



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE MÚSICA



CREANDO LAS CONDICIONES PROPICIAS PARA LA
EXPERIENCIA ESTÉTICA

TESINA
PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO EN COMPOSICIÓN
QUE PRESENTA:
JOSÉ EDUARDO MUÑOZ MUÑOZ

ASESORES:
DRA. GABRIELA ORTIZ TORRES
DRA. SONIA RANGEL ESPINOZA

CIUDAD DE MÉXICO

2021



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Dedicatoria:

A mi padres por haberme forjado en la persona que soy hoy en día.

A mi padre Alfonso Muñoz Hernández, por ser un pilar incansable de apoyo y una fuente de amor incondicional para todos los que lo rodean.

A mi madre María Isabel Muñoz Larios, sin tu ejemplo y tu cariño este logro no sería posible.

Agradecimientos:

Agradezco a la universidad y en especial a todos mis maestros, asesores, compañeros y colegas. Durante esta etapa me obsequiaron un círculo virtuoso de continua inspiración y conocimiento invaluable.

A mi maestra la Dra. Gabriela Ortiz por compartir su experiencia y conocimiento. Una fuente de apoyo e inspiración que me ha llevado a explorar el mundo a través de mi vocación.

Índice:

- Introducción.....p. 4
- Capítulo I: Juicio reflexivo y Experiencia estéticap. 7
- Capítulo II: Lenguaje y semántica musical.....p. 13
- Capítulo III: Propuesta para solucionar el problema y análisisp. 18
- Conclusiones.....p. 82
- Bibliografía.....p. 88

Introducción:

Lo que esta investigación busca es retomar los principios de actividad estética en la Crítica del juicio de Kant, sumado a otros autores para poder aplicarlos a la música contemporánea y en específico, a las obras del recital de titulación, como una propuesta ante la dificultad que experimenta la música contemporánea para su difusión y recepción en esta época.

El arte que se está produciendo en esta época, a pesar de tener la complejidad y expresividad a la par de las grandes obras maestras del pasado, no se le toma con la misma seriedad e importancia en cuanto a su aporte a la sociedad. Basta con observar que los ejecutantes que abordan este repertorio es la minoría, los pocos espacios y apoyos que existen para su difusión y la situación de la falta de público en los eventos de música contemporánea, para saber que hay un problema.

La continua evolución de corrientes y propuestas artísticas a lo largo de la historia nos ofrece un océano de obras en el cual es muy fácil perder los parámetros de valoración. La formación/educación se vuelve un factor fundamental para poder gozar de la experiencia estética ante la infinita gama de posibilidades que ofrece el arte hoy en día.

El lenguaje verbal es una puerta de entrada para hacer inteligible la obra ya que es un punto que tienen en común el compositor y el público. Esto puede desembocar a la experiencia estética sólo si cada individuo lleva a la experiencia las reflexiones y cuestionamientos que le plantea la obra y el pensamiento del artista contrastado con su criterio personal. Al explicar el funcionamiento de una obra se busca dar un punto de partida para su interpretación y disfrute. Es decir, explicar cómo se relacionan los aspectos del proceso creativo entre sí. Cómo se relacionan los aspectos estrictamente técnicos-

musicales entre ellos y cómo se relacionan con los aspectos conceptuales. Es necesario este paso para establecer puntos de referencia y de alguna manera seguir con mayor claridad el discurso inefable que propone la pieza.

El autor Enrico Fubini lo aborda desde una perspectiva relacionada con la lingüística en su libro "Musica y Lenguage en la estética contemporánea" en el cual plantea que existe una crisis de "lenguage Musical". El autor propone lo siguiente: " A quien se le haya excluido de la elaboración y de la fruición de un lenguaje musical y artístico puede resultarle del todo indiferente el acercarse a una forma de arte ajena a sus propias raíces culturales y artísticas" (Fubini, 1994). En pocas palabras, Las personas son indiferentes al arte contemporáneo porque no lo entienden. Esto tiene razones históricas, geográficas y sociales. La música se ha hecho más variada y más compleja desde el siglo XIX y el público está cada vez menos informado y menos familiarizado con las distintas propuestas que se realizan hoy en día. La crisis del lenguaje sólo se agudizó con las Vanguardias pero esta venía desde el siglo XVIII.

En algo coinciden Fubini y Kant: La ruta de salida es a través de la Educación.

Todos los compositores y artistas tienen la posibilidad de educar y formar al público acerca de su propuesta estética y sus obras, si lo que se busca es comunicar y crear condiciones para la experiencia estética.

Esta investigación aportará información útil y será un punto de referencia sobre las obras del programa de titulación sin importar el objetivo con el que se les aborda. Ya sea con el fin de una experiencia estética, un análisis profundo, o incluso ser interpretadas.

Es una investigación cualitativa en dos partes. La primera consistirá en analizar la relación entre experiencia estética y el juicio reflexivo. Partiendo desde Kant hasta

autores del siglo XX y XXI. En esta parte se tratará de responder tres preguntas de investigación:

- ¿De qué manera se relaciona el juicio reflexivo con la actividad estética?
- ¿Qué es lo que hay que reflexionar sobre una obra para poder interactuar con ella en términos estéticos?

En la segunda parte será un análisis de las obras del recital de titulación en el que se trate de responder la siguiente pregunta:

- ¿Cuál es la propuesta musical y estética de cada una de las obras del recital de titulación?

Capítulo I: Juicio Reflexivo y Experiencia Estética

“Se requiere la misma formación para crear algo como para juzgarlo” (Kant, 1790)

Esto es lo que plantea el filósofo alemán Immanuel Kant en su libro “Crítica del juicio”. Esto se puede aplicar a muchos ámbitos pero en este documento lo acotaremos a la música, la belleza estética.

La música “bella” como un placer que puede ser universalmente participado, implica que no es un goce que proviene exclusivamente de sensaciones, implica un juicio reflexivo.

Joseph von Schelling aporta en este sentido al definir la actividad estética como la mediadora entre las actividades teóricas y prácticas. Esto significa que se inicia con un proyecto libre y consciente del sujeto, del artista que va a realizar una obra, y ese programa ideal se va transformando según las exigencias de la propia obra, muchas veces de un modo inesperado, hasta plasmarse definitivamente en la realidad, en un objeto que, en cuanto tal, queda sometido a las leyes fenoménicas y que, aunque sea artificial, posee la misma organicidad de la naturaleza. Así se reconcilian dos ámbitos, espíritu y naturaleza, libertad y necesidad, consciente e inconsciente (Schelling & López Domínguez, 2006).

Kant hace la siguiente distinción entre “arte agradable” y “las bellas artes” en su libro crítica del juicio al cual cito in extenso:

“Cuando el arte, conformándose con el conocimiento de un objeto posible, se limita a hacer para realizarlo todo lo que es necesario, es mecánico; pero si se tiene por fin inmediato el sentimiento del placer, es estético. El arte estético comprende las artes agradables y las bellas artes, según que tiene por objeto el asociar el placer a las representaciones, en tanto que simples sensaciones, o en

tanto que especies de conocimiento.

Las artes agradables son las que no tienen otro fin que el goce.

Las bellas artes, por el contrario, son especies de representaciones, que tienen su fin en sí mismas, y que sin otro objeto, favorecen sin embargo, la cultura de las facultades del espíritu en su relación con la vida social.

La propiedad que tiene un placer de poder ser universalmente participada, supone que aquél no es un placer del goce, derivado de la pura sensación, sino de la reflexión; y así las artes estéticas, en tanto que bellas artes, tienen por regla el juicio reflexivo, y no la sensación.” (Kant, 1790)

Poner el juicio reflexivo al servicio de la experiencia estética. Podría decirse que es un eslabón que no todos, pero sí muchos compositores y artistas contemporáneos descuidan al producir, estrenar o exponer sus obras.

En palabras de William Schuman: “Escuchar la música es una capacidad que se adquiere por medio de experiencia y aprendizaje. El conocimiento intensifica el goce”.

Tenemos a grandes ejemplos que lo logran con mucha claridad y precisión. Basta con leer los escritos por John Cage, O. Messiaen, Béla Bartok, entre otros, que permiten a cualquier persona un acercamiento estético a través de poner en palabras su perspectiva ante la música y la vida en sí. En palabras de John Cage:

“La música hace audible las fuerzas que por sí mismas no lo son, esto es, las capta transformándolas en sonidos” .

Sería un error considerar que un compositor al crear su obra, no está hablando de su manera de habitar el mundo. Una perspectiva vital.

La manera de experimentar de obras artísticas que tienen un lenguaje abstracto como la música, pueden hacer uso del lenguaje y conceptos para transmitir con mayor claridad

las ideas de la obra. Kant lo explica muy bien al decir “No se debe buscar el arte mas que ahí donde el conocimiento perfecto de una cosa no nos da al mismo tiempo la habilidad necesaria para hacerlo” (Kant, 1790). Esto se refiere a que el lenguaje es una puerta de entrada para hacer inteligible la obra ya que es un punto que tienen en común el compositor(o cualquier artista) y el público. Esto puede desembocar a la experiencia estética sólo si cada individuo lleva a la experiencia propia las reflexiones y cuestionamientos que le plantea la obra y el pensamiento del artista, además de contrastarlo con su propio criterio. Este último paso es fundamental. Sin el empleo de la capacidad autorreflexiva del individuo, no es posible la actividad estética.

Ante este panorama, todos los compositores y artistas tienen la posibilidad y en cierto grado, el deber de educar y formar al público acerca de su propuesta estética y sus obras. Entendiendo que las obras poseen la cualidad de objeto autónomo y que una vez finalizadas funcionan independientemente del artista. Por lo tanto el artista puede generar contextos de significación(juicio reflexivo sobre su propia obra) que sirven como punto de partida para hacer accesibles e inteligibles las obras, que al interactuar con el público, crea las condiciones propicias para la actividad estética. Da puntos de apoyo para que el espectador practique el juicio reflexivo, desarrolle su criterio, pueda pensar en términos en los cuales fue creada la obra(en el caso de esta tesina sería pensamiento musical) y experimente el placer estético como un acto de voluntad propia.

Muchos artistas caen en la confusión de querer plantear las ideas de su obra al público sirviéndose de un análisis duro que explique los procesos o técnicas que usaron para la producción de las obras creyendo que la estructura de dicha obra es lo mismo que el contenido o propuesta de la misma . Otros se centran en desarrollar el concepto abstracto aunque este no tenga una relación evidente o directa con el proceso de creación de la obra.

Sin embargo, esto en muchos casos al público no formado, le dificulta la comprensión de la obra y por lo tanto puede incluso obstruir la experiencia estética al estar expuesto a la obra.

Lo que se busca en esta investigación es explicar la relación entre el concepto e ideas estéticas que se quieren comunicar y los procesos y técnicas utilizados en la composición de las Obras seleccionadas. Con el fin de que se comprenda el “funcionamiento” de dichas obras. Dar puntos de partida que puedan permitir al público intuir el pensamiento musical detrás de la creación de dichas obras.

No se trata de caer en explicaciones racionales que nos alejen de la actividad estética o en palabras de Schelling: “una racionalidad mostrenca, mecánica, puro intelecto, que, en su afán de comprender el mundo, lo ha instrumentalizado y lo ha despojado de su vida interior, deshumanizándolo y escindiéndolo” (Schelling & López Domínguez, 2006). Se busca pensar con el autor. Crear una experiencia profunda (Sensaciones, emociones, pensamientos, creencias, valores que confluyen en el momento que la obra es percibida) que permitan el placer estético. Experimentar la Belleza.

“El conocimiento estético no es, por tanto, un sustituto del pensamiento conceptual fracasado. Las virtualidades de la experiencia estética son la de una crítica a la experiencia omitida, escasa, reprimida, corta” (Jauss & Innerarity, 2002).

En cuanto a lo que es la *Experiencia Estética*, este documento no pretende descubrir nuevas definiciones ni innovar en ese sentido. Esta investigación se apoya principalmente en las aportaciones hechas por otro filósofo alemán: Hans Robert Jauss (Göppingen, 1921-1997). En específico, en su libro *Pequeña apología de la experiencia estética* (*Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung*). Publicado en alemán, en 1972, por

UVK(Universitätsverlag Konstanz GmbH), Constanza, Alemania.

De acuerdo con Jauss, la experiencia estética es una manera que tiene el ser humano de encontrarse con el medio que lo rodea, el mundo, los fenómenos, las circunstancias y los objetos tanto naturales como creados por el hombre. Esta experiencia produce en quien la experimenta un placer, un conjunto de emociones y un tipo de conocimiento que puede considerarse de tipo estético. Cito in extenso:

Estéticamente no perseguimos otro fin que experimentar la plenitud de sentido de nuestras experiencias. Los procedimientos estéticos de la imaginación y sus construcciones nos hacen presentes contenidos de experiencia de situaciones familiares o extrañas en el modo de su descubrimiento o significatividad. Las presentaciones estéticas ofrecen explícitamente un saber implícito en el que se inscribe —o podría inscribirse— de manera habitual nuestra existencia. Es estética la experiencia de las posibilidades de tener experiencia. Estéticamente hacemos experiencias *con* experiencias. En el comportamiento estético buscamos la oportunidad de someter a experiencia aspectos de nuestra experiencia.

La obra de arte abre una posibilidad desatendida de hacerse cargo del contenido experiencia! de situaciones que ya se conocen, pero en las que no se es consciente de su significatividad. La exclusividad del gran arte tiene el poder de inaugurar una nueva visión que hasta el momento era inalcanzable en el contexto experiencial del mundo de la vida. De este interés vive la institución del arte (Jauss & Innerarity, 2002).

Desde el punto de vista de la recepción, la experiencia estética se distingue de otras funciones del mundo de la vida por su peculiar temporalidad; hace ver las cosas de nuevo y proporciona mediante esta función descubridora el goce de un presente más pleno. Desde el punto de vista comunicativo la experiencia estética posibilita tanto la peculiar distancia del espectador como la identificación lúdica: aleja lo que nos sería difícil soportar o permite disfrutar de lo que en la vida es inalcanzable; ofrece modelos ejemplares que

pueden ser adoptados en servil imitación o en un seguimiento libre. Concluyo con las siguientes citas de *La pequeña apología de la experiencia estética* de Jauss que sintetizan el enfoque central de este documento sobre la experiencia estética y la función de arte:

“La genuina función del arte es más bien articular formas de percepción del mundo y representar imaginativamente posibles reacciones frente a ese mundo” (Jauss & Innerarity, 2002).

