

2



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

**VEINTE PIEZAS PEDAGÓGICAS PARA
TROMPETA Y PIANO**

T E S I S

que para obtener el título de
LICENCIADO EN COMPOSICIÓN

present a

BENJAMÍN MIRA BECERRA

245547

DIRECTOR DE TESIS:
MAESTRO 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 esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

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

Dedico este trabajo a mi Esposa, Rosa, que con su amorosa tenacidad ha estimulado a la conclusión de una etapa. Igualmente dedico esta obra a mis Padres Ana María y Francisco por la paciencia y apoyo a lo largo del camino.

Agradezco a toda mi familia y amigos por la compañía y la lucha diaria.

Gracias a mis Maestros: Juan Antonio Rosado (de entrañable recuerdo), Abel Einsenberg, Ana María Baéz, Francisco Viesca, y especialmente a Hugo Rosales por su bohonomía y apoyo en este último paso de mi Carrera.

A todos los músicos que tocaron mis obras en el Recital.

ÍNDICE

ÍNDICE

PARTES DE LA TESIS

INTRODUCCIÓN

CAPÍTULO I

MARCO TEÓRICO, SOCIAL Y ARTÍSTICO 1

Entorno Musical 3

Impresionismo 4

Debussy 5

Ravel 7

Stravinsky 8

Los Seis 12

Béla Bartók 15

Segunda Escuela Vienesa 20

CAPÍTULO II

CUERPO METODOLÓGICO 30

1.- Suite (Barroca)

A) Antecedentes Históricos 31

B) Características 32

2.- Modos Medievales

A) Escalas 34

B) Transporte de los Modos 37

C) Armonía 39

D) Ejemplos de obras 41

- 3.- Suite Modal de Benjamín Mira
 - Análisis
 - I.- Preludio 42
 - II.- Allemanda 43
 - III.- Courante 44
 - IV.- Sarabanda 45
 - V.- Minuet 46
 - VI.- Giga.47

- 4.- Polimodalidad
 - A) Melodía y Armonía 48
 - B) Ejemplo de obras 49
- 5.- Suite Polimodal de Benjamín Mira
 - Análisis
 - I.- Obertura 49
 - II.- Allemande 50
 - III.- Courante 51
 - IV.- Sarabanda 52
 - V.- Minuet 53
 - VI.- Giga 55
- 6.- Escalas Sintéticas
 - A) Melodía y Armonía 56
 - B) Ejemplo de obras 57
- 7.- Suite Sintética de Benjamín Mira
 - Análisis
 - I.- Aria 58
 - II.- Bourré 59
 - III.- Fuga 60
 - IV.-Louré 61
- 8.- Técnica Serial
 - A) Melodía y Armonía 62
 - B) Ejemplo de obras 65
- 9.- Suite Serial de Benjamín Mira
 - Análisis
 - I.- Gavota 65
 - II.-Mussete 66
 - III.- Fuga 66
 - IV.- Passpié 68

CAPÍTULO III

VEINTE PIEZAS PEDAGÓGICAS PARA TROMPETA Y PIANO 69

PARTICELAS PARA TROMPETA EN DO Y SI BEMOL.

CAPÍTULO IV

ENTREVISTAS

Cuestionario al Maestro Luis Humberto Ramos 72

Entrevista grabada al Maestro Alejandro Escuer 74

Entrevista grabada al Maestro Jaime Mendez 78

CAPÍTULO V

CONCLUSIONES 80

BIBLIOGRAFÍA 83

Introducción: menciono parte de mi desarrollo como compositor-estudiante, así como algunas ideas en que baso mi pensamiento musical, e influencias. También explico cómo es que llegue a la conclusión de la necesidad de hacer piezas pedagógicas, y un breve panorama de la Tesis.

Capítulo I.- Marco histórico, social y artístico: resumo el entorno histórico, social y artístico en que se desarrollaron las técnicas utilizadas en cada Suite, antecedentes y consecuencias. Me baso en los textos: *Historia de la Música Vols. 10,11 y 12*, Varios autores, Ed. Turner libros-Conaculta 1999; *Estética de la Música Contemporánea*, Antoine Golea, Ed. Eudeba 1961, entre otros (ver Bibliografía).

Capítulo II.- Cuerpo Metodológico: realizo un análisis de las 20 piezas. Para ordenar la información de las obras de otros compositores me apoyo en los libros: *Armonía del Siglo XX*, Vincent Persichetti (Trad. Alicia Santos), Ed. Real Musical, Madrid 1985 y *La Armonía Moderna: su explicación y aplicación*, Arthur E. Hull (Trad. Adolfo Salazar), Ed. Arte y Literatura de la Habana, Cuba 1982. En cuanto a la Forma utilizo los conceptos del texto *Tratado de la Forma Musical*, Julio Bas (Trad. Nicolás Lamuraglia), Ed. Ricordi, Buenos Aires 1981 y *Curso de Formas Musicales*, Ed. Labor, Barcelona 1960, también *Diccionario Oxford de la Música (Vol. 2)*, Percy A. Scholes, Edhasa, Barcelona 1984.

Capítulo III.- Veinte Piezas Pedagógicas para Trompeta y Piano: Son las Cuatro Suites: Modal, Polimodal, Sintética y Serial.

Capítulo IV.- Entrevistas : apunto tres entrevistas con músicos comprometidos con la interpretación de Música Contemporánea : Luis Humberto Ramos, Alejandro Sánchez Escuer y Jaime Méndez.

Capítulo V.- Conclusiones: menciono las reflexiones surgidas de la elaboración de cada uno de los Capítulos. Hago propuestas de mi trabajo personal a corto y mediano plazo respecto a la Composición, basadas en las experiencias surgidas de la Tesis.

Bibliografía.



INTRODUCCIÓN

Mi deseo de componer música es una necesidad interna de crear, inventar pequeños mundos sonoros, concebidos con ideas iniciales: un tema musical que surge espontáneo, en mi mente, en el teclado o mediante una búsqueda (probar y construir las células iniciales) ; una forma, en que los tempos, la instrumentación, el tejido, la intensidad y otros aspectos se van definiendo dentro de mí. En fin, siempre pruebo en el piano, pienso, vuelvo a probar hasta encontrar lo que satisfaga la idea de ese mundo como un ente orgánico: ¿Que resulta?...eso luego se descubre al contacto con el intérprete y el público. Apuesto a seguir mi pensamiento, intuición y recursos técnicos que he asimilado. La aceptación de la obra depende del OTRO, y si se logra una comunicación o identificación es satisfactorio y hermoso: si ocurre lo contrario, pienso que la pieza no era adecuada para esa(s) persona(s)... la cuestión no es de cantidad... aunque mi ideal es compartir ese mundo y la emoción que provoca. Mi posición es firme en el sentido de no ceder en mi concepción (y esto no como una necesidad o pensamiento de vanguardia de los 60 o 70 de ir en contra del público y por el escándalo) es por respeto al la música, el público y a mí.

Actualmente, con la vuelta a la escritura tradicional y los "Neo" de las tendencias últimas, en una gran apertura heterogénea, siempre he pensado que nos toca a los compositores de hoy hacer resúmenes: ya quietas las agitadas y dinámicas aguas de las corrientes surgidas en el siglo XX (muchas de ellas individuales), toca a cada uno disponer de los recursos (tonalidad, serialismo, modalidad, puntillismo, aleatoriedad, música concreta y electrónica, microtonalidad y un amplio etcétera) para expresarse de una manera particular (tal vez sin quererlo esperando que el oyente asimile lenguajes que han estado alejados de su gusto y aceptación). Siento que el problema por resolver de la forma: cómo organizar el material para que viva y haga vibrar, exprese, y no se quede en meros recursos o efectos acumulados para seguir una moda, intelectualismo exagerado u otros motivos no artísticos. El contenido va implícito en el compositor, su universo interno, su relación social o entorno histórico, aquello que piensa, siente, lo que busca... el

momento que vive... todo él (que la obra expresa inequívocamente), su momento: ni antes ni después.

La función social del compositor de música de concierto de hoy, fue una cuestión que durante mucho tiempo me atormentó e hizo dudar en mi vocación. La música para las masas, el éxito social o económico de la música comercializada son aspectos que no me competen. Las personas preparadas para ello escucharán mis composiciones hoy o mañana, o más tarde: mi trabajo consiste en comunicarme y compartir con un sentido de superación y calidad: si se logra, es un ejemplo loable para la comunidad.

Desarrollo personal e influencias.

A los 15 años inicio mis estudios musicales en la Escuela Libre de Música, para estudiar Violín y es entonces cuando me intereso por la Composición. Nace mi gusto por la Música de Concierto al descubrir a Bach, Vivaldi, Brahms, Beethoven. Ingreso a los Cursos Libres en la Escuela Nacional de Música a los 17 años y un año después al Curso Propedéutico : todas las materias de Composición las curso con el maestro Juan Antonio Rosado y es con él que conozco a los Impresionistas, la segunda Escuela Vienesa, y gran parte de las corrientes compositivas del siglo XX. Silvestre Revueltas fue para mí una revelación por su fuerza y sinceridad, Carlos Chávez le escucho orden e intensidad, Moncayo sencillez y humildad: todo estos compositores y tendencias son mi influencia, entre otras.

Motivos de la Tesis

Las siguientes ideas me hicieron decidirme para escribir este tipo de Tesis.

La relación compositor – intérprete ha sido básica en el desarrollo de la música Occidental, desde sus inicios, en que no se diferenciaba uno del otro, hasta la paulatina especialización a través del tiempo, que llega a una delimitación bien clara entre cada oficio.

En el siglo XX se manifiesta el esquema de la comunicación en la música Compositor – Intérprete – Auditorio, siendo fundamental el ejecutante como enlace entre el creador y el oyente.

Otro aspecto que incide en la música del siglo pasado, es el alejamiento entre la música contemporánea y el público, aún aquel que gusta de escuchar la música “de concierto”, es decir, la gente que conoce desde Bach hasta, los Impresionistas (Debussy, Ravel) : todo lo que se aleje de esa costumbre auditiva es rechazado sin más consideración. Es notorio que después de la Segunda Guerra Mundial, con el surgimiento de la vanguardia (serialismo integral, música electrónica y concreta, nuevas técnicas instrumentales etc.) hubo un rompimiento entre el compositor y el ejecutante: muchos músicos no se interesan por interpretar música de su tiempo, probablemente por el grado de dificultad técnica, apatía, prejuicio para aprender nuevas maneras de tratar su instrumento y concepciones del fenómeno sonoro. Aún en los Conservatorios y Centros de enseñanza musical (al menos en México) en los Planes de Estudio prevalece esta actitud, con lo que el estudiante se limita en su repertorio y desarrollo técnico (ver Capítulo IV).

Considerando lo anterior nace la idea de escribir estas Veinte Piezas Pedagógicas para Trompeta y Piano, como un medio para acercar al Trompetista y al Pianista a cuatro aspectos desarrollados de finales del siglo XIX hasta antes de la Segunda Guerra Mundial: Serialismo, Modalidad, Polimodalidad y Escalas Sintéticas. Las veinte piezas están

agrupadas en cuatro Suites que tienen formas de Danzas Barrocas (Alemande, Courante, Overtura,) para dar mayor énfasis al aspecto armónico – melódico, utilizando formas conocidas y sencillas que dan facilidades didácticas de entendimiento al estudiante y al maestro.

Aunque estas piezas son de carácter formativo, también tienen un valor por sí mismas , dignas de ser interpretadas en cualquier recital, incrementando el escaso repertorio original que existe para la Trompeta.

CAPÍTULO I
MARCO HISTÓRICO, SOCIAL
Y ARTÍSTICO

En los últimos veinte años del siglo XIX se produjo una consolidación de la producción metalúrgica y el inicio de la industria pesada, como también la formación de monopolios en un fenómeno mundial (Francia e Inglaterra; también Alemania, Estados Unidos y Rusia). Las potencias Europeas se empeñan en mantener su expansión económica en la Colonización de Asia y Africa.

Ideológicamente se exalta a la ciencia y la tecnología, pretendiendo que las realizaciones Europeas sean las únicas válidas "divulgando sus espléndidas realizaciones entre incultos e indiferentes" (1,pág. 4; Ver Bibliografía). Surge una psicología de masas: aquella que se asombra, asusta, delira, se exalta; "masas manipuladas con los nuevos instrumentos culturales ... al obligar al público a escuchar determinadas músicas de determinados autores y con determinados intérpretes"(1,pág. 5), en una concepción sagrada del espectáculo, con un público callado (desaparición del murmullo característico del siglo XIX). La musicología adquiere gran importancia (como el redescubrimiento del *Canto Gregoriano* obteniendo un estímulo para asomarse al pasado) por lo que el repertorio aumenta considerablemente.

A partir de 1870 surge una generación que se siente extraña a su época, varios intelectuales de esos tiempos sufrieron, en términos de Freud, "malestar de la civilización": rechazo a la sociedad, al mundo de la ciencia y la técnica. Nietsche había propuesto la liberación de los sentidos y la teoría de la relatividad de Einstein destruía las pretensiones dogmáticas de la física clásica.

Nace el Simbolismo ,(Baudelaire, Mallermé) que expresa "la tenebrosa unidad de las cosas...que sólo es comprensible a través de la analogía, es decir , del símbolo" (1,pág. 8). Asumen significados distintos la "fusión de las artes" (poesía hecha sonidos, olores, perfumes) y se establece la relación entre los escritores Simbólistas con los pintores Impresionistas (Manet, Renoir, Monet, Degas) que matizan las formas, la materialidad de los cuerpos, en un lenguaje vago, todo referencias y

alusiones. El psicoanálisis muestra la falsedad de la racionalidad en el ser humano, redimensionando el instinto, la sensibilidad y lo irracional. Un misticismo profundo (Dovsdtoievski) que se aparta de los placeres del mundo, aspirando a la perfección: rechaza la aparente prosperidad de la nueva burguesía, coexisten con "los extremos de la vida parásita de los salones... Oscar Wilde o Marcel Proust y al vida de bohemia"(1,pag. 10).

El terror a la asimilación, a la pérdida de la individualidad y de la libertad creadora llevan a formas exasperadas de individualismo, buscando experiencias extraordinarias (estimulantes, sexuales) y mirar hacia otras culturas (Polinesia,China) o recuperar lo primitivo y en el caso de la música el Canto Gregoriano o la Polifonía Renacentista. Posteriormente esta actitud contestataria se fue volviendo oficialista.

A finales del siglo XIX y principios del XX, el artista revisa su papel ante la civilización de masas y la amenaza de la caída del Capitalismo, la muerte del arte o el final de la humanidad.

Entorno Musical

La vanguardia musical adopta a grupos que representan su sentir arístico, como el Salón de Mallermé (Paris), Blaue Reiter (El Jinete Azul) de Kandinsky (Munich) o los Futuristas (Milán) y los intelectuales de la revista La Voce (Florencia), en donde se discute, se preparan las revistas de difusión, estableciendo el papel del artista. "Las vanguardias se encargan conscientemente de romper con las expectativas (o la pereza) del gran público, enfrentándose casi siempre con la incomprensión y el aislamiento"(1,pág.23).

Musicalmente significa salir de la tonalidad y sus relaciones armónicas, "es innegable que esta crisis del sistema tonal había madurado históricamente a lo largo del siglo XIX (tensión extrema en la armonía y formas tradicionales en Wagner " y la

búsqueda con toda intención de un nuevo sistema (armonía mística de Scriabin, escala pentatónica y modalidad en Debussy o la politonalidad de Milhaud; serialismo de Schoenberg).

Uno de los rasgos característicos de la crisis de la cultura romántica-alemana es la utilización de la música de taberna y callejera en los grandes trabajos de los compositores como Mahaler, Satie así como ritmos de América (Tango, Ragtime, Jazz, etc).

Ya hacia 1900 se había mejorado la reproducción del sonido, desde los cilindros de cera hasta los discos de 78 revoluciones, que junto con la radio y el cine fueron los inicios de los medios masivos de comunicación, con los que por primera vez una gran mayoría de personas tendrían más información, y llevarían en la música, posteriormente, a la manipulación del gusto musical y a la comercialización indiscriminada de la llamada "música culta" (fenómeno que repercutiría en las salas de concierto, en las que sólo se tocarán los "caballitos de batalla" y en la comercialización de discos con un repertorio desde el Barroco hasta el Romántico tardío) y sin ningún interés en la nueva música.

Impresionismo

En 1890, en Francia el Conservatorio de París daba una enseñanza oficial, dominada en lo vocal por lo agradable y sentimental, y en lo instrumental por el virtuosismo y la banalidad ; el Prix de Rome premia el estilo melódico, tonal y con orquestación transparente. La Escuela de Música Clásica y Religiosa (1853) promovía el interés por Beethoven los Románticos Alemanes y al siglo XVIII Francés (ahí estudiaron Saint-Saens, Fauré y D'Indy) que se oponían al hediondismo oficial. La Schola Cantorum (1894) nacida para difundir el Canto Gregoriano y la Polifonía, pero bajo la dirección de D'Indy, es el lugar donde inculcó la admiración al mensaje

de Wagner. Hasta muy tarde se representarían las obras de Wagner en París: "Los Maestros Cantores" (1897) y algunas aún más, "El oro del Rin" (1909).

"La plena madurez artística de Vicent D'Indy coincide aproximadamente con la de Debussy...ya desde los años de Conservatorio, se formarían dos bandos... "(1, pág.33) a favor de uno o de otro. El tiempo mostraría quién tuvo mayor relevancia en la historia: pero al final de cuentas, es la figura de Wagner (a través de los músicos mencionados) la que provoca el cambio, al agotar las posibilidades del sistema tonal y cuestionándolo a fondo, lo que lleva al surgimiento de corrientes como el Expresionismo.

Debussy

Figura básica del Impresionismo es Achille-Claude Debussy (1862-1918), excelente pianista y protegido de Madame Von Merck (también mecenas de Tchaikovsky). En el Conservatorio tomó una "...actitud en parte de superioridad, en parte distanciamiento de maestros y compañeros..." ,rebeldía ante las reglas rígidas y asimilando la música de salón la que tocó para aristócratas, alimentada por el mito de la independencia absoluta de la creación artística; esto explica sus dificultades económicas. Su estilo madura con experiencias como viajes a Bayereuth (Wagner), a Solemnes (Canto Gregoriano), la Exposición Universal de 1889 (Obras rusas, españolas), las Operas Boris Gudonov, el Tristan e Isolda y Parsifal.A su vuelta de Bayereuth comentó: "No intento imitar lo que admiro de Wagner...la música empieza allí donde la palabra es incapaz de expresarse...desearía que ésta pareciese salir de la sombra y ...después volviese a ella",usando el silencio como elemento tan importante como el sonido, y que dé un mensaje de "no discutir, no sufrir" lo que es la antítesis del Romanticismo.

Su obra de disolución apunta prioritariamente a la armonía tradicional , romper con la tensión disonancia-consonancia, a veces superficial, artificial, y acabar con las largas modulaciones, recuperando el valor sonoro de cada acorde en sí mismo (no resolver el acorde de novena). Utiliza los Modos Antiguos Gregorianos, Escalas de cinco notas (China) y seis sonidos (por tonos enteros); concibe sus acordes como sonidos superpuestos de la misma escala, con lo que se aleja de las funciones tonales de las escalas mayores y menores. El aspecto rítmico tiende a lo indeterminado, vaporoso logrado gracias a largas pausas y repentinas suspensiones, variación continua en la relación sonido-silencio. Tras este aparente abandono y fantasía, se descubre un nuevo control del tiempo, utilizando " un ritmo-base incesante, continuos.. (Nocturnos)...que se inserta en compases siempre diferentes, o al que se superponen incisos melódicos..."(pág. 44), asimetría entre lo fijo y lo variable. Obras: Preludio a la siesta de un Fauna (1894), Nocturnos (1900) para orquesta; fundamental y con mención especial es la Opera "Pelleas e Melisande" (1902) en la que por primera vez se utilizaba un recitado musical completamente silábico, sin curvatura melódica, pequeñas repeticiones, frecuentes pausas "los personajes frágiles y transparentes, carentes de toda sensualidad... de dramatismo"(1,pág. 46) ; el acompañamiento orquestal une cada uno de los cuadros con interludios carentes de toda referencia a lo que precede o a lo que sigue "después de polémicas la obra se ganó al público parisiense y el 'debussismo' se volvió moda y vino a significar una mera reducción... de algunos procedimientos armónicos de novena, un cierto tipo de instrumentación y otros estilemas fuera de contexto"(1,pág. 47).. Imágenes (1905-7) y Préludes (1910-3) son consideradas obras señeras en la escritura pianística: inusitada riqueza de imágenes tímbricas e instrumentales, resonancias del pedal en los sonidos bajos y sonoridades mórbidas, una especie de polvillo luminoso en los agudos. Pero es en "Duze études" donde se produce una total emancipación de la disonancia y se explora el pianismo del siglo XX.

Ravel

La otra figura representativa del Impresionismo es Maurice Ravel (1875-1937) con una educación musical muy estricta y carente de una actitud "bohemia" o polémica, reservado, en una posición creativa que luego se le llamaría artesanal, relacionándose con los demás artistas únicamente de manera profesional. Se le exaltó como el primero que regresaba a la "música pura", organización racional de los sonidos, moda en la posguerra (Neoclasicismo, nueva objetividad). Logró vivir de su trabajo sin participar en ninguna institución oficial, escuela o sociedad de conciertos. Su posición constante (máxima claridad formal, rítmica y melódica) confirma que su producción estuvo estrechamente vinculada con la evolución general de la música francesa entre 1895 y 1932. Evocación de atmósferas exóticas o antiguas en "Rapsodia Española (1907)", "Alborada del gracioso (1905)" y el famosísimo "Bolero". El parecido entre su técnica pianística y la de Debussy (nerviosa, ligera) era casual o mostraba la prioridad de Ravel; un cruce en el camino, (pues al paso del tiempo Debussy que se volvía cada vez más esencial y estructuralmente más claro), pero aparte de las analogías en la escritura, en el fondo no es posible encontrar alguna semejanza.

"Es significativo que muchas de las obras para piano fueran transcritas para orquesta por el mismo Ravel... su pianismo es tan definido y claro que puede ser analizado por el timbre de la orquesta sin perder nada de los efectos particulares del instrumento, la orquesta, gracias a ser tan analítica, coincide perfectamente a través de sus diferentes secciones con los diversos planos sonoros en que se había situado en el propio piano"(1,pág. 54).

Aunque en Ravel aparecen acordes disonantes mucho más atrevidos (o así lo parecen) que los de Debussy, los de éste definen una nueva sintáxis, en la que los acordes son consonantes, uniéndose pasajes obligados y no se dá la disonancia como una función autónoma. Más bien su modernidad radica en la ironía y una escritura esquemática, simple y nerviosa. Contactos con Stravinsky y el escuchar el Pierrot Lunaire de Schoenberg lo incitan a una atrevida búsqueda vocal e instrumental (sonoridades ásperas y límpidas en el agudo del piano, pedales armónicos disonantes, politonalidad, etc.).

Stravinski

Es preciso comentar que como reacción al Impresionismo, alrededor de 1905 en la pintura surge la figura de Henry Matisse al frente del grupo "los Fauves (salvajes)": Vlaminck, Deran, Dufy, Braque los que buscan el color "puro y constructivo", violento, muy claro (gritado) que disuelva las formas naturales y la figura humana. Dentro de esta corriente se generan otras, siendo el cubismo la más desestabilizadora y fecunda: en 1907 Picasso expuso "Les demoiselles di Avignon", suceso con el que se fecha el inicio de esta escuela. "La lección del cubismo... indagará en la destrucción de las imágenes naturales... se trataba de superponer a la observación de un objeto desde un cierto punto de vista la mirada desde otro ángulo, destruyendo la profundidad y sobre dos dimensiones colocar al mismo tiempo distintas visiones de lo mismo"(1,pág.62). En la literatura, el famoso Manifiesto del Futurismo de Marinetti (Le Figaro de Paris 1909) señalaba los caminos de rebeldía contra el arte simbólico o de los románticos tardíos: "ahora se debía exaltar el movimiento agresivo, el insomnio febril, el paso ligero, el salto mortal, la bofetada y el puñetazo " (1,pág. 63). En la música Pratella expuso los elementos importantes aplicados a este arte, entre lo que destaca: Se dirige a los jóvenes, señalando que los Conservatorios son

viveros de impotencia donde se perpetua el tradicionalismo; proclama que arte es desintéres, heroísmo, desprecio al éxito fácil, concebir a la melodía como una síntesis de la armonía; mayor, menor, aumentado y disminuído como parte de un único modo, cromático, atonal; ritmo libre; fusión de la armonía y el contrapunto, una polifonía en el sentido absoluto; considerar la instrumentación como un universo sonoro móvil; las formas musicales consecuentes y dependientes de los motivos pasionales creadores; concebir la Opera como una forma sinfónica; reconocer al verso libre como el único medio para llegar a la polirítmia; llevar a la música a la totalidad de las nuevas actitudes de la naturaleza, dar el alma musical de las multitudes, de los grandes talleres industriales, de los trenes, trasatlánticos, automóviles y aeroplanos, el dominio de la Máquina y el reinado victoriosos de la Electricidad (Millán 1911).

El movimiento Dadá (por Tzara en Zurich, 1915) y el surrealista, teorizado por Bretón (1924) tienen una actitud de destrucción absoluta, por medio de la burla, extravagancia e ironía y su finalidad última es la formación de una sociedad anarquista o comunista radicalmente diferente. En el teatro de Ionesco o las películas de Buñuel se puede decir que resume otros movimientos anteriores, negando valor profundo a la experiencia consciente y la lógica del sueño es mencionada como la oraganización más alta del espíritu. No consideran miembro de su movimiento a Jean Cocteau por ecléctico, quién tuvo estrechos vínculos con Satie, Los Seis y Stravinsky.

Por medio de las corrientes literarias y pictóricas, la música recibe una serie de estímulos para una renovación radical, sobre todo en el Ballet y Teatro: Jeux, de Debussy; Trois poemes de Mallermé de Ravel; Trois poèmes de la lyrique japonaise de Stravinsky.

"Los Ballets Rusos del empresario Serge Diaghilev supusieron una renovación de la vida musical Parisiense" (1,pág.65), dando igual importancia a la Coreografía, Escenografía y Música, estimulando creaciones originales y otorgando a cada Arte libertad total respecto al otro, desarrollando cada una sus propias reservas. EI

Coreógrafo Fokine, Escenografías de Matisse, Picasso, Braque y Dufy. Encargó a Ravel Daphnis et Chloé (1912); Debussy permitió una coreografía de Nijinsky para Preludio a la siesta de un Fauno y escribió especialmente Jeux (1913); la revelación de Stravinsky con el escándalo de la Sacre (1913), Petrouchka (1911), L'oiseau de feu (1910), Apollon musagete (1928); De Falla con El sombrero de tres picos; Prokofiev con El Buffón (1921), Paso de acero, El hijo pródigo (1929) y el grupo de los Seis.

