



ENRIQUE
ITURRIAGA

Tres canciones
para coro y orquesta

ADAPTACIÓN PARA CORO Y PIANO



Universidad
Nacional de Música

INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN
FONDO EDITORIAL Y PUBLICACIONES

ENRIQUE **ITURRIAGA**
Tres canciones para coro y orquesta
ADAPTACIÓN PARA CORO Y PIANO



Universidad
Nacional de Música



Universidad
Nacional de Música

Lydia Hung Wong
Presidencia de la Comisión Organizadora

Diego Puertas Castro
Vicepresidencia de Investigación

José Ignacio López Ramírez Gastón
Dirección del Instituto de Investigación

Tres canciones para coro y orquesta

Adaptación para coro y piano

© 2022 Enrique Iturriaga Romero
© 2022 Universidad Nacional de Música
Instituto de Investigación
Fondo Editorial y Publicaciones
Av. Emancipación 180, Lima, Perú 15001
Tel.: (511) 426-9677, anexo 2162
fondoeditorial@unm.edu.pe

Serie Música (Partituras) TA-01-2022
Tiraje: 500 ejemplares

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del
Perú N°2022-03983

ISBN: 978-612-47906-5-2

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier
medio, total o parcialmente, sin permiso expreso de
la universidad.

Omar Ponce Valdivia
Dirección de la edición

Roxana Bada Céspedes
Edición

Manuel Llancari Olivera
Edición musical

Diego Puertas Castro
Revisión pianística

Rafael Junchaya Rojas
Revisión de textos

Ronald Callapiña Galvez
Corrección de estilo

Juan Pablo Campana Zegarra
Diseño de la portada

Alexandra Cipriani Ronceros
Diagramación

Oficina de Imagen Institucional
Fotografía



PRESENTACIÓN

Para la Universidad Nacional de Música es motivo de orgullo presentar *Tres canciones para coro y orquesta*, publicación que coloca en su merecido sitio a la obra y a la figura del gran maestro Enrique Iturriaga (1918-2019), compositor y músico integral peruano, quien fuera director general y docente de nuestra casa de estudios, institución donde formó y encaminó la carrera profesional de varias generaciones de músicos nacionales.

La presente publicación forma parte del proyecto «Las Cumbres. El Legado de Enrique Iturriaga», llevado a cabo precisamente por los músicos que fueron discípulos del maestro Iturriaga. Este proyecto busca difundir la obra del maestro y reflexionar en torno a su trascendencia en la composición y en la formación de compositores. Con la coordinación del maestro José Manuel Llancari, «Las Cumbres» se perfila a ser un hito dentro de la promoción de las creaciones musicales, no solo de uno de los compositores más trascendentes de los siglos XX y XXI, sino de las obras de otros compositores que fueron sus discípulos y en quienes indiscutiblemente se percibe su herencia pedagógica, cristalizándose de esta manera la sucesión intergeneracional de conocimientos y experiencias que la labor de la Universidad Nacional de Música propicia.

Como primera fase de este proyecto se ha encargado la adaptación para coro y piano de *Tres canciones para coro y orquesta*, considerada por el maestro Iturriaga como una de sus obras más significativas. De esta manera, se hará más accesible su interpretación para las agrupaciones corales que no tienen la oportunidad de contar con un ensamble orquestal.

La presente publicación, además, está acompañada del texto titulado «El estilo compositivo de Enrique Iturriaga: la unidad del método», del maestro Rafael Junchaya (1965), exalumno de nuestra casa de estudios y musicólogo de la Universidad de Helsinki (Finlandia), quien realiza un minucioso recuento de los rumbos de la obra de Enrique Iturriaga y describe su estilo en cada fase creativa, enfocándose en las piezas representativas concebidas a partir de la década de 1940. El autor subraya el inmenso aporte de la composición musical del maestro Iturriaga, propone que la diversidad es característica de sus creaciones, y que, a su vez, existe una unidad en el conjunto de toda su obra, sintetizándose así esa dicotomía que los grandes maestros suelen tener. Valora también la presencia de la música popular, que nuestro centenario músico supo introducir al crear ambientes sonoros particulares y bien estructurados.

Con la publicación de *Tres canciones para coro y orquesta* anhelamos sentar las bases de una mayor difusión y promoción del repertorio que nos legó el maestro Iturriaga, para así acercar cada vez más su obra a los nuevos públicos y promoverla en diferentes espacios físicos o virtuales de nuestro país, así como fomentar la investigación del repertorio del maestro.

Lydia Hung Wong

Presidenta de la Comisión Organizadora de la Universidad Nacional de Música

SOBRE ESTA **ADAPTACIÓN**

«Creo que es una de las obras que va a quedar...», me dijo nuestro querido Enrique en su casa de Miraflores, refiriéndose a *Tres canciones para coro y orquesta*. Eran días en los que el maestro realizaba una nueva y última revisión de la orquestación de la obra, versión que tuve el agrado de editar para Filarmonika Music Publishing en 2012. La obra, una de las pocas obras sinfónico-corales dentro del repertorio peruano, es importante por diversos aspectos, tales como el trabajo con los textos anónimos quechuas traducidos por José María Arguedas, los medios que utiliza (orquesta, coro, solistas, instrumentos tradicionales peruanos) y la diversidad de los materiales de su lenguaje.

Así, cuando presenté el proyecto «Las Cumbres. El Legado de Enrique Iturriaga» a la Universidad Nacional de Música, que tiene entre sus objetivos principales difundir la labor del maestro, propuse hacer la adaptación para coro y piano de esta importante obra peruana y ayudar así a hacer más viable su difusión, contribuyendo, además, al repertorio de las agrupaciones corales que existen en nuestro país.

Ya había realizado adaptaciones orquestales con piano para Filarmonika Music Publishing y el Ministerio de Cultura, pero realizar esta adaptación significaba un trabajo especial, no solo por el desafío técnico que un trabajo como este demanda, sino por la especial relación afectuosa que tengo con quien fuera mi maestro de composición y amigo.

El objetivo principal era, naturalmente, adaptar la expresividad sonora de la orquesta a los medios expresivos del piano, cuidando en todo momento la relación entre la orquesta y el coro. En ese sentido, una de las dificultades a superar fue encontrar una orquestación en cierta medida puntillista, en la que se presentan fragmentos donde los diferentes estratos de su textura tienen timbres distintos que pueden provenir de los instrumentos orquestales convencionales o de la música tradicional peruana y que pueden ser cambiados rápidamente por otros. En ocasiones he optado por hacer necesariamente un resumen del paisaje sonoro global. En algunos pasajes he optado por representar el sonido de algunos instrumentos de percusión indeterminada con sonidos de altura determinada del piano, buscando siempre la correlación expresiva del gesto musical.

He tenido especial cuidado en tratar de conseguir que todos los colores armónicos estén adecuadamente representados. Considero que el tercer movimiento, en especial, es una importante muestra de la riqueza del lenguaje de la obra y que su adaptación puede llegar a tener valor propio como obra del repertorio pianístico.

Como se sabe, es posible encontrar otras soluciones de algunos pasajes al momento de realizar la adaptación. En ese sentido, lo que presentamos aquí es una versión que intenta aproximarse a la expresión original de la obra y que con su publicación pueda facilitar la aproximación de los músicos y estudiantes al conocimiento de uno de nuestros más importantes compositores peruanos.

José Manuel Llancari Olivera

Compositor
Docente de la Universidad Nacional de Música



SOBRE EL **COMPOSITOR**

Enrique Iturriaga Romero nació en Lima en 1918 y falleció en la misma ciudad en 2019. Pasó su niñez en Huacho, pequeña ciudad costeña al norte de Lima, donde aprendió a tocar el piano guiado por su madre, y fue incentivado a la creatividad musical por su padre. Siendo adolescente interpretaba ya con el piano sus primeras creaciones, piezas de música popular y marineras.

En 1934, en Lima, estudió piano con Lily Rosay, y teoría y armonía con Andrés Sas. Más tarde inició estudios de composición con Rodolfo Holzmann; y, en 1945, ingresó a la Academia Nacional de Música y Declamación José Bernardo Alcedo, denominada luego Conservatorio Nacional de Música.

En 1950, viajó a París para estudiar composición con Arthur Honegger. De regreso al Perú fue convocado por el Conservatorio Nacional de Música para enseñar composición, armonía y análisis musical, y por la Pontificia Universidad Católica del Perú para impartir apreciación musical.

Una vez instalado profesionalmente en el Conservatorio, ocupó el cargo de director general entre 1973 y 1976, y luego entre 1999 y 2002. Fue también profesor de Historia de la Música en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, donde fue director de la Escuela Académico Profesional de Arte en 1987.

Su obra comprende música para piano, música coral y de cámara vocal y orquestal, así como música para teatro, ballet y cine. Junto a su producción artística, en la década de 1980, realizó una intensa labor de investigación de la música peruana y publicó textos históricos y ensayos hasta 1995.

En vida se le otorgó diferentes reconocimientos, entre estos destacan los premios Luis Duncker Lavalle, en 1947, y Juan Landaeta, en 1957, además de la Medalla de Honor del Congreso de la República en el grado de Gran Oficial, en 2004, y las Palmas Magisteriales en el grado de Amauta, también en 2004, por su obra musical y su destacada labor docente al servicio del país.

EL ESTILO COMPOSITIVO DE ENRIQUE ITURRIAGA: **LA UNIDAD DEL MÉTODO**

Ph. D. Rafael Leonardo Junchaya (Lima, 1965)

Compositor, director de orquesta, pedagogo y musicólogo. Estudió composición y docencia de composición en el Conservatorio Nacional de Música de Perú. Llevó cursos de pedagogía universitaria en la Universidad de Helsinki (Finlandia), en donde además obtuvo su doctorado en Musicología. Es graduado como docente en la Universidad Haaga-Helia (Finlandia). Ha recibido premios de composición en Perú y Estados Unidos, y sus obras han sido estrenadas en América y Europa. Ha dirigido orquestas en Perú y Finlandia.

Resumen

El estilo de los compositores suele transitar por diferentes caminos. Cuando la producción es grande, dichos caminos suelen ser fácilmente diferenciables. El caso de Enrique Iturriaga es diferente. Su producción musical no es muy vasta y muchas de sus obras muestran grandes diferencias en el estilo empleado, lo que podría sugerir una falta de unidad estilística en su producción general. No obstante, el análisis de sus composiciones y la comprensión de su labor como compositor y profesor de composición muestran que hay una unidad en su producción creativa que está por encima de los estilos estructurales o formales. La unidad estilística de las composiciones de Iturriaga se encuentra en el enfoque y proceso compositivo, un método que aquí se denomina «germinal» o «generativo» y que, a su vez, ha sido también la base para la labor de Iturriaga como profesor de composición.

Palabras clave

Enrique Iturriaga; composición; estilo compositivo; música peruana del siglo xx

1. Introducción

Uno de los periodos de la historia de la música en el Perú sobre el que más se ha escrito es el que corresponde al siglo xx. Al respecto, los estudios de Enrique Pinilla –*Informe sobre la música en el Perú* (1980) y *La música en el siglo xx* (2007 [1985])– forman la base de muchos trabajos sobre el tema. Pinilla, además, es quien establece la clasificación de los compositores peruanos de música de arte en generaciones por décadas, tomando en cuenta los años en que comienzan su producción. Dentro de esta clasificación, ocupa un lugar de gran importancia la denominada generación del 50, grupo al que el propio Pinilla pertenece. Esta relevancia radica en que son la primera generación de compositores peruanos que adoptaron los lenguajes modernos que aparecieron en Europa a fines del siglo xix y que se afianzaron en el siglo xx. A nivel nacional, el más reconocido representante de esta generación es sin duda Enrique Iturriaga (1918-2019), no solo por su producción musical, sino sobre todo por su labor pedagógica, ya que Iturriaga es considerado el formador de las siguientes generaciones de músicos y compositores peruanos hasta inicios del siglo xxi.

Los datos biográficos de Iturriaga han sido ya motivo de trabajos dedicados, principalmente la monografía de José Quezada Macchiavelo (1999), que incluye además un catálogo parcial de las obras del compositor, y la entrevista que le hace al compositor, publicada en *Lienzo* (1998). Juan Carlos Estenssoro ha publicado también otra importante entrevista (2018). A estos trabajos se suman, de forma importante, la entrevista realizada por Armando Sánchez Málaga (Fundación del Banco Continental para el fomento de la educación y la cultura 1991) y *Descubriendo a Enrique Iturriaga*, pequeño documental dirigido por Luis Alonso Zapata y producido por el Centro Cultural de España (CCE Lima) y el Círculo de Composición del Perú (Circomper) (2008)¹. Ambos documentos incluyen, adicionalmente a los datos biográficos, información sobre la visión musical del autor. Existe, además, una tesis de maestría sobre su obra e influencia preparada por Mina Maggiolo (2018).