“La revelación de la experiencia estética no necesita una formulación utópica porque las obras de arte logradas no prometen la satisfacción de una exigencia absoluta de sentido, sino nuestro enriquecimiento cognoscitivo en sentido amplio. (Jauss & Innerarity, 2002).

“Los objetos estéticamente logrados no lo son en tanto que *testimonios* de un contexto exterior, sino como *medios* de la experiencia constituida y transmitida por ellos” (Jauss & Innerarity, 2002).

Este documento no se plantea inventar algo nuevo en cuanto a la estética. Simplemente busca crear una propuesta donde se aplique lo escrito por los autores mencionados sobre la relación entre juicio reflexivo y experiencia estética a las obras de titulación.

Capítulo II:

Lenguaje musical y semántica musical

1. Lenguaje Musical:

“Hablar de lenguaje musical hoy significa dedicarse al problema de posibilidad de la posibilidad de comunicación de la Música” (Fubini, 1994).

En este capítulo esta investigación se centrará en esclarecer los puntos de resonancia que se tiene con el Autor ya mencionado Enrico Fubini(1935-) sobre los temas “Lenguaje musical” y “semántica musical” es decir, reflexionar acerca de dos preguntas: ¿la Música puede comunicar algo? Y ¿Se le puede atribuir un significado a lo que transmite?

El autor explora desde la perspectiva de la estética y la pedagogía estos temas en su libro “Música y lenguaje en la estética contemporánea” que es una compilación de varios ensayos publicados en distintos periodos de su vida.

Antes de analizar el problema de la semántica musical, hay que establecer si la música es un lenguaje con la capacidad de comunicar . El autor establece que se le puede llamar a la Música un “lenguaje” solamente en un sentido metafórico. A pesar de poseer lo que el autor llama “relaciones sintácticas” es decir, que posee principios que gobiernan la combinatoria de elementos, dichos elementos y relaciones sólo se corresponden y proporcionan coherencia al discurso musical en el contexto de la misma obra.

Susane Langer arroja luz sobre este aspecto al afirmar en su libro *Filosofía en una nueva clave* que “la Música se diferencia del simbolismo del lenguaje común porque no posee un significado que le haya sido asignado de antemano. Pese a ser así, la música es expresiva: expresa de manera simbólica. Por consiguiente la música es un lenguaje sui géneris, que está dotado de significado aun cuando es intraducible y esté desprovisto de vocabulario” (Langer, 1951). Tratar de asignar un significado fijo a un sonido que aplique a

todas las obras en la que esté presente es insostenible ya que dicho sonido puede funcionar bajo principios muy distintos dentro de cada obra. La música carece de carácter conceptual, es abstracta pero no por eso es inexpressiva.

Fubini sugiere analizar el la relación entre la historicidad y el significado de la técnica musical para complementar este punto.

El lenguaje artístico establece con la realidad posee una semanticidad distinta al lenguaje ordinario. Este no se centra en describir o representar al mundo que nos rodea, simplemente es el mismo mundo desde una perspectiva distinta. El lenguaje artístico ofrece una polisemia frente a cualquier experiencia. Cada obra ofrece un horizonte de posibilidades significativas frente a un aspecto de la realidad a través del planteamiento de la perspectiva vital del artista. Fubini lo ejemplifica de una manera muy elocuente: “El poeta a pesar de usar lenguaje ordinario, con significados prefijados y uso práctico, cuando asume ese lenguaje para sí, para sus fines artísticos, cabe preguntarse: ¿Conservará ese lenguaje, en el interior de un organismo artístico, la misma claridad y sentido unívoco por cuanto a nosotros atañe?. Tal lenguaje al usarse como lenguaje artístico perderá su precisión y su sentido unívoco al objeto de adquirir la indeterminación, la ambigüedad y profundidad expresiva propias del arte” (Fubini, 1994). Cuando hablamos de la música, siendo el arte más abstracto, este se sirve de un lenguaje para un uso exclusivamente artístico y cuenta con una estructura y una sintaxis propias. Por lo tanto para analizar y ponderarnos el significado artístico de una obra es necesario utilizar distintas técnicas de análisis. Analizar precisamente el conjunto de reglas, leyes y principios que gobiernan las relaciones entre sus elementos. Ya que del reconocimiento de la función puramente sintáctica de las leyes de la técnica derivan importantes consecuencias.

El cómo se establecen los principios para que se diera la instauración de una relación de memoria entre un sonido y otro que sea apta para generar la esencial dimensión

temporal del discurso musical se vuelve tan importante que absorbe a la dimensión semántica. El hecho de asumir una técnica en lugar de otra no se reviste de ningún modo de neutralidad con respecto a los *contenidos* que el músico pretende expresar, si no que por el contrario, se convierte en un factor determinante para los mismos (Fubini, 1994). Esto incluye a cualquier técnica o sistema de organización sonora como el sistema tonal, la dodecafonía, aleatorismo controlado, los antiguos modos griegos, etc. La elección de la técnica musical siempre va estar condicionada por una infinidad de factores históricos y exigencias expresivas, lo importante es considerar que es una elección que se renueva constantemente.

2. Semántica musical:

Partiendo de la aproximación hecha en la sección anterior sobre lo que podría implicar el lenguaje musical en cuanto a la semántica musical, hay que considerar otro aspecto fundamental: La música es el arte del tiempo. Las estructuras musicales son estructuras temporales. Organizan eventos en un continuum temporal.

Debido a esto, el horizonte de significación de la música, con sus distintos niveles, no puede provenir de solamente de analizar las relaciones sintácticas que componen un discurso sonoro.

Claude Levi-Strauss en su análisis estructural de la música propone que la Música se desarrolla a partir de un *doble continuo*: Uno externo y uno interno. El primero está constituido por todos los sonidos realizables. Una secuencia de eventos que es medible: duración, intensidad, timbre etc. El segundo continuo está constituido por el *tiempo psicofisiológico* del oyente, constituido por otros factores muy complejos: La periodicidad de las ondas cerebrales y de ritmos orgánicos, la capacidad de la memoria y el poder de la atención. En otras palabras, esta dimensión se caracteriza por el *cómo* se escuchan los

sonidos. Determinado por las características fisiológicas, literalmente las capacidades que tiene cada quien para percibir el sonido, sumada a el trasfondo psicológico y cultural de cada individuo. Cada individuo funciona como filtro modulador de su propia experiencia. Al estar ante un discurso musical con atención plena, el espectador experimenta un tiempo dentro del tiempo que es el resultado del enfrentamiento entre estas dos tramas.

El papel que juega el compositor es el de volver *significativo* el entretejido de la doble trama fisiológica y cultural. Al explotar los ritmos orgánicos, dotándolos de sentido al crear discontinuidades que de otra manera permanecerían latentes, sumados a su propia dimensión cultural en la cual adopta un sistema de organización sonora a través de la cual decide expresar su perspectiva vital y en ella sus más profundas y quizá inconscientes estructuras colectivas e individuales. El compositor experimenta el enfrentamiento de los dos continuos temporales en su propio proceso creativo. Esto da como resultado una obra artística que una vez concluida, tiene una vida independiente del artista. Todas las interacciones que van a suceder entre la obra y quien la perciba van a detonar su propio proceso de contraste de las dos secuencias de eventos internos y externos en cada individuo.

Parafraseando las palabras de Levi-Strauss: La emoción musical (El placer estético) proviene precisamente del hecho que, a cada instante el compositor, quita o añade más o menos de aquello que el oyente puede prever en el seguimiento de un proyecto que el cree adivinar, pero en el que, en realidad es incapaz de penetrar auténticamente por su propia sujeción a una doble periodicidad: la de la caja torácica, sus sentidos y capacidades de percepción, inherentes a su naturaleza individual y la de el lenguaje musical usado en la obra, que su accesibilidad es determinada por la educación del oyente. El oyente se escucha a través de la obra musical. Hay una especie de inversión en la relación que suele darse entre el emisor y el receptor ya que a fin de cuentas, el segundo se revela como significativo gracias al mensaje del primero: la música se vive a sí misma a través de mí y yo me escucho a mí mismo a través de ella (Levi-Strauss p. 34-35).

La dimensión significativa se abre para el oyente a partir de un enfrentamiento entre estas dos dimensiones. No de una contemplación pasiva ni del análisis de las estructuras musicales. Proviene de “un proceso activo que compromete toda nuestra psiquis, proceso consciente que anda a la busca de una solución que acabe con un estado precario de ambigüedad, de no consumación, al objeto de alcanzar una estabilidad” (Fubini, 1994).

La obra musical es una estructura no sólo temporal sino también idealmente sincrónica. Se abre un espacio intersubjetivo en el que conviven la consciencia del que la crea y del que la disfruta. La expresión se da a través de un lenguaje no verbal y aún así cada uno va tener su propia experiencia significativa en muchos niveles. Por esta dinámica intersubjetiva entre público y artista, resulta imposible atribuirle un significado fijo a una obra. Lo que se propone en cada obra es un horizonte significativo en el que siempre que se explore se altera más o menos de manera profunda la dimensión semántica que ofrece.

En palabras de W. Lutoslawski: *“Si el hombre posee una psiquis, entonces el universo de los sonidos, a pesar de conservar su autonomía, está en función de este psiquismo”* (Serracanta i Giravent, 2014).

Capítulo III:

Propuesta para solucionar el problema y análisis

“Toda obra nueva, en el fondo, por cuanto que representa un modo imprevisto y original de articular que se ha concretado en el tiempo, constituye una alteración más o menos profunda del sistema en sí” (Fubini, 1994).

El análisis que se presenta en este documento hará énfasis en describir la relación entre el concepto del cual surge la obra (aunque sea pensamiento puramente musical) y los procesos principios que gobiernan la combinatoria de los elementos técnicos-musicales.

Se presentará el mayor contexto posible sobre la obra sin intención de predisponer a la audiencia en cuanto a la percepción de la misma. De hecho se busca que a mayor información, el oyente pueda explorar y seguir con precisión el discurso sonoro con completa libertad objetiva para que pueda contrastar su criterio con la experiencia que le ofrece cada obra al momento de escucharla.

Análisis de obras:

Tríptico para guitarra sola

Esta obra como su nombre lo dice está dividida en tres partes. Tres pequeñas piezas contrastantes que podrían ser definidas como *preludios* con un objetivo específico cada una. Estas obras fueron compuestas en una etapa temprana de la formación académica del compositor y al ser la guitarra clásica la “primera lengua”, el primer instrumento y en el que el compositor hasta la fecha se siente más cómodo, resultaba más fácil componer para guitarra que para cualquier otro instrumento.

Estas piezas son preludios en el sentido de ser un pieza breve de carácter improvisatorio y monotemática. A lo largo de la historia diversos autores han usado esta forma musical para explorar diversas atmósferas expresivas y recursos técnicos (Latham, 2009). En este caso cada pieza explora una escala o conjunto de notas en particular y sus posibilidades en el instrumento.

I. Sajotimba

Esta pieza está centrada en la escala de tonos enteros o hexáfona. La escala de tonos enteros o hexáfona divide la octava en seis intervalos iguales a distancia de un tono entero. En la afinación de temperamento igual, esta escala sólo tiene dos formas:



Escala de tonos enteros

La falta de semitonos, en particular de la nota “sensible” que resuelve a la tónica, como también de quintas justas o perfectas, dos elementos básicos de la música tonal, crea una sensación de indefinición tonal, lo que atrajo de manera particular a los impresionistas y otros compositores del siglo XX que buscaron evitar los centros tonales y la armonía funcional. Debussy explotó la escala de tonos enteros en obras como *Pelléas et Mélisande*, *La Mer* y varios de sus preludios para piano, como un medio de rebelión en contra del sistema tonal tradicional del siglo XIX (Latham, 2009). En esta obra sólo se utiliza la forma “a” indicada en la imagen anterior.

Esta obra desarrolla una célula motivica que aparece en el primer compás de la pieza en su forma más sintética:



Este motivo se desarrolla con el principio de la variación rítmico melódica durante toda la pieza. Busca explotar los registros, los timbres y las dinámicas que puede ofrecer el instrumento.

La pieza se puede dividir en dos secciones. La primera consiste en una introducción de carácter expresivo en la que se desarrolla el motivo inicial de forma melódica.

En la segunda sección se acelera el tempo y cobra un carácter rítmico de danza. En esta sección se le agrega a al motivo inicial un motivo *consecuente* para complementar este carácter. Ajunto la definición:

Antecedente y consecuente: Términos que se refieren a un procedimiento común para la construcción de frases musicales De acuerdo con Schoenberg (*Fundamentals of Musical Composition*, 1967), un periodo, en su forma más simple, se compone de dos partes

complementarias: una frase (o motivo) inicial o antecedente y una frase (o motivo) consecuente, las dos, por lo general, de dimensiones iguales(Latham, 2009).

El consecuente consiste en un arpeggio con acentos sincopados sobre un acorde aumentado en el que la melodía principal está en el registro agudo a diferencia del motivo principal que casi siempre esta en el bajo.

Consecuente:

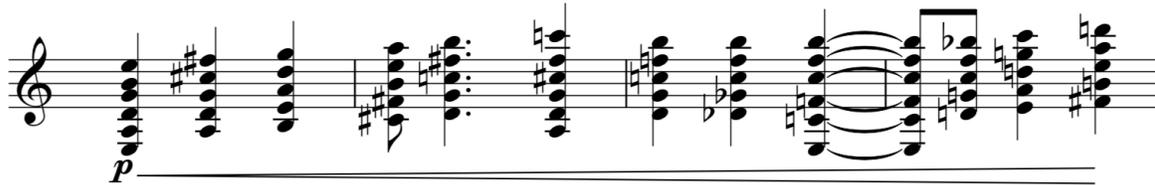


Estos dos materiales motívicos se desarrollan transportándose por todo el registro, variando las dinámicas y timbres y siempre respetando la armonía de la escala hexáfona.

A partir del compás 41 se llega al clímax de la pieza. Desde este punto la obra solamente desarrolla el antecedente con ritmo de danza y finaliza retomando el carácter de la introducción en los últimos cinco compases.

II. Aether

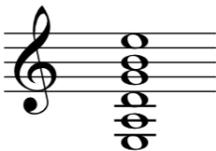
A primera vista esta obra puede aparentar estar compuesta con armonía más compleja de lo que realmente es(Ej. Compás 15-8).