Igor Stravinsky (1882-1971), estudió orquestación con Rimsky Korsakov. En sus contactos y con los encargos de los Ballets Rusos de Diaghilev impulsaron su trabajo y le dieron fama universal. Petrouchka (1911) muestra los principales rasgos personales del autor en esa época: ricos efectos de color y ritmo, vital y ágil, y su estilo fue definido frecuentemente "Fauve", análogo a la corriente pictórica. En esta obra abandona la tonalidad tradicional por escalas, de las que se eliminan algunas notas (defectivas), en motivos cortos y sencillos repetidos continuamente, citando procedimientos del folclore ruso. Superposición de motivos diferentes pertenecientes a modos diferentes (polimodalidad) en el famoso tema de Petrouchka en teclas blancas con la mano derecha (Do Mayor) y teclas negras en la izquierda (Fa# menor. El piano es tratado en forma percusiva y en la orquesta la madera suena en el agudo, revolotea; el metal en violentos embates o pesadas fanfarrias y la cuerda melódica y sentimental." La extraordinaria riqueza del ritmo... la sencillez de los motivos melódicos... proporcionan un vistoso aspecto de claridad" (1,pág. 69). Vitalidad en el ritmo, renunciando al compás tradicional, creando relaciones siempre distintas entre los acentos y las duraciones (cambios de compás). Otro aspecto relevante es la construcción "irónica" de material antes presentado (chirrido del organillo, desafinaciones y errores de los músicos de feria); representa lo más apreciado por la vanguardia parisiense: alegría, color vital, ironía y actitud antiromántica e imágenes de la nueva estética (circo, feria, marionetas).La Cosagración de la Primavera se

presentó el 29 de Mayo de 1913 con un memorable escándalo, representó el punto máximo del gigantismo orquestal posromántico, que no repitió el autor en su carrera, la que se dirigió a un "camerismo orquestal". "No tiene un tema dramático, ni personajes, ni acción continuada" (1,pág.70), en perfecta aceptación del tema pagano; los cantos populares son menos evidentes, en melodías modales en las que no aparecen algunas notas de la escala. El ritmo es aparentemente caótico, pues es regulado por un cálculo entre duraciones y acentos, subrayado por la maestría de la orquestación. Domina la repetición obsesiva de los elementos, sin retorno ni reminiscencias. Las pausas entre un acorde y otro (en ocasiones politonales) adquieren un valor de inaudita concentración de energía; el ritmo sigue hasta el final agrupado en estas continuas suspensiones, que son como "sacudidas eléctricas". En la instrumentación destacan los trinos de los agudos, los glissandi continuos, las arcadas hacia debajo de la cuerda." "La Sacre ha sido considerada como un momento decisivo en la historia de la música... el concepto de lo "bello" de la época romántica no tiene razón de ser... la idea de un objeto artístico respecto del cual el músico se vuelve desencadenante de fuerzas, que en el fondo, no le pertenecen. Posteriormente destacan Les noces (Las bodas) estrenada en 1923 por los Ballets Rusos en las que las palabras se disocian, en un silabeo muy rápido y acentuado, con pequeños intervalos e incisos melódicos repetidos, constantemente, vocalismo sin matices ni ligaduras, abstracción instrumental total. "L'histoire du soldat (1918) se toca con una orquesta de cámara: violín, contrabajo, clarinete, fagot, trompeta y trombón y una batería" (1,pág.73), las voces de los actores son sólo recitantes, y la música interviene con intención ilustrativa, cuando el recitado deja lugar a la acción, que se estiliza con mímica; se presenta en forma de Suite, en la cual cada pieza esta escrita en forma ternaria (A-B-A), en otro ejemplo antiwagneriano y antiromántico, con referencias a la tímbrica del jazz, al mundo del circo. Después de la I Guerra Mundial, con el Ballet Pulcinella (1920), basado en temas de Pergolesi, y (1922 Opera Mavra) entra en su

período "Neoclásico", en una respetuosa reconstrucción y una caricatura irreverente, revalorizando la escritura contrapuntística; son de esta época el Conciertino para Cuarteto de Cuerdas (1920), Octeto (1922-3), Concierto para Piano e instrumentos de Viento (1924), siendo Oedipus rex (1927) y el Ballet Apollon mussagele (1928) las obras culminantes de este período, máximo empeño en crear un espectáculo "objetivo". En los años sucesivos suele decirse que siguió una línea ecléctica, en ocasiones mencionada como una acusación. A partir de 1930 con Symphonie de psaumes el tema religioso predomina con un modalismo más severo; en este género a partir de los cincuentas, utiliza el método dodecafónico: Canticum sacrum ad horem Sancti Marci nomis (1956) y los Threni (1958), lo que causó gran estupor, por el lugar común de oponer a Schoenberg (dodecafonismo) con Stravinski (politonalidad). "Afan expresivo y objetividad sonora, recuperación del pasado y encendido modernismo... contradicciones... la condena de Theodoro Adorno... y la revalorización por parte de la vanguardia de Darmstadt. Los juicios negativos... sobre todo contra las obras del período "neoclásico"; los positivos consideran que sus mejores obras son las primeras (juzgadas como un prodigio de riqueza y vigor rítmico) y las últimas" (1,pág.70).

Los Seis

"Precursor indiscutible de la vanguardia musical parisiense es Erick Satie (1886-1925)... en estrecho contacto con Cocteau, Picasso, Apollinaire y Diaghilev, para convertirse en sus últimos años en jefe espiritual de los jóvenes modernistas agrupados bajo el nombre de "Los Seis" " (1,pág.77). Se gana la vida como pianista de cabaret (Le Chat Noir), durante un tiempo busca suscitar la curiosidad sobre su música con factores ajenos a ella, con anotaciones muy divertidas (con estupor o no te marches) y en los procedimientos compositivos de sus piezas para piano que son totalmente novedosos: cuartas superpuestas, elimina la barra de compás y no pone

alteraciones al inicio de la clave. Igualmente no sigue los principios tradicionales de desarrollo: algunas ideas breves se repiten en forma continua, alternadas con otras iguales también pero en diferentes alturas; melodías casi totalmente diatónicas, por grados conjuntos, con pequeños incisos rítmicamente constantes; acordes solemnes o grumos de notas (clusters o racimos) que no son explicables con las reglas tradicionales; se interesó por el Canto Gregoriano y tomó sus modalidades (Danses ghotiques y Quatre préludes, 1893); un contrapunto en sus Tres piezas en forma de pera (Piano a cuatro manos, 1903) una irónica respuesta a la preocupación de Debussy por cuidar la Forma. Con iguales títulos asombrosos: Embriones desecados (1913), Horas seculares e instantáneas (1914), Música de mobiliario (1920). Su obra fue admirada por Debussy quien orquestó dos Gimnopedies y las Sarabandas, y por Ravel. En 1915 compuso La trampa de Medusa, comedia lírica que describe con estilo lacónico y punzante el retrato de un egoísta, y es hasta 1921 cuando es presentada en público descubriendo que anticipaba al espectáculo Dadá. En el momento culminante de su vida artística escribe para los Ballets Rusos la obra "Prade"(1917) en la que Picasso volvió en la escenografía, a sus temas de la época rosa, con arlequines y acróbatas, con el esplendor decorativo cubista, el coreógrafo Massine captó el espíritu, introduciendo incluso un caballo falso manejado por hombres; Cocteau como argumentista propone la apoteosis de "aquella estética del circo y del music hall" (1,pág.79).La originalidad de la partitura consiste en la construcción tipo collage de los diversos episodios musicales (coral, vals, fugado, etc.) en brevísima extensión, y otro aspecto fundamental es la utilización de ruidos cotidianos de una ciudad (búsqueda de los ruidos en la música, Luigi Russolo) como una sirena, motor de avión, máquinas de escribir y una pistola; la obra fue un fracaso y un escándalo ,y a partir de este trabajo se empezaron a reunir el grupo de "Los seis" durante cuatro o cinco años en una efectiva solidaridad, basando su programa en las teorías de Jean Cacteau, que en 1918 publicó un manifiesto de la nueva música

francesa (Le coq et l'Arlequin) "donde predicaba fundamentalmente el abandono de los principios compositivos alemanes... y donde guardaba decididamente las distancias con Debussy y Stravinsky ... al que había que escuchar con la cabeza entre las manos... la música francesa debería escucharse con los ojos bien abiertos... observar en el jazz y el music hall" (1,pág.80). La muerte de Satie en 1925 representa para los Seis el final de una etapa de búsqueda y de lucha intelectual.

Los Seis fueron Milhaud, Poulanc, Honegger, Auric, Durey, y La Tailleferve (no se había tomado en cuenta al auténtico inspirador, Satie) en un grupo bastante homogéneo entre el final de la guerra y 1924, en estrecha amistad se reunían los sábados en la casa de Milhaud, También en el café Gaya e interpretaban sus obras pianísticas en la Salle Huyghens. Todos eligieron textos de Cocteau y Apollinaire, colaboraron con Picasso y Braque; una afición común al jazz, al circo y al parque de diversiones. Sus coincidencias son también la búsqueda de una arte moderno, ruptura con la tradición germana , con el impresionismo y con lo académico (Schoenberg, Webern y Bartók a partir de 1921 empezaron a ser conocidos y apreciados gracias al esfuerzo del grupo).Técnicamente tendieron a la melodía con acompañamiento, polifonía cantáble (Satie), la tonalidad "sucia" con centros tonales bien establecidos delimitando los momentos de las obras, añadiendo a los acordes tradicionales notas disonantes con funciones tímbricas y el uso de la politonalidad (bitonalidad) que caracterizaba a las obras de Milhaud. Aplicaron novedades diversas como Milhaud que en "cocktail" compone una música para cuatro clarinetes, en la que cada uno de ellos se mueve a la velocidad que quiere, esperando a los demás en calderones convenientemente establecidos "(1,pág.82); Poulanc con futilidad y sarcasmo en Bestiare (1919) que inserta el Ave María de Gounod en Concardes al lado de gritos; Honneger con su maquinismo en Pacific 231 (1923) con una orquesta que imitaba una locomotora. Su individualidad se manifiesta en Auric que compuso foxtrot y música de

consumo, Milhaud que prefería ritmos sudamericanos (vivió en Brasil), mientras que Honneger fue más formal y se resistió a estas contaminaciones.

Arthur Honneger (1892-1955) desarrollo la gran forma y lenguaje sólidamente construido, con Cinco Sinfonías (1930-51) y en las obras de cámara escritura polifónica "a la Bach" y tendencia a la armonía debussiana, después de abandonar su actitud revolucionaria inspirada en Satie "se convirtió muy pronto en un conservador ilustrado que giraba en torno a la cultura oficial"(1,pág.83).

Darius Milhaud (1897-1974) escribió doce Sinfonías, numerosos conciertos y obras de cámara. Después de una vida desacralizadora (entremezclando jazz y ritmos sudamericanos) regresó progresivamente a una actitud "romántica", una expresividad y contrastes en formas y colores.

Francis Poulanc (1899-1963) tuvo una concepción despreocupada de la música, destacan el Concierto campestre para clavicémbalo y orquesta (1928) y Sinfonietta (1947).

El grupo se desmembró entre peleas y deserciones entre 1923 y 1925: Durey y La Tailleferre no volvieron a componer; Honneger siguió su propio temperamento serio y complejo; Poulanc sucumbió a el encanto de Stravinsky; Auric a una concepción comercial de la música (cine y teatro)...la vanguardia musical parisiense no sobrevivió a la muerte de Debussy, Satie y Ravel.

Béla Bartok

Otra solución planteada a la crisis de finales del siglo XIX, fue la de acudir a la música folklórica de aquellos países centroeuropeos con las características peculiares de anhelo de emancipación y fervor nacionalista: las regiones polaca, húngara y checa. Los polacos estaban divididos en tres regiones dominados por los Rusos, Alemanes y el de Hasburgo; los Checos y los Polacos por los Austriacos (aunque los

húngaros gozaban de mayor autonomía). Existía el deseo de manifestarse como nación, con raíces profundas, y al mismo integrarse a la Europa, erradicando su "provincialismo", siendo el espíritu nacionalista un "estimulo esencial para la renovación lingüística en la recuperación del canto popular y la utilización distinta a la de la tradición romántica del motivo folklórico"(2,pág.5). Es también en ese tiempo en que se crearon los fundamentos de la entomusicología "que estudia, según rigurosos principios científicos y comparativos la música popular en todos sus componentes y manifestaciones"(2,pág.6),dándole gran importancia a la grabación fonográfica, la transcripción rigurosa y la comparación de los materiales hallados en distintas regiones; sin olvidar los datos de la vida de la comunidad de donde proviene la música. En ese sentido destacó la investigación de Béla Bartók y la integración de ésta a su labor creativa como compositor: "la asimilación del motivo popular se produjo... en primer lugar por vía instrumental (principalmente pianística)"(2,pág.8).Pasó por tres estadios que el mismo describió: El primero con la utilización de la melodía original, citando parcial o totalmente de modo textual con acordes modales y disonancias (Para niños (1908-9) y Sonatina (1915)); El segundo, invención melódica y rítmica imitando la música popular "que el compositor afirma como característico de Stravinsky"(2,pág.8), Dos Danzas Rumanas (1909-10) y Allegro Bárbaro; El tercero "la completa y total adopción de los modulos expresivos y de las estructuras ligüísticas de la música popular, aunque sublimadas hasta el punto tal de no contener ya las referencias directas del motivo popular" (2,pág.8) en sus últimos Cuartetos (1927-39), Concierto para orquesta (1943).En las Catorce Bagatelas (1908) es cuando abandona definitivamente la tradición romántica: intervalos disonantes o inusuales (unísono #9, segundas mayores #2, quintas #6); bitonalidad en #1; ostinatos melódicos (#3) y rítmicos (#12); utilización estructural de los adornos (#8), presentando una nueva gramática y sintáxis, en que el intervalo es el fundamento de las funciones armónicas, siendo la repetición variada guía del

desarrollo musical. "Otro elemento ... el impetu rítmico del folclore rumano... es el motivo "barbárico"... la disonancia utilizada como acicate rítmico y acento tímbrico"(2,pág.15) como en el "Allegro bárbaro" de 1911, en donde exalta la naturaleza percutiva del piano.

La Opera El Castillo de barba azul (1911) es el mayor acercamiento a las enseñanzas de Pelleas de Debussy, donde Bártok adopta la línea de las inflexiones del lenguaje, con la cadencia de la lengua húngara, en armonías evanescentes y refinados empastes tímbricos. El Príncipe de madera (1914-6), ballet, es un híbrido con procedimientos wagnerianos: gradual expansión de Do mayor con Fa sostenido añadido; al lado de la influencia de Strauss y Stravinsky en la orquestación (la Cosagración en la escena de la lucha del príncipe con los árboles). El Primer Cuarteto (1908) ya muestra una concepción unitaria, en la generación de células rítmicas o de intervalos, así como influencias debussianas y rasgos del inconfundible estilo bartokiano." En el Segundo Cuarteto (1917) los rasgos bartokianos se *multiplican*: la unidad temática del moderato inicial... las sonoridades "barbáricas" del allegro molto capriccioso, glisandos, pizzicatos y la utilización simultánea de cuerdas al aire y pisadas, las gélidas sonoridades del lento en que casi se bloquea el movimiento"(2,pág.17).El Mandarín maravilloso (1918-9) es una interpretación personal del expresionismo, en la elección del tema realista y simbólico al mismo tiempo, violento impulso sexual y en la tensión emocional provocada continuamente por el exagerado uso de los componentes tímbricos y rítmicos.

A raíz de la Primera Guerra Mundial, ya no pudo recolectar los cantos populares (lo que después haría esporádicamente), pero ya estaba asimilado el lenguaje húngaro en él, por lo que pudo "afirmar su propia personalidad en los años en que el mundo musical europeo estaba magnetizado por los dos polos del neoclasicismo y la dedocafonía"(2,pág.17), aunque recibió influencias de estas corrientes sin perder identidad y borrando los rasgos originales de aquellas (tal como

lo hizo con la música húngara) enriqueciendo su lenguaje. Influencias de la Segunda Escuela Vienesa en las Dos Sonatas para Violín y Piano (1921-22), en que la línea melódica, mediante la cromatización llega a la serie de doce sonidos, pero siempre con un núcleo tonal o modal en la que se desarrolla la armonía y en la que utilizó formas simétricas, desarrollos contrapuntísticos y por una simplificación de la línea de la melodía, en lo que tiene afinidad con la línea "neoclásica", nunca copiando ningún estilo. La Sonata y el Concierto para Piano y Orquesta (1926), con "líneas netas y esenciales que a veces se reducen a la simple repercusión de la nota y la prevalencia del elemento tímbrico y percusivo (frecuente utilización de clusters, por ejemplo)"(2,pág.18) con lo que el sonido se va liberado y se acorta la frontera entre el sonido y el ruido, suceso paralelo e independiente, con motivos, medios, significados diferentes a los de Varese, a veces con resultados parecidos (glissando en trombones del concierto recuerda a las sirenas de Ionization). Música de la noche es la cuarta pieza de Al aire libre, y en ella se evoca los sonidos nocturnos con un continuo en clusters, en que casi se detiene el tiempo, contrastando con clusters percutidos que parecen gritos de animales, ecos de antiguas melodías. Es en los tiempos lentos de esta fase compositiva en donde el movimiento convulso y éxtasis, estruendo y murmullo son partes complementarias, en inesperadas posibilidades tímbricas y expresivas, en Cuarteto de Cuerdas o en ensambles instrumentales en la que percusión asume un papel fundamental. Con los instrumentos de cuerda explora gran cantidad de golpes de arco: *col legno, sulla tastiera, a punta d'arco, sull ponticello, pizzicato, martellato*) o efectos como el glisando que es un equivalente bárbaro de la percusión en el piano, sobre todo en los movimientos rápidos (Tercer cuarteto, 1927, coda final; Allegro pizzicato del Cuarto (1928); el Quinto (1934) el vivaz scherzo (A la búlgara). "La inmovilidad estática de los movimientos lentos y el movimiento rítmico de los veloces, son sin duda, los aspectos más inmediatamente perceptibles de estas obras"(2,pág.19) en una estructura controlada y muy elaborada, en general simétrica.

Es en el Cuarto Cuarteto donde introduce una "forma en puente o arco", su ideal de la forma: A B C B' A' , en donde los dos últimos obtienen temas de los dos primeros, siendo C el punto de unión, método que le da consición y unidad a las obras, y así también utiliza esta forma en el Quinto Cuarteto. Una obra tan vital debe ser encuadrada en una forma compleja, afirmando su carácter propio , siendo "objetiva" (neoclásica) y en ese sentido, ajena al compositor. También destaca la utilización de procedimientos fugados y canones en una libre escritura contrapuntística. La "Sonata para dos Pianos y Percusión" (1937) y "Música para instrumentos de Cuerda, Percusión y Celesta" logra un equilibrio sonoro gracias principalmente, a la discreta y constante presencia de la Percusión, en un principio vital que aglutina los otros elementos sonoros, colocándose en medio, y los otros instrumentos o conjuntos a los lados como en estereofonía. El Microkosmos (1937) "157 piezas para Piano en orden progresivo de dificultad, que representa el Gradus ad Parnassum del piano contemporáneo, educando... no sólo el uso de nuevas técnicas, sino también en la comprensión de nuevos lenguajes"(2,pág.21). De su tercera etapa son Contrastes para Viola, Clarinete y Piano (1938), Segundo Concierto para Violín y orquesta (1937-8) y el Divertimento para orquesta de Cuerda, en donde se aprecia un apagamiento de las sonoridades encendidas, percusivas, visionarias, y el regreso al tematismo, predominando las tonalidades neutras, expresivamente intermedias, ensombrecidas. Ya en Estados Unidos escribe el Concierto para Orquesta (1943) "obra maestra del clasicismo bartokiano... están presentes los estilemas del estilo de Bartok... adoptan significados nuevos e inesperados: los temas... sobre diseños populares... estructura fundamentalmente diatónica ... (con) una fisonomía clásica sin perder su natural vitalidad... (2,pág.22); la orquestación es ágil, poniendo de manifiesto de vez en vez el virtuosismo de cada sección orquestal: fugato veloz en el Presto Finale; fanfarria de las trompetas en la Introducción; Segundo Movimiento con los fagotes en sextas, oboes en terceras, clarinetes en séptimas, flautas en quintas, y

trompetas con sordinas en segundas, y la cita de la Séptima Sinfonía de Shostakovich en el Intermezzo. Sus dos últimas obras: Concierto para Piano y Concierto para Viola del mismo año, quedaron inconclusas.

Segunda Escuela Vienesa.

Antes de la Primera Guerra Mundial Viena vivió su bella época despreocupadamente, entre salas de baile, operetas, café-concierto, donde predominaba el sentimentalismo evasivo del Vals y la Polka, la familia Strauss (Johann padre, hijo y Eduard). Entre una situación política violenta y problemática (roces con Rusia, dificultades con las nacionalidades eslavas, competencia con el Imperio Alemán, la industrialización con sus conflictos obreros, delincuencia, prostitución y antijudaísmo) llevará "a la cultura vienesa de la bella época a la decadencia irracionalista, mucho más radical y encendida de lo que había sido en París" (1,pág.89).

En la literatura Rainer María Rilke (1875-1926) se acercó al espiritualismo ruso, rechazando la civilización contemporánea con su exagerado individualismo, en una profunda meditación existencialista y metafísica sobre el hombre. Stefan George (1868-1933) con una visión cada vez más desoladora de la civilización y del hombre, en un contexto religioso y metafísico. La pintura propuso un antinaturalismo llamado "Secesión", "la salida de los jóvenes artistas de los centros oficiales y académicos, la inauguración de exposiciones (periódicas e itinerantes) y la publicación de polémicas revistas de grupo"(1,pág.80) en Viena la fundó Gustav Klimt ; Marx Libermann (1897) en Berlín; Vasili Kandinski en Munich, todos ellos entienden y aman el impresionismo en su revalorización de la visión subjetiva (libertad de espíritu), lo mismo que propuso "elevar a todos lo objetos de consumo al nivel de arte. A diferencia de las otras artes,

la música... no obtuvo especiales estímulos de la renovación de las nuevas perspectivas internacionales”(1,pág.91).

Mahaler y Richard Strauss fueron considerados como simples “poswagnerianos” y el concepto de tradición encarnó en Hugo Wolf, Max Reger, Hans Pfitzner. Gustav Mahaler (1860-1911) representa el momento de máximo agotamiento de la civilización romántica y punto de referencia para los jóvenes músicos vieneses modernistas (Schoenberg y sus alumnos) , de quienes estrenó sus primeras composiciones .En sus obras de gran extensión, a menudo la palabra (voz del poeta) y la música extienden horizontes infinitos de profundos significados y visiones intelectuales sublimes. El programa y el texto es el transcurrir mismo de la fantasía sonora del compositor, quién escribe para revelar la esencia misma de la verdad (posición asumida por los integrantes de la Segunda Escuela Vienesa, con un lenguaje radicalmente distinto).Es famosa la conmovedora dedicatoria que Schoenberg puso en su Tratado de Armonía (1911): “Este libro esta dedicado a Gustav Mahaler... Es un mártir, un santo que ha desaparecido antes de haber podido ver su obra a las manos seguras de sus amigos” . Conocido sobre todo como director de orquesta, Richard Strauss (1864-1949), destaca especialmente en sus período de los poemas sinfónicos (1899,Vida de un héroe) precediendo al sinfonismo ilimitado de Mahaler o Scriabin, lo mismo que la época de las óperas Salomé (1905) y Elektra (1908) anticipando las exasperaciones más radicales del expresionismo. Desde El Caballero de la Rosa (1911) “tuvo una postura cada vez más antimodernista y se agudizó el alejamiento de la vanguardia”(1,pág.97).

Se suele aceptar como fecha de iniciación del expresionismo en 1907, cuando Picasso iniciaba la vanguardia pictórica con Les demoiselles d’Avignon, Kokoschka escribía Asesino, esperanza de mujeres ; en Munich Kandinski (1911) llegaba al informalismo (Improvisación II) y exponía con el cubista Delaunay y Schoenberg; para aquella ocasión se escribió el almanaque titulado Der Blau Reiter (El jinete azul) que

dio nombre al grupo cuyo credo se basó en el ensayo de *Kandinski De la espiritualidad del arte (1910)*, que propone la fundamental unidad espiritual de las distintas artes, mediante el abandono de la "imitación a la naturaleza"; en la pintura utilizando formas puras, abstractas y en la música teorizó una especie de disociación entre la construcción formal y los contenidos del texto literario, manteniendo cada arte su autonomía. En Berlín se desarrolla un movimiento análogo "EL puente", considerado el centro del expresionismo, "porque mostró de forma más radical las características básicas de este arte[gritado]"(1,pág.103), sus fundadores fueron Kirchner Bley, Heckel, que recibieron influencia de Van Gogh cuando éste expuso en Munich (1907) causando gran revuelo y descubriendo al noruego Edvard Munch con su famoso "El grito" (1893), lo mismo que admiran el arte primitivo desarrollado por Picasso en la deformación geometrizable y finalmente "la recuperación del valor estructural de la línea"(1,pág.103).

Característica esencial de estos grupos era la estrecha colaboración entre artistas de distintas artes, por lo que del encuentro de la palabra y la música nacieron, en el teatro, el Klangsprechen (hablar por medio de sonidos, interjecciones carentes de significado) y el Sprechgesang (el canto hablado de Schoenberg). En el teatro expresionista, los personajes realizan gestos mecánicos en un individualismo exagerado, en medio del existencialismo y el psicoanálisis "la única solidaridad humana posible parece que sólo puede ser alcanzada por los cadáveres, todos iguales"(1,pág.105); el Urschrei, grito primitivo, inarticulado, puede ser un medio auténtico de comunicación, y el reflector adquiere una gran relevancia haciendo emerger los detalles de la obscuridad, haciéndoles "gritar". En el campo musical, Erwartung (Espera) de 1909 y Die gluckliche hand (La mano feliz) realizada entre 1908 y 1913 ambas de Schoenberg; la primera es un monólogo que oscila entre dos extremos esquizofrénicos: el terror del presente y la nostalgia del pasado con aspereza disonante, caos orquestal, grito en la voz y su opuesto, el timbre solista puro

agrandando la paleta expresiva. En la mano feliz, aparecen elementos nuevos: el uso de un coro de solistas (seis hombres y seis mujeres), la Sprechstimme (voz recitadora) que alterna con el canto, presencia en escena de dos mimos, indicación minuciosa de los elementos escenográficos y de dirección, al igual que indicaciones especiales para la utilización de distintos proyectores de luz, en gran libertad tímbrica, rítmica, y la llegada definitiva de la atonalidad (eliminación de los centros tonales) con la liberación de la disonancia (de la necesidad de resolución).

Arnold Schoenberg (1874-1951) se formó en Viena en medio del debate entre wagnerianos y brahamnsianos, que se plasma en el encuentro afortunado de su pieza Verklarte Nacht (Noche transfigurada, 1899). De 1903 a 1911 realiza una importante actividad de enseñanza, en la que formó a los compositores que en torno a él se reunirían en la llamada "Segunda Escuela Vienesa", no sólo con Berg y Webern, sino también con Erwin Stein, Heinrich Jalowetz, Egon Wellesz y Karl Horwitz y del que se derivó el Tratado de Armonía, propuesta cultural que aborda el estudio de la armonía y la composición, analizando el desarrollo del lenguaje armónico a través de un tramo de la historia de la música e informando sobre las técnicas más recientes (armonía por cuartas y melodía de timbres). Su primera obra totalmente personal y nueva es la Kammersymphonie (1900) con diez solistas de viento y cinco de cuerda, en donde la utilización de cuartas provoca la salida de la tonalidad, armónica como melódicamente, en una forma sumamente concentrada y una señalada escritura contrapuntística. Con su Lieder (1909) él mismo menciona que logra acercarse a su ideal expresivo y formal por medio del atonalismo, asimetría rítmica, la disolución tímbrica en una búsqueda de rigor en la composición que provoca la variación continua (no repetición) en una tensión máxima; intervalos alterados y grandes saltos melódicos, evitando la repetición de una nota para que no adquiriera mayor importancia que las otras, e igualmente cualquier reminiscencia de los centros tonales tradicionales, de manera que esta elección melódica anticipó "espontáneamente" la

sucesión de 11 o 12 sonidos antes de que se repitiera alguno de ellos; el ritmo con subdivisiones irregulares (5/16, 7/16, etc) son comunes y la superposiciones como cuatro contra tres, siete contra cuatro, etc, y la relación pausa-sonido se regenera. La melodía de timbres (sonido-color) en donde "una misma melodía esta formada por notas breves o incisivos realizados sucesivamente por instrumentos distintos; o bien el mismo acorde "pasa" insensiblemente de un grupo instrumental a otro a través de sucesivas entradas"(1,pág.110-1). Seis pequeñas piezas para piano (1909) en un fluir siempre nuevo, sin correspondencias ni simetrías, eventos sonoros fuera de toda lógica temática tradicional. Con Pierrot Lunaire (1912) alcanzó el reconocimiento internacional; esta organizado en tres partes, de siete canciones cada una que contienen formas espectrales y exageradas, los rayos de la luna (terrorífica , expresionista) provocan imágenes de pesadilla en la locura de un Pierrot asesino, blasfemo, sádico; eligió instrumentos solistas: piano, flauta, clarinete, violín y violonchelo. Utilizó radicalmente el "cantado hablado", del que dice que se debe observar escrupulosamente el ritmo: el sonido hablado da altura a la nota, pero la abandona inmediatamente bajando o subiendo, debiendo evitarse el "parlato cantante"; los intérpretes deberían recabar el espíritu de las piezas en el sentido musical únicamente. Stravinski asistió al estreno de la obra, que le causó profunda impresión, sobre todo en la novedad de los empastes tímbricos. Tras el Pierrot su producción tiene una pausa grande debido a la guerra, en la que hará "un replanteamiento radical de su propia experiencia atonal que lo hará llegar a distancia de más de diez años, al método dodecafónico..."(1,pá'g.114).

