UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE MÚSICA

3 obras de Erick Tapia, 3 formatos instrumentales

TESINA:

QUE PRESENTA

ERICK GERARDO TAPIA GRANADOS

PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADO EN MÚSICA -COMPOSICIÓN

ASESOR TEÓRICO:
DR. JOSÉ FRANCISCO CORTÉS ÁLVAREZ

ASESORA PRÁCTICA:
DRA. GABRIELA ORTIZ TORRES

CIUDAD DE MÉXICO, 2022

Universidad Nacional Autónoma de México
UNAM
Biblioteca Central
Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Dedicatoria

A Dios por cada momento que he vivido en este proceso.

A mis padres por apoyarme en los buenos y malos momentos que he vivido en esta carrera, por estar siempre conmigo en cada uno de ellos y ser parte importante de mi vida con la música.

Al Ingeniero Antonio Cosío Ariño, por el gran apoyo, y por creer en mí, agradecido por la facilidad que me otorgó para poder dedicarme a mis estudios.

A David Rodríguez Acosta, porque gracias a él conocí la música y lo bella que es.

Agradecimientos:

Agradezco a la UNAM por ser mi alma mater, y darme todas las herramientas y apoyos que impulsaron mi formación.

A mis maestras y maestros, la Dra. Gabriela Ortiz y el Dr. Francisco Cortés Álvarez que han sido una pieza fundamental en mi desarrollo en estos años, en los cuales he aprendido innumerables cosas de ellos. Al Dr. Arturo Márquez, por compartir conmigo todos sus conocimientos y tener una gran amistad, a la maestra Georgina Derbez por enseñarme otros caminos y procesos en la composición, al maestro Leonardo Coral por enseñarme la disciplina del trabajo y lo que conlleva eso, al maestro Marco Alejandro Gil por ser parte importante en mi introducción a la academia y estar siempre presente durante este proceso de muchos años, y a Eduardo Carrillo por ser el iniciador de esta inquietud llamada composición.

A mis amigos y compañeros quienes se han vuelto parte de mi familia y con los cuales he compartido experiencias y este proceso.

A mis hermanos Jimena Rodríguez y Oscar Tapia por apoyarme en este largo tiempo.

A todos aquellos músicos que han interpretado mi música, infinitos agradecimientos a cada uno de ellos, ya que sin ellos esto no sería posible este trabajo.

A Música UNAM y la Secretaría de Cultura junto al (FONCA) por brindarme los apoyos necesarios para poder dedicarme solamente a componer durante los años 2019 y 2021.

Índice.

Introducción - pág.3

Descripción general de las obras - pág.5

Capítulo 1: Textura - pág.7

Capítulo 2: Armonía -pág. 33

Capítulo 3: Ritmo - pág. 45

Capítulo 4: Forma - pág. 68

Conclusiones - pág. 106

Bibliografía - pág. 109

Apéndice de partitura - pág. 110

Introducción:

Este trabajo presenta una aproximación analítica sobre mis procesos de composición, la evaluación del lenguaje, textura, ritmo y forma durante mi proceso de formación en la Facultad de Música de la Universidad Autónoma Nacional de México –llevado a cabo del año 2016 al 2022– bajo las enseñanzas de la Dra. Gabriela Ortiz, el Dr. Francisco Cortés Álvarez y del Mtro. Leonardo Coral de quienes he adoptado algunos de estos procesos.

En el Primer capítulo abordaré el manejo de la textura en mis obras, analizando los cambios y consistencias presentes en la utilización de este elemento en piezas de diversos formatos, tanto pequeños como grandes. Se trata de una evaluación detallada que destaca las implicaciones y diferencias que conlleva cada formato, con el fin de entender cómo la textura se adapta a las necesidades de cada tipo de obra, por lo cual este capítulo servirá de introducción a los siguientes temas. En el Segundo capítulo profundizaré en la evolución del lenguaje armónico en mis obras a lo largo de mi formación profesional. En este capítulo expongo los elementos que he incorporado a mi lenguaje armónico y los que he dejado atrás, para examinar los cambios y transformaciones que han surgido en mi música.

En el tercer capítulo llevaré a cabo una reflexión acerca del papel del ritmo en mi música y cómo ha sido una parte fundamental e importante en ella. Explicaré cómo se ha mantenido y ha evolucionado para llegar al uso actual en mis obras. Finalmente, en el Cuarto capítulo abordaré el uso de la forma en mis piezas, desde la motivación inicial hasta la estructura completa de mis composiciones.

Es importante señalar que cada uno de los temas será abordado desde mi perspectiva y experiencia que han tenido éxito en la interpretación de estas obras. Para analizar cada tema, estudiaré tres de mis obras con diferentes dotaciones instrumentales:

una obra solista, otra de cámara y una orquestal. Las obras elegidas son: "El peso en el aire" para flauta sola, "Ciclos" para cuarteto de guitarras y "Ágrafos" para gran orquesta[1].

Erick Gerardo Tapia Granados

Noviembre, 2022

[1] Dichas obras serán analizadas utilizando el índice Riemann en el que Do (C) central es C5.

Descripción general de las piezas.

El peso en el aire

Obra para flauta sola escrita en 2017. Esta pieza resulta muy significativa para mí, ya que se trata de mi *opus* número 1. Fue estrenada en 2018 por la flautista estadounidense Robin Meiksins y consta de dos movimientos contrastantes:

1.- *Haiku.* Movimiento lento, reflexivo, poético y melódico.
2.- *Ráfagas de viento.* Movimiento con dos caracteres estructurales: uno muy rítmico, enérgico con intensiones percusivas, y otra parte reflexiva.

La pieza está inspirada en el arte japonés del siglo XVIII y toma como referencia a artistas como Utagawa Hiroshige y Kobayashi Kiyochika –por mencionar algunos–, quienes plasmaron en sus obras escenas cotidianas de aquella época en Japón.

Ciclos

Es una obra para cuarteto de guitarra, un ensamble poco usual dentro de la música académica. Esta obra resultó bajo el encargo del *Cuarteto Kuikani*. Fue escrita en 2018 y se estrenó el mismo año en la sala Carlos Chávez, interpretada por el mismo cuarteto. Esta pieza es de las pocas obras dentro de mi catálogo que aborda una temática personal, ya que en ella se describe el proceso de la enfermedad que casi culmina con la vida de mi padre. La obra relata esta experiencia a través de 3 movimientos:

1.- *Oclusión.* La oclusión es una enfermedad la cual paraliza el intestino, este movimiento está construido con ruidos y sonidos poco usuales de la guitarra.
2.- *Terapia intensiva.* Este movimiento está construido con la técnica de armónicos naturales y describe los 21 días que mi padre estuvo en dicha unidad.

3.- Renacer. Escrito con notación y sonidos ordinarios de la guitarra, representa el proceso de recuperación de la enfermedad.

Ágrafos

En 2020 escribí "Ágrafos", mi segunda obra sinfónica. Se trata de una pieza introspectiva y reflexiva, su temática está relacionada con el encierro y la imposibilidad del habla. Es una pieza que define parte de mi lenguaje musical actual, ya que es principalmente textural, con un pulso lento y atmosférico. En esta obra busco crear un diálogo constante entre lo disonante y lo consonante que culmina en una catarsis rítmica y enérgica.

Capítulo 1: Textura

Textura

Antes de abordar este elemento es necesario elaborar una breve definición sobre la textura. Si bien esta se puede encontrar en tres ramas: *Melodía, Armonía y Ritmo*, encontramos diferentes combinaciones. Por ejemplo, podemos encontrar una textura contrapuntística, solamente melódica. También podría ser el caso de una textura puramente rítmica y percusiva o una textura sin melodía con poco movimiento rítmico, pero con una armonía bastante compleja. Con frecuencia la textura se define en términos de densidad, ya sea melódica, armónica o rítmica.

También ha sido un término utilizado para referirse a los aspectos sonoros de una estructura musical, esto puede aplicarse a los aspectos verticales de una obra o pasaje. Para algunos compositores, la textura es la sumatoria de la interacción entre todos los elementos musicales, ya sea las líneas y otros materiales musicales de manera simultánea.

Cada compositor aborda estos tres elementos musicales de maneras totalmente distintas, algunos desarrollan uno más que otro, dándole más peso a uno en específico. En el caso particular de mi obra, la rítmica es lo más desarrollado y elaborado que se puede encontrar. La armonía es constantemente cambiante, mientras que la melodía es abordada de una manera poco usual, utilizando formas contrapuntísticas muy personales, como se verá en los siguientes capítulos.

1-A. Análisis de textura en obra solista

En este apartado se cataloga la textura monofónica, ya que consta de una línea melódica sin ningún acompañamiento. Estas obras están escritas para instrumentos solistas de aliento.

Textura monofónica:

> Es el tipo de textura más primitivo que existe, consiste en una sola línea melódica sin acompañamiento alguno. La melodía monofónica también puede ser interpretada por varias voces o instrumentos que toquen simultáneamente la misma melodía al unísono o a distancia de una octava.[2]

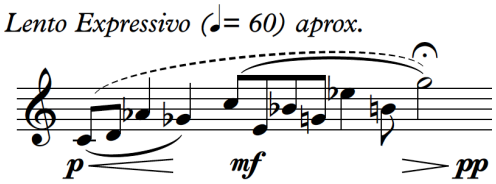
El peso en el aire: Flauta sola

"El peso en el aire" es una obra con dos movimientos, el inicio de cada uno de ellos conlleva un distinto abordaje de carácter y textura. El octavo es el valor rítmico unificador de los dos movimientos (en el capítulo de rítmica se abordará con mayor detalle sobre este valor), pero también es un elemento importante y característico dentro de la textura.

El octavo como ritmo unificador es una constante en el discurso musical de ambos movimientos, pero al mismo tiempo crea un contraste que depende de la forma de ligar o no ligar las frases, del tiempo, el ataque, las dinámicas, los acentos, la articulación y la velocidad en la cual está escrita. Tal como podrá verificarse en los ejemplos siguientes:

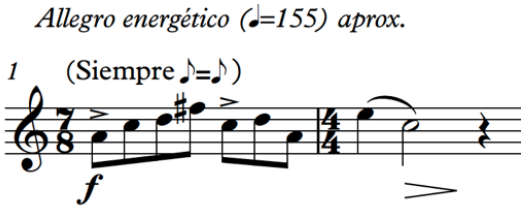
[2] Rosales Donayre, Mario Serghio (2015). *Texturas musicales del mundo*. [En línea] Recuperado a partir de https://www.teoria.com/es/articulos/texturas/

“El Peso en el Aire” - 1. *Haiku*



Ejemplo 1.1.1: “El Peso en el Aire” -

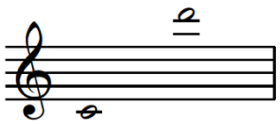
2. *Ráfagas de viento*



Ejemplo 1.1.2: Ráfagas de viento

1.-*Haiku* tiene un carácter lento y expresivo. El sonido puede ser terso y puro o rasposo y poroso por el uso del registro grave. El segundo movimiento es rápido y percutivo, ágil e incisivo. Para definir la textura de esta obra es importante hablar sobre el registro.

1. Haiku



2. Ráfagas de viento

Ejemplo 1.1.3: Registro de ambos movimientos

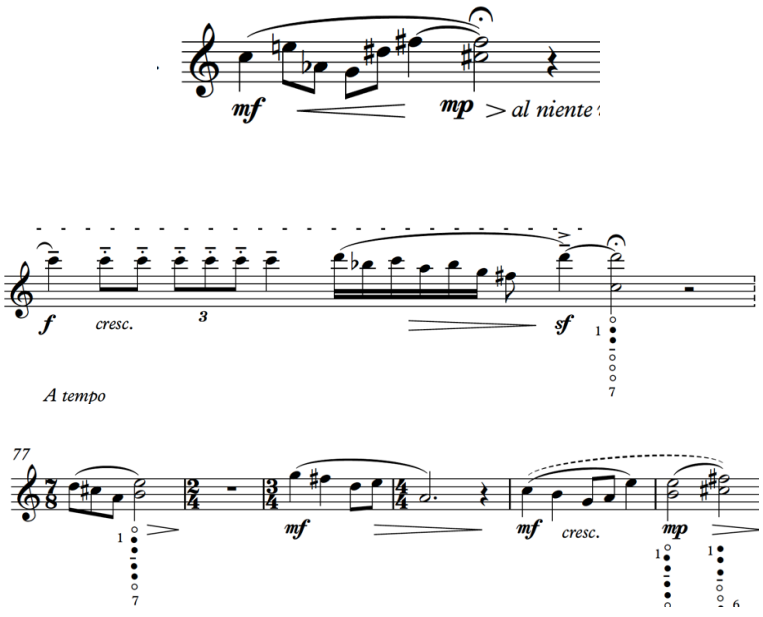
Para 1. *Haiku* el registro va de “C” 5 a un “D” 7, mientras que *Ráfagas de viento* va de “C” 5 a un “G”7. Este registro es cómodo y se puede catalogar como “Registro Medio”. El registro en cuestión es poco utilizado para texturas rítmicas, rápidas y poco articuladas, siendo más común en melodías *cantabiles* y expresivas. El registro medio de la flauta tiene un color

particular, un sonido más airoso pues, al ser un instrumento con pocos parciales armónicos dentro de su sonido, genera el llamado sonido airoso o puro.

Es importante mencionar que durante la mayor parte del segundo movimiento la flauta está pensada como un elemento percusivo. Si bien tiene momentos melódicos y expresivos, lo fundamental es la sensación rítmica que, al final de este movimiento, se vuelve a la textura de sonidos y melodías más *cantabiles* y *legato*.

1.A1. Uso del multifónico dentro de la textura (como extensión del sonido)

Durante la pieza encontramos la técnica extendida llamada multifónicos. Esta consiste en tocar una digitación específica en el instrumento que, debido a su forma, puede producir dos o más sonidos simultáneos, los cuales son parte importantes de la textura, dado que generan una armonía con alturas aproximadas. Algunos de estos multifónicos pueden ser de sonoridad agresiva o áspera. En mi caso, fueron utilizados en un contexto de no más de dos notas por grupo. También fueron usados con notas derivadas de las melodías o la armonía en cuestión.

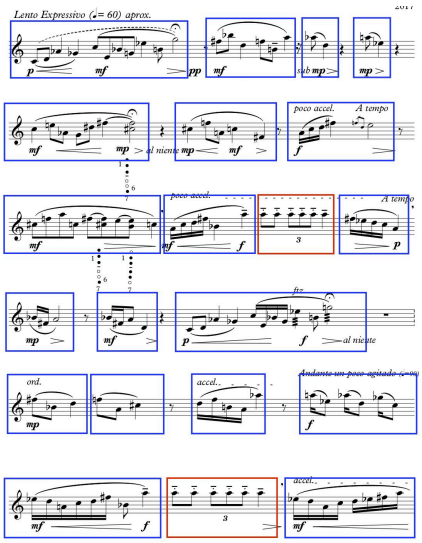


Ejemplo 1.1.4: pasaje con uso del multifónico.

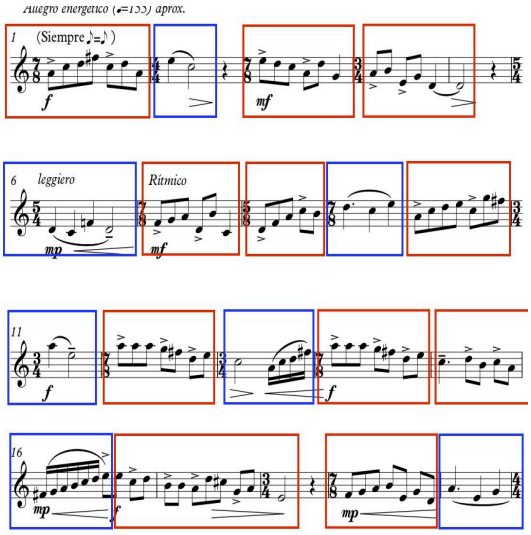
A continuación se presenta una ilustración gráfica del manejo de la textura en esta pieza, enfatizando los contrastes entre los diferentes movimientos:

El color Azul: Sonidos largos, ligados y *cantabiles*

El color Rojo: Sonidos cortos percusivos y articulados



Mov 1



Mov 2

Ejemplo 1.1.5: En estos ejemplos visuales podemos apreciar mejor el contraste de texturas entre movimientos, de esta forma podemos ver cómo es posible dar un tratamiento textural en una obra que aparentemente sólo tiene una voz.

Erick Tapia - El Peso en el Aire for Flute 2017 Score Video

1-B. Análisis de textura en obra de cámara

Ciclos – Cuarteto de guitarras:

A diferencia de la obra anterior, esta pieza presenta un manejo de la textura muy diverso. La pieza consta de tres movimientos contrastantes en cuanto al discurso musical, pero también en la manera de abordar la textura. En mi búsqueda por unificar ciertas formas de abordar el sonido –lo cual considero muy importante para la textura como forma expresiva–, en esta pieza utilicé tres técnicas diferentes para cada uno de los movimientos:

- El ruidismo (*Noise*)
- La técnica extendida
- El sonido ordinario

En cuanto al ruidismo, es relevante recordar que:

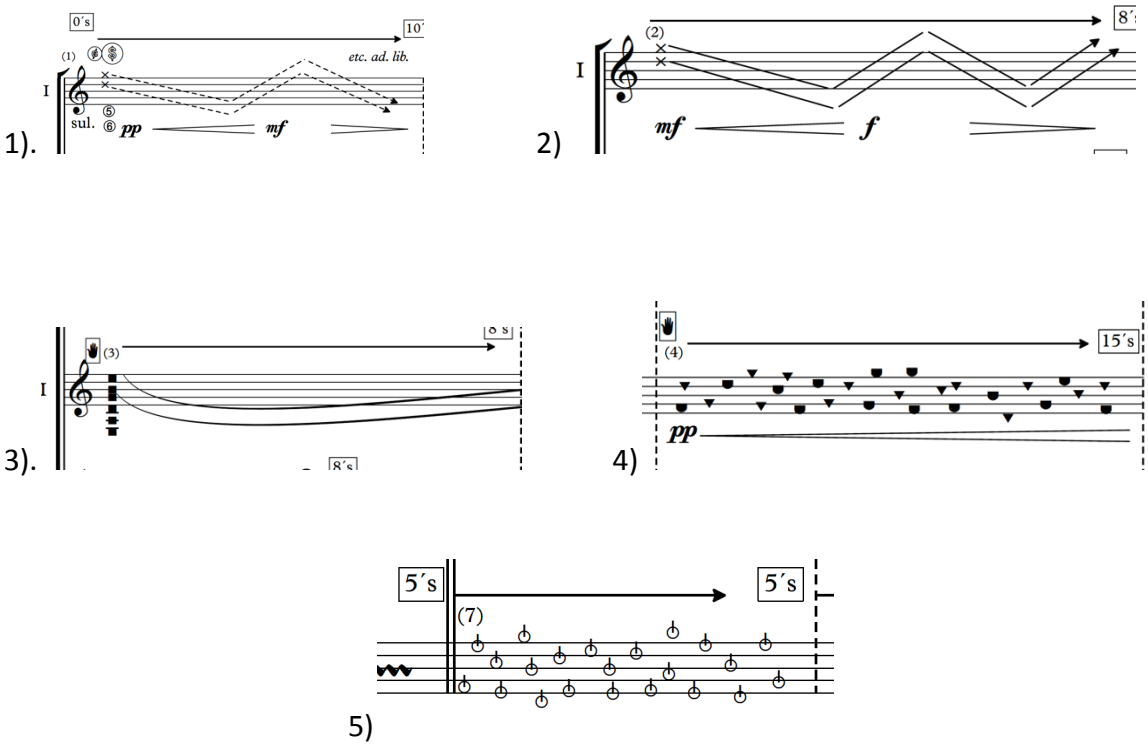
> Es una categoría de música que se caracteriza por el uso expresivo del ruido dentro de un contexto musical. Este tipo de música tiende a cuestionar la distinción que se hace en las prácticas musicales convencionales entre el sonido musical y no musical. La música noise incluye una amplia gama de estilos musicales y prácticas creativas basadas en sonidos, que cuentan con el ruido como un aspecto primordial. Pueden incluir ruido generado acústicamente o electrónicamente, e instrumentos musicales tradicionales y no convencionales. También puede incorporar el sonido en directo de máquinas, técnicas vocales no musicales, medios de audio físicamente manipulados, grabaciones de sonido procesadas, grabación de campo, ruido generado por computadora, proceso estocástico y otras señales electrónicas producidas al azar como la saturación, acople, ruido estático, silbidos y zumbidos. También puede haber énfasis en altos niveles de volumen y largas piezas continuas. De manera más general la música noise puede contener aspectos como la improvisación, técnicas extendidas, cacofonía y la indeterminación, y en muchos casos se suele prescindir del uso convencional de la melodía, la armonía, el ritmo y el pulso.[3]

"Ciclos" - 1. *Oclusión*

Como se mencionó anteriormente, esta pieza partió de una temática personal y se enfoca en la enfermedad que padeció mi padre, la cual es retratada en el primer movimiento

[3] Priest, Eldritch (2013). "Music Noise" en *Boring Formless Nonsense: Experimental Music and The Aesthetics of Failure*, Londres: Bloomsbury Publishing; Nueva York: Bloomsbury Academic, p. 132.

llamado *Oclusión*. Para representar esto decidí usar la técnica del Ruidismo (*Noise*), al igual que la combinación de diferentes gestos con parámetros libres y un poco de improvisación. Además, utilicé elementos poco comunes con el instrumento que en conjunto generan una textura muy particular, que lleva al escucha a una reflexión tanto del sonido como de la propia temática.



Ejemplo 1.2.1: Eventos sonoros dentro de “Oclusión” - Ciclos

Texturas

1) Frotar una moneda en el entorchado de la cuerda sobre el brazo con pequeñas pausas.
2) Frotar una moneda en el entorchado de la cuerda sobre el brazo sin pausas.
3) Frotar la mano sobre las cuerdas entre el brazo.
4) Golpear con las manos abiertas y puños todo el cuerpo de la guitarra con ritmos aleatorios.
5) Tocar *pizzicato Bartók* en diferentes cuerdas y notas aleatoriamente.

La combinación de estos cinco parámetros genera un color muy peculiar y poco o nada común en el repertorio guitarrístico. Dentro del discurso se logra una cierta musicalidad y poética, que crea un dramatismo y tensión textural y sonora.

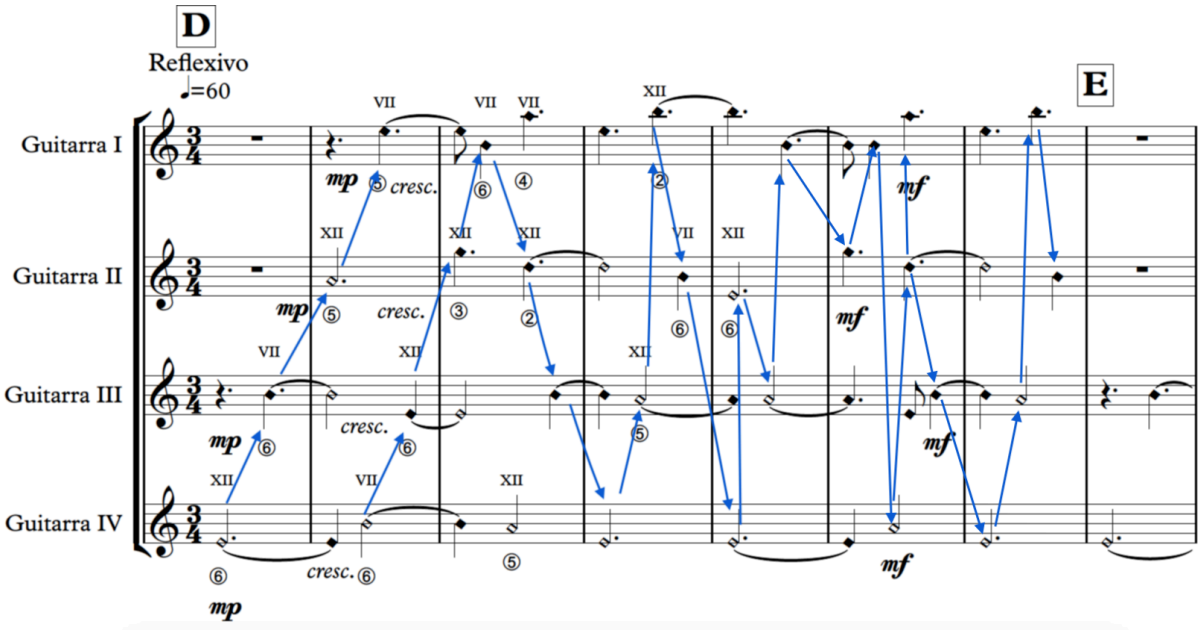
Ciclos: I. Oclusión : Audio del Movimiento 1

“Ciclos” - 2. *Terapia Intensiva*

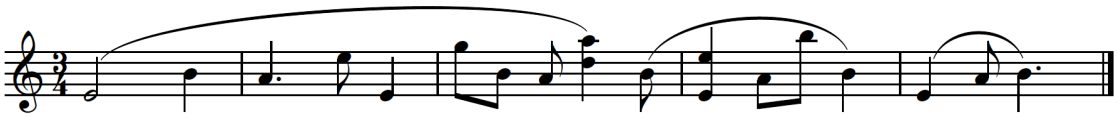
En el segundo movimiento continúa empleando técnicas extendidas en el instrumento, centrándose únicamente en el uso de armónicos naturales.

En la primera sección encontramos una textura polifónica con sonidos largos que se van transfiriendo entre las cuatro guitarras, creando un resonador armónico, similar al sonido del pedal de un piano, con líneas melódicas que se contraponen y crean una textura con carácter coral. Este tipo de contrapunto se asemeja a la cuarta especie del contrapunto tradicional, entendiéndose como suspensiones y síncopas dentro de las melodías que, además, también logran un efecto en cuanto a la espacialización del sonido. Progresivamente, mientras avanza la pieza, esto se vuelve más complejo.

En el siguiente ejemplo se puede observar con las fechas azules, como la textura y el contrapunto van creando una melodía interna.

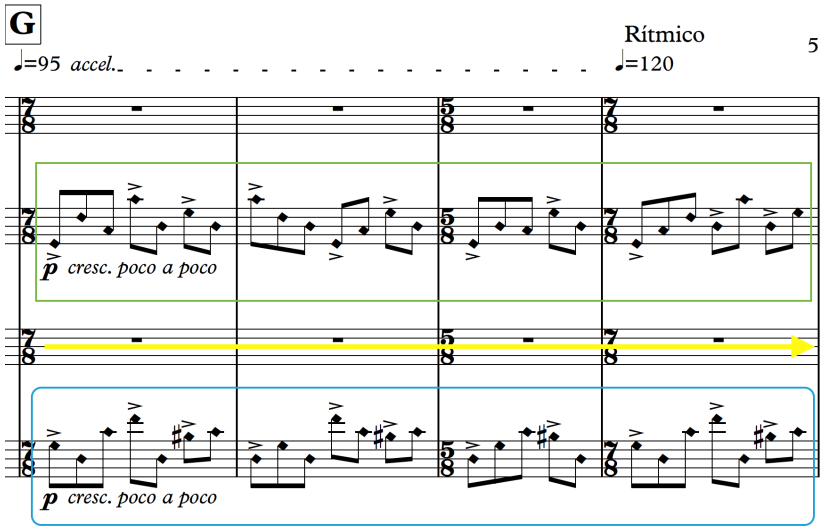


Ejemplo 1.2.2:-La melodía interna que se genera es la siguiente



Ejemplo 1.2.3: Línea melódica resultante que se construye a partir del coral al inicio del movimiento.

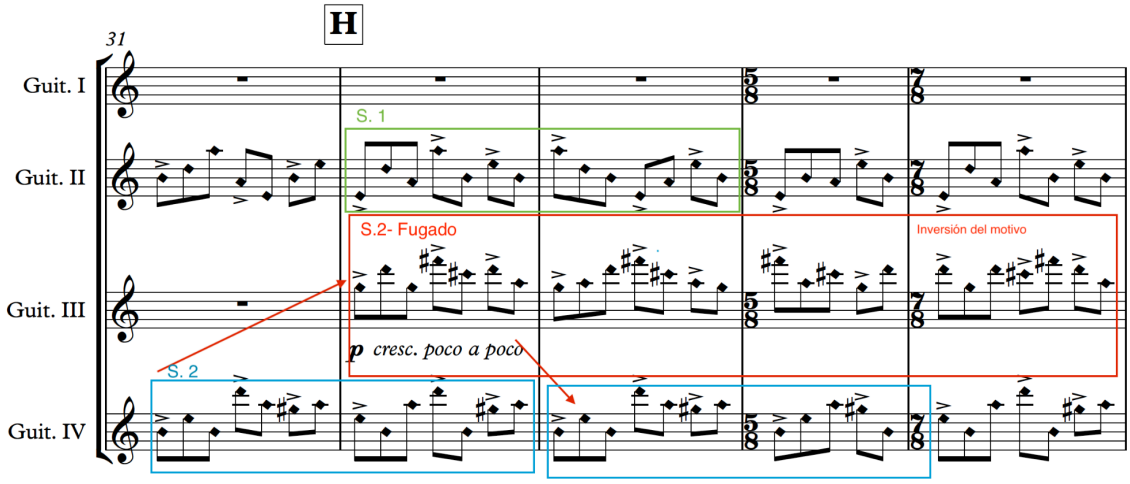
Este movimiento tiene elementos rítmicos característicos –como los sonidos largos, blancas, cuartas, octavos– que se empiezan a contraponer, creando texturas atmosféricas. La sección contrastante de este mismo movimiento es la parte rítmica dentro del contexto de los armónicos, con interválicas semi arpegiadas o arpegiadas que son respondidas con notas repetidas.



Ejemplo 1.2.4:Interválicas semi arpegiadas o arpegiadas que son una constante durante este movimiento

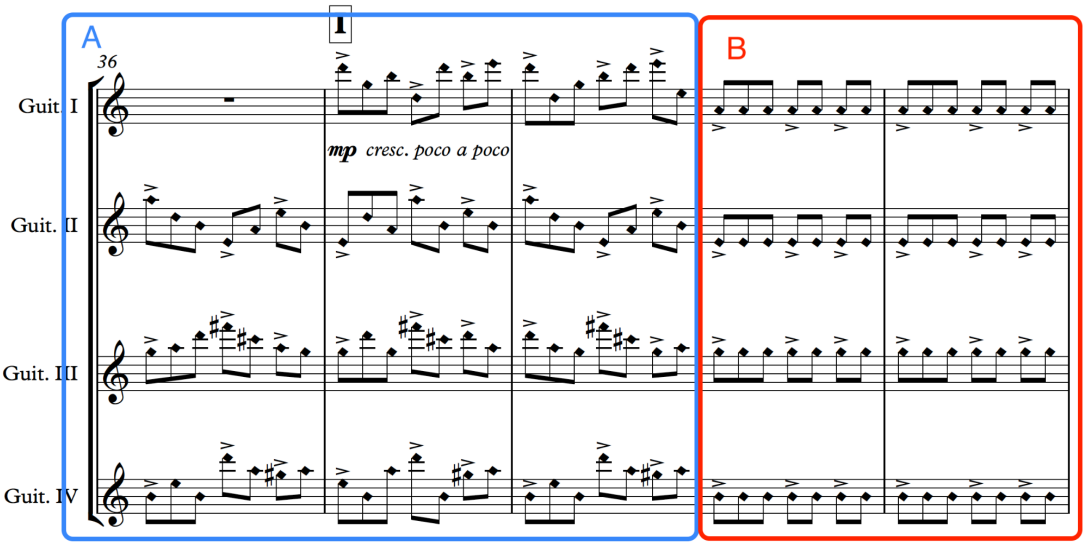
Para ilustrar esta sección sirve de ejemplo un dúo que desarrolla un patrón rítmico constante, donde la interválica es muy variada. En compases posteriores aparece una tercera guitarra haciendo una imitación fugada a la 6ta, ajustándose a los parámetros del grupo de armónicos naturales.

Con este juego en las guitarras se crea una textura de espacialización sonora dentro del ensamble y en sus propias voces.



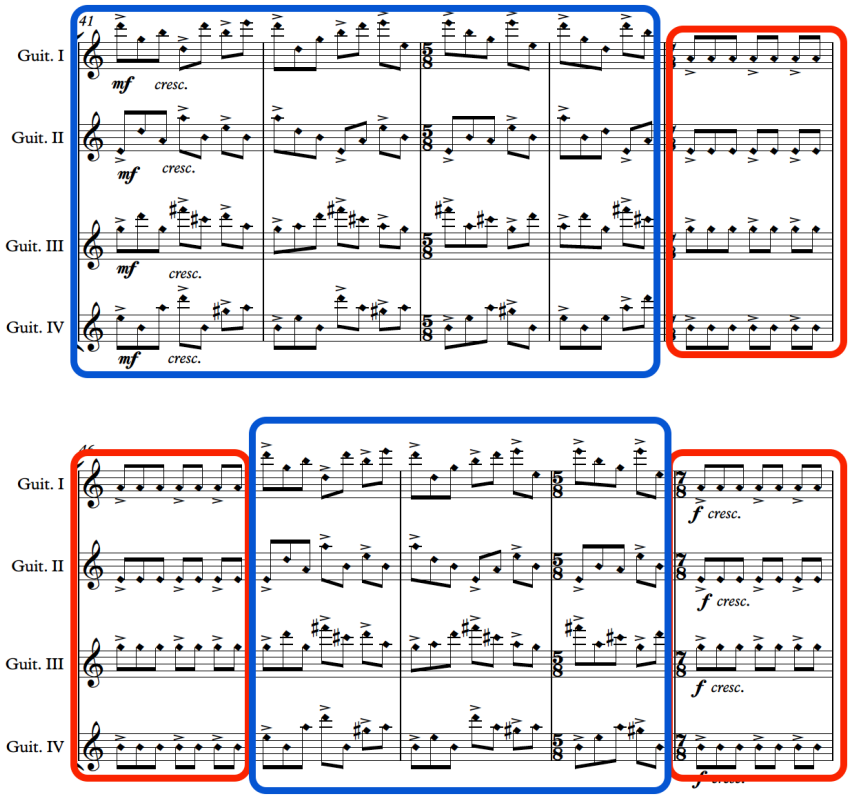
Ejemplo 1.2.5: Fugado entre las cuatro guitarras.

Después de que entra la cuarta guitarra al fugado aparece una nueva variedad y estabilidad métrica, un patrón de notas repetidas (B) que genera un contraste musical. Dentro de la textura homorítmica, este patrón crea una sensación estable, lo que provoca una fuerza y un acoplamiento rítmico sonoro. En este sentido, se podría catalogar (A) como rítmico inestable (sonoramente) y el (B) como rítmicamente estable.



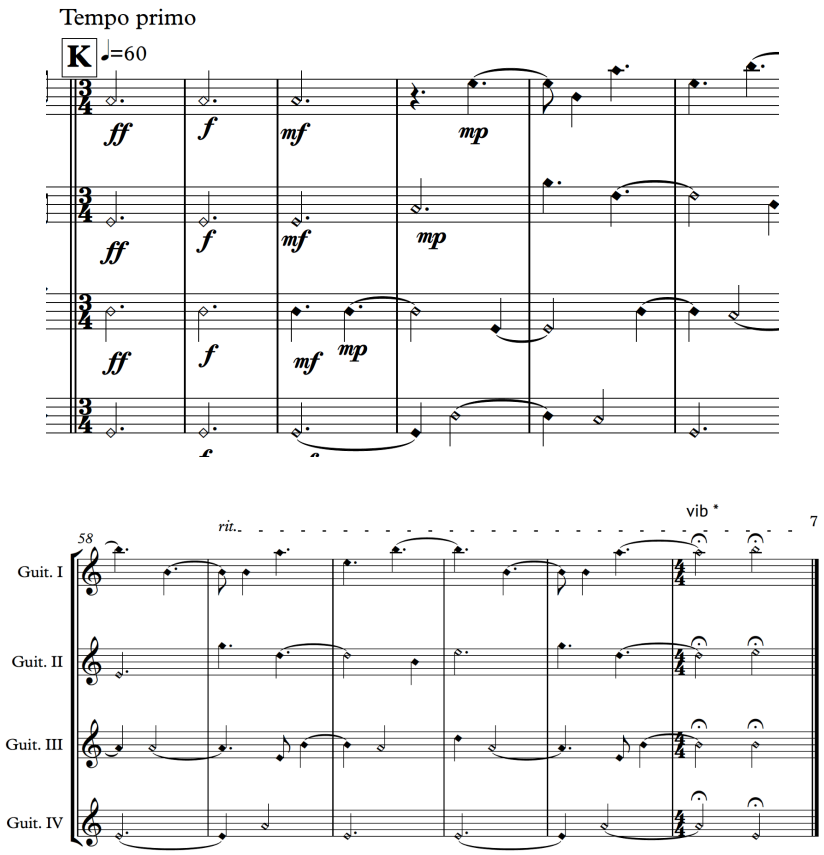
Ejemplo 11: Textura rítmica inestable (A) y rítmicamente estable (B)

En el siguiente ejemplo podemos ver como estos dos parámetros se van combinando, generando una textura mezclada y particularmente fragmentada en discurso melódico.



Ejemplo 1.2.6: Comparativa de movimiento de alturas contra notas tenidas

Acercándose al final, en la sección rítmica, tenemos una especie de *ritornello* a la textura *cantabile* con los sonidos largos y amplios.

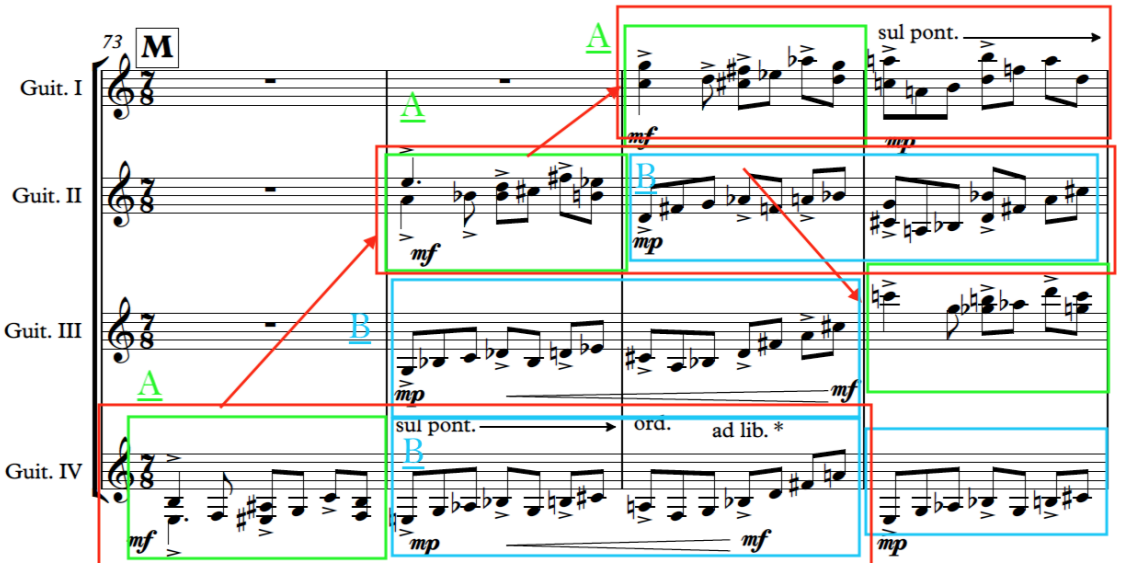


Ejemplo 1.2.7: Ritornelo a la textura de sonidos largos.

Ciclos: II. Terapia Intensiva : Audio del Movimiento 2

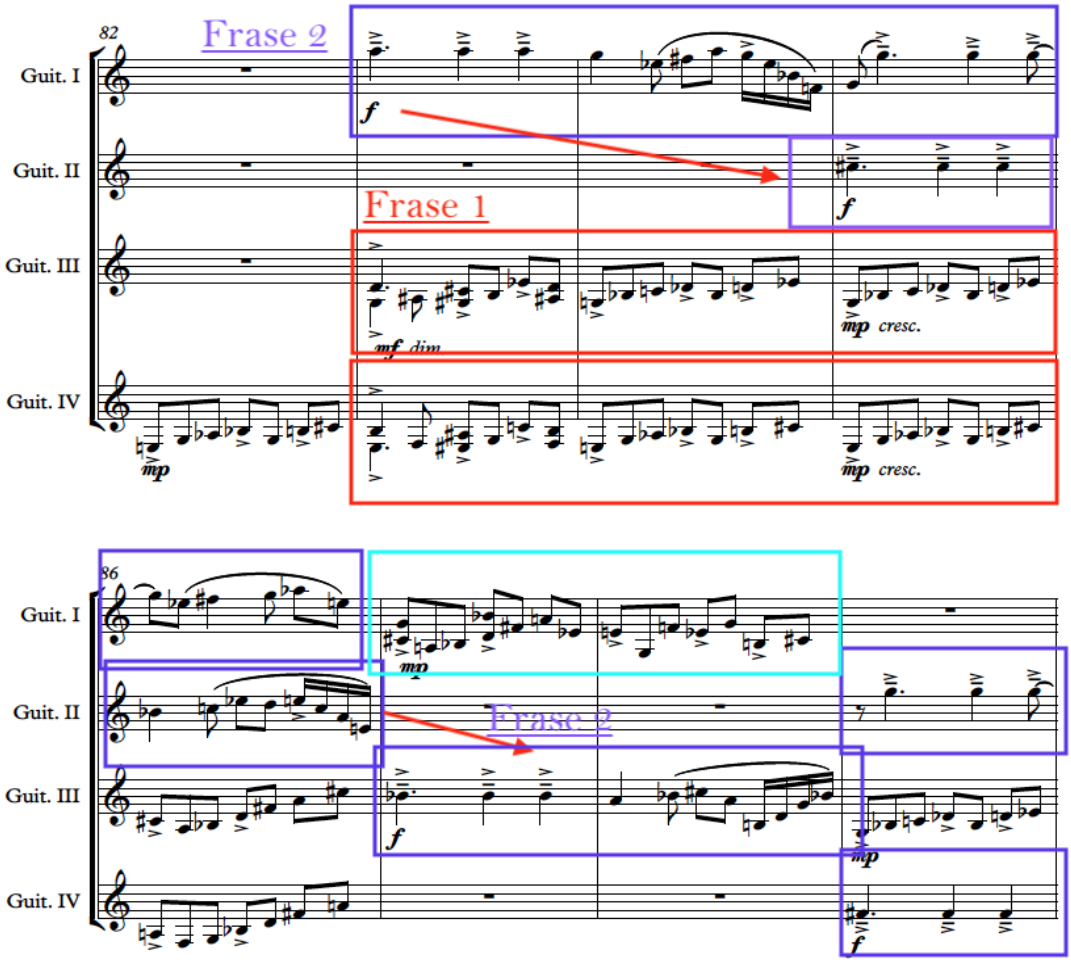
"Ciclos" - 3. *Renacer*

Para este movimiento decidí utilizar la notación tradicional. Para definir la textura de este movimiento utilicé una especie de fugado a partir de dos elementos melódicos(A y B) los cuales crean una mini frase que se presenta entre las cuatro guitarras a distancia de un compás. Esta se va sobreponiendo y crea una textura rítmico-melódica que podríamos catalogar como sujeto, al tiempo que empiezan aparecer con algunos *stretto* en sus entradas.



