



Las diferentes páginas describen un proceso conceptual, que puede ser aplicado a los instrumentos de teclado y a los instrumentos de viento y a otros instrumentos.

MEMORIAS,

para teclado (1971)

Este libro es una parte de la memoria de autoría de Julio Estrada, que describe el proceso de creación de las obras de música para teclado y para otros instrumentos.

En este libro se describe el proceso de creación de las obras de música para teclado y para otros instrumentos, que se realiza a través de un proceso de creación de las obras de música para teclado y para otros instrumentos.

Julio Estrada

Este libro es una parte de la memoria de autoría de Julio Estrada, que describe el proceso de creación de las obras de música para teclado y para otros instrumentos.

En este libro se describe el proceso de creación de las obras de música para teclado y para otros instrumentos, que se realiza a través de un proceso de creación de las obras de música para teclado y para otros instrumentos.

Este libro es una parte de la memoria de autoría de Julio Estrada, que describe el proceso de creación de las obras de música para teclado y para otros instrumentos.

## MEMORIAS, PARA TECLADO (\*)

a Velia

JULIO ESTRADA

Las siguientes páginas describen un proceso composicional cuyas posibilidades deben ser ampliamente conocidas y experimentadas antes de llevar a cabo una versión.

Sin ser una partitura en la que el material está listo para ser ejecutado de inmediato, requiere de la participación del músico en la creación de su propia versión de la obra.

Toda realización parte de la invención de melodías, de citas de obras ajenas adaptadas a ésta, o adoptando las melodías que se presentan aquí como ejemplo, para aplicarles algunos de los modos de repetición, de comunicación, de desarrollo formal o de presentación aquí propuestos, de acuerdo a la selección y a las decisiones del realizador.

La versión llevada a su escritura en notas no debe detallar una forma definitiva -como una ejecución escrita-, sino que, siguiendo las instrucciones de ensamble y sirviéndose de los signos para abreviar o simplificar la lectura, debe escribirse como una red de relaciones entre melodías, cuyas posibilidades de evolución sean descritas por los modos de repetición y de comunicación que vayan a emplearse. Bajo esta factura el proceso se propone la realización de ejecuciones no memorizables; tan sólo de recorridos libres y variados al interior de una estructura de múltiple articulación.

---

(\*) Para ser ejecutada en uno o varios instrumentos de teclado, ya sean versiones solo-1 instrumento, solo-2 ó más instrumentos, o grupo-grupo de instrumentos.

En los casos de versiones con varios instrumentos y ejecutantes, deberán estar suficientemente distanciados y no estar en situación focal con respecto al público, sino repartidos entre el auditorio de manera que los oyentes puedan diferenciar al menos una versión de las otras.

En el caso de versiones a duoen un solo instrumento, los ejecutantes deben emplear una partitura común y coincidir en su utilización sin llegar a hacer duplicaciones. Igualmente, a fin de evitar aglomeraciones melódicas y armónicas por la superposición de melodías con el pedal para todas, este tipo de realizaciones deben ser a 3 manos, o a 4, con traslape de una mano de un ejecutante en las acciones de la mano del otro. Las versiones traslapadas a 4 manos permiten crear contradicciones rítmicas, filtrajes a través del empleo compartido de algunas teclas.

Un caso particular a 4 manos es el del órgano con teclado para registrar, donde una de las manos puede tocar creando una melodía tímbrica simultánea a las demás, afectando también registros de altura.

El material de lectura está dividido en:

I. MODELOS MELODICOS

II. MODOS DE REPETICION

III. MODOS DE ALTERACION DE DURACIONES

IV. MODOS DE COMUNICACION ENTRE MODELOS MELODICOS

V. MODOS DE PRESENTACION

## I. MODELOS MELODICOS

Los modelos melódicos son la materia inicial de la que van a derivarse transformaciones constantes. Por ello, se requiere que sean sencillos, fácilmente manipulables y factibles de ser inventados por cada realizador, citados de obras ajenas -a la manera de una variación repetitiva- o, eventualmente, adoptando o modificando a placer los modelos aquí utilizados como ejemplo.

No debe haber diferencias de duración entre las notas de dichos modelos; deben ser escritos sólo en altura(\*). En el caso de recurrir a melodías ajenas, éstas deben ser desprovistas de su rítmica original, adaptándolas a una presentación de alturas que conserven la acentuación original(\*\*)

Los modelos melódicos deberán servir por igual para la mano izquierda como para la derecha, o para el pedalier, en el caso de emplearlo en el órgano-. En general, los modelos melódicos a utilizar deberán de ser fáciles de ejecución, pero evitando en ellos el aire de ejercicio digital.

El número de sonidos de que conste cada melodía puede variar, desde 2 ó 3 como mínimo hasta otras cantidades que sean manejables en sus transformaciones durante la ejecución.

---

(\*) Ver Modos de alteración de duraciones en III.

(\*\*) Para hacerles recuperar aspectos de su duración original, ver también Modos de alteración de duraciones.

A diferencia de la repetición igual, los modos de repetición afectan siempre al modelo melódico, transformándolo a través de evoluciones internas(\*) en diversos aspectos: tono, altura, orden, número de sonidos, métrica, etcétera.

De acuerdo a sus características y a lgrado de transformación que contienen, se dividen en repeticiones permanentes o cíclicas y en repeticiones mutantes o de comunicación(\*\*)

Los modos de repetición abordados aquí son sólo los permanentes o cíclicos, ya que éstos no afectan las cualidades de los modelos melódicos una vez que el ciclo de sus repeticiones ha concluido.

Se presentan a continuación cada uno de los modos de repetición ejemplificándolos en una o en dos versiones cuando convenga al caso:

1. repetición acentuada:

a cada repetición, cambiar el lugar del acento a una de las notas anterior o posterior al sitio que ocupaba, evolucionando hasta regresar a la posición original  
"móvil"



## II. MODOS DE REPETICION<sup>(\*)</sup>

Este conjunto de formas de repetición son parte esencial del proceso. Cada uno es un diseño de las evoluciones que deben aplicarse al modelo melódico. Dichos modos no emplean la repetición igual, misma que será usada sólo de forma excepcional, dentro de las siguientes características:

- a. durante un cambio de velocidad en la ejecución -acelerando o ralentando-.
- b. durante un cambio de intensidad -creciendo o decreciendo-.
- c. durante la instalación de un modelo melódico, sólo para afirmarlo auditivamente antes de su variación.
- d. durante la audición simultánea de un modelo junto a otro de menor o mayor número de sonidos, para permitir formar el ciclo de superposición(\*\*)

(modelo con 5 notas)

(modelo con cuatro notas)

- e. durante los instantes en los que se escoge alguna transformación, aprovechando la repetición igual.
- f. durante el proceso de inicio o conclusión de una versión.

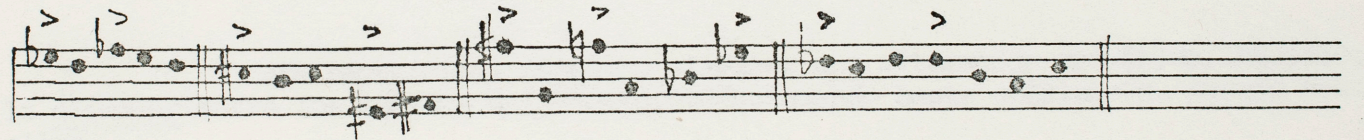
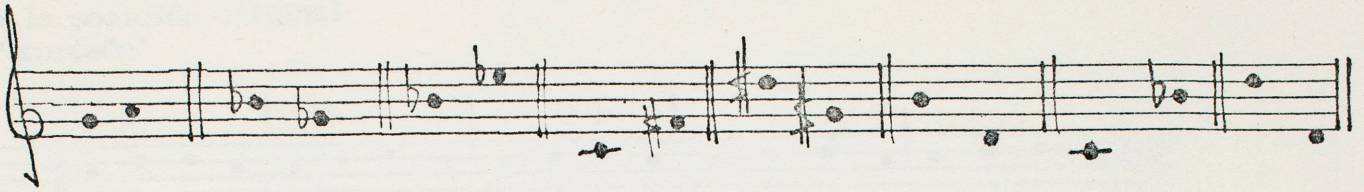
A excepción del caso cíclico (d), que requiere de un número preciso de repeticiones, el número de veces al que se recurra para repetir de forma igual un modelo, debe ser siempre el mínimo, aplicando en general la repetición igual solamente a los modelos melódicos, no a fragmentos o a partes pertenecientes a una transformación.

