



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

NOTAS AL PROGRAMA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADO EN COMPOSICIÓN

PRESENTA

EDUARDO FLORES AGUIRRE

ASESORA:

DRA. MARÍA DEL CONSUELO GRANILLO GONZÁLEZ

MÉXICO, D. F.

2014



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

AGRADECIMIENTOS

A mis padres, por su incondicional apoyo

A mis maestros, por su valiosa guía

A mis amigos, por su excepcional estímulo

SINODALES

PRESIDENTE

DRA. MARÍA DEL CONSUELO GRANILLO GONZÁLEZ

SECRETARIO

MTRO. SALVADOR RODRÍGUEZ LARA

VOCAL

PROF. MARIO STERN FEITLER

SUPLENTE

MTRO. LUIS GONZAGA PASTOR FARIL

SUPLENTE

MTRA. LUCÍA ÁLVAREZ VÁZQUEZ

ÍNDICE

| | |
|--|-----|
| Introducción | 5 |
| Parte I. Reflexiones en torno al arte y a la estética | 6 |
| Parte II. Notas al programa | 25 |
| • Capítulo I | |
| <i>Suite en estilo antiguo</i> | 26 |
| • Capítulo II | |
| <i>Sonata para arpa</i> | 49 |
| • Capítulo III | |
| <i>Tres canciones sobre poemas de Alfonsina Storni</i> | 64 |
| • Capítulo IV | |
| <i>Orfeo</i> | 81 |
| • Capítulo V | |
| <i>Cuarteto de cuerdas</i> | 92 |
| Conclusiones | 113 |
| Bibliografía | 116 |
| Parte III. Anexos | |
| • Anexo I. Síntesis para el programa de mano..... | 117 |
| • Anexo II. Partituras..... | 120 |

Introducción

Las siguientes *Notas al Programa* corresponden a las cinco obras presentadas en el concierto de mi examen de titulación de nivel licenciatura. Han sido elegidas por su variedad instrumental, mostrando así los frutos de la formación académica, la cual exige el conocimiento de la escritura y el lenguaje de las cuerdas, los alientos (maderas o metales), la voz humana y percusiones. Todas estas obras fueron escritas en el transcurso de mis estudios de licenciatura, y posteriormente han sido revisadas a propósito de dicho examen.

La primera parte de estas *Notas* corresponde a una serie de reflexiones en torno al arte, la actividad artística contemporánea y a una propuesta de teoría estética que sirva para consolidar un criterio analítico que reivindique la importancia de la *técnica* y la *poética*, así como el despliegue histórico del arte. La segunda parte contempla el estudio de cada una de mis obras, cuyos elementos de análisis son los siguientes:

Nombre de la obra

1.-Ficha técnica

- Dotación
- Movimientos (en caso de haber)
- Duración

2.- Poética

- Historia, antecedentes o fuentes de inspiración.
- Descripción breve de la obra
- Retórica

3.-Análisis general

- Esquema general de la forma
- Temas y/o motivos
- Procesos (en este caso, puede ser un proceso general o un proceso particular, según los movimientos que integran la obra)

A continuación, se encuentra un apartado dedicado a las conclusiones, en donde relaciono las ideas expuestas en la primera parte, con mi proceso creativo y mis intereses artísticos; seguidas de una bibliografía. Y en la parte última dos anexos, con las notas al programa de mano y las partituras, respectivamente.

**REFLEXIONES EN TORNO AL ARTE
Y A LA ESTÉTICA**

Reflexiones en torno al arte y a la estética

En el transcurso de mis años como estudiante, y aún después, como egresado de la carrera de composición, he tenido un gran interés en disciplinas teóricas, que contribuyan a nutrir mi entendimiento y comprensión de la actividad artística; tales como la historia, la filosofía, la estética y la divulgación científica.

Luego de reflexionar, he logrado reunir algunos conceptos que me esclarecen mejor dicha actividad, a la luz de ciertas premisas que expondré aquí.

Esto ha traído como consecuencia que, en mi actividad como compositor, me resulte importante analizar la relación entre la consciencia histórica de la práctica compositiva, su manifestación actual, así como su vinculación con otras artes en el panorama artístico contemporáneo.

Tengo un especial interés por comprender el arte en la actualidad con el propósito de ubicar adecuadamente mi labor profesional, respondiendo a mis necesidades estéticas, así como contribuir a crear un entorno favorable a estas profesiones que se encuentran muy desamparadas en este país.

La manera en la que conocí este objetivo tiene un origen anecdótico que, posteriormente, ha sido ampliado y respaldado por propuestas mucho más consistentes.

La anécdota es la siguiente: En la primavera del 2006, mientras me encontraba componiendo la *Sonata para arpa*, vi una película llamada *Una mente brillante* (*A beautiful mind*. Dir. Ron Howard, 2001), en la cual el personaje principal, el matemático John Nash, jr., en una memorable secuencia, les explica a sus amigos el error de Adam Smith al afirmar en su teoría económica que la competencia y la ambición individual sirven al bien común.

La propuesta de Nash consiste en que el mejor resultado no proviene de la competencia individual, sino de la mejor estrategia entre cada uno de los participantes tanto para sí, como para el grupo. Esto lo llevó a postular un principio conocido como *Teoría de juegos* o *Teoría de equilibrio*, que actualmente tiene grandes implicaciones tanto en la economía como en la psicología y la biología.

Naturalmente, fue sólo un paso para que yo le viera un nuevo rostro: la comunidad artística. La realidad que me parecía observar en ese momento era la de los artistas compitiendo por su beneficio personal, sin interés por el progreso de la comunidad artística, tal vez por el desconocimiento de las estrategias que pudieran adoptar.

Comprendí que para que este país tuviera una actitud más respetuosa y digna hacia sus artistas, ellos mismos tendrían que adoptar una visión comunitaria de su labor. Sin embargo, el reconocimiento de este hecho puede ser infructuoso sin preguntarse y reconocer otros principios de igual importancia.

Pero, ¿cómo se daría ese beneficio? Primero propiciando que cada individuo que conforma esta sociedad sea consciente de que tiene capacidades creativas para que no sea solamente un consumidor en busca de bienes materiales como fin último en la vida, aunque, claro, cada quien es libre de definir sus prioridades. De esta manera, la persona que se enfrenta por sí misma a la actividad creativa, tendrá mejor criterio y herramientas de análisis para valorar los productos del mercado del arte, o de la “industria cultural”.

Por otra parte, los que ya estamos en el camino, debemos ser conscientes de que es más fácil actuar como una generación para encontrar los medios adecuados en nuestro desempeño profesional, que sólo actuar individual y aisladamente. Esto implica una enorme comunicación, compromiso y debate sobre la actividad artística actual.

El arte es una actividad que nos humaniza.

El arte, junto con la ciencia, es una de las actividades superiores del intelecto humano, o si se quiere, del espíritu. Son las actividades que más, si no las que exclusivamente, nos humanizan. Ninguna otra actividad como estas dos se dirigen a nosotros como seres pensantes.

En el mundo actual, que se rige más por el consumo material, es asombroso ver cómo no somos humanos para casi nadie: para los políticos sólo somos votos, para las empresas sólo somos dinero, e incluso entre nosotros mismos, a veces casi no somos personas. Como diría Kandinsky: “... los hombres dan una valoración excesiva al éxito exterior, se interesan únicamente por los bienes materiales y festejan como una gran proeza el desarrollo tecnológico que sólo sirve y sólo servirá al cuerpo...”¹; únicamente el arte y la ciencia nos tratan como seres humanos, y además con fe, pues nos tratan como humanos pensantes.

El ser humano es uno de los milagros más grandes del universo, cultivarlo y desarrollarlo hasta sus más altas capacidades es parte de la tarea que emprenden el científico y el artista.

¹ Wassily Kandinsky. *De lo espiritual en el arte*. México: Ediciones Coyoacán, 1994. p. 17. Cabe señalar que Kandinsky hace una división *escolástica* entre cuerpo y alma. División de raíz platónica que ha producido tantos traumas en la cultura occidental al considerar al cuerpo y al conocimiento sensible como algo inferior, engañoso, y no digno de consideración. Sin embargo, el concepto de estudio artístico que propongo, como se verá a continuación, involucra a los sentidos, y por lo tanto al cuerpo, como fuente de conocimiento. “Percibir es pensar”, afirma Adolfo Sánchez Vázquez. Creo válida una propuesta integral de todas las facultades humanas en el conocimiento de uno mismo y del arte.

Si partimos del hecho de que es una constante el tratar de alcanzar nuevos horizontes intelectuales y espirituales, podemos decir que desarrollar nuestras capacidades es una de las más importantes labores que tenemos.

Luego entonces, mi propuesta contempla una conceptualización de arte como la práctica de nuestras capacidades creativas y de percepción que involucran el conocimiento y la reflexión de su propio despliegue histórico para hacer patente el compromiso del artista, primero con el arte, y luego con la sociedad.

¿Qué es el arte?

No pretendo dar respuesta completa a esta pregunta, puesto que sería una labor ardua y que rebasa la intención de este texto. Emplearé la definición del teórico Étienne Souriau:

...“el arte es la actividad instauradora”. Es el conjunto de búsquedas orientadas y motivadas, que tienden expresamente a conducir un ser (¿será menester precisar que ficticio?..) desde la nada, o desde un caos inicial, hasta la existencia completa, singular, concreta, de la que da fe su presencia indiscutible.²

El ser u objeto que es traído a existir tiene necesariamente un sustrato físico que lo conforma y que debe ser percibido por nuestros sentidos, por lo tanto, un objeto artístico que *impresiona* a los sentidos, es un objeto estético.³ El ser u objeto artístico es estético, pero no todos los objetos estéticos son artísticos, pues los objetos naturales también pueden ser estéticos y el ser humano puede tener una relación estética con cualquiera de ellos.

La relación estética que el sujeto establece con el objeto requiere de la contemplación, que es un estado de seducción, por así decir, del objeto artístico a los sentidos del espectador, es el estado de la percepción primigenia, como señala Adolfo Sánchez Vázquez en su *Invitación a la estética*:

... la contemplación no puede darse si el interés (práctico... material... o teórico...) guía la percepción. El interés perturba, mediatiza o anula la percepción estética, ya que ésta se ha convertido en simple medio de un fin exterior... La percepción así moldeada, se reduce a la función instrumental exigida precisamente por su subordinación a un fin exterior... La contemplación estética despierta un interés propio, específico, no reductible al deseo o interés moral del que habla Kant ni a otros intereses particulares. En suma, el interés particular es incompatible con la contemplación estética, ya que sólo ofrece una imagen unilateral y mutilada del objeto. No lo es, en cambio, el interés que, lejos de guiar o preexistir a la percepción, surge

² Étienne Souriau. *La correspondencia en las artes*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998. (Breviarios) p. 34

³ Del griego *aisthesis*, que significa “percepción sensible” o “sensación”; en su origen, este conocimiento sensible se diferenciaba claramente del conocimiento racional.

de ella, y se aviva en ella, ofreciendo así la imagen del objeto como un todo concreto-sensible...⁴

Por otra parte, todo arte es multi-significativo, es decir, ofrece una enorme variedad de interpretaciones a lo largo de su existencia y en su relación concreta con cada sujeto. *El Quijote de la Mancha*, por ejemplo, ha ofrecido una variedad enorme de lecturas y a su vez, retribuye al sujeto enriqueciendo su visión de la realidad; también afirma Sánchez Vázquez:

... siendo la obra artística un producto humano, no puede dejar de tener siempre una significación humana. Pero, a su vez, al distanciarse de la realidad humana “vívida” por el artista antes o fuera del proceso creador, el arte expresa cierta realidad humana, o relación del hombre con el mundo, con mayor riqueza, plenitud y profundidad.⁵

Además, mi propuesta de arte se compone de dos conceptos muy importantes, a saber, *techné* y *poiesis*.

Techné y poiesis

La acción que se orienta hacia un *traer a la existencia*, es decir, el arte, suele tener como medio el uso de una *techné* o técnica. Al analizar detenidamente el acto creativo podemos observar que implica una manera o un modo de hacer, ya sea rudimentaria o compleja. Por lo tanto, la definición de arte que reconozco integra necesariamente al concepto de técnica como parte medular de su esencia.

Es importante hacer una distinción apropiada del concepto de técnica. Si bien existe una definición como medio o instrumento para alcanzar un fin determinado, y aunque no es una definición incorrecta, ésta es la más vapuleada y a la que se le mira con más desconfianza en la práctica artística actual.

La crítica moderna al concepto de técnica proviene principalmente de Martin Heidegger en *La pregunta por la técnica*, donde señala que la conciencia moderna de este concepto consiste en su aplicación como instrumento para dominar y violentar a la naturaleza, tratando de cuantificarla. Sin embargo, nuestro concepto de técnica está muy cercano al que

⁴ Adolfo Sánchez Vázquez. *Invitación a la estética*. México: Random House Mondadori, 2007. pp. 135 y 137.

⁵ Adolfo Sánchez Vázquez. *Op. Cit.* p. 141. Vale la pena de paso, dejar claro en este sentido que “la fiesta brava” o la tauromaquia no es un arte, porque no es multi-significante, sino que se interpreta en una sola dirección. Cuando mucho, es un deporte, y los deportes no son multi-significantes y no participan en el *traer a la existencia*. Todos se interpretan en una sola dirección, pues no puede haber diferentes significados sobre el mismo evento.

él mismo define al afirmar que la verdadera esencia de la *techné* consiste en una acción que “desoculta” la verdad del ser, “la técnica es el ser revelado”:

La técnica no es, pues, simplemente un medio. La técnica es un modo del “desocultar”. Si prestamos atención a eso, entonces se nos abriría un ámbito distinto para la esencia de la técnica. Es el ámbito del desocultamiento, esto es, de la verdad.⁶

Así pues, en el *traer a la existencia*, la técnica no sólo se identifica con el medio, sino con el fin mismo. En su despliegue se está alcanzando un propósito artístico que se adhiere a la finalidad, pues su manifestación es un fin en sí mismo. En otras palabras, cada obra artística implica la manifestación de la técnica que la trajo a la existencia tal y como ella es.

Con frecuencia se confunde técnica con tecnología, pero la diferencia consiste en que la técnica es el conjunto de *recursos intelectuales* que se aplican para concretar una creación. La tecnología es, en cambio, el conjunto de recursos materiales que sirven como medio para concretar una creación. Evidentemente ambas son de naturaleza distinta.

Para comprender un poco sobre la naturaleza de la técnica, pensemos en la completa identidad que alcanza “el estilo”⁷, con la técnica. Por ejemplo, en la música impresionista y su estilo orquestal, se puede observar el empleo de técnicas muy distintas de las que se aprecian en la música orquestal del estilo clásico o romántico. En otras palabras, la técnica impacta en el estilo.

No estoy afirmando que la técnica debe ser normativa o académica, ni pretender ubicar un modelo de perfección hacia el cual se guíe la actividad artística. La técnica, repito, son los *recursos intelectuales*, y pueden ir en contra de cualquier normatividad a cambio de obtener una ganancia estética.

Reconocer la técnica nos libera de elucubrar significados en la obra de arte. Y no es que el significado no exista, sino que no siempre existe, y no debe de interferir o desviar la atención de la impresión estética ni de la manifestación técnica. El significado, cuando existe, se da en otro momento de la relación estética y pertenece a otro género de concepto que en algunos casos es la *poiesis* o poética, y en otros, las más de las veces, la filosofía.

Tenemos, además, el término *poiesis* o poética, que significa “creación” o “producción”. Es menester que la distingamos de la técnica, puesto que ésta también implica creación o producción. La poética son los *recursos retóricos* o persuasivos que integran al objeto artístico traído a la existencia.

⁶ Martin Heidegger. “La pregunta por la técnica”, en *Filosofía, ciencia y técnica*. Trad. Francisco Soler. Santiago de Chile: Edit. Universitaria, 1997. p. 121. Comillas mías.

⁷ Entendemos por “estilo” al conjunto de características o rasgos que conforman a una corriente artística. Estos rasgos suelen identificarse con una técnica que detona la potencia creativa de artistas coetáneos, representantes del “estilo”.

Estos recursos retóricos, a diferencia de los recursos intelectuales de la técnica, son una elaboración muy sofisticada de la realidad psíquica (esto implica el contexto histórico, social, la personalidad del artista, sus intereses estéticos, etc.), y si se quiere, del espíritu del creador. La poética no se subordina únicamente al ámbito del significado, ni tampoco al de la verbalización para hacer inteligible algún concepto que justifique la existencia de la obra.

Entre técnica y poética se puede dar una relación muy estrecha, indisoluble y necesaria. La poética puede transgredir la normatividad en pos de una ganancia estética. Pensemos, por ejemplo, en el caso de la serie de 6 esculturas de Miguel Ángel, destinadas al conjunto escultórico de la tumba del papa Julio II, llamada *Los esclavos*.

Son esculturas inconclusas, pues en ellas se observa cómo parte del bloque de piedra está sin cincelar, de modo que pareciera que las figuras humanas están naciendo o escapando del mármol. La mayoría de los especialistas aceptan el hecho de que no están terminadas deliberadamente, con un propósito específico (poético), pues simbolizan la lucha entre la perfección espiritual del alma y la prisión material del cuerpo. Aquí Miguel Ángel incorpora un elemento expresivo en la técnica que rompe con las convenciones normativas de su época, a cambio de una ganancia estética.

Esto es muy importante, pues incorpora un procedimiento técnico con determinadas cualidades expresivas (dentro de un contexto y una semiótica específica),⁸ autorizando así a las siguientes generaciones para emplearlo. Lo mismo se puede decir de muchas obras de grandes artistas que transgredieron alguna normatividad para obtener una ganancia estética, sólo por mencionar algunos nombres clave: Goya, Beethoven, Debussy y Joyce.

Esta relación entre *téchne* y *poiesis*, por lo tanto es esencial para comprender lo que propongo como concepto de arte. Ambas son igualmente importantes y lo ideal es atenderlas en la misma medida. Naturalmente, para cada disciplina hay quienes cuentan con la preparación adecuada para advertirlos. Un artista, en su campo de especialización siempre le interesa saber cómo se abordó técnicamente la obra que lo seduce.

Por poner un ejemplo, el lector común de literatura centra su interés en la capacidad que tenga la obra de mantenerlo entretenido. Pero el escritor profesional además de atender a la fábula, atiende al estilo y la técnica literaria de la obra en cuestión. Como señala Susan Sontag:

En la literatura, lo moderno por lo general puede remontarse a Flaubert, el primer novelista íntegramente consciente de sí mismo, y que pareció moderno, o avanzado, porque se preocupaba de su prosa, la juzgaba con criterios rigurosos –como velocidad, economía,

⁸ En comparación, tomemos el caso de la escultura azteca *Coatlicue*, donde los procedimientos técnicos y los recursos poéticos plantean perspectivas muy diferentes, y donde además cabe preguntarse por el origen de esas formas y atributos *fantásticos*. Por otra parte, con el término “expresivo” nos referimos al “impacto perceptual” que las obras transmiten. No nos referimos a la expresión como comunicación de sentimientos o emociones, que tanto critica el arte contemporáneo.

precisión, densidad- que parecían hacerse eco de ansiedades antaño restringidas al dominio de la poesía.⁹

La observación de la escritora norteamericana es pertinente para ejemplificar los valores técnicos que aprecia un escritor en una obra literaria. Éste sabe muy bien que un modo de escribir u otro puede modificar la intención o el impacto de lo que pretende comunicar. Así pues, cada artista requiere del dominio de una técnica y del saber manejar adecuadamente los recursos a su disposición.

De este reconocimiento parte todo el sistema que nos ayuda a entender mejor el quehacer artístico. Lo importante de este concepto de arte es que deja de lado los excesos y extravagancias a los que ha llegado el arte contemporáneo al aplicar extensivamente y sin suficiente criterio, el “gesto artístico” y la “ideología”.

El “gesto-ideología”

El arte, entendido como la acción humana que tiene la finalidad de *traer a la existencia* a un ser u objeto estético, es decir, que *impresiona* a los sentidos, nos ubica en una perspectiva más concreta de su esencia. Las expresiones coloquiales que se aplican al término “arte”, quedan reducidas meramente a una licencia poética o metafórica del lenguaje que expresa sencillamente un símil para otra actividad en la que se ha alcanzado un gozo y cierta maestría al descubrir los refinamientos de su propia técnica, por ejemplo, cuando se dice: “el arte de la equitación”, “el arte culinario”, la tauromaquia, etc.

La consigna de Marcel Duchamp de no preocuparse por crear obras de arte, “sino hacer de la vida una obra de arte”, queda desterrada al terreno poético para manifestar un gozo por la vida.

... usar el arte, para crear un *modus vivendi*, una forma de entender la vida; es decir, por el momento, tratar de convertir mi vida misma en una obra de arte, en lugar de pasarla creando obras de arte en forma de pinturas o esculturas.¹⁰

En este sentido, Duchamp ha empleado una metáfora donde el placer estético lo equipara a una experiencia cotidiana o mundana de la existencia, en ausencia de un objeto estético,

⁹ Susan Sontag. “Al mismo tiempo: el novelista y el razonamiento moral”. *Al mismo tiempo*. México: Random House Mondadori, 2007. pp. 221-222. Observación válida que requiere de un par precisiones, por ejemplo, ¿a qué se refiere con que Flaubert es “el primer novelista consciente de sí mismo”? ¿Molière o Racine no lo eran? Y luego cuando afirma, “...se preocupaba de su prosa, la juzgaba con criterios rigurosos”, ¿acaso Cervantes no hizo lo mismo? ¡Claro!, pero desde otra perspectiva técnica. Sontag está hablando del origen de la literatura moderna, la cual, según expertos, comienza con el autor de *Madame Bovary*.

¹⁰ Jean Antoine. *La vida es un juego. La vida es arte. Entrevista con Marcel Duchamp*. En *Saber ver*, no. 17. Fundación Cultural Televisa. México: 1994. p. 30. Esta entrevista se realizó en París en 1966.

de modo que podemos prescindir de éste para experimentar un goce aparentemente estético. En el momento en que Duchamp toma una postura “estética” *frente a* la vida, da lugar, a lo que se conoce como “gesto artístico”.

El gesto artístico es aquello que, como afirma Alain Badiou, no es la relación estética determinada por la peculiaridad y los medios que le son propios a cada disciplina artística, es una postura *a priori* de dicha relación estética, frente a medios indeterminados. En otras palabras, es manifestar un goce estético, sin necesidad de experimentar una relación estética.

Aquí tendríamos, evidentemente, la revolución propuesta por Marcel Duchamp, quien pensaba que, por ejemplo, instalar un objeto era un gesto artístico y que todo el mundo era capaz de realizar este gesto, revolución que también partía de la idea de que el arte no es una técnica particular sino que es una elección de medios que no está determinada de antemano.¹¹

El gesto artístico no sólo se refiere al artista como elector de los medios indeterminados, sino que también compromete al espectador al convertirlo en depositario del valor estético, en el sentido de que tal vez la obra de arte no es la que contiene el valor, sino que es el sujeto quien encuentra en la obra el reflejo de su propio contenido estético. Este agradable eufemismo no es otra cosa más que la reproducción del gesto artístico en el sujeto.¹²

He aquí el origen de toda la empresa artística contemporánea, así como una de las premisas importantes del arte conceptual: la reproducción del “gesto artístico”. Éste ignora la importancia de la técnica, pretende potenciar la poética aduciendo infinidad de conceptos filosóficos, la mayoría de los casos endebles, cuya relación casi siempre es forzada; o de ideologías políticas, para finalmente adherirse a la ideología del mercado que es la misma de las apariencias y del consumo rápido.

Por ejemplo, el arte conceptual, consistente en que un concepto es más importante que la materialización del objeto, pretende desviar la esencia del valor estético (aquello que impresiona a los sentidos) de su unicidad material, es decir, del punto en el que la *techné* y la *poiesis* convergen en el *traer a la existencia*, a un ser único. Esto significa que sólo hay una *Última cena*, un *David*, un *Los fusilamientos del 3 de mayo*, una sinfonía *Júpiter* y una *Heroica*. Lo cual es ineludiblemente una verdad, que no excluye la existencia de variadas interpretaciones sobre ellas mismas como fenómenos estéticos.

El arte conceptual no se desprende de la materialidad, sino que sostiene otra relación con ésta; si no fuera así, ¿sobre qué versaría el concepto? Sin embargo, intenta encontrar nuevos lazos conceptuales entre los objetos, para que éstos le confieran valor estético, tratando de abolir el valor relacionado con la forma, la tradición y la técnica.

¹¹ Alain Badiou. “Las condiciones del arte contemporáneo”. Conferencia. Buenos Aires: 11 de mayo de 2013. Trad. Brumaria, en <http://www.brumaria.net/284-alain-badiou/>. Consultado el 13 de abril de 2014.

¹² Pero esto siempre ha sido así, en todos los tiempos, ya que la percepción del sujeto y su valoración dependen de su sensibilidad, formación y preparación.

En el momento en que el arte contemporáneo se opone a la técnica, al señalarla y denunciarla como una tirana de la experiencia estética, emite un concepto. El “gesto artístico” se vuelve “gesto-ideología” porque entonces se integra al discurso políticamente correcto de la “democratización” del acto creador y de la experiencia estética individual.¹³ Esto, junto con una serie de factores de índole político-social de la cultura occidental, donde el arte se fabrica en serie con la finalidad de ser consumido y agotarse rápido, ejerce una presión en la manera de experimentar una situación estética, crear el arte y vivenciarlo.¹⁴

Sin embargo, las relaciones conceptuales vienen dadas desde el exterior, pues en su mayoría son producto de una corriente filosófica, un problema social, moral, político, etc., y cuando son un planteamiento técnico, a veces no soportan la trascendencia de constituir un estilo. Los recursos de este tipo son subsidiarios y hasta prescindibles para la obra de arte, que pretende, así, justificar su existencia.

Esta postura estética tiene como prioridad, más que el fenómeno de la percepción, el fenómeno de la imaginación, en un sentido muy amplio, pues otorga permiso a la facultad de cada persona de realizar dichas asociaciones en términos filosóficos e ideológicos. De modo que el simple hecho de tener ideas que nos produzcan placer, no es arte, es fantasía; y la fantasía es una capacidad de la facultad imaginativa humana.

Además es necesario hacer también una distinción muy importante en las artes. Aquéllas que hacen uso de la palabra son las más propensas a emitir una “ideología”, tales como la literatura, o el cine.¹⁵ En el caso de la literatura, por ejemplo, no existe una impresión sensorial concreta que se dirija a la vista, o al oído, sino que se dirige directamente a la inteligencia por medio de los signos lingüísticos; por lo tanto, es más propensa al *concepto ideológico*.

¹³ No le estamos negando a nadie su derecho a crear, estamos criticando los excesos de una creatividad irreflexiva.

¹⁴ En relación a la “democratización” del arte, Susan Sontag lanza una crítica contundente hacia aquellos escritores “revolucionarios” que han propuesto una nueva experiencia narrativa:

... los defensores de la hipernarrativa sostienen que la trama “nos aprisiona” y nos irritan sus limitaciones. Que sentimos rencor y anhelamos ser liberados de la añeja tiranía del autor, el cual dicta cuál será el desenlace de la historia, y que deseamos ser en verdad lectores activos, quienes en cualquier momento de la lectura del texto podamos elegir entre diversas continuaciones o desenlaces optativos de la historia al reordenar los pasajes del texto... Lo que es aún más cierto es que el hipertexto -¿o debería decir la ideología del hipertexto?- es ultrademocrático y por ende armoniza íntegramente con las exhortaciones demagógicas de la democracia cultural que acompañan. Susan Sontag. *Op. Cit.* pp. 224 y 225.

¹⁵ Este último se ha anclado a la estructura de la narrativa, a pesar de ser un lenguaje de imágenes y sonidos que tiene otro potencial y ámbito por explorar.

El concepto ideológico es un conjunto o *corpus* predefinido que integra toda una filosofía de vida, postura política, etc., y se desprende del análisis (consciente o inconsciente) de las acciones y los valores de los sujetos que las expresan. En un examen de toda obra literaria, excepto en algunos casos en el género de la poesía, donde el contenido es abstracto, existe.

Como bien señala Alain Badiou: “En el fondo el arte contemporáneo es una crítica del arte mismo, es una crítica artística del arte.”¹⁶

El arte conceptual es más un fenómeno de las artes plásticas, cuyo símil en otras artes suelen ser el *performance*, la instalación y el arte sonoro. Para cerrar este apartado, sólo me queda señalar la insatisfacción estética y filosófica que me deja buena parte del arte contemporáneo, pues me da la impresión de que su motor es más una reacción psicológica y social por el enorme peso de la tradición (de alguna manera mal comprendida), así como por las condiciones materiales y de producción modernas. El arte contemporáneo se apropia del “gesto” artístico, así como en la actualidad el gesto y la apariencia son más importantes que la esencia.

A continuación presento un concepto que aportó el filósofo y musicólogo de la escuela de Frankfurt, Theodor W. Adorno, que vale la pena rescatar para elaborar nuestra propuesta estética.

El estado de la técnica

En su libro *Filosofía de la nueva música*, Theodor W. Adorno propone un concepto muy útil para hacer una reflexión adecuada en el análisis musicológico. Éste se denomina “estado de la técnica”, y básicamente consiste en el examen de la propia estructura musical y muy especialmente de sus materiales:

Pero el tratamiento filosófico del arte tiene que ver... no con los conceptos estilísticos, por más contacto que pueda tener con ellos... no se puede definir en el mero examen de

¹⁶ Para Badiou, el arte contemporáneo reacciona contra tres valores atribuidos al arte. Primero, la unicidad de la obra (no en el sentido en que nosotros lo establecemos como convergencia de *techné* y *poiesis*, sino sólo como obra original e irrepetible); segundo, la figura del artista como “virtuoso” o genio; y tercero, contra la permanencia de la obra como fenómeno estético eterno, valor atribuido al arte clásico. Por lo tanto, el arte contemporáneo se propone la posibilidad de repetición (idea derivada de la propuesta de W. Benjamin de la reproductibilidad del arte); la posibilidad del anonimato (o la colectivización), y la voluntad de “compartir la finitud”. Y afirma: “la ambición del arte contemporáneo es crear un arte viviente”, que reemplace la inmovilidad de la obra por el movimiento de la vida. Ambición también cuestionable, pues antes del interés historicista que existe actualmente, los artistas estaban conscientes de la finitud de su arte, si bien tal vez no en la arquitectura o la escultura, sí, especialmente, en la música. Véase Alain Badiou. “Las condiciones del arte contemporáneo”, en <http://www.brumaria.net/284-alain-badiou/>.

categorías como atonalidad, dodecafonismo, neoclasicismo, sino únicamente en la cristalización concreta de tales categorías en la estructura de la música en sí.¹⁷

Define al material musical como el compendio de sonidos a disposición del compositor, aclarando que el material es distinto de la composición en sí misma, puesto que puede reducirse o ampliarse a lo largo de la historia. Sin embargo, sea como fuere, siempre entraña las cicatrices de un proceso histórico dialéctico. Su conformación es resultado de dicho proceso que también se puede descomponer en dos esferas, la social y la técnica o propia del arte:

...el ‘material’ mismo es espíritu sedimentado, algo preformado socialmente por la conciencia de los hombres... Del mismo origen que el proceso social y una y otra vez impregnado de los vestigios de éste, lo que parece mero automovimiento del material discurre en el mismo sentido que la sociedad real, aunque nada sepan ya ni aquél de ésta ni ésta de aquél y se hostilicen recíprocamente.¹⁸

En vista del componente “espiritual” de los materiales, la relación del compositor con ellos es lógicamente social y se puede entablar aún en términos de enfrentamiento u oposición. Pues bien, del estudio de los materiales así como de la relación del compositor con éstos, se definen los conceptos más normativos de la estética adorniana, a saber, los binomios ‘verdad-falsedad’ y ‘reacción-progreso’.