La producción compositiva de Iturriaga es variada pero no extensa, al menos si se compara con otros compositores latinoamericanos de la misma época. Por ejemplo, no compuso ninguna ópera, pero sí música incidental para teatro y cine, así como música para danza. La parte más conocida de su producción es, quizá, la obra para orquesta, que consta de nueve entradas en su catálogo; seguida por la obra para coro y la de piano; siendo la obra de cámara la menos cuantiosa: un dúo para violín y violonchelo, dos ciclos de canciones, un cuarteto para metales y un cuarteto para cuerdas. Las primeras obras de Iturriaga muestran una cercanía a lenguajes no tonales o hasta politonales, pero siempre diatónicos, cercanos a Ravel y Hindemith. Otras de sus obras, sin embargo, muestran otros fundamentos estructurales. La *suite* para orquesta *Vivencias* (1965), por ejemplo, es serial dodecafónica. Las obras posteriores muestran una variedad de lenguajes, en general no alejados del diatonismo y con la inclusión de sonoridades atonales, que en algunos casos resultan extrañas al lenguaje más general, pero que se explican a través de la estructura de cada obra. Iturriaga menciona que sus composiciones posteriores a *Vivencias* incluyen principios de serialismo, pero sin dejar de lado las estructuras armónicas diatónicas, incluso tonales (Sánchez 1991). Un elemento que está presente en todas sus obras es el uso de terceras, pero la relación que establecen entre sí no es siempre tonal, sino que se adecúan al lenguaje de cada obra.

Tomando en cuenta las definiciones más extendidas de estilo musical –como la que presenta Pascall (2001), quien considera al estilo como una forma de discurso o modo de expresión–, se determina que las composiciones de Iturriaga no se enmarcan en un estilo específico, sino más bien presentan una multiplicidad de estilos que dificultan la ubicación del compositor dentro de una corriente estilística particular, en atención al lenguaje de sus composiciones cuando menos. A pesar de esta diversidad mostrada en sus obras, existe un principio de composición que se puede considerar como elemento de unidad de su producción, elemento que se encuentra por encima de las características de estilo superficiales que suelen ser el foco de las visiones estéticas (Pascall 2001). Este elemento de unidad parte del concepto de que la composición debe nacer

1 Revisar Petrozzi (2010) para mayor información sobre el Circomper.

de una única idea básica, germinal. Esta forma de componer –denominada «generativa» en Junchaya (1994:13)– está vinculada a la tradición occidental, presente tanto en la composición serial dodecafónica como en la romántica, e incluso en el Barroco tardío alemán. Iturriaga atribuye a Holzmann el haberle enseñado a componer partiendo de una idea o un tema:

Holzmann fue quien me enseñó [...] a pensar y elaborar el tema al estilo alemán: el tema corto susceptible de ser trabajado; no por eso menos expresivo y capaz de contener pensamientos serios: una idea estéticamente rica. Yo no puedo trabajar si no conozco mis temas (Quezada 1998:60).

Sin embargo, el uso que Iturriaga hace de la técnica es más amplio que en los estilos históricos tradicionales, toda vez que en algunos casos no solo la organización melódica, sino también la armónica, cuando no la estructural misma, son derivadas de la célula inicial. Si bien este procedimiento se encuentra también en obras postseriales desde mediados del siglo xx, que se basan en la organización de conjuntos de notas, la particularidad de las obras de Iturriaga es que su sonoridad se encuentra más vinculada al diatonismo y a las organizaciones armónicas tonales que a estructuras atonales, sonoridades aquellas que el compositor percibía en la música popular y tradicional del Perú, sobre todo la andina, y de Latinoamérica. El mismo compositor ha señalado que, en relación con su forma de creación: «la composición misma es deducir qué cosa es lo que está adentro [de la célula germinal]» (Circomper y CCE Lima 2012:5m56s), lo cual resume esa forma de trabajar que había aprendido con su maestro:

Una vez que yo conozco un tema es como si hubiera vivido en su casa, y todo lo que me sale ya no es pensado, no puedo hablar de otra manera. Holzmann me enseñó a meterme a fondo en los temas, a crear un objeto sonoro a través de uno mismo: ya estás empapado y no tienes que detenerte a pensar qué es (Quezada 1998:61).

2. Composiciones de Enrique Iturriaga

Considerando que la primera obra registrada de Iturriaga, las *Tres piezas para piano*, es de 1945 y que la última, *Manormeyor* para cuarteto de cuerdas, es de 2008, durante estas más de seis décadas de actividad compositiva, su catálogo ha registrado unas veinticinco composiciones importantes y una docena de obras menores, música incidental principalmente. Esta aparente austeridad productiva se explica plenamente cuando se considera que Iturriaga estuvo, desde la década de 1950 hasta la primera década del siglo xxi, dedicado casi enteramente a la enseñanza musical, razón por la que se le reconoce también como un importante pedagogo.

Maloff (2007) divide la obra de Iturriaga en tres periodos: un periodo inicial, desde las primeras obras hasta la *Suite* para orquesta (1947); una segunda fase, desde *Las cumbres* para coro (1960) hasta el *Homenaje a Stravinsky* (1971); y un periodo tardío, desde la *Sinfonía Junín y Ayacucho* (1974) hasta *Desiertos* (1996)². A la primera etapa se le atribuye un carácter de marcada influencia de la música popular; el segundo periodo es considerado por Maloff como uno de experimentación; y el tercero, un periodo de síntesis que reúne elementos de los dos periodos iniciales. La división propuesta por Maloff atiende a criterios superficiales y resulta cuestionable cuando algunas de las características atribuidas a cierto periodo se encuentran a lo largo de todo el proceso creador, como, por ejemplo, la vinculación con los elementos populares o el ejercicio de la experimentación. Algunos de estos elementos que se mantienen en casi toda su obra contribuyen a considerar a Iturriaga un compositor neoclásico por el uso que hace de formas tradicionales de la música occidental y por su vinculación con la armonía triádica, aunque no necesariamente con el uso de las funciones tonales.

² La clasificación de Maloff no incluye la última obra de Iturriaga que fue escrita en 2008, pero se le puede considerar como parte de este último periodo.

Iturriaga toma una posición dialéctica con los elementos de la tradición occidental que aplica en sus composiciones, como es común observar también en las obras de otros compositores neoclásicos, como Stravinsky. El uso de elementos de la música popular es una muestra de esta actitud dialéctica hacia la tradición occidental. Complementariamente, el uso de ciertos intervalos, sobre todo de terceras menores y mayores, es una característica que atraviesa todos los periodos y estilos en las obras de Iturriaga. Estos intervalos, al remitir a las sonoridades tonales, dan la impresión de que Iturriaga es un compositor tonal, siendo esta es una de las razones por la que es considerado neoclásico. Sin embargo, al no usar funciones tonales, estos acordes con terceras no bastan para generar un sistema armónico tonal. Al procedimiento de usar estos acordes de esta manera Iturriaga lo denomina armonía «antitonal» (Junchaya 2006:6).

3. Análisis de los gérmenes compositivos

El proceso compositivo germinal que Enrique Iturriaga emplea se ilustrará con un análisis de solo algunas de sus obras, debido a la imposibilidad espacial de analizar toda su producción. Los análisis apuntan a detallar los procesos involucrados en la creación y el desarrollo de las composiciones a partir de ideas iniciales. Las obras a revisarse son:

- *Canción y muerte de Rolando* para soprano y orquesta (1947)
- *Pregón y danza* para piano (1952)³
- *Suite* para orquesta (1956)⁴
- *Vivencias* para orquesta (1965)
- *Homenaje a Stravinsky* para cajón y orquesta (1971)
- *Sinfonía Junín y Ayacucho* (1974)
- *Llamadas y fuga para un santiago* para quinteto de metales (1990)

Cabe mencionar que algunas de estas obras y otras más han sido analizadas por Junchaya (2006), Petrozzi (2009), Maloff (2007), Diaz (2016), Maggiolo (2018) y Piachonkina (2019). Se le remite al lector estos textos para que pueda revisar a más detalle los análisis propuestos de las obras de Iturriaga no consideradas aquí. La intención del presente trabajo no es exponer análisis pormenorizados de las piezas mencionadas (lo que supondría un texto de bastante mayor extensión), sino mostrar ejemplos de cómo Iturriaga partía de elementos mínimos para extraer material compositivo. Los análisis aquí propuestos se centran en revisar solo algunas secciones de las obras, examinar cómo usaba el material generativo (o germinativo) en ciertos momentos. En este sentido, no se apunta a desmenuzar exhaustivamente las composiciones, tanto por razones de espacio como por destacar lo relevante a este estudio.

3.1. *Canción y muerte de Rolando*

La cantata para soprano y orquesta *Canción y muerte de Rolando*, compuesta en 1947 sobre el texto de Jorge Eduardo Eielson (1924-2006), es la primera obra orquestal creada por un compositor formado en el Conservatorio Nacional de Música, y es considerada también como la primera obra importante del Perú republicano elaborada por un compositor formado completamente en el país (Circomper y CCE Lima 2012). Esta obra recibió el Premio Nacional de Música Luis Duncker Lavalle ese mismo año. Posteriormente, en 1952, Iturriaga revisó la orquestación de algunos pasajes, eliminó algunos compases que consideró redundantes y redujo la densidad orquestal en otros, pero manteniendo casi intacta la obra. El poema de Eielson, que es originalmente mucho más extenso, fue reducido por su autor a pedido de Iturriaga, con el fin de obtener tres partes a las que el compositor adjuntó un preludio orquestal, estableciéndose así las cuatro secciones de la obra.

3 Quezada (1999:6) anota 1953 como el año de composición, pero la partitura editada (Iturriaga 1997) data en 1952.

4 Quezada (1999:6) registra 1957 como año de composición, pero el manuscrito señala 1956. El estreno de esta obra fue, no obstante, en 1957 en Caracas.

La idea principal de esta obra se presenta con la melodía de la voz en la primera parte luego del preludio orquestal. De esta idea nacen las estructuras melódicas, rítmicas y armónicas que se desarrollan en la pieza (ver figura 1).



Figura 1. *Canción y muerte de Rolando*. Melodía inicial de la segunda parte.

Iturriaga ha reconocido dos influencias importantes en esta obra: la música de Paul Hindemith y el canto gregoriano. Ambas influencias se reflejan en la melodía que constituye el germen compositivo de esta obra, siendo las más evidentes el uso de cuartas melódicas, que también se usan armónicamente, y el movimiento melódico esencialmente diatónico, que incluye el uso de ámbitos melódicos que recuerdan los modos melódicos antiguos. El ritmo del primer compás (♩ ♪) adicionalmente genera un gesto que se presenta en diferentes momentos de la obra, incluso con disminución (♩ ♪, o también ♩ ♪). El primer gesto del inicio establece además un *topos*⁵ heroico (reforzado por el uso de los metales), al que se le une la figura con puntillo, tal como se observa en la figura 2:



Figura 2. *Canción y muerte de Rolando*. Inicio.

El *topos* heroico aparece nuevamente entre los compases 19-25 del preludio (ver figura 3) y los compases 31-39 del movimiento final (ver figura 4), todos ellos a cargo de los metales: trompetas, cornos y trombón⁶. La revisión de la orquestación de 1952 reduce, en el caso del preludio, la densidad orquestal, con lo que crea un juego de imitaciones donde antes se tenía un movimiento homofónico; y en el segundo caso, elimina algunos compases intermedios que repetían el gesto de los metales.



Figura 3. *Canción y muerte de Rolando*. Preludio, cc. 19-22.

5 En semiótica musical, se denomina *topos* a un gesto particular que hace referencia a algún elemento extramusical.

6 Es interesante observar que el mismo gesto heroico es utilizado por Iturriaga también en dos obras posteriores: la *Suite* para orquesta de 1956 y la *Sinfonía Junín y Ayacucho* de 1974.



Figura 4. *Canción y muerte de Rolando*. Tercera parte, cc. 29-32.

Otro elemento importante extraído de la melodía inicial de esta obra es el movimiento y la armonización por cuartas, en su mayoría justas, y, consecuentemente, el uso de las quintas como inversión. Se puede observar que el acorde de anacrusa que inicia la obra (ver figura 2) es el resultado de la secuencia *sol#-do#-fa#-si*, y el acorde del primer tiempo resulta de la secuencia *si-(mi)-la-re-sol*. En el mismo ejemplo, el compás 3 muestra el movimiento melódico por cuartas/quintas en *fa#-si-mi*, y un movimiento melódico similar está contenido en el tema principal (ver figura 1) con el movimiento ascendente *si-mi-la* y descendente *sol#-re#*. Iturriaga aprovecha la ausencia de terceras en la armonía que emplea y los saltos por cuartas y quintas como una manera de cambiar el espacio tonal rápidamente (Sánchez 1991). Esto último se aprecia, por ejemplo, en el tema principal, donde desde el sexto compás, sobre las palabras «muerto sobre la yerba», el espacio tonal se dirige hacia los sostenidos. A pesar de esta armonización por cuartas y quintas, no se descarta la aparición de eventuales terceras, pero suelen no tener función armónica, salvo un único caso, cerca del final, donde hay un largo pedal sobre el acorde de *la* mayor que da la sensación de final, pero pierde esa función por una brevísima coda de tres compases, siendo el último acorde definitivo uno formado solo por las notas *la-mi-si*, confirmando la estructuración por cuartas de toda la obra.

