

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

EDGAR BERNARDO ORTEGA PADRÓN

DICOTOMÍA: FORMA Y TEXTURA
[NOTAS AL PROGRAMA]

LICENCIATURA EN COMPOSICIÓN

DR. MAURICIO RAMOS VITERBO
ASESOR

MARZO 2008



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 Bernardo y Alicia

Hay algo en la música que es más que melodía
y mucho más que armonía: música

GIUSSEPPE VERDI

ÍNDICE

Introducción	4
Sonata para flauta y piano	9
<i>I – Allegro</i>	10
<i>II – Moderato (fuga)</i>	18
<i>III – Moderato Allegretto</i>	22
Escape	25
Contextura	29
Suite barroca	35
<i>I – Preludio</i>	35
<i>II – Fuga</i>	38
<i>III – Fantasía</i>	40
Luminiscencia	43
Conclusiones	55
Bibliografía	58

I NTRODUCCIÓN

Una de las principales y más obvias características de la música del siglo XX es su eclecticismo. Por supuesto este es un rasgo general, pues tal eclecticismo lo encontramos en mucho mayor medida en una obra que en otra, o de un autor a otro, y pocas veces en una misma obra. De manera que es común encontrar en un mismo tiempo y región geográfica, e incluso en un mismo autor, trabajos de muy distintos lenguajes y tendencias. Tal es el caso, por ejemplo, de compositores como Ligeti, Lutoslawky o Stravinsky, en los que es notorio un lenguaje musical radicalmente distinto de una a otra obra. Para citar algunos ejemplos podemos mencionar las diferencias entre el cuarteto no. 1 y 2, de Ligeti, o, de este mismo autor, las que hay entre *San Francisco Polyphony* y *Atmósferas*. En el caso de Lutoslawky, el *Livre pour orchestra* y las *variaciones sobre un tema de Paganini*.

Aunque es cierto que esta diferencia de lenguajes también la encontramos en autores anteriores, en los citados ejemplos es mucho más radical y no obedece a un desarrollo o evolución lineal del propio lenguaje, como podría ser el caso de Beethoven, Wagner o el mismo Mozart, sino que se trata más bien de una búsqueda plenamente conciente (a veces simplemente por intereses creativos determinados). Además de que en estos últimos observamos que prácticamente en todos los casos el lenguaje más “avanzado” corresponde a las obras más tardías de los autores; a diferencia de los compositores del siglo XX, en los que es común encontrar lenguajes que apuntan más a la tradición en obras posteriores a aquellas de lenguajes más radicales (Stravinsky es el más claro ejemplo de este caso).

Ahora bien, dicho eclecticismo se debe a muy diversas razones, una de las cuales es sin duda el espíritu reaccionario¹ tan propio del siglo XX y que se dio en mayor medida hacia la mitad del siglo. Tal espíritu dio origen a reacciones y contrareacciones en uno y otro sentido, de manera que a ciertos movimientos de vanguardia musical y artística, como el serialismo, les siguieron otros tantos en direcciones variadas. Esto es así en gran medida por la búsqueda de una originalidad que no en pocas ocasiones se volvió un fin en sí mismo, y que propició la

¹ Reaccionario en el sentido de que las muy diversas reacciones que generaban los distintos movimientos de vanguardia, que a su vez, muy probablemente, tenían su origen en la negativa de los creadores a sujetarse a un sistema compositivo previo.

creación de lenguajes y técnicas que en algunos casos valían sólo para un autor e incluso para una única obra.

Prácticamente todos estos movimientos de reacción apuntaban hacia una estética más de “avanzada”. Esta gran paleta de estilos y lenguajes, sobre todo los llamados de vanguardia, pretendía ir en contra, pese a la brutal resistencia de sus paradigmas, de la tradición romántica. Era difícil, después de todos los cambios que se dieron en este siglo, que los distintos autores se identificaran con una estética que respondía a necesidades de otro tiempo y sociedad. Era necesario encontrar nuevos lenguajes acorde con las nuevas realidades. Por tanto no es de extrañar que la combinación entre este espíritu antiromántico y la búsqueda de lo que podemos llamar hiperoriginalidad, dieran lugar a un gran número de movimientos y corrientes artísticas que no siempre resultaron afortunadas.

Otra de las circunstancias que vale la pena señalar, es la expansión de las telecomunicaciones y, sobre todo, el desarrollo de la tecnología. Esta última permitió, entre otras cosas, ampliar la gama de sonidos y las posibilidades de los instrumentos acústicos, además de incorporar el ruido sintético al lenguaje musical, y muy posteriormente hizo posible el desarrollo de la música electroacústica y electrónica, que a su vez dio lugar al arte sonoro.

En lo que respecta al desarrollo de las telecomunicaciones, más allá de sus repercusiones obvias, como la difusión a gran escala o la posibilidad de grabar la música² por distintos medios, propició como nunca antes el enfrentamiento y confrontación de distintas culturas. Lo que a su vez dio lugar a la simbiosis de manifestaciones “artísticas”³ muy distintas entre sí. De tal manera que es relativamente común encontrar obras occidentales con elementos de músicas orientales, o, en el caso de América, indígenas y folclóricas.

Es cierto que ya desde el siglo XIX encontramos en las músicas nacionalistas elementos de expresiones no eurocéntricas. Sin embargo en estos casos, con tales elementos, se trataba de darle a la música, cuya esencia seguía siendo eurocéntrica, una identidad más propia y temas más acordes con la identidad del autor o la tradición del país del que provenía. Así, este movimiento nacionalista del XIX buscaba, más que un lenguaje o técnicas nuevas, afirmar una personalidad propia frente a la citada tradición germano-italo-francesa. Por tanto, aún en los

² Que es más bien producto del desarrollo técnico, aunque también contribuye a la difusión musical.

³ Estas manifestaciones, así llamadas por lo europeos, tenían, para los pueblos que las practicaban, significados muy distintos a lo propiamente artístico.

casos más afortunados, las melodías y demás recursos no eurocéntricos en realidad poco modificaban la estética y técnica romántica, profundamente eurocéntrica.

En cambio, en el caso del siglo XX y aún desde finales del XIX, los distintos autores, motivados por el afán de encontrar lenguajes y técnicas nuevas de composición, buscan elementos en músicas de otras culturas, sobre todo orientales, como ritmos, timbres (instrumentos), o las famosas escalas exóticas, que utilizan por razones más estéticas que nacionalistas. Se ven modificados de este modo el lenguaje y la estética desde sus cimientos. Tal es el caso de autores como Messiaen o, desde finales del siglo XIX, Debussy.

Ahora bien, se ha dicho que las muy diversas complejidades musicales del siglo XX, sobre todo las más vanguardistas, tuvieron como resultado el alejamiento del público de las salas de concierto. Esto es falso. Sería más exacto decir que la música contemporánea, con notables excepciones, en realidad nunca ha logrado entrar a las salas de concierto, por lo menos no completamente. En todo caso podemos atribuir esta desbandada del público, entre otras muchas razones, a la influencia de los medios en general, y particularmente a la música comercial y el cine, por supuesto también comercial. No obstante, es cierto que la música contemporánea es algo impopular, incluso dentro del medio musical más especializado. Lo que ha tenido como resultado la creación de los festivales de música contemporánea, que son un intento, más que de ganar un espacio, de crearse un espacio propio.

Por otro lado, ante las tantas y tan variadas estéticas que proliferaron en el siglo XX, no faltaron compositores que optaron por una estética mucho más cercana a la tradicional, aunque, claro, con o a partir de elementos contemporáneos. Por lo que a estas estéticas se las ha clasificado como neoclásica y posromántica⁴, que son dos expresiones tan presentes en el siglo XX como el serialismo o el minimalismo, con los que, invariablemente, han caminado paralelamente por todo el siglo XX, aunque dándose la espalda estas dos grandes tendencias.

Sin duda, esta búsqueda hacia atrás en muchos casos se debió a la aversión que no pocos compositores sintieron hacia la música de vanguardia⁵, que en muchas ocasiones, como Bártok, calificaron de antimusical, por lo que evitaron intencionalmente los lenguajes más “progresistas”.

⁴ No siempre de manera afortunada, pues en ocasiones más bien hablamos de una estética neobarroca o de otro tipo.

⁵ Prefiero usar este término al de “contemporánea” porque, al menos en sentido cronológico, son contemporáneos, por ejemplo, tanto el neoclasicismo como el serialismo.

En este contexto se inscribe mi obra, pues este eclecticismo del que hablo está muy presente en la misma, de manera que mi música podría clasificarse como neoclásica⁶ en algunos casos, y en otros textural. Sin embargo mis intereses musicales siempre han estado dirigidos a un lenguaje contemporáneo, sea este muy de vanguardia o no, ya que he escrito desde valeses, a los que bien les cabría el calificativo de posrománticos, hasta música microtonal, aunque esta última, por razones que más adelante abordaré, he excluido de mi catálogo.

