

2  
29

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA  
DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE  
MUSICA

Opción de Tesis.  
Grabación de Música Mexicana

Presentada por  
ERNESTO CABRERA PEREZ  
Para Obtener el Título  
de  
LICENCIADO INSTRUMENTISTA  
EN  
FLAUTA TRANSVERSAL

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional  
Autónoma de México



## **UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso**

### **DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

LA FLAUTA TRANSVERSAL

EN

DIEZ OBRAS

DE

MUSICA MEXICANA

DE

CAMARA

DEL SIGLO VEINTE

## INDICE

### RECONOCIMIENTOS

DATOS GENERALES DE LA GRABACION .....

INTRODUCCION .....

PRESENTACION .....

JUSTIFICACION .....

CRITERIOS DE SELECCION DEL MATERIAL .....

I. SCHERZINO .....

Para Flauta y Piano. Eduardo Hernández Moncada.

II. CINCO PIEZAS .....

ALEGORIA DEL PEREJIL

LA IMAGEN REPENTINA

NOCTURNO

EL AVE PRODIGIOSA

DANZA MAGICA

Para Flauta y Piano. Carlos Jiménez Mabarak.

III. PRELUDIO - HOMENAJE A SATIE .....

Para Flauta y Guitarra. Jesus Salvador Peredo.

IV. VALSE POUR LA FLÛTE .....

Para Flauta Sola. Gonzalo Macías Andere.

V. DUO PARA FLAUTAS .....

Para Dos Flautas. Ernesto Cabrera Perez.

VI.	AL ALBA Y AL ATARDECER .....	
	AL ALBA	
	AL ATARDECER	
	Para Flauta y Guitarra. Jesus Salvador Peredo.	
VII.	HACIA LA NOCHE .....	
	Para Flauta Sola Amplificada. Ana Lara.	
VIII.	PRELUDIO Y FUGA .....	
	PRELUDIO	
	FUGA	
	Para Flauta, Clarinete y Fagot. Ernesto Cabrera.	
IX.	TRIO .....	
	Para Flauta, Clarinete y Fagot. Gonzalo Macías A.	
X.	MOYOLHUICA .....	
	Para Flauta Sola. Arturo Márquez.	
	BIBLIOGRAFIA .....	

## DATOS GENERALES SOBRE LA GRABACION

La grabación fue realizada en diferentes locaciones con una grabadora Portaestudio 424 Tascam Multitrack de cuatro canales, a partir de noviembre de 1992 y hasta agosto de 1993.

La mezcla estuvo a cargo de Joaquín López 'Chas', - en su estudio personal, en agosto de 1993.

Los músicos que participaron son:

Mariel Peñaloza	-	Guitarra
Manuel Bringas	-	Clarinete
Armando Hernández	-	Fagot
Emilio Hernández	-	Piano
Ernesto Cabrera	-	Flauta

## INTRODUCCION

## PRESENTACION

El presente trabajo corresponde a la opción de tesis no. 2, - que consiste en una 'grabación de Música Mexicana que no haya sido grabada anteriormente con duración de una hora'; opción aprobada por el H. Consejo Técnico de la Escuela Nacional de Música de la UNAM, el día 11 de octubre de 1985.

Por su parte, el trabajo incluye, además de la grabación; un texto complementario en el que se aborda el análisis de las obras, algunos datos generales de los compositores y otros datos complementarios.

## JUSTIFICACION

Resulta relevante la actitud generalizada que se aprecia en la actualidad en lo que respecta a la inclusión de obras de compositores mexicanos en la programación de conciertos, ya sea de música de cámara, música coral o música sinfónica.

La producción musical en México no ha cesado nunca, y en el ámbito de 'música clásica' existe una cantidad de obras que, -- por diversas razones, no han sido expuestas a la luz.

Asimismo, resulta de importancia significativa la existencia de una opción de tesis cuya finalidad sea la difusión de la música de compositores mexicanos; finalidad con la que, como instrumen



tista, me identifico plenamente.

Considero que es de una gran responsabilidad no sólo el difundir las obras que se producen en nuestro entorno cultural; sino -- también el hecho de conocerlas, ya que esto significa conocernos a nosotros mismos, reconocernos en las obras. Entonces, estaremos en posibilidad de valorar nuestra realidad en su justa dimensión.

### CRITERIOS DE SELECCION DEL MATERIAL

El criterio fundamental para la selección del material incluido, fue un criterio de diversidad, el cual afecta a diferentes aspectos del mismo:

- 1) diversidad en las dotaciones instrumentales en las cuales la flauta aparece como elemento común,
- 2) diversidad de sistemas compositivos,
- 3) diversidad de corrientes estilísticas y estéticas,
- 4) diversidad de recursos sonoro-expresivos del instrumento.

Como se puede apreciar en la selección de las obras, el primer aspecto está representado por las dotaciones para las cuales fueron escritas dichas obras. Entre ellas encontramos música para Flauta sola, tríos de aliento madera, duetos de Flautas, Flauta y Piano, y Flauta y Guitarra.

En lo que corresponde al segundo aspecto, las obras seleccionadas muestran diferentes sistemas composicionales; como lo son el serialismo dodecafónico, el pantonalismo y el cromatismo libre, entre otros.

El tercer aspecto muestra diversidad en la manera de utilizar los sistemas composicionales a través de generaciones y concepciones diferentes. Asimismo, hallamos una variedad de formas tanto tradicionales como libres. Entre las formas tradicionales se encuentran el Preludio y la Fuga, o el Scherzino. Entre las libres ubicaríamos al Trio de Gonzalo Macías o la obra Hacia la Noche, de Ana Lara.

Finalmente; la variedad en los recursos sonoros, que van desde el concepto al cual llamaremos tradicional hasta la técnica actual de ejecución del instrumento, daría forma al punto número cuatro. Entre los recursos de la técnica actual hallamos el sonido aspirado, el soplo con la embocadura cubierta con los labios, los multifónicos, el pizzicato y la percusión con las llaves del mecanismo entre otros.

NOMBRE  
de la OBRA: "SCHERZINO"

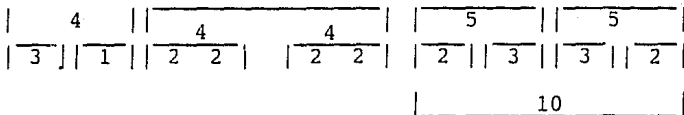
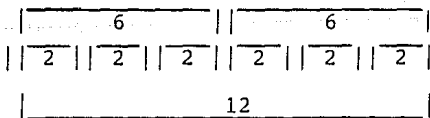
DOTACION: Flauta y Piano  
AUTOR: Eduardo Hernández Moncada  
AÑO: 1955  
DURACION APROX: 3" 5'

## ESTRUCTURA

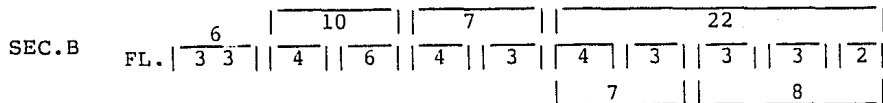
La obra consta de tres secciones contenidas en un sólo movimiento. Cada una de las secciones está diferenciada por un cambio de tempo, el cual a su vez da lugar a un cambio de carácter; de tal manera que la primera sección está determinada por la indicación de 'allegretto cómodo'. La sección intermedia en cambio, está determinada por la indicación de 'a tempo piu tranquillo' ; mientras que la tercera lo está por la indicación 'a tempo primo'. El resultado es una forma ternaria ABA'.

La estructura detallada por incisos, frases, períodos y secciones queda de la siguiente manera:

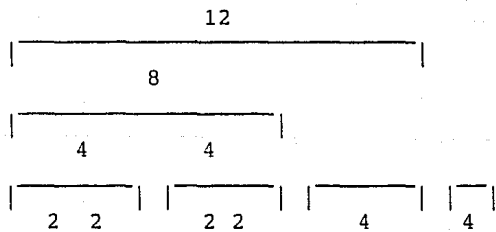
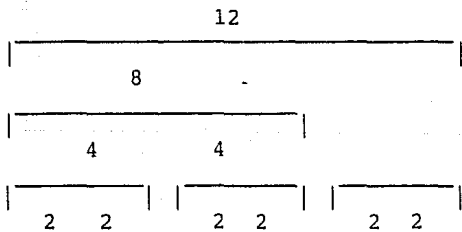
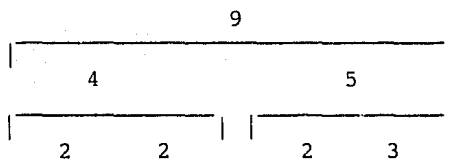
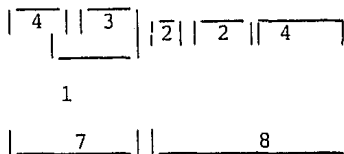
### SECCION A



Tpo Piu Tranquilo



PNO.



CIERRE

La métrica en esta obra está afectada por un juego en el que participan de manera conjunta y entrelazada tanto la regularidad como la irregularidad de incisos, frases y períodos.

Como ya se ha mencionado, su estructura consta de tres secciones. En las secciones extremas existe un cambio constante de compases, lo que provoca una acentuación irregular. Sin embargo, se observa que la longitud de los incisos, en general, es de dos compases.

Respecto a la distribución de las frases, éstas no se encuentran cada cuatro compases, como sería de esperarse; sino que el número de compases varía al igual que los períodos. Esto es resultado de la presentación de ideas cortas y variadas en forma sucesiva.

La sección central contrasta en dos aspectos básicamente:

- a) la métrica está en función de un compás único, y
  - b) la línea melódica es más extendida, lo que la hace más cantable.
- Sin embargo, contiene acentos desplazados que tienen relación con el juego de regularidad e irregularidad ya mencionado.

A pesar de que en esta segunda sección existe la uniformidad de un compás; la distribución de incisos, frases y períodos, muestra una irregularidad mayor a la de las otras dos secciones.

Se hace notar que a partir del compás 58 y hasta el inicio de la segunda sección, cada instrumento presenta una métrica diferente.

## DATOS SOBRE EL AUTOR

El maestro Hernández Moncada es oriundo de Jalapa, Veracruz . Sus estudios de piano y composición los realizó con el maestro Rafael J. Tello.

Ocupó el puesto de pianista en la Orquesta Sinfónica de México y posteriormente se desempeñó como director asistente del maestro Carlos Chavez.

Como director de coros, participó en Opera Internacional, Opera de Guadalajara y Opera de Monterrey.