Alban Berg (1885-1935) estudió con Schoenberg en Viena de 1904 a 1910, existiendo una continua confrontación entre sus obras y las de su maestro; su elección personal le lleva a una concepción más amplia, articulada y compleja de la forma y del timbre musical. Los Cinco Lieder (1912) para voz y orquesta donde opta por una gran dotación instrumental, tendiendo a los timbres complejos y sin embargo de una

transparencia cristalina, donde la voz sostiene arcos melódicos de gran lirismo, con enunciación clara de los textos (ni sombra del cantado hablado), utilizando radicalmente la atonalidad y la construcción rigurosa, armonías por cuartas y un total cromático, en variaciones incesantes de la melodía y los ritmos. Tres piezas para orquesta Op.3 contiene violencia de contrastes y espesor en la instrumentación, y aún en los momentos más caóticos no falta la guía de una melodía temática continua y emergente, existiendo tensión total cromática (utilizando doce sonidos antes que se repita alguno de ellos) convive con la repetición de algunos intervalos a distancia cercana (auténticas progresiones). En la Suite Lírica dará ejemplo de una serie, que dispone las notas según el principio dodecafónico (sin repetición antes de la exposición de las doce notas) lo mismo que utiliza los intervalos en serie, sin repetición de los mismos hasta que hayan sido utilizados los doce.

Anton Webern (1883-1945), de carácter esquivo, con un arte interior esencial y enigmático para algunos; "piénsese cuánto sentido de renuncia es necesario para ser tan conciso... Ahora bien, quien toca ¿sabe cómo deben tocarse estas piezas?, quién escucha ¿sabe cómo acogerlas?... (1,pág.117). Tensión concisa y eficacia, ya desde la Pasacaglia Op.1, así como en sus obras más atrevidas, rechaza todo experimentalismo en sí mismo, en una poética espiritualista y expresionista que recibe de su maestro Schoenberg (el arte como la revelación de una verdad escondida), "la responsabilidad de nuestra misión aumenta a medida que la situación se vuelve más espontánea"(1,pág.117), su consición no fue renuncia a la comunicación expresiva sino una búsqueda ardua y absoluta de expresión de una vida interior, despojada de toda retórica y de todo sentimentalismo. Las Cinco piezas Op. 5, las Seis piezas Op. 6 y las Cinco piezas Op.10 para orquesta enseñan sus soluciones musicales: se pasa de fff a ppp en un tiempo muy rápido; canto expresivo por medio de breves incisivos o con la repetición de unos pocos intervalos; orquesta de grandes posibilidades (riquísima percusión y nutrida sección de metales) utilizando

zonas inaturalmente agudas (trombón o tuba) con un auténtico puntillismo y melodía de timbres, "instrumentos aislados, en zonas sonoras diversas, surgen sucesivamente del silencio con notas aisladas"(1,pág.118).Observó el mismo: "Tuve la sensación de agotada la exposición de los doce sonidos, la pieza debía considerarse concluida... había nacido una regla: antes de que no se haya expuesto los doce sonidos no se puede repetir ninguno de ellos"(1,pág.118), en una concepción microestructural de la forma musical. De 1908 a 1913 la Segunda Escuela Vienesa tuvo un primer período rico en obras en una radical ruptura con la tradición: la Primera Guerra Mundial marca el inicio de un largo período de gestación: Berg con *Wozzeck*, Schoenberg y Webern hacia el método dodecafónico.

"El movimiento expresionista tuvo el gran mérito de vivir de cerca los acontecimientos bélicos, ya que casi todos sus representantes fueron testigos directos en los frentes austriaco y alemán"(1,pág.119), y como grupo fueron separados por la guerra, surgiendo una reacción contra el individualismo y subjetivismo del expresionismo; sólo quedaron los músicos de la Segunda Escuela Vienesa. *Wozzeck se escribió entre 1917 y 1921*, estrenándose después de 137 ensayos, en Berlín (1925). El núcleo temático del drama es la explotación de las clases populares por los poderosos y moralizantes, visto como algo natural. *El texto de Büchner* tiene temas típicos expresionistas: alienación mental, la sangre, pesadillas, asesinato brutal, visión espectral y amenazadora de la naturaleza. La música sirve al drama con disonancia libre, escritura polifónica, sequedad en el timbre, *María* es siempre cantabile acompañada con un marco tonal con una dulce cuerda. Tiene una estructura simétrica: tres actos y cinco escenas por acto; el primero concebido en la orquesta como una Suite (preludio, pavana, giga,etc.); el segundo una Sinfonía en cinco movimientos y el tercero una serie de variaciones sobre un tema, una nota, un ritmo, un acorde... más el espectador no debería darse cuenta de estas formas. En ocasiones la construcción musical es indiferente al contexto dramático produciendo un

efecto de deshumanización, aunque en otras sí coinciden. Enormes contrastes entre atonalidad-tonalidad, consonancia-disonancia, utilizando la atonalidad de una manera que se acerca al dodecafonismo, cuando con lacerante disonancia y variación armónica o melódica alcanza una auténtica extensión de doce sonidos, aunque no los ordene según las reglas seriales.

"El paso de la atonalidad libre a la dodecafonía, que surge expresamente por la exigencia de dar una construcción unitaria a composiciones amplias... de crear objetos sonoros sólidamente contruidos, sustraídos del gesto individual inmediato, al grito aislado"(1,pág.126) proponiéndose el valor didáctico del arte en general, para formar un mundo mejor y más racional. Los músicos al plantearse tales exigencias culturales, se enfrentaron al mismo tiempo al problema de la ruptura que la evolución del lenguaje había llevado, respecto al público masivo (industria cultural de la música), surgiendo el concepto de "música utilitaria" en un intento de simplificar el lenguaje para hacerse accesible a tal oyente. Ejemplos de Hindemith en Berlín con obras de fácil ejecución para aficionados y colegas; Schoenberg con De hoy a mañana, se propuso demostrar que con la técnica dodecafónica era posible afrontar estéticas y géneros diversos; Kurt Weill (1900-50) en la famosa Opera de los tres centavos (1928) en la que introduce tangos, foxtrot, subrayando la vulgaridad mediante timbres específicos y deformaciones rítmicas. Esta experiencia fue simultánea

Después del gran silencio de Schoenberg frente a las exigencias artísticas de la libre atonalidad del Pierrot, buscando un control racional del músico sobre los materiales usados, en la unidad de la obra de arte incluso de gran extensión. Coherencia interna del material, donde el quehacer musical adquiere relieve en el momento de la posesión de una capacidad técnica sólida, y una artesanía suficiente. Surge en 1912 con la Suite Op.25 para Piano, el dodecafonismo que lo llama "método de componer con doce sonidos que no se relacionan entre sí. Se basa en cierto orden (serie) de los doce sonidos de la escala cromática, que produce un orden de

intervalos. La serie original (O) puede invertirse (I) cuando sus intervalos ascendentes se vuelven descendentes y viceversa; retrógrado (R) se forma empezando del último sonido y terminado en el primero de (O); el retrógrado invertido (IR) cuando los intervalos ascendentes de (R) se invierten, o sea se vuelven descendentes y viceversa. Debe evitarse toda referencia a los acordes tonales (los doce sonidos pueden presentarse en forma de acorde) y a los intervalos melódicos que recuerden al sistema tonal. Nació de la exigencia de controlar racionalmente el método compositivo de las emancipaciones de la disonancia, y por otra parte con la inversión y el retrógrado se recuperan recursos utilizados por la Polifonía. De la Suite Op.25 al Quinteto para instrumentos de viento Op.24(1924) a la Suite para dos clarinetes, clarinete bajo, violín, viola, chelo y piano (1926) y el Tercer Cuarteto de Cuerda (1927) hasta la obra mayor sinfónica del período dodecafónico: Las Variaciones para orquesta Op.31 (1926-8) donde el conjunto armónico y melódico está rigidamente regulado por los principios seriales, el resultado no depende de ella directamente, pues la variedad se confía al ritmo y al timbre que escapan del control de la serie. Posteriormente surge un compromiso entre la búsqueda radical del rigor constructivo, y utilizando formas y expresiones tradicionales: Sonata en los Conciertos para Violín (1936) y Piano (1942). En la Segunda Guerra Mundial el método se vuelve adecuado para expresar un mundo violento, en una denuncia gritada, sarcasmo, deseo de la visión de la victoria de la razón sobre la barbarie: Ode to Napoleon Buonaparte (1942), Un sobreviviente de Varsovia (1947); el esfuerzo más grande a que se sometió el dodecafonismo fue la Opera Moisés y Arón, en donde Moisés interpreta completamente en Sprechgesang (cantado-hablado) mientras Arón canta y el Coro lo hace indistintamente, haciendo efectos estereofónicos poniendo en distintos lugares las voces y la orquesta en el escenario.

Webern lo utiliza en 1926 en Dos Lieder Op.19 para coro mixto, celesta, guitarra, violín, clarinete y clarinete bajo; Sinfonía Op.21 (1928); el Cuarteto Op.22 para

violín, clarinete, saxofón y piano (1930); las Variaciones y el Cuarteto para Cuerda se agudiza el enriquecimiento sonoro y lo que sorprendió a la vanguardia de la posguerra: la variación absoluta en la melodía y la armonía en la aplicación rigurosa de la serie, le corresponden una tensión equivalente en la variación rítmica, entendida como relación sonido-silencio... anticipando el serialismo integral (serializar todos los parámetros: ritmo, matiz, articulación, etc.) .

Para Berg el método no es un absoluto, sino sólo un componente de una amplia paleta sonora (incluidos tonalidad y atonalidad), siendo el ejemplo cumbre el Concierto para Violín y orquesta de 1935 donde la serie es una sucesión de cuatro acordes Mayores y Menores, volviendo en pasajes a un clima estético muy cercano a Mahaler. Desde 1929 hasta su muerte trabajó en la Opera Lúlu, que dejó incompleta; más expresionista que Wozzeck en el tema (Lúlu es la encarnación del instinto sexual con todas sus implicaciones) con formas autónomas que muestran las diferencias entre los personajes y los momentos de la historia, pasando de la disonancia rigurosa de los pasajes dodecafónicos a la más banal de la tonalidad.

Con el Serialismo terminamos esta parte del trabajo que es el Fundamento Histórico – Cultural de las Veinte Piezas Pedagógicas para Trompeta y Piano: después de la Segunda Guerra Mundial las corrientes expuestas aquí son la base para la aparición, del Serialismo Integral, la Música Electrónica y la Concreta, el Hiperestructuralismo, el Aleatorismo, Gestualismo y muchas tendencias más, vigentes durante la segunda parte del Siglo XX y que revolucionaron los conceptos de Música, Forma, Sonido, Interpretación, Notación, Utilización de Instrumentos Tradicionales, etc., hasta nuestros días.

1.- Suite (Barroca)

A) Antecedentes Históricos

Tiene su origen en las parejas de Danzas contrastantes de la Edad Media: "Dantz" solemne y de compás binario y "Nachdantaz", saltarina y de compás saltarín, encadenándose este par cíclicamente. En Italia también se le llamó Sonata. Es una serie de piezas instrumentales escritas todas en un mismo tono, derivados de danzas y canciones, en ocasiones precedidas por un Preludio, alternándose el carácter y los ritmos de las mismas. Los compositores del Barroco trataban libremente a la Suite: en la compilación de las obras, su número (de 4 a 9), la elección del carácter musical y el aspecto rítmico de las danzas. Eran más constantes en la conformación de los tiempos, en su disposición (Alemanda, Courante, Zarabanda, Giga) en los que se intercalaban otras piezas, como la Gavota, Minuet, Bourrée, Louré, etc; lo mismo que Adagios, Fugas. Existen enlaces formados por dos danzas del mismo género que se suceden y se alternan: Minuet I- Minuet II- Minuet I. Del mismo modo con el Paspié, Gavota y Mussete. La forma de casi todos los movimientos, desde Purcell, Corelli hasta Bach y Handel era Binaria Simple: cada movimiento se dividía en dos secciones iguales, y por lo general no se buscaba variar el material dentro del movimiento. La Suite y la Sonata representan diferentes ejemplos del esfuerzo por encontrar una forma a la música instrumental. Los Virginalistas Isabelinos comúnmente se mantenían en la misma tonalidad; Purcell, Couperin y Bach pasaban a la tónica Mayor o menor; Corelli y Handel preferían dirigirse a la tonalidad relativa Mayor o menor. Un término Inglés de los siglos XVII y XVIII para designar a la Suite es "lesson", posiblemente por atribuírsele una intención didáctica.

B) Características

No siendo el objetivo principal una exposición exhaustiva de la Suite Barroca, mencionaremos someramente algunas de las características importantes de la Suite, que como hemos dicho, es un conjunto de Danzas, de las que señalaremos las siguientes, para fines particulares de este trabajo:

Preludio. No tiene un compás específico. Tiene función de introducción, varía mucho en amplitud, con valor relevante dentro de la Suite. Utiliza un motivo rítmico y / o melódico que se repite constantemente durante la obra, es decir, tiene un carácter monotemático. El Preludio no es necesariamente una Danza.

Alemanda. De origen Alemán. Utiliza compás de 2 o 4 tiempos, en **movimiento moderado**, comienza en anacruza de octavo o diesciseisavos, siendo a menudo la pieza principal durante la obra.

Courante. Francesa. Compás de 3 tiempos, en general inicia con anacruza de corchea, con **movimiento rápido** y utiliza notas de la misma duración.

Sarabanda . Española. **Lenta, solemne y grave**, de tres tiempos, donde se acentúa el segundo tiempo . Abundan en la melodía notas breves en trinos, grupetos ; es el mismo tema variado con los adornos.

Minuet. Francesa, surgida de la Corte. **Movimiento moderado**, ceremonioso. Compás de 3 tiempos, sin ornamentos. En ocasiones el Minuet I se alterna con un Minuet II o con un Trío y al final regresa el Minuet I.

Giga. De origen poco claro, Inglés o Italiano. De **movimiento rápido**, ritmo marcadamente ternario (de 3, 6, 9 ó 12 tiempos), anacrusa de octavo y escritura fugada o imitativa.

Obertura. No tiene un compás específico. Tiene carácter de introducción, a la Francesa (lento-rápido-lento) y a la Italiana (rápido-lento-rápido) es de **tiempo lento solemne**, alternando notas lentas con rápidas.

Aria. De carácter cantabile, en **movimiento lento**, compás binario o ternario, admitiendo adornos de toda especie.

Bourre. **Movimiento vivo**, en compás de 4/ 4, anacruza de negra, con ritmo sincopado.

Fuga. Composición musical en una sola estructura, que maneja uno a más Sujetos (Temas) y con empleo sistemático de la imitación; enfatiza una semántica horizontal, en interacción con la relación tonal. El Sujeto la matriz de la fuga y la idea rectora fundamental; el tema puede estar escrito con valores rítmicos desiguales, y con pausas. La Respuesta sucede después de haber sido enunciado el Sujeto o Tema por una de las voces, posteriormente este Sujeto es imitado en otra voz. El Contrasujeto se presenta después del Sujeto, en la misma voz, sucediendo a éste en su discurso y le acompaña en cada una de las entradas formando contrapunto con la respuesta; el Contrasujeto no debe distraer la atención del oyente pero tampoco ser un simple relleno. Exposición se refiere cuando el sujeto (junto con el contrasujeto) se presenta en cada una de las voces de las que consta la Fuga, para dar paso al Episodio o Divertimento en donde el compositor utiliza los materiales del Sujeto, Contrasujeto y otros derivados de ellos con fantasía. Stretto sucede cuando se hace entrar la respuesta antes de haber terminado la exposición del sujeto completo; generalmente se utiliza en los momentos climáticos de la Fuga .

Voz I	Sujeto	Contrasujeto 1	Contrasujeto 2..	Etc.
Voz II	■	Respuesta 1 (Sujeto)	Contrasujeto 1	Contrasujeto 2....Etc.
Voz III	■	■	Respuesta 2	Etc.

Louré. **Movimiento moderado**, compás de 3 ó 6 tiempos.

Gavota. *Movimiento moderado*, a menudo de 4/4 a la breve, en anacruza de cuarto o de dos cuartos; a la breve la fracción mínima es la corchea, y se acentúa de modo especial el primer tiempo.

Mussete. De carácter pastoril, imita a la cornamusa, escrita (toda o en partes) sobre una o dos notas largas a modo de pedal, con un compás binario o ternario.

2.- Modos Medievales

(utilizados en la Suite Modal de Benjamín Mira)

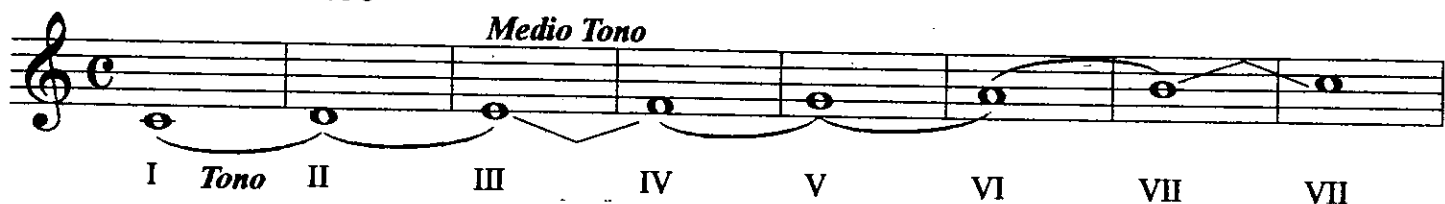
-Aspectos Técnicos -

A) Escalas

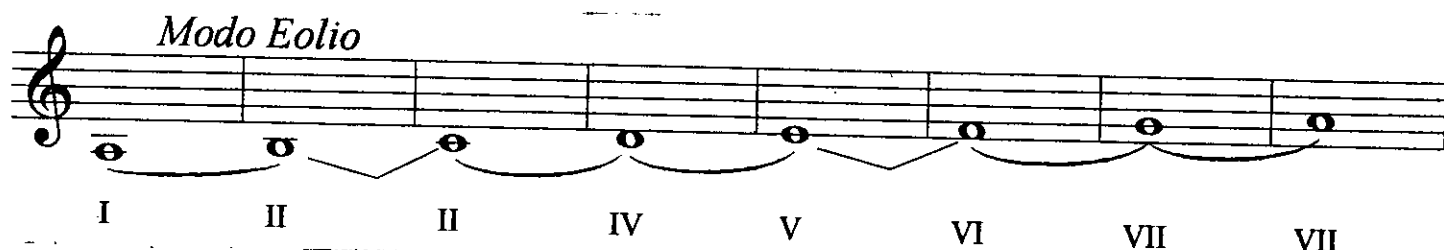
Los Modos Grecolatinos utilizados por los compositores del Siglo XX llevan los nombres que se les dieron en la Edad Media, son semejantes en su construcción a los de aquella época, pero se utilizaron y se utilizan de una forma distinta. Para explicarlos, usaremos la Escala de Do Mayor, a partir de cada uno de sus grados, como Sonido Central o generador, de esta forma mostraremos como se construyen los Modos respectivos.

El **Modo Jónico** es la actual *Escala Mayor*, con su esquema de tonos en los siguientes grados: de I a II ; II a III; IV a V ; V a VI ; VI a VII , y semitonos en los siguientes grados: de III a IV y de VII a VIII. El ejemplo muestra a la nota Do (I grado de la Escala de Do Mayor) siendo Sonido Central del Modo.

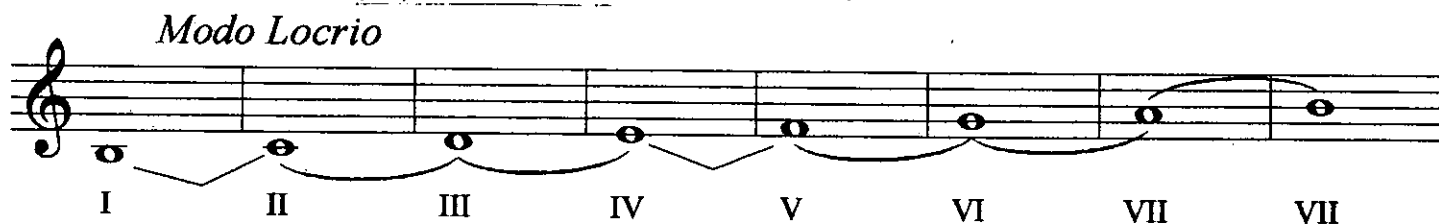
Modo Jónico



El **Modo Eolio** es la actual *Escala menor natural*, con su esquema de tonos en los siguientes grados: de I a II ; III a IV ; IV a V ; VI a VII y VII a VIII, y semitonos en los siguientes grados: de II a III y de V a VI . El ejemplo muestra a la nota La (VI grado de la Escala de Do Mayor) siendo Sonido Central del Modo.

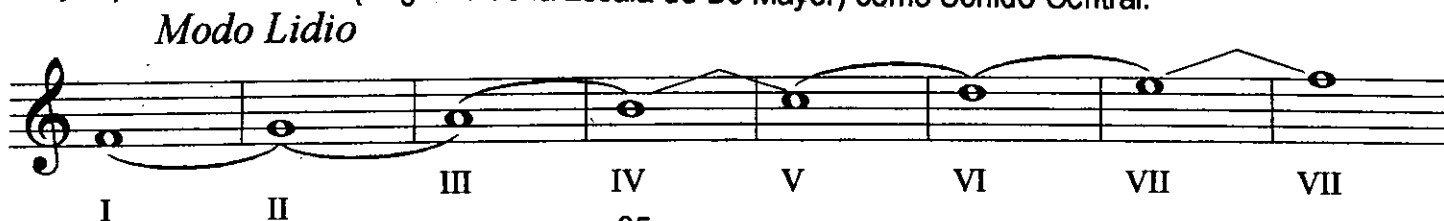


El **Modo Locrio** es *poco utilizado*, ya que tiene una Tríada aumentada como Tónica, lo que le da un ambiente especial, presentándose esta Tríada a menudo sin quinta, al unísono o en primera inversión del I grado. Su esquema de tonos en los siguientes grados: de II a III ; III a IV ; V a VI ; VI a VII y de VII a VII , y semitonos en los siguientes grados: I a II y de IV a V grado. El ejemplo muestra a la nota Si (VII grado de la Escala de Do Mayor) siendo Sonido Central del Modo.



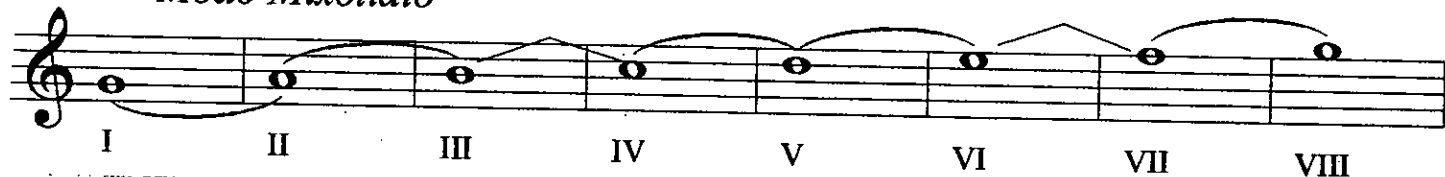
De los cuatro Modos restantes, dos tienen Tónica que en Tríadas forman acorde Mayor (Lidio y Mixolidio) y otros dos que sus Tónicas en Tríadas forman acorde menor (Dórico y Frigio).

El **Modo Lidio** se puede identificar como la *Escala Mayor con el cuarto grado ascendido*, su esquema de tonos en los siguientes grados: de I a II ; II a III ; III a IV ; V a VI y de VI a VII, y semitonos en los siguientes grados: de IV a V y de VII a VIII . El ejemplo muestra a Fa (IV grado de la Escala de Do Mayor) como Sonido Central.



El **Modo Mixolidio** se puede identificar como la *Escala Mayor con el séptimo grado descendido*, su esquema de tonos en los siguientes grados: de I a II ; II a III ; IV a V ; V a VI y de VII a VII, y semitonos en los siguientes grados: de III a IV y de VI a VII . El ejemplo muestra a la nota Sol (V grado de la Escala de Do Mayor)siendo Sonido Central del Modo.

Modo Mixolidio



El **Modo Dórico** se puede identificar como la *Escala menor natural con el sexto grado ascendido*, su esquema de tonos en los siguientes grados: de I a II ; III a IV ; IV a V ; V a VI y de VII a VIII, y semitonos en los siguientes grados: de II a III y de VI a VII . El ejemplo muestra a la nota Re (II grado de la Escala de Do Mayor) siendo Sonido Centra del Modo.

Modo Dorio



El **Modo Frigio** se puede identificar como la *Escala menor natural con el segundo grado descendido*, con su esquema de tonos en los siguientes a grados: de II a III ; III a IV ; IV a V ; VI a VII y de VII a VIII, y semitonos en los siguientes grados: de I a II y de V a VI . El ejemplo muestra a la nota Mi (III grado de Do Mayor) siendo Sonido Central del Modo.

Modo Frigio



B) Transporte de los Modos

Los esquemas de tonos y semitonos de cada Modo se pueden transportar a cualquier sonido de la Escala Cromática, como se acostumbra hacer con las Escalas Mayores y menores que utilizamos en la práctica diaria, empleando las armaduras que definen las tonalidades respectivas.

Para ejemplificar, tomamos a Do como Sonido Central o generador de cada uno de los Modos.

El **Modo Jónico** no tiene alteraciones como la Escala de Do mayor, porque Do es el primer grado de la Escala .

Modo Jónico en Do



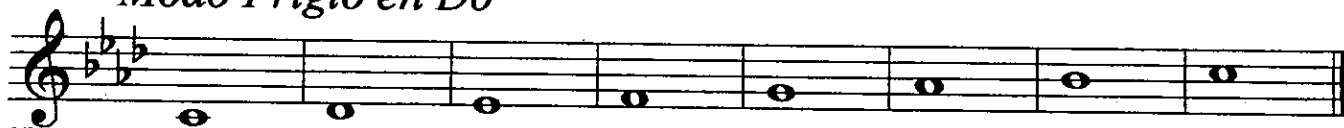
El **Modo Dórico**, para realizar el transporte buscamos la Tonalidad que esta una *Segunda Mayor descendente* a partir de Do, la cual es *Si bemol Mayor* , dando lugar a su armadura que es la base de este transporte , porque Do es el II grado de la Tonalidad de Si bemol Mayor, y a partir de Do escribimos la Escala.

Modo Dorio en Do



El **Modo Frigio**, para realizar el transporte buscamos la Tonalidad que esta una *Tercera Mayor descendente* a partir de Do, la cual es *La bemol Mayor* , dando lugar a su armadura que es la base de este transporte, porque Do es el III grado de la Tonalidad de La bemol Mayor, y a partir de Do escribimos la Escala.

Modo Frigio en Do



El **Modo Lidio**, para realizar el transporte buscamos la Tonalidad que esta una *Cuarta Justa descendente* a partir de Do, la cual es *Sol Mayor* con, dando lugar a su armadura que es la base de este transporte, porque Do es el **IV** grado de la Tonalidad de Sol Mayor, y a partir de Do escribimos la Escala.

Modo Lidio en Do



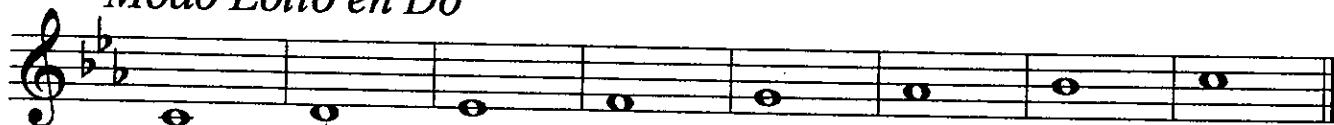
El **Modo Mixolidio**, para realizar el transporte buscamos la Tonalidad que esta una *Quinta Justa descendente* a partir de Do, la cual es *Fa Mayor*, dando lugar a su armadura que es la base de este transporte, porque Do es el **V** grado de la Tonalidad de Fa Mayor, y a partir de Do escribimos la Escala.

Modo Mixolidio en Do



El **Modo Eolio**, para realizar el transporte buscamos la Tonalidad que esta una *Tercera menor ascendente* a partir de Do, la cual es *Mi bemol Mayor* dando lugar a su armadura que es la base de este transporte, porque Do es el **VI** grado de la Tonalidad de Mi bemol Mayor, y a partir de Do escribimos la Escala. La Tercera menor ascendente es el intervalo complementario de la Sexta mayor descendente, que utilizaríamos si continuáramos con el orden descendente de los intervalos.