El otro elemento que utiliza Iturriaga en *Canción y muerte de Rolando*, que se aprecia en el tema inicial y es reconocido como influencia, es el canto llano o gregoriano. Esta influencia se observa en lo diatónico de los movimientos melódicos y en los ámbitos que remiten a los modos eclesiásticos, sobre todo los que incluyen tritonos melódicos⁷. El tema principal de la obra se inicia con una sucesión melódica cuyo *ambitus* coincide con el modo II o hipodórico con tónica en *mi-fa#-sol-la-si-do-re* (ver figura 1, primeros cuatro compases). Al final de dicha melodía se observa un movimiento melódico con ámbito de tritono (*sol#-re#*), aspecto que está presente en varias partes de la obra y que, además de reforzar el carácter arcaico que produce la armonía por cuartas y quintas, permite observar una ambigüedad tonal que facilita el cambio de armonías por equívoco, tal como se aprecia en la figura 5. En esta figura se aprecia que, tras iniciar la melodía sobre el acorde formado por las notas *la-mi-si*, cambia a *mi#-la#-re#-sol#* en el sexto compás y termina sobre *do#-sol#-re#* al final de la frase, acorde a distancia de cinco quintas justas del inicial:

Figura 5. *Canción y muerte de Rolando*. Inicio de la segunda parte.

7 Estos intervallos de tritono en sucesiones melódicas, como se sabe, fueron esencialmente teóricos porque en la práctica eran reemplazados por intervallos justos, siguiendo la regla medieval de *una nota super la semper est canendum fa*.

3.2. Pregón y danza

Compuesta en 1952 (Iturriaga 1997), *Pregón y danza* es una obra para piano que consta de las dos partes que reza su título. La danza fue compuesta en primer término, y posteriormente el autor consideró que la obra debería llevar una sección introductoria a manera de preludio. Iturriaga se decidió por llamar a esta primera sección «Pregón», haciendo referencia a los pregones de los vendedores limeños. Estos pregones a mediados del siglo xx estaban casi en desuso, salvo algunas excepciones. Una de estas era el que se cantaba para el dulce iqueño revolución caliente, cuyo ritmo de la frase inicial se convierte en uno de los elementos de organización de esta primera parte de la composición, y que Iturriaga interpreta como se muestra en la figura 6:



Figura 6. Ritmo inicial del pregón *revolución caliente*.

La presencia de este ritmo organizador se acompaña con diferentes contornos melódicos, la mayoría con repeticiones de la misma nota e intervalos de segunda mayor, tal como sucede en los compases 12-15 (ver figura 7):



Figura 7. «Pregón», cc. 12-15.

Una transformación de esta célula rítmica que incluye un movimiento de segundas sobre el tresillo se presenta entre los compases 29 y 32 (ver figura 8):



Figura 8. «Pregón», cc. 29-32.

La célula rítmica del pregón está contenida, no obstante, en el ritmo del primer compás (♩ ♩ ♩); y el tresillo de negras está contenido en la primera blanca, cuya disminución (♩ ♩ ♩) aparece en el compás 27 (ver figura 10). Esta versión simplificada actúa en sí misma como célula generativa de motivo rítmico del pregón, reforzando la importancia de dicho motivo y creando una idea germinal anterior a su aparición.

Un segundo elemento estructural presente en el «Pregón» es el uso de la dualidad armónica mayor-menor, que también se aprecia en la «Danza»⁸. Esta dualidad se muestra a través del uso simultáneo o alternado de una tríada mayor y su par menor, o por dos tríadas mayores a distancia de tercera menor, lo que genera una falsa relación cromática, como, por ejemplo, en los compases 24-25 del «Pregón» (ver figura 9)⁹, donde se observa la alternancia de las tríadas de *do* y *la* mayores, que generan la falsa relación *do*♭-*do*♯.

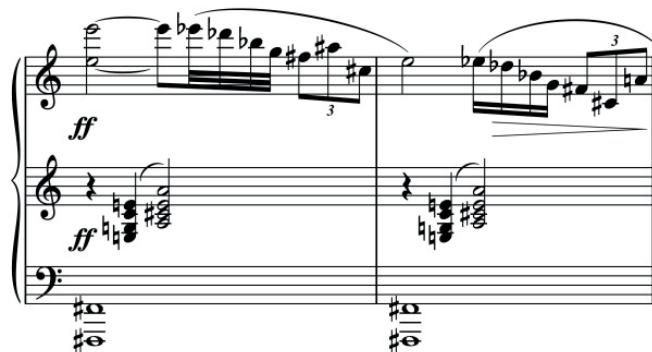


Figura 9. *Pregón y danza*, cc. 24-25.

En algunos casos, las tríadas que se combinan se encuentran a otras distancias interválicas, sean de segunda mayor, de tercera o quinta. Una de las tríadas suele ser mayor y la otra menor, aprovechándose posibles notas comunes. Un ejemplo de esta superposición se encuentra en el segundo compás del «Pregón», donde el acorde que aparece en la segunda blanca combina la tríada de *sol*♭ mayor con la de *la*♭ mayor a distancia de segunda mayor. La disposición de estos acordes compuestos suele darse por cuartas o quintas, lo que disfraza de alguna manera su formación con base en tríadas por terceras y, a la vez, otorga un color armónico particular a estos acordes. Adicionalmente, Iturriaga utiliza melódicamente la segunda menor descendente como elemento cadencial, a manera de sensible, que marca momentos de función semicadencial, es decir, de descanso sobre una «dominante». Ejemplos de este uso se encuentran en los compases 4, 27 y 52 del «Pregón» (ver figura 10):

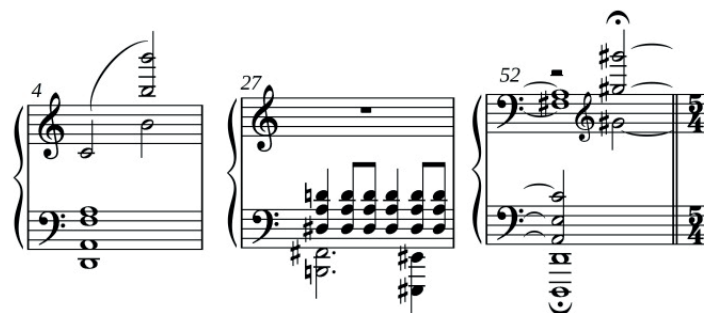


Figura 10. «Pregón», cc. 4, 27 y 52.

8 Esta dualidad rítmica se observa, entre otros ejemplos, a través del uso de las *terceras arequipeñas*. Ver también el análisis de esta pieza que presenta Maloff (2007:46-51).

9 Esta relación se conoce con el nombre de *terceras arequipeñas* por su regular presencia en el yaraví y otros géneros musicales de la región, donde las melodías suelen cantarse armonizadas a la tercera. Se producen por el contraste entre la diferente alteración del sexto grado de la escala menor melódica que, con el acompañamiento por terceras, produce la falsa relación cromática.

En el compás 4 se observa cómo la nota *si* desciende una segunda menor del *do* en el acorde que combina las tríadas de *re* menor y *la* menor. En el compás 27, la nota *mi*[#] desciende una segunda menor del *fa*[#] de la combinación acórdica *si* mayor-*re* mayor. El tercer caso, el compás 52, que es el último del «Pregón» antes de la «Danza» en *attacca*, muestra un *sol*[#] que está a una segunda menor por debajo del perteneciente a los acordes superpuestos de *re* mayor y *la* menor con los que concluye este movimiento. Curiosamente, a pesar de estos movimientos de segunda menor que remiten a las cadencias tonales, Iturriaga considera que su música carece de la relación cadencial sensible-tónica (Quezada 1998:66). En todo caso, salvo algunas excepciones¹⁰, lo que el compositor no utiliza es la relación armónica tonal dominante-tónica con movimiento de sensible hacia la tónica.

3.3. Suite para orquesta

Dividida en cinco movimientos, la *Suite* para orquesta fue compuesta en 1956 y en el año siguiente recibió el Premio Juan Landaeta durante el II Festival Latinoamericano de Caracas (Quezada 1999:3). La obra fue estrenada con ocasión de dicho festival y la dirección estuvo a cargo de Carlos Chávez. La partitura de la obra fue editada por el Centro de Estudios, Investigación y Difusión de la Música Latinoamericana (CEIDML) de la Pontificia Universidad Católica del Perú en 1998 con ocasión del octogésimo aniversario del compositor (CEIDML, Centro de Estudios, Investigación y Difusión de la Música Latinoamericana s. f.).

El primer movimiento de la *Suite* es un *Allegro* que se inicia con una fanfarria de metales, a los que se suman las maderas y la percusión (ver figura 11). Este motivo inicial se asemeja al *topos* heroico de la *Canción y muerte de Rolando*, no solo por su ritmo semejante, sino también por el uso de los metales (ver figuras 3 y 4). Además de su ritmo característico, este motivo que se convierte en elemento generador del movimiento presenta una armonía formada por dos terceras mayores a distancia de tritono (*do-mi* y *fa*[#]-*sib*), acorde que se alterna en disposición entre el agudo y el grave y que desemboca en un acorde por cuartas *sol-re-la*. También resulta representativa la distancia de segunda mayor melódica que se produce en la alternancia de las terceras mayores *do-sib* y *fa*[#]-*mi*, las cuales se pueden entender también como el resultado de dos saltos consecutivos de cuarta justa. Los intervalos de tercera y segunda mayores son los que dominan los movimientos melódicos en este primer movimiento.



Figura 11. *Suite*. Inicio del primer movimiento.

Este primer movimiento, «*Allegro* ♩=144», está organizado en tres secciones. La primera se inicia con un motivo de tresillos que genera ritmos que aparecen a lo largo de todo el movimiento. A este ritmo se le suma el ritmo derivado $\frac{3}{8}$ | ♩ | ♩, que aparece en el alzar al compás 9 en trompetas y cornos con sordina (ver figura 12). Destaca aquí la introducción de la tercera menor en forma melódica, y se mantiene la armonía que se da desde el inicio con terceras mayores y acordes por cuartas, todos dentro de la gama *sol-la-sib-do-re-mi-fa*[#], que coincide con la escala menor melódica ascendente de *sol*, pero sin las funciones armónicas asociadas. Hay una breve modulación en la

10 Tal como la *Sinfonía Junín y Ayacucho* (1974), que es una obra tonal.

gama *la-si-do#-re-mi-fa#-sol* entre los compases 22 y 31, pero se regresa luego a la gama inicial tras el acorde por cuartas *mi-b-fa-sib*. Por otro lado, dado que muchos de los compases son de $\frac{3}{4}$, los ritmos en puras negras, que son comunes en estos compases, se interpretan como una aumentación de los tresillos del motivo generador.



Figura 12. Suite. Primer movimiento, cc. 8-13.

Este movimiento continúa desarrollando el ritmo de tresillo y los movimientos melódicos de segunda y tercera hasta el compás 41, momento en el que los violines introducen una idea melódica distinta, en ritmo binario, pero sin dejar de lado completamente el motivo de tresillos, que aparece eventualmente en la melodía, que está presente en las voces de acompañamiento de esta sección (ver figura 13) y que marca el inicio de la segunda sección del movimiento. A pesar del contraste que resulta de la presencia del ritmo binario y sincopado, las notas largas y la melodía extensa con pocas repeticiones, este pasaje se deduce fácilmente del motivo generador inicial por su contenido interválico, que consiste principalmente de segundas mayores, terceras mayores y menores, y cuartas y quintas justas. Esta sección está construida sobre la gama *re-mi-b-fa-sol-la-sib-do*, que coincide con un *re* frigio, es decir, introduce las notas *mi-b* y *fa* para subrayar acústicamente la diferencia con la primera sección. Continúa luego una tercera sección con el material del inicio, dándole al movimiento una forma ternaria. Nótese que las gamas usadas en las secciones contrastantes (de los compases 22-31 y 41 en adelante) son ambas derivaciones del motivo inicial de la obra.

Figura 13. Suite. Primer movimiento, violines, cc. 41-53.

Esta sección central introduce al final del pasaje de violines un elemento nuevo: la segunda menor armónica (en este caso, *la-sib*, y también se observa la oposición *re-mi-b*), que, por un lado, detenta una función de color; y por otro, señala una tensión que debe ser resuelta. Así, al final de la sección central y antes de la vuelta al gesto inicial en metales, aparece un *crescendo* en cuerdas y toda la orquesta, que se anuncia con esa segunda menor y explica que es el resultado de la superposición de dos acordes tríadas: *re* menor y *mi-b* mayor, como se observa en la figura 14. Este conglomerado es el resultado de la superposición de las sonoridades de la primera parte,

donde las notas *re-sol-la* son prominentes con el uso de las notas *fa* y *mib*, que aparecen recién en la parte intermedia de la obra. La combinación de ambas es lo que crea este cúmulo politonal con carácter cadencial que desemboca en el retorno al gesto rítmico del inicio y su gama asociada.



Figura 14. Suite. Primer movimiento, cc. 82-84.

