



**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO**



ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

NOTAS AL PROGRAMA

“CONSTELACIONES”

OPCIÓN DE TESIS

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO EN COMPOSICIÓN**

P R E S E N T A :

ALBERTO ALONSO ZAPATA SALAZAR

***ASESORA DE “NOTAS AL PROGRAMA”:
MAESTRA LUCÍA ALVAREZ V.***

MÉXICO, D.F.

SEPTIEMBRE 2005

m. 349080



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.

A mis Padres.

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo reoepcional.

NOMBRE: Alberto Alonso

Salazar Salazar

FECHA: 10/06/2005

FIRMA: [Firma manuscrita]

A mi esposa Martha y a mi hija Irene

Agradecimientos:

Al maestro Mario Stern, por su atenta lectura y sus valiosas observaciones.

A mis maestros: Andrés Acosta, Armando Zayas, David Domínguez Cobo, Juan Antonio Rosado, Robert Durr y Radko Tichavsky entre otros, mi entero agradecimiento.

A todos los compañeros interpretes que hicieron posible la realización del concierto.

A mis amigos compositores..

Introducción

Este trabajo se presenta con el fin de optar al grado de Licenciado en Composición por la Escuela Nacional de Música de la UNAM.

Las obras incluidas en él son el fruto de varios años de labor creativa. Fueron seleccionadas porque son diversas en lenguaje, forma, instrumentación y género.

Así, vemos desde una obra para coro a capella, *Qui Sedes*, que contiene un lenguaje claramente religioso, en oposición con las Tres Piezas de Jazz para Quinteto de Saxofones que abordan un lenguaje jazzístico. De igual manera, en el campo de la música de cámara, la obra Sonatina para Violín y Piano de carácter académico, se contrapone a la obra *Aloe* para Banda Sinfónica que tiene agrupaciones instrumentales de extracción popular.

En mi ambiente familiar había una inclinación innata hacia la música, pues mi padre cantaba bambucos y pasillos; entusiasmado por esto, inicié mis estudios formales de música en el Instituto Popular de Cultura, en Cali, Colombia, donde incursioné en el conocimiento de la guitarra clásica.

Posteriormente el piano se convirtió en mi herramienta músico-instrumental.

Durante mis estudios de composición (en la ENM de la UNAM) tuve la experiencia de trabajar bajo la tutela de profesores tales como Radko Tichavsky, que utilizaba la metodología de economía de medios como elementos constructivos; Federico Ibarra, que promovía una formación artesanal del “oficio del compositor” para así dotar de herramientas técnicas al futuro compositor y Juan Antonio Rosado, que ponía énfasis en el conocimiento teórico.

El presente trabajo trata de conservar una línea homogénea en su presentación para cada una de las obras que lo constituyen.

De esta manera, el análisis que se presenta aborda: la Forma (con diagrama), la Dinámica, la Armonía, la Melodía, el Ritmo y la Instrumentación en el caso de *Aloe* para Banda Sinfónica.

Estos criterios de análisis se establecieron para fijar pautas y puntos de partida que permitieran investigar aspectos específicos de los distintos elementos musicales incluidos en las obras.

La tarea se realizó sopesando y revalorizando todos los pormenores presentados en el estudio de las obras. Sin embargo, en cada uno de los apartados solamente se asentó una síntesis de los aspectos más relevantes con base en su importancia.

Este cometido pretende dejar un análisis de las obras incluidas que sirva de consulta a otros estudiantes tanto de composición como instrumentistas; en ellas he vertido los conocimientos aprendidos en la ENM así como la experiencia adquirida en el transcurso de mi vida profesional.

Asimismo, representa un impulso y una motivación para seguir desarrollándome como compositor.



Siete Preludios para Piano

Nota preliminar

“**Siete preludios para piano**” surge a instancias y motivación del maestro Federico Ibarra como material práctico de la Cátedra de Instrumentación, sembrando la inquietud de explorar y experimentar con la estructura formal del preludio, usando como material armónico la bitonalidad.

Los **siete preludios** es una obra integral que nos revela particularidades propias en cada uno de ellos, creando un mosaico de variedad y contraste.

En el aspecto armónico, por ejemplo, la bitonalidad tratada en forma libre es común en casi toda la obra a excepción del preludio no. 7 en donde la bitonalidad transcurre en forma paralela.

El preludio no. 4 ocupa el centro de la obra, es el único con lenguaje diatónico que establece un punto de contraste.



con entradas desfasadas en forma imitativa. Esta parte presenta una armonía bitonal producto del movimiento de las partes.

En el compás 8 el acorde de Do# menor con novena, VI° de Mi mayor, produce una cadencia evitada.

La cadencia bII – I9 en los compases 11 y 12, establece una línea de demarcación.

El acorde construido por Mi/Sol#/Do/Mib en la segunda mitad del compás 19 es de carácter colorístico y produce un efecto de articulación.

El preludio termina con el quinto grado, Si, de la tonalidad original; Mi menor

Melodía:

El lenguaje de la obra es de tendencia modal sobre la tonalidad de Mi menor.

El punto más alto, alcanzado por notas cada vez más altas, está en el acorde Do/Sol/Do del compás 16; y el más bajo, último compás, se presenta como culminación final de la obra.

El tema principal, compases 1 al 3, presentado en el bajo, conserva el elemento melódico casi idéntico a lo largo de la parte A y en la Coda.

La frase (Aa) expone, preferentemente, un contrapunto imitativo a dos partes.

La línea melódica de la frase (Aa') tiene una orientación ascendente, formada con notas de la escala de Mi menor, hasta alcanzar el punto culminante de la primera parte A, con el acorde Mi/Si/Mi, compás 10, para resolverse en una desinencia¹ extendida (segunda mitad del compás 10 – 12).

La línea melódica de la parte B está construida con una segunda menor descendente, intervalo característico del tema principal (compases 1 – 3).

La parte A del preludio es climática y la parte B mesurada.

La Coda retoma los primeros cuatro compases de (Aa).



¹ "Dejemos a la apoyatura lo que le es más esencial: el acento expresivo. Preparemos este acento con una inmensa anacrusa y resolvámoslo con una inmensa desinencia..... Así obtenemos la combinación "anacrusa – acento – desinencia". MESSIAEN, Olivier, p. 84.

Ritmo:

El preludio está escrito en compás de 4/4 y un tempo de M.M. $\text{♩} = 55$ (*largo pesante*).

Presenta cambio de compás a 6/4 en el compás 9.

En los compases 5 y 9 aparece un *ritardando* que nos marca un cambio en el *tempo*. Esto es un aspecto significativo en el perfilado rítmico de la frase.

En la parte A existe una mayor variedad rítmica en comparación con la parte B.

Los acordes en la parte A son de valor de 1/2 y en la parte B de 1/4.

En la frase (Aa') existe una preparación representada por la reducción de los valores rítmicos en el compás 9, un acento en la primera mitad del compás 10 y una caída rítmica² en la segunda mitad del compás 10 al 12, en analogía con el perfil melódico descrito con anterioridad.

.....

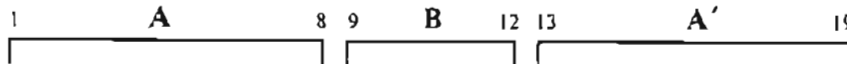
² “La preparación rítmica precede al acento, la caída rítmica le sucede.... Hay analogía evidente entre las anacrusas y desinencias melódicas por un lado, y por otro las preparaciones y caídas rítmicas”. MESSIAEN, Olivier, p. 13.

Preludio No. 2

FORMA. - A – Coda – A'

Larghetto Cantabile M.M. ♩ = 64

COMPÁS 9/8



Primera parte A, compases 1 al 8.

Segunda parte, B compases 9 al 12.

Tercera parte A', compases 13 al 19.

Dinámica:

Los *crescendo* $p < mf$ y los *diminuendo* $mf > p$, son frecuentes en el preludio.

Armonía:

El comportamiento armónico del preludio es cromático.

La obra presenta un tejido predominantemente contrapuntístico a dos voces.

Las dos voces concurrentes evolucionan en movimiento paralelo por cuartas y quintas justas (compases 1 y 2), que conducen hacia un contrapunto libre a partir del compás 3.

La primera parte, A, está escrita en el modo eólico sobre Do#. A partir de los compases 4, 5, 6, 7 y 8 las notas La y Mi sostenidos nos remite a V/V de la relativa mayor (Mi).

En el compás 8 la voz superior delinea la cadencia V/V – V de Mi mayor, mientras la voz inferior lo hace en V – I de Do# menor (modo eólico). Este aspecto indica el final de la frase.

La segunda parte, B, presenta una modulación a Fa mayor, bII (enarmonizado) – I, en el compás 12.

La entrada del *ritornello*³ en el compás 13 está escrito en el modo eólico sobre La, para arribar a la tonalidad de Do# menor.

El preludio termina con el acorde de La mayor, con la séptima mayor añadida en el bajo.

Cabe hacer notar que las dos voces en movimiento paralelo se mueven por cuartas justas al comienzo del preludio. Asimismo, Mi mayor relativa mayor de Do# menor, y el final del preludio con el acorde de La mayor, está a distancia de cuarta justa.

Melodía:

El lenguaje del preludio es monotemático y de tendencia modal.

Las líneas melódicas concurrentes de orientación ascendente, están construidas con inclinación a intervalos reducidos.

El punto más alto, Do#, está en los compases 18 – 19 y el más bajo se encuentra en el acorde Sol#/La/Do# del compás 19.

La parte A' presenta una gran elevación que culmina en el clímax (punto más alto) de la obra, Do#, (dos últimos compases) y resuelve con una desinencia corta en el último compás.

Ritmo:

El preludio está escrito en compás de 9/8 y un tempo de M.M. $\downarrow = 64$ (*Larghetto Cantabile*).

El pulso básico está mantenido por el ataque en tiempo fuerte del compás en una voz, mientras en la otra fluye con notas sincopadas.

Los calderones en los compases 8 y 12 dan importancia a las terminaciones de las frases.

La parte A' expone una preparación (compases 13 al 18, primer tiempo), un acento (segundo tiempo del compás 18 y compás 19), y una caída rítmica (compás 19), en analogía con el perfil melódico descrito con anterioridad.

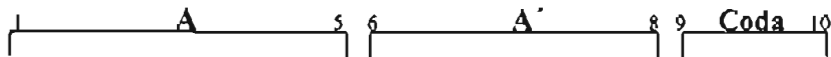
³ *Ritornello*: Entiéndase como la reaparición del tema principal. “ En el tipo de madrigal italiano más antiguo, se llamaba así al estribillo”. SIMAR, León J. , p. 181.

Preludio No. 3

FORMA. - A – A' - Coda

Lento Tranquillo M.M. ♩ = 60

COMPÁS 5/4



Parte A, compases 1 al 5.

Parte A', compases 6 al 8.

Coda, compases 9 al 10.

Dinámica:

La densidad armónica genera los contrastes de dinámica.

Armonía:

El preludio está en Fa menor. Sin embargo, aparece en la obra el uso de una armonía bitonal de preferencia a distancia de segunda mayor.

La escritura polifónica del preludio presenta dos voces concurrentes, que a veces se muestra linealmente y a veces en bloque.

El ámbito melódico producido por los intervalos de segunda menor en el primer compás se desarrolla sobre la armonía del V°.

La aparición frecuente del bII y su enarmonía al final del compás 5, genera una nueva región tonal como conclusión de la parte A. Asimismo, mientras la mano derecha se mantiene en la región de Fa# mayor, la mano izquierda se mueve en una progresión por segundas mayores y menores.

En la parte A', la armonía fluctúa sobre las tonalidades de Fa mayor (compás 6), Si mayor (compás 7) y La mayor (compás 8). En el compás 7 hay una concurrencia mayor de tensión armónica, representada principalmente por una bitonalidad a distancia de segunda mayor y de segunda menor.

La Coda está en Fa menor.

El preludio termina en Fa menor con la cadencia bII – I.

Melodía:

El lenguaje del preludio es bi-diatónico.

La línea melódica superior transcurre en una tesitura donde predomina el agudo. La voz principal recibe mayor peso debido a la duplicación a la octava y al tratamiento en bloque.

La melodía está construida, en general, por intervalos reducidos que define un perfil ondulante.

La línea melódica inferior presenta un mayor desplazamiento con intervalos mayores que producen un contorno melódico de carácter angular.

El punto más alto está en el acorde de Do mayor del compás 7, séptimo tiempo; y el más bajo (Do#) está en el último tiempo del compás 8.

La frase A' tiene una elevación en el compás 6, para llegar al clímax (punto más alto) en el compás 7, y una desinencia extendida que concluye en el punto más bajo (compás 8).

En la Coda, derivada de A, la línea melódica superior se estabiliza mientras la inferior delinea la cadencia bII – I.

Ritmo:

El preludio está escrito en compás de 5/4 y un tempo de M.M. $\text{♩} = 60$ (*Lento Tranquillo*).

Encontramos cambios de compás a 6/4 en el compás 5; a 5/4 en el compás 6; a 9/4 en el compás 7; y a 7/4 en el compás 10.

El empleo de las apoyaturas es característico de la obra, recurso que genera un fuerte impulso motriz.

El preludio hace uso de valores de octavos principalmente y en ocasiones emplea las síncopas.

La frase A', expone una preparación rítmica, un acento, y una caída rítmica en analogía con el perfil melódico descrito con anterioridad.

El *ritardando e diminuendo* en la Coda (compás 10) provoca un suave deslizamiento hacia el final de la obra.

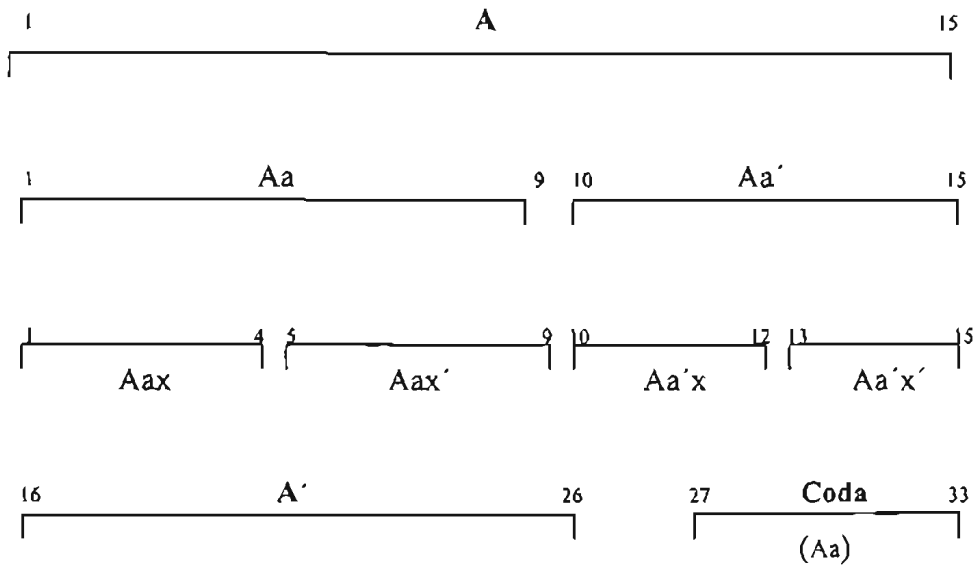


Preludio No. 4

FORMA. – A – A' – Coda

Andante con grazia M.M. ♩ = 80

COMPÁS 2/4



Primera parte: A, compases 1 al 15, dividida en dos frases (Aa, Aa').

Primera frase (Aa), compases 1 al 9, comprende dos semifrases: (Aax), compases 1 al 4, y (Aax') compases 5 al 9.

Segunda frase (Aa'), compases 10 al 15. También comprende dos semifrases: (Aa'x), compases 10 al 12 y (Aa'x') compases 13 al 15.

Segunda parte: A', compases 16 al 26.

Coda, derivada de Aa, compases 27 al 33.

Dinámica:

En la frase (Aa), la conducción del *piano* al *forte* (compases 4 – 9), se produce de forma gradual por medio de *crescendos*.

La frase (Aa'), se mantiene en una dinámica *piano*.

La parte [A'], inicia en una dinámica *fortissimo*. El *crescendo* $p < f$ y el *decrescendo* $f > p$, perfila el final de frase.

En la Coda, al final del preludio, la conducción al *forte* por medio del *crescendo* se produce de forma repentina.

Armonía:

La obra mantiene un tejido homofónico.

El preludio está en Lab mayor.

La armonía está construida, de preferencia, por superposición de terceras con adiciones y tensiones (séptimas, novenas, oncenas, trecenas y quintas aumentadas).

En la frase (Aa), la secuencia del bajo se realiza a distancia de tritono. La armonía oscila entre Lab mayor (con la séptima mayor añadida que resuelve a la sexta mayor añadida) y IV^o de La mayor (con adiciones añadidas).

En los compases 8 y 9 existe la sucesión armónica IV – VI₉ de La mayor. La cesura y el calderón breve, al final del compás 9, establecen una línea de demarcación.

En la frase (Aa') encontramos la cadencia bVI – V₆ – I-5/9 (compases 12 al 15) de Re mayor que concluye la parte A.

La parte A', presenta mayor estabilidad armónica. En ella, las secuencias armónicas son diatónicas: Lab mayor - Do# menor: I – IV (enarmonizado) en los compases 16 al 19 y Re mayor - La mayor: IV (con apoyaturas colorísticas) – I en La mayor en los compases 20 al 25 y termina en Re mayor con séptima mayor en el compás 26.

La Coda está en Lab mayor.

El preludio termina en Lab mayor, la tónica.

Melodía:

El lenguaje diatónico del preludio está sobre las tonalidades de Lab y Re mayor (IV° de La mayor) en general. En la línea melódica encontramos un uso constante de notas repetidas y grados disjuntos con un contorno predominantemente angular.