---

(\*) Cada uno de los modos va acompañado de su signo respectivo, además de algunas palabras que también puedan ayudar a recordarlo en el momento de leer en la partitura

(\*\*) Ver Modos de presentación en V. En el caso concreto del ejemplo, se requiere repetir cuatro veces el modelo en cinco notas y cinco veces el modelo de cuatro notas para lograr el ciclo completo de repeticiones. En general, cuando se combinan dos modelos melódicos de diferente número de notas, la realización del ciclo completo de repeticiones pide repetir el primero con el número de notas del segundo y viceversa.

Se presentan a continuación algunos ejemplos de modelos melódicos(\*)

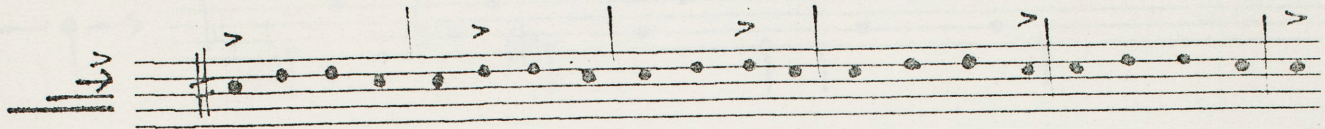


---

(\*) Como podrá observarse, la métrica es señalada por la formación de núcleos rítmicos binarios o ternarios (Ver acentuación (7), en Modos de presentación, en V).



a cada repetición, afectar al modelo con una acentuación periódica superior o inferior al número total de sonidos del modelo, evolucionando hasta regresar a la posición original  
 "acordeón"



2. repetición cromatizada:

a cada repetición, alterar o desalterar cromáticamente uno por uno de los sonidos del modelo, evolucionando en sentido contrario o libremente, hasta regresar a la posición original  
 "color"

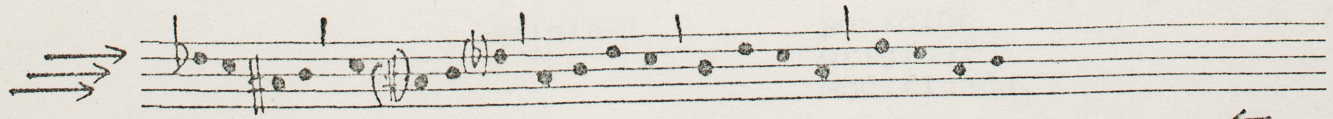


a cada repetición, añadir o eliminar una alteración cromática, haciendo la circular entre los sonidos del modelo, evolucionando hasta concluir su pasaje entre ellos  
 "bulto"



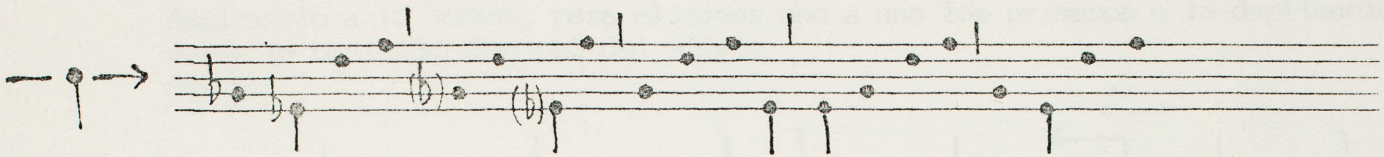
3. repetición girada:

a cada repetición, eliminar el primer sonido de cada presentación inmediata anterior, añadiéndolo al final de la melodía, evolucionando hasta regresar a la posición original  
 "cien pies"



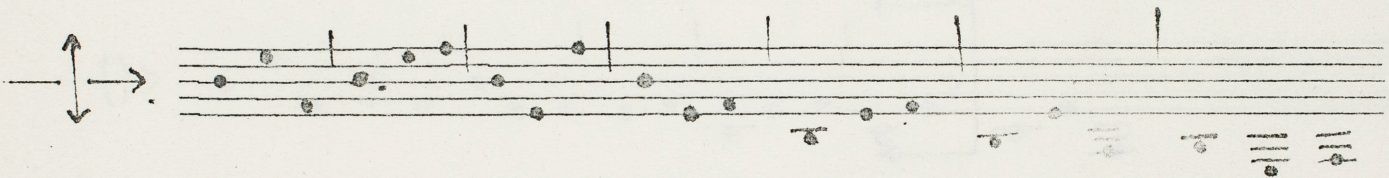
(\*) La indicación de repetición en sentido contrario ( ↺ ), indica que se repita del final hacia el principio de la secuencia completa, pero conservando el orden melódico del modelo.  
 (\*\*) El ejemplo señala otra posibilidad de continuar la evolución de la secuencia.

a cada repetición, hacer circular uno de los sonidos del modelo entre los demás, evolucionando hasta regresar a la posición original  
"pasaje"

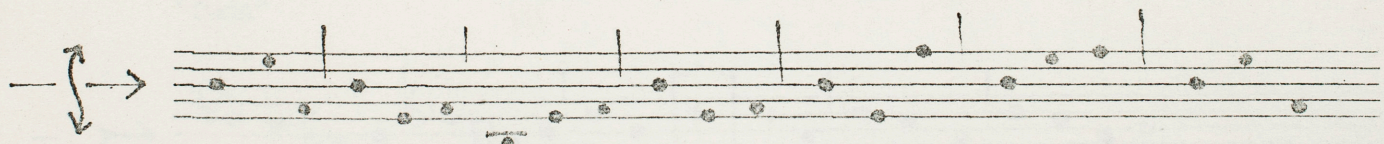


#### 4. repetición transportada

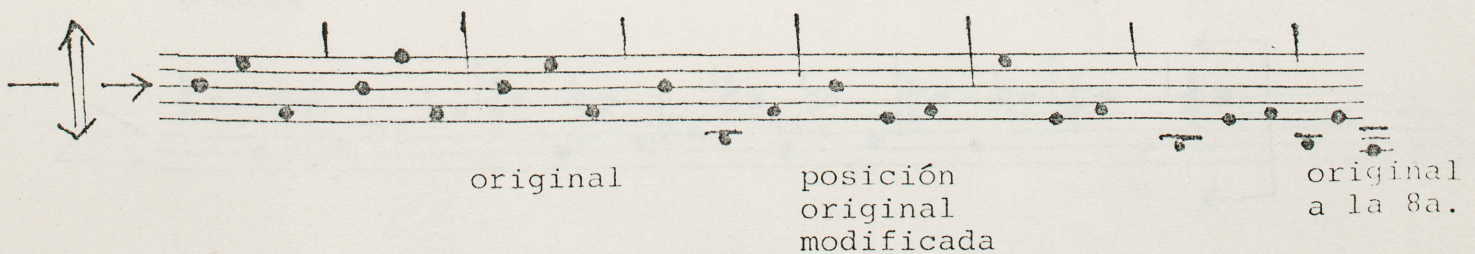
a cada repetición, transponer de octava uno por uno de los sonidos del modelo, conservándolos en el orden melódico original, siendo optativo el retorno a la posición original del modelo o quedando en otro registro-  
"octava"



a cada repetición, transportar de octava algunos de los sonidos del modelo, conservándolos en el orden melódico, evolucionando libremente hasta regresar a la posición original  
"octaveada"



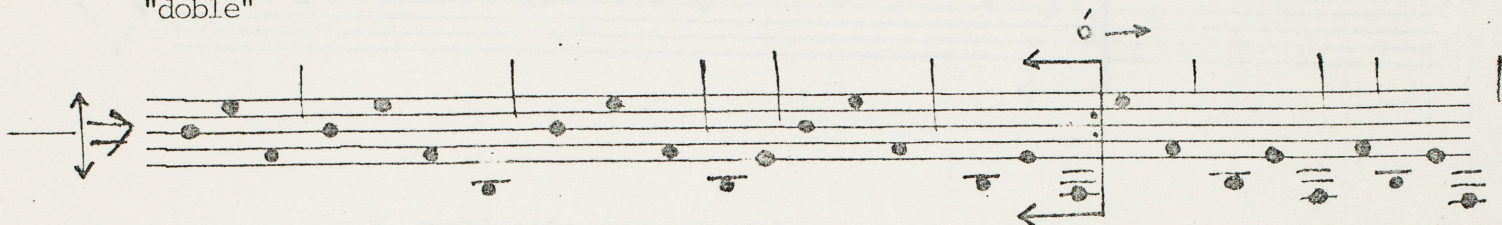
a cada repetición, sustituir uno de los sonidos del modelo por la repetición de otro del mismo modelo en otro registro, para restituir el primero en el lugar del duplicado a la octava, siendo optativo el retorno (\*).  
"reoctaveando"



(\*). En el ejemplo se señalan los casos posibles.