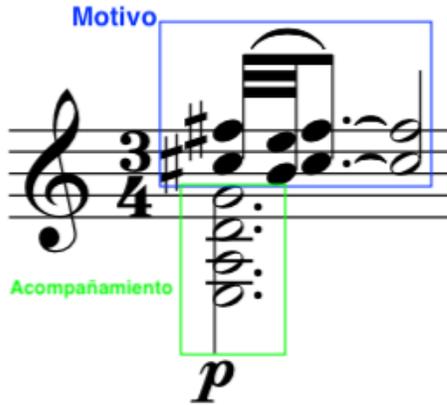
Esta pieza tiene como objetivo principal explorar la armonía por cuartas o “cuartal”. Es decir, la armonía que se compone por acordes formados por intervalos de cuarta(Justa, aumentada o disminuida). A partir de los parámetros tonales convencionales, tales acordes obviamente son más disonantes que los formados a partir de terceras; también son más difíciles de clasificar en relación con funciones armónicas particulares. También se encuentran en la música postonal, como parte del lenguaje armónico notablemente ampliado que llega a estar disponible cuando las distinciones entre la consonancia y la disonancia se dejan a un lado(Latham, 2009).

Este tipo de armonía es ideal para la guitarra debido a su afinación estándar que es casi completamente por intervalos de cuartas.

Afinación estándar de las curdas de la guitarra(Suena una octava abajo):



A grandes rasgos la textura de esta pieza puede ser interpretada como una melodía con acompañamiento. La melodía esta compuesta a partir de un motivo sencillo y está acompañada de acordes que casi siempre se mueven de forma paralela:



La pieza tiene cinco secciones o cinco grandes frases que tratan este material de forma ligeramente distinta. La primera tiene un carácter expresivo, busca exponer y cimentar en el oyente el motivo principal a través de la reiteración del patrón rítmico y formar melodías transportando este motivo a distintas alturas. El acompañamiento siempre se mantiene en acordes con movimiento paralelo y ritmo sencillo en los tiempos fuertes y semi-fuertes del compás.

La segunda gran frase acelera el *tempo* y consiste en la interpolación de registros del acompañamiento y la melodía. La melodía pasa al bajo mientras el acompañamiento se vuelve un intervalo de cuarta movido por un ritmo constante de corcheas en el registro agudo. Esta frase desemboca a un primer momento de alta intensidad sonora y plantea las bases de lo que va a ser el clímax más adelante con el uso de acordes rasgueados.

Después del punto cumbre de la frase anterior, la tercera gran frase reduce la velocidad y hace una variación tímbrica. Esta variación consiste en tocar melodías formadas por el motivo principal en puros armónicos naturales de la guitarra. Esta frase busca bajar la intensidad y dar tiempo de reposo al oyente para poder comenzar un gran *crescendo* hacia el clímax de la obra.

La cuarta frase consiste en un *crescendo* utilizando la textura de la primera frase pero utilizando el *tempo* de la segunda. Es un *crescendo* que culmina en un clímax utilizando

solamente rasgueos como recurso técnico para alcanzar la mayor intensidad sonora posible y utiliza una versión desarrollada del motivo inicial.

La quinta gran frase es una pequeña *coda* retomando la variación hecha con puros armónicos naturales. De esta forma concluye la segunda parte de este tríptico.

III. Juego

Esta pieza está inspirada en la obra del Compositor György Ligeti(1923-2006). En específico, en la primera pieza del conjunto de once piezas para piano *Música Ricercata* compuestas entre 1950 a 1953(Ligeti, 2016).

La pieza número uno de esta se concentra en explotar las posibilidades sonoras que ofrece el piano y utiliza materiales creados con una sola nota: “La”. Al igual que esta pieza, la obra *Juego* intenta explotar las cualidades sonoras de la guitarra utilizando un número reducido de alturas.

Las alturas elegidas para la obra *Juego* son: Mi, Sol y La. En contraste con la pieza *Aether* se eligió un tempo rápido, un enfoque en el virtuosismo instrumental y un carácter de danza.

El discurso parte de un material motivico y se desarrolla complicando el ritmo, explotando los registros, las dinámicas y variando los timbres que puede ofrecer el instrumento. A su vez, esta pieza tiene influencia del estilo minimalista. Utiliza el estatismo y la repetición reemplazaron la línea melódica, con recursos de tensión, relajamiento y momentos climáticos de la música tonal convencional(Latham, 2009).

Motivo principal



A este motivo se le va variando y sumando capas de complejidad en términos rítmicos, tímbricos y dinámicos. Siempre está presente de una u otra forma en las frases de la pieza.

Al tener un uso limitado de alturas, la atención está volcada en la exploración tímbrica. Esta pieza recopila todas las técnicas usadas en las piezas anteriores y añade algunas más como los efectos de multi-percusión en el instrumento.

En cada frase se busca mantener un equilibrio entre repetición y variación. Siempre se está variando algún aspecto en cada frase nueva.

Un material destaca entre todos por ser usado como una señal auditiva que sirve para separar o concluir las distintas secciones de la pieza en las que hay un proceso determinado de variación. Es una pequeña melodía que siempre aparece en el mismo registro y sufre variaciones melódicas sutiles a lo largo de la pieza.



El punto climático de esta obra es cuando se alcanza un momento de máxima intensidad sonora en una sección que comienza en el compás 78 que utiliza solamente rasgueo y esto evoluciona al punto de mayor exploración tímbrica en una *Coda* en la que se utilizan efectos percusivos.

Golpear las cuerdas con mano izq.

Golpear la tapa con pulgar mano derecha

Gtr.

Golpear la cuerda con pulgar emulando el sonido "slap" de un bajo

Golpear las cuerdas con mano derecha

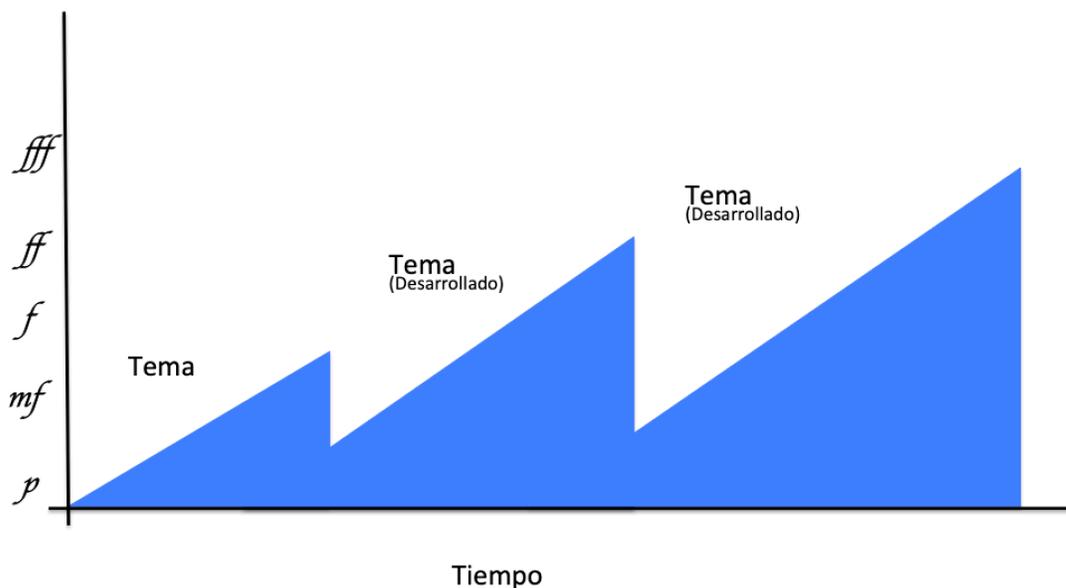
Se mantiene el desarrollo del material en esta forma de presentar el material con efectos de percusión hasta el final de la pieza. De esta forma concluye la parte final de este tríptico para guitarra sola. Una obra de forma sencilla pero que presenta distintos retos para el ejecutante y permite explorar lenguaje y técnicas post-tonales. Algo que sin duda es requerido en el repertorio de guitarra clásica.

Dos piezas para piano solo.

Estas dos piezas tienen un proceso similar de composición al ser ambas monotemáticas y ser creadas consecutivamente. El objetivo era componer dos piezas contrastantes para piano solo, en una escritura tradicional, haciendo énfasis en la exploración de las posibilidades de la escala octatónica. Aunque hay otros cuarenta y dos conjuntos de ocho sonidos posibles dentro de una octava no enarmónicamente equivalentes, no transposicionalmente equivalentes, me refiero a la escala en la que las notas ascienden alternando intervalos de un tono entero y un medio tono creando una escala simétrica.

Aire

En cuanto a la forma de esta pieza, es tipo preludio en la que a partir de un tema se desarrolla toda la pieza variando diferentes aspectos y transformándolos de una forma libre. Parte de un tema expuesto en los primeros nueve compases y el desarrollo consiste en dos presentaciones más del mismo tema, aunque en cada presentación del tema en una versión desarrollada, más virtuosa, armónicamente más densa, más amplia en registro, rango dinámico y duración. La forma de la pieza podría graficarse de la siguiente manera:



El tema es presentado por primera vez en los compases 1 al 9, la primera presentación desarrollada del tema va del compás 10 al 32 y la segunda va del compás 33 al final de la pieza.

En términos muy simples, la pieza podría pensarse como un *crescendo* de *piano*(*p*) a *fortissimo*(*fff*) en el que se desarrolla un solo tema. Esta es la principal idea detrás de la pieza.

La textura durante toda la pieza es una melodía con acompañamiento. Ambas partes se desarrollan, se expanden, se interpolan y varían de forma libre.

El tema sobre el que se construye la pieza está compuesto en tres partes fundamentales:

a) La primera parte consiste en arpeggios haciendo énfasis en el color armónico de la escala.

The image shows a musical score for the first nine measures of a piece. The tempo is marked as quarter note = 80.0. The piece is in 12/8 time. The melody in the treble clef consists of arpeggiated chords. The bass clef part starts with a whole note chord (Bb2, D3) and then has a few more notes.

b) La segunda parte consiste en una nota repetida que hace énfasis en el aspecto rítmico que se va densificando al añadir más notas hasta llegar a los acordes de la tercera sección.



c) Finalmente, la tercera parte del tema se centra en los acordes y funciona como una cadencia que permite un reposo y prepara la siguiente presentación variada del tema.



Al tener tres secciones con elementos contrastantes, el principio de coherencia se mantiene con la armonía y el acompañamiento.

La propuesta armónica en el tema y durante toda la pieza consiste en superponer dos escalas octatónicas:

1)



2)



La pieza está escrita de forma que siempre estén sonando simultáneamente y al mismo tiempo separadas por las manos del ejecutante. Aunque durante la pieza se invierten libremente (escala a) en la mano derecha y b) en la izquierda y viceversa) siempre se mantiene el principio de separación por la mas manos del ejecutante.

El acompañamiento es un una combinación de notas pedal y acordes que funcionan como soporte armónico para contraponer las dos escalas y mantenerlas sonando simultáneamente.



El proceso de desarrollo en cada variación del tema subsecuente a la presentación inicial, sigue el mismo patrón. Desarrolla cada parte del tema(a, b y c) en orden en el que fueron presentados por primera vez en la pieza. Expande cada una de las partes por medio de variación rítmico-melódica, expandiendo de forma gradual el registro y hacia los dos extremos(Agudo y grave) y culminando en un nivel dinámico cada vez más elevado:

- Presentación 1: de *p* a *f*.
- Presentación 2(tema desarrollado): de *p* a *ff*.
- Presentación (tema desarrollado): de *p* a *fff*.

En cuanto a la propuesta armónica de la pieza, hay tres secciones importantes. En la primera sección, del compás 1 al 14 se mantiene el uso de la escala octatónica:

1)



En el compás 15 hay una modulación a una escala que resulta de transportar la primera escala 1 semitono abajo:

2)



El uso de esta escala se mantiene de forma estricta hasta el compás 19. A partir de la mitad del compás 19, se alterna libremente entre las dos escalas octatónicas hasta el final de la pieza.

El punto climático de esta pieza comienza a partir del compás veintidós y presenta la mayor amplitud de registro en toda la pieza, la mayor dinámica en un doble fuerte (*ff*), el énfasis en el ritmo de danza y la mayor densidad armónica mezclando las dos escalas octatónicas.

Finalmente, la textura se diluye en los últimos dos compases hasta volverse una melodía fragmentada entre el registro medio y agudo del piano.

Ritmo Blanco para trío de percusiones

Al componer esta pieza se plantearon dos objetivos:

- 1) Explorar un ensamble que use exclusivamente instrumentos de percusión.

Este primer objetivo implicó un trabajo enfocado especialmente en la exploración profunda del ritmo, la exploración tímbrica y trabajar mayormente con sonidos no temperados. Al mismo tiempo, este objetivo por sí solo presentaba un problema. La enorme cantidad de posibilidades de explorar dichos parámetros sin una dirección clara para elegir otros parámetros importantes de esta pieza como la forma, la dotación instrumental y en general los principios que regirán la combinatoria de elementos para generar un discurso musical. Esto desembocó en la decisión de incorporar un segundo objetivo.

- 2) Incorporar procesos y técnicas de composición usadas por los compositores Conlon Nancarrow y Witold Lutoslawski. Al ser compositores con un lenguaje tan distinto, la influencia de estos compositores son la principal fuente que genera contraste formal y musical con respecto a los materiales de la pieza (La elección de estos dos compositores y su lenguaje musical como objetivos de exploración y aprendizaje fue totalmente arbitraria).

Compuesta en tres secciones, la forma de la pieza es determinada por la manera en que se presentan y se combinan técnicas que son elementos esenciales en el lenguaje de los dos compositores mencionados.

La forma podría interpretarse a grandes rasgos como: A - B - A¹B¹. Es decir, que tiene una primera gran sección que va desde el primer compás hasta el compás noventa y ocho. Otra sección a partir del compás noventa y nueve hasta el 135 en la que se presentan

nuevos materiales contrastantes a los de la primera sección y finalmente, una tercera sección en la que se combinan y desarrollan elementos derivados de las dos secciones anteriores.