Nuestra labor no es señalar qué música es “progresista” o “reaccionaria”, ni cuál es mejor por su uso de tales o cuales materiales o estilo. Nuestro compromiso es con la música, sea cual sea su origen o credo estético. En un esfuerzo por tratar de entenderla, podemos, como decía Anton Webern, entender las “leyes de la creatividad humana”. Claro, nosotros no tenemos por qué encontrar leyes y la historia nos ha enseñado que este sendero es peligroso.

El concepto “estado de la técnica” tiene connotaciones intrínsecamente artísticas al referirse a la relación entre los materiales y su empleo en la obra. Algunos artistas llevan el estado de la técnica a otro nivel, o amplían el número de recursos intelectuales que se aplican para concretar una creación. Se nos presenta, pues, el repertorio técnico del arte, como una idea similar a la planteada por Kandinsky en *De lo espiritual en el arte*, que lo ve como un triángulo, donde en la punta más angosta están los artistas más revolucionarios, los que cambian los paradigmas

El triángulo tiene un movimiento lento, escasamente visible, hacia adelante y hacia arriba; donde hoy se encuentra el vértice más alto, se hallará *mañana* la siguiente sección. Es decir, lo

¹⁷ Theodor W. Adorno. *Filosofía de la nueva música*. Madrid: Editorial Akal, 2003 (Obra completa, 12). p. 14.

¹⁸ Theodor W. Adorno. *Op. Cit.* p.38.

que hoy es comprensible para el vértice de arriba y resulta incomprensible para el resto del triángulo, mañana será razonable y con sentido para otra parte adicional de éste.¹⁹

Pero también el concepto “estado de la técnica” tiene implicaciones sociales, como lo expresa el mismo Adorno. El artista comprometido con el arte pugna por empujar el estado de la técnica hacia límites más amplios, y en esa pugna se da la relación del artista con la sociedad, y no de manera externa en términos ideológicos, políticos o éticos.

La pregunta es: ¿tiene un límite ese crecimiento? No lo sabemos. Lo que sí sabemos es que preguntarnos sobre ese crecimiento equivale a preguntarnos ¿tiene límites nuestra capacidad intelectual humana?, porque ese crecimiento está directamente ligado a ella. Hasta donde el cerebro humano sea capaz de expandir sus horizontes de todo tipo, técnicos, conceptuales, perceptuales, sensoriales, hasta ahí se extenderá ese camino.

Entre ellos está un planteamiento histórico concreto que nos permita interpretar la realidad artística que vivimos, pero nunca desligado del estudio intrínseco del arte en general, y de la música, en particular. Es pertinente, pues, proponer una historia de la música que no contemple sólo datos poco útiles para comprender cabalmente su proceso histórico, sino que penetre en el contenido de la obra, diferenciar los tipos de materiales, confirmar cómo afectan a la forma y estructura de la obra, y su relación con la técnica, que nos ayude a ponernos en contacto con sus problemas actuales.

También respecto al funcionamiento interno de la obra, cómo se relacionan sus elementos, como la descripción que hizo Adorno de los materiales y la técnica dodecafónica. De estos supuestos parten otras preguntas, por ejemplo, ¿desarrollar el estado de la técnica significa que los recursos tienen que ser acumulativos? Yo pienso que no necesariamente, pues puede ocurrir que un estilo se caracterice por el empleo de una técnica simplificada, por ejemplo, la “tintinabulación” de Arvo Pärt, particularmente en su caso cabe preguntarse si se debe a una situación social o personal del artista.

El artista y la historia

Como mencionaba al principio, en mi desempeño como compositor he tenido el interés por conocer la historia, el estudio y análisis de obras antiguas sin importar el estilo al que pertenezcan. No tengo ningún prejuicio contra el clasicismo, ni el romanticismo, ni algún otro estilo musical precedente, al contrario, me gusta reflexionar sobre sus valores estéticos e históricos para entender mi labor creativa. He tratado de comprender cómo los maestros de la antigüedad entendían la música y he llegado a reconocer sus problemas técnicos y cómo los resolvieron en el contexto que les corresponde.

¹⁹ Wassily Kandinsky. *Op. Cit.* p. 15.

Un ideal de artista, para mí, es aquel que busca estas relaciones y se forma una idea del sentido histórico de su disciplina. Un artista así establece un diálogo entre los maestros del pasado y el presente.

Estoy convencido de que toda esa música antigua es un verdadero patrimonio espiritual e intelectual que no está vedado a ningún pueblo o cultura (así mismo, cada pueblo o cultura tiene un patrimonio para todos), y que es importante conocerlo y preservarlo.

Aún así, no puedo entender cómo en una escuela como la nuestra, haya quienes se quejen de estudiar la tradición, y que ponderen la música de los Beatles por encima de la de Mozart, tal vez uno de los más impopulares simplemente por ser clásico. Cada quien es libre de tener un gusto y elegir, pero objetivamente debemos reconocer que el legado estético del salzburgués está muy, pero muy por encima del de la banda de rock; y aunque alguna canción de ellos nos agrade, no se puede eludir este hecho, a menos que nos empeñemos en el prejuicio más que en la verdad.

Muchos artistas contemporáneos se rehúsan a conocer la historia del arte; su actitud desdeñosa hacia la tradición denota más bien apatía y pereza. Sin embargo, tampoco se debe descalificar su obra de manera prejuiciosa, pues debemos reconocer la libertad del creador y sus intereses, y que emprender cualquier obra es un estímulo y satisfacción propia que no le está negado a nadie.

El arte es la actividad libre por excelencia, pero la creación ciega, sin contacto o diálogo con el pasado para construir el presente, es estéril. Pero ésta es mi postura y mi compromiso como compositor.

La libertad del creador

La estética hegeliana propone el concepto de libertad en la creación artística, como objetivación de la realidad subjetiva. Pero, con realidad subjetiva no precisamente hablamos de categorías psicológicas, como lo quisiera ver un psicoanálisis aplicado a la obra de arte. En consecuencia, no hablamos de la experiencia compartida o la compasión, como el último propósito de la creación artística, y como algunos quieren reducir el fenómeno estético.

No estamos aduciendo una defensa hacia las emociones y la “compasión”, como único fin del arte, pues no todo el goce estético se da en el terreno de la experiencia compartida, como lo demuestran las obras del arte abstracto o del arte concreto (¿qué puedo tener yo en común con unas líneas y colores como las composiciones de Kandinsky?). No todo el arte parte de un principio ideologizante, ya sea por su contenido abstracto o porque no todo el arte es fruto de la misma cultura, ni todo el arte se interesa en expresar emociones. Para

esto, incluso hay productos “artísticos” que surten mayor efecto en el terreno de la experiencia compartida:

Ahora bien, si el objeto estético se define por el efecto emocional que produce, sin precisar el tipo de emoción que entraña, se puede argumentar que ciertos subproductos estéticos provocan fácilmente emociones elementales más intensa y extensamente que una obra de arte. El efecto emocional que suscitan ciertas obras dramáticas que transmite la televisión comercial es mucho más intenso y extenso que el que provoca una tragedia de Shakespeare.²⁰

La realidad subjetiva es una noción más amplia que engloba a la expresión del sujeto, como a las exigencias internas de la obra, llámense materiales, técnicas, poéticas, estéticas, etcétera. Aunque cada creador tenga un propósito determinado y pueda manifestarlo abiertamente, la obra no se limita a ese significado o propósito.

Así mismo, el creador puede emplear esa libertad absoluta eligiendo los materiales, las técnicas y los recursos retóricos de su interés. Cualquier acción externa (“gesto-ideología”) sobre el material no alcanza a determinar su realidad ni la de la obra.

Adicionalmente, Adorno afirma que toda pretendida restauración del sentido original de los materiales o del estado de la técnica, es decir, la copia estilística, no es más que el resultado de una “razón premeditadamente ideológica..., conscientemente como una reminiscencia histórica, en el mejor de los casos, como un efecto literario...”²¹

La otra posibilidad de un proceso de restauración... es la copia estilística, que, por renunciar por completo a la confrontación con los medios contemporáneos, pretende evocar su material en estado de ‘pureza’... Todas las copias estilísticas se acusan a sí mismas como tales y su estilo es reconocido innegablemente como ‘estilización’... El ‘sentido original’ de todos los hallazgos musicales queda definitivamente adherido a su primera aparición.²²

Al contrario de lo que afirma Adorno, que toda copia estilística es ya ideología, pienso que al creador no se le debe coartar la libertad de elegir viejos materiales, porque todo le sirve para aprender. Así mismo, es libre de asumir el compromiso artístico que desee, y eso también implica no asumir ninguno. El arte es la actividad libre por excelencia, aunque se le cuelgue el “gesto-ideología” al cuello.

Además, si hacemos un examen minucioso de la historia del arte, y de la música en particular, veremos que el fenómeno de la estilización siempre está presente. Por ejemplo, la monodia, que es un recurso técnico; aunque se haya empleado en siglos anteriores, no nos está vedado emplearla ahora, aún con ligeros cambios estilísticos y recursos de otras culturas.

²⁰ Adolfo Sánchez Vázquez. *Op. Cit.* p. 122.

²¹ Theodor W. Adorno. *Op. Cit.* p. 17.

²² *Ídem.* p. 18.

La visión de Adorno es muy corta al querer reglamentar la libertad creadora, sin advertir que el fenómeno de la estilización ha existido siempre en la historia del arte. Entonces, ¿qué le podría decir el señor Adorno al escultor Miguel Ángel, por copiar el estilo de la escultura clásica, o a Brahms por recurrir a la forma sonata en sus composiciones? ¿Que ese estilo ya perdió su sentido original?

La estética como teoría general de la percepción

La estética es una rama de la filosofía que se encarga de estudiar el arte. La idea más común sobre esta disciplina es que conceptualiza al arte en un marco o corriente filosófica para explicar su naturaleza y relación con el individuo y la sociedad. Es decir, la estética sirve como un apéndice de la filosofía para ilustrar o apoyar sus principios básicos, y por ello existen estéticas metafísicas, antropológicas, fenomenológicas, materialistas, existencialistas y ontológicas.

Sin embargo, mi interés es emprender un estudio tomando como referencia la palabra *estética* prácticamente en el sentido en que la tomó Kant en *Crítica de la razón pura*. En este libro, la primera parte está dedicada al estudio de la *estética trascendental*, que no es otra cosa más que el estudio de los componentes necesarios *a priori* para que exista el conocimiento humano. Tales son el tiempo y el espacio, como elementos propios de la percepción, por lo tanto, la estética que propongo es más bien una teoría general de la percepción, la cual tiene dos componentes: una base neurológica y un constructo histórico-social.

Así pues, es importante reivindicar la naturaleza sensible del arte por encima del “gesto-ideología”, pues la percepción sensorial es parte integral de la actividad intelectual.

Percibir estéticamente... es, por tanto, no hacer del acto perceptivo un medio o instrumento, sino un fin. Es estar todo el tiempo que dura ese acto prendido de lo sensible; o más exactamente de un entramado de líneas, colores y contrastes en el que se lee un significado²³. Por ello, la actividad del sujeto en la situación estética es esencialmente perceptiva.²⁴

Podemos advertir un desarrollo en las facultades mentales, psicológicas y perceptuales del ser humano, propiciadas por el arte. Con ello no quiero decir que nuestros sentidos sean superiores a los de los hombres de siglos anteriores, conclusión que se deriva lógicamente de dicha premisa, si no que el arte ha contribuido a conformar nuestra manera de percibir, y en algunos casos, ha aportado significativamente un avance o ganancia en nuestro desarrollo intelectual y en nuestra percepción y por ende, construcción de la realidad.

²³ Con significado no se refiere precisamente a una anécdota, una ideología o un concepto, como arriba se ha mencionado.

²⁴ Adolfo Sánchez Vázquez. *Op. Cit.* p. 134.

Pensemos, por ejemplo, en el caso del periodo musical donde predomina el canto monódico; si lo comparamos con el de la polifonía, nos daremos cuenta del incremento en el esfuerzo intelectual entre un tipo de escucha y otra. Pensemos ahora en el caso de la música microtonal, no muy frecuentemente ejecutada en nuestros días. Es fácil, a la vista del ejemplo anterior, darse cuenta del trabajo intelectual que demandaría considerando que nuestro cerebro tendría que desarrollar las redes neuronales que nos permitan percibir la sutilísima diferencia de frecuencias que nos pueda plantear esa música.²⁵

Tal y como afirma Goethe, vía Anton Webern en *The path to the new music*:

... el hombre es el recipiente en el cual se vierte lo que “la naturaleza en general” quiere expresar... así como un investigador se esfuerza por descubrir las leyes del orden que actúan en la naturaleza, nosotros debemos descubrir las leyes de acuerdo a las cuales la naturaleza, en su particular forma “humana”, es productiva.²⁶

El neurólogo inglés Oliver Sacks, en su libro *Musicofilia*, ha manifestado la importancia de la música como parte del desarrollo intelectual del ser humano, llegando a afirmar que para un neurólogo es más fácil reconocer el cerebro de un músico que el de cualquier otro artista.

La razón se debe a que el cerebro de un músico tiene ciertas diferencias estructurales, por ejemplo, el cerebelo es más grande, porque controla los movimientos de las miles de fibras musculares de todo el cuerpo, así como el conjunto de fibras neuronales que unen al hemisferio izquierdo con el derecho, conocido como cuerpo calloso, pues allí es donde se lleva a cabo la coordinación y sincronización de las dos partes de cuerpo que actúan a la hora de tocar algún instrumento. Así mismo, los lóbulos temporales, donde se procesa la información auditiva, tienden a ser más activos. Como se ve, tanto en términos psicológicos como neurológicos, el arte, y la música, particularmente, son actividades que exigen una gran cantidad de trabajo intelectual.²⁷

Actualmente gracias a las desarrolladas técnicas de exploración clínica neurológica, como es el caso de la Imagen por Resonancia Magnética Funcional o fMRI, se pueden observar las partes especializadas del cerebro que entran en función cuando un individuo está realizando una tarea específica, experimentado un pensamiento, o percibiendo un estímulo sensorial exterior.

La fMRI mide la respuesta termodinámica de la actividad neuronal en el cerebro por medio de un tubo imantado que registra el flujo de sangre en las zonas activadas del

²⁵ También merece preguntarse qué tan factible sería manejar una escala con una enorme cantidad de grados.

²⁶ Anton Webern. *The path to the new music*. Pennsylvania: Theodore Presser, Co. 3ra. ed. p. 11. Trad. mía.

²⁷ Oliver Sacks. *Musicofilia. Relatos de la música y el cerebro*. México: Edit. Anagrama, 2009. *Pass passim*. Véase también: “El cerebro de los músicos”, en http://www.youtube.com/watch?v=gSm_hK1TzGc&html5=1. Consultado el 2 de mayo de 2014.

cerebro, en el supuesto de que la mayor concentración de oxígeno representa la mayor actividad cerebral.

Esto dio paso al nacimiento de una nueva disciplina, más cercana a las neurociencias, llamada neuroestética, fundada por el neurólogo Semir Zeki. La neuroestética ha traído a discusión los antiguos problemas filosóficos sobre la belleza²⁸. En medio de los descubrimientos y del debate, existen neurocientíficos que están de acuerdo en que "nuestra capacidad de apreciar lo bello puede haber sido una ventaja para nuestros antepasados remotos en la lucha por la supervivencia"²⁹.

Sin embargo, esto no dice nada acerca de la elección de cada individuo de considerar o percibir cierto estímulo como bello, y de hecho, se ha encontrado que diversos sujetos consideran bellos objetos muy disímiles entre sí, activando la misma zona cerebral. Pues, como mencionábamos arriba, nuestro juicio estético es un constructo afectado por valores sociales e históricos concretos.

Lo que nos importa de la neuroestética, sobre todo, es medir la diferencia de la cantidad de actividad cerebral demandada, por ejemplo, entre una canción de música pop y una fuga de Bach. La idea no es hacer un juicio estético, pues puede que esa canción, como tantas otras del mismo género, sea de nuestro agrado (la idea no es discriminar las obras por la cantidad de actividad intelectual que demandan), sino valorar y ponderar la importancia de las actividades artísticas en el desarrollo intelectual de las personas, en vista de aportar elementos a su desarrollo cognitivo y sensorial, así como del "estado de la técnica".

Por otra parte, la enunciación de juicios estéticos siempre depende de las variables históricas, es decir, éstos son funcionales en algunas etapas de la historia, pero inoperantes en otras. El arte contemporáneo, por ejemplo, se caracteriza por rechazar la categoría de la belleza y otros valores del arte clásico; su rechazo es más bien un reflejo de su inserción en la dinámica del mercado que impera en nuestros tiempos, como lo afirma Susan Sontag al explicarnos la evasión de utilizar el término "belleza" y sustituirlo por un "término usurpador": lo "interesante":

El uso prolongado de "lo interesante" en cuanto criterio de valor ha debilitado, de modo inevitable, su mordacidad transgresora. Lo que queda de la insolencia de antaño radica sobre todo en su desdén hacia las consecuencias de las acciones y de los juicios. En cuanto a la verdad de la atribución: eso ni siquiera se tiene en cuenta. Algo se califica de interesante precisamente para no tener que comprometer el juicio sobre la belleza (o la bondad). *Lo interesante es sobre todo en la actualidad un concepto consumista, propenso a ampliar su mercado.* Lo aburrido –

²⁸ A la hora de hacer sus experimentos, sometiendo a varios individuos a estímulos sensoriales y medir su actividad cerebral por medio del fMRI, "encontraron que la región orbitofrontal del cerebro -región relacionada con las emociones y el placer-" está directamente relacionada con la percepción de la belleza. Véase: Verónica Guerrero Mothelet. "La belleza está... en tu cerebro" en ¿Cómo ves? UNAM en <http://www.comoves.unam.mx/numeros/articulo/171/la-belleza-esta-en-tu-cerebro>. Consultado el 15 de abril de 2014.

²⁹ *Ídem.*

entendido como una ausencia, un vacío- implica su antídoto: las afirmaciones promiscuas y vacías de lo interesante. Su peculiar modo no concluyente de vivir la realidad.³⁰

Los juicios estéticos, aún cuando sean funcionales en un contexto determinado, son un constructo social y temporal. Así, aquello que en un principio no nos parecía bello, puede llegar a parecernoslo por el hecho de comprender su naturaleza estética, y más si conocemos su realidad o manifestación técnica. Ese es un placer meramente intelectual, la mayoría de las veces reservado para especialistas. Y tengo para mí que uno de los placeres intelectuales más grandes que experimento, es entender cómo se hizo una obra.

³⁰ Susan Sontag. “Un argumento sobre la belleza”, en *Op. Cit.* p. 27 Cursivas mías.

NOTAS AL PROGRAMA

CAPÍTULO I

Suite en estilo antiguo

Suite en estilo antiguo

Ficha Técnica

Dotación

- Flauta
- Oboe
- Clarinete en Si bemol
- Corno en Fa
- Fagot

Movimientos

- I Adagio
- II Andante
- III Allegretto
- IV Minueto
- V Adagio. Allegretto

Duración total aprox.: 12 min.

Poética

Antecedentes

La *Suite en estilo antiguo* es una de mis primeras composiciones, cuyo origen se debe al estudio y análisis de las obras del periodo clásico, a las cuales recurrí como modelos de técnica compositiva al inicio de mis años de aprendizaje. El estilo clásico emplea predominantemente la textura homofónica, la cual se basa en la escritura vocal a 4 voces, donde se aprecian tres funciones, principalmente: una voz que lleva el bajo, una voz

melódica, frecuentemente la superior; y un acompañamiento armónico. Esta disposición de las partes en la textura otorga una jerarquía mayor a la línea melódica o voz cantada.³¹

Descripción

La *Suite en estilo antiguo* es un conjunto de piezas cuyo contraste de carácter dicta su ordenamiento, y su unidad estilística se debe a la elaboración técnica del discurso. En los primeros 4 movimientos predomina la textura homofónica y la relación temática es contrastada por el cambio de armonía implícita en la modulación, como parte de la disonancia a gran escala propia del estilo clásico. El último movimiento, en cambio, presenta una sección en textura polifónica donde momentáneamente se disuelven las funciones de bajo, acompañamiento y tema, para recuperar finalmente, la textura homofónica de los movimientos precedentes.

Tiene un lenguaje tonal y presenta formas ternarias, principalmente. En la construcción de cada movimiento predominan los siguientes aspectos: el contraste de carácter entre los temas, los procesos armónicos, ya sean estables, para la presentación de los temas, o inestables, para los pasajes modulatorios o de transición, junto con un uso tradicional de las técnicas instrumentales.

Retórica

La *Suite*... se inscribe dentro del género de la música abstracta, pues no pretende expresar más que ideas estrictamente musicales. Eso no quiere decir que no me haya planteado algún carácter o *pathos* de los temas de los movimientos que la integran, pero sólo con la finalidad de dar variedad y balance a la totalidad de la obra, pues no tienen ningún significado o referencia extramusical.

Aun cuando la obra no responde a ningún plan extramusical, el primer movimiento, *Adagio*, me remite, por un proceso psíquico tal vez inmanente al acto creativo, o por una especie de evocación, a una procesión o marcha fúnebre por su armonía en modo menor y su insistente ritmo, casi un *ostinato*, que no llega a serlo, de corchea con punto, semicorchea, corchea. La solemnidad del primer tema contrasta con la calidez del segundo, ambos expuestos por el clarinete.

³¹ Esa jerarquía es aparente, ya que percibimos prácticamente la obra en sentido unitario, pero la percepción melódica es más inmediata, convirtiéndose en lo que Aaron Copland llama “el rostro de la obra”. Sin embargo, ello no implica un descuido de los otros tres elementos de la música, a saber, ritmo, armonía y timbre; Charles Rosen nos recuerda que “la armonía y el ritmo son interdependientes en todas las obras de finales del XVIII.” Charles Rosen. *El estilo clásico: Haydn, Mozart, Beethoven*. Madrid, Alianza Música, 2006. p. 44.

El segundo movimiento es un *Andante*, presenta un tema *cantabile* que contrasta con la sección central, con un tema más dramático a cargo del corno francés. El tercer movimiento, *Allegretto*, es un interludio muy breve y expresa un tema de carácter afable, como una vieja melodía de organillo.

El cuarto movimiento es un minueto inspirado en el de la *Sinfonía 40* en sol menor K550 de Mozart; es un homenaje a esta forma musical importante del siglo XVIII, y al mismo tiempo, una especie de despedida jocosa, como reza el *tempo*, cómica y “lúgubre”, sin embargo, el tema del *Trio* tiene un aire pastoral.

Finalmente, el quinto movimiento, *Adagio. Allegretto*, se desarrolla a partir de un solo motivo, introspectivo y melancólico, razón por la cual al inicio fue destinado al clarinete en su registro grave, para contrastar en la sección central con un tema de carácter incisivo, más propio de la música del siglo XX.

Proceso general de composición

Realicé la composición de los temas para cada uno de los movimientos de la *Suite*, siguiendo los modelos clásicos, donde el primer paso consistió en el análisis de dichos temas. Un ejemplo de los temas analizados es el siguiente:

Mozart. *Sinfonía concertante*, en Mi bemol mayor, K364, II. *Andante*



Si reducimos este tema a sus mínimos componentes, veremos que tiene una lógica estructural que consiste en la direccionalidad por grado conjunto en la escala de do menor, desde el grado I al grado III, en los cc. 1, 3 y 5. Cada uno de estos grados, a su vez, resuelve o se enlaza al grado inmediato inferior en los cc. 2 y 4, dando lugar así, a la alternancia de los acordes de tónica y dominante:



Este esquema sirvió para la construcción de algunos de los temas de mi suite. Por ejemplo, el tema inicial del primer movimiento guarda también el mismo sentido de direccionalidad que el tema de Mozart.



Así es el tema en su esquema básico:



Veamos ahora este caso de construcción temática. Se trata del segundo movimiento del *Concierto para piano y orquesta no. 27, K 595*, de W. A. Mozart.



De la misma manera que en el ejemplo anterior, si lo reducimos a sus mínimos componentes, nos queda un contorno melódico que avanza por grados conjuntos. Como se puede observar, el tema se divide en dos partes, llamadas frases; y cada parte a su vez, en otros dos pequeños fragmentos, llamados semifrases. Las primeras dos semifrases de cada frase son idénticas, mientras que las segundas difieren un poco en el contorno, y principalmente, en la función armónica. Así, el final de la primera frase con la armonía de dominante nos conduce lógicamente al inicio de la segunda frase, con la armonía de tónica.



Y el final de la segunda frase cierra el periodo con la resolución a la tónica, lo que obliga a dos cosas, o presentar el mismo tema, pero con alguna variación, en este caso

instrumental; o presentar algo completamente diferente, que, finalmente producirá tal grado de tensión, que nos obligue a volver a este tema inicial.³²

Exactamente el mismo procedimiento lo llevé a cabo para la construcción del primer tema del segundo movimiento de la suite, donde se puede apreciar con claridad la división del tema en dos frases, y cada frase en dos semifrases, con la misma relación armónica de dominante-tónica.



En su línea simplificada queda así:



Sin embargo, la construcción del tema no siempre es un proceso tan calculado. Aunque se puede pulir hasta alcanzar una factura más acabada, el contorno melódico, el color y el ritmo suelen nacer de manera simultánea y con frecuencia espontánea.

Existen otros casos de construcción temática en el estilo clásico, pero no es el caso abordarlos todos aquí, y tampoco agotar este tema pues resultaría demasiado complejo y escapa a los propósitos de este texto.

La textura homofónica

Mencionábamos arriba el predominio de la textura homofónica en la música del periodo clásico. Aquí es pertinente aclarar que la textura homofónica no es inferior a la textura polifónica ni implica un empobrecimiento. Al crearse el fenómeno armónico, es decir, la conjunción de dos o más sonidos que suenan simultáneamente, necesariamente la música adquiere una dimensión de profundidad, como si habláramos en términos espaciales.

³² Este es, tal cual, el principio de la forma ternaria, pues el material nuevo, o tema nuevo, cumplirá un papel de disonancia a mayor escala, que exige una resolución al tema original, de carácter “consonante”, hablando en un sentido formal más amplio. Este es el principio que apliqué en los movimientos I, II y IV de la *Suite*.

La armonía otorga, pues, a la música una textura latente que se puede desplegar en dos direcciones, una horizontal o polifónica, y otra vertical u homofónica. El desarrollo de uno u otro ha creado diversos tipos de formas musicales. Afirma Anton Webern: “¿Qué, entonces, está implicado en la presentación de una idea [musical]? Una parte superior y su acompañamiento. Las formas [musicales] fueron el resultado de la distribución del espacio.”³³ Con distribución del espacio, Webern se refiere a la textura, y a la implicación horizontal o vertical del despliegue sonoro de las voces, en el tiempo.

En un principio, para dar claridad a la obra, se unificaban todas las voces implicadas cantando lo mismo, o alguna variante de lo mismo. Esto condujo al desarrollo del estilo polifónico, que alcanzó su esplendor en la escuela flamenca de los siglos XV y XVI. Luego de su agotamiento, dio paso a la textura homofónica. Es a ésta última que se debe el desarrollo de las formas que sirvieron de base a toda la producción musical del siglo XIX y parte del XX, afirma Webern:

...después que la polifonía flamenca pasó su etapa de esplendor, al inicio del s. XVII, los compositores hicieron esfuerzos por crear formas que hicieran posible expresar su necesidad de claridad. Esto condujo al desarrollo de las formas clásicas, que encontraron su más pura expresión en Beethoven; es la época del periodo de ocho compases.³⁴

Y va más allá al afirmar que:

“...no hemos avanzado más allá de las formas de los compositores clásicos. Lo que se presentó después de ellos fue sólo alteración, extensión, abreviación, pero las formas permanecieron, ¡incluso en Schoenberg!”³⁵

Si rastreamos el punto de partida de la textura homofónica del estilo clásico, encontraremos en el coral luterano su antecedente más cercano.³⁶

El coral es prácticamente la base de todas las texturas a 4 partes. Su importancia y legado técnico radica en que es una manera de organizar la textura y tiene como característica que no oculta o entorpece la percepción de la melodía. De suyo, el coral propone una

³³Anton Webern. *The path to the new music*. Pennsylvania: Theodore Presser Co., 1963. p. 34. Traducción mía.

³⁴*Ibid.* p. 33. Traducción mía.

³⁵*Ibid.* p. 36. Esta afirmación fue hecha en 1933, período en el efectivamente, no había un cambio considerable en las formas musicales tradicionales en las obras del posromanticismo, el dodecafonismo temprano de Schoenberg, y el neoclasicismo, sino hasta la aparición de las obras del serialismo integral y las obras experimentales de los compositores polacos (Penderecki, Gorecki y Lutoslawsky) y las vanguardias de los 60's. El mismo Webern fue un importante precursor de esta modernidad musical.

³⁶El coral luterano es el canto litúrgico de la iglesia protestante surgido en el siglo XVI. Es una composición primordialmente vocal (en el siglo XVIII se escribieron corales para órgano y luego para otros instrumentos), que puede ser monódica, o armonizada a 4 voces. Los corales de Johann Sebastian Bach perduran como modelos que combinan brillantemente la técnica contrapuntística (polifonía) y la armonización melódica (homofonía), un equilibrio entre la relación vertical y horizontal de las voces.

jerarquización de los elementos musicales, al dar importancia a la línea melódica. Este procedimiento fue predilecto en la música del periodo preclásico o estilo galante, y en buena parte del periodo clásico.³⁷

Así pues, el paso lógico en la composición de la *Suite*, consistió en la armonización de los temas, tomándolos como *cantus firmus*, en una textura a 4 voces. Esta textura puede contemplar, como ya se ha dicho, dos tipos de relaciones de las partes entre sí: la primera es la relación horizontal, y la segunda la relación vertical. La vertical consiste en el acompañamiento por acordes de la melodía, sin que figuren líneas melódicas en las otras voces, o líneas muy elaboradas. Es importante procurar que cada acorde tenga el mismo número de sonidos para asegurar la continuidad y lógica de cada voz.

Armonización del tema con predominio de la relación vertical:

Suite en estilo antiguo. II Andante.