Modo Eolio en Do



El **Modo Locrio**, para realizar el transporte buscamos la Tonalidad que esta una *Segunda menor ascendente* a partir de Do, la cual es *Re bemol Mayor*, dando lugar a

su armadura que es la base de este transporte, porque Do es el VII grado de la Tonalidad de Re bemol Mayor, y partir de Do escribimos la Escala.

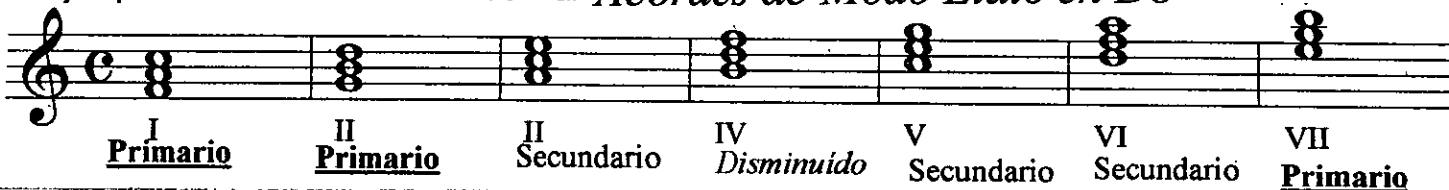
Modo Locrio en Do



C) Armonía

En cada uno de los Modos Lidio, Mixolidio, Frigio y Dórico existe un sonido distintivo que define el color característico de cada Modo, porque impide al Modo convertirse en una Escala Mayor o menor diatónicas: este sonido característico aparece en una gran parte de los Acordes que se construyen en cada uno de los grados del Modo. Así se establecen relaciones Armónicas Modales entre acordes primarios (Tónica y dos Dominantes, las que son Tríadas Mayores o menores que incluyen el grado característico del Modo) y acordes secundarios que son los restantes. También cada Modo incluye un Acorde disminuido, que es difícil de trabajar porque su quinta disminuida tiende a sonar como si fuera la séptima de dominante de la Tonalidad en que está escrito el Modo; lo que se acostumbra es alterar cromáticamente: la quinta disminuida se eleva medio tono o la fundamental se desciende medio tono. En el caso del Modo Frigio este acorde disminuido ocurre sobre el V grado, y cuando se altera forma una dominante adicional equivalente (tres en total).

Modo Lidio, sonido característico el Cuarto grado (lo relacionamos porque la Escala Modal es la Escala Mayor con el Cuarto grado ascendido). Los Acordes Primarios son I, II y VII; los Acordes Secundarios son III, V y VI. La Tríada disminuida es el IV. El ejemplo tiene como Sonido Central Fa. *Acordes de Modo Lidio en Do*



I
Primario

II
Primario

III
Secundario

IV
Disminuido

V
Secundario

VI
Secundario

VII
Primario

Modo Mixolidio, sonido característico el Séptimo grado (lo relacionamos porque la Escala Modal es la Escala Mayor con el Cuatro grado descendido). Los Acordes Primarios son I, V y VII; los Acordes Secundarios son II, IV y VI. La Triada disminuída es III. El ejemplo tiene como Sonido Central Sol.

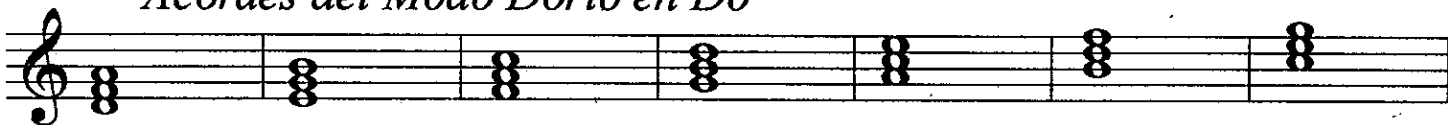
Acordes del Modo Mixolidio en Do



I	II	III	IV	V	VI	VII
<u>Primario</u>	Secundario	<i>Disminuído</i>	Secundario	Secundario	<u>Primario</u>	<u>Primario</u>

Modo Dorio, sonido característico es el Sexto grado (lo relacionamos porque la Escala Modal es la Escala menor natural con el Sexto grado ascendido). Los Acordes Primarios son I, II y IV; los Acordes Secundarios son III, V y VII. La Triada disminuída es VI. El ejemplo tiene como Sonido Central Re.

Acordes del Modo Dorio en Do



I	II	III	IV	V	VI	VII
<u>Primario</u>	<u>Primario</u>	Secundario	<u>Primario</u>	Secundario	<i>Disminuído</i>	Secundario

Modo Frigio, sonido característico el Segundo Grado (lo relacionamos porque la Escala Modal es la Escala menor natural con el Segundo grado descendido). Los Acordes Primarios son I, II y VII; los Acordes Secundarios son III, IV y VI. La Triada disminuída es el V. El ejemplo tiene como Sonido Central Mi.

Modo Frigio en Do



I	II	III	IV	V	VI	VII
<u>Primario</u>	<u>Primario</u>	Secundario	Secundario	<i>Disminuído</i>	Secundario	<u>Primario</u>

Si queremos definir bien la Modalidad, debemos hacer muchas referencias melódicas a la Tónica y cadencias al I grado, de tal manera que un pasaje puramente Modal es

aquel en que la melodía esta armonizada con acordes del mismo Modo y sobre un mismo Sonido Central.

D) Ejemplos de obras.

Dórica:

Claude Debussy, *Peleas y Melisanda* (red.), p. 116 (Durand).

Erik Satie, *Socrate* (red.), p. 35 (Sirene).

Jean Sibelius, *Sinfonía #6*, p. 3-4 (Hansen).

Ottorino Respighi, *Concierto Gregoriano*, p.9 (Universal).

Frigia:

Claude Debussy, *Cuarteto de Cuerda*, p. 3 (Kalmus).

Dimitri Shostakovich, *Sinfonía #5*, p. 4 (Musicus).

Carlos Chávez, *Preludios para Piano*, p. 3 (Schirmer).

Lidia:

Darius Milhaud, *Proteé* (red.), p. 1 (Durand).

Jean Sibelius, *Sinfonía #4*, p. 14 (Breitkopf)

Mixolidia:

Béla Bartók, *Concierto para Piano # 3*, p. 1 (Boosey).

Erik Satie, *Gimnopedié #2*, (Marks).

Darius Milhaud, *Les Songes* (red.), p.13 (Deiss).

Eolia:

Ottorino Respighi, *Pinos de Roma*, p.34 (Schimer).

Carl Orff, *Carmina Burana*, p. 1 (Schott).

Béla Bartók, *Mikrokosmos Vol II*, p. 2 (Boosey).

Locrio:

Claude Debussy, *Sonata para Flauta, Viola y Arpa*, p.11 (Durand).

Jean Sibelius, *Sinfonía #4*, p. 37 (Breitkopf).

3.- Suite Modal de Benjamín Mira

Análisis

I.-PRELUDIO

Forma. **UNITARIA** // A / A' / Coda //

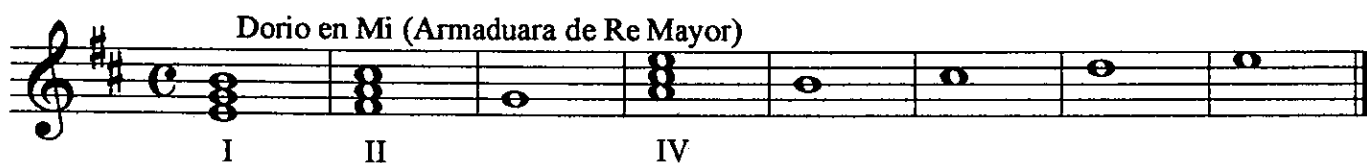
1-8 9-16 17-18

Tempo.- ♩ = 90

Rítmico.- Compás de 6/4 .Motivos importantes de la pieza.



Melódico.- Utiliza la Escala del Modo Dorio en Mi como Sonido Central (se aplica la Armadura de Re Mayor). Inicia en el quinto grado del Modo Dorio, en un motivo que se repite en la Trompeta o en el Piano presentándose en varias ocasiones por movimiento contrario y contrapunto imitativo (compases 9 y 13).



Armónico.- Utiliza los Acorde Primarios: **I** (Compases 1, 6 ,8 , 15, 17); **II** (Compases 3, 5, 7, 9, 11, 15, 17); **IV** (Compases 4, 10, 13, 16).

II.-ALLEMANDA

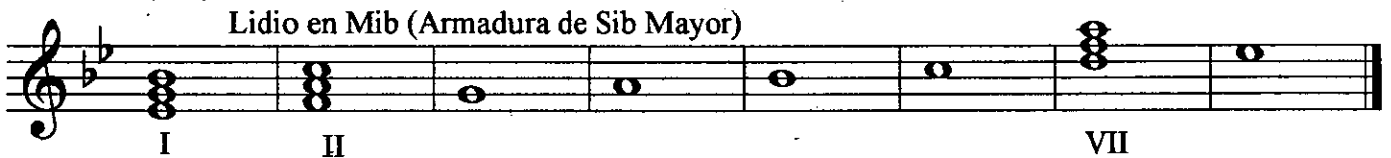
Forma.- UNITARIA // A / A / A' / A / Codal//
 1-15 16-28 29-42 42-56 57-60

Tempo.- ♩ = 110

Rítmico.- Compás de 2/4. Esquemas principales.



Melódico.- Utiliza la Escala del Modo Lidio en E bemol (se aplica la Armadura de Si bemol Mayor). Inicia con una melodía en movimiento de terceras ascendentes y descendentes y después una escala ascendente; en la segunda parte son notas del acorde en distintos ordenes. Se hace variación del tema en los compases 32 a 42. Destaca la melodía acompañada.



Armónico.- Utiliza los Acordes Primarios: I (Compases 2, 5, 8, 15, 19, 22, 29, 31, 34, 37, 42, 47, 50, 57); V (Compases 12, 26, 33, 36, 38, 41, 54); VII(Compases 4, 6, 7, 14, 18, 30, 46, 51, 56).

III.- COURANTE

Forma.-BINARIA // **A** / **B** / **A'** / **C** / **Coda**//
1-16 17-28 29-44 45-62 63-69

Tempo.- ♩ = 120

Rítmico.- Compás de 3/4 , en anacruza de octavo. Esquemas principales.



Melódico.- Utiliza la Escala del Modo Mixolidio en Re (se aplica la Armadura de Sol Mayor). Movimiento escalar descendente y salto de quinta ascendente (parte A). Parte B caracterizada por saltos de 7^a en la Trompeta con movimiento descendente en forma de escala; en el Piano este movimiento escalístico alterna con salto de quinta en mano izquierda (17 a 19) y reapareciendo la escala (25-29). Tema de esta Danza a la quinta superior del Modo (compás 30) , notas largas (34 a 62). Destaca la melodía acompañada.



Armonía.- Utiliza los Acordes Primarios: **I** (Compases 2, 5, 7, 10, 12, 15, 53, 67, 69); **V** (Compases 4, 9, 14, 30, 36, 39, 66); **VII** (Compases 6, 11, 32, 37, 68). Acordes por cuartas superpuestas del Compás 17 al 28 y del 46 a 52.

IV.- SARABANDA

Forma.-BINARIA

// A / B / C / A//
1-14 15-22 23-29 30-37

Tempo.- ♩ = 100

Rítmico.- Compás de 3/4. Esquemas principales.



Melódico.- Utiliza la Escala del Modo Locrio en Si (se aplica la Armadura de Do Mayor). Predominan los intervallos de 4ª y 5ª en la melodía o la utilización de notas cromáticas.



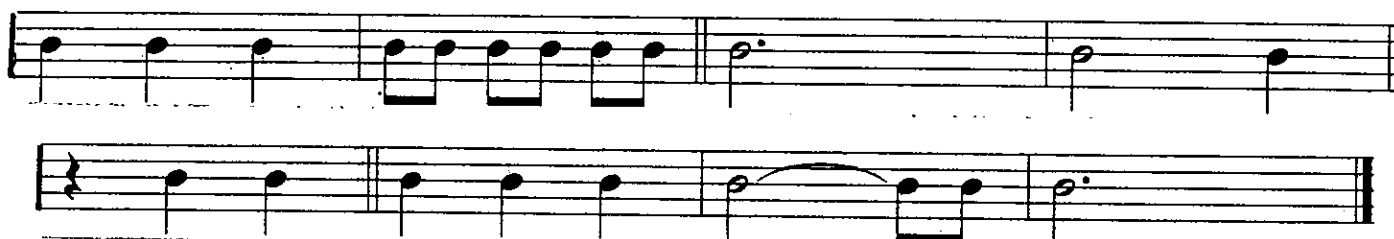
Armónico.- Los acordes se construyen libremente buscando sonoridades amplias sin importar el orden de los intervallos o funciones armónicas, o la utilización de notas cromáticas. Destacan clusters (racimos de notas) en el Piano (Compases 23 a 29). Amplios arpeggios y notas largas (Compases 1-14) y contraste con notas breves (Compases 15 a 18 y 23 a 27).

V.- MINUET

Forma.- TERNARIA // A :// B :// A//
 1-18 19-31 1-18

Tempo.- ♩ = 110

Rítmico.- Compás de 3/4. Esquemas principales.



Melódico.- Utiliza la Escala del Modo Eolio en Do (se aplica la Armadura de Mi bemol).

El tema de la parte A se sirve de un salto de Sexta Mayor descendente a partir del primer grado (Do a Mi bemol) e inmediatamente moverse como escala hasta llegar a la nota inicial, de ahí salta una quinta descendente (Do a Fa), para continuar en movimiento escalar hasta llegar a Re bemol (nota cromática). En B se vale de saltos de octava y de intervalos más amplios que la segunda, regresando al movimiento escalar al final del pasaje. Melodía acompañada.

Eólio en Do (Armadura de Mib Mayor)



Armonía.- Tiene el siguiente esquema armónico la parte A: Acordes I, V, IV, VI, VII, III, II, I y VII disminuído con la fundamental en becuadro (si natural); se repite otra vez. En la parte B hay un pedal con las notas de Sol y Fa en intervalo de Séptima, sobre el cual se presentan: V7 (9a con becuadro, 11a y sin tercera); V7(11a); V7 (con tercera

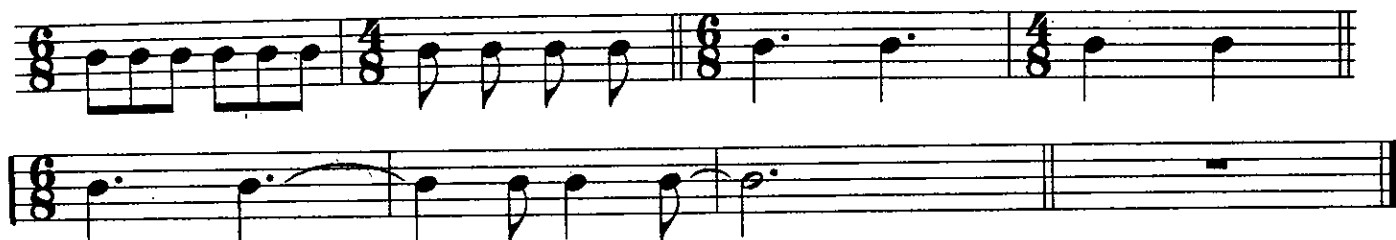
becuadro); I (cuarta suspendida); V7 (9a, 11a, 13a sin tercera); V7 (9a, 13a sin 5ª); V7 (9a, 11a sin 3ª); V7 (9a, 11ª).

VI.- GIGA

Forma.- TEMA CON VARIACION //A1 / A2 / A3 / A4 / A5//
 1-12 13-26 27-40 41-45 56-68

Tempo.- ♩ = 170

Rítmico.- Compás de 6/ 8 con cambios a 4/ 8. Esquemas principales.



Melódico .- Utiliza la Escala del Modo Frigio en Do sostenido (se aplica la Armadura de La mayor). Salto de octava o séptima seguido de un movimiento de escala y luego se intercalan los dos tipos de movimientos; destacan imitaciones entre los distintos planos Trompeta- Piano (Sol y Fa) compás 28 a 32 y 34. .El tema se va transformando con movimientos contrarios, con aumentación (A4) o mediante un trabajo polifónico.

Frigio en Do# (Armadura de La mayor)



Armónicamente.- Se presentan en A los siguientes acordes : III, VIII, I, VII, I, VIII, VI, I, VII, I, VII, IV, III, II, I, VII, VI, VII y I . Después es la polifonía la que se manifiesta totalmente, con voces en imitaciones, movimientos contrarios y voces independientes

hasta el compás 43, en que regresa la armonía: 43 (III), 44 (VII), 47 (acorde por cuartas), 48 (III), 49 (II 7,9), 50 y 51 clusters, 52 (II con 11ª y 13ª), 53 (III), 54 (VII), 55 (I) y hasta el final (68) el acorde I 7.

4.- Polimodalidad

(utilizada en la Suite Polimodal de Benjamín Mira)

-Aspectos Técnicos-

A) Melodía y Armonía.

Los aspectos Melódicos y Armónicos mencionados en los Modos Medievales son aplicables en la Polimodalidad. Repetimos que un pasaje puramente Modal es aquel en que una melodía Modal está armonizada con acordes del mismo Modo y sobre el mismo Centro Modal

Polimodalidad implica dos o más Modos diferentes ,por ejemplo, Modo Lidio en Re para la Trompeta y Modo Dorio en Re para el Piano (como en la Obertura de la Suite Polimodal de Benjamín Mira) teniendo en este caso el mismo Centro Tonal o Sonido Central. También se puede dar el caso en que existan dos o más Centros Tonales o Sonidos Centrales (Politonalidad Modal), por ejemplo, Modo Eolio en Re para la

Trompeta y Modo Frigio en Do para el Piano (Allemanda de la Suite Polimodal de Benjamín Mira) .

B) Ejemplos de obras:

Béla Bartok, *Cuarteto de Cuerda # 3*, p. 10 (Bossey).

Arthur Honegger, *Sept. Pieces Brèves*, p. 4 (Esching).

Darius Milhaud, *Proteé* (red.), p. 56 (Durand).

Francis Poulanc, *Movimientos perpetuos*, p. 2 (Chester).

Maurice Ravel, *Concierto para Piano en Sol* (red.), p.39. (Durand).

Igor Stravinsky, *Edipo Rey* (red.) p. 79 (Russe).

5.-Suite Polimodal de Benjamín Mira

Análisis

I.-OBERTURA

Forma.- **BINARIA** II A I B II
 1-6 7-10

Tempo.- ♩ = 60

Rítmica.- Compás de 4/ 4. Esquemas principales.

The musical notation consists of two staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It contains a sequence of eighth notes, with three groups of three eighth notes marked with a '3' below them, indicating triplets. The second staff continues the sequence with eighth notes and quarter notes, ending with a quarter rest. The time signature is 4/4.

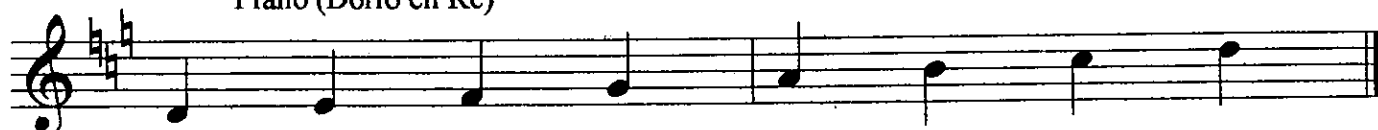
Melódico.- Utiliza en la Trompeta el Modo Lidio en Re (se aplica la Armadura de La Mayor) y en el Piano el Modo Dorio en Re (se aplica la Armadura de Do Mayor). Se intercalan movimientos escalares ascendentes y descendentes en notas rápidas, con saltos melódicos amplios y notas repetidas de mayor duración (Obertura a la Francesa). Tiene un mismo Centro Modal, Re.

Trompeta (Lidio en Re)



Armonico.- Utiliza Acordes Primarios del Modo Dorio (Piano): I (compases 1, 3, 5, 8 y final de 10); IV (Compases 2, 4); II (Compases 7, 10); VII con 9ª, 11ª y 13ª (Compases 9, 10).

Piano (Dorio en Re)



II.-ALLEMANDE

Forma.- UNITARIA //A A' :|| Coda //
 1-14 15-26 27-33

Tempo.- $\text{♩} = 100$

Rítmico.- Compás de 2/4 en anacruza de octavo. Esquemas principales.



Melódico .-Utiliza en la Trompeta el Modo Eolio en Do (se aplica la Armadura de Mi bemol Mayor) y en el Piano Frigio en Do (se aplica la Armadura de La bemol

Mayor). Utiliza saltos por terceras en forma de pequeña progresión, lo mismo que fragmentos de escalas. La Trompeta toca por primera vez el tema en el 7º grado (Compás 7) y luego en el 1er grado del Modo (Compás 11); después en el 4º grado (Compás 15), que es el sonido característico. Tiene un mismo Centro Modal, Do.

Trompeta (Eolio en Do)



Armónico.- Aplica Acordes Primarios del Modo Frigio (Piano): I (Compases 2, 8, 14, 16, 19, 22, 25); II (Compases 3, 6, 9, 12, 15, 18, 20, 23, 30 y final) y VII (Compases 10, 17, 31).

Piano (Frigio en Do)



III.- COURANTE

Forma.- RONDO II A :|| B | A' | C | A | D | A ||
 1-6 7-15 16-24 25-31 32-37 38-44 45-55

Tempo.- ♩ = 120

Rítmico.- Compás de 3/4. Esqemas principales.



Melódico.- Utiliza en la Trompeta el Modo Locrio en Mi (se aplica la Armadura de Fa Mayor), en el Piano el Modo Lidio en Mi (se aplica la Armadura de Si Mayor). Predominan los pasajes escalísticos ascendentes y descendentes. Hay una alteración en los modos en los compases 22 a 24: la Trompeta toca con las alteraciones de Si Mayor, es decir, en Modo Lidio que funcionaba en el Piano y éste utiliza becuadros en Sol y el Si bemol (acorde disminuído) del Modo Locrio (primer grado); en el compás 25 regresa al estado inicial: Trompeta en Locrio en Mi y Piano Lidio en Mi. Otro pasaje análogo es el de los compases 35 a 37: a partir de la nota Mi se hace una escala con Si bemol (del Modo Locrio) y Re sostenido (del Modo Lidio) siendo los restantes sonidos naturales; en el compás 38 el regreso a la manera como se había desarrollado desde el inicio. Un mismo Centro Modal, Mi.



Armónico.- Acordes: I (Compases 1, 3, 7 con 9ª y 11ª, 14, 21, 25, 37, 50); II (Compás 8) y VI (Compás 12).



IV.- SARABANDA

Forma.- BINARIA //A / A / B / B' //
 1-5 6-10 11-15 16-23

Tempo.- ♩ = 100

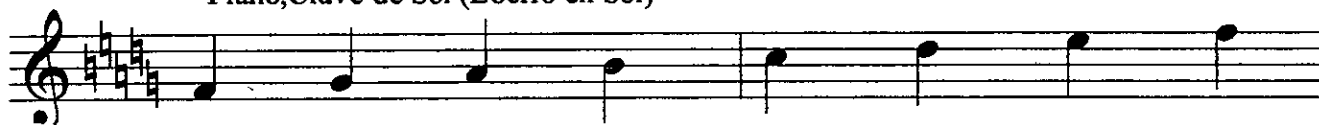
Rítmico.- Alternan compás de 3/4 con 2/4 desde el inicio hasta el compás 10, donde queda establecido el compás de 3/4. Esquemas principales.



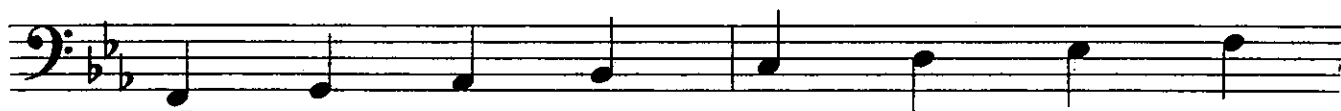
Melódico.- Trompeta Frigio en Fa (se aplica la Armadura de Re bemol Mayor), Piano en la Clave de Sol, Lidio en Fa (se aplica la Armadura de Do Mayor) y en Clave de Fa, Eolio en Fa (se aplica la Armadura de Si bemol Mayor). Destacan saltos melódicos amplios (6ª, 4ª, 7ª,) alternado con pasajes escalares, predominado la homofonía. Algunas imitaciones del compás 20 al 23 entre las líneas melódicas. Tres Modos con un mismo centro tonal, Fa. Trompeta (Frigio en Fa)



Piano, Clave de Sol (Locrio en Sol)



Piano, Clave de Fa (Dorio en Fa)



Armónico.- Algunos acorde incidentales I (Compás 11, 14) y V (Compás 13).

V.- MINUET

Forma.- **TERNARIA** // A A' :// B :// A / Coda //

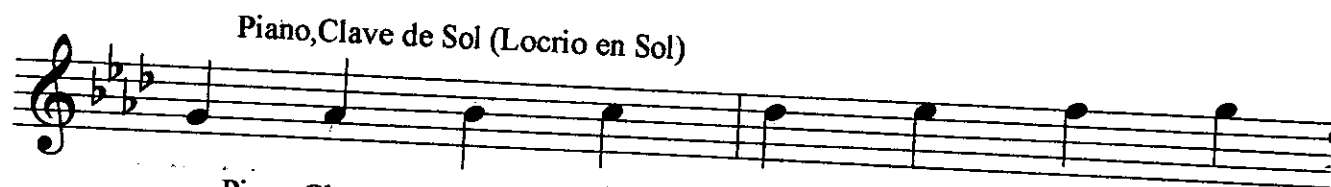
1-12 13-24 25-32 33-37 38-41

Tempo.- ♩ = 120

Rítmico.- Compás de 3/ 4 hasta la Coda (Compás 38) en que cambia a 4/ 4 hasta el final. Esquemas principales.



Melódico.- Utiliza en la Trompeta el Modo Mixolidio en Sol (se aplica la Armadura de Do Mayor); Piano Clave de Sol, Locrio en Sol (se aplica la Armadura de La bemol Mayor) y Piano Clave de Fa, Eolio en Sol (se aplica la Armadura de Si bemol Mayor). En la melodía se intercalan fragmentos de escalas descendentes con saltos melódicos ascendentes (4ª, 6ª) o viceversa, de una manera contrastante, reafirmandose en cada momento la Modalida de cada plano (Trompeta, Piano Clave de Sol y Piano Clave de Fa). Es particular la melodía acompañada. Un mismo Centro Tonal ,Sol, con tres Modos: Mixolidio (Trompeta), Locrio en el Piano , Clave de Sol y Eolio en el Piano, Clave de Fa.



Armónico.- Acordes Importantes: I (Compases 2, 6, 12, 17, 26, 33, 41); II (Compases 7, 21, 30) III (Compás 27); IV (Compases 3, 8, 15, 24, 26, 35); V (Compases 4, 9, 11, 14, 16, 22, 29, 32, 36); VI (Compases 10, 23, 28). Al final (compás 33) cambian los

Modos de plano: la Trompeta pasa de Mixolidio a Locrio; el Piano Clave de Sol de Locrio a Mixolidio y Clave de Fa queda igual.

VI.- GIGA

Forma.- TERNARIA **A** **B** **C** **Coda**
 1-12 13-19 20-31 32-36

Tempo.- ♩ = 90

Rítmico.- Compás de 6/8. Esquemas principales.

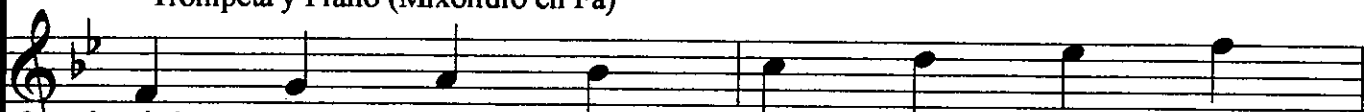


Melódico.- Se sirve de los Modos *Jónico, Dorio* y *Mixolidio* siendo Fa su Centro Modal común, pero ninguno de ellos se define en plano alguno, como en las piezas anteriores, sino que los Modos pasan de Trompeta a Piano (Sol o Fa), a manera de un cierto "puntillismo" que se expresa claramente en la parte C (20-31). Esta obra es netamente melódica, abundando los movimientos contrarios. Algunas veces se utiliza si natural como nota cromática. Se decidió no poner armaduras para facilitar la lectura.