El punto más alto está en el segundo tiempo del compás 29 (Lab) y el más bajo en los compases 13, 17, 19 y 28 (Do#).

En la parte A, la línea melódica transcurre en una región media.

La frase (Aa'), es una continuación por desarrollo (variación, mutación) de (Aa).

La parte (A'), tiene un arsis que transcurre sobre una línea melódica en la región aguda (compases 16 al 19), acompañada de una mayor actividad en el bajo con grandes saltos.

El arsis resuelve en una tesis extendida (compases 20 al 26) en un diálogo entre la melodía y el bajo.

La Coda, presenta un *stretto* (compases 30 y 31).

Ritmo:

El preludio está escrito en compás de 2/4 y un tempo de M.M. $\text{♩} = 80$ (*Andante con grazia*).

El motivo rítmico del primer compás se encuentra en casi la totalidad de la obra.

El preludio generalmente manifiesta un acorde por compás.

En la sección A, el patrón rítmico acompañante se caracteriza por la recurrencia de cuatro octavos y dos cuartos.

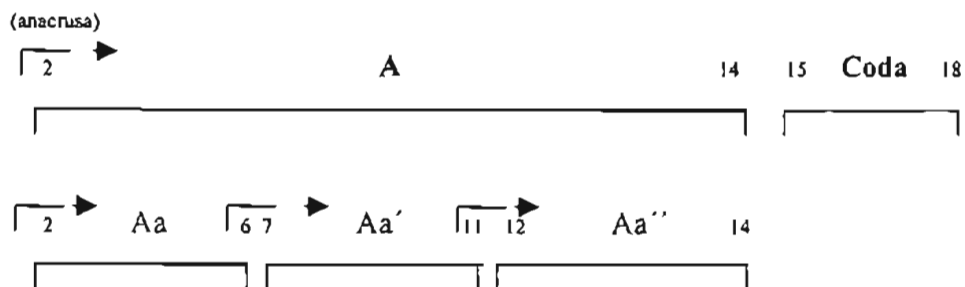
La segunda sección incluye variaciones del patrón rítmico mencionado en A. Esta variedad rítmica proporciona gran dinamismo a la segunda parte del preludio.

Preludio No. 5

FORMA. - A - Coda

Adagio con anima M.M. ♩ = 65

COMPÁS 3/4



Parte A, anacrusa del compás 2 al 14, dividida en tres frases (Aa, Aa', Aa''').

Primera frase (Aa), anacrusa del compás 2 al 6.

Segunda frase (Aa'), anacrusa del compás 7 al 11.

Tercera frase (Aa'''), anacrusa del compás 12 al 14.

Coda, compases 15 al 18.

Dinámica:

La inflexión ascendente y descendente de la línea melódica ocasiona naturalmente los *crescendos* y *decrescendos*.

Armonía:

El preludio está en La mayor.

El preludio mantiene un tejido homofónico.

La primera frase (Aa) termina con la cadencia rota V – VI (anacrusa del compás 4 - 6).

La segunda frase (Aa') transcurre sobre la región de la dominante y de la dominante de la dominante de la relativa menor.

La frase (Aa''') presenta una armonía bitonal con mayor densidad armónica. Concluye con el acorde mayor del sexto grado de la tonalidad original, en segunda inversión.

La Coda está en La mayor.

El preludio termina en La mayor (cadencia IV – V - I).

Melodía:

El material melódico se conserva casi idéntico a lo largo de toda la obra.

La línea melódica está construida con inclinación a un movimiento por grados conjuntos.

La parte acompañante es totalmente lineal construida a base de grados disjuntos.

El punto más alto está en el compás 9 (La) y el más bajo en el compás 12 (Mib).

La frase (A) conserva un perfil melódico de elevación (compases 2, 3 y primera mitad del 4) y caída (en la segunda mitad de los compases 4 al 6).

En la elevación (arsis), la apoyatura del primer tiempo es un aspecto esencial que confiere a la línea melódica un carácter particularmente emotivo.

La línea del bajo en los compases 2, 3 y 4, expone, simultáneamente, una anticipación (anacrusa) y una superposición en la línea melódica, donde el límite articulatorio es la barra del compás. Este aspecto genera impulso a la obra.

En contraste, la caída (tesis), sin acompañamiento, inicia en anacrusa y termina con notas repetidas que dan estabilidad al final de la frase.

La frase (Aa'), es una variación/mutación, secuencia de la frase (Aa).

El clímax de la obra está en el compás 9, preparada con una elevación y resuelta en una desinencia.

Ritmo:

El preludio está escrito en compás de 3/4 y un tempo de M.M. $\downarrow = 65$ (*Adagio con anima*).

En la frase (Aa) las apoyaturas en el tiempo fuerte del compás acumulan tensiones que serán resueltas en valores cortos (octavos) en tiempo débil del compás.

Los *staccatos* en *ritardando* (compás 5) perfilan la terminación de frase.

La frase rítmica de (Aa'') es una síntesis de los componentes rítmicos del material temático y del bajo acompañante de (Aa) y contiene una preparación, un acento y una caída rítmica en *ritardando*.

La Coda, derivada de (Aa) inicia en el primer tiempo del compás (tético) y termina con figuras de cuarto donde la indicación *ritardando* prepara el final.

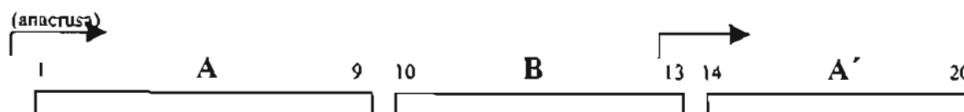


Preludio No. 6

FORMA. - A - B - A'

Lento Sostenuto M.M. ♩ = 50

COMPÁS 9/8



Primera parte: A, anacrusa del compás 1 al 9.

Segunda parte: B, compases 10 al 13.

Tercera parte: A', anacrusa del compás 14 al 20.

Dinámica:

Los *crescendos* $p < f$, son característicos de la obra.

Armonía:

El preludio está escrito en el sistema armónico bitonal, a distancia de tercera menor. La armonía bitonal aparece al comienzo de la obra: Sol mayor (mano derecha) – Mi mayor (mano izquierda).

El procedimiento armónico es una amalgama bitonal entre las voces. En el primer compás, por ejemplo, la mano derecha fluctúa entre acordes de La y Fa# mayor, mientras la mano izquierda se mantiene en el acorde de Fa# mayor.

De igual manera en el compás 4, la mano derecha exhibe el acorde de Do# y Sib mayor y la mano izquierda el acorde de Sib y Sol mayores.

La resolución del compás 9 (mano derecha) está formada por el acorde de Sib mayor con séptima mayor en segunda inversión y la conclusión en Mi mayor con séptima mayor. Estos acordes están a distancia de tritono. La mano izquierda contrasta bitonalmente con

una tercera mayor (Re – Fa#). Este aspecto armónico establece un final de frase subrayado por los calderones.

En los compases 10 y 13, los acordes en *f* y *ff* presentan mayor número de voces. Estos acordes dan cierto impacto dramático a la obra.

El preludio termina con una sola nota (Mib).

Melodía:

El lenguaje de la obra es bitonal tratada en forma libre.

El punto más alto se encuentra en el acorde marcado por el calderón en el compás 7 (mano derecha) y el más bajo en el Fa# del compás 11 (mano izquierda).

La obra deriva del motivo presentado en la anacrusa del compás 1.

La línea melódica es de orientación ascendente. Está construida en casi su totalidad por grados disjuntos que presentan un carácter angular.

La parte A transcurre sobre la región media-aguda.

La parte B es un desarrollo del motivo inicial y transcurre sobre la región media-grave.

La parte A' muestra una ligera variante respecto a A en el último compás que funciona como cadencia.

Ritmo:

El preludio está escrito en compás de 9/8 y un tempo de M.M. $\text{♩} = 50$ (*Lento sostenuto*).

Presenta cambios de compás a (10/8) en los compases 8, 9 y 13

El patrón rítmico de la anacrusa del compás 1 está presente en casi la totalidad de la obra.

La economía de medios se explota rítmicamente en el desarrollo de la obra, sin ser minimalismo.

Los acentos en compás 13, acompañados de las dinámicas *f* y *ff*, producen un fuerte dinamismo a la obra.

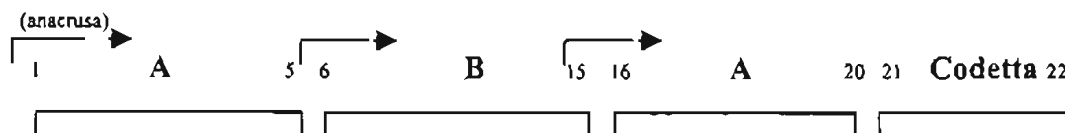
El preludio termina con un *ritardando* en el último compás.

Preludio No. 7

FORMA. - A – Coda

Moderato Rústico M.M. ♩. = 96

COMPÁS 6/8



Parte A: anacrusa del compás 1 al 5.

Parte B: anacrusa del compás 6 al 15.

Parte A: anacrusa del compás 16 al 20.

Codetta: compás 21 al 22.

Dinámica:

Los *crescendos* en las partes [A] se conducen de manera gradual. La parte [B] se mantiene en una dinámica *mezzoforte*. La Codetta presenta una dinámica *ff*.

Armonía.

El preludio está escrito en el sistema armónico bitonal a distancia de segunda mayor (La mayor en la mano derecha y Sol mayor en la mano izquierda).

La armonía bitonal transcurre a lo largo de todo el preludio de forma paralela.

Las segundas mayores dispuestas al final de las partes [A] y en la Codetta (en la mano derecha) crean un efecto de articulación debido al incremento de la densidad armónica.

Entre los compases 13 al 15 encontramos una modulación al sexto grado, en modo mayor, (Fa# en la mano derecha y Mi en la mano izquierda). Este estado armónico es un área de transición.

La segunda parte [A] y la Codetta está en las tonalidades originales (La y Sol mayores).

Al final de la obra encontramos la cadencia conclusiva V – I de las tonalidades originales.

Melodía:

El preludio presenta a lo largo de toda la obra una actividad aproximadamente igual en las dos líneas melódicas concurrentes. Estas voces están construidas casi en su totalidad por grados disjuntos.

La línea melódica superior está construida con orientación ascendente y la inferior con orientación descendente.

El punto más alto (La), está en la última nota de la obra y el más bajo (Fa) en el compás 12.

La frase (Aa) transcurre sobre la región media-aguda.

La frase (Ab) es una continuación por desarrollo de la frase (Aa) y transcurre sobre la región media grave principalmente.

La Coda, derivada de (Aa), presenta una elevación que culmina en el clímax de la obra en el último compás.

Ritmo:

El preludio está escrito en compás de 6/8 y un tiempo de M.M. $\downarrow = 96$ (*Moderato rustico*).

Encontramos cambio de compás a 7/8 en el compás 7.

La figura de octavo es un elemento distintivo de este preludio.

Los silencios de octavo en las líneas concurrentes producen segmentaciones rítmicas que sirven para crear un contraste rítmico. Este recurso produce un carácter un tanto inquietante y tenso a la obra.

Las acentuaciones en tiempo débil del compás en (Aa) y en la Coda, subraya el carácter de transición - tensión de la obra.

Siete Preludios Para Piano

No. 1

Alberto Zapata

Largo Pesante $\text{♩} = 55$

Piano

p

rit.

6 *a tempo*

Musical notation for measures 6-9. Measure 6 starts with a treble clef and a whole note chord. Measure 7 has a bass clef with a whole note chord. Measure 8 has a treble clef with a whole note chord. Measure 9 has a bass clef with a whole note chord. Dynamics include *p* and *rit.*

10 *a tempo*

Musical notation for measures 10-14. Measure 10 has a treble clef with a whole note chord. Measure 11 has a bass clef with a whole note chord. Measure 12 has a treble clef with a whole note chord. Measure 13 has a bass clef with a whole note chord. Measure 14 has a treble clef with a whole note chord. Dynamics include *ff*, *p*, and *rit.*

Musical notation for measures 15-18. Measure 15 has a treble clef with a whole note chord. Measure 16 has a bass clef with a whole note chord. Measure 17 has a treble clef with a whole note chord. Measure 18 has a bass clef with a whole note chord. Dynamics include *f*, *p*, and *rit.*

19 *a tempo*

Musical notation for measures 19-20. Measure 19 has a treble clef with a whole note chord. Measure 20 has a bass clef with a whole note chord. Dynamics include *p*.

No. 2

Alberto Zapata

Larghetto Cantabile ♩ = 64

Piano

p *mf* *p*

mf *p*

8

mf *mf*

12

p *mf* *mf*

16

mf *ff* *pp*

No. 3

Lento tranquillo

Alberto Zapata

$\text{♩} = 60$

Piano

3

mf *p* *f* *p*

p *cresc.*

cresc. *mf* *p*

p *mf* *rit. e dim.*

No. 4

Andante con Grazia

♩ = 80

Alberto Zapata

Piano

mf *p*

mf *p*

f *p*

ff

Musical score system 1, measures 1-4. The piece is in 7/8 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The right hand features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. A dynamic marking of *p* (piano) is present at the end of the system.

Musical score system 2, measures 5-8. The right hand continues with intricate rhythmic patterns. The left hand has a more active role with eighth-note runs. A dynamic marking of *f* (forte) is present at the end of the system.

Musical score system 3, measures 9-12. The right hand has a melodic line with some rests. The left hand features a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte).

Musical score system 4, measures 13-16. The right hand has a melodic line with some rests. The left hand features a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte).

No. 5

Alberto Zapata

Adagio con anima ♩ = 65

Piano

mf

rit.
a tempo
mf

10
rit.
a tempo
mf
f
rit.

14
mf
rit.

No. 6

Alberto Zapata

Lento Sostenuto ♩ = 50

Piano

p *f* *mf*

p *f* *p*

mf *f* *p* *mf* *f* *p sub.*

mf *f* *ff* *p sub.*

14

14 15 16 17

p *f* *mf* *p*

Detailed description: This system contains measures 14 through 17. The music is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The upper staff features a melodic line with various dynamics: *p* (piano) in measure 14, *f* (forte) in measure 15, *mf* (mezzo-forte) in measure 16, and *p* in measure 17. The lower staff provides harmonic accompaniment with chords and moving lines. A first ending bracket is present in measure 16, leading to a repeat sign at the start of measure 17.

18

18 19 20 21

f *p*

rit.

Detailed description: This system contains measures 18 through 21. The music continues in 3/4 time with one sharp. Measure 18 starts with a *f* (forte) dynamic. Measure 19 has a *p* (piano) dynamic. Measure 20 includes a first ending bracket. Measure 21 features a *rit.* (ritardando) marking. The upper staff has a melodic line with accents and slurs, while the lower staff provides accompaniment with chords and moving lines.

No. 7

Moderato Rustico ♩ = 96

Alberto Zapata

Piano

p

Measures 1-3 of the piano score. The key signature is two sharps (F# and C#). The tempo is Moderato Rustico with a quarter note equal to 96 beats per minute. The music is in 3/4 time. Measure 1 starts with a piano (*p*) dynamic. The right hand has a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a rhythmic accompaniment.

4

f *mf*

Measures 4-6. Measure 4 begins with a forte (*f*) dynamic. Measure 5 is marked mezzo-forte (*mf*). The right hand continues with melodic phrases, and the left hand maintains the accompaniment.

8

Measures 7-12. The right hand features a more active melodic line with slurs and accents. The left hand accompaniment remains consistent.

13

p

Measures 13-17. Measure 13 starts with a piano (*p*) dynamic. The right hand has a melodic line with slurs and accents, and the left hand provides accompaniment.

18

p *f* *ff*

Measures 18-22. Measure 18 begins with a piano (*p*) dynamic. Measure 19 is marked forte (*f*), and measure 20 is marked fortissimo (*ff*). The right hand has a melodic line with slurs and accents, and the left hand provides accompaniment.

Sonatina para Violín y Piano en Si menor

(En un movimiento)

Nota preliminar

Obra compuesta con la asesoría del maestro Radko Tichavsky.

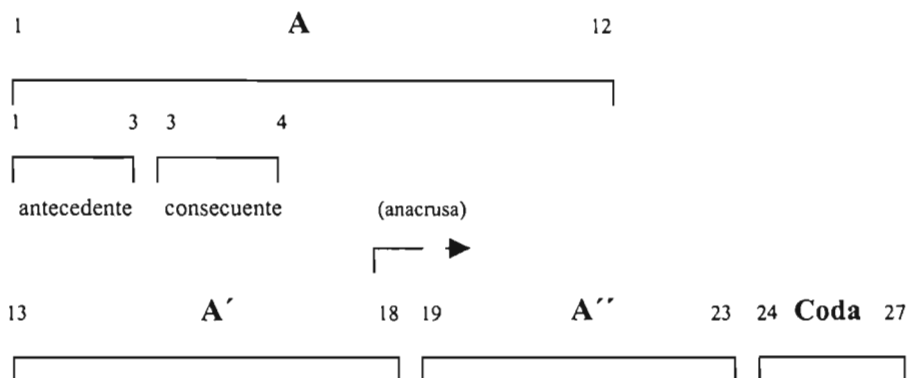
El nombre de esta obra no alude a la forma sonata sino al término *sonare* utilizado durante el periodo barroco para mencionar una “pieza instrumental”.¹

El *corpus* de la obra es un desarrollo del motivo inicial, constituido por una quinta ascendente y enunciado de forma reiterada por el violín, y un segundo motivo a modo de respuesta, formado por una quinta descendente con un sonido interpolado presentado por el piano.