The image displays two systems of musical notation for a piece titled "Andante". The first system is a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The tempo marking "Andante" is written above the staff. The first system shows a melody in the treble clef starting with a forte dynamic (*f*), and a bass line in the bass clef starting with a piano dynamic (*p*). The second system continues the piece, showing the melody and bass line continuing with similar dynamics and phrasing.

La segunda, la relación horizontal, dibuja líneas melódicas en cada una de las voces. El siguiente es un ejemplo de armonización del tema con mayor presencia de las voces en la relación horizontal.

³⁷ Ya hacia el final de su vida, Mozart empezaba a ponderar una textura polifónica producto de su estudio de la música de Bach. Curiosamente, luego de 4 movimientos homofónicos de esta *Suite*, yo mismo sentía la necesidad de hacer una textura más polifónica, como si siguiera el mismo proceso de transformación del estilo clásico. Esto también es ya evidente en los últimos cuartetos de Beethoven, donde la textura polifónica cobra más vitalidad e importancia en el discurso musical.

Suite en estilo antiguo. II Andante

Andante

The first system of the musical score for 'Suite en estilo antiguo. II Andante' consists of six measures. The tempo is marked 'Andante'. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The music is written for piano in a grand staff. The right hand features a melodic line with eighth-note triplets and slurs. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

The second system of the musical score continues the piece with two more measures. It maintains the same key signature and time signature as the first system. The melodic and harmonic patterns continue, with the right hand playing eighth-note triplets and the left hand providing accompaniment.

También el siguiente ejemplo:

Suite en estilo antiguo. III Minueto

Allegro giocoso (♩ = 130)

The musical score for 'Suite en estilo antiguo. III Minueto' begins with the tempo marking 'Allegro giocoso' and a metronome marking of a quarter note equal to 130 beats per minute. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The music is written for piano in a grand staff. The right hand features a lively melody with eighth-note patterns and slurs. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The first measure is marked with a forte 'f' dynamic.



Naturalmente, en el proceso de instrumentación no es adecuado dejar a cada instrumento que toque una larga línea melódica ni que se crucen unas con otras. En este tipo de ensambles, la presencia demasiado prolongada de los timbres puede resultar cansada para el escucha. Por lo tanto, el procedimiento a seguir es elaborar el acompañamiento.

El papel del acompañamiento es muy importante para dar unidad a cada pieza de la suite. Las formas de acompañamiento que utilicé son prácticamente las mismas que las del estilo clásico. Algunas tienden más hacia la imitación o el contrapunto, otras son más bien de un patrón rítmico constante y tienden a una homofonía más marcada; todo depende del carácter del tema. Por ejemplo, el segundo y el cuarto movimiento de la *Suite* tienen temas contrastantes con diferente acompañamiento. Si el tema es dulce, el acompañamiento es sincopado y entrecortado, si es más enérgico, tiende a la homofonía.

Instrumentación

La armonización del tema al estilo de un coral, es el paso previo a la instrumentación. Como decíamos anteriormente, la textura propuesta por el coral sugiere una jerarquización de las partes. Esto lo podemos constatar analizando las obras *Gran Partita* o *Serenata para 12 instrumentos de aliento y contrabajo obligado*, K. 361 de W. A. Mozart, o el *Octeto en Mi bemol mayor* Op. 103, de Beethoven, dos entre tantos ejemplos de música para ensamble de alientos madera en el periodo clásico. En ellas se puede observar la relación y función de los instrumentos dentro de esta jerarquización de las partes que integran la textura homofónica. Unos asumen la función melódica, otros llevan el bajo y otros la armonía.

La instrumentación responde, pues, a esta necesidad de ordenar las funciones para que se aprecie orden y claridad en la exposición tímbrica de cada voz, y, como diría Webern, en la presentación de una idea musical con su apropiada distribución del espacio.³⁸

³⁸ Por ejemplo, como se puede ver en la obra *Serenata para alientos* o *Gran partita*, de Mozart, en el tercer movimiento, existe una división entre los instrumentos del ensamble, como una especie de *divisi* donde uno de cada par lleva la melodía y el otro el acompañamiento, función que no se altera hasta el final de la obra.

Otro aspecto a tomar en cuenta es el de la personalidad de cada instrumento. Por lo general, los temas de la suite fueron pensados desde su concepción con un timbre determinado, aunque, en algunas ocasiones decidí cambiar de instrumento cuando la melodía funcionaba mejor en otro que en el que fue pensada originalmente. Ese fue el caso del primer tema del primer movimiento, del cual aún conservo un boceto con el tema a cargo del oboe, pero por cuestiones de registro y matiz, funcionaba mejor en el clarinete.

Parte de la instrumentación, pues, consiste en sacar el mayor partido de las capacidades expresivas de los instrumentos para que surtan el efecto deseado por el compositor.

Análisis general

I Adagio

| | | | |
|-----------|----------|------------|----------|
| Tempo | Adagio | | |
| Compás | 6/8 | | |
| Forma | Ternaria | | |
| Secciones | A | B | A' |
| Tonalidad | Fa menor | Mi b mayor | Fa menor |
| Compases | 1-20 | 21-38 | 39-47 |

Temas y motivos

Tema principal



Motivo en sección secundaria



Procesos

El proceso general consiste en presentar los temas en secciones armónicamente estables, es decir, contruidos sobre un esquema armónico cadencial, que refuerce la tonalidad. Estas secciones se alternan con pasajes armónicamente inestables para que dan impulso al discurso musical exigiendo la resolución de dichas disonancias hacia las secciones armónicamente estables.

Sección A

Este primer movimiento tiene forma ternaria A-B-A', inicia con una breve introducción, con acorde de 7ma. disminuida en anacrusa que resuelve en el primer compás. Uno a uno se van sumando los instrumentos presentando el primer tema, pero de manera fragmentada, hasta que por fin aparece completo en el clarinete. El tema fue originalmente pensado de manera unitaria, pero después lo fragmenté en un juego de pregunta y respuesta, como se observa en el siguiente ejemplo. Este procedimiento frecuente a lo largo de toda la *Suite*.

The image shows a musical score for Section A, consisting of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The music is in a minor key, indicated by three flats in the key signature. The score features various musical notations, including dynamics such as 'p' (piano) and 'f' (forte), and articulation marks like slurs and accents. The music is written in a style that suggests a 19th-century Romantic period. The score is divided into measures by vertical bar lines, and some measures contain complex rhythmic patterns and melodic lines.

Esta sección tiene un carácter sombrío, por el modo menor y me remite a una procesión fúnebre.

Sección B

Esta sección presenta más que un tema propiamente, un motivo cuyo contraste con el tema de la sección anterior es muy notorio, pues mientras el primero se puede considerar un tanto solemne y está en modo menor, el segundo es dulce y desenfadado, en mi bemol mayor.

La relación armónica entre las secciones A y B es de I-VII, es decir, fa menor - mi bemol mayor. En realidad no se trata de una tonalidad muy lejana, a juzgar por las armaduras de cada una, donde sólo una alteración es la diferencia (el re bemol); algunos teóricos, como Arnold Schoenberg, afirman que las tonalidades mayores de alguna manera engloban a sus relativas menores y viceversa, de modo que la relación fa menor y mi bemol mayor, es la

misma que la bemol mayor y mi bemol mayor (I-V). Posteriormente, el mismo motivo se presenta en do menor, para luego mediante una alteración (mi becuadro), funcionar como dominante de la tonalidad principal.

A musical score for Section A' starting at measure 27. The score is written for five staves. The top staff is marked 'A tempo' and 'p'. The second and third staves are marked 'mf cantabile'. The fourth staff is marked 'f'. The fifth staff is marked 'p'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Sección A'

Al final, en la reexposición de A, se combinan el primer tema con el contorno melódico del motivo en la sección B, lo cual le confiere mayor expresividad pues nos remite a un proceso dialéctico donde la sección A es la tesis; B, la antítesis; y C, la síntesis. En el ejemplo, el recuadro encierra el contorno melódico derivado del segundo motivo.

A musical score for Section II Andante starting at measure 40. The score is written for five staves. The top staff is marked 'p'. The second staff is marked 'mf'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A specific melodic contour is highlighted with a rectangular box in the second staff.

II Andante

| | | | |
|-----------|------------|----------|------------|
| Tempo | Andante | | |
| Compás | 4/4 | | |
| Forma | Ternaria | | |
| Secciones | A | B | A |
| Tonalidad | Si b mayor | Fa menor | Si b mayor |
| Compases | 1-17 | 18-51 | 52-59 |

Temas y motivos

Primer tema

Andante
p

3

3

Segundo tema

f

Sección A

El *Andante* comienza con una brevísima línea melódica que, en apariencia, se encuentra en la tonalidad de sol menor, pero es sólo un juego, ya que de inmediato se instala en la tonalidad principal, si bemol mayor. Aquí, el instrumento que lleva el primer tema es el oboe, debido a la delicadeza y carácter del tema.

Andante cantabile ♩ = 70

The musical score is for five instruments: Flauta, Oboe, Clarinete en Si^b, Corno Francés en Fa, and Fagot. It is in 5/4 time and consists of four measures. The Flauta part starts with a forte (*f*) dynamic and changes to piano (*p*) in the second measure. The Oboe part starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and includes a triplet in the second measure. The Clarinete en Si^b part starts with a forte (*f*) dynamic and changes to piano (*p*) in the second measure. The Corno Francés en Fa part starts with a forte (*f*) dynamic and changes to piano (*p*) in the second measure. The Fagot part starts with a forte (*f*) dynamic and changes to piano (*p*) in the second measure.

Una sección de transición con un breve momento contrapuntístico y un cambio de *tempo* a *allegro*, conecta los dos temas del movimiento. A diferencia del primer movimiento, donde el patrón rítmico es constante y le confiere fluidez en la transición, en éste es diferente en ambos temas.

Sección B

El segundo tema contrasta mucho en carácter con el primero, pues es más enérgico. Lo presenta el corno y es ideal para este timbre, pues en su registro agudo tiene mucha potencia, brillo y al mismo tiempo elegancia; es un tema lleno de dramatismo. Está en la tonalidad de dominante, pero en modo menor, es decir, en fa menor. Una vez más, se observa la fragmentación del tema entre corno y flauta.

Este tema presenta un desarrollo en base a una transposición tonal (va a la dominante de la dominante, es decir, do mayor), pero en los compases 49 y 50 se presenta el acorde de séptima de dominante en modo menor. Decidí utilizar este acorde, fuera de todo convencionalismo, porque me atrajo el carácter sombrío que anuncia al inicio de la progresión, y segundo, precisamente porque está al inicio; naturalmente, no hubiera resuelto de la misma forma al acorde de tónica en modo menor que como lo hace en modo mayor.

18 **Andante tempo primo**

Sección A'

Por último, la presentación de este tema es completamente concisa, no tiene progresiones, ni extensiones, o variaciones. Así mismo, observamos que al final en el fagot, que hace la voz del bajo, el enlace no es V-I, sino VI-I.

III Allegretto

| | | | |
|-----------|------------|-----------|----------|
| Tempo | Allegretto | | |
| Compás | 2/4 | | |
| Forma | Ternaria | | |
| Secciones | A | A' | A'' |
| Tonalidad | Do mayor | Sol mayor | Do mayor |
| Compases | 1-10 | 11-18 | 19-29 |

Temas y motivos

Tema

Allegretto

Es como la melodía de un organillo y está un poco concebida como tal. Consiste en el mismo tema presentado en cada sección, pero en dos tonalidades, Do mayor, primero, y luego en tonalidad de dominante.

Sección A

Aparece el tema en la flauta y duplicado por el clarinete a intervalos de terceras. El oboe no toca en esta sección pues lo escucharemos en la siguiente.

Allegretto

Flauta *mf dolce*

Oboe

Clarinete en Sib *mf dolce*

Corno en Fa *p*

Fagot *p*

Sección A'

Esta sección conserva el mismo tema, ahora en el oboe, igualmente duplicado a intervalos de terceras por el clarinete mientras la flauta dibuja gestos derivados del fragmento inicial del tema constituido por las dos figuras de dieciseisavo y dos octavos. Lo más interesante de esta sección es que muestra como conseguir el desarrollo del tema por medio de una progresión, como se muestra en el siguiente ejemplo:

18

Fl. *p*

Ob. *p*

Cl. en Sib *p*

Cor. en Fa

Fg.

Sección A''

Una vez más, como indica la doble prima, esta sección presenta el mismo tema, esta vez en los tres instrumentos superiores, duplicados ahora con las notas del acorde de triada.

The image shows a musical score for Section A'', consisting of four staves. The top three staves are marked *mf dolce* and the bottom staff is marked *p*. The score begins at measure 25. The top three staves play a melodic line, while the bottom staff provides a harmonic accompaniment. A first ending bracket is placed over the final two measures of the section.

Esta realización corresponde a un principio de desarrollo donde se van añadiendo los instrumentos, evidentemente implica que no es una repetición exacta de la sección A, y que por lo tanto, el movimiento completo en sí, aunque corto, despliega todo un proceso.

IV Minueto

| | | | |
|-----------|---------------|------------|-----------------|
| Tempo | Minueto | | |
| Compás | $\frac{3}{4}$ | | |
| Forma | Ternaria | | |
| Secciones | A Minueto | B Trío | A Minueto D. C. |
| Tonalidad | Do menor | Mi b mayor | Do menor |
| Compases | 1-34 | 35-50 | Minueto D. C. |

Temas y motivos

Tema principal

The image shows the main theme of the Minuet, marked *f*. It is written in a single staff with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The melody consists of a series of eighth and quarter notes, ending with a whole note.

Tema del Trío. Corno en fa.

Two staves of musical notation for Horn in F. The first staff starts with a piano (*p*) dynamic marking. The second staff also starts with a piano (*p*) dynamic marking and features a fermata symbol above the staff.

Este minueto sigue puntualmente la forma de los minuetos del clasicismo, particularmente de los de Mozart, que presentan un modelo fijo de elaboración, articulación y desarrollo de las partes, como se verá a continuación.

Sección A

Esta sección se divide en dos partes marcadas por las barras de repetición, a las cuales se les suele llamar **a** y **b**. En la parte **a** se presenta el tema principal, y llega hasta la barra de repetición en armonía del V grado, o dominante. La parte **b** comienza en la armonía del V grado y al cabo de haber cumplido con un periodo de 8 compases, recapitula a la parte **a**, la cual, esta vez por medio de una segunda casilla, termina en la tonalidad del I grado, es decir en la tónica, y a continuación, la barra de repetición, por lo tanto, su forma interna es **a-b-a'**.

El tema del minueto es jocoso y lúgubre al mismo tiempo:

Musical score for Minuetto, Allegro giocoso, 3/4 time, tempo 130. The score includes parts for Flauta, Oboe, Clarinete en Sib, Corno en Fa, and Fagot. Dynamics range from piano (*p*) to fortissimo (*fp*). A fermata symbol is present above the Flauta staff.

Trío

El Trío, la sección B, se compone de dos partes subsidiarias, **a** y **b**, delimitadas igualmente por una barra de repetición cada una. Consisten en dos periodos donde el primero termina en la armonía del V grado, el segundo retoma esa armonía, para concluir en la armonía del I grado. Por otra parte, este trío presenta un tema de carácter sereno y dulce, a cargo del corno. La mayoría de los tríos se distinguen por reducir el número de ejecutantes.

Trio

V Adagio, allegretto.

| | | | |
|-----------|---------------------|------------|------------|
| Tempo | Adagio | Allegretto | |
| Compás | 4/4 | | |
| Forma | Libre por secciones | | |
| Textura | Polifónica | Polifónica | Homofónica |
| Secciones | A | B | C |
| Tonalidad | Sol menor | Mi b mayor | Sol mayor |
| Compases | 1-19 | 20-43 | 44-72 |

Temas y motivos

Tema principal

Tema secundario



Sección A

Como se puede ver arriba, este movimiento consta de tres secciones que contrastan entre sí por el tema, aunque en la tercera sección, C, el tema es derivado del primer motivo éste tiene un carácter introspectivo y melancólico, razón por la cual al inicio fue destinado al clarinete en su registro grave.

En la primera sección, el motivo se va imitando en cada una de las voces; su paso por diferentes tonalidades permite que el discurso avance.

A musical score for five instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. en Sb.), Cor Anglais in F (Cor. en Fa), and Bassoon (Fg.). The score is in a key signature of two flats and 3/4 time. It shows the first five measures of Section A. The Flute part starts with a melodic motif. The Oboe, Clarinet, and Bassoon parts enter with similar motifs. The Cor Anglais part has a more rhythmic accompaniment. Dynamics include forte (f) and piano (p). There are triplets in the final measure of the Bassoon and Cor Anglais parts.

El motivo se desarrolla hasta llevarnos a un tema completamente diferente que se repite en las otras voces a la manera de una fuga, en la sección B.

Sección B

Esta sección presenta el segundo tema, en *allegretto*, cuyo ritmo más audaz la hace comparable a una melodía del siglo XX. Se presenta en un *fugato*, pues no llega a ser una fuga real (recuérdese que la fuga, principalmente como las de Bach, consisten en una alternancia de sujeto y episodio, aunque, ciertamente, no existe una forma única de la fuga).

El tema se presenta en las tonalidades de mi bemol mayor y la bemol mayor, de la misma manera que en el clasicismo, como disonancia a gran escala.

The image displays a musical score for Section C, spanning measures 28 to 31. The score is written for five staves: two treble clefs (Violin I and Violin II) and three bass clefs (Viola, Cello, and Double Bass). The key signature is B-flat major (two flats). The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various articulations such as slurs and accents. The texture is homophonic, with each instrument part contributing to a rich, layered sound. The notation includes dynamic markings and phrasing slurs, indicating the structure and mood of the passage.

Sección C

El *fugato* es interrumpido abruptamente para conducirnos a la tercera sección: continúa el *allegretto* en sol mayor, de textura homofónica, derivado del motivo inicial. Más adelante, antes de terminar, es retomado el motivo inicial, pero esta vez en la tonalidad de sol menor; nos recuerda el inicio melancólico de la pieza, pero pesa más el carácter festivo de la nueva sección, es como una fanfarria; con la que cierra todo el ciclo de la suite.

Por último, cabe señalar que el silencio se emplea como un elemento de articulación entre secciones, dejando la armonía final de la sección inmediata anterior como dominante de la siguiente. En otras palabras, no hay transiciones, puentes o progresiones entre las partes. Lo menciono para tener una referencia de las posibilidades de encadenar secciones entre sí, o partes subsidiarias dentro de cada sección.

CAPÍTULO II

Sonata para arpa

Sonata para arpa

Ficha Técnica

Dotación

- Arpa sola

Movimientos

- I. Allegro
- II. Andante misterioso. Allegretto grazioso.
- III. Allegro. Moderato

Duración total aprox.: 13 min.

Poética

Antecedentes

La composición de la *Sonata para arpa* (2006) tuvo el propósito de explorar un estilo de composición diferente al abordado en la *Suite en estilo antiguo*. Mi interés ahora estaba en la música impresionista, la cual rompe con varios aspectos técnicos y estilísticos del periodo clásico. Por lo tanto, me di a la tarea de estudiar los libros de *Preludios* de Claude Debussy (1862-1918), y *Los años de peregrinaje*, de Franz Liszt (1811-1886), uno de los prefiguradores del impresionismo, ambas obras referenciales para la *Sonata para arpa*.

Aunque en un principio estaba proyectada como una obra atonal, decidí, sin embargo, seguir empleando parcialmente el lenguaje tonal, como se puede apreciar, en el primer movimiento y una sección de los otros dos movimientos, como un recurso estructural adecuado y aún propio de la música impresionista.³⁹ La elaboración temática guarda menos semejanza con las abordadas en la *Suite en estilo antiguo*.

³⁹ Un análisis cuidadoso de *La fille aux cheveux de lin*, del primer libro de *Preludios* de Debussy, muestra claramente una armonía tonal como base estructural de la pieza.

Descripción

Es una obra para arpa sola inspirada en la música impresionista y que presenta muchas de sus características como son el uso de motivos, en lugar de temas por periodos de 8 compases, que se desarrollan por medio de progresiones, acordes con notas agregadas, acordes por cuartas y quintas, uso de escalas pentáfonas y de tonos enteros, etc. Además hallaremos junto a frases con armonías funcionales, secciones que adquieren relevancia por sus cualidades tímbricas por su referencia a sonidos como el agua y las campanas, interés frecuente en la música de los impresionistas.⁴⁰

Retórica

La *Sonata para arpa* es igualmente una obra de música abstracta, sin referencia extramusical alguna, aunque en su origen hubo cierta influencia de tal género, luego fue descartada. En esta obra quise obtener una sonoridad del arpa que nos remitiera a un ambiente exótico y misterioso, desde el empleo de timbres llamativos por medio de algunas técnicas extendidas, así como desde el uso de motivos musicales, la mayoría de los cuales se apartan de las referencias melódicas clásicas, y participan de formaciones escalísticas como la pentafonía y los tonos enteros. A mí, personalmente, me evoca sensaciones muy diferentes de las que experimento o asocio con la música clásica o romántica, y me lleva a un mundo etéreo y místico.

El primer movimiento, *Allegro*, tiene la forma de un *allegro de sonata*, particularidad notable pues la música impresionista no hacía uso de esta forma, pero perfectamente factible en este movimiento y al cual opté por ser la más adecuada posibilidad de desarrollo musical. Este movimiento tiene un carácter poético.

El segundo movimiento, *Andante misterioso*, contrasta en carácter con el movimiento anterior y manifiesta un *pathos* tenso, oscuro. Originalmente era un movimiento programático que describía el nacimiento de una tormenta desde la concentración de las nubes hasta la manifestación plena del fenómeno meteorológico. Sin embargo, esa primera versión representaba una forma que no me satisfacía del todo, así que decidí reelaborarlo en forma de tema con variaciones, para darle mayor desarrollo a la pieza. Una de las ideas fue

⁴⁰ Como apunta Christopher Palmer en su libro sobre el impresionismo musical: “El agua siempre evocaba una respuesta impresionista en Debussy, y siempre que aparecía... la música respondía en manera totalmente impresionista.” en: Christopher Palmer. *Impressionism in music*. New York: Charles Scribner’s. 1973. pp. 26 y 27. Trad. mía. El mismo caso ocurre con las campanas como objeto de experimentación sonora en el impresionismo, evocaciones que tienen su antecedente directo en obras como *Au Lac de Wallenstadt*, *Au Bord d'une Source*, *Orage*, *Les cloches de Genève: Nocturne*, del primer libro de *Los años de peregrinaje*, (Suiza), o *Les Jeux d'Eaux à la Villa d'Este*, del tercer libro, de Franz Liszt.

realizar diferentes presentaciones de uno de los motivos, como lo hace Liszt en *Los juegos de agua de la Villa de Este*.⁴¹

El tercer movimiento, *Allegro. Moderato*, hace referencia al sonido de las campanas. El interés se debió a que en ese momento tuve alguna experiencia tocando en una orquesta gamelán que dirigía un amigo y compañero de la carrera. Quise hacer referencia a la sonoridad de ese tipo de música, lo cual queda plasmado en varios momentos del movimiento, particularmente en una sección que contiene un procedimiento de aleatorismo controlado. El carácter del tema de este movimiento es muy contemplativo y me llena de espiritualidad y gozo.

Análisis general

I. Allegro

| | | | |
|-------------|------------------------|------------------------------|------------------------|
| Forma | Allegro de sonata | | |
| Secciones | Exposición | Desarrollo | Reexposición |
| Tonalidades | Si b menor/Sol b mayor | Progresión, pasaje modulante | Si b menor/ Re b mayor |
| Compases | 1-64 | 65-87 | 88-158 |

Motivos y temas

Tema principal



Motivo secundario



⁴¹ Poco después me encontré con una suite para arpa de Marcel Tournier, y al ver el tercer movimiento, *Lolita, la danseuse*, me di cuenta de que era exactamente lo que yo estaba buscando, una elaboración muy idiomática de mi motivo, pero en diferentes formas de ejecución.

Procesos

El movimiento presenta en sus secciones principales el tema y el motivo secundario, que se articulan por medio de transiciones, algunas de carácter modulante, otras sólo por medio de progresiones no modulantes.

Exposición

La obra inicia con acordes que tienen notas agregadas, si los formamos por terceras, son acordes de séptima, novena y oncena. El tercer compás tiene una clara referencia a la pentafonía, aunque son notas implícitas en la escala de re bemol mayor. Esta introducción contiene los elementos a partir de los cuales se desarrollarán el tema y algunos motivos presentes en todo el movimiento. En el ejemplo, los recuadros corresponden a las primeras 5 notas del tercer compás, que mencionábamos, hacen referencia a la escala pentátona, así como al tema principal. El grupo de notas con armónicos en el quinto compás es la aumentación de un motivo recurrente en el movimiento

Allegro ♩ = 100

Este es el tema principal en la exposición:

(Allegro ♩ = 100)

El motivo secundario está en la tonalidad de sol bemol mayor, en la exposición, y re bemol mayor en la reexposición. Su elaboración no guarda mucha relación con la de los temas clásicos y presenta una sucesión de acordes de séptima que no resuelven.



Más adelante viene una pequeña progresión que funciona como transición, donde se emplean acordes de cuartas y quintas, recurso muy frecuente en la música impresionista.



Desarrollo

Es una sección muy breve que básicamente consiste en la siguiente progresión de carácter tonal:



Reexposición

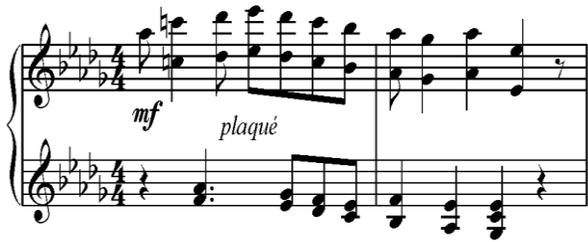
Se presenta el primer tema en la tonalidad principal (véase p. anterior) y el motivo secundario en la tonalidad de Re bemol mayor. Cabe señalar la poco usual relación de

⁴² Como menciona Christopher Palmer en su estudio sobre, afirma que los compositores impresionistas llegaron:

... a concebir los acordes como sonoridades abstractas, entidades autosuficientes liberados de estar al servicio de una línea melódica, inaugurando así el principio de “armonía no funcional”, que existe no como acompañamiento de una línea melódica, sino como (...) un elemento por derecho propio. Christopher Palmer. *Op. Cit.* p. 21.

Más adelante, cuando veamos el tercer movimiento veremos el mismo caso.

tonalidades de éste último entre la exposición y la reexposición, que a diferencia de la sonata clásica en donde la relación es de V-I para obras en modo mayor, o relativo mayor al relativo menor, para obras en modo menor, aquí es de IV-I



El movimiento finaliza en Reb mayor, es decir, en el relativo mayor de la tonalidad de inicio.

II. Andante misterioso. Allegretto grazioso

| Forma | Ternaria | | |
|-----------|---|---|---|
| Secciones | A | B | A' |
| Armonía | Escala de tonos enteros con cromatismos | Escala de tonos enteros/Armonía tonal (sol menor) | Escala de tonos enteros con cromatismos |
| Compases | 1-48 | 49-85 | 86-131 |

Motivos y temas

Primer motivo (a) en escala de tonos enteros



Segundo motivo (b), en escala de tonos enteros



Procesos

La forma de este movimiento se rige por la oposición de dos motivos, ambos en la escala hexáfona de tonos enteros. El desarrollo de este movimiento se deriva de las diferentes presentaciones del segundo motivo, y la constante presencia del primero. Dicha oposición toma forma a la manera de un tema con variaciones. Puede decirse que se trata de un movimiento bitemático. En este sentido, este movimiento es muy parecido a *Los juegos de agua...* de Liszt, que básicamente es una obra bipartita, donde se presentan dos temas, y un puente adicional que tiene una relevancia casi temática. Su desarrollo consiste en la alternancia de estos temas, pero en diferentes presentaciones tímbricas y en algunas ocasiones armónicas.



Este movimiento maneja contrastes de timbre interesantes, por ejemplo, el uso de armónicos, o un golpe de arpa en los graves conocido como *golpe de trueno*, así como el *glissando* de pedal.

Sección A

Inicia con una introducción donde se presentan dos motivos cuya característica es la diferencia de timbre como son el ataque seco y *plaqué* del primero, y los suaves sonidos en armónicos del segundo (véase el ejemplo de arriba). A continuación, un breve pasaje de transición nos conduce a la primera variación de los motivos a y b, combinados, como se muestra en el siguiente ejemplo:

Allegretto grazioso $\text{♩} = \text{♩}$

Rubato motivo a motivo b

The first system of the score is in 3/8 time. It begins with a piano introduction marked 'Rubato'. The right hand plays a series of chords, while the left hand plays a simple eighth-note accompaniment. The first motif, 'motivo a', consists of a sequence of chords in the right hand. The second motif, 'motivo b', is a short melodic phrase in the right hand.

Variación del motivo a (cc. 32-40)

This system shows a variation of motif 'a' in 4/4 time. The right hand plays a series of eighth-note chords, creating a rhythmic pattern. The left hand is not shown in this system.

Sección B

Se presenta el tema a, en canon, luego, un pasaje que explora otro ataque en el arpa, el *golpe de trueno*, que interrumpe el tema inicial. Luego, una serie de arpeggios en tonos enteros que emprenden un amplio descenso.

The second system of the score starts at measure 63. It features a canon of motif 'a' in the right hand. The left hand plays a series of whole notes, creating a harmonic foundation. The dynamic is marked *mp*. A 'golpe de trueno' (thunder strike) is indicated by a large 'f' dynamic marking and a sharp attack symbol.

The third system of the score starts at measure 65. It continues the canon of motif 'a' in the right hand. The left hand plays a series of arpeggios in whole tones, descending. The dynamic is marked *p* and *dim. molto*.

Luego, la presentación del segundo motivo con otros recursos tímbricos del arpa como son el *glissando* de pedal y armónicos, simultáneamente.

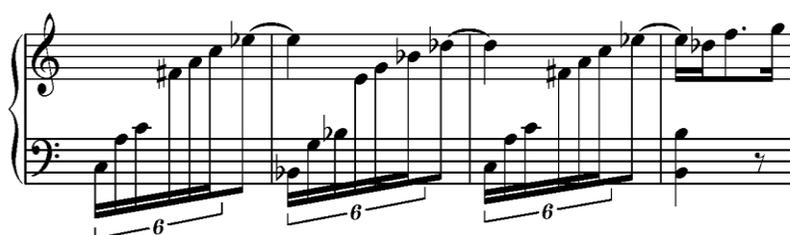


La siguiente parte presenta un nuevo material, en la escala de sol menor armónica, para conducirnos a la sección A'



Sección A'

Se presentan el primer y segundo motivos con una variante rítmica en figuras de seisillo del primer motivo.



En general, todas las secciones se articulan por medio de un puente que consiste en un amplio descenso de arpeggios en la escala de tonos enteros:

42 *accel.*
dim. poco a poco
G# B#

45
Gb G#

Por último, se aprecia el primer tema tal y como aparece al final de la sección A (véase motivo a, p. 55), y una coda.