#### 4 bis. repetición transportada (\*)

a cada repetición, añadir un sonido del modelo en otro registro, hasta duplicarlo a la octava, para eliminar uno a uno los primeros o la duplicación y volver a la posición original del modelo  
"doble"

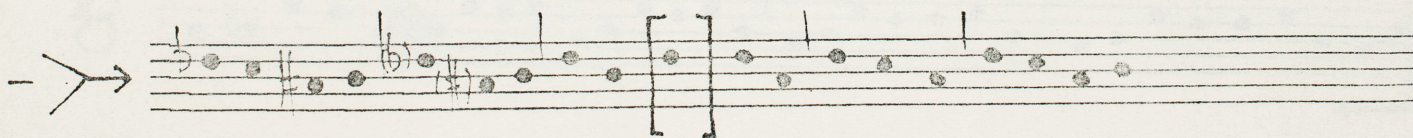


a cada repetición, eliminar uno de los sonidos del modelo, para restituirlo después por su octava, hasta volver a la posición original o a la del nuevo registro  
"olvido"



#### 5. repetición contractiva (\*\*)

a cada repetición, eliminar uno por uno de los sonidos del modelo, hasta alcanzar un mínimo, para restituirlos nuevamente hasta volver al modelo original  
"fuga"

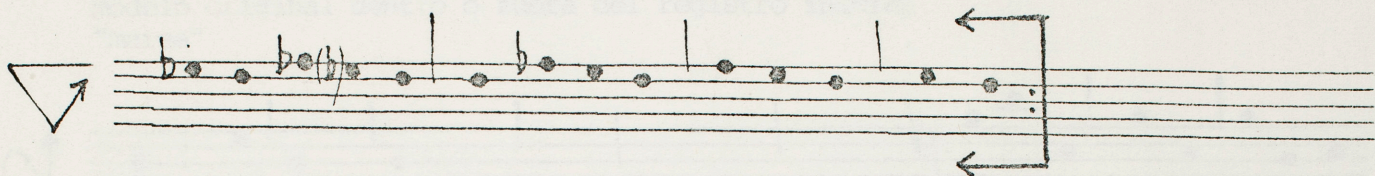


a cada repetición, eliminar, del final al inicio, uno por uno de los sonidos del modelo, para restituirlos por el mismo camino  
"pirámide"



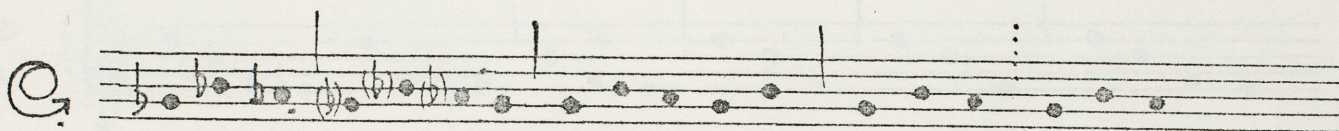
(\*) A diferencia del grupo anterior de repeticiones transportadas, éste afecta en sus evoluciones al número de sonidos del modelo; aunque, al cabo del ciclo de evoluciones, sean restituidos.

a cada repetición, eliminar, del inicio al final, uno por uno de los sonidos del modelo, para restituirlos por el mismo camino a la posición original "cascada"



### 6. repetición expansiva(\*)

a cada repetición, añadir al final uno de los sonidos de la melodía, siempre en el orden original, hasta crear una reproducción, sin regreso "nacimiento"



a cada repetición, añadir al final de la evolución, uno de los sonidos de la melodía en sentido contrario, hasta obtener el giro completo, regresando por el mismo camino a la posición original "ida y vuelta"



### 7. repetición sustractiva(\*\*)

a cada repetición, eliminar uno de los sonidos del modelo restituyéndolo a la siguiente evolución, y así sucesivamente hasta completar el ciclo con todos los sonidos del modelo "esbelta"

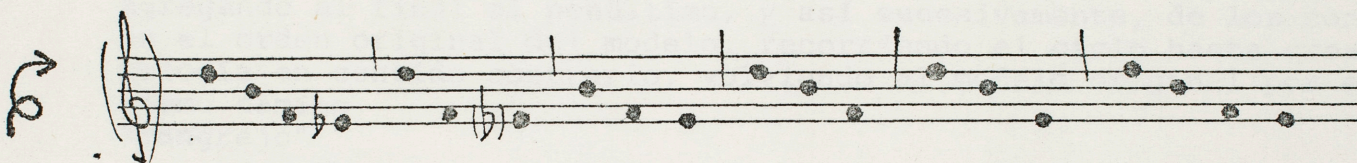


(\*) Afecta pasajeramente al número de sonidos del modelo, restituyéndolos al final  
 (\*\*) Idem.

a cada repetición, eliminar un sonido de la evolución anterior, para restituirlo en la siguiente evolución por su octava grave o aguda, volviendo al modelo original dentro o fuera del registro inicial  
 "marea"



a cada repetición, conservar todos los sonidos del modelo, excepto uno siempre distinto por evolución, hasta restituir el modelo original  
 "burbuja"

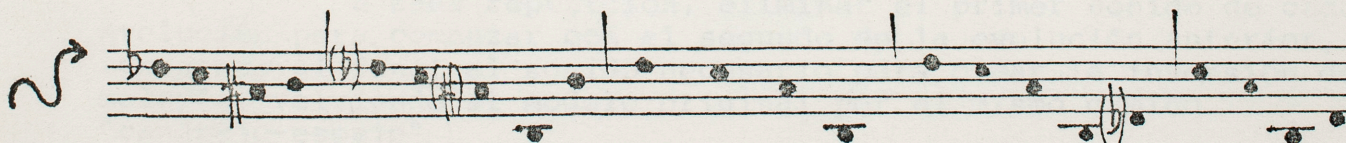


### 8. repetición aditiva(\*)

a cada repetición, agregar un sonido distinto o igual a los del modelo, eliminándolo a la siguiente evolución, y así sucesivamente, volviendo siempre al modelo original  
 "pesca"

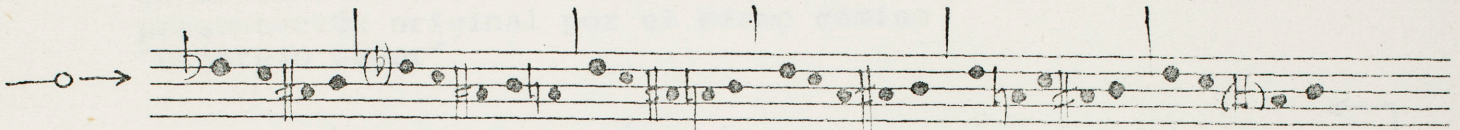


a cada repetición, agregar un sonido del modelo en otro registro, eliminando el original en la siguiente evolución, y así sucesivamente, no requiriendo volver al registro inicial, pero conservando el orden melódico  
 "marea 2"



(\*) Afecta pasajeramente al número de sonidos del modelo, restituyéndolos

a cada repetición, añadiendo previamente un sonido distinto o igual a los del modelo, hacerlo circular entre los demás sonidos de la melodía para, una vez concluido el ciclo, eliminarlo "perla"



### 9. repetición proyectiva

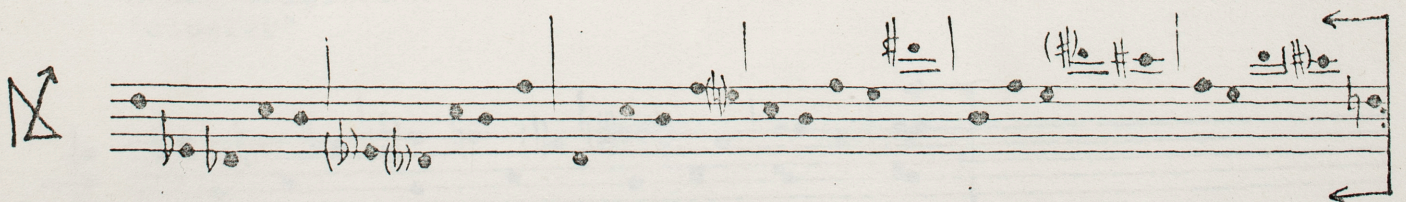
a cada repetición, eliminar el primer sonido de cada evolución para comenzar con el segundo de la evolución anterior, agregando al final el penúltimo, y así sucesivamente, de los sonidos en el orden original del modelo, recorriendo el ciclo hasta crear la melodía en sentido contrario, volviendo al modelo original por el mismo camino "cangrejo"



a cada repetición, conservando sólo el primero de los sonidos del modelo, alterar uno por uno de los sonidos restantes, para permutarlos por el intervalo opuesto que forman con cada nota precedente, para volver al modelo inicial por el mismo camino "espejo"