FORMA. - A - A' - A'' - Coda

Lento Spirituoso M.M. ♪ = 50

COMPÁS 4/4



¹ “The New Grove”. , p. 480.

Primera parte: A (compases 1 al 12). Contiene un antecedente y un consecuente.

Antecedente (compases 1 al 3, primera mitad).

Consecuente (segunda mitad del compás 3 y compás 4).

Segunda parte: A´ (compases 13 al 18, primeros tres tiempos)

Tercera parte: A´´ (de la anacrusa del compás 19 al compás 23)

Coda: (compases 24 al 27)

Ámbito y dinámica:

La Sonatina se inicia en una tesitura media que conduce poco a poco a otra aguda en el violín, mientras el piano presenta una región grave y sobreaguda simultáneas en el punto climático de la obra (compás 16).

Dinámica.- La primera parte es rica en contrastes que van del *p* a *f*, en contraste con el resto de la obra que se mantiene en una dinámica casi siempre en *mf*.

Los compases del 13 al 16 generan un *crescendo* que culmina en el clímax de la obra (compás 16).

La dinámica ejerce un grado de control en la definición de las frases.

Armonía:

La obra está escrita en la tonalidad de Si menor tratado en forma libre politonal.

La primera sección contiene una superposición de armonías a distancia de quintas justas, que se introducen gradualmente.

En la segunda parte predomina un lenguaje contrapuntístico tratado en forma libre.

Al final de la tercera parte (compases 21 al 23) existe una marcha armónica, en círculo de quintas justas, que se presenta de manera intermitente.

En los compases 8 y 9 encontramos la cadencia perfecta IV – V – I en Mi mayor. La tonalidad de Mi mayor continúa durante los compases del 9 al 12.

El último intervalo del compás 12 está conformado por la quinta aumentada (Sol – Re#), bVI/V de Mi mayor.

Este intervalo, acentuado con el calderón en el violín y el piano, establece una línea de demarcación.

El compás 16 incluye una serie de *clusters* que conducen al clímax (segunda mitad del compás 16), coincidiendo con la función dominante de la obra. Nótese la insistencia de la nota La# del violín en el *cluster* climático y subsiguientes compases.

En el compás 23 existe un intervalo conformado por la cuarta justa (Sol# - Do#), acentuado con un calderón y seguido de un silencio para crear un significativo efecto emotivo antes de la coda.

La coda presenta la cadencia II – V – I.

Melodía:

La melodía está escrita sobre el modo de Si menor tratado en forma libre.

La construcción del tema principal (compases 1 – 4) está formada por un antecedente y un consecuente.

El antecedente (compases 1 – 3, primera mitad), está construido con un primer motivo (1M) conformado por un intervalo de quinta ascendente y, el consecuente o respuesta (segunda mitad del compás 3 y compás 4) elaborado con un segundo motivo (2M) de orientación descendente, constituido por una cuarta aumentada y una segunda menor.

En la segunda y tercera parte de la obra predominan los saltos en la línea melódica.

El punto más alto y el más bajo de la obra se encuentran en los *clusters* que conforman el clímax (segunda mitad del compás 16).

La primera parte de la obra presenta un diálogo entre el violín y el piano.

La segunda parte contiene una gran elevación (compases 13 – 16) de carácter tensorial, creado por la densidad melódica y la utilización de grados disjuntos amplios que producen líneas melódicas angulares en el violín y el piano. El clímax (segunda mitad del compás 16) muestra un desplazamiento del registro agudo al grave en el violín así como amplios saltos de registro, reforzado con mayor número de voces (*clusters*) en el piano. La desinencia² extendida (compás 17 y los tres primeros tiempos del compás 18), exhibe una nivelación de la línea melódica (notas repetidas) en el violín y la repetición en el piano de la culminación de la frase del violín.

² MESSIAEN, *op. cit. supra*, nota 1, p. 5.

La tercera sección el elemento melódico es en parte lineal y en parte vertical (acordes), esto es ocasionado por un diálogo entre el piano y el violín.

La Coda se deriva del tema principal.

Ritmo:

La obra está escrita en un compás de 4/4 y un tempo de M.M. ♩ = 50 (*Lento Spirituoso*).

Presenta cambios de compás con una indicación de M.M. ♩ = 50, a 12/8 en los compases 11, 13, 14, 15, 17, 18, 19 y 22; de 6/8 en los compases 12, 16, 20 y 21; de 9/8 en el compás 23 y de 3/8 con una indicación de *ad libitum* y *diminuendo* en los compases 24 al 27.

Los motivos rítmicos comprenden preferentemente octavos y dieciseisavos.

Los acentos en los compases 13, 14, 15 y 16, destacan valores cortos, los cuales generan tensiones en lugares de tendencia débil.

La primera parte está llena de contrastes rítmicos en comparación con el resto de la obra.

La segunda parte expone una preparación con el *crescendo* (compases 13 – 16), por el tipo de materiales empleados; un acento (segunda mitad del compás 16) con saltos de registro en el violín y el piano que provocan un *accelerando* implícito; y una caída rítmica³ con los instrumentos a solo (compás 17 y los tres primeros tiempos del compás 18), en analogía con el perfil melódico descrito con anterioridad.

En el compás 18 los calderones breves acentúan el cambio del giro melódico. Estos aspectos establecen una línea de demarcación.

En los compases del 21 al 23, la participación del piano, con el diseño rítmico del violín, crea un diálogo entre los dos instrumentos.

La obra termina con una Coda en que el ritmo se relaja indicado por el término *Ad libitum*.

El cambio de métrica de 4/4 a 12/8 al final de la primera parte (compás 11), consigue una ligera aceleración natural, misma que continúa hasta el final de la obra.

El cambio de compás de 4/4 a 12/8 responde a una ampliación del primer motivo y del segundo motivo.

³ MESSIAEN, *op. cit. supra*, nota 2, p. 6.

Consideraciones finales

En una última aproximación al tema principal podemos puntualizar lo siguiente: la articulación producida en el compás 3, está lograda por la superrelación y coordinación de los siguientes elementos: cambio de registro, cambio de nivel dinámico, variedad de valores de notas a un valor de nota principalmente de dieciseisavos, armonía de tónica a armonía de dominante alternada entre el violín y el piano.

Cabe mencionar la interrelación que existe entre la armonía y el ritmo en los primeros ocho compases de la obra, en donde prevalece la sucesión de acordes lenta en contraste con los compases del 9 al 12, en donde esta secuencia se acelera irregularmente.

Asimismo, en la segunda parte de la obra, reina un desarrollo rápido de acordes sucesivos con un ritmo irregular, resultado de las líneas melódicas concurrentes del violín y del piano. Esta interrelación crea una significativa tensión en la obra.



Sonatina

(para violin y piano)

$\text{♩} = 50$

Alberto Zapata

Violin

Piano

1

mf

p

4

7

f

p

p

f

p

$\text{♩} = 50$

10

Musical score for measures 10-11. The score is in treble and bass clefs with a key signature of two sharps (F# and C#). Measure 10 features a melodic line in the treble clef and a piano accompaniment in the bass clef. Measure 11 includes a dynamic marking of *f* and a triplet of eighth notes in the bass clef.

12

Musical score for measures 12-13. The score is in treble and bass clefs with a key signature of two sharps. Measure 12 features a dynamic marking of *p*. Measure 13 includes a dynamic marking of *mf* and a crescendo hairpin.

14

Musical score for measures 14-15. The score is in treble and bass clefs with a key signature of two sharps. Measure 14 features a melodic line in the treble clef and a piano accompaniment in the bass clef. Measure 15 includes a dynamic marking of *mf* and a crescendo hairpin.

16

mf

This system contains measures 16 and 17. The top staff is a single melodic line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. It features a series of eighth notes and a final half note. The middle and bottom staves are grand piano accompaniment. The middle staff has a treble clef and contains chords and some melodic fragments. The bottom staff has a bass clef and contains a steady eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *mf* is placed at the end of the system. There are also some markings that look like 'gza' with dashed lines above the piano part.

18

This system contains measures 18 and 19. The top staff continues the melodic line from the previous system. The piano accompaniment in the middle and bottom staves continues with similar rhythmic patterns and chordal structures. The system ends with a double bar line.

20

This system contains measures 20 and 21. The top staff shows a continuation of the melodic line. The piano accompaniment in the middle and bottom staves provides harmonic support. The system concludes with a double bar line.

22

Musical score for measures 22-23. The score is written for a single melodic line (top staff) and a piano accompaniment (middle and bottom staves). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure 22 features a melodic line with eighth-note patterns and a piano accompaniment with chords and eighth-note figures. Measure 23 continues the melodic line with a fermata over the final note and a piano accompaniment with sustained chords. A dynamic marking of *pp* is present in measure 23.

24

Musical score for measures 24-27. The score is written for a single melodic line (top staff) and a piano accompaniment (middle and bottom staves). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure 24 features a melodic line with a fermata over the final note and a piano accompaniment with chords. Dynamic markings of *ad lib.* and *dim.* are present. Measure 25 continues the melodic line with a fermata over the final note and a piano accompaniment with chords. Dynamic markings of *ad lib.* and *dim.* are present. Measure 26 features a melodic line with a fermata over the final note and a piano accompaniment with chords. Dynamic markings of *ad lib.* and *dim.* are present. Measure 27 features a melodic line with a fermata over the final note and a piano accompaniment with chords. Dynamic markings of *ad lib.* and *dim.* are present.

Qui Sedes: obra para coro mixto (octeto)

Nota preliminar

“*Qui Sedes*” es parte integrante de una Misa colectiva realizada por un grupo de estudiantes de composición de la ENM agrupados bajo el nombre de “*Indice Cinco*”.

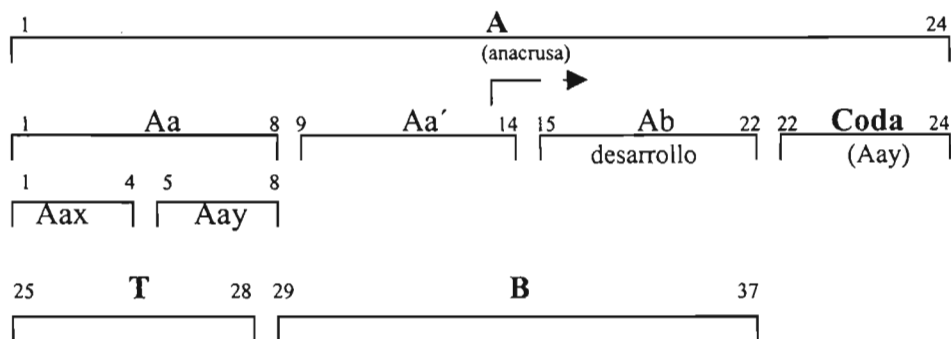
El objetivo era experimentar la creación de una Misa en la que se advirtieran estilos de composición diferentes, a la manera de un *Pastiche*.

El texto: “*Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis*” (Tú que estás sentado a la derecha del Padre, ten piedad de nosotros). Está tomado de uno de los versículos del Gloria, a la manera de la *missa brevis* (misa corta) del oficio luterano, que incluía solamente el Kyrie y el Gloria.¹

Forma: A – Transición – B

Grave M.M. $\downarrow = 50$

COMPÁS 4/2



Primera parte: [A], compases 1 – 24, dividida en tres frases (Aa, Aa', Ab) y una Coda.

Primera frase (Aa), compases 1 – 8, comprende dos semifrases [Aax], compases 1 – 4 y [Aay], compases 5 – 8.

Segunda frase (Aa'), compases 9 – 14.

Tercera frase (Ab), anacrusa del compás 15 – 22.

Coda: compases 22 – 24.

Transición: [T], compases 25 – 28.

Segunda parte: [B], compases 29 – 37.

¹ Diccionario Oxford de la Música. , p. 834.

Dinámica:

La dinámica abarca una gama que va del *p* al *ff*.

Armonía:

La obra inicia en el modo mixolidio sobre Sib.

En la primera parte frase (Aa) encontramos los acordes Re menor con 5ª disminuida (en segunda inversión) y Sib menor con 4ª añadida y sin quinta en el compás 4.

Esto se repite en los compases 7 – 8.

La nota Sib y sus bordados Do y Lab (compás 5) producen un sabor modal. Estos ingredientes generan una oscilación armónica a la frase.

La frase (Aa'), inicia con un cambio de armadura a Do mayor. Al comienzo de la frase, las disonancias armónicas de segunda menor y séptima mayor se producen por acumulación de notas.

La frase presenta una bitonalidad a distancia de segunda menor (Si mayor - Do mayor) y recibe una coloración armónica con los bordados Do# y La. La frase termina con el acorde Si/Fa/La#.

En la frase (Ab), la armonía fluctúa entre las tonalidades de La mayor y Lab mayor (obsérvese los sostenidos y los bemoles dentro de la frase). En el compás 17, aparecen las notas Mib y Reb, (séptima de dominante de Lab mayor) y en el compás 20 y su anacrusa y compases 20 - 22, se presentan los grados 4 – 5 - 6 de La mayor. En ambos casos la resolución está evitada.

En la Coda, en el compás 24, encontramos los acordes de Re menor con 5ª disminuida (en segunda inversión) y Sib menor con 4ª añadida y sin quinta, como se ha mencionado en la frase (Aa).

En la transición, entre los compases 27 al 28, encontramos el acorde de quinta aumentada sobre la fundamental Re. Este acorde hace mención a la figura del Padre.

En la parte (B), encontramos dos planos tonales: 1) sobre la nota Sib, compás 31 – 37, en la región grave, y Si natural con sus bordados Do# y La, compases 33, 34, 36 y 37. Esto produce una armonía bitonal.

La obra termina con las notas Sib en la región grave y Si natural en la región aguda.

Melodía:

La línea melódica está construida, casi su totalidad, por grados conjuntos.

En el compás 19 se encuentra el punto más alto, Mib, en la soprano, y el más bajo, Fa#, en la voz del bajo, en el punto de mayor tensión de la obra.

En la semifrase (Aax), la línea melódica es mesurada y transcurre en octavas en las voces del tenor y bajo. Termina en un acorde en bloque con todas las voces.

La semifrase (Aay), es una respuesta o consecuente de la semifrase (Aax), y está a cargo de la voz soprano. Presenta mayor densidad melódica. También termina con un acorde en bloque con todas las voces.

La frase (Aa'), es una continuación por desarrollo (variación, mutación) de la frase (Aa).

La frase (Ab), comienza en anacrusa con entradas imitativas entre el bajo y la contralto.

Esta frase contiene: un acento, compases 18 – 19, y una desinencia², anacrusa del compás 20 – 22.

También es un desarrollo de la frase (Aa).

La Coda está derivada de (Aay).

La transición [T], está construida con material melódico nuevo.

En la parte (B), la línea melódica está formada por elementos motivicos de la transición y de la frase (Aa').

La obra resuelve a la manera de la cadencia final del canto llano.

Ritmo:

La obra está escrita en compás de 4/2 y un tempo de M.M. $\downarrow = 50$ (*Grave*).

Presenta cambio de compás a 2/2 en el compás 17.

Los valores largos son característicos de la semifrase (Aax), en contraste con la semifrase (Aay) que presenta valores principalmente de octavos.

Los acentos en *f*, en el compás 11, crean tensiones que serán resueltos con valores largos en los compases 12 – 14. El calderón, en el compás 14, delimita un final de frase.

En los compases 18 – 19, existe un acento, y una caída rítmica³, en la anacrusa del compás 20 – 22, en analogía con el perfil melódico descrito con anterioridad.

En la transición y en la parte (B), existe un empleo sistemático de los cuatro octavos repetidos sobre una sola nota, que aparece por primera vez en el compás 11.

La obra termina con un Calderón.

² MESSIAEN, *op. cit. supra*, nota 1, p. 5.

³ *Ibid.*, nota 2, p. 6.

Qui Sedes

$\text{♩} = 50$

Alberto Zapata

Soprano

II

Alto

I

II

Tenor

Bass

I

II

f Qui se - des ad dex - te - ra m

f Qui se - des ad dex - te - ra m

p B.C. *mf* a

p B.C. *mf* a

p B.C.

p B.C.

p B.C.

p B.C.

6

p B.C. *mf* a

p B.C.

p B.C. *mf* se-des

p B.C. *mf* se-des

p B.C. *mf* Qui

p B.C. Qui

p B.C. Qui

11

mf a

f se-des se-des se-des se-des

mf ram

f se-des se-des

mf dex - te - ra

f se-des se-des

mf ad dex - te - ra - - - m *f* Qui

f se-des se-des

mf ad dex te - ra - - - - m

15

Qui se - des

ad dex - te -

ff

Qui se - des

ad dex - te -

ff

Qui se - des

a

ad dex - te -

ff

Qui se - des

a

ad dex - te -

ff

Qui se - des

ad dex - te -

ff

se - des

Qui se - des

ad dex - te -

ff

Qui se - des

ad dex - te -

ff

19

mf ra *p* a *p* B.C.

mf ra *p* B.C.

mf ra a ad dex - te - ra *p* B.C.

mf ra *p* B.C.

mf ra *p* B.C.

mf ra *p* B.C.

mf ra *p* B.C.

25

p Pa - - - ter

p Pa - - - ter

p Pa - - - ter *mf* Pa - ter

p Pa - - - ter

p Pa - - - ter

p Pa - - - ter

p Pa - tris mi-se-re-re no - bis *p* Pa - - - ter

p Pa - - - ter

mi-se-re-re no - bis

mf a

mf mi-se-re-re no - bis

mf mi-se-re-re no - bis

mf mi-se-re-re no - bis

mf mi-se-re-re mi-se-re-re no - bis

mf mi-se-re-re mi-se-re-re no - bis

p bis

p bis

p no - bis

p no - bis

mi-se-re-re no

p mi-se-re-re *p* mi-se-re-re no

p mi-se-re-re *p* mi-se-re-re no

Tres Piezas de Jazz para Quinteto de Saxofones

Nota preliminar

Obra realizada con una beca del FOESCA (Fondo Estatal de Creadores de Arte) del Estado de Oaxaca (2003). Surgió de mi inquietud y necesidad de explorar y experimentar con elementos formales y armónicos propios de la estética del Jazz, y, además, respondiendo al carácter de bandas festivas y populares que se respira en el ambiente oaxaqueño.