III. Allegro. Moderato

| | | | |
|-----------|----------------------|---------------|----------------------|
| Forma | Ternaria | | |
| Secciones | A | B | A' |
| Armonía | Pentafonía-tonalidad | Tonos enteros | Pentafonía-tonalidad |
| Compases | 1-46 | 47-83 | 84-12-- |

Motivos y temas

Motivo de *campanas*.

$\text{♩} = 140$
p *f*

Tema secundario



Procesos

Como puede observarse en el esquema, se trata de una forma ternaria, cuya diferencia de secciones está marcada por el cambio de escalas. La primera sección tiene un referente auditivo que son las campanas. Se puede escuchar el repicar de campanas graves y campanas agudas, generando un juego de contrastes tímbricos. Una parte de esta primera sección tiene como material melódico fundamental la escala pentáfona. La parte de este movimiento que actúa como puente hace referencia a ese sonido. Se compone de intervalos de 4tas. Y 5tas. justas. Es precisamente este motivo que figura como hilo conductor entre las tres secciones y origina la melodía principal de éstas. Así mismo, los acordes al inicio de la segunda sección son una referencia a dicha sonoridad.

La particularidad de este movimiento es el contraste de diferentes escalas, pues el motivo es el mismo para las tres secciones. Es decir, a diferencia del 1er. movimiento, donde el contraste es a causa de diferentes temas y motivos, en este 3er. mov. el contraste entre secciones no se da por la diferencia de temas, sino por el mismo tema en diferentes escalas, y ligeramente variado.

La parte de la escala pentáfona es más bien una parte de transición, pero, como habíamos mencionado anteriormente respecto a las características de la música impresionista, a veces las secciones de transición adquieren relevancia por el valor tímbrico, o porque el timbre mismo viene a ser un elemento importante de desarrollo. Luego, conecta con un tema de clara referencia tonal, que en la sección A' se aprecia con otro tipo de presentación.

La parte central de los acordes, evoca la sonoridad de las campanas. Son acordes sin función tonal, se justifican sólo por su valor tímbrico⁴³.

Sección A

Se presenta el motivo de las campanas seguido de un pasaje de transición que incorpora un elemento de aleatorismo controlado, una técnica que consiste en fijar algunos parámetros, como pueden ser la altura y los timbres, que se ejecutan al gusto del intérprete, siguiendo

⁴³ Véase la nota al pie de página no. 42



Sección A'

Esta sección emplea una variante del segundo tema de la sección A', pero aquí la diferencia se da por el uso de diferentes escalas, en este caso, empleamos la escala de tonos enteros. Para regresar a la sección A', el empleo de los silencios resulta ser de una eficacia extraordinaria. Es como si le dijéramos al escucha, “¿te acuerdas de esto?”



Y por último, la presentación del tema secundario desde otra perspectiva idiomática del instrumento:



Para concluir este capítulo, debo decir que la composición de esta *Sonata para arpa* fue uno de los ejercicios más fructíferos en mi búsqueda de estilo personal así como de

recursos técnicos. Me obligó a profundizar en el estudio de las cualidades idiomáticas del instrumento, en sus nuevas técnicas y en la necesidad de contraste de lo que se escribe en el papel al instrumento.

CAPÍTULO III

Tres canciones sobre poemas de Alfonsina Storni

Tres canciones sobre poemas de Alfonsina Storni

Ficha Técnica

Dotación

- Voz
- Piano

Canciones

- Paz (*Andante*)
- Vieja luna (*Andante*)
- Odio (*Allegretto. Adagio. Allegretto*)

Duración total aprox.: 9 min.

Poética

Antecedentes

Las *Tres canciones sobre poemas de Alfonsina Storni* (2008) tuvieron el propósito de abordar la composición vocal, y si bien fueron escritas posteriormente a la *Sonata para arpa* y a una primera versión del *Cuarteto de cuerdas*, en ellas se observa una vuelta a los modelos clásicos, participando nuevamente del lenguaje tonal y modal.

Estas canciones están inspiradas en los *lieder* del ciclo *Schwanengesang*, de Franz Schubert (1797-1828), así como en el ciclo *Vida y amores de una mujer*, de Robert Schumann (1810-1856). Plasmar el contenido emocional de los poemas desde una perspectiva psicológica, así como una descripción de los elementos literarios, son parte de las enseñanzas de este par de ciclos de canciones y que fue mi propósito experimentar.

Descripción

Las *Tres canciones...* son piezas para voz con acompañamiento de piano, con armonía tonal y modal, así como un tratamiento vocal y pianístico tradicional, su sentido interpretativo está relacionado directamente con las emociones expresadas en los poemas. El análisis de

éstos ha sido la pauta para establecer la forma musical. Su contenido emocional es el pretexto para armar un discurso donde existen contrastes armónicos, líneas melódicas *cantables* o fragmentadas y un tratamiento de la voz como en la canción popular, pero a veces histriónico y descriptivo, para apoyar el contenido de los poemas.

En estas canciones hago uso de ciertos aspectos musicales por largo tiempo asociados a la naturaleza psíquica humana. Por ejemplo, el asociar un *tempo* lento con un estado de introspección, tristeza, o cualquier otra variable. En cambio, un *tempo* rápido se asocia con una emoción que acelera nuestro ritmo cardíaco o demanda un consumo mayor de energía, por no reducirlo simplemente a estados “alegres”. Otro aspecto es la traducción literal del texto a la música, por ejemplo, cuando en el poema *Vieja luna* en dos de sus versos dice: “Dejo pasar las horas en letargo/Triste y largo.”, la línea vocal canta un descenso cromático desde el registro medio al grave, etc.

En estas canciones quise plasmar el perfil psicológico del personaje que canta, y en algunas ocasiones, un retrato externo de algunos eventos que se describen en los poemas, particularmente en la última canción, llamada *Odio*.

Retórica

Los tres poemas de Alfonsina Storni (1892-1938) que elegí, están tomados del libro *Irremediablemente*, de 1919. El libro se divide en dos ciclos, del primer ciclo, *Momentos humildes/Momentos amorosos/Momentos pasionales*, son los poemas, *Paz* y *Vieja luna*; del segundo ciclo, *Momentos amargos/Momentos selváticos/Momentos tempestuosos*, es el tercero, *Odio*.⁴⁵

El poema *Paz* maneja una concepción sobre el acto de dormir,⁴⁶ con elementos como son el sueño, la noche y el adormecimiento, como símbolo de un estado de ánimo realmente de paz. Los árboles son un símbolo de ese estado de quietud y tranquilidad, al que la poetisa anhela llegar.

Por lo cual, el carácter del tema es *cantabile*, excepto cuando dice, “Vamos hacia los árboles...” verso al que le confiero una connotación tensa, con armonía disonante, así como

⁴⁵ He respetado la grafía de la edición que utilicé, en la cual el principio de cada verso se encuentra en mayúsculas. Alfonsina Storni. *Antología poética*. Dirección y selección, Ernesto Sábato. Buenos Aires: Edit. Losada S. A., 1998. (Poetas hispanoamericanos de ayer y hoy) pp. 70, 71 y 82.

⁴⁶ En algún momento me pregunté si el acto de dormir es una metáfora de la muerte, pero al mencionar “...la tristeza leve”, y “Adormecida de perfume agreste.”, abandoné tal hipótesis, pues en realidad refleja más un sentimiento de vida, ya que la tristeza es una emoción que nos hace sentirnos vivos, así como el alma y la percepción olfativa igualmente son un fenómeno vivo.

también en “Pero calla, no hables, sé piadoso⁴⁷.”, para hacer más notorio el tono imperativo con el que solicita la acción de llegar a ese estado de tranquilidad.

El poema *Vieja luna* tiene un carácter melancólico y brevemente optimista sobre el sentimiento amoroso, lo cual denota ambigüedad, pues se muestra la necesidad de la poetisa de sentirse amada. Se advierte una exageración de las capacidades del amado, y sin embargo, ella no se siente plena, pues deja “...pasar las horas en letargo/Triste y largo.” También se observa su dependencia psicológica hacia el ser amado, aunque con éste mantenga una relación destructiva (“Amo hasta el mal que hierre:/¡Piedad para el que muere!”).

Y maneja la simbología sobre la luna como la mujer no amada, “...descarnado mundo”, ¿acaso no es ella misma la que se siente como esa vieja luna?

Esta interpretación propició una canción que igualmente refleja esa ambigüedad de emociones, donde aparentemente existe la felicidad del personaje de sentirse amada, pero también un letargo, una extenuación y una “muerte en vida”, por usar una expresión poética, de ese amor dependiente. Así pues, algunas líneas melódicas son más bien largas y languidecientes, que, apoyadas en la armonía modal, incita a experimentar ese frío emocional.

Por último, *Odio*, describe los diversos sentimientos existentes en una persona por medio de una serie de símbolos. La primavera, símbolo de la plenitud y el bienestar; el beso; símbolo del amor erótico; la risa, símbolo de la felicidad y la alegría; la lástima es una emoción por sí misma que implica empatía; y finalmente, el odio, que es la única emoción negativa que menciona, e implica un rechazo hacia alguien o algo.

Lo interesante de este poema es el manejo formidable de la metáfora para describir cada emoción. Tiene un tono pesimista, pues siendo positivos los primeros cuatro símbolos, a todos los condena al ostracismo de su sensibilidad, excepto al odio. Al parecer, la poetisa está experimentando una profunda depresión, aunque el odio suele ser resultado de algún resentimiento hacia alguien o algo.

Esta canción trata de describir las emociones que conforma cada estrofa del poema, por lo tanto, el contraste de carácter entre un símbolo y otro es muy notorio. Aquí es donde hago un “retrato” o una “descripción”, por medio de gestos musicales, de cada una de esas emociones. En la canción coexisten melodías *cantabiles* junto a gestos vocales y pianísticos, nuevamente, la armonía es un recurso muy efectivo para expresar esas emociones.

⁴⁷ Como una licencia creativa, invertí el orden de los verbos del verso, es decir, escribí: “Pero calla, sé piadoso, no hables.”, para dar énfasis a la palabra “no”, con un acorde disonante, más coherente con la progresión armónica.

Análisis general

I Paz

| | | | | |
|-----------|---------------------|----------|----------|----------------|
| Forma | Libre por secciones | | | |
| Secciones | A | B | A' | C |
| Tonalidad | Fa mayor | Do mayor | Fa mayor | Fa menor-mayor |
| Compases | 1-11 | 12 - 25 | 26-36 | 37-45 |

Relación texto-música

Paz es un poema de dos estrofas de cuatro versos, todos endecasílabos, con rimas pares asonantes, todos los versos pares, los versos impares no tienen rima. A veces emplea la figura retórica conocida como encabalgamiento, que consiste en que la unidad sintáctica se divide en dos versos, en vez de encontrarse en uno solo.

El poema menciona tres ideas claras acerca del acto de dormir, relacionadas con los sustantivos sueño, noche y el alma adormecida, cada uno precedido de la frase “Vamos hacia los árboles...”. Y una idea final que consiste en una oración imperativa, grave al principio, y afable al final.

Por lo tanto, la canción se integra de 4 secciones correspondientes a las partes del poema, donde la frase “Vamos hacia los árboles...” funciona como hilo conductor. La recurrencia de esta frase me sugirió la posibilidad de emplearlo como una especie de estribillo, por decir así, que refleja esa ansiedad no lograda con una armonía disonante que resuelve en consonancia en el momento en que aparecen los sustantivos.

Paz

- A { Vamos hacia los árboles... El sueño
Se hará en nosotros por virtud celeste.
- B { Vamos hacia los árboles; la noche
Nos será blanda, la tristeza leve.
- A' { Vamos hacia los árboles, el alma
Adormecida de perfume agreste.
- C { Pero calla, no hables, sé piadoso;
No despiertes los pájaros que duermen.

Procesos

Las secciones son armónicamente estables y se caracterizan por su cercana relación tonal. En las secciones A, A' y C, se puede apreciar una elaboración temática a la manera del estilo clásico, como vimos en el capítulo dedicado a la *Suite en estilo antiguo*. Las secciones se unen a través de un pequeño *leit motiv* identificado por el la oración “Vamos hacia los árboles...”

Sección A

La sección A consiste en una introducción donde se presenta el motivo conductor y estribillo poético “Vamos hacia los árboles...”.

Andante (♩ = 50)

f
Va-mos ha-cia los ár - bo - les...

f *p*

Detailed description: This musical score is for Section A, marked 'Andante' with a tempo of 50 quarter notes per minute. It features a piano introduction in the left hand with a forte (*f*) dynamic. The vocal line enters with a forte (*f*) dynamic, singing the phrase 'Vamos hacia los árboles...'. The piano accompaniment continues with a forte (*f*) dynamic in the left hand and a piano (*p*) dynamic in the right hand.

La línea melódica que sigue al estribillo, se ha modelado conforme a los periodos del estilo clásico, es decir, consta de dos frases, una antecedente y otra consecuente. Nótese el uso del silencio como elemento de articulación entre ambas, propia del clasicismo.

Antecedente Consecuente

p *p* *simile*

El sue - ño se ha rá en no - so - tros por vir-tud - ce - les - te.

I I6 IV V7 I II6 VII V7 I6 I

Detailed description: This musical score shows a melodic line divided into two phrases: 'Antecedente' and 'Consecuente'. The melodic line is marked with a piano (*p*) dynamic. The piano accompaniment is marked with a piano (*p*) dynamic and includes a 'simile' marking. The chord symbols below the piano part are: I, I6, IV, V7, I, II6, VII, V7, I6, I.

Por otro lado, uno de los recursos que aprendí del estudio de las canciones de Schubert, es el “eco”, que consiste en que el piano ejecuta la línea melódica inmediata anterior. Esto le otorga unidad y coherencia a la canción, como se puede ver a continuación⁴⁸:

The image shows a musical score for Schubert's 'Ständchen'. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in G major and the piano accompaniment is in G major. The lyrics are 'por vir-tud - ce - les - te.' The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a more active bass line in the left hand.

Schubert, *Ständchen*:

The image shows a musical score for Schubert's 'Ständchen'. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Mäßig'. The lyrics are 'durch die Nacht zu dir,'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a more active bass line in the left hand.

Sección B

Es semejante a la sección anterior, también consiste en el estribillo y un periodo para la siguiente oración del poema, en tonalidad de do mayor. Este tema es muy distinto al de la sección A, sin embargo, el acompañamiento pianístico nos ayuda a conservar la unidad entre ambas secciones. Así, mismo, también consiste en una frase antecedente y otra consecuente.

⁴⁸ “... es un recurso muy frecuente en las canciones de Schubert, podría sonar casi como un manierismo, como un tic musical: la interpolación dentro de frases o entre frases de un eco pianístico de la línea vocal. Sin embargo no es un mero cliché... la interpolación musical de este tipo puede considerarse como una continuación de los pensamientos del protagonista, como ideas no habladas, articuladas en términos puramente musicales. *A companion to Schubert's Schwanengesang*. Martin Chusid, ed. E. U. A.: Yale University Press, 2000. pp. Trad., mía.

14 *f* *p*

Va-mos ha-cia los ár - bo - les; la no-che nos se - rá

sfp *p* *simile*

19

nos se - rá blan - da la tris-te - za le - ve.

Sección A'

Presenta una ligera variante en el motivo conductor, esta vez, con una línea cromática ascendente, conduce al mismo tema de la sección A, pero con texto diferente, y con una transposición de la frase consecuente para resolver a la tónica y poner de manifiesto su carácter conclusivo.

Sección C

Esta sección presenta un cambio de modo al homónimo menor, así como un cambio de compás. Por razones musicales, invertí las acciones “no hables, sé piadoso”, por “sé piadoso, no hables”, ya que resulta más efectivo insertar el imperativo “no hables”, con el acorde del V9 en el piano, y la nota tónica en la voz, como una fuerte disonancia que exige resolución. Dicha resolución da pie a la pequeña frase del último verso del poema, y para finalizar, volvemos a la tonalidad original en modo mayor.

no ha - bles, no des pier - tes los pá - ja ros que duer - men.

II Vieja luna

| | | | |
|-----------|-----------------|----------------------|-----------------|
| Forma | Ternaria | | |
| Secciones | A | B | A' |
| Compases | 1-17 | 18-31 | 32-53 |
| Modalidad | Dórico sobre re | Mixolidio sobre la b | Dórico sobre re |

Relación texto-música

Este poema se compone de tres estrofas de cuatro versos y su forma es semejante a la de la silva, que consiste en estrofas con versos endecasílabos y heptasílabos, empero este poema presenta además versos con otra métrica silábica. Los versos son pareados y consonantes.

El poema presenta tres ideas acerca de la relación amorosa, cada una correspondiente a una estrofa. La primera idea es la del abrazo del amado como símbolo de protección. La segunda, expresa la plenitud de la amada, a la que el amor le hace mirar cualquier adversidad con condescendencia, aunque manifiesta una dependencia psicológica a través de los versos “Amo hasta el mal que hiere: ¡Piedad para el que muere!”. Y la última, en la tercera estrofa, presenta la referencia a la luna como símbolo de la figura femenina que está desolada por el amor.

De modo que cada una de estas ideas se corresponde a la vez, con las tres secciones de la canción, que tiene la forma A-B-A'. En la sección B, además, existe una parte específicamente diferenciada por un cambio de *tempo* correspondiente a los versos que expresan dicha dependencia. En esta canción la unidad está asegurada por el acompañamiento pianístico que todo el tiempo conserva el ritmo de tresillos.

Vieja luna

A { Me protegen tus brazos del invierno.
Bajo su amparo tierno
Dejo pasar las horas en letargo
Triste y largo.

B { Siento que toda cosa me es amada,
Que de la claridad estoy acompañada.
Amo hasta el mal que hierde:
¡Piedad para el que muere!

A' { Oh, vieja luna, descarnado mundo
Que recorres el cielo en silencio profundo.
¡Cuánto calor tiene el amado mío!..
Luna, ¿no tienes frío?

Procesos

Esta canción está escrita con una armonía modal, que al evitar el uso de dominantes secundarias y procedimientos cromáticos propios de la armonía tonal,⁴⁹ me llevó a utilizar acordes con séptimas y novenas para enriquecer el color armónico, pero limitado al estrecho ámbito de los siete sonidos propios de la escala modal.

El empleo del pedal en el piano, para dejar el bajo y el arpeggio de los primeros dos tiempos del compás, es para crear esa ambigüedad armónica, pero si se analiza con atención, se trata más de las relaciones V-I del modo principal (re), y del V-I del quinto grado de ese modo (la).

⁴⁹ Procedimientos que finalmente condujeron a la disolución de la tonalidad, como son el uso de dominantes secundarias que imitan la relación V-I de la tonalidad principal, las alteraciones cromáticas, ya sea en la línea melódica, o que afectan la estructura de los acordes, etc. Dichos procedimientos obligan a utilizar el total cromático al recurrir a sonidos que no se encuentran de manera natural en la escala diatónica.

I V

Andante

p

Re I * I (V) I9 * La I (V) Iii * *simile sempre* (V) I9

Sección A

La primera sección presenta una línea melódica libre que no está basada en la construcción temática del clasicismo, las variantes métricas no me permitieron crear una canción estrófica; por lo tanto, las líneas melódicas demandaban mayor libertad en cuanto a su estructura. El contenido armónico se relaciona a la manera del sistema tonal, cuyo enlace más resolutivo es el V-I

p

Me_ pro - te - gen tus_ bra - zos del in - vier - no.

Para conseguir mayor unidad, utilicé dos motivos que aparecen recurrentemente como inicio y final de las líneas melódicas.

Musical score for the first system, showing a vocal line with lyrics "Sien-to que to - da co - sa me es a - ma - da," and piano accompaniment. The score includes dynamic markings like *p* and *3* (triplets), and labels for "Motivo a" and "Motivo b".

Sección B

El momento de mayor felicidad de la amante se expresa en la segunda estrofa, que queda plasmado en la composición con el uso del modo mixolidio sobre la bemol. Se observa, además, nuevamente el empleo del eco, a la manera del *lied* schubertiano.

Musical score for the second system, showing a vocal line with lyrics "Sien-to que to - da co - sa me es a - ma - da," and piano accompaniment. The score includes dynamic markings like *p* and *3* (triplets), and a label for "(eco)".

Para dar énfasis a los dos versos que manifiestan esa contradicción con todo lo que anteriormente se expresa en el texto, y que ponen al descubierto el *quid* del canto amoroso, realicé un cambio de *tempo*, y suspendí el acompañamiento de tresillos, para darle un aire de recitativo.

Musical score for the third system, starting at measure 29. It shows a vocal line with lyrics "A-mo has-ta el mal que hie - re: ¡Pie - dad, pie - dad pa - ra el que mue - re!" and piano accompaniment. The score includes dynamic markings like *Lento*, *mf gravemente*, *p dolce*, *mp*, and *pochissimo rall.*

Sección A'

Esta sección es una recapitulación de la primera en términos armónicos, pues la línea melódica no es igual, no se aplica el mismo método que para la canción estrófica, es decir, la misma música para distinta letra. Esto se debe a que los versos no coinciden en métrica ni en compás. Sin embargo, para solucionar este obstáculo, opté por escribir un motivo recurrente, que consiste en una pequeña línea por grado conjunto ascendente, que aparece al final de las frases, señalado en el recuadro en el ejemplo de abajo:

The image shows a musical score for a section. The top staff is a vocal line with lyrics: "ho - ras en le - tar - go tris -". A specific melodic phrase "le - tar - go" is enclosed in a rectangular box. The bottom staff is a piano accompaniment. A recurring melodic motif is shown in the piano part, consisting of an ascending eighth-note line. The dynamics marking *p* (piano) is present at the end of the vocal line.

III Odio

| | | | | | |
|-----------|---------------------|------------|-------------|-----------|-----------|
| Forma | Libre por secciones | | | | |
| Secciones | A | B | C | A' | B' |
| Tonalidad | Sol menor | Si b menor | Sol b mayor | Sol menor | Sol menor |
| Compases | 1-9 | 10-21 | 25-35 | 36-44 | 45-61 |

Relación texto-música

Odio es un poema que consiste en 5 estrofas de cuatro versos, de rimas consonantes abrazadas. Cada estrofa describe las características de un sustantivo: La primavera, el beso, la risa, la lástima, y el odio. El poema tiene un marcado tono pesimista, como de quien se ha sufrido desilusiones amorosas o no encuentra el gozo por la vida.

Esta canción trata de describir cada una de las emociones que conforma cada estrofa del poema. Las secciones de la canción coinciden exactamente con cada una de las estrofas del poema. La coincidencia en la caída del acento entre las estrofas 1 y 4, me permitió aplicar el principio de la canción estrófica para las secciones correspondientes, afortunadamente, el contenido emocional en ambas no es muy disímil.

El principio de la canción estrófica lo apliqué para dar unidad, pues la intención era hacer un “retrato” de los eventos descritos para sacar el mayor partido de la riqueza metafórica del poema, lo cual planteaba una sucesión de motivos musicales un tanto inconexos.

Odio

- A { Oh, primavera de las amapolas,
Tú que floreces para bien mi casa,
Luego que enjoys las corolas,
Pasa.
- B { Beso, la forma más voraz del fuego,
Clava sin miedo tu endiablada espuela,
Quema mi alma, pero luego,
Vuela.
- C { Risa de oro que movible y loca
Sueñas el alma, de las sombras, presa,
En cuanto asomes a la boca,
Cesa.
- A' { Lástima blanda del error amante
Que a cada paso el corazón diluye,
Vuelca tus mieles y al instante,
Huye.
- B' { Odio tremendo, como nada fosco,
Odio que truecas en puñal la seda,
Odio que apenas te conozco,
Queda.

Procesos

En esta canción, las secciones se presentan por medio del contraste armónico, es decir, cada una se encuentra en una tonalidad diferente. Las secciones son armónicamente estables, su construcción está elaborada de acuerdo a la estructura de frase antecedente y frase consecuente, en la armonía; en la línea melódica no necesariamente se presentan temas, tal y como vimos en la *Suite en estilo antiguo*. Los procedimientos usuales para articular una sección con otra son el puente modulante y el silencio.

Sección A

La sección A, correspondiente a la primera estrofa, consiste en tres frases donde predomina la armonía estructuralmente de esta manera I-IV-VII7-I. Es la misma frase que se va trasponiendo por grado conjunto descendente.

Allegretto (♩ = 82)

p

a a' a''

Oh, pri-ma-ve-ra de las a-ma-po-las tú que flo-re-ces pa-ra bien mi ca-sa, lue-go que en-jo-yes

Allegretto (♩ = 82)

p

I IV VII7

Una vez más, nuestro recurso schubertiano:

lue-go que en-jo-yes las co-ro-las, (eco)

Sección B

Esta sección corresponde a la segunda estrofa. Presenta una modulación abrupta a si bemol menor, luego de que veníamos de sol menor. La relación consiste en pasar al homónimo menor del relativo mayor de sol menor, o sea, si bemol menor. Su carácter es un poco más sombrío. Aquí, la línea melódica es más fragmentada. Consiste en dos frases, cada una con un motivo antecedente y otro consecuente, que se presenta en progresión.

En el piano, aparece un motivo en arpeggios rápidos en la mano derecha y con trémolos en la mano izquierda, para describir la “voracidad” del beso.

la for-ma más vo-raz

A continuación viene un puente modulante para conducirnos a la tercera sección.

Sección C

Esta sección está en sol bemol mayor, es la correspondiente a la estrofa que describe las cualidades de la risa. El piano realiza un ataque en *stacatto* con la intención de imitar la sonoridad de las risas, mientras la voz entona un canto neumático. Acorde con el texto, que da un giro pesimista a esta descripción afable de la risa, condenándola al ostracismo emocional de la poetisa, la voz abandona el canto neumático y el piano cambia el ataque de *stacatto* a *legato*, para finalmente realizar una modulación a sol menor.

Ri-sa de o - ro que... mo-vi - ble y lo - ca

Sección A'

Esta sección, correspondiente a la cuarta estrofa, es una recapitulación de la sección A, que se repite de manera idéntica, a excepción del texto.

Sección B'

Esta sección corresponde a la estrofa que trata sobre el odio, y es la que da nombre a todo el poema. En el piano irrumpe con un trémolo en la mano derecha y un acorde con la quinta disminuida en la mano izquierda. Se trata de un acorde que, tal vez, sea la disonancia más fuerte que se pueda emplear en este contexto. Su empleo fue el resultado de una reflexión artístico filosófica, si nos remitimos a la afirmación que hace Theodor W. Adorno en su *Filosofía de la nueva música*, donde señala que el acorde de séptima disminuida era el más disonante que conocía Beethoven.

Siguiendo el hilo de este razonamiento, de alguna manera, como compositor me vi impelido a alcanzar nuevos límites dentro de la disonancia que exige una resolución, como ocurre en la música cuyo lenguaje es tonal. Como se puede ver, es un acorde cuyos componentes, a excepción de la fundamental, están a un intervalo de segunda menor de las notas componentes del acorde de tónica, a la que van a resolver; es decir, con quinta y séptima disminuida.

En correspondencia con la sección B, presenta un pedal de dominante, lo cual, mantiene la tensión, hasta el penúltimo compás de la canción.

The image displays a musical score for Section B'. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a time signature of 8/8. The lyrics are: "O - dio tre-men-do, co-mo na - da fos - co,". The piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature. The right hand of the piano part features a tremolo effect in the first two measures, indicated by a dashed line and the dynamic marking *ff*. The left hand plays a series of chords, including a diminished fifth chord. The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *più p* (pianissimo) for the vocal line, and *ff* (fortissimo) and *p* (piano) for the piano accompaniment. The tempo is marked with a common time signature (C).

Es así como este ciclo de canciones me permitió conocer las dificultades que implica trabajar con un texto y ciertamente, la manera precisa de analizarlo para obtener el mejor resultado en términos musicales. Así mismo, reconocer las características técnicas de la voz para el tratamiento y mejor expresión del texto de acuerdo a la acentuación natural de las palabras y su sentido simbólico.

CAPÍTULO IV

Orfeo

Fantasia para violoncello solo y orquesta de cámara

Orfeo

Ficha Técnica

Dotación

- 2 Flautas
- 2 Clarinetes en Si bemol
- 2 Fagotes
- 2 Cornos en Fa
- Timbales
- Violoncello solo
- Violines I
- Violines II
- Violas
- Violoncellos
- Contrabajos

Duración total aprox.: 5' 30" min.

Poética

Antecedentes

La idea de esta obra está inspirada en el segundo movimiento del *Concierto para piano y orquesta no. 4* de Beethoven, donde se plantea una relación entre solista y orquesta como una oposición en vez de una fusión de ambas partes. Lo que me llamó la atención fue precisamente la idea de la oposición entre dos intérpretes, para que en algún punto del discurso musical logren unirse armoniosamente, si se me permite la figura retórica, y dar feliz término a la forma.

Debo decir que esta idea de la oposición y la reconciliación entre las partes fue la que primero se me vino a la mente como una posibilidad de desarrollar un discurso musical, después fue cuando se me ocurrió aplicar un programa a la obra. Por ese entonces, yo creía que la presencia de un plan extramusical le podía dar mayor contenido dramático a la obra,

aunque ahora pienso que en realidad los programas son prescindibles⁵⁰. Fue entonces que me decidí por el mito de Orfeo en uno de los momentos claves en que se plantea concretamente esa oposición: cuando el semidios se enfrenta al guardián de las puertas del inframundo. Ya estaba casi todo listo para la composición, sólo faltaba algo más.

Tenía que crear una obra empleando una escala sintética, pues ese era el propósito del curso en ese momento. Así que decidí emplear una escala que incluyera junto con la sensible normal del VII grado, una especie de sensible en el II, es decir, el II grado rebajado cromáticamente. El mismo procedimiento iba a seguir para el V grado de dicha escala. Luego entonces, me di cuenta de que estaba utilizando una especie de escala menor más relacionada con color del modo frigio, lo cual me pareció excelente, dado el dramatismo de la pieza.

Pero no fue sino hasta que conocí el empleo que hacía Beethoven de la tonalidad de do menor, como por ejemplo, la 5ta. Sinfonía o la sonata “Patética”, donde el autor contrastaba el carácter del primer movimiento, con el del segundo movimiento, respecto a la tonalidad principal y la tonalidad correspondiente al acorde del sexto grado, es decir, la bemol mayor. Fue así que decidí emplear la misma relación armónica que cumpliera con el propósito del programa, para que en el momento debido, la oposición se volviera acuerdo, y Orfeo convenciera a Caronte de que le abra las puertas del inframundo.

Descripción

Orfeo es una obra programática para violonchelo solo y orquesta de cámara, cuyo lenguaje armónico se encuentra en la tradición de la práctica tonal. Un aspecto importante de la obra, cuya tonalidad es re menor, es que la armadura no corresponde a la de dicha tonalidad, sino que corresponde a la de si bemol mayor. Esto con el fin de tener el II grado rebajado cromáticamente, así como el II grado de la tonalidad de dominante, y realizar una modulación al “relativo mayor”, es decir, si bemol mayor. El atractivo de esta escala sobre re con el segundo grado descendido, es que resalta la sonoridad del modo frigio.