Ejemplo 1.2.8:-Análisis de canónico de las cuatro voces

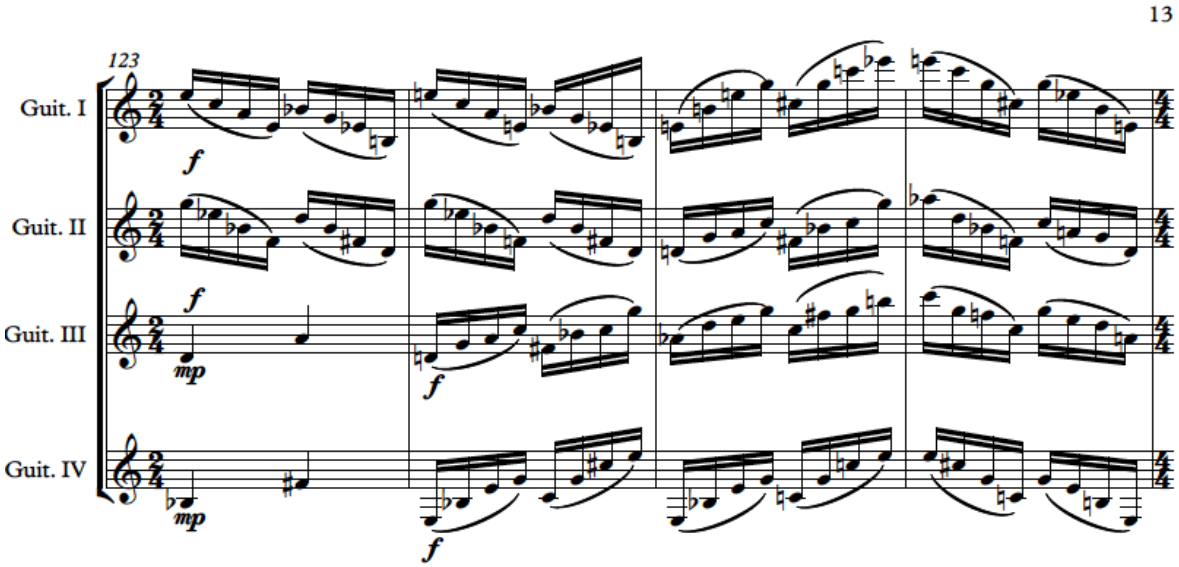
Después de ser presentado y desarrollado, aparece una segunda frase que es un contra canto de la frase 1. Esta frase 2, al igual que la frase 1, tiene un comportamiento canónico o fugado que interactúa con todo lo que ha sucedido anteriormente. Después de la presentación de la frase 2, al igual que en la primera, comienzan a aparecer *stretti* en la misma (Ejemplo.1.2.9).



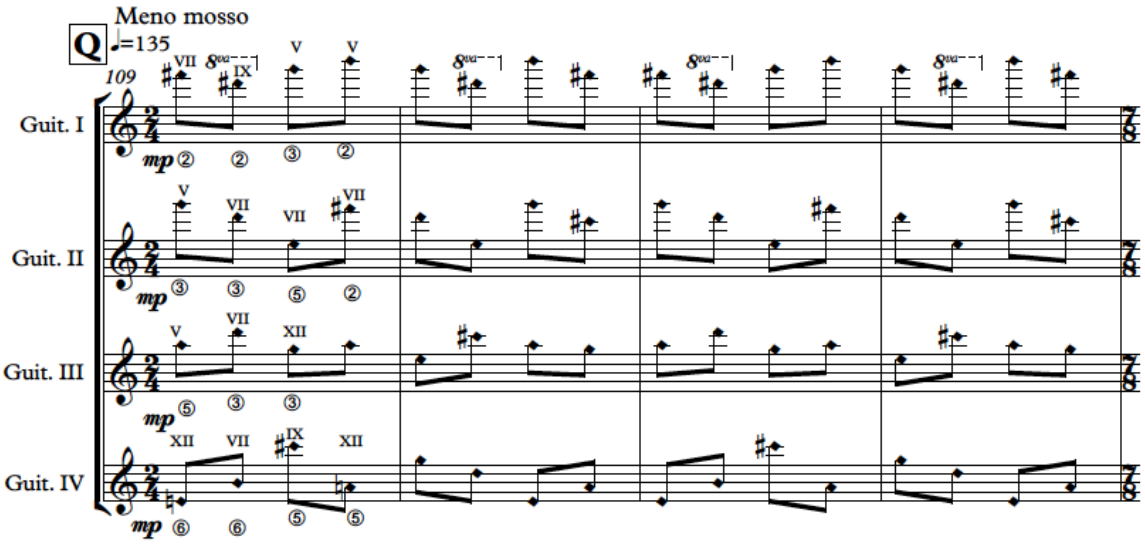
Ejemplo 1.2.9:-*Stretto* melódico entre las cuatro voces

Con el fin de crear contraste y puntos de descanso, opté por incluir dos texturas destacadas en la pieza: la primera (A) consiste en una sucesión de arpegios en 16vos en las cuatro guitarras, lo cual ayuda a crear momentos de llegada y refrescar el oído para poder regresar a las secciones contrapuntísticas. La segunda (B) es una referencia al segundo movimiento, donde se emplea una textura de armónicos naturales.

A)



B)



Ciclos: III. Renacer : Audio del Movimiento 3

1-C. Análisis de textura en obra orquestal

Ágrafos - Orquesta Sinfónica

Es relevante hablar acerca de *Ágrafos*, ya que esta pieza representa un punto de inflexión en mi forma de componer. Con ella he explorado nuevas posibilidades de manera distinta a como lo había hecho anteriormente, centrándome principalmente en la música puramente textural, lo cual es coherente con el enfoque que he adoptado en este capítulo. Por lo tanto, esta pieza tendrá una extensión mayor en comparación con otras, como resultado de mi interés en desarrollar y profundizar en esta temática.

Ágrafos es una obra que, principalmente, busca la espacialización del sonido, de la textura, de la masa orquestal que está en un constante movimiento sonoro. La pieza comienza con sonidos largos en las cuerdas (A). Inicia el violonchelo segundo *divisi.* y sucesivamente los instrumentos van apareciendo como una especie de pirámide armónica del grave al agudo. Cada línea de los pentagramas tiene diferentes células rítmicas, cada una con su propia dinámica. Mientras una entra otras salen de manera constante, hasta llegar al sonido más agudo de esta textura y poco a poco los sonidos iniciales van desapareciendo. A su vez, otra textura comienza a intervenir, pero en diferentes familias instrumentales (B). Los alientos imitan un poco la textura de las cuerdas, con el mismo principio sonoro, pero van del registro agudo al grave, de manera inversa a las cuerdas. Esto genera un contraste tímbrico como de especialización en las familias. A esta textura se le conoce como *micropolifonía*. En este sentido, resulta relevante profundizar en su definición y características.

<u>Micropolifonía</u>

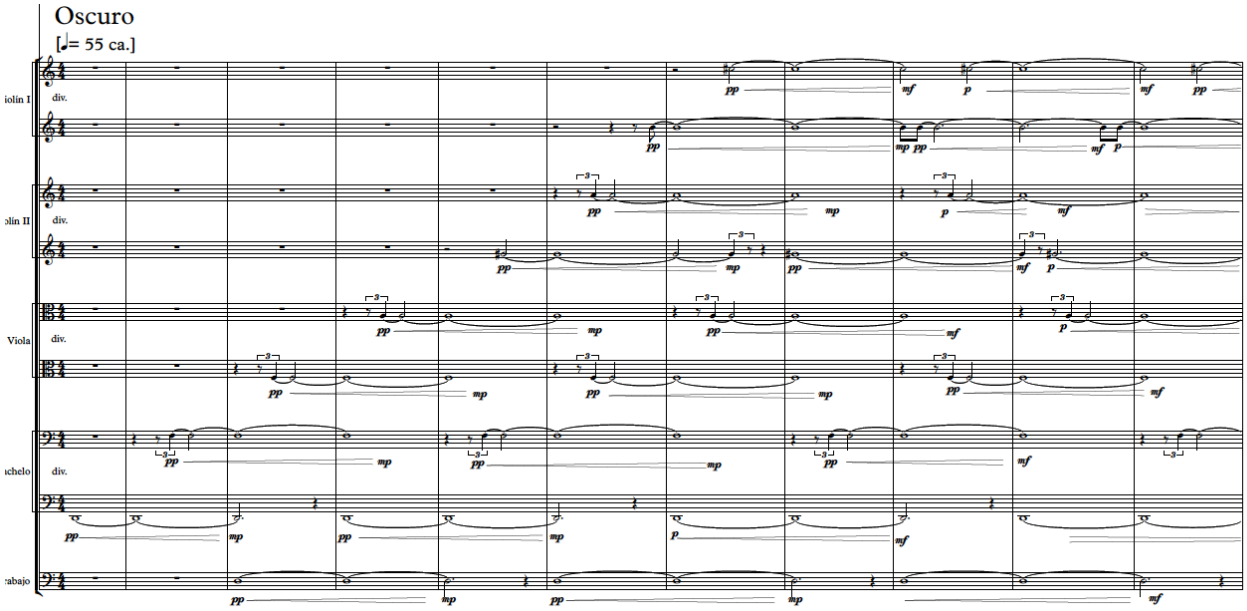
> Micropolifonía es un tipo de textura musical del siglo XX que involucra el uso de acordes disonantes sostenidos que lentamente van cambiando con el transcurso del tiempo.

> En palabras de David Cope, la Micropolifonía se trata de “una simultaneidad de diferentes líneas, ritmos y timbres”. Son pioneros en la aplicación de esta técnica, el trabajo de György Ligeti para orquesta *Atmosphères* y el primer movimiento de su Requiem. Esta última obra alcanzó gran popularidad debido a que formó parte de la banda sonora de la película de Stanley Kubrick “2001: Una odisea del espacio”. Intrínsecamente relacionada con la Micropolifonía está la Masa de Sonido o Masa Sonora, que es una textura musical cuya composición minimiza la importancia de las alturas musicales individuales para preferir la textura, el timbre y la dinámica. La Masa Sonora difumina la frontera entre el sonido y el ruido. Dos compositores importantes de esta técnica, fueron el polaco Krzysztof Penderecki con su obra *Treno a las víctimas de Hiroshima* y el griego Iannis Xenakis con su obra *Metástasis*.
>
> De acuerdo con David Cope (1997), es "una simultaneidad de diferentes líneas, ritmos y timbres." La técnica fue desarrollada por György Ligeti, quien la explicó así: "La compleja polifonía de las voces individuales está enmarcada en un flujo armónico-musical, en el que las armonías no cambian súbitamente, sino que se van convirtiendo en otras; una combinación interválica discernible es gradualmente haciéndose borrosa, y de esta nubosidad es posible sentir que una nueva combinación interválica está tomando forma." De nuevo Cope: "La micropolifonía usa *clústers*, pero difiere en el uso de líneas más dinámicas que estáticas."[4]

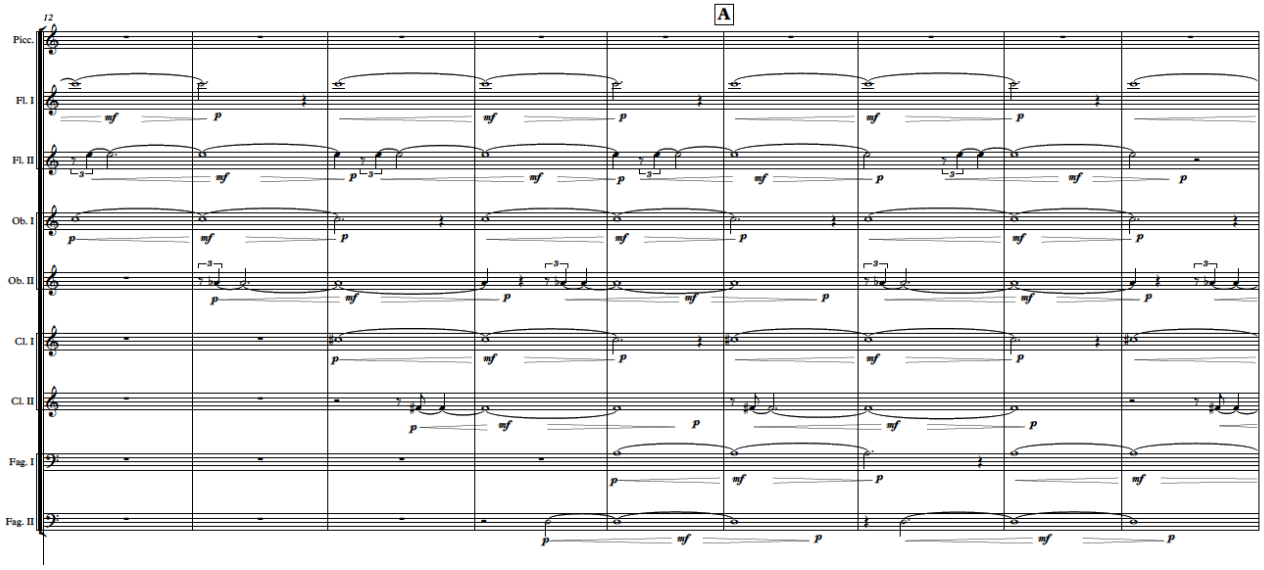
Tomando como referencia lo anterior, la obra presenta un trabajo *micro* dentro de las células rítmicas de cada línea de pentagrama con su dinámica, a manera de una “micro expresión”. La conjunción de todo esto conforma una “textura macro”, lo cual resulta en una espacialización sonora muy rica en la orquesta. A continuación podemos ver los ejemplos A) y B) que detallan este inicio.

[4] Cope, David (1997). *Techniques of the Contemporary Composer*. New York, New York: Schirmer Books, p.101.

A) Sección cuerdas

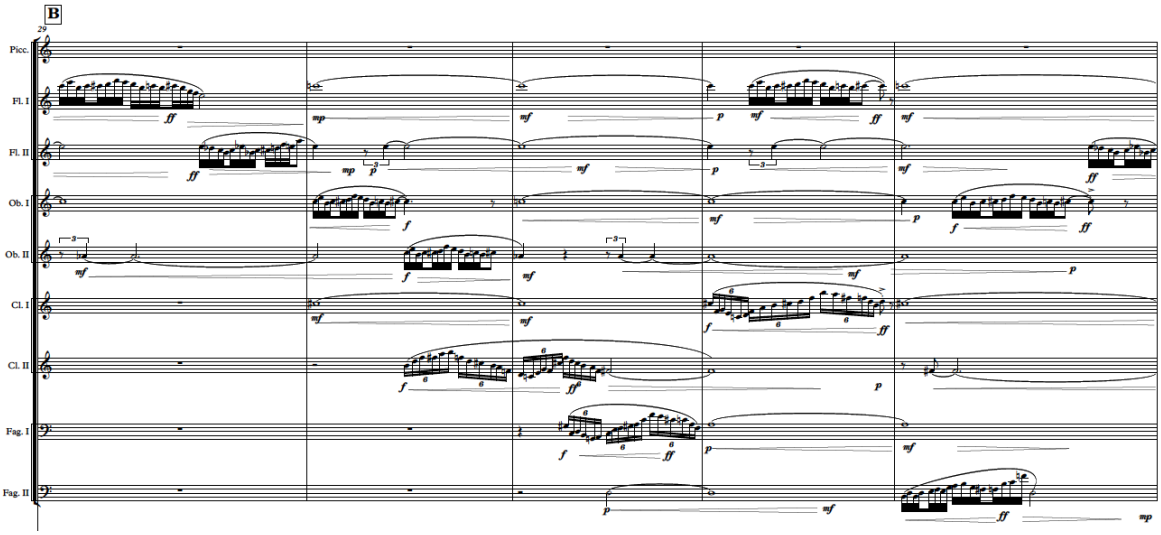


B) Sección Maderas

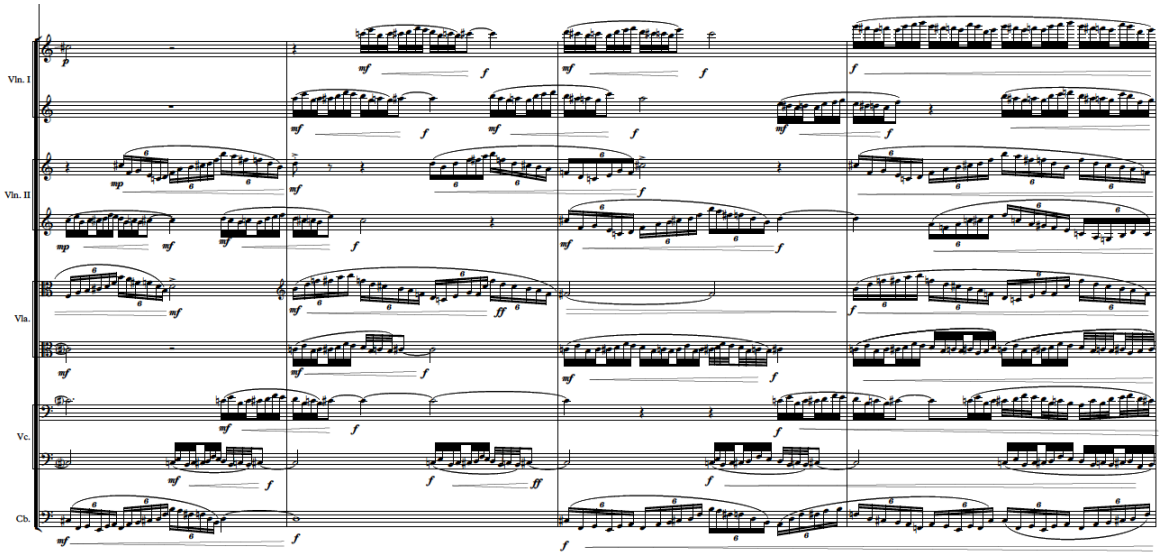


En un segundo momento de la obra, se añade un elemento nuevo para aportar variedad a la textura. Este elemento no es ajeno a lo anterior, ya que siempre está en los ejes de elaboración las notas principales de cada esquema. Se trata de la adición de melismas y fusas (32) a las notas principales de cada esquema, lo que añade una variedad tímbrica y sonora que resulta novedosa para el oyente y lo mantiene atento. Esto permite evitar la repetición de las notas largas y aporta dinamismo a la pieza. Al igual que antes, los alientos (A) van del agudo al grave, mientras que en las cuerdas (B) sucede a la inversa, van de lo grave a lo agudo.

A) Sección Maderas

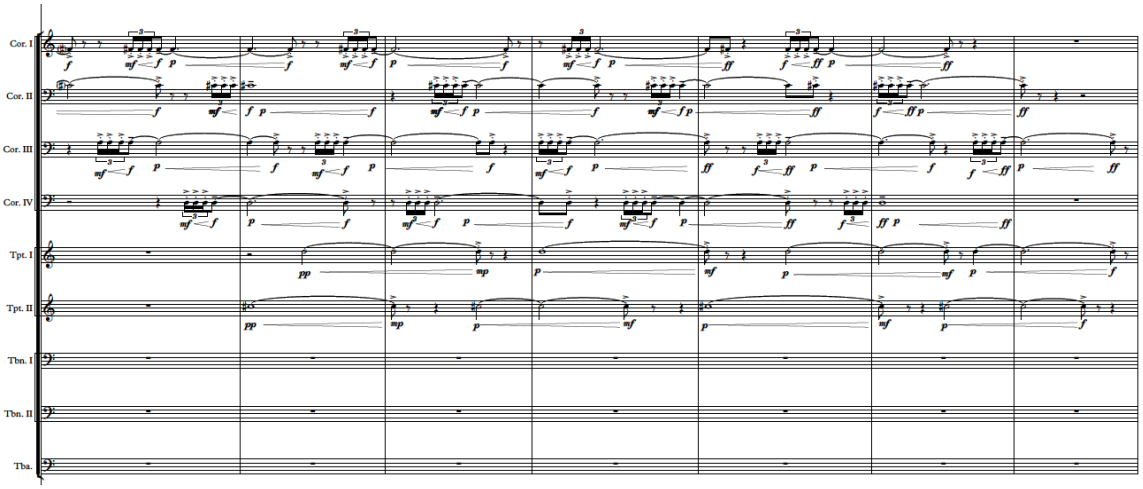


B) Sección cuerdas



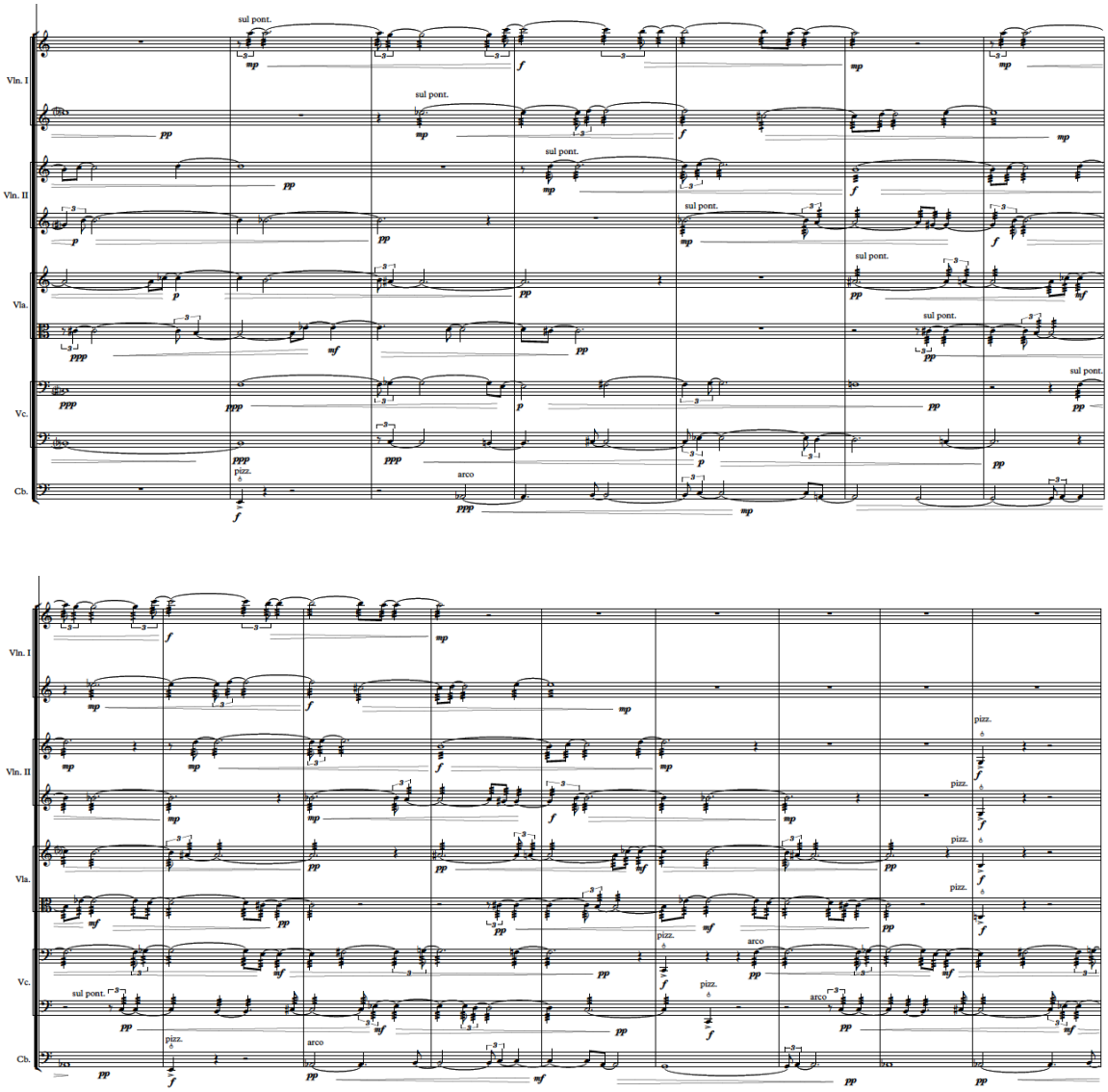
Como bien se ha mencionado, la especialización ha sido un elemento muy importante dentro de la obra. Este elemento cobra fuerza en las secciones posteriores, como se ilustra con el ejemplo A). En esta sección aparece un motivo muy específico en los cornos y que pasa a través de los cuatro instrumentos. Este nuevo material parte del tresillo de 16vo, el octavo y la nota larga con una dinámica cambiante (de *mf*, *cresc* a *fp* y *cresc* a *f*) que va derivando de la especialización inicial con un contraste armónico y rítmico.

A) Sección Metales



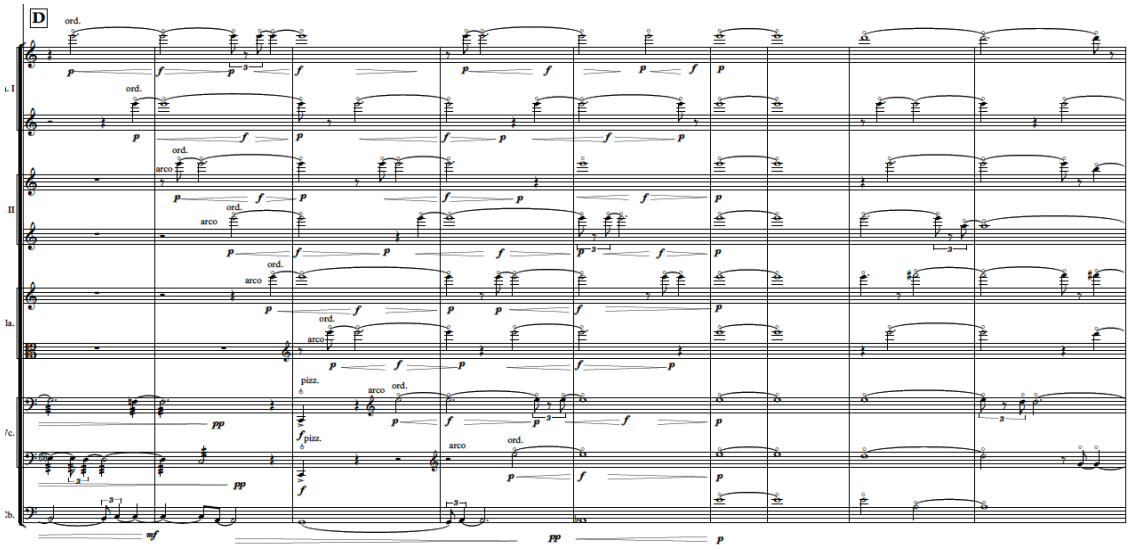
En las cuerdas B) se añade una variación tímbrica y rítmica. Cambia el carácter, en vez de ir de grave a agudo se invierte. Mientras que el trémolo y *el sul ponticello* aparecen como elemento de variedad ofrecen un respiro fresco y novedoso al oyente.

B) Sección Cuerdas.

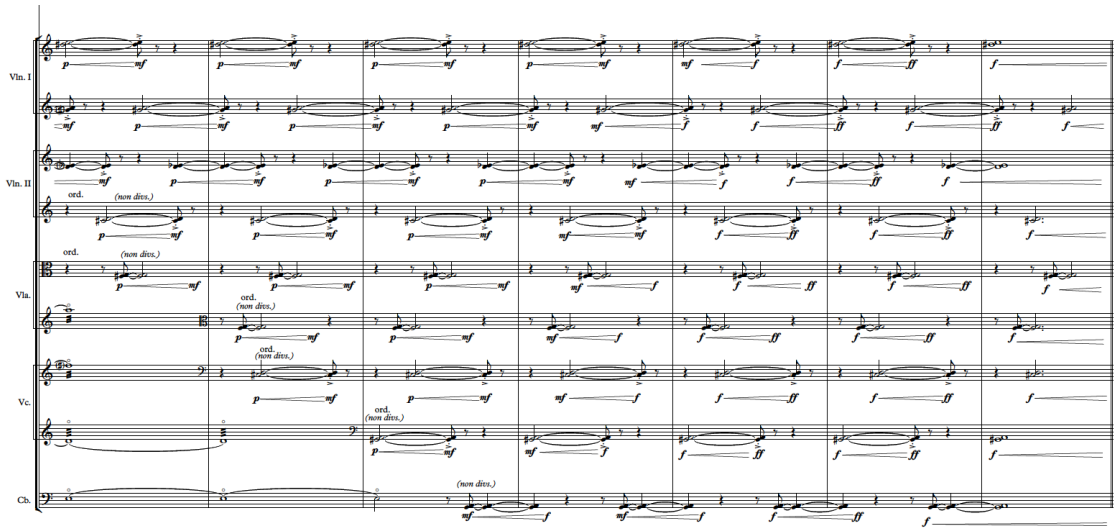


Como parte del proceso de variación de la textura –y para mantener el interés del escucha–, utilicé un nuevo elemento que no había aparecido que ayuda a tener un contraste distinto a los que hasta ahora han sucedido en la pieza. Me refiero al uso del

armónico natural en la sección de cuerdas, elemento que otorga una sonoridad única y peculiar, que agrega una sensación de limpieza y relajación a la textura. Al ser armónicos naturales el registro permanece del medio al agudo superior. Y, al igual que en las partes anteriores, la dinámica y el registro son muy importantes en esta sección.

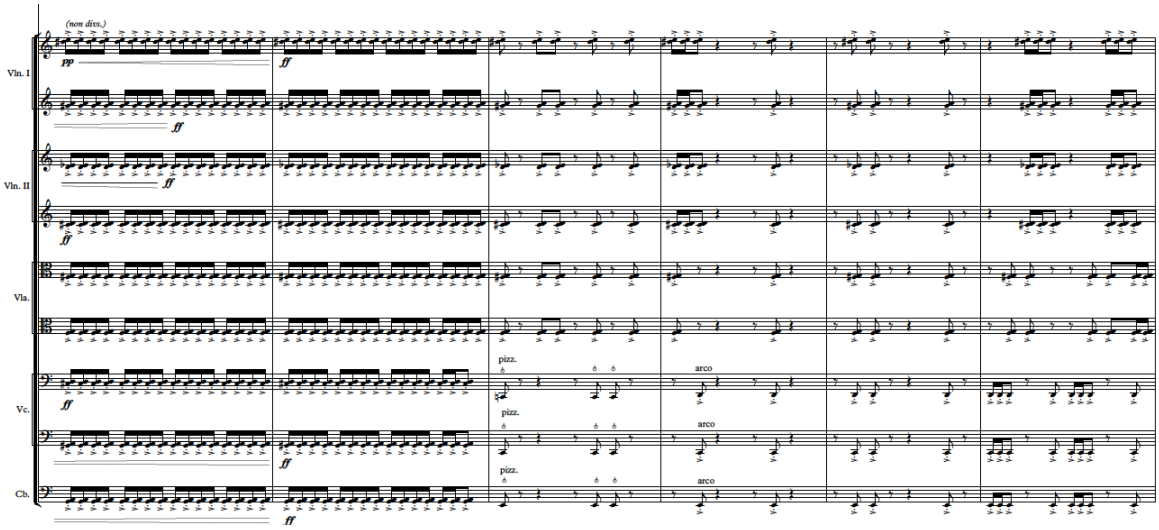


Usando el recurso de dobles cuerdas con intervalos de segunda menor, encontré una textura muy potente que sirvió como puente entre dos secciones, una parte que genera dramatismo en la pieza. Al igual que en todo lo anterior, se forma a partir de la espacialización de una célula rítmica con su propia dinámica por gesto, cada uno con un breve *crescendo* que intensifica la textura. A través de esto, se consigue una distorsión con la disonancia que existe entre el intervalo de segunda menor por cuerda. Esto crea un *cluster* en toda la sección de cuerdas, generando una tensión aún mayor con las múltiples disonancias, lo cual nos lleva a un *cluster* amplio y de distorsión sonora. Se trata de una textura bastante peculiar que he explotado en otras obras.

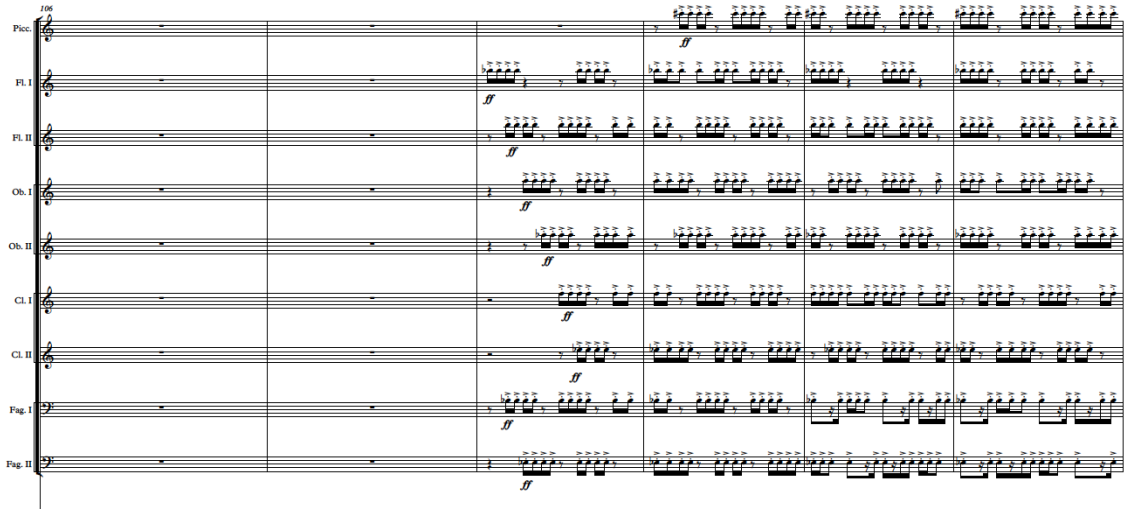


Tras este puente se cambia drásticamente de material. El tiempo cambia a 120 la negra, aumentando la velocidad y haciendo el carácter de la obra más vivo y rítmico. La textura sigue en la misma línea de la espacialización entre la orquesta. Con un *ostinato* rítmico de semicorcheas se abre el registro desde en medio hacia lo grave y agudo, en una forma de pirámide rítmica donde la textura evoluciona A). La rítmica B) se fragmenta y se vuelve un acompañamiento que se convierte en una base para la sección de maderas. Como se mencionó al inicio, en esta obra las texturas están mayormente trabajadas por familias instrumentales. En el caso de los alimentos madera C) aparece una fragmentación del *ostinato* de 16vos de las cuerdas, el cual va evolucionando en densidad respecto a la rítmica de cada una de las maderas, hasta desembocar en micro escalas fragmentadas D).

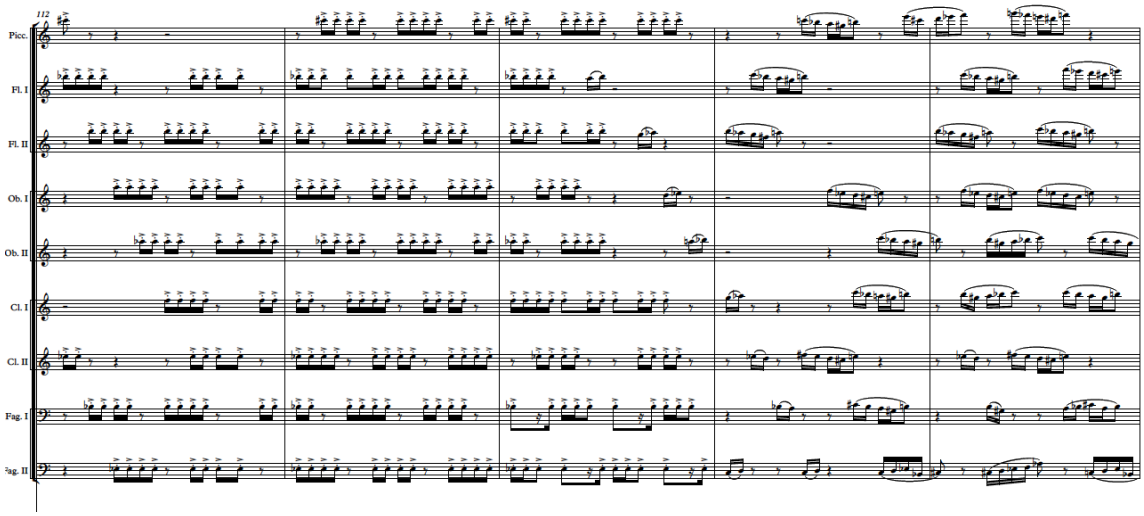
A) dieciseisavos continuos & Fragmentación de dieciseisavos



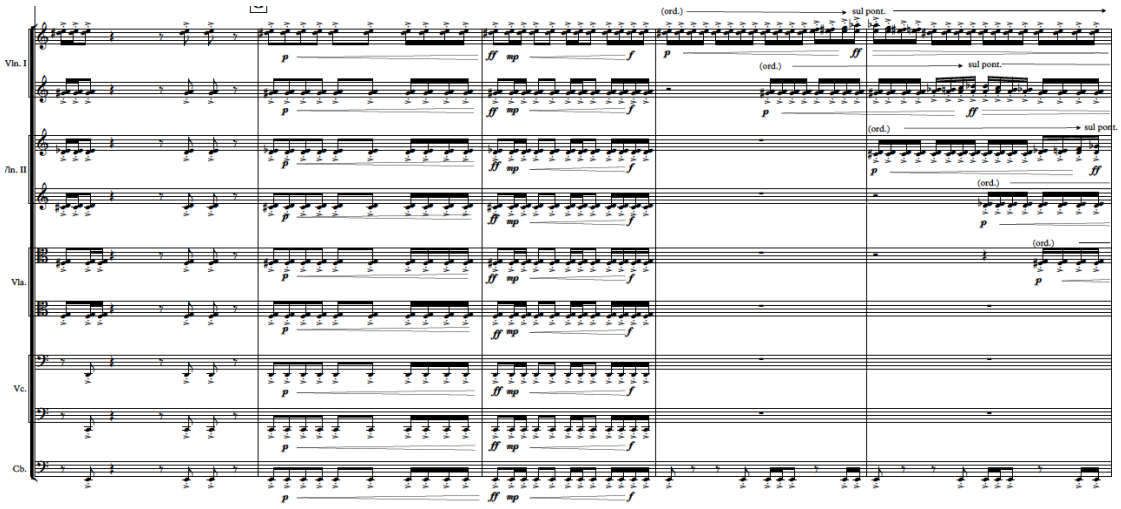
B) Fragmentación rítmica en los alientos madera



C)

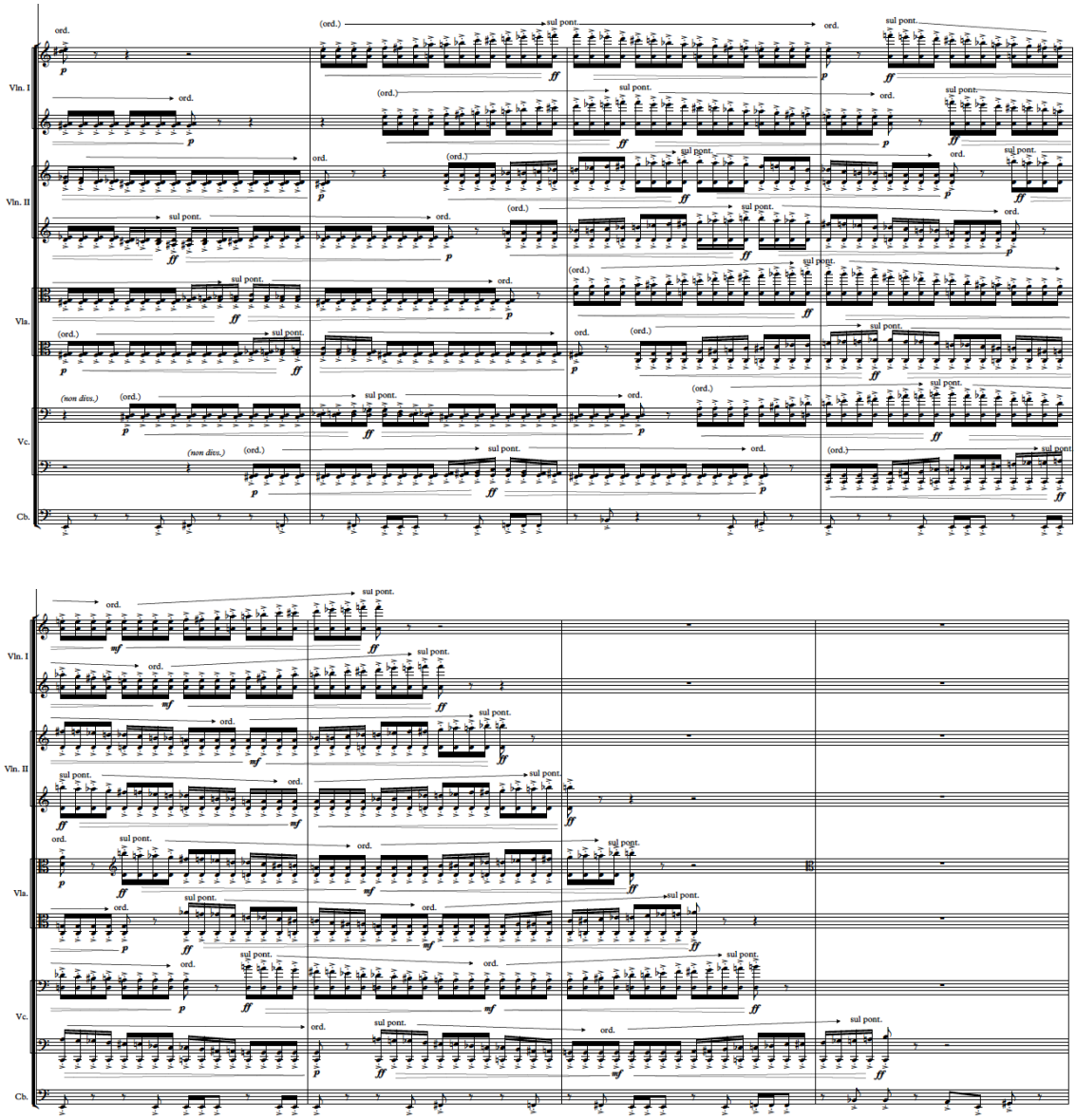


D)



El *ostinato* rítmico de semicorcheas (16) A) continúa, pero con una variación. En vez de ser de segunda menor, se mantiene una cuerda al aire, al tiempo que otra de las cuerdas crea un cromatismo en escala que sube y baja, todo esto especializado a distancias de un silencio de cuarto u octavo en la sección de cuerdas.