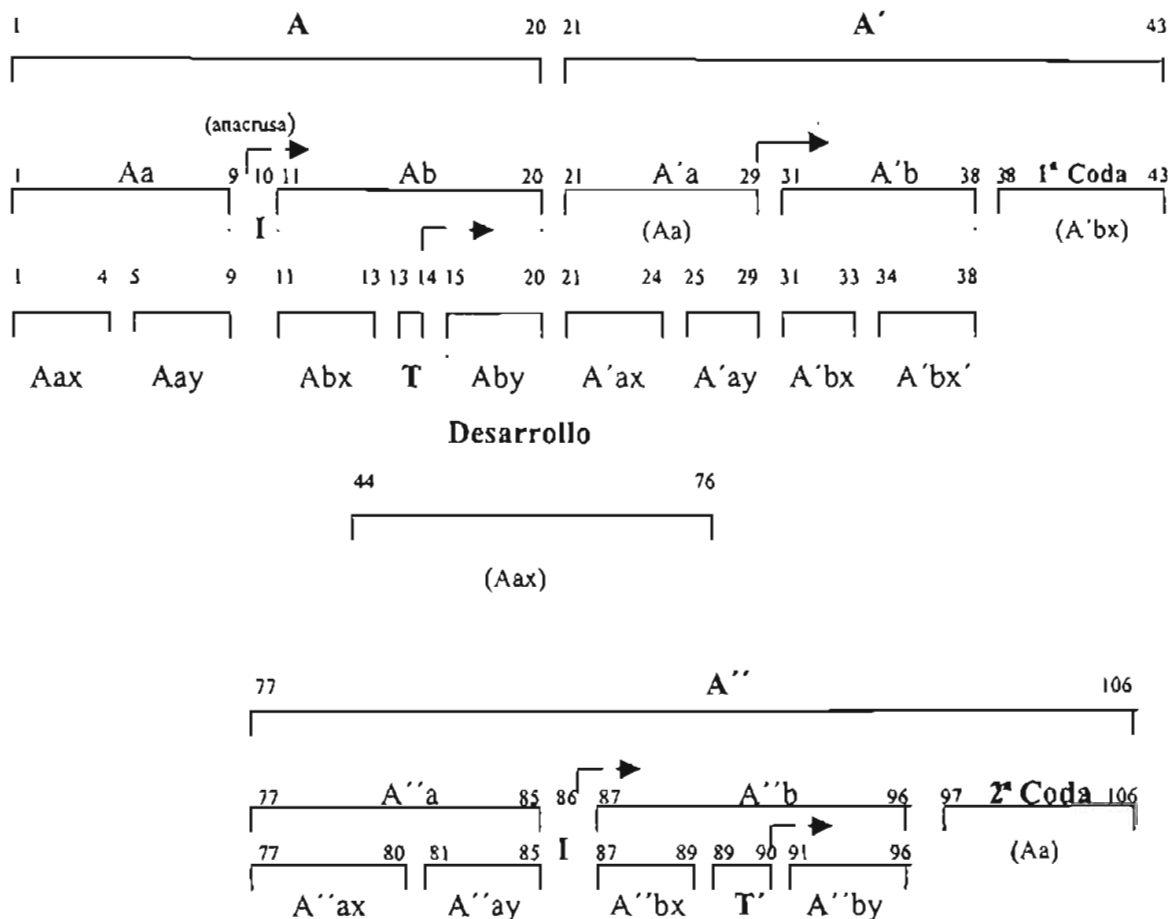
Consta de tres movimientos: *Vivace, Lento, Moderado*.

Pieza No. 1

FORMA. A – A' - Desarrollo – A''.

Vivace M.M. ♩ = 150

COMPÁS 4/4



Sección [A], compases 1 al 20, dividida en dos frases: (Aa), (Ab).

Primera frase (Aa), compases 1 al 9, contiene dos semifrases: (Aax), compases 1 al 4, y (Aay), compases 5 al 9. En la segunda mitad del compás 8 y el compás 9, hay un reposo de carácter suspensivo.

Segunda frase (Ab), compases 11 al 20, inicia en anacrusa con el Saxofón Soprano. Contiene una introducción (I), compás 10, dos semifrases: (Abx) anacrusa del compás 11 al 13 y, (Aby) anacrusa del compás 15 al 20 y una transición [T], compases 13 y 14.

Sección [A'], compases 21 al 43, está dividida en dos frases y una coda.

La frase (A'a), compases 21 al 29, derivada de: Aa. Contiene dos semifrases: (A'ax), compases 21 al 24 y (A'ay), compases 25 al 29.

Segunda frase (A'b), anacrusa del compás 31 al 38. Esta frase introduce elementos nuevos (*acciaccaturas*) y tiene dos semifrases: (A'bx) anacrusa del compás 31 al 33 y (A'bx') compases 34 al 38.

Primera Coda, compases 38 al 43, derivada de: A'bx.

Desarrollo

El desarrollo deriva del 1M y 3M de la semifrased (Aax). Esta sección es de carácter inestable.

Cuando se establece el compás de $\frac{3}{4}$ (compases 72 al 75), la densidad de la escritura tensiona el final del desarrollo.

Sección [A''], compases 77 al 106, conformada por dos frases y una Coda. Las dos frases derivan de la primera parte [A].

La frase (A''a), compases del 77 al 85, incluye dos semifrases: (A''ax), 77 a 80 y, (A''ay) 81 a 85.

La frase (A''b), compases 87 a 96, contiene dos semifrases y una transición: (A''bx), anacrusa del compás 87 al 89, la transición [T'], 89 y 90 y (A''by), anacrusa del compás 91 al 96.

Segunda Coda, compases 97 a 106 derivada de (Aa), en la tonalidad original de La menor para concluir en un acorde en bloque.

Dinámica:

La obra exhibe parquedad en el empleo de símbolos dinámicos.

Armonía:

La armonía está sustentada en el sistema de “diatonismo ampliado”, entendido éste como un sistema “que incluye acordes por terceras superpuestas más extensos que los habituales y libre cambio de modo (en las formas mayor y menor) sobre el mismo tono”.¹

La obra está escrita en La menor tratada en forma libre.

En la frase (Aa) existe la cadencia V – VI-9/+7 en los compases del 6 al 9. La incursión del bV en el compás 8 (Saxofones, Tenor II y Barítono) crea un matiz armónico.

El acorde del VI-9/+7 (compases 8 y 9) recibe una tensión adicional debido al acento, a la dinámica *f*, y a la síncopa, aspectos que crean una terminación de frase.

Hacia el final de la frase (Ab), la línea melódica se precipita generando una formación piramidal para arribar al acorde mib/la/si en el segundo tiempo del compás 20. Esto crea un efecto emotivo en la articulación de la pieza.

La marcha armónica de la frase (Aa), compases 1 al 9, progresa un tono arriba para formar la frase: (A'a), compases 21 al 29.

La frase (A'b) presenta una armonía bitonal.

La primera Coda exhibe una modulación a Re mayor.

Durante el desarrollo predomina una saturación de dominantes secundarias que generan un área de carácter de transición (compases 44 al 66).

En los compases del 67 al 76 la actividad armónica es estable, creada por las cadencias II (compases 67 – 69), bII (70 y 71), I (72 y 73) , II (74 y 75) y, IV (76) de Re mayor. La duración de los acordes II y bII, como sustitutos del IV, dan importancia a este pasaje.

La parte [A''] está en Mi menor.

La segunda Coda está en la tonalidad principal, La menor. Sin embargo, la obra termina con el acorde del VI grado.

¹ LARUE, Jan, p. 41.

Melodía:

El lenguaje de la pieza es diatónico sobre la tonalidad de La menor tratada en forma libre.

En la línea melódica encontramos un predominio de intervalos de tercera.

El punto más alto, Re#, se encuentra en los compases 33, 38, 39 y 50, y el punto más bajo (Mib) está situado en los compases 8, 13, 20 y 105. Estos puntos se presentan a manera de aristas.

La semifrase (Aax), compases 1 al 4, contiene tres motivos: 1M (compás 1), 2M (compás 3 y 4 en el Tenor II y Barítono), que transcurren a través de una tesitura media – grave, en la que predominan los grados conjuntos.

La semifrase (Aay), compases 5 al 9, es una continuación por desarrollo (primera variación significativa de 2M). El carácter de la línea melódica es angular, lo que provoca una mayor tensión. Predominan los grados disjuntos.

La frase (Ab), anacrusa del compás 11 al 20, es una respuesta de la frase (Aa).

La semifrase (Abx), anacrusa del compás 11 al 13 presenta un diseño melódico angular formado por una tercera menor en forma reiterada en la región media-aguda.

En los compases 13 y 14 encontramos una transición [T] para unir las dos semifrases. Esta transición contiene una embestida de arpeggios ascendentes desde la región grave.

En la semifrase (Aby), anacrusa del compás 15 al 20, la nota más alta es Do# (compás 15), y la más grave es Mib (compás 20).

En la transición [T] de los compases 13 y 14 y en la semifrase (Aby), encontramos un área característica de: elevación, compases 13 y 14, acento, compás 15 y primera mitad del compás 16 y desinencia extendida², segunda mitad del compás 16 al 20.

La frase (A'a), compases 21 al 29, es una recurrencia de la frase (Aa) transportada un tono arriba con las mismas características y los mismos aspectos.

La frase (A'b), compases 29 al 38, es una continuación por desarrollo (segunda variación significativa de 2M). Predominan en ésta los grados disjuntos.

La nota más baja de esta frase es La y la más alta es Re#, ambas están situadas en el compás 33.

Las dos semifrases de (A´b) comienzan con solos de Saxofón Tenor II y Saxofón Alto respectivamente, acentuadas al final de cada una por una mayor densidad sonora.

1ª. Coda, anacrusa del compás 38 al 43, la línea melódica se desplaza de la región aguda a la grave con un movimiento melódico más dinámico (densidad melódica). Termina la Coda con elementos motivicos tomados de (A´bx).

El desarrollo, compases 44 al 76, está elaborado con el primer motivo (1M). En esta sección predominan los grados conjuntos.

La parte A´´, compases 77 al 106, es una recurrencia de la parte [A] transportada a la tonalidad de Mi menor.

2ª. Coda, compases 97 al 106. Está construida con elementos de (Aa) en la tonalidad original de La menor. El final de la obra exhibe una terminación suspendida con la presencia del VIº de la tonalidad principal.

Ritmo:

La obra está escrita en un compás de 4/4 y un tempo de M.M. ♩ = 150 (*vivace*).

Presenta cambios de compás a 3/4 en los compases 40, 53, 54, 67, 68 y 69. Y de 5/4 en el compás 55.

La obra en general hace uso de la síncopa como un aspecto rítmico altamente expresivo y característico de la música afroamericana.

En la primera semifrase (Aax), compases 1 al 4, predomina un ritmo sincopado aplicado a los acordes en bloque.

En la segunda semifrase (Aay), compases 5 al 9, hay un contraste debido a un diseño rítmico-melódico más denso.

La semifrase (Abx), compases 10 al 13, contiene acordes en bloque con ritmo sincopado en los Saxofones Tenores y Barítonos, contrastando con el dibujo angular y en valores de octavo de las voces superiores.

La transición [T] en los compases 13 y 14 exhibe una mayor actividad rítmica, debido al desplazamiento en grandes saltos de los instrumentos que va del registro grave al agudo en valores de octavo.

La semifrase (Aby) contiene un lenguaje melódico con figuras de octavo descendiendo del Saxofón Soprano al Saxofón Barítono para culminar la parte A.

² MESSIAEN, *op. cit. supra*, nota 1, p. 5.

La transición [T] expone una preparación; la semifrase (Aby) contiene un acento en el compás 15 y primera mitad del compás 16, representado por una figura de 4/4 ligada a una figura de 1/4, y una caída rítmica³ en la segunda mitad del compás 16 al 20, que precipita el final de la sección principal debido a la saturación de la figura de octavo en todas las voces. En los compases 30 al 43 prevalece un área de tensión creada por el uso de octavos, logrando una mayor densidad rítmica. En los compases 38 y 39, los *legatos*, *stacatos* y los acentos, dan expresividad a la frase.

La figura rítmica-melódica en octavos del compás 55 en 5/4, se traslada al interior de los compases 56 y 57 (Saxofón Tenor II y Saxofón Barítono) en compás de 4/4 produciendo una polirritmia.

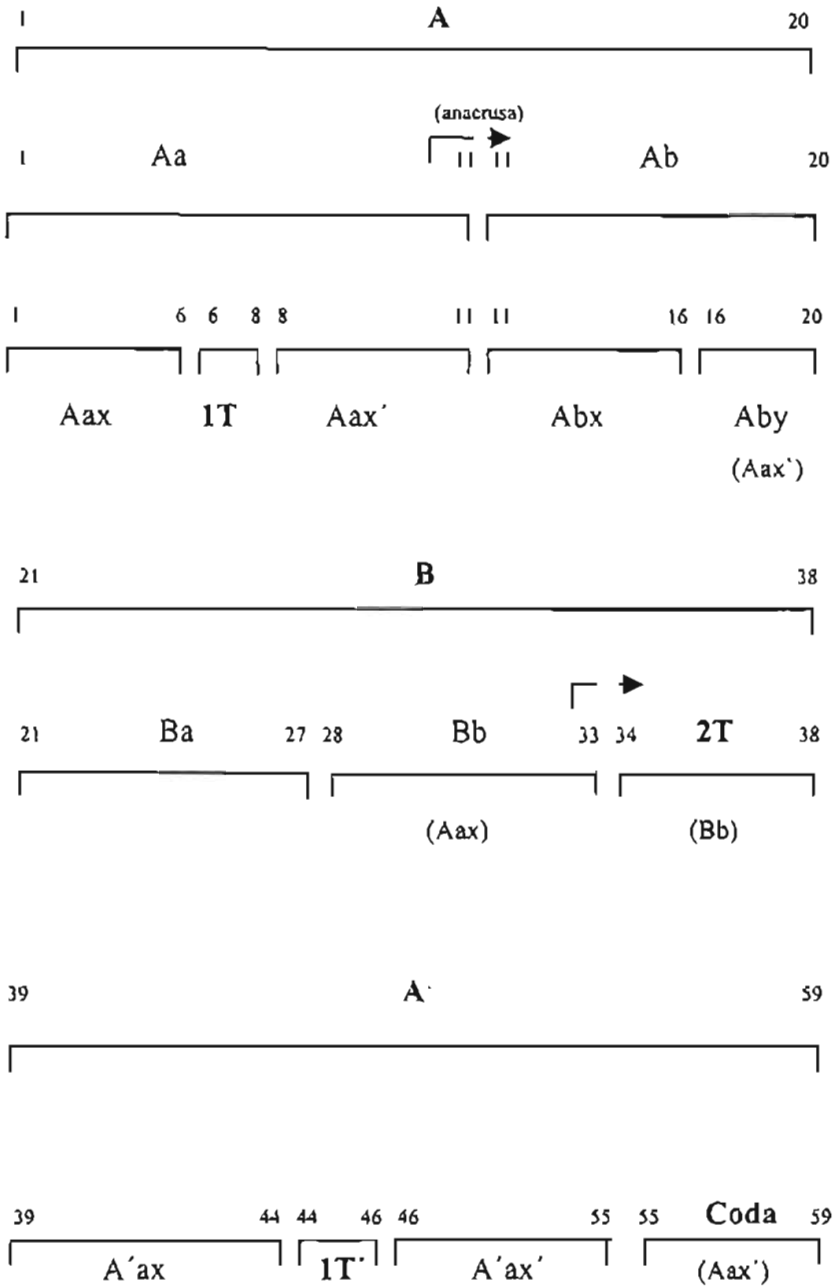
³ MESSIAEN, *op. cit. supra*, nota 2, p. 6.

Pieza No. 2

FORMA. - A - B - A'

Lento M.M. ♩ = 50

COMPÁS 4/4



Sección: A

La sección [A], compases 1 al 20, está dividida en dos frases: (Aa), (Ab).

Primera frase (Aa), compases 1 al 11, comprende dos semifrases: (Aax) compases 1 al 6 y (Aax´), compases 8 al 11, y una transición [1T] compases 6 al 8.

Segunda frase (Ab), compases 11 al 20, inicia en anacrusa con el Saxofón Barítono, tiene dos semifrases (Abx), compases 11 al 16, y (Aby) derivada de (Aax´), compases 16 al 20.

En el compás 20 hay un reposo de carácter conclusivo.

Sección Central: B

La sección central [B], compases 21 al 38, está dividida en dos frases: (Ba) compases 21 al 27, y (Bb) derivada de (Aax), compases 28 al 33, así como una transición [2T] derivada de (Bb), compases 34 al 38. La transición [2T] inicia en anacrusa y termina con un carácter suspensivo.

Sección: A´

La sección [A´], compases 39 al 59, está conformada por dos semifrases: (A´ax) de los compases 39 al 44, (A´ax´) de los compases 46 al 55, una transición [1T´] compases 44 al 46 y una Coda derivada de (Aax´), compases 55 al 59. La Coda está en la tonalidad original de Lab mayor.

Dinámica:

Abarcan desde piano hasta fortísimo.