El primer acercamiento real que tuve a la música contemporánea ocurrió tardíamente en el año 2000, durante un curso de lenguaje de la música contemporánea que impartió el compositor Víctor Rasgado. En tal curso conocí la música de compositores como Messiaen, Boulez y Webern. Ello fue entonces un verdadero hallazgo, pues me abrió un increíble mundo sonoro, que tal vez de manera inconsciente estaba buscando tiempo atrás. Además me permitió conocer por lo menos algunas técnicas y lenguajes de composición propios de la música del siglo XX, en particular el dodecafonismo y el serialismo integral. Entonces, las obras que tuvieron un mayor impacto en mí fueron el *Cuarteto para el fin de los tiempos*, de Messiaen, y *Dérive 1*, de Boulez.

Más tarde conocí la música de Ligeti, que sin duda es una de mis principales influencias, sobre todo el cuarteto no.2 y el *Concierto de cámara para 13 instrumentistas*.

A partir de estas influencias he buscado, en la medida de lo posible, hacer una música textural con una voz propia en la que la melodía no sea el hilo conductor de la obra, e incluso, entendida en sentido tradicional, sea excluida. Producto de esta búsqueda fueron una serie de obras muy experimentales que me dejaron más experiencia que buena música, pues la mayoría de ellas, hoy fuera de mi catálogo, aunque tuvieran algún valor artístico, eran increíblemente complejas y por lo mismo poco viables en su interpretación. Por esto me vi en la necesidad de buscar una técnica de composición que me diera la oportunidad de crear una música cuyas dificultades interpretativas fueran las mínimas aún cuando pudieran ser muy complejas. Sobra decir que pese a este intento tal música no es fácil de tocar.

Uno de los primeros resultados positivos de esta búsqueda fue el cuarteto para cuerdas no. 1 (2004), que es una de las primeras obras totalmente a-melódicas, por decirlo de alguna manera. A esta obra le siguieron, en esta misma estética, *Enipnión* (2004), *Fulgores* (2006), y algunos movimientos de *De cielos y noches* (2006), entre otras.

⁶ Aunque en algunos casos en realidad le vendría mejor el término *neobarroca*.

En contraste, he compuesto música totalmente melódica a partir de formas libres, clásicas y barrocas, siempre tratando de imprimirle un lenguaje contemporáneo⁷. Por tanto en la gran mayoría de las obras resultado de tal inquietud, como la *Sonata para flauta y piano*⁸ (2005), *Suite barroca*⁹ (2004), o *Par de tres* (2007), predomina la armonía por cuartas y séptimas, los ritmos irregulares, y en algunos casos introduzco en éstas fragmentos texturales. Este interés ha surgido por la necesidad personal de crear melodías propias, en las que logren convivir las irregularidades rítmicas y armónicas (en tanto no tonales) con la total inteligibilidad. De igual manera intento explorar las formas ya consagradas desde lenguajes no tonales buscando que, no obstante, tales formas sean perfectamente reconocibles. De ahí la inquietud de elaborar, por ejemplo, una fuga.

Por tanto mi música se orienta principalmente en dos sentidos: uno textural y otro rítmico-melódico. Esto no quiere decir que maneje una estética, digamos, más de avanzada, y que luego regrese a la comfortable melodía. Más bien diría yo que nunca he abandonado la melodía, y que hay en mí dos búsquedas en paralelo que sin embargo siguen direcciones distintas.

Además de lo arriba mencionado, una tercera orientación de mi música, que en mucho menor medida he explorado, sería aquella que he trabajado en obras para instrumento solo. Esta consiste en una música elaborada, sin ser minimalista, a partir de un número muy reducido de elementos. Este procedimiento lo he trabajado sólo en tres obras, que son: *Identidad* (2003), *El vuelo de los pájaros muertos* (2002), y *Escape*¹⁰ (2003); para piano, flauta, y violonchelo, respectivamente.

⁷ Pese a que en algunos casos, como el de los valeses, tengan un halo inconfundiblemente romántico, que se debe más al poco conocimiento que entonces tenía de los lenguajes contemporáneos que a mis intenciones.

⁸ Pág. 6

⁹ Pág. 33

¹⁰ Pág. 22

S ONATA PARA FLAUTA Y PIANO

Es bien sabido que por “sonata” podemos entender dos cosas. A saber: la sonata como una obra para uno o más instrumentos (generalmente para piano) dividida en tres o cuatro movimientos cuyo carácter suele ser Rápido-Lento-Rápido; y la “forma sonata”. Es decir aquella forma que, a partir del periodo Clásico (aproximadamente a principios del siglo XVIII), consiste a grandes rasgos en tema, desarrollo y reexposición. Generalmente el primer movimiento de una sonata es a su vez forma sonata, sin embargo esto no siempre se verifica. Es posible encontrar sonatas en las que ninguno de sus movimientos es forma sonata, como es el caso de la célebre sonata en *La K. 331*, de Mozart, la cual comienza con un tema y variaciones a las que le siguen un *minueto* y el famoso *rondo alla turca*.

En el caso de mi obra hablamos de una sonata de tres movimientos (Rápido-Lento-Rápido) de los cuáles el primero es efectivamente forma sonata.

Sin duda, la forma sonata es una de las más importantes (si no es que la más) en toda la historia de la música occidental, pues, además de que innumerables autores a través de la historia se han valido de ella como forma de expresión, la encontramos en música para piano, sinfonías, cuartetos, dúos, tríos, y un largo etcétera.

Una de las razones es que es ella testigo presencial de la evolución de la armonía, de manera que en ninguna otra forma son tan notorios los cambios estructurales que, a través del tiempo, ha sufrido el lenguaje armónico, pues de hecho estos cambios han determinado, en gran medida, lo que en música llamamos *la forma*. De ahí que cada novedad en el terreno del lenguaje armónico signifique una novedad respecto de la forma.

Por tanto no es de extrañar que la expansión que a finales del siglo XIX sufrió el lenguaje armónico haya tenido como consecuencia directa la creación de obras sinfónicas de enormes dimensiones, sobre todo en Alemania. Igualmente, es notorio el hecho de que la forma sonata se va diluyendo en prácticamente la misma medida y al mismo ritmo que el lenguaje armónico, de manera que casi se puede afirmar que la sonata desaparece junto con el lenguaje tonal. Sin embargo esto no significa que tal forma es o haya sido definitivamente descontinuada; aunque sí, y por obvias razones, quiere decir que en la medida en que una determinada música se aleja

del lenguaje tonal, la forma sonata, y de hecho cualquier forma tradicional, resulta impropio.

No obstante, aún hoy le eficacia de la forma sonata queda demostrada por el hecho de que sigue siendo empleada en la música contemporánea. De manera que distintos autores contemporáneos han recurrido a esta ancestral forma, pues siguen encontrando en ella una herramienta útil de expresión artística aún cuando el lenguaje empleado es ya muy distinto del que la originó. Esto nos da la pauta para encontrar otra de las razones por la que esta forma ha sido y es tan importante, a saber: su flexibilidad, la cual le da al compositor la libertad de experimentar y “jugar” al interior de la forma, como lo hizo Beethoven, Schubert, Berlioz, o Debussy, sin por esto desvirtuar la misma.

En el caso particular de mi obra, pretendo abordar, sólo desde sus aspectos más generales y a partir de un lenguaje más o menos contemporáneo, la forma sonata. De tal manera que, dejando de lado el aspecto armónico, desde el punto de vista estructural y sobre todo en el primer movimiento, hay una forma sonata casi típica, pues tiene dos temas, desarrollo y reexposición. En cuanto al lenguaje armónico, podríamos decir que es una negación de tal forma debido a que intenta alejarse de la tonalidad y, por tanto, de las reglas tonales que tradicionalmente suponen la misma.

En cuanto a la estructura general, está dividida en tres movimientos: I *Allegro*; II *Moderato (fuga)*; III *Moderato-Allegretto*. Cada uno de los cuales se adecua más o menos a la forma tradicional, a excepción del segundo movimiento, aunque, como sabemos, ya Beethoven se daba la libertad de incluir fugas en algunas de sus sonatas¹.

El primer movimiento (*Allegro*), como decíamos, está construido con dos temas, desarrollo y reexposición.

I - ALLEGRO

El primer tema (A) (v. ejemplo 1) está elaborado a partir de fragmentos de escala y saltos, casi siempre de cuarta justa o aumentada, como se aprecia en el ejemplo 2². Prácticamente no contiene notas largas y los giros melódicos son tan cromáticos que tan sólo en los dos

¹ Tal es el caso de la sonata No. 29 op. 106, y la No. 31 op. 110.

² En donde los números que aparecen arriba, entre las notas, indican el intervalo en semitonos (1 = segunda menor, 2 = segunda mayor, 3 = tercera menor, etc.)

primeros compases (incluyendo la anacrusa) encontramos once de los doce sonidos de la escala cromática.

Ejemplo 1:

Flute

The musical score for Example 1 consists of four staves of music for a flute. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It contains measures 1 through 3. The second staff starts at measure 4 and contains measures 4 through 6. The third staff starts at measure 7 and contains measures 7 through 9. The fourth staff starts at measure 10 and contains measures 10 through 12. The music features a variety of time signatures including 3/8, 2/4, 7/8, and 3/4, and includes numerous accidentals (sharps and flats) and slurs.