⁵⁰ “El compositor Morton Feldman se oponía a lo que él consideraba como una percepción ‘literaria’ y, por tanto, perjudicial, de la música. En las formas, las estructuras y los procedimientos se observaba una preferencia demasiado marcada por la descripción verbal, y esto se explicaba por el hecho de que a los compositores les resultaba cada vez más fácil pensar en la música con palabras, que trabajar directamente con los sonidos o permitir que los mismos sonidos dictaran la dirección musical. Feldman reconocía la existencia del aspecto de la composición que consiste en solucionar problemas, pero lamentaba el uso de los intrincados análisis precomposicionales para explicar las ‘soluciones’, a menudo antes de haberse compuesto ni una sola nota de música.” Citado en John Paynter. *Sonido y estructura*. Madrid: Edit. Akal, 2010. (Didáctica de la música) p. 92

Retórica

Orfeo fue una obra escrita originalmente para piano y violonchelo, y se inscribe dentro del género de la música programática. Está inspirada en el pasaje de *Las metamorfosis* de Ovidio, libro décimo, donde relata el momento en el que Orfeo se presenta ante Caronte, el guardián de las puertas del inframundo, para rescatar a su amada Eurídice. Así, pues, el violoncello solista asume el papel de Orfeo, mientras la orquesta el de Caronte. El primero hace un despliegue de su arte para imponerse, mientras la orquesta, con su insistente ritmo punteado, trata de oponerse.

La obra se refiere a este mito, importante en la cultura occidental, porque pone de manifiesto el poder de la música para transformar el estado de ánimo del ser humano, mensaje con que fue concebida la que es considerada la primera ópera de la historia, o, por lo menos, la más antigua de la que se tiene noticia, *Orfeo*, de Claudio Monteverdi (1567-1643), estrenada en 1607, y a la cual esta obra rinde un sencillo homenaje.

Análisis general

Estructura general

| | | | |
|-----------|-----------|----------------|----------------|
| Forma | Ternaria | | |
| Secciones | A | B | A' |
| Compases | 1-39 | 40-67 | 68-80 |
| Tonalidad | Re menor | Si bemol mayor | Re menor |
| Programa | Oposición | Súplica | Convencimiento |

Temas y motivos

Primer motivo



Segundo motivo



Tema o principio de súplica



Procesos

Sección A

Comprende cerca de la mitad de la obra y se subdivide en 6 partes cuya delimitación está marcada por los puntos cadenciales, las relaciones armónicas y los cambios de orquestación o tratamiento orquestal, es decir, el desarrollo y discurso de los grupos orquestales; además son señaladas por las letras de ensayo. En estas partes, la orquesta lleva un insistente ritmo de negra con punto y corchea, o negra con doble punto y semicorchea, para representar la oposición de Caronte en dejar pasar a Orfeo.

De acuerdo con el plan del programa, esta sección tiene un carácter lúgubre, casi grave, pues es el intento de Orfeo por convencer a Caronte de que le abra las puertas del inframundo. Tiene como peculiaridad que no presenta ningún tema en sí, más bien, dos motivos o gestos debido a que, según el programa, Orfeo no consigue hacer efectivo su canto.

La obra abre con la presentación de los personajes, el *tutti* orquestal con anacrusa en Caronte, y el violonchelo solo es Orfeo, que presenta una línea melódica delicada pero angustiosa. Luego de la introducción, el solista toca un fragmento del primer motivo, en un juego de pregunta y respuesta (véase la figura 1), para conducirnos al segundo motivo.

Una vez presentados los antagonistas, en la segunda parte se observa una progresión en las cuerdas que nos conduce a la letra A; la tercera parte, en tonalidad de la menor, donde el chelo realiza unos arpeggios, entablando un diálogo con la flauta I, como prueba de su maestría en el canto. La textura es polifónica (véase la figura 2).

En el compás 17, con anacrusa, el chelo toca el segundo motivo que aparecerá en otra ocasión cerca del final de la pieza (vid, supra segundo motivo). Éste empieza en fa menor,

como un pequeño recordatorio del relativo mayor de la tonalidad principal, sin embargo, se presenta en modo menor para enfatizar la gravedad de la situación. (véase la figura 3).

Lento e lugubre ♩ = 60

a 2

Flautas I-II
 Clarinetes I-II en Sib
 Fagotes I-II
 Cornos I-II en Fa
 Timbales
 Violoncello solo
 Violines I
 Violines II
 Violas
 Violoncellos
 Contrabajos

Lento e lugubre ♩ = 60

Figura 1

Figure 2 shows a musical score for measures 13, 14, and 15. The score is divided into two systems. The first system includes Flutes I-II, Clarinets I-II in Sib, Bassoons I-II, and Cor Anglais I-II. The second system includes Violoncello solo, Violins I, Violins II, Viola, Violoncello, and Contrabass. Measure 13 is marked with a box containing the letter 'A'. The Flute I-II part begins with a first finger fingering (I) and a piano (*p*) dynamic. The Clarinet I-II part also starts with a piano (*p*) dynamic. The Bassoon I-II part is marked with a piano (*p*) dynamic. The Violoncello solo part is marked with a forte (*f*) dynamic. The string parts (Violins I, Violins II, Viola, Violoncello, and Contrabass) provide harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns.

Figura 2

The image shows a page of a musical score, labeled 'Figura 3'. It contains ten staves of music. From top to bottom, the staves are: Flutes I-II (Fls. I-II), Clarinets I-II in Bb (Cls. I-II en Sib), Bassoons I-II (Fgs. I-II), Cor Anglais in F (Cors. I-II en Fa), Timpani (Timb.), Violoncello solo (Vc. solo), Violins I (Vlns. I), Violins II (Vlns. II), Viola (Vlas.), Violoncello (Vcs.), and Contrabass (Cbs.). The music is in 3/4 time and the key signature has two flats (D minor). Measure numbers 16, 17, 18, 19, and 20 are visible. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte). There are first endings marked with a '1' and a fermata. The page number '3' is in the top right corner.

Figura 3

Este motivo nos conduce a la cuarta parte de la sección, en la tonalidad de re menor. Aquí el solista se remonta en una serie de arpeggios, como un intento de hacer patente su capacidad artística. Estos arpeggios son contundentemente interrumpidos por la orquesta en *tutti*. Los arpeggios se presentan re menor, mi bemol mayor, y por último, un compás, ya no en arpeggios, con el acorde de V del V con séptima, en segunda inversión, para resolver a la tonalidad del V grado, en la letra C.

La letra C, la quinta parte, es la más virtuosa de la obra. Está en tonalidad de la menor, y su peso armónico es seguir teniendo la función de dominante para resolver eventualmente a re menor. El problema técnico de la ejecución consiste en una serie de arpeggios que en la parte fuerte se presentan con triples cuerdas. La orquesta acompaña al solista, cuyo ritmo de corcheas a contratiempo disimula su figuración contrapuntística, pero es más evidente en la sección de la maderas. (Figura 4)

The image displays a musical score for a symphony orchestra, starting at measure 26. The score is divided into two systems. The first system includes Fls. I-II, Cls. I-II en Sib, Fgs. I-II, Cors. I-II en Fa, and Timb. The second system includes Vc. solo, Vlns. I, Vlns. II, Vlas., Vcs., and Cbs. A rehearsal mark 'C' is placed at the beginning of the first system. The Fls. I-II part features a melodic line with a slur over the first two measures. The Cls. I-II en Sib part has a dynamic marking of *p*. The Fgs. I-II part has a dynamic marking of *p*. The Cors. I-II en Fa part has a dynamic marking of *p* and a marking 'a 2'. The Timb. part has a dynamic marking of *f*. The Vc. solo part has a dynamic marking of *f*. The Vlns. I, Vlns. II, Vlas., Vcs., and Cbs. parts all have a dynamic marking of *p*.

Figura 4

Finalmente, como resolución del inciso anterior, se presenta un solo de flauta acompañada por los clarinetes, fagot I, y corno I. Se observa una progresión armónica que en apariencia resolverá a fa mayor, debido al enlace re menor- do mayor- fa mayor, como si fuese VI-V7-I. Pero la resolución es aparente, porque ese fa en realidad funciona como dominante de la tonalidad de Si bemol menor, en la siguiente sección.

The image shows a page of a musical score, labeled 'Figura 5'. It contains ten staves of music. The instruments are: Fls. I-II (Flutes), Cls. I-II en Sib (Clarinets in B-flat), Fgs. I-II (Bassoons), Cors. I-II en Fa (Cor Anglais), Vc. solo (Violoncello solo), Vlns. I (Violins I), Vlns. II (Violins II), Vlas. (Viola), Vcs. (Violas), and Cbs. (Cello). The score is in 2/4 time and features various dynamics such as *p* (piano), *mf espress.* (mezzo-forte, expressive), and tempo markings like *Meno mosso*. There are also performance instructions like *div.* (divisi) and *mf* (mezzo-forte). The page number '7' is visible in the top right corner.

Figura 5

Sección B

Esta sección, como la anterior, está dividida en partes subsidiarias delimitadas por los puntos cadenciales, las relaciones armónicas y los cambios de orquestación. Está en la tonalidad de Si bemol mayor. Comienza con un solo del chelo, cuyo lirismo contrasta fuertemente con la primera sección, y corresponde programáticamente, al momento en el que el canto de Orfeo convence a Caronte.

En la segunda parte, la orquesta toca en *tutti* el tema propuesto por Orfeo, esto significa que finalmente Caronte se ha rendido a la súplica. Aquí la textura es homofónica para dar más relevancia al *tutti* orquestal.

Al término del tema, hay una resolución a Si bemol menor, letra G, es decir, la tercera parte de la segunda sección. La resolución al modo menor de si bemol, y la presencia del ritmo anacrúsico del principio, son indicio de una ligera resistencia de Caronte por permitir el paso a Orfeo, el cual responde con el primer gesto que presenta en la obra, a manera de breve recapitulación.

En esta parte el chelo, a modo de homenaje, ejecuta el llamado *stilo concitato*, característico en la música de Monteverdi.



En la letra de ensayo H, la cuarta parte, se aprecia la presentación del tema de carácter apacible, en la tonalidad de la menor, pero no como contrapeso a la tonalidad principal, sino como una manera de introducir una sección en la tonalidad de dominante, que desemboca a la tonalidad principal de re menor.

La última parte de esta sección corresponde a la letra I, donde aparece el segundo motivo con un *sfz*, en la nota más aguda que el chelo haya emitido durante toda la obra. Como signo del máximo esfuerzo realizado, y tras haber vencido a su oponente, el chelo realiza una serie de arpeggios descendentes que ponen de manifiesto su extenuación frente a colosal esfuerzo, finalizando así la obra, en un canto que se extingue entre las sombras del inframundo.



La composición de *Orfeo* significó un momento significativo en mis estudios de composición. Primero, me hizo darme cuenta de que un programa o plan extramusical si bien sirve como guía para la elaboración de un discurso musical, en el fondo no es el sustento último sobre el cual descansa la técnica compositiva, es sólo un “pre-texto” para componer. Y segundo, el arreglo para orquesta plantea el reto de la sucesión lógica de “imágenes” sonoras (si me permiten la analogía) que manifiesten un desarrollo orquestal y una balanceada relación con el instrumento solista.

CAPÍTULO V

Cuarteto de cuerdas

Cuarteto de cuerdas

Ficha Técnica

Dotación

- 2 Violines
- Viola
- Violoncello

Movimientos

- Molto allegro
- Adagio religioso
- Scherzo
- Libero. Grave e doloroso. Allegretto

Duración total aprox.: 25 min.

Poética

Antecedentes

El cuarteto de cuerdas es uno de los ensambles más llamativos, admirados y respetados de la música occidental. Además de ser un campo fértil de experimentación e innovación, tradicionalmente muchos compositores han recurrido a éste con la finalidad especial de pulir su estilo o explorar posibilidades diversas de estructura, textura y técnicas.

Grandes compositores dejaron una literatura muy importante para cuarteto, por mencionar algunos casos relevantes, tenemos los últimos cuartetos de Beethoven; el cuarteto de Debussy; el de Ravel; y los cuartetos de Béla Bartók. Johannes Brahms también tiene notables obras para cuarteto, y según algunas leyendas, no se atrevía a escribir para esta dotación hasta no sentirse completamente listo para abordarla.

Por lo tanto, la música para cuarteto de cuerdas se me antojaba como un reto, aún cuando no tenía la suficiente experiencia para enfrentarme a los problemas compositivos que éste plantea. Y una vez trabajando en ello, me di cuenta de por qué es un género temido pero

noble al mismo tiempo, pues clarifica al compositor los principales elementos organizativos de un discurso musical.

La escritura del *Cuarteto de cuerdas* (2007) se debe a otra etapa de exploración, donde quise abordar la música atonal. Sin embargo, en el cuarto movimiento retomo el uso de la armonía tonal y modal, cuyo contraste con la armonía atonal de los movimientos precedentes le confiere una nueva dimensión expresiva a la obra, derivando finalmente en una obra mixta en cuanto al repertorio escalístico.

Este cuarteto tiene una enorme influencia de los últimos cuartetos de Beethoven y de los cuartetos de Béla Bartók. Las obras de ambos compositores asombran por su notable uso de los recursos contrapuntísticos, su originalidad formal así como por echar mano de recursos tímbricos, precursores algunos de ellos, de la manera moderna de presentar procesos de desarrollo musical.

Descripción

El lenguaje del *Cuarteto de cuerdas* es semejante al de la música atonal de la primera mitad del siglo XX; en él destaca el uso de temas y motivos-tema cuyo desarrollo se da por medio de extensiones y contracciones, así como del uso de una polifonía lineal, inspirados en el tratamiento compositivo realizado por Béla Bartók en sus cuartetos.

Por otro lado, puede apreciarse la influencia del estilo clásico en cuanto a que las secciones están construidas en base a formas binarias o ternarias, ya sea de manera general o de manera subsidiaria. Así mismo, en algunos pasajes de la obra, la organización de las voces emplea funciones como bajo, melodía y armonía.

También se aprecian secciones basadas en procesos o desarrollos de tipo tímbrico (procedimiento que ya se constituye como aporte técnico de la música impresionista), conformando así una sección específica dentro del movimiento, y el empleo de algunas técnicas extendidas.

Retórica

El primer movimiento, *Molto allegro*, está inspirado en el segundo movimiento del *Cuarteto* de Maurice Ravel (1875 - 1937).

El segundo movimiento, *Adagio religioso*, tiene la intención de expresar un estado de introspección y tranquilidad derivados del sentimiento religioso; el carácter del canto tiene esa connotación. Sin embargo, aparece una sección donde el tema se torna dramático, es una especie de duda o un conjunto de eventos que nos distraen de ese sentimiento religioso

en el que, de alguna manera, salvo para iluminados o grandes espíritus, no es posible permanecer en nuestra vida cotidiana. Por ello, al final cuando se presenta el canto religioso, aparece en armónicos, como una alusión al anhelo de llevarlo más allá de su existencia terrenal y que se incorpore a su verdadera naturaleza que es lo sublime.

El tercer movimiento, *Scherzo*, está inspirado en la música de tango y por ello busca reflejar el mismo carácter. Sin embargo, no se remite al compás usual de 2/4 propio de esta música, es más bien polimétrico. La idea es evocar el carácter de ese género, pero con un elemento menos popular; en este caso, incorporando diversos tipos de metros, es decir, haciendo una pieza con frecuentes cambios de compás que a su vez incorporaran subdivisiones binarias y ternarias.

La idea me surgió cuando escuchaba el Cuarteto op. 130 de Beethoven, probablemente mi favorito; específicamente el tercer movimiento, que siempre me ha parecido que tiene ese aire de la música de tango. Igualmente, la forma del movimiento es muy semejante.

El cuarto movimiento, *Liberato. Grave e doloroso. Allegretto*, parte de la transformación de un solo motivo, el cual expresa dos tipos de caracteres completamente diferentes, por medio de la aumentación y cambio armónico. Me propuse acercarme a una expresión violenta y neurótica que contrastara con un tema de carácter totalmente opuesto pero cuyo origen en ambos fuera el mismo. El primer motivo, expresa un estado de desesperación y ansiedad; mientras que el segundo, es cuando entramos en contacto con nuestro verdadero ser y nos conectamos con nosotros mismos.

Este movimiento no es un programa, ni se refiere a algo extramusical, es una asociación empírica del carácter de los motivos o temas cuyo conflicto dialéctico viene a ser el propósito del discurso musical. En un análisis posterior a la composición del movimiento, me dí cuenta de la influencia que ejercieron en mí, el *Allegretto* de la Séptima Sinfonía, de Beethoven; y el segundo movimiento de la Cuarta Sinfonía de Gustav Mahler. De hecho, la similitud formal con ésta última es muy grande y podría denominarse como una forma binaria de gran formato.

Lista de técnicas extendidas

- 1.- *Sul ponticello* y *sul tasto*
- 2.- Armónicos
- 3.- *Glissandi* de sonidos ordinarios y de armónicos
- 4.- *Pizzicato* de mano derecha
- 5.- *Pizzicato* a la Bartók

6.- Flautando

7.- Col legno

8.- Arco sobre el cordal.

Análisis general

I. Molto allegro

| | | | | |
|-------------------|---------------------|--|-----------------|--|
| Forma | Libre por secciones | | | |
| Secciones | A | B | A' | C |
| Forma subsidiaria | Ternaria a – b- a' | Fragmento del motivo inicial (Fragmento de la escala cromática ascendente) | Binaria b' - a' | Motivo <i>BACH</i> , que sufre un proceso de fragmentación y progresión. |
| Compases | 1 – 84 | 85 - 123 | 124 – 173 | 174 – 190 |

Motivos y temas

Al inicio del *Cuarteto* se presenta un motivo que consiste en un ascenso por grado conjunto de la escala cromática. Éste aparecerá en varias ocasiones a lo largo de todo el movimiento, ya sea variado o fragmentado, y durante el proceso de una exploración tímbrica entre los cuatro instrumentos, en la sección B.



El primer tema está conformado por el motivo *BACH* (transpuesto cada vez que aparece), al inicio; luego un motivo que consiste en el arpeggio de un acorde mayor, cuya quinta descende cromáticamente para convertirse en una quinta disminuida; y por último, una progresión descendente. Es de tomar en cuenta que en su construcción se observa un arco que asciende y descende, propio de las melodías predilectas del contrapunto académico



El segundo tema consiste igualmente en un arco que, en oposición al motivo de la escala cromática, va por la escala de tonos enteros, con un bordado cromático en cada nota de la escala.



Como se puede observar, tiene una escala de tonos enteros cuando asciende y otra cuando desciende.

Procesos

El movimiento presenta en sus secciones el tema principal y los motivos secundarios que se desarrollan por medio de la textura homofónica, en el primer caso, y del contrapunto, en el segundo, y se articulan por medio de transiciones o progresiones. Destacan también algunas secciones cuyo propósito es desarrollar algún elemento tímbrico.

Sección A

Esta sección consiste en una estructura ternaria del tipo a-b-a'; cuenta, además, con una introducción y una coda; ambas con el motivo de la escala cromática. En la presentación del primer tema, se aprecia una textura homofónica.

Cuando aparece el segundo tema, predomina una textura polifónica, donde el tema va apareciendo sucesivamente de forma canónica.

progresión.

A musical score for four strings: Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The score is in 2/4 time and features a dynamic progression from *p* (piano) to *pp* (pianissimo). The Vln. 1 part is highlighted with a box. The Vln. 2 part has a *p* dynamic. The Vla. part has a *p* dynamic. The Vc. part has a *pp* dynamic.

Implica un proceso que consiste en lo siguiente, los instrumentos van estrechando el margen interválico, de manera que el violín 1, que es inicialmente el instrumento más agudo, toca en el registro más grave; y el violoncello, que es el instrumento más grave, toca en el registro más agudo, por encima de los otros tres instrumentos.

A musical score for four strings: Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The score is in 2/4 time and features a dynamic progression from *dim poco a poco* (diminuendo poco a poco) to *dim.* (diminuendo). The Vln. 1 part has a *dim.* dynamic. The Vln. 2 part has a *gliss.* (glissando) marking. The Vla. part has a *gliss.* marking. The Vc. part has a *dim.* dynamic.

Sección A'

Esta sección comienza con el motivo *BACH*, como puente, para después conectar con el segundo tema, pero esta vez en inversión.

A musical score for a single string part. The score is in 2/4 time and features a sequence of triplets. The first triplet is marked *arco* (arco) and the last triplet is marked *pizz.* (pizzicato). The dynamic is *f* (forte).

Luego la presentación del primer tema, tal cual como se presenta al final de la sección A.

A musical score for four instruments: Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), and Cello (Vc.). The score is written in a common time signature and features a complex rhythmic pattern. The first two staves (Vln. 1 and Vln. 2) are in treble clef, while the last two (Vla. and Vc.) are in bass clef. The music is marked with a forte dynamic (*f*) and includes numerous triplet markings (indicated by a '3' over the notes). The score is divided into four measures, with a crescendo hairpin in the second measure and a decrescendo hairpin in the third measure. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups.

Sección C

Por último, la sección C muestra otro proceso utilizando el motivo *BACH*, esta vez inspirado en el *Cuarteto I* de Ligeti. Los cuatro instrumentos tocan al unísono para luego ir abriendo el registro acelerando poco a poco, fragmentando el motivo y ascendiendo cromáticamente.

A musical score for four instruments: Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), and Cello (Vc.). The score is written in a common time signature and features a unison passage of the BACH motif. The first two staves (Vln. 1 and Vln. 2) are in treble clef, while the last two (Vla. and Vc.) are in bass clef. The music is marked with a forte dynamic (*f*) and includes numerous triplet markings (indicated by a '3' over the notes). The score is divided into four measures, with a crescendo hairpin in the second measure and a decrescendo hairpin in the third measure. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups.

II. Adagio religioso

| | | | |
|------------------------|---------------------|-----------------------|-----------------------|
| Forma | Libre por secciones | | |
| Secciones | A | B | C |
| Secciones subsidiarias | a | b - a | b - a |
| Textura | Homofónica | Homofónica/polifónica | Homofónica/polifónica |
| Compases | 1-52 | 53-73 | 74-104 |

Motivos y temas

El primer tema consiste en una especie de canto litúrgico antiguo, constituido a base de saltos de 4ª justa ascendente y 3ªs descendentes, de tipo modal.

Adagio religioso
semplice, come un canto religioso

El segundo tema es otra especie de canto, más próximo a parecer un motivo con notas cromáticas adyacentes, para poner de manifiesto su naturaleza angustiosa o lastimera; es un canto de incertidumbre.

También cabe destacar el *ostinato* y la progresión que acompañan al segundo tema, que desempeñan un papel relevante en la percepción del escucha por su atractivo melódico.



Procesos

Este movimiento desarrolla las secciones principales por medio la variedad tímbrica, el uso del contrapunto, y el intercambio de la línea melódica entre las voces, así mismo, articula dichas secciones por medio del uso del silencio o algunas progresiones.

Sección A

La sección A tiene una introducción en la cual se presenta la cabeza del segundo tema, como anticipación de su carácter angustioso. Pero cede ante el germen del primer tema, que se va desarrollando en el violín 2 y la viola, mientras en el violín 1 y el chelo se presenta un pedal. Es interesante observar el efecto tímbrico que produce esta disposición en la instrumentación y su relación con la última sección, donde ocurre lo contrario. Nos referimos a la duplicación a la octava simple en los instrumentos centrales, mientras los externos realizan un pedal, y luego a la duplicación a la octava compuesta en los instrumentos externos y el acompañamiento en los instrumentos centrales. Esta exploración tímbrica es parte importante en el discurso musical, pues confiere a cada imagen distinto carácter.

Luego aparece el canto religioso, que para resaltar su carácter, se presenta duplicado en octavas entre los cuatro instrumentos; no para darle profundidad a la textura, como lo hace la armonía tradicional, sino para conferirle un timbre místico y arcaico.

Adagio religioso
semplice, come un canto religioso

Vln. 1
 Vln. 2
 Vla.
 Vc.

Por último, un breve puente, por cierto inspirado en el movimiento en modo lidio del cuarteto en la menor Op. 132 de Beethoven, conecta con la siguiente sección.

Sección B

En esta sección se aprecia una distribución de los instrumentos a la manera del estilo clásico, donde desempeñan una función, como bajo, melodía y acompañamiento.

flautando
 p
 (pizz.)
 f
 III
 p
 f
 simile

Más adelante existe un verdadero contrapunto de temas entre los dos que ya se han presentado, repartidos entre los violines, por un lado; y la viola y el violoncello por el otro. Como se puede apreciar, hay un pasaje polimétrico, donde los violines están en un compás de 4/4, y la viola y el chelo en 3/4.

E flautando Largo ma non tanto

Sección C

Aquí vuelve a aparecer el segundo tema, luego de una breve introducción, esta vez en un registro diferente. Más adelante el tema va duplicado a una octava compuesta entre el violín 1 y el violoncello, mientras se presenta a una octava simple entre el violín 2 y la viola, haciéndole contrapunto.

Al final de la sección, aparece ya por último el primer tema, el canto religioso, en armónicos, duplicado a la octava y duplicado en *pizzicati*.

La sonoridad se vuelve más delgada, casi como si estuviera a punto de transfigurarse y retirarse a su naturaleza etérea.

III. Scherzo

| | | | | |
|------------------------|------|---------|--------|--------|
| Forma | | | | |
| Secciones | A | | A' | |
| Secciones subsidiarias | a | b | a | b |
| Compases | 1-31 | 32 - 52 | 59- 93 | 94-134 |

Motivos y temas

Primer tema

Scherzo ♩ = 264

Segundo tema

Procesos

Este movimiento tiene una forma binaria, que a su vez se subdivide en dos secciones donde se alterna una textura homofónica con una polifónica; en esta última se alcanza el punto climático del movimiento.

Sección A

Tiene una breve introducción con la presentación del primer tema, con todas las cuerdas al unísono. Luego el tema, duplicado a la octava, y alternándose entre los violines y la viola con el violoncello. Una parte que sirve como puente presenta un par de motivos que por sí mismos tienen relevancia melódica.

Musical score for Section A, measures 1-4. The score is for Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 8/8. The score is divided into four measures. In the first measure, all instruments play a melody starting on G4, marked *f*. In the second measure, the melody continues, marked *f*. In the third measure, the Violins play a melody marked *f* with the instruction "pizz. Bartók", while the Viola and Cello play a lower melody marked *mf* with the instruction "col legno". In the fourth measure, the Violins play a melody marked *f* with the instruction "arco", while the Viola and Cello play a lower melody marked *f* with the instruction "arco".

El proceso consiste en intensificar el tema con el cambio de registro, de más grave a más agudo. La textura es homofónica.

Musical score for Section A, measures 5-8. The score is for Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 8/8. The score is divided into four measures. In the first measure, all instruments play a melody starting on G4, marked *ff*. In the second measure, the melody continues, marked *ff*. In the third measure, the Violins play a melody marked *f* with the instruction "pizz.", while the Viola and Cello play a lower melody marked *f* with the instruction "arco". In the fourth measure, the Violins play a melody marked *f* with the instruction "pizz.", while the Viola and Cello play a lower melody marked *f* with the instruction "arco".

La presentación del segundo tema se da sucesivamente entre todos los instrumentos, como en el segundo tema del primer movimiento (recurso aprendido de los cuartetos de Bartók). Luego, aparece este tema pero invertido, cuyo fragmento final sirve para generar tensión por medio de un *stretto*.

The image displays a musical score for four string instruments: Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The score is written in 10/8 time. The first system shows the initial presentation of the theme. Vln. 1 enters with a melodic line marked *mf*. Vln. 2 plays a rhythmic accompaniment marked *mp*. Vla. and Vc. play pizzicato accompaniment marked *p*. The second system shows the theme being passed to Vln. 2, then Vla., and finally Vc. in an inverted form. The Vc. part in the second system is marked *arco* and *mp*. The final measure of the second system features a *pizz.* marking with a *p* dynamic.

Por último, el tema duplicado a la octava entre violín I y la viola como punto climático.

The image displays a musical score for four string instruments: Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The score is written in 12/8 time. The first system shows the climactic duplication of the theme. Vln. 1 and Vla. play the theme in octaves, marked *ff*. Vln. 2 and Vc. play a rhythmic accompaniment marked *ff*. The second system shows the theme being passed to Vln. 2, then Vc., and finally Vla. in an inverted form. The Vc. part in the second system is marked *pizz.* and *ff*. The final measure of the second system features a *pizz.* marking with a *ff* dynamic.

El proceso anterior precede a una parte contrapuntística con otro fragmento del segundo tema, pero variado interválicamente, y también genera expectación por el uso del *stretto* entre las voces. La textura es predominantemente polifónica:

A musical score for four staves (treble and bass clefs) showing a complex contrapuntistic texture. The score is divided into four measures. The first two measures are in 12/8 time, and the last two are in 12/8 time. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings of *p* (piano) and *f* (forte) are used throughout. The texture is polifónica, with multiple voices moving independently.

Sección A'

Es casi idéntica a la sección A, con algunas variantes, por ejemplo, la introducción con el primer tema repartido entre todos los instrumentos, con el fin de proporcionar un efecto de espacialidad. (Tal es el caso del tema inicial al final de *Alla tedesca* del cuarteto no. 13 op. 130 de Beethoven)

A musical score for four staves (treble and bass clefs) with the marking "Tempo primo" and a tempo of quarter note = 264. The score is divided into two measures. The first measure is in 12/8 time, and the second is in 12/8 time. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings of *f* (forte) and *p* (piano) are used throughout. The texture is polifónica, with multiple voices moving independently.

Luego el tema se intensifica cuando se presenta a intervalo de segunda ascendente, procedimiento que no se había presentado en la sección A.

Musical score for a string quartet, measures 1-4. The score is in 3/8 time and features a complex rhythmic pattern. The first two staves (Violin I and Violin II) play a melodic line with accents and slurs. The third and fourth staves (Viola and Cello) play a rhythmic accompaniment with pizzicato and arco markings. Dynamics include *ff* and *f*.

Otra diferencia consiste en la combinación de ambos temas y en una ligera variante del segundo. Ejemplo.

Musical score for a string quartet, measures 5-8. The score is in 3/8 time. It shows a "Fragmento del primer tema sul tasto" in the first staff, marked *fpp*. The second staff has a "Segundo tema" marked *p*. The third and fourth staves continue the rhythmic accompaniment with pizzicato and arco markings. Dynamics include *mf* and *fpp*.

Aquí me tomé la libertad de hacer un par de bromas, como al final del primer movimiento, que consisten en interrumpir el ascenso climático con silencios, para luego irrumpir con el tema en *ff*, igual, duplicado a la octava.