La dinámica *p* aparece generalmente cuando los acordes están en bloque.

A partir del compás 28 el uso de reguladores en *crescendo* dispuestos en forma periódica nos conduce al clímax de la pieza (compás 33).

Las indicaciones *decrescendo* y *diminuendo* marcan importantes puntos de articulación.

Armonía:

La pieza está en la Lab mayor. La armonía contiene principalmente superposición de cuartas y cambio libre de modo (mayor/menor) con adiciones y tensiones (séptimas, novenas, oncenas, treceñas y quintas aumentadas).

En el compás 10 aparece un acorde de onцена con novena mayor y quinta justa sobre el segundo grado subido (Si). Este acorde se convierte en el acorde de II11/9/5 de La mayor; tonalidad de la segunda frase (Ab) que funciona como final de la frase (Aa) y comienzo de la frase (Ab). (Formación estratificada conocida como elisión).⁴

En la anacrusa del compás 15, el acorde por cuartas justas está tratado en forma secuencial, misma que se prolonga en el compás 15, produciendo un paralelismo en todas las voces. Este aspecto genera un área de transición.

El acorde de Sol menor con séptima menor seguido de silencios del compás 20, produce un efecto de articulación.

En los compases 21 al 27 hay un contrapunto, resultado de la manipulación secuencial del elemento temático del compás 21.

En el compás 28 la escritura armónica es vertical con tratamiento coral, en oposición a la escritura contrapuntística anterior. Esto genera una tensión significativa en la obra.

En los compases 28 al 33 los acordes en bloque con pulso regular, provocan una densidad armónica.

En los compases 34 al 38 existe un incremento gradual de densidad armónica.

El grado y la frecuencia de contraste de los diversos tejidos armónicos ejercen control en la definición de las frases y semifrases.

En los compases 50 al 54 la pieza se estabiliza en la armonía de Sib7.

En la segunda mitad del compás 54 encontramos el acorde de Mib con cuarta suspendida.

La pieza termina en Lab menor con onцена y séptima menor añadidas.

⁴ “La elisión se refiere a la situación articulativa en que un solo compás puede servir tanto de conclusión (a menudo sólo parte del compás) de una frase, como de compás inicial de la frase siguiente”. LARUE, Jan, p.99

Melodía

El lenguaje de la pieza es diatónico sobre la tonalidad de Lab mayor.

La línea melódica está construida con inclinación a intervalos reducidos.

El punto más alto (Mib) está en el compás 46, y el más bajo (Mi) en los compases 28 y 29.

La semifrase (Aax) comprende dos incisos asimétricos (2 + 3 compases). El segundo inciso es una ampliación del diseño melódico del primero, y la semifrase (Aax') también es una ampliación (por repetición de una nota) de la semifrase (Aax).

La semifrase (Aax) presenta un contorno melódico en zigzag y un reposo en los Saxofones Soprano y Alto, así como una contramelodía descendente en cromática en los Saxofones Tenor I y II, y el Saxofón Barítono.

La primera transición [1T] tiene un carácter de tensión generado por intervalos cada vez más amplios y en dirección ascendente.

En el compás 11 se produce una elisión con el final de la primera frase (Aa) y el comienzo de la segunda frase (Ab). Además, a la elisión se le suma la anacrusa del compás 11 que da inicio a la frase (Ab) en el Saxofón Barítono para crear una articulación especialmente significativa.

La frase (Ab) presenta una escritura melódica densa y paralela (compases 11 al 15) como preparación del acento (entre los compases 15 y 16), y una desinencia extendida (compases 16 al 20).

La semifrase (Ba) está construida con la línea melódica descendente de los compases 21 y 22, conservando la misma estructura de manera estricta. Este material melódico se presenta en diversos tiempos del compás produciendo un *stretto*.

La línea melódica, a veces, presenta eliminaciones para fragmentar el elemento temático.

La semifrase (Bb), de carácter contrastante, está construida con tres incisos de dos compases cada uno en donde los incisos dos y tres son desarrollos (variación, eliminación) del inciso uno.

El clímax de la pieza (Re, con dinámica en *ff*) está en el compás 33, y se llega a él por medio de un movimiento ascendente por grados conjuntos y en *crescendo*.

La transición [2T] inicia en anacrusa y su línea melódica en espiral es un desarrollo del motivo inicial de (Bb).

La semifrase (A'ax) es una recurrencia de la semifrase (Aax) transportada un tono arriba.

La transición [1T'] es similar a [1T] transportada un tono arriba.

La semifrase (A'ax') es un desarrollo de (Aax).

La Coda está derivada de (Aax').

La segunda mitad de la semifrase (A'ax') tiene un perfil melódico ascendente (arsis), y la Coda de distensión o repliegue (tesis).

Ritmo:

Compás de 4/4 y un tempo de M.M. ♩ = 50 (*Lento*). Presenta cambio de compás a 12/8 con una indicación de M.M. ♩ = 50 del compás 11 al 15.

La obra es rica en contraste rítmico.

En la frase (Aa) predomina un ritmo sincopado aplicado a la melodía, y un ritmo de carácter más bien regular en la contramelodía.

En la transición [1T], compases 6 al 8, se presenta un ritmo altamente contrastante (ritmo punteado), que genera tensión en la primera frase (Aa).

La frase (Ab) exhibe una preparación, creada por un incremento rítmico de carácter emotivo en los compases 11 al 15; un acento con dinámica *ff* entre los compases 15 y 16, y una caída rítmica en los compases 16 al 20; en analogía con el perfil melódico descrito con anterioridad.

La semifrase [Abx] presenta mayor densidad rítmica debido a la saturación de dieciseisavos, y al cambio de compás de 4/4 a 12/8.

La semifrase (Aby) presenta cambio de compás de 12/8 a 4/4 y de dieciseisavos a cuartos sincopados, produciendo una desaceleración rítmica.

La semifrase (Ba) muestra una variedad rítmica notable debido a la estructura métrica del módulo temático y a la contracción producida por las entradas fugadas del tema.

En la semifrase (Bb) hay tres incisos, de dos compases cada uno, con tresillos de cuarto en el primer compás y el segundo sincopa de cuartos, lo que produce un pulso regular.

La transición [2T] está construida principalmente con el primer motivo rítmico de (Bb) conformado por tresillo de cuartos.

La semifrase (A'ax') presenta una aceleración y una desaceleración rítmica producida por los valores rítmicos empleados (compases 51 al 54).

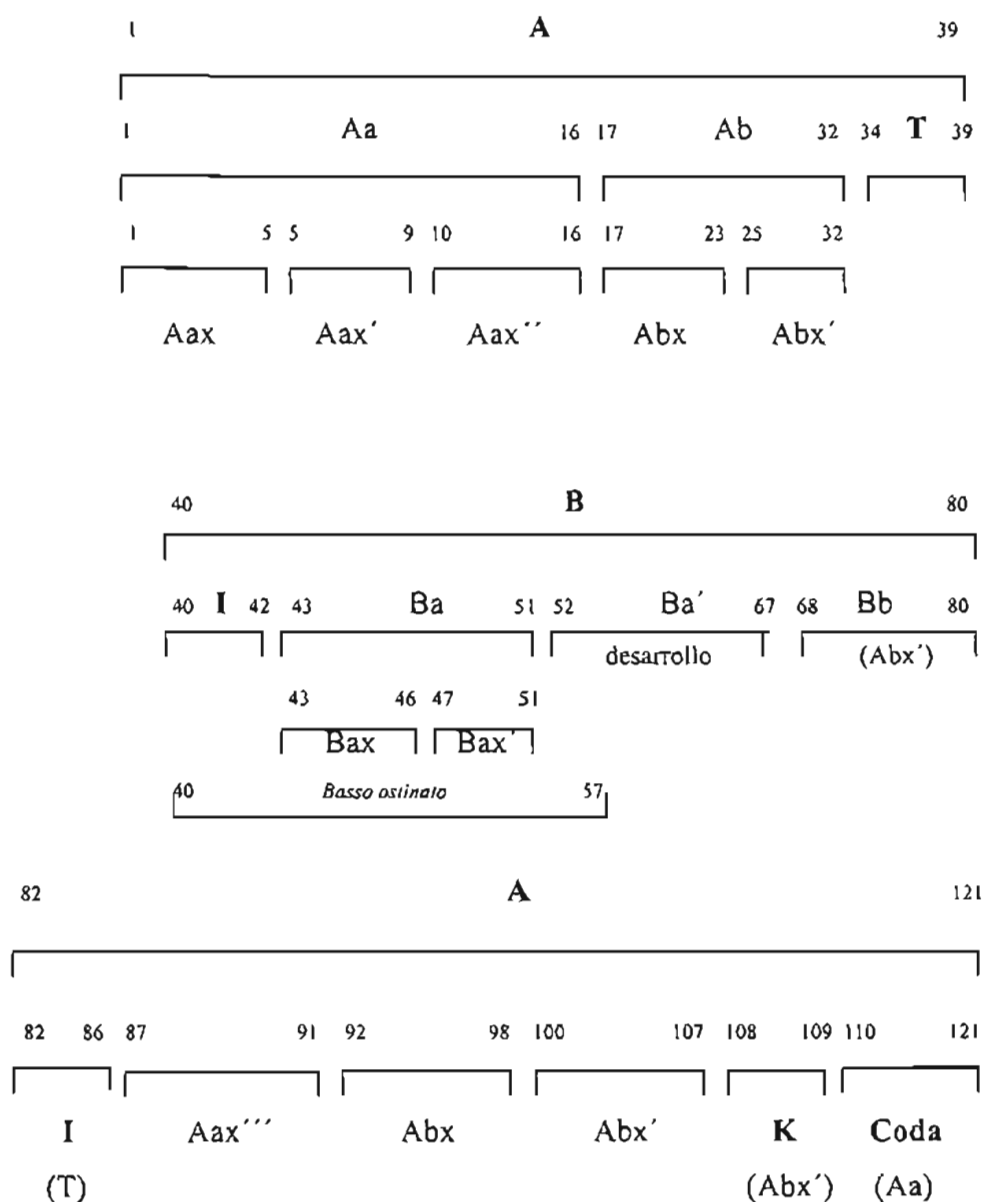
La Coda exhibe un repliegue o caída rítmica.

Pieza No 3

FORMA. – A – B – A

Allegro M.M. ♩ = 150

COMPÁS 4/4



Sección: A

La sección [A] que va de los compases 1 al 39, está dividida en dos frases: (Aa, Ab) y una Transición [T].

La primera frase (Aa) de los compases 1 al 16, comprende tres semifrases:

Primera semifrase (Aax), compases 1 al 5.

Segunda semifrase (Aax'), compases 5 al 9.

Tercera semifrase (Aax''), compases 10 al 16.

Segunda frase (Ab), compases 17 al 32. Comprende dos semifrases.

Primera semifrase (Abx), compases 17 al 23.

Segunda semifrase (Abx'), compases 25 al 32.

Transición [T], compases 34 al 39.

Sección central: B

La sección central [B] de los compases 40 al 80, está dividida en una Introducción [I], tres frases (Ba, Ba', Bb) y una Transición [T].

Introducción [I], compases 40 al 42.

La primera frase (Ba), de los compases 43 al 51, comprende dos semifrases: (Bax) de los compases 43 al 46, y (Bax') de los compases 47 al 51.

Segunda frase (Ba'), compases 52 al 67.

Tercera frase (Bb), compases 68 al 80, derivada de: Abx'.

Sección: A

La sección A de los compases 82 al 121 está integrada por una introducción (I), tres semifrases (Aax''', Abx y Abx'), una cadencia [K] y una Coda.

Introducción (I), derivada de: (T), compases 82 al 86.

Primera semifrase (Aax'''), compases 87 al 91.

Segunda semifrase (Abx), compases 92 al 98.

Tercera semifrase (Abx'), compases 100 al 107.

Cadencia [K], derivada de: Abx', compases 108 al 109.

Coda, derivada de: Aa, compases 110 al 121.

Dinámica:

La densidad de la escritura ocasiona naturalmente los *crescendos* y *decrescendos*.

Armonía:

La pieza está en Do menor. La armonía está construida principalmente por superposición de terceras y cambio libre de modo⁵ (mayor/menor) con adiciones y tensiones (séptimas, novenas, oncenas, treceñas y quintas aumentadas).

El acorde de V₂/V con la fundamental omitida al final de la semifrase (Aax), compases 4 y 5, está superpuesto al comienzo de la semifrase (Aax'), compás 5, produciendo una articulación estratificada.

En el último tiempo del compás 8 y durante el compás 9, está el acorde de Do mayor con 7^a y 9^a menor (Do# = Reb), V_{9/7}/IV, sin resolución.

A partir del compás 18 la sucesión de acordes en los saxofones Soprano, Alto y Tenor I está formada por superposiciones de cuartas justas.

En los compases del 26 al 30, la armonía se produce por la manipulación de intervalos cada vez más amplios (mayor densidad armónica), generando mayor tensión.

En el último tiempo del compás 38 y compás 39 hay un acorde de VI-_{9/7}, de Do menor, (tonalidad de la sección [A]). Este acorde se convierte en el acorde de bII-_{9/7} de Sol menor. Sol menor es la tonalidad de la sección [B].

La sección [B], de los compases 40 al 57, y 78 al 80, transcurre sobre un *basso ostinato* en la tonalidad de Sol menor con la cadencia II – V - I, en el Saxofón Barítono.

La marcha armónica de la semifrase (Bax) de los compases 43 al 46, se repite una sexta menor arriba formando la semifrase (Bax'), compases 47 al 51.

La frase (Bb) exhibe en los compases 68 al 73 una gradual densidad armónica (que superpone diferentes intervalos).

El acorde formado por sol#/re/la/mib del primer tiempo del compás 74 está tratado en forma secuencial, produciendo un paralelismo en todas las voces.

En el último tiempo del compás 76 y primera mitad del 77, existe un acorde formado por una cuarta aumentada (Do – Fa#), que remite a la dominante de la dominante.

⁵ LARUE, *op. cit. supra*, nota 1, p. 47.

La sección (B) termina con el pedal de Sol menor en el Saxofón Barítono.

La introducción (I) de los compases 82 al 86 está en Do menor (tonalidad original).

La semifrase Aax''' de los compases 87 al 91, está en la región de la dominante de Do menor.

En las semifrases Abx y Abx' de los compases 92 al 107, existe una recurrencia armónica de las semifrases homónimas Abx y Abx' de los compases 17 al 32.

En los compases 108 y 109 se sugiere la cadencia V/II – V/V – V de Do menor.

La Coda está en Do menor.

Los acordes V/V en los compases 113 y 114, y V/II en los compases 117 y 118, como terminación de las semifrases generan estratificaciones dentro de la Coda produciendo articulaciones entretejidas.

La pieza termina con el acorde de Do mayor en bloque (tercera de picardía) con séptima mayor añadida.

Melodía:

El lenguaje de la pieza es diatónico sobre la tonalidad de Do menor.

La línea melódica está construida con inclinación a intervalos reducidos.

El punto más alto (Mib) está en el compás 74, y el más bajo (Mib) en el compás 76.

La semifrase (Aax) está construida con la reiteración del primer motivo (1M) del compás 1 (que tiene un contorno melódico angular por grado disjunto), un semitono más bajo y termina con un perfil melódico descendente, un salto y un reposo (compases 4 – 5).

En el compás 5 se produce una articulación estratificada, creada por la superposición del final de la semifrase (Aax) y el comienzo de la semifrase (Aax').

La semifrase (Aax') es una primera variación, por interrupción e introducción de una nota larga, de (Aax).

La semifrase (Aax'') es una segunda variación, por expansión, de (Aax).

La frase (Ab) es una continuación por contraste de (Aa).

La semifrase (Abx) está construida con el segundo y tercer motivo (2M y 3M), compases 17 al 19. El segundo motivo (2M) en el compás 17, de orientación ascendente y el tercer motivo (3M) último tiempo del compás 18 y compás 19, de orientación descendente (ambos con inclinación a grados conjuntos).

La semifrase (Abx'), compases 25 al 32, es un desarrollo (por *stretti*) de (Abx), compases 17 al 23. Presenta una manipulación interválica del segundo motivo, en donde los intervalos se amplían en forma gradual (mayor densidad melódica) generando un área tensorial.

La transición [T] presenta un diálogo entre los Saxofones Soprano, Alto y Tenor I, y los Saxofones Tenor II y Barítono.

El bajo de los compases 40 al 43, introduce la frase (Ba).

La segunda semifrase (Bax') es una variación de (Bax) al progresar (transporte) una sexta menor arriba.

La frase (Ba') es un desarrollo (variación) de (Ba).

En los compases 57 al 59, existen imitaciones producidas por entradas a distancia de un compás de la variante del primer motivo (1M).

La línea melódica de la frase (Bb) derivada de (Abx') presenta una elevación con inclinación al uso de notas más agudas por grados conjuntos hasta alcanzar el clímax, Mib, en el compás 74, para resolverse en una desinencia extendida.

La frase termina con el bajo que sirvió de introducción a la sección [B].

La semifrase (Aax'') es una tercera variación de (Aax).

Los compases 92 al 107 exhiben una recurrencia de la frase (Ab).

El tema cadencial [K] está construido con los motivos (2M y 3M).

La Coda, derivada de Aa, presenta el material melódico de forma comprimida.

Ritmo

La obra está escrita en compás de 4/4 y un tiempo de M.M. $\downarrow = 150$. (*Allegro*)

La obra emplea ritmos caribeños tradicionales.

En el compás 1, el "patrón de estructura docmia (3 +3+2)"⁶ "denominada a veces tresillo cubano"⁷, correspondiente al primer motivo (1M), es fundamental en la estructura rítmica de la obra.