Ejemplo 2:

The musical score for Example 2 consists of four staves of music for a flute, identical in notation to Example 1. It includes fingerings indicated by numbers 1 through 7 above the notes. The first staff (measures 1-3) has fingerings: 2 2 2 1, 6 5 6 5 1 5 5 1, 6 4 1 6 1 2 1 2 1, 10 5 6 5 1. The second staff (measures 4-6) has fingerings: 2 1 2 1 2 1 7, 1 6 4 2 4 2 5 2 1 6 1 6 8. The third staff (measures 7-9) has fingerings: 1 2 1 2 1 2 3 5 6 5 2 5 2 1 1 1. The fourth staff (measures 10-12) has fingerings: 2 7 6, 1 1 1 1 1 2 3 4 5 6.

Por su parte, el segundo tema (B) (*v.* ejemplo 3), que es expuesto dos veces, primero por la flauta y luego por el piano, es de carácter más reposado, está construido a partir de notas más largas que el primero, predominan los intervallos de segunda y los saltos de cuarta justa y aumentada (lo que se aprecia en el ejemplo 4, en donde los números superiores representan los intervallos en semitonos).

En este caso las frases están construidas de manera casi dodecafónica, pues ninguna de ellas tiene menos de doce sonidos (primer y cuarta) ni más de quince (segunda y tercera), y tales sonidos no se repiten salvo en los casos absolutamente necesarios, como es el caso de aquellas frases en las que hay más de doce sonidos.

Por supuesto que no se puede decir que la construcción del tema sea serial, pues aunque bien podríamos considerar una serie a los primeros doce sonidos, éstos no se repiten de manera sistemática. Esto se aprecia en el ejemplo 4, en donde a cada sonido se le asigna un número (D=1, Ab=2, G=3, C# =4 etc.). Aquí es muy claro que bien podrían los primeros doce sonidos formar una serie, que se repetiría a partir del compás 5 comenzando por el sonido 2 y terminando en el 1. Sin embargo esto no se debe a un proceso serial.

Ejemplo 3:

The musical score for Example 3 consists of three staves of music in 3/8 time. The first staff contains measures 1-6, the second staff measures 7-9, and the third staff measures 10-12. The music features various intervals and rests, with some notes marked with accidentals (sharps and flats). The notation includes eighth notes, quarter notes, and rests, with some notes beamed together. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/8. The score ends with a double bar line in the final measure.

Ejemplo 4:

The image shows a musical score for Example 4, consisting of three staves of music. The first staff contains measures 1 through 6, the second staff contains measures 7 through 12, and the third staff contains measures 10 through 12. The music is written in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 8/8. The notes are primarily eighth and quarter notes, often beamed together. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above the notes, and articulations like accents and slurs are used. The piano accompaniment is indicated by a piano (p) dynamic marking and a piano part symbol.

Cabe destacar que en ambos temas es evidente que se evita el uso de terceras, de los que sólo hay seis en el primer tema y cinco en el segundo. Esta preeminencia en el uso de intervallos distintos a los de tercera se aprecia también en la parte de piano, sobre todo en el primer tema, cuyo acompañamiento está construido con acordes de cuarta y segunda principalmente. En el caso del segundo tema, el acompañamiento, hasta la segunda frase, se limita a una nota repetida que casi hace las veces de metrónomo, a la que se le añade una séptima y a ésta un tritono. Esto le da al tema cierta estaticidad que se rompe en la tercera frase, en donde el acompañamiento se vuelve mucho más ágil. Aquí también predominan los acordes por cuartas y segundas.

El puente entre estos dos temas está construido con base en notas repetidas de semicorcheas que son brevemente interrumpidas por escalas que desembocan en una especie de descomposición de las mismas (compases 8-9 del ejemplo 5). Estas notas repetidas aparecen igual en la flauta que en el piano, de manera que ambos tienen la misma importancia y nunca se puede decir, por lo menos en este fragmento, que uno acompañe al otro. Según se aprecia en el ejemplo 5, estas notas repetidas se mueven una segunda hacia arriba o abajo con un acento siempre irregular.

Ejemplo 5:

The musical score for Example 5 is written for Flute and Piano. It is in 3/8 time and consists of 10 measures. The Flute part begins with a melodic line marked *mf*. The Piano part provides harmonic support with chords and moving lines. The score includes dynamic markings such as *p* and *f risoluto*, and performance instructions like *Ped.* and *mf*. The score is divided into four systems, with measure numbers 5, 8, and 10 indicated at the beginning of their respective systems.

Luego de la exposición del segundo tema encontramos un segundo puente, que nos lleva al desarrollo. Éste también está construido con base en notas repetidas y por bloques de acordes por séptimas, sólo que esta vez en corcheas (ejemplo 6), hasta que reaparecen las notas repetidas en semicorcheas.

Ejemplo 6:

The musical score for Example 6 is written for Flute and Piano. It is in 8/8 time and consists of two systems. The first system starts at measure 80 and ends at measure 92. The second system starts at measure 93 and ends at measure 105. The Flute part is in the upper staff, and the Piano part is in the lower staff. Dynamics include *mf*, *f*, *mp*, *ff*, and *ff mp*. The score features complex rhythmic patterns and articulation marks.

El desarrollo, que podemos ubicar del compás 123 al 185, está construido con los tres elementos constitutivos de la sonata (tema A, tema B, puente), y está dividido a su vez en dos partes.

En la primera se desarrollan los tres elementos mencionados. El tema A se presenta fragmentado y constantemente combinado con el material del puente, así como desfasado en flauta y piano de manera casi canónica³ (ejemplo 7). En tanto el tema B, poco más adelante, se desarrolla también fragmentado y desfasado en flauta y piano (ejemplo 8).

La segunda parte del desarrollo es un canon (casi un *fugato*) elaborado con el tema A que da paso a una muy corta reexposición.

En ésta sólo se reexpone el tema B. Finalmente termina este primer movimiento con la cabeza del tema A utilizada como coda.

³ No se puede decir que es canónico pues aunque hay una evidente imitación, esta no es ni sistemática ni constante.

Ejemplo 7:

Flauta

Piano

130

132

134

136

f

mf

ff

etc.

ff

Detailed description: This musical score is for a Flute and Piano duo. It consists of four systems of music, each with three staves. The first system (measures 130-131) shows the Flute and Piano parts. The second system (measures 132-133) continues the piece. The third system (measures 134-135) features a forte (*f*) dynamic. The fourth system (measures 136-137) includes dynamics of mezzo-forte (*mf*) and fortissimo (*ff*), and ends with the word "etc." indicating the piece continues.

Ejemplo 8:

141

Flauta

Piano

p *f* *p*

p *f* *p*

146

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

p *f* *mf* *f*

150

p

p

152

ff

ff

etc.

II - MODERATO (FUGA)

El segundo movimiento (*Moderato-fuga*), aunque con algunas licencias, es una fuga a cuatro voces que pretende ser atonal o por lo menos dodecafónica, si entendemos por dodecafónico el empleo de los doce sonidos de la escala cromática.

El sujeto (ejemplo 9 a) incluye los doce sonidos de la escala cromática e, igual que el caso del primer movimiento, se evita el uso de terceras y sextas, de las que sólo aparecen cuatro (tres terceras y una sexta), como se aprecia en el ejemplo 9 b, por lo que se mueve sobre todo por saltos casi siempre de quinta o tritono.

Ejemplo 9:

a)



b)



El contrasujeto (ejemplo 10) es de características similares al sujeto en cuanto al restringido uso de intervalos de tercera y sexta, de los que sólo hay dos del primer caso (compás 2 «si-sol» y 4-5 «sol-mi») y uno del segundo (compás 2 «do#-la»), el uso de todos los sonidos de la escala cromática y el uso recurrente de intervalos de tritono y cuarta. Aunque en este caso el contrasujeto es de movimiento más ágil y es más abundante el uso de segundas.

Ejemplo 10:



En cuanto al segundo contrasujeto (*v.* ejemplo 11) comparte las mismas características con el sujeto y el contrasujeto de uso de intervalos, sin embargo éste es de movimiento menos ágil y en él sólo se utilizan once de los doce sonidos de la escala cromática.

El ejemplo 12 es un contrapunto ⁴ a la cuarta presentación del sujeto, que ocurre a partir del compás 19 en la flauta.

Ejemplo 11:



Ejemplo 12:



En cuanto al procedimiento, esta pieza se apega con cierto rigor a los procedimientos tradicionales de la fuga, excepto a aquellos referidos a las relaciones tonales de los elementos en sentido estricto.

La primera presentación del sujeto se da en la cuarta voz comenzando por la nota *re*; la segunda en la tercera voz a partir de *sol*, la tercera en la segunda voz a partir también de *re*, y la cuarta en la primera (flauta) a partir de *la*. Como se aprecia hay un intento de apegarse al procedimiento tonal en tanto que las presentaciones subsiguientes del sujeto se dan en la cuarta, primera, y quinta respecto de la primera presentación.

El contrasujeto aparece en la cuarta voz, a partir de *si*, (sin contar la anacrusa), luego de que ésta misma presentó el sujeto. Inmediatamente después en esta misma voz se presenta el contrasujeto una cuarta abajo, en tanto en la tercera voz aparece el segundo contrasujeto y en la segunda voz el sujeto en lo que haría las veces de “tónica”.