El tercer movimiento de la Suite lleva la indicación «Siempre preciso $\text{♩} = 116$ ». En el MS, este movimiento estaba escrito principalmente en compases de $\frac{1}{2}$ y eventualmente en alguno de $\frac{3}{4}$. Para la edición de 1998, los compases fueron agrupados en $\frac{3}{2}$ y $\frac{3}{4}$, también en algunos de $\frac{9}{4}$ para facilitar la cuenta, ya que el gran número de compases y la rapidez del movimiento habían causado dificultades para el estreno¹¹.

Este movimiento está organizado en tres grandes secciones, que son precedidas por una introducción y sucedidas por una coda. Cada sección se inicia con la presentación del tema melódico y le sigue un desarrollo motivico que incluye una sección en *terceras arequipeñas*. La introducción se inicia con los violines, que crean una textura rítmico-melódica que Iturriaga la asociaba al trenzado melódico propio de la práctica del siku altioplánico (ver figura 15).



Figura 15. Suite. Tercer movimiento, inicio.

Llama la atención que el compositor restrinja las notas de esta parte a la gama *mi-fa#-sol-la-si-re*, que es una escala pentatónica más la tercera menor *sol* desde la fundamental, escala que también aparece transpuesta a la nota *si*: *si-do#-mi-fa#-la*, donde se mantiene cuatro notas comunes con la escala inicial. Los intervalos que contienen estas escalas son la base de todo el movimiento: segunda mayor, tercera menor, cuarta justa. La idea del trenzado del siku, es decir, la repartición en diferentes voces de secciones de una línea melódica, se observa más claramente en la línea de los cornos que prepara la presentación del tema principal (ver figura 16).

11 Este hecho se evidencia al escuchar la grabación del estreno, en la que el director tiene que cantar algunas partes para señalar las entradas que algunos músicos ignoran.



Figura 16. Suite. Tercer movimiento, cc. 11-17, cornos en fa.

El primer tema propiamente dicho aparece en trombones y contrabajos en el compás 21. Este tema, que es pentatónico (ver figura 17), se desenvuelve sobre un acompañamiento textural que sigue el modelo de los violines del inicio junto con negras con puntillo constantes, ritmo que ayuda a resaltar el carácter de la melodía.



Figura 17. Suite. Tercer movimiento, tema, cc. 21-37.

Tras la presentación del tema, el movimiento se desarrolla con elaboraciones de los ritmos de acompañamiento y secciones de la melodía hasta el compás 42, en el que aparece una elaboración del material que introduce las *terceras arequipeñas* sobre acordes propios de sendas escalas pentatónicas (ver figura 18):



Figura 18. Suite. Tercer movimiento, cc.42-48, maderas.

Este pasaje de maderas remite automáticamente a una sonoridad que Iturriaga ya había utilizado en su obra para coro *Las cumbres* (1950), como, por ejemplo, en el pasaje entre los compases 116 y 123 (ver figura 19).

Figura 19. *Las cumbres*, cc. 116-123.

De hecho, la relación de la *Suite* con *Las cumbres* va más allá del uso de las *terceras arequipeñas*, ya que el mismo motivo inicial del primer movimiento está presente en la obra coral, no solo en el ritmo de tresillos, sino que también tienen las mismas notas y alternancias armónicas, tal como se observa en la figura 20¹²:

Figura 20. *Las cumbres*, cc. 132-140.

Con respecto a la *Suite*, la tesis de Maggiolo (2018) presenta información incorrecta. La autora afirma que «en el tercer movimiento, reproduce de manera permanente el intervalo musical de tercera menor, que saca de la imitación onomatopéyica de la fauna peruana, en este caso, el canto [...] de los cuculíes» (45). Si bien es cierto que la tercera menor es uno de los intervalos que Iturriaga utiliza en este cuarto movimiento, no es el intervalo que aparece con mayor frecuencia, puesto que las segundas mayores y terceras mayores aparecen mucho más frecuentemente. De hecho, las terceras, mayores y menores, están muy presentes en toda la producción del compositor; además, su relación no se da con el canto del ave, sino con la concepción de Iturriaga de la tercera mayor como representante de la armonía europea versus la tercera menor como perteneciente al mundo musical andino (Estenssoro 2018:87). A esto se suma que la relación con el canto del cuculí (*Zenaida meloda*), según palabras del propio compositor (Sánchez 1991), se da en el cuarto movimiento y no en el tercero, donde la melodía que introducen las violas (ver figura 21) busca imitar dicho canto.

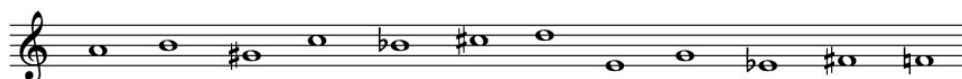
Figura 21. *Suite*. Cuarto movimiento, inicio, violas.

Como nota al margen, lo que sí resulta discutible es que la melodía que propone Iturriaga a imitación del cuculí no se parece al canto de esta ave, sino más bien al canto de la torcaza (*Zenaida auriculata*), canto que presenta intervalos grandes y repetición de las notas finales. El canto del cuculí, al menos en Lima y la región central del Perú, es más parecido al que se muestra en la figura 22, con el intervalo singular de tercera menor:

Figura 22. Canto de la *Zenaida meloda*.

3.4. *Vivencias*

Vivencias, cuatro movimientos para orquesta, fue compuesta en 1965 a solicitud del Comité para el III Festival Interamericano de Música de Washington (Piachonkina 2019:50). La obra fue publicada en 1968 por la Unión Panamericana, nombre con que se conocía a la Secretaría de la Organización de los Estados Americanos hasta 1967. A pesar de que en varias obras de Iturriaga hay un uso del total cromático y con atisbos de serialización¹³, *Vivencias* es la única obra serial dodecafónica del autor. Tratándose de una obra de este tipo, el germen compositivo es, naturalmente, la serie de doce sonidos, que está formada por intervalos de segunda y tercera exclusivamente (ver figura 23). El uso exclusivo de estos intervalos se debe a la idea del autor de que estos están más vinculados con la música peruana (Quezada 1998:63).

Figura 23. *Vivencias*, serie dodecafónica original (P_0) (Maloff 2007:57).

Cada uno de los cuatro movimientos de esta obra lleva en el MS un subtítulo que no aparece en la edición de 1968 (Petrozzi 2010:171). Estos textos hacen referencia a la experiencia que el compositor vincula con cada sección, lo que conduce a la traducción intersemiótica de estos textos hacia la música. El tercer movimiento, «Moscas, murmullos, susurros...», por ejemplo, está representado por las figuras rápidas e irregulares en las cuerdas, casi trémolos, en múltiples *divisi*. El segundo movimiento, «Las manos, la ternura...», tiene relación con la experiencia sexual.

El primer movimiento de *Vivencias* lleva el epígrafe «Las cumbres, los huertos, campanas...», y se relaciona con los viajes que hiciera el compositor en compañía de José María Arguedas por la región andina peruana. Piachonkina (2019:52) encuentra una vinculación entre este epígrafe y la obra *Las cumbres* de 1953, también compuesta tras la experiencia de viaje de Iturriaga. El movimiento se inicia con la presentación de la serie original (P_0 , las notas de la serie se indican en la reducción de la figura 24) a la que siguen distintas transformaciones de la serie (ver tabla 1)¹⁴. En algunos casos, los inicios y los finales de las series se traslapan en una o dos notas, práctica bastante usual en el uso de este sistema compositivo.

Llama la atención, no obstante, la presencia de dos hechos no comunes en la aplicación estricta del sistema dodecafónico, del cual Iturriaga hace un uso bastante convencional en este movimiento. El primero es que la nota *reb*, que inicia la serie R_{10} en el compás 9, no debería repetirse hasta completar las demás notas de la serie; sin embargo, el acorde *mi-fa-reb* de ese compás, que resulta de la superposición de las dos últimas notas de la serie I_4 con la primera de R_{10} , se repite en el compás 11. Esta licencia se puede entender desde el punto de vista tímbrico-expresivo: estos acordes los tienen los violines I, chelos y contrabajos en *pp*; mientras que el acorde del compás 8 *do-si-mib* lo tienen los violines II, III y las violas en *p*. En el compás 9 hay una expansión de registro hacia el sobreagudo con un *crescendo*, de este modo el compás 8 se convierte en una pausa o un impulsor del movimiento y sonoridad hacia el compás 9, que se percibe como una continuidad del compás 7, justificando así su repetición idéntica. La segunda licencia podría ser una omisión involuntaria en el desarrollo de la serie P_3 , que inicia en el compás 12, y en la que se omite la última nota de la serie, *sol#*, la misma que aparece mucho más tarde en la serie siguiente R_9 (*lab* del compás 16).

13 Esto se puede apreciar, por ejemplo, en la parte central de la obra *Obertura para una comedia* (1964).

14 La matriz completa de la serie se encuentra desarrollada en Maloff (2007:57).

Figura 24. *Vivencias*. Primer movimiento, reducción.

| Serie | Compás | Observaciones |
|-----------------|--------|--|
| P ₀ | 1 | Señalada en la figura 24. |
| Rl ₆ | 3 | Traslapa las notas sol-fa# del final de P ₀ . |
| I ₀ | 5 | Comienza en la última semicorchea. |
| I ₄ | 7 | Traslapa el reb del final de I ₀ . |
| R ₁₀ | 9 | Empieza en el reb agudo. |
| P ₃ | 12 | Inicia en el último acorde del compás. |
| R ₉ | 14 | Inicia en el re de alzar al compás 15. |
| I ₉ | 17 | Traslapa el gb del final de R ₉ . |

Cuadro 1. Series utilizadas en *Vivencias*.

Si bien la composición a partir de una serie particular de notas es una técnica inherente al sistema dodecafónico, Iturriaga se preocupó especialmente por crear una sucesión que estuviera conformada por segundas y terceras, sobre todo por terceras menores, porque esto le permitió generar sonoridades menos disonantes que si hubiera utilizado cuartas, tritonos o segundas

menores. Se usan, claro está, intervalos de segunda menor, pero siempre están ubicados a distancia de novena o invertidos en séptima para minimizar su efecto disonante. El uso de acordes formados por dos terceras se vuelve un gesto característico porque además suelen aparecer con una dinámica más leve que los acordes adyacentes; por ejemplo, los compases 2, 12, 14 y 18 muestran este gesto. Considerando la naturaleza descriptiva de esta obra, se puede inferir que estas terceras sugieren las campanas mencionadas en el epígrafe, mientras que los movimientos ascendentes en grandes saltos, como el del inicio, hacen referencia a las cumbres.

Cabe señalar que la partitura editada en 1968 presenta algunos errores, los cuales se detectan fácilmente cuando se observa el uso de las series. En el movimiento 1, por ejemplo, el corno inglés tiene un *si*♯ en la página 7, compás 8, donde las maderas están al unísono con las cuerdas. Esta nota debería ser *do*♯¹⁵. Otro error se encuentra en la página 9, compás 16, donde el *la*♯ de la flauta debiera ser un *la*♭.

3.5. Homenaje a Stravinsky

Esta obra fue escrita en muy breve tiempo, dos a tres semanas, en 1971, inmediatamente después de que Iturriaga se enterara de la muerte del compositor ruso-francés-estadounidense. Una de las características más destacables de la obra es el uso por primera vez, en una obra no popular, del cajón, que se usa también como instrumento solista. Este homenaje se pensó desde la música peruana y no citando a Stravinsky en alguna forma. Para este propósito no solo el uso del cajón resultaba pertinente, sino también la inclusión de gestos o giros de la música peruana, empleándose en este caso gestos derivados del tondero y del yaraví¹⁶. Iturriaga escogió el ritmo del tondero como elemento característico de la obra, lo que además permite la inclusión del cajón de forma más orgánica¹⁷. La orquestación original fue revisada en 1994 para reducir la plantilla de maderas, que resultaba innecesariamente grande, ya que requería cuatro clarinetes y cuatro fagotes. La versión revisada se estrenó con la Orquesta Filarmónica de Lima, dirigida por Miguel Harth-Bedoya en 1996, en la que actuó como cajonista Ronaldo Campos, quien había estrenado la obra en 1971.

El material del que parte Iturriaga para la composición del *Homenaje a Stravinsky* no parece ser tan concreto como en otras obras; sin embargo, guarda una fuerte unidad en sí mismo. El punto de partida principal es el tondero, del que extrae ritmos y gestos melódicos, los cuales se combinan, elaboran y desarrollan de lo simple a lo complejo y de vuelta a lo simple para determinar el contorno formal de la obra. Este contorno se articula en tres secciones: una primera sección rápida, que crece en complejidad armónica y termina con una cadencia improvisada del cajón; una sección intermedia lenta en forma de coral, armónicamente más compleja que la primera sección; y una tercera sección rápida, similar a la primera, que se va simplificando armónicamente y termina con otra cadencia improvisada del cajón.

De la influencia del tondero, el primer aspecto que se observa en la obra es la predominancia del compás de $\frac{6}{8}$ y su alternancia y superposición con el de $\frac{3}{4}$, característica del género en mención. Otro aspecto representativo de la obra es el uso de la tríada, sobre todo menor, y usualmente en inversión, incluso muchas veces sin quinta. Esta sonoridad triádica se anuncia desde el primer compás, y no solo se presenta, sino que se mantiene por un periodo significativo: el primer acorde *do-la-mi* se mantiene exclusivamente por diez compases y luego aparece una nota más, el *fa*♯, con carácter de suspensión, pero que prepara un futuro despliegue melódico diatónico (ver figura 25). La presencia de este *fa*♯ introduce también la sonoridad de tritono, ampliando el espectro de sonoridades disponibles.