A) Sección Cuerdas.



Ágrafos - Erick Tapia - Orquesta Sinfónica Nacional de México

Capítulo: 2: Armonía

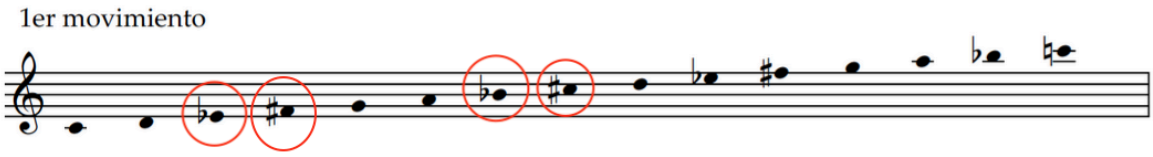
1-A. Análisis de Armonía en obra solista

El peso en el aire: Flauta sola

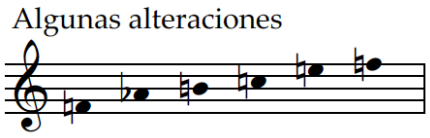
"El peso en el aire" - 1. *Haiku*

Hablar de armonía en una pieza monofónica es un reto interesante ya que no contamos con más notas para complementar una armonía "triádica", pero considero que con el uso de las escalas, modos y colores armónicos se puede generar una armonía dentro de una línea melódica. Tal es el caso de "El peso en el aire", pieza donde usé diversos tipos de escalas, colores armónicos, modos y cromatismos que generan la armonía interna de la pieza.

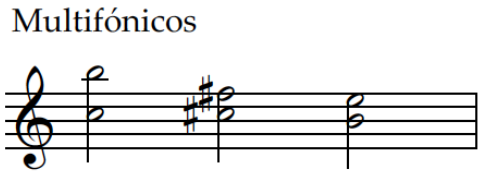
El primer movimiento es lento, reflexivo y melódico. En este utilicé una escala cromática que lleva a un color oscuro y muy expresivo, el cual se puede combinar y adaptar armónicamente con el uso de multifónicos, que generan una armonía de dos sonidos simultáneos.



En esta imagen se puede ver el uso de una escala constante durante el primer movimiento. Esta escala tiene algunas alteraciones incidentales para darle variedad al color armónico como el uso de la escala menor armónica superpuesta con el intervalo de segunda aumentada del (Eb al F#) y (Bb - C#). Aunque este movimiento es atonal tiene cierta tendencia a notas de descanso.



Aunque esta pieza es de discurso monofónico, la flauta –al igual que otros instrumentos de viento– tiene la peculiaridad de que con una digitación específica nos puede generar dos o más notas simultáneamente, lo cual resulta en una especie de acorde de dos notas (conocidos como bicordes). Existe un catálogo muy amplio de multifónicos, en el caso de esta obra, los multifónicos usados se pueden adaptar perfectamente a la escala de la pieza que, al mismo tiempo, tienen un impacto sonoro y temático. En este movimiento utilicé tres: C6 - D7 en el primero; C#6 - F#6 para el segundo; y B5 - E6 para el tercero.



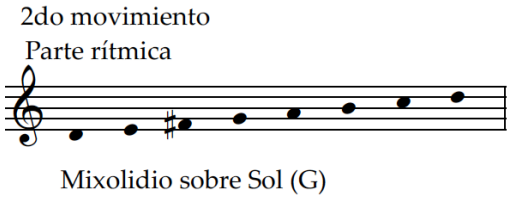
Ejemplo 2.1.1:-Multifónicos usados en el primer movimiento.

[5]"El Peso en el Aire" - 2. *Ráfagas de viento*.

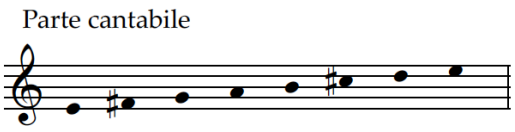
Este movimiento es contrastante al anterior en su inicio, pues comienza muy rítmico, enérgico y veloz. En *Ráfagas de viento* utilicé una escala más consonante, con un color armónico más brillante: el modo mixolidio sobre Sol (G). En esta primera sección rítmica este modo es predominante, pero se suele alterar el C a C#. El movimiento presenta una forma musical ABAB que se abordará con mayor detalle en el capítulo de forma. Pero, para efectos del análisis de la armonía cabe mencionar el contraste entre secciones. La segunda sección (B) es lenta y cambia de modo, de lo brillante pasa a ser algo un poco más oscuro,

[5] flute colors extended techniques for flute - Rogier de Pijper
https://www.flutecolors.com/techniques/multiphonics/

expresivo y un poco reflexivo. Esta sección emplea la escala de un modo Dórico sobre Mi la cual comparte la alteración de F#, añadiendo a esta C#; como bien se mencionó, esto cambia el color armónico de la obra. Durante la pieza existe un continuo vaivén entre Sol Mixolidio y Re Dórico.

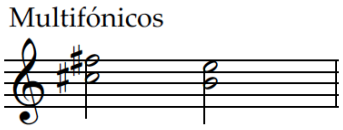


Mixolidio sobre Sol (G)



Dorico sobre Mi (E)

Para este movimiento el uso del multifónico fue importante, ya que seleccione dos que van acorde a ambos modos –Mixolidio (Sol) y Dorico en (Re)–, que se adaptan armónicamente a la escala y a la pieza, creando sonidos muy especiales.



Multifónico como coral armónico.

1-B. Análisis de Armonía en obra de Cámara

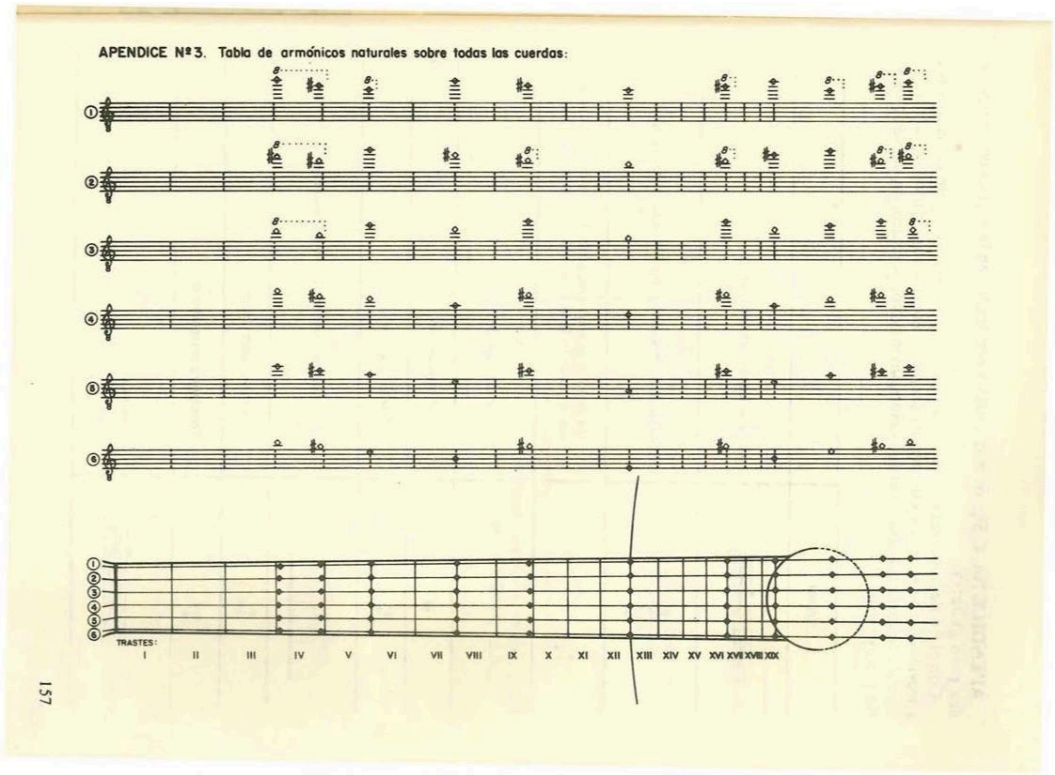
Ciclos – Cuarteto de guitarras:

“Ciclos” - 1. *Oclusión*

Hay que recordar que, en esta obra, el primer movimiento aborda el ruidismo, lo que dificulta hablar de armonía en ese contexto. Por lo tanto, me enfocaré en los dos movimientos siguientes de la pieza.

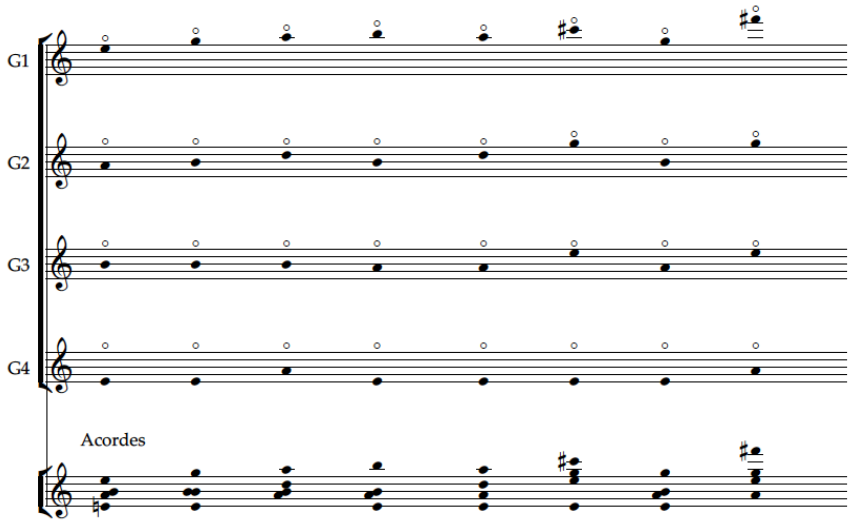
“Ciclos” - 2. *Terapia Intensiva*

En el movimiento 2 se puede escuchar un coral con un contrapunto al estilo de cuarta especie, donde se pueden identificar diferentes acordes que aparecen en la obra. Los armónicos naturales producidos por la escala pueden ser tanto de Re mayor como de Sol mayor. La siguiente imagen muestra un ejemplo de las funciones de los armónicos naturales, que consulté al escribir la pieza[6].



Ejemplo 2.1.2:-Tabla armónicos en guitarra.

[6] Castañón, Margarita y Bañuelos, Federico (1989). “Para salir del círculo vicioso (Nuevas posibilidades técnicas y expresivas de la guitarra”. *Nuevas técnicas instrumentales. 2a edición, presentación y edición Mario Lavista.* México: Conaculta, INBA, Cenidim, 2da edición, p. 157

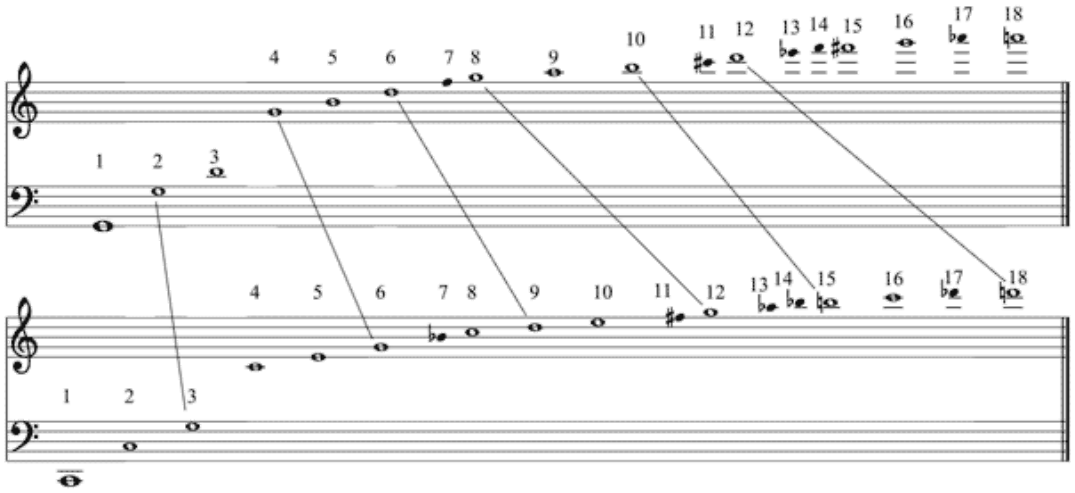


Ejemplo2.1.3:-Acordes resultantes de ciclos

Derivados de los armónicos naturales se crean estos acordes cuartales o por quintas superpuestas.

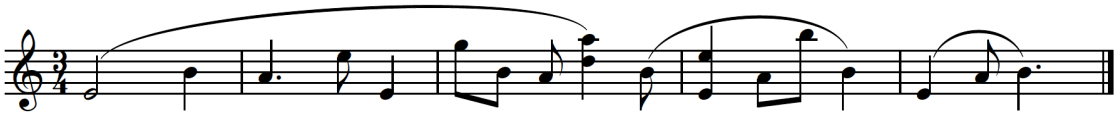
Como se habló en el capítulo de *Textura*, la superposición de las voces genera un canto melódico A). Los armónicos naturales suelen hacer una remembranza de las tonalidades Re mayor o La mayor, ya que sus parciales consecuentes de una fundamental (Do-C) ajustados al sistema temperado tienen algunas alteraciones de Do sostenido , Fa sostenido y en parciales más agudos Sol sostenido ; la resultante de estos es porque la guitarra tiene una afinación desde Do[7].

[7] García Illa, José (2015). "Armónicos y consonancia". *La justa entonación. El sistema de afinación natural, apto para el siglo XXI*. [En línea] Recuperado a partir de http://www.justaentonacion.com/quees/armcons.htm



Ejemplo 2.1.4: Tabla de los parciales armónicos desde (Do - C).

A)

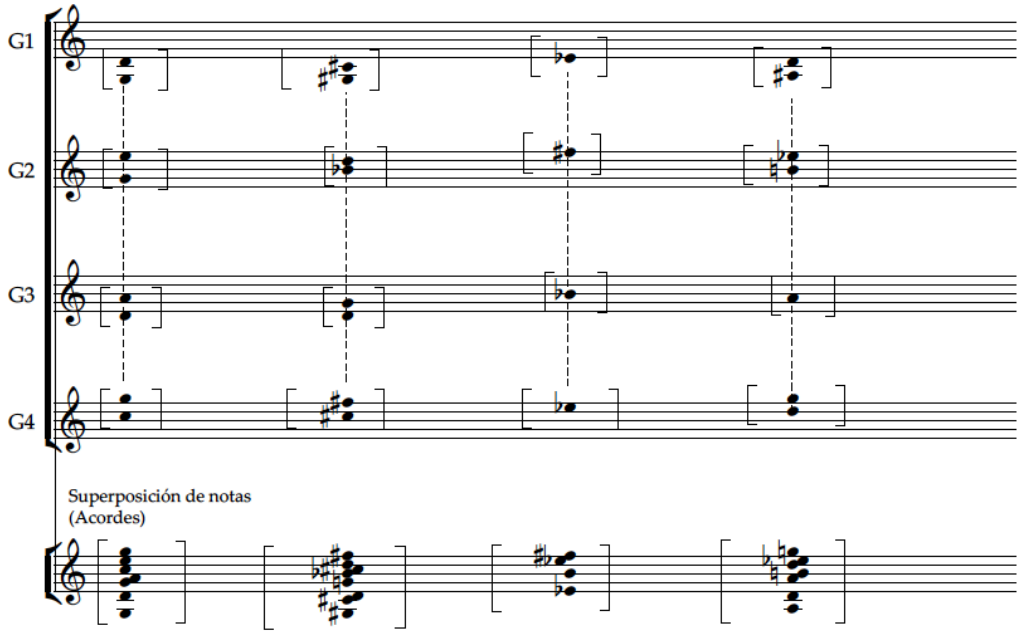


Ejemplo 2.1.5:-Línea melódica que se crea del coral del primer movimiento, explicado en el capítulo anterior.

Para los acordes de esta sección es muy importante revisar la interválica interna de cada uno. En primera instancia lo que los define es el uso de un intervalo prominente: la 5ta justa, y posteriormente la 4ta como una consecuencia secundaria de la quinta justa. El sonido más grave en el contexto de los armónicos naturales –y más estable de esta paleta de colores– es el (Mi-E) natural, de ahí sale uno de sus principales armónicos: la 5ta (Si - B) - (B - F#) - (F# - C#) etc.

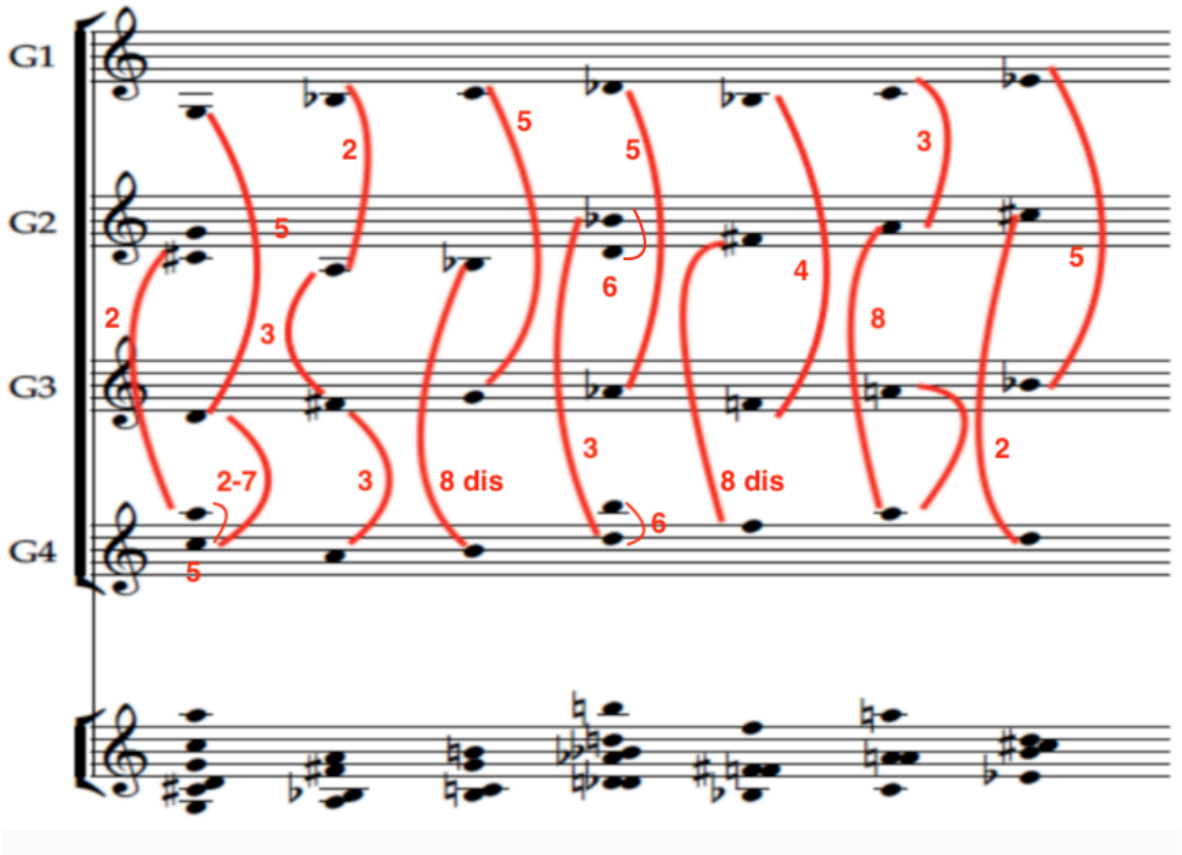
“Ciclos” - 3. *Renacer*

Para este movimiento fue importante usar una escala cromática (atonal), pero también el uso de ciertos intervalos dentro de las melodias y armonias: la superposición de 5tas como eje principal interválico, el uso de 4tas como la inversión de la 5ta, 3eras mayores y menores, así como 2das mayores y menores, que crean disonancia y tensión en la textura.



Ejemplo 2.1.6: resultantes sobre puestas de acordes en placas verticales.

La mayoría de las melodías o voces suelen moverse en 5tas paralelas, esto va sucediendo entre voces que se van añadiendo y crean acordes más complejos, hasta llegar a *clusters* muy disonantes.

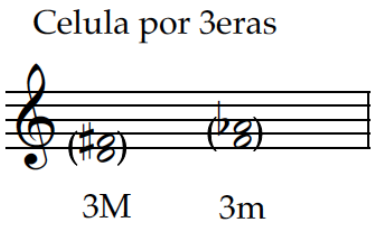


Como puede notarse en el ejemplo –que incluye el sistema de 4 guitarras–, la superposición de 5tas justas, 5tas disminuidas y 8vas entre las voces de cada guitarra, así como el patrón de estas en su totalidad, sumado a la combinación armónica de estas, resulta en acordes completos – como se puede corroborar en el sistema inferior de la imagen–. Estos acordes son extraños y poco usuales, no se pueden catalogar como funcionales, pero sí corresponden a la lógica resultante de esta superposición de intervalos.

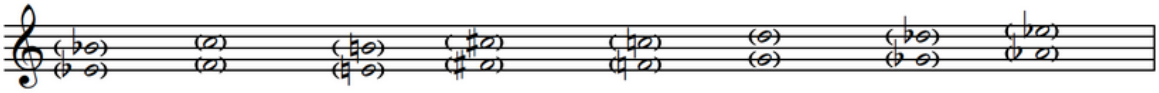
1-C. Análisis de Armonía en obra de Orquesta

Ágrafos - Orquesta Sinfónica

En esta pieza decidí crear un esquema armónico más completo. Comencé construyendo una sucesión de intervalos base que sirven como la raíz de la pieza. Esta sucesión inicia con la superposición de 3eras en las cuerdas, entre 3ras mayores y 3ras menores. Después cambia la instrumentación a las maderas y se añaden nuevos bloques interválicos. En total, para la pieza utilicé cinco bloques interválicos distintos: 3ras, 4tas, 5tas, 2das menores y bloques de parciales de armónicos naturales. Aunque la célula principal es la 3era mayor y menor, todas la demás se superponen dentro de la textura contrapuntística armónica, lo que hace que las voces produzcan una especie de suspensión interválica.

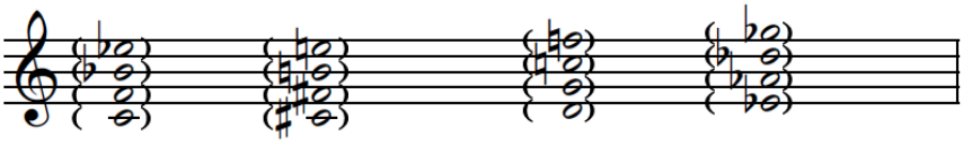


Progresivamente los intervalos se empiezan abrir entre 5tas y 4ta, como puede apreciarse en el siguiente ejemplo, que muestra la colección de 5tas que utilicé en la armonía:



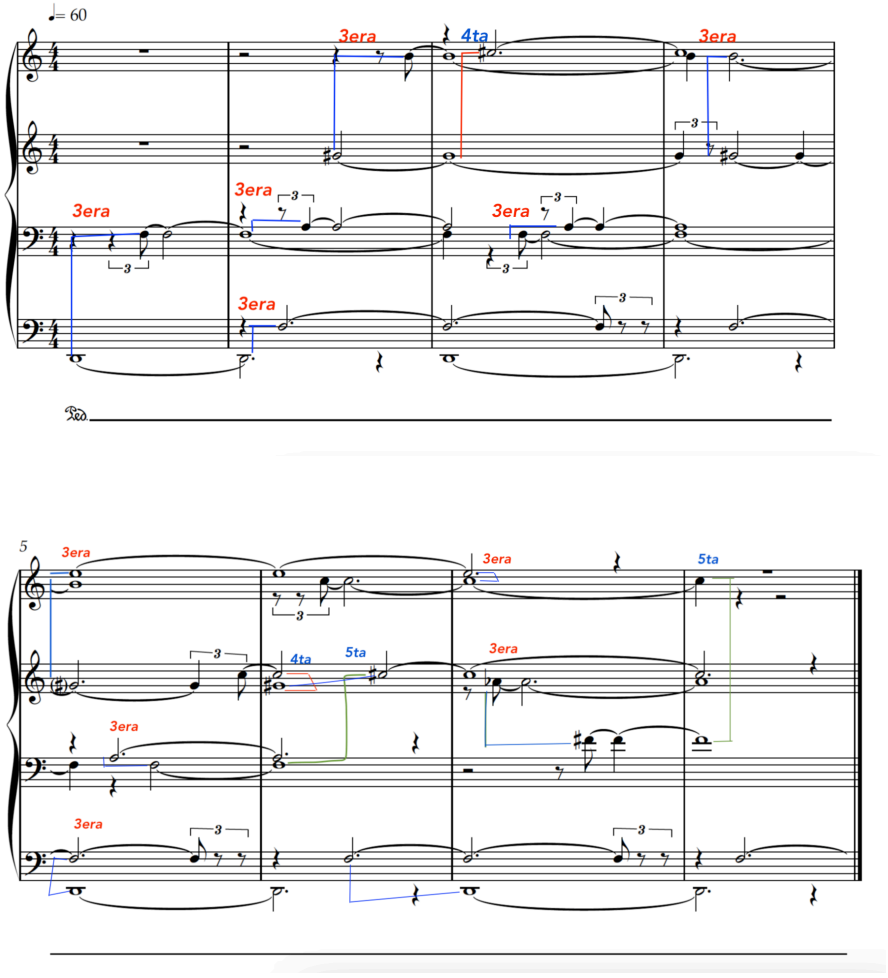
Ejemplo 2.2.1: Colección de 5tas.

La cuartas se superponen en cuatro notas, generando un color en los acordes:

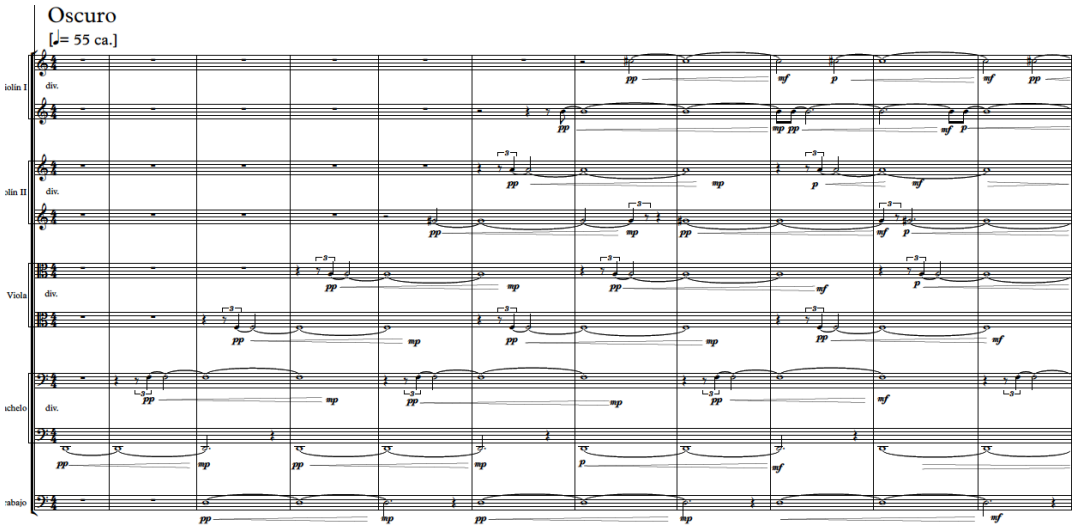


Ejemplo 2.2.2: Colección de acordes por 4tas.

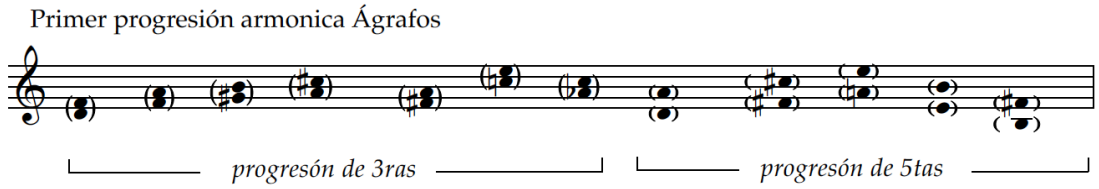
Reducción a piano *Ágrafos* interválica superpuesta.



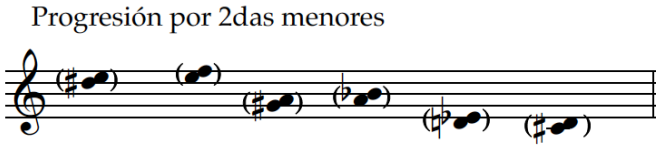
Ejemplo 2.2.3: Reducción para piano de la sección inicial de *Ágrafos*.



Ejemplo 2.2.4: En el siguiente ejemplo podemos ver la sucesión interválica que procede tanto de la reducción como la parte de la orquesta en las cuerdas, el intercambio entre 3ras y 5tas, conforme van apareciendo en la obra.



Ejemplo 2.2.5: La progresión armónica que sucede en los primeros compases de *Ágrafos*.

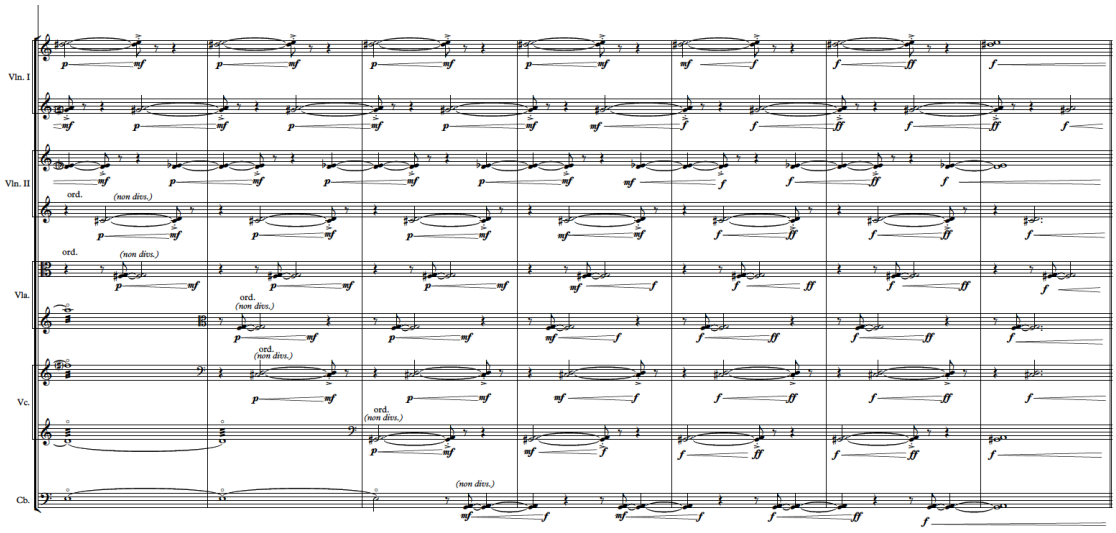


Ejemplo 2.2.1: progresión de 2das menores, compás 93.

La progresión por segundas menores está pensada de la siguiente forma:

1) La segunda menor es el intervalo más tenso. Esta genera mucha disonancia, creando una masa orquestal y también el momento armónicamente más denso y pesado de la pieza.

2) Estas notas se encuentran en un posición fácil de tocar para los instrumentos de cuerda: una nota pisada en una cuerda y la otra cuerda al aire genera la segunda menor de una forma muy fácil. Con esto se genera armonía y, al mismo tiempo, gana fuerza textural.



Conclusiones armónicas

Aunque la pieza tiene un esquema armónico definido, su sonido general es más cromático, pero aún así se pueden encontrar secciones más consonantes, lo que proporciona un contraste sonoro y añade variedad tanto a la obra como a la experiencia auditiva. Algo que puede abonar a esto es la variación instrumental, el manejo de las familias y las secciones de cambio de bloques armónicos, como se logra mediante el uso de secciones exclusivamente de cuerdas o de vientos y percusiones, lo cual crea un contraste tímbrico interesante.

Capítulo 3: Ritmo

1-A. Análisis del ritmo en obra solista

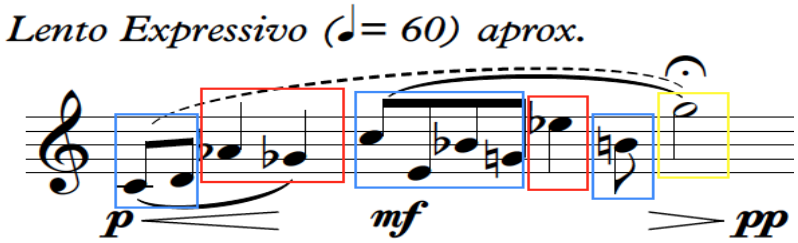
"El Peso en el Aire" - 1. *Haiku*

En esta pieza los elementos más importantes y prominentes son la *negra* (4) y la *corchea* (8) ya que están todo el tiempo presentes, principalmente como eje rítmico. Se trata de una característica común en los dos movimientos de la obra.

En el primer movimiento hay cuatro elementos rítmicos básicos que son la base de este movimiento. Es importante destacar que no hay una medida métrica establecida, ya que para mi era muy importante liberar la obra de los números de compás, con la finalidad de lograr flexibilidad en el tiempo y la interpretación. En cuanto a los cuatro elementos rítmicos principales, estos dan una estabilidad y una guía para el discurso musical: 1). Negra 4/ (Rojo) 2). Corchea 8/ (Azul), 3). Semicorchea 16/ (Verde) 4). Blanca 2/ (Amarilla)

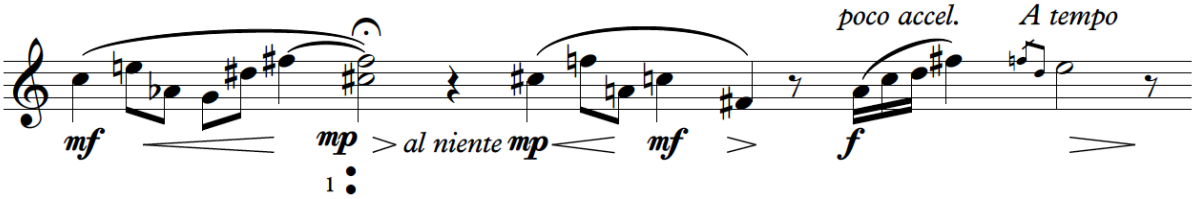
El primer movimiento tiene una marca metronómica lenta, lo que le confiere una gran expresividad. De igual forma presenta una articulación muy *legato* y melódicamente *cantabile*. La primera frase se construye de la siguiente manera: 2 corcheas, 2 negras, 4 semicorcheas, 1 negra, 1 corchea y 1 blanca. Este es el primer motivo rítmico, el cual comenzará a variar progresivamente jugando con estos valores rítmicos, al mismo tiempo se intercalan entre sí, teniendo diferentes combinaciones dentro de estos cuatros parámetros.

Frase Inicial del primer movimiento



Ejemplo 3.1.1: Frase Inicial del primer movimiento.

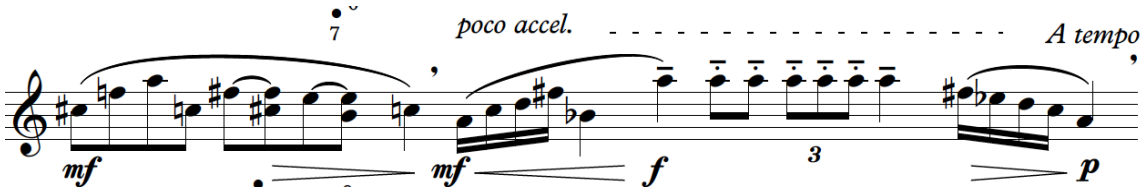
Después de la frase inicial podemos ver la variación y la combinación de los ejes rítmicos. Comienza una combinación tanto de elementos como de alturas y, en esta frase, se presentan por primera vez las semicorcheas que poco a poco se desarrollan, alcanzando un papel muy importante dentro del movimiento.



Ejemplo 3.1.2: Segundo sistema 1er movimiento.

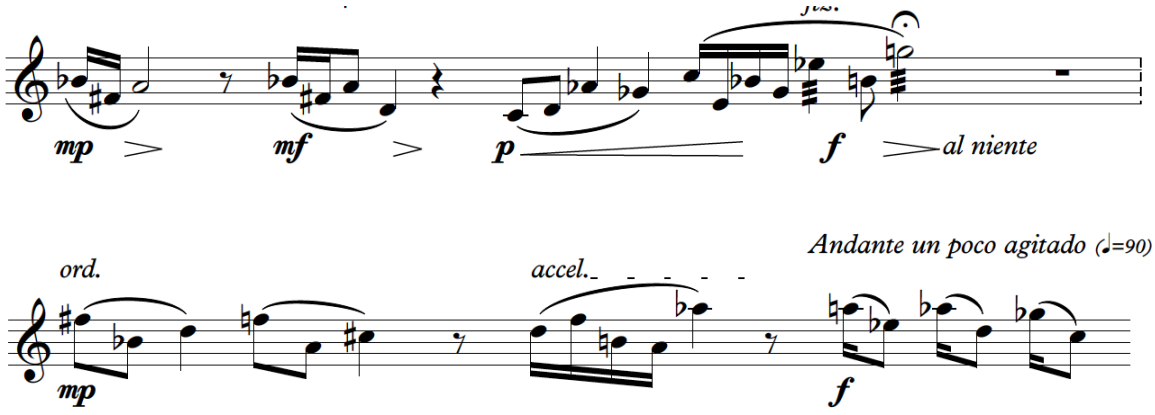
1. Las diferentes combinaciones rítmicas continúan y se añade un elemento nuevo: el tresillo. Si bien rítmicamente es igual, el tresillo nos da una sensación rítmica totalmente distinta y se convierte en un elemento característico de este movimiento.

1)



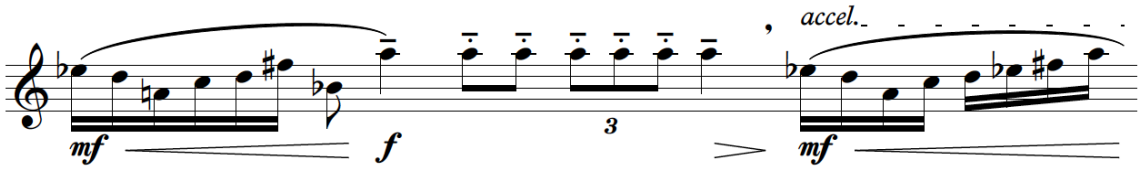
2. Se puede observar como las semicorcheas cobran una importancia rítmica notable, estas se combinan de diferentes maneras con los elementos rítmicos previos (4), (8), (16), generando una especie de *acelerando* rítmico escrito y un movimiento más agitado dentro de la obra.

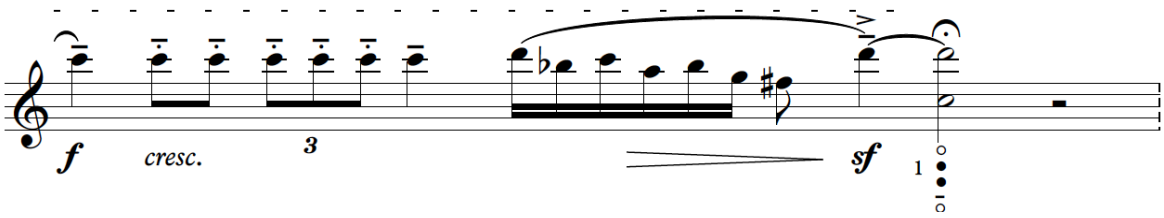
2)



3. En esta parte de la obra podemos observar como la semicorchea es el valor rítmico más prominente y genera un clímax dentro del movimiento, aunque sin dejar de lado los primeros elementos rítmicos presentados.

3)

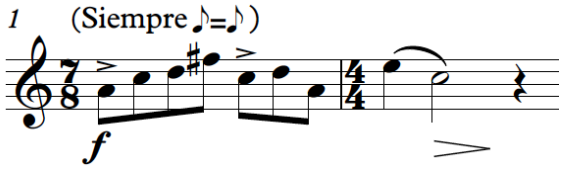




A pesar de que se emplean cuatro elementos rítmicos, es esencial destacar que la variación y combinación entre ellos brinda fluidez al discurso rítmico.