Una vez que el sujeto fue presentado en las cuatro voces aparece el primer episodio, elaborado fundamentalmente con la cabeza del sujeto y el contrasujeto (ejemplo 13). Más

⁴ No alcanza a ser propiamente un contrasujeto pues es la única vez que aparece en toda la fuga.

adelante, luego de un breve puente, aparece el primer *stretto*, éste elaborado con la cabeza del sujeto (ejemplo 14).

Ejemplo 13:

Example 13 shows a musical score for Flauta and Piano. The score is divided into two systems. The first system covers measures 24 to 26, and the second system covers measures 27 to 33. The Flauta part begins at measure 24 with a melodic line that includes a trill in measure 25. The Piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with a *cresc.* marking. The second system starts at measure 27, where the Flauta part continues with a melodic line and a trill in measure 28. The Piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern, marked with *f* in measure 30. The score concludes with a double bar line at measure 33.

Ejemplo 14:

Example 14 shows a musical score for Flauta and Piano. The score is divided into two systems. The first system covers measures 34 to 37, and the second system covers measures 38 to 41. The Flauta part begins at measure 34 with a melodic line marked *mf*. The Piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The second system starts at measure 38, where the Flauta part continues with a melodic line. The Piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern, marked with *etc.* at the end of the system. The score concludes with a double bar line at measure 41.

El sujeto es presentado nuevamente, a partir del compás 50, de manera simultánea en la tercera y cuarta voz, aunque en ésta última ampliada al doble (compases 50 al 61). En la tercera voz aparece el segundo contrasujeto como contrapunto a de la segunda y cuarta voz. A partir del compás 56 la primera voz (flauta), simultáneamente con la tercera y segunda, presenta el sujeto a partir de *mib*, en tanto que la tercera lo hace a partir de *la* y la segunda también a partir de *mib*, sólo que en retrógado. Esto se observa claramente en el ejemplo 15, en donde aparece en rojo el sujeto, en anaranjado el sujeto en retrógado, y en verde el segundo contrasujeto.

Construido también con una parte del sujeto y luego de un puente, a esta sección precede un nuevo *stretto*, al que a su vez le sigue un episodio elaborado con un fragmento del contrasujeto y acompañado, en la cuarta voz, por un bajo *ostinato*. Éste episodio es seguido de otro que se construye con la cabeza del sujeto y que da pie a una nueva presentación del sujeto, primero en la tercera voz que después presenta el contrasujeto, luego en la primera y finalmente en la segunda.

Luego de un nuevo episodio y un puente se presentan por última vez, a partir del compás 130, los tres elementos de la fuga: en la segunda y primera voz, desfasados un compás, el sujeto; en la cuarta el contrasujeto; y en la tercera el segundo contrasujeto. El último episodio se construye con un fragmento del contrasujeto que da pie al final de la fuga, que termina con una coda elaborada con la cabeza del sujeto.

Ejemplo 15:

The image displays a musical score for Example 15, consisting of three systems of music. The first system (measures 50-53) features a Flute part on a single staff and a Piano part on two staves. The piano part is marked *mf*. The second system (measures 54-57) continues the piano part, also marked *mf*. The third system (measures 58-60) concludes the piano part. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and phrasing slurs. The piano part is characterized by complex rhythmic patterns and chromatic movement.

III - MODERATO-ALLEGRETTO

El tercer movimiento (*Moderato-allegretto*) bien podría ser una especie de *toccata* por su carácter ágil y libertad formal del discurso. Comienza con una breve introducción elaborada con un corto motivo de cuatro notas que poco a poco se va estrechando hasta llegar a corto reposo que casi de inmediato deja el lugar a esta especie de *toccata* en tempo de *allegretto*.

Este último comienza presentando, primero en la flauta y luego en el piano, la primera parte del único tema (ejemplo 16) como tal de este movimiento. En esta primera parte del tema, y aún en la segunda (ejemplo 17), se aprecia el uso predominante de intervalos de tritono, además de saltos mayores a la octava. Esto le da al tema una inestabilidad que no tenía los temas de los movimientos anteriores. Además, es evidente la búsqueda de inestabilidad

rítmica por medio del uso de los cuatrillos. Otra característica de éste tema, presente sólo en la segunda parte del mismo, son las notas repetidas, que no habían aparecido en ningún tema anterior.

Ejemplo 16:



Ejemplo 17:



El desarrollo está elaborado con una serie de variaciones que se desprenden de este tema y el motivo de la introducción. De estas variaciones se crea un fragmento melódico (ejemplo 18) que por sus características casi podría ser un nuevo tema, de no ser por las obvias referencias al tema original.

Esta larga sección (compases 27-79) concluye con una breve reexposición de la primera parte del tema que da pie a una nueva aparición, muy breve, del motivo de la introducción. O esto le sigue una sección en la que se desarrolla el fragmento melódico mencionado arriba (ejemplo 18), por lo que podríamos decir que tal sección es una especie de desarrollo del desarrollo o un doble desarrollo. Éste lo realizan la flauta y el piano: primero alternadamente y más adelante de manera simultánea.

Finalmente aparece una pequeña reexposición casi literal del tema, excepto porque aquí aparece transportada una segunda más arriba que en la exposición. La sonata termina con una coda elaborada con base en una serie de acordes repetidos similares a los del primer movimiento (ejemplo 6, pág. 11) que desembocan en un muy corto motivo que recuerda el inicio de este último movimiento.

Ejemplo 18:

The musical score for Example 18 is presented in four staves. The first staff is in 4/4 time, featuring a melodic line with a key signature of one flat and a 4-measure phrase. The second staff is in 10/8 time, continuing the melodic line with a 4-measure phrase. The third staff is in 9/8 time, showing a 3-measure phrase. The fourth staff is in 6/8 time, concluding the example with a 7-measure phrase. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Es a todas luces obvio que si se quisiera clasificar a esta sonata en alguna corriente estética, ésta sería el neo-clásico. Aunque tal vez le vendría mejor el término neo-barroco, si pensamos en el segundo movimiento.

Ahora bien, independientemente de las a veces chocantes clasificaciones, que no por ello dejan de ser necesarias, es evidente que esta obra representa un esfuerzo por acercarse a las formas clásicas a partir de un lenguaje más o menos contemporáneo. Tal lenguaje es claro por el uso de la armonía por cuartas, prácticamente presente en toda la obra, las melodías en las que recurrentemente aparecen intervalos de cuarta aumentada, quinta, séptimas etc., y el evitar deliberadamente en toda la obra el uso de terceras, además de la irregularidad rítmica que, aunque con menor frecuencia que los recursos anteriores, está presente en cada uno de los movimientos.

Más allá de estas cuestiones técnicas, trato de explotar éstas formas clásicas de una manera personal, pues estoy convencido de que estas formas permiten su explotación desde muchos y muy variados lenguajes. Esto gracias a la libertad creativa que, dentro de sus restricciones propias, tales formas permiten. En efecto, es evidente que lo más importante de una forma es la relación entre sus partes y no las características específicas de tales partes, como lo era el que tal o cual parte debía estar en tal o cual grado. Pues si algo sobre las formas clásicas es cierto, es que éstas garantizan una cierta coherencia al discurso musical sin por ello despojarlo de la libertad necesaria para explotarlas desde muy propuestas originales.

ESCAPE

Si atendiéramos exclusivamente al material musical de ésta obra par cello solo podríamos decir que es minimalista, si bien no en cuanto al procedimiento, sí en cuanto al hecho de que toda está elaborada con el mínimo de elementos posibles.

Estos elementos son motivos muy cortos que, durante el transcurso de la obra, van modificándose en duración o interválicamente en un juego constante entre sonidos en *pizzicato* y producidos con arco. Además de estos elementos, trato de aprovechar, aunque no de explotar al máximo, los recursos técnicos del instrumento produciendo sonidos percutiendo la cuerda con crin, además del *spiccato* y los mencionados arriba (*pizzicato* y cuerda frotada). Además de estos recursos son usados, aunque no tan frecuentemente, los armónicos y el arco en *sul ponticello*.

La música comienza con un juego entre sonidos en *pizzicato* y arco que elaboran un pequeño motivo que podríamos reducir a tres notas (*do, re, do#*) y que bien podríamos considerar como parte del motivo del ejemplo 19. Un segundo motivo se añade a la música (ejemplo 19), éste de seis notas. Tal motivo, como se observa en el ejemplo, está formado por dos segundas menores (descendente y una ascendente) separadas por una segunda mayor a las que les sigue un salto de cuarta aumentada después de la cual tenemos dos segundas, una mayor y otra menor, ambas descendentes.

Ejemplo 19:

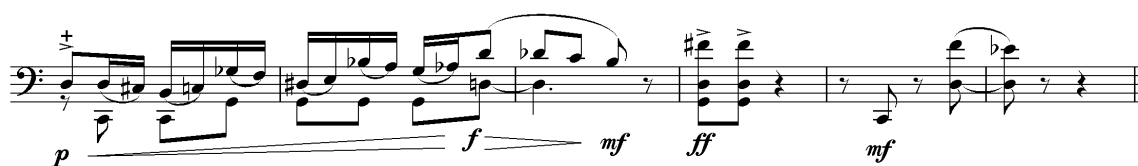


Esta primera sección de la pieza, en la que estos dos motivos son expuestos, dura escasos 18 compases. Sigue una sección de desarrollo en la que estos dos motivos, sobre un *ostinato* de corcheas en las que se alternan los sonidos de arco y *pizzicato*, son constantemente transpuestos y alterados interválicamente, sobre todo el motivo del ejemplo 19. Este proceso lo podemos observar en el ejemplo 20, en donde tal motivo es ampliado y las primeras cuatro notas del

motivo son transpuestas una cuarta aumentada ascendente a partir de la cuarta nota, hasta llegar a los dos primeras de las cuatro últimas notas.