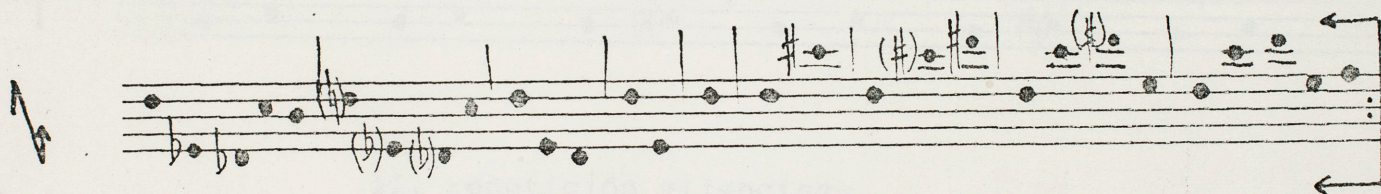
a cada repetición, eliminar el primer sonido de cada evolución para comenzar con el segundo de la evolución anterior, agregando al final el sonido necesario para crear la inversión de la melodía, volviendo al modelo original por el mismo camino "cangrejo-espejo"



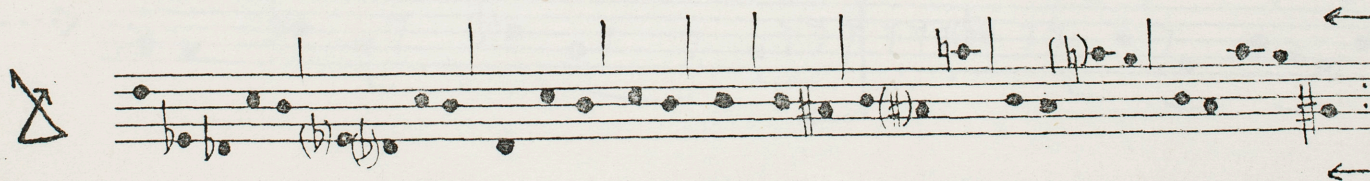
a cada repetición, eliminar el primer sonido de la evolución anterior hasta quedar en un mínimo, para agregar uno por uno en sentido contrario al orden original del modelo, regresando a la presentación original por el mismo camino  
 "cangrejo menor"



a cada repetición, eliminar el último sonido de la evolución anterior, hasta quedar en el primer sonido del modelo, a partir del cual se añadan en el orden original los intervalos en sentido opuesto, regresando a la presentación original por el mismo camino  
 "espejo menor"

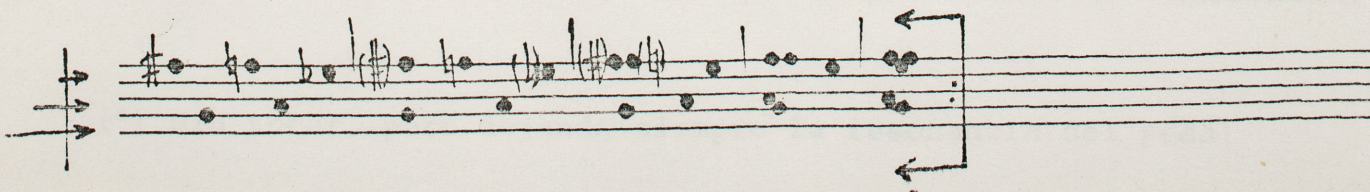


a cada repetición, eliminar el primer sonido de la evolución anterior hasta quedar en un mínimo, para agregar uno por uno en sentido inverso al orden original del modelo, regresando a la posición original por el mismo camino  
 "cangrejo-espejo menor"



### 10. repetición agregada

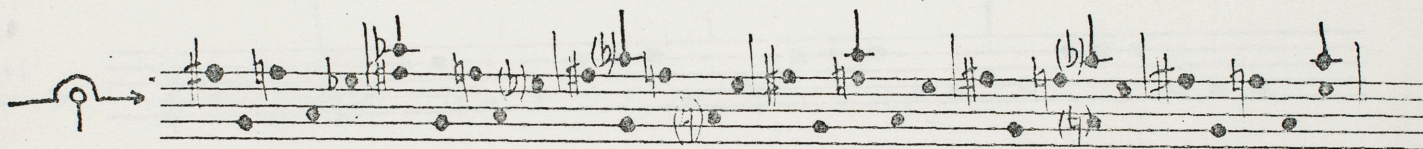
a cada repetición, superponer uno a uno de los sonidos del modelo hasta agruparlos en un acorde, para restituirlos en el orden original  
 "cluster"



a cada repetición, superponer un sonido extraído del modelo, haciéndolo circular entre los demás sonidos, para eliminarlo, una vez concluido el ciclo "intervalo"



a cada repetición, superponer un sonido ajeno a los del modelo, haciéndolo circular entre los demás sonidos, para eliminarlo, una vez concluido el ciclo "interferencia"

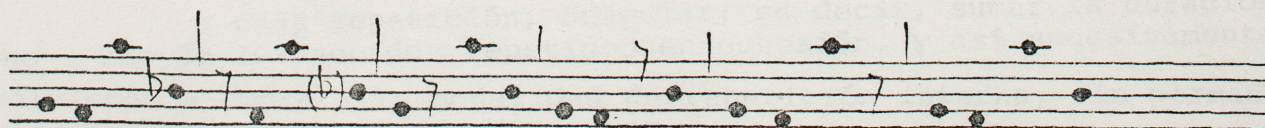


### 11. repetición silenciosa

a cada repetición, eliminar uno a uno los sonidos del modelo, dejando en silencio el tiempo que ocupaba, para restituirlos, uno por uno, al modelo original (\*) "memoria"



a cada repetición, eliminar uno entre los sonidos del modelo, haciendo circular un silencio entre los demás sonidos, para eliminarlo, una vez concluido el ciclo "nube"



(\*) Sin tocar, pero dejando siempre la resonancia del pedal



### III. MODOS DE ALTERACION DE DURACIONES

La forma de ejecución de todos los modelos melódicos mantiene un pulso constante, unidad rítmica de la pieza. Dicha unidad rítmica puede alterarse -siempre con tendencia al aumento- bajo las formas siguientes:

- A. Repetición interna,
- B. coagulación y
- C. traslape de manos.

A. repetición interna. Una vez seleccionado el o los sonidos cuya presencia va a aumentar dentro del modelo melódico, se tienen las siguientes modalidades:

#### 1. aumento del número de ataques:

a cada repetición repetir el sonido seleccionado inmediatamente después de su aparición, y así sucesivamente, si son más de uno



#### 2. conservación del número de ataques:

a cada repetición substituir uno o varios de los sonidos del modelo por el sonido seleccionado, si es uno solamente

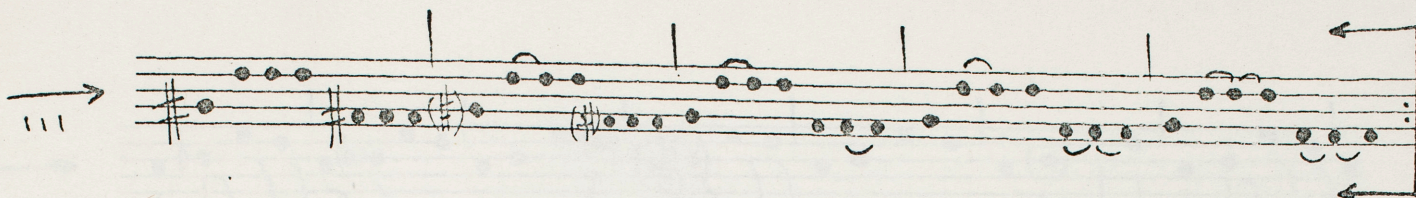


B. coagulación. Esta modalidad sólo es operante a consecuencia de la anterior; es decir, que ésta reúne en duraciones mayores las repeticiones sucesivas de un solo sonido. Una vez aumentada la presencia de uno o varios de los sonidos del modelo, se tienen las siguientes modalidades: (\*) :

#### 1. retorno al número original de ataques:

a cada repetición, coagular; es decir, sumar la duración de uno a uno de los sonidos repetidos en sucesión, y así sucesivamente volviendo siempre a la modalidad de repetición interna, sin permanecer sino pasajeramente en la coagulación

(\*) Cualquiera que fuere el número de repeticiones inflingidas en un sonido, la coagulación de las mismas no puede exceder el triple de la duración original.