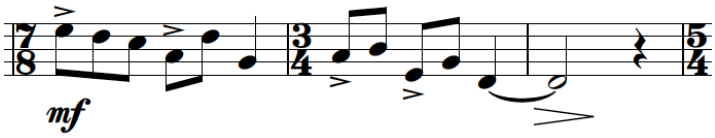
"El Peso en el Aire" - 2. *Ráfagas de viento*

Al igual que en el primero, el segundo movimiento tiene como elemento rítmico principal la corchea (8), ya que es la subdivisión más importante. Hay un cambio constante de compases para dar una variación de pulso, rítmicamente ofrece una combinación muy rica. Los compases que se usan para esta pieza son los siguientes: 7/8 , 4/4, 3/4, 5/4, 5/8, 6/4, 9/8, usando una leyenda de *Octavo = Octavo*. Los acentos determinan la estabilidad del intercambio rítmico de acentuación en cada compás, ya sea 3+2+2 o 2+2+3, o 2+3 o 3+2 etc. Esto define al compás y su importancia dentro de la métrica.



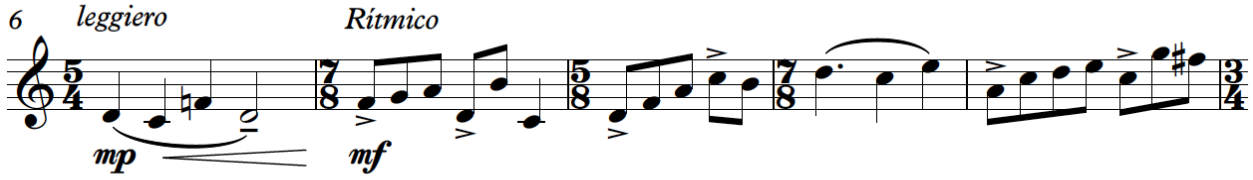
Ejemplo 3.1.3: Primeros dos compases del segundo movimiento.

En la primera frase de este movimiento se pueden identificar dos elementos distintivos que se mantendrán a lo largo de la obra: él 7/8, que incluye sonidos no ligados, acentos, métrica variada; así como el 4/4, un motivo simple de dos notas ligadas, que posteriormente se desarrollará sin perder la sensación rítmica.

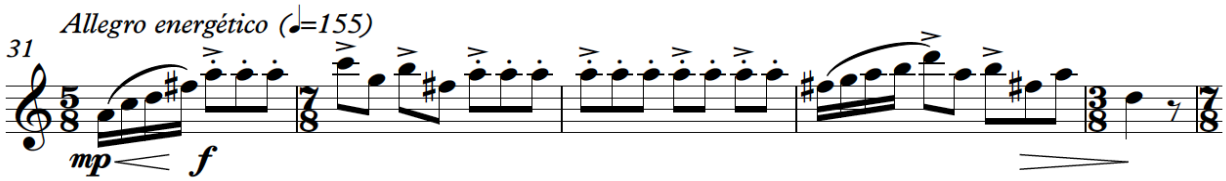


Ejemplo 3.1.3: compases 3 y 4 del segundo movimiento.

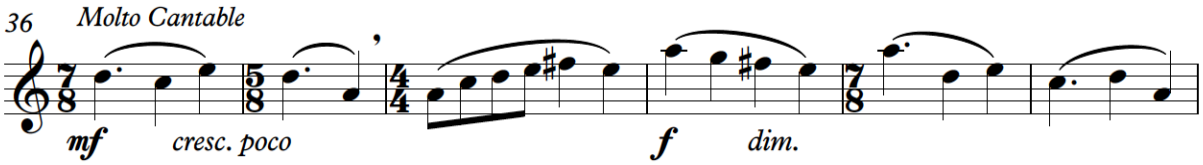
De manera similar al primer movimiento, después de la pequeña frase musical inicial inicia una variación de la corchea . Lo que resulta interesante es que las notas de negra se empiezan a desarrollar y adquieren un peso musical importante dentro del discurso musical. Mientras que las corcheas destacan con cambios de compás, moviendo el pulso; lo cual genera un diálogo entre corcheas y negras.



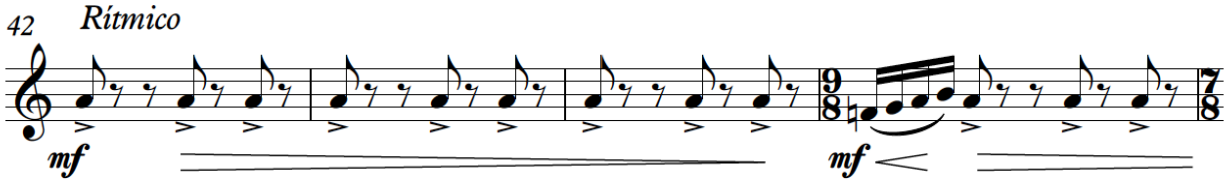
En los compases 31, 32 y 33, el uso incisivo de las notas repetidas da una sensación de compás más definido en su pulso. Al mismo tiempo, se van añadiendo las semicorcheas como un gesto hacia estas notas repetidas, lo que culmina en un clímax en compases posteriores de este movimiento.



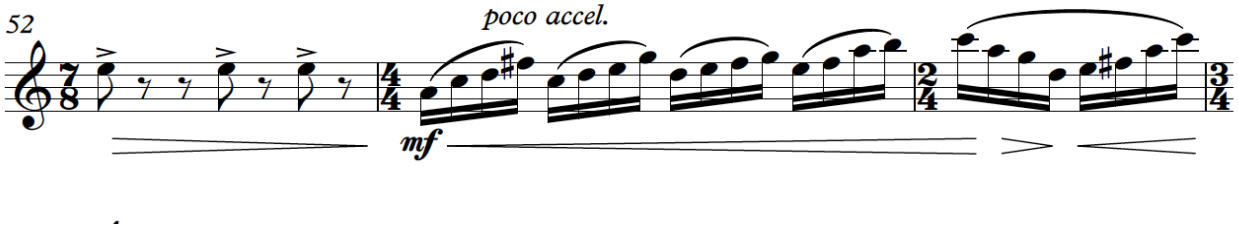
En el compás 36, las negras adquieren una gran importancia rítmica, manteniendo su carácter enérgico y prominente dentro del discurso musical. A pesar de ello, siguen siendo *legato*, *cantabile* y expresivas, mientras que los octavos adoptan esa misma función.



Al igual que en los compases 31 a 33, en el compás 42 se utiliza la corchea como un ataque a la acentuación sólo en el tiempo fuerte, sin notas repetidas, lo que representa otra variación en la rítmica.



Como se mencionó anteriormente, se puede observar el desarrollo de la semicorchea como punto climático de este movimiento, esto se puede apreciar a partir del compás 53.

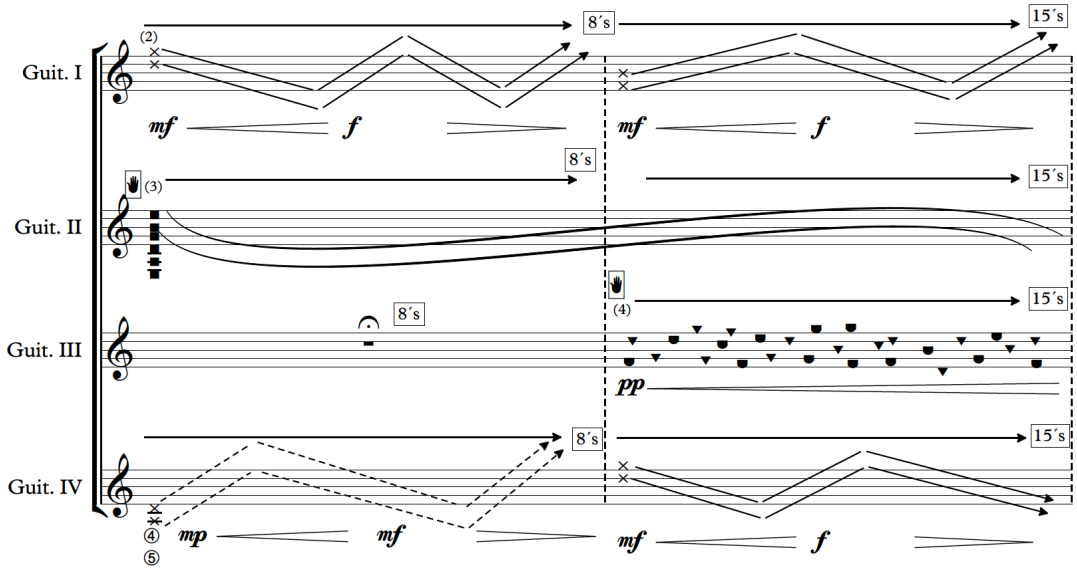


Aunque los movimientos se centran principalmente en la corchea y la negra, se pueden encontrar en ellos una amplia variedad de elementos rítmicos en términos de carácter, expresión, duración, ataque y sus diversas combinaciones. Esta amplia gama de elementos rítmicos permitió construir dos piezas sólidas desde el punto de vista rítmico.

1-B. Análisis del ritmo en obra de Cámara

"Ciclos" - 1. *Oclusión*

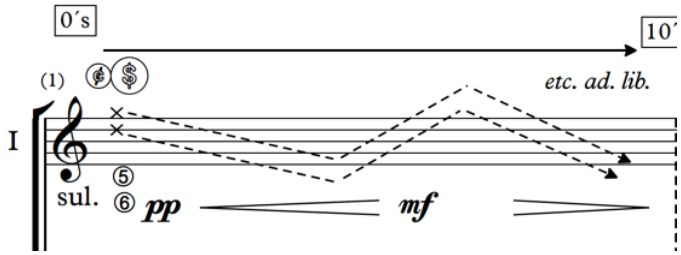
El primer movimiento, como se ha explicado en el capítulo de armonía, en cierta forma carece de una notación rítmica tradicional ya que no hay valores rítmicos definidos. Sin embargo, cada una de las acciones que ocurren en él tienen una rítmica interna que se genera por la variable de los elementos aleatorios.



Ejemplo 3.2.1: Segundo sistema 1er movimiento.

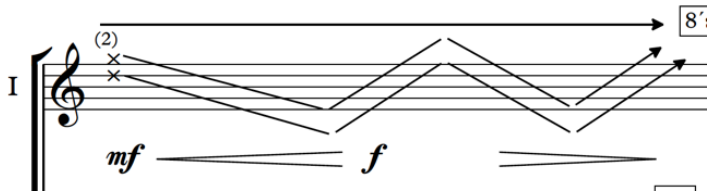
A continuación se presentan cuatro elementos principales del primer movimiento, cada uno con características particulares que analizaremos uno por uno.

Número 1)



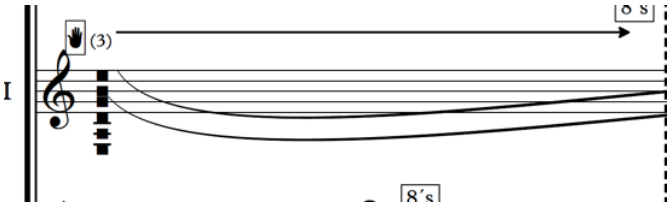
La partitura indica frotar las cuerdas 6 y 5 con la moneda sobre el entorchado de estas, con leves pausas *ad. lib*. Este es un primer elemento rítmico que por sí solo genera una rítmica y que en combinación de una o más guitarras crea múltiples rítmicas aleatorias no definidas. Las pausas también son un elemento rítmico.

Número 2)



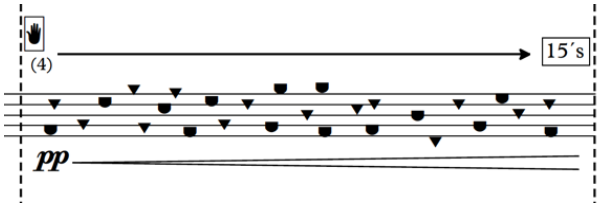
El número dos nos indica frotar la moneda sobre las mismas cuerdas pero sin pausas, lo que produce una continuidad sonora y un sonido constante.

Número 3)



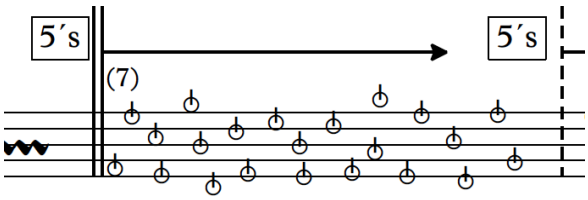
El número tres nos indica la acción de frotar la mano sobre las 6 cuerdas de la guitarra. Al igual que el número dos, este nos genera un sonido continuo.

Número 4)



Este número nos indica la acción de golpear el cuerpo de la guitarra con puños y palmas, la cual, como se ha mencionado, es libre. Sin embargo, cada guitarra que lleva a cabo esta acción produce una variante rítmica peculiar.

Número 5)

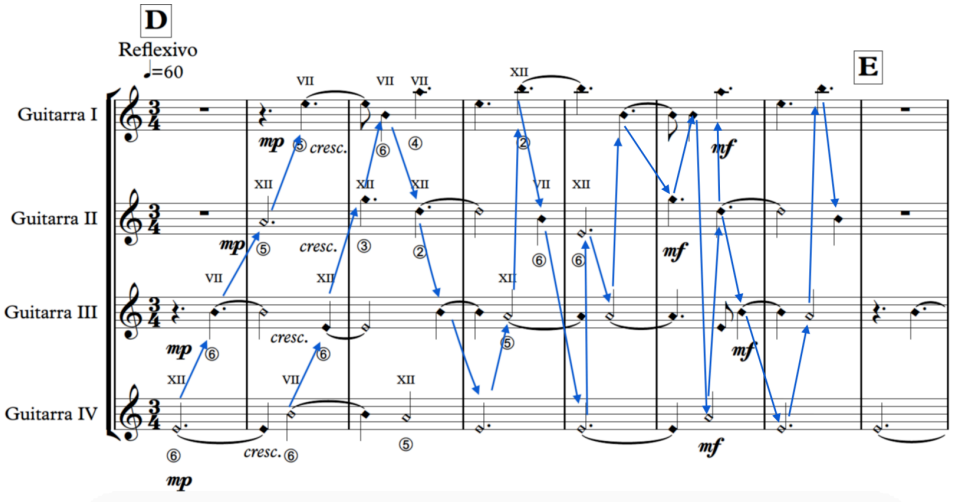


Este número tiene el mismo carácter libre que el número 4, pero con *pizzicato Bartók*, lo cual genera una rítmica muy distintiva que solo se da con este sentido de aleatorismo.

"Ciclos" - 2. *Terapia Intensiva*

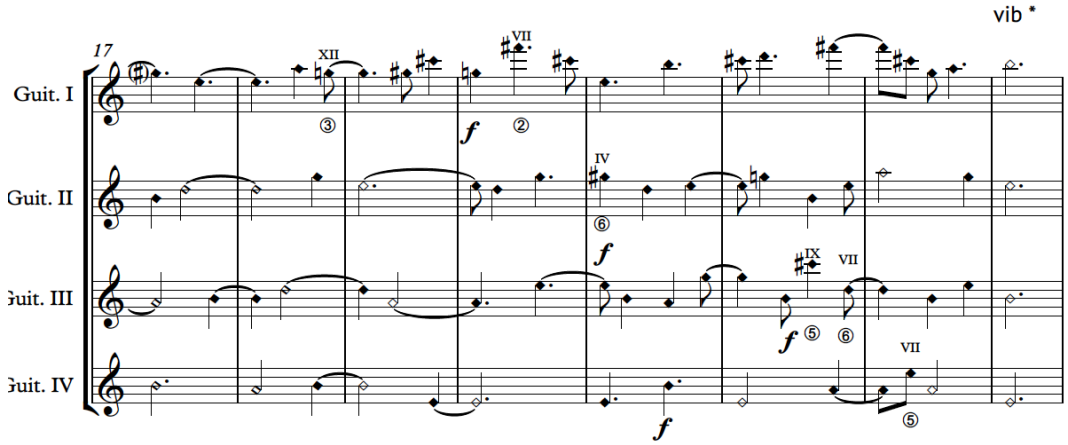
El inicio de este movimiento tiene una estructura pensada al estilo del contrapunto de cuarta especie donde la síncopa es el eje rítmico. Esto ayuda a tener una sensación de

pulso estable, pues la primera parte de la obra tiene un vaivén de melodías encontradas y sincopadas que se contraponen entre sí.



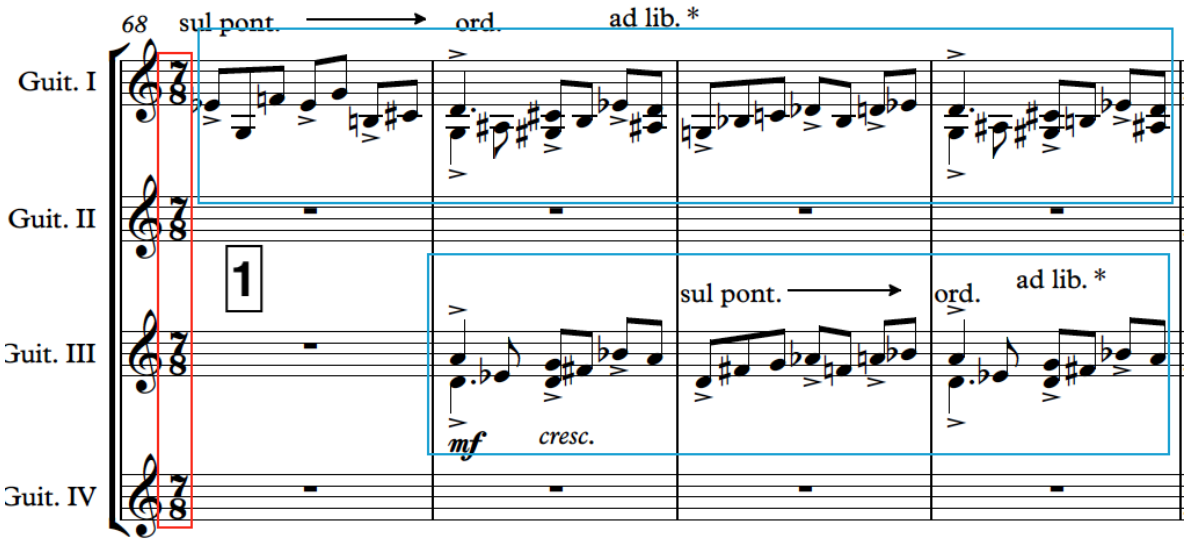
Ejemplo 3.2.2: Primeros compases del segundo movimiento

En compases posteriores a esta sección el uso de valores rítmicos más pequeños, como la corchea, empiezan a generar una variación rítmica interna del coral.



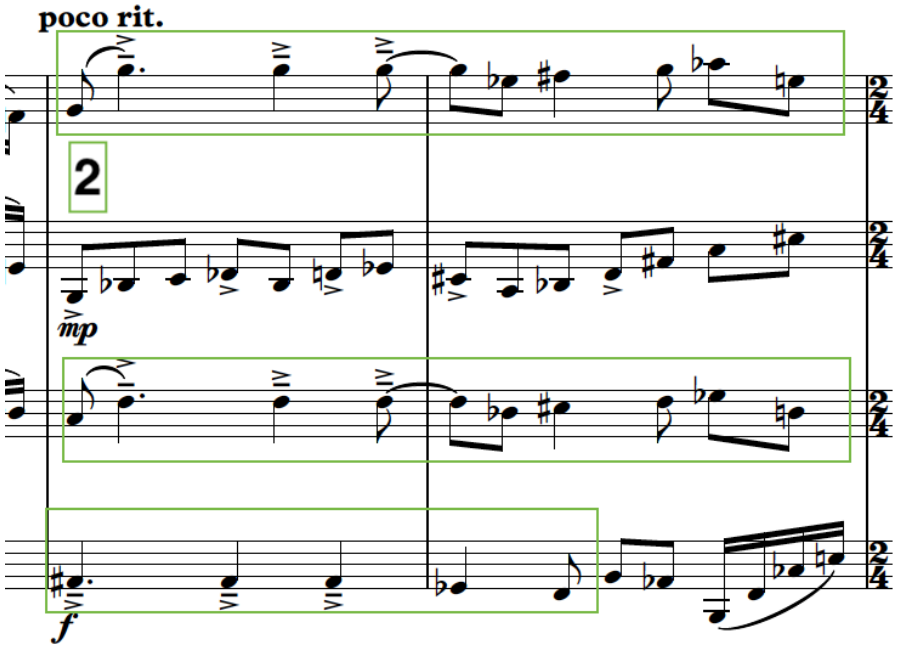
“Ciclos” - 3. *Renacer*

Este último movimiento es el más interesante rítmicamente hablando. En primer lugar utilicé compases de amalgama 7/8 o 5/8 , 4/4, 3/4, donde la figura rítmica de 7/8 es muy importante, pues es una constante que se repite en toda la pieza. Esta figura puede estar construída por corcheas o bien tener variaciones en sus valores, combinaciones que le otorgan un carácter muy personal al motivo o frase musical en cuestión. (Ejemplo 3.2.3)



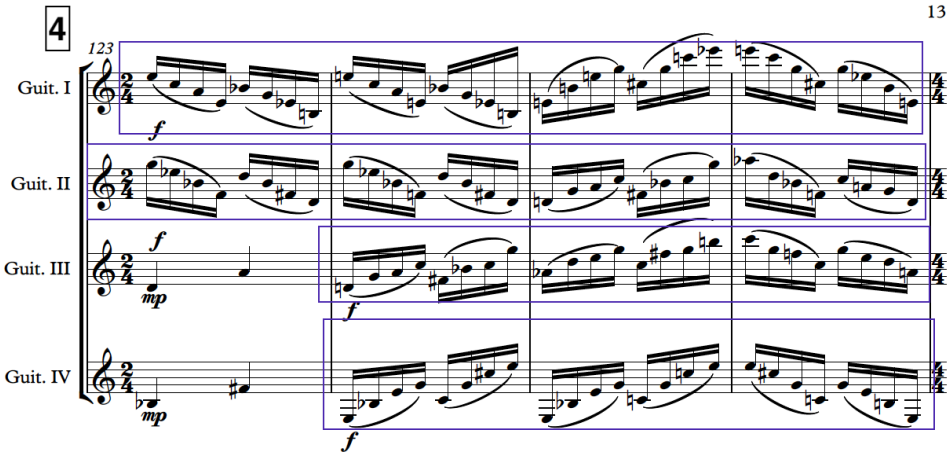
Ejemplo 3.2.3:

Para el siguiente ejemplo (3.2.4) el motivo continuo en corcheas está contrapuesto con sonidos o valores un poco más largos y predomina negra como eje rítmico. Esta frase da variación a la rítmica interna del movimiento y crea un contraste de carácter fuerte.



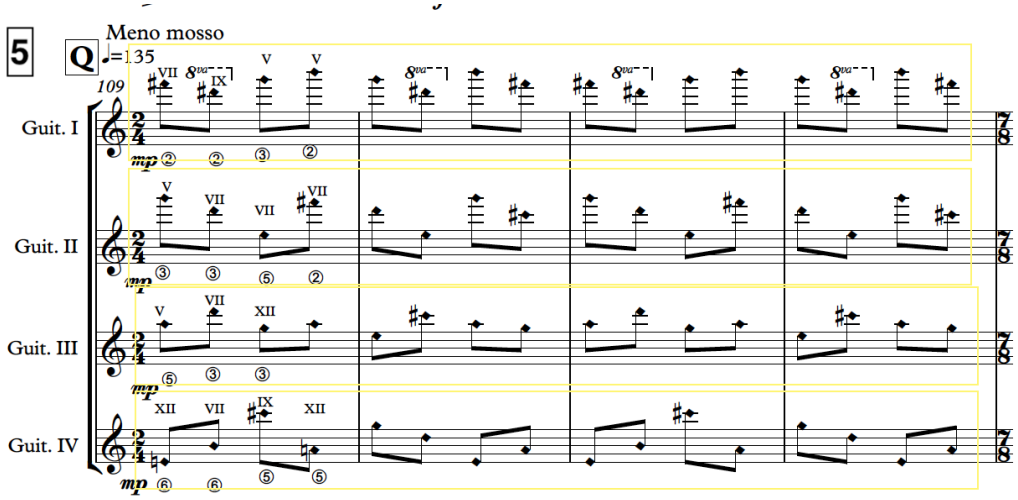
Ejemplo 3.2.4:

En el siguiente ejemplo (3.2.5:) hay un contraste rítmico muy marcado puesto que contiene un cambio de compás de amalgama a uno ordinario con subdivisión completamente estable en su pulso. En esta sección se desarrollan las semicorcheas. De igual forma, este pasaje nos ayuda a transitar de una sección a otra, al tiempo que genera una textura de ataque o conclusión. Se podría decir que es una pequeña "sección de comodín".



Ejemplo 3.2.5:

En el ejemplo (3.2.6) se presenta un fragmento extraído del movimiento anterior, en el que las corcheas en compás de 2/4 generan un marcado contraste en la obra. Los cuatro guitarristas tocan juntos, mientras que la adición del armónico natural genera un contraste que se percibe en la rítmica.



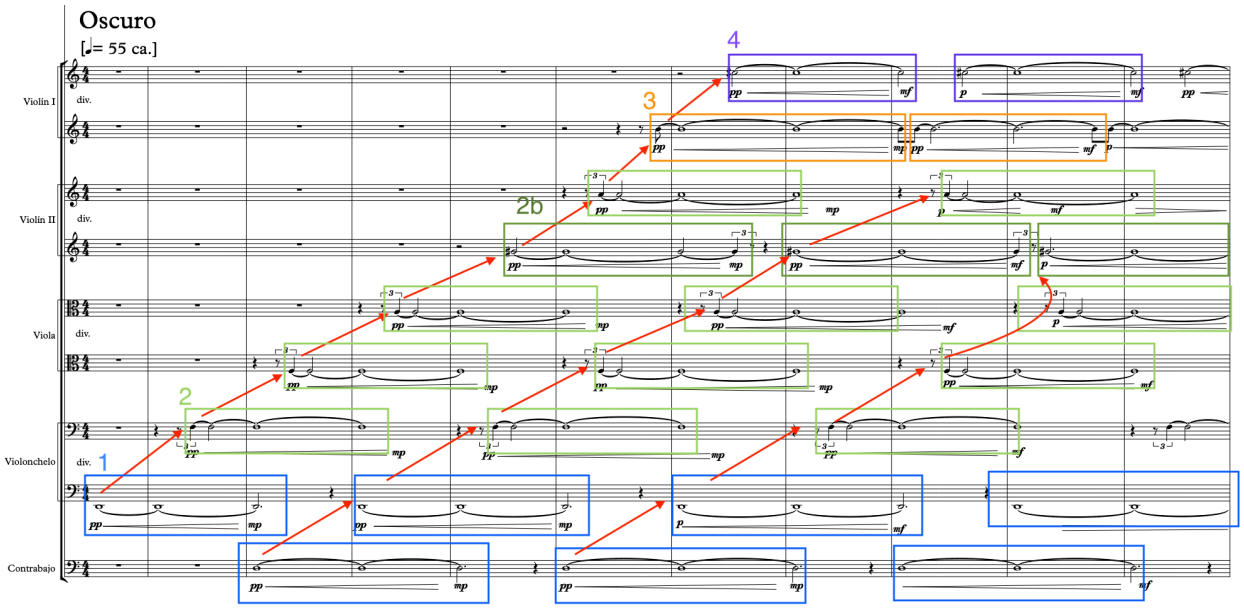
Ejemplo 3.2.6:

1-B. Análisis del ritmo en obra de Orquesta

Ágrafos - Orquesta Sinfónica

Definir esta obra rítmicamente es complejo, ya que la rítmica interna en la textura es muy variada. El objetivo inicial era no sentir un pulso fijo en la primera sección, y enfocarse en la espacialización. La rítmica se mueve progresivamente en forma de pirámide.

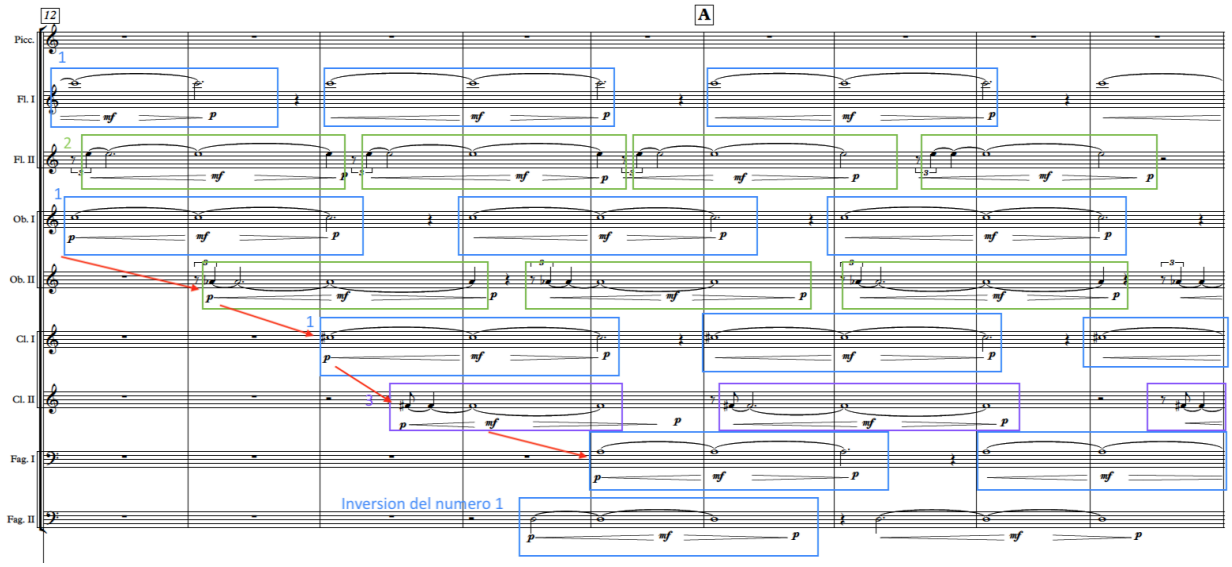
Como resultado de este procedimiento, se generan diversas diagonales, cada una con su propia armonía. Estas se van entrelazando entre las familias de maderas y cuerdas, creando lo que, a mi modo de ver, se figura como una espiral de colores.



La sección inicial de las cuerdas presenta sonidos con una espacialización en forma ascendente, con ritmos variados. Hay cuatro elementos rítmicos que al superponerse crean una inestabilidad en el pulso. Estos elementos son:

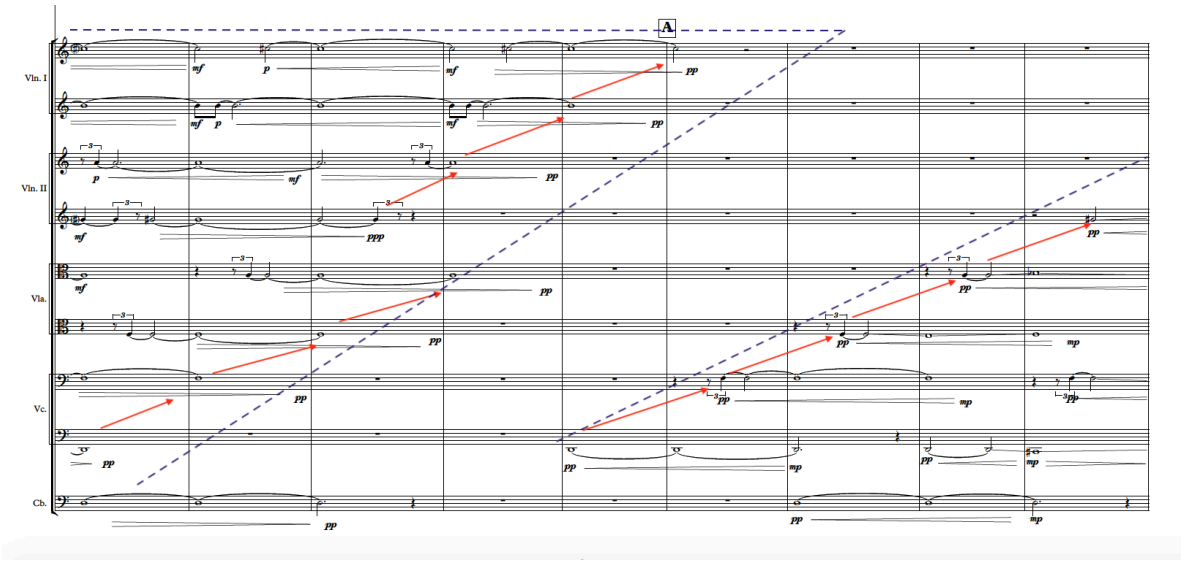
Número 1	Dos redondas más una blanca con punto
Número 2	Un grupo de tresillos, un silencio, más una negra ligada a una blanca más dos negras
Número 3	Un octavo ligado a dos redondas, más un octavo final un espejo rítmico
Número 4	Una blanca ligada a una redonda terminando ligado en una blanca

Estos ritmos crean una sensación de ambigüedad del pulso ya que entran en diferentes tiempos de cada compás y se repiten.

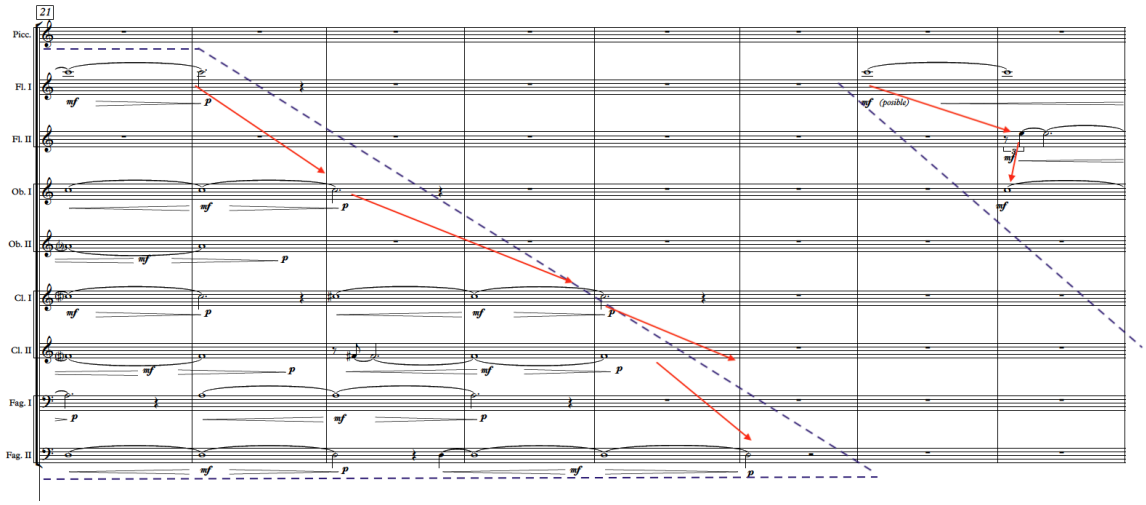


La sección de alientos presenta los mismos ritmos, pero cambia el orden de aparición, mientras que la espacialización va de lo agudo a lo grave, es decir, a la inversa de las cuerdas. Cuando las cuerdas salen de lo agudo, las maderas entran desde lo agudo hacia lo grave y, entonces, las cuerdas retoman esa rítmica y el color de la nota.

Cada elemento descrito entre la sección de maderas y cuerdas es un eje de elaboración determinado por la armonía previamente seleccionada; son puntos que van a determinar un zona para cada variación y ornamentación dentro de la pieza.



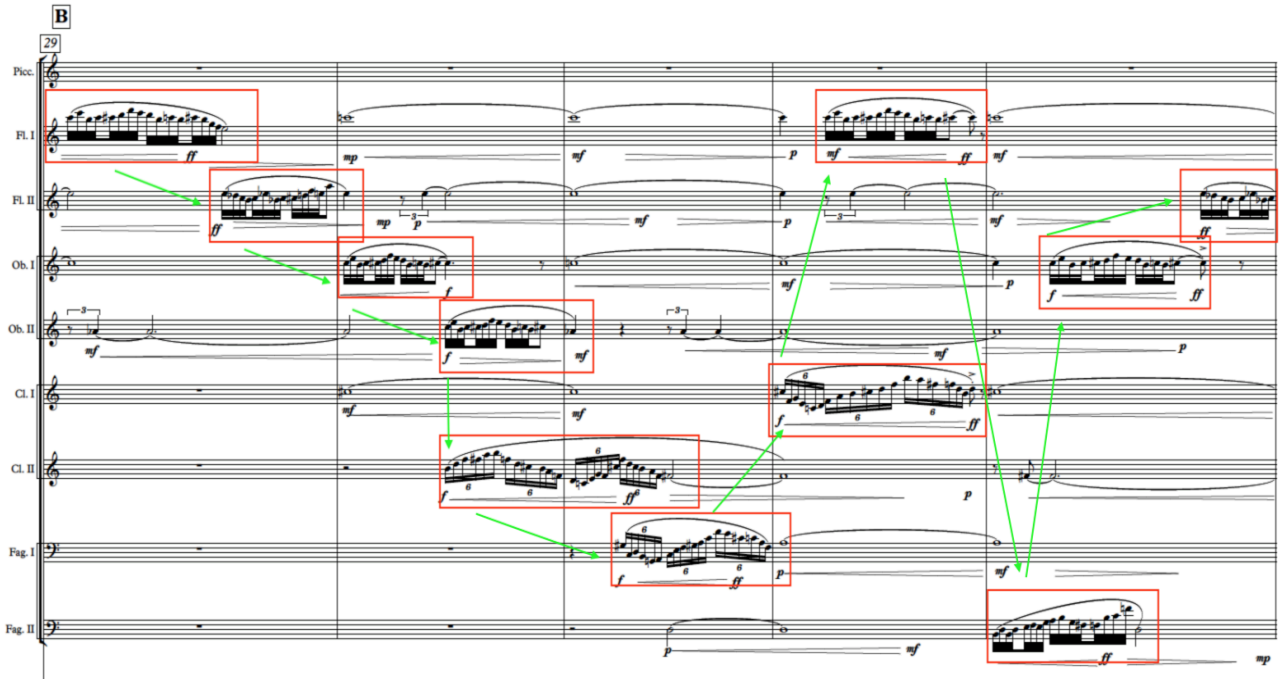
Continuando con la idea piramidal o diagonal de los sonidos, la cuerda retoma la rítmica inicial, incluyendo las mismas notas y los mismos ritmos. Esto genera una diagonal musical entre las secciones de maderas y cuerdas.



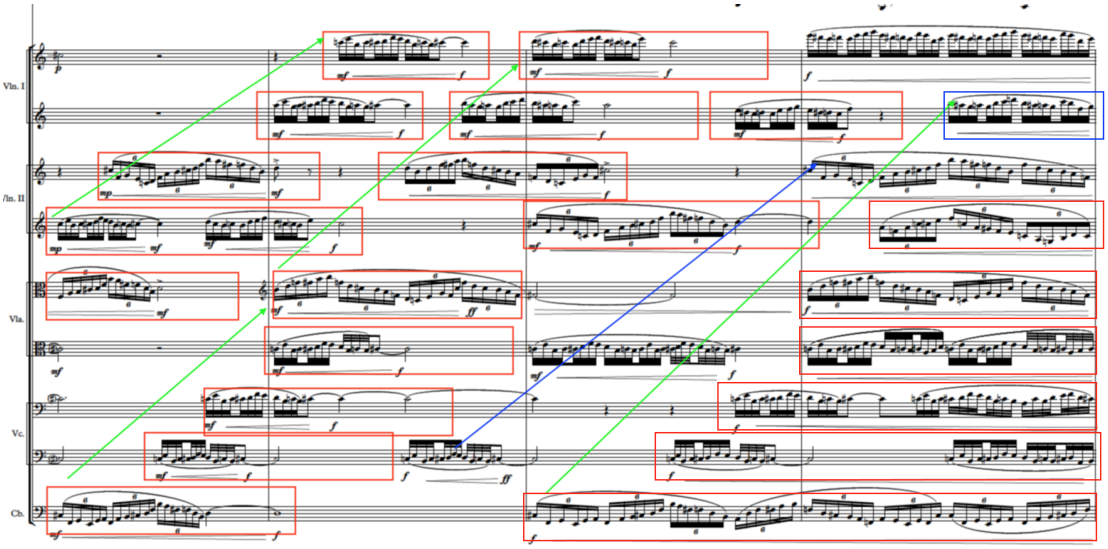
Para la marca de ensayo B lo que hice fue tomar las diagonales de cada entrada en los instrumentos alientos madera. Estos ejes de elaboración y entradas piramidales tienen una variación rítmica que consiste en un melisma que bordea las notas fusas y seisillos de semicorcheas. Esta variación simple le da un nuevo carácter a la textura y le da variedad

tanto en la espacialización. Los ritmos se van pasando entre los instrumentos y crean un dramatismo que inicia un primer *crescendo* orquestal.

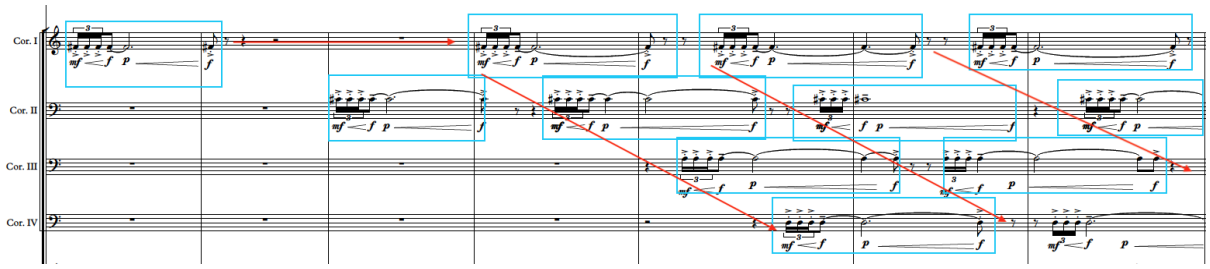
A) Espacialización de los ornamentos en semicorchea y fusa en sección de maderas



B) Espacialización de semicorchea y fusa en sección de cuerdas



En el compás 46 se presenta un elemento rítmico nuevo y muy importante para la pieza: un grupo de tresillos de semicorchea, junto a una corchea, ligada a una blanca que resuelve a un octavo con *staccato*. Este ritmo aparecerá constantemente y será presentado en todos los cornos como un motivo rítmico de manera nuevamente piramidal –descendente–. Este elemento crea una estabilidad dentro del pulso que con anterioridad era un poco ambiguo.