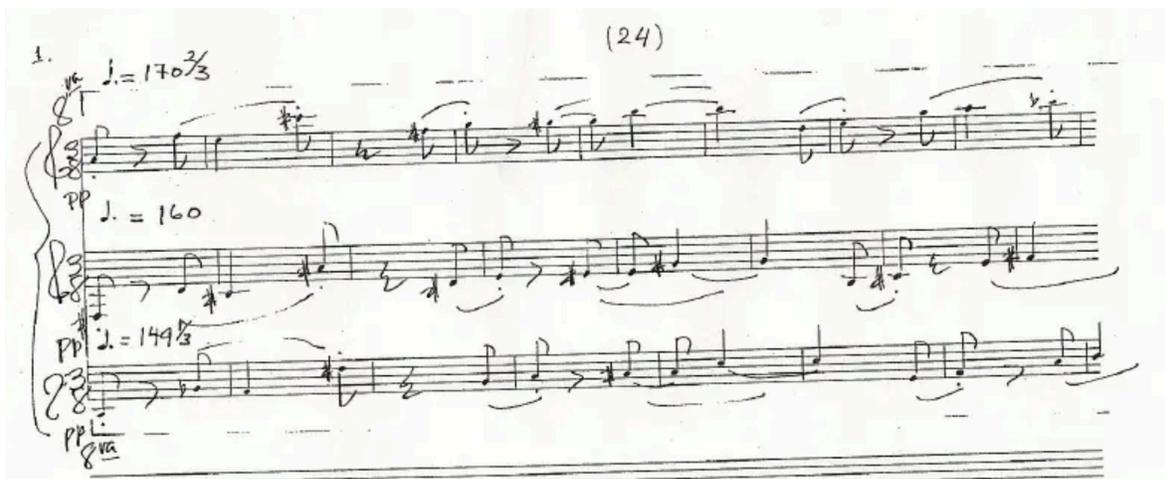
La pieza está pensada a partir de un tema inspirado en el polirritmo 3:4. Es decir, en el contexto de un espacio temporal de tres cuartos donde la negra equivale a 100 pulsos por minuto, se toca simultáneamente un cuatrillo de corcheas. Este polirritmo visto como una proporción, toma un papel fundamental en cuanto a los cambios de tempo. De aquí viene la primera influencia de los procesos de Nancarrow. La proporción temporal en las modulaciones métricas. El cambio de velocidades en el pulso de acuerdo con la proporción 3:4 para acelerar el tempo y 3:2 para ralentizarlo. El compositor estadounidense usaba proporciones y polirritmos mucho más complejos para sus piezas pero uno de los principales objetivos en esta pieza era adaptar este proceso para ser ejecutado por personas en lugar de instrumentos mecánicos como las pianolas de Nancarrow o algún medio digital.

Este proceso funciona de la siguiente manera:

Las proporciones o equivalencias de la velocidad de los pulsos por minuto(bpm) parten de un principio muy simple.

Hay que partir de la perspectiva de ver el tiempo representado como distancia. Justo como lo hacía Nancarrow al perforar sus rollos de pianola. Una misma distancia se puede subdividir en varias partes iguales. A mayor número de partes, más rápido se tienen que ejecutar los sonidos. A diferencia de la notación proporcional que usamos comúnmente en el sistema occidental de escritura musical, esta forma de escribir la duración del sonido facilita el poder escribir polirritmos complejos y que sean tocados con extraordinaria precisión por las pianolas.

Ejemplo: El estudio 24 de Conlon Nancarrow para pianola. Un canon mensural con proporción 14:15:16 en notación tradicional.

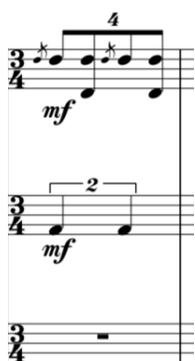


Al ver este ejemplo, es evidente que sería muy complicado ejecutar la pieza con tres ejecutantes y mucho más por un solo pianista. Tres distintos tempos usando la misma indicación de compás durante toda la pieza algo que en la práctica resulta virtualmente imposible de montar para los ejecutantes.

En la obra *Ritmo blanco* no se pretende imitar este proceso ni mantener un politempo durante toda la pieza. Se buscaban tres cosas:

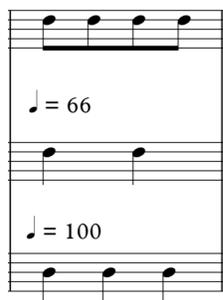
1. Los tres tempos que aparecen en distintas secciones de la obra sean proporcionales de la forma siguiente: 2:3:4.
2. Que se puedan convivir los tres tempos simultáneamente sin necesidad de tener indicaciones de tempo simultáneas como en el ejemplo anterior. Esto es logrado a través del uso de compases y grupetos correspondientes para la superposición de los polirritmos.

Ejemplo: Compás 3 de la pieza. Aquí en el contexto de un compás de tres cuartos donde la negra equivale a 100 pulsos por minuto, hay un dosillo de negras y un cuatrillo de corcheas.



Esto se podría representar en un politempo donde el primer ejecutante estaría contando la corchea igual a 133bpm, el segundo en negra igual a 66bpm y el tercero en negra igual a 100bpm.

♪ = 133



Esto permitió mantener elementos y desarrollar materiales correspondientes a los tres tempos sin necesidad de cambiar constantemente la indicación de tempo ni de usar indicaciones simultáneas de distintos *tempi*. Además genera una correspondencia en sentido puramente musical entre todas las secciones de la pieza lo que da un sentido de coherencia y unicidad al discurso musical.

3. Cambiar lo menos posible la indicación de tempo constantemente dentro de una sección.

Para obtener las medidas de tempo y que mantengan una proporción deseada, hay que hacer una simple regla de tres.

$$\frac{a}{c} = \frac{b}{x}$$

- “a” es igual al espacio temporal inicial determinado por la nota o grupo de notas que se elijan. Puede ser una negra, tres corcheas, etc. Cualquier valor o conjunto de notas que quiera tomar como referencia. Es decir, si es un espacio temporal una negra sería: $a=1$.

En el caso del polirritmo 3:4, partiendo de la superposición de tres negras contra un cuatrillo de corcheas, sería $a=3$

- “b” es igual a la velocidad en pulsos por minuto(bpm) a la que es ejecutado el valor de “a”.

En el caso de la pieza que se está analizando sería $b = 100$

- “c” es igual a el nuevo número de subdivisiones iguales que quiero hacer del espacio temporal inicial. Pueden ser más o menos subdivisiones. En la obra este sería el segundo valor del polirritmo, por lo tanto $c= 4$.

“x” es el valor del nuevo tempo al que queremos modular.

La regla de tres quedaría con los siguientes valores:

$$\frac{3}{4} \quad \frac{100}{x} \longrightarrow \frac{3}{4} \quad \frac{100}{133.33}$$

$$x = 133$$

Se redondea el resultado por obvias razones. No existe ningún músico que toque decimales en cuanto se trata de pulsos por minuto.

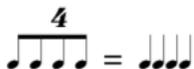
En la partitura esto se representa de la siguiente manera:

b) $\text{♩} = 100$ \longrightarrow $\text{♩} = 133$ x)

a) 

c) 

El resultado es que estos dos compases suenan exactamente igual. Este tipo de modulación métrica se puede indicar en términos puramente musicales de la siguiente forma:



El problema con este tipo de notación es que en la práctica, los músicos tendrían un poco de ambigüedad a la hora de asignar el nuevo tempo de cada sección. Sin un valor claro como parámetro de referencia cuando estén montando la pieza, esta forma de notación tiene varias implicaciones:

1. Tiempo perdido de ensayo,

2. Falta de precisión en la modulación métrica,
3. Limita las posibilidades de las modulaciones de tempo a la capacidad de los músicos de hacer polirritmos.
4. Afectaría la ilusión que se quiere conseguir en cuanto a volver los cambios de tempo casi imperceptibles. La sensación de que la pieza esta escrita en un solo tempo.

Si desde el primer compás suena el polirritmo escrito de 3:4 y en el tercero suena el 3:2 que es un derivado del cuatrillo de corcheas, los músicos inconscientemente están tocando en los tempos que se presentarán más adelante. Esto sumado a la repetición y desarrollo de patrones rítmicos basados en estos polirritmos harán que los cambios de tempo se sientan más naturales.

La pieza está compuesta en tres secciones. Cada sección esta determinada por un tempo distinto y al mismo tiempo proporcional con los demás tempos presentados en toda la pieza. Esto genera un efecto de no haber cambios abruptos en el tempo.

En cuanto a los materiales que conforman cada sección de la obra, pueden interpretarse de la siguiente manera:

Sección A:

En esta sección desde el primer compás está contenido el motivo central con el que se trabaja toda la pieza: El polirritmo 3:4. En la primera frase se expone un tema en el cual se centra toda la sección. Dicho tema va del compás uno al cinco. Este tema se desarrolla libremente haciendo variaciones rítmicas e instrumentales usando el recurso de entradas canónicas sin ser estrictamente un canon con el fin de ir presentando los diferentes timbres de los instrumentos utilizados por el ensamble sin un orden particular.

Ritmo Blanco

3

Eduardo Muñoz
Ciudad de México
2018

Tema

Comodo $\text{♩} = 100$

Percussionist 1
Wood blocks(4)
Bongo(2)
Bass drum

Percussionist 2
Congas(2)
Tom-toms(4)

Percussionist 3
Crotales

Timpani

mf *p* *mf* *mf* *p*

Variación del tema

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3
Timp.

mf *p* *mf* *p* *mp* *p*

Variación del tema

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3
Timp.

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

Variación del tema

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3
Timp.

sfz *mf* *mp < f* *mf*

Variación del tema

De esta forma continúa desarrollándose el tema hasta llegar al clímax de la sección en el compás sesenta y tres.

Después de este primer clímax, se va diluyendo la masa sonora y adelgazando la textura hasta un solo de timbal que funciona como tema puente entre la sección A y la B. Dicho solo de timbal está diseñado para explotar las cualidades expresivas del instrumento e igualmente está basado en los patrones rítmicos del desarrollo del tema de la primera sección.

Sección B:

El objetivo de esta sección es contrastar con los materiales anteriores por lo que comienza con un tempo nuevo, un timbre nuevo, nueva textura utilizando aleatorismo controlado y un material escrito en sonidos temperados; una melodía.

El material de esta sección está inspirado en técnicas y procesos utilizados por el compositor polaco W. Lutoslawski. Desde el aleatorismo controlado a la armonía de 12 sonidos y el desarrollo en cadena.

La primera técnica usada en esta sección es el aleatorismo controlado. En 1961 Lutoslawski empleó por primera vez la mencionada estrategia en su obra *Jeux Vénitiens* (Juegos venecianos) en un concepto que utiliza un contrapunto aleatorio entre las partes del conjunto que no están sincronizadas exactamente. Mediante las señales del director cada instrumentista puede ser mandado a ir directamente a la sección siguiente, a terminar la sección actual antes de moverse, o a detenerse. De esta manera el elemento azar implicado por el término aleatorio es manejado cuidadosamente por el compositor, que controla la arquitectura y la progresión armónica de la obra con mucha precisión entre las partes. Esta obra junto al Cuarteto de Cuerdas (1964) representan una fase

madura dentro de un periodo medio caracterizado por las distintas corrientes. En las mencionadas obras, el compositor especifica los tonos y los ritmos, pero no la coordinación de las voces; los intérpretes comienzan juntos una sección, pero cada uno toca independientemente, cambiando de tempo según su deseo, hasta que alcanza el siguiente puesto de control cuando, a la señal de uno de los intérpretes, empiezan a tocar juntos de nuevo.. consiste en indicar ciertos parámetros de la ejecución y otros dejándolos al gusto del intérprete(Ramos, 2013).

En el compás 103 de la obra *Ritmo Blanco* se puede observar como se indican parámetros claros como la altura de los sonidos, la forma de ejecutarlo(arco o baqueta) y las dinámicas. El parámetro que se sugiere pero no se especifica es el ritmo. Se sugiere utilizando notación similar a la notación proporcional aunque en este caso no se usan plicas para que no se haga una conversión directa de la duración de cada nota. Simplemente se sugiere que esta frase debe durar aproximadamente veinte segundos.

7

20 "

Ad libitum. Expresivo. Etéreo.
l'istesso tempo.

103 L. V.

Perc. 3
Crot.

arco
mp

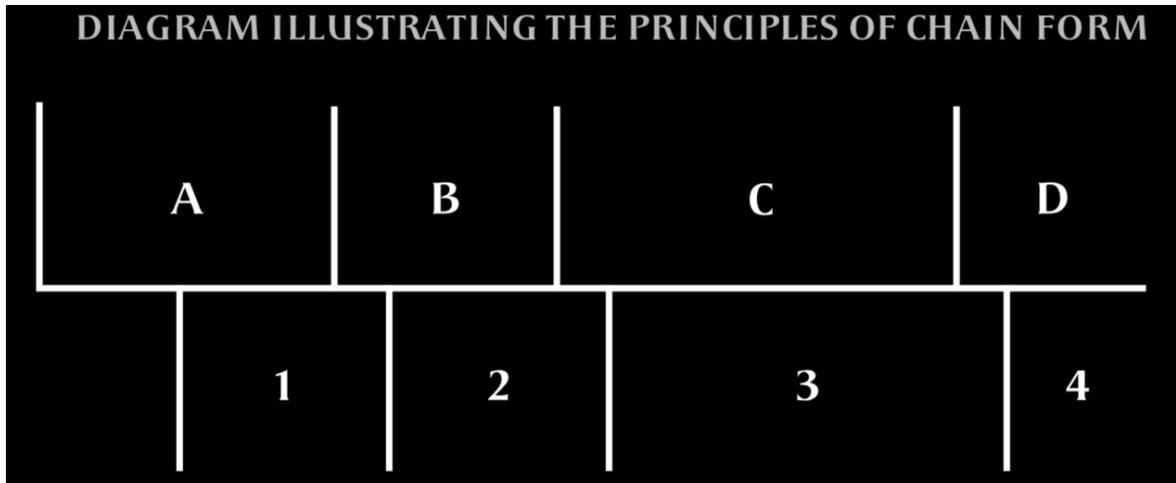
mallet

mf

arco
mp *mf* *mp*

El uso de esta técnica junto con la introducción de sonidos temperados contrasta profundamente con la sección anterior que depende de la ejecución precisa del ritmo y la exploración tímbrica de instrumentos no temperados.

Inmediatamente después de que aparece el primer compás de esta sección se puede observar algo que el compositor polaco Lutoslawski denominaba desarrollo en cadena. Esto consiste en superponer e intercalar dos secuencias de eventos paralelas en la que cada etapa las secuencias comienzan cuando termina la otra.



En la pieza, estas dos secuencias de eventos están compuestas por elementos contrastantes.