15 Maloff (2007:23) reproduce este error en la reducción parcial que ofrece de este movimiento.

16 Para mayor detalle sobre el uso de elementos de la música peruana en esta obra, consultar Junchaya (2006).

17 Si bien el uso del cajón propiamente no es parte de la tradición del tondero (la costumbre era percutir la caja del arpa del intérprete), la función y la similitud sonora suplen la diferencia con la costumbre norteña.

Musical score for "Homenaje a Stravinsky, cc. 1-9". The score is in bass clef and consists of two systems. The first system covers measures 1-7, and the second system covers measures 8-13. The tempo markings are $\text{♩} = 108$, *molto rit.*, *a tempo*, and *Tempo*. The dynamics are *f*, *p*, *f*, *p*, and *f*. The time signatures are $\frac{3}{4}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{3}{4}$, and $\frac{6}{8}$. The score includes a *8va* marking with a dashed line under the first system and a *(8va)* marking under the second system.

Figura 25. Homenaje a Stravinsky, cc. 1-9, reducción.

Los gestos melódicos que presenta esta obra son de dos tipos: uno en forma de arpeggio y el otro en grados conjuntos. En el compás 14 se aprecia una melodía en arpeggio en las maderas, que incluye un mordente escrito en tresillos, otro gesto tomado de la música popular en el compás 21, y que se vuelve un gesto característico más de la pieza (ver figura 26). Cabe señalar que los bajos mantienen casi constantemente la sexta *do-la* (tercera menor invertida), pero hasta el compás 13 solo se usaron cuatro notas (*la-do-mi-fa#*). A partir de la entrada de la melodía en arpeggio se amplía la gama y se extiende al equivalente de un *la* menor dórico. Esto permite la alternancia y combinación de otra tercera, *re-fa#*, que genera sonoridades más complejas que al inicio pero aún dentro del ámbito de la gama usada.

Musical score for "Homenaje a Stravinsky, cc. 14-33". The score is in treble clef and consists of three systems. The first system covers measures 14-20, the second system covers measures 21-26, and the third system covers measures 27-33. The dynamics are *mf*, *f*, and *ff*. The time signatures are $\frac{6}{8}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{3}{4}$, and $\frac{6}{8}$. The score includes a *mf* marking under the first system, a *f* marking under the second system, and a *mf* marking under the third system. There are also markings for triplets (3) and a *3* marking under the first system.

Figura 26. Homenaje a Stravinsky, cc. 14-33, reducción.

La superposición de diferentes terceras dentro de la escala da lugar a sonoridades como la del compás 17, en la que el acorde por cuartas en los graves, en combinación con las voces melódicas, se puede entender como las superposiciones de terceras *mi-sol*, *re-fa#* y *do-mi* o *la-do* con exclusión de *la*. Ese mismo compás reitera el gesto melódico *mi-fa#* que dará origen a los movimientos melódicos por terceras, como el que se inicia en el compás 25. A partir del compás 30 el movimiento melódico deja de ser predominantemente acórdico y combina los gestos y elementos presentados hasta ese punto.

La entrada del cajón se da en el compás 49 tras un gesto de suspensión melódica, nuevamente *fa#-mi*, sobre una cuarta justa *re-la*, que ayuda a que se dé una sensación cadencial. A partir de esta entrada la armonización cambia y se vuelve bitonal o bimodal, permitiéndose la superposición de acordes tríadas diferentes, como las tríadas *sib-fa-re* y *sol#-do#-mi* del compás 51.

Figura 27. Homenaje a Stravinsky, cc. 45-59, reducción.

El aumento de la complejidad armónica que se desarrolla en esta primera parte de la obra llega a un punto climático con el inicio de una sección imitativa en trompetas (ver figura 28). En esta sección se puede observar cómo las melodías son creadas por imitación de gestos melódicos populares del tondero, usando la escala menor ascendente con la sensible y descendente con la sensible disminuida, por ejemplo, en la trompeta 3 (compás 81) o en la trompeta 1 (compases 82-83). La superposición de las voces si bien favorece los movimientos paralelos en terceras, permite la aparición de intervalos armónicos y movimientos paralelos de segunda, mayores y menores, con sus inversiones.

Figura 28. Homenaje a Stravinsky, cc. 81-88, trompetas.

3.6. Sinfonía Junín y Ayacucho

La *Sinfonía Junín y Ayacucho* (1974) es el resultado de un concurso de composición convocado por el Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas con ocasión del sesquicentenario de las batallas de Junín y Ayacucho con las que se dio fin al periodo colonial español. Esta obra resultó ganadora de dicho concurso, el cual había planteado algunos requisitos específicos, como que la obra debía contar con cuatro movimientos, uno de ellos relacionado a la batalla de Junín y otro a la de Ayacucho, y debía incluir el Himno Nacional¹⁸. Para la primera fase del concurso, al que se accedía por invitación, se debía presentar el último movimiento, el que incluía el Himno. Tres compositores fueron seleccionados para crear cada uno su propia versión de la sinfonía.

Iturriaga asignó un programa a cada uno de los movimientos: el primero describe la batalla de Junín; el segundo es un lamento por los muertos y heridos tras la batalla; el tercero es un *scherzo* que combina distintas danzas latinoamericanas en regocijo por la victoria; y el último describe la batalla de Ayacucho. Tanto el primer como el último movimiento están compuestos en forma sonata clásica. La obra es tonal y escrita en *re* mayor.

Dado que el último movimiento –el primero en ser compuesto– debía acabar con la inclusión del Himno Nacional, el compositor buscó la manera de extraer del mismo el material musical para la obra. El resultado fue el tema que caracteriza al ejército patriota (ver figura 30, pentagrama superior), que está melódica y armónicamente vinculado a la primera parte del coro del Himno de Alzedo. Este es el primer tema de la exposición de forma sonata de este movimiento, precedida de una larga introducción que describe el amanecer del día de la batalla. El segundo tema representa al ejército realista, que inicia en *la* menor pero con marcada indefinición tonal. El desarrollo de este movimiento representa la batalla, alternándose breves segmentos de ambos temas hasta la aparición de un tema nuevo en la trompeta (ver figura 29), el cual está basado en una llamada real de caballería, que representa la carga del batallón de los Húsares de Junín, al tiempo que los cornos presentan una variación del tema patriota. Esta sección da paso a la reexposición de la forma sonata, en la que el segundo tema, el realista, no se reexpone, sino que en su lugar se presenta el Himno Nacional.



Figura 29. *Sinfonía Junín y Ayacucho*. Cuarto movimiento, trompeta I, cc. 187-194.

Para la elaboración del tema patriota de este movimiento, Iturriaga buscó replicar de alguna manera los movimientos melódicos y armónicos del Himno Nacional. Prueba de esto se aprecia en la figura 30, en la que se compara el tema en mención (pentagrama superior) con el Himno Nacional transportado a la tonalidad de *re* mayor (sistema inferior). Se puede observar que hay una marcada coincidencia armónica que no está completa pero sí muy cercana entre ambos temas. El inicio con salto de cuarta resulta representativo y lo es también para toda la sinfonía. En el tercer compás hay una diferencia armónica, pero melódicamente hay una inversión: mientras que en el Himno los intervalos descienden, en el tema patriota ascienden; no obstante, en la correspondencia en la segunda parte del tema (compás 7), las melodías coinciden (*sol-fa#-mi-re*). Esta fuerte relación temática y el hecho de que el intervalo ascendente de cuarta justa se ha presentado desde el inicio de la sinfonía, donde además se cita textualmente los primeros dos compases del Himno Nacional, contribuyen a que la aparición requerida de la canción nacional se perciba como parte intrínseca de la estructura de la obra. Esta situación preocupaba al compositor, pues temía que la melodía del Himno apareciera como un elemento extraño (Sánchez 1991). Por esta misma razón, Iturriaga resolvió escribir una obra tonal.

¹⁸ Himno compuesto por José Bernardo Alzedo en 1821, cuya versión original está perdida. La versión actual y oficial del Himno Nacional es la restaurada por Claudio Rebagliati, con aprobación del autor.

Figura 30. *Sinfonía Junín y Ayacucho*. Primer tema del cuarto movimiento en comparación con el Himno Nacional.

3.7. Llamadas y fuga para un santiago

Compuesta para cuarteto de metales (trompeta, corno y dos trombones), *Llamadas y fuga para un santiago* es una obra escrita en 1990 y estrenada ese mismo año por el conjunto *Lima Brass* bajo la dirección de Armando Sánchez Málaga. La obra se compone de dos partes, tal como lo señala su título: una fuga precedida por una introducción. Como en el caso de *Pregón y danza*, la segunda parte de la obra fue compuesta primero, y luego el compositor sintió la necesidad de agregarle un movimiento a manera de introducción.

La fuga, sección principal de esta obra, toma el sujeto de la melodía del toril *Toro-toro*, obra transcrita en la compilación *Panorama de la música tradicional del Perú*, editada por la entonces Escuela Nacional de Música y Danzas Folklóricas (ENMDF) (1966:20-21) y recopilada en la región de Apurímac. El término *santiago*, en el título de la obra, hace referencia a uno de los géneros de la música andina relacionado con el ganado vacuno en el que el uso del *waqrapuku*¹⁹ es característico. El *santiago* está asociado con los ritos de marcación del ganado y con la festividad del apóstol Santiago, patrono de la ciudad de Abancay, capital de la región. El toril, por otro lado, es un género musical que utiliza el *waqrapuku* para las corridas de toros. En la transcripción no se menciona ninguno de estos géneros, pero se indica que la pieza es una música de la corrida de toros.

La elección de la instrumentación para esta obra no es casual, sino que responde a la vinculación con el *waqrapuku*. A pesar de que en la transcripción en el *Panorama* solo se indica las partes de la voz y el violín alternadas, la melodía triádica remite automáticamente a la secuencia de armónicos de las trompetas naturales. Esto hace suponer que la melodía se toca también con el *waqrapuku* o por lo menos se hace una imitación del mismo (ver figura 31).

19 El *waqrapuku* es una trompeta natural confeccionada con una sucesión de cuernos de vacuno que se enlazan de forma helicoidal, y que se usa en las zonas central y sur andinas del Perú.



Figura 31. *Toro-toro*, cc. 1-10, parte de la voz (ENMDF 1966:20).

El inicio de la parte del violín, variación de la línea vocal, incluye una apoyatura en la transcripción (ver figura 32). Esta apoyatura está presente en el sujeto de la fuga y forma parte importante del elemento germinal de la composición.



Figura 32. *Toro-toro*, cc. 11-12, parte del violín (ENMDF 1966:20).

Al crear el sujeto, Iturriaga omite la repetición de la primera frase de la melodía original, reemplazándola de alguna manera con la respuesta. Luego el sujeto continúa en la misma voz con la segunda frase a partir del compás 9, también sin repetición, como se muestra en el inicio de la fuga entre la trompeta y el corno (ver figura 33). Cabe destacar que la respuesta del corno es tonal; es decir, la tónica *re* se responde con la dominante *la*, y viceversa.



Figura 33. *Llamadas y fuga para un santiago*. Inicio de la fuga.

El germen de esta composición está en la tríada mayor con la adición de una séptima mayor, es decir, el conjunto (0, 1, 5, 8) –o sea, *re-fa#-la-do#*– al inicio de esta obra, y que se presenta en todas sus permutaciones. Este núcleo es utilizado no solamente en los elementos melódicos derivados

del sujeto de la fuga, sino también en la estructuración armónica y melódica mediante el uso de los intervallos contenidos en esta unidad germinal: segunda menor, tercera menor, tercera mayor, cuarta justa y sus inversiones. Un ejemplo de este uso extraído de la unidad germinal se aprecia en el inicio de la primera parte, «Llamadas», en la cual, en los primeros tres compases, se aprecia el uso de esta unidad con base en la nota *re* y de los intervallos que lo conforman: la tercera *fa#-la* en los trombones que se completa con el salto de novena menor descendente –una segunda menor compuesta– del corno *re-do#*. Los siguientes compases del inicio de esta pieza muestran el uso de los intervallos de segunda menor, tercera menor y tercera mayor, extraídos de la idea germinal (ver figura 34).

Lento y flexible ♩ = 38

Figura 34. Llamadas y fuga para un santiago. Inicio de las «Llamadas» (sonidos reales).

La última parte de la fuga presenta una coda en donde se establece la tríada inicial para la preparación del final. Esta sección repite la tríada inicial, pero añade sonoridades derivadas de la segunda menor que es parte del germen compositivo. Se aprecia en la coda que, a pesar del movimiento melódico sobre las tríadas, se produce una simultaneidad de segunda menor entre el corno y el trombón I, así como una falsa relación *fa-fa#* entre el trombón II y el resto de instrumentos. Ambos casos dan cuenta de la segunda menor presente en el núcleo compositivo (ver figura 35a).