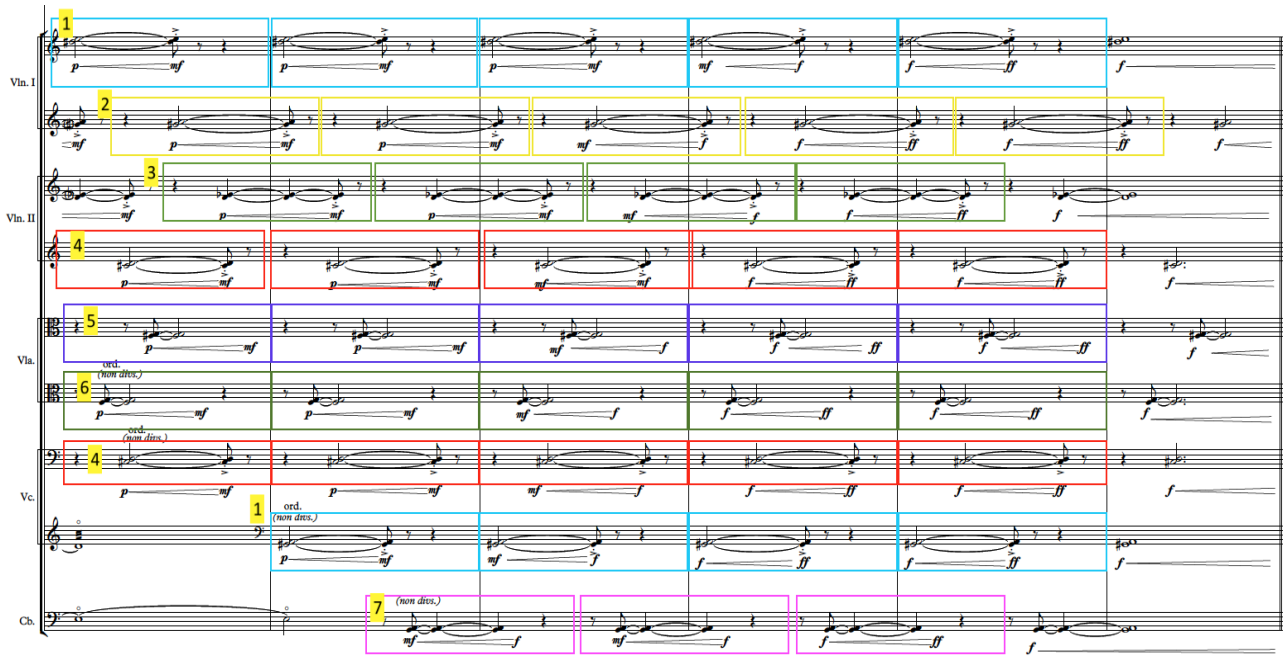


Hacia el compás (75) se presenta una textura que es muy importante en la cuestión rítmica. Se trata de micro elementos que llevan al escucha a una sensación caótica. El ritmo en esta sección es una variación de elementos que se contraponen en el espacio a distancia de un silencio, ya sea de corchea o cuarto , tal como se describe a continuación:

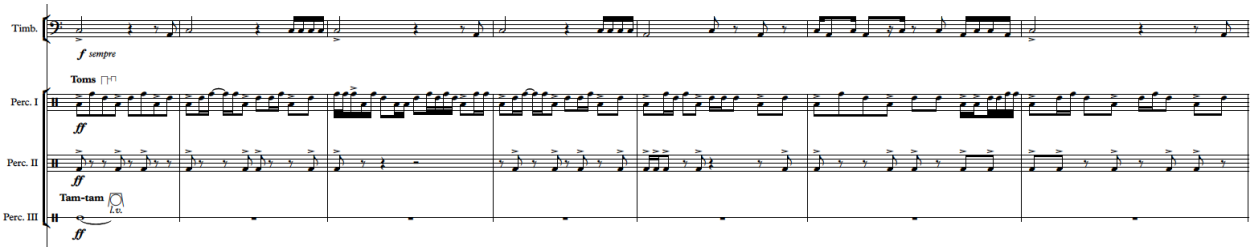
1. Blanca + corchea sumado a un silencio de corchea y silencio de negra.
2. Silencio de negra sumando a una blanca + una corchea .
3. Silencio de negra + dos negras ligadas + una corchea.
4. Blanca ligado a una corchea + silencio de corchea .
5. Silencio de negra + Silencio de corchea + corchea ligada a una blanca.
6. Silencio de octavo + Blanca con punto + silencio de corchea.

Puede notarse cómo cada una de estas combinaciones se contraponen y se encuentran entre ellas, como si fueran una especie de rompecabezas rítmico. Pero, es justo mencionar que la interválica y la dinámica son fundamentales para que estos elementos funcionen.

Aunque la suma de cada elemento en el tiempo-espacio no responde a una marca metronómica o de compás, cada uno de estos tiene una duración igual. Lo único que cambia son sus entradas con una variación del ritmo escrito, gracias a la marca del compás.

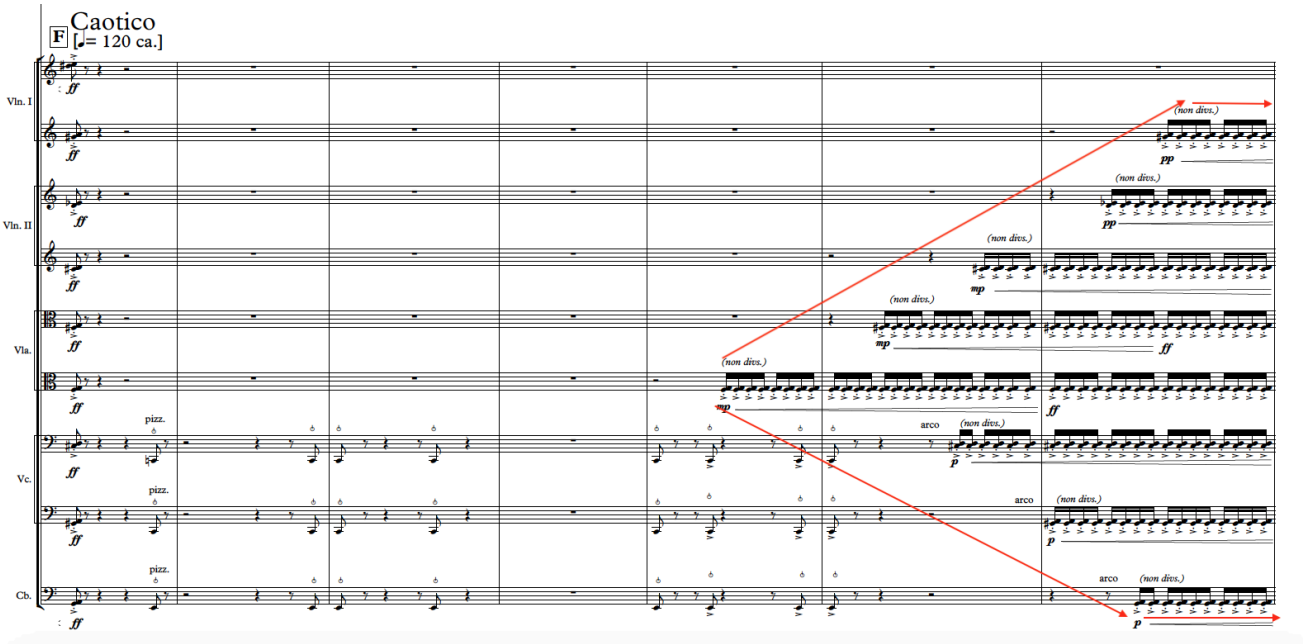


En el solo de percusiones del compás 99, los *tom-toms* tienen un material rítmico con muchos acentos dispuestos de forma impredecible y que evoluciona libremente sin tener ningún patrón específico. Los timbales y el bombo los refuerzan directamente o añaden anacrusas hacia dichos acentos.

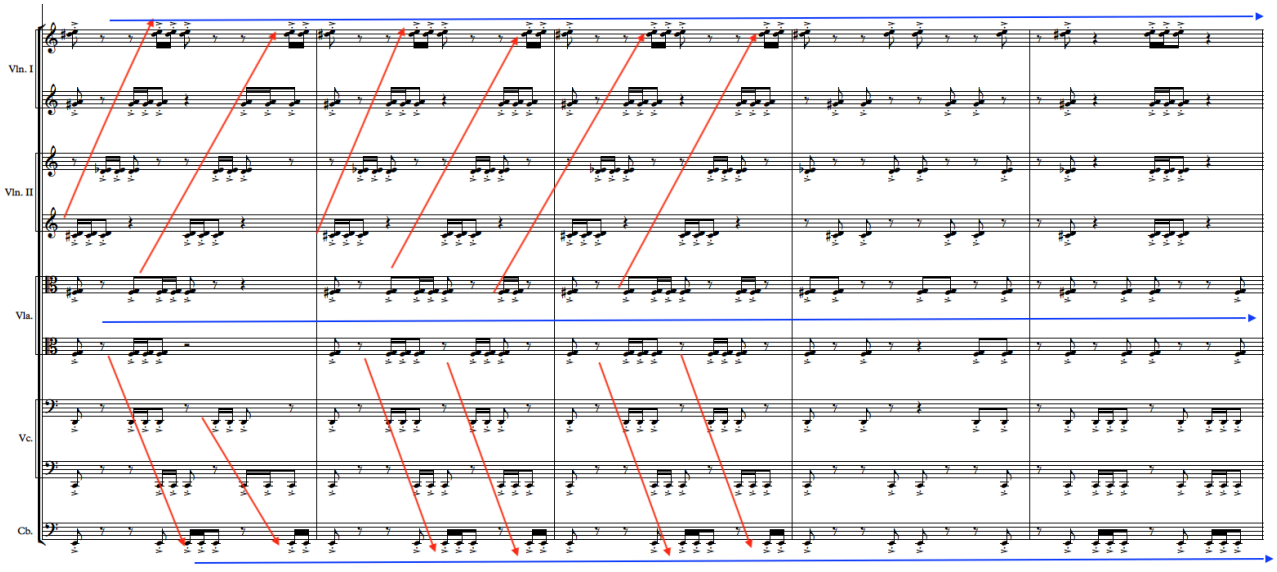


El ritmo continuo de semicorcheas del compás 103 es una célula rítmicamente significativa, ya que se deriva de una constante en la obra. En este fragmento el sonido de

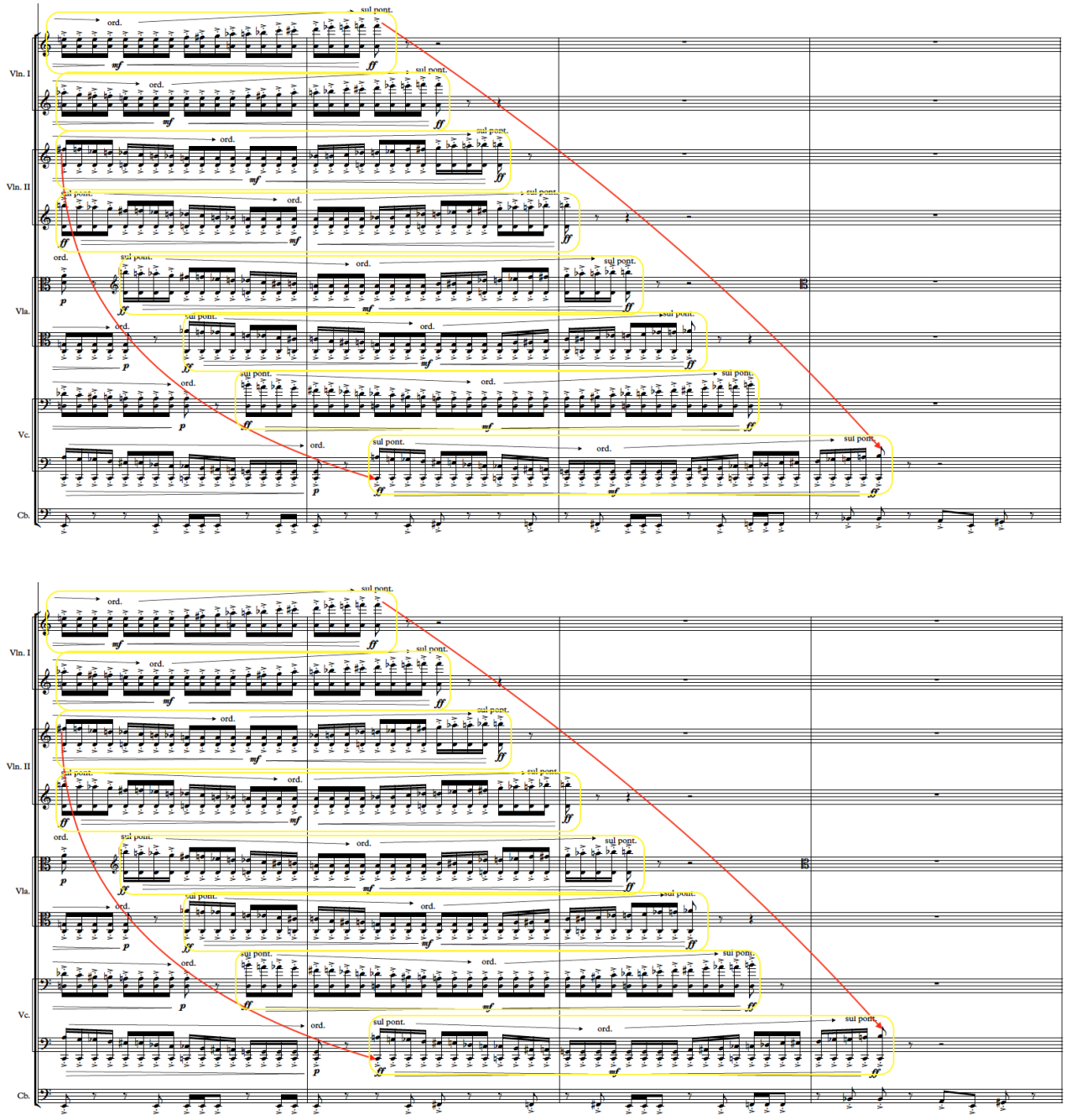
la pirámide proviene del registro medio y se abre progresivamente tanto al agudo como al grave.

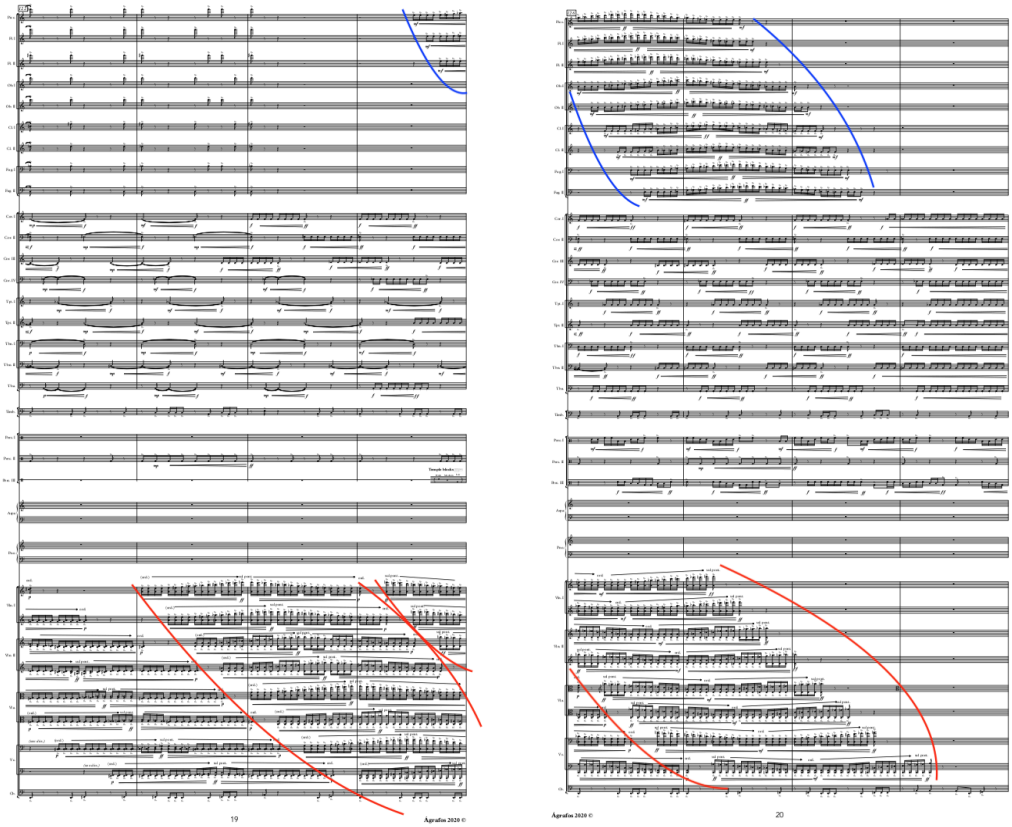


Para el compás 112 la fragmentación tiene un papel muy relevante. Se puede observar la misma intención de espiral del ritmo de semicorcheas + una corchea, moviendo el ritmo de un silencio de octavo hacia arriba y abajo del registro medio. Esto último resulta en una constante rítmica de la semicorchea, pero fragmentada entre toda la cuerda.



En el compás 122 la espiral se emplea de una manera más fuerte, ya que va pasando progresivamente desde el primer *div* del violin 1 hasta el último *div* de chelo, copiando el modelo rítmico y de sonidos (dependiendo de su registro). Esto se repite tres veces seguidas. De la misma manera, esto se presenta en las maderas. Se trata de un punto de encuentro entre dos texturas que crean un canon textural tímbrico.





Masas orquestales encontradas con el mismo ritmo en los espirales de maderas y cuerdas.

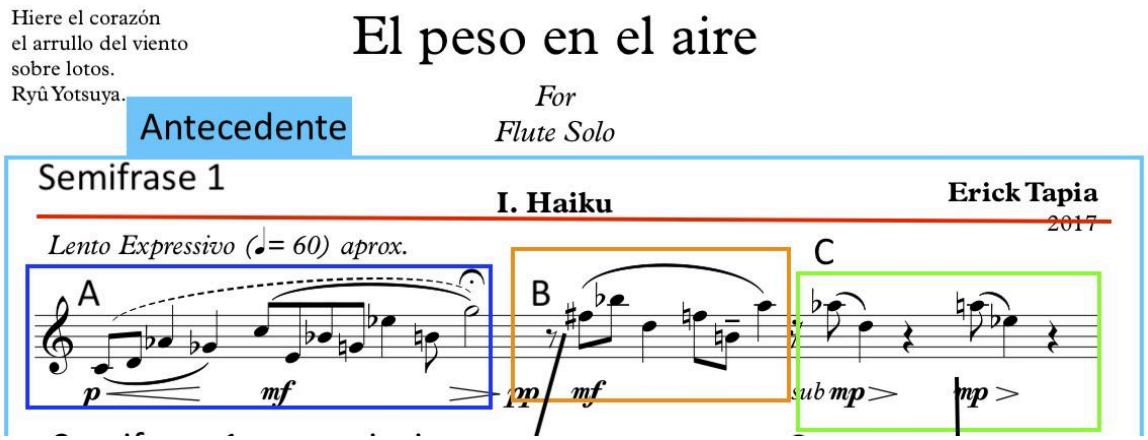
Capítulo 4: Forma

1-A. Análisis de forma en obra solista

"El Peso en el Aire" - 1. *Haiku*

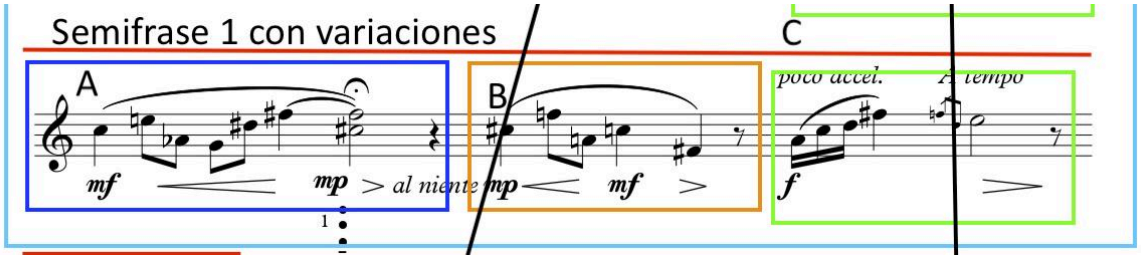
De forma general, este movimiento tiene una estructura monotemática con semifrases antecedentes y consecuentes que crean periodos más grandes. La construcción interna de las frases está conformada de la siguiente manera: la primera línea es una semifrase construida con un motivo melódico (A) –aludiendo a la Pregunta o Antecedente–, la cuál le responde una antecedente con dos células motívicas (B y C) –Respuesta o Consecuente–. Esta primera línea es catalogada como Semifrase 1.

1)



Ejemplo 4.1.1:

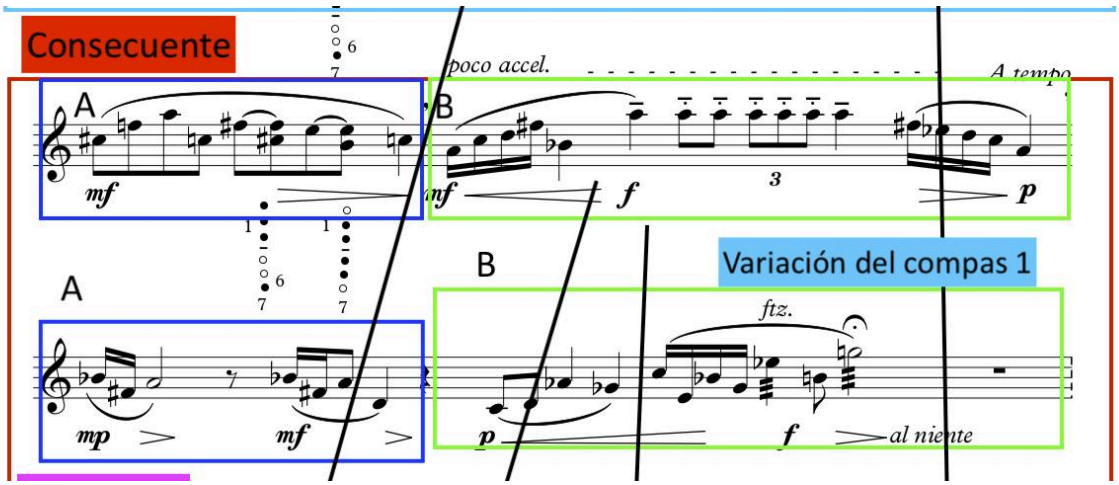
La segunda línea de la partitura es una variación de la primera, donde se desarrollan algunas letras.



Ejemplo 4.1.2:

Estas dos líneas al principio de la pieza representan un periodo musical, en el cual la música escrita nos lleva a una idea abierta. De manera macro este periodo tiene la estructura de una Pregunta o Antecedente.

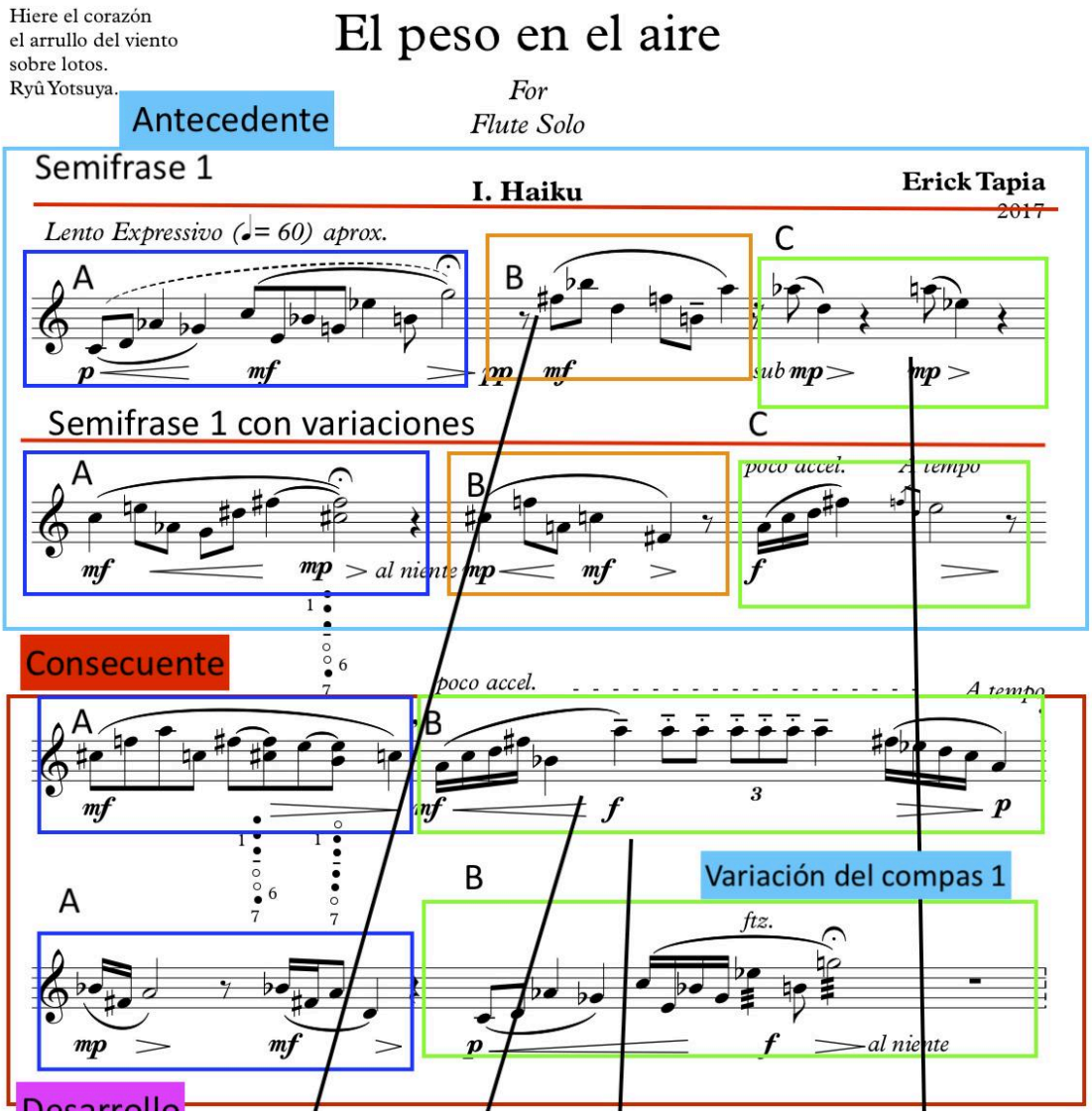
Las dos líneas siguientes son importantes para entender la Pregunta o Antecedente, ya que ahí tiene respuesta esta misma.



Ejemplo 4.1.3:

La Respuesta o Consecuente está estructurada con dos motivos que ya se habían presentado con anterioridad, pero aparecen con una variación musical que los diferencia y crea contraste.

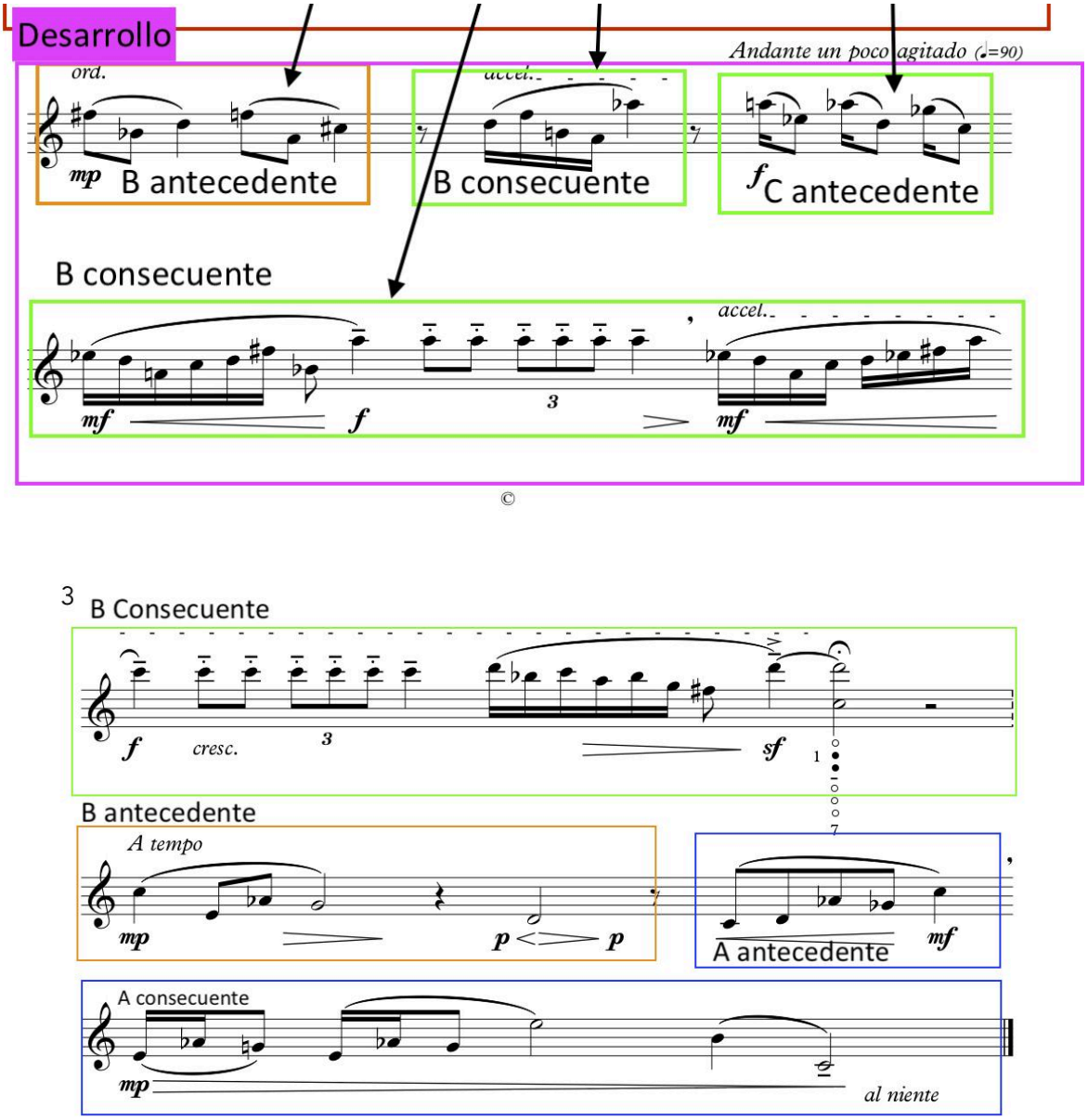
En resumen, la pieza consta de una idea completa conformada por semifrases. Estas resultan de la combinación de un Antecedente y Consecuente –Pregunta o Respuesta– que crean un periodo tanto melódico como estructural de la forma. Los elementos presentados en estas secciones establecen la estructura completa de la pieza.



Ejemplo 4.1.4:

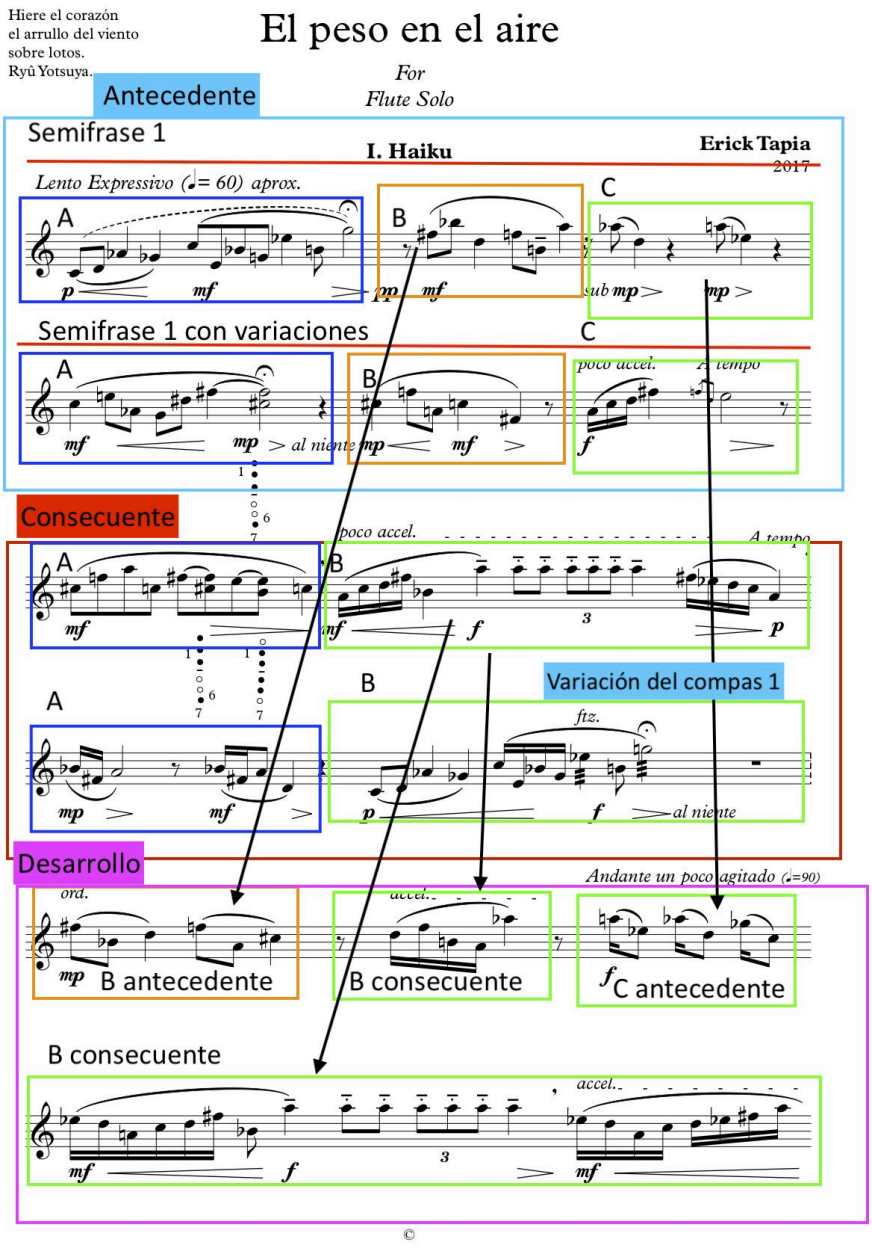
En el ejemplo tres se ilustra cómo funciona esta estructura inicial: A - B. Se presenta el antecedente (A) y el consecuente (B) de forma micro, y cómo posteriormente se recicla el material de la primera línea.

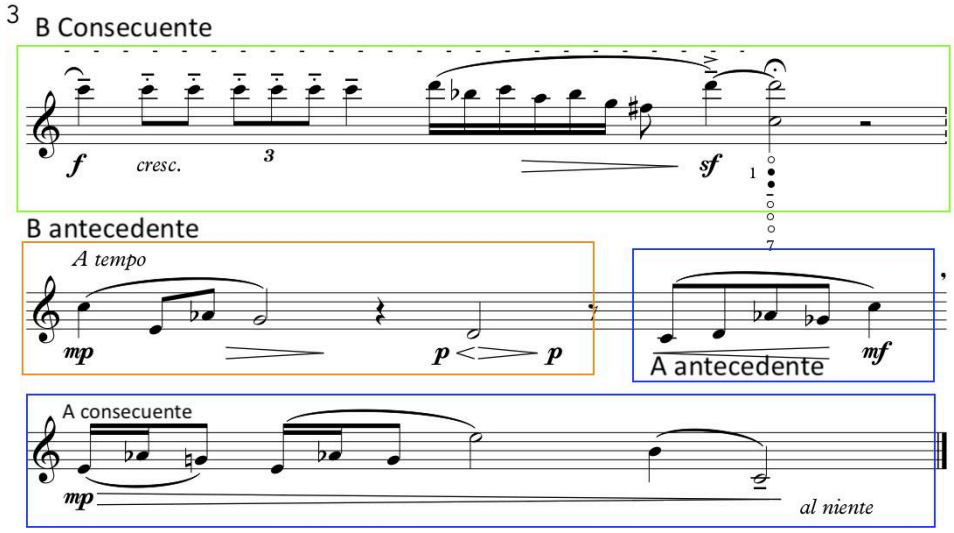
En la siguiente sección de la pieza se presenta un desarrollo en el que los motivos previamente expuestos empiezan a aparecer de forma variada, tanto en su presentación como en sus variaciones internas, sin ser presentados de forma literal.



Ejemplo 4.1.5:

Como conclusión de este primer movimiento, se puede observar que el desarrollo es un *collage* de motivos o frases basadas en las ideas presentadas al inicio. Podríamos decir que la pieza tiene una estructura temática A, A1 (desarrollo).


Hiere el corazón
el arrullo del viento
sobre lotos.
Ryû Yotsuya.
El peso en el aire
For
Flute Solo
Antecedente
Semifrase 1
I. Haiku
Erick Tapia
2017
Lento Expressivo (♩= 60) aprox.
A
B
C
Semifrase 1 con variaciones
Consecuente
poco accel.
A tempo
Variación del compas 1
ftz.
Desarrollo
Andante un poco agitado (♩=90)
ord.
B antecedente
B consecuente
C antecedente
B consecuente
accel.
©

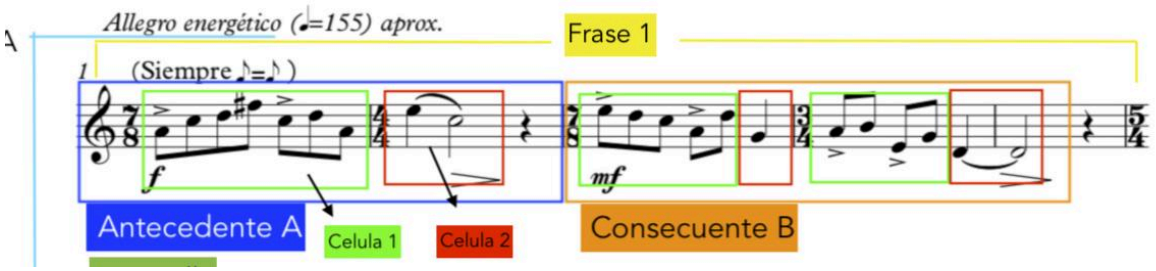


Ejemplo 4.1.6:

En el ejemplo 4.1.6: Se puede ver el análisis de todo la pieza dentro de sus elementos más mínimos.

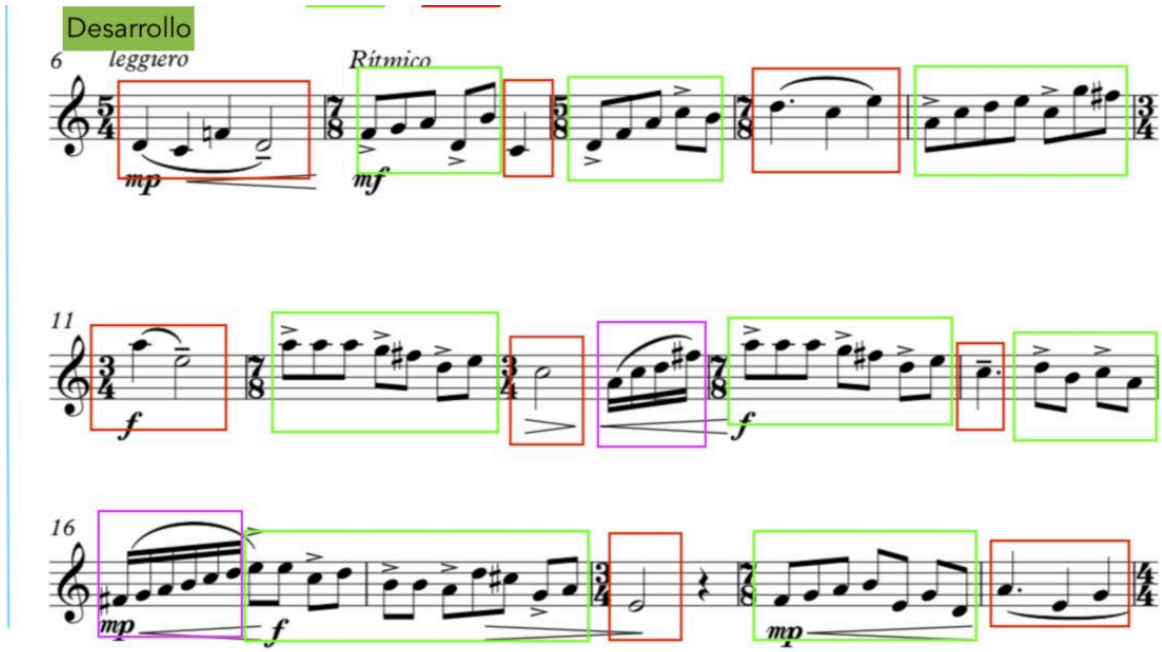
“El Peso en el Aire” - 2. *Ráfagas de viento*

Este movimiento tiene una similitud estructural con el anterior en cuestión de líneas melódicas y frases etc. Los primeros 5 compases crean una frase muy representativa. En primer lugar los compases 1 y 2 presentan una idea con dos células muy características que aparecerán constantemente: *Célula 1*, consiste en 7 octavos; *Célula 2*, formada por 2 notas, un cuarto y una blanca. A estos dos compases los llamaremos Pregunta o Antecedente. Los compases 3, 4 y 5 presentan una idea que combina las células 1 y 2, que da como resultado la Respuesta o Consecuente.