En la primer secuencia de eventos es la formación y desarrollo de una melodía. Dicha melodía comienza con cuatro notas y se desarrolla sumando libremente notas y expandiendo cada vez más la frase. Con cada presentación se va completando el total cromático hasta culminar en una serie de quince notas en el compás 136.

Ejemplo: Primera presentación de la melodía. Compás 99:

Tercera presentación de la melodía en el compás 110 :



La serie en la que culmina la melodía en el compás 136 compuesta por quince notas y abarca el total cromático:



Esta serie de quince notas fue creada a partir de una técnica que Lutoslawski llamaba “armonía de doce sonidos” donde buscaba usar el total cromático sin necesariamente usar la técnica serial de la Segunda Escuela de Viena. Esto desembocó en usar acordes utilizando el total cromático y en series de más de doce notas. A diferencia del serialismo de Schoenberg, estas series eran menos estrictas en cuanto a su creación y podían incluir repeticiones de notas. En palabras del compositor: “La única cosa que me une con esta técnica (Serialismo), es el flujo casi continuo de las notas de la escala” (Whittal, 1999)

En la segunda secuencia de eventos de este desarrollo en cadena está basada en el desarrollo un patrón rítmico derivado de la sección anterior: Una variación del cuatrillo de corcheas.



Estas dos secuencias se van alternando, variando y desarrollando hasta superponerse.

(aprox. ♩ = 100) **B**

15 "

PP 4

15 "

PPP 4

arco **A** Mallet arco Mallet 15 "

ni)

(aprox. ♩ = 100)

mp

Hasta este punto es necesario hacer una aclaración. Aunque las indicaciones exactamente proporcionales serían 66 bpm para las secciones lentas y 100 bpm para las secciones de velocidad media, en esta sección se optó por usar la indicación de 60 bpm por minuto en las secciones lentas por las siguientes razones:

1. La principal, es por razones mecánicas en cuanto a la ejecución de los crótalos tocados con un arco de contrabajo, es más conveniente usar una indicación de tempo ligeramente más lenta.
2. Dar más tiempo al ejecutante para interpretar libremente y con mayor expresividad la melodía *ad libitum*.
3. La indicación de 60 bpm es igual a contar en segundos normales, por lo que no es tan ajeno para cualquier persona y menos para los músicos. Además tiene la indicación aproximada de cuántos segundos debe durar cada frase en ese tempo.
4. Se mantiene la sensación de proporción ya que no es una variación grande entre 66 bpm y 60 bpm. Esto se comprueba con el desarrollo de la sección y del resto de

la pieza ya que a pesar de cambiar de indicaciones de tempo se mantiene la “ilusión” de estar en el mismo tempo. Sobre todo cuanto se superponen las dos secuencias de eventos. La melodía libre con el desarrollo del cuatrillo de corcheas.

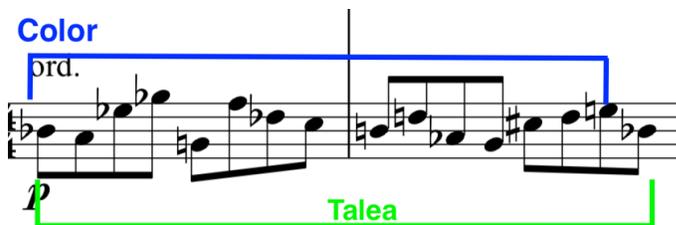
La sección concluye en una nueva modulación temporal. Se acelera el tempo de 100 pulsos por minuto en una proporción de 3:4. Es decir, inicia con un pulso de 133bpm e inicia con la serie de quince notas mencionada anteriormente.

Sección A+B

En esta sección inicia la pieza se enfoca a trabajar con elementos de las dos secciones anteriores. Inicia con un proceso isorrítmico utilizando una técnica de *Talea y Color*. Esta técnica ha sido usado desde los siglos XIV y XV en la escuela polifónica del *Ars Nova* aunque también se encuentra en la música Hindú y en la de compositores del siglo XX como Alban Berg, Olivier Messiaen, John Cage, George Crumb y compositores del siglo XXI.

La técnica consiste en asignar un patrón rítmico y melódico repetido como un componente estructural básico. El término *Color* se usaba a menudo para el patrón melódico y *talea* para el patrón rítmico. Sin embargo, los dos patrones no tenían necesariamente la misma extensión, por lo cual las repeticiones de la *talea* podían ocurrir en distintas alturas (Latham, 2009).

En la obra *Ritmo blanco* la *talea* consiste en dieciséis corcheas en un compás de cuatro cuartos y el *color* es la serie de quince notas ya mencionada. Esto implica que para que la primera nota de la *talea* coincida con la primera nota del *color* se tiene que repetir 16 veces la serie de 15 notas. Esto en un contexto de compás de cuatro cuartos implica que en cada repetición se van a acentuar distintas notas del *color* en cada repetición.



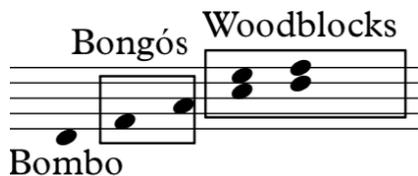
Este proceso isorrítmico continúa por varios ciclos y gradualmente se va dividiendo la melodía entre los crótalos y los timbales. En el compás 159 se rompe el el proceso estricto y se comienza a variar libremente la talea y el color se mantiene casi igual salvo por algunas repeticiones de notas.



Sumado a este proceso, simultáneamente está sucediendo un proceso parecido en la textura pero con otro objetivo. Este proceso utiliza los mismos principios de *talea* y *color*. En este caso como el percusionista no tiene instrumentos temperados, en lugar de alturas definidas se utilizan timbres para el *color*. En cuanto a la *talea* se utiliza un patrón rítmico que en cuanto se cumplen las repeticiones necesaria para completar el ciclo isorrítmico, se sustituye por su versión retrograda. Es decir, una versión invertida del patrón rítmico que se lee en sentido contrario comenzando por el final. Esto da como resultado un palíndromo musical.

De acuerdo con el diccionario de la Real Academia Española, palíndromo se define como: “Palabra o frase cuyas letras están dispuestas de tal manera que resulta la misma leída de izquierda a derecha que de derecha a izquierda; p. ej., *anilina*” (Asale, 2020).

En la pieza *Ritmo blanco* los materiales que conforman este palíndromo musical es un *Color* conformado por timbres en el primer percusionista.



La *talea* está determinada por el compás de cuatro cuartos.



Juntos conforman un ciclo en el que se van desplazando los timbres del *color* en todos los tiempos fuertes y débiles del compás de cuatro cuartos.



Para completar el palíndromo se añade la versión retrógrada de la frase. Es decir, una versión invertida de una melodía, es decir que se lee en sentido contrario comenzando por el final (Latham, 2009).



En cuanto termina este proceso se comienza a desarrollar el ritmo, densificando la textura para llegar al clímax de toda la pieza en el compás 185. Los materiales culminan en el momento de mayor intensidad sonora en la pieza y de manera homófona en el patrón rítmico principal de la pieza: El cuatrillo de corcheas.



En el compás 186 comienza la *coda*. De acuerdo con el diccionario enciclopédico de la música define de la siguiente manera: “*Coda* (it., del lat. *cauda*, “cola”). Adición a una forma o diseño estándar, que ocurre después de que la estructura principal de una pieza o melodía ha sido completada” (Latham, 2009). Esto quiere decir que la forma planteada al principio (A-B- A¹+B¹) hasta este punto se puede interpretar como completada. La decisión de hacer una *coda* fue tomada por las siguientes razones:

- No terminar la obra en el clímax. Dar una sección para desahogar la energía acumulada e ir diluyendo la masa sonora para dar un sentido de conclusión más gradual (De acuerdo a la perspectiva subjetiva del compositor).
- Explorar un poco más los procesos de *talea* y *color* y en específico las posibilidades de la serie de quince notas mencionada anteriormente.

En el compás 186, la *talea* se convierte en 16 dieciseisavos y el *color* inmediatamente después de cumplir dos ciclos comienza a cambiar a su versión retrógrada y a su versión invertida, transpuesta una tercera mayor hacia arriba.

Compás 188-189:

Color retrógrado



Compás 189-190:

Inversión interválica del Color
transpuesto una 3ra mayor arriba



Se alternan estas dos versiones hasta el compás 194 donde se llega a un clímax melódico de esta frase sobre la nota *si bemol*. Inmediatamente en el compás 195 comienza la última variación a este proceso de *talea* y *color* donde la *talea* es la misma serie pero escrita en grupos de dos notas y el color es un patrón rítmico sincopado.

Color final:



Talea final:



Simultáneamente a este proceso se va diluyendo la masa sonora, el ritmo tiende a ser casi homofónico en todos los instrumentos y la dinámica va gradualmente disminuyendo hasta llegar a *pianissimo* en el compás final. De esta forma concluye esta obra que fue resultado de un primer encuentro entre el compositor y un ensamble de percusiones.

No llores ojos hermosos, llévame al río.

Esta obra fue compuesta para el Concurso Nacional de Composición Arturo Márquez para orquesta de cámara 2018, en el cual ganó el primer lugar. Las bases del concurso influyeron en varios aspectos de la obra y en algunos otros los determinaron como la dotación instrumental, la duración y e.

Las bases del concurso especificaban lo siguiente:

- La obra debía ser compuesta para una orquesta de cámara con la siguiente dotación: 3 Primeros Violines, 3 Segundos Violines, 2 Violas, 2 Cellos, 1 Contrabajo, 1 Flauta/Piccolo, 1 Oboe, 1 Clarinete, 1 Fagot, 2 Trompetas, 2 Cornos, 1 Trombón, 1 Piano, 1 Arpa, Timbales, 1 o 2 Percusionistas.
- La obra debía ser compuesta a partir de alguno de los ritmos de la música tradicional o popular arraigados en México, procurando la creación de estéticas renovadas.
- Debía durar entre 10 y 20 minutos.

En cuanto al concepto de la obra y la necesidad de estar relacionada con México, incluyo la nota al programa elaborada para el estreno de la obra:

“ México es un país surreal. Lleno de vida y contrastes en todos los aspectos de la realidad cotidiana. Una especie de “realismo fantástico” sucede todos los días.

Esta obra trata de capturar esa mágica realidad de continuo movimiento en el que todo es posible. Busca explotar todos los recursos rítmicos, armónicos y tímbricos para expandir las posibilidades de un tema que está en el inconsciente colectivo: *La Llorona*.

Es una reinterpretación prismática de la canción folclórica mexicana desde una perspectiva ligeramente postmoderna y muy personal.”

“*La Llorona*” es una canción popular mexicana originada en la región del istmo de Tehuantepec, en Oaxaca. No existe una versión única de la canción y su fecha de creación es desconocida. Estas cualidades abren un horizonte de posibilidades creativas para una contemporización. Esto fue un factor fundamental al elegir las influencias tradicionales mexicanas sobre las que se iba a componer la pieza.

Esta canción tiene una “plasticidad” única que ha llevado a diversos artistas a lo largo de la historia a hacer una gran cantidad de distintas versiones y arreglos. Al ser una melodía sencilla ofrece gran maleabilidad para presentarla y modificarla de distintas formas sin dejar de ser reconocible.

El objetivo de esta composición no era hacer un arreglo orquestal de la canción folclórica. Ni crear una obra basada en un nacionalismo evidente. Fue una búsqueda de estética que permitiera llevar al límite la flexibilidad de la canción mexicana e incluso presentarla bajo la óptica del postmodernismo. En lugar de plantear dualismos entre lo que es música folclórica y música de concierto, se optó por una postura híbrida o pluralista. Es decir, una actitud donde “todo vale” (Máxima, 2020).

Análisis de la obra:

La obra comienza con una introducción en la que se busca inmediatamente plantear el enfoque pluralista al incorporar materiales con características sumamente dispares. Primero presenta el tema de la canción popular en una melodía de timbres en los instrumentos de aliento, arpa y percusiones temperadas.

El tema de la llorona que usa como referencia en la composición de esta obra, está basado en una transcripción, simplificación y transposición a la tonalidad de *La menor* de un verso de la versión de la cantante mexicana Eugenia León:

“A”

Molto rubato
♩ = 120



Ay de mi, de mi llo - ro - na, llo - ro - na, llo - ro - na de a - zul — ce - les - te

“B”



Aun-que la vi-da me cues-te, llo - ro - na, — no de-ja - ré de que - rer-te

Se utilizó esta versión como inspiración para hacer esta transcripción simplificada por la gran flexibilidad que despliega la cantante mexicana para hacer *rubato*, adornos, melismas e inflexiones a la melodía original.

En estos dos versos(“A” y “B”) se puede sintetizar la totalidad del contenido melódico de la canción de “la *Llorona*”. Cada verso podría tomarse como una frase musical. Una melodía temática. En la canción se alterna una estrofa con la melodía “A” y una estrofa con la melodía “B” de principio a fin. Esto ha permitido que distintos artistas superpongan distintas letras a la melodía y que cada versión tenga duración distinta sin que deje de ser la canción originaria del Istmo de Tehuantepec.

En la introducción no se hace una presentación literal del tema, y de hecho, a lo largo de toda la obra aparece el tema o elementos del tema pero siempre con una variación, rítmica, armónica, melódica, presentado parcialmente, etc. En esta sección se presenta parcialmente el primer verso del tema, armonizando la melodía solamente con terceras mayores y con un carácter lírico. Inmediatamente después inicia un material disonante,

basado exclusivamente en *clusters* cromáticos (un grupo de notas adyacentes que se ejecutan simultáneamente) y que busca deliberadamente generar tensión al acumular energía en un *crescendo* que dura y resuelve durante el resto de esta sección.

La obra está construida en una forma A-B-A en donde “A” es de un carácter Rítmico y un tanto lúdico con un tempo medio-rápido y “B” se basa en un ritmo sencillo, densidad armónica y un tempo lento.

Sección A:

La sección A comienza formalmente con una anacrusa al compás 20 en el Arpa. Esta sección desarrolla lo que sería el primer verso del tema de la llorona. Es un *crescendo* de tres minutos que se centra en trabajar con cinco materiales motívicos.

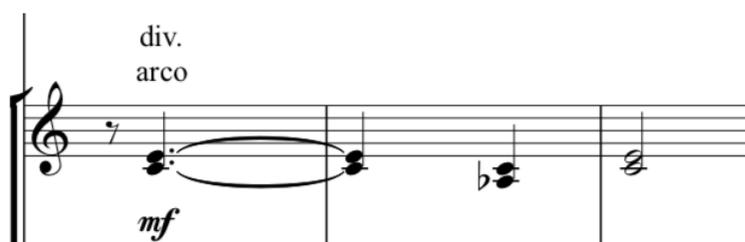
Los materiales motívicos de esta sección están basados en la misma armonía. Un *cluster* que abarca cromáticamente todas las notas del intervalo de quinta justa entre “LA” y “Mi”. Pueden usar todas las notas o no.