⁶ "La agrupación aditiva dentro del esquema único de subdivisión binaria es fundamentalmente la figuración llamada docmia, constituida por dos duraciones de tres unidades básicas de estructura y otra de dos unidades". PEREZ FERNÁNDEZ, Rolando, p. 136.

⁷ Ibid., p. 141.

Las semifrases (Aax) y (Aax´) concluyen en sincopas con dinámica *sfz* en los compases 4 – 5 y 8 – 9 respectivamente. Los acentos en los compases 4 y 9 dan expresividad a las semifrases.

La frase (Ab) muestra en el compás 17 la primera variación del “tresillo cubano” (3+3+2) del compás 1, y en el compás 22, la segunda variación.

Los compases 26 y 27 exhiben una superposición rítmica de la estructura (3+3+2) en los Saxofones Alto y Tenor I, y la variante (2+3+3) en los Saxofones Tenor II y Barítono, produciendo una polirritmia.

El patrón rítmico correspondiente al tercer motivo (3M) del cuarto tiempo del compás 18 y compás 19, se desplaza un tiempo en el compás 31 y primer tiempo del compás 32. La disposición de este último patrón rítmico será la base de la estructura rítmica de las frases (Ba) y (Ba´).

La estructura rítmica que acabamos de mencionar, forma parte de la teoría de la música africana que consiste en hacer uso de patrones rítmicos aditivos.⁸ Así, el cuarto tiempo del primer compás del patrón rítmico de dos compases, se convierte en un cuarto con punto o un cuarto ligado a un octavo tras la línea divisoria.

El patrón rítmico del pedal es tomado de La Clave en 4/4 (en dirección 3 – 2): $\downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow$ del Son Cubano y la Rumba.⁹

La frase (Bb) expone una preparación en los compases 68 al 73, un acento en el primer tiempo del compás 74 y una caída rítmica en los compases 74 al 77.

⁸“Caracterizando la estructura rítmica de la música africana, Jones ha expresado: La música africana se basa en dos formas de ritmo muy diferentes. El ritmo divisivo divide el tiempo en porciones iguales, dando por resultado una pulsación regular (como en la mayor parte de la música occidental). El ritmo aditivo agrega pequeñas porciones de tiempo de duración desigual con un acento al principio de cada porción, lo cual da por resultado una pulsación irregular”. JONES, A. M. , “Arts of African Peoples”, en : *Encyclopaedia Britannica*, Macropaedia, Vol 1, Chicago University Press, Chicago, p.p. 244 – 245. Cit. por PEREZ FERNÁNDEZ, p. 63.

⁹ La Clave del Son Cubano se escribe en la actualidad en 4/4. Sin embargo, tradicionalmente se ha escrito en 2/4. El patrón rítmico comprende dos compases: el primer compás (en el caso de la dirección 3 – 2) es fuerte y corresponde al “tresillo – cubano”; el segundo compás es débil. El patrón rítmico así descrito se ha definido de “tensión – relajación”. Cfr. MAULEÓN, Rebeca., *Salsa Guidebook*. Cap. III “The Clave: Its Transformation and Development”. Copyright 1993, Sher Music Co. P. O. Box 445 Petaluma, Ca 94953.

Tres piezas de Jazz para quinteto de Saxofones

Alberto Zapata

I

$\text{♩} = 150$

* Soprano Sax

Alto Sax.

Tenor Sax. 1

Tenor Sax. 2

Baritone Sax.

* Todos los instrumentos están escritos en sonidos reales

16

17

18

19

20

p

p

p

p

p

This system contains five staves of music. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It begins with a measure number of 16. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some slurs. The second staff has a treble clef and a key signature of one sharp. It features a melodic line with slurs and a fermata over a long note in the fourth measure. The third staff has a treble clef and a key signature of one sharp, with a melodic line similar to the second staff. The fourth staff has a bass clef and a key signature of one sharp, with a melodic line. The fifth staff has a bass clef and a key signature of one sharp, with a melodic line. The system ends with a measure number of 20. The dynamic marking *p* (piano) is present in the final measure of each staff.

22

23

24

25

26

mf

mf

mf

mf

mf

mf

This system contains five staves of music. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp. It begins with a measure number of 22. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some slurs. The second staff has a treble clef and a key signature of one sharp, with a melodic line. The third staff has a treble clef and a key signature of one sharp, with a melodic line. The fourth staff has a bass clef and a key signature of one sharp, with a melodic line. The fifth staff has a bass clef and a key signature of one sharp, with a melodic line. The system ends with a measure number of 26. The dynamic marking *mf* (mezzo-forte) is present in the first measure of each staff.

28

29

30

31

32

f

f

f

f

f

This system contains five staves of music. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp. It begins with a measure number of 28. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some slurs. The second staff has a treble clef and a key signature of one sharp, with a melodic line. The third staff has a treble clef and a key signature of one sharp, with a melodic line. The fourth staff has a bass clef and a key signature of one sharp, with a melodic line. The fifth staff has a bass clef and a key signature of one sharp, with a melodic line. The system ends with a measure number of 32. The dynamic marking *f* (forte) is present in the first measure of each staff.

Musical score system 1, measures 11-16. The system consists of five staves. The top staff features a melodic line with various ornaments and slurs. The lower staves provide harmonic support with chords and rhythmic patterns. The key signature has two sharps (F# and C#).

Musical score system 2, measures 17-22. The system consists of five staves. Dynamics markings *mf* and *p* are present. The top staff has a melodic line with slurs. The lower staves provide harmonic support. The key signature has two sharps (F# and C#).

Musical score system 3, measures 23-28. The system consists of five staves. Dynamics markings *mf* are present. The top staff has a melodic line with slurs. The lower staves provide harmonic support. The key signature has two sharps (F# and C#).

35

System 1 (Measures 35-40): This system contains five staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). It features a melodic line with various ornaments and slurs. The second and third staves are also in treble clef, with the second staff showing a more active melodic line. The fourth and fifth staves are in bass clef, providing a harmonic and bass line. The music is in 3/4 time and includes dynamic markings such as accents and slurs.

41

System 2 (Measures 41-46): This system contains five staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of two sharps. It continues the melodic development with slurs and accents. The second and third staves are in treble clef, with the second staff showing a more active melodic line. The fourth and fifth staves are in bass clef, providing a harmonic and bass line. The music is in 3/4 time and includes dynamic markings such as accents and slurs.

System 3 (Measures 47-52): This system contains five staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of two sharps. It features a melodic line with various ornaments and slurs. The second and third staves are also in treble clef, with the second staff showing a more active melodic line. The fourth and fifth staves are in bass clef, providing a harmonic and bass line. The music is in 3/4 time and includes dynamic markings such as accents and slurs.

Musical score system 1, measures 76-80. The system consists of five staves. Measures 76-79 feature melodic lines with accents and slurs. Measure 80 is marked with a piano (*p*) dynamic. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Musical score system 2, measures 81-85. The system consists of five staves. Measures 81-85 feature melodic lines with accents and slurs. The dynamic marking *mf* (mezzo-forte) is present in measures 81, 82, 83, 84, and 85. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Musical score system 3, measures 86-90. The system consists of five staves. Measures 86-89 feature melodic lines with accents and slurs. Measure 90 is marked with a piano (*p*) dynamic. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

First system of musical notation, featuring five staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs. The key signature has one sharp (F#).

Second system of musical notation, featuring five staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs. The key signature has one sharp (F#). Dynamic markings *p* (piano) are present in the second, third, and fourth staves.

Third system of musical notation, featuring five staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs. The key signature has one sharp (F#). Dynamic markings *mf* (mezzo-forte) are present in the fourth and fifth staves.

II

Lento ♩ = 50

Soprano Sax. *mf* *mf* *sf*

Alto Sax. *mf* *mf* *sf*

Tenor Sax. 1 *p* *p*

Tenor Sax. 2 *p* *p*

Baritone Sax. *p* *p*

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

ant. = mf

Lento ♩ = 50

mf *mf*

13

mf *mf* *mf* *mf* *mf*

sf *sf* *sf* *sf* *sf*

♩ .ant. = ♩
 Lento ♩ = 50

16

mf *mf* *mf* *mf* *mf*

decresc. *diminuendo* *decresc.* *diminuendo* *decresc.* *diminuendo* *decresc.* *diminuendo*

p *p* *p* *p* *p*

a tempo *a tempo* *a tempo* *a tempo* *a tempo*

diminuendo *p*

21

mf *mf* *mf* *mf* *mf*

First system of a musical score, consisting of five staves. The top staff is a vocal line with a fermata at the beginning. The other four staves are instrumental accompaniment. The music is in a key with one flat and a 4/4 time signature. The system contains four measures.

Second system of a musical score, consisting of five staves. The top staff is a vocal line with a fermata at the beginning. The other four staves are instrumental accompaniment. The music is in a key with one flat and a 4/4 time signature. The system contains four measures. Dynamic markings include *f* and *mf*.

Third system of a musical score, consisting of five staves. The top staff is a vocal line with a fermata at the beginning. The other four staves are instrumental accompaniment. The music is in a key with one flat and a 4/4 time signature. The system contains four measures. Dynamic markings include *f* and *mf*.

30

Musical score for measures 30-33. The score consists of five staves. The first staff has a dynamic marking of *f sf* in measure 31 and *mf* in measure 32. The second staff has a dynamic marking of *mf* in measure 32. The third staff has a dynamic marking of *p* in measure 32. The fourth staff has a dynamic marking of *p* in measure 33. The fifth staff has a dynamic marking of *p* in measure 33.

31

Musical score for measures 34-37. The score consists of five staves. The first staff has a dynamic marking of *mf* in measure 34 and *mf* in measure 37. The second staff has a dynamic marking of *mf* in measure 34, *p* in measure 35, and *mf* in measure 37. The third staff has a dynamic marking of *p* in measure 35 and *mf* in measure 37. The fourth staff has a dynamic marking of *p* in measure 35. The fifth staff has a dynamic marking of *p* in measure 35.

32

Musical score for measures 38-41. The score consists of five staves. The first staff has a dynamic marking of *mf* in measure 38. The second staff has a dynamic marking of *mf* in measure 38. The third staff has a dynamic marking of *mf* in measure 38. The fourth staff has a dynamic marking of *mf* in measure 38. The fifth staff has a dynamic marking of *mf* in measure 38.

Musical score system 1, measures 52-55. The system consists of five staves. The top staff is a vocal line with a melodic line and a fermata at the end of measure 55. The second and third staves are piano accompaniment. The fourth and fifth staves are bass lines with triplets in measures 54 and 55.

Musical score system 2, measures 56-59. The system consists of five staves. The top staff is a vocal line with a melodic line and a fermata at the end of measure 59. The second and third staves are piano accompaniment. The fourth and fifth staves are bass lines with triplets in measures 57 and 58. The dynamic marking *mf* is present in measures 58 and 59.

Musical score system 3, measures 60-63. The system consists of five staves. The top staff is a vocal line with a melodic line and a fermata at the end of measure 63. The second and third staves are piano accompaniment. The fourth and fifth staves are bass lines with triplets in measures 61 and 62. The dynamic markings *decresc.* and *diminuendo* are present in measures 60, 61, and 62.

III

$\text{♩} = 150$ IM

Soprano Sax.

Musical staff for Soprano Saxophone, starting with a *mf* dynamic marking. The staff contains a melodic line with various articulations and dynamics.

Alto Sax.

Musical staff for Alto Saxophone, starting with a *mf* dynamic marking. The staff contains a melodic line with various articulations and dynamics.

Tenor Sax. 1

Musical staff for Tenor Saxophone 1, starting with a *mf* dynamic marking. The staff contains a melodic line with various articulations and dynamics.

Tenor Sax. 2

Musical staff for Tenor Saxophone 2, starting with a *mf* dynamic marking. The staff contains a melodic line with various articulations and dynamics.

Baritone Sax.

Musical staff for Baritone Saxophone, starting with a *mf* dynamic marking. The staff contains a melodic line with various articulations and dynamics.

Musical score system 2, featuring five staves. Dynamics include *mf* and *f*. The system shows a progression of musical ideas across the instruments.

Musical score system 3, featuring five staves. Dynamics include *mf*. The system concludes with a melodic flourish in the Tenor Sax. 1 part.

Musical score system 19-24. It consists of five staves. The top staff has a measure number '19' and a slur over the first two measures. The music is in a key with one flat and a 3/4 time signature. The bottom staff has a measure number '24' and a dynamic marking 'mf'.

Musical score system 25-30. It consists of five staves. The top staff has a measure number '25'. The music continues with various rhythmic patterns and dynamics.

Musical score system 31-36. It consists of five staves. The top staff has a measure number '31'. The music features a dynamic marking 'f' in the third measure of the top staff.

17

17 18 19 20

fi *fi* *fi* *fi*

fi *mf*

This system contains measures 17 through 20. It features five staves. Measures 17 and 18 show a melodic line in the upper staves with a *fi* dynamic marking. Measures 19 and 20 show a similar melodic line with a *fi* dynamic marking. The lower staves provide harmonic support, with a *fi* dynamic marking in measure 17 and a *mf* dynamic marking in measure 20.

21

21 22 23 24

mf *fi* *fi* *fi*

mf *fi* *fi* *fi*

mf *fi* *fi* *fi*

This system contains measures 21 through 24. It features five staves. Measures 21 and 22 show a melodic line in the upper staves with a *mf* dynamic marking. Measures 23 and 24 show a similar melodic line with a *fi* dynamic marking. The lower staves provide harmonic support, with a *mf* dynamic marking in measure 21 and a *fi* dynamic marking in measure 24.

25

25 26 27 28

fi *fi* *fi* *fi*

fi *fi* *fi* *fi*

fi *fi* *fi* *fi*

This system contains measures 25 through 28. It features five staves. Measures 25 and 26 show a melodic line in the upper staves with a *fi* dynamic marking. Measures 27 and 28 show a similar melodic line with a *fi* dynamic marking. The lower staves provide harmonic support, with a *fi* dynamic marking in measure 25 and a *fi* dynamic marking in measure 28.

1. Musical score system 1, measures 1-4. The system consists of five staves. The first staff has a dynamic marking of *ff* in measure 2 and *mf* in measure 3. The second staff has a dynamic marking of *mf* in measure 3. The third staff has a dynamic marking of *p* in measure 3 and *p* in measure 4. The fourth staff has a dynamic marking of *p* in measure 4. The fifth staff has a dynamic marking of *p* in measure 4.

2. Musical score system 2, measures 5-8. The system consists of five staves. The first staff has a dynamic marking of *mf* in measure 5 and *mf* in measure 8. The second staff has a dynamic marking of *mf* in measure 5 and *p* in measure 6. The third staff has a dynamic marking of *p* in measure 6 and *mf* in measure 8. The fourth staff has a dynamic marking of *p* in measure 6. The fifth staff has a dynamic marking of *p* in measure 6.

3. Musical score system 3, measures 9-12. The system consists of five staves. The first staff has a dynamic marking of *mf* in measure 9. The second staff has a dynamic marking of *mf* in measure 9. The third staff has a dynamic marking of *mf* in measure 9. The fourth staff has a dynamic marking of *mf* in measure 9. The fifth staff has a dynamic marking of *mf* in measure 9.

77

Musical score for measures 77-81. The score consists of five staves. The first two staves are in treble clef, and the last three are in bass clef. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. There are several accents (>) and slurs throughout the passage. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4.

78

Musical score for measures 78-82. The score consists of five staves. The first two staves are in treble clef, and the last three are in bass clef. Measures 78-81 are mostly empty, with some notes in the first two staves. Measure 82 contains a full measure of music in all staves, marked with a forte (*f*) dynamic. The music is simple, consisting of a few notes and rests.

79

Musical score for measures 79-83. The score consists of five staves. The first two staves are in treble clef, and the last three are in bass clef. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. There are several accents (>) and slurs throughout the passage. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4.

First system of musical notation, consisting of five staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats and a 3/4 time signature. The second and third staves are also in treble clef. The fourth staff is in bass clef. The bottom staff is in bass clef. The music features various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Second system of musical notation, consisting of five staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats and a 3/4 time signature. The second and third staves are also in treble clef. The fourth staff is in bass clef. The bottom staff is in bass clef. The music features various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Third system of musical notation, consisting of five staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats and a 3/4 time signature. The second and third staves are also in treble clef. The fourth staff is in bass clef. The bottom staff is in bass clef. The music features various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests.

104

Musical score for measures 104-108. The score consists of five staves: four treble clefs and one bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/4. The music features melodic lines with slurs and accents, and a bass line with a steady eighth-note accompaniment. The dynamic marking *mf* is present in the right-hand staves.

111

Musical score for measures 111-115. The score consists of five staves: four treble clefs and one bass clef. The key signature has two flats. The music continues with melodic lines and a bass line. The dynamic marking *mf* is present in the right-hand staves.

117

Musical score for measures 117-121. The score consists of five staves: four treble clefs and one bass clef. The key signature has two flats. The music features melodic lines with slurs and accents, and a bass line. The dynamic marking *ff* is present in the right-hand staves.

Aloe.

Obra para Banda Sinfónica

Nota preliminar

Obra realizada por encargo de la Banda Sinfónica de Marina.