Ejemplo 4.1.7:

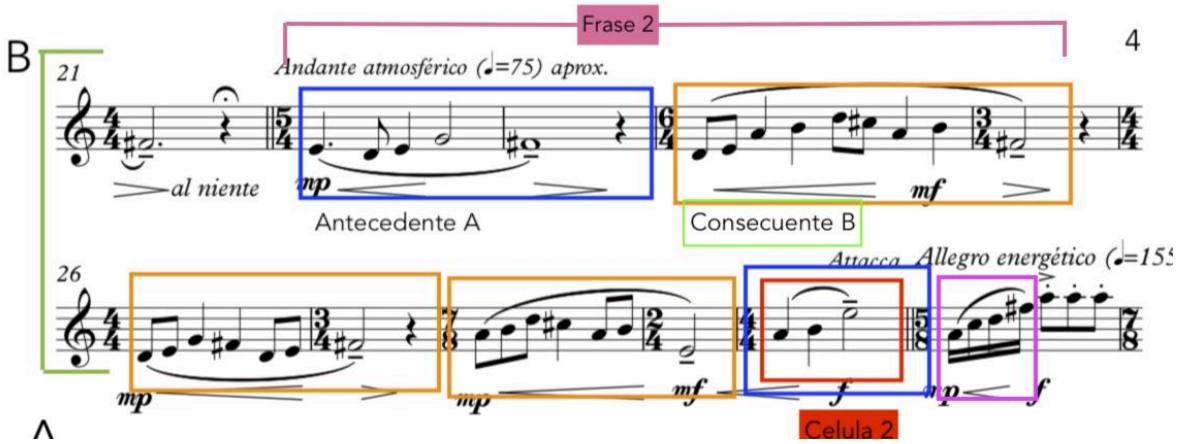
Para continuar con el análisis hay que puntualizar y describir los motivos importantes del movimiento. La *Célula 1* se compone de notas cortas y rítmicas, articuladas cada una. Mientras que la *Célula 2* consiste en notas largas y ligadas. Esta distinción es fundamental para la creación de variaciones dentro de estas ideas. Como se mencionó antes, en el desarrollo se utiliza un *collage* y combinación de ambas células. Todo proviene de estos materiales que desarrollan diferentes variaciones de registro, de dirección, etc. Además, se introduce un nuevo elemento en esta sección: la semicorchea ,que funciona como ataque y conexión de ideas celulares. Este elemento tendrá un peso significativo en el desarrollo del movimiento.



Ejemplo 4.1.8:

Estas cuatro lineas melódicas –que abarcan los 20 primeros compases de la estructura general– se conciben como la sección A . Esta sección es rítmica, viva, rápida con un movimiento constante.

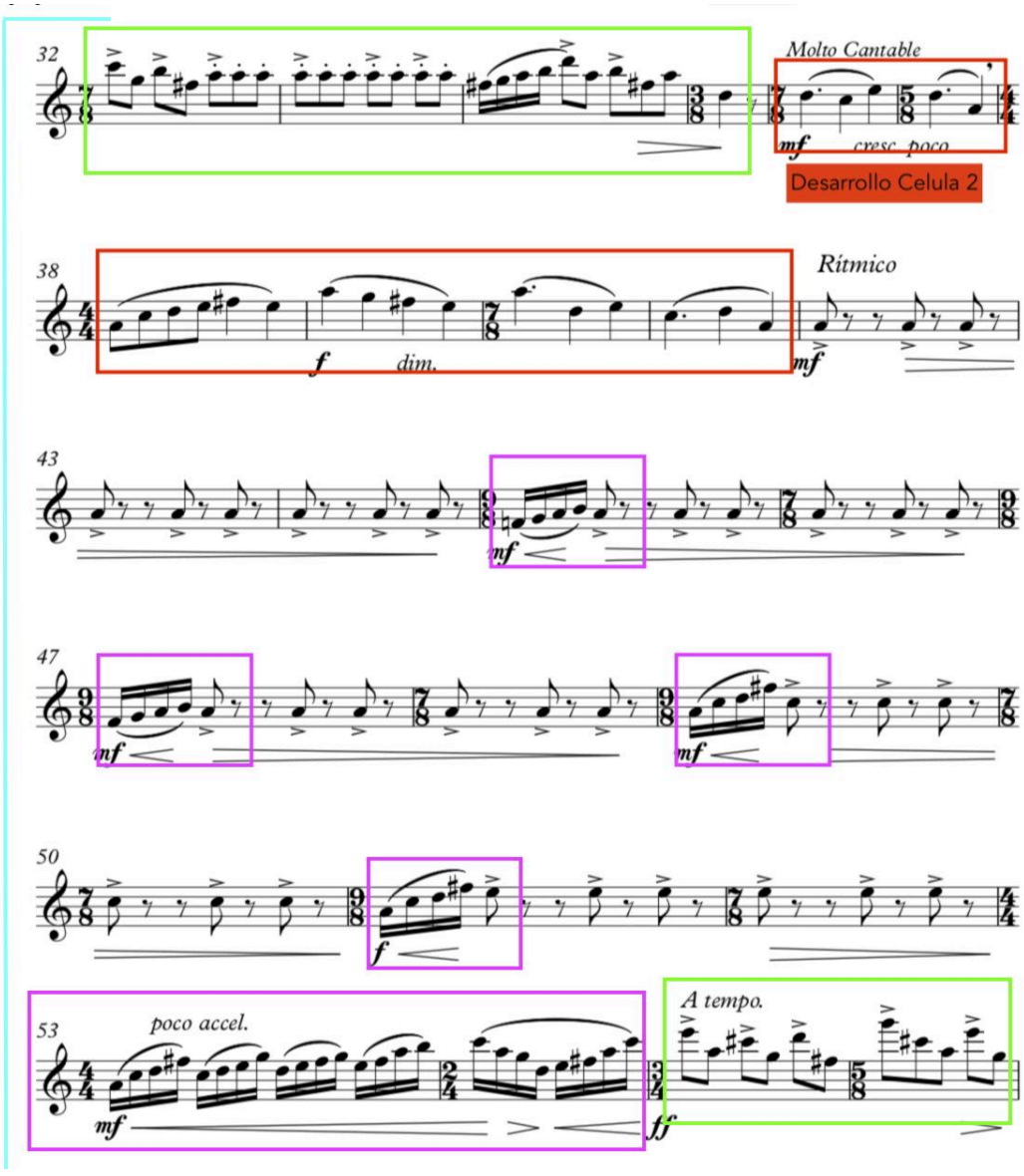
En los siguientes 10 compases –desde el compás 21 al 30– aparece un contraste muy importante. El tiempo disminuye y surgen nuevas ideas musicales, con una expresión distinta en la articulación y el fraseo. Hacia los compases 22 y 23, surge un nuevo elemento melódico, que presenta cuartos, corcheas, mitades y una unidad o redonda. Este elemento presenta una articulación ligada, *cantabile* y dinámicas bajas y expresivas. Estos dos compases son una constante formal en esta pieza, por lo cual se consideran como Pregunta o Antecedente. Mientras que los compases 24 y 25 fungen como Respuesta o Consecuente. Aunque este elemento sigue el principio ligado y expresivo, presenta una particularidad que contrasta con el antecedente y consiste en un octavo añadido que genera un poco de movimiento dentro de este. La frase 2 abarca los compases 22 al 25. Mientras que en los compases 26 al 30, continúan los desarrollos de los motivos o semi frases cortas.



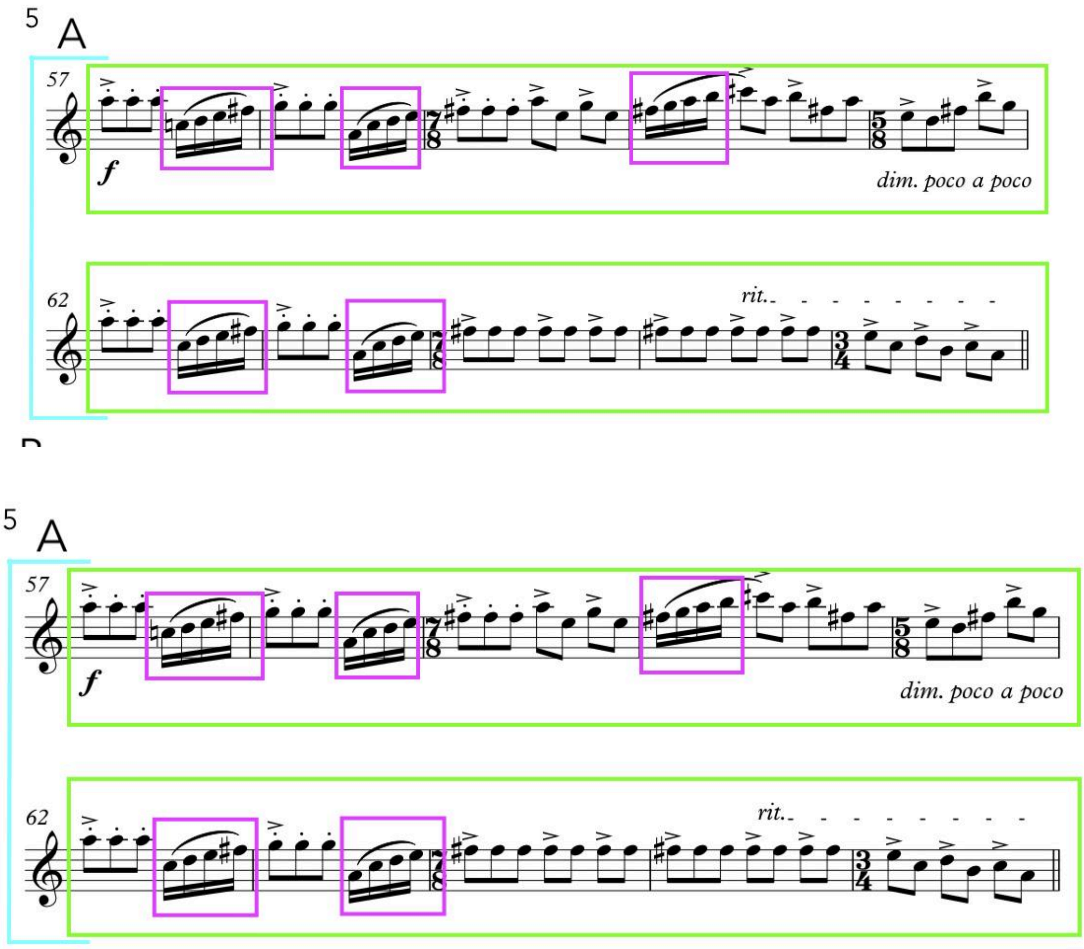
Ejemplo 4.1.9:

Como se puede observar en el ejemplo, estos 10 compases son estructurados como la sección B y generan un fuerte contraste con lo anterior.

En la siguiente sección se observa un retorno a la sección A, pero con muchas más variaciones. Cada elemento celular se amplía en comparación a la primera presentación, por lo cual se considera como A1. Además, la semicorchea comienza a tener un papel más destacado en esta sección, lo que marca el punto climático de la pieza.

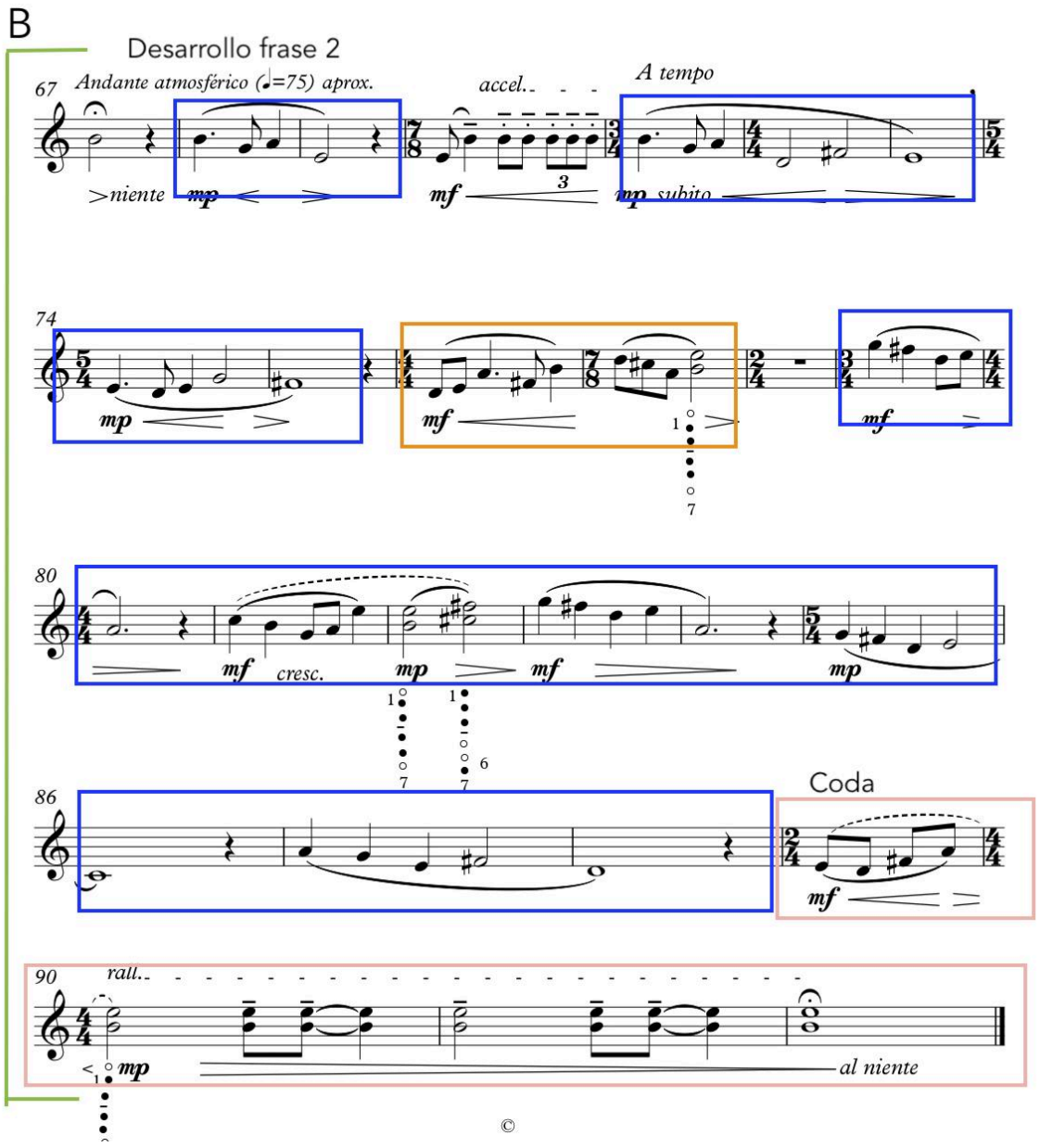


Ejemplo 4.1.10:



Ejemplo 4.1.11:

Desde el compás 67 al 92 la pieza retorna al tiempo lento de la sección B, pero aquí se desarrolla de una manera más extensa. Se crean frases melódicas más largas y se incorpora el multifónico como un elemento expresivo. En los últimos cuatro compases (89 al 92), la sección incluye una coda en la que el multifónico es el protagonista y hace una sección de cierre.



Ejemplo 4.1.12:

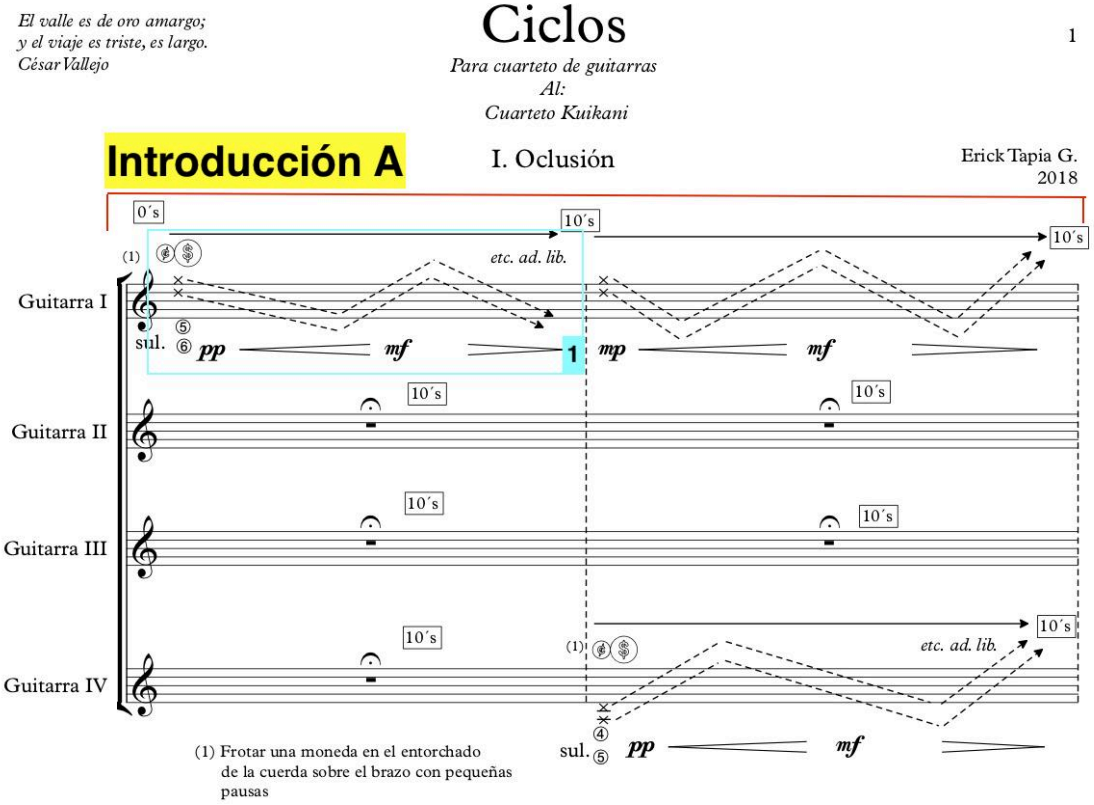
En conclusión, el segundo movimiento de la pieza tiene una estructura doble binaria (A, B, A1, B1). Este tipo de estructura es muy recurrente en muchas de mis obras. En la primera sección se presentan los motivos, frases melódicas, se establece el tiempo y el ritmo, mientras que en la segunda sección se desarrollan estos elementos de manera más amplia con variaciones de todo tipo, melódicas, rítmicas, armónicas etc.

1-B. Análisis de forma en obra de cámara

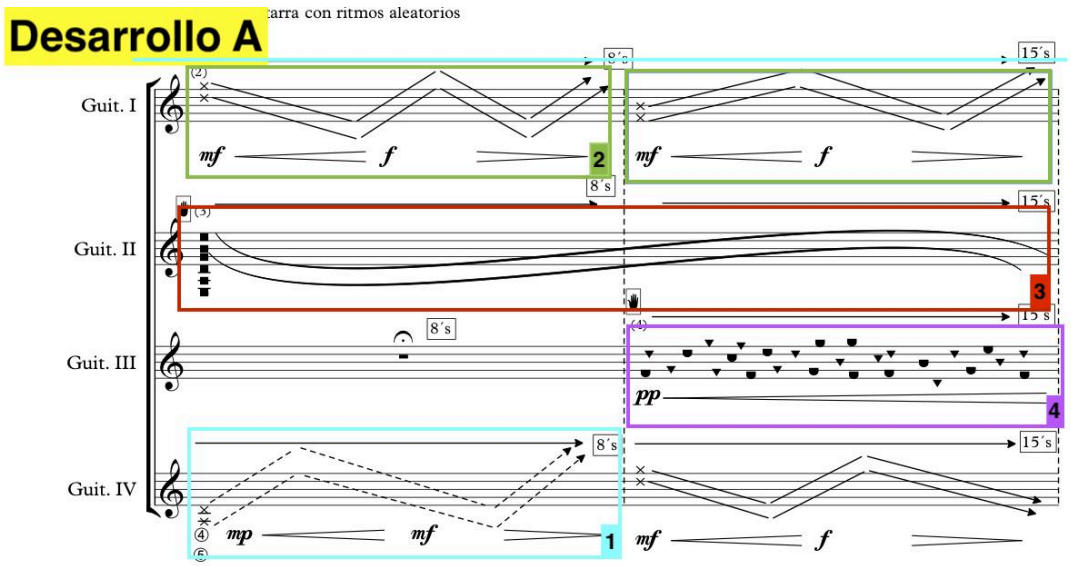
"Ciclos" - 1. *Oclusión*

Formalmente hablando, este movimiento sigue una estructura binaria (A-B) aunque pueda parecer que solo es ruido. Cada sección (A o B) Está estructurada por tres partes: introducción, desarrollo y conclusión (o clímax).

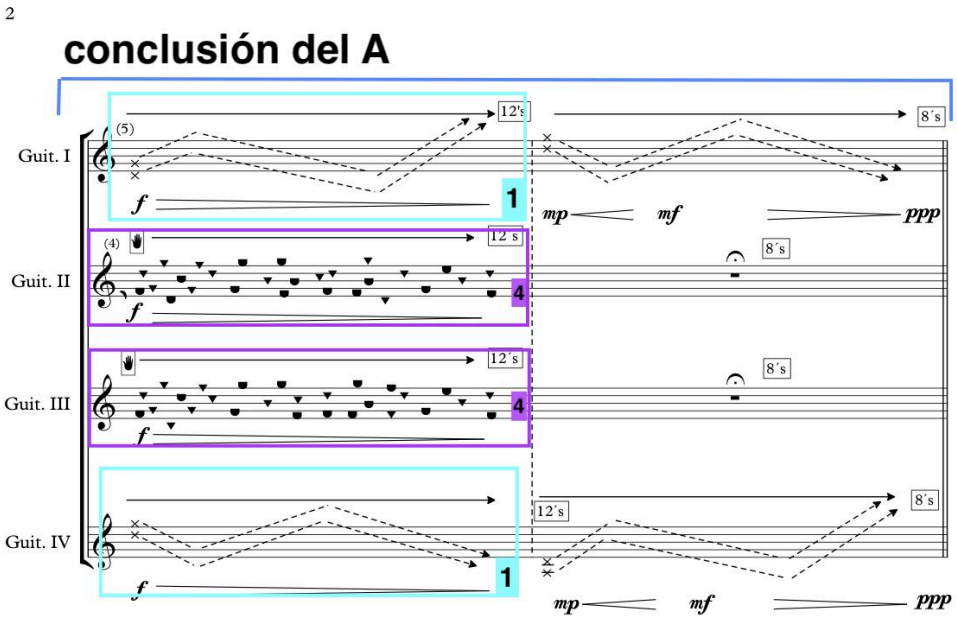
La introducción de la obra corresponde al Tema A del movimiento, que se presenta en el primer sistema. El elemento temático principal es un sonido que se repite en diferentes guitarras, como un canon de ruido, y está representado por el número 1.



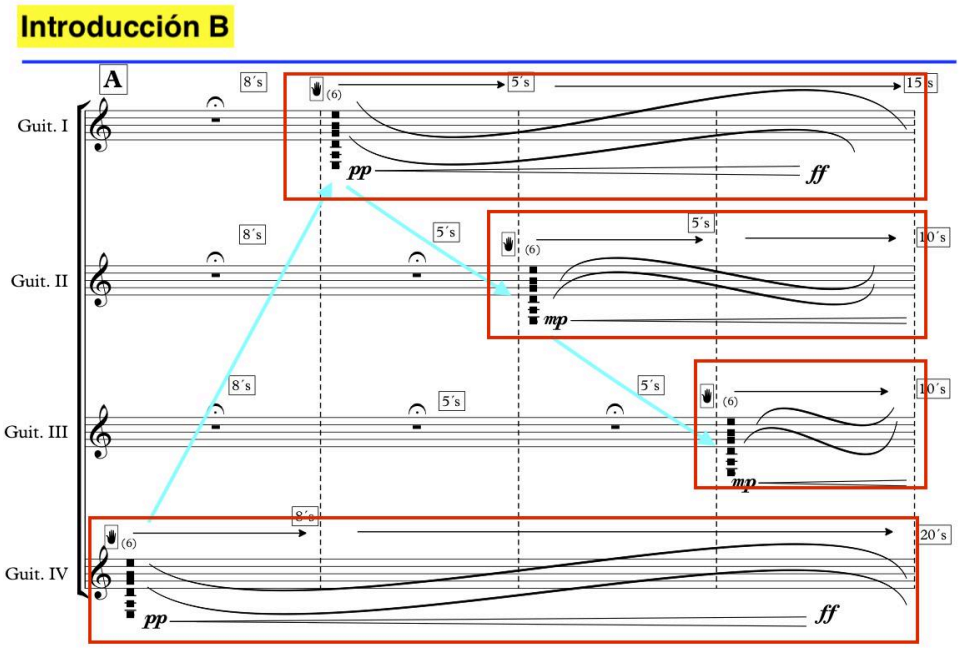
En el segundo sistema del movimiento, se añaden elementos nuevos del ruido o variantes del primero, lo que amplía el desarrollo de la sección A y se produce un primer intento de clímax que no se concreta (Desarrollo A).



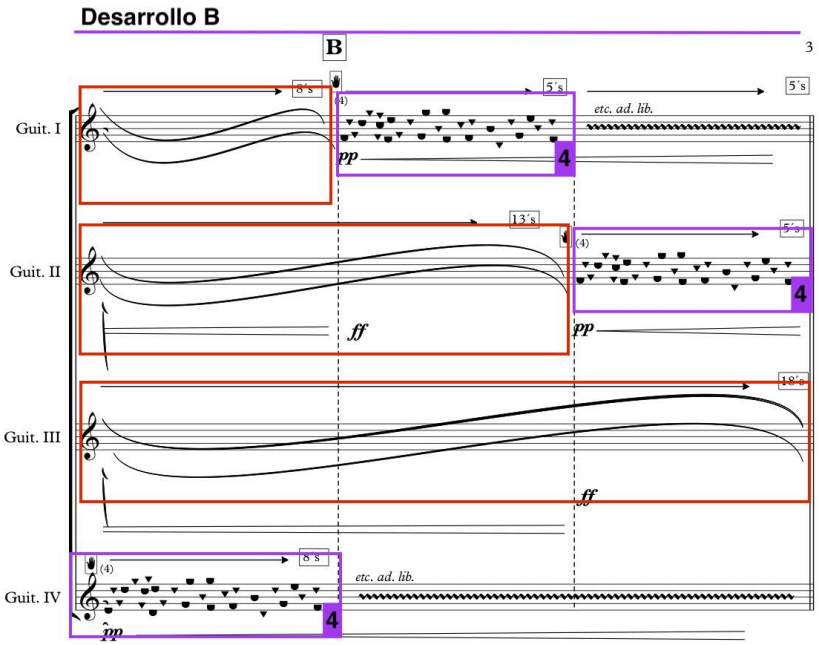
En el sistema 3 sucede un diminuendo, tanto en la dinámica como en la instrumentación, y termina el discurso de esta primera parte (conclusión A).



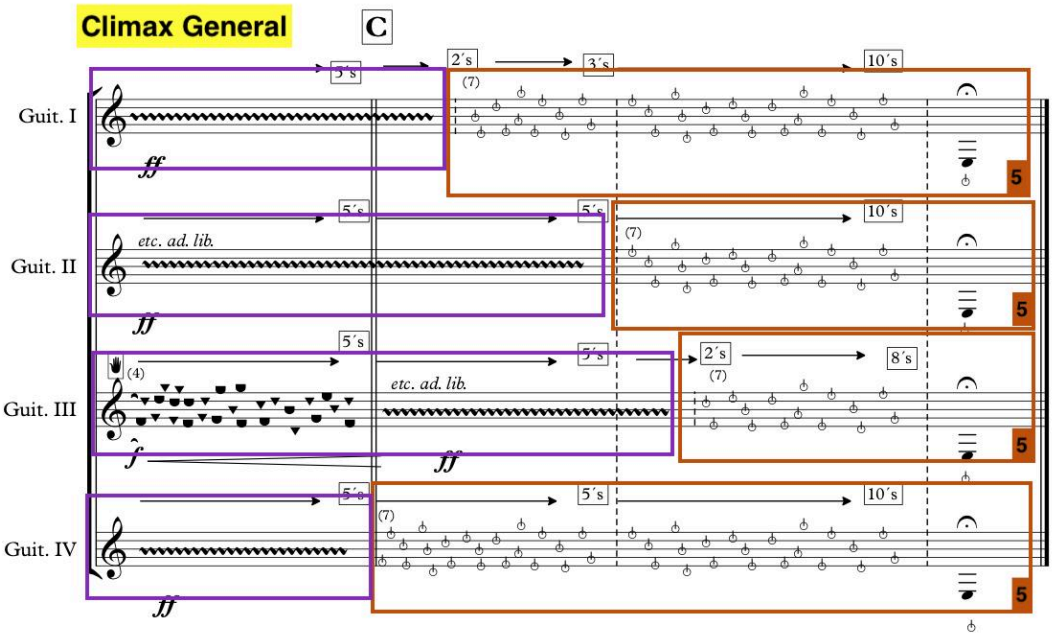
Para el cuarto sistema se presenta el elemento 3 que se convierte en un factor predominante en la textura. Esto crea un contraste sonoro, ya que el sonido es más suave y terso. La textura es tranquila y de nuevo comienza la creación de tensión. Ya que es un claro contraste respecto a lo anterior puede catalogarse como la sección B (Introducción B).



En el quinto sistema aparece el desarrollo interno de la sección B, con elementos presentados anteriormente.

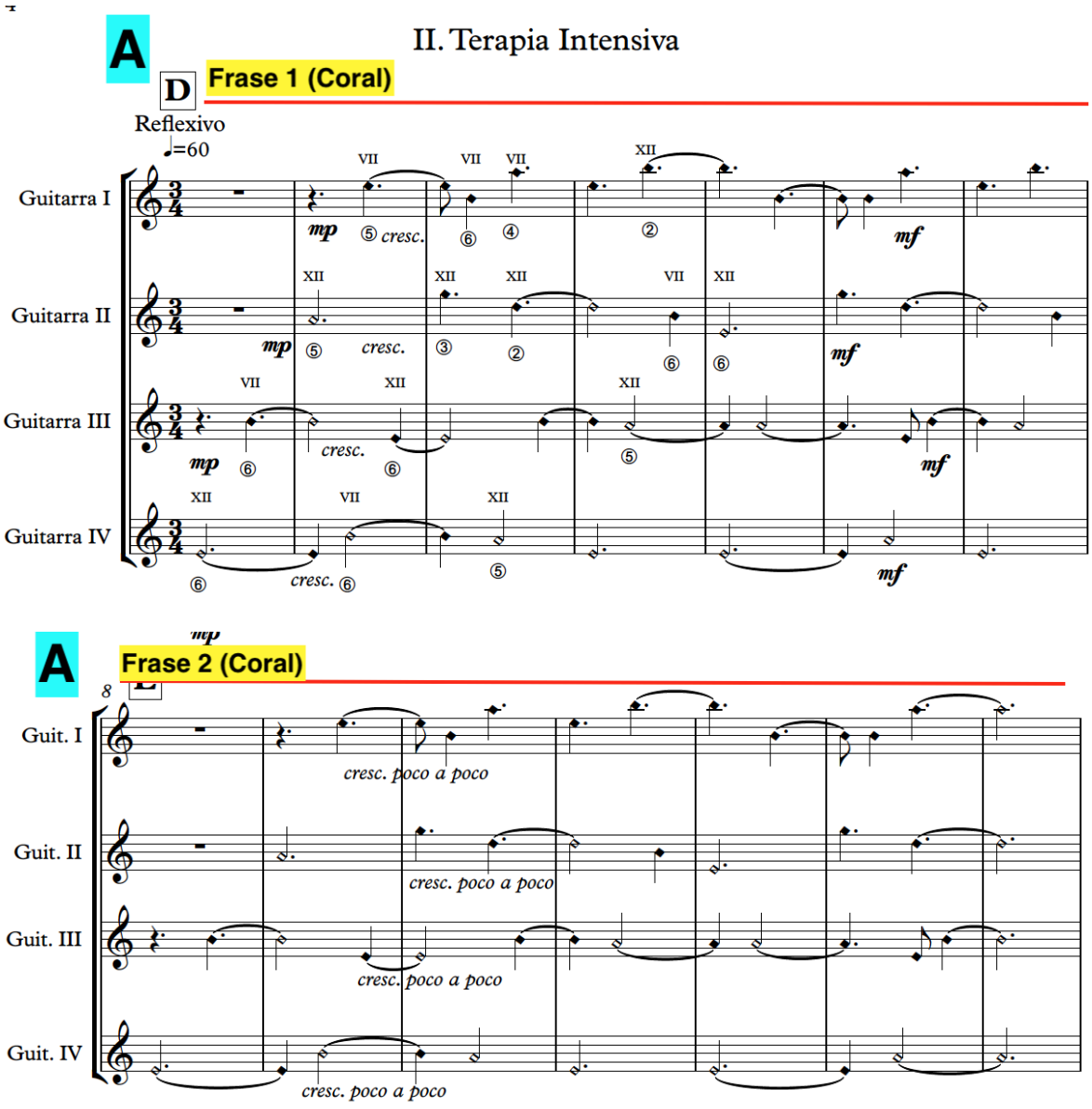


El sexto y último sistema presenta un contraste con la sección A –ya que esta tiene un diminuendo–. En esta sección se crea el clímax, tanto de la sección como para la obra en su totalidad.

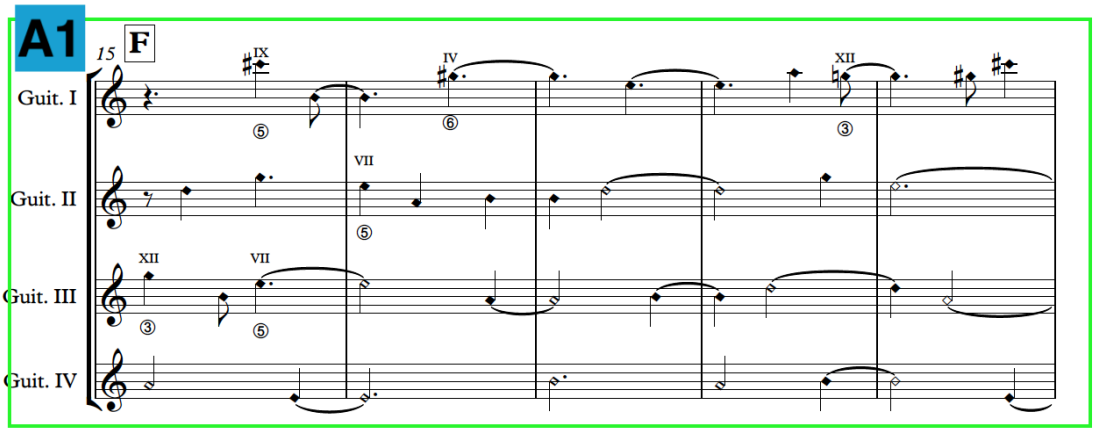


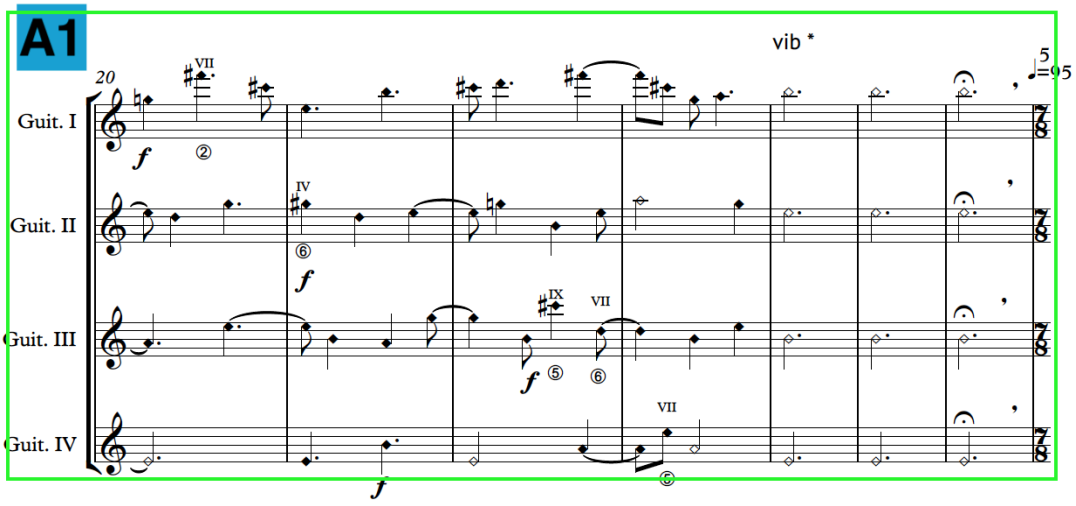
“Ciclos” - 2. *Terapia Intensiva*

Los primeros 14 compases de la pieza se dividen en dos frases de 7 compases cada una. La primera frase, del 1 al 7, presenta un coral que crea una melodía interna que va creciendo. La segunda frase, del 8 al 14, es una reiteración o repetición de la frase 1 (coral).

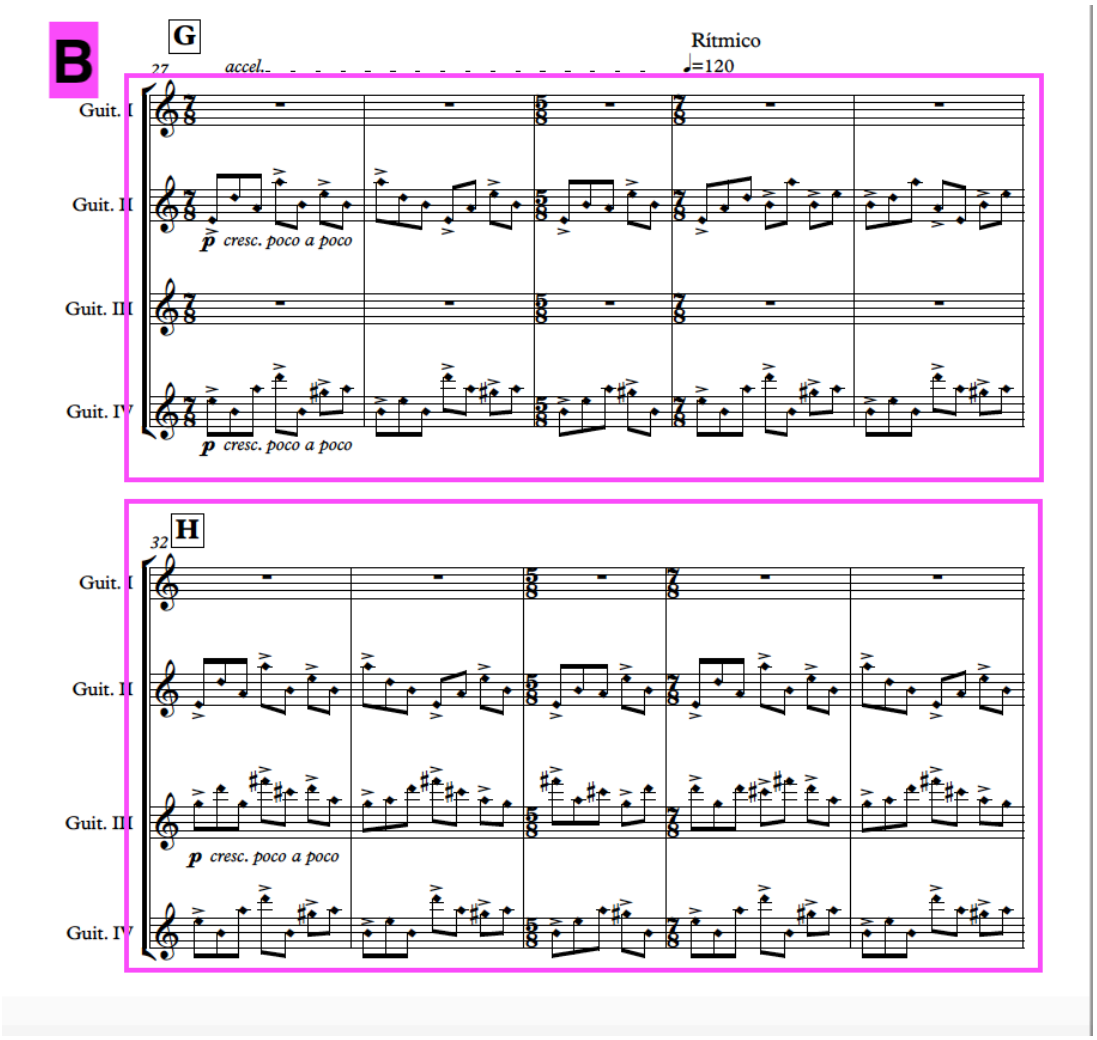


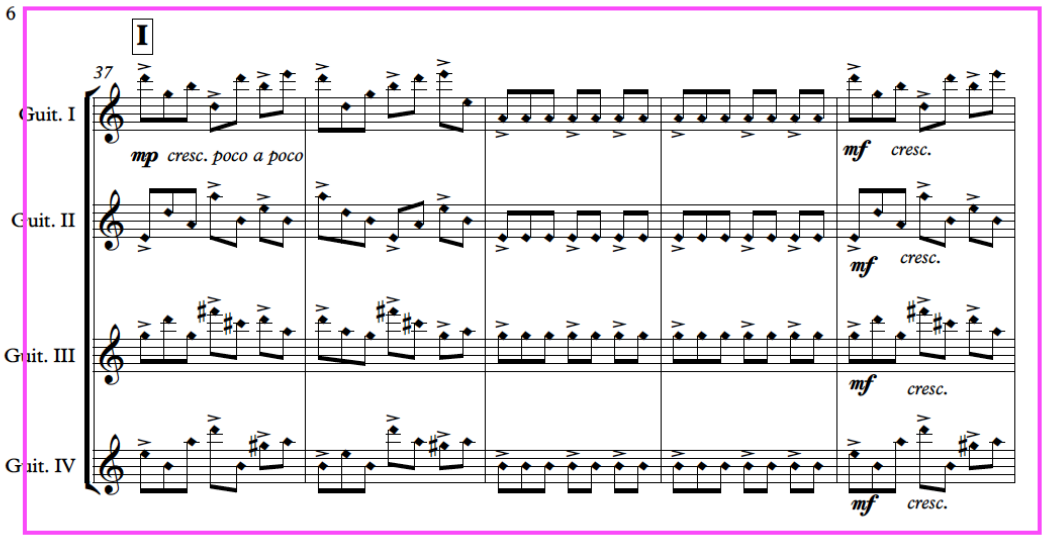
El pasaje del compás 15 al 23 presenta una variación en la armonía, la voz y la melodía, y la conducción de las voces se mueve internamente, creando un contraste. Sin embargo, este contraste no es lo suficientemente fuerte como para considerarlo una nueva sección, ya que solo se varían las alturas de los armónicos. Esta sección A1 es una variante de la sección anterior que genera contrastes y finaliza con un puente de notas tenidas que nos lleva a una nueva sección.