2. reducción del número de ataques:

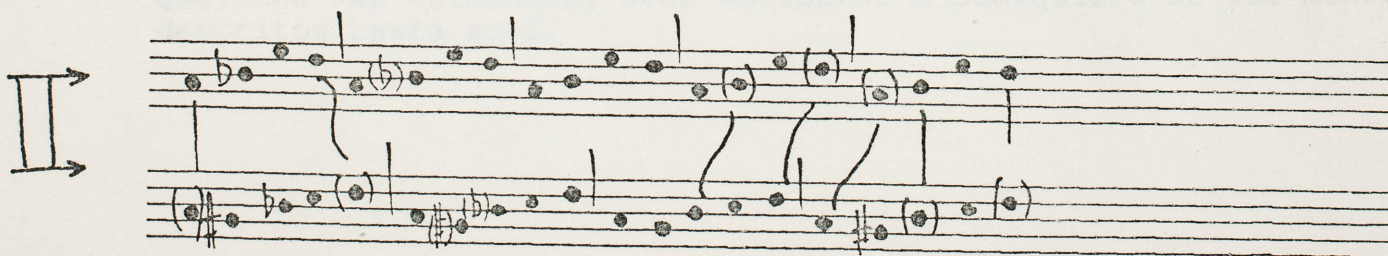
a cada repetición, coagular una por una las duraciones de cada sonido distinto en sucesión, y así sucesivamente, volviendo siempre a la modalidad de repetición interna por el mismo camino, sin permanecer más que pasajeramente en la coagulación



C. traslape de manos. Esta forma de aumento en la duración es resultado de la interferencia rítmica de una mano en otra, cuando ambas coinciden en un modelo o en modelos con alguna(s) nota(s) comun(es), tocando en teclas del mismo registro(\*).

1. traslape directo:

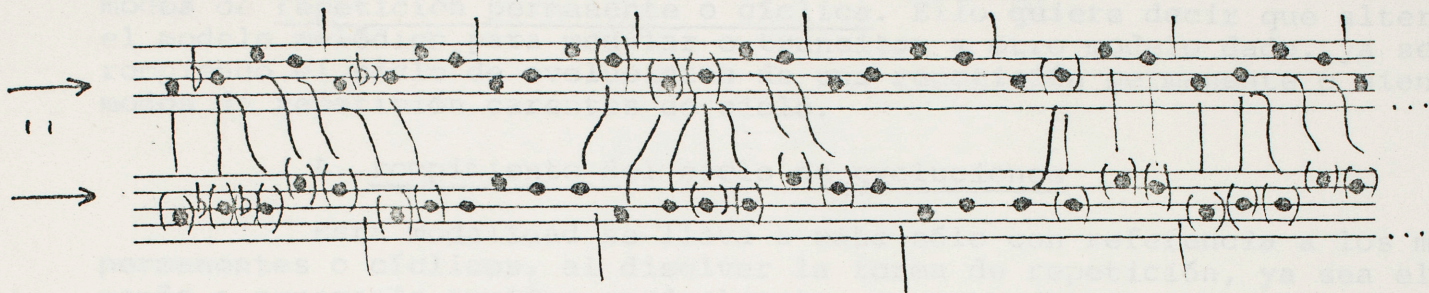
a cada repetición, buscar contradicción mecánica en las teclas, coincidiendo siempre en el registro del teclado, de tal modo que sea imposible tocar con la otra mano la tecla que acaba de presionarse inmediatamente antes



2. traslape repetitivo:

a cada repetición, buscar contradicción mecánica entre las teclas a través de repeticiones internas en uno de los sonidos comunes para ambas manos

*En instrumentos con 2 o más teclados*  
 (\*) Los casos propuestos deben sólo utilizar un manual de teclado para permitir el traslape.



Entre los modos de repetición y de alteración de duraciones, destacan los de repetición silenciosa, los de coagulación y los traslape como modos capaces de alterar la continuidad del pulso. Su utilización será siempre muy relevante dentro de una versión dada, por lo cual es importante, en caso de emplearlos, ubicar su aparición en momentos como el inicial o final, principalmente, pudiendo servir como formas de echar a andar o de detener la evolución de la pieza. Obviamente, también pueden ser empleados en otros instantes, volviendo entonces a la pulsación constante; es decir, restituyendo lo silenciado, deshaciendo la coagulación o eliminando el traslape.

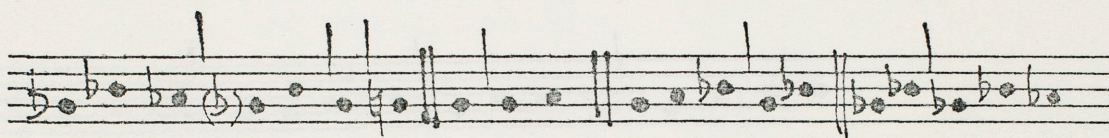
Es importante señalar, antes de explicar los modos de comunicación entre modelos melódicos (ver IV), que todos, sin excepción de los modos de repetición y de los modos de alteración de duraciones, sirven a su vez como modos de comunicación entre modelos melódicos. Basta para ello con romper el ciclo de evoluciones o con no volver a la presentación del modelo original, pasando a un nuevo modelo a partir de un mínimo de sonidos, de notas comunes, de semejanzas en el giro melódico, etcétera. Los casos presentados en las siguientes líneas son ejemplos que describen el proceso de cambio, el que, una vez entendido, debe aplicarse a cualquiera de los modos descritos hasta aquí.

#### IV. MODOS DE COMUNICACION ENTRE MODELOS MELODICOS

Estos modos de repetición son mutantes (\*), a diferencia de los modos de repetición permanente o cíclica. Ello quiere decir que alteran el modelo melódico para modular o transitar a otro modelo dado, ya sea rompiendo el ciclo de evoluciones de una repetición permanente o siendo modos de repetición carentes de ciclo.

##### A. rompimiento del ciclo de evoluciones

Esta modalidad se lleva a cabo sólo con referencia a los modos permanentes o cíclicos, al disolver la forma de repetición, ya sea eliminando o agregando sonidos gradualmente, permutando uno a uno los sonidos originales por los del siguiente modelo, o, dejando sin retorno cualquiera de los aspectos modificados a través de las evoluciones del ciclo. Como ejemplo, pueden observarse las siguientes transiciones:



Además de esta forma, aplicable a todos los modos de repetición conocidos en II, la transición de un modelo a otro requiere de una preparación previa.

Cuando de un modelo melódico se pasa a otro, el ejecutante debe seguir repitiendo mientras que observa cualidades comunes entre ambos, para amoldar el primero a las características del segundo o viceversa.

La comunicación entre los modelos equivale aquí a una modulación, no necesariamente de tono, sino también puede ser de carácter melódico o rítmico, entre otros. Al igual que en cualquier modulación, lo característico es la transición de un estado con ciertas propiedades a otro distinto, por medio de sus elementos comunes, por pocos que éstos sean.

La preparación de la comunicación debe realizarse de manera tal que sea imperceptible el cambio, conduciéndolo por etapas siempre sucesivas.

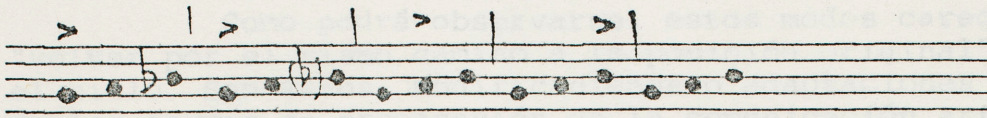
Suponiendo dos modelos melódicos,



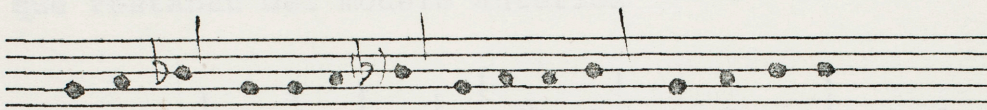
puede prepararse la comunicación de las siguientes maneras:

(\*) Ver Modos de repetición en II.