Los materiales motívicos son los siguientes:



Esta pequeña melodía funciona como columna vertebral de toda la sección “A”. Establece una base armónica y un movimiento continuo casi *ostinato*. A diferencia de un *ostinato* normal, el ritmo de esta melodía está en constante permutación. Comienza en el Arpa y gradualmente se va distribuyendo en los demás instrumentos. Principalmente en las cuerdas y alientos. Se va expandiendo el registro y el número de notas hasta ocupar el total cromático en el clímax. Los demás motivos se le superponen al desarrollo de este con el fin de añadir variedad rítmica y tímbrica.

2. 

Una presentación parcial de la primera parte del tema de la *Llorona* armonizado en terceras mayores. Es un derivado de la sección introductoria de la pieza. Este motivo aparece por disminución, aumentación y distribuido en distintos instrumentos. Siempre mantiene la misma armonía de terceras mayores.

3. 

Una pequeña escala tocada lo más rápido posible.

4. 

Conjuntos de notas repetidas tocadas rápidamente en las cuerdas y percusiones.



Salto rápido basado en inversiones de los intervalos de la armonía inicial.

Todos estos materiales se desarrollan, permutan constantemente y se distribuyen en diferentes instrumentos del ensamble. En esta sección el objetivo principal es complicar gradualmente el ritmo, aumentar la velocidad, densificar la armonía y aumentar la paleta tímbrica y orquestal alrededor del primer verso o melodía temática del tema de la Llorona.

Esta sección culmina en un primer clímax y una presentación completa del primer verso (A) de la *Llorona* en las trompetas con la máxima intensidad sonora hasta el momento con un *fortissimo* (*ff*). Se repite nuevamente en las cuerdas como una especie de eco y se “diluye” gradualmente la masa sonora hasta quedar en silencio total. Inmediatamente comienza una sección que funciona como puente entre A y B y está compuesta con elementos de ambas secciones. Siguen gestos remanentes de la sección anterior. Los materiales motivicos de “A” siguen apareciendo de forma espaciada e irregular en una textura transparente donde simultáneamente comienzan a aparecer elementos que conformarán los materiales de la sección “B”.

Sección B

En esta sección se mantiene ritmo sencillo en comparación con la sección “A”. Lo que se busca es “jugar” con contraste en dinámica y densidad sonora. Aunque sí esta basada en dos melodías, en lugar de depender de la variación y desarrollo de motivos rítmico melódicos, esta sección trata de explorar distintos “colores” que ofrece la orquesta de cámara. Distintas combinaciones de instrumentos que dan como resultado distintos timbres y densidades sonoras.

Esta sección comienza formalmente en el compás 111. Es armónicamente densa ya que está construida solamente con *clusters* y casi rítmicamente homofónica.

Esta sección a su vez, está dividida en 2 partes. La primera construida con *clusters* cromáticos (Notas adyacentes separadas por semitonos dentro de un intervalo definido). Está inspirada en la música de la compositora rusa y alumna de Shostakovich, Galina Ustvolskaya (1919-2006). La música e influencia de esta compositora es un contraste diametral a la música folclórica mexicana. Los bloques sonoros repetitivos, el uso y estudio profundo de los *clusters*, la combinación inusual de instrumentos, alternar dinámicas opuestas de forma irregular o imprevista.

Esta sección trabaja con un tema simple. Una melodía lenta que se construye progresivamente y repite con distintos grados de densidad instrumental y armónica.

La melodía en su forma más simple es la siguiente:



Comienza parcialmente en las cuerdas y armonizada por *clusters* que abarcan una tercera. Al ser rítmicamente tan simple, permite desviar la atención a otros aspectos. El contraste dinámico cobra un papel fundamental. Cada frase musical tiene una dinámica contrastante a la anterior. Igualmente el registro cambia al igual que la instrumentación con cada frase. La densidad va aumentando al ir expandiendo el intervalo que abarcan los *clusters*. Esto se ve claramente en un espacio reducido de tiempo en el *solo* del piano en el compás 121:

The first system of the musical score consists of two staves: a treble clef staff (piano) and a bass clef staff. The piano staff begins with a dynamic marking of *ff*. In the second measure, there is a dynamic shift to *p*, which then changes to *mf* in the third measure. The fourth measure returns to *f*. The bass staff has a dynamic marking of *f* in the fourth measure and an *8va* marking with a dashed line below it in the fifth measure.

The second system of the musical score consists of two staves: a treble clef staff (piano) and a bass clef staff. The piano staff has a series of dynamic markings: *mf*, *f*, *mf*, *ff*, *mf*, *ff*, *mf*, *ff*, and *ff*. The bass staff has various dynamics and markings, including *f*, *mf*, and *ff*, and features several clusters of notes.

La segunda parte de la sección “B” está construida con *clusters* “diatónicos” que serían equivalentes a notas adyacentes determinadas por una escala. En este caso serían puras teclas blancas en el piano y es más consonante que la anterior. Estos *clusters* construyen progresivamente una melodía generada a partir del segundo verso del tema de la *Llorona* aunque nunca aparece de manera literal. Esta parte de la sección “B” puede verse como un *crescendo*. En lugar de alternar dinámicas contrastantes y distintas densidades instrumentales, los materiales van aumentando gradualmente la densidad instrumental, dinámica y velocidad hasta desembocar en el clímax de la obra en el compás 188. Este clímax se “diluye” en una textura similar al primer tema puente entre “A” y “B”. Busca retomar poco a poco el carácter de la sección “A” a través de la aparición esporádica y caprichosa de los motivos de la sección “A” sobre un acompañamiento en las cuerdas.

Sección A¹B¹

Esta sección es una variación de “A” en la que se integran elementos de “B”. Las principales diferencias con la primera presentación es la duración y la adición de una pequeña *Coda* después del clímax. Durante el clímax se utilizan los dos versos mencionados del tema de *la Llorona* y es el momento de cumbre de toda la obra. El desarrollo e instrumentación es muy similar a la primera vez que se presentaron los materiales aunque se desarrollan durante más tiempo para explorar distintos colores orquestales y acumular más tensión para desembocar a un clímax aún más grande que los de las secciones anteriores.

La *Coda* comienza en el compás 269 y es una sección basada en materiales que no están directamente relacionados con las secciones anteriores. Esta sección cumple la única función de dar tiempo para adelgazar la textura y disgregar la energía y la masa sonora acumulada en el clímax. Todo esto con el fin de no terminar la obra de forma abrupta en el clímax.

Bocetos de un Alquimista

En esta obra, el contexto en el que fue creada es muy relevante para el concepto y determinó aspectos fundamentales de la misma. Fue compuesta como parte de la participación en el programa “*International Summer Academy 2019*” de la universidad de Música y Artes dramáticas de Viena(MDW por sus siglas en alemán). El programa consistía en componer una obra, trabajarla junto con los miembros del ensamble profesional “*Fractales*” (Bélgica), revisarla en clases con formato de Master-class con los compositores Yann Robin(Francia), Francesco Filidei(Italia) y Johan M. Stoud(Austria) y finalmente, estrenarla en el recital de cierre de este evento. Todo esto sucedería en el espacio de dos semanas. Era indispensable que los compositores llegaran con bocetos o un plan de trabajo sobre el tipo de obra que iban componer.

Esta obra y la obra *Alquimia* tienen una relación por haber sido compuestas casi de forma paralela o mejor dicho, de forma traslapada. En cuanto se estaba escribiendo el final de una, ya se estaba “jugando” con materiales de la nueva pieza. Ciertos aspectos de la pieza fueron determinados por influencia o como respuesta a lo que se estaba haciendo en el proceso de composición de *Alquimia*. De ahí el título: *Bocetos de un alquimista*.

Durante la creación de los bocetos, los materiales principales surgieron de “las cosas que no se pudieron incluir en la composición del *alquimia*”. Técnicas como el aleatorismo controlado, técnicas extendidas, escritura virtuosa y pasajes casi solistas para algunos instrumentos del ensamble, un enfoque en el desarrollo rítmico-melódico en lugar de creación texturas orquestales y muchos elementos que iré mencionando más adelante.

Se ofrecían las siguientes opciones de trabajo con el ensamble:

- Componer para la dotación completa del ensamble(Quinteto Pierrot: Flauta, Clarinete, Violín, Violonchelo y Piano)
- Componer para una fracción del ensamble. Un trío, dueto, etc.

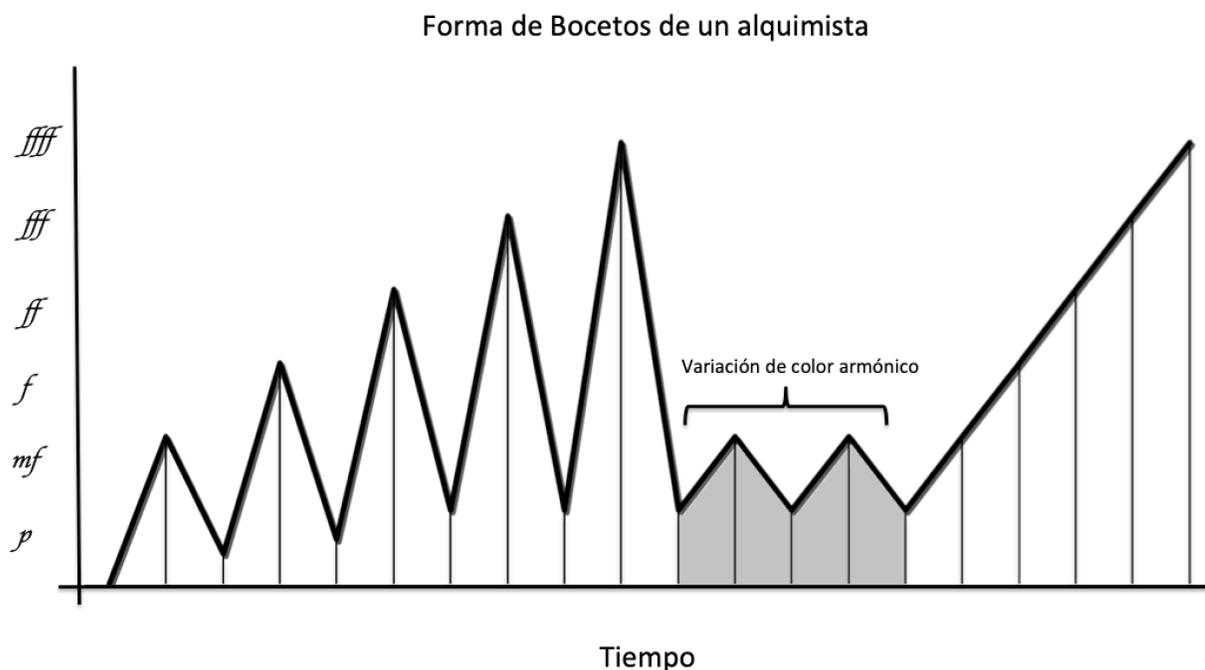
- Componer para la dotación completa más uno o dos elementos extras.

Aquí comienza la influencia de Alquimia sobre esta obra. Hacer la transición de componer para una orquesta grande a componer para pocos instrumentos estaba resultando problemático. Se optó por tener la máxima cantidad permitida. Se agregaron otro violín y una viola completando un cuarteto de cuerdas más los otros tres instrumentos del ensamble. La gran versatilidad y gama de sonidos que ofrece el cuarteto de cuerdas fue fundamental en la creación de esta obra. Este ensamble resultó en algo parecido a una "mini orquesta", o por lo menos así se visualizó el ensamble mientras se componía la pieza y fue necesario un director para su estreno.

El factor temporal jugó un papel determinante en la selección de materiales, la forma de desarrollarlos y la longitud total de la pieza. Dos semanas es poco tiempo si se quiere hacer una obra de gran formato.

Por motivos prácticos, se decidió trabajar con un solo material y por sugerencia del compositor Yann Robin, se optó por determinar la forma de la pieza de acuerdo a la intensidad sonora y el uso de dinámicas. Se planteó el principal objetivo de crear dos climas de la misma intensidad con el mismo material pero con distintas formas de desarrollo.

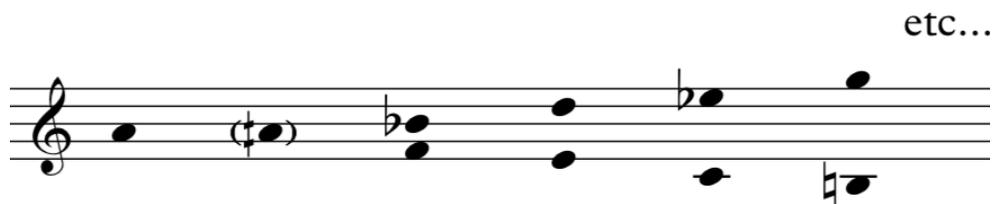
La forma final resultó de la siguiente manera:



La forma de esta pieza puede ser descrita a grandes rasgos como dos grandes *crescendos* con una sección neutra en medio.

El primer *crescendo* está conformado por de grandes frases que cada vez alcanzan una intensidad sonora mayor y construyen poco a poco un material melódico.

Comienza desde una sola nota y gradualmente se le van agregando más notas para completar una escala formada por dos intervalos: segunda menor y tercera mayor. La siguiente imagen sintetiza este proceso:



Nota: el microtono “LA” cuarto de tono sostenido es utilizado como color tímbrico

para generar tensión a través de la disonancia que genera sonando simultáneamente con “LA” natural.

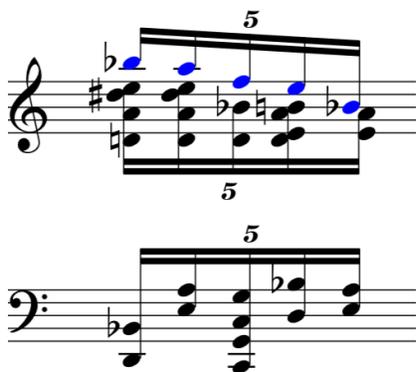
La escala con las notas principales en esta sección es esta:



De esta escala se derivan todos los patrones rítmico-melódicos importantes. Siguiendo la fórmula de *segunda menor* y *tercera mayor* se puede obtener el total cromático pero en esta pieza después de este conjunto de notas, las demás se agregan a veces siguiendo la fórmula y a veces a capricho del compositor.