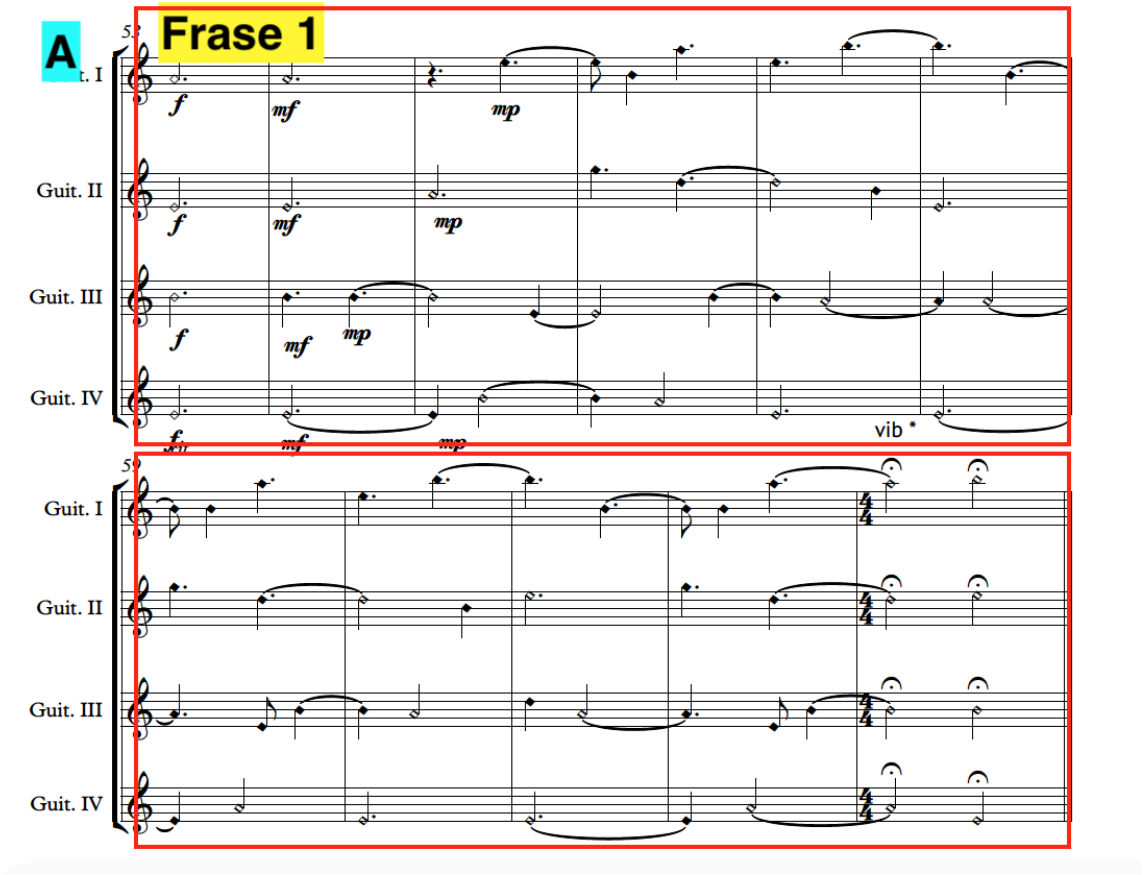


Del compás 27 al 52 se produce un contraste significativo, ya que se genera un movimiento tanto en los valores rítmicos como en el tiempo. A pesar de que la armonía es igual, el contraste rítmico es muy marcado.


B
G
27
accel..
Rítmico
♩=120
Guit. I
Guit. II
p cresc. poco a poco
Guit. III
Guit. IV
p cresc. poco a poco
H
32
Guit. I
Guit. II
Guit. III
p cresc. poco a poco
Guit. IV


6
I
37
Guit. I
mp cresc. poco a poco
mf cresc.
Guit. II
mf cresc.
Guit. III
mf cresc.
Guit. IV
mf cresc.

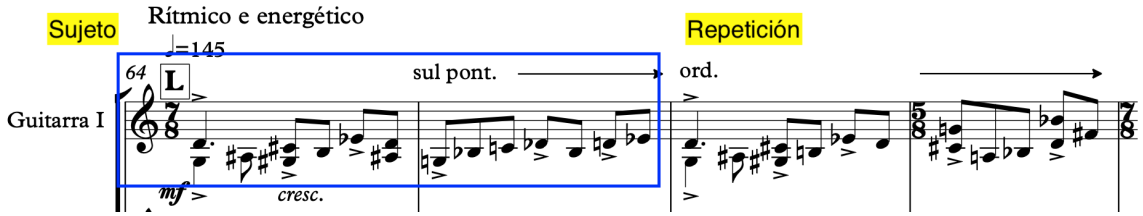
Los compases 52 al 63 presentan una recapitulación de la frase 1 y tiene un cierre anticlimático de la energía, con el *ritornello* de los sonidos largos.



En conclusión, el movimiento tiene una estructura A - B - A. En la sección A se presenta la idea y se repite para que el escucha se familiarice con la identidad de la textura. Dentro de la reiteración se hace una variación armonica y de color para que tenga un contraste. La sección B genera contraste tanto del pulso como del ritmo, siendo más viva y con más energía. La repetición de la sección A es una recapitulación para cerrar la obra con una disminución de la energía generada en la sección B.

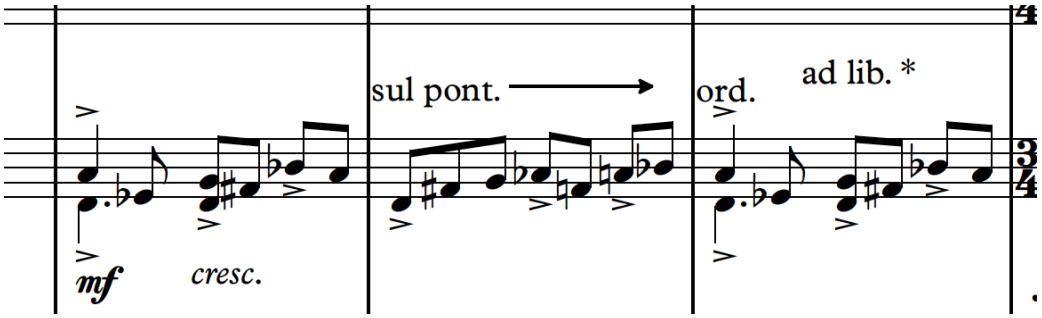
"Ciclos" - 3. *Renacer*

Este movimiento tiene una forma estructural monotemática ya que es una *perpetuum mobile* que se va desarrollando y, a su vez, se va fugando. Tiene una especie de sujeto melódico al estilo de las fugas, el cual es presentado por la guitarra no. 1



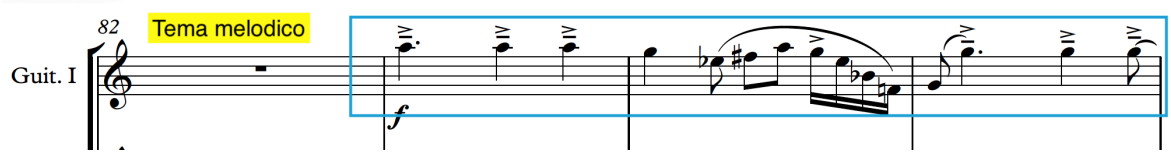
Ejemplo 4.2.1:

Siguiendo con el estilo fugado, aparece el segundo sujeto presentado a la 5ta.



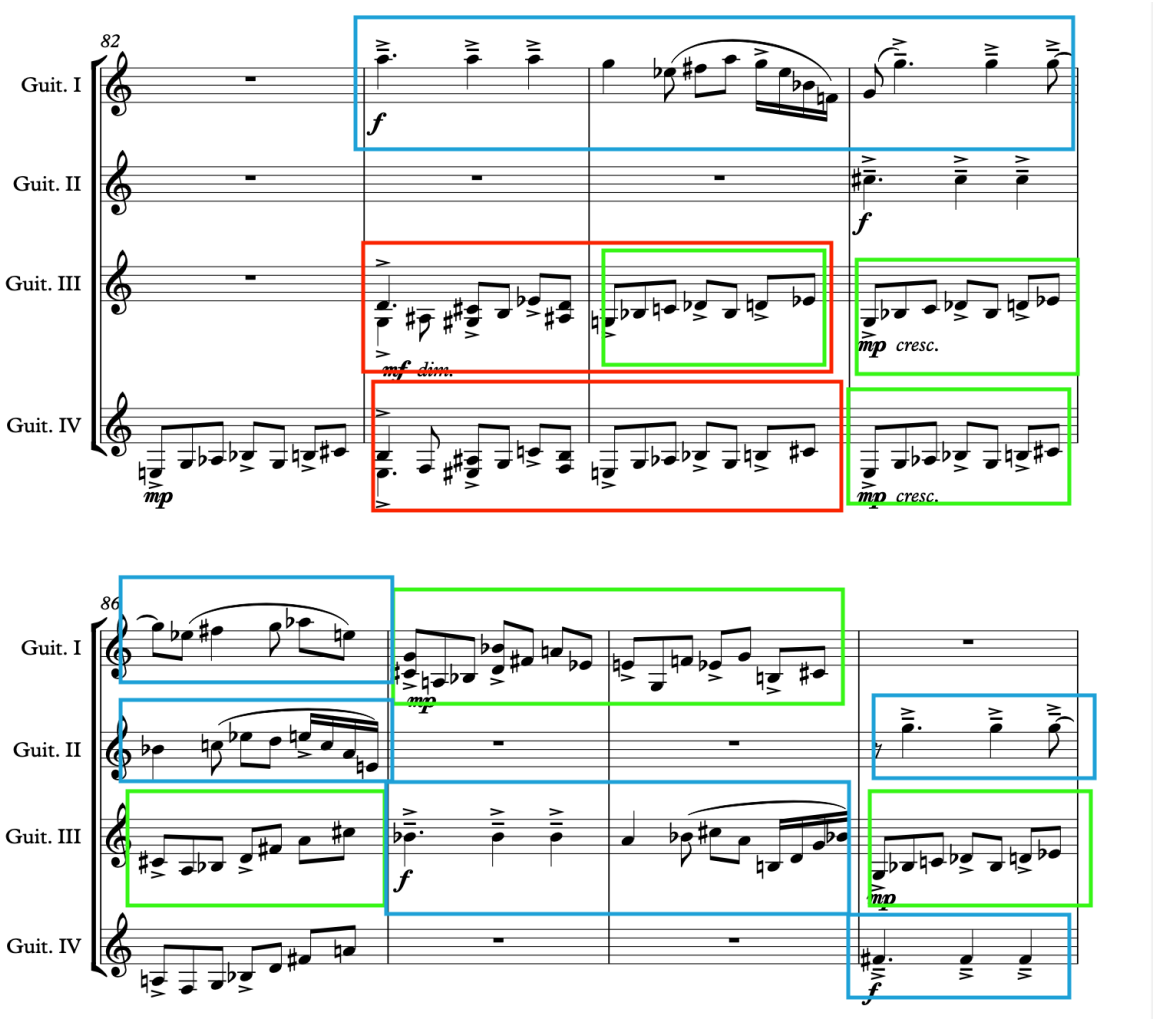
Ejemplo 4.2.2: Guitarra no. 3 presentando el sujeta al intervalo de 5ta

Para el compás 83, la guitarra no. 1 presenta un nuevo tema melódico que se convierte en otro elemento importante. Este tema tiene un momento de protagonismo, pero posteriormente será tratado de manera fugada y estará interactuando con el sujeto de diferentes maneras (contrapuesto, superpuesto, en *stretto*, etc).



Ejemplo 4.2.3:

La presentación de estos materiales bajo los efectos de la contraposición, superposición, *stretto* y fragmentación, resulta en una gran variedad musical, como se puede observar a partir de los compases 83 al 89. Este es el principio del *perpetuum mobile,* en el cual la obra se recicla a sí misma utilizando sus dos principales materiales: el sujeto y el tema melódico.



Ejemplo 4.2.4:

En resumen, el último movimiento de la obra tiene una forma monotemática, ya que se trabaja constantemente con los mismos materiales, pero se generan diferentes capas instrumentales que crean contraste y momentos climáticos a través de la adición y combinación de estos elementos.

1-C. Análisis de forma en una obra orquestal

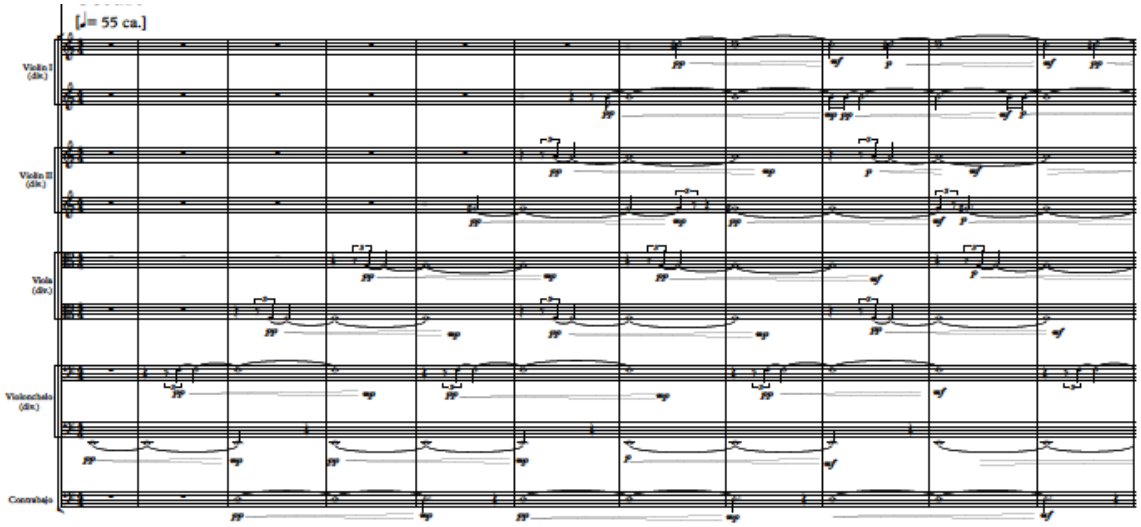
Ágrafos - Orquesta Sinfónica

Esta obra tiene una estructura simple, está construida en dos partes principales A - B, y cada una de ellas tiene una subestructura que se va desarrollando. Podríamos denominar a estas subestructuras como "períodos". La primera sección, catalogada como A, está subdividida en dos *crescendos* climáticos.

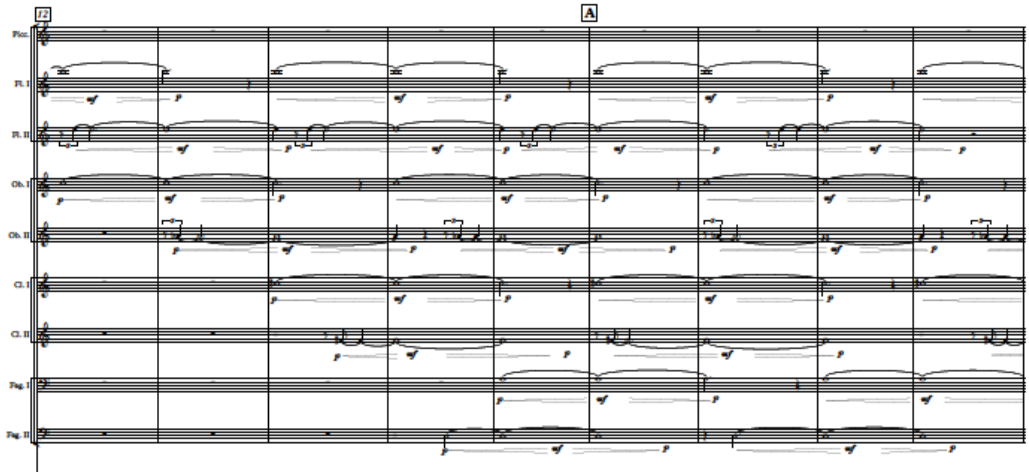
Sección A

Del compás 1 al 38 primer *crescendo* climático (No. 1).

A1. Introducción de la textura con cuerdas como espiral, se presenta la idea inicial de la obra (compases 1 al 18).

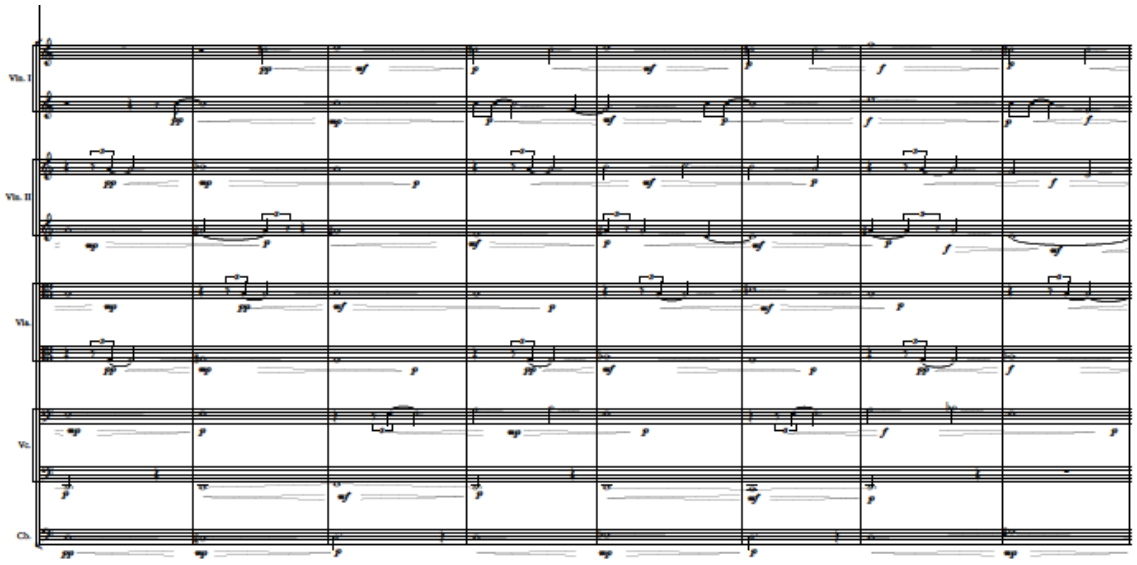


A1. Contesta y toma la textura de las maderas con una variación de registro. Las cuerdas inician del registro grave al agudo, mientras que las maderas toman la última nota de las cuerdas y van del agudo al grave. Este proceso se puede entender como un espejo orquestal que da variación tanto tímbrica como idiomática para los instrumentos (compases 12- al 25).



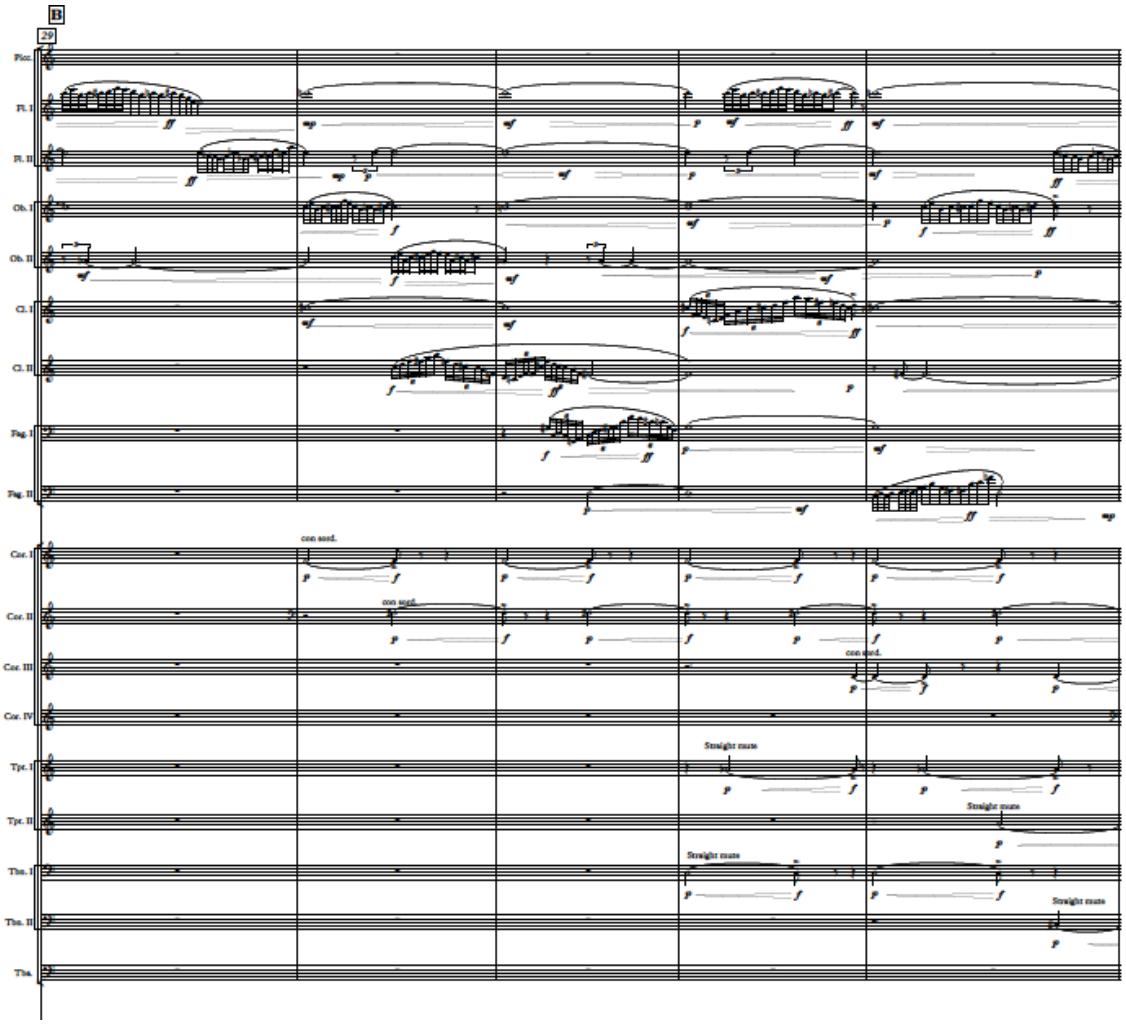
Estas dos primeras secciones conforman la introducción temática de la obra. El diálogo entre estos elementos genera expectativa desde el inicio.

A2. Siguiendo los mismos ejes de elaboración de la introducción, en los compases 21 a 32 aparece una variación tímbrica a partir de un *glissando* descendente o ascendente en cada sección de las cuerdas. Esto proporciona una variación de altura, pero también produce una variación tímbrica que expande la armonía. Además genera tensión y expectativa para el escucha.

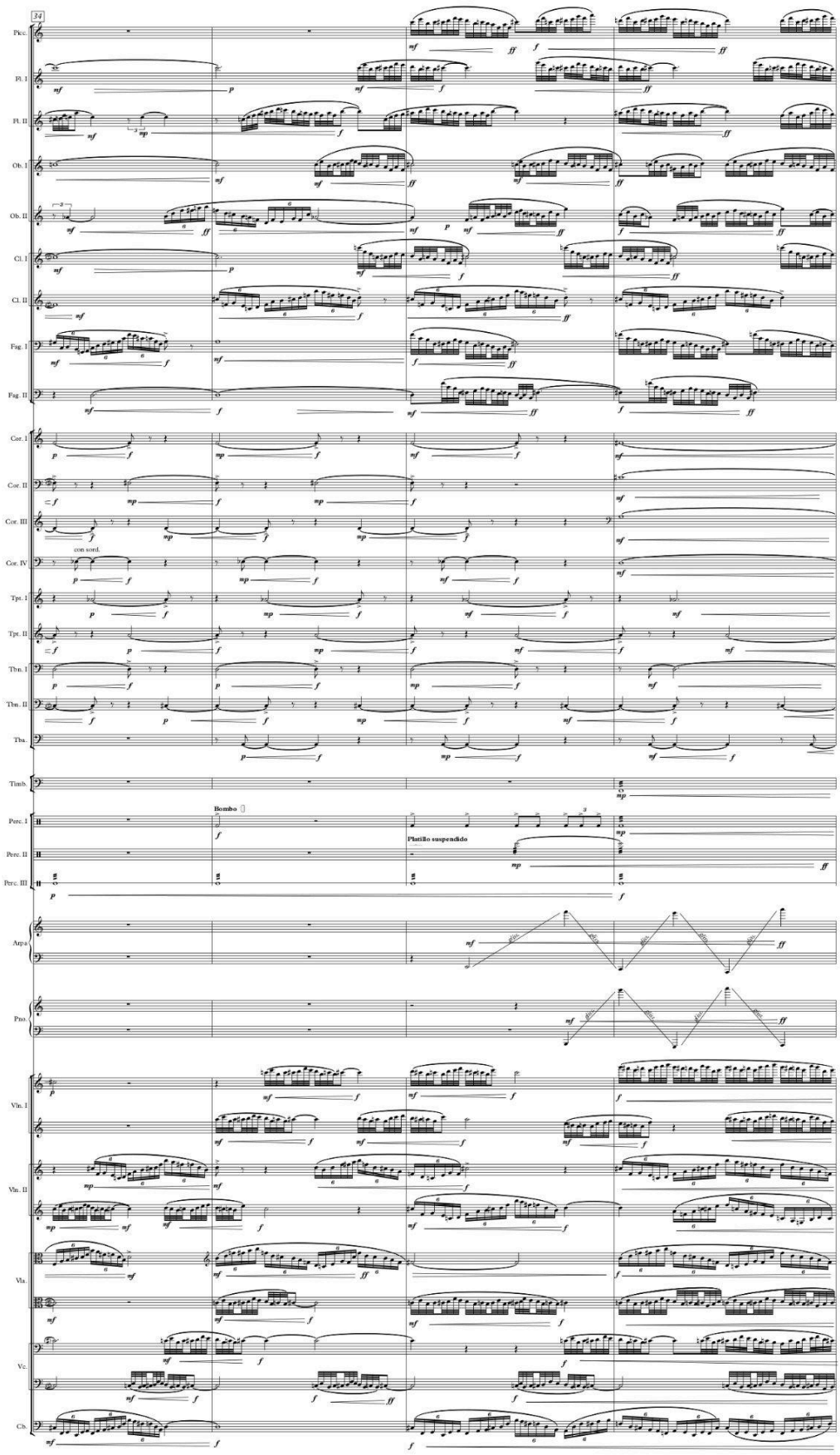


A2. En respuesta a esto, la sección de maderas tiene su propia variación, con sus propios ejes de elaboración. La nota tenida tiene melismas melódicos superpuestos y en espiral espacialmente. Al igual que los *glissandi* de las cuerdas, esto también crea una expectativa en el movimiento rítmico de la pieza y le da un impulso interno que genera tensión en el escucha.

Se introduce un nuevo elemento instrumental, la sección de metales, que presenta notas tenidas que entran y salen entre cada instrumento de la sección. Esta segunda sección se podría considerar como una variación de la sección A2. En esta parte de la pieza, los tres elementos convergen en un diálogo: 1) las cuerdas con la variación del *glissando*, 2) las maderas con notas tenidas y melismas espacializados, y 3) los metales con sus notas tenidas.



A3. Del compás 34 al 38 encontramos una catarsis de todos los elementos presentados anteriormente. Los melismas en la sección de maderas se amplían y son más elaborados. La sección de metales mantiene una constante con dinámicas más amplias. Mientras que la sección de cuerdas adopta los melismas y las escalas de las maderas, creando un multi-diálogo entre ambos, que amplía el efecto sonoro. Además, la sección de percusiones, piano y arpa complementan el sonido y le otorgan intensidad y resonancia al *crescendo* final. Esta sección final se considera como A3, pero está construida a partir de los elementos de las secciones A1 y A2. De esta manera, se llega al primer *crescendo* orquestal climático de la pieza, un punto culminante dentro de la estructura de la sección A, que aparece después de 38 compases.

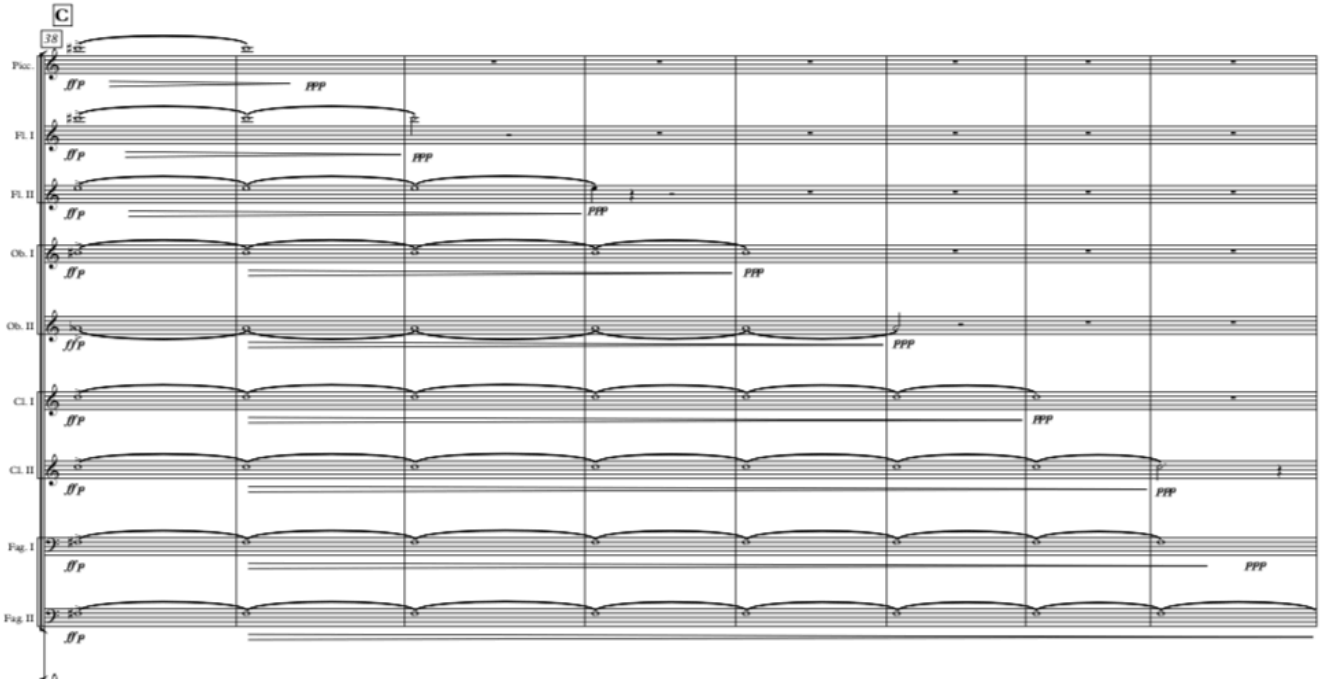


Ágrafos 2020 ©

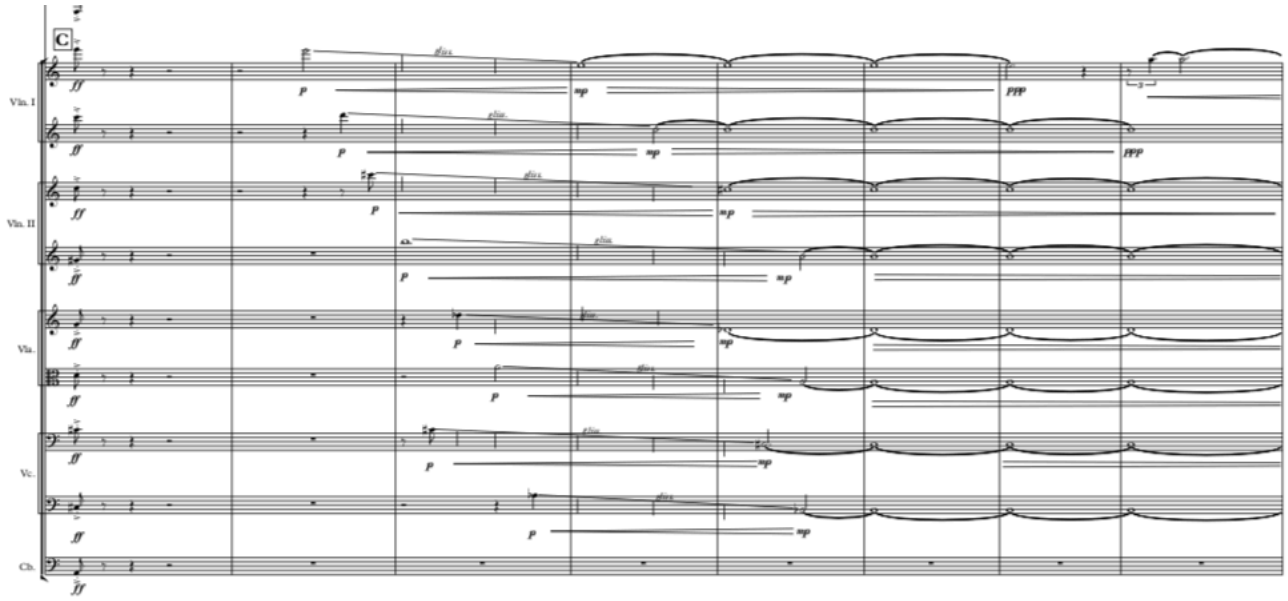
Primer puente

El primer puente aparece en los compases 38 al 44. Este conduce hacia un nuevo discurso tanto melódico, estructural, armónico y de superposición de elementos.

La siguiente sección comienza con notas tenidas en las maderas, estas continúan con la base armónica que proviene de los ejes de elaboración anteriores de la sección A1.

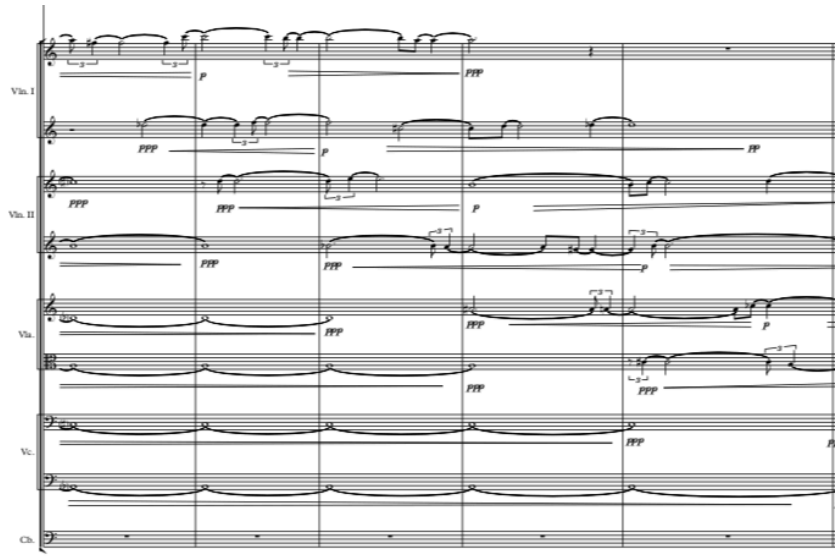


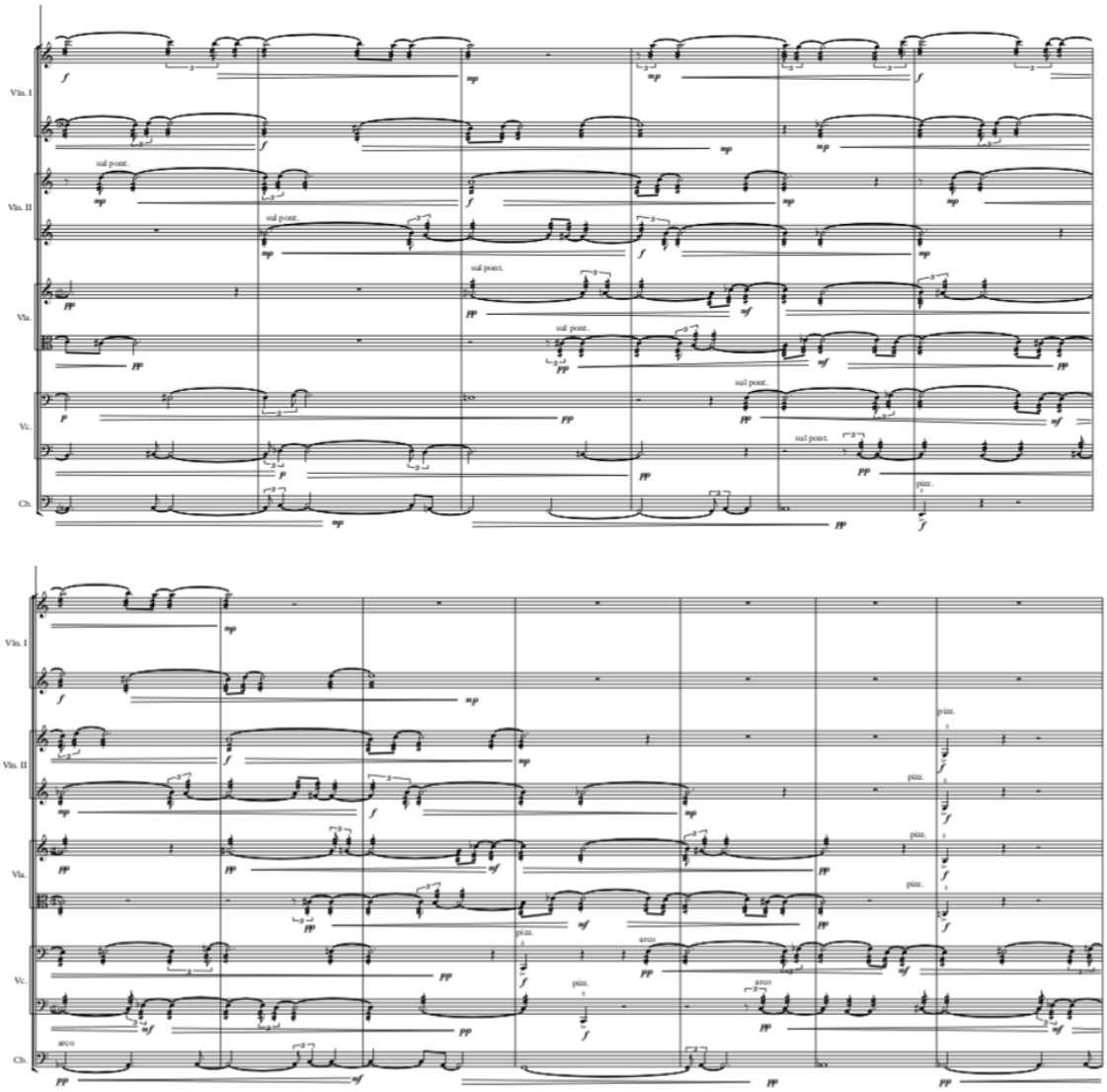
Después aparece un *glissando* en las secciones de cuerda que, al igual que las maderas, tiene su base armónica en los ejes de elaboración previos, lo cual ayuda a conectar una nueva idea musical.



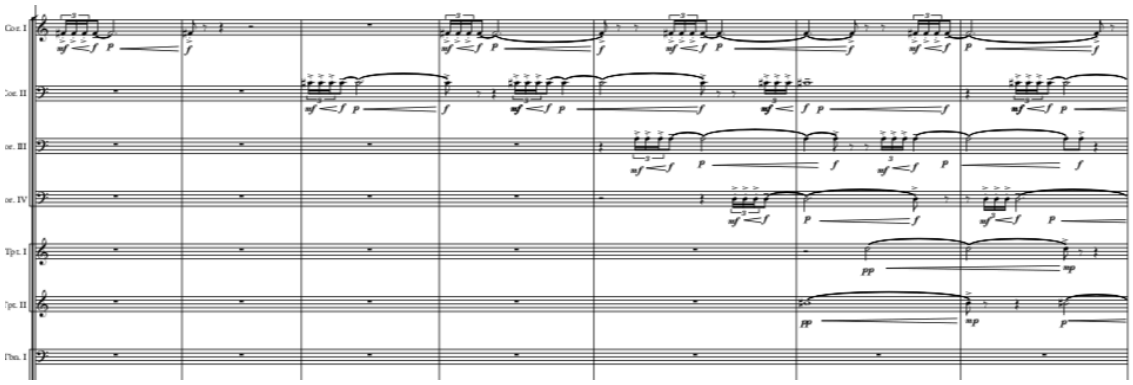
Del compás 45 al 86 segundo crescendo climático (No. 2).