Otras variaciones de éste motivo son las que vemos en los ejemplos 21 y 22. En el primero de éstos los valores de las primeras cuatro notas están aumentados al doble, así como semitonos de los intervalos, de manera que lo que en el motivo original era una segunda menor, aquí es mayor, y lo que en el original era una segunda mayor, aquí es una tercera mayor etc. En tanto, en el ejemplo 22, observamos una ligera variación rítmica obvia y el mismo aumento de los intervalos, aunque aquí sólo se utilizan las primeras cuatro notas. Además, hacia el final de este pasaje se observan las mismas cuatro notas del motivo ampliadas e invertidas (compárense las primeras cuatro notas del ejemplo con las últimas cuatro antes del armónico de cuarta).

Ejemplo 20:



Ejemplo 21:



Ejemplo 22:



En contraste, las variaciones correspondientes al primer motivo (señaladas en el ejemplo 23 por un recuadro) son mucho más simples y se reducen a la transposición y ampliación.

Ejemplo 23:

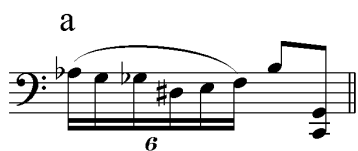
Estas variaciones del segundo motivo, después de una pequeña reaparición de las primeras notas, se prolongan hasta el compás 95, sólo que aquí en más frecuente la inversión de los intervallos.

A partir del compás 96 encontramos un *ostinato* en corcheas cuyo eje es la nota *re*. Este *ostinato*, según se observa en el ejemplo 24, va creciendo poco a poco de *piano* a *forte* al tiempo que gana altura en tanto el ataque del arco cada vez es más definido.

Ejemplo 24:

Hacia el final de este pasaje aparecen nuevamente algunas variaciones del motivo principal, entre las cuáles cabe destacar las del ejemplo 25. Esta variación (a), que más que del motivo es de las cuatro notas de éste, consiste en la aceleración del motivo y la adición de una o más notas (b).

Ejemplo 25:



Las variaciones sobre este motivo reaparecen inmediatamente aunque ahora con un carácter mucho más reposado, si bien por momentos se vuelve ansioso, no obstante el lirismo que se construye hasta llegar a una sección mucho más melódica elaborada con este mismo material (que en algunos momentos es claramente reconocible).

La obra termina cuando reaparece, aunque con algunas variantes, el juego rítmico del principio que se acelera hasta llegar a las cuatro notas del motivo, ampliadas en duración e interválicamente.

C ONTEXTURA

La idea de esta obra es la de construir algo a partir de dos texturas contrastantes entre sí, y que sin embargo se relacionen: ya sea transformándose una en otra, o superponiéndose para formar una textura global.

La primera textura está construida a partir de notas largas y aparece predominantemente en los instrumentos de cuerda. Y aunque avanza lentamente, poco a poco se va acelerando hasta dar paso a la segunda textura. Ésta es nerviosa, hasta ansiosa (si es que tales términos le son adecuados). Carece de calma y se mueve con una agitación que parece que nunca llegará al reposo. Al principio, tal textura se construye en los instrumentos de cuerda, para pasar poco a poco a las maderas (flauta y clarinete) y a la marimba, que van adquiriendo mayor importancia. Aunque estos instrumentos son interrumpidos por la textura inicial y dan la impresión de flotar por encima de ella hasta sumergirse y desaparecer.

Pese a esto, conforme la música avanza, la segunda textura poco a poco adquiere mayor relevancia que la primera hasta convertirse en la más importante pese a los intentos de la primera, cada vez menos frecuentes, por ser la protagonista. Incluso en algunos momentos tal textura poco a poco se va transformando en la segunda hasta desaparecer por completo.

La música inicia con un *tutti sforzato* a manera de “explosión” de la que queda una especie de reminiscencia que se mueve muy lentamente (*v.* ejemplo 26), y poco a poco se acelera hasta llegar, relativamente rápido, a un primer clímax que al diluirse dará paso a la segunda textura.

Esta segunda textura, mucho más activa, y construida con base en una polirritmia de tresillos y dieciseisavos (un simple 4 contra 3), aumenta y disminuye constantemente su densidad al mismo tiempo que, esporádicamente, se le añaden otro tipo de figuras rítmicas como seisillos o quintillos (*v.* ejemplo 27). Es también interrumpida en algunos momentos por figuras regulares cuya acentuación, sin embargo, es irregular (*v.* ejemplo 28).

Ejemplo 26:

The image displays two systems of a musical score. The first system includes parts for Flauta, Clarinete en Bb, Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The second system includes parts for Fl. (Flute), Cl. (Clarinet), Mar. (Maracas), Vln. I, Vln. II, Vla. (Viola), and Vc. (Violoncello). The score is written in 4/4 time and features various dynamic markings such as *sfz*, *pp*, *mf*, *pp*, *sf*, *f*, and *sfz*. Performance instructions include *sul pont.*, *ord.*, *sul tasto*, and *ord.*. The first system shows a gradual dynamic shift from *sfz pp* to *mf* and then to *pp* across the strings. The second system features more complex textures, including triplets and sixteenth-note runs in the woodwinds and strings, with dynamics ranging from *pp* to *f* and *sfz*.

El movimiento interválico es principalmente por cuartas, aunque también es frecuente el uso de terceras y segundas.

Ejemplo 27:

The musical score for Example 27 is divided into two systems. The first system includes parts for Flauta, Clarinete en Bb, Marimba, Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The Flauta and Clarinete en Bb parts are mostly rests with a forte (*f*) dynamic. The Marimba part has a forte (*f*) dynamic. The Violin I and II parts start with a forte (*f*) dynamic and transition to piano (*p*) dynamics, featuring triplet patterns. The Viola and Violoncello parts also start with a forte (*f*) dynamic and transition to piano (*p*), with the Violoncello part including a quintuplet (5) and triplet (3) patterns. The second system features Fl. (Flute), Cl. (Clarinet in Bb), Vln. I, Vln. II, Vla. (Viola), and Vc. (Violoncello). The Fl. part has a piano (*p*) dynamic followed by a forte-piano (*fp*) dynamic and includes a quintuplet (5). The Cl. part has a piano (*p*) dynamic. The Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. parts all feature triplet (3) patterns.

Es de notar que para que la textura sea lo más homogénea posible es necesario que las voces estén relativamente cerca una de otra para lograr que se escuche una textura global en lugar de dos (o más) iguales, además de que el movimiento entre éstas sea contrario, excepto cuando se quiere que toda la textura se mueva en una misma dirección, como ocurre con toda la cuerda en el último tiempo del tercer compás en el ejemplo 27.

Ejemplo 28:

The musical score for Example 28 consists of seven staves. The instruments are Flauta (Flute), Clarinete en Bb (B-flat Clarinet), Marimba, Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello (Cello). The score is divided into two measures. In the first measure, the Flauta and Clarinete en Bb play a melodic line with a dynamic marking of *mf*. The Marimba and Violoncello play a rhythmic accompaniment with a dynamic marking of *f*. In the second measure, the Flauta and Clarinete en Bb play a more complex melodic line with a dynamic marking of *f*. The Marimba and Violoncello continue their accompaniment with a dynamic marking of *f*. The Violin I and Violin II staves play a melodic line with a dynamic marking of *mp* in the first measure and *f* in the second measure. The Viola staff is silent in both measures.

Sobre esta textura van dibujando distintas figuras los instrumentos de aliento y por momentos se añaden de manera activa a la misma, e incluso en ocasiones son ellos los que la elaboran.

Más adelante paulatinamente reaparece, aunque con algunos cambios, la primera textura, y sobre ella los alientos y la marimba desarrollan una especie de variación mucho más lenta de la segunda textura (*v.* ejemplo 29) que poco a poco va desapareciendo, para así eventualmente reaparecer a partir de la primera. Esta se prolonga hasta que poco a poco se transforma, con algo de resistencia, en esta textura activa y compleja.

De manera un poco abrupta, la primera textura irrumpe en el discurso aunque pronto desaparece para dar lugar a que la otra textura continúe desarrollándose, sin embargo la primera reaparece una última vez sólo para transformarse definitivamente en la segunda, que se prolongará con mayor fuerza que antes hasta el final.

Ejemplo 29:

Con calma

The musical score is divided into two systems, separated by a double bar line. The first system includes staves for Flauta, Clarinete en Bb, Marimba, Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The Flauta, Clarinete en Bb, and Marimba parts feature triplet patterns and are marked with *mp*. The Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello parts consist of sustained notes and are marked with *sfz*. The tempo marking **Con calma** is positioned above the Flauta staff. The second system includes staves for Fl. (Flute), Cl. (Clarinet), Mar. (Marimba), Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), Vla. (Viola), and Vc. (Violoncello). The Fl. and Cl. parts continue with triplet patterns and are marked with *mf*. The Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. parts consist of sustained notes and are also marked with *mf*.