Trompeta y Piano (Jónico en Fa)

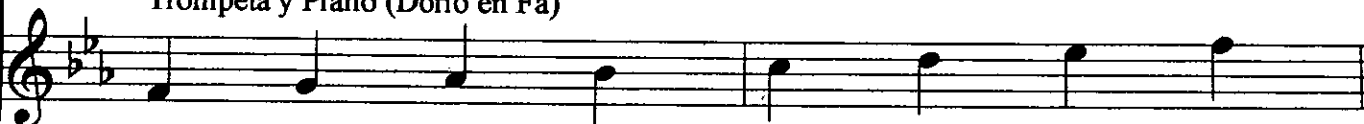


Trompeta y Piano (Mixolidio en Fa)



Armónico.- Un acorde de Fa menor con Séptima (Fa, La bemol, Do y Mi bemol) se presenta al final de la pieza.

Trompeta y Piano (Dorio en Fa)



6.- Escalas Sintéticas

(Utilizadas en la Suite Sintética de Benjamín Mira)

-Aspectos Técnicos-

A) Melodía y Armonía.

El libre orden de los grados dentro de una Escala da como resultado la formación de Escalas originales, a las que se les llama Sintéticas y son distintas a las Escala Mayores, menores o Modales. Las más originales se construyen mediante una sucesión en cualquier orden y número de segundas menores, Mayores y Aumentadas. Algunas son más utilizadas y coinciden con las Escalas folklóricas: Napolitana mayor y menor, Oriental, Húngara Mayor, Enigmática, Locría Mayor, Simétrica, etc

The image shows four musical staves, each representing a different synthetic scale. The first staff is labeled 'Escala Napolitana Mayor' and shows a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The second staff is labeled 'Escala Oriental' and shows: C4, D4, E4, F4, G4, A4, Bb4, C5. The third staff is labeled 'Escala Enigmática' and shows: C4, D4, E4, F#4, G#4, A#4, B4, C5. The fourth staff is labeled 'Húngara Mayor' and shows: C4, D4, E4, F4, G4, Ab4, Bb4, C5.

La Escala Sintética se puede transportar a cualquier grado de la misma.

Escala Enigmática Un tono arriba *Húngara Mayor* Un tono arriba

Cada Escala Sintética contiene una Serie de Acordes resultantes de sus propios intervalos, construidos en terceras superpuestas en cada grado de la Escala. Para encontrar los Acordes Primarios, se busca el Tetracorde (grupo de cuatro sonidos) de

la Escala Mayor que pudiera contener la Escala Sintética: los sonidos que quedan fuera de este Tetracordio, a parte del I grado, son los sonidos característicos sobre los que se construyen Triadas que resultan ser los Acordes Primarios.

The image shows a musical staff with a treble clef. The first part of the staff shows a major scale starting on C4, with notes C, D, E, F, G, A, B, C. A bracket underlines the first four notes (C, D, E, F), labeled 'Tetracorde de la Escala Mayor'. Above the notes, 'Grado característico' is written with lines pointing to the notes G, A, and B. The second part of the staff shows three chords: a C major triad (C, E, G) labeled 'I', a D minor triad (D, F, A) labeled 'II', and a G major triad (G, B, D) labeled 'VII'. Above these chords, 'Acordes Primarios' is written.

Si resultan Acordes con una o más Triadas Aumentadas o disminuídas (a menudo estas Triadas son Primarias) se convierten con alteraciones cromáticas en Acordes Mayores, menores, Aumentados ó Disminuídos.

Se procura incluir lo más pronto posible todos los sonidos de la Escala, para proteger la unidad de la Escala Sintética.

B) Ejemplos de obras:

Béla Bartók, *Sonata para dos Pianos y Percusiones*, p. 65 (Boosey).

Maurice Ravel, *Concierto para la mano izquierda* (red.), p. 20 (Duranad).

Arthur Honegger, *Sinfonía # 5*, p. 49 (Salabert).

Igor Stravinsky, *Suite el Pájaro de Fuego*, p. 25 (Kalmus).

Jean Sibelius, *Sinfonía # 5*, p. 13 (Bretkof).

Manuel M. Ponce, *3 Poema de Lermontow*, p. 6 (Universidad de Argentina).

7.- Suite Sintética de Benjamín Mira

Análisis

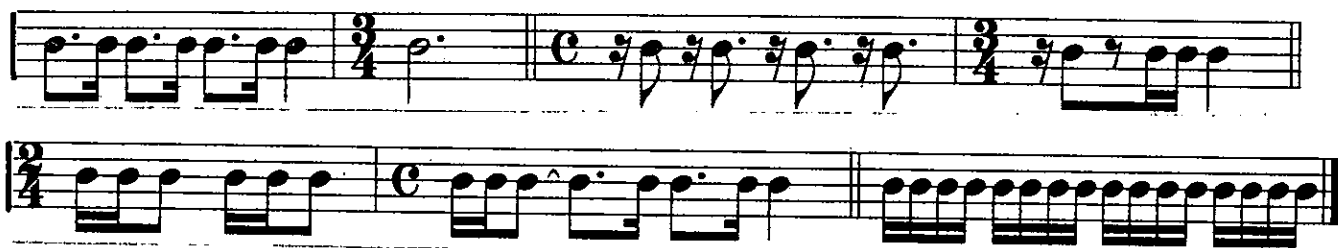
I.- ARIA.

Forma.- LIBRE //A / B / C / D //

1-12 13-20 21-27 Libre

Tempo.- ♩ = 60

Rítmico.- Compás de 4/4, 3/4 y 2/4. Esquemas principales.



Melódico.- Se utiliza la Escala Napolitana en sus formas Mayor y Menor a partir de la nota Do. En los primeros compases se presenta primero la Escala Menor y luego la Escala Mayor, para sobreponerse en los compases siguientes por movimiento contrario; a partir del compás 13 se transporta la Escala Napolitana un tono arriba, utilizándose saltos melódicos mayores a la segunda y cambiando el ritmo; en el compás 21 se hace una progresión de la nota [Si 5] hasta [La 6] en una escala con esquema de 16 ávos descendentes. Al final hay un espacio libre para la trompeta que juega con la Escala Napolitana y utilizando en ocasiones sonidos extraños a ella. Se toma la licencia de utilizar la Escala de Do mayor de los compases 24 al 28 en el Piano, sin embargo la Trompeta toca sonidos de la Escala Napolitana. Las alteraciones utilizadas en toda la Suite Sintética únicamente afectan la nota en que están escritas.

Escala Napolitana Mayor



Escala Napolitana menor



Armónico.- Los acordes se construyen con sonidos de las dos Escalas Napolitanas Mayor y menor , destacando un Mi natural como una nota cromática (compases 8, 15) y la utilización de las Escalas Napolitanas Mayor y menor en los graves del piano; en el pasaje del compás 24 al 28 es una escala de Do Mayor y a partir de cada sonido de la misma se construyen acordes aumentados; el acorde final se construye con sonidos de la Escala Napolitana Mayor.

II.- BOURRE

Forma.- BINARIA // : A / B ://

1-18 19-34

Tempo.- ♩ = 120

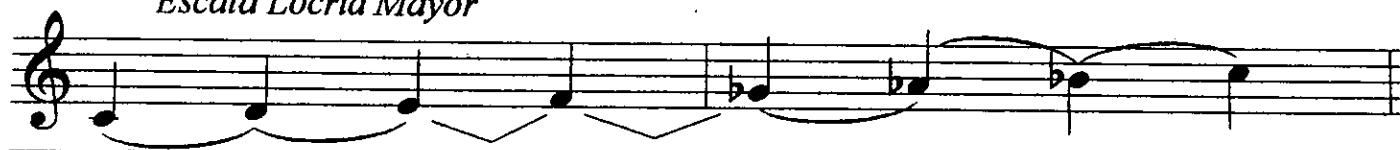
Rítmico.- Compás de 4/ 4. Esquemas principales.



Melódico - Se utiliza la Escala Locria Mayor . En este caso se inicia con Re, luego respetando los sonidos propios de la escala a partir de Do; se toma libertad de incluir la nota Sol natural (quinto grado alterado) por cuestiones de variedad y expresión.

Armonía.- Sólo se manifiesta al final de la pieza un acorde que utiliza sonidos de la escala (Do, Re, Mi, Sol b y Si b). Predomina el enfoque escalístico.

Escala Locria Mayor



III.- FUGA

Forma.-

Exposición I

Trompeta	■	Respuesta I (4-7)	C.S.1(7-9)	C.S.2(9-12)	ETC.
P agudo	■	Contrasujeto1(4-6)	C.S.2(7-9)	ETC.	ETC.
I medio	■	■	Res. II (6-9)	C.S.1(9-12)	ETC.
A grave	■	■	■	Res. III (9-12)	C.S1(12-15)
N					
O					

EPISODIO (13-22)

EXPOSICION II

Trompeta	■	■	■	Entr. IV (29-32)
P Agudo	■	■	Entr. III (27-32)	
I Medio	Entrada.I (23-27)			
A Grave	■	Entr. II (25-29)		
N				
O				

Puente(compás33,34)Stretto: Piano Grave (35) Trompeta y P. Agudo (36) P. Medio (37)

Tempo.- ♩ = 60

Rítmico.- Compás de 4/ 4. Esquemas principales.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is in 2/4 time and the bottom staff is in 4/4 time. Both staves show rhythmic patterns with eighth and quarter notes, some with slurs and accents.

Melódico.- Presenta una Escala Simétrica (construida con la estructura medio tono- tono que se repite hasta llegar a la octava superior) . El Sujeto de la Fuga expone la Escala Simétrica ascendentemente . Luego es utilizada sobre el segundo grado (compás 4) y en el quinto grado (compás 6) respetando los sonidos de la Escala Simétrica. Se utilizan sonidos extraños a la Escala Simétrica, de tal manera que ésta no pierda sus características propias. Obra polifónica a cuatro voces.

Escala Simétrica



Armónico.- Las agrupaciones acordales surgen del manejo polifónico libre, que da como resultado armonías aleatorias.

IV.- LOURE

Forma.- **BINARIA** **||: A :||** **B :||** **Coda ||**
 1-7 8-17 19 y 20

Tempo.- $\text{♩} = 52$

Rítmico.- Compás de 6/ 8. Esquemas principales.



Melódico .- Es el resultado de la estructura melódica tono-medio tono con lo que se logra la Escala Simétrica. En el primer compás se presenta dicha escala

ascendentemente a partir de la nota La, en el tercero a partir de la nota Si y en el quinto a partir de la nota Do, tal como se utiliza para toda la pieza. En la parte B la melodía usa saltos de cuarta principalmente, y acompañamiento en el Piano, en que la mano izquierda realiza un amplio movimiento melódico y la derecha sonidos simultáneos; finaliza en la Escala Simétrica a la octava con Trompeta y Piano.

Escala Simétrica



Armónico.- Abundan los acordes propios de la Escala Simétrica por triadas, con novenas y trecenas en inversiones (compases 3 a 7).

8.- Técnica Serial

(utilizada en la Suite Serial de Benjamín Mira)

-Aspectos Técnicos-

A) Melodía y Armonía.

La base de una Obra Serial es una Serie Original (O) que se forma escogiendo un orden particular de los doce sonidos de la Escala Cromática . Cuando inició la Técnica Dodecafónica se estableció que no se repetiría alguno de los Sonidos de la Serie hasta que se hayan presentado todos los doce sonidos de la misma Serie Dodecafónica; posteriormente se permitieron repeticiones inmediatas de los sonidos en los siguientes casos; a) en la misma posición; b) a la octava; c) por medio de trinos o trémolos; d) por medio de bordaduras o acordes fraccionados; e) dentro de la frase pueden repetirse motivos aislados o fragmentos de motivos. Generalmente se busca que la estructura de la Serie no recuerde a la música tonal, utilizando intervalos como

cuarta aumentada, séptima mayor o menor, etc .Para realizar el ejemplo, utilizamos las Series de la Gavota de la Suite Serial de Benjamín Mira.

(O)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

La Serie en Retrógrado (R), se escribe comenzando del último sonido hasta el primer sonido de la Serie Original (de atrás hacia adelante) .

(R)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

La Serie en Inversión(I) se encuentra analizando los intervalos melódicos de la Serie Original (O) , se inicia por el primer sonido de la Serie Original (O) y se toma el orden de los intervalos de (O) pero al revés, es decir, si asciende en la Serie Original, en la Serie en Inversión desciende y viceversa.

(I)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

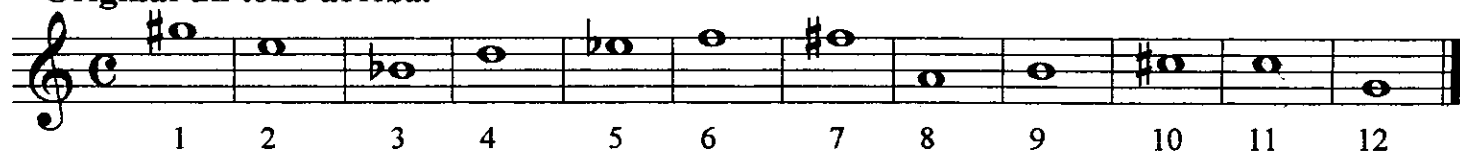
La Inversión del Retrógrado (IR) se encuentra comenzando del último hasta el primero sonido de la Serie en Inversión (de atrás hacia adelante).

(IR)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Cada una de las formas de la serie se puede transportar a cada uno de los doce sonidos de la Escala Cromática.

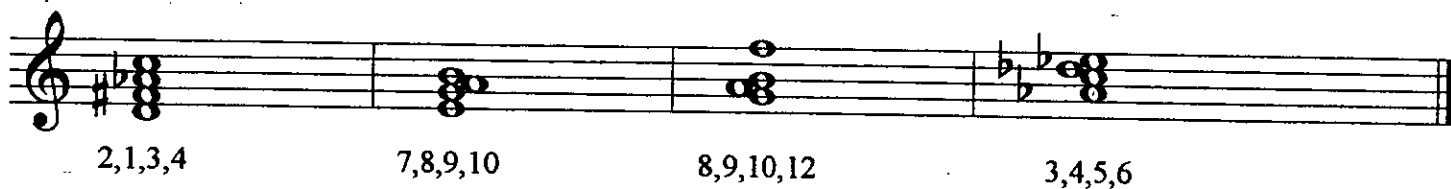
Original un tono arriba.



Cuando a cualquiera de las Formas de la Serie (O, I, R, IR) se le añade el elemento Rítmico, en ocasiones se repite un mismo sonido varias veces, lo que es válido, porque es consecuencia de la aportación del Ritmo al formación de un Tema, y no es con la idea de dar a tal o cual sonido mayor importancia o función de Tónica o Dominante. Igualmente se puede tomar fragmentos de cualquier Forma de la Serie (3 ó más sonidos) y juntarlos con otros tantos sonidos de otros fragmentos.

En la música lineal, como la dodecafónica, la armonía es resultado de la combinación independiente de las voces, resultando acordes producto del azar, .

La armonía regulada por la idea unificadora de los doce sonidos, en forma horizontal, es particularmente compacta; el pensamiento melódico lógico da a las partes individuales su dirección y el compositor le da cualidades de acorde. La Serie es posible presentarla verticalmente, formando acordes como éstos:



También se utiliza construir Acordes sin respetar rigurosamente el orden de la Serie.

La música de este tipo debe ser creada de acuerdo al oído del compositor, a su sentido melódico, armónico, rítmico, formal y contrapuntístico, alejándose de la escritura automática, sabiendo que la serie tiene un sentido unificador y por lo tanto hace, según su imaginación, la combinación de los elementos antes descritos, tratando siempre de respetar el orden de la serie.

B) Ejemplo de obras:

Igor Stravinsky, Agon (Bossey).

Aron Copland, Fantasía para Piano, (Boosey).

Arnold Schoenberg, Suite para Piano Op. 25

9.- Suite Serial de Benjamín Mira

Análisis

I.-GAVOTA

Forma.- TERNARIA // A / B / A' / Coda //

1-8 9-32 33-45 46-49

Tempo.- $\text{♩} = 90$

Rítmico.- Compás de 4/ 4. Esquemas importantes.



Melódico y Armónico.- Ver al final del Capítulo Análisis sobre la Partitura.

Observaciones.- En el inicio de la pieza y en varias ocasiones, el primer sonido de la Serie se presenta en el Piano y luego sigue en la Trompeta (ej. compases 1,5,9) .

También se toman fragmentos de la Serie para formar la línea melódica (ej. Compases 13 a 16; 20 y 21 en Clave de Sol, Piano). En otros casos no se sigue el orden riguroso de la Serie y se toman sonidos libremente de cualquier parte de la Serie Original y sus Inversiones (ej .compás 22 (O) 2,7,6,7). En la Coda aparecen los

sonidos de la Serie sin alteraciones, es decir la Serie se vuelve diatónica (es una idea personal). Acordes sintetizados en los compases 33 y 49.

II.-MUSSETE

Forma.- RONDO // A :// B / A' / C / A'' / D / A''' //

1-7 8-18 19-25 26-38 39-43 44-49 50-56

Tempo.- ♩ = 110

Rítmico.- Compás de 3/4. Esquemas importantes.



Melódico y Armónico.- Ver al final del Capítulo el Análisis en la Partitura.

Observaciones.- Serie de 11 sonidos, y en ocasiones se presenta el sonido 12. También se altera el orden de los sonidos (Piano, clave de Sol Compases 45,49).

III.-FUGA

Forma.-

Exposición I

Trompeta	■	■	Respuesta II(10-14)	C.S1(14-19)
Piano(Clave de Sol)	Sujeto(compás 1-5)	C.S.1(6-10)	C.S.2(11-15)	ETC.
Piano(Clave de Fa)	■	Respuesta I(5-9)	C.S.1(11-15)	C.S2(16-19)

Episodio (15-23)

Exposición II

Trompeta	Sujeto (24-28)		
Piano (Clave de Sol)	■	Respuesta I (27-31)	
Piano (Clave de Fa)	■	■	Respuesta II (30-34)

Estretto: Clave de Fa (38) – Trompeta (39) – Clave de Sol (40)

Tempo.- ♩ = 50

Rítmico.- Compás de 3/4. Esquemas importantes.



Melódico y Armónico.-Ver al final de Capítulo el Análisis en la Partitura.

Observaciones.- Los Sujetos se presentan con series completas. Los Contrasujetos presentan en ocasiones la mitad de la serie (compás 6,7 (O) 7,8,9,10,11,12). También se toman los sonidos libremente sin dar preponderancia a alguno (Piano, Clave de Sol compás 21-3 (O) 6,8,3,10,4,5,11,12)

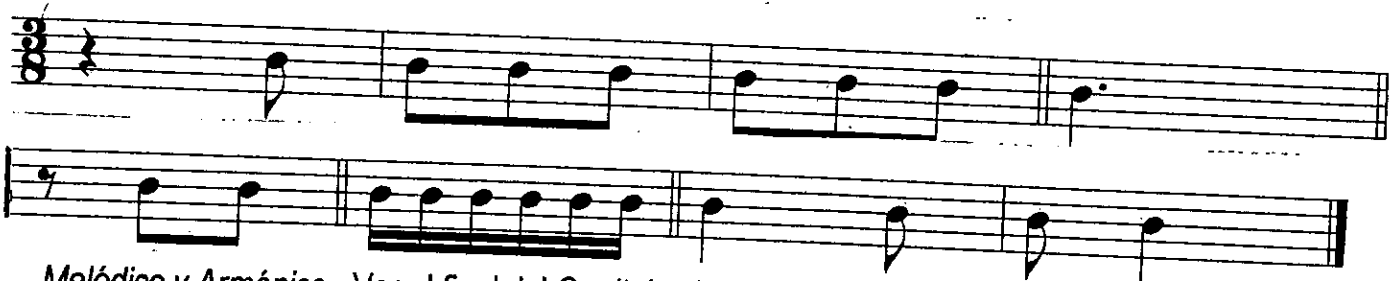
IV.- PASSPIE

Forma.- BINARIA // A / B / C / B' / Coda //

1-11 12-26 27-40 41-48 49-59

Tempo.- ♩ = 120

Rítmico.- Esquemas importantes.



Melódico y Armónico.- Ver al final del Capítulo el Análisis en la Partitura.

Observaciones.- También en esta pieza en algunos pasajes no se sigue estrictamente el orden de la serie.

A continuación se muestra el Análisis directo sobre la partitura completa de las cuatro Piezas de la Suite. El orden de los sonidos se presenta con números y el principio de cada Forma de la Serie, se le señala: Original con (O) ; Inversión con (I) ;Retrógrado con (R) e Inversión del Retrógrado con (IR). Consideramos importante hacer este Análisis de la Suite Serial más detallado, para estimular al estudiante a realizar análisis profundos de las demás Suites que conforman esta Tesis.

Suite Serial(SERIES)

I.-Gavota.

(O)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

A musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains 12 measures of music, each with a single note. The notes are: 1. G4, 2. A4, 3. B4, 4. C5, 5. B4, 6. A4, 7. G4, 8. F#4, 9. E4, 10. D4, 11. C4, 12. B3.

(R)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

A musical staff in bass clef with a key signature of one sharp (F#). It contains 12 measures of music, each with a single note. The notes are: 1. B3, 2. A3, 3. G3, 4. F#3, 5. E3, 6. D3, 7. C3, 8. B2, 9. A2, 10. G2, 11. F#2, 12. E2.

(I)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

A musical staff in treble clef with a key signature of two sharps (F#, C#). It contains 12 measures of music, each with a single note. The notes are: 1. G4, 2. A4, 3. B4, 4. C5, 5. B4, 6. A4, 7. G4, 8. F#4, 9. E4, 10. D4, 11. C4, 12. B3.

(R)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

A musical staff in bass clef with a key signature of two sharps (F#, C#). It contains 12 measures of music, each with a single note. The notes are: 1. B3, 2. A3, 3. G3, 4. F#3, 5. E3, 6. D3, 7. C3, 8. B2, 9. A2, 10. G2, 11. F#2, 12. E2.

(O)

II.-Mussete

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 (12)

A musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains 12 measures of music, each with a single note. The notes are: 1. G4, 2. A4, 3. B4, 4. C5, 5. B4, 6. A4, 7. G4, 8. F#4, 9. E4, 10. D4, 11. C4, 12. B3.

(R)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 (12)

A musical staff in bass clef with a key signature of one sharp (F#). It contains 12 measures of music, each with a single note. The notes are: 1. B3, 2. A3, 3. G3, 4. F#3, 5. E3, 6. D3, 7. C3, 8. B2, 9. A2, 10. G2, 11. F#2, 12. E2.

(I)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 (12)

A musical staff in treble clef with a key signature of two sharps (F#, C#). It contains 12 measures of music, each with a single note. The notes are: 1. G4, 2. A4, 3. B4, 4. C5, 5. B4, 6. A4, 7. G4, 8. F#4, 9. E4, 10. D4, 11. C4, 12. B3.

(IR)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 (12)

A musical staff in bass clef with a key signature of two sharps (F#, C#). It contains 12 measures of music, each with a single note. The notes are: 1. B3, 2. A3, 3. G3, 4. F#3, 5. E3, 6. D3, 7. C3, 8. B2, 9. A2, 10. G2, 11. F#2, 12. E2.

I.-Gavota.

Suite Serial.

Benjamin Mira.

trumpeta en C

Piano

(O) *f* 2 3 4 5 6 7

(O) *f* 1 2,1,3,4 7,8,9,10

1 2 3 4

trumpeta en C

Piano

8 9 10 11 12 (R) *p* 2 3 4 5 6 7

8,9,10,12 (R) 1 2 1 6,5,4,3 (R) 10,9,8,7

5 6 7 8 9

trumpeta en C

Piano

8 9 10 11 12 (IR) *f* 3 4 5 6 7 8

12,10,9,11 (IR) 1 (IR) 2 3 Cromático

10 11 12(1) 1 2 3 4

trumpeta en C

Piano

12 (O) 9 10 11 12 (O) *p* 1 2 3 4 5 7 8 9 10 11 (9)

(O) (O) *p* 5 6 7 8 9 10 11 12

5 6 7 8 9 10 11 12

18

C

12 1

(I)

ff 1 2 3

1 12

(O)

ff 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

(O)

1 2 3

20

C

5 6 7 6 8 9 10

(O)

(R)

mf 4 5 6 7

(R)

8

mf (O) 7 8 9 10

(R)

(O)

ff 2 7 6 7

(O)

4 5 6 7

12 1 8 9 10

24

C

9 10 11 12

(R)

1 2

(R)

8 9 10 11 12 (IR) 1 2 3 4 5 6 7 8

5 4 7 8 9 10 11 12 (R) 1

28

C

3

(R)

f 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

(I)

9 10 11 12(1) 2 *mf* 3 4 5 6 7

2 3 4 5 6 7 8 9

32 *Un tono arriba*

(O)

11 12 1 2 3 4 5 6 7

8 1 (IR) 4,1,3,2 (O) *mf* 2,1,3,4 7,8,9,10

10 11 11 (I) 1 2 3 4

36 (R)

8 9 10 11 12 2 3 4 5 6 7

8,9,10,12 (R) 1 2 1 6,5,3 10,9,8,7

5 6 7 8 9 3 8 9

40 (IR) *Un tono arriba*

8 9 10 11 12 (IR) 3 4 5 6 7 8

12,10,9,11 (IR) 1 2 Cromático 3 4

10 11 12 (IR) 1 2 3 4

44 (R) (IR)

9 10 11 12 2 6 9 3 *pp* 5 6 3 11 (IR) 6 12 5 6

(R) *pp* 5 6 1 5 6 7 8

5 6 7 8 (I) 1 2 3 4 5 6 8

p. C

ano

48

8 9 1 1

9 10 11 12 5,7,3,10

9 11 12 5,2

II.-Mussete.

Suite Serial.

1

1 (O)

ff 1 2 3 4 5 4 6 7

Piano (R) *f* 2 3 4

(R) 1

5

8 9 10 11 12

1a 2a

1a 1 12 2a

5 6 1a 7 2a

13

(I) (IR)

1 2 3 4 2 5 6 7 8 9 10 11 1 2 3 4

(R) 2 3 4 5 6 7 8 9 10 (R) 3 4 5

13

(I) (IR)

f 1 2 3 4 3 5 6 7 8 9 10 11(1) 2 3

10 11 (R) 1 2 3 4 5 6 7 8

6 7 8 9 (12) 10 (R) 4 5 6 7 8 9

17

C

4 5 6 7 8 9 10 11 4

ano

2,9 (12) 10 2,11

(I) *p* 1

2

(12) 10 11 (R) 5

(R) 6 5 6

21

C

(12) 3 4 5 6 7 8 9 10 11

7 (12) 10 11 1 2 7 3 4 5 6 7

25

C

(IR)

1 2 3 4 5 6 7 8

8 9 (12) 10 11 1 2 3 4 5 6 7

29

C

(R) *ff* 12 2 3 3 4

9 (12) 10 11 *ff* 3 4 5 6

(IR) *p* *ped.* 1 2

33

C

56 67 78 89 910 1011

8^{va} 15^{va}

7 8 9 (12) 10 11 2 3 4 5 6

Ped.

37

C

12 8^{va} 15^{va}

7 8 9 (12) 10 11 pp (O) 3 4 5 6

(O)₁ 2 3

41

C

8 (O) 1 2 3 4

910 mf (R) 1 2 3 4

(IR) 1 2 3

45

C

3 4 5 6 7 8 9 10

6 7 9 (12) 10 11(1) 2 8 3 4 6 7 8 9 11 (IR) 1 (12) 4 5 6 7

4 5 6 7 8 (12) 10 11(1) 2 3 5 (R)

49 (O)

b.C

f 1 2 3 4 5 6

8 1 2 4

f (R) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 (12)

6 7 8 (IR) 1 2 3 4 5 6

53

b.C

7 9 8 10 11 12

10 11(1) 2 (12) 3 4 5 6 7 8 9 10 11(1) 2 3 4 5 6 7 8 9 (12) 10 11

7 8 9 (12) 10 11(1) 2 (12) 3 4 5 6

III.-Fuga.

(O)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

A musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are: 1 (G), 2 (A), 3 (B), 4 (C), 5 (D), 6 (E), 7 (F#), 8 (G), 9 (A), 10 (B), 11 (C), 12 (D).