Asimismo fue fundador y director de la Academia de Opera de Bellas Artes. Hizo la traducción al español y dirigió el estreno de la ópera Diálogos de Carmelitas de Francis Poulenc.

Incurcionó en el género Ballet escribiendo varias obras por encargo de personalidades como Waldeen, Miguel Covarrubias y Gloria Mestre, entre otros.

Su experiencia pedagógica comenzó cuando el maestro Carlos Chavez lo nombró profesor de conjuntos vocales en el Conservatorio Nacional de Música, al lado de los maestros Luis Sandi, Silvestre Revueltas y José Pomar, entre otros; quienes propusieron cambios en los planes de estudios de la Institución.

Por su labor en el Consejo del Conservatorio, éste le otorgó en 1946, la medalla al mérito pedagógico.

Su trabajo como compositor se puede considerar de dos clases: el realizado por encargo, y el espontáneo. Del primero se encuentran ejemplos de música escolar, orquestaciones realizadas para la Orquesta Sinfónica de México, varios ballets y música para cine. De las obras por encargo destacan: la Fantasía para Piano y Orquesta, ( por encargo de José Limantour y Lola Olmedo) y el ballet Alameda 1900 (por encargo de Martín Luis Guzmán).

Dentro de las obras de factura espontánea encontramos música de cámara para diferentes ensambles, y dos sinfonías para orquesta. La primera de estas sinfonías fue dirigida por el maestro Dimitri Mitropoulos.

La definición de su trabajo la da el mismo de la siguiente manera:

"Fueran mis obras realizadas por encargo o por espontaneidad, siempre traté de expresarme honrada y sencillamente a través de un cuidadoso trabajo artesanal, sin rebuscamientos..."

"...Creo que en muchas de mis obras hay rasgos más bien regionalistas, ... sin ser textualmente folklóricos, pero que reflejan mi modo de ser".

"...No participé en estas experiencias [ hablando de las nuevas técnicas: el serialismo, el dodecafonismo, el concretismo y la música electrónica] porque me sentí sin deseos de cambiar mi técnica y perceptividad ... sin embargo creo que sí contribuyen al progreso del arte musical".



NOMBRE  
de la OBRA: "CINCO PIEZAS"

DOTACION: Flauta y Piano  
AUTOR: Carlos Jiménez Mabarak  
AÑO: 1965  
DEDICADA A: Gildardo Mojica  
DURACION APROX: 9"

Esta obra fue compuesta por encargo de la sociedad de Autores y Compositores de música S.A., en el año de 1965. Fue estrenada el 8 de agosto del siguiente año en el teatro de los compositores y - está dedicada al flautista Gildardo Mojica.

Las cinco piezas están basadas en la técnica serial dodecafónica. Su textura es de características contrapuntísticas y muchas veces las voces tienen un carácter complementario.

Cada pieza muestra un carácter distinto; sin embargo, en conjunto se integran claramente como unidad.

En cuatro de las piezas la métrica está afectada por el cambio frecuente de compases.

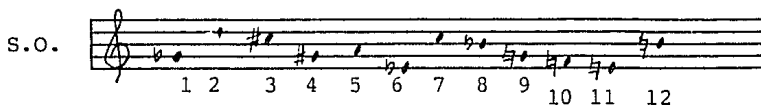
La escritura de la rítmica utiliza valores muy pequeños, por lo que encontramos como unidades de tiempo a los octavos o a los dieciseisavos.

Cada pieza tiene una indicación de carácter además del título:

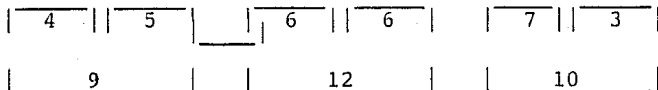
- 1) Alegoría del Perejil / andante cantabile,
- 2) La Imagen Repentina / allegro,
- 3) Nocturno / adagio assai,
- 4) El Ave Prodigiosa / andante,
- 5) Danza Mágica/ allegro.

# I. ALEGORIA DEL PEREJIL

Este movimiento inicia con la serie siguiente, a la que denominaremos serie original (S.O.):

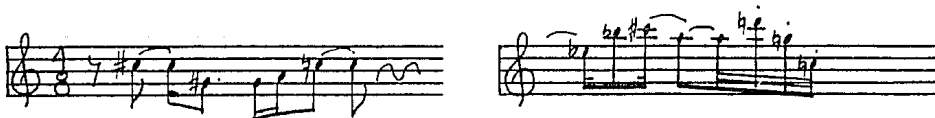


Su estructura es :



Como se puede observar, el movimiento consta de tres secciones que se subdividen cada una en dos períodos. Dichas tres secciones nos dan una forma ABA'.

En la primera sección encontramos en la parte de la flauta dos ideas iniciales que corresponden una a cada período.



En la sección intermedia, en su primer período, se retoman las dos ideas iniciales; no obstante éstas no se repiten literalmente. Su segundo período corresponde a la parte de cierre.

Respecto a la armonía, ésta presenta en ocasiones, acordes - de color tonal; pero no con una función de este tipo.

## II. IMAGEN REPENTINA

El título nos sugiere una sorpresa, un suceso que aparece y - desaparece de súbito; lo que coincide con la duración de la pieza.

No obstante que es una pieza muy corta, se pueden apreciar -- en su construcción, procedimientos de imitación a manera de canon. A su inicio se presenta una transposición de la serie original a - la sexta mayor, que denominaremos T.O.9:

T.O.9

Su estructura es la siguiente:

fl. | 3 | | 1 3 | | 2 | 2 | | PUENTE 1

pno. | 3 | | 4 | | 2 | 2 | |

14 3

CIERRE (4)

NOTACION:

- |—| = id.inicial
- |--| = 2a. idea
- |—| = var.idea 1
- |+| = idea que rompe con la imitacion

La rítmica de la idea inicial es la siguiente:

Fl

4  
16

3  
16

4  
16

Pno

Posteriormente encontramos la segunda idea con esta rítmica:

Fl

4  
16

Después encontramos una variación de la idea inicial en la --- parte de la Flauta, que será imitada por la parte del piano. Su - configuración rítmica es la siguiente:

4/16



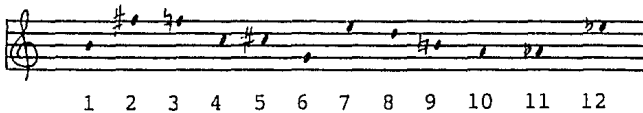
Para terminar, un compás puente enlaza con una pequeña reexpo - sición, donde la idea inicial aparece en la parte de la flauta; -- siendo imitada en stretto por la parte del piano a una distancia - de tres dieciseisavos.

Cuatro compases de cierre conforman el final de la pieza.

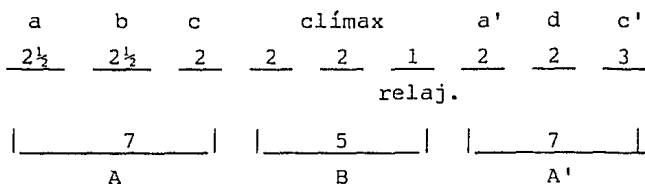
### III. NOCTURNO

Al inicio de esta pieza nos encontramos con la presentación - de otra forma de la serie, que corresponde a una transposición a - la tercera mayor y a la cual llamaremos T.O.4:

T.O.4



Su estructura consta de tres secciones en forma ABA', como se muestra en el siguiente esquema:



En el esquema se puede observar que la sección A se subdivide en tres partes que encuentran correspondencia en la sección A'; dos de ellas a manera de reexposición ( a-a' y c-c' ), aunque la parte central resulta un dibujo diferente ( b ≠ d ). Por otro lado la sección B contiene la parte climática de la pieza en su segundo período.

De esta manera se aprecia un contraste entre dos ambientes: -- uno de serenidad y otro de carácter dramático.

#### IV. EL AVE PRODIGIOSA

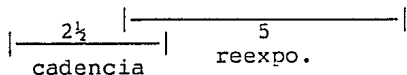
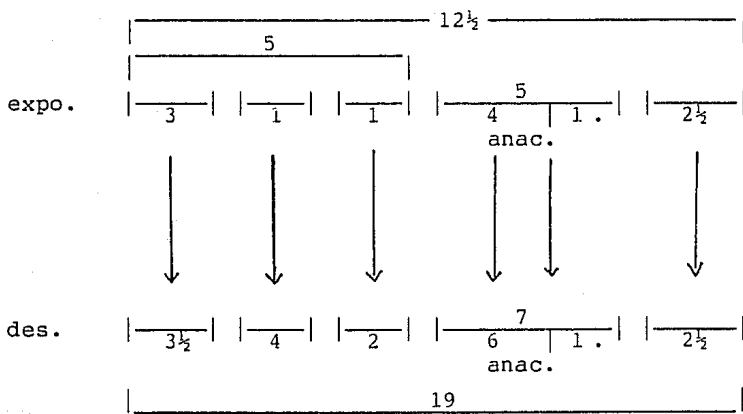
La flauta es un instrumento al que se ha recurrido generalmente para evocar el canto de las aves. Aquí tenemos un ejemplo de dicha aplicación en la que el piano también participa, no sólo creando la imagen del paisaje ( el cual pudiera ser un paisaje selvático ), sino evocando también el canto de los pájaros. De esta manera se puede apreciar una polifonía de trinos creada por ambos instru -

mentos.

Al inicio de la pieza se encuentra la presentación de otra forma de la serie, que consiste en la transposición a la quinta aumentada de la inversión de la serie original en su forma retrograda. A esta serie la identificaremos de esta manera: T.I.R.8:

T.I.R.8

Su estructura se aprecia en el siguiente esquema:





Se observa que dicha estructura consiste de tres partes: la -  
exposición, el desarrollo y la exposición.

En la exposición se presentan cinco dibujos melódicos que en-  
cuentran correspondencia en el desarrollo y la reexposición.

Dichos dibujos melódicos son:

The image displays five hand-drawn musical sketches on a five-line staff, each labeled with a Roman numeral:

- I1.** A melodic line starting with a quarter note, followed by eighth notes, and ending with a triplet of eighth notes.
- I2.** A melodic line starting with a quarter note, followed by eighth notes, and ending with a quarter note.
- I3.** A melodic line starting with a quarter note, followed by eighth notes, and ending with a quarter note. Above the staff, there are markings: a question mark, a 2/4 time signature, and "I 4.".
- I5.** A melodic line starting with a quarter note, followed by eighth notes, and ending with a quarter note.

Below these sketches is a longer melodic line, also in treble clef, which appears to be a development or re-exposition of the motifs above. It features a triplet of eighth notes at the end, similar to sketch I1.