Ejemplo 29, (cont.).

The musical score for Example 29 (continued) consists of seven staves. The top three staves are for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), and Maracas (Mar.), all in treble clef. The bottom four staves are for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Cello (Vc.), with Violin I and II in treble clef and Viola and Cello in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The Flute part features a melodic line with trills and triplets, ending with a *pp* dynamic marking. The Clarinet part plays a rhythmic accompaniment of eighth notes with triplets. The Maracas part provides a steady eighth-note accompaniment with triplets. The string parts (Violin I, Violin II, Viola, and Cello) play a sustained, low-frequency accompaniment with long, sweeping glissandi or sustained notes across the four measures.

SUITE BARROCA

Esta obra, aunque *suite* y barroca, no es en sentido estricto lo que tradicionalmente entendemos por *suite barroca*, a saber: una sucesión de danzas. Sin embargo, y al igual que en el caso de la sonata para flauta y piano, en ella abordo a partir de un lenguaje contemporáneo algunas formas o procedimientos tradicionales. Por tanto es en realidad una sucesión de formas y no de danzas.

Con estas formas o procedimientos¹ barrocos, pasa más o menos lo mismo que con el caso de la forma sonata en tanto que no es raro, sobre todo el caso del preludio y la fantasía, encontrar a través de la historia de la música, casos en que los compositores recurren a estas ancestrales formas de hacer música con lenguajes muy distintos. Claro que en este caso es frecuente encontrar obras que pese el título de preludio (por ejemplo) poco tienen qué ver con aquello que era el preludio barroco, como es el caso de los célebres preludios de Debussy.

En este caso intento abordar estas formas de manera que, aunque escritas a partir de un lenguaje contemporáneo, no pierdan, ni en el nivel técnico ni en el auditivo, el carácter de barroco o lo propio de su forma.

I - PRELUDIO

El preludio está elaborado por un motivo (*v.* ejemplo 30) que es acompañado por un *cuasi* bajo de Alberti (*v.* ejemplo 31) aunque por supuesto más elaborado.

Ejemplo 30:



Ejemplo 31:



¹ Tal es el caso del preludio y la fuga, que más que formas son procedimientos en tanto que su estructura no tiene un perfil formal definido.

Como se puede observar, el motivo principal está elaborado de tal manera que da una cierta impresión de estar en un *tempo* distinto respecto del acompañamiento, aunque la última nota del mismo, ligeramente más breve, parece apresurarse para alcanzar a su acompañamiento. A su vez, el acompañamiento está elaborado con base en el recurso de nota pedal, mismo que supone una línea que se mueve, lo que genera la impresión de escuchar dos voces.

El inicio del preludio consiste en un muy ligero proceso de acumulación en donde al motivo principal se añade una segunda voz que, aunque tiene el mismo movimiento que la primera, guarda cierta independencia (ejemplo 32).

Ejemplo 32:

Allegretto
♩ = 170

simile

3

Luego de un corto puente en el que al final del mismo se invierten los registros del motivo y acompañamiento, el motivo principal se presenta en dos voces con un corto desfasamiento como se aprecia en el ejemplo 33.

Ejemplo 33:

Musical score for *Ejemplo 33*, measures 17-20. The score is written for piano in G major, 4/4 time. Measures 17-19 feature a complex rhythmic pattern in the right hand with sixteenth and thirty-second notes, and a bass line with eighth and sixteenth notes. Measure 20 shows a continuation of the right-hand pattern with some melodic variation and a more active bass line.

Una tercera presentación del motivo principal consiste en el mismo proceso que el anterior aunque ahora en tres voces con esporádicas apariciones del motivo del acompañamiento (ejemplo 34).

Ejemplo 34:

Musical score for *Ejemplo 34*, measures 30-33. The score is written for piano in G major, 4/4 time. Measures 30-31 feature a complex rhythmic pattern in the right hand with sixteenth and thirty-second notes, and a bass line with eighth and sixteenth notes. Measures 32-33 show a continuation of the right-hand pattern with some melodic variation and a more active bass line.

II - FUGA

La fuga de esta obra sigue los mismo principios que la fuga de la sonata para flauta (o viceversa, pues la suite para clave es anterior).

En el ejemplo 35 observamos el sujeto y su análisis interválico², en el que es notorio el cromatismo por el predominante uso de semitonos y cuartas aumentadas, que son los intervalos más abundantes. En contraste, no hay ningún intervalo de tercera mayor o sexta menor.

El sujeto es presentado por las tres voces sucesivamente, comenzando, engañosamente, por la tercera voz.

Ejemplo 35:



La segunda presentación del sujeto la realiza la segunda voz una cuarta arriba, y la tercera la primera voz una quinta arriba de la anterior.

El contrasujeto (ejemplo 36) es de movimiento más ágil y comparte ciertas características interválicas con el sujeto, como es el abundante cromatismo y el uso primordial de intervalos de cuarta aumentada, justa, y quinta.

Ejemplo 36:



Luego de un episodio y un *stretto*³ (sobra decir que están elaborados con los motivos principales), la cuarta y quinta presentación del sujeto aparecen simultáneamente en el compás 38 (ejemplo 37), en la primera y tercera voz respectivamente, aunque en el caso de la tercera voz aparece ampliado. Ambas son acompañados por el contrasujeto, que realiza la voz restante. Sujeto y contrasujeto se intercambian en primera y segunda voz inmediatamente en tanto la tercera sigue elaborando el sujeto ampliado.

² Ver nota 8.

³ Se Evito detenerme en detalles para evitar un exhaustivo análisis que resulte no obstante poco provechoso.

Luego de un puente muy corto, el sujeto es presentado sucesivamente en *stretto* por las tres voces, de la tercera a la primera, a intervalos de séptima (ejemplo 38).

Ejemplo 37:

Musical score for Example 37, measures 38-45. The score is written for piano in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a common time signature. It consists of three systems of two staves each (treble and bass clef). The first system (measures 38-41) features a complex texture with many beamed notes and slurs. The second system (measures 42-44) shows a more sparse texture with some rests and slurs. The third system (measures 45) continues the melodic and harmonic development. The notation includes various accidentals, slurs, and dynamic markings.

Ejemplo 38:

Musical score for Example 38, measures 53-58. The score is written for piano in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 6/8 time signature. It consists of two systems of two staves each (treble and bass clef). The first system (measures 53-57) shows a melodic line in the treble clef and a rhythmic accompaniment in the bass clef. The second system (measures 58) continues the melodic and harmonic development. The notation includes various accidentals, slurs, and dynamic markings.

Las tres últimas presentaciones del sujeto (ejemplo 39) aparecen después de un *ostinato*. En la primera voz aparece el sujeto ampliado mientras en la tercera aparece en su forma original. El sujeto pasa a la segunda voz que es acompañado por el contrasujeto en la tercera.

Ejemplo 39:

The image displays two systems of musical notation for Example 39. The first system begins at measure 78 and the second at measure 83. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a key with one flat (B-flat major or D minor). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs, illustrating the subject's presentation in different voices and forms.

El sujeto es presentado íntegro un total de doce veces, prácticamente siempre a partir de una nota distinta. De manera que es aparece a partir de once de las doce notas de la escala cromática⁴: dos veces a partir de *sol*, y nunca a partir de *re* bemol.

III - FANTASÍA

La fantasía comienza con arpeggios de un color que recuerda la escala hexáfona, aunque ésta no es usada sistemáticamente. Estos arpeggios son interrumpidos muy pronto por un pasaje a cuatro voces, cada una de movimiento irregular respecto a las demás y totalmente contrapuntístico, aunque, por razones obvias, no se apega a las reglas barrocas.

Cada voz tiene un movimiento marcadamente independiente que se hace aún más evidente por la armonía que resulta, casi totalmente, disonante. No obstante casi siempre encontramos dos o más voces cuya dirección es la misma aunque a distinto ritmo. Esto es particularmente evidente en el ejemplo 40, en donde todas las voces tienen una dirección cuya tendencia es ascendente.

⁴ Me refiero a que, siendo una fuga cromática, se elabora a partir de una determinada nota de ésta escala y en ningún caso sufre alteraciones interválicas, excepto en aquellos en donde se intercambian intervalos ascendentes por descendientes y viceversa.

Ejemplo 40:

The image shows a musical score for Example 40, consisting of two staves. The top staff is in bass clef and the bottom staff is in bass clef. The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor). The tempo is marked 'p' (piano). The score begins with a measure number '4'. The music features a series of arpeggiated chords in the right hand, with some notes beamed together. There are several triplets marked with a '3' and a bracket. The left hand plays a steady accompaniment of eighth notes, also with some triplets. The overall texture is light and flowing.