Musical score for a string quartet, measures 9-12. The score is in 3/8 time. It shows a "Fragmento del primer tema sul tasto" in the first staff, marked *fpp*. The second staff has a "Segundo tema" marked *p*. The third and fourth staves continue the rhythmic accompaniment with pizzicato and arco markings. Dynamics include *mf* and *fpp*.

IV. Libero. Grave e doloroso. Allegretto

| | | | | |
|------------------------|--------|-------------|-----------------|-----------------|
| Forma | | | | |
| Secciones | A | | A' | |
| Secciones subsidiarias | a | b | a' | b' |
| Compases | 1 – 40 | 41-53 54-74 | 89 -113 114-123 | 124-138 139-155 |
| Textura | | | | |

Motivos y temas

Primer motivo



Tema derivado del motivo



Procesos

El movimiento presenta en sus secciones un motivo que se despliega por medio de la textura homofónica y del contrapunto, sucesivamente. Además, por medio del recurso de aumentación cambia el carácter del motivo, llegando a conformarse en un tema completo y extenso. Las secciones se articulan por medio de progresiones y por transiciones de carácter tímbrico.

Sección A

Introducción a cargo del violonchelo que va presentando gradualmente el primer tema, a partir de su germinación y desarrollándolo hasta la entrada sucesiva de los otros instrumentos.

Luego, presentación del primer tema y su variación mediante un proceso que, al incorporar más elementos idiomáticos, incrementa su intensidad emocional. El proceso de desarrollo

consiste en la variación del primer tema, alternándose con pasajes de transición. Es decir, cada vez se presenta con una variación que le confiere mayor complejidad.

Musical score for the first section, featuring Violin 1, Violin 2, Viola, and Cello. The score shows four measures of music. Violin 1 plays a melodic line with accents. Violin 2 plays a rhythmic pattern with dynamics *p* and *f*. Viola and Cello provide harmonic support with dynamics *p* and *f*.

Musical score for the second section, featuring Violin 1. The score shows a short melodic phrase with dynamics *ff*.

Musical score for the third section, featuring Violin 1, Violin 2, Viola, and Cello. The score shows four measures of music. Violin 1 plays a melodic line with dynamics *ff*. Violin 2, Viola, and Cello play a rhythmic pattern with dynamics *ff*.

Después viene la presentación del segundo tema, primero en chelo y luego en violín 1 y duplicación en la viola a intervalo de tercera. En toda la sección predomina la textura homofónica.

Vln. 1

Vln. 2 *pizz.* *p sempre*

Vla. *pizz.* *p sempre*

Vc. *mf cantabile*

Sección A'

En la transición se aprecia el primer tema en homorritmia con los otros instrumentos a intervalos de 7ma. y 9na., así como en la presentación del segundo tema, donde los violines llevan un acompañamiento derivado del primer tema dejando latente la tensión que caracteriza al primer tema.

fff

Al llegar a la presentación del segundo tema, en los violines, se incorpora la armonía tonal para que, finalmente, en la coda, se vuelva a disolver la tonalidad al llegar todos los instrumentos a la nota re y en diferentes tipos de ataque o timbres.

La composición del *Cuarteto de cuerdas* ha sido una de las experiencias más completas y felices que he tenido en mi quehacer creativo. Implicó desde el estudio histórico del género, el análisis de obras importantes en la historia de la música, hasta la profundización de las capacidades técnicas de los instrumentos, así como en la reflexión del quehacer artístico que ha inspirado parte de las reflexiones plasmadas en la primera parte de estas *Notas al programa*.

CONCLUSIONES

Conclusiones

Este trabajo de *Notas al Programa* tuvo como propósito exponer parte de mi proceso creativo junto con las inquietudes personales que me motivan a acercarme a disciplinas teóricas para tener una visión integral y humana de mi profesión.

En este recorrido fue posible contrastar la importancia que tiene para mi conocer el desarrollo histórico de la composición y en cómo se ha vinculado en mi manera de crear música. Obviamente, esta es la situación correspondiente a mi etapa como estudiante. Así mismo, como se ha visto, he explorado diferentes estilos y técnicas, tratando de obtener el mayor conocimiento posible y con la consciencia de que lo importante para mi es conocer, y dominar en la medida de lo posible dichos procedimientos.

Tengo interés en el futuro por explorar otros procedimientos, ya que esto forma parte de una experiencia epistemológica que consiste en la oposición de “contrarios”, es decir, si me alejo de la música tonal, por poner un ejemplo, y luego me involucro en un mundo sonoro completamente ajeno, para después volver a la tonalidad, la comprendo mejor y más cabalmente, o viceversa. Experimentar el fenómeno contrario o ajeno, me ha ayudado a comprender mejor las manifestaciones musicales que abordé durante mis estudios, he llegado al conocimiento de ciertos procedimientos primero, por su manifestación propia, y luego, por lo que no son, pero esta es mi experiencia particular.

No me voy a quedar en la música tonal, pero sí puedo decir que la conozco; me siento afortunado porque sé que se me da, y por eso no tengo pretexto para renegar de la tradición o evadir su conocimiento. Pero también me interesan muchas otras expresiones artísticas, tanto en la música como en otras disciplinas.

Mañana exploraré la música electrónica, o la música “a la” Xenakis, la música para cine (que, por otro lado, es un ámbito muy restringido de expresión musical), etc, y así seguir aprendiendo. ¿Mi estilo propio?, ¿yo? Por supuesto que tengo proyectado crear mis propios procedimientos, llamémosle “estilo” si quieren, porque sé que quiero contribuir en algo al mundo del arte, lo cual se consigue con mucho esfuerzo y trabajo.

¿Yo?, yo me reconozco en mi música, no pierdo mi “estilo” ni la consciencia de mi unicidad por el hecho de escribir en el estilo clásico, porque mi manera de conocer y de concebir es única y distinta de la de cada quien. Sé que la manera en la que yo conozco, mis procesos mentales y emocionales son distintos de los de cualquiera, por eso me distingo de los otros y por eso me reconozco en los otros.

Uno de los más grandes escritores en lengua inglesa, Oscar Wilde, abordó todos los géneros literarios y en todos logró un trabajo excepcional, ¿por qué?, porque lo esencial es

la apertura. Si Wilde hubiera actuado con prejuicio, no hubiera llegado a la cima de su arte como lo hizo, y no creo que hubiera dicho: “*¿Es tragedia griega?, ay, no... ¿es poesía isabelina?, ay, no;... ay, ¿es teatro?, entonces no... ay, ¿es novela?, entonces no... yo me quiero diferenciar de todos los clásicos y los contemporáneos*”, como diría un compositor al que escuché hablar en alguna ocasión. Lo mismo podemos decir de James Joyce, en cuya obra cumbre, *Ulises*, se aprecia la diferencia estilística entre un capítulo y otro, dando una muestra de su dominio de diferentes técnicas literarias, y a la vez tan personal y tan único. En breve, lo que quiero decir es que el prejuicio es perjuicio. Los músicos de academia solemos ser los más reacios a seguir una tradición, asunto que no es tan mal visto en la literatura, por ejemplo, ¿qué escritor se puede jactar de no haber leído a los clásicos?

La personalidad artística también es un fenómeno histórico, y hasta la música contemporánea, si uno se aparta lo suficientemente de ella, toda es igual (eso no significa que no haya diferencias entre compositores), y cuando sea vista a la distancia de décadas y siglos, seguro se percibirá como una unidad estilística, tal y como nosotros conocemos los periodos históricos del arte.

Y entonces, ¿cómo encuentra uno su “estilo”?, cuando uno se da cuenta de que una idea puede detonar toda su creatividad, así de fácil; casi como lo que plantea Schoenberg en “El estilo y la idea”. ¿Cómo lo sé?, porque lo he experimentado en la música tonal, así como en la música atonal. Pero ambas me exigieron estudio y dedicación, y eso es a lo que le temen la mayoría de los “vanguardistas” o “revolucionarios”, al trabajo y al esfuerzo intelectual.

El mensaje es aprender a tener apertura y compartir el conocimiento para que sea enriquecido por otras personas y que tomen consciencia de que nuestra labor, la de los artistas así como la de los científicos, es una de las más importantes que tenemos para alcanzar una humanidad más plena. Entonces así, nuestro paso por esta tierra habrá tenido un sentido y un propósito.

Bibliografía

- Adorno, Th. W. *Filosofía de la nueva música*. Madrid: Ed. Akal, 2003.
- Bozal, Valeriano, ed. *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Madrid: La balsa de la medusa, 2002. 3ra. ed.
- Fubini, Enrico. *Estética de la música*. Madrid: Antonio Machado, libros, 2008. 3ra. ed.
- García Morente, Manuel. *Lecciones preliminares de filosofía*. México: Edit. Época, 2010.
- Kandinsky, Wassily. *De lo espiritual en el arte*. México: Ediciones Coyoacán, 1994.
- LaRouche, Lyndon H. *Beyond psychoanalysis*. E. U. A.: The Campaigner, 1973.
- Palmer, Christopher. *Impressionism in music*. Nueva York: Charles Scribner's, 1973.
- Rifkin, Jeremy. *La civilización empática. La carrera hacia una conciencia global en un mundo en crisis*. Madrid: Paidós, 2010. (Estado y sociedad, 175)
- Rosen, Charles. *El estilo clásico: Haydn, Mozart, Beethoven*. Madrid: Alianza Música, 2006.
- Sacks, Oliver. *Musicofilia. Relatos de la música y el cerebro*. México: Edit. Anagrama, 2009.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. *Invitación a la estética*. México: Random House Mondadori, 2007.
 - (Comp.) *Antología. Textos de estética y teoría del arte*. México: UNAM, 1972 (Lecturas universitarias, 14)
- Schoenberg, Arnold. *Style and idea*. Nueva York: Philosophical Library, Inc. 1950.
- Webern, Anton. *The path to the new music*. Pennsylvania: Theodore Presser, Co. 3ra. ed.

ANEXO I

Síntesis para el programa de mano

Síntesis para el programa de mano

1.- *Suite en estilo antiguo* (2005, rev. 2013)

Desde finales del siglo XIX, se ha vuelto común emplear el término *suite* para designar a un conjunto de piezas que forman parte de un ballet, de una ópera, etc., sin un esquema morfológico preciso, a diferencia de la *suite de danzas* del siglo XVIII, cuyos movimientos están bien definidos, formalmente hablando. Tal es el caso de la *Suite en estilo antiguo*, donde se presentan 5 piezas que muestran un contraste de *tempo* y carácter entre sí.

Es en estilo antiguo porque tiene un lenguaje tonal y presenta predominantemente formas ternarias en sus movimientos, pero principalmente porque su origen se debe al estudio y análisis de las obras del periodo clásico, que me sirvieron como modelos de técnica compositiva en la elaboración de los procesos que conforman el discurso musical.

2.- *Sonata para arpa* (2006, rev. 2013)

La *Sonata para arpa* es una obra inspirada en la música impresionista y presenta muchas de las características de este estilo musical como son el uso de escalas pentáfonas y de tonos enteros, etc. Además hallaremos junto a frases con armonías no funcionales, secciones que adquieren relevancia por sus cualidades tímbricas, por su referencia a sonidos como el agua y las campanas, interés frecuente en la música impresionista. Consta de tres movimientos que contrastan en carácter (aunque las velocidades metronómicas son muy similares).

3.- *Tres canciones sobre poemas de Alfonsina Storni* (2008)

Las *Tres canciones sobre poemas de Alfonsina Storni* están inspiradas en los poemas *Paz y Vieja luna*, de *Momentos humildes/Momentos amorosos/Momentos pasionales*; y *Odio*, de *Momentos amargos/Momentos selváticos/Momentos tempestuosos*. Ambos ciclos son del libro de poemas *Irremediablemente* de 1919. Estas canciones son un retrato íntimo de la compleja y atormentada personalidad de la poetisa argentina. En ellas se observa nuevamente un manejo de la música tonal y la música modal, concretamente en la canción *Vieja luna*. Así mismo, muestran la enorme influencia de la tradición del *lied* alemán, de los compositores románticos Franz Schubert (1797-1828) y Robert Schumann (1810-1856).

4.- Orfeo (2005, orq. 2011)

Orfeo es una obra programática para violonchelo solo y orquesta de cámara, cuyo lenguaje armónico se encuentra en la tradición de la práctica tonal. La obra representa el momento en el que Orfeo intenta convencer a Caronte para que le abra las puertas del inframundo; así pues, la orquesta asume el papel de Caronte, cuyo constante ritmo punteado sugiere la oposición que tiene a dejar pasar a Orfeo. Éste, representado por el violoncello, hace un despliegue de su arte para persuadir a Caronte, hasta elevar un canto lleno de lirismo, ante el cual Caronte se rinde interiormente, momento representado por el *tutti* orquestal.

La obra también quiere poner de manifiesto el significado de este mito tal y como lo entendió Claudio Monteverdi, dándole a la música el poder para transformar el estado de ánimo de los seres humanos, idea de gran importancia en el desarrollo de la cultura musical de occidente.

5.- Cuarteto de cuerdas (2012-2013)

“Esta obra trata sobre monumentos y espejismos. Sobre días de invierno y noches de verano. Sobre luces, calles, cafés, puentes, cines; gente que reza, gente que ríe y gente que llora.

Pero también, y principalmente, sobre la inocencia de la vida. Sobre lo que no nos pide nada y nos da la libertad de ser y elegir. Esta obra es un acto de gratitud.”

Así reza la nota que escribí cuando rememoré lo que quise plasmar cuando compuse este cuarteto, y lo que estaba viviendo en ese momento. Pero no es una obra programática, ni existe la pretensión de que el escucha interprete lo mismo, porque esas líneas expresan solamente la alegría de vivir, junto con el gozo de crear, razón por la cual digo que trata de eso.

El lenguaje del *Cuarteto de cuerdas* es semejante al de la música atonal de la primera mitad del siglo XX; en él destaca el uso de temas y motivos-tema cuyo desarrollo se da por medio de extensiones y contracciones, así como del uso de una polifonía lineal, inspirados en el tratamiento compositivo realizado por Béla Bartók en sus cuartetos.

También se aprecian secciones basadas en procesos o desarrollos de tipo tímbrico (procedimiento que ya se constituye como aporte técnico de la música impresionista), conformando así una sección específica dentro del movimiento, y el empleo de algunas técnicas extendidas.

ANEXO II

Partituras

Suite en estilo antiguo

Para quinteto de alientos

2005, rev. 2013

Eduardo Flores Aguirre

Suite en estilo antiguo

I

9

mf

p

p

mf

Detailed description: This system of music covers measures 9 through 12. It features five staves. The top staff (treble clef) begins with a melodic phrase in measure 9, followed by a whole rest in measure 10, and then continues with a melodic line in measures 11 and 12. The second staff (treble clef) has a melodic line in measure 9, a piano (*p*) dynamic marking in measure 10, and continues with a melodic line in measures 11 and 12. The third staff (treble clef) has a melodic line in measure 9, a piano (*p*) dynamic marking in measure 10, and continues with a melodic line in measures 11 and 12. The fourth staff (bass clef) has a melodic line in measure 9, a whole rest in measure 10, and continues with a melodic line in measures 11 and 12. The fifth staff (bass clef) has a melodic line in measure 9, a whole rest in measure 10, and continues with a melodic line in measures 11 and 12. Dynamic markings include *mf* and *p*.

13

Detailed description: This system of music covers measures 13 through 16. It features five staves. The top staff (treble clef) has a melodic line in measure 13, followed by a melodic line in measure 14, and then a melodic line in measures 15 and 16. The second staff (treble clef) has a melodic line in measure 13, followed by a melodic line in measure 14, and then a melodic line in measures 15 and 16. The third staff (treble clef) has a melodic line in measure 13, followed by a melodic line in measure 14, and then a melodic line in measures 15 and 16. The fourth staff (bass clef) has a melodic line in measure 13, followed by a melodic line in measure 14, and then a melodic line in measures 15 and 16. The fifth staff (bass clef) has a melodic line in measure 13, followed by a melodic line in measure 14, and then a melodic line in measures 15 and 16.

Eduardo Flores Aguirre

Suite en estilo antiguo

I

Poco rit.

17

Musical score for measures 17-20. The score is in 3/4 time and features five staves. The key signature has three flats. The music is marked 'Poco rit.' and includes various dynamics such as *p*, *mf*, and *f*. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and slurs.

A tempo

21

Musical score for measures 21-24. The score is in 3/4 time and features five staves. The key signature has three flats. The music is marked 'A tempo' and includes various dynamics such as *p*, *mf cantabile*, and *f*. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and slurs.

Eduardo Flores Aguirre
Suite en estilo antiguo

I

25

Musical score for measures 25-28, featuring five staves. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The score includes dynamic markings: *p* (piano), *f* (forte), and *mf* (mezzo-forte). A first ending bracket labeled (b) spans measures 27 and 28. The notation includes various rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests.

29

Musical score for measures 29-32, featuring five staves. The key signature is three flats. The score includes dynamic markings: *sfp* (sforzando piano), *f* (forte), and *p* (piano). The notation includes various rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests.

Eduardo Flores Aguirre
Suite en estilo antiguo

I

32

Musical score for measures 32-35. The score is in 3/4 time and features five staves. The key signature has three flats. Dynamics include *f*, *p*, and *pp*. The music consists of rhythmic patterns with slurs and accents.

36

Musical score for measures 36-39. The score continues with five staves. Dynamics include *cresc.*, *f*, *fp*, and *mf*. The music features melodic lines with slurs and accents, and some rests.

Eduardo Flores Aguirre

Suite en estilo antiguo

I

41

p

Musical score for measures 41-43. The score is in G minor (three flats) and 3/4 time. It consists of five staves. The first staff begins with a piano (*p*) dynamic. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with some melodic lines in the upper staves and more rhythmic accompaniment in the lower staves.

44

pp

Musical score for measures 44-47. The score continues in G minor and 3/4 time. It consists of five staves. The dynamic is marked *pp* (pianissimo) in the first staff of this section. The music continues with similar rhythmic patterns and melodic lines as the previous section, with some changes in articulation and dynamics.

II

Andante cantabile ♩ = 70

Musical score for measures 1-4 of the second system. The score is for five instruments: Flauta, Oboe, Clarinete en Sib, Corno en Fa, and Fagot. The key signature is two flats (B-flat and E-flat) and the time signature is 4/4. The tempo is Andante cantabile with a quarter note equal to 70 beats per minute. The dynamics are marked as *f* (forte) and *p* (piano). The Flauta part starts with a forte *f* dynamic and features a melodic line with slurs and ties. The Oboe part starts with a rest in measure 1 and enters in measure 2 with a mezzo-forte *mf* dynamic, featuring a triplet in measure 3. The Clarinete en Sib part starts with a forte *f* dynamic and features a melodic line with slurs and ties. The Corno en Fa part starts with a forte *f* dynamic and features a melodic line with slurs and ties. The Fagot part starts with a forte *f* dynamic and features a melodic line with slurs and ties.

Musical score for measures 5-8 of the second system. The score is for five instruments: Flauta, Oboe, Clarinete en Sib, Corno en Fa, and Fagot. The key signature is two flats (B-flat and E-flat) and the time signature is 4/4. The tempo is Andante cantabile with a quarter note equal to 70 beats per minute. The dynamics are marked as *f* (forte) and *p* (piano). The Flauta part continues with a melodic line with slurs and ties. The Oboe part continues with a melodic line with slurs and ties, featuring a triplet in measure 6. The Clarinete en Sib part continues with a melodic line with slurs and ties. The Corno en Fa part continues with a melodic line with slurs and ties. The Fagot part continues with a melodic line with slurs and ties.

Eduardo Flores Aguirre
Suite en estilo antiguo
II

Allegro ♩ = 100

8^{va}

9

13

1. 2.

(8)

Eduardo Flores Aguirre
Suite en estilo antiguo
II

Andante tempo primo

17

p segue
p segue
f
p segue

22

p
pp segue
pp segue
p

Eduardo Flores Aguirre
Suite en estilo antiguo
II

27

p

tr

31

pp

tr

Eduardo Flores Aguirre
Suite en estilo antiguo
II

35

pp

tr

This system contains measures 35 through 38. It features five staves: a grand staff (treble and bass clefs) and three individual treble clef staves. Measure 35 has a treble clef staff with a whole note chord and a fermata, and a bass clef staff with a quarter note. Measures 36-38 show various rhythmic patterns in the treble and bass clef staves, with a trill in the second treble staff in measure 37. A *pp* dynamic marking is present in measure 38.

39

tr

This system contains measures 39 through 42. It features five staves: a grand staff (treble and bass clefs) and three individual treble clef staves. Measure 39 has a treble clef staff with a whole note chord and a fermata, and a bass clef staff with a quarter note. Measures 40-42 show various rhythmic patterns in the treble and bass clef staves, with a trill in the second treble staff in measure 41. A *tr* marking is present in measure 41.

Eduardo Flores Aguirre
Suite en estilo antiguo
II

43

sfz *sfz* *sfz* *f* *pp* segue
sfz *sfz* *sfz*
sfz *sfz* *sfz*
sfz segue *sfz* *sfz*
sfz *sfz* *sfz* *f*

48

f *cres...* *cen...* *...do* *molto*
cres... *cen...* *3* *...do* *molto* *3* *3*
cres... *cen...* *...do* *molto*
cres... *cen...* *...do* *molto*
cres... *cen...* *...do* *molto*

Eduardo Flores Aguirre

Suite en estilo antiguo

II

52

p

mf

p

p

p

56

rit..

p

mf

p

p

p

III Interludio

Allegretto

1.

Flauta *mf dolce*

Oboe

Clarinete en Sib *mf dolce*

Corno en Fa *p*

Fagot *p*

Detailed description: This system contains the first six measures of the piece. The Flute and Clarinet in B-flat parts are marked *mf dolce*. The Horn in F and Bassoon parts are marked *p*. The Oboe part is silent. The music is in 2/4 time and features a melodic line in the woodwinds with some rests.

7

2.

p

p

Detailed description: This system contains measures 7 through 12. It begins with a repeat sign. The Flute and Clarinet parts have rests in measures 7 and 8. The Horn and Bassoon parts have rests in measures 7 and 8. The Oboe part has rests in measures 7 and 8. The music continues with melodic lines in the woodwinds, with the Flute and Clarinet parts marked *p* in measures 9 and 10.

Eduardo Flores Aguirre
Suite en estilo antiguo
III

15

p

p

p

p

22

mf dolce

mf dolce

mf dolce

p

p

Eduardo Flores Aguirre
Suite en estilo antiguo
III

28

1. | 2.

The musical score consists of five staves. The first staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The second staff is in treble clef with a key signature of one sharp. The third staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The fourth staff is in treble clef with a key signature of one sharp. The fifth staff is in bass clef with a key signature of one sharp. The score is divided into two sections: a first ending (1.) and a second ending (2.). The first ending spans measures 28-31, and the second ending spans measures 32-35. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The key signature is G major throughout.

IV

Minueto. Allegro giocoso ♩ = 130

Flauta *p* *f* *8va*

Oboe *f* *p*

Clarinete en Sib *f* *f*

Corno en Fa *p* *fp*

Fagot *p* *fp*

6 (8)

f *p* *f*

p *p* *p*

p *f* *p*

138

Eduardo Flores Aguirre
Suite en estilo antiguo

12 *IV*

Musical score for measures 12-17. The score is in 3/4 time and features five staves. The key signature has two flats. Measure 12 starts with a treble clef and a key signature change to two flats. Dynamics include *f*, *p*, *p*, *f*, *p*, and *p*. A section marked *IV* begins in measure 13. Measure 17 ends with a fermata.

18

Musical score for measures 18-23. The score continues with five staves. Measure 18 starts with a treble clef and a key signature change to two flats. Dynamics include *p*, *sfp*, *cresc. molto*, *f > p*, *f > p*, *f > p*, *p*, *sfp*, *cresc. molto*, *f > p*, *f > p*, *f > p*, and *cresc. molto*. A *cresc. molto* marking appears in measures 20 and 23.

Eduardo Flores Aguirre
Suite en estilo antiguo
IV

Trio

35

p

p

p

Minueto D. C.

43

p

p

p

p

V

Adagio

Musical score for five instruments: Flauta, Oboe, Clarinete en Sib, Corno en Fa, and Fagot. The score is in 4/4 time with a key signature of two flats. The Flauta part begins in the second measure with a half note G4, marked *p*, and continues with a half note A4, marked *mf*. The Oboe part begins in the third measure with a half note G4, marked *mp*. The Clarinete en Sib part begins in the first measure with a half note G3, marked *p*, and continues with a half note A3, marked *mp*. The Corno en Fa part begins in the second measure with a half note G3, marked *p*. The Fagot part begins in the second measure with a half note G3, marked *p*.

Musical score for five instruments: Flauta, Oboe, Clarinete en Sib, Corno en Fa, and Fagot. The score is in 4/4 time with a key signature of two flats. The Flauta part begins in the first measure with a half note G4, marked *f*, and continues with a half note A4, marked *f*. The Oboe part begins in the second measure with a half note G4, marked *f*. The Clarinete en Sib part begins in the second measure with a half note G4, marked *f*. The Corno en Fa part begins in the second measure with a half note G4, marked *f*. The Fagot part begins in the second measure with a half note G4, marked *f*, and includes the instruction *flattz nat.*

Eduardo Flores Aguirre

Suite en estilo antiguo

V

7

Musical score for measures 7-9. The score is written for five staves: four treble clefs and one bass clef. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The music features complex rhythmic patterns with many beamed sixteenth and thirty-second notes, often grouped with slurs. Measure 7 starts with a rest in the first staff, followed by a melodic line. Measure 8 has rests in the first and second staves. Measure 9 continues the melodic development in the first staff. The bass line provides a steady accompaniment with eighth and sixteenth notes.

10

Musical score for measures 10-12. The score continues with five staves. Measure 10 features a melodic line in the first staff with a slur and a fermata. Measure 11 has rests in the first and second staves. Measure 12 continues the melodic line in the first staff. The bass line continues with a steady accompaniment.

Eduardo Flores Aguirre
Suite en estilo antiguo
V

13

Musical score for measures 13-14, five staves. The music is in a minor key with a 12/8 time signature. The first three staves feature complex melodic lines with many sixteenth notes and slurs. The fourth and fifth staves have a more rhythmic accompaniment, including a triplet of eighth notes marked with a 'p' (piano) dynamic.

♩ = ♩.

15

Musical score for measures 15-16, five staves. The music is in a minor key with a 12/8 time signature. The first three staves feature a simple melodic line with slurs and rests, marked with the instruction *cresc. poco a poco e accel.*. The fourth and fifth staves have a more rhythmic accompaniment, including a triplet of eighth notes marked with a '3' and a 'p' (piano) dynamic.

Eduardo Flores Aguirre
Suite en estilo antiguo
V

♩. = ♩

17

20

Allegretto ♩ = 90

Eduardo Flores Aguirre

Suite en estilo antiguo

V

23

Musical score for measures 23-24. The score is written for five staves: four treble clefs and one bass clef. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 3/4. Measure 23 features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, including a triplet. Measure 24 continues the pattern with a prominent melodic line in the second staff and a bass line in the fifth staff.

25

Musical score for measures 25-26. The score is written for five staves: four treble clefs and one bass clef. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 3/4. Measure 25 shows a melodic line in the second staff and a bass line in the fifth staff. Measure 26 features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, including a triplet, and a melodic line in the second staff.

Eduardo Flores Aguirre

Suite en estilo antiguo

V

27

Musical score for measures 27-28. The score is written for five staves (treble and bass clefs). The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 3/4. The music features a complex texture with multiple voices. Measure 27 shows a dense melodic line in the upper voices, while the lower voices provide a steady accompaniment. Measure 28 features a prominent melodic line in the upper voices, with a large slur over the first two staves. The bass line continues with a steady accompaniment.

29

Musical score for measures 29-30. The score is written for five staves (treble and bass clefs). The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 3/4. The music continues from the previous system. Measure 29 shows a melodic line in the upper voices, with a large slur over the first two staves. The bass line continues with a steady accompaniment. Measure 30 features a prominent melodic line in the upper voices, with a large slur over the first two staves. The bass line continues with a steady accompaniment.

Eduardo Flores Aguirre

Suite en estilo antiguo

V

31

Musical score for measures 31-33. The score is written for five staves: five treble clefs and one bass clef. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). Measure 31 features a melodic line in the first treble staff with a grace note and a sixteenth-note pattern. Measure 32 shows a complex texture with multiple voices, including a long melodic line in the second treble staff and a bass line in the bottom staff. Measure 33 continues the intricate texture with various rhythmic patterns and articulations.

34

Musical score for measures 34-36. The score continues with five treble clefs and one bass clef. Measure 34 begins with a melodic phrase in the first treble staff. Measure 35 shows a continuation of the texture with a prominent melodic line in the second treble staff. Measure 36 concludes the section with a final melodic phrase in the first treble staff and a bass line in the bottom staff.

Eduardo Flores Aguirre

Suite en estilo antiguo

V

36

1.

Musical score for measures 36-37, first ending. The score is in 3/4 time and B-flat major. It consists of five staves: four treble clefs and one bass clef. Measure 36 features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. Measure 37 is a first ending marked with a double bar line and a '1.' above it, containing a melodic phrase in the upper staves and a bass line.

38

2.

Musical score for measures 38-39, second ending. The score is in 3/4 time and B-flat major. It consists of five staves: four treble clefs and one bass clef. Measure 38 features a melodic phrase in the upper staves and a bass line. Measure 39 is a second ending marked with a double bar line and a '2.' above it, containing a melodic phrase in the upper staves and a bass line. The key signature changes to B major for the second ending.

Eduardo Flores Aguirre

Suite en estilo antiguo

V

40

Musical score for measures 40-41. The score is written for five staves: two treble clefs and three bass clefs. The key signature is one sharp (F#). Measure 40 features a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes. Measure 41 begins with a dynamic marking of *f* (forte) and includes a *p* (piano) marking in the second staff. The piece concludes with a double bar line.

42

Musical score for measures 42-44. The score is written for five staves: two treble clefs and three bass clefs. The key signature is one sharp (F#). Measure 42 includes the instruction *cresc. poco a poco* (crescendo poco a poco). The music features intricate rhythmic patterns and melodic lines across all staves, ending with a double bar line.

Eduardo Flores Aguirre
Suite en estilo antiguo
V

45

Measures 45-47 of the musical score. The score is written for five staves: four treble clefs and one bass clef. The key signature is one sharp (F#). The music is marked with a forte *f* dynamic. The first staff features a complex melodic line with many sixteenth notes and slurs. The second staff has a similar but less dense melodic line. The third and fourth staves play a steady eighth-note accompaniment. The fifth staff provides a bass line with eighth notes and rests.

48

Measures 48-50 of the musical score. The score continues with five staves. The key signature remains one sharp. The music is marked with a forte *f* dynamic. In measure 48, the first staff has a melodic line with slurs and accents. In measure 49, there are significant rests in the first and second staves. In measure 50, the first staff has a long, sweeping melodic line. The third and fourth staves continue with eighth-note accompaniment, and the fifth staff continues with a bass line.