(R)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

A musical staff with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The notes are: 1 (G), 2 (F), 3 (E), 4 (D), 5 (C), 6 (B), 7 (A), 8 (G), 9 (F), 10 (E), 11 (D), 12 (C).

(I)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

A musical staff with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The notes are: 1 (G), 2 (F), 3 (E), 4 (D), 5 (C), 6 (B), 7 (A), 8 (G), 9 (F), 10 (E), 11 (D), 12 (C).

(IR)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

A musical staff with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The notes are: 1 (G), 2 (F), 3 (E), 4 (D), 5 (C), 6 (B), 7 (A), 8 (G), 9 (F), 10 (E), 11 (D), 12 (C).

IV.-Paspie.

(O)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

A musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are: 1 (G), 2 (A), 3 (B), 4 (C), 5 (D), 6 (E), 7 (F#), 8 (G), 9 (A), 10 (B), 11 (C), 12 (D).

(R)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

A musical staff with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The notes are: 1 (G), 2 (F), 3 (E), 4 (D), 5 (C), 6 (B), 7 (A), 8 (G), 9 (F), 10 (E), 11 (D), 12 (C).

(I)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

A musical staff with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The notes are: 1 (G), 2 (F), 3 (E), 4 (D), 5 (C), 6 (B), 7 (A), 8 (G), 9 (F), 10 (E), 11 (D), 12 (C).

(IR)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

A musical staff with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The notes are: 1 (G), 2 (F), 3 (E), 4 (D), 5 (C), 6 (B), 7 (A), 8 (G), 9 (F), 10 (E), 11 (D), 12 (C).

III.-Fuga.

Suite Serial.

trumpeta en C

Piano

pp 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

(O)

Detailed description: This system contains the first ten measures of the piece. The Trumpet in C part is mostly silent, with a few notes in measures 1, 2, 5, 6, 9, and 10. The Piano part features a complex rhythmic and melodic line. Measure 1 starts with a piano (*pp*) dynamic and includes a circled 'O'. The piano part consists of eighth and sixteenth notes with various articulations and slurs.

trumpeta en C

Piano

11 12 *p* (O) 7 8 9 10 11 12 7 8 9

mf (O) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Detailed description: This system covers measures 11 and 12. The Trumpet in C part has a few notes in measure 11. The Piano part continues with a similar rhythmic pattern. Measure 11 has a piano (*p*) dynamic and a circled 'O'. The piano part includes a circled 'O' and a circled '1' in measure 11.

trumpeta en C

Piano

10 11 12 *mf* (O) 1 2 3 4 5

11 12 2 3 (O) 7 8 9 10 11 12 (R) 7

Detailed description: This system covers measures 13 through 12. The Trumpet in C part has a few notes in measure 13. The Piano part continues with a similar rhythmic pattern. Measure 13 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a circled 'O'. The piano part includes a circled 'O' and a circled '1' in measure 13, and a circled 'R' in measure 12.

trumpeta en C

Piano

9 10 11 12 *p* (O) 7 8 9 10 11 12 (R) 1

6 7 8 *p* (I) 7 8 9 11 5 1

8 9 10 11 12 *p* (I) 1 2 3 1 2 4

Detailed description: This system covers measures 13 through 12. The Trumpet in C part has a few notes in measure 13. The Piano part continues with a similar rhythmic pattern. Measure 13 has a piano (*p*) dynamic and a circled 'O'. The piano part includes a circled 'O' and a circled '1' in measure 13, and a circled 'R' in measure 12.

17

(R) 8 9 10 11 12 (O) *f* 1 2 11

(O) 1 2 3 1/2 Tono Un tono 7 8 9 11 *f* 10 Cromatico

7 8 1 (O) 7 8 9 1/2 Tono Tono y medio *f* 6 7 8 9 10 11

21 *Un tono-abajo*

2 6 (R) 9 10 11 (O) 1 2 3 (I) 9 4 4 1 5 *mf* (R) 1 2

(O) 6 8 3 10 4 5 11 12 2,4,5

12 (O) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13,5

25

3 (I) 1 2 6 (R) 7 8 9 10 11 12

pp (R) 2 3 2 3 6 *f* 11 12 3 (I) 1

1 (R) 2 3 7 6 7 8 *p* # 8 9

29

(R) 7 8 9 10 11 12 1 2 3 12 4 6 7

2 6 (R) 7 8 9 10 11 12 *sfz* 7,8 9 10 11

6 10 11 12 *ff* (R) 8^{ub} 1-2-3 (I) 1-2-6-7-8 (R)

33

C

(R) 1 9 10 11 12 (O) 1 2 3 p 3 2 3 7 8

12 (R) 1 2 3 12 (O) 9 5 6 p 11 8 4 3

(8^{vb}) 9 10 11 12 (R) 7 8 3 12 7

37

C

(R) 11 12 5 4 5

7, 11, 1, 12, 6

Crescendo. (O) 11 12 5 4 5

2 3 4 5 6 7 8 9

Crescendo. (R) 1 2

(IR) 1 2 3 4 5 6 7 8 9

8^{vb}

41

C

6 7 8 9 10 11 (I) 12 (1) 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

3 4 5 6 7 (IR) 7 9 10 11 8^{vb} 1 2 3 4 5 6 7 8 9

10 11 12 (1) 2 3 ff 4 5 6 7 8 9 10 11 12 1 2

(8^{vb}) (I) (O)

45

C

(O) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

(O) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 3,4,5

3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 1,6,12

IV.-Passpie.

Suite Serial.

trumpeta en C

Piano

(O) f_1

(O) 1,2

3,2

2 3 4

5 6

Medio Tono Abajo

p (O) 1

2 3 4

7 8

9 10 11

12 1 2

12 1 2

5,4

5,6

6,7

6,8

5 6 7 8 9 10 11 12

10 9 11 8 (R) 7 8 9 10 11

2 3 4

1,2

3,2

3,4

5,6

12

(R) 1 mf 2 3 4

5 6 7 8 9 10

(O) 1 2 3 4

5 6 7 8 9 10 11 12

2 3 4

6,7

mf

C

11 12 (R) 1 2 3 4 5 6

5 6 7 8 9 10 11 12(R) 2 3 4 5 3 4

1 2 3 4 5 6

C

7 8 9 10 11 (O) 12(1) 2 3 4 5 6

7 12 3 9 10 11 12 11 12 (IR) 2 6 7 6 11

7 8 9 10 11 (R) 12(1) 2 3 4 5 6 7

C

7 8 9 10 11 12

6 (R) 7 8 4 3,1 p (O) 1,3,9,8

8 9 10 11 12 (I) 5 6 7

C

(R) p 5 6 7 8 9 10

11,2,6,7

8 9 10 11 12 1,4,3,2

32

C

11 12 (I) 1 2 3 4 5 6

9,3,12,10

pp (I) 1

36

C

2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

(I) 1 6 3 4 5 6 7 8

40

C

ff(IR) 2,1 3 4 5 6 7 8 10 9

12 ff 2,3,4,1 (IR) 7,9,10,12

9 10 11 Arp. 7,8 Arp. 5,2

44

C

11 12 (IR) 1 4 3 2 5 6 1 3 4

8va

(IR) 2 1 3 4 5 6 7 8 10 9

(IR) 2,1 3 4 5 6 7 8 10 9

48

p. C

(8va)

7 8 11

mf (O) 1 2 3 4 5 6

2 1 (R) 1 2 3 4 5 6

2 (I) 1 2 3 4 5 6

52

p. C

7 8 9 10 11 12

7 8 9 10 11 1

8 7 9 10 11 12

CAPÍTULO III
VEINTE PIEZAS
PEDAGÓGICAS PARA
TROMPETA Y PIANO

SUITE MODAL

- I.- Preludio.
- II.- Allemanda.
- III.- Courante.
- IV.- Sarabanda.
- V.- Minuet.
- VI.- Giga.

SUITE POLIMODAL

- I.- Obertura.*
- II.- Allemanda.*
- III.- Courante.*
- IV.- Sarabanda.*
- V.- Minuet.*
- VI.- Giga.*

SUITE SINTÉTICA

- I.- Aria.*
- II.- Bourre.*
- III.- Fuga.*
- IV.- Louré.*

SUITE SERIAL

- I.- Gavota.*
- II.- Mussete.*
- III.- Fuga.*
- IV.- Passpie.*

I.-Preludio.

Suite Modal

Benjamin Mira

1
trompeta en C

♩ = 90

f

Piano

2
C

Piano

3
C

Piano

p

4
C

10

f

8va 8va

Piano

p. C

ano

Measures 13-15 of a musical score. The score is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). Measure 13 starts with a piano (*p*) dynamic. The melody consists of eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment features a similar rhythmic pattern in the right hand and block chords in the left hand.

p. C

ano

Measures 16-18 of a musical score. Measure 16 begins with a forte (*ff*) dynamic. The melody in measure 16 is a half note followed by a whole note. The piano accompaniment in measure 16 has a melodic line in the right hand and block chords in the left hand. Measures 17 and 18 feature dense chordal textures in both hands, with the right hand playing sixteenth-note patterns and the left hand playing block chords.

II.-Alemanda.

Suite Modal

Benjamin Mira

trumpeta en C

Piano

$\text{♩} = 110$

$\text{♩} = 110$

$\text{♩} = 110$

f

mf

trumpeta en C

Piano

mf

trumpeta en C

Piano

mf

trumpeta en C

Piano

mf

p.C

17

iano

Detailed description: This system covers measures 17-20. The treble clef part has a melodic line with a fermata over measure 18. The piano accompaniment features a flowing eighth-note melody in the right hand and a bass line with chords in the left hand. Dynamics include piano (p) and mezzo-forte (mf).

p.C

21

iano

ff

Detailed description: This system covers measures 21-24. The treble clef part continues the melodic line. The piano accompaniment has a more active right hand with slurs and accents. The left hand provides harmonic support with chords. A fortissimo (ff) dynamic is marked in measure 22.

p.C

25

iano

Detailed description: This system covers measures 25-28. The treble clef part has a melodic line with a fermata over measure 26. The piano accompaniment features a flowing eighth-note melody in the right hand and a bass line with chords in the left hand. Dynamics include piano (p) and mezzo-forte (mf).

p.C

29

iano

f

mf

Detailed description: This system covers measures 29-32. The treble clef part has a melodic line with a fermata over measure 30. The piano accompaniment features a flowing eighth-note melody in the right hand and a bass line with chords in the left hand. Dynamics include piano (p), forte (f), and mezzo-forte (mf).

p.C

33

iano

This system contains measures 33 through 36. The upper staff (piano) features a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and a fermata over the final measure. The lower staff (piano) provides harmonic support with chords and single notes. The key signature has two flats, and the time signature is common time.

p.C

37

iano

This system contains measures 37 through 40. The upper staff continues the melodic line with eighth notes and some slurs. The lower staff continues with harmonic accompaniment. The key signature and time signature remain consistent with the previous system.

p.C

41

iano

This system contains measures 41 through 44. The upper staff shows a melodic line with a fermata over the final measure. The lower staff includes a dynamic marking of *f* (forte) in the final measure. The key signature and time signature are consistent.

p.C

45

iano

This system contains measures 45 through 48. The upper staff features a melodic line with eighth notes and slurs. The lower staff provides harmonic accompaniment with chords and single notes. The key signature and time signature are consistent.

p.C

49

iano

This system contains measures 49 through 52. The piano part (piano) features a melodic line in the right hand with eighth and sixteenth notes, and a bass line in the left hand with chords and single notes. The p.C part (piano) has a melodic line in the right hand with eighth and sixteenth notes, and a bass line in the left hand with chords and single notes. Both parts include dynamic markings like *v* and *mf*.

p.C

53

iano

This system contains measures 53 through 56. The piano part (piano) features a melodic line in the right hand with eighth and sixteenth notes, and a bass line in the left hand with chords and single notes. The p.C part (piano) has a melodic line in the right hand with eighth and sixteenth notes, and a bass line in the left hand with chords and single notes. Both parts include dynamic markings like *v* and *mf*.

p.C

57

iano

This system contains measures 57 through 60. The piano part (piano) features a melodic line in the right hand with eighth and sixteenth notes, and a bass line in the left hand with chords and single notes. The p.C part (piano) has a melodic line in the right hand with eighth and sixteenth notes, and a bass line in the left hand with chords and single notes. Both parts include dynamic markings like *p* and *mf*.

III.-Courante

Suite Modal

Benjamin Mira

corneta en C

Musical score for the first system, measures 1-4. The Corneta en C part is on a single staff with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. It contains whole rests. The Piano part is on a grand staff (treble and bass clefs). The treble clef staff contains the melody, starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, and D5. The bass clef staff contains whole rests. Dynamics include a forte (*f*) marking and a tempo marking of quarter note = 120.

C

Musical score for the second system, measures 5-8. The Corneta en C part continues with a treble clef, key signature of one sharp, and 3/4 time signature. It contains quarter notes G4, A4, B4, C5, and D5. The Piano part continues with a grand staff. The treble clef staff contains a melody of quarter notes G4, A4, B4, C5, and D5. The bass clef staff contains whole rests. Dynamics include a forte (*f*) marking and a mezzo-forte (*mf*) marking.

C

Musical score for the third system, measures 9-12. The Corneta en C part continues with a treble clef, key signature of one sharp, and 3/4 time signature. It contains quarter notes G4, A4, B4, C5, and D5. The Piano part continues with a grand staff. The treble clef staff contains a melody of quarter notes G4, A4, B4, C5, and D5. The bass clef staff contains whole rests. Dynamics include a piano (*p*) marking.

C

Musical score for the fourth system, measures 13-16. The Corneta en C part continues with a treble clef, key signature of one sharp, and 3/4 time signature. It contains quarter notes G4, A4, B4, C5, and D5. The Piano part continues with a grand staff. The treble clef staff contains a melody of quarter notes G4, A4, B4, C5, and D5. The bass clef staff contains whole rests.

C

ff

C

ff

C

ff

C

p

33

C

ano

p

pp

Detailed description: This system contains measures 33 through 36. The vocal line (C) is mostly silent, with a final note in measure 36 marked with a *p* dynamic. The piano accompaniment (ano) features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *p* and *pp*. A fermata is present over the final note of the piano part in measure 36.

37

C

ano

Detailed description: This system contains measures 37 through 40. The vocal line (C) has a melodic phrase in measure 37, followed by rests in measures 38, 39, and 40. The piano accompaniment (ano) consists of sustained chords in the right hand and rests in the left hand.

41

C

ano

Detailed description: This system contains measures 41 through 44. The vocal line (C) has a melodic phrase in measure 41, followed by rests in measures 42, 43, and 44. The piano accompaniment (ano) consists of sustained chords in the right hand and rests in the left hand.

45

C

ano

mf

Detailed description: This system contains measures 45 through 48. The vocal line (C) has a melodic phrase in measure 45, followed by rests in measures 46, 47, and 48. The piano accompaniment (ano) consists of sustained chords in the right hand and rests in the left hand. A *mf* dynamic marking is present in measure 45.

49

C

ano

53

C

ano

57

C

ano

61

C

ano

65

p. C

iano

This system contains measures 65 through 68. It features three staves: a single treble clef staff for the flute (p. C) and a grand staff for the piano (iano) with treble and bass clefs. The key signature has one sharp (F#). The flute part begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. A slur covers the next two measures: the first has a quarter note C5 and a quarter note D5, and the second has a quarter note E5 and a quarter note F5. The piano accompaniment consists of chords: a whole note chord of G4-A4-B4 in measure 65, a whole note chord of C5-D5-E5 in measure 66, and a whole note chord of F5-G5-A5 in measure 67. Measure 68 has a whole note chord of B4-C5-D5. The bass staff contains whole rests for all four measures.

69

p. C

iano

This system contains measure 69. It features three staves: a single treble clef staff for the flute (p. C) and a grand staff for the piano (iano) with treble and bass clefs. The key signature has one sharp (F#). The flute part begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4. The piano accompaniment consists of a whole note chord of G4-A4-B4. The bass staff contains a whole rest for this measure.

IV.-Sarabanda.

Suite Modal

Benjamín Mira

Trompeta en C

Piano

Sordina

mf

mf

mf

Arpeggio.

Similar.

C

Piano

C

Piano

C

Piano

13

C

no

No Arp.

16

C

no

8va

19

C

no

22

C

no

sfz *f* *mf* *8va* *8va 8va* *8vb*

C

25

8^{va}

8^{va}

3

C

28

sfz

mf

8^{va}

8^{vb}

C

31

C

34

p. C

37

Musical score for Piano and Cello. The score consists of three staves. The top staff is for the Cello (p. C) and contains a single note on the first line. The middle and bottom staves are for the Piano (piano) and are grouped by a brace on the left. The middle staff is in treble clef and contains a single note on the first line. The bottom staff is in bass clef and contains a single note on the first line. A dashed line is present above the middle staff. The score ends with a double bar line.

piano

V.-Minuet.

Suite Modal.

Trompeta en C

Piano

1. $\text{♩} = 120$

$\text{♩} = 120$

$\text{♩} = 120$

f

Detailed description: This system contains the first four measures of the piece. The Trompeta en C part is a single staff with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 3/4 time signature. It contains whole rests for all four measures. The Piano part consists of two staves (treble and bass clefs). The right hand starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, and a final quarter note G5. The left hand provides harmonic support with chords: G2-B2-E3 (measures 1-2) and G2-B2-E3-F3 (measures 3-4). A dynamic marking of *f* is placed at the beginning of the piano part.

Tp. C

Piano

Detailed description: This system contains measures 5 through 8. The Tp. C part is a single staff with a treble clef, a key signature of two flats, and a 3/4 time signature. It contains whole rests for all four measures. The Piano part consists of two staves. The right hand continues the melodic line from measure 4, starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, and a final quarter note G5. The left hand continues with chords: G2-B2-E3 (measures 5-6) and G2-B2-E3-F3 (measures 7-8).

Tp. C

Piano

Detailed description: This system contains measures 9 through 12. The Tp. C part is a single staff with a treble clef, a key signature of two flats, and a 3/4 time signature. It contains whole rests for all four measures. The Piano part consists of two staves. The right hand continues the melodic line from measure 8, starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, and a final quarter note G5. The left hand continues with chords: G2-B2-E3 (measures 9-10) and G2-B2-E3-F3 (measures 11-12).

Tp. C

Piano

10

f

mf

Detailed description: This system contains measures 13 through 16. The Tp. C part is a single staff with a treble clef, a key signature of two flats, and a 3/4 time signature. It contains whole rests for all four measures. The Piano part consists of two staves. The right hand continues the melodic line from measure 12, starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, and a final quarter note G5. The left hand continues with chords: G2-B2-E3 (measures 13-14) and G2-B2-E3-F3 (measures 15-16). A dynamic marking of *f* is placed at the beginning of the piano part, and a dynamic marking of *mf* is placed at the beginning of the right hand part.

13

Tp. C

Piano

16

Tp. C

Piano

Fine

19

Tp. C

Piano

mf

22

Tp. C

Piano

25

Tp. C

Piano

28

Tp. C

Piano

31

Tp. C

Piano

D.C. al Fine

VI.-Giga.

Suite Modal.

Trompeta en C

Piano

Measures 1-4 of the first system. The Trompeta en C part (top staff) begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 6/8 time signature. It starts with a tempo marking of quarter note = 170 and a dynamic of *ff*. The Piano part (bottom staves) also begins with a treble and bass clef, the same key signature and time signature, and starts with a tempo marking of quarter note = 170 and a dynamic of *ff*. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

Tp. C

Piano

Measures 5-8 of the second system. The Tp. C part (top staff) continues with a treble clef, two sharps, and 6/8 time. It features a melodic line with a slur over measures 5-6 and a dynamic of *ff*. The Piano part (bottom staves) continues with a treble and bass clef, two sharps, and 6/8 time, maintaining the eighth-note bass line and chords.

Tp. C

Piano

Measures 9-12 of the third system. The Tp. C part (top staff) continues with a treble clef, two sharps, and 6/8 time, featuring a melodic line with a slur over measures 9-10 and a dynamic of *ff*. The Piano part (bottom staves) continues with a treble and bass clef, two sharps, and 6/8 time, maintaining the eighth-note bass line and chords.

Tp. C

Piano

Measures 13-16 of the fourth system. The Tp. C part (top staff) begins with a treble clef, two sharps, and 6/8 time, marked with a dynamic of *p*. It features a melodic line with a slur over measures 13-14 and a dynamic of *ff* starting in measure 15. The Piano part (bottom staves) continues with a treble and bass clef, two sharps, and 6/8 time, marked with a dynamic of *ff* in measure 13, *p, sub.* in measure 14, and *f* in measure 15. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

17

Trp. C

Piano

ff

21

Trp. C

Piano

ff

p,sub.

p,sub.

25

Trp. C

Piano

f

p

f

p

29

Trp. C

Piano

f

33

Tp. C

Piano

ff *mf*

37

Tp. C

Piano

41

Tp. C

Piano

ff *p*

45

Tp. C

Piano

49

Tr. C

Piano

53

Tr. C

Piano

57

Tr. C

Piano

61

Tr. C

Piano

65

Tr. C

Piano

The image shows a musical score for measures 65 through 68. The score is written for two instruments: Tr. C (Trumpet in C) and Piano. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The Tr. C part is written on a single staff with a treble clef. The Piano part is written on two staves (treble and bass clefs) with a brace on the left. The music consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with some slurs and accents. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Obertura.

Suite Polimodal.

Benjamin Mira.

Trompeta en C

Musical score for Trompeta en C and Piano, measures 1-6. The tempo is marked $\text{♩} = 60$. The key signature has two sharps (F# and C#). The Trompeta en C part starts with a ff dynamic and features a melodic line with triplets and a mf dynamic later. The Piano part is in 4/4 time and features a rhythmic accompaniment with triplets and a f dynamic.

Tp. C

Musical score for Tuba (Tp. C) and Piano, measures 7-12. The Tuba part has a melodic line with triplets. The Piano part features a sfz dynamic and includes triplets in the right hand.

Tp. C

Musical score for Tuba (Tp. C) and Piano, measures 13-18. The Tuba part has a melodic line with fff , ff , and f dynamics. The Piano part features arpeggiated chords ($Arp.$) with fff and ff dynamics.

Tp. C

Musical score for Tuba (Tp. C) and Piano, measures 19-24. The Tuba part has a melodic line with mf and p dynamics. The Piano part features a mf dynamic and includes p dynamics in the right hand.

II.-Allemanda.

Suite Polimodal.

Trompeta en C

Piano

$\bullet = 100$

$\bullet = 100$

$\bullet = 100$

mf

Tp. C

Piano

Tp. C

Piano

Tp. C

Piano

10

Tp. C

Piano

13

mf

Tp. C

Piano

16

Tp. C

Piano

19

mf

f

Tp. C

Piano

22

25

1a 2a

1a 2a

1a 2a

28

31

ff

ff

Arp.

34

p

p

Arp.

16

Tp. Do

Piano

20

Tp. Do

Piano

24

Tp. Do

Piano

28

Tp. Do

Piano

32

Tp. Do

Piano

8va 8va 8va 8va

p
Red.

36

Tp. Do

Piano

8va 8va 8va 8va

pp

40

Tp. Do

Piano

pp

44

Tp. Do

Piano

p

mf

48

Tp. Do

Piano

This system contains measures 48 through 51. The Trumpet (Tp. Do) part begins with a melodic line in measure 48, marked with a forte (*f*) dynamic. The Piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line of quarter notes in the left hand. A double bar line is present after measure 50.

52

Tp. Do

Piano

This system contains measures 52 through 55. The Trumpet (Tp. Do) part continues with a melodic line, including a sixteenth-note run in measure 52. The Piano accompaniment maintains the eighth-note pattern in the right hand and the quarter-note bass line in the left hand. A double bar line is present after measure 54.

56

Tp. Do

Piano

This system contains measures 56 through 59. The Trumpet (Tp. Do) part is mostly silent, with only a few notes in measure 56. The Piano accompaniment features a long, sweeping melodic line in the right hand and a bass line of quarter notes in the left hand. A double bar line is present at the end of measure 59.

III.-Fuga.

Suite Serial.

Trompeta en Do

Piano

$\bullet = 50$

pp

p. en Do

Piano

p

mf

p. en Do

Piano

f

mf

p. en Do

Piano

p

p

p

p. en Do

Piano

p. en Do

Piano

p. en Do

Piano

p. en Do

Piano

p. en Do

Piano

32

sfz

(8^{va})

p. en Do

Piano

36

p

Crescendo.

Crescendo. 8^{va}

p. en Do

Piano

40

Crescendo.

ff

(8^{va})

p. en Do

Piano

44

IV.-Passpie.

Suite Serial.

Trompeta en Do.

Piano

$\text{♩} = 120$

$\text{♩} = 120$

$\text{♩} = 120$

f

Tp. Do

Piano

p

Tp. Do

Piano

Tp. Do

Piano

¹²

mf

mf

16

Tp. Do

Piano

20

Tp. Do

Piano

24

Tp. Do

Piano

28

Tp. Do

Piano

32

Tp. Do

Piano

pp

36

Tp. Do

Piano

40

Tp. Do

Piano

ff

ff

Arp.

Arp.

44

Tp. Do

Piano

8va

48

Tr. Do

Piano

mf

(8va)

52

Tr. Do

Piano

III.-Courante.

Suite Polimodal.

$\bullet = 120$

Trompeta en C

Musical score for Trompeta en C and Piano, measures 1-4. The Trompeta en C part is in 3/4 time, starting with a whole rest in the first three measures and a quarter note in the fourth. The Piano part is in 3/4 time, starting with a whole rest in the first measure and a half note in the second, followed by quarter notes in the third and fourth. The key signature has four sharps (F#, C#, G#, D#). Dynamics include *mf* for the trumpet and *ff* for the piano.

5
Tp. C

Musical score for Tp. C and Piano, measures 5-8. The Tp. C part starts with a five-measure rest, then plays a half note in measure 6 and a quarter note in measure 7. The Piano part has a five-measure rest, then plays a half note in measure 6 and quarter notes in measures 7 and 8. The key signature has four sharps. Dynamics include *p* for the piano.

9
Tp. C

Musical score for Tp. C and Piano, measures 9-12. The Tp. C part plays a half note in measure 9, a quarter note in measure 10, and a half note in measure 11. The Piano part plays quarter notes in measures 9 and 10, and quarter notes in measures 11 and 12. The key signature has four sharps.

13
Tp. C

Musical score for Tp. C and Piano, measures 13-16. The Tp. C part plays a half note in measure 13, a quarter note in measure 14, and a half note in measure 15. The Piano part plays quarter notes in measures 13 and 14, and quarter notes in measures 15 and 16. The key signature has four sharps. Dynamics include *ff* for the trumpet.

Tp. C

Piano

17

ff

Tp. C

Piano

21

ff

Tp. C

Piano

25

p

3

3

3

Tp. C

Piano

29

3

3

3

ff

ff

33

Tr. C

Piano

pp

37

Tr. C

Piano

ff

41

Tr. C

Piano

8va

45

Tr. C

Piano

p,sub.

ff

49

Tr. C

Piano

ff

This musical score consists of two staves. The top staff is for the Trumpet in C (Tr. C) and the bottom staff is for the Piano. The key signature has one flat (B-flat major or E-flat minor). The time signature is 4/4. In measure 49, the Tr. C has a whole rest, while the Piano has a half note chord (F4, C5) in the right hand and a bass line (F2, C3) in the left hand. In measure 50, the Tr. C has a dotted half note (F4) with a forte (ff) dynamic marking and a breath mark (>). The Piano has a half note chord (F4, C5) in the right hand and a bass line (F2, C3) in the left hand. A fermata is placed over the piano part in measure 50.

IV.-Sarabanda.

Suite Polimodal.

Trompeta en C

Piano

Tempo: $\text{♩} = 100$
Dynamics: *mf*

This system shows the first four measures of the piece. The Trompeta en C part is in a single staff with a treble clef and a key signature of three flats. It features a melodic line with a long slur over measures 1 and 2, and another slur over measures 3 and 4. The Piano part consists of two staves (treble and bass clefs) with a key signature of three flats. The piano accompaniment is mostly rests, with some notes appearing in the final measure of the system.

Tp. C

Piano

Dynamics: *p*, *mf*

This system covers measures 5 through 8. The Trompeta en C part continues its melodic line. The Piano part has rests in measures 5 and 6, followed by a melodic entry in measure 7. A circled section in the piano part, spanning measures 7 and 8, is marked with a dynamic of *mf* and includes an *8va* (octave up) instruction.