Los arpeggios del inicio reaparecen brevemente y dan paso a lo que podemos considerar como el tema de la fantasía, que observamos en el ejemplo 41, con su respectivo análisis interválico. Éste permite apreciar el predominante uso de segundas (mayores y menores) y cuartas aumentadas, además del empleo de la armonía por cuartas. Por otra parte es bastante evidente que se evita el uso de terceras y sextas, mayores y menores, de las que sólo hay un caso de cada intervalo, excepto de sexta mayor, del que no hay ninguno. Incluso podemos decir que el único caso de tercera menor está oculto por una apoyatura.

Ejemplo 41:

The image shows a musical score for Example 41, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor). The tempo is marked 'mf' (mezzo-forte). The score begins with a measure number '24'. The music features a series of arpeggiated chords in the right hand, with some notes beamed together. There are several fingerings indicated by numbers 1-6 above the notes. The left hand plays a steady accompaniment of eighth notes, also with some fingerings. The overall texture is light and flowing.

Sobre este tema se desarrollan una serie de ideas que fluyen con una cierta libertad, muy propia de una fantasía, y que consisten en variaciones del tema, que van desde simples cambios de registro (como el que ocurre inmediatamente después de la primera presentación), hasta fragmentación, variación armónica o contrapuntística.

En este pasaje relativamente largo, es notorio el cambio constante de lo armónico-rítmico a lo eminentemente contrapuntístico, según se aprecia en el ejemplo 42.

Ejemplo 42:

The image shows a musical score for Example 42, consisting of two systems of music. The first system starts at measure 28 and ends at measure 31. The second system starts at measure 32 and ends at measure 35. The music is written for piano in a 3/8 time signature. The key signature has one flat (B-flat). The score features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The first system shows a transition from a 3/8 time signature to a 7/8 time signature. The second system continues with a 7/8 time signature and concludes with a 3/8 time signature. The music ends with a repeat sign and a double bar line.

La obra termina con la reaparición, a manera de *coda*, de los arpeggios del inicio, que poco a poco van tomando velocidad hasta precipitarse hacia el registro grave.

LUMINISCENCIA

Esta obra consta de dos materiales fundamentales. El primero emerge de un impulso repentino, es totalmente textural, de carácter agitado, brillante y bullicioso, que da, o pretende dar, la impresión de algo que se encuentra en ebullición. Las notas de los instrumentos de aliento, quienes principalmente elaboran este material, funcionan como partículas que saltan incansablemente mientras el impulso inicial es renovado periódicamente.

El segundo material está construido con un permanente continuo de notas en dieciseisavos que van y vienen sobre una base rítmico-armónica de corcheas, de manera que conviven la plasticidad del continuo movimiento de los violines, con la rigidez y solidez de los bajos. Este material surge del primero, como si se abriera paso a través de una maraña de notas que pronto quedan atrás. Esta especie de *ostinato* se desarrolla a varias voces, las cuales se van entretejiendo y sumando unas a otras de manera que la cantidad de éstas va variando conforme la música se desarrolla.

Como decía, la obra comienza repentinamente con un impulso ascendente del que queda esta textura bulliciosa y lumínica, misma que está a cargo de la maderas, principalmente, y en la que participan el glockenspiel y el arpa.

Este material está elaborado con notas cortas que se mueven principalmente por intervalos de cuarta y quinta. El ritmo es irregular y está elaborado a partir de una polirritmia básica de tresillos y dieciseisavos, de manera que resulta una textura en la que el pulso queda diluido (ejemplo 43).

Después del último impulso, la textura pasa a los instrumentos graves (clarinete, clarinete bajo, fagot, arpa, piano) y se vuelve más relajada, mientras, por debajo de ella, los metales y las cuerdas comienzan a construir un gran acorde que poco a poco va ganando presencia hasta quedar en primer plano (ejemplo 44). En tanto, la textura inicial se va reconstruyendo de lo grave a lo agudo hasta llegar a un primer clímax en donde, sobre un gran acorde de las cuerdas que se mueve muy lentamente, se hace y deshace continuamente, y de la cual algunas figuras melódicas sobresalen como emergiendo de ella, hasta llegar a un segundo clímax del que decrece esta textura, hasta desaparecer por completo, y sólo queda un amplio acorde en las cuerdas que desembocará a una serie de acordes en *fortissimo*, mismos que funcionan como

punteo entre los dos materiales principales y descansan sobre el *ostinato* en corcheas de los bajos que servirá de base al segundo.

Ejemplo 43:

Agitado, ebullente

The musical score is for a piece titled "Agitado, ebullente" in 4/4 time. It features a complex texture with multiple instruments. The Piccolo, Flute I & II, Oboe I & II, Clarinet in Bb I & II, and Bassoon all play rapid, sixteenth-note passages, often in triplets. The Piano and Arpa (Harp) provide a rhythmic accompaniment with chords and arpeggios. The Violin I and II parts are marked "div." (divisi) and play a similar rapid texture. The score includes dynamic markings such as *f* (forte), *p* (piano), and *mp* (mezzo-piano). A tempo marking of $\downarrow=90$ is present at the beginning. The score is divided into measures by vertical bar lines, and some parts include first and second endings (a1., sec.).

Ejemplo 44:

II

Picc. *p*

Fl. I, II *p*

Ob. I, II *p*

Cl. I, II *p*

Cl. B. *p*

Fgt. I, II *p*

Cfgt. *p*

Com. I, II *con sord.*

Com. III, IV *con sord. pp*

Tpt. I, II, III *con sord. II pp*

Timp. *p*

Glock. (Perc. I) *p*

Pno. *p*

Arp. *p*

Vln. I *con sord. div. p*

Cb. *con sord. div. pizz. p*

De la primera textura, que “amenaza” con reaparecer hacia el final de esta sección de puente, emerge el segundo material (resaltado por los recuadros en el ejemplo 45), que estará a cargo principalmente de las cuerdas, aunque eventualmente aparece en la madera.

Ejemplo 45:

17

94

Picc.

Fl. I, II

Ob. I, II

Cl. I, II

Cl. B.

Egt. I, II

Cigt.

Com. I, II

Com. III, IV

Tpt. I, II, III

Tbn. I, II

Tbn. B. Tbn.

Timp.

P. sus (Perc. II)

G. C. (Perc. III)

Pno.

Arp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb.

A partir de este largo continuo van quedando reminiscencias en forma de notas largas, que adquieren cierta independencia de manera que van creando una especie de coral que elaboran las maderas y en ocasiones las cuerdas.

Luego de que esta sección llega a una primera “cadencia”, al mismo tiempo que el coral termina de elaborarse, este material es presentado una segunda vez, ahora en cuerda y alientos, los cuales se van relevando para doblar a las cuerdas hasta llegar, relativamente rápido, a un climático acorde sobre el que los metales dibujan un enérgico ritmo de corcheas (ejemplo 46).

Las maderas toman brevemente este material y lo llevan a un gran *tutti* en el que periódicamente aparece el impulso inicial, hasta que resurge, sólo para diluirse hasta desaparecer, la textura inicial, que dará paso a una sección intermedia.

Toda esta sección, desde que aparece el segundo material, va ganando velocidad poco a poco hasta que el *Tempo I* es retomado luego de este gran *tutti* que da paso a una sección intermedia. Ésta se construye muy lentamente, de manera “puntillista”, de los instrumentos graves a los agudos.

Aunque el material de este interludio recuerda el primero, está elaborado de manera distinta. Aquí las cuerdas en *pizzicato* tienen un ritmo fijo, de manera que tocan una nota cada determinado tiempo, el que se va estrechando conforme van apareciendo los sonidos agudos, y poco a poco se van incorporando los alientos. Sobre estos ritmos, algunos instrumentos elaboran figuras rítmicas de manera más libre, lo que le da a la textura una plasticidad que pasa de lo rígido de su elaboración (ejemplo 47). De tal manera, la textura se vuelve cada vez más densa, aunque, al mismo tiempo, va ganando plasticidad. Hacia el final de esta gran sección, se mezcla por breves momentos a esta textura la inicial, de manera que ambas se confunden en una sola (ejemplo 48).

Los dos materiales principales reaparecen brevemente, a manera de reexposición y puente al mismo tiempo. El segundo material es presentado en las maderas, arpa y celesta. Éste desemboca en *tutti* de metales y cuerdas que funciona de cesura entre ambos materiales. Una sección del primero es presentada prácticamente igual que al principio, aunque con muy ligeras variaciones.

Ejemplo 46:

Più mosso

♩=104

114

Picc.

Fl. I, II

Ob. I, II

C. I.

Cl. I, II

Cl. B.

Fgt. I, II

Com. I, II

Com. III, IV

Tbn. I, II

Tbn. B.
Tba.

Timp.

P. sus. gde.
(Perc. I)
(con baqueta de Tom-tom)

Pno.

Arp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

f, *mf*, *mp*, *pizz.*

G₄ D₄ A₄ E₄ B₄

Più mosso
♩=104

Ejemplo 47:

175 [Hu 03]

Fl. I, II
Ob. I, II
Cl. B.
Cf. B.
Com. I, II
Timp.
Mar. (Perc. II)
Pno.
Arp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Ve.
Cb.

p, *pizz*, *a.1.*, *5va*, *5mo*

Ejemplo 48:

196

FL. I, II
Ob. I, II
C. I.
Cl. I, II
Cl. B.
Fgt. I, II
Cfgt.
Com. I, II
Com. III, IV
Timp.
Glock. (Perc. I)
Mar. (Perc. II)
G. C. (Perc. III)
Pno
Apx
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

A esta parte le sigue una sección de metales. Estos elaboran, primero, una textura de tipo puntillista que recuerda al interludio (v. ejemplo 49); y luego un coral que trae a la memoria aquel de los violines que acompañan a la primera textura (v. ejemplo 50).