Figura 35. Llamadas y fuga para un santiago. (a) Coda, cc. 117-124. (b) Final, cc. 136-139.

El final de la pieza es una repetición del acorde de *re* mayor, pero que incluye la apoyatura *do#* en el penúltimo compás como referencia del germen compositivo (ver figura 35b). Vale la pena señalar que en el manuscrito el *fa* del trombón II, en la coda, está corregido en todas las instancias, lo que sugiere que Iturriaga pensó primero en usar el *fa#*, pero luego cambió de opinión y prefirió la falsa relación como opción para mantener la relación de segunda menor del germen compositivo.

4. Conclusiones

El análisis de las obras de Iturriaga demuestra un aspecto que el compositor describe como característica suya: el uso constante de terceras, mayores y menores. Esta particularidad, sin embargo, no se puede considerar suficiente para establecer un estilo de composición desde el punto de vista más tradicional. Dada la austera producción de Iturriaga, cada obra posee rasgos bastante individuales, a pesar de las múltiples coincidencias. El uso de sonoridades diatónicas y de acordes tríadas, así como de géneros y formas tradicionales, enmarcan al compositor dentro de la corriente neoclásica de inicios del siglo xx. Sin embargo, no pareciera existir un uso establecido de criterios armónicos a lo largo de las obras de Iturriaga que establezcan un estilo en este aspecto. Basta observar obras como *Vivencias*, la *Sinfonía Junín y Ayacucho* y *Llamadas y fuga para un santiago* para confirmar la falta de similitud estilística, al menos en los aspectos de organización de alturas.

A pesar de la aparente falta de unidad en el estilo, esta diversidad se reduce cuando se estudia la forma de componer de Iturriaga. Sus principios de creación parten siempre de la determinación de una base germinal de la que se extrae todo el material. Este proceder contribuye a la notable unidad que se aprecia en sus composiciones. El análisis de algunos fragmentos de sus obras ha mostrado cómo a partir de células, como acordes, melodías simples, escalas o simplemente gestos tomados de la música popular, se convierten en cimientos, ladrillos y estructura de edificios composicionales, tanto de pequeña, mediana o gran envergadura. Este proceder, a partir del elemento mínimo o seminal (de allí la denominación germinal o germinativa), es el que, en último caso, establece el estilo compositivo de Enrique Iturriaga. No se trata, pues, de que usara armonías por cuartas, o series dodecafónicas, o escalas hexa u octatónicas, ni micropolifonía ni microtonalidad. Aunque aquí solo se han revisado algunas de sus obras, y considerando no solo estos ejemplos, sino los conceptos de composición y de organización de sonidos expresados por el autor, se puede inferir que la unidad estilística de la obra de Iturriaga se basa en la determinación de un elemento mínimo y la extracción absoluta de todo material composicional, desde dicho elemento y sin agregados gratuitos que le resten unidad. Este mérito de Iturriaga, aunque aprendido de su maestro Holzmann, es llevado a niveles más interesantes al desprenderse de cualquier vinculación estilística específica; y es también el legado que, ya como maestro, ha heredado a sus discípulos.

Referencias

- Centro de Estudios, Investigación y Difusión de la Música Latinoamericana. s. f. *Publicaciones*. <https://cemdlat.pucp.edu.pe/publicaciones.htm> (Último acceso 15 abril de 2021).
- Círculo de Compositores del Perú y Centro Cultural de España. 2012 [2008]. *Descubriendo a Enrique Iturriaga*. [Video de YouTube]. <https://youtu.be/HWMBYB2ooel> (Último acceso 30 agosto de 2020).
- Díaz Navarro, Valeria. 2016. *Tocando el piano: A history and comparative analysis of selected works of 20th-century Peruvian classical music for solo piano*. Lubbock, TX: Tesis de doctorado, Texas Tech University. <https://ttu-ir.tdl.org/bitstream/handle/2346/67110/DIAZ-PROJECTPAPER--DMA-2016.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Escuela Nacional de Música y Danzas Folklóricas. 1966. *Panorama de la música tradicional del Perú*. Lima: Casa Mozart.
- Estenssoro, Juan C. 2018. «Conversación con Enrique Iturriaga». *Antec* 2/1:81-90. <http://revistas.unm.edu.pe/index.php/Antec/article/view/39/29>
- Iturriaga, Enrique. 1968. *Vivencias. Cuatro movimientos para orquesta*. Washington D. C.: Pan American Union.
- Iturriaga, Enrique. 1997. *Pregón y danza para piano*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Junchaya, Rafael L. 1994. *Trabajos de composición*. Lima: Trabajo de titulación, MS. Conservatorio Nacional de Música.
- Junchaya, Rafael L. 2006. *Lo peruano en Homenaje a Stravinsky de Enrique Iturriaga*. [Archivo PDF]. https://www.academia.edu/41497652/Lo_peruano_en_Homenaje_a_Stravinsky_de_Enrique_Iturriaga.
- Maggiolo Dibós, Ana T. G. 2018. *Enrique Iturriaga Romero: obra e influencia en la música contemporánea del Perú 1947-1974*. Lima: Tesis de maestría, Universidad Nacional Mayor de San Marcos. <https://cybertesis.unmsm.edu.pe/handle/20.500.12672/7734>
- Maloff, Nikolai. 2007. *Convergence of European, indigenous and popular idioms in the works of Peruvian composer Enrique Iturriaga*. Vancouver: Tesis de doctorado, University of British Columbia. <https://open.library.ubc.ca/soa/cIRcle/collections/ubctheses/24/items/1.0066254?o=1>
- Pascall, Robert. 2001. «Style», *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.27041> (Último acceso 27 febrero de 2021).
- Petrozzi, Clara. 2009. *La música orquestal peruana de 1945 a 2005. Identidades en la diversidad*. Helsinki: Tesis de doctorado, University of Helsinki.
- Petrozzi, Clara. 2010. «Identidades en la música peruana del cambio de milenio. El caso de Circomper», *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 5/2: 43-59. <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cma/article/view/1958/1252>
- Piachonkina, Yana. 2019. *La obra orquestal de Enrique Iturriaga*. Lima: Tesis de maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú. <https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/15675> (Último acceso 23 enero 2020).
- Pinilla, Enrique. 1980. «Informe sobre la música en el Perú», *Historia del Perú* (pp. 363-676). Lima: Editorial Juan Mejía Baca.

Pinilla, Enrique. 2007 [1985]. «La música en el siglo xx», *La música en el Perú* (pp. 125-213). Lima: Fondo Editorial Filarmonía.

Quezada Macchiavello, José. 1998. «Cumbres, desiertos y clases. Un recuento de vivencias con Enrique Iturriaga», *Lienzo* 19:53-72.

Quezada Macchiavello, José. 1999. «Enrique Iturriaga», *Serie Compositores peruanos del siglo xx: 2*. Lima: Centro de Estudios, Investigación y Difusión de la Música Latinoamericana de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Sánchez Málaga, Armando [entrevistador]. 1991. Entrevista a Enrique Iturriaga. Grabación de video. En *Archivo de la Imagen y la Palabra*. Edubanco. <http://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/15255> (Último acceso 30 agosto 2020).

SOBRE LA OBRA

Tres canciones para coro y orquesta es una obra compuesta por Iturriaga en 1956. En 1971, tras revisarse, se definió para orquesta grande y coro mixto a cuatro voces. La orquestación revisada incluye los instrumentos tradicionales charango, tinya y maichiles. El texto de la obra proviene de traducciones al castellano hechas por José María Arguedas de tres canciones quechuas de tradición oral, recopiladas en localidades andinas, traducciones que fueron publicadas en 1957 junto a otras narraciones, bajo el título *Ollantay: Cantos y narraciones quechuas*, editado por el Patronato del Libro Peruano.

La obra fue compuesta a solicitud de la Sociedad Filarmónica de Lima, con ocasión de celebrar su quincuagésimo aniversario. Esta primera versión fue estrenada en Lima por la Orquesta Sinfónica Nacional, dirigida por Armando Sánchez Málaga. La versión revisada fue presentada en 1990 por la Orquesta Sinfónica Nacional, dirigida nuevamente por Armando Sánchez Málaga, y posteriormente fue interpretada en 2008 bajo la dirección de Eduardo García-Barrios. En 2015, con ocasión del quincuagésimo aniversario del Coro Nacional del Perú, fue interpretada bajo la dirección de Julian Kuerti; y, en 2018, con la orquesta y el coro de la Universidad Nacional de Música, dirigidos por Carlota Mestanza.

La presente versión para coro y piano fue realizada por José Manuel Llancari Olivera, como parte del proyecto «Las Cumbres. El Legado de Enrique Iturriaga», que ha recibido el impulso de la Comisión Música en el Bicentenario Perú 2021, y cuya publicación ha sido promovida por el Fondo Editorial del Instituto de investigación, de la Universidad Nacional de Música



Tres canciones para coro y orquesta

(1971)

Versión para coro y piano

Enrique Iturriaga (1918 - 2019)
sobre textos anónimos quechuas
traducidos por José María Arguedas
Adaptación de José Manuel Llancari Olivera

I. Hoy es el día de mi partida

Andante ♩ = 96-100 (♩ = ♩. siempre)

Piano introduction in 4/4 time. The right hand features a melody with accents and dynamic markings of *mf* and *pp*. The left hand provides a rhythmic accompaniment with dynamic markings of *f*, *mf*, and *pp*. The piece concludes with a *Ped.* (pedal) marking.

5

S

A

T

B

solo (en estilo popular, no impostado)

mf

Hoy es el dí - a de mi par - ti - da; hoy no me j - ré, me j -

Vocal entry for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The Tenor part begins with a solo in a popular style. The lyrics are: "Hoy es el día de mi partida; hoy no me j-ré, me j-". The Tenor part includes a triplet of eighth notes.

Piano accompaniment for the chorus. The right hand features chords and melodic lines with dynamic markings of *mf* and *mp*. The left hand continues with a rhythmic accompaniment. The piece concludes with a triplet of eighth notes and a *Ped.* marking.

9

mf Hoy es el dí - a de mi par - ti - da;

mf Hoy es el dí - a de mi par - ti - da;

8 ré ma - ña - na.

mp

Reo. *Reo. *Reo. *Reo. *Reo. *Reo. *Reo. *

12

hoy no me_j - ré, me_j - ré ma - ña - na.

hoy no me_j - ré, me_j - ré ma - ña - na.

8

mf

Reo. *Reo. *Reo. *Reo. *Reo. *

A

15

Musical score for measures 15-17. It features four staves: vocal line, alto line, bass line, and piano accompaniment. The vocal parts have lyrics: "Hoy es el día de mi partida;". The piano accompaniment includes a treble clef staff with a forte (*f*) dynamic and a bass clef staff with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Both piano parts feature triplet patterns. The score includes dynamic markings (*mf*, *tutti*) and articulation marks like slurs and accents.

18

Musical score for measures 18-20. It features four staves: vocal line, alto line, bass line, and piano accompaniment. The vocal parts have lyrics: "hoy no me j-ré, me j-ré ma-ña-na; hoy no me j-ré, me j-ré ma-ña-na.". The piano accompaniment includes a treble clef staff and a bass clef staff with a forte (*f*) dynamic. Both piano parts feature triplet patterns. The score includes dynamic markings (*f*) and articulation marks like slurs and accents.

28

ré ma - ña - na, me i - ré ma - ña - na.
ré ma - ña - na, me i - ré ma - ña - na.
ré ma - ña - na, me i - ré ma - ña - na.
ré ma - ña - na, me i - ré ma - ña - na.

Leo. *Leo. * Leo. * Leo. * Leo. *f* *p*

B ♩ = 108

31

f *mf* *

34

Me ve - réis

Me ve - réis

Me ve - réis sa - lir to - can - do u - na flau-ta de hue-so de

Me ve - réis me ve-réis sa - lir to - can - do

mf *8va*

p *mf* *mf* *mp* *Leg.* *

38

u - na te-la de_a-

te - la de_a - ra - ña

mos - ca, lle-van-do por ban-de - ra u - na

lle - van-do por ban - de - ra u - na te-la de_a - ra - ña

f *mf* *f*

8va

Leg. * *Leg.* * *Leg.* * *Leg.* *

C

43

ra - ña; me ve-réis me ve-réis sa - lir to-can - do u-na
 ña; me ve-réis me ve-réis sa-
 te - la de a-ra-ña; me ve-réis me ve-réis sa - lir to-
 u - na te-la de a-ra-ña; me ve-réis me ve-réis sa - lir

f *mf*
 Ped. * Ped. *

48

flau - ta de hue - so de mos - ca, lle - van-do por ban - de - ra -
 lir to-can - do me ve - reis sa - lir me ve - reis -
 can - do u - na flau - ta de hue-so de mos - ca, lle - van-do por ban -
 me ve - reis sa - lir me ve - reis sa - lir lle-van - do

f *p*
 Ped.