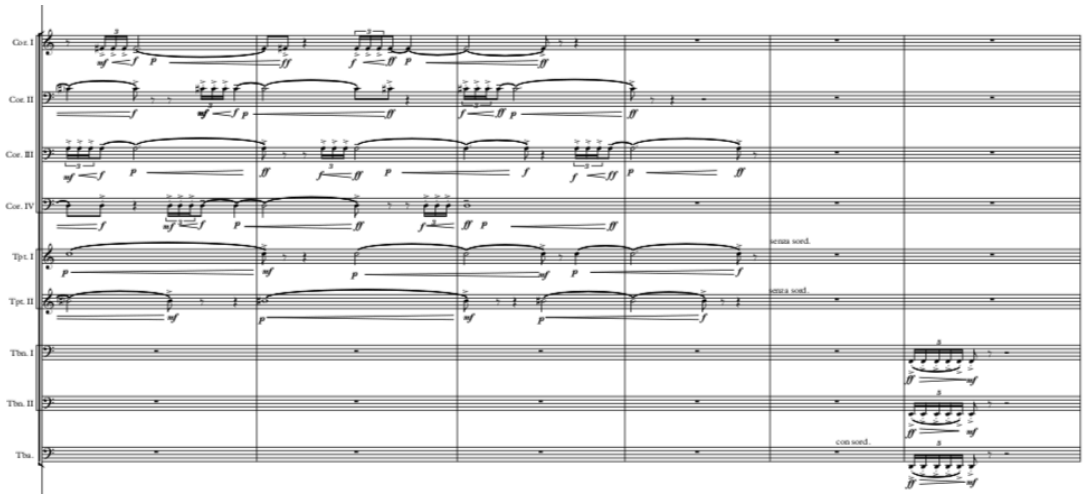
B1 Esta sección introduce el elemento 1 en las cuerdas, una línea melódica que será replicada en cada una de las secciones Vln 1 y 2, Vla, Vc, Cb. Después de ser presentada por todas las secciones, esta misma será repetida, pero con la variación del trémolo.



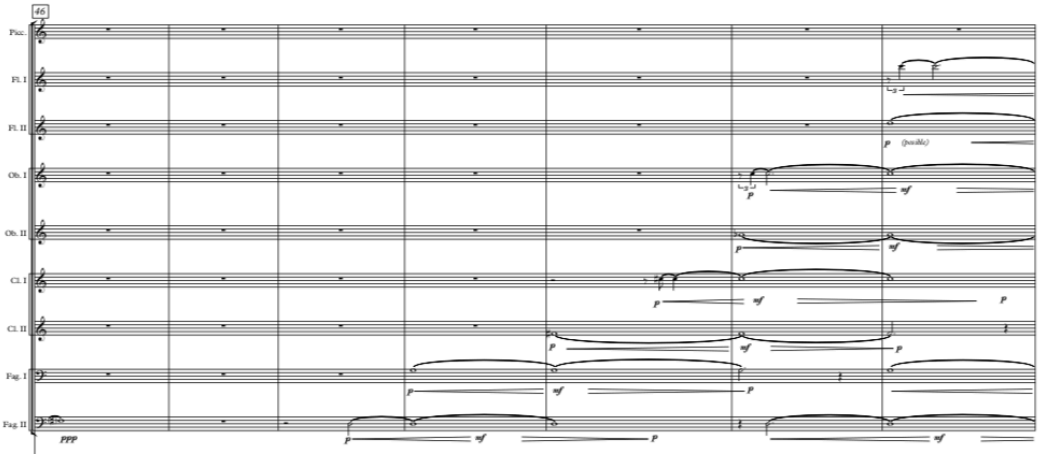


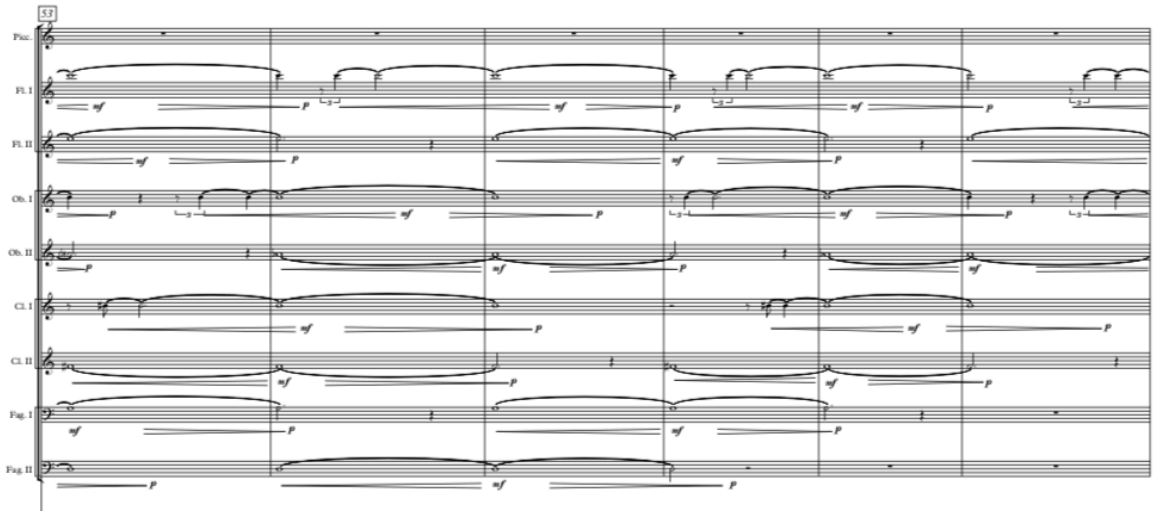
En la sección de metales, el elemento 2 es presentado por los cornos, un motivo muy importante en la pieza. Este motivo presenta un tresillo que representa un cambio radical en la estructura armónica inicial, pues implica una sucesión de intervalos consonantes. Este elemento tiene un choque armónico muy especial con el elemento de las cuerdas, ya que los dos dialogan de una forma simbiótica, ofreciendo un discurso muy limpio y especial entre ellos.





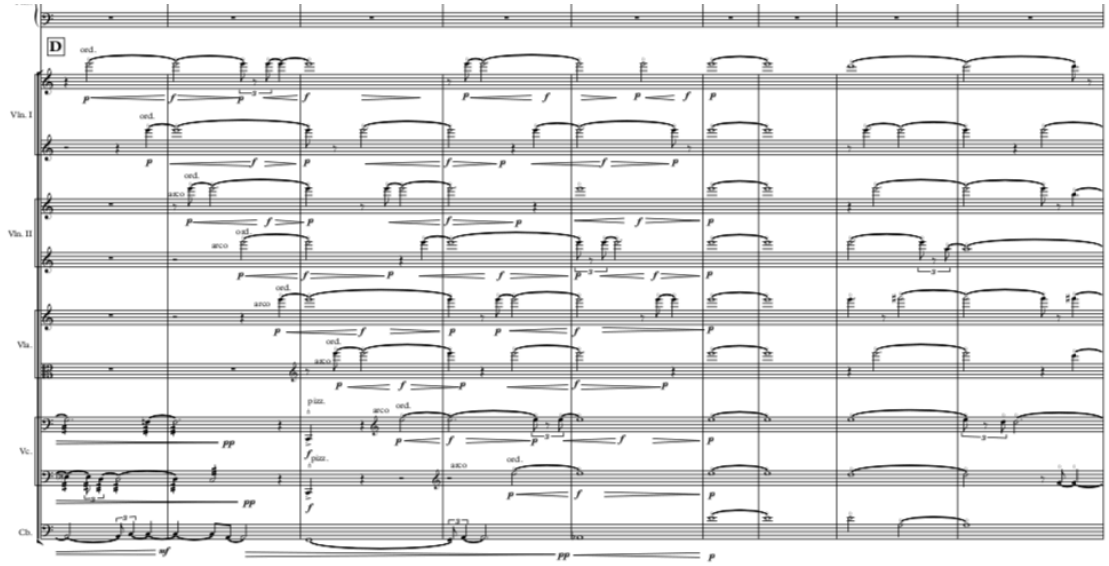
El elemento 3 consiste en el retorno a A1 de la introducción con las maderas. Pero aparece con una variación: en vez de empezar con una nota aguda se invierte de lo grave a lo agudo.





Si bien la sección B1 del compás 45 al 65 es la segunda variación dentro de nuestra sección general A, en realidad es una introducción a nuevos elementos que gradualmente generarán un segundo clímax.

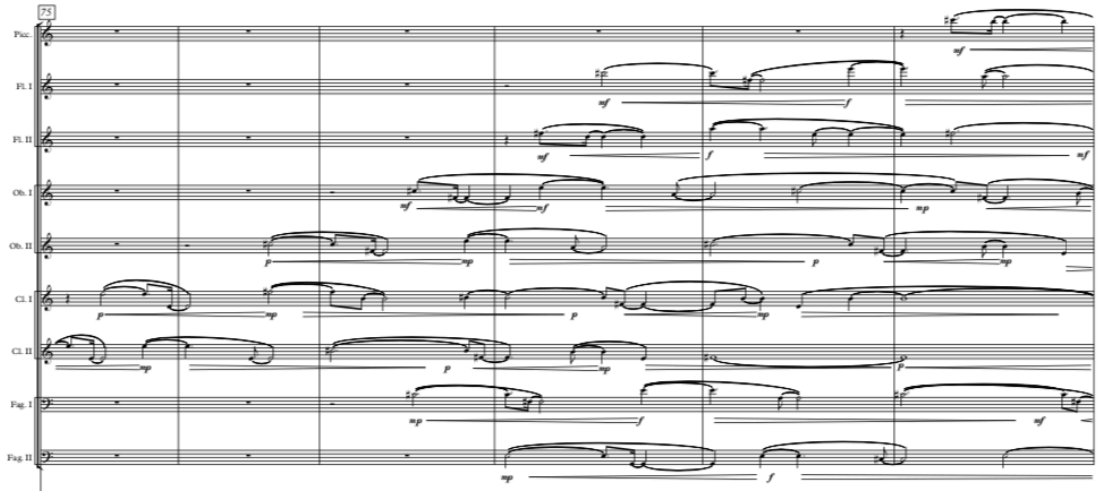
La sección B2, que va desde el compás 66 al 74, presenta una textura completamente nueva y una armonía distinta. En esta sección, las cuerdas cambian las notas tenidas por armónicos. Es una parte importante de la obra porque marca una sección más consonante y menos cromática, algo que define el final del segundo clímax orquestal.



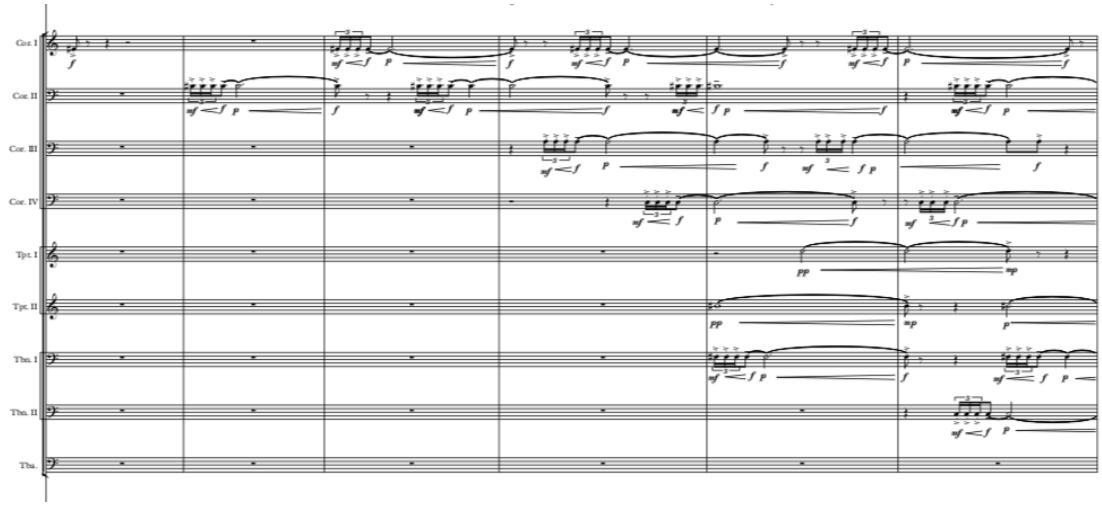
Ágrafos 2020 ©

En los compases 75 al 80 se introducen tres elementos importantes y comienza el clímax del segundo *crescendo*.

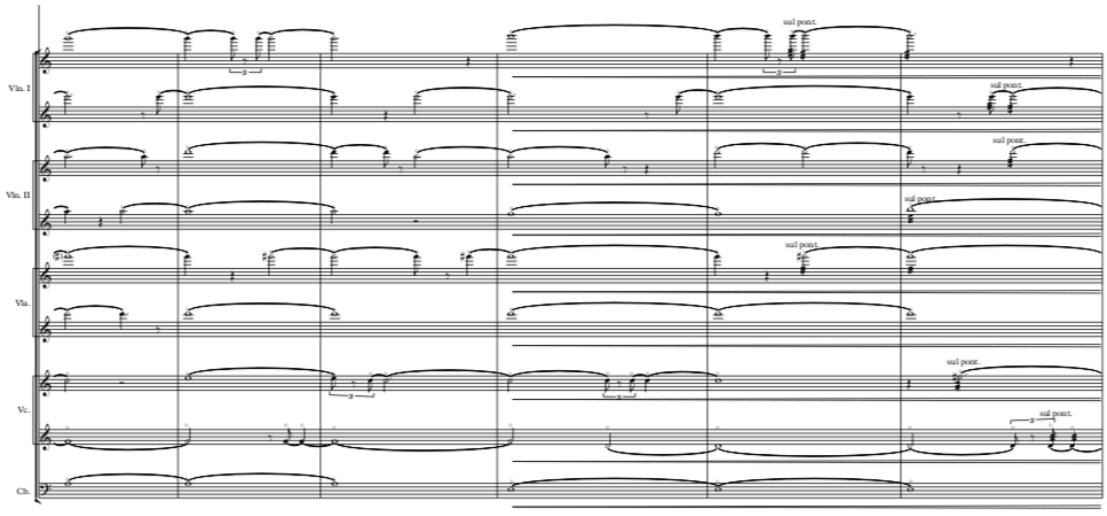
Elemento 1. La sección de maderas presenta un motivo melódico que va pasando sucesivamente entre los instrumentos, desde el registro medio al agudo y al grave.



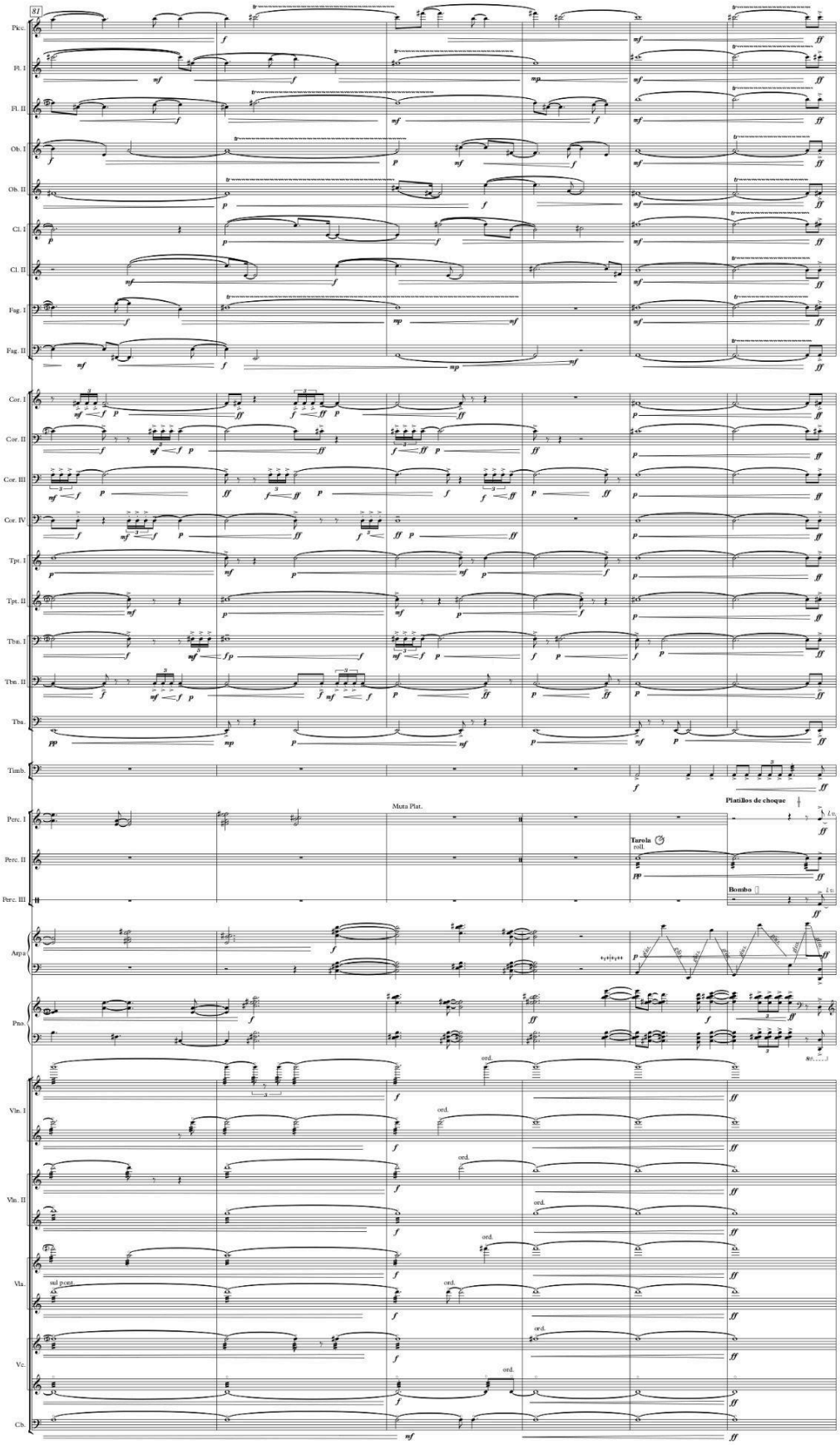
Elemento 2. Regresan los tresillos de los cornos, pero esta vez en los trombones. Mientras que la armonía se ajusta de manera perfecta, ya que sus intervalos conectan con los armónicos de las cuerdas.



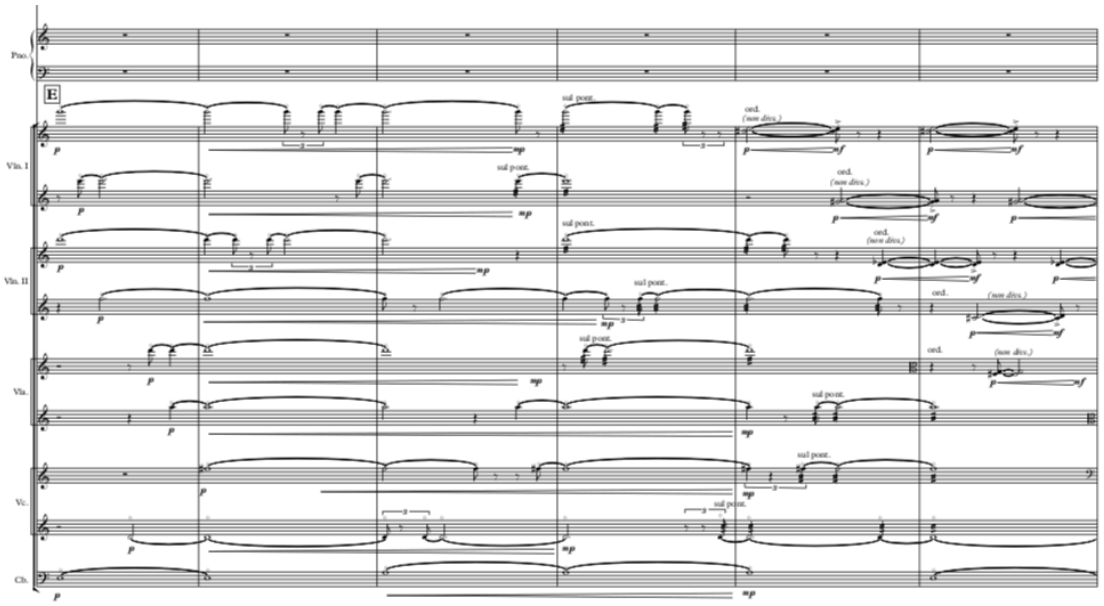
Elemento 3. Sección de cuerdas tocando notas tenidas con los armónicos, cambiando el ritmo para crear una sensación de espacialización de la textura.



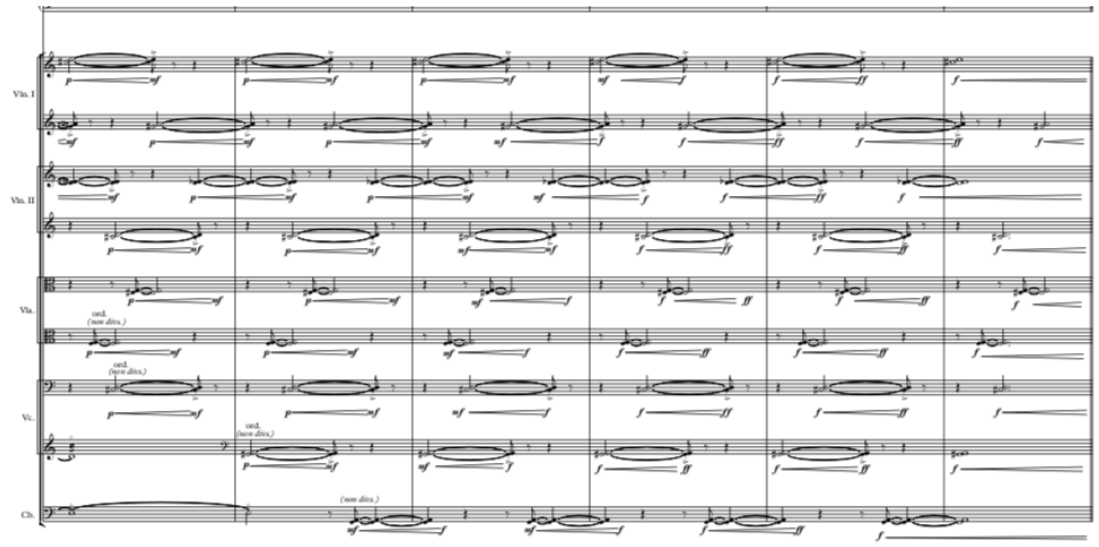
Continuando con los compases 81 al 86, la conjunción de los tres elementos junto con la percusión, piano y arpa, completan la textura en un *tutti* donde cada elemento es parte de un todo. Esto nos lleva al segundo clímax de este *crescendo* de la sección B1 –dentro de la sección estructural general A–. Con esto se completan los dos *crescendos* orquestales climáticos en la sección A.


81
Picc.
Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I
Cl. II
Fag. I
Fag. II
Cor. I
Cor. II
Cor. III
Cor. IV
Tpt. I
Tpt. II
Tbn. I
Tbn. II
Tba.
Timb.
Perc. I
Perc. II
Perc. III
Arpa
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
Mura Plat.
Platillos de choque
Tarola
roll.
Bombo
sul pont.
ord.

Del compás 87 al 92 queda una reminiscencia del clímax anterior y se inicia un descenso, que nos ayuda a conectar con el puente de la siguiente sección.

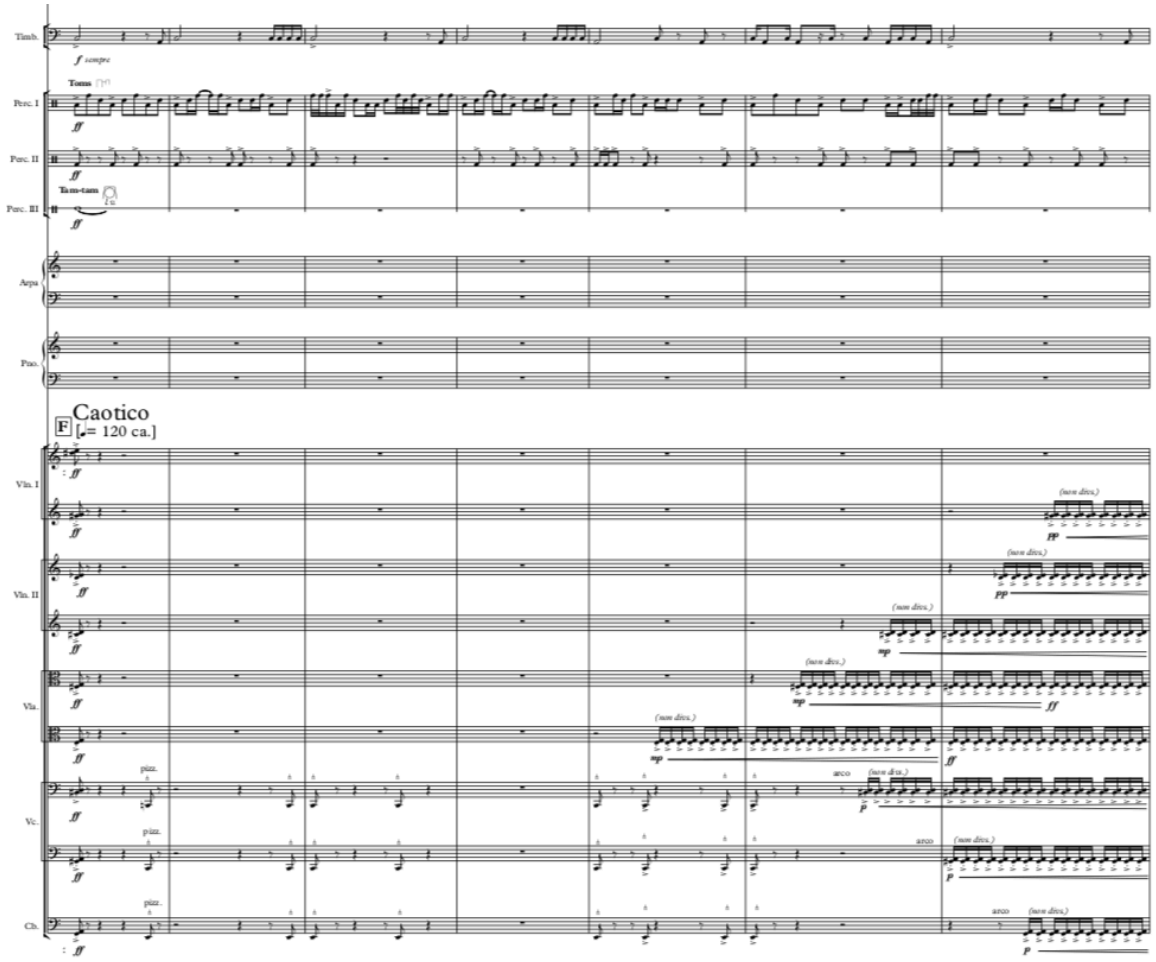


Para los compases 93 al 98, encontramos una parte crucial para la obra. Se trata de una textura de segundas menores en las cuerdas, que genera tensión y un mini *crescendo* que forma parte del puente que conectará la sección general A con la sección B.

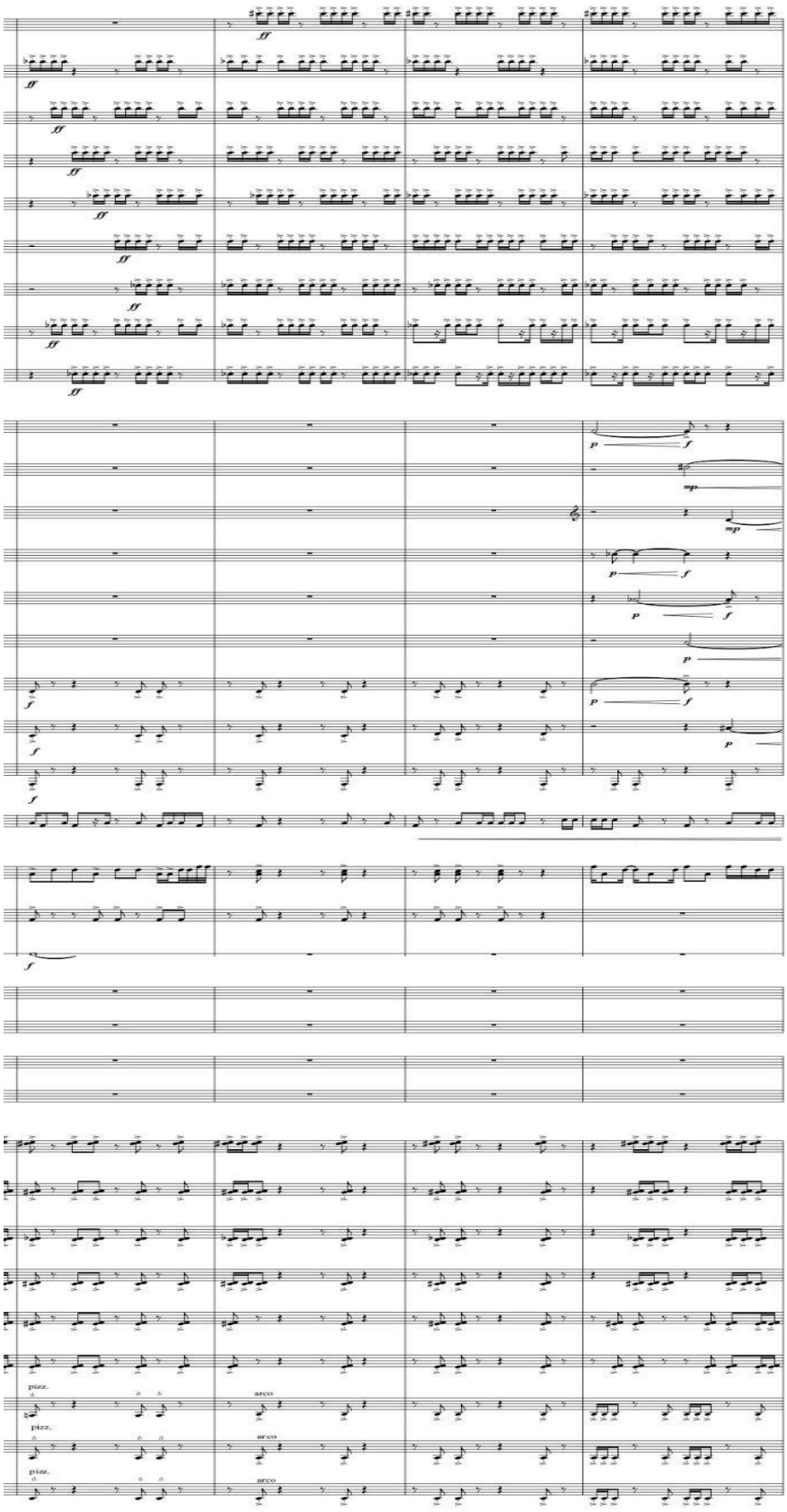


Sección B

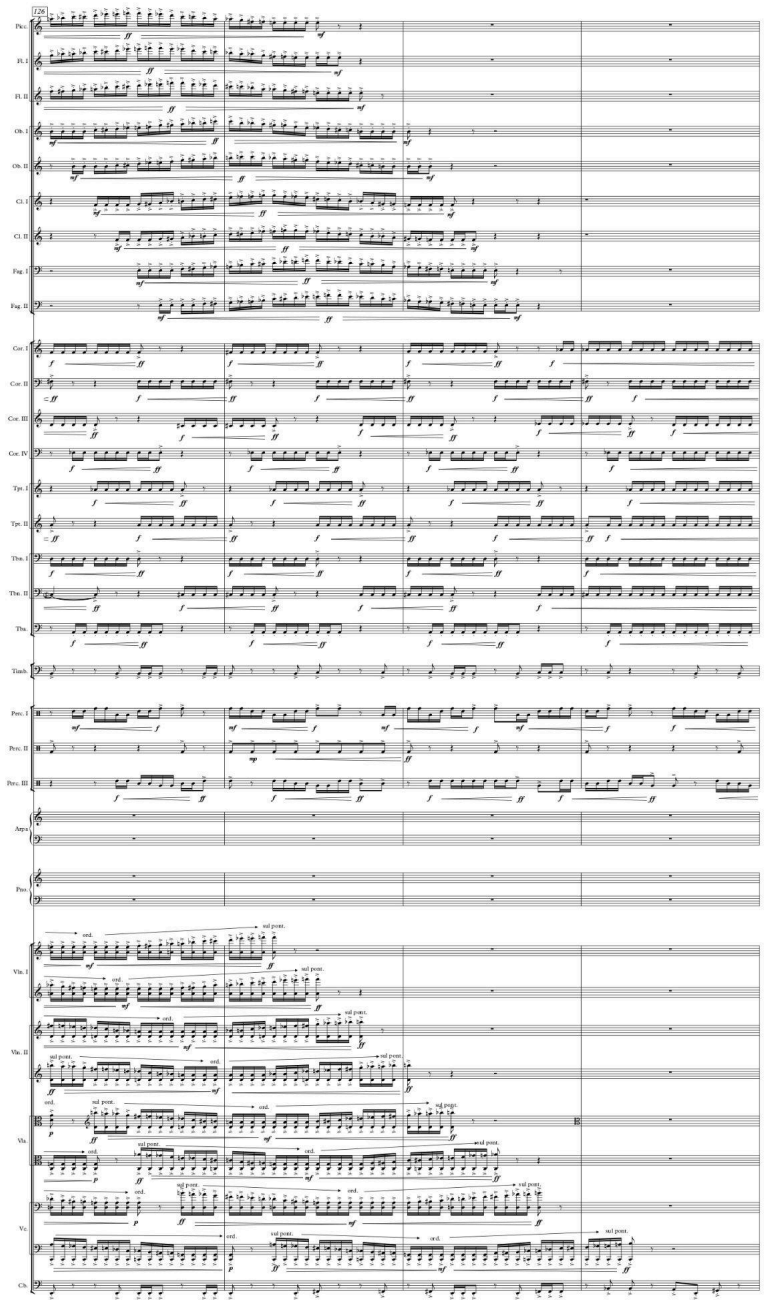
En los compases 99 al 107, comienza la introducción de la sección B. Con un rítmico solo del ensamble de percusiones. Se establece un pulso rítmico más claro, cambia a 160 la negra. En esta parte, aparece un elemento central para esta sección: la semicorchea como eje principal de la cuerda.



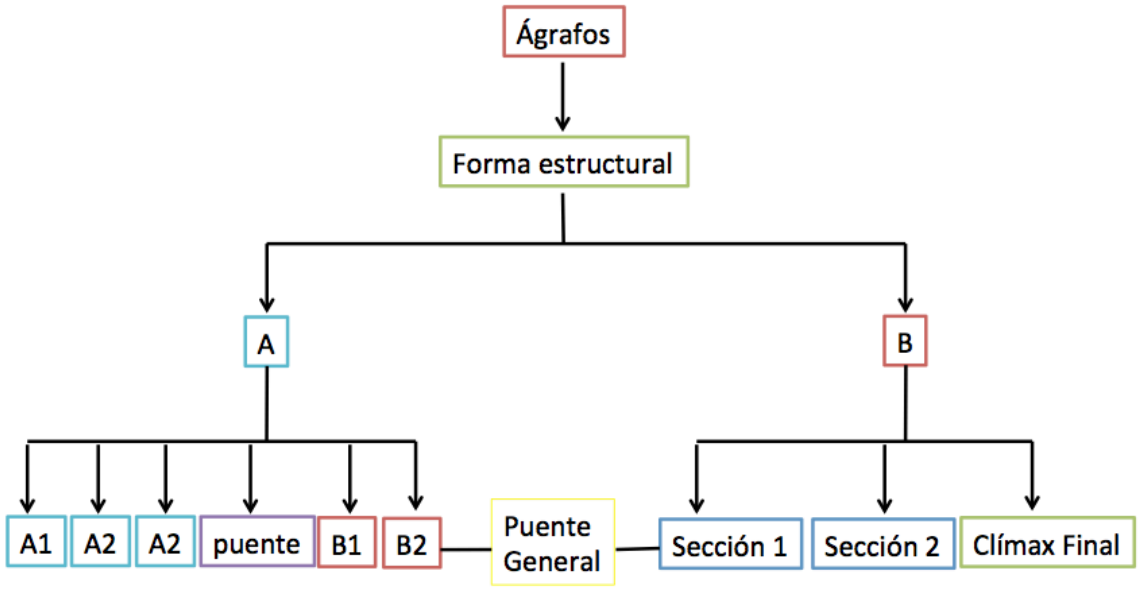
En los compases 107 al 118 entra la sección de maderas con una contra respuesta a los dieciseisavos continuos, tomando el protagonismo de la sección. Esta parte es reforzada con acentos en la sección de cuerdas.


pizz.
arco
pizz.
arco
pizz.
arco

Desde el compás 119 hasta el final de la pieza, encontramos una constante presencia de los 16vos, que se mantienen a lo largo de todo el compás con una superposición de elementos que crean una textura ondulante. En la sección de metales se presentan 16vos fragmentados que se suceden entre cada instrumento, creando un 16vo continuo. Esto genera un ritmo constante y una sección climática de la obra en general.



En conclusión, la obra se estructura en dos secciones principales, A y B, cada una de ellas con subdivisiones internas que pueden apreciarse en el siguiente diagrama:



La forma binaria de esta obra presenta un proceso interno de desarrollo de elementos musicales, texturales y rítmicos que son distintivos entre ellos. Estos elementos interactúan entre sí con sus propias variaciones y desarrollos. Dentro de cada tema general hay un diálogo entre sus elementos. Cabe destacar que la instrumentación y las secciones de las familias de instrumentos también juegan un papel importante en la forma de la obra.

Conclusiones y reflexiones personales

El hacer un análisis de estas obras me ha permitido reflexionar sobre cómo ha evolucionado mi forma de escribir y abordar una obra. También he considerado qué recursos pueden ser relevantes en cada una de ellas, ya que, al tener diferentes dotaciones instrumentales, se presentan desafíos únicos y procesos distintos, considerando aspectos como el motivo, la melodía, la armonía, la forma estructural desde lo micro a lo macro, así como la textura y el ritmo.

Cabe destacar que un eje principal en mi música es el ritmo, este define mucho del carácter de la mayoría de las obras analizadas. De igual forma, la textura es un eje central, que define mucho tanto la forma como el carácter –melódico o rítmico– de cada una de estas obras. Aunque la textura de las tres obras es muy contrastante, ya que en una de ellas se emplea sobre un sonido puro y único como el de la flauta, en el ruido sobre colores tímbricos en la guitarra y en los sonidos largos y cambiantes en la orquesta de cada familia instrumental, estos definen también un carácter personal en cada una de las obras.

Los procesos instrumentales ayudan mucho a que el ritmo se enriquezca y pueda tener un desarrollo más complejo al distribuirlo en varias voces, esta misma superposición de ritmos crea texturas completas y colores más interesantes, al igual este tipo de texturas pueden definir una sección ya sea puramente viva y rítmica o lenta y expresiva, todas esta micro construcciones a partir del ritmo y la instrumentación pueden generar en lo macro las secciones de una obra y definir su forma.

El análisis me llevó a realizar una reflexión sobre cómo ha cambiado y evolucionado mi lenguaje personal, así como a tener una nueva perspectiva en cada una de mis obras. Tengo una búsqueda de colores, armonías, ritmos y caracteres diferentes, que definen el momento, el tiempo y el tipo de espacio que habitaba cada una de ellas en el momento de ser compuesta. Incluso, sobre aquello que quería decir fuera de lo propiamente musical y temático.

En mi música inciden elementos extramusicales importantes: 1. Una experiencia personal muy fuerte que me lleve a pensar en sentimientos transportados a sonidos o texturas. 2. Lo que me

rodea en mi entorno actual al componer, ya sea la situación o lugares donde estoy habitando en ese momento. 3. Las cosas fuera de mi entorno como el arte, la literatura, la tecnología.

De igual manera, es importante reconocer que, a lo largo de mis 7 años en la Facultad de Música, no han mermado las opiniones y puntos de vista de mis tres maestros principales, para cada una de estas obras. Su retroalimentación ha sido una parte vital en mi proceso y evolución como compositor, ayudándome a abordar las inquietudes que he tenido y a alcanzar los resultados finales que aquí se presentan. Otro aspecto que también nutrió de manera notable el proceso de estas obras, han sido los músicos que las han interpretado, los cuales siempre pulen el trabajo compositivo con sugerencias y comentarios que ayudan a que las obras estén mejor escritas y sean claras en la partitura.

Consideraciones importantes para el intérprete con respecto a mi música:

1. En mis piezas busco una visión integral en la que cada elemento musical tenga una función específica para un resultado total.
2. En una gran parte de mi trabajo creativo puede haber ideas extramusicales de otras artes o/y de vivencias personales. Debido a esto añado en mis partituras imágenes y textos que apoyan el entendimiento de lo que quiero expresar.
3. También es importante considerar que en mi música el ritmo tiene instrumentalmente un carácter percusivo.
4. Elementos melódicos que están organizados dentro de la textura general y que son esenciales y orgánicos.

Fuentes de consulta:

Bibliografía

Flute colors extended techniques for flute - Rogier de Pijper
https://www.flutecolors.com/techniques/multiphonics/

Cope, David (1997). *Techniques of the Contemporary Composer*. New York, New York: Schirmer Books, pp. 238

García Illa, José (2015). *La justa entonación. El sistema de afinación natural, apto para el siglo XXI*. [En línea] Recuperado a partir de http://www.justaentonacion.com/quees/armcons.htm

Lavista, Mario (*ed*.) (1989). *Nuevas técnicas instrumentales*. 2a edición, México: Conaculta, INBA, Cenidim, 2da edición, pp. 173

Priest, Eldritch (2013). *Boring Formless Nonsense: Experimental Music and The Aesthetics of Failure*. Londres: Bloomsbury Publishing; Nueva York: Bloomsbury Academic, pp. 336

Rosales Donayre, Mario Serghio (2015). *Texturas musicales del mundo*. [En línea] Recuperado a partir de https://www.teoria.com/es/articulos/texturas/

Alvira, José Rodríguez. (2006). *Teoría*. [En línea]. Recuperado a partir de https://www.teoria.com. Última fecha de consulta 11 de junio de 2022.

Obras

Ciclos - Cuarteto kuikani, Contemporary Mexican Music for Guitar Quartet, Youtube.

I. *Oclusión*: https://youtu.be/io2lmtcarNg
II. *Terapia Intensiva*: https://youtu.be/B2NyP_--eac
III. *Renacer*: https://youtu.be/FSIx08rdl5c

El Peso en el Aire - Flauta sola, Youtube, https://youtu.be/1OIP6NJCZyY

Ágrafos - Youtube, https://youtu.be/aZBaSvjEm0k.