Eduardo Flores Aguirre
Suite en estilo antiguo
V

51

Musical score for measures 51-52. The score is written for five staves: Treble 1, Treble 2, Treble 3, Treble 4, and Bass. The key signature is one sharp (F#). Measure 51 shows a rest in the first staff and various rhythmic patterns in the others. Measure 52 continues the patterns with some melodic lines and rests.

53

Adagio

Musical score for measures 53-55. The score is written for five staves: Treble 1, Treble 2, Treble 3, Treble 4, and Bass. The key signature changes to two sharps (F# and C#). Measure 53 features a complex melodic line in the first staff. Measure 54 continues with similar patterns. Measure 55 is marked with a dynamic of *p* (piano) and shows a change in the bass line.

Eduardo Flores Aguirre
Suite en estilo antiguo
V

56

p

fp

fp

p

p

fp

flattz *nat.*

3

3

3

♩ = ♩.

59

cresc. poco a poco e accel.

3

3

3

3

3

Eduardo Flores Aguirre
Suite en estilo antiguo
V

Allegretto

61

Musical score for measures 61-63. The score is in 3/4 time and consists of five staves. The key signature changes from two flats to two sharps between measures 61 and 62. Dynamics include piano (p) and forte (f). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

64

Musical score for measures 64-66. The score is in 3/4 time and consists of five staves. The key signature is two sharps. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Eduardo Flores Aguirre

Suite en estilo antiguo

V

67

Musical score for measures 67-69. The score is written for five staves: Treble 1, Treble 2, Treble 3, Treble 4, and Bass. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 3/4. The music features a variety of rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and eighth-note figures. Dynamic markings include *f* (forte) in measures 67, 68, and 69. Measure 67 starts with a treble clef and a sharp key signature. Measure 68 has a treble clef and a sharp key signature. Measure 69 has a treble clef and a double sharp key signature (F# and C#).

70

Musical score for measures 70-73. The score is written for five staves: Treble 1, Treble 2, Treble 3, Treble 4, and Bass. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 3/4. The music continues with similar rhythmic patterns to the previous section. Measure 70 starts with a treble clef and a sharp key signature. Measure 71 has a treble clef and a sharp key signature. Measure 72 has a treble clef and a sharp key signature. Measure 73 has a treble clef and a sharp key signature.

Sonata para arpa

2006, rev. 2013

Sonata para arpa

I

Eduardo Flores Aguirre

Allegro (♩ = 100)

Arpa

p

p

p *f*

p *p*

Eduardo Flores Aguirre
Sonata para arpa
I

20

Musical score for measures 20-26. The piece is in a minor key with a key signature of three flats. The right hand features chords and arpeggiated figures, while the left hand has a steady eighth-note accompaniment with triplet markings.

27

Musical score for measures 27-33. The right hand continues with arpeggiated patterns, and the left hand maintains the eighth-note accompaniment.

34

Musical score for measures 34-39. The right hand has a more active melodic line with slurs. The left hand continues with eighth notes. Dynamics include *f* and *dim e poco rall.*

40

a tempo

Musical score for measures 40-45. The right hand has a more active melodic line with slurs. The left hand continues with eighth notes. Dynamics include *segue* and *simile*.

Eduardo Flores Aguirre
Sonata para arpa
I

45

3 3 3

F_b

50

mf *plaqué* *p* *p*

F_b 4_b

55

f *mf*

59

poco rall

C_b

Eduardo Flores Aguirre
Sonata para arpa
I

a tempo

63

f

68

dim e poco rall

73

p

p a tempo

G♯

78

simile

Eduardo Flores Aguirre

Sonata para arpa

I

82

rit.

4b
Fb

88

a tempo

p

5

92

p

C#
A#

95

p

f

5

Eduardo Flores Aguirre

Sonata para arpa

I

100

100

p

p

3

Detailed description: This system contains measures 100 through 106. The music is in a key with four flats (B-flat major or D-flat minor) and a 2/4 time signature. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and a complex chordal structure in measures 101-102, including a 3/4 time signature change. The left hand provides a steady accompaniment with eighth notes and a triplet in measure 106. Dynamics include piano (*p*) and a crescendo leading to another piano (*p*) dynamic.

107

107

3

3

3

Detailed description: This system contains measures 107 through 114. The right hand continues with block chords and some melodic fragments. The left hand features a consistent eighth-note accompaniment with triplet markings in measures 107, 111, and 114.

115

115

Detailed description: This system contains measures 115 through 120. The right hand has a more active melodic line with eighth-note patterns. The left hand continues with eighth-note accompaniment.

121

121

f

dim e poco rall.

Detailed description: This system contains measures 121 through 126. The right hand features a dense texture of sixteenth-note patterns. The left hand has a simple accompaniment. The system concludes with a forte (*f*) dynamic followed by a decrescendo and a slight tempo change (*dim e poco rall.*).

Eduardo Flores Aguirre
Sonata para arpa
I

127 *a tempo* *segue* *simile*

G# Gb

132

4# 4b

137 *mf* *plaqué* *p* *p*

4# 4b

142 *mf*

mf

Eduardo Flores Aguirre

Sonata para arpa

I

147

147

151

poco rall.

151

poco rall.

155

a tempo

155

a tempo

II

Andante misterioso (♩ = 95)

Arpa

f *p* *f*

6

p *mf* *p* *cresc.* 3

11 *accel.*

dim. poco a poco

14 *a tempo*

a tempo

G \flat G \sharp 5

Eduardo Flores Aguirre
Sonata para arpa
II

Allegretto grazioso ♩ = ♪

17 *Rubato*

Musical score for measures 17-23. The piece is in 3/8 time. Measure 17 starts with a *Rubato* marking. The music features a melody in the right hand with a *mf* dynamic and a bass line in the left hand. A *G#* chord is indicated below the first measure. Trills and triplets are present in the right hand.

24

Musical score for measures 24-31. The time signature changes to 4/4. The right hand continues with a melodic line, and the left hand has a bass line. A *G#* chord is indicated below the 25th measure. Trills and triplets are present in the right hand.

32 ♩ = ♪ *non accel.*

Musical score for measures 32-33. The time signature is 4/4. The right hand has a rapid sixteenth-note pattern. The left hand is silent. Dynamics range from *p* to *f*, with a *cresc.* marking. A triplet is indicated in the right hand.

34

Musical score for measures 34-35. The right hand continues with a rapid sixteenth-note pattern. The left hand is silent. A *Bb* chord is indicated below the 34th measure, and a *G#* chord is indicated below the 35th measure.

Eduardo Flores Aguirre
Sonata para arpa
II

36

Musical notation for measures 36-37. Treble clef, 3/4 time signature. The right hand plays a continuous eighth-note pattern. The left hand has whole rests.

38

Musical notation for measures 38-39. Treble clef, 3/4 time signature. The right hand continues the eighth-note pattern. The left hand has whole rests.

40

accel.

Musical notation for measures 40-42. Treble clef, 3/4 time signature. The right hand continues the eighth-note pattern. The left hand has whole rests. Chords $G\sharp_4$ and $B\sharp_4$ are indicated below the staff.

43

dim. poco a poco

Musical notation for measures 43-45. Treble clef, 3/4 time signature. The right hand plays a descending eighth-note pattern. The left hand has whole rests.

46

Tempo primo

mf

Musical notation for measures 46-49. Treble clef, 4/4 time signature. The right hand has whole rests. The left hand plays a descending eighth-note pattern. Chords G_b , $G\sharp_4$, G_b , and $G\sharp_4$ are indicated below the staff.

Eduardo Flores Aguirre
Sonata para arpa
II

50

Musical score for measures 50-54. The treble staff contains chords and melodic lines, while the bass staff provides harmonic support with chords and some melodic fragments.

55

Musical score for measures 55-57. Measure 55 features a piano (*p*) arpeggiated figure in the treble and a forte (*f*) sustained bass note. Measure 56 has a mezzo-forte (*mf*) bass line. Measure 57 returns to a piano (*p*) arpeggiated figure in the treble and a forte (*f*) sustained bass note. An 8va dynamic marking is present at the bottom left.

58

Musical score for measures 58-60. Measure 58 has a mezzo-forte (*mf*) bass line. Measure 59 features a piano (*p*) arpeggiated figure in the treble and a forte (*f*) sustained bass note. Measure 60 has a piano (*p*) arpeggiated figure in the treble with a crescendo (*cresc.*) and a forte (*f*) sustained bass note. Fingerings of 5 are indicated for the arpeggiated figures.

Eduardo Flores Aguirre
Sonata para arpa
II

61

mf 5

C_b C_#

f

(8)

63

mp 5

f

(8)

65

p 5

dim. molto

f

(8)

Eduardo Flores Aguirre
Sonata para arpa
II

67

p *p* *mf* *mf*

Musical score for measures 67-70. The treble staff contains melodic lines with slurs and accents. The bass staff features a steady accompaniment of chords with slurs. Dynamics include piano (*p*) and mezzo-forte (*mf*).

71

p *p* *3* *cresc.*

Musical score for measures 71-73. Measure 73 features a triplet of eighth notes in the treble staff with a crescendo hairpin. The bass staff continues with chords. A dynamic marking of *8^{vb}* is indicated below the first measure.

74

f *Ab*

Musical score for measures 74-75. Measure 74 features a rapid sixteenth-note run in the treble staff with a forte (*f*) dynamic. A hairpin indicates a crescendo. The bass staff is mostly silent. A chord symbol *Ab* is written below the staff.

76

p *gliss.* *Cb*

Musical score for measures 76-79. Measure 76 features a sixteenth-note run in the treble staff with a piano (*p*) dynamic. A glissando (*gliss.*) is indicated in the bass staff. The bass staff has a series of chords. A chord symbol *Cb* is written below the staff.

Eduardo Flores Aguirre

Sonata para arpa

II

78

gliss.

C# C#

80

Cb Cb

82

C# C#

84

pp *f*

3 3 3

Db F# Ab

Eduardo Flores Aguirre
Sonata para arpa
II

88

sf *p*

C \flat G \sharp *p*

92

sf *p*

D \sharp B \flat *p* G \sharp B \flat 5 C \sharp

95 **Allegretto grazioso** ♩ = ♩

mf

B \flat F \sharp

101

B \flat F \sharp B \flat

Eduardo Flores Aguirre
Sonata para arpa
II

106

B \flat F \sharp E \flat D \sharp

111

E \flat E \sharp E \flat

116

p *f*
3
cresc.

118

B \flat G \sharp D \flat

120

Eduardo Flores Aguirre
Sonata para arpa
II

122

3/4

124

accel.

dim. poco a poco

G \sharp B \sharp

3/4

127

Pdlt

a tempo

mf

mf

4/4

III

Allegro (♩ = 100 - 140)

Arpa

p *f* *p*

Db

6 8

f *p*

D#

Lento Repetir las veces que se considere necesario acelerando cada vez más hasta: **Moderato** (♩ = 80)

16

f

20

f

Eduardo Flores Aguirre
Sonata para arpa
III

23

Musical score for measures 23-26. Treble and bass clefs, key signature of three sharps (F#, C#, G#). Measure 23 has a 3/4 time signature. Measures 24-26 have a 3/4 time signature. The music consists of eighth-note patterns in both hands.

27

Musical score for measures 27-30. Treble and bass clefs, key signature of three sharps. Measure 27 has a 3/4 time signature. Measures 28-30 have a 3/4 time signature. The music features eighth-note patterns in the bass and a melodic line in the treble, with a diamond-shaped graphic element in the final measure.

31 (♩ = 60)

Musical score for measures 31-34. Treble and bass clefs, key signature of three sharps. Measures 31-34 have a 6/8 time signature. The music features eighth-note patterns in the treble and dotted quarter notes in the bass. A piano (*p*) dynamic marking is present.

35

Musical score for measures 35-38. Treble and bass clefs, key signature of three sharps. Measures 35-38 have a 6/8 time signature. The music features eighth-note patterns in the treble and dotted quarter notes in the bass.

Eduardo Flores Aguirre
Sonata para arpa
III

39

8va

B#

B#

42

8va

8va

B

45

Meno (♩ = 80)

Allegro (♩ = 120 - 140)

f

f

51

l. v.

l. v.

8va

8va

l. v.

Eduardo Flores Aguirre
Sonata para arpa
III

Moderato (♩ = 90)

59

Measures 59-63. Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#). Measure 59 starts with a forte (f) dynamic and a whole note chord of F# and C#. Measure 60 features a triplet of eighth notes in the treble and a whole note chord of F# and C# in the bass. Measures 61 and 62 continue with triplet eighth notes in the treble and whole notes in the bass. Measure 63 includes a fermata over the treble staff, a piano (p v.) dynamic, and a glissando in the bass.

64

Measures 64-68. Treble clef, key signature of three sharps. Measure 64 has a forte (f) dynamic and triplet eighth notes in the treble. Measure 65 has a mezzo-forte (mf) dynamic and triplet eighth notes in the treble. Measure 66 has a mezzo-forte (mf) dynamic and triplet eighth notes in the treble. Measure 67 has a mezzo-forte (mf) dynamic and triplet eighth notes in the treble. Measure 68 has a mezzo-forte (mf) dynamic and triplet eighth notes in the treble.

69

Measures 69-72. Treble clef, key signature of three sharps. Measure 69 has a mezzo-forte (mf) dynamic and triplet eighth notes in the treble. Measure 70 has a mezzo-forte (mf) dynamic and triplet eighth notes in the treble. Measure 71 has a mezzo-forte (mf) dynamic and triplet eighth notes in the treble. Measure 72 has a mezzo-forte (mf) dynamic and triplet eighth notes in the treble.

73

Measures 73-76. Treble clef, key signature of three sharps. Measure 73 has a mezzo-forte (mf) dynamic and triplet eighth notes in the treble. Measure 74 has a mezzo-forte (mf) dynamic and triplet eighth notes in the treble. Measure 75 has a mezzo-forte (mf) dynamic and triplet eighth notes in the treble. Measure 76 has a mezzo-forte (mf) dynamic and triplet eighth notes in the treble.

Eduardo Flores Aguirre
Sonata para arpa
III

77

3 3 3 3

81

F# C#
gliss. gliss.

8vb

Moderato (♩ = 80)

88

p *simile* *f*

94

p *simile* *f*

Eduardo Flores Aguirre
Sonata para arpa
III

97

Musical score for measures 97-100. Treble and bass clefs, key signature of four sharps (F#, C#, G#, D#), 2/4 time signature. Both hands play continuous eighth-note patterns.

101

Musical score for measures 101-103. Treble and bass clefs, key signature of four sharps, 3/4 time signature. Treble clef has eighth-note patterns, bass clef has sixteenth-note patterns.

(♩ = 60)

104

Musical score for measures 104-107. Treble clef has eighth-note patterns with accents, bass clef has dotted half notes. Dynamic marking *p* is present.

108

Musical score for measures 108-111. Treble clef has eighth-note patterns with accents and a trill, bass clef has eighth-note patterns. Dynamic marking *p* is present.

Eduardo Flores Aguirre
Sonata para arpa
III

111

8va

114

8va

(8)

117

2

f

120

2

Eduardo Flores Aguirre
Sonata para arpa
III

123

Musical score for measures 123-125. The score is in treble and bass clefs with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). Measure 123 features a complex arpeggiated pattern in the bass. Measure 124 has a melodic line in the bass. Measure 125 shows a melodic line in the bass and a chord in the treble.

126

Allegro (♩ = 120 - 140) rit.

Musical score for measures 126-130. The score is in bass clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). Measure 126 starts with a forte (*f*) dynamic. Measures 127-129 continue with a melodic line. Measure 130 features a fortissimo (*ff*) dynamic and a fermata.

*Tres canciones sobre poemas
de Alfonsina Storni*

Para voz y piano

2008

Paz

Alfonsina Storni

Eduardo Flores Aguirre

Andante (♩. = 50)

f

Va-mos ha-cia los ár - bo-les...

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line, starting with a whole rest followed by a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a half note C5 with a fermata. The piano accompaniment is in 6/8 time, featuring a steady eighth-note pattern in the right hand and chords in the left hand. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano).

5

p

El sue - ño se ha rá en no - so - tros por vir - tud - ce -

The second system begins at measure 5. The vocal line starts with a half rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a half note C5 with a fermata. The piano accompaniment continues with eighth-note patterns. Dynamics include *p* (piano) and *simile*.

9

les - te.

The third system begins at measure 9. The vocal line has a half note G4, a quarter rest, and then a whole rest. The piano accompaniment features a mix of eighth-note and sixteenth-note patterns. Dynamics include *f* (forte).

Eduardo Flores Aguirre

Paz

13

Musical score for measures 13-17. The vocal line begins with a rest, followed by the lyrics "Va-mosha-cia los ár - bo - les; la no-che nos se -". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line with chords and eighth notes in the left hand. Dynamic markings include *f* (forte) and *p* (piano).

18

Musical score for measures 18-21. The vocal line continues with the lyrics "rá nos se - rá blan - da". The piano accompaniment maintains the rhythmic pattern, with the right hand playing eighth notes and the left hand providing harmonic support. A *simile* marking is present in the piano part.

22

Musical score for measures 22-25. The vocal line concludes with the lyrics "la tris - te - za le - ve.". The piano accompaniment continues with the established rhythmic pattern, ending with a *p* (piano) dynamic marking.

Eduardo Flores Aguirre
Paz

26

Musical score for measures 26-29. The vocal line begins with a rest, followed by the lyrics "Va - mos - ha - cia los ár - bo - les,". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a more melodic line in the left hand. Dynamics include *f* and *cresc.*

30

Musical score for measures 30-33. The vocal line continues with the lyrics "el al - ma a - dor - me - ci - da de per - fu - me a". The piano accompaniment maintains the rhythmic pattern. Dynamics include *p* and *simile*.

34

Musical score for measures 34-37. The vocal line continues with the lyrics "gres - te, de per - fu - me a gres - te. Pe - ro ca - lla,". The piano accompaniment features a more active rhythmic pattern. Dynamics include *mf* and *sf*.

Eduardo Flores Aguirre
Paz

38

f *pp* *rit.*

sé pia-do-so, no ha- bles, no des pier - tes los pá-ja ros que duer-men. *rit.*

sf *sf* *pp*

Vieja luna

Alfonsina Storni

Eduardo Flores Aguirre

Andante

Soprano

Piano

p

Andante

Red. * *Red.* * *Red.* * *simile sempre*

5

p

Me_ pro - te - gen tus_ bra - zos del in - vier - no.

9

Ba - jo su am - pa - ro tier - no de - - - - jo pa -

13

- sar_ las_ ho - ras en le - tar - go tris - te y lar -

p

Eduardo Flores Aguirre
Vieja luna

17 *gliss.* go. *p* Sien-to que to - - da co - sa

(sim.)

21 me es a - ma - da, *p* que de la cla - - ri -

25 dad es-toy a-com-pa - ña - da.

Lento

29 *mf* gravemente *p* dolce *mp* pochissimo rall. **Tempo primo**
A-mo has-ta el mal que hie - re: ¡Pie- dad, pie- dad pa-ra el que mue - re!

Lento pochissimo rall. **Tempo primo**

Eduardo Flores Aguirre
Vieja luna

33 *mf*
Oh, vie - ja lu - na

38 *p* *mf* *p* *p*
des - car - na - domun - do oh, vie - ja lu - na, que re - co - rres el cie - lo ensi - len - cio pro

simile

44 *f* *mf*
fun - do. Cuan - to ca - lor, cuan - to ca -

49 *p* *3* *p* *rit.*
-lor tie - ne el a - ma - do mí - o!.. Lu - na, lu - na, ¿No tie - nes frí - o?

rit.

Odio

Alfonsina Storni

Eduardo Flores Aguirre

Allegretto (♩ = 82)

Soprano

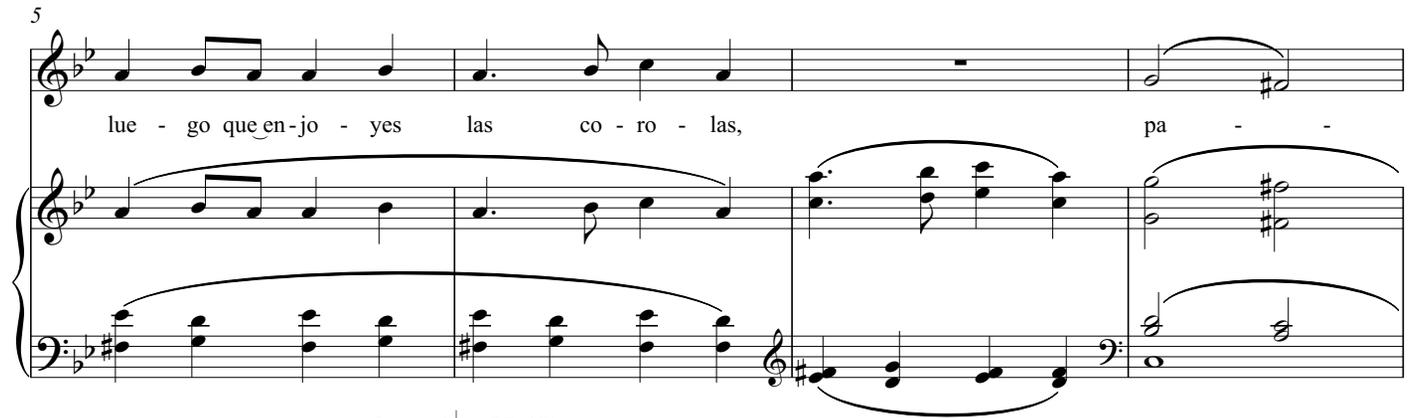


Oh, pri-ma-ve - ra de las a - ma - po - las tú que flo - re - ces pa - ra bien mi ca - sa,

Piano

Allegretto (♩ = 82)

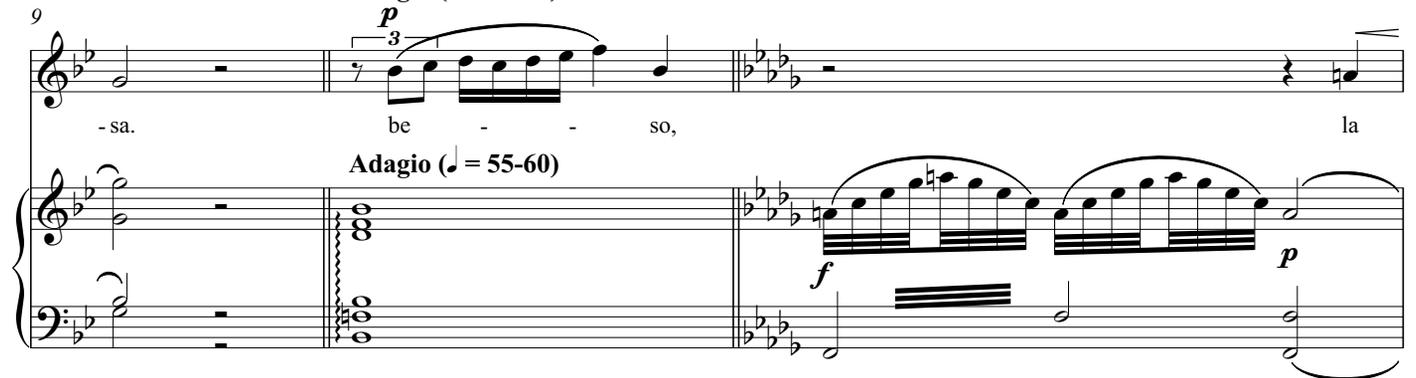
5



lue - go que en - jo - yes las co - ro - las, pa - -

Adagio (♩ = 55-60)

9



- sa. be - - so, la

Adagio (♩ = 55-60)

12



for - ma más vo - raz del fue - go,

Eduardo Flores Aguirre
Odio

15 **Più mosso**

Musical score for measures 15-18. The vocal line starts with a rest, then enters with a triplet of eighth notes in 3/4 time, followed by a quarter note in 4/4 time. The lyrics are "cla - va sin mie - do tu en - dia - bla - da es - pue - la,". The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and a treble line with chords and melodic fragments. Dynamics include *mf* and *p*. A *(sim.)* marking is present at the end of the system.

19

Musical score for measures 19-22. The vocal line continues with a triplet of eighth notes in 3/4 time, then a quarter note in 4/4 time. The lyrics are "que - ma mi al - ma, pe - ro lue - go, vue - la,". The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern. Dynamics include *mf* and *p*.

23

Musical score for measures 23-25. The vocal line has rests. The piano accompaniment features a complex, rapid eighth-note pattern in the treble clef, with a steady eighth-note bass line. Dynamics include *p*. An *8va* marking is present above the treble staff.

26

Musical score for measures 26-28. The vocal line starts with a triplet of eighth notes in 3/4 time, then a quarter note in 4/4 time. The lyrics are "Ri - sa de o - ro que mo - vi - ble y lo - ca". The piano accompaniment features a complex, rapid eighth-note pattern in the treble clef, with a steady eighth-note bass line. Dynamics include *p*. An *(8)* marking is present above the treble staff.

Eduardo Flores Aguirre
Odio

29 *p* *mp*

suel-tas el al - ma de las som - bras, pre - sa, en cuan - to a -

8^{vb}
Ped.
Sin emisión de sonido

33 *rit.*

so - mes a la bo - ca, ce - sa.

Tempo primo

36 *p*

Lás - ti - ma blan - da del e - rror a - man - te que a ca - da pa - so el co - ra - zón di - lu - ye,

Tempo primo

p

40

vuel - ca tus mie - les y al ins - tan - te, hu - -

Eduardo Flores Aguirre
Odio

44

-ye. *f* O - dio tre - men - do,

ff

48 *più p* co - mo na - da fos - co, *mf* o - dio que true - cas en pu -

p *diviso* *p*

53 ñal la se - da, o - dio que ape - nas te co - noz - co,

3 *3* *3* *3*

58 *poco rall.* que - da. *morendo pp*

3 *3* *3* *3* *p* *pp*

Orfeo

*Fantasia para violoncello solo
y orquesta de cámara*

2005, orq. 2011

A

Fls. I-II
 Cls. I-II en Sib
 Fgs. I-II
 Cors. I-II en Fa
 Timb.

197

A

Vc. solo
 Vlns. I
 Vlns. II
 Vlas.
 Vcs.
 Cbs.

C

25

Fls. I-II *p*

Cls. I-II en Sib *p*

Fgs. I-II *p*

Cors. I-II en Fa *p*
a 2

Timb. *f*

Vc. solo *f*

Vlms. I *p*

Vlms. II *p*

Vlas. *p*

Vcs. *p*

Cbs. *p*

This musical score page contains the following parts and markings:

- Fls. I-II:** Flute I and II staves. Measure 51 starts with a dynamic of *p*. A first ending bracket covers measures 53-54, and a second ending bracket covers measures 55-56. The tempo marking **Tempo primo** appears above measure 55. The staff ends with a dynamic of *f*.
- Cls. I-II en Sib:** Clarinet I and II in B-flat staves. Similar to the flutes, starting with *p* and ending with *f*.
- Fgs. I-II:** Bassoon I and II staves. Starting with *p* and ending with *f*.
- Cors. I-II en Fa:** Horn I and II in F staves. Starting with *p* and ending with *f*.
- Timb.:** Timpani staff, mostly silent with some activity at the end.
- Vc. solo:** Solo Violin staff. Starts with a dynamic of *f* in measure 55.
- Vlns. I:** Violin I staff. Starting with a dynamic of *p*.
- Vlns. II:** Violin II staff. Starting with a dynamic of *p* and the instruction *unis.* (unison).
- Vlas.:** Viola staff. Starting with a dynamic of *p*.
- Vcs.:** Violoncello staff. Starting with a dynamic of *p*.
- Cbs.:** Contrabass staff. Starting with a dynamic of *p*.

Key markings include the chord **F** at the beginning of measure 51 and the chord **G** above measure 55. The score is in 4/4 time and features various articulations such as slurs and accents.

68

Fls. I-II

Cls. I-II
en Sib

Fgs. I-II

Cors. I-II
en Fa

Timb.

Vc. solo

Vlms. I

Vlms. II

Vlas.

Vcs.

Cbs.

I

I

sfz

sfz

sfz

pizz.

unis.

74

Fls. I-II

Musical staff for Flutes I-II. The staff is in treble clef with a key signature of one flat and a time signature of 8/8. It begins with a dynamic marking of *p*. The music consists of a series of chords, with a *dim. molto* instruction starting in the third measure.

Cls. I-II
en Sib

Musical staff for Clarinets I-II in B-flat. The staff is in treble clef with a key signature of one flat and a time signature of 8/8. It begins with a dynamic marking of *p*. The music consists of a series of chords, with a *dim. molto* instruction starting in the third measure.

Fgs. I-II

Musical staff for Bassoons I-II. The staff is in bass clef with a key signature of one flat and a time signature of 8/8. It contains a whole rest for the duration of the passage.

Cors. I-II
en Fa

Musical staff for Horns I-II in F. The staff is in treble clef with a key signature of one flat and a time signature of 8/8. It begins with a dynamic marking of *p* and a first fingering (*I*). The music consists of a series of chords, with a *dim. molto* instruction starting in the third measure.

Timb.

Musical staff for Timpani. The staff is in bass clef with a key signature of one flat and a time signature of 8/8. It contains a whole rest for the duration of the passage.

205

Vc. solo

Musical staff for Violoncello solo. The staff is in treble clef with a key signature of one flat and a time signature of 8/8. The music features a complex rhythmic pattern with triplets and accents. Dynamic markings include *dim. poco a poco*, *p*, *espress. e morendo*, and *pp*.

Vlins. I

Musical staff for Violins I. The staff is in treble clef with a key signature of one flat and a time signature of 8/8. The music features a complex rhythmic pattern with triplets and accents.

Vlins. II

Musical staff for Violins II. The staff is in treble clef with a key signature of one flat and a time signature of 8/8. The music features a complex rhythmic pattern with triplets and accents.

Vlas.

Musical staff for Viola. The staff is in alto clef with a key signature of one flat and a time signature of 8/8. The music features a complex rhythmic pattern with triplets and accents.

Vcs.

Musical staff for Violas. The staff is in bass clef with a key signature of one flat and a time signature of 8/8. The music consists of a series of chords.

Cbs.

Musical staff for Contrabass. The staff is in bass clef with a key signature of one flat and a time signature of 8/8. The music consists of a series of chords.

Cuarteto de cuerdas

2012-2013

Cuarteto de cuerdas

Eduardo Flores Aguirre

I

A

Molto allegro (♩ = 140)

Violín I *sfp* *sfp* *p*

Violín II *sfp* *sfp* *p*

Viola *sfz* *p*

Violoncello *sfz* *p*

Andante ♩ = 90 accel. pizz. arco

This system contains the first four staves of the score. The Violin I and II parts feature rapid sixteenth-note passages with accents, marked *sfp*. The Viola and Cello parts provide a harmonic foundation with sustained notes, marked *sfz*. The section concludes with a change in tempo to Andante (♩ = 90) and includes dynamic markings *p*, *pizz.*, and *arco*.