52

u-na te-la de_a - ra - ña de_a - ra - ña__
u-na te-la de_a - ra - ña de_a - ra - ña__
de - ra u - na te - la de_a - ra - ña__
u - na te - la de_a - ra - ña de_a - ra - ña__
div. u - na te - la de_a - ra - ña__

mp
8va
pp *Rec.*

57

(8va)
**Rec.*

70 *ff*

rá mi tam - bor un hue - vo de hor - mi - ga, se -

rá mi tam - bor un hue - vo de hor - mi - ga, se -

un hue - vo de hor - mi - ga se - rá mi tam - bor; se -

un hue - vo de hor - mi - ga se - rá mi tam - bor; se -

mf *ff* *ff* *ff*

Ped.

74 **E**

rá mi tam - bor un hue - vo de hor - mi - ga, un hue - vo de hor - mi - ga se - rá mi tam - bor; se -

rá mi tam - bor un hue - vo de hor - mi - ga, un hue - vo de hor - mi - ga se - rá mi tam - bor; se -

rá mi tam - bor un hue - vo de hor - mi - ga, un hue - vo de hor - mi - ga se - rá mi tam - bor; se -

rá mi tam - bor un hue - vo de hor - mi - ga, un hue - vo de hor - mi - ga se - rá mi tam - bor; se -

mf *ff* *ff* *ff*

**Ped.* **Ped.* **Ped.* **Ped.*

78

rá mi tam - bor un hue - vo de hor - mi - ga, un hue - vo de hor - mi - ga se rá mi tam - bor; se -

rá mi tam - bor un hue - vo de hor - mi - ga, un hue - vo de hor - mi - ga se rá mi tam - bor; se -

rá mi tam - bor un hue - vo de hor - mi - ga, un hue - vo de hor - mi - ga se rá mi tam - bor; se -

rá mi tam - bor un hue - vo de hor - mi - ga, un hue - vo de hor - mi - ga se - rá mi tam - bor; se -

**Ped.* **Ped.* **Ped.* **Ped.*

82

rá mi tam - bor un hue - vo de hor - mi - ga, un hue - vo de hor - mi - ga se rá mi tam - bor.

rá mi tam - bor un hue - vo de hor - mi - ga, un hue - vo de hor - mi - ga se rá mi tam - bor.

rá mi tam - bor un hue - vo de hor - mi - ga, un hue - vo de hor - mi - ga se rá mi tam - bor.

rá mi tam - bor un hue - vo de hor - mi - ga, un hue - vo de hor - mi - ga se - rá mi tam - bor.

**Ped.* **Ped.* **Ped.* **Ped.* *

94

mf

Ped.

96

A

rit. *f*

Mi mon -

f *mf*

Ped.* *

99

G a tempo *mp*

S

Ni - do de pi-ca-flor, _____ ni - do de pi-ca-flor, _____

A

te-ra se-rá un ni - do de pi-ca-flor, ni - do de pi-ca-flor. Mi mon-

T

Ni - do de pi-ca-flor, _____ ni - do de pi-ca-flor, _____

B

Ni - do de pi-ca-flor, mi mon - te-ra se-rá un ni - do de pi-ca-flor,

mp *mp* *f* *mp* *f*

103 *mp* *f*

ni - do de pi - ca - flor. _____ Mi mon -

te - ra se - rá un ni - do de pi - ca - flor. Mi mon -

mp *f*

ni - do de pi - ca - flor. Mi mon - te - ra se - rá un ni - do de pi - ca

mp *f*

ni - do de pi - ca - flor. Mi mon - te - ra se - rá un ni - do de pi - ca -

mf

Red. *Red. *

106

te - ra se - rá un ni - do de pi - ca - flor, _____ ni - do de pi - ca - flor,

te - ra se - rá un ni - do de pi - ca - flor, _____ ni - do de pi - ca - flor,

f

flor. _____ Mi mon - te - ra se - rá un ni - do de pi - ca - flor, _____ ni - do de pi - ca -

flor. _____ Mi mon - te - ra se - rá un ni - do de pi - ca - flor, _____ ni - do de pi - ca -

Red. *Red. * Red. *Red. * Red. *Red. *

109

Musical score for measures 109-111. It features four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment. The lyrics are: "ni - do de pi - ca - flor, _____ ni - do de pi - ca - flor, _____ de pi - ca - flor, ni - do de pi - ca - flor, _____ de pi - ca - flor, ni - do de pi - ca - flor, _____ de pi - ca -". The piano part includes a *mf* dynamic marking and a *Reo.* (ritardando) marking. There are asterisks under the piano part at the end of each measure.

112

Musical score for measures 112-115. It features four vocal staves and a piano accompaniment. The lyrics are: "flor, _____ de pi - ca - flor. _____ flor, _____ de pi - ca - flor. _____ flor, _____ de pi - ca - flor. _____ flor, _____ de pi - ca - flor. _____". The piano part includes a *f* dynamic marking and a *Reo.* (ritardando) marking. There are asterisks under the piano part at the end of each measure.

116

H

Me ve-

Hoy es el dí - a

mf

mp

120

réis sa-lir to-can - do u - na flau-ta de hue-so de mos - ca, lle - van-do por ban-de-ra

Mi mon-te-ra se - rá un ni - do de pi-ca-flor. Mi mon-te-ra se - rá un ni-do

de mi par-ti - da; hoy no me j - ré, me j - ré ma - ña - na.

mf

123

mf

Hoy es el dí - a de mi par - ti - da; hoy no me j - ré, me j -
 u-na te-la de_a-ra - ña, u-na te-la de_a-ra - ña, u-na te-la de_a-ra - ña,
 de pi-ca-flor. Me ve-réis sa-lir to - can-do u-na flau-ta de hue-so de mos-ca, u-na
 Mi mon-te-ra se - rá un ni - do de pi-ca-flor. Mi mon-te-ra se

Figured Bass: C^{6} C^{6} C^{6} C^{6} C^{6}

126

ré ma - ña - na. De pi-ca-flor. Me ve-réis sa - lir to - can - do u-na
 u-na te-la de_a-ra - ña. De pi-ca-flor, de pi-ca-flor, de pi-ca-flor, mi mon-te-ra se
 flau-ta de hue-so de mos-ca. Hoy es el dí - a de mi par - ti - da;
 rá un ni - do de pi-ca-flor. Me i - ré ma - ña - - na,

Figured Bass: C^{6} C^{6} C^{6} C^{6} C^{6}

129

flau-ta de hue-so de mos - ca, lle - van-do por ban-de-ra u-na te-la de a-ra - ña. ra un ni - do de pi-ca-flor. Mi mon-te-ra se-rá un ni-do de pi-ca - flor. Mi mon-te-ra se-rá un hoy no me j - ré, me j - ré ma - ña - na. Me ve- me i - ré ma - ña - na, me i - ré ma - ña - na,

132

I

Hoy es el dí - a de mi par - ti - da; hoy no me j - ré, me j - ni-do de pi-ca-flor. Mi mon-te-ra se - rá un ni - do de pi-ca-flor. Mi mon-te-ra se-rá un ni-do réis sa-lir to-can - do u-na flau-ta de hue-so de mos - ca, lle - van-do por ban-de-ra me i - ré ma - ña - na, me i - ré ma - ña - na, ma - - - ña - na,

135

ré ma - ña - na; hoy no me j - ré, me j - ré ma - ña - na.
 de pi-ca-flor. Mi mon - te-ra se - rá un ni-do de pi-ca - flor, de pi-ca-flor.
 u - na te-la de_a-ra - ña, u - na te-la de_a-ra - ña, u - na te-la de_a-ra - ña.
 ma - - - ña - na, ma - - - ña - na, ma - ña - - - na.

f
gva

138

p *f*

(*gva*)

141

f

144 rit.

mf **I** a tempo

Se - rá mi tam - bor un hue - vo de hor - mi - ga, un hue - vo de hor - mi - ga se -

Se - rá mi tam - bor un hue - vo de hor - mi - ga, un hue - vo de hor - mi - ga se -

Se - rá mi tam - bor un hue - vo de hor - mi - ga, un hue - vo de hor - mi - ga se -

Se - rá mi tam - bor un hue - vo de hor - mi - ga, un hue - vo de hor - mi - ga se -

148

rá mi tam - bor. Se - rá mi tam - bor un hue - vo de hor - mi - ga, un hue - vo de hor - mi - ga se -

rá mi tam - bor. Se - rá mi tam - bor un hue - vo de hor - mi - ga, un hue - vo de hor - mi - ga se -

rá mi tam - bor. Se - rá mi tam - bor un hue - vo de hor - mi - ga, un hue - vo de hor - mi - ga se -

rá mi tam - bor. Se - rá mi tam - bor un hue - vo de hor - mi - ga, un hue - vo de hor - mi - ga se -

p *f*

152

rá mi tam - bor. Se - rá mi tam - bor, se - rá mi tam - bor, se - rá mi tam - bor, se -

rá mi tam - bor. Se - rá mi tam - bor, se - rá mi tam - bor, se - rá mi tam - bor, se -

8 rá mi tam - bor. Se - rá mi tam - bor, se - rá mi tam - bor, se - rá mi tam - bor, se -

rá mi tam - bor. Se - rá mi tam - bor, se - rá mi tam - bor, se - rá mi tam - bor, se -

Ped. *Ped. *Ped. *Ped. *Ped. *

156

f rá mi tam - bor, se - rá mi tam - bor, mi tam - bor, mi tam - bor, mi tam - bor, mi tam - bor. ¡Ay!

f rá mi tam - bor, se - rá mi tam - bor, mi tam - bor, mi tam - bor, mi tam - bor, mi tam - bor. ¡Ay!

f 8 rá mi tam - bor, se - rá mi tam - bor, mi tam - bor, mi tam - bor, mi tam - bor, mi tam - bor. ¡Ay!

rá mi tam - bor, se - rá mi tam - bor, mi tam - bor, mi tam - bor, mi tam - bor, mi tam - bor, mi tam - bor. ¡Ay!

8va

Ped. *Ped. *

ff

II. Cristalino río

♩ = 66

p

S
Cris - ta - li - no rí - o de los lam - bras, lá - gri - mas,

A
Cris - ta - li - no rí - o de los lam - bras, lá - gri - mas,

T
8
p
Cris - ta - li - no rí - o de los

B
p
Cris - ta - li - no rí - o de los

p

8^{va}

pp

Red.

5

lá - gri - mas de los pe - ces de o - ro, llan - to de los gran - des pre - ci -

lá - gri - mas de los pe - ces de o - ro, llan - to de los gran - des pre - ci -

8
lam - bras, lá - gri - mas, lá - gri - mas de los pe - ces de o - ro,

lam - bras, lá - gri - mas, lá - gri - mas de los pe - ces de o - ro,

p

*

10 A

pi - - - cios.

pi - - - cios.

llan - to de los gran-des pre - ci - pi - - - cios.

llan - to de los gran-des pre - ci - pi - - - cios.

p

ped. **ped.* **ped.* *

15 poco accel. rit.

mp *f*

ped. **ped.* *

19 **B** Tempo I°

mf
Hon - do rí - o de los bos - ques de

mf
Hon - do rí - o de los bos - ques de ta - ra,

mf
Ped. *Ped. *Ped. *Ped. *Ped. *Ped. *Ped. *

23 *mf* $\text{♩} = 96$ *ff*

mf el que se pier - de en el re - co - do del a - bis - mo, *ff* el que gri - ta

ta - ra,

mf el que se pier - de en el re - co - do del a - bis - mo, *ff* el que gri - ta

f
Ped. *Ped. *Ped. *Ped. *Ped. *

27 C *mp*

en el ba-r-ran - co, en el ba-r-ran - co, en el ba-r-ran - co, en el ba-r-ran - co,

en el ba-r-ran - co, en el ba-r-ran - co, en el ba-r-ran - co, en el ba-r-ran - co,

en el ba-r-ran - co, en el ba-r-ran - co, en el ba-r-ran - co, en el ba-r-ran - co,

en el ba - rran - co, en el ba - rran - co,

mp

8va-

mp

Ped. **Ped.* **Ped.* **Ped.* *

30 *f* no ligado *mp*

don-de tie-nen su gua-ri-da los lo - ros. En el ba-r-ran - co, en el ba-r-ran - co.

don-de tie-nen su gua-ri-da los lo - ros. En el ba-r-ran - co, en el ba-r-ran - co.

don-de tie-nen su gua-ri-da los lo - ros. En el ba-r-ran - co, en el ba-r-ran - co.

don-de tie-nen su gua-ri-da los lo - ros. En el ba - rran - co.

ff *f*

mp

8va-

Ped. **Ped.* *

33 *f*
El que gri - ta.
f
El que gri - ta.

f *ff* *p*

37 *ff* *f* *mp* *p* *p*

40 poco rit. a tempo rit. Tempo I^o rit.

pp *ppp* *p* *pp*

45 **D** Tempo I°

Le - ja - no rí - o_a - ma - do,
 Le - ja - no rí - o_a - ma - do,

p *p* *pff* *pff*

p *pff* *pff* *pff*

p *pff* *pff* *pff*

p *pff* *pff* *pff*

p *pff* *pff* *pff*

llé - va - me, llé - va - me con mi jo - ven a - man - te,
 llé - va - me, llé - va - me con mi jo - ven a - man - te,
 llé - va - me llé - va - me con mi jo - ven a - man - te,
 llé - va - me llé - va - me con mi jo - ven a - man - te,

mf *mf* *f* *ff*
mf *mf* *f* *ff*
mf *mf* *f* *ff*
mf *mf* *f* *ff*

mf *mf* *f* *ff*
mf *mf* *f* *ff*
mf *mf* *f* *ff*
mf *mf* *f* *ff*

mf *mf* *f* *ff*
mf *mf* *f* *ff*
mf *mf* *f* *ff*
mf *mf* *f* *ff*

53

E

p gli altri
por en me - dio de las ro - cas,

pp llé - va - me,
solo

p gli altri
por en me - dio de las ro - cas,

pp llé - va - me,
solo

p gli altri
en - tre las

pp llé - va - me,
solo

pp solo
llé - va - me,

por en me - dio de las ro - cas en - tre las

p gli altri

ff

p

Leo. *Leo. *Leo. *

57 en - tre las nu - bes de llu - - - via. *poco rit.*

llé - va - me, llé - va - me, llé - va - me, llé - va - me.

en - tre las nu - bes de llu - - - via.

llé - va - me, llé - va - me, llé - va - me, llé - va - me.

nu - bes de llu - via.

llé - va - me, llé - va - me, llé - va - me, llé - va - me.

nu - bes de llu - via.

ppp

poco *poco* *poco* *

III. Yo crío una mosca

♩ = 104-108 (♩ = ♩ siempre)

Piano introduction in 2/4 time. The right hand features a melody of chords with a *p* dynamic. The left hand plays a rhythmic accompaniment of chords with a *mf* dynamic.