Tp. C

Piano

This system covers measures 9 through 12. The Trompeta en C part continues its melodic line. The Piano part features a more active accompaniment with chords and moving lines in both the treble and bass staves.

Tp. C

Piano

Tempo: $\text{♩} = 100$
Dynamics: *f*, *p*

This system covers measures 13 through 16. The Trompeta en C part continues its melodic line. The Piano part features a more active accompaniment with chords and moving lines in both the treble and bass staves.

13

Tr. C

Piano

16

Tr. C

Piano

19

Tr. C

Piano

22

Tr. C

Piano

V.-Minuet.

Suite Polimodal.

Trompeta en C

Piano

Tempo: ♩ = 120

Measure 1: Trompeta en C has a whole rest. Piano has a whole rest.

Measure 2: Trompeta en C plays a half note G4 (f). Piano plays a half note G4 (mf).

Measure 3: Trompeta en C plays a half note A4. Piano plays a half note A4.

Key signature: B-flat major (two flats). Time signature: 3/4.

Tp. C

Piano

Measure 4: Tp. C plays a half note G4. Piano plays a half note G4.

Measure 5: Tp. C plays a half note A4. Piano plays a half note A4.

Measure 6: Tp. C plays a half note B4. Piano plays a half note B4.

Key signature: B-flat major (two flats). Time signature: 3/4.

Tp. C

Piano

Measure 7: Tp. C plays a half note G4 (p). Piano plays a half note G4.

Measure 8: Tp. C plays a half note A4. Piano plays a half note A4.

Measure 9: Tp. C plays a half note B4. Piano plays a half note B4.

Key signature: B-flat major (two flats). Time signature: 3/4.

Tp. C

Piano

Measure 10: Tp. C plays a half note G4. Piano plays a half note G4.

Measure 11: Tp. C plays a half note A4. Piano plays a half note A4.

Measure 12: Tp. C plays a half note B4. Piano plays a half note B4.

Key signature: B-flat major (two flats). Time signature: 3/4.

13

Tp. C

Piano

f

16

Tp. C

Piano

19

Tp. C

Piano

p

22

Tp. C

Piano

25

Tp. C

Piano

mf

28

Tp. C

Piano

31

Tp. C

Piano

ff

34

Tp. C

Piano

37

Tp. C

Piano

40

Tp. C

Piano

VI.-Giga.

Suite Polimodal.

Trompeta en C

Piano

Measures 1-4 of the first system. The Trompeta en C part (top staff) begins with a tempo marking of quarter note = 90 and a dynamic of *ff*. The Piano part (bottom staves) also begins with a tempo marking of quarter note = 90 and a dynamic of *ff*. The key signature has one flat (B-flat).

Trp. C

Piano

Measures 5-8 of the second system. The Trp. C part (top staff) continues the melodic line. The Piano part (bottom staves) provides harmonic support with a steady eighth-note accompaniment.

Trp. C

Piano

Measures 9-12 of the third system. The Trp. C part (top staff) features a melodic phrase with a slur. The Piano part (bottom staves) continues the accompaniment.

Trp. C

Piano

Measures 13-16 of the fourth system. The Trp. C part (top staff) has a measure rest in measure 13. The Piano part (bottom staves) continues with a consistent eighth-note accompaniment.

17

Tr. C

Piano

p

8va

15^{ma}

21

Tr. C

Piano

ff

25

Tr. C

Piano

p

pp

29

Tr. C

Piano

ff

8va

8va

33

Tp. C

Piano

This musical score consists of two systems. The top system is for Trumpet C (Tp. C) and the bottom system is for Piano. Both systems are in a key signature of one flat (B-flat major or D minor) and a 4/4 time signature. The score covers measures 33 through 36. The Trumpet C part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together, and includes a fermata over the final note in measure 36. The Piano part provides harmonic support with chords and moving lines in both the right and left hands. The right hand of the piano part has a fermata over the final chord in measure 36, which is marked with a fortissimo (fff) dynamic. The left hand of the piano part also has a fermata over the final chord in measure 36, also marked with a fortissimo (fff) dynamic. The score concludes with a double bar line at the end of measure 36.

I.-Aria.

Suite Sintetica.

Benjamin Mira

Trompeta en C

Piano

$\text{♩} = 60$

Measures 1-4. Tempo: $\text{♩} = 60$. Key signature: one flat. Time signature: 4/4. Dynamics: *p*.

Tp. C

Piano

Measures 5-6. Dynamics: *p*, *ff*.

Tp. C

Piano

Measures 7-8. Dynamics: *p*.

Tp. C

Piano

10

Measures 9-10. Dynamics: *mf*, *f*.

13

Tr. C

Piano

16

Tr. C

Piano

19

Tr. C

Piano

22

Tr. C

Piano

25

Tp. C

Piano

28

Tp. C

Libre

Piano

31

Tp. C

Piano

34

Tp. C

Piano

II.-Bourre.

Suite Sintetica

Trompeta en C

Piano

$\text{♩} = 120$

ff

Tp. C

Piano

Tp. C

Piano

Tp. C

Piano

mf

10

13
Tp. C *mf*

Piano

16

Tp. C

Piano 0

19

Tp. C

Piano *p*

22

Tp. C

Piano

25

Tp. C

Piano

pp

8^{va}

28

Tp. C

Piano

pp

D.C y 0.

31

Tp. C

Piano

ff

D.C y 0.

D.C y 0.

34

Tp. C

Piano

ff

ff

III.-Fuga.

Suite Sintetica.

♩ = 60

Trompeta en C

Piano

Tp. C

Piano

Tp. C

Piano

Tp. C

Piano

18

Tr. C

Piano

20

Tr. C

Piano

24

Sordina.

Tr. C

Piano

pp

f

28

Tr. C

Piano

f

32

Tr. C

Piano

p

Cres cen do.

36

Tr. C

Piano

40

Tr. C

Piano

fff

IV.-Loure.

Suite Sintetica.

Trompeta en C.

Piano

Measures 1-6. The Trompeta en C part (top staff) begins with a melodic line starting on a quarter rest, followed by eighth and sixteenth notes. The Piano part (bottom two staves) has a bass line with quarter notes and chords in the right hand. A tempo marking of quarter note = 52 is shown at the beginning of each staff.

Tp.C

Piano

Measures 7-12. The Tp.C part (top staff) has a melodic line with a slur over measures 7-12. The Piano part (bottom two staves) features chords in the right hand and a bass line with quarter notes.

Tp.C

Piano

Measures 13-19. The Tp.C part (top staff) has a melodic line starting at measure 13. The Piano part (bottom two staves) has a complex accompaniment with chords and a bass line. A piano dynamic marking (*p*) is present in measures 13, 15, and 17.

Tp.C

Piano

Measures 20-26. The Tp.C part (top staff) has a melodic line starting at measure 20. The Piano part (bottom two staves) continues with chords and a bass line. A piano dynamic marking (*p*) is present in measure 20.

13

Tr.C

Piano

Musical score for measures 13-15. The trumpet part (Tr.C) features a melodic line with slurs. The piano part consists of a complex accompaniment with slurs and ties across the treble and bass staves.

16

Tr.C

Piano

Musical score for measures 16-18. The trumpet part (Tr.C) has a melodic line. The piano part features a complex accompaniment with slurs and ties, concluding with a double bar line.

19

Tr.C

Piano

Musical score for measures 19-21. The trumpet part (Tr.C) has a melodic line. The piano part features a complex accompaniment with slurs and ties, ending with a double bar line.

I.-Gavota.

Suite Serial.

Benjamin Mira.

♩ = 90

Trompeta en Do

Piano

This system contains the first four measures of the piece. The Trompeta en Do part is in a single staff with a treble clef and a 4/4 time signature. It begins with a rest in the first measure, followed by a series of eighth and quarter notes in the second and third measures, and a half note in the fourth. The Piano part consists of two staves (treble and bass clefs). The right hand plays chords and moving lines, while the left hand plays a simple bass line. Dynamics include *f* (forte) and *pp* (pianissimo).

Tp. C

Piano

This system contains measures 5 through 8. The Tp. C part is in a single staff with a treble clef. It plays a melodic line with eighth and quarter notes. The Piano part continues with two staves, featuring chords and moving lines. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *p* (piano).

Tp. C

Piano

This system contains measures 9 through 12. The Tp. C part continues its melodic line. The Piano part features more complex chordal textures and moving lines. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano).

¹²Tp. C

Piano

This system contains measures 13 through 16. The Tp. C part continues its melodic line, starting with a measure number 12 above the staff. The Piano part continues with two staves, featuring chords and moving lines. Dynamics include *p* (piano).

18

Tp. C

Piano

ff

20

Tp. C

Piano

mf

ff

24

Tp. C

Piano

28

Tp. C

Piano

f

mf

32

Tr. C

Piano

mf

36

Tr. C

Piano

40

Tr. C

Piano

44

Tr. C

Piano

pp

48

Tr. C

Piano

The image shows a musical score for two instruments: Trumpet C and Piano. The score is divided into four measures. Measure 48 starts with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The Trumpet C part begins with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, all under a slur. The Piano part begins with a quarter note G3, followed by quarter notes A3, B3, and C4, also under a slur. Measure 49 contains a whole rest for both instruments. Measure 50 features a complex passage for the Piano. The right hand has a series of sixteenth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, followed by a quarter note G4. The left hand has a series of sixteenth notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, followed by a quarter note G3. Measure 51 concludes with a whole note chord consisting of G3, B3, D4, and G4 in the Piano part, and a whole note G4 in the Trumpet C part.

II.-Mussete.

Suite Serial.

Trompeta en Do

Piano

♩ = 120

ff

♩ = 120

♩ = 120

Detailed description: This system contains the first four measures of the piece. The Trompeta en Do part is in the upper staff, starting with a whole rest in measure 1, followed by a half note G4 in measure 2, and a half note F4 in measure 3. A dynamic marking of *ff* is placed below the staff in measure 2. The Piano part consists of two staves. The right hand starts with a whole rest in measure 1, followed by a half note G4 in measure 2, and a half note F4 in measure 3. The left hand starts with a whole rest in measure 1, followed by a half note G4 in measure 2, and a half note F4 in measure 3. A tempo marking of ♩ = 120 is placed above the first staff, and another ♩ = 120 is placed below the first staff of the piano part.

Tp. Do

Piano

Detailed description: This system contains measures 5 through 8. The Tp. Do part is in the upper staff, starting with a half note G4 in measure 5, followed by a half note F4 in measure 6, and a half note E4 in measure 7. A dynamic marking of *f* is placed below the staff in measure 5. The Piano part consists of two staves. The right hand starts with a whole rest in measure 5, followed by a half note G4 in measure 6, and a half note F4 in measure 7. The left hand starts with a whole rest in measure 5, followed by a half note G4 in measure 6, and a half note F4 in measure 7. A dynamic marking of *f* is placed below the staff in measure 5. First endings are marked with '1a' at the end of measures 8 in both the Tp. Do and Piano parts.

Tp. Do

Piano

2a

2a

2a

Detailed description: This system contains measures 9 through 12. The Tp. Do part is in the upper staff, starting with a whole rest in measure 9, followed by a half note G4 in measure 10, and a half note F4 in measure 11. A dynamic marking of *f* is placed below the staff in measure 9. The Piano part consists of two staves. The right hand starts with a whole rest in measure 9, followed by a half note G4 in measure 10, and a half note F4 in measure 11. The left hand starts with a whole rest in measure 9, followed by a half note G4 in measure 10, and a half note F4 in measure 11. A dynamic marking of *f* is placed below the staff in measure 9. Second endings are marked with '2a' at the end of measures 12 in both the Tp. Do and Piano parts.

Tp. Do

Piano

12

f

Detailed description: This system contains measures 13 through 16. The Tp. Do part is in the upper staff, starting with a whole rest in measure 13, followed by a half note G4 in measure 14, and a half note F4 in measure 15. A dynamic marking of *f* is placed below the staff in measure 13. The Piano part consists of two staves. The right hand starts with a whole rest in measure 13, followed by a half note G4 in measure 14, and a half note F4 in measure 15. The left hand starts with a whole rest in measure 13, followed by a half note G4 in measure 14, and a half note F4 in measure 15. A dynamic marking of *f* is placed below the staff in measure 13. A measure number '12' is written above the first staff in measure 13.

**PARTICELAS PARA
TROMPETA EN DO Y SI B.**

Trompeta en C

I.-Preludio.

Benjamin Mira

Suite Modal

$\bullet = 90$

Trompeta en C

Tp. C

Tp. C

Tp. C

Tp. C

Tp. C

Trompeta en Bb

I. Preludio.

Benjamin Mira

Suite Modal

$\text{♩} = 90$

Trompeta en Bb

1 *f*

Tp. Bb

4 *p*

Tp. Bb

7 *p*

Tp. Bb

10 *f*

Tp. Bb

13 *p*

Tp. Bb

16 *ff*

Trompeta en C

II.-Alemanda.

Benjamin Mira

Suite Modal

$\bullet = 180$

Trompeta en C

Musical staff 1: Trompeta en C, measures 1-6. Includes a fermata over the first measure and a dynamic marking of *f* at the start of the second measure.

Tp.C

Musical staff 2: Tp.C, measures 7-12.

Tp.C

Musical staff 3: Tp.C, measures 13-18. Includes a dynamic marking of *mf* at the end of the staff.

Tp.C

Musical staff 4: Tp.C, measures 19-24.

Tp.C

Musical staff 5: Tp.C, measures 25-30.

Tp.C

Musical staff 6: Tp.C, measures 31-36.

Tp.C

Musical staff 7: Tp.C, measures 37-42.

Tp.C

Musical staff 8: Tp.C, measures 43-48.

Tp.C

Musical staff 9: Tp.C, measures 49-54.

Tp.C

Musical staff 10: Tp.C, measures 55-60.

Trompeta en Bb

II.-Alemanda.

Benjamin Mira

Suite Modal

$\text{♩} = 110$

Trompeta en Bb

1 *f*

Tp.Bb

Tp.Bb

14 *mf*

Tp.Bb

Tp.Bb

26 *f*

Tp.Bb

Tp.Bb

Tp.Bb

Tp.Bb

Tp.Bb

58

Trompeta en C

III.-Courante

Benjamin Mira

Suite Modal

$\bullet = 120$

Trompeta en C

Musical staff 1: Trompeta en C, measures 1-10. Includes a fermata over measure 5 and a dynamic marking of *f*.

Tp. C

Musical staff 2: Trompeta en C, measures 11-16.

Tp. C

Musical staff 3: Trompeta en C, measures 17-21. Includes a dynamic marking of *ff*.

Tp. C

Musical staff 4: Trompeta en C, measures 22-27. Includes a dynamic marking of *ff*.

Tp. C

Musical staff 5: Trompeta en C, measures 28-39. Includes a dynamic marking of *p*.

Tp. C

Musical staff 6: Trompeta en C, measures 40-45.

Tp. C

Musical staff 7: Trompeta en C, measures 46-51.

Tp. C

Musical staff 8: Trompeta en C, measures 52-59. Includes a triplet marking of 3.

Tp. C

Musical staff 9: Trompeta en C, measures 60-65.

Tp. C

Musical staff 10: Trompeta en C, measures 66-70.

Trompeta en Bb

III.-Courante

Benjamin Mira

Suite Modal

$\text{♩} = 120$

Trompeta en Bb

Musical staff 1: Trompeta en Bb, measures 1-8. Includes a fermata over measure 5 and a dynamic marking of *f*.

Tr. Bb

Musical staff 2: Tr. Bb, measures 9-12.

Tr. Bb

Musical staff 3: Tr. Bb, measures 13-16.

Tr. Bb

Musical staff 4: Tr. Bb, measures 17-20. Includes dynamic markings of *ff* and accents.

Tr. Bb

Musical staff 5: Tr. Bb, measures 21-24. Includes dynamic marking of *ff*.

Tr. Bb

Musical staff 6: Tr. Bb, measures 25-28.

Tr. Bb

Musical staff 7: Tr. Bb, measures 29-32. Includes dynamic marking of *p*.

Tr. Bb

Musical staff 8: Tr. Bb, measures 33-38.

Tr. Bb

Musical staff 9: Tr. Bb, measures 39-42.

Tr. Bb

Musical staff 10: Tr. Bb, measures 43-46.

Tr. Bb

Musical staff 11: Tr. Bb, measures 47-50.

51
Tp. Bb

Musical staff for Trp. Bb starting at measure 51. The staff contains a treble clef, a key signature of three sharps (F#, C#, G#), and a common time signature. The notation includes quarter notes, a half note with a slur, and a triplet of eighth notes. A dynamic marking 'v' is present below the staff.

57
Tp. Bb

Musical staff for Trp. Bb starting at measure 57. The staff contains a treble clef, a key signature of three sharps (F#, C#, G#), and a common time signature. The notation includes a whole rest, a half note, and a quarter note with a slur. A dynamic marking 'v' is present below the staff.

61
Tp. Bb

Musical staff for Trp. Bb starting at measure 61. The staff contains a treble clef, a key signature of three sharps (F#, C#, G#), and a common time signature. The notation includes a whole rest, a half note with a slur, and a quarter note with a slur. A dynamic marking 'f' is present below the staff.

65
Tp. Bb

Musical staff for Trp. Bb starting at measure 65. The staff contains a treble clef, a key signature of three sharps (F#, C#, G#), and a common time signature. The notation includes a half note with an accent (>), a quarter note with a slur, and a quarter note with a slur. A dynamic marking 'f' is present below the staff.

69
Tp. Bb

Musical staff for Trp. Bb starting at measure 69. The staff contains a treble clef, a key signature of three sharps (F#, C#, G#), and a common time signature. The notation includes a half note with a slur.

Trompeta en C

IV.-Sarabanda.

Benjamín Mira

Sordina
♩ = 100

Suite Modal

Trompeta en C

Musical staff for Trompeta en C, measures 1-4. Includes dynamic marking *mf* and a tempo marking of 100.

Tp. C

Musical staff for Trompeta en C, measures 5-8. Includes fingering 5 and a dynamic marking *p*.

Tp. C

Musical staff for Trompeta en C, measures 9-12. Includes fingering 9 and a dynamic marking *p*.

Tp. C

Musical staff for Trompeta en C, measures 13-16. Includes fingering 13.

Tp. C

Musical staff for Trompeta en C, measures 17-20. Includes fingering 17.

Tp. C

Musical staff for Trompeta en C, measures 21-24. Includes dynamic markings *sfz* and *f*.

Tp. C

Musical staff for Trompeta en C, measures 25-28. Includes dynamic marking *sfz* and a triplet.

Tp. C

Musical staff for Trompeta en C, measures 29-32. Includes dynamic marking *mf*.

Tp. C

Musical staff for Trompeta en C, measures 33-36. Includes fingering 33.

Tp. C

Musical staff for Trompeta en C, measures 37-40. Includes fingering 37.

Trompeta en C

V.-Minuet.

Suite Modal.

Trompeta en C

1 $\bullet = 110$

9

f

Tp. C

Tp. C

17

Fine

mf

Tp. C

Tp. C

Tp. C

29

D.C. al Fine

Trompeta en Bb

V.-Minuet.

Benjamin Mira

$\text{♩} = 110$

Suite Modal.

Trompeta en Bb

Tp. Bb

Tp. Bb

Tp. Bb

Tp. Bb

Tp. Bb

Trompeta en C

VI.-Giga.

Suite Modal

$\text{♩} = 170$

Trompeta en C

Trp. C

Trp. C

Trp. C

Trp. C

Trp. C

Trp. C

Trp. C

Trp. C

Trp. C

Trp. C

Tp. C

41

ff *p*

Tp. C

45

p

Tp. C

49

p

Tp. C

53

fff

Tp. C

57

fff

Tp. C

61

fff

Tp. C

65

fff

Tp. Bb

41

ff *p*

This staff contains measures 41 through 44. It begins with a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). Measure 41 starts with a whole note chord. Measure 42 has a whole note chord. Measure 43 has a whole note chord with a fermata. Measure 44 has a whole note chord with a fermata. Dynamics are *ff* for measures 41-42 and *p* for measures 43-44.

Tp. Bb

45

This staff contains measures 45 through 48. It begins with a treble clef and a key signature of three sharps. Measure 45 starts with a quarter note chord. Measures 46-48 feature eighth notes with slurs. Dynamics are *ff* for measures 45-46 and *p* for measures 47-48.

Tp. Bb

49

This staff contains measures 49 through 52. It begins with a treble clef and a key signature of three sharps. Measure 49 starts with a quarter note chord. Measures 50-52 feature eighth notes with slurs. Dynamics are *ff* for measures 49-50 and *p* for measures 51-52.

Tp. Bb

53

fff

This staff contains measures 53 through 56. It begins with a treble clef and a key signature of three sharps. Measure 53 starts with a quarter note chord. Measures 54-56 feature eighth notes with slurs. Dynamics are *fff* for measures 53-56.

Tp. Bb

57

This staff contains measures 57 through 60. It begins with a treble clef and a key signature of three sharps. Measure 57 starts with a quarter note chord. Measures 58-60 feature eighth notes with slurs. Dynamics are *fff* for measures 57-60.

Tp. Bb

61

This staff contains measures 61 through 64. It begins with a treble clef and a key signature of three sharps. Measure 61 starts with a quarter note chord. Measures 62-64 feature eighth notes with slurs. Dynamics are *fff* for measures 61-64.

Tp. Bb

65

This staff contains measures 65 through 68. It begins with a treble clef and a key signature of three sharps. Measure 65 starts with a quarter note chord. Measures 66-68 feature eighth notes with slurs. Dynamics are *fff* for measures 65-68.

Trompeta en C

Obertura.

Suite Polimodal.

Benjamin Mira.

mpeta enC

1 $\text{♩} = 60$
ff

3 *mf*

5

7 *fff* *ff*

9 *f* *mf* *p*

Trompeta en Bb

Obertura. Suite Polimodal.

Benjamin Mira.

1 $\text{♩} = 60$

ff

3

3

3

3

3

mf

5

7

fff

ff

9

f

mf

p

Trompeta en Bb

II.-Allemanda.

Suite Polimodal.

Trompeta en Bb

1 $\text{♩} = 100$ 6

f

11

mf

16

21

mf

26 1a 2a 4

ff

34

p

Trompeta en C

III.-Courante.

Suite Polimodal.

1 $\text{♩} = 120$ 3

8

13 *mf* *ff*

18 3 *ff*

25 *p*

30 *ff*

35 3 *ff*

42 *p,sub.*

47 *ff*

Trompeta en Bb

III.-Courante.

Suite Polimodal.

Trompeta en Bb

1 3 *mf*

8

13 *ff*

18 3 *ff*

25 *p*

30 *ff*

35 3 *ff*

42 *p,sub.*

47 *ff*

Trompeta en C

IV.-Sarabanda.

Suite Polimodal.

$\text{♩} = 100$

Trompeta en C

mf

Tp. C

p

Tp. C

Tp. C

f

Tp. C

Tp. C

Tp. C

Tp. C

Trompeta en Bb

IV.-Sarabanda.

Suite Polimodal.

$\text{♩} = 100$

Trompeta en Bb

Measures 1-4. Dynamics: *mf*. Accents are present over the first and third notes.

Tp. Bb

Measures 5-8. Dynamics: *p*. Accents are present over the first and third notes.

Tp. Bb

Measures 9-12. Dynamics: *p*. Accents are present over the first and third notes.

Tp. Bb

Measures 13-16. Dynamics: *f*. Accents are present over the first and third notes.

Tp. Bb

Measures 17-20. Dynamics: *f*. Accents are present over the first and third notes.

Tp. Bb

Measures 21-24. Dynamics: *f*. Accents are present over the first and third notes.

Tp. Bb

Measures 25-28. Dynamics: *f*. Accents are present over the first and third notes.

Tp. Bb

Measures 29-32. Dynamics: *f*. Accents are present over the first and third notes.

Trompeta en Bb

V.-Minuet.

Suite Polimodal.

$\bullet = 120$

Trompeta en Bb

Measures 1-4. Dynamics: *f*.

Tp. Bb

Measures 5-8. Dynamics: *p*.

Tp. Bb

Measures 9-12. Dynamics: *p*.

Tp. Bb

Measures 13-16. Dynamics: *mf*.

Tp. Bb

Measures 17-20. Dynamics: *p*.

Tp. Bb

Measures 21-24. Dynamics: *ff*.

Tp. Bb

Measures 25-28. Dynamics: *p*.

Tp. Bb

Measures 29-32. Dynamics: *p*.

Trompeta en C

VI.-Giga.

Suite Polimodal.

$\bullet = 90$

1 *ff*

5

9

13 2 *p*

18

22 *ff*

26 *pp*

30 *ff*

34 *fff*

Trompeta en Bb

VI.-Giga.

Suite Polimodal.

$\text{♩} = 90$

Trompeta en Bb

ff

Tp. Bb

Tp. Bb

p

Tp. Bb

ff p

Tp. Bb

ff

Tp. Bb

fff

Trompeta en C

I.-Aria.

Suite Sintetica.

Benjamin Mira

1 $\bullet = 60$

Trompeta en C



6

Tp. C



11

Tp. C



16

Tp. C



21

Tp. C



24

Tp. C



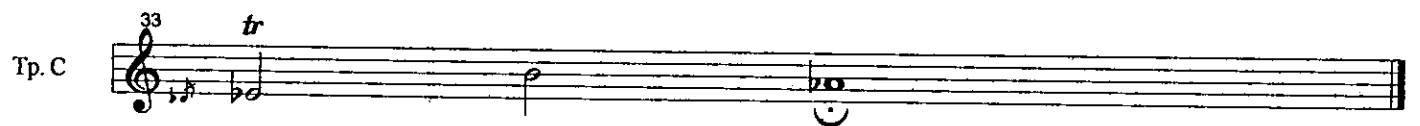
29

Tp. C



33

Tp. C



Trompeta en Bb.

I.-Aria.

Suite Sintetica.

Benjamin Mira

$\text{♩} = 60$

Trompeta en Bb.

1 tr
 p

Tp. Bb

5 tr

Tp. Bb

9 ff f

Tp. Bb

13 p

Tp. Bb

17 tr tr tr

Tp. Bb

21 p *Crescendo*

Tp. Bb

25 ff ff tr
Libre

Tp. Bb

29 ff ff ff

Tp. Bb

33 tr

Trompeta en C

II.-Bourre.

Suite Sintetica

$\bullet = 120$

Trompeta en C

ff

Tp. C

ff

Tp. C

mf

Tp. C

mf

Tp. C

p

Tp. C

mf

Tp. C

pp.

D.C y 0.

Tp. C

ff

Trompeta en Bb

II.-Bourre.

Suite Sintetica

$\bullet = 120$

Trompeta en Bb

1 *ff* 2

Trp. Bb

6 2 *mf*

Trp. Bb

11 *mf*

Trp. Bb

15 *mf*

Trp. Bb

18 *p*

Trp. Bb

23 *p*

Trp. Bb

27 *pp* 3

Trp. Bb

33 D.C y 0. *ff*

Trompeta en C

III.-Fuga.

Suite Sintetica.

$\text{♩} = 60$

Trompeta en C

Musical staff 1: Trompeta en C, measures 1-3. Includes a 3-measure rest and a dynamic marking of *mf*.

Tp. C

Musical staff 2: Trompeta en C, measures 4-6.

Tp. C

Musical staff 3: Trompeta en C, measures 7-9. Includes a dynamic marking of *p*.

Tp. C

Musical staff 4: Trompeta en C, measures 10-12.

Tp. C

Musical staff 5: Trompeta en C, measures 13-15.

Tp. C

Musical staff 6: Trompeta en C, measures 16-18. Includes a dynamic marking of *pp* and the instruction *Sordina*.

Tp. C

Musical staff 7: Trompeta en C, measures 19-21. Includes a dynamic marking of *f*.

Tp. C

Musical staff 8: Trompeta en C, measures 22-24. Includes a dynamic marking of *p*.

Tp. C

Musical staff 9: Trompeta en C, measures 25-27. Includes the instruction *Cres cen do.*

Tp. C

Musical staff 10: Trompeta en C, measures 28-30. Includes a dynamic marking of *fff*.

Trompeta en Bb.

III.-Fuga.

Suite Sintetica.

$\bullet = 60$

Trompeta en Bb.