Molto allegro (♩ = 140)

arco *p* *crescendo poco a poco* *mf*

arco *p* *crescendo poco a poco* *mf*

crescendo poco a poco *mf*

crescendo poco a poco *f*

This system continues the Molto allegro section. It features a *crescendo poco a poco* across all parts, with dynamic markings ranging from *p* to *f*. The Violin parts are marked *arco*. The Viola and Cello parts also show a steady increase in volume.

B

13 *f* *p* *f* *f*

This system begins at measure 13 and features a *f* dynamic. It includes triplet markings (3) in the Violin I, Violin II, and Cello parts. The section ends with a *f* dynamic marking.

Eduardo Flores Aguirre
Cuarteto de cuerdas
I

18

Musical score for measures 18-22. The score is in 4/4 time and features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. Measure 18 starts with a rest in the Violin I staff. Dynamics include *p* and *f*. Measure 22 contains triplets in the Cello/Double Bass staff.

C

23

Musical score for measures 23-27. The score continues with four staves. Measures 23-24 feature triplets in the Violin I, Violin II, and Viola staves. Dynamics include *sf*, *p*, and *f*. Measure 27 has a *f* dynamic in the Cello/Double Bass staff.

28

Musical score for measures 28-32. The score continues with four staves. Measures 28-31 feature triplets in the Violin I and Violin II staves. Dynamics include *pp*, *p*, *cresc.*, and *f*. Measure 32 features a *quasi gliss.* in the Cello/Double Bass staff.

Eduardo Flores Aguirre
Cuarteto de cuerdas
I

33

f 3 *feroz* 3 *p* *ff*

f 3 *feroz* 3 *p* *ff*

p 3 *f* 3 *feroz* 3 *p* *ff*

p *f* *p* *arco* *ff*

38

D

p *pizz.* *sfz* *p*

pizz. *sfz* *p* *arco* *p*

43

p *f* *arco sul pont.* *p*

f *pizz.* *sfz* *p*

Eduardo Flores Aguirre
Cuarteto de cuerdas
I

E

48 pizz. arco

sfz *p* *f* *p*

p *f* *p* *f*

p *f* *p*

p *f* *p* *f*

arco ord.

53

f *f* *ff* *f*

f p *f p* *f p* *f p* *f p*

f *f p* *f p* *f p* *f p*

p *f*

F

58

f *p* *f*

f p *f p* *f p* *f p* *f p*

f p *f p* *f p* *f p* *f p*

f *p*

Eduardo Flores Aguirre
Cuarteto de cuerdas
I

63

Musical score for measures 63-67. The score is written for four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). It features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often grouped in triplets. Dynamics include *f*, *p*, and *sf*. A hairpin crescendo is present in the second measure of this system. A box labeled 'G' is positioned above the second measure of the system.

68

Musical score for measures 68-73. The score continues with the same four staves. Dynamics are varied, including *sf*, *p*, *ff feroz*, and *fp*. The Cello/Double Bass part includes markings for *pizz.* (pizzicato) and *arco* (arco). A box labeled 'G' is positioned above the first measure of this system.

74

Musical score for measures 74-78. The score continues with the same four staves. Dynamics include *f*, *cresc.*, *ff*, *p*, and *f*. The score features many triplet markings and slurs.

Eduardo Flores Aguirre
Cuarteto de cuerdas
I

79

mp *mf* *f* *f*

mp *mf* *f* *f*

mp *f*

mp *f*

83

H ♩ = 92

ff *cresc. al molto fff possibile* *pp*

ff *cresc. al molto fff possibile* *pp*

f *ff* *p* *p*

ff *cresc.* *cresc. al molto fff possibile* *p* *p*

87

I

p *pp* *pp* *pp*

p *pp* *pp* *pp*

pp *p* *pp* *pp*

pp *p* *pp* *pp*

Eduardo Flores Aguirre
Cuarteto de cuerdas
I

92

simile *p* *cresc. poco a poco*

98

mp *cresc. poco a poco* *mf* *cresc. poco a poco*

mp *pp* 6 6 6 6 6 6 6 6

mp *pp* 5 5 5 5 5 5 5 5

mp *cresc. poco a poco* *mf* *cresc. poco a poco*

104

f

6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6

5 5 5 5 5 5 5 5 *gliss.* *gliss.*

f

Eduardo Flores Aguirre
Cuarteto de cuerdas
I

130

First system of music (measures 130-135). It features four staves. The top two staves (Violin I and Violin II) play a melody of eighth-note triplets, starting with a forte (*f*) dynamic and ending with a piano (*p*) dynamic. The bottom two staves (Viola and Cello) play a similar triplet melody, also starting with *f* and ending with *p*. The score includes dynamic markings (*f*, *p*), articulation (*pizz.*), and bowing instructions (*arco*). A fermata is placed over the final notes of the first two staves.

136

Second system of music (measures 136-140). The top two staves (Violin I and Violin II) are silent. The bottom two staves (Viola and Cello) continue the triplet melody from the previous system, starting with *f* and ending with *p*. The score includes dynamic markings (*f*, *p*), articulation (*pizz.*), and bowing instructions (*arco*). A fermata is placed over the final notes of the bottom two staves.

141

Third system of music (measures 141-145). It features four staves. The top two staves (Violin I and Violin II) play a triplet melody, starting with *f* and ending with *p*. The bottom two staves (Viola and Cello) play a similar triplet melody, also starting with *f* and ending with *p*. The score includes dynamic markings (*f*, *p*), articulation (*pizz.*), and bowing instructions (*arco*, *sul pont.*). A fermata is placed over the final notes of the top two staves. A box containing the letter 'L' is positioned above the first measure of the top two staves.

Eduardo Flores Aguirre
Cuarteto de cuerdas
I

M

160

Musical score for measures 160-164. The score is for a string quartet and includes four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The music features complex rhythmic patterns with many triplets and dynamic markings such as *p*, *sf*, *ff*, *f*, and *sfp*. The Cello/Double Bass staff includes the instruction "arco".

165

Musical score for measures 165-169. The score continues with four staves. It features a variety of dynamics including *sf*, *f*, and *sfp*, along with a *cresc.* (crescendo) marking. The music is characterized by intricate triplet patterns and slurs.

N

170

rit.

Vivo ♩ = 120

Musical score for measures 170-174. The score is for a string quartet and includes four staves. It begins with a *rit.* (ritardando) marking and a tempo change to *Vivo* with a tempo of 120 beats per minute. The music features dynamic markings such as *ff*, *mf*, *pp*, and *f non legato*. The time signature changes from 4/4 to 2/4.

Eduardo Flores Aguirre
Cuarteto de cuerdas
I

176 **stringendo**

Musical score for measures 176-179, marked "stringendo". It consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, creating a dense and fast-moving texture.

180 **O**

Musical score for measures 180-183, marked "crescendo". A circled letter "O" is positioned above the first staff. The music continues with a similar rhythmic intensity, and the "crescendo" marking is placed below the second, third, and fourth staves, indicating a gradual increase in volume.

184

Musical score for measures 184-187. This section continues the dense, rhythmic texture established in the previous measures, with intricate melodic lines in all four staves.

Eduardo Flores Aguirre
Cuarteto de cuerdas
I

187

fff *fff* *fff* *fff* *sfz*

II

Adagio religioso*

Violin I *sul pont.* *p < fp* *p < fp* *p < fp* *p < fp*

Violin II *sul tasto* *pp*

Viola *sul tasto* *pp*

Violoncello *pizz. vib. molto* *f* *simile*

A

Vln. I *mf* *mp* *pp* *p* *f* *p* *f*

Vln. II *ord.* *p* *p* *p* *f* *p* *p* *p* *f*

Vla. *ord.* *p* *p* *p* *f* *p* *p* *p* *f*

Vc. *arco* *p*

B

Vln. I *ord.* *p* *p* *p* *p* *sfp* *sfp* *sfp* *sfp*

Vln. II *p* *sfp* *p* *sfp* *p* *sfp* *sfp* *sfp*

Vla. *p* *sfp* *p* *sfp* *p* *sfp* *sfp* *sfp*

Vc. *p* *p* *p* *p* *sfp* *sfp* *sfp* *sfp*

* En este movimiento, la numeración de los compases se suspende en la letra E y se reanuda en la letra F

Eduardo Flores Aguirre
Cuarteto de cuerdas
II

C *semplice, come un canto religioso*

Musical score for measures 28-38. The score is for four string instruments: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The music is in 4/4 time and features a melodic line in the upper strings with a 'simile' marking. Dynamics range from *pp* to *p*. The key signature has two flats.

Musical score for measures 39-50. The score continues for the four string instruments. Dynamics include *f* and *dim. pp*. The melodic line in the upper strings is more pronounced. The key signature remains two flats.

Musical score for measures 51-60. The score is marked with a **D** and includes the instruction *flautando*. The Violin I part has a *pp* dynamic. The Viola part has a *pizz.* marking with *mf* dynamics. The Violoncello part has a *f* dynamic. The key signature changes to one flat.

Eduardo Flores Aguirre
Cuarteto de cuerdas
II

58

Vln. I *simile* *p* *f* *mf* *p* ord.

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

Vla. *p* *f* arco

Vc. *f* *f* *f* *f* *f* *p* *f*

64

Vln. I **E** flautando *pp*

Vln. II pizz. *pp*

Vla. *f*

Vc. *f*

Largo ma non tanto **F**

1 67

Vln. I pizz. *ff*

Vln. II arco *sfpp* *sfpp* *pp*

Vla. *sfpp* *sfpp* *f*

Vc. *sfpp* *sfpp* *f*

Eduardo Flores Aguirre
Cuarteto de cuerdas
II

71 arco ord.

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

G

78

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

H

84

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

Eduardo Flores Aguirre
Cuarteto de cuerdas
II

90

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

The musical score consists of four staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into measures 90 through 95. The Violin I part features a melodic line with slurs and accents. The Violin II part plays a sustained, oscillating accompaniment with slurs and accents. The Viola part provides harmonic support with slurs and accents. The Violoncello part plays a rhythmic accompaniment with slurs and accents. The score concludes with a double bar line at the end of measure 95.

III

Scherzo ♩ = 264

Violin I
Violin II
Viola
Violoncello

f *p* *p*

Detailed description: This block contains the first system of the musical score for Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The music is in 13/8 time and consists of four measures. The first two measures are in 13/8 time, and the last two are in 4/4 time. All instruments play a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Dynamics are marked as *f* (forte) in the first measure and *p* (piano) in the second and fourth measures.

6 **A**

f *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f*

pizz. Bartók arco
col legno pizz. Bartók arco
pizz. arco pizz. arco
pizz. arco pizz. arco

Detailed description: This block contains the second system of the musical score, starting at measure 6. It features four staves for Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The music is in 6/8 time. The first four measures are in 6/8 time, and the last two are in 4/4 time. Dynamics are marked as *f* (forte) throughout. Performance techniques include *pizz.* (pizzicato), *arco* (arco), and *col legno* (col legno). A box labeled 'A' is placed above the first measure.

12 **B**

pizz. Bartók arco
col legno pizz. Bartók arco
f *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f*

Detailed description: This block contains the third system of the musical score, starting at measure 12. It features four staves for Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The music is in 6/8 time. The first two measures are in 6/8 time, and the last two are in 16/8 time. Dynamics are marked as *f* (forte) throughout. Performance techniques include *pizz.* (pizzicato) and *arco* (arco). A box labeled 'B' is placed above the first measure.

Eduardo Flores Aguirre
Cuarteto de cuerdas
III

17

Musical score for measures 17-21. The score is in 4/4 time and consists of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The key signature has one flat (B-flat). The dynamics are marked as *f* (forte) and *p* (piano). The first two measures are marked *f*, the next two *p*, and the final measure *f*. There are slurs and accents throughout the passage.

22

C

Musical score for measures 22-26. The score is in 4/4 time and consists of four staves. The key signature changes to two flats (B-flat and E-flat). The dynamics include *sfz* (sforzando), *f*, *cresc.* (crescendo), and *ff* (fortissimo). The first two measures are marked *sfz*, the next two *f*, and the final measure *ff*. There are slurs, accents, and dynamic markings like *pizz.* (pizzicato) and *arco* (arco) in the lower staves.

27

D

Musical score for measures 27-31. The score is in 6/8 time and consists of four staves. The key signature has two flats. The dynamics include *p* (piano) and *mp* (mezzo-piano). The first two measures are marked *p*, and the final measure *mp*. There are slurs, accents, and dynamic markings like *pizz.* and *arco* in the lower staves.

Eduardo Flores Aguirre
Cuarteto de cuerdas
III

33

mf

pizz.

p

arco

mf

38

pizz.

p

arco

mf

arco

mp

f

mf

pizz.

f

f

E

43

mf

f

ff

mf

f

ff

ff

arco

mf

f

sfz

pizz.

ff

Eduardo Flores Aguirre
Cuarteto de cuerdas
III

48

pizz. Bartók arco

p *f* *p* *f*

48 49 50 51

F

52

p *f* *f* *p*

p *f* *p*

sul pont. ord. sul pont. ord.

p *f* *f* *p*

sul pont. ord. sul pont. ord.

f *p* *f* *f* *p* *f* *p*

52 53 54 55

G

56

arco poco rit.

Tempo primo ♩ = 264

p *f* *p* *f*

p *f* *p*

p *f* *p*

f *p* *f* *p*

56 57 58 59

Eduardo Flores Aguirre
Cuarteto de cuerdas
III

61 **H**

Musical score for measures 61-65. The score is in 4/4 time and consists of four staves. Measure 61 is marked with a piano (*p*) dynamic. A *cresc. molto* (crescendo molto) marking spans from measure 62 to 65. Measure 63 features a trill (tr) and a forte (*f*) dynamic. Measure 64 has a *mf* dynamic. Measure 65 has a forte (*f*) dynamic. The second and fourth staves include performance instructions: *pizz.* (pizzicato) and *arco* (arco) in measures 64 and 65.

66

Musical score for measures 66-71. The score is in 6/8 time and consists of four staves. Measure 66 is marked with a forte (*f*) dynamic. Measure 67 has a *mf* dynamic. Measure 68 has a forte (*f*) dynamic. Measure 69 has a *mf* dynamic. Measure 70 has a forte (*f*) dynamic. Measure 71 has a forte (*f*) dynamic. Performance instructions include *pizz. Bartók* (pizzicato Bartók style) and *arco* (arco) in measures 67, 68, 69, and 70. The second and third staves also include *col legno* (col legno) markings in measures 67 and 69.

72 **I**

Musical score for measures 72-76. The score is in 16/8 time and consists of four staves. Measure 72 is marked with a forte (*f*) dynamic. Measure 73 has a piano (*p*) dynamic. Measure 74 has a piano (*p*) dynamic. Measure 75 has a piano (*p*) dynamic. Measure 76 has a forte (*f*) dynamic. The score features dynamic markings (*f*, *p*) and slurs across the measures.

Eduardo Flores Aguirre
Cuarteto de cuerdas
III

77

p *p* *f* *sfz* *f* *sfz*

p *p* *f* *sfz* *f* *sfz*

p *p* *f* *f* *sfz* *f* *sfz*

p *p* *f* *f* *sfz* *f* *sfz*

82

mf *cresc.* *f*

mf *cresc.* *f*

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

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

87

ff *f* *dim.*

ff *f* *dim.*

f *f* *dim.*

f *f* *dim.*

Eduardo Flores Aguirre
Cuarteto de cuerdas
III

K

93 rit. - - - - - Tempo primo ♩ = 264

Violin I: *ppp*, *sul tasto*

Violin II: *ppp*

Viola: *pizz.*, *mf*

Cello/Double Bass: *pizz.*, *mf*

98

Violin I: *p*, *pp*

Violin II: *mf*

Viola: *p*

Cello/Double Bass: *p*

102

Violin I: *p*, *pp*

Violin II: *pp*

Viola: *p*

Cello/Double Bass: *arco*, *f*

Eduardo Flores Aguirre
Cuarteto de cuerdas
III

L

Musical score for measures 107-111. The score is written for four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. Measure 107 starts with a *ppp* dynamic and an *arco* instruction. A *gliss.* (glissando) is marked over the first violin staff. Dynamics progress to *sfp* and *f*. The second violin staff has a *pizz.* (pizzicato) instruction. The Viola and Cello/Double Bass staves have *p* dynamics. Measure 111 ends with a *f* dynamic and an *arco* instruction.

Musical score for measures 112-116. The score is written for four staves. Measure 112 starts with a *mf* dynamic. A *cresc. molto* (crescendo molto) instruction is present across measures 112-114. Measure 115 features a *f* dynamic. Measure 116 ends with a *f* dynamic. The first violin staff has *mf* dynamics. The second violin staff has *mf* dynamics. The Viola staff has *mf* dynamics. The Cello/Double Bass staff has *mf* dynamics. *pizz.* (pizzicato) instructions are present in measures 115 and 116. *arco* (arco) instructions are present in measures 115 and 116.

Musical score for measures 117-121. The score is written for four staves. Measure 117 starts with a *ff* dynamic. A *pizz.* (pizzicato) instruction is present in measure 117. A *pizz. Bartók* instruction is present in measure 118. A *arco* (arco) instruction is present in measure 119. Measure 120 features a *ff* dynamic. Measure 121 ends with a *ff* dynamic. The first violin staff has *ff* dynamics. The second violin staff has *ff* dynamics. The Viola staff has *ff* dynamics. The Cello/Double Bass staff has *ff* dynamics. *pizz.* (pizzicato) instructions are present in measures 117 and 118. *arco* (arco) instructions are present in measures 119 and 120.

Eduardo Flores Aguirre
Cuarteto de cuerdas
III

122 **M**

122 *p* *f* *p* *f* *f* *fp* *p* *f*

123 *p* *f* *f* *fp* *p* *f*

124 *mp* *mp* *f* *f*

125 *mp* *mp* *f* *f*

126 *f* *f*

127

127 *p* *f* *f* *sfp*

128 *p* *f* *f* *sfp*

129 *p* *f* *f* *sfp*

130 *p* *f* *f* *sfp*

131

131 *f* *cresc.* *ff* *sfz*

132 *f* *cresc.* *ff* *sfz*

133 *mf* *ff* *sfz*

134 *mf* *ff* *sfz*

IV

Libero. Grave e doloroso

solo *rallentando a tempo*

Violonchelo *ff* *p* *ff* *p* *p* *mp* *mf* *morendo*

Vc. *a tempo* *p* *p* *p* *p* *sfp* *mf* *mp* *f* *mf* *f*

Vc. *sf* *ff* *sf* *p* *f* *espress.* *p* *pp*

A

1 Allegretto

Vln. 1 *p* *p* *p* *p*

Vln. 2 *p* *p* *simile* *f*

Vla. *f* *gliss.* *sf* *sf* *gliss.* *sf* *sf*

Vc. *f* *gliss.* *sf* *sf* *gliss.* *sf* *sf*

B

Vln. 1 *p* *p* *f* *gliss.* *sf* *sf* *p* *p*

Vln. 2 *gliss.* *sf* *sf* *gliss.* *p* *p* *p*

Vla. *p* *p* *p* *p* *p* *p*

Vc. *p* *p* *p* *p* *p* *p*

Eduardo Flores Aguirre
Cuarteto de cuerdas
IV

11

Vln. 1
p *p* *mf* *mf* *mf* *mf* *f*

Vln. 2
p *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *p* *p*

Vla.
p *p* *mf* *mf* *mf* *mf*

Vc.
p *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *f*

16

Vln. 1
f *mf* *f* *mf*

Vln. 2
p *p*

Vla.
f

Vc.
f

C

20

Vln. 1
f *ff*

Vln. 2
f *sfz* *sfz* *sfz* *sfz* *ff*

Vla.
f *sfz* *sfz* *sfz* *sfz* *ff*

Vc.
f *sfz* *sfz* *sfz* *sfz* *ff*

Eduardo Flores Aguirre
Cuarteto de cuerdas
IV

23

Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.

ff *f*

f *f*

f *f*

Detailed description: This system contains measures 23 through 26. The first violin part (Vln. 1) features a melodic line with a dynamic increase from *f* to *ff* in measure 25, followed by a return to *f*. The second violin (Vln. 2) and viola (Vla.) parts play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The cello (Vc.) part provides a bass line with a similar rhythmic pattern. Dynamics for Vln. 2, Vla., and Vc. are marked as *f* in measures 25 and 26.

27

D

Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.

mf *p* *pizz.* *arco* *p*

pp *pizz.* *p*

p *mf*

mf

Detailed description: This system contains measures 27 through 31. A dynamic marking **D** is placed above measure 27. The first violin (Vln. 1) starts with *mf*, has a rest in measure 28, and then plays a melodic line with dynamics *p*, *pizz.*, and *arco*. The second violin (Vln. 2) plays a sustained chord in measure 27 (*pp*) and a melodic line in measure 28 (*pizz.*). The viola (Vla.) and cello (Vc.) parts play a rhythmic accompaniment with dynamics *p* and *mf*. The cello part has a dynamic marking *mf* in measure 30.

32

Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.

f *arco ord.* *f*

pizz. *pizz.* *arco* *p* *p*

pizz. *arco* *pizz.* *arco* *p* *p*

Detailed description: This system contains measures 32 through 36. The first violin (Vln. 1) plays a melodic line with a dynamic marking *f*. The second violin (Vln. 2) plays a melodic line with a dynamic marking *f* and the instruction *arco ord.*. The viola (Vla.) and cello (Vc.) parts play a rhythmic accompaniment with dynamics *p* and *arco*. The cello part has dynamic markings *pizz.* and *arco* in measures 33 and 34, and *p* in measures 35 and 36.

Eduardo Flores Aguirre
Cuarteto de cuerdas
IV

E

rit. Andante con moto (♩ = 100)

Musical score for measures 37-41. The score is for a string quartet (Vln. 1, Vln. 2, Vla., Vc.).

- Measures 37-38:** Vln. 1 and Vln. 2 play a melodic line with slurs. Vln. 1 starts with a *p* dynamic, while Vln. 2 starts with a *p* dynamic. Vla. and Vc. play a rhythmic accompaniment of eighth notes, starting with a *p* dynamic.
- Measure 39:** Vln. 1 and Vln. 2 play a melodic line with slurs. Vln. 1 has a *sf* dynamic, and Vln. 2 has a *sf* dynamic. Vla. and Vc. continue their accompaniment with a *sf* dynamic.
- Measure 40:** Vln. 1 and Vln. 2 play a melodic line with slurs. Vln. 1 has a *pp* dynamic, and Vln. 2 has a *ppp* dynamic. Vla. and Vc. continue their accompaniment with a *ppp* dynamic.
- Measure 41:** Vln. 1 and Vln. 2 play a melodic line with slurs. Vln. 1 has a *pizz.* dynamic, and Vln. 2 has a *p sempre* dynamic. Vla. and Vc. continue their accompaniment with a *p sempre* dynamic. The Vc. part has a *mf cantabile* dynamic.

Musical score for measures 42-47. The score is for a string quartet (Vln. 1, Vln. 2, Vla., Vc.).

- Measures 42-47:** Vln. 1 is silent. Vln. 2 plays a melodic line with slurs. Vla. and Vc. play a rhythmic accompaniment of eighth notes. Vln. 2 has a *p* dynamic, Vla. has a *p* dynamic, and Vc. has a *p* dynamic. There are *gliss.* markings under the Vc. part in measures 45 and 46.

Musical score for measures 48-53. The score is for a string quartet (Vln. 1, Vln. 2, Vla., Vc.).

- Measures 48-53:** Vln. 1 is silent. Vln. 2 plays a melodic line with slurs. Vla. and Vc. play a rhythmic accompaniment of eighth notes. Vln. 2 has a *p* dynamic, Vla. has a *p* dynamic, and Vc. has a *mp* dynamic.

Eduardo Flores Aguirre
Cuarteto de cuerdas
IV

F

54

Vln. 1
f cantabile

Vln. 2
arco

Vla.
f cantabile

Vc.
pizz.
p

60

Vln. 1
f cantabile

Vln. 2
p

Vla.
arco
f cantabile

Vc.
p

66

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Eduardo Flores Aguirre
Cuarteto de cuerdas
IV

G

73

Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.

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

arco

arco

80

Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.

sf *mf* *pp* <> > *f* *gliss.* *gliss.* *gliss.* *gliss.*

sf *mf* *p* > *pp* <> < *p* *gliss.* *gliss.* *gliss.* *gliss.*

sf *mf* *p* > *pp* <> > *pp* <> > *gliss.* *gliss.* *gliss.* *gliss.*

sf *mf* *p* > <> < *pp* <> > *gliss.* *gliss.* *gliss.* *gliss.*

sul pont.

H

Energico. Desesperado.

89

Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.

f *p* *f* *p* *sf* > *sf* > *sfp* *sfp*

f *p* *f* *p* *sf* > *sf* > *sfp* *sfp*

f *p* *f* *p* *sf* > *sf* > *sfp* *sfp* *f*

ord. *f* *p* *f* *p* *gliss.* *gliss.* *sf* > *sf* > *sfp* *sfp* *f*

Eduardo Flores Aguirre
Cuarteto de cuerdas
IV

94

Violin 1: *sfp* *f*

Violin 2: *f*

Viola: *f*

Violoncello: *f*

Measures 94-96. The score features four staves: Violin 1, Violin 2, Viola, and Violoncello. The music is in a minor key with a 3/4 time signature. Measure 94 starts with a *sfp* dynamic in the first violin and a *f* dynamic in the second violin. The piece concludes with a double bar line.

I

97

Violin 1: *cresc. molto* *ff*

Violin 2: *cresc. molto* *ff*

Viola: *cresc. molto* *ff*

Violoncello: *cresc. molto* *ff*

Measures 97-100. This section is marked with a Roman numeral 'I' above the staff. It features a *cresc. molto* (crescendo molto) marking in all parts, leading to a *ff* (fortissimo) dynamic. The music is highly rhythmic and complex, with many accidentals.

101

Violin 1: *ff* *f* *ff* *f*

Violin 2: *ff* *f* *ff* *f*

Viola: *f*

Violoncello: *f*

Measures 101-103. This section is marked *detaché ben marcato*. The dynamics are *ff* and *f*. The music is characterized by a strong, detached rhythmic pattern. The Viola and Violoncello parts have a more sparse texture.

Eduardo Flores Aguirre
Cuarteto de cuerdas
IV

104

Vln. 1 *ff* *mf* *cresc. molto* *fff*

Vln. 2 *p* *cresc. molto* *fff*

Vla. *ff* *mf* *cresc. molto* *fff*

Vc. *p* *cresc. molto* *fff*

107

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

110

Vln. 1 *ff* *f* *ff* *f* *ff* *p*

Vln. 2 *ff* *f* *ff* *f* *sfz* *sfz* *sfz* *sfz* *p*

Vla. *ff* *f* *ff* *f* *sfz* *sfz* *sfz* *sfz* *p*

Vc. *ff* *f* *ff* *f* *sfz* *sfz* *sfz* *sfz* *p*

VVV

Eduardo Flores Aguirre
Cuarteto de cuerdas
IV

J

114

Vln. 1
pp *pp* *fp* *pp* *pp* *fp* *f*

Vln. 2
pp *pp* *f*

Vla.
p *p* *p* *p* *pp*

Vc.
p *p* *p* *p* *pp*

119

Vln. 1
p *p* *p* *p* *p* *rit.*

Vln. 2
p *p* *p* *p* *p*

Vla.
p *pp* *p*

Vc.
p *fp* *pp* *p* *fp*

K

124 *Andante con moto* ♩ = 100

Vln. 1
p *p* *p* *p* *p* *p*

Vln. 2
p *p* *p* *p* *p*

Vla.
mf cantabile

Vc.
mf cantabile

Eduardo Flores Aguirre
Cuarteto de cuerdas
IV

129

Violin 1: *p*, *p*, *p*
Violin 2: *p*, *p*, *p*
Viola: *p*, *p*, *p*
Violoncello: *p*, *p*, *p*

Measures 129-133. The score is in 4/4 time, with a key signature of two sharps (F# and C#). Measure 129 features a complex rhythmic pattern in the first violin. Measures 130-132 show a gradual increase in dynamics from *p* to *sf*. Measure 133 is marked *p* and features a change in time signature to 2/4.

134

Violin 1: *p*, *p*, *p*, *sf*, *f cantabile*
Violin 2: *p*, *p*, *p*, *sf*, *f cantabile*
Viola: *p*, *p*, *p*, *sf*, *pizz.*
Violoncello: *p*, *p*, *p*, *sf*, *pizz.*

Measures 134-139. Measure 134 is marked *p*. Measures 135-136 show dynamics increasing to *sf*. Measure 137 is marked *sf*. Measure 138 is marked *f cantabile* and includes the instruction *L* in a box. Measure 139 is marked *f cantabile* and includes the instruction *arco*. The Viola and Violoncello parts include *pizz.* markings in measures 138 and 139.

140

Violin 1: *f*, *f*, *f*, *f*, *f*
Violin 2: *f*, *f*, *f*, *f*, *f*
Viola: *f*, *f*, *f*, *f*, *f*
Violoncello: *f*, *f*, *f*, *f*, *f*

Measures 140-144. The score is in 4/4 time. Measures 140-143 feature a consistent rhythmic pattern across all instruments. Measure 144 is marked *f* and includes a change in time signature to 2/4.

Eduardo Flores Aguirre
Cuarteto de cuerdas
IV

146

Vln. 1 *f*

Vln. 2

Vla.

Vc.

M

152

Vln. 1 *p* *f* *f* *sf*

Vln. 2 *mf* *mf* *f* *sf*

Vla. arco *p* *p* *mf* *mf* *mp* *sf*

Vc. arco *p* *mf* *mf* *mp* *sf*

158

Vln. 1 *mf* *p* *p* *pp*

Vln. 2 *mf* *p* *p* *pp* *f* *sf*

Vla. *mf* *p* *p* *sf* *pp*

Vc. *mf* *p* *pp*

poco a poco al sul pont.

sul pont.

ord.

Eduardo Flores Aguirre
Cuarteto de cuerdas
IV

166 *poco a poco al*

Vln. 1 *ord.* *p* *perdendosi* *ppp*

Vln. 2 *pp* *f* *sf* *sul pont.* *ppp*

Vla. *f* *sf* *sobre el cordal* *fff* *ppp*

Vc. *III ord.* *pp gliss. arms.*

Detailed description: This musical score page contains measures 166 through 170 of a string quartet. The first violin part (Vln. 1) begins with a triplet of eighth notes marked 'ord.' and 'p', which then transitions into a long, sustained note marked 'perdendosi' and 'ppp'. The second violin part (Vln. 2) starts with a half note marked 'pp', followed by a half note marked 'f' and a quarter note marked 'sf', then a half note marked 'sul pont.' and 'ppp'. The viola part (Vla.) begins with a half note marked 'f' and 'sf', followed by a whole note marked 'sobre el cordal' and 'fff', and ends with a half note marked 'ppp'. The cello part (Vc.) plays a continuous eighth-note glissando marked 'III ord.' and 'pp gliss. arms.' throughout the measures.