5 *f* (falsete) Yo

Musical notation for measures 5-8. The vocal line (T) is silent. The piano accompaniment continues with a *f* dynamic. The right hand has a melodic line, and the left hand has a rhythmic accompaniment. There are *Red.* markings under the left hand notes.

9 crí-o_u-na mos-ca de_a-las de_o-ro, yo crí-o_u-na mos-ca de_o-jos en-cen - di-dos. Yo

Musical notation for measures 9-12. The vocal line (T) has lyrics. The piano accompaniment features a *p* dynamic in the right hand and *mf* in the left hand. There are *tr* markings under the right hand notes.

13 A

8 crí-o_u-na mos-ca de_a-las de_o-ro, yo crí-o_u-na mos-ca de_o-jos en-cen - di-dos.

Musical notation for measures 13-16. The vocal line (T) has lyrics. The piano accompaniment features a *p* dynamic in the right hand and *mf* in the left hand. There are *tr* markings under the right hand notes.

17

22

mf

S Yo crí-o_u - na mos - ca de_a - las de_o-ro, yo

mf

A Yo crí-o_u - na mos - ca de_a - las de_o-ro, yo

T

B

f *ff* *mp*

leg. * *leg.* *

26

crí-o_u-na mos - ca de_o-jos en-cen - di-dos. Yo crí-o_u-na mos - ca de_a-las de_o-ro, yo

crí-o_u-na mos - ca de_o-jos en-cen - di-dos. Yo crí-o_u-na mos - ca de_a-las de_o-ro, yo

30

B

crí-o_u - na mos - ca de_o-jos en - cen - di - dos.

crí-o_u - na mos - ca de_o-jos en - cen - di - dos.

mf tutti
Tra-e la muer-te_en sus o-jos de fue-go

mf
Tra-e la muer-te_en sus o-jos de fue-go

mp

Lea. *Lea. *Lea. *Lea. *

33

rit.

mf rit.
en sus a-las her-mo-sas.

mf
en sus a-las her-mo-sas.

mf solo
tra-e la muer-te_en su ca-be-llo de o-ro_en sus a-las her-mo-sas, En

tra-e la muer-te_en su ca-be-llo de o-ro_en sus a-las her-mo-sas,

mf

p

Lea. *Lea. *Lea. *Lea. *Lea. *Lea. *Lea. *

35 Menos ♩ = 60 Tempo I^o Menos ♩ = 60 *f* solo

yo la crío, en
yo la crío, en u-na bo-te-lla de vi-drio_os-cu-ro,
u-na bo-te-lla de vi-drio_os-cu-ro yo la crío,
yo la crío,

Red. *Red. *Red. *Red. *

38 rit. Tempo I^o *f* tutti

u-na bo-te-lla de vi-drio_os-cu-ro, na-die sa-be si be-be na-die
na-die sa-be si be-be na-die
en u-na bo-te-lla de vi-drio_os-cu-ro, na-die sa-be si be-be na-die
na-die sa-be si be-be na-die

Red. *Red. *Red. * Red. *Red. *Red. *Red. *

C

41

sa-be si co-me, na-die sa-be si be-be na-die sa-be si co-me, *mf*
 (hablado grave, casi murmurando)

sa-be si co-me, na-die sa-be si be-be na-die sa-be si co-me, na-die sa-be si be-be na-die

sa-be si co-me, na-die sa-be si be-be na-die sa-be si co-me,

sa-be si co-me, na-die sa-be si be-be na-die sa-be si co-me,

mp

45

f
 na-die sa-be si be-be na-die

sa-be si co-me, na-die sa-be na-die

mf *f*

na-die sa-be si be-be na-die sa-be si co-me, na-die sa-be si be-be na-die

8va

49

sa - be si co - me, na - die sa - be si be - be na - die sa - be si co - me. En

na - die sa - be si be - be na - die sa - be si co - me. En

52

Lento ad. lib. Tempo I^o

Yo crí-o_u - na mos - ca de_a - las de_o - ro, yo

Yo crí-o_u - na mos - ca de_a - las de_o - ro, yo

u - na bo - te - lla de vi - drio_os - cu - ro. Ay, ay, ay, ay, ay, ay, mos - ca.

Ay, ay, ay, ay, ay, ay, mos - ca.

55

crí-o_u-na mos-ca de_o-jos en-cen - di-dos. Yo crí-o_u-na mos-ca de_a-las de_o-ro, yo

crí-o_u-na mos-ca de_o-jos en-cen - di-dos. Yo crí-o_u-na mos-ca de_a-las de_o-ro, yo

Ay, ay, ay, ay, ay, ay, mos - ca. Ay, ay, ay, ay, ay, ay, mos - ca.

Ay, ay, ay, ay, ay, ay, mos - ca. Ay, ay, ay, ay, ay, ay, mos - ca.

59

D

crí-o_u - na mos - ca de_o-jos en-cen - di - dos.

crí-o_u - na mos - ca de_o-jos en-cen - di - dos.

Ay, ay, ay, ay, ay, ay, mos - ca.

Ay, ay, ay, ay, ay, ay, mos - ca.

63

mf

67

mf

72

E

p *mf*

76

f

Ped. *

81

mf

85

ff

8^{vb}-----

F Mismo Tempo
(misterioso, oscuro)

muy ligado

90

pp

And.

92

S

A

T

B

solo
(voz no impostada) quasi gliss.

Va-ga_en las no-ches co-mo_u-na_es - tre-lla, — va-ga_en las no-ches co-mo_u-na_es - tre-lla, co-

100

ff
lle-va el a-mor, lle-va el a-mor, _____
tutti ff
lle-va el a-mor, lle-va el a-mor, _____
mf
En sus o-jos de fue-go _____
f
en sus o-jos de fue-go _____
f
en sus o-jos de fue-go _____
mf
f
mf *mp* *f*
Reo. * Reo. * Reo. *

103

mf
ful-gu-ra en la no-che su san-gre, su san-gre, ful-gu-ra en la no-che,
mf
ful-gu-ra en la no-che su san-gre, su san-gre, ful-gu-ra en la no-che,
mf
lle-va el a-mor, ful-gu-ra en la no-che su san-gre, su san-gre, ful-gu-ra en la no-che,
mf
lle-va el a-mor, ful-gu-ra en la no-che su san-gre, su san-gre, ful-gu-ra en la no-che,
mp
Reo. * Reo. * Reo. *

106

G

f ful-gu-ra en la no-che su san-gre, su san - gre, su san-gre, su san-gre,

f ful-gu-ra en la no-che su san-gre, su san-gre, su san-gre, su san-gre,

f ful-gu-ra en la no-che su san-gre, su san - gre, su san-gre, su san-gre,

f fu-gu-ra en la no-che su san-gre, su san-gre, su san-gre, su san-gre,

mf mp

**scd.* *

109

rit.

Empty musical staves for measures 109-112.

mp

pp

pp

113 Lento $\text{♩} = 40$

el a-mor que tra - e tra - e en el co - ra - zón.
 el a-mor que tra - e tra - e en el co - ra - zón.
 tra - e en el co - ra - zón.
 tra - e en el co - ra - zón.

Leo **Leo* **Leo***Leo* **Leo***Leo* **Leo* **Leo*

117 Poco más mov.

f solo (falsete)
 8 Va - ga_en las no - ches co - mo_u - na_es - tre - lla, co - mo_u - na_es - tre - lla, co - mo_u - na_es -

H

Tempo 1º

120

Yo crío una mos-ca de a-las de o-ro, yo crío una mos-ca de o-jos en-cen-tre-lla. ¡Ay, ay, ay, ay, ay, ay, mos-ca! ¡Ay, ay, ay, ay, ay, ay, mos-ca! ¡Ay, ay, ay, ay, ay, ay, mos-ca!

124

di-dos. di-dos. mos-ca! Noc-tur-no in-sec-to mos-ca por-ta-do-ra de la muer-te, mos-ca! Noc-tur-no in-sec-to mos-ca por-ta-do-ra de la muer-te,

136 **I** Poco más rápido ♩ = 112

na-die sa-be si le doy de be-ber si le doy de co-mer, si le doy de be-ber, si le doy de co-
 na-die sa-be si le doy de be-ber si le doy de co-mer, si le doy de be-ber si le doy de co-
 na-die sa-be si le doy de be-ber si le doy de co-mer, si le doy de be-ber si le doy de co-
 na-die sa-be si le doy de be-ber si le doy de co-mer, si le doy de be-ber si le doy de co-

mf
mp
pp

mer. Yo
 mer. Yo
 mer. Yo
 mer. Yo

f
ff
f

ff

145

crí-o_u - na mos - ca de_a - las de_o-ro, yo crí-o_u - na mos - ca de_o-jos en-cen-di - dos. Yo
 crí-o_u - na mos - ca de_a - las de_o-ro, yo crí-o_u - na mos - ca de_o-jos en-cen-di - dos. Yo
 Hoy es el dí - a de mi par - ti - - - da;
 Hoy es el dí - a de mi par - ti - - - da;
 Ped. *Ped. *Ped. *Ped. *Ped. *Ped. *Ped. *Ped. *

147

crí-o_u - na mos - ca de_a - las de_o-ro, yo crí-o_u - na mos - ca de_o-jos en-cen-di - dos. Yo
 crí-o_u - na mos - ca de_a - las de_o-ro, yo crí-o_u - na mos - ca de_o-jos en-cen-di - dos. Yo
 hoy no me_j - ré, me_j - ré ma - ña - - - na;
 hoy no me_j - ré, me_j - ré ma - ña - - - na,
 Ped. *Ped. *Ped. *Ped. *Ped. *Ped. *Ped. *

149

crí-o_u - na mos - ca de_a - las de_o-ro, yo crí-o_u - na mos - ca de_o-jos en-cen-di - dos. Yo
 crí-o_u - na mos - ca de_a - las de_o-ro, yo crí-o_u - na mos - ca de_o-jos en-cen-di - dos. Yo
ff hoy no me_j - ré, me_j - ré ma - ña - na, me_j -
ff hoy no me_j - ré, me_j - ré ma - ña - na, me_j -


Ped. **Ped.* **Ped.* **Ped.* **Ped.* **Ped.* *

151

crí-o_u - na mos - ca de_a - las de_o-ro, yo crí-o_u - na mos - ca de_o-jos en-cen-di - dos.
 crí-o_u - na mos - ca de_a - las de_o-ro, yo crí-o_u - na mos - ca de_o-jos en-cen-di - dos.
 ré ma - ña - na, me_j - ré ma - ña - na.
 ré ma - ña - na, me_j - ré ma - ña - na.

Ped. **Ped.* **Ped.* **Ped.* **Ped.* **Ped.* *

TABLA DE CONTENIDOS

| | |
|---|--|
| IV | Presentación |
| V | Sobre esta adaptación |
| VII | Sobre el compositor |
| VIII | El estilo compositivo de Enrique Iturriaga: la unidad del método |
| XXXIII | Sobre la obra |
|  | Tres canciones para coro y orquesta. Adaptación para coro y piano |
| 01 | I. Hoy es el día de mi partida |
| 22 | II. Crisalino río |
| 30 | III. Yo crio una mosca |

Este libro se terminó de imprimir
en Asvi bienes & servicios
Av. Argentina, urb. Lima industrial 144, int. 3016.
Lima - Perú

ISBN: 978-612-47906-5-2



9 786124 790652

INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN
FONDO EDITORIAL Y PUBLICACIONES

Av. Emancipación 180, Cercado de Lima, Perú. Tel.: (511) 426 9677, anexo 2162
Email: fondoeditorial@unm.edu.pe