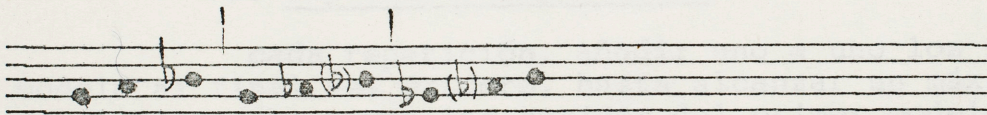
a. dando al primero la acentuación rítmica del segundo o viceversa(\*)



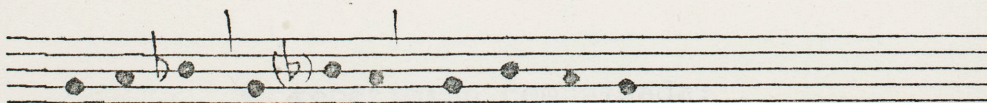
b. dando al primero el número de ataques que contenga el segundo o viceversa



c. dando al primero las alteraciones de tono del segundo o viceversa



d. dando al primero el giro melódico del segundo o viceversa



e. dando al primero la ubicación del registro del segundo o viceversa



(\*) Los ejemplos se dan aquí sólo en el primer caso, pero es fácil entender cual sería el segundo

## B. modos de repetición mutantes

Como podrá observarse, estos modos carecen de la indicación "volver por el mismo camino a la posición original", con la que se cierra el ciclo. Son éstos, modificaciones o adaptaciones de los anteriores y de las formas de preparación de la comunicación arriba señaladas. Se presentan, a manera de ejemplo, algunos casos

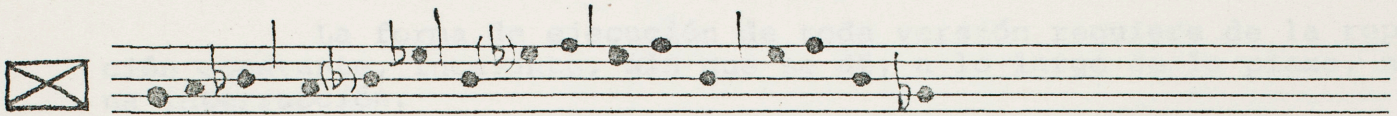
### 1. repetición reducida:

a cada repetición, eliminar uno a uno de los sonidos del modelo, hasta alcanzar un mínimo a partir del cual se añadan uno a uno los sonidos del modelo siguiente, eliminando finalmente el sonido o sonidos que restaban del modelo anterior



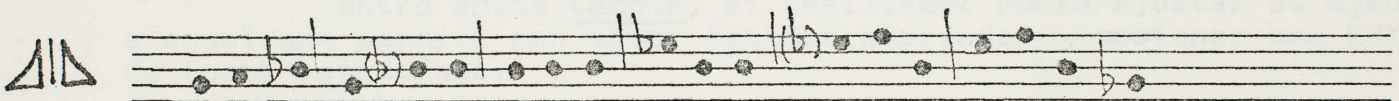
#### 4. repetición canjeada:

a cada repetición, eliminar el primer sonido de la evolución anterior para añadir al final de ese modelo el primer sonido del modelo siguiente, y así sucesivamente con cada sonido



#### 5. repetición concentrada:

a cada repetición, conservando los sonidos comunes, substituir los sonidos distintos por repeticiones de comunes, reduciendo el espectro melódico y conservando el número de ataques del primer modelo, para substituir uno por uno de los anteriores por los del modelo siguiente



Además de los modos mencionados, el realizador puede utilizar de manera excepcional y sólo en una ocasión a lo largo de su versión, una comunicación abrupta, siempre y cuando los sonidos del primer modelo hayan sido reducidos a sonidos comunes con el segundo



## V. MODOS DE PRESENTACION

Esta última parte se refiere a detalles generales de la pieza que debe tener en consideración el realizador. Son estas, líneas de conducta en el manejo del material musical.

### 1. aspecto:

La forma de ejecución de toda versión requiere de la repetición constante, incesante, sin que se dé, a lo largo de la pieza, ninguna interrupción.

Las evoluciones, transiciones o modulaciones deben todas de realizarse, como se ha visto en los ejemplos, cambiando siempre sólo un sonido, nunca dos a la vez en cada mano. El desarrollo de todos los momentos debe ser permanente, pero grado por grado.

### 2. tempo:

La velocidad de ejecución puede variar, entre 144 como mínimo a 258 como máximo por unidad, medida de duración de cada sonido.

Entre ambos tempos, el realizador podrá ajustar su ejecución a aquel que permita con mayor fluidez emprender y sostener una versión de forma espontánea.

Para los casos de versiones a varios instrumentos, el tempo de cada una puede ser distinto. No así para los casos de versiones a 3 o 4 manos en un instrumento, debiendo ajustarse ambos ejecutantes a un solo tempo y a las modificaciones del mismo si hay lugar a ello.

### 3. pedal:

Desde el inicio hasta el final de la pieza, el pedal debe de ser empleado, siendo aconsejable manejarlo en general a media posición, para evitar que al cambio del mismo se haga sentir ausencia de la resonancia anterior.

Como podrá observarse, la repetición incesante de modelos simultáneos crea espectros armónicos cuya audición puede llegar a impedir escuchar con claridad las melodías y sus relaciones. De esta manera, se sugiere un empleo discreto del pedal; sobre todo en las transiciones o en el caso de modelos cromáticos.

### 4. inicio de la pieza:

En general, el principio debe ir surgiendo del silencio -casi formar parte de aquel- durante los primeros instantes de la pieza.

La melodía inicial debe aparecer de forma fragmentada, interrumpida por breves silencios de unidad que ocupen el lugar de la mayor parte de sus notas. Gradualmente, evitando romper el silencio con la irrupción de la música, irán incorporándose los sonidos restantes, hasta implantar auditivamente la melodía. Esta modalidad no debe de prescindir del uso del pedal; así, la melodía surgirá en medio de la resonancia discreta de algunos de sus sonidos.



A manera de ejemplo, una forma de inicio puede seleccionar un intervalo o formar uno cualquiera con un par de sonidos del modelo para repetirlo varias veces. Eventualmente, se irá añadiendo un tercer sonido para regresar al intervalo inicial y así sucesivamente, hasta que la aparición del tercer sonido sea cada vez más frecuente. Así, ir añadiendo uno a uno de los sonidos hasta completar el modelo.

#### 5. permanencia en la pieza:

La forma de sostener cada modelo es empleando uno o varios modos de repetición sucesivos en cada mano, dando a la melodía un relieve siempre distinto a través de cada modo.

Una vez que se han aplicado los modos previamente escogidos al modelo melódico en cuestión, según las posibilidades que ofrezca el manejo simultáneo en cada mano, una u otra, o ambas, procederán a pasar al nuevo modelo. Esta transición a dos manos puede solicitar el que una permanezca repitiendo el modelo mientras que la otra evoluciona con repeticiones mutantes.

Ya que los modelos melódicos pueden ser utilizados por ambas manos, son siempre posibles las combinaciones de dos modelos distintos o las combinaciones de dos modos de repetición distintos para un mismo modelo, caso que permite mayor concentración en la aplicación de modos de repetición. Esta última forma permite también realizar transiciones más rápidamente, ya que, para el caso de alteraciones cromáticas, se pueden llevar a cabo sobre notas comunes en para ambas manos.

En los casos de versiones a 3 ó 4 manos, procede también el mismo criterio, sobretodo por el empleo del pedal.

Así, en general, ambas manos pueden moverse hacia modelos distintos en cada una, siempre y cuando sostengan una evolución variada y se encuentren en melodías comunes con frecuencia.

#### 6. final de la pieza:

La manera de concluir es, en sentido inverso, del mismo tipo que la del inicio de la pieza. Poco a poco, el último modelo melódico debe ir siendo reemplazado por silencios, empleando para ello el último de los modos de repetición (11, memoria).

#### 7. acentuación:

La acentuación rítmica originalmente concebida para cada modelo, como se indica en Modelos melódicos (II), debe ser expresada en la escritura rítmica.

Cuando el modelo melódico o sus evoluciones dentro de modos de repetición son afectados en el número de notas, ya sea por adición o por eliminación de elementos, la acentuación y la métrica se ven afectadas también.

Para ello, la norma de acentuación será siempre la misma: modificar sólo el núcleo rítmico afectado.