En el esquema se aprecia la correspondencia de los dibujos ---  
entre la parte de la exposición y la parte del desarrollo. Asimismo,  
se muestra que el dibujo melódico de los cinco compases de la reex-  
posición es el mismo dibujo melódico de los cinco primeros compa -  
ses de la exposición.

La parte del desarrollo se enlaza con la reexposición por medio de una cadencia, la cual presenta en sus últimas notas el primer dibujo melódico de los cinco primeros compases de la exposición, terminando de esta manera la pieza.

### V. DANZA MAGICA

Durante el desarrollo de esta danza encontramos la exposición de cinco ideas diferentes, las cuales son :

Handwritten musical notation for five different ideas in 6/8 time. The first three staves show melodic lines with various ornaments and dynamics. The fourth staff shows a melodic line with a 'Poco meno mosso' marking. The fifth staff shows a melodic line with various ornaments and dynamics.

Fl. pno.

Handwritten musical notation for Flute and Piano in 6/8 time. The notation shows a melodic line for the Flute and a piano accompaniment. The tempo marking 'Poco meno mosso' is present above the staff.

Las tres primeras ideas son de un carácter vivo, despierto ; y son las protagonistas principales de la danza. En ellas se identifica la presentación de la serie en una transposición a la cuarta aumentada, la cual identificaremos como T.O.6:

T.O.6

Continuando con las ideas protagonistas, la cuarta idea conforma la parte contrastante que se identifica con la indicación - 'meno mosso'.

Finalmente la quinta idea corresponde a un complemento que, -- aunque se encuentra en el mismo contexto de las tres primeras ideas, presenta un espíritu contrastante.

El croquis de la estructura es el siguiente:

POCO MENO  
MOSSO  
d

	c	a	b	d	
	2	1   2	2	4     4	
fl.		1	I	8	
pno.	2     2	I     2     2	I	8	
	a	b	c	4     4	
	4	1	4     I	8	
	10			8	

A TEMPO  
//////////

A TEMPO

fl.	c   2	b   2	ext.   3	1	.
pno.	2	2	3	1	
	b	c	ext.	□	
	8				

POCO MENO  
MOSSO

fl.	c   2	d   4     4   8		A TEMPO   4	ext.   2
pno.	2	2	9	8	2
	a	b	e	4     4	c    c ext.
	4				
	13		8	9	

fl.	b   3
pno.	3
	b

(9) \_\_\_\_\_ |

Como se puede ver, la danza consta de dos grandes partes o secciones; éstas a su vez se subdividen en tres pequeñas partes o períodos. Ambas secciones incluyen una parte cotraste que corresponde al segundo período de cada sección.

En la primera parte, el primer período muestra una construcción basada en la alternancia.

fl.	c	a	b
pno.	a	b	c

El mismo procedimiento aparece al inicio del tercer período:

fl.	c	b	
pno.	b	c	

Por otro lado, la frase que incluye a las tres primeras ideas (  $\frac{c}{ab}$  ), se presenta en tres ocasiones: una al inicio de la sección, otra en la repetición de esta misma sección, y una tercera al inicio de la segunda sección.

En cada presentación se enlaza a otra frase diferente, lo que da un efecto de rondó. Este efecto es suspendido en el transcurso de la segunda sección; donde hallamos, como ya se mencionó, una subdivisión en tres períodos.

En el primer período de dicha segunda sección aparece, en su segunda frase, la quinta idea protagonista; esta idea difiere en color y en ambiente sonoro en relación a las ideas anteriores.

A continuación aparece la parte contrastante, la cual tiene la misma estructura melódica y rítmica que apareció en la parte -- contrastante de la primera sección; sólo que aquí la encontramos transportada a una cuarta justa.

El tercer período indica el regreso al tempo primo, y encontramos que la idea c aparece en la parte del piano.

Como se puede observar, las ideas b y c aparecen generalmente superpuestas, ya sea en la forma  $\frac{b}{c}$  o en la forma  $\frac{c}{b}$ . Una superposición del tipo  $\frac{c}{b}$  marca el final de la danza.

## DATOS SOBRE EL AUTOR

El maestro Jiménez Mabarak nació en Tacuba, D.F. en 1916. Es poseedor de una vasta obra que incluye trabajos para Orquesta Sinfónica, música de cámara, conciertos, música para piano, música para canto y piano, corales a capella, óperas, ballets, música para teatro y cine.

Sus obras sinfónicas han sido escritas por encargo de instituciones como la Orquesta Sinfónica de México, el INBA, el Ballet de la Universidad, entre otros; y han sido estrenadas bajo la batuta de los maestros Carlos Chávez, J.Pablo Moncayo, Luis Herrera de la Fuente y el mismo Jiménez Mabarak entre otros. De dichas obras destacan la Sinfonía en Mi bemol y la Balada del Venado y la Luna.

Asimismo, por encargo del INBA y de la Dirección General del Derecho de Autor de la SEP, compuso dos óperas: La Misa de Seis y La Güera.

Por su parte, los ballets han sido escritos para el Ballet -- Nacional de México y el Ballet Nacional del INBA.

También es abundante su producción de música para teatro, donde ha trabajado con directores como Xavier M. Rojas, Luis Unzueta, José J. Aceves y Celestino Gorostiza, entre otros.

Finalmente, de su música para cine se incluyen 13 filmes (hasta 1979) de directores como Roberto Gavaldón, Arturo Ripstein y -- Sergio Véjar, entre otros.

En su catálogo de obras, la editorial Verlag Dr.Alfred Hiller nos habla del maestro Jiménez Mabarak de la siguiente forma:

"El lenguaje musical de Jiménez Mabarak está impregnado de selvas y bosques tropicales. Siempre presente en él encontramos el sentido más puro de mexicanidad, el amor a su pueblo y a su tierra, el asombro por la naturaleza y por los seres que descubre día con día...".

"Abordó la dodecafonía con la misma entrega auténtica con que trabajó en el mundo de las tonalidades. Su paleta se desbordó, según sus propias palabras, y llegó con ello al mundo dodecafónico, considerándolo como una disciplina más, como un conducto a través del cual poder expresar su mundo sonoro".

"...no es un músico a quien se pueda clasificar dentro de una determinada escuela de composición. Es el artista en perpetua búsqueda..."



NOMBRE  
de la OBRA:

"PRELUDIO"  
Homenaje a Satie

DOTACION:

Flauta y Guitarra

AUTOR:

Jesus Salvador Peredo

AÑO:

1983

DURACION APROX:

4" 15'

Los antecedentes del preludio como forma independiente, se remontan al siglo XIX, donde adoptó un carácter autónomo y no introductorio, como lo había tenido en sus orígenes.

En esos términos, el preludio homenaje a Eric Satie coincide con ellos en cuanto a que no es una pieza introductoria.

Su estructura consiste de dos secciones contrastantes más la repetición de la sección inicial, lo cual da como resultado una forma ABA.

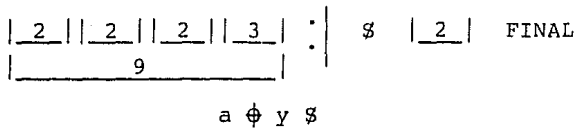
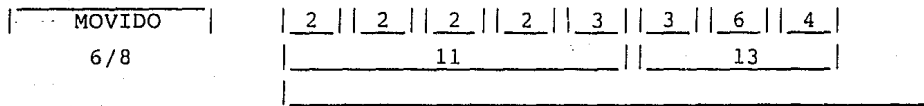
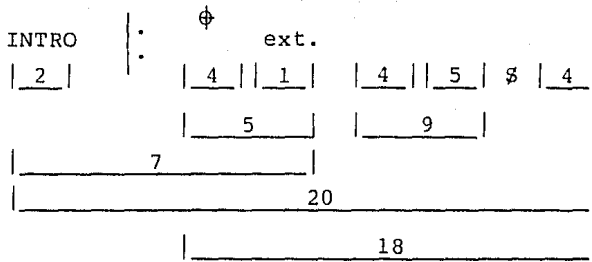
El material de la primera sección hace referencia a la obra compuesta por Satie llamada "Gymnopédies"; de donde se retoma, -- aunque en un contexto diferente, el ambiente sereno creado por una melodía sencilla y por un acompañamiento que consiste de acordes -- que mantienen un pie rítmico.

La segunda sección contrasta en carácter desde el momento en que está determinada por la indicación 'movido'. En esta segunda sección, aunque manteniendo el contexto armónico presentado en la primera sección, se presenta una influencia del son mexicano en la parte de la Guitarra.

En la armonía abundan los acordes de séptima mayor y novena menor, enlazando de manera súbita regiones lejanas; sin embargo, el regreso de la segunda sección a la primera se hace mediante un enlace tonal de función V - I.

Finalmente, el croquis de la estructura de esta obra es el siguiente:

TRANQUILO  
5/4



\_\_\_\_\_

## DATOS SOBRE EL AUTOR

Jesus Peredo Flores nació en Cuernavaca, Morelos en 1953. Inició sus estudios musicales en el IRBAC (Instituto Regional de Bellas Artes de Cuernavaca). Posteriormente ingresó al Conservatorio Nacional de Música y a la Escuela Nacional de Música de la UNAM, donde realizó sus estudios de Guitarra y Composición con los maestros Abel Carlevaro y Costas Cacciolis.

Fundó y dirigió el grupo de música popular Huachichilas. En Barcelona, participó con el grupo Tercer Trecet en la realización del disco Tradicionarius, de música tradicional catalana.

Sus obras han sido fundamentalmente para Guitarra, aunque ha incurrido ampliamente en el género de canción popular, incluyendo las formas tradicionales del corrido de Morelos, del cual ha realizado trabajos de investigación y recopilación.

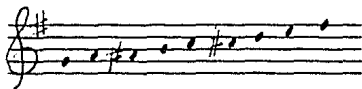
Actualmente es director musical de la cantante Gloria Lasso en París.

NOMBRE  
de la OBRA: "Valse pour la flûte"

DOTACION: Flauta Sola  
AUTOR: Gonzalo Macías Andere  
AÑO: 1988  
DURACION APROX: 2" 5'

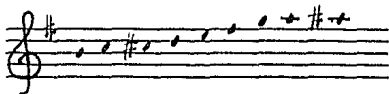


Si consideramos las alteraciones como pasajeras, a excepción de la de Do sostenido y la de La sostenido, tendríamos la siguiente escala:



Por otra parte, se observa que los sonidos del inicio del -- vals, el inicio de la segunda sección, y el sonido final; corresponden a Si, Re y Fa sostenido respectivamente. Esto da como resultado una tríada, que tonalmente corresponde a Si menor.