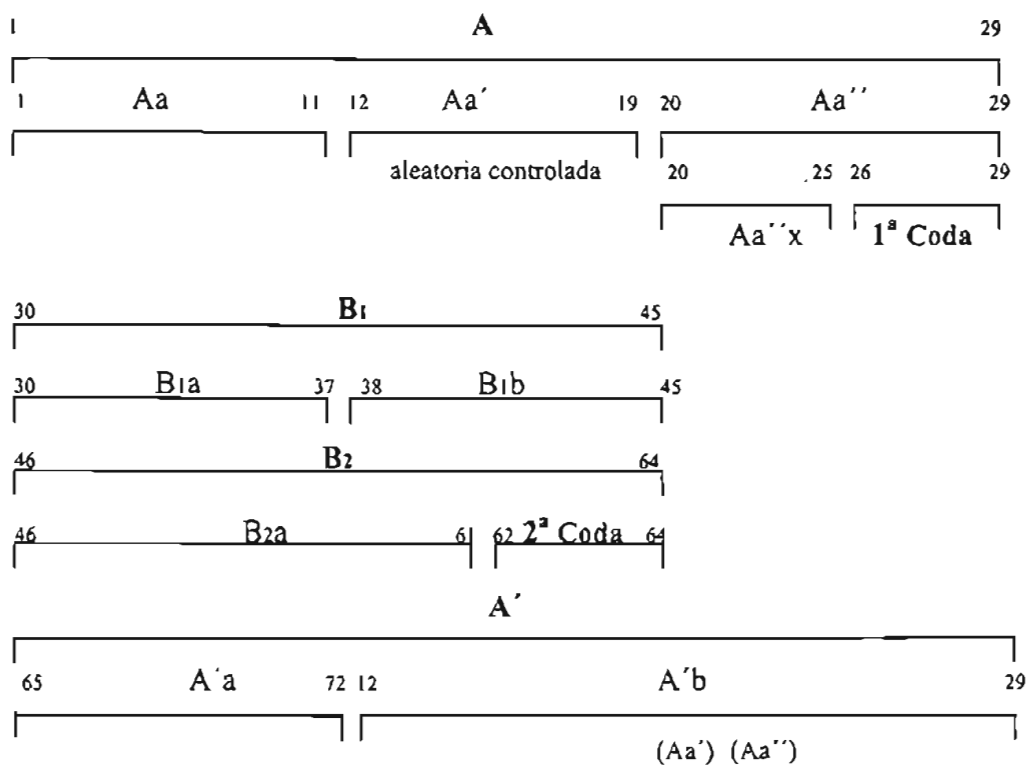
El título de la obra responde al hábito del uso curativo de la planta *Aloe Veritas* en el ambiente familiar, planta a la que conocemos como *penca de sábila*.

Al respecto y por extensión, a todas las plantas medicinales Mircea Eliade, en su *Tratado de historia de las religiones*, p. 270 dice: “El valor mágico y farmacológico de ciertas hierbas se debe igualmente a un prototipo celeste de la planta, o al hecho de que ha sido cogida primeramente por un dios; ninguna planta es preciosa en si misma sino únicamente por su participación en un arquetipo, o por la repetición de ciertos gestos y palabras que, aislando a la planta del espacio profano, la consagran”.

FORMA - A - B₁ - B₂ - A'

Lento ♩ = 50

COMPÁS 4/4



Primera parte: [A], compases 1 – 29, dividida en tres frases (Aa), (Aa'), (Aa'').

Primera frase: (Aa), compases 1 – 11.

Segunda frase: (Aa'), compases 12 – 19.

Tercera frase: (Aa''), compases 20 – 29, comprende una semifrase (Aa''x), compases 20 – 25, y una Coda, compases 26 – 29.

Segunda parte: [B₁], compases 30 – 45, dividida en dos frases (B₁a), (B₁b).

Primera frase: (B₁a), compases 30 – 37.

Segunda frase: (B₁b), compases 38 – 45.

Tercera parte: [B₂], compases 46 – 64, dividida en una frase (B₂a), y una Coda.

Frase (B₂a), compases 46 – 61.

Segunda Coda, compases 62 – 64.

Cuarta parte: [A'], compases 65 – 72. Comprende una repetición de los compases 20 - 29.

La cuarta parte [A'], está dividida en dos frases (A'a), (A'b).

Primera frase: (A'a), compases 65 – 72.

Segunda frase: (A'b), compases 72 – 79, derivada de (Aa') y (Aa'').

Dinámica:

La frase (Aa) es rica en indicaciones de dinámica.

La frase (Aa') muestra una indicación de *piano*, y finaliza con un acorde en bloque disonante en *crescendo*.

La semifrase (Aa'') comienza en *mf*, tiene un *crescendo* y termina en *p*.

La parte [B₁] y [B₂], tienen una indicación de *forte*.

La 2^a. Coda exhibe un *crescendo* gradual desde el *p*.

Armonía:

La armonía fluctúa entre un lenguaje consonante y disonante tratado en forma libre. Sin embargo, el acorde de Fa mayor/menor en el compás 3, el uso de la nota pedal Fa en el bajo en los compases 58 – 61 y, el acorde bitonal formado por las notas Mi, Sib en el bajo y Fa, Lab, Mib en la parte superior al final de la parte A, compás 29, determinan una contribución de unidad a la obra.

En la frase (Aa), se alterna una escritura lineal en octavas ó terceras con acordes paralelos de quinta aumentada ó acordes disonantes.

En la frase Aa', las tríadas aumentadas están construidas sobre la escala hexáfona de tonos enteros con sus dos transposiciones.

En los compases 16 – 18, la sección de los saxofones más la trompeta, contiene una armonía diatónica en posición cerrada.

Estos elementos armónicos producen una politonalidad.¹

La frase termina con un *cluster* cromático, compás 19.

El fondo armónico que acompaña al oboe 1 en el compás 21 está formado por superposición de cuartas.

En los compases 22, 23 y primer tiempo del compás 24, existe un *cluster* que se forma progresivamente.

¹ "Politonalidad es la combinación simultánea de dos o más tonalidades para obtener una mayor ampliación del espacio tonal sonoro y en consecuencia, organizar estructuras tonales más complejas, con determinados fines expresivos". MICHACA VALENZUELA, Pedro, p. 176.

En la frase (B1a), encontramos, principalmente, una alternancia de acordes en bloque con un carácter rítmico muy enérgico, en contraste con momentos de reposo cantábiles con reminiscencia coral.

En la frase (B1b), la armonía es resultado de las líneas melódicas. En el compás 38 se parte del unísono en todos los instrumentos para bifurcarse paulatinamente. En los compases 39 y 40, encontramos acordes de manera progresiva formados por cuartas aumentadas, novenas mayores, quintas disminuidas y justas y séptimas mayores. A partir del compás 41, solamente aparecen tríadas aumentadas.

En el inicio de la frase (B2a), compases 46 y 47, está presente una escritura contrapuntística a manera de introducción.

La frase presenta una acumulación progresiva de notas que conducen al clímax de la obra en el compás 56, donde encontramos el punto de mayor tensión.

El aspecto armónico-emotivo de los compases 52 al 59, se produce por la superposición de las diferentes líneas melódicas (ver compás 52) presentadas en cromatismo, Ob.2, Clar.2, Trp.2 y 3, Sax. Ten.; en tonos enteros, Fl.1, Ob1, Cornos; en terceras menores, Clar.1, y en terceras mayores, Fag.1, aunado a los movimientos contrario y paralelo.

En esta frase, la nota Sib está presente en todos los acordes a manera de pedal.

En la parte de mayor tensión, compases 54 – 57, encontramos la nota Do en el timbal que, junto con el Fa de la tuba en los compases 58 – 61, establecen una secuencia V – I en la región más grave del espectro sonoro.

En los compases que van del 62 al 64, encontramos una superposición progresiva de notas que aumenta hasta terminar con un *cluster* cromático.

En el compás 71 está dispuesto un *cluster* de tres notas a distancia de semitono que tiene una gradación planificada a una tríada aumentada en el primer tiempo del compás 72.



Melodía:

La obra utiliza principalmente la escala hexáfona por tonos enteros y en ocasiones la escala diatónica, además de diversas escalas simétricas (cromáticas, en terceras menores, en terceras mayores).

La línea melódica está construida con inclinación a los intervalos reducidos.

El punto más alto (La) está en los compases 56 y 57; y el más bajo (Fa#) en el compás 36.

En la frase (Aa), el elemento temático, con orientación descendente a cargo de la sección de los metales, se introduce directamente en los dos primeros compases, y la sección de las maderas, compás 3, contesta de manera súbita a modo de terminación de la frase.

Los compases siguientes son un comentario o un desarrollo del material presentado. Se componen de tres motivos: (1M), (2M) y (3M).

El primer motivo (1M), anacrusa del cuarto compás y primera mitad del compás 4, el segundo motivo (2M), en el compás 4 y el tercer motivo (3M), en el compás 6.

En la frase (Aa'), la variación del elemento temático (compases 1 y 2), está reproducida y repetida en los diferentes grupos instrumentales. Este tratamiento crea planos contrastantes y una sensación aleatoria.

La repetición reiterativa de un fragmento interno de esta sección aumenta la sensación aleatoria.

La sección de los saxofones más la trompeta, compases 16 – 18, introduce un tema de extracción popular, con orientación ascendente, aunándose a los planos antes mencionados.

En la frase (Aa''), la variación del elemento temático del oboe I, en el compás 20 y 21, va integrándose de forma progresiva a los demás instrumentos para terminar en una formación piramidal, compás 23, de la que emerge el tema principal a cargo de las trompetas.

La frase (B1a), expone material nuevo. Presenta dos motivos contrastantes que se repiten casi a lo largo de la frase.

La frase (B1b), es una continuación por contraste de la frase anterior. Muestra un incremento de densidad melódica.

La frase (B2a), presenta un motivo escalar ascendente seguido de otro descendente formado por un pequeño salto, su desinencia y la repetición de ambos elementos. Estos motivos conforman, a una escala mayor, el perfil característico de la frase formado por una gran

elevación, compases 46 – 55, el clímax, compás 56 y primer tiempo del compás 57, y la caída o desinencia² extendida, compases 57 – 61.

La Coda contiene una variación del segundo motivo (2M) que reaparece en regiones más agudas hasta terminar en un gran *tutti* orquestal en *ff* y *crescendo*.

En la frase (A'a) hay un diálogo entre los distintos instrumentos del tema principal.

Ritmo:

La obra es rica en contrastes rítmicos, cambios de compás y cambios de *tempo*.

La parte [A] está en un compás de 4/4 y un *tempo* de M.M. $\downarrow = 50$ (*lento*).

Presenta cambios de compás a $\frac{3}{4}$ en los compases 2, 24 y 25; y de 5/4 en los compases 12 – 18.

La frase (Aa) contiene principalmente tres motivos rítmicos contrastantes: (1M), (2M) y (3M) en los compases del 3 al 6, y que corresponden a los tres motivos melódicos.

La frase (Aa') está en compás de 5/4 y el último compás en 4/4. El cambio de *tempo* está marcado con la indicación: *animado, más movido*, en el último tiempo del compás 11.

La variación del patrón rítmico del tema principal (compases 1 y 2), se reproduce en los diferentes grupos instrumentales y en tiempos escalonados del compás.

Los diferentes grupos instrumentales se desplazan a cada nueva aparición de la variación del patrón rítmico del tema principal en un nuevo tiempo del compás.

La semifrase (Aa''x), tiene la indicación *poco menos* en el compás 20, *rallentando* en el compás 22, y *a tempo* en el compás 23, principalmente con valores de octavos.

La 1ª Coda tiene la indicación de *poco menos* en el compás 26, con valores de un medio y de un cuarto, principalmente.

En la parte [B] hay cambios de compás muy frecuentes.

En la frase (Ba) existe una alternancia entre el compás de 2/2 y el de 4/4 y entre una nota larga y una muy breve, lo que le da un carácter más incisivo. Presenta también dos motivos rítmicos contrastantes que se alternan, para producir una escritura rítmica casi simétrica.

En el compás 35 la escritura cambia abruptamente a *seisillos* y crea un contraste dentro de la frase.

En la frase (Bb) formada, salvo la nota del inicio, por puros dieciseisavos, encontramos el compás de 6/8 en los compases: 38, 39, 42 y 44; el de 5/8 en los compases: 40, 41, 43 y 45.

² MESSIAEN, *op. cit. supra*, nota 1, p. 5.

Sin embargo, el compás de 6/8 mantiene la acentuación de la 2ª parte del de 5/8, produciendo un efecto de 4/4.

El pulso es el mismo de la frase anterior.

En la parte [B'] encontramos el compás de 6/8 con una indicación de *poco menos*, y *acelerando* en los compases 46 y 47.

En el compás 48 hay una indicación de *a tempo* con un *tempo* de M.M. $\downarrow = 50$. En el compás 62 está la indicación de M.M. $\downarrow = 50$.

La frase [B'a] presenta una preparación rítmica en los compases del 46 a la primera mitad del 56, un acento en la segunda mitad del 56 y en el primer tiempo del 57, así como una caída rítmica³ en los compases del 57 al 61, en analogía con el perfil melódico descrito anteriormente.

La frase (A'a) presenta el patrón rítmico del tema principal con entradas imitativas a distancia de un compás en los diferentes instrumentos. Aparece el compás de 3/4 en los compases del 65 al 69 y 71; el de 3/8 en el compás 70; y de 4/4 en el compás 72.

Instrumentación:

La exposición del tema principal, en los compases 1 al 3, inicia con la sección de los metales a manera de antecedente en los compases 1 y 2, y remata con las maderas en el compás 3. La sonoridad de los metales imprime a la frase un carácter *maestoso*, en contraste con el color de las maderas, que nos produce un efecto de sorpresa subrayado por la dinámica en *fortissimo*.

En la frase (Aa) los clarinetes presentan el primer motivo (1M) en tríadas aumentadas paralelas, duplicadas al unísono por la sección de los saxofones, a excepción del clarinete bajo y el saxofón barítono que están a la octava. Estos duplican en octavas a la voz superior, para enfatizarla.

Las trompas en octava y los trombones 1 y 2 en octava, abordan el segundo motivo (2M). Los fagotes, el saxofón barítono y la tuba continúan la frase sobre las notas tenidas de las trompas y los trombones (compás 5).

El tambor en el compás 5 con la dinámica en piano, *crescendo* y *mezzoforte*, aporta un elemento que brinda vitalidad a la semifrase.

³ MESSIAEN, *op. cit. supra*, nota 2, p. 6.

Las flautas, los oboes, los clarinetes 1 y 2 y el clarinete bajo soportan la culminación de la semifrase en el compás 6, con el tercer motivo (3M) en un acorde disonante.

Los compases 7 y 8 son una ampliación de la culminación de la semifrase. Los acordes disonantes ascienden desde la región más grave representada por los trombones, el corno barítono, la tuba y el timbal.

La región media grave está a cargo de los fagotes, los cornos, y la sección de saxofones. El resto de las maderas continúa hacia la región media aguda, para terminar con un *tutti* orquestal.

En la anacrusa del compás 10 – 11, los elementos “motívicos” del desarrollo del tema principal presentan una nueva disposición orquestal: las flautas, los clarinetes 1 y 2, el clarinete bajo y la sección de los saxofones abordan el primer motivo (1M) en triadas aumentadas (anacrusa del compás 10 y primera mitad del compás 11). Los oboes, el clarinete 3 y los fagotes presentan el segundo motivo (2M) en el segundo tiempo del compás 10 y en el tercer tiempo se suman el flautín, las flautas, los clarinetes 1 y 2 y los cornos 1 y 3, en acordes disonantes y en movimiento paralelo en todas las voces.

La semifrase termina con la variación del tercer motivo (3M) con acordes disonantes a cargo de la sección de los metales, menos las trompetas 1 y 3.

La frase (Aa') contiene, principalmente, un desplazamiento de masas instrumentales homogéneas y contrastantes entre sí en terceras paralelas: flautín y flautas en 3as mayores en los compases 13 y 14; oboes y clarinetes en 3as menores en los compases 12 al 14; clarinete 3 y fagotes en 3as menores en los compases 12 y 13; los cornos, los trombones, en 3as menores, en la anacrusa del compás 13 al 14, el corno barítono y la tuba también en 3as menores en el compás 13 y primeros tiempos del compás 14; la trompeta 1 y los saxofones altos en 3as menores y tenor y barítono en terceras mayores en los compases 16 al 18. Las percusiones en los compases 15 y 16. Cada grupo instrumental repite su motivo, aún después que entran la trompeta y los saxofones. Estos presentan el suyo tres veces.

La semifrase termina en un gran *tutti* orquestal en *crescendo*.

A partir del solo del oboe 1 (compás 20) acompañado de los cornos y los trombones, los instrumentos se integran progresivamente en un *crescendo y rallentando* hasta terminar en un *tutti* orquestal.

En la Coda, de los compases 26 al 29, los instrumentos que intervienen (clarinetes, saxofones graves, trompeta 1, flautas y flautín) van alternándose la melodía a distancia de un compás aproximadamente.

En la frase (B1a) existe una alternancia entre un *tutti* orquestal y los metales, saxofones graves, y fagot 2, en los compases 30 al 33.

El *tutti* presenta dos motivos rítmicos diferentes, que al sobreponerse generan una “resonancia – emotiva”. En contraste, los metales delinean un motivo de carácter ceremonial, pero en el que persiste, al final, el primer motivo rítmico del *tutti*, sólo que ahora ascendente cuando en aquél era descendente.

La nueva disposición acumulativa (como de eco) del *tutti* orquestal en el compás 35 produce un contraste.

La frase (B1b) presenta una textura de un sólo elemento en donde todos los instrumentos delinean la melodía de manera paralela: en unísono, en intervalos disonantes, y principalmente en tríadas aumentadas.

La frase (B2a), compases 46 – 61, presenta una textura con dos elementos: el primero es una macrolínea en la que se van agregando progresivamente los distintos instrumentos, principalmente los instrumentos de madera, en una variedad de escalas, principalmente cromáticas y por tonos enteros. El segundo elemento está formado con acordes tenidos principalmente en los trombones, corno barítono, tuba, y eventualmente en los fagotes, y en el clarinete bajo.