Los siguientes ejemplos muestran las transformaciones:

modelo original



transformación

a.1



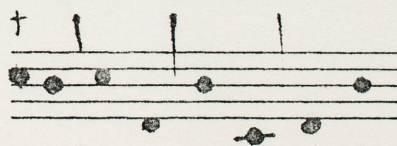
en el caso a.1., la eliminación de la nota no acentuada cambia el grupo de tres a dos notas.

a.2



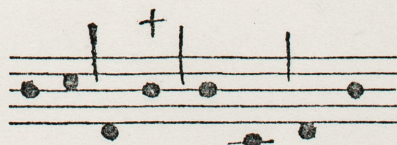
la nota eliminada era la que llevaba el acento, recorriéndose éste a la inmediata posterior

b.1



en este caso, la nota añadida antecede al acento, creando una sucesión de cuatro notas anteriores al acento siguiente del modelo, dividiendo en dos grupos a las cuatro notas

b.2



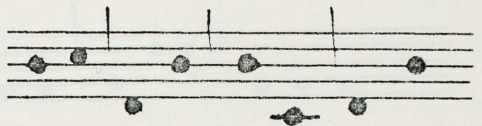
aquí, la nota añadida se encuentra como anacrusa de la primera nota del modelo, formando un núcleo ternario al final del mismo

c.1



en este caso, la repetición interna es posterior a la unidad

c.2



finalmente, aquí, la repetición interna es anterior al acento.

### III. MODOS DE ALTERACION DE DURACIONES

La forma de ejecución de todos los modelos melódicos mantiene un pulso constante, unidad rítmica de la pieza. Dicha unidad rítmica puede alterarse -siempre con tendencia al aumento- bajo las formas siguientes:

- A. Repetición interna,
- B. coagulación y
- C. traslape de manos.

A. repetición interna. Una vez seleccionado el o los sonidos cuya presencia va a aumentar dentro del modelo melódico, se tienen las siguientes modalidades:

#### 1. aumento del número de ataques:

a cada repetición repetir el sonido seleccionado inmediatamente después de su aparición, y así sucesivamente, si son más de uno



#### 2. conservación del número de ataques:

a cada repetición substituir uno o varios de los sonidos del modelo por el sonido seleccionado, si es uno solamente



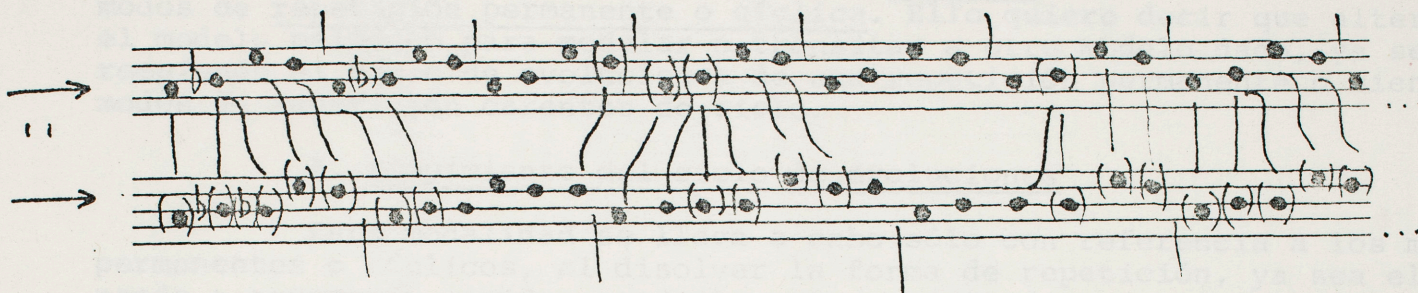
B. coagulación. Esta modalidad sólo es operante a consecuencia de la anterior; es decir, que ésta reúne en duraciones mayores las repeticiones sucesivas de un solo sonido. Una vez aumentada la presencia de uno o varios de los sonidos del modelo, se tienen las siguientes modalidades (\*):

#### 1. retorno al número original de ataques:

a cada repetición, coagular; es decir, sumar la duración de uno a uno de los sonidos repetidos en sucesión, y así sucesivamente volviendo siempre a la modalidad de repetición interna, sin permanecer sino pasajeramente en la coagulación

(\*) Cualquiera que fuere el número de repeticiones inflingidas en un sonido, la coagulación de las mismas no puede exceder el triple de la duración original.





Entre los modos de repetición y de alteración de duraciones, destacan los de repetición silenciosa, los de coagulación y los traslape como modos capaces de alterar la continuidad del pulso. Su utilización será siempre muy relevante dentro de una versión dada, por lo cual es importante, en caso de emplearlos, ubicar su aparición en momentos como el inicial o final, principalmente, pudiendo servir como formas de echar a andar o de detener la evolución de la pieza. Obviamente, también pueden ser empleados en otros instantes, volviendo entonces a la pulsación constante; es decir, restituyendo lo silenciado, deshaciendo la coagulación o eliminando el traslape.

Es importante señalar, antes de explicar los modos de comunicación entre modelos melódicos (ver IV), que todos, sin excepción de los modos de repetición y de los modos de alteración de duraciones, sirven a su vez como modos de comunicación entre modelos melódicos. Basta para ello con romper el ciclo de evoluciones o con no volver a la presentación del modelo original, pasando a un nuevo modelo a partir de un mínimo de sonidos, de notas comunes, de semejanzas en el giro melódico, etcétera. Los casos presentados en las siguientes líneas son ejemplos que describen el proceso de cambio, el que, una vez entendido, debe aplicarse a cualquiera de los modos descritos hasta aquí.

#### IV. MODOS DE COMUNICACION ENTRE MODELOS MELODICOS

Estos modos de repetición son mutantes(\*), a diferencia de los modos de repetición permanente o cíclica. Ello quiere decir que alteran el modelo melódico para modular o transitar a otro modelo dado, ya sea rompiendo el ciclo de evoluciones de una repetición permanente o siendo modos de repetición carentes de ciclo.

##### A. rompimiento del ciclo de evoluciones

Esta modalidad se lleva a cabo sólo con referencia a los modos permanentes o cíclicos, al disolver la forma de repetición, ya sea eliminando o agregando sonidos gradualmente, permutando uno a uno los sonidos originales por los del siguiente modelo, o, dejando sin retorno cualquiera de los aspectos modificados a través de las evoluciones del ciclo. Como ejemplo, pueden observarse las siguientes transiciones:



Además de esta forma, aplicable a todos los modos de repetición conocidos en II, la transición de un modelo a otro requiere de una preparación previa.

Cuando de un modelo melódico se pasa a otro, el ejecutante debe seguir repitiendo mientras que observa cualidades comunes entre ambos, para amoldar el primero a las características del segundo o viceversa.

La comunicación entre los modelos equivale aquí a una modulación, no necesariamente de tono, sino también puede ser de carácter melódico o rítmico, entre otros. Al igual que en cualquier modulación, lo característico es la transición de un estado con ciertas propiedades a otro distinto, por medio de sus elementos comunes, por pocos que éstos sean.

La preparación de la comunicación debe realizarse de manera tal que sea imperceptible el cambio, conduciéndolo por etapas siempre sucesivas.

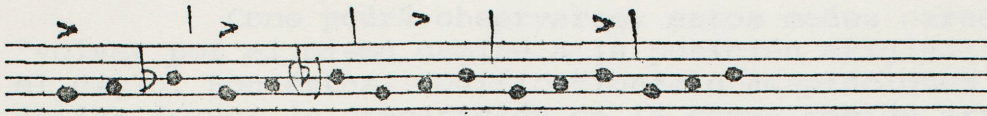
Suponiendo dos modelos melódicos,



puede prepararse la comunicación de las siguientes maneras:

(\*) Ver Modos de repetición en II.

a. dando al primero la acentuación rítmica del segundo o viceversa (\*)



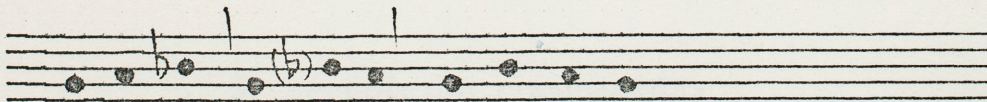
b. dando al primero el número de ataques que contenga el segundo o viceversa



c. dando al primero las alteraciones de tono del segundo o viceversa



d. dando al primero el giro melódico del segundo o viceversa



e. dando al primero la ubicación del registro del segundo o viceversa



(\*) Los ejemplos se dan aquí sólo en el primer caso, pero es fácil entender cual sería el segundo



## B. modos de repetición mutantes

Como podrá observarse, estos modos carecen de la indicación "volver por el mismo camino a la posición original", con la que se cierra el ciclo. Son éstos, modificaciones o adaptaciones de los anteriores y de las formas de preparación de la comunicación arriba señaladas. Se presentan, a manera de ejemplo, algunos casos

### 1. repetición reducida:

a cada repetición, eliminar uno a uno de los sonidos del modelo, hasta alcanzar un mínimo a partir del cual se añadan uno a uno los sonidos del modelo siguiente, eliminando finalmente el sonido o sonidos que restaban del modelo anterior





## V. MODOS DE PRESENTACION

Esta última parte se refiere a detalles generales de la pieza que debe tener en consideración el realizador. Son estas, líneas de conducta en el manejo del material musical.