El proceso en cada frase es similar, una melodía de timbres con las notas principales de la escala, complicando el ritmo con gestos cada vez más rápido y la textura cada vez más densa haciendo, un *crescendo* hasta que alcanza el punto zenit de la frase y culminando en un acorde o acordes en *Tutti*(Todos los instrumentos), formados con notas de la escala principal armonizando una melodía.

La melodía armonizada con acordes en su forma más sintética es la siguiente(Melodía resaltada en azul):



Esta célula motívica aparece a lo largo de la pieza casi siempre en los finales de frase

aunque puede aparecer parcialmente en algunos instrumentos como un elemento que ayuda a generar tensión. Por motivos prácticos para este análisis la llamaremos “Melodía 1”.

En la última frase de esta sección, se utilizan todos los materiales rítmicos, melódicos y texturales presentados hasta el momento y se llevan al extremo. El clímax de esta frase se busca construir una textura “caótica” utilizando la técnica de aleatorismo controlado. Técnica inventada por el Compositor W. Lutoslawski y explicada anteriormente en el análisis de la obra *Ritmo blanco*. En esta pieza, se especifican las alturas y en algunos instrumentos la forma en la que debe tocarse pero al mismo tiempo se pide que sea lo más rápido posible y en el caso de las cuerdas, desplazando las posiciones iniciales de los dedos formando acordes no especificados por todo el diapasón.

The musical score is for the final phrase of a section, spanning 11 measures. It is written for a chamber ensemble consisting of Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Piano (Pno.), Violins (Vln.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The time signature is 2/4. The score is divided into four systems of two staves each. The first system includes Flute and Clarinet. The second system includes Piano. The third system includes Violins and Viola. The fourth system includes Violoncello. The score features dynamic markings of *pp*, *p*, and *mf*. Performance instructions include "ord." (order), "repeat as fast as possible", and "as fast as possible". The Flute part begins with a *pp cresc.* marking. The Clarinet part features a series of nine-measure phrases. The Piano part includes a triplet in the final measure. The string parts (Violins, Viola, and Violoncello) all play a similar melodic line, with the Violoncello part marked "as fast as possible".

12

Fl. *f* repeat as fast as possible

Cl. *f* repeat as fast as possible

Pno. *f*

Vln. *f* Irregular bow strokes. Alternate Up, down on 2 simultaneous strings bow strokes as fast as possible *ffz* Chord shape glissando plus irregular bow strokes

Vln. *f* irregular bow strokes as fast as possible *ffz* Chord shape glissando plus irregular bow strokes

Vla. *f* irregular bow strokes as fast as possible *ffz* Chord shape glissando plus irregular bow strokes

Vc. *f* irregular bow strokes as fast as possible *ffz* Chord shape glissando plus irregular bow strokes

a tempo =80

Fl. *ff*

Cl. *ff*

Pno. *ff*

a tempo =80

ord. *ff* molto sul pont.

Vln. *ff* molto sul pont. ord. *fff* molto sul pont.

Vln. *ff* molto sul pont. ord. *fff* molto sul pont.

Vla. *ff* molto sul pont. ord. *fff* molto sul pont.

Vc. *ff* molto sul pont. ord. *fff* molto sul pont.

En estas tres imágenes se observa con claridad los parámetros que se especificaban y los que no. Con esta textura se busca abarcar el máximo registro posible, el total cromático de notas, la mayor intensidad sonora y el máximo nivel de tensión posible que resuelve a una segunda melodía principal con un “color modal” derivada de la escala principal seguida de una versión desarrollada de la primera melodía con acordes mencionada anteriormente.

The image displays a musical score for a string quartet and woodwinds. It is divided into two main sections. The first section, labeled 'Melodía 2 modal' in green, is marked 'Molto espressivo' and features a dense texture with multiple instruments playing complex, overlapping lines. The second section, labeled 'Melodía 1 con acordes' in blue, is marked 'ritmico a tempo' and shows a significant reduction in intensity and texture, with instruments playing more sparse, chordal material. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). Dynamics range from *fff* to *p*. Performance instructions include 'Molto espressivo', 'ritmico a tempo', and various bowing techniques like 'sul I, II', 'sul II, III', and 'ord.'.

Inmediatamente la textura baja la intensidad sonora, se adelgaza usando menos instrumentos y utilizando técnicas que producen menor volumen como pizzicato en las cuerdas y se mantiene utilizando el material de la *melodía 1* con acordes. De esta forma concluye la primera gran sección de la pieza. El primer crescendo, primer gran clímax y se cumple el primer objetivo planteado en los bocetos de la pieza.

Después de un gran momento cumbre, no se inicia inmediatamente el segundo gran *crescendo* por dos razones:

- Después de llevar a una versión extrema de los materiales que habían estado sonando durante toda la pieza era necesaria una sección de mucho contraste que permitiera al oyente un descanso de los motivos y melodías principales para no perder el interés debido a caer en la repetición o reiteración excesiva.
- Se buscaba crear un momento de reposo en el que variara la armonía y el timbre sin necesariamente crear un Tema nuevo o sección “B” que no tuviera nada que ver con lo anterior.

La solución fue crear una sección “híbrida” basada en materiales expuestos y superpuestos con nuevos motivos melódicos y armonía basados principalmente en los armónicos naturales de los instrumentos de cuerda. Esta sección no pretende desarrollar los nuevos materiales hacia algún punto en específico y de hecho, no tiene un clímax. Busca crear una sensación de “suspensión” en el tiempo a través de reducir el tiempo con notas largas, notas espaciadas y agudas en el piano manteniendo la armonía de la escala inicial sumada a la armonía consonante de los armónicos naturales de las cuerdas, utilizar casi siempre los registros medio y agudo y no desarrollar los materiales demasiado como para dar la impresión de ser una sección nueva.

Esta sección consiste en dos grandes frases. Inspiradas en una textura presentada en los compases 18-22.

The image displays a musical score for strings, consisting of two systems of staves. The first system includes a violin part with dynamics *mp* and *pp*, and a cello/bass part with dynamics *p* and *mp*. The second system includes a violin part with dynamics *ppp*, *mf*, *mp*, and *p*, and a cello/bass part with dynamics *p < mf* and *p*. Performance markings include *arco*, *non vib.*, *sul tasto*, *molto*, *sfz*, and *coll.*

La primera frase le da mayor prioridad a los elementos nuevos, en específico a la armonía de las cuerdas y a una nueva célula motivica compuesta por armónicos naturales.



Este nuevo material aparece durante las dos grandes frases de esta sección transportado en el registro correspondiente a las cuerdas de los instrumentos en las que se toque. Ambas frases siempre terminan con una melodía de timbres con las siguientes tres notas tomadas de la melodía del clímax de la sección anterior.



La segunda gran frase de esta sección está compuesta de forma más equilibrada entre los materiales nuevos y los materiales presentados en la sección anterior. Gradualmente se hace más presente la "melodía 1" con acordes pero presentada de forma parcial. Sólo se presenta en uno o dos instrumentos a la vez, sin la armonía completa, a veces solo la melodía o parte de ella e incluso solo intervalos de los acordes originales en dieciseisavos (Ejemplo en la siguiente página).

The image displays a musical score for a string quartet and piano. At the top, there is a close-up of a five-fingered chord in both treble and bass clefs, with the number '5' indicating the fingering. Below this, the full score for measures 18-21 is shown. A blue box highlights a specific musical phrase in measures 18-19 across the Flute, Clarinet, and Piano staves. Another blue box highlights a similar phrase in the Violin I staff in measure 20. The score includes various dynamics (mp, mf, f, pp) and performance instructions like 'ord.' and 'sul pont.'

La frase concluye con la melodía de timbres basada en las tres notas mencionadas anteriormente. Inmediatamente después comienza el segundo gran *crescendo* de esta pieza.

Este segundo *crescendo* se concentra en el desarrollo rítmico-melódico continuo. Desarrolla un material: “La melodía 1”. El objetivo planteado en esta sección es el clímax a través de un proceso totalmente distinto a la primera sección usando los mismos materiales. En contraste con el primer clímax su textura “caótica”, esta nueva sección usa

como el elemento primordial el Ritmo preciso.

Comienza la sección retomando el material de la “melodía 1” con mucho énfasis en el juego instrumental en el ensamble. Alternando entre la versión en quintillo, la de un solo acorde en el que culminan las frases y la presentación parcial en distintos instrumentos, paulatinamente construye una textura rítmica en la que el piano va cobrando mayor importancia hasta desembocar en el compás 118 en un flujo melódico continuo que desarrolla extensamente este material. Este flujo melódico es acompañado por *clusters* en el piano y reforzados y “coloreados” con los demás instrumentos. En este momento el piano se vuelve casi un solista acompañado por los demás instrumentos.

Los demás instrumentos se centran en reforzar acentos en la textura, hacer contrapuntos imitativos y tocar acordes que funcionan como una base armónica para la melodía. Progresivamente el ritmo del acompañamiento toma un papel protagónico. En el compás se hace una modulación métrica proporcional (Proceso explicado anteriormente en el análisis de *Ritmo blanco*) con el fin de que la melodía se quede en la misma velocidad pero el acompañamiento se acelere.

En el compás 137 el acompañamiento ha evolucionado en un material principal de esta sección y sobre el cual está basado el clímax. Consiste en un acorde con los instrumentos en unísono rítmico con el siguiente patrón:



Este patrón rítmico es relativamente sencillo pero tiene gran potencia sonora cuando todos los instrumentos tocan al mismo tiempo. Muchos de los grandes tratados de orquestación coinciden en que los unísonos dan mucha potencia sonora y en este caso, toda esta sección culmina en unísono rítmico y un acorde compuesto por dos notas: La y Si bemol.

El clímax de esta sección comienza en el compás 141 y es como si todo el ensamble se transformara en un solo instrumento de percusión en el que cada vez que es percutido suena esto:

The image shows three staves of musical notation. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains a series of chords, some with a fermata, and a triplet of eighth notes. The middle staff is in bass clef with the same key signature, also containing chords, a fermata, and a triplet of eighth notes. The bottom staff is a grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature, showing a chromatic cluster of notes with a fermata, followed by a triplet of eighth notes. An upward-pointing arrow is positioned below the first note of the cluster in the bottom staff, with the text "cluster cromático" written below it.

Este es el clímax al que se llegó a través del desarrollo rítmico-melódico y culmina en el uso de ritmo preciso, casi ausente de melodía y con gran densidad sonora, es un camino distinto de trabajar el mismo material que en la primera sección. De esta forma se cumplen todos los objetivos planteados en los bocetos iniciales de la pieza.

Finalmente, a diferencia del primer clímax, este no se diluye. La obra termina en el punto más alto de intensidad sonora.

Alquimia. Para orquesta sinfónica

Esta obra fue compuesta para participar en la convocatoria “Earshot” con la orquesta sinfónica de Aguascalientes organizada por *American Composers Orchestra* en la cual quedó como finalista en el año 2019. Al igual que en la obra *No llores ojos hermosos, llévame al río*, aspectos como la dotación y duración de la obra fueron determinados por la convocatoria.

Esta obra fue escrita para orquesta con la siguiente dotación:

Alientos madera 3.3.3.3; alientos metal 4.3.3.1; Arpa, piano, timpani más 3 percussionistas, y orquesta de cuerdas. Doblajes permitidos: piccolo, clarinete bajo, trombón bajo, Corno inglés, and y contrafagot.

Al ser la primera vez que componía para una orquesta de este tamaño, en lugar de plantear un problema de lenguaje o de forma, el objetivo principal de este primer encuentro con esta dotación fue explorar las texturas que se pueden lograr y las transiciones entre estas. Adjunto la nota al programa que se encuentra en la partitura:

Desde la antigüedad, la Alquimia ha estado rodeada de connotaciones de Magia más que de ciencia. La transmutación de la energía y de la materia siempre ha despertado mi curiosidad y ha sido un gran estímulo para la imaginación.

En esta obra exploro una alquimia particular, una que está relacionada al esoterismo. La alquimia de las emociones, la transmutación de los estados de conciencia en un individuo.

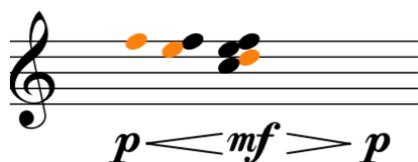
Desde un punto de vista muy personal, trato de hacer una transducción al medio sonoro de un proceso de Auto-observación. Contemplar el cambio de un estado interno a otro siempre es un proceso gradual, no importa lo rápido o abrupto que parezca en algunas situaciones, siempre es un proceso gradual. Un proceso que podemos observar, detener, revertir y crear conscientemente.

Análisis formal:

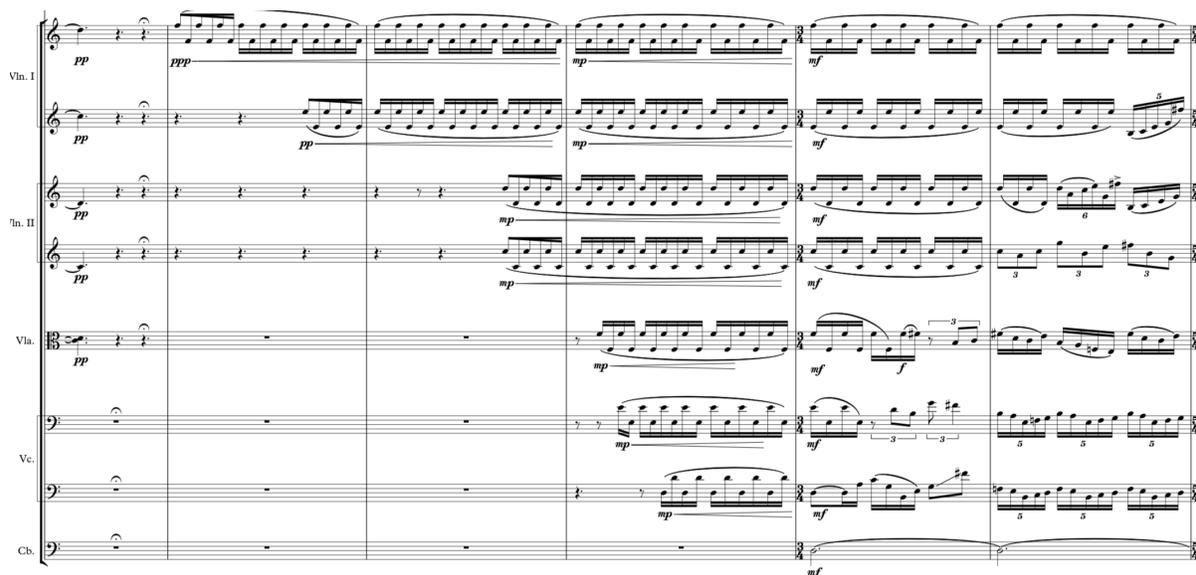
La forma de la pieza puede describirse a grandes rasgos como A-B-A¹.