Ejemplo 49:

Musical score for Example 49, measures 239-244. The score is for a brass section and includes parts for Cornets I & II, Cornets III & IV, Trumpets I, II, & III, Trombones I & II, and Trombone/Bass. The music features a rhythmic, dotted-note texture with frequent triplets. Dynamics range from *mf* to *f*. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4.

Ejemplo 50:

Musical score for Example 50, measures 245-250. The score is for the same brass section as in Example 49. The music features a sustained, melodic texture with long notes and slurs. Dynamics range from *p* to *ff*. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4.

Luego de esta sección se vuelven a reexponer, muy rápidamente, los materiales principales. Primero el de las semicorcheas, y sobre éste, unos compases adelante, la textura inicial (ejemplo 51). Estos llegan a un último *tutti* que al disolverse deja una reminiscencia de aquel material de semicorcheas que poco a poco se vuelve cada vez más lento y pesado hasta llegar, casi sin fuerza, a un gran acorde de toda la orquesta, anunciado brevemente por el timbal, con el que la obra termina.

Ejemplo 51:

280

Picc.
Fl. I, II
Ob. I, II
C. I
Cl. I, II
Cl. B.
Fgt. I, II
Cfgt.
Corn. I, II
Corn. III, IV
Tpt. I, II, III
Tbn. I, II
Timp.
Glock. (Perc. I)
Mar. (Perc. II)
T.-tam. (Perc. III)
G. C. (Perc. III)
Pno.
Arp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

C ONCLUSIONES

Como se puede observar, mi música se orienta principalmente en dos sentidos: uno textural y otro melódico. Por tanto, quizá podría decir que hay en mí, por un lado, una búsqueda estética hacia la vanguardia (el caso de la música textural), y otra que apunta más a la tradición.

Sin embargo, mis intenciones al componer poco tienen que ver con una búsqueda o acercamiento deliberado a la vanguardia musical. De hecho, aún en las obras de las que podríamos decir son “contemporáneas”, son pocos los recursos propiamente vanguardistas, que no van más allá del uso del *sul ponticello* y *sul tasto*, además de las polirítmias. Esto se debe a que siempre he procurado no hacer más de lo necesario para lograr el resultado sonoro que busco.

Ahora bien, aunque mis inquietudes creativas siempre han estado dirigidas a un sonido contemporáneo, y en general a una música que posea algo de originalidad (lo que en estos tiempos es muy difícil de lograr), nunca he temido recurrir a aquellos recursos que, aunque muy tradicionales, funcionan a mis intereses estéticos. Por tal razón, ahora, ya en siglo XXI, he optado por abordar las formas clásicas y barrocas, pues estoy convencido de que, pese a su evidente anacronismo, aún se puede construir a partir de ellas, si no una música de vanguardia, sí una música cuyo sonido sea moderno con todo y que se encuentre en aquellos viejos “moldes”.

En estas obras he buscado construir a partir de aquellas formas tradicionales una música totalmente melódica en la que, por un lado, la melodía se mueva libremente por todas las notas de la escala cromática, y por otro, en la que el ritmo tenga suficiente plasticidad como para que la melodía, tanto en el aspecto rítmico como en lo que toca a las alturas, sea tan maleable y dinámica como sea posible. Esto es particularmente notorio en el último movimiento de la sonata, en donde, en el ejemplo 18 (pág. 24), podemos apreciar cómo el ritmo melódico va de corcheas a cuatrillos y tresillos.

Cabe señalar que, al menos en estas obras, no busco crear una música deliberadamente antitonal¹. Sin embargo, sobre todo en el terreno armónico, mis inquietudes estéticas me han conducido a buscar una armonía en la que los acordes por terceras y las progresiones cuya sonoridad se pudiera acercar a las tonales, han desaparecido definitivamente del lenguaje armónico de mi música.

Pese a esto he procurado apegarme lo más posible a estas formas clásicas sin por ello sacrificar mis intenciones creativas. De tal manera que en el caso de la sonata, por ejemplo, es perfectamente reconocible la forma en general; o en el caso de la fuga de la misma obra, el sujeto y contrasujeto son perfectamente reconocibles así como sus distintas presentaciones.

En cuanto a las obras texturales, de manera casi obsesiva he buscado lograr un sonido burbujeante y nebuloso (de ahí la indicación *agitato, ebullcente* en “Luminiscencia”) que dé la impresión de que se mueve con absoluta libertad, de manera que por momentos el resultado sonoro parezca ser aleatorio. Ahora bien, si nunca he dejado nada al azar en mis partituras, o al menos he intentado controlar lo controlable, es porque busco un sonido bien determinado. Esta búsqueda me ha llevado a abandonar la melodía, pues ésta supone un ritmo más o menos definido y una cierta dependencia a ella de los otros elementos musicales (ritmo, armonía, pulso, etc.). Por tanto, para lograr el sonido que busco, ha resultado necesario que todas las “voces” y casi cada nota en particular, tenga la mayor independencia posible respecto de las demás. A su vez, a partir de estas necesidades estéticas he tenido que desarrollar una técnica casi puntillista que, dicho sea de paso, no ha sido fácil desarrollar.

Por otro lado, he buscado también crear una música que, aunque maleable y ligera en cuanto a su desenvolvimiento en el tiempo, resulte más densa y de movimiento mucho más amplio, poco o mucho, contrastante con estas texturas puntillistas. De ahí han surgido pasajes como el que observamos al principio de “Contextura” (v. ejemplo 26, pág. 30).

Estos dos elementos son los que se encuentran principalmente en mis obras texturales, mismo que frecuentemente combino de distintas maneras: ya sea superponiéndolos o transformando uno en otro.

Ahora bien, aunque estas texturas son la substancia principal de este tipo de obras, por momentos me doy la libertad de incluir elementos de ritmo mucho más regular. Esto para dar a

¹ Por “antitonal” entiendo aquel lenguaje que busca deliberadamente separarse de la tonalidad o que representa una reacción en contra de ella, como es caso del dodecafonismo y serialismo, que, paradójicamente, surgen a partir del lenguaje tonal, sea para superarlo o abolirlo, a diferencia de los lenguajes no tonales como la modalidad o aquellos de otras culturas que se desarrollaron independientemente a la tonalidad.

la obra mayor interés en tanto que he encontrado que una textura compleja puede resultar más brillante y evidente como contraste o montada sobre un ritmo bien definido como ocurre en “Luminiscencia” (ejemplo 51, pág. 54).

No es difícil notar que entre mis principales influencias están Boulez y sobre todo Ligeti, principalmente por obras como “Dèrive 1” o el “Martillo sin maestro”, en el caso de Boulez, o el cuarteto no. 2 y el concierto de cámara para trece instrumentistas, de Ligeti.

Una influencia que, aunque no tan notoria, siempre ha estado presente y ha sido motivo de consulta en muy repetidas ocasiones, es Beethoven, sobre todo el Beethoven de los últimos cuartetos. Aunque por supuesto caben más nombres en esta lista, como Stravinsky, Revueltas, Bach o Shostakovich, yo diría que son las primeras tres mis principales influencias, amén de que se pudiera encontrar alguna relación entre mi música y la de cualquier otro compositor.

Es a partir de estas influencias que, en la medida de lo posible, he buscado hacerme de un lenguaje propio para crear una música original que responda de la manera más fiel posible a mis necesidades estéticas pero que además no deje de tener, por ser contemporánea, la capacidad de conmover, en el sentido que sea, a cualquiera que esté interesado en escucharla. En este aspecto siempre he procurado no abusar de las técnicas de vanguardia, en tanto que creo y he encontrado que la escritura tradicional aún ofrece infinidad de posibilidades creativas, además de que, pese a todo lo que ha ocurrido desde los inicios del siglo XX a la fecha, parece que, al menos respecto de la música instrumental, sigue siendo la más efectiva. Por tanto siempre he procurado componer a partir de ideas estrictamente musicales. Esto quiere decir que mi proceso creativo prácticamente siempre parte de una idea sobre algún sonido a desarrollar, algún tipo de textura, o una manera determinada de desarrollar un tema o de construir una melodía.

BIBLIOGRAFÍA

Adorno, Theodor; *Improptus*, Laia, Barcelona 1985.

Beethoven (Ludwig Van); *Complete piano sonatas* [Vol. II], Heinrich Schenker (ed.); Dover publications, New York, 1975.

Helguera, Luis Ignacio; *La música contemporánea*, Tercer Milenio (Consejo Nacional para la Cultura y las Artes), México, 1997.

Llacer Pla, Francisco; *Guía analítica de formas musicales para estudiantes*, Real musical, Madrid, 1982.

Marco, Tomás; *Historia de la música occidental de siglo XX*, Editorial alpuerto, Madrid, 2003.

Mozart, Wolfgang Amadeus; *Complete sonatas and fantasies for solo piano*, Dover publications, New York, 1996.