1 3 *mf*

Tp. Bb

Tp. Bb

7 9 *p*

Tp. Bb

10 12 *p*

Tp. Bb

13 15 *p*

Tp. Bb

16 18 *Sordina*
pp

Tp. Bb

19 21 *f*

Tp. Bb

22 24 *p*

Tp. Bb

25 27 *Cres cen do*
p

Tp. Bb

28 30 *fff*

Trompeta en C

IV.-Loure.

Suite Sintetica.

$\text{♩} = 52$

Trompeta en C

Tp.C

Tp.C

Tp.C

Tp.C

Trompeta en Bb.

IV.-Loure.

Suite Sintetica.

Trompeta en Bb. $\text{♩} = 52$

Tp.Bb

Tp.Bb

Tp.Bb

Tp.Bb

Trompeta en Do

I.-Gavota.

Benjamin Mira.

Suite Serial.

$\text{♩} = 90$

Trompeta en Do

Musical staff 1: Treble clef, 4/4 time signature. Starts with a whole rest, then a series of eighth notes with a dynamic marking of *f*.

Musical staff 2: Treble clef, 4/4 time signature. Starts with a dynamic marking of *pp*, followed by eighth notes and a dynamic marking of *f*.

Musical staff 3: Treble clef, 4/4 time signature. Features eighth notes with slurs and a dynamic marking of *p*.

Musical staff 4: Treble clef, 4/4 time signature. Includes a double bar line with a '2' above it, followed by eighth notes and a dynamic marking of *ff*.

Musical staff 5: Treble clef, 4/4 time signature. Starts with a dynamic marking of *mf*, followed by eighth notes.

Musical staff 6: Treble clef, 4/4 time signature. Features eighth notes with slurs and a dynamic marking of *f*.

Musical staff 7: Treble clef, 4/4 time signature. Features eighth notes with slurs.

Musical staff 8: Treble clef, 4/4 time signature. Features eighth notes with slurs.

Musical staff 9: Treble clef, 4/4 time signature. Features eighth notes with slurs and a dynamic marking of *pp*.

Musical staff 10: Treble clef, 4/4 time signature. Features eighth notes with slurs.

Trompeta en Bb

I.-Gavota.

Benjamin Mira.

Suite Serial.

$\text{♩} = 60$

Trompeta en Bb

1

6

11

16

22

27

32

37

42

47

f

ff

p

pp

2

Trompeta en Do

II.-Mussete.

Suite Serial.

1 $\text{♩} = 110$

Trompeta en Do

ff

5

1a 2a 5

14

f

19

12

ff

34

38

3

pp *p*

45

50

f

2

Tr. Do

Musical notation for a trumpet part, measure 55. The notation is on a single staff with a treble clef. The first measure contains a melodic line of five eighth notes: G4, A4, B4, C5, and B4. A slur covers these five notes. The second measure contains a whole note chord consisting of G4 and B4. The third measure contains a whole note chord consisting of G4 and B4. The fourth measure contains a whole note chord consisting of G4 and B4. The staff ends with a double bar line.

Trompeta en Bb

II.-Mussete.

Suite Serial.

$\bullet = 110$

Trompeta en Bb

Musical staff 1: Trompeta en Bb, measures 1-4. Dynamics: *ff*.

Bb

Musical staff 2: Bb, measures 5-8. Includes first and second endings (1a, 2a) and a measure with a fermata and the number 5.

Bb

Musical staff 3: Bb, measures 14-18. Dynamics: *f*.

Bb

Musical staff 4: Bb, measures 19-33. Includes a measure with a fermata and the number 12. Dynamics: *ff*.

Bb

Musical staff 5: Bb, measures 34-37. Dynamics: *p*.

Bb

Musical staff 6: Bb, measures 38-44. Includes a measure with a fermata and the number 3. Dynamics: *pp*.

Bb

Musical staff 7: Bb, measures 45-49.

Bb

Musical staff 8: Bb, measures 50-54. Dynamics: *f*.

2

Tp. Bb

55

The musical notation for measure 55 consists of a single staff in treble clef with a key signature of one flat. The measure contains the following notes: a quarter note on G4, an eighth note on A4, an eighth note on Bb4, a quarter note on C5, a quarter note on Bb4, a dotted quarter note on A4, and a half note on G4. A slur covers the first six notes, and a fermata is placed over the final half note.

Trompeta en Do

III.-Fuga.

Suite Serial.

1 $\text{♩} = 50$ 9

sta en Do *f*

en Do *p*

en Do *f*

en Do *mf*

en Do

en Do *p*

en Do *Crescendo.* *ff*

en Do 44

Trompeta en Bb

III.-Fuga.

Suite Serial.

$\text{♩} = 50$

en Bb

1
9
f

Bb

14
p

Bb

19
f

Bb

24
mf

Bb

29
p

Bb

34
p

Bb

39
Crescendo.
ff

Bb

44

Trompeta en Do.

IV.-Passpie.

Suite Serial.

$\text{♩} = 120$

Ta en Do.

Musical staff 1: Trompeta en Do. Measure 1-5. Includes a five-measure rest and a dynamic marking of *p*.

Tp. Do

Musical staff 2: Trompeta en Do. Measure 6-9. Includes a dynamic marking of *mf*.

Tp. Do

Musical staff 3: Trompeta en Do. Measure 10-14.

Tp. Do

Musical staff 4: Trompeta en Do. Measure 15-19.

Tp. Do

Musical staff 5: Trompeta en Do. Measure 20-24. Includes a triplet marking.

Tp. Do

Musical staff 6: Trompeta en Do. Measure 25-31. Includes a six-measure rest and a dynamic marking of *ff*.

Tp. Do

Musical staff 7: Trompeta en Do. Measure 32-41.

Tp. Do

Musical staff 8: Trompeta en Do. Measure 42-46. Includes a dynamic marking of *mf*.

Tp. Do

Musical staff 9: Trompeta en Do. Measure 47-51.

Tp. Do

Musical staff 10: Trompeta en Do. Measure 52-56.

Trompeta en Bb.

IV.-Passpie.

Suite Serial.

1 = 120

5

p

10

mf

15

20

25

3

32

6

ff

42

47

mf

52

Maestro Luis Humberto Ramos.

Cuestionario

1.-¿Porqué tocar música contemporánea?

La razón de tocar música contemporánea es la de participar en las corrientes actuales, las cuales se suman a las diferentes épocas y nos permite ser instrumentistas capaces de abordar cualquiera de estos periodos.

2.-¿Cómo encuentra la enseñanza de la música de la primera parte del siglo XX, por un lado, y la segunda parte del mismo siglo, por el otro, en México?

No ha habido un cambio sustancial entre estos dos periodos, ya que la metodología y repertorio básico de la enseñanza profesional de la música ha seguido siendo el mismo durante todo el siglo XX.

3.-¿En el extranjero?

Mi experiencia personal, de estudios en el extranjero, data de la época de los sesenta y tuve la suerte de haber estudiado con un profesor vienés que comprendió muy bien las necesidades de un instrumentista moderno. Su metodología llegaba hasta los autores importantes de siglo XX como Stravinsky, Bartók, Mahler, Schoenberg, sin haber llegado a abordar a los autores de la 2ª parte del siglo XX y las nuevas técnicas instrumentales. Supongo que en general es la adecuada, ya que produce músicos de excelente nivel.

4.-¿Qué actitud tiene el alumno instrumentista respecto al aprendizaje de la música de su tiempo?

Hay una tendencia interesante en cuanto a las inclinaciones de los alumnos con los que yo tengo contacto, ya que la mayoría expresa su interés por la música de nuestro tiempo, aunque por la corta duración de la carrera muchas veces no es posible abordar este repertorio en clase.

5.-¿Cómo observa a sus colegas como intérpretes y cómo maestros?

Esta es una pregunta bastante complicada de responder, pero creo que la respuesta está a la vista: de todos los maestros que existen en la escuela ¿Cuántos tocan profesionalmente? (públicamente) y ¿qué es lo que tocan? Examina sus actividades y obtendrás la respuesta. En cuanto a su actividad docente, la recomendación es observar sus resultados a través de sus alumnos egresados.

6.-¿Cuál es su experiencia respecto al público que escucha ésta música?

 Mi experiencia es que el público la recibe con interés cuando es interpretada junto a las obras de compositores de otras épocas, esto es, la manera en que a mí me difundirla es en el contexto de un programa normal de concierto, y no en una programación absolutamente contemporánea.

Maestro Alejandro Escuer.

Entrevista Grabada.

¿Nos puede decir su actividad como músico intérprete de Música Contemporánea?

Bueno, las actividades son muchas: yo pienso que una persona profesional tiene que ser capaz de hacer música de todas las épocas y estilos. Si yo me he enfocado más a la Música Contemporánea, es circunstancial, a mi me interesa y me he especializado en eso pero también hago otro tipo de música. Desde ese punto de vista creo que ha habido, históricamente, una diferencia entre lo que es la Música Contemporánea y la Música ... lo cual es una división absurda: la música es la música y es de calidad; hay música del pasado de muy mala calidad, hay música del pasado de excelente calidad, igual que hay música del presente de muy buena y de muy mala calidad, entonces, esta en uno escoger las obras que tienen nivel para que uno trabajé sobre ellas.

Pienso que es una importante labor el concentrarse en la Música de hoy, porque simplemente en las etapas históricas de la Historia de la Música, así ha sido: en la época de Bach se hacía Música de Bach, en la época de Mozart se hacía Música de Mozart, en la de Beethoven, de Wagner, de Mahler.... ocasionalmente hacían otra cosa pero era así como ¡uy! una cosa medio exótica y claro que Mendelshon se interesaba mucho en Bach, pero el 80,70 o 75 % del trabajo era de su actualidad. Entonces a partir de este siglo que pasamos, sufrió la Música una transformación de tal forma que se convirtió en una cuestión más bien de museografía, es decir, un actitud sobre todo de parte de las instituciones, de las orquestas, de las academias, de las escuelas, de los Conservatorios, de hacer de la Música algo como una especie de recorrido museográfico, entonces un alumno tiene que tocar Bach, tiene que tocar Mozart, Beethoven, Schuman, Brahms, lo cual me parece extraordinario, de repente tiene que tocar todo y se acaba su vida, su carrera, cuando no llegó a tocar lo que debía. Entonces no hay una identidad, una coincidencia en espacio y tiempo respecto de los intérpretes, ¿porqué?, porque pienso que tiene que haber una correspondencia de espacio y tiempo, porque tenemos el espacio, es la geografía, es decir tiene que haber una Música en este caso Mexicana, Latinoamericana, y el tiempo pues tiene que ser actual; el espacio que le tocó a Mozart también tenía que ser Música de él, Música de Viena, Música de Austria, de Alemania, del centro de Europa, de entonces, de 1700.... lo más importante es eso, es la coordenada de tiempo y espacio. Quien niega esa coordenada de tiempo y espacio se niega a sí mismo, porque es un hecho que nosotros nacimos en 1950,60,70,80... viejos o jóvenes nacimos ahora, entonces negar eso es negarse a sí mismo, negar que somos mexicanos, que somos Latinoamericanos. Entonces hay que hacer la Música del pasado pero... ¡qué barbaridad! se le ha relegado a

un porcentaje tan minúsculo en cuanto esfuerzo, difusión, que no se compara con ninguna otra época, por eso es importante hacer la balanza, por eso yo me he dedicado, sobre todo últimamente *[a tocar Música Contemporánea], siento que todo esta chueco hacia allá [pasado], yo me hago para acá [presente] para que por lo menos mi granito de arena contribuya.

* [] no son palabras del entrevistado.

¿En qué grupos ha tocado, que grupos ha organizado?

He estado en varios ensambles y [con] diferentes solistas: un pianista español, con el New Ensemble de Nueva York, [como solista] he tocado mucho, con varias personas de reconocido prestigio como la clarinetista y virtuosa Esther Lainer en Nueva York, Robert Dick que fue mi maestro, además, por años con mucha gente.

¿Aquí en México?

Bueno, en México en 1996 fundé Onix, nuevo Ensemble de México, que es un grupo de solistas jóvenes enfocados a la ejecución de la Música Contemporánea. Me da orgullo decir que Onix cumple el 5 de Julio cinco años de trabajo ininterrumpido; ha cambiado mucha gente porque hemos buscado la gente que tiene el espíritu y la mística, el nivel, el tiempo, la disposición... este es un país muy difícil en sentido que no tenemos las condiciones de difusión adecuadas para grupos independientes, sean de Teatro, Danza o Música, entonces los grupos independientes sufrimos muchísimo, este es el caso de Onix, a pesar de eso esta saliendo adelante, pues hemos tocado en los más importantes Foros Nacionales, están en puerta algunas grabaciones, esta caminando el proyecto a pesar de que no hay apoyos permanentes de las instituciones y de que sí se han buscado.

¿Cómo encuentra la enseñanza de esta Música contemporánea en México?

Pues casi nula, pues los criterios son muy conservadores, hay varias cuestiones: aquí hay problemas de educación musical muy temprano, eso provoca que en las escuelas profesionales de Música tienen sus aulas y sus matrículas con alumnos que no empezaron a la edad que deberían haber empezado, entonces eso provoca que ya empezaron muy tarde, pues no llegan al nivel ni la madurez como para ser solistas (obviamente hay casos excepcionales), por eso la gran mayoría de las orquestas que suenan mejor en el país están integradas por extranjeros, esa es una realidad bastante triste, pero así es. Además por supuesto que la Música Contemporánea queda... ¡vámos!, si no se puede cubrir la necesidad de producir músicos para llenar los atriles de las orquestas, (porque los intérpretes extranjeros tienen mejor nivel y estamos hablando de repertorio tradicional básico de la orquesta), pues mucho menos un trabajo de solista o de Música Contemporánea.

En general estamos hablando de una situación que tendría remedio si se hace un trabajo de un Plan Nacional de Educación Musical realmente mucho más integral: que los niños estudiaran desde la Primaria [Música], (ni siquiera muy intensamente), pero que hubiera la materia de Música obligatoria un par de veces a la semana, (que no nada más canten, le peguen a un tamborcito o le soplen a una flauta), sino que realmente haya una Educación Musical guiada, integrada, inteligente. Eso puede garantizar que muchos niños con talento, lo descubran a tiempo para que no sea después demasiado tarde.

La otra cosa es que los programas gubernamentales [de Música] se reorienten ; tenemos seis Orquestas Sinfónicas en la Ciudad de México, es absurdo porque esos presupuestos para hacer Música Contemporánea, para apoyar grupos independientes de Danza, Teatro, Música.

Una reforma educativa, una reforma de políticas culturales, estamos a favor de la Música en general; también le beneficia a Mozart y a Beethoven que se haga en México ese tipo de cosas, porque habrá más músicos talentosos que toquen bien ese repertorio en México, habrá más gente que aprecie todo el trabajo de lo que es la Música Tradicional antigua o de Museo, que haya un Museo de lo actual: así como existe el Museo de Arte Moderno y todos los días del año está abierto, según tengo entendido, pues así debe haber Música de nuestro tiempo tocándose y todo el tiempo enseñándose. Es parte de nosotros y negarlo es absurdo, en negar nuestra propia naturaleza.

¿Cómo es su experiencia en el extranjero respecto a la enseñanza de la Música Contemporánea?

Es inmensamente mayor, en Países Europeos, en Estados Unidos, en los países desarrollados, el nivel es realmente bueno, con un porcentaje de obras y de tiempo que uno le da a este tipo de música, y de respeto y entrega mucho mayor. Uno se puede dedicar a la Música Contemporánea realmente y vivir de eso, el movimiento es realmente vertiginoso, creativo, muy fuerte.

Claro habría que hablar de países y de ciudades. Por ejemplo, en Estados Unidos hay varias ciudades donde se hace mucho y otros Estados [en] que no pasan muchas cosas. Por ejemplo, se me ocurre Idaho: no hay mucho movimiento, pero Nueva York, Boston o California hay muchísimo que ver, muchísimo que oír. Además está muy ligada la música de hoy con la tecnología, entonces el desarrollo tecnológico está haciendo que se dejen influenciar los procedimientos de composición y de educación musical en la Universidad y otros lugares. Aquí no estamos abriéndonos a eso, estamos empezando por enseñar a gente de 25 años a tocar Mozart, eso no nos garantiza un buen nivel a largo plazo.

¿Qué actitud tiene el alumno instrumentista respecto a la Música Contemporánea?

¿En México?

Sí, en México.

Depende de cada quién. Mis alumnos tienen que estudiar todo: Barroco, Clásico, Contemporáneo. En general los alumnos de Música de Cámara tienen una relativa aceptación, quizá porque saben que tengo la fama de que hago un especial énfasis [en la Música Contemporánea], entonces cuando se inscriben conmigo se lo esperan; yo no lo podría decir muy objetivamente. Hay en general una tendencia a la apertura, pero con mucha suspicacia; hay algo que se puede hacer.

¿Cuál es su experiencia respecto al público que escucha esta música?

Totalmente positiva. Nosotros hemos dado conciertos, he dado como flautista solo, con grupo y nos hemos dado cuenta que así llegue gente que no tiene idea de lo que vamos a decir, ni de música, ni de concierto... pues sale muy contenta, le gusta la entrega. Y ahí si no estoy de acuerdo en la tesis que dice: hay que conocer para disfrutar. No es cierto, a veces, como dice uno de los primeros cuentos del Budismo Zen: para que nosotros tengamos que aprender algo, tenemos primero que vaciar nuestra taza de té, que está llena de prejuicios y de cosas, de hecho que estemos vacíos, que estemos ignorantes, no nos hace incapaces de disfrutar nada. Al contrario, muchas veces libres de prejuicios podemos disfrutar mucho, podemos acercarnos. Mucha gente después de los Conciertos ha quedado muy contenta y en general el público ha sido caluroso... por ese lado no me puedo quejar. Lo que si he notado la gente conocedora, los compositores y demás, suelen ser un público medio frío, no sé, quizá porque estamos hablando de círculos académicos, en donde hay una actitud crítica ... a veces constructiva, a veces no muy constructiva.

Gracias, maestro.

Maestro Jaime Méndez

Entrevista Grabada

Le pedimos una semblanza de su actividad actual.

Actualmente me desempeño como Trompetista de la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México y además imparto clases en la Escuela Nacional de Música, la materia de Trompeta.

¿Qué es la Música Contemporánea para usted?

Ahhj....qué es la Música Contemporánea?. A mí en cuanto a Música no me gusta hacer tanto una separación en periodos... la veo más como un arte en general. Por supuesto la Música Contemporánea, como el periodo Clásico, Romántico o Barroco, todo como un Arte. Es una manera en que veo la Música Contemporánea, lo que se escribe ahora(y espero lo siga habiendo dentro de 20ó 50 años) que sea Arte siempre.

¿Cuál es el repertorio de esa Música para Trompeta?

Bueno, actualmente se esta trabajando mucho con la Trompeta, a partir de este siglo compositores Franceses como André Jolivet que ha escrito dos Conciertos para Trompeta extraordinarios; Henry Tomasi que tiene una obra bastante extensa para la Trompeta y últimamente Hans Werner Henze que esta escribiendo, un Concierto para Trompeta y Orquesta, aparte de su Sonatina; Peter Maxwell Davies... [etc.], se escribe muchísimo... durante este siglo se ha escrito mucha Música... perdón, durante el siglo XX.

¿En cuanto Compositores Mexicanos conoce obras para Trompeta?

¿Exclusivamente para Trompeta?... conozco Jiménez Mabarak, escribió un Concierto, tiene una Fanfarria, la Fanfarria Olímpica que se utilizó en los juegos del 68, cuatro Trompetas. No mucha en realidad, Jorge Córdoba tiene algo por ahí,... Leonardo Coral parece que tiene una Sonata, pero no tengo mucha información de qué se este escribiendo , qué los compositores mexicanos estén explorando en la Trompeta.

¿Existen métodos de enseñanza para la Música Contemporánea?

Bueno, se están haciendo en Estados Unidos algunas técnicas se están desarrollando; básicamente no puedo decir que exista algo definido para interpretar esta música. En todas las partes del mundo se sigue enseñando de la manera tradicional por así decirlo.

¿Considera importante tocar Música Contemporánea y porqué?

Sí, por supuesto que considero importante tocar Música Contemporánea porqué implica para uno como Trompetista, una mayor capacidad física como técnica.

CAPÍTULO V

CONCLUSIONES

ESTA TESIS NO SALI
DE LA BIBLIOTECA

La revisión de la época en que se produjeron las técnicas utilizadas en las Cuatro Suites para Trompeta y Piano de Benjamín Mira, nos llevan a reflexionar sobre el desarrollo de la Música en el Siglo Pasado. La crisis del sistema tonal de finales del siglo XIX y las distintas soluciones que se le dió: Modalidad, Politonalidad, Escalas Folklóricas y Exóticas, Atonalidad, Dodecafonismo, Serialismo, Neoclásico, etc., llevaron a una diversidad y/o mezcla casi individual de ellas, también al agotamiento, de la consolidación de los sistemas, llegando a ser un recurso más: lo que en un momento es la vanguardia, se acepta y se vuelve academia, aún a pesar de la falta de difusión.

Las dos Guerras Mundiales interrumpen, en general, la labor creativa, dando tiempo a la reflexión para que el Arte tome nuevo impulso. Parecería que vamos de crisis en crisis; hasta que en las últimas dos décadas, se vislumbra un tiempo de consolidación y resumen de todo lo ocurrido durante el Siglo XX. Nuestra visión es que como Compositores del inicio del Siglo XXI nos toca hacer un balance de lo ocurrido, utilizando todos los medios conocidos, dándoles nuestro sello y sentido con honestidad.

Ceñimos a las Formas Históricas de la Suite Barroca y a algunas Técnicas Compositivas de Siglo XX (Modalidad, Polimodalidad, Escalas Sintéticas y Serialismo) fué un reto a la imaginación y al oficio, haciéndonos trabajar concisos y claros, siempre en la idea de lograr un resultado artístico. Sabemos que las nuevas Técnicas exigen nuevas formas. Confirmamos que resolver de antemano el problema de la Forma y del Material Escalístico, ayuda enormemente al desarrollo del trabajo del Compositor, sin olvidar el ingenio, la sensibilidad y la imaginación como la otra base de la labor creativa.

Las entrevistas con los Maestros Luis Humberto Ramos, Alejandro Sánchez Escuer y Jaime Méndez, nos señalan: las enormes deficiencias del Sistema Educativo Nacional Musical del País; las enormes carencias y dificultades para la divulgación de la Música

del Siglo XX; el escaso material original para ciertos instrumentos como la Trompeta; la inexistencia de Métodos para enseñar ésta Música. El saldo favorable es la aceptación de la Música del Siglo XX por parte del público en distintas situaciones y la disposición de los ejecutantes de interpretarla.

Las Cuatro Suites para Trompeta y Piano han tenido un entusiasta recibimiento por parte del maestro Jaime Méndez, que imparte clases del instrumento en la Escuela Nacional de Música y también es músico activo en la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México, al igual que gran interés de la Maestra Margarita Muñoz, pianista integrante de la Camerata de la Escuela Nacional de Música (agrupación que se dedica a interpretar Música de Compositores Contemporáneos Mexicanos). El alumno de Nivel Licenciatura en la Escuela Nacional de Música, Omar Cabreza, ha tocado la Suite Polimodal y la Suite Serial en público, logrando resolver las dificultades técnicas, con expresividad y una comprensión del lenguaje que permite observar que las piezas cumplen plenamente su función pedagógica .

Por estas experiencias, se confirma la necesidad de Trabajos de este tipo: obras que muestren y al mismo tiempo vinculen al intérprete con Técnicas de Composición del Siglo XX, incrementen el repertorio original para el instrumento, sobre todo aquellos a los que se les ha escrito poco (caso de los Metales: Trompeta, Trombón, Corno Francés o Tuba). En las piezas lograr un valor artístico para entusiasmar a los músicos con retos a sus conceptos Estéticos y a su habilidades Técnicas, con la intención de incrementar la interpretación de la Música Contemporánea y dando oportunidad al público de conocerla y disfrutarla, acercando al Compositor con el Oyente. Es una necesidad que no podemos evadir.

La función Pedagógica se volverá a confirmar al presentar a los alumnos y maestros de Trompeta de las principales Escuelas Profesionales de Música, al inicio en la Ciudad de México (Escuela Nacional de Música, Conservatorio, Escuela Superior de Música, Ollin Yoliztli) y posteriormente en otras instituciones del país. La

difusión de las Suites, en su faceta Pedagógica y como obra para Recitales, es el siguiente paso a seguir.

A partir de esta experiencia de escribir piezas Pedagógicas, me propongo a corto y mediano plazo, continuar con la tarea de crear Música que muestre otros aspectos (Melódicos, Armónicos, Rítmicos, de Forma, Etc.) del Siglo XX , enmarcada en otras Formas Históricas como la Sonata, Tema con Variación, etc. y utilizando agrupaciones como Quinteto (de Alientos, de Metales o de Cuerda) o incluso la Orquesta Sinfónica.

Terminar con el Mito del Divorcio entre el Compositor y el Intérprete y el Público.

BIBLIOGRAFIA

- 1.- Historia de la Música Vol. 12, "EL SIGLO XX", Tercera Parte . *Andrea Lanza* (Trad. Carlos Alonso). Coedición Turner Libros y CONACULTA., Madrid 1999.
- 2.- Historia de la Música Vol. 11, "EL SIGLO XX", Segunda Parte. *Gianfranco Vinay* (Trad. Carlos Alonso). Coedición Turner Libros y CONACULTA, Madrid 1999.
- 3.- Historia de la Música Vol. 10, "EL SIGLO XX", Primera Parte. *Guido Salvetti* (Trad. Carlos Alonso). Coedición Turner Libros y CONACULTA, Madrid 1999.
- 4.- Historia de la Música Vol. 2, "El medioevo", Primera Parte. *Giulio Cattin* (Trad. Carlos Alonso). Coedición Turner Libros y CONACULTA, Madrid 1999.
- 5.- Estética de la Música Contemporánea. *Antonie Goléa* (Trad. Roberto Juarroz). Editorial Universitaria de Buenos Aires, Argentina 1961.
- 6.- LA MÚSICA. Enciclopedia, Tomos 3 y 4. *Nobert Dufoureq Director* (Trad. Varios autores). E Planeta, Barcelona 1984.
- 7.- La Música Orquestal del Siglo XX. *Adolfo Salazar*. Fondo de Cultura Económica, México 1980.
- 8.- Armonía de Siglo XX. *Vincent Persichetti* (Trad. Alicia Santos). Real Musical, Madrid 1989.

- 9.- **La Armonía Moderna: su aplicación y explicación.** *Arthur Eaglefield Hull* (Trad. Adolfo Salazar). Ed. Arte y Literatura, La Habana 1982.
- 10.- **Tratado de Armonía.** *Arnold Schoenberg* (Trad. Ramón Barce). Real Musical, Madrid 1979.
- 11.- **¿Qué es la Música Dodecafónica?** *Hebert Eimert* (Trad. Juan Pedro Fraze y Francisco I. Parréño). Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires, 1973.
- 12.- **El Contrapunto en el Siglo XX.** *Humphereyt Searle* . Ed. Arte y Literatura, La Habana, 1978.
- 13.- **Orquestación.** *Walter Pistón* (Trad. Ramón Barce, Llorec Barber y Alicia Perris). Real Musical, Madrid 1992.
- 14.- **La Evolución de la Música de Bach a Schoenberg.** *René Leibowitz*, Ed. Arte y Literatura, Ciudad de la Habana, 1980.
- 15.- **Tratado de la Forma Musical.** *Julio Bas* (Trad. Nicolás Lamuraglia). Ed. Ricordi, Buenos Aires, 1981.
- 16.- **Fuga, Técnica e Historia.** *Josep Soler*. Antono Bosch, editor. Barcelona 1989.
- 17.- **Tratado de la Forma Musical.** *Clemens Kuhn*. Ed. Labor, Barcelona 1992.
- 18.- **Curso de Formas Musicales.** *Joaquín Zamacois*. Ed. Labor, Barcelona 1992.

19.- Diccionario Oxford de la Música Vol. 2. Percy A. Scholes. Edhasa, Barcelona 1984.

20.- ¿Cómo escuchar la Música? Aaron Copland. Fondo de Cultura Económica. México 1989.

21.- El Señor Corchea, Antidiletante. Claude Debussy. Ed. Arte y Literatura, La Habana 1978.

22.- La Música del Siglo XX. Eric Salzman. (Trad. Alfredo Ghioldi). Ed. Víctor Lerú, Buenos Aires 1979.

23.- Contrapunto del Siglo XX. Humphery Searle. Ed. Arte y Literatura, La Habana 1978.