La sección “A” está construida a partir de tres materiales relativamente sencillos que se presentan en el siguiente orden:

1. La formación gradual de un *cluster* diatónico compuesto por las notas que abarca el intervalo de cuarta justa entre Do y Fa. A su vez se acentúa una melodía sencilla que es resultado de la adición gradual de notas. La forma más simple de este material es la siguiente (melodía resaltada en naranja):



Al ser tan simple, este material permite que se presente de distintas formas sin dejar de ser reconocible. Aunque sufre variaciones rítmico-melódicas, las variaciones son principalmente orquestales. Distintas formas de distribuir y articular estas cuatro notas en todos los instrumentos y registros que ofrece la dotación. Incluyo un ejemplo de una forma de orquestar este material en las cuerdas en el compás 14.



Las presentaciones de este material siempre siguen el mismo principio. Comenzar en una dinámica suave, ir engrosando la textura al añadir notas y proporcionalmente aumentar la dinámica, llegar a un punto de mediana o gran densidad orquestal en cada frase y finalmente, diluir la textura y disminuir proporcionalmente la dinámica.

Durante las presentaciones de este material, se van añadiendo gradualmente las siguientes notas:



Estas cumplen la función de generar disonancia con el *cluster* diatónico del material inicial. Esto da como resultado un efecto de sumar tensión en los *crescendos* de cada frase.

Este material continúa evolucionando hasta la aparición del siguiente material en el compás 27. En ese momento, cobra una función distinta. Se vuelve el acompañamiento de una melodía. A partir de este punto las variaciones que sufra este material, en temas de armonía y orquestación están subordinadas a la evolución y desarrollo de una melodía.

2. Una melodía que aparece por primera vez en el compás 27. Comienza en la trompeta y se varía de forma rítmico-melódica.



3. Un motivo rítmico-melódico que evoluciona a una melodía basada en la técnica de “*Armonía de doce sonidos*” utilizada por el compositor polaco Witold Lutoslawski y explicada en este documento en el análisis de la obra *Ritmo Blanco*. Esta melodía hace entradas canónicas en distintos instrumentos y en distintas formas (por aumentación, disminución, presentación parcial, etc.) y progresivamente genera

una textura polifónica y cromática que desembocan en el punto climático de esta sección en el compás 48.

Motivo:



Melodía completa:



La textura se vuelve paulatinamente más ligera y “transparente” hasta llegar a una sección que funciona como puente entre “A” y “B”. Esta sección comienza en la indicación de tempo “*Meno mosso*”(menos movido) en el compás 75.

Los materiales presentados en esta sección son derivados de las melodías ya presentadas y un material que consiste en segundas haciendo *crescendos* y *diminuendos* e introduce gradualmente un aspecto fundamental de la sección “B”: La dinámica.

Sección B:

Esta sección comienza formalmente en el compás 97. Inicialmente, en esta sección se busca contrastar el continuo movimiento de las texturas anteriores con una especie de “Coral”. Más que trabajar con añadirle música a un texto, el término se usa aquí para referirse a la textura de una melodía armonizada a varias voces con un ritmo homófono. Esta textura coral está formada por cinco acordes principales y dos complementarios que ocupan un registro amplio, armónicamente densos y que buscan explotar las dinámicas y registros más extremos. Estos “bloques” sonoros se van distribuyendo en las distintas

familias variando el timbre y el nivel de volumen que pueden alcanzar por las cualidades y límites propios de los instrumentos. En la siguiente imagen se puede observar una reducción del “Coral” y la melodía está resaltada en naranja.

Aunque esta es la secuencia original de los acordes, estos no se presentan en orden durante esta sección. Es decir, además de continuamente variar la orquestación, el registro, la densidad (Se sustraen y se doblan notas a capricho del compositor), también se presenta parcialmente la secuencia o con cambios en el orden. Por ejemplo, el orden en el que aparecen estos acordes en las dos pequeñas frases dentro de los compases 97 al 104 y haciendo uso de los números asignados a los acordes en la imagen, pueden representarse de la siguiente manera: 1-1-1-1-2-3-4 y 1-2-1-1-3-3. Esta permutación de la secuencia original continúa hasta el clímax de la pieza.

Toda la obra está pensada desde el proceso de “*Desarrollo en cadena*” utilizado por el compositor Lutoslawski (Explicado anteriormente en el análisis de la obra *Ritmo blanco*). Esta técnica favorece la idea de la obra sobre lograr transiciones graduales entre distintos estados de ánimo o en este caso, materiales musicales. En esta sección en especial se puede observar de forma evidente el traslape de los distintos materiales que conforman esta parte de la pieza.

Simultáneamente al desarrollo de la textura Coral, en el compás 105 se presenta un nuevo material en el arpa, la celesta y la sección de percusiones. Este material consiste

generar tensión a través de la ambigüedad rítmica. Esto se refiere a que a pesar de estar en el mismo *tempo*, se pueden percibir dos planos dentro de la textura orquestal.

Un plano consiste en estos “bloques” sonoros producto del desarrollo de la textura Coral que ocupan un gran registro, se mueven a un ritmo pausado, continuamente van de un extremo a otro en cuanto a la *dinámica*(volumen) y permutan constantemente una melodía y armonía. El otro plano está conformado por gestos que contienen patrones rítmicos rápidos e irregulares, acentos desfasados y sin gran énfasis en los sonidos temperados.

Estos conviven y siguen su propio desarrollo hasta el compás 113 donde se integra otro material nuevo. Un motivo rítmico melódico derivado de los acordes 6 y 7 de la secuencia original del Coral. Este material aparece en los Cornos franceses e inmediatamente se pasa al registro más grave en las cuerdas.

Cornos franceses

The image shows a musical score for French Horns (Cornos franceses) in two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves contain a melodic line with dynamic markings: *mf* (mezzo-forte) leading to *f* (forte) in the first measure, and *p* (piano) leading to *ff* (fortissimo) in the second measure. The dynamics are indicated by slanted lines with arrows pointing towards the notes.

Este material funciona como bajo de la toda la textura orquestal durante unos compases, va cobrando mayor importancia en la textura en la medida que se desarrolla.

Contrabajo

The image shows a musical score for Double Bass (Contrabajo) in a single bass clef staff. It contains a melodic line with dynamic markings: *mf* (mezzo-forte) leading to *f* (forte) and then *p* (piano). The dynamics are indicated by slanted lines with arrows pointing towards the notes.

Progresivamente se expande en un gran *crescendo* donde aumenta la densidad instrumental, llega a los registros medio y agudo hasta desplazar a los demás materiales y culminar en el clímax de toda la obra. Este clímax en el compás 138 tiene un carácter de tipo danza, armónicamente denso y melódicamente simple. Es el momento de mayor densidad orquestal de toda la obra y donde culmina el desarrollo de estos materiales y la sección “B”.

La obra pudo haber sido concluida en ese momento. Los materiales presentados hasta el momento habían sido desarrollados con suficiente variedad dentro de un tiempo razonable y habían llegado a un clímax en el que se da una catarsis de toda la tensión acumulada durante la obra. ¿Por qué continuar la obra? La decisión de continuar la pieza fue determinada por un factor práctico. La pieza hasta este punto lleva aproximadamente 7 minutos y medio. Para entrar a la convocatoria era necesario una pieza orquestal de más de 10 minutos

Un clímax de esta magnitud al momento de componer la pieza, planteaba las siguientes interrogantes:

- ¿A dónde ir o a qué materiales recurrir para continuar la obra sin sonar reiterativo o redundante?
- ¿Qué materiales nuevos y cómo desarrollarlos para que no interfieran con la forma y el mundo sonoro ya planteado? Materiales que no generen confusión en el discurso aunque no estén relacionados de ninguna manera con los materiales presentados.

Este problema se resolvió a través de dos cosas: un tema puente con elementos totalmente contrastantes a al clímax y regresar a una versión “comprimida” de A que desemboca a una sección conclusiva de la obra.

El puente comienza con todo lo opuesto a la densidad sonora del clímax: Silencio absoluto. Durante aproximadamente diez segundos, es el tiempo en el que se busca da reposo al oyente para terminar de procesar lo que acaba de acaba de escuchar. Además, busca generar expectativa.

A partir del silencio, la intención era construir material desde cero. Se optó por estos *crescendos* y *diminuendos* de un sonido similar al *ruido blanco* para emular la respiración. Este material es el único contenido totalmente programático que retoma directamente el concepto de Alquimia de las emociones. Una de las prácticas más comunes para salir de un estado exaltación emocional es simplemente respirar.

Musicalmente hablando, después de un silencio prolongado se abrió la oportunidad de construir un material sonoro desde “cero”. Es decir, a partir de la ausencia de sonido, después pasando por las propiedades más básicas de cualquier sonido que son timbre, intensidad y ritmo, hasta llegar a los sonidos temperados y las nociones de melodía y armonía.

La emulación de la respiración es la etapa en la que solo se utiliza timbre, intensidad y ritmo. Este material sigue funcionando como punto de reposo y al mismo tiempo continúa generando ambigüedad sobre lo que viene. Después de algunas repeticiones, gradualmente se le añade una melodía derivada de la melodía del clímax y armonizada en las cuerdas. Se alterna entre silencios cada vez más cortos, el material usado para emular la respiración y la melodía que se va variando ligeramente. Paulatinamente van desapareciendo los silencios y las “respiraciones” hasta que al final de esta sección solo queda el la melodía armonizada. Esta se transforma progresivamente en una textura basada en cuatro notas (Fa, Mi, Do, Si) similar a las presentadas al principio de la obra y de esta forma concluye el puente para conectar de nuevo con los materiales de “A”.

Sección A¹

Esta variación de la primera sección es una versión “comprimida”. Se alternan en un espacio más reducido los dos materiales melódicos principales con el acompañamiento de texturas orquestales basadas en *clusters* diatónicos. Estos materiales no se intentan desarrollar o extender de una manera importante. Se busca hacer una especie de recapitulación de los materiales la sección “A” sin ser una re-exposición literal. Esta recapitulación no sigue el orden de presentación de los materiales que sigue la primera sección de la pieza, dura menos tiempo y la principal diferencia es que esta variación de “A” tiene un punto culminante prolongado y de gran intensidad. En lugar de diluirse la textura sin alcanzar un punto cumbre para poder dar paso a la siguiente sección sin llegar al clímax demasiado pronto, en esta variación si se busca llegar a un punto cumbre. No va a ser tan intenso como el clímax de la sección anterior pero si permite a los materiales de esta sección alcanzar cierto nivel de realización y por lo menos dar sensación de agotar las posibilidades de desarrollo del primer material melódico:



Durante más de un minuto, este material aparece por aumentación con un carácter expresivo, en una orquestación de grades bloques verticales, una textura ritmo simple, una gran intensidad y sobre todo con una armonía más consonante que busca aportar una sensación de conclusión a todo el discurso sonoro.

En esta obra fue una exploración. Las transiciones graduales entre texturas, entre materiales e incluso transiciones de los distintos materiales entre las familias instrumentales y distintos amalgamas de timbres y orquestaciones. Un primer encuentro con la orquesta que implicó una gran curva de aprendizaje.

Conclusiones:

En esta investigación es una respuesta a la búsqueda de una relación el juicio reflexivo y la experiencia estética y de cómo aplicarlo de forma práctica a las obras propuestas en el programa de titulación.

A través de explorar las aportaciones de principalmente dos autores: Immanuel Kant y Enrico Fubini se llegó a las siguientes conclusiones:

Ningún artista tendrá la verdad absoluta acerca de su propia obra. Siempre existirá la parte inconsciente en el proceso creativo y las obras siempre estarán abiertas a la interpretación, que más que una descripción, es la continua exploración del discurso inefable y sus posibilidades como un “ente” independiente del artista. Sin embargo, el documento resultante de esta investigación es una propuesta y un intento por crear un punto de partida para acceder a la actividad estética y al pensamiento musical que proponen las obras programadas en el recital de titulación.

Cada obra propone su propio universo significativo. Comprender la relación entre los principios que gobiernan la combinatoria de elementos se logra a través de comprender la relación entre cómo responde una técnica empleada a una necesidad expresiva. Esa relación se puede intuir incluso sin contar con una reflexión del artista pero es imposible lograrla sin la reflexión del oyente o público. El oyente es el que se revela significativo al interactuar con el arte en términos estéticos. El oyente se escucha a través de la obra musical. “La música se vive a sí misma a través de mí y yo me escucho a mí mismo a través de ella”(Levi-Strauss p. 34-35)

La educación es la ruta de salida. A mayor educación sobre arte en general, mejor se va a poder relacionar el individuo con obras específicas. Es un proceso en el que es fundamental tener parámetros de experiencia para poder cada vez interactuar con formas de arte más diversas y complejas.

Esta investigación es un esfuerzo por crear una puerta de entrada para hacer inteligible las obras del programa de titulación. Se utilizó el lenguaje verbal como un medio ideal ya que es un punto que tienen en común el compositor y el público. Esto puede desembocar a la experiencia estética sólo si cada individuo lleva a la experiencia las reflexiones y cuestionamientos que le plantea cada obra y contrasta el pensamiento del artista con su criterio personal. El compositor al explicar el funcionamiento o por lo menos verbalizar el pensamiento musical que hubo detrás de la creación de sus obras, ofrece un punto de partida para la interacción con ellas y experimentación estética. Es decir, explicar cómo se relacionan los aspectos del proceso creativo entre sí. Cómo se relacionan los aspectos estrictamente técnicos-musicales entre ellos y cómo se relacionan con los aspectos conceptuales y necesidades expresivas.

Además de la propuesta musical y estética de cada una de las obras del programa de titulación, también se puede observar un hilo conductor en la evolución y cambios en el lenguaje del compositor. Desde sus obras más tempranas como el *Tríptico para guitarra sola* hasta sus primeros pasos en la vida profesional como con *No llores ojos hermosos, llévame al río*.

Este programa es resultado de una exploración de los sonidos y la música como medio