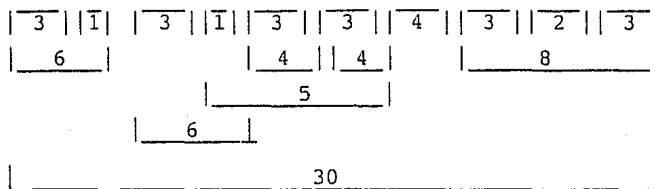
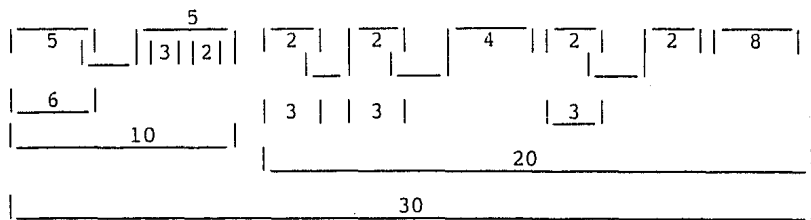
Tomando en cuenta estas características, podemos construir la escala siguiente:



Esto nos da como consecuencia la región en la cual se desarrolla la melodía.

La estructura de esta pieza contiene dos partes o secciones de treinta compases cada una. A su vez la primera sección consta de dos períodos; el primero de diez compases, y el segundo de veinte. Por su parte la segunda sección la conforman cuatro períodos. El cuarto período corresponde a la segunda frase de la primera sección como un recuerdo de las primeras ideas.

El croquis de la estructura es el siguiente:



Como se puede apreciar existen muchos puntos en que, por razones de fraseo, el final de una frase incluye el inicio de la siguiente; ocasionando una superposición o encadenamiento de frases.

Finalmente, hay que mencionar que el desplazamiento de acentos debido a figuras rítmicas y ligaduras de fraseo; rompe con la acentuación característica del vals, dando lugar a una sensación rítmica más sincopada.



## DATOS SOBRE EL AUTOR

Gonzalo Macías Andere nació en Huamantla, Tlaxcala en 1958 . Cursó la licenciatura en piano en la Escuela Nacional de Música de la UNAM bajo la dirección del maestro Jorge Suarez. Su tesis versó sobre los nuevos símbolos de la escritura musical, con la que obtuvo mención honorífica. Como pianista participó en el Taller de Opera y en la Orquesta de Percusiones de la UNAM. Asimismo, ha sido maestro de piano en la Escuela Nacional de Música. En relación a sus estudios de composición, éstos los inició con el maestro Federico Ibarra en su taller de composición; y posteriormente, con el maestro Mario Lavista.

En 1987 recibió la Beca del Gobierno francés para constinuar sus estudios de composición. Posteriormente, obtuvo la Beca de la UNAM con el mismo fin.

En París, sus maestros han sido Sergio Ortega, Betsy Julás, - Gerard Griseilly, Emmanuel Nunes y Michel Zbar.

Recientemente obtuvo la medalla Mozart por decisión unánime que otorga la Fundación Cultural Domecq. Asimismo, ha sido invitado como jurado de este mismo evento, del cual recibió el encargo de una obra orquestal.


NOMBRE  
de la OBRA: "DUO PARA FLAUTAS"

DOTACION: Dos Flautas  
AUTOR: Ernesto Cabrera Perez  
AÑO: 1985  
DURACION APROX: 3"


Este dúo para flautas es un divertimento en un sólo movimiento, cuya estructura general presenta tres partes en la forma ABA'. Estas partes no sólo están diferenciadas por las ideas temáticas, sino que también lo están por el tiempo.

En relación al aspecto temático, las partes extremas presentan estas ideas:


IDEA 1




IDEA 2



IDEA 2'



IDEA DE CIERRE  
DE PERIODO



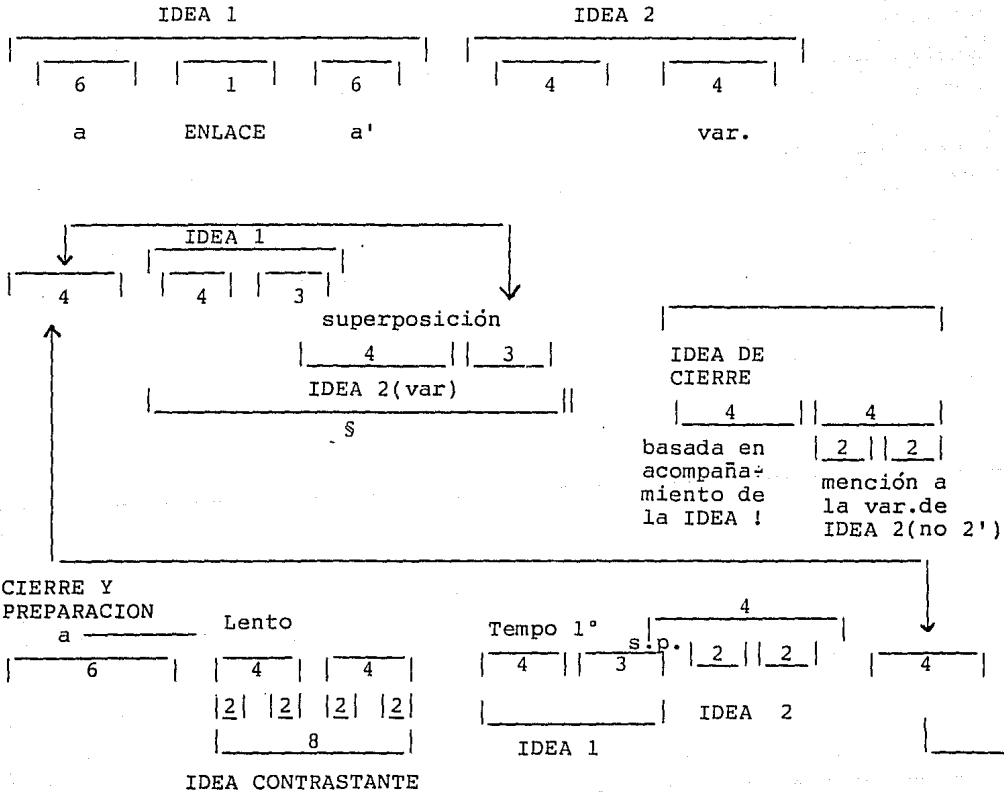
IDEA DE TRANSICION  
O CIERRE DE PARTE

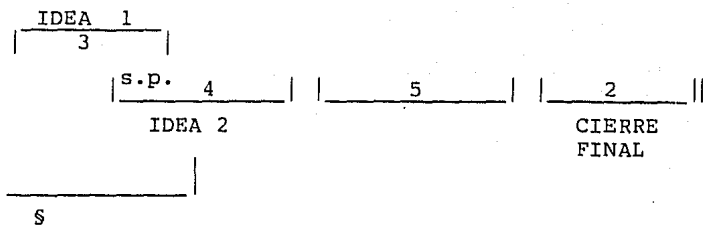


La parte central, en lo que respecta al tiempo, cambia con la indicación de lento e inicia con la idea siguiente:



La descripción detallada de la estructura de la pieza es de la siguiente manera:





§ = pasajes idénticos

La textura de este dúo está realizada en función de una melodía acompañada; no obstante la participación de los instrumentos es equitativa debido a que ambos tocan tanto partes temáticas como de acompañamiento.

Esta idea de acompañamiento nos remite a otro elemento constitutivo que es el aspecto armónico.

El contexto se encuentra definido por una melodía pantonal, - cambiando rápidamente y sin preparación alguna de los centros tonales a otras regiones no predecibles. En general, la armonía está basada en acordes de más de tres sonidos, entre los que encontramos acordes de novena mayor, de séptima mayor con cuarta aumentada, entre otros.

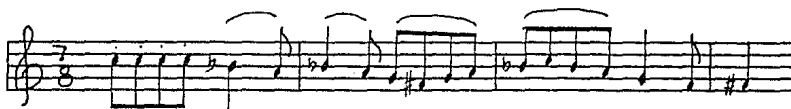
NOMBRE  
de la OBRA: "AL ALBA Y AL ATARDECER"

DOTACION: Flauta y Guitarra  
AUTOR: Jesus Salvador Peredo  
AÑO: 1979  
DURACION APROX: 3" 20'

La obra consiste en dos pequeñas piezas que evocan los momentos del día contemplados en el título. En cada una de estas piezas se utiliza un sistema armónico diferente; sin embargo, el carácter contrastante y a la vez complementario, permite apreciarlas como una unidad.

En la primera pieza, al alba, encontramos una música vivaz; - escrita en un compás de siete octavos e inmersa en un contexto armónico pantonal. Se habla de pantonalismo porque el cambio constante del centro tonal, realizado de manera súbita, permite el enlace de acordes no cercanos tonalmente sin que exista para ello ninguna clase de preparación. Esto permite, además, que la idea temática tenga un carácter colorístico, así como que aparezca de manera insistente en diferentes colores tonales.

La idea temática es la siguiente:



Las regiones tonales por las que se pasa son:

C, F#, D, Bb, Db, G, B, F, A, Eb, Ab, E, G, C, F#, C.

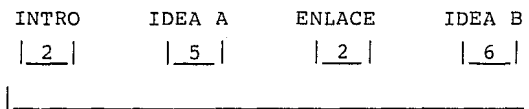
Su estructura métrica es la siguiente:

INTRO	TEMA	ENLACE	TEMA	ENLACE	TEMA	TRANS	TEMA	TEMA VAR.	TEMA	TEMA CODA
2	4	1	4	2	3	2	3	3	5	6
C	F#	D	Bb/Db	G/B	—————	F/A	Eb	Ab	E/G	C/F#/C

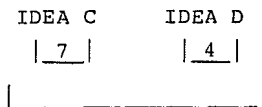
En la segunda pieza, al atardecer, hallamos un carácter contemplativo, sereno. Está escrita en un compás de cinco octavos y en un contexto armónico cuyos acordes se encuentran construidos con intervalos de cuarta.

Las relaciones armónicas no se establecen tonalmente, sino que están dadas por encadenamientos de segunda.

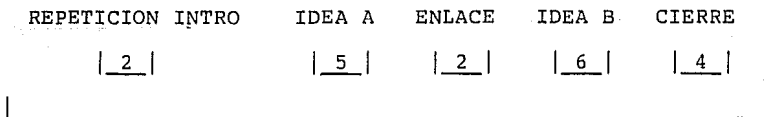
La estructura métrica que aquí encontramos es la siguiente:



A



B



A

En la línea melódica de la flauta podemos apreciar una característica particular de esta pieza, la cual consiste en una acentua



ción diferente a la de cinco octavos, que es el compás señalado.

Finalmente se puede apreciar la existencia de una estructura ternaria ABA que utiliza el efecto de armónicos de la Guitarra para señalar tanto el punto de inicio, como el intermedio y el final.

NOMBRE  
de la OBRA: "HACIA LA NOCHE"

DOTACION: Flauta Sola Amplificada

AUTOR: Ana Lara

AÑO: 1985

DEDICADA A: Guillermo Portillo

DURACION APROX: 5" 20'

Obra que desarrolla un discurso musical con elementos de la - técnica contemporánea de la flauta, mostrando una concepción dife-  
rente en relación a las capacidades sonoras - y por lo tanto expre-  
sivas - del instrumento.



Dicho discurso musical presenta un conjunto de atmósferas y - colores creados por algunos efectos de la nueva técnica del instru-  
mento, lo cual nos crea un contexto musical diferente. En un con -  
texto habitual la música está basada en ideas melódico-rítmicas -  
apoyadas en un soporte armónico. Sin embargo, en el nuevo contex-  
to encontramos que dichas ideas son presentadas de otra manera. En  
este mismo contexto nuevo podemos apreciar recursos polifónicos en  
la flauta, ya sea por medio de armónicos o bien a través del uso  
de la propia voz del ejecutante.



También podemos apreciar articulaciones que se asemejan al -  
pizzicato de los instrumentos de cuerda, y/o pasajes donde apare-  
ce una melodía en intervalos de cuartos de tono o incluso más pe-  
queños.



Además, el sonido o los efectos no sólo se producen soplando,  
sino también aspirando; lo cual amplía el adjetivo de instrumen-  
to de aliento. Por otro lado, no sólo se utiliza la posición ha-  
bitual de la embocadura (que es apoyando ésta en el borde de los -  
labios), sino también una posición no ortodoxa (que resulta de cu -  
brir la embocadura con los labios).

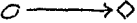

El adjetivo de instrumento de aliento es ampliado aún más --  
cuando se utilizan los recursos percusivos, como lo son los golpes


de llaves, que incluso producen un sonido de altura definida.


La obra se desarrolla en un solo movimiento donde se presentan diferentes ideas basadas en ciertos recursos, que aunque muestran una gran variedad, logran una unidad formal al ser utilizados como elementos de un sistema; el cual surge del nuevo concepto sonoro del instrumento. Tal sistema comprende los siguientes recursos sonoros, que se hacen con embocadura normal o cubierta con los labios: emb.nor.  , emb.cub. 

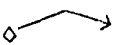
a) soplo sin llegar a producir sonido  


b) soplo  


c) el sonido normal se transforma en aire y viceversa  


d) multifónicos 



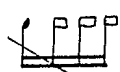




e) sonido aspirado 

f) jet whistle 

g) pizzicato 

h) tongue ram 

i) sonido natural acentuado 

- j) golpe con llave 
- k) pasaje veloz 
- l) pasaje microtonal 
- m) cuartos de tono 
- n) la embocadura cubierta se mueve un poco para descubrirla y producir un silbido
- o) golpes de llaves al mismo tiempo que suena la nota 
- p) sonido cantado simultáneo a otro que suena por soplo 
- q) glissando con embocadura cubierta o descubierta a través del soplo sin sonido 

## DATOS SOBRE LA AUTORA

Ana Lara nació en 1959. Inició sus estudios musicales con Humberto Hernández Medrano. En 1982 inició la carrera de composición en el Conservatorio Nacional de Música con Daniel Catán y Mario Lavista. En 1984 ingresó en el taller de composición del Cenidim dirigido por Federico Ibarra. En 1986 obtuvo una beca del gobierno polaco para realizar estudios de posgrado en la Academia de Música de Varsovia con Zbigniew Rudzinski y Wlodzimiers Kotonski.

Ha asistido a cursos en Bayreuth y Darmstadt en Alemania y Radzejowice y Kazimiers en Polonia.

Su música ha sido incluida en los ciclos: La mujer en la música, Música Mexicana para piano, Ciclo de jóvenes compositores y en el Festival Artístico 1988 en Varsovia. En 1989 se hizo acreedora a la beca para jóvenes creadores del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. Ha sido presidenta de la Sociedad Mexicana de Música Nueva.

NOMBRE  
de la OBRA: "PRELUDIO Y FUGA"

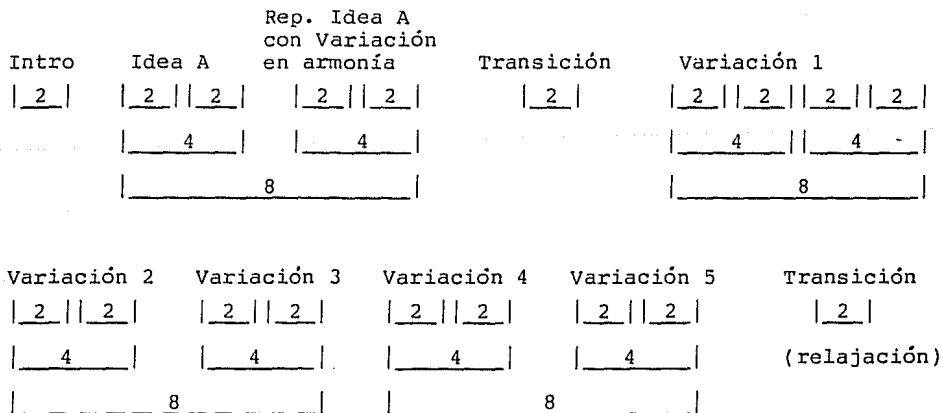
DOTACION: Flauta, Clarinete y Fagot  
AUTOR: Ernesto Cabrera Perez  
ANO: 1992  
DEDICADA A: Mariel Peñaloza  
DURACION APROX: 4" 40'

Esta composición sigue el modelo utilizado por J.S.Bach en su libro: "El Clave Bien Temperado", en relación a la forma conjunta - de dos piezas.

Su contexto es básicamente tonal, aunque puede considerarse - su aspecto armónico como un recurso colorístico.

El preludio está basado en un pie rítmico que resulta de la - combinación de los compases de cinco y seis octavos. De este pie rítmico surge una idea temática desarrollada en cinco variaciones, en las que hallamos diferentes texturas y colores armónicos.

La estructura general de dicho preludio consiste de tres sec- ciones: la primera, que corresponde a la exposición de la idea te- mática; la segunda, en la que se encuentra el desarrollo de esta - idea en cinco variaciones; y la tercera, que es una reexposición. El esquema detallado de la estructura es el siguiente:





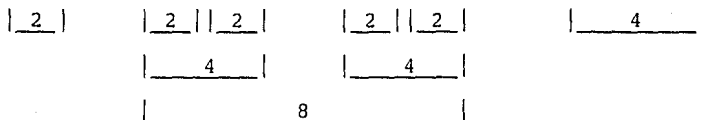
Reexposición Idea A

Rep. Idea A

CIERRE

Intro

var. en arm.



En la distribución métrica se observa una regularidad en la construcción de sus elementos; donde encontramos incisos de dos - frases de cuatro , así como períodos de ocho compases agrupados en tres secciones, como puede apreciarse en el siguiente esquema.

Se debe mencionar, además, la presencia constante de dos elementos rítmicos que son la síncope y la hemiola.

La idea temática se encuentra en la parte de la flauta, mientras las partes del fagot y el clarinete cumplen la función de acompañamiento; tenemos entonces:

The image shows a handwritten musical score for three instruments: Flute (FL.), Clarinet (CL.), and Bassoon (FGT.). The score is written on three staves. The first staff (FL.) is in treble clef and has a 5/8 time signature. The second staff (CL.) is in treble clef and has a 6/8 time signature. The third staff (FGT.) is in bass clef. The music consists of several measures of notes and rests, with some notes beamed together. The notation is somewhat sketchy, typical of a handwritten draft.

Como se puede apreciar su región tonal es la de cm

En la primera variación la flauta muestra una línea melódica en sentido contrario a la idea original, mientras que el fagot hace contrapunto con otra línea melódica de carácter temático. (Su región tonal es la de dm).

La segunda variación está presentada por el clarinete y el fagot en un ambiente armónico relacionado más bien con el color que con el carácter tonal.

La tercera variación es semejante a la segunda en el aspecto temático, sólo que con otra textura instrumental y en otra región-armónica.

La variación cuatro sigue siendo semejante a las anteriores; sin embargo, en ésta hallamos un movimiento rítmico más intenso.

La quinta y última variación representa la parte climática del preludio, y está realizada en función de la primera variación.

Finalmente, la primera sección es reexpuesta y el preludio concluye con un ambiente suspensivo que dará paso a la fuga.

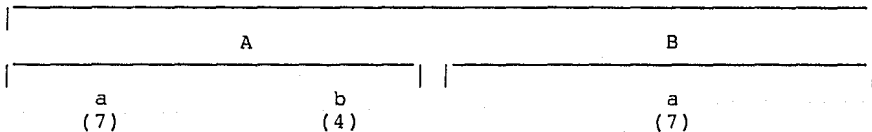
La Fuga es una pieza que en realidad no sigue los patrones ortodoxos; sin embargo, su carácter contrapuntístico en función del recurso de imitación es lo que la identifica con dicha forma.

En el aspecto armónico ya se ha señalado que se desarrolla en un contexto tonal, pero su función es de carácter colorístico. En ella pueden apreciarse cuatro partes que corresponden a la exposición, desarrollo, parte contrastante y reexposición.

La estructura general de la Fuga es de la siguiente manera:

## I

### EXPOSICION



PUENTE (2)

II

DESARROLLO

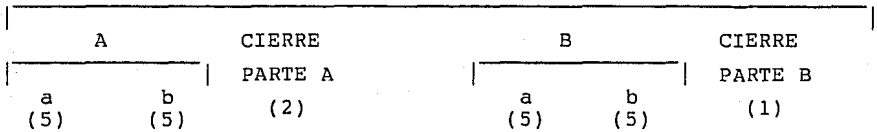
G



PUENTE (2)

III

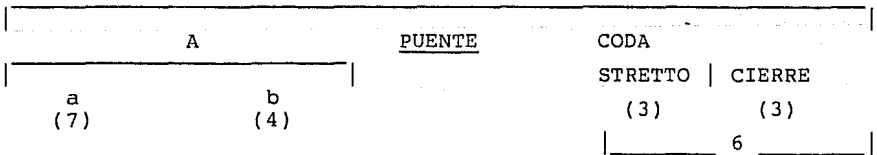
PARTE CONTRASTANTE



PUENTE (4)

IV

REEXPOSICION

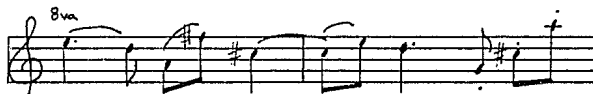


La exposición se realiza en la región de C, y el sujeto es el siguiente:



Como se puede apreciar, el carácter de este tema es básicamente rítmico, lo que le permite ser utilizado de dos formas: primero como sujeto, y posteriormente como acompañamiento de una nueva idea (IA), cuyo trazo melódico le resulta contrastante.

IDEA A :



El contrasujeto es el siguiente:



El segundo compás del contrasujeto da origen a la construcción tanto del episodio como de los pasajes de cierre.

La Idea (IA) mencionada anteriormente, al ser presentada por cada instrumento, no mantiene su estructura interválica; aunque sí su estructura rítmica. Por lo tanto, la imitación está basada en el carácter melódico más que en la melodía en sí.

En la parte del desarrollo sucede lo mismo que en la exposición, pero esta vez el sujeto se realiza por movimiento contrario

y se presenta en la región de G.

Tenemos entonces:

Sujeto por Movimiento Contrario



En esta ocasión no aparece el contrasujeto, sino que aparece una línea con carácter de acompañamiento. También encontramos a la Idea A' (IA'), que es correspondiente a la Idea (IA) de la exposición.



La tercera sección corresponde a una idea melódica nueva (IB), que contrasta con el carácter rítmico de las secciones anteriores. A su vez, esta sección se puede dividir en dos partes: una primera que presenta a la Idea B (IB) en la región de gm, y otra segunda en la que presenta la misma Idea (IB) en la región de em.

En los pasajes de cierre se puede apreciar parte de la cabeza del sujeto de la fuga.

Finalmente, la reexposición es prácticamente literal; aunque en la flauta se puede escuchar un acompañamiento que no apareció en la exposición. Del mismo modo hay un compás-puente que conecta con la presentación del sujeto en stretto, a manera de coda. La obra finaliza con el episodio donde se aprecia parte del suje-

to en la voz del fagot.

NOMBRE  
de la OBRA: "TRIO"

DOTACION: Flauta, Clarinete y Fagot  
AUTOR: Gonzalo Macías Andere  
ANO: 1989  
DEDICADA A: Trío de Alientos Revueltas  
DURACION APROX: 7" 20'

## Sistema Composicional

En el desarrollo de esta obra participan varios elementos de construcción, cuyas interrelaciones permiten considerarlos como una unidad a la que llamaremos sistema composicional.

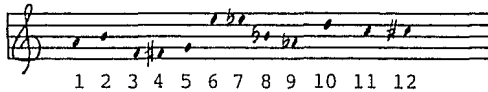
### Esquema de los Elementos del Sistema Composicional

1. Organización de los sonidos.
  - 1.1. Uso del sistema serial dodecafónico.
  - 1.2. Uso libre de los sonidos. (cromatismo libre)
2. Otros elementos de construcción.
  - 2.1. Uso de trinos, trémolos y apoyaturas.
  - 2.2. Uso de figuras rítmicas; de apoyaturas, mordentes y apoyaturas dobles; así como de grupos de notas de valores de sesentaicuatroavos.
  - 2.3. Instrumentación;           a) uso del sonido tradicional,  
  b) manejo cruzado de los registros.
3. Sistemas de escritura.
  - 3.1. Sistema de escritura proporcional.
  - 3.2. Sistema de escritura tradicional.

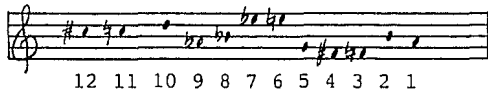


1. Organización de los sonidos.

1.1. En relación a la aplicación del sistema serial dodeca -  
fónico, tenemos que la serie original utilizada en esta obra es la  
siguiente: (S.O.)

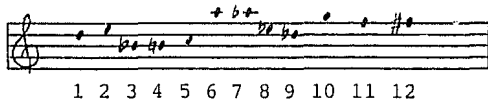


También se hace uso de la serie en su forma retrograda: (O.R.)

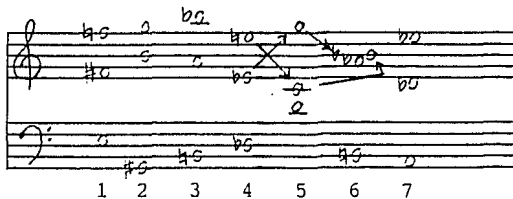


Encontramos asimismo, una transposición de la serie original:

(T.O.)



1.2. En la presentación de la serie en transposición (T.O.) ,  
hallamos intercalada una sucesión de siete acordes que no tienen -  
relación con ninguna de las formas de la serie. A estos acordes los  
llamaremos acordes atonales 1 (A.A.1.), los cuales aparecerán pos -  
teriormente , incluso en inversión y de una forma "angular". (Ver -  
croquis estructural).



Posteriormente hallamos otra sucesión de seis acordes que tam-

poco tienen relación con el material expuesto. Esto se debe a una utilización más libre de los sonidos, ya introducida desde la sucesión de los siete acordes anteriores. De esta manera hay un manejo de cromatismo libre. A estos acordes los llamaremos acordes atonales 2 (A.A.2.).

2. Otros elementos de Construcción.

2.1. Existe una relación de trinos que aparecen repetidamente aunque no de manera sucesiva; no obstante, algunos de ellos coinciden con el orden de las series S.O y T.O. Su ejecución se realiza empezando por la nota superior.

(Se numeraron del 1 al 15 para efectos de localización en el croquis estructural)

2.2. En la sección inicial de la obra aparecen elementos en un ordenamiento sucesivo, aunque no de carácter serial. Estos elementos son figuras de cinco, cuatro y tres notas por una parte; y adornos de 1 (apoyatura), 2 (mordente) y 3 (mordente doble) notas por otra.



A partir del compas 23 y hasta el 27, hallamos grupos de notas de ejecución rápida que aparecen en los tres instrumentos; primero de manera simultánea y posteriormente desfasándose poco a poco hasta que cada instrumento presenta un grupo de notas de manera aislada.

Todos estos grupos de notas suman la cantidad de once.

2.3. Respecto a la instrumentación tenemos que recordar -- que la obra está escrita para flauta, clarinete en si bemol y fagot. Esto es, un trío de alientos madera cuyas tesituras son aguda, media y grave respectivamente.

No hay utilización de técnicas nuevas en el discurso; sin -- embargo, los instrumentos son aprovechados en sus capacidades tra-- dicionales, aunque en algunos momentos crean efectos casi percusi-- vos.

Por otro lado hallamos cruzamientos de registros en algunos puntos. De este modo se escucha al clarinete por encima de la -- flauta, o a los tres instrumentos al unísono en un sonido que le resulta sobreagudo al fagot.

### 3. Sistemas de Escritura.

3.1. El sistema de escritura proporcional es un sistema cu ya grafía ofrece al ejecutante una libertad interpretativa en el aspecto rítmico, ya que la métrica y la rítmica no están determinadas por ningún compás. Sin embargo, se encuentra el apoyo de un pulso que facilita el ensamble y que se indica por medio de - barras.

Al inicio de la obra encontramos la siguiente indicación:

|—————| = 44 M.M.

Dicha indicación significa que cada barra representa un pulso, y que el espacio que hay entre barra y barra es el espacio que -- hay entre pulso y pulso. La última barra de cada sistema corresponde a una flecha pequeña que indica el pulso en el inicio del sistema siguiente. (Ver partitura).

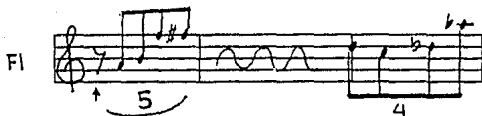
Se utiliza el pentagrama para definir la altura de los sonidos a la usanza tradicional, los cuales son colocados a cierta - distancia de las barras, de tal manera que visualmente se sugiere el lugar donde deben escucharse. La nota puede incluso coincidir con alguna barra, indicando con esto que tal sonido es - simultáneo al pulso.

Tenemos entonces:


Las líneas horizontales que están escritas frente a las notas indican la duración de las mismas. Cuando el final de una nota ejecutada por un instrumento coincide con el principio de otra nota ejecutada por otro instrumento, o viceversa; se indica esta coincidencia por medio de una flecha vertical punteada.

Igualmente se indica con estas flechas punteadas la colocación de una nota ejecutada por un instrumento, entre otras dos ejecutadas por otro instrumento. Por ejemplo:

Al utilizar ritmos específicos, estos guardan la proporción - con el pulso, por ejemplo;



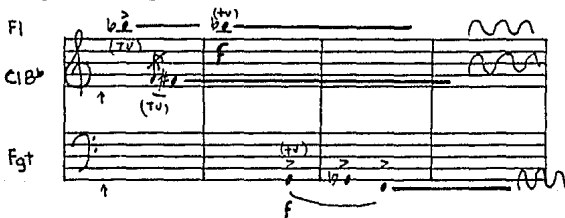
En cuanto a las apoyaturas, hallamos dos tipos de ellas:

- 1) las largas  y 2) las cortas 

Las indicaciones que afectan la dinámica pertenecen al sistema tradicional de escritura. Por ejemplo: pianos, fortes, regulado res, etc.

Existen dos cambios que afectan la agógica, y estos están indicados en términos de carácter: (lento súbito).

La articulación es generalmente simple (tu); respetando, sin embargo, las ligaduras y los acentos. Por lo tanto tenemos :



Con todo lo anterior, el resultado sonoro del ensamble es de un carácter libre, casi aleatorio.

3.2. El sistema de escritura tradicional hace uso del compás; el cual define de manera específica, tanto la métrica como la rítmica. Asimismo utiliza indicadores que afectan la agógica y la di-

námica del discurso musical. De esta manera el ensamble adopta un carácter más definido y específico.

### Estructura

La obra está escrita en un sólo movimiento, en el que se pueden diferenciar tres partes o secciones, debido básicamente a los sistemas de escritura utilizados; esto es:

Seccion Uno	Seccion Dos	Seccion Tres
Sistema de Escritura Proporcional	Sistema de Escritura Tradicional	Sistema de Escritura Proporcional

Sin embargo, por sus elementos de construcción encontramos la subdivisión que se explica en el esquema de la página siguiente.

La proposición del compositor en cuanto a las secciones 1 y 3, es que haya un diálogo-triálogo en el que los ejecutantes participen de manera libre pero intercalada; lo que ayuda de manera evidente a las presentaciones de la serie.

Por otro lado la dinámica determina puntos de tensión, pero ésta no sucede de manera simultánea, sino que cada instrumento -

PRESENTACION DE LA SUBDIVISION DE LAS SECCIONES

SECCION 1 (Sistema de escritura proporcional)

Presentación S.O.  
aparición quintillos  
aparición apoyaturas

Transición  
(Presentación O.R.  
en contrapunto con  
S.O.) / Aparición  
de mordentes

Introducción de  
cuatrillo que marca  
nueva presentación  
de O.R. /Introducción  
de apoyatura doble

Introducción de  
tresillo que marca  
la parte de cierre.  
Aparición de apoya-  
tura triple

|\_\_\_\_\_|

|\_\_\_\_\_|

|\_\_\_\_\_|

|\_\_\_\_\_|

SECCION 2 (Sistema de escritura tradicional)

Utilización de A.A.1.  
intercalados entre  
la presentación de  
la T.O.

Uso de trinos y  
trémolos como  
transición

Nueva Presentación  
de A.A.1. y uso de  
cromatismo libre

Uso de trinos como  
elemento de cierre y  
transición

|\_\_\_\_\_|

|\_\_\_\_\_|

|\_\_\_\_\_|

|\_\_\_\_\_|

SECCION 3 (Sistema de escritura proporcional)

S.O.

|\_ |



presenta un discurso diferente.

Los registros del fagot son utilizados de manera muy amplia, desde sus sonidos más graves hasta los más agudos, donde el timbre se confunde con el de los otros dos instrumentos. (Como se aprecia en el final de la obra, en el que los tres instrumentos --suenan al unísono).

Por su parte, el clarinete y la flauta se mantienen en sus registros grave y medio.

En contraste, en la segunda sección los tres instrumentos son utilizados en todos sus registros.

ESTRUCTURA DEL TRIO

fl.	S.O.								3 4 5		8 9
cl.	1 2		6 7 8		10 11		1				6 7 10
fgt.		3 4 5		9		12		2 (2)			
fl.	11 12		2 3							12	
cl.			1		4 5 6 7 8			10 11			
fgt.						9 (9)					(9) 1 2 3
fl.	(12)		6 7								
cl.		(11)	8		10			3	6	8	
fgt.		4	5		9	11 12		1 2	4 5	7	9 10 11 12
fl.	1 2 3 4		4		11 12			1 2 3	4	5	10
cl.	( 5tillo)										
fgt.			5 6 7 8	9 10					10	6 7	8 9 (ap)
fl.	11		1 2 3 4 5 6 7		10						
cl.							12	(10) (9)			1
fgt.	12				8 9	11				(12)	2

fl.		R.O. 8 7 6	2	1
cl.	3 4 5	8 9	11 12	5 4 3
fgt.	6 7	10	1 2	4 5
			S.O.	6 7

fl.			12 11 10 9	8
cl.	12 11 10	9 8	7	6
fgt.	(mord)	8 9	10	5 4 3
			(4rillo)	

fl.	2 1	9 8	5 4	12 11 8
cl.		12 11 10 7	3 2 1	10 7 6
fgt.		R.O.	6 (7 3) 6	9

fl.	2	10 7 6	4 2	9
cl.	5 4 3	9	8 5	12 11 10
fgt.	1	12 11	3 1	8 7 6

fl.	5 4 (4)	11 10 9	7 6 4 2	
cl.	3 1		8 5	(5) 1
fgt.		2 12	3	12 11 10
				(3sillo)

fl.	9 7 6 2 1	9 8 (8)	2 1
cl.		11 12 11 12 (mord.doble)	7 6
fgt.	8 5 4 3	(3)	5 4 3

fl.	9 8	S.O. 1 2 3	_____	acordes atonales 1 / 1
cl.	1i 12 11 12		6 5 <u>4/4</u>	
fgt.	(3)	6 7	8 _____	

fl.	<span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">AA1/1</span>	T.O. *	<span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">AA1/2</span>	4tr	<span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">AA1/3</span>	<span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">AAI/3</span>
cl.		1 2 3 4		6 7 8 9		
fgt.						

\* transposicion serie  
a 5a | o a |

fl.	1 2 3	<span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">AA1/4</span>	<span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">AA1/4</span>	<span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">AA1/5</span>	8 9 10 11 12
cl.	10 11 12				
fgt.				4 5 6 7	

fl.		<span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">AA1/6</span>	<span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">4/4</span>	<span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">AA1/7</span>	3 4 5tr	6 7 8 9
cl.	<u>3/4</u>					
fgt.	1 tr					10

fl.	AA1/1 inv.	AA1/1 inv.	3 4
cl.		1tr	8 9 8 10 (-3) trem.
fgt.			5 6 7

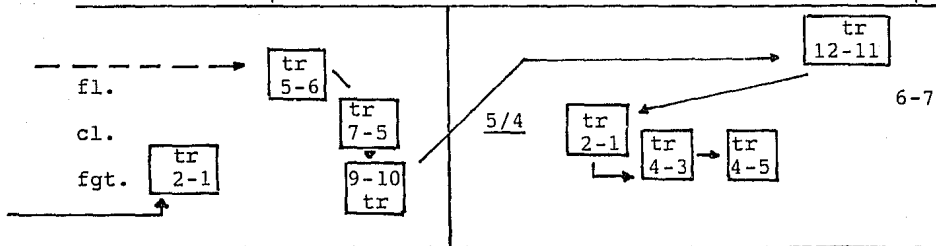
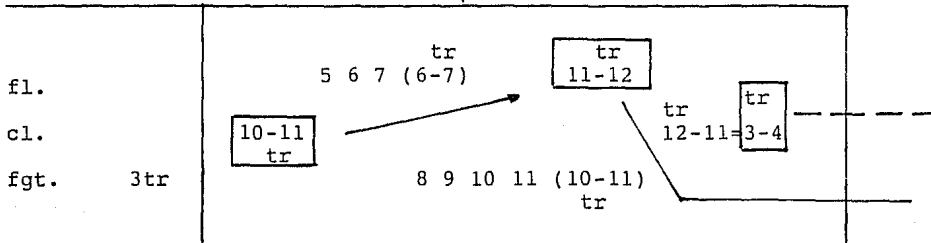
fl.	11	AA1/2 inv.	12 1 2	AA1/3 inv.	7 8	11 12
cl.					4 5 6	9 10
fgt.					3	1

fl.	5		AA1/4 inv.	12	
cl.	2 3 4	<u>2/4</u>		<u>4/4</u> 9 8	1tr
fgt.		6 7		10 11	

fl.	3tr	ac. 5	1 2 3 4
cl.		9tr*	
fgt.	5 6 7	AA1/5	11tr 12tr

fl.	AA1/6	5 6 7 8	7(-3) trem.	1
cl.	ac.6		9 10 9 10	
fgt.			10 11 12	3tr

fl.	2	1 2	5	6-7tr				tr
cl.	5 6	7	6	8	AA1/1	8-9tr		(5) 10 11
fgt.				9	ac 1			1 2 3 4

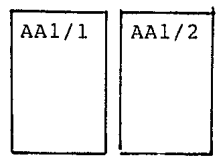
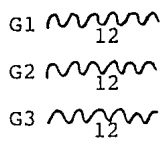
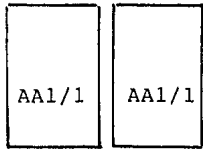


NOTA:

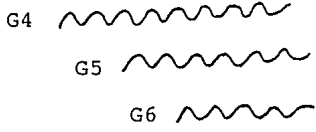
Los trinos que se encuentran encerrados en un rectángulo, pertenecen a la Serie Original (S.O.)

fl.  
cl.  
fgt.

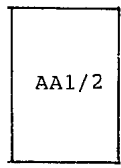
3/4



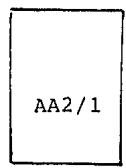
fl.  
cl.  
fgt.



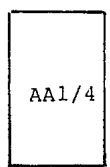
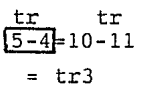
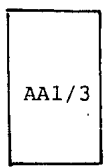
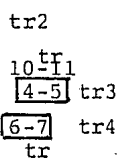
4/4



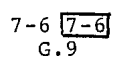
?G7  
tr1  
?G8



fl.  
cl.  
fgt.



11-12  
tr 1



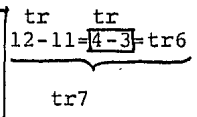
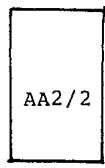
fl.  
cl.  
fgt.

5-4 = tr5

5/4

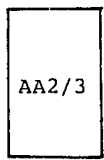
cont.Tr5

G.10



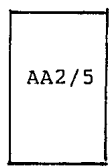
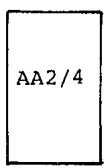
fl.  
cl.  
fgt.

G11



4/4

tr  
6 ÷ 7 = tr8



fl.		tr6			Tr4		tr11
cl.	AA1/5		AA1/6	tr9	AA2/6		AA1/6
fgt.	inv.		inv.				inv.
fl.	tr12	tr6	AA1/7	Tr3			> Tr3
cl.		tr13		tr4			> Tr11 Tr12
fgt.				trl4 trl			tr8
fl.			Tr3	Tr6	Tr6		Tr11 Tr12
cl.		Tr8	Tr8		Tr9	Tr9	
fgt.	Tr9	Tr5		Tr5	Tr4		Tr8
fl.		Tr5		Tr1	Tr10		Tr2
cl.			TR6	TR4		Tr4	Tr4
fgt.	Tr8			Tr9			Tr12
fl.						TEMPO I	
cl.	Tr15	Tr12		do -----		3 5 8 9	
fgt.		Tr12				1 2 6 7	
						12=4	3



fl.	12	4	7 8 9 10	6 7
cl.	10 11		11	12 3 4 5
fgt.		1 2 3	5 6	12

fl.		1 2	9	1 4 5 8 9
cl.	10 11 12		7 8	2 3 6
fgt.	8 9	3 4 5 6	10 11 12	7

fl.	10 11 12	1 2 3 4 5 6 — 7 —————
cl.		6 ————— 7 —————
fgt.	7	7 —————

**NOMBRE**

**de la OBRA:**

**"MOYOLHUICA"  
(Danza del Corazón)**

**DOTACION:**

**Flauta Sola**

**AUTOR:**

**Arturo Márquez**

**AÑO:**

**1981**

**DEDICADA A:**

**Guillermo Portillo**

**DURACION APROX: 6" 10'**

## Caracter y Estructura

Esta obra es una pieza en un sólo movimiento cuyo desarrollo se da en un contexto de carácter improvisatorio utilizando dos tipos de escritura: uno tradicional, y otro que podríamos llamar libre o de vanguardia. Este último permite una ejecución no precisa en cuanto a la distribución rítmica, ya que no existe ni un pulso ni un compás que lo determinen. Sin embargo, excepto por dos puntos de improvisación con base en recursos determinados, todo el discurso está anotado de manera específica.

Por otro lado, se puede observar que la obra tiene cuatro secciones y en cada una de ellas hay un cambio de carácter, el cual se define por la utilización de diferentes recursos sonoros.

Tenemos, por lo tanto, que en la primera sección se indica un carácter agitado; esto implica que la velocidad de ejecución de los grupos de notas debe ser rápida, mientras que las notas individuales dependen de la distancia gráfica que existe entre ellas, sin abandonar nunca el carácter agitado.

El paso a la segunda sección es preparado por un rallentando que está indicado gráficamente por medio de notas individuales, cuya separación espacial es cada vez mayor. Dicho rallentando llega a un punto estático producido por un 'whistle tone' (ver recursos sonoros); frenando de este modo el movimiento, y provocando relajación.

En la segunda sección los recursos sonoros permiten una ma -

por elasticidad rítmica; y es también en esta segunda sección don de hallamos los dos puntos de improvisación ya mencionados.

La tercera sección se diferencia de las anteriores porque en ella se hace uso del compás, por lo cual la métrica es específica y la rítmica depende de un pulso base ( $\lfloor=132$ ). Sin embargo, para respetar el carácter improvisatorio se proporciona la indicación de 'librement', lo que hace que este pulso sea un poco elástico.

Por otro lado, en esta tercera sección se puede observar una subdivisión en tres partes. La primera de estas subdivisiones está determinada por el uso de valores largos (relajación), la segunda lo está por el uso de valores cortos (tensión), y la tercera subdivisión muestra un regreso tanto a la métrica libre como al carácter agitado del inicio. Esto último enlaza con la parte final de la obra, que es la cuarta sección.

La cuarta sección es una recapitulación donde se hallan nuevamente tanto el carácter agitado como los recursos sonoros utilizados en la primera y segunda secciones, sin que esto signifique que sean reexpuestas de manera literal.

Por último, la obra termina con un gesto agitado que rompe el suspenso y el ambiente estático del 'whistle tone', que lo antecede y prepara. Después de este gesto, que consiste en una escala descendente con una dinámica en disminuyendo, la obra da lugar al silencio.

## SISTEMA COMPOSICIONAL

En el transcurso de la obra se hallan dos sistemas composicionales. El primero, que se encuentra en tres de las secciones -- que componen la obra ( 1a, 2a y 4ta ), puede definirse como aleatorismo controlado, ya que el discurso está totalmente especificado en la partitura. Sin embargo, el intérprete tiene una amplia libertad de ejecución, lo que le da el carácter de aleatorio.

El segundo, que se encuentra en la tercera sección, es un sistema de ordenamiento de setenta y cuatro sonidos. Dicho ordenamiento de sonidos tiene tres presentaciones, lo que subdivide a la sección en tres partes, como ya se ha mencionado anteriormente.

## RECURSOS

Se puede hacer una relación dividida en dos partes; una referente a los recursos sonoros, y otra referente a los recursos de escritura.

### RECURSOS SONOROS

Entre estos recursos se debe hacer una diferenciación que abarque a los que pertenecen al 'concepto tradicional', y a los que

pertenecen al 'concepto nuevo o de vanguardia'.

Entre los que pertenecen al 'concepto tradicional' tenemos:

- el sonido normal, ya sea ligado o articulado, con articulación simple "tu" o doble "tu ku".

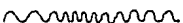
De los que pertenecen al 'concepto de vanguardia' tenemos:

- variaciones en la altura del sonido hacia cuartos de tono.

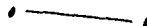
• ————— b

- uso, omisión o distribución del vibrato.

vib o non vib

vib 

- glissandi, que son el paso de un sonido a otro de manera muy gradual, evitando un salto que defina un intervalo cromático, diatónico o alguno mayor.

  
gliss

- entonación de otros sonidos (con la voz) provocando polifonía.

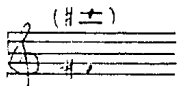
• —————

• —————

vox

- 'whistle tone' (silbido) : sonidos producidos por residuos de

aire colocados en el filo de la embocadura y por una posición de labios de manera muy relajada.



whistle tone

- percusión o golpeteo con llaves.

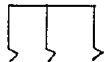


- 'tongue ram'. Este efecto se produce con la embocadura cubierta por los labios, y consiste en un fuerte soplo que es interrumpido al obstruir violentamente el orificio con la lengua.



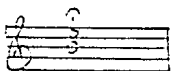
tongue ram

- pizzicato: chasquido violento realizado con la lengua sin que los labios cubran la embocadura y sin llegar a provocar un sonido real.



pizz,

- multifónicos: son sonidos simultáneos obtenidos a través de digitaciones especiales, así como de la dirección del soplo hacia diferentes puntos de la embocadura.



multifónicos

- sonidos indeterminados



- flutter o frullatto, que resulta de un batimento rápido de la lengua.

FLZ

- combinación de flutter con vox.

FLZ



Vox



### RECURSOS DE ESCRITURA



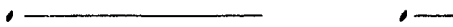
Ya se ha mencionado que en la mayoría de las secciones que conforman esta obra, la métrica está liberada del señalamiento de un compás.

En este contexto el ritmo está sugerido por diferentes elementos que determinan tanto la duración de las notas como el espacio que hay entre ellas, afectando la agógica y el sentido rítmico.

Estos elementos son , a saber:



## Duración

- grupos de notas que por el carácter señalado deben ejecutarse rápidamente 
- notas aisladas de duración corta 
- líneas colocadas adelante de una nota cuya longitud sugiere su duración 

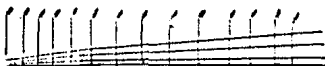
## Espacio

En este aspecto se aprovecha el espacio gráfico que hay entre nota y nota; de tal manera que al igual que las líneas anteriores determinaban la duración, aquí los espacios determinan la distancia entre sonido y sonido.



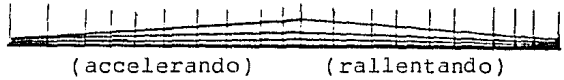
Esta manera de escritura permite un cambio gradual en el tempo, hacia más lento. Sin embargo, el compositor utiliza líneas angulares que sugieren un movimiento a partir de una medida de octavo, hasta otra de sesenta y cuatroavo o más.

Lo anterior se muestra de esta forma:



hacia más rápido  
(accelerando)

o una combinación de ambos



En lo que respecta a la notación de los recursos sonoros de vanguardia, ésta ha sido mostrada cuando dichos recursos fueron descritos.


### ESTRUCTURA


#### Ia Sección

---



- vib o non vib

- Gliss 

- Flatt con Vox 

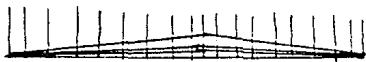


- ( / ) whistle tone

---

## IIa Sección

---



- art.                      flatt.



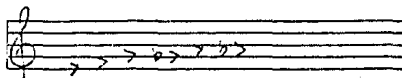
e improvisación con este elemento.

- escala cromática ascendente y descendente

- tongue-ram



- improvisación sobre la escala



con pizz



## IIIa Sección

---

- rítmica determinada por un compás de 4/4.
  - líneas melódicas a partir de un ordenamiento de 74 notas.
  - uso de multifónicos
  - uso de vox.
  - enlace a la IVa sección a través de un pasaje con carácter de cadencia, utilizando articulación doble.
-

Iva Sección

- los mismos elementos de la primera sección añadiendo tongue-ram  
(IIa Sección) e introduciendo un elemento nuevo:

W

## DATOS SOBRE EL AUTOR

Arturo Márquez nació en Alamos, Sonora en 1950. En 1969-70 - fue director de la Banda Municipal de Navojoa, Sonora. Sus estudios los realizó en el Conservatorio Nacional de Música. en el Taller de Composición del Instituto Nacional de Bellas Artes en México con Hector Quintanar, Joaquín Gutierrez Heras, Raúl Pavón y Federico Ibarra; en París con Jacques Castérede e Ivo Malec como becario del gobierno francés y en el California Institute of the -- Arts en Valencia California con Morton Subotnick, Lucky Mosko, Mel Powell y James Newton, con beca de la Fundación Fulbright, de donde recibió una Maestría en Artes. Formó parte del GRUPO MUSICA DE CAMARA. Forma parte como compositor del grupo de danza contemporánea MANDINGA. Ha participado en diversas manifestaciones interdisciplinarias. Ha recibido encargos de la Universidad Autónoma Metropolitana, de la OEA, Festival Cervantino, Festival del Caribe, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Festival de la Ciudad de México UNAM, OFUNAM, entre otros. Ha trabajado en el CENIDIM, en la Escuela Superior de Música y en la Escuela Nacional de Música de la UNAM. Actualmente sus composiciones están enfocadas hacia la Electroacústica y la rítmica de la música popular Latinoamericana. En 1991 recibió la beca de creadores intelectuales en composición musical por parte del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, y en 1993 la beca de la Fundación Rockefeller-Conaculta-Bancomer.

## BIBLIOGRAFIA

BAINES, Anthony. Woodwind Instruments and Their History. Faber -  
and Faber Limited. Londres, 1957.

CONTRERAS, Soto Eduardo. Conversacion con Eduardo Hernandez Monca-  
da. Revista Musical Trimestral. HETEROFONIA. Organo del  
CENIDIM. Vol. XX Numeros 98 y 99. Mexico, 1988.

DICK, Robert. The other Flute. Oxford University Press. Inglaterra  
1975.

HOWELL, Thomas. The Avant-Garde Flute. A Handbook for composers  
and Flutists. University of California Press. 1974.

INSTITUTO DE INVESTIGACION ESTETICA. La Musica de Mexico. Julio  
Estada Editor. Antologia. Tomos 3 y 4 UNAM. Mexico, 1988.

JIMENEZ MABARAK, Carlos. Catalogo de Obras. Editorial Verlag Dr.  
Alfred Hiller. Viena 1983.

RANDEL, Dan Michel. Diccionario Harvard de Musica. Ed. Diana.

The New Grove Dictionary of Music and Musicians Stanley Sadie Editor.  
Macmillan Publishers limited. Tomos 13 y 14. Londres .  
1980.