En la Coda, compases 62 al 64 hay una acumulación progresiva de instrumentos para terminar en un *tutti* orquestal conducido con una dinámica que va desde el *piano* al *fortissimo*.

La frase A' a muestra un diálogo entre instrumentos a intervalos de un compás.

Aloe

Alberto Zapata

Lento $\text{♩} = 50$

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom:

- Piccato
- Flute 1
- Flute 2
- Oboe 1
- Oboe 2
- Clarinet 1 (Sib)
- Clarinet 2 (Sib)
- Clarinet 3 (Sib)
- Clarinete Bajo (Sib)
- Fagot 1
- Fagot 2
- S. Alto 1 (Mi b)
- S. Alto 2 (Mi b)
- S. Tenor (Si b)
- S. Baritone (Mi b)
- Corno 1 (Fa)
- Corno 2 (Fa)
- Trumpeta 1 (Sib)
- Trumpeta 2 (Sib)
- Trumpeta 3 (Sib)
- Trombon 1
- Trombon 2
- Trombon Bajo
- Bantrono (Sib)
- Tuba (Do)
- Timbales
- Tam-tam
- Cong
- Combo

The score features various musical notations including dynamics such as *f*, *sfz*, *p*, and *ma*, and includes a section of woodwinds and strings with a key signature of one flat (B-flat major or D-flat minor).

Pic.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
Cb. B.
Fag. 1
Fag. 2
A. 1
A. 2
T.
B.
Cor. 1
Cor. 2
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. B.
B.
Tuba
Timp.
T.T.
Gong
Perc.

This page of a musical score is divided into three systems. The first system includes staves for Piccolo (Picc.), Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Oboe 1 (Ob. 1), Oboe 2 (Ob. 2), Clarinet 1 (Cl. 1), Clarinet 2 (Cl. 2), Clarinet 3 (Cl. 3), Clarinet Bass (Cl. B.), Bassoon 1 (Fag. 1), and Bassoon 2 (Fag. 2). The second system includes staves for Alto 1 (A. 1), Alto 2 (A. 2), Tenor (T.), Bass (B.), Cor Anglais 1 (Cor. 1), Cor Anglais 2 (Cor. 2), Trumpet 1 (Tpt. 1), Trumpet 2 (Tpt. 2), Trumpet 3 (Tpt. 3), Trombone 1 (Tbn. 1), Trombone 2 (Tbn. 2), Trombone Bass (Tbn. B.), Euphonium (E.), and Tuba. The third system includes staves for Timpani (Timp.), Tom-tom (T.T.), Gong (Gong), and Percussion (Perc.). The score is written in a common time signature and features various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

The image shows a page of a musical score for a large orchestra. The staves are arranged vertically and labeled on the left with instrument abbreviations: Picc., Fl. 1, Fl. 2, Ob. 1, Ob. 2, Cl. 1, Cl. 2, B. 1, B. 2, Fag. 1, Fag. 2, A. 1, A. 2, T., O., Cor. 1, Cor. 2, Tpt. 1, Tpt. 2, Tpt. 3, Trb. 1, Trb. 2, Trb. 3, Tuba, Timb., T.T., Clog., and Perc. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Key markings include 'poco ritardando' and 'cresc. rall.' appearing in several staves. In the Trumpet I part, there are Spanish lyrics: 'Se llega al cuando se presente por tres veces el tema de los Saxofones más la Trompeta I'. The page is numbered '92' at the bottom center.

This page of a musical score contains the following parts and staves from top to bottom:

- Picc.
- Fl. 1
- Fl. 2
- Ob. 1
- Ob. 2
- Cl. 1 (with a *piece mouso* annotation and a slur)
- Cl. 2
- Cl. 3
- Cl. B.
- Fag. 1
- Fag. 2
- A. 1
- A. 2
- T. (Tenor)
- B. (Bass)
- Cor. 1
- Cor. 2
- Trp. 1
- Trp. 2
- Trp. 3
- Trbn. 1
- Trbn. 2
- Tho. B.
- B.
- Tuba
- Timb.
- T.T.
- Cong.
- Har.

10 *Energico incisivo* *Amplio Cantado*

Flac.

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Cl. 1

Cl. 2

Cl. 3

Cl. B.

Fag. 1

Fag. 2

10 *Energico incisivo* *Amplio Cantado*

A. 1

A. 2

T.

B.

10 *Energico incisivo* *Amplio Cantado*

Cor. 1

Cor. 2

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Tim. B.

Tr.

Tuba

10 *Energico incisivo* *Amplio Cantado*

Timb.

TT

Carg.

Per.

14 1-30 30

Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
Cb. B.
Fag. 1
Fag. 2

This block contains the woodwind section of the score. It includes staves for Piccolo (Picc.), Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Oboe 1 (Ob. 1), Oboe 2 (Ob. 2), Clarinet 1 (Cl. 1), Clarinet 2 (Cl. 2), Clarinet 3 (Cl. 3), Bassoon (Cb. B.), and Bassoon 2 (Fag. 2). The music features complex rhythmic patterns with many beamed notes and slurs. A rehearsal mark '1-30' is placed above the first staff, and a measure number '30' is at the end of the section.

16 1-30 30

A. 1
A. 2
T.
B.

This block contains the string section of the score. It includes staves for Violin 1 (A. 1), Violin 2 (A. 2), Viola (T.), and Cello (B.). The music is written in a standard string arrangement with various articulations and dynamics. A rehearsal mark '1-30' is placed above the first staff, and a measure number '30' is at the end of the section.

16 1-30 30

Cor. 1
Cor. 2
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tru. 1
Tru. 2
Tru. B.
B.
Tuba

This block contains the brass section of the score. It includes staves for Cor Anglais 1 (Cor. 1), Cor Anglais 2 (Cor. 2), Trumpet 1 (Tpt. 1), Trumpet 2 (Tpt. 2), Trumpet 3 (Tpt. 3), Trombone 1 (Tru. 1), Trombone 2 (Tru. 2), Trombone Bass (Tru. B.), Baritone (B.), and Euphonium (Tuba). The music features bold brass lines with many slurs and accents. A rehearsal mark '1-30' is placed above the first staff, and a measure number '30' is at the end of the section.

16 1-30 30

Tamb.
T.T.
Gong.
Perc.

This block contains the percussion section of the score. It includes staves for Tambourine (Tamb.), Tom-tom (T.T.), Gong (Gong.), and Percussion (Perc.). The music consists of rhythmic patterns and accents. A rehearsal mark '1-30' is placed above the first staff, and a measure number '30' is at the end of the section.

11

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Cl. 1

Cl. 2

Cl. 3

Cl. B.

Fag. 1

Fag. 2

A. 1

A. 2

T.

B.

Cor. 1

Cor. 2

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. B.

B.

Tuba

12

Tamb.

T.T.

Cong.

Perc.

poco animato

mf *cresc. accel.*

f *cresc. accel.*

f *cresc. accel.*

poco animato

mf *cresc. accel.*

f *cresc. accel.*

poco animato

Example 1-20

This page of a musical score contains 25 staves for various instruments. The staves are labeled as follows from top to bottom: Flac., Fl. 1, Fl. 2, Ob. 1, Ob. 2, Cl. 1, Cl. 2, Cl. 3, Cl. B., Fag. 1, Fag. 2, A. 1, A. 2, T., H., Cor. 1, Cor. 2, Tpt. 1, Tpt. 2, Tpt. 3, Trn. 1, Trn. 2, Trn. 3, B., Tuba, Timb., T.T., Gong, and Perc. The score is divided into three measures by vertical bar lines. Above the first measure, there is a tempo marking 'Allegro 1-20'. Above the second measure, there is a tempo marking 'Allegro 1-30'. Above the third measure, there is a tempo marking 'Allegro 1-40'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like 'mf' and 'f'. The Flac. staff shows a melodic line with slurs. The woodwind staves (Ob., Cl., Fag.) have complex rhythmic patterns. The brass staves (H., Cor., Tpt., Trn.) feature sustained notes with slurs. The percussion staves (Timb., T.T., Gong, Perc.) show rhythmic patterns and dynamic markings.

This image shows a page of a musical score, likely for a symphony orchestra. The score is arranged in a vertical column of staves, each labeled with an instrument or section. The instruments listed on the left side of the page are: Piccolo (Pic), Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Oboe 1 (Ob. 1), Oboe 2 (Ob. 2), Clarinet 1 (Cl. 1), Clarinet 2 (Cl. 2), Clarinet Bass (Cl. B), Bassoon 1 (Fag. 1), Bassoon 2 (Fag. 2), Trumpet 1 (A. 1), Trumpet 2 (A. 2), Trombone 1 (T. 1), Trombone 2 (T. 2), Trombone 3 (T. 3), Trombone Bass (Tbn. B), Baritone (B), Tuba, Tympani (Tymb.), Cymbals (Cym), and Percussion (Perc). The score is written in a standard musical notation with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The music is divided into four measures, with a double bar line at the end of the fourth measure. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The percussion part at the bottom of the page shows a sequence of notes and rests, indicating the timing of the drumming.

This image shows a page of a musical score, likely for a symphony or concert band. The score is arranged in a standard orchestral layout with multiple staves. The instruments listed on the left side of the page are:

- Flute (Fl.)
- Flute 1 (Fl. 1)
- Flute 2 (Fl. 2)
- Oboe 1 (Ob. 1)
- Oboe 2 (Ob. 2)
- Clarinet 1 (Cl. 1)
- Clarinet 2 (Cl. 2)
- Clarinet 3 (Cl. 3)
- Bass Clarinet (Cl. B)
- Trumpet 1 (Trp. 1)
- Trumpet 2 (Trp. 2)
- Trumpet 3 (Trp. 3)
- Trombone 1 (Tbn. 1)
- Trombone 2 (Tbn. 2)
- Trombone 3 (Tbn. 3)
- Euphonium (Eup.)
- Tuba (Tuba)
- Timpani (Timp.)
- Tom-tom (T.T.)
- Cymbal (Cym.)
- Percussion (Perc.)

The score is written in a common time signature (C) and features a variety of musical notations, including notes, rests, slurs, and dynamic markings. The page is numbered 99 at the bottom center.

11

Pic.

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Cl. 1

Cl. 2

Cl. 3

Cl. B.

Fag. 1

Fag. 2

A. 1

A. 2

T. 1

T. 2

Ca. 1

Ca. 2

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. B.

B.

Tuba

Mph.

T. 1

Gong

Cym.

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Cl. 1

Cl. 2

Cl. 3

Cl. B.

Fag. 1

Fag. 2

A. 1

A. 2

T.

B.

Cor. 1

Cor. 2

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

B.

Tuba

Timb.

Tr.

Cong.

Perc.

101

This page of a musical score contains the following parts and staves from top to bottom:

- Picc. (Piccolo)
- Fl. 1 (Flute 1)
- Fl. 2 (Flute 2)
- Ob. 1 (Oboe 1)
- Ob. 2 (Oboe 2)
- Cl. 1 (Clarinet 1)
- Cl. 2 (Clarinet 2)
- Cl. 3 (Clarinet 3)
- Cl. B. (Clarinet Bass)
- Fag. 1 (Bassoon 1)
- Fag. 2 (Bassoon 2)
- A. 1 (Trumpet 1)
- A. 2 (Trumpet 2)
- T. (Trumpet 3)
- B. (Trumpet 4)
- Cor. 1 (Horn 1)
- Cor. 2 (Horn 2)
- Tpt. 1 (Trumpet 5)
- Tpt. 2 (Trumpet 6)
- Tpt. 3 (Trumpet 7)
- Tbn. 1 (Tuba 1)
- Tbn. 2 (Tuba 2)
- Tbn. B. (Tuba Bass)
- B. (Tuba 3)
- Tuba (Tuba 4)
- Timb. (Timpani)
- ff (Cymbals)
- Cong. (Congas)
- Perc. (Percussion)

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *mf* and *ff*. The page is numbered 102 at the bottom.

Conclusiones

La importancia en el análisis de las obras me descubrió facetas hasta ese momento encubiertas en el proceso de creación, que de otra manera hubieran pasado inadvertidas. La aplicación de los elementos académicos subyacentes en las obras se dio de manera espontánea, esto es, sin tener en mente una estructura predeterminada o una línea armónica de probada eficacia consagrada en la armonía tradicional.

Los modelos de composición vistos en mis estudios, tanto de la tradición como de vanguardia, me dieron una visión amplia de técnicas compositivas; sin embargo, mi línea de trabajo se enmarca dentro de una perspectiva tradicional vista de una manera enteramente particular encaminada a determinar un estilo propio.

El análisis me permitió ahondar y escrutar mi propio trabajo creativo para aclarar, de esta forma, los procesos técnicos que seleccioné en la creación de estas obras.



Bibliografía

BAKER, Theodore, *Pronouncing Pocket – Manual of Musical Terms*, New York, U. S. A, G. Schirmer Inc., [s. a.]

Diccionario Oxford de la Música. , Edhasa/Hermes Sudamericano 1984, Tomo II.

Dictionary of Music and Musicians, *The New Grove*, volumen 17, London, England, Stanley Sadie, 1993.

ELIADE, Mircea, *Tratado de Historia de las Religiones* (trad. Tomás Segovia), México, D.F., Era, 1972.

LARUE, Jan, *Análisis del estilo musical* (trad. Pedro Purroy Chicot), Barcelona, España, Labor, 1989.

LOPEZ RUIZ, Miguel, *Elementos Metodológicos y Ortográficos Básicos para el proceso de investigación*, México, UNAM, 1989.

MESIAEN, Olivier, *Técnica de mi lenguaje musical* (trad. de Daniel Bravo López), Paris, Francia, Alphonse Leduc, [s. a.]

MICHACA VALENZUELA, Pedro, *La evolución de la armonía a través del principio cíclico tonal*, 1ª edición, México, UNAM, 1972.

PISTON, Walter, *Orquestación* (trad. Ramón Barce, Llorenç Barber y Alicia Perris), Madrid, España, Real Musical, 1984.

RUSSO, William, *Jazz Composition and Orchestration*, Chicago & London, The University of Chicago Press, Ltd. London, 1968.

SIMAR, León J. , *Hablemos de música*, Colombia, Fundación Carvajal, Tomo II, [s. a.]

PÉREZ FERNÁNDEZ, Rolando, *La música afroestilizada mexicana*, 1ª edición, México, Universidad Veracruzana, 1990.

Indice

Introducción	1
I. <i>Siete Preludios para Piano</i>	3
Nota preliminar	3
A. <i>Preludio No. 1</i>	4
Forma (4); Diagrama (4); Dinámica (4); Armonía (4); Melodía (5); Ritmo (6).	
B. <i>Preludio No. 2</i>	7
Forma (7); Diagrama (7); Dinámica (7); Armonía (7); Melodía (8); Ritmo (8).	
C. <i>Preludio No. 3</i>	9
Forma (9); Diagrama (9); Dinámica (9); Armonía (9); Melodía (10); Ritmo (10).	
D. <i>Preludio N. 4</i>	11
Forma (11); Diagrama (11); Dinámica (12); Armonía (12); Melodía (13); Ritmo (13).	
E. <i>Preludio No. 5</i>	14
Forma (14); Diagrama (14); Dinámica (14); Armonía (14); Melodía (15); Ritmo (15).	
F. <i>Preludio No. 6</i>	16
Forma (16); Diagrama (16); Dinámica (16); Armonía (16); Melodía (17); Ritmo (17).	
G. <i>Preludio No. 7</i>	18
Forma (18); Diagrama (18); Dinámica (18); Armonía (18); Melodía (19); Ritmo (19).	
* <i>Siete Preludios para Piano</i> (partituras)	20
<i>Preludio No. 1</i> (20); <i>Preludio No. 2</i> (21); <i>Preludio No. 3</i> (22); <i>Preludio No. 4</i> (23); <i>Preludio No. 5</i> (25); <i>Preludio No. 6</i> (26); <i>Preludio No. 7</i> (28).	

II. <i>Sonatina para Violín y Piano en Si menor</i>	29
Nota preliminar	29
Forma (29); Diagrama (29); Ámbito y dinámica (30); Armonía (30); Melodía (31); Ritmo (32); Consideraciones finales (33).	
* <i>Sonatina para Violín y Piano en Si menor</i> (partitura)	34
III. <i>Qui Sedes</i> : obra para coro mixto (octeto)	38
Nota preliminar	38
Forma (38); Diagrama (38); Dinámica (39); Armonía (39); Melodía (39); Ritmo (40).	
* <i>Qui sedes</i> : obra para coro mixto (partitura)	41
IV. <i>Tres Piezas de Jazz para Quinteto de Saxofones</i>	45
Nota preliminar	45
A. <i>Pieza No. 1</i>	45
Forma (45); Diagrama (45); Dinámica (47); Armonía (47); Melodía (48); Ritmo (49).	
B. <i>Pieza No. 2</i>	51
Forma (51); Diagrama (51); Dinámica (52); Armonía (53); Melodía (54); Ritmo (55).	
C. <i>Pieza No. 3</i>	56
Forma (56); Diagrama (56); Dinámica (58); Armonía (58); Melodía (59); Ritmo (60).	
* <i>Tres Piezas de Jazz para Quinteto de Saxofones</i> (partituras)	62
<i>Pieza No. 1</i> (62); <i>Pieza No. 2</i> (68); <i>Pieza No. 3</i> (73).	
V. <i>Aloe</i> : Obra para Banda Sinfónica	80
Nota preliminar	80
Forma (81); Diagrama (81); Dinámica (82); Armonía (82); Melodía (84); Ritmo (85); Instrumentación (86).	
* <i>Aloe</i> : Obra para Banda Sinfónica (partitura)	89
Conclusiones	103
Bibliografía	104