### 1. aspecto:

La forma de ejecución de toda versión requiere de la repetición constante, incesante, sin que se dé, a lo largo de la pieza, ninguna interrupción.

Las evoluciones, transiciones o modulaciones deben todas de realizarse, como se ha visto en los ejemplos, cambiando siempre sólo un sonido, nunca dos a la vez en cada mano. El desarrollo de todos los momentos debe ser permanente, pero grado por grado.

### 2. tempo:

La velocidad de ejecución puede variar, entre 144 como mínimo a 258 como máximo por unidad, medida de duración de cada sonido.

Entre ambos tempos, el realizador podrá ajustar su ejecución a aquel que permita con mayor fluidez emprender y sostener una versión de forma espontánea.

Para los casos de versiones a varios instrumentos, el tempo de cada una puede ser distinto. No así para los casos de versiones a 3 o 4 manos en un instrumento, debiendo ajustarse ambos ejecutantes a un solo tempo y a las modificaciones del mismo si hay lugar a ello.

### 3. pedal:

Desde el inicio hasta el final de la pieza, el pedal debe de ser empleado, siendo aconsejable manejarlo en general a media posición, para evitar que al cambio del mismo se haga sentir ausencia de la resonancia anterior.

Como podrá observarse, la repetición incesante de modelos simultáneos crea espectros armónicos cuya audición puede llegar a impedir escuchar con claridad las melodías y sus relaciones. De esta manera, se sugiere un empleo discreto del pedal; sobre todo en las transiciones o en el caso de modelos cromáticos.

### 4. inicio de la pieza:

En general, el principio debe ir surgiendo del silencio -casi formar parte de aquel- durante los primeros instantes de la pieza.

La melodía inicial debe aparecer de forma fragmentada, interrumpida por breves silencios de unidad que ocupen el lugar de la mayor parte de sus notas. Gradualmente, evitando romper el silencio con la irrupción de la música, irán incorporándose los sonidos restantes, hasta implantar auditivamente la melodía. Esta modalidad no debe de prescindir del uso del pedal; así, la melodía surgirá en medio de la resonancia discreta de algunos de sus sonidos.

A manera de ejemplo, una forma de inicio puede seleccionar un intervalo o formar uno cualquiera con un par de sonidos del modelo para repetirlo varias veces. Eventualmente, se irá añadiendo un tercer sonido para regresar al intervalo inicial y así sucesivamente, hasta que la aparición del tercer sonido sea cada vez más frecuente. Así, ir añadiendo uno a uno de los sonidos hasta completar el modelo.

#### 5. permanencia en la pieza:

La forma de sostener cada modelo es empleando uno o varios modos de repetición sucesivos en cada mano, dando a la melodía un relieve siempre distinto a través de cada modo.

Una vez que se han aplicado los modos previamente escogidos al modelo melódico en cuestión, según las posibilidades que ofrezca el manejo simultáneo en cada mano, una u otra, o ambas, procederán a pasar al nuevo modelo. Esta transición a dos manos puede solicitar el que una permanezca repitiendo el modelo mientras que la otra evoluciona con repeticiones mutantes.

Ya que los modelos melódicos pueden ser utilizados por ambas manos, son siempre posibles las combinaciones de dos modelos distintos, o las combinaciones de dos modos de repetición distintos para un mismo modelo, caso que permite mayor concentración en la aplicación de modos de repetición. Esta última forma permite también realizar transiciones más rápidamente, ya que, para el caso de alteraciones cromáticas, se pueden llevar a cabo sobre notas comunes en para ambas manos.

En los casos de versiones a 3 ó 4 manos, procede también el mismo criterio, sobretodo por el empleo del pedal.

Así, en general, ambas manos pueden moverse hacia modelos distintos en cada una, siempre y cuando sostengan una evolución variada y se encuentren en melodías comunes con frecuencia.

#### 6. final de la pieza:

La manera de concluir es, en sentido inverso, del mismo tipo que la del inicio de la pieza. Poco a poco, el último modelo melódico debe ir siendo reemplazado por silencios, empleando para ello el último de los modos de repetición (11, memoria).

#### 7. acentuación:

La acentuación rítmica originalmente concebida para cada modelo, como se indica en Modelos melódicos (II), debe ser expresada en la escritura rítmica.

Cuando el modelo melódico o sus evoluciones dentro de modos de repetición son afectados en el número de notas, ya sea por adición o por eliminación de elementos, la acentuación y la métrica se ven afectadas también.

Para ello, la norma de acentuación será siempre la misma: modificar sólo el núcleo rítmico afectado.

Los siguientes ejemplos muestran las transformaciones:

modelo original



transformación

a.1



en el caso a.1., la eliminación de la nota no acentuada cambia el grupo de tres a dos notas.

a.2



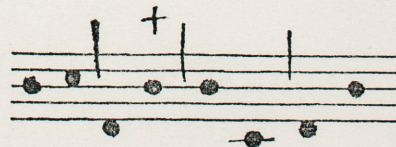
la nota eliminada era la que llevaba el acento, recorriéndose éste a la inmediata posterior

b.1



en este caso, la nota añadida antecede al acento, creando una sucesión de cuatro notas anteriores al acento siguiente del modelo, dividiendo en dos grupos a las cuatro notas

b.2



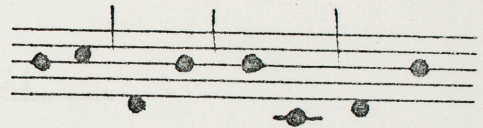
aquí, la nota añadida se encuentra como anacrusa de la primera nota del modelo, formando un núcleo ternario al final del mismo

c.1



en este caso, la repetición interna es posterior a la unidad

c.2



finalmente, aquí, la repetición interna es anterior al acento.

## 8. proporciones:

El siguiente cuadro de proporciones muestra, a manera de ejemplo, la relación de cantidades posibles en el empleo de modelos melódicos, modos de repetición, de comunicación y minutos de realización de una versión supuesta. Sirve sólo como una referencia, no plantea dichas proporciones como únicas.

cuadro proporcional

modelos melódicos	3	5	8	13
modos de repetición	8	13	21	34
modos de comunicación	5	8	13	21
minutos de realización	ca. 3'	8'	21'	55'

## 9. resumen del proceso y escritura:

- inventar melodías o citar ajenas, desprovistas de contenido rítmico.
- formar un repertorio de estas no menor de 5 ó 6 y no mayor de 10 ó 12.
- escribirlas en notas asignando a cada una una letra del abecedario para usarla en planes de secuencia.
- experimentar con cada uno de los modelos melódicos los modos de repetición propuestos.
- seleccionar para cada modelo los modos de repetición que se le vayan a aplicar, escribiéndolo con los signos respectivos en cada melodía
- observar semejanzas entre las melodías (p. ej.: sonidos comunes, ritmo común, acentuación, etc.), para escribir en texto breve o con signos de alteraciones u otros tradicionales los elementos comunes entre una y otra melodía. Dichas indicaciones deben ser inscritas en una línea de unión entre ambos modelos melódicos.

g. observar aspectos no comunes que haya que disolver, para escribirlo en texto breve o con signos en el mismo lazo o línea entre ambas melodías.

h. experimentar improvisando algunas formas de secuencia, para ordenar las melodías de acuerdo a un orden inicial, mismo que podrá ser cambiado siempre.

i. experimentar formas de inicio y de conclusión de la pieza.

j. ordenar el material de acuerdo a los nexos entre los modelos melódicos, escribiendo la partitura general de la versión bajo la forma de una red, como se muestra en el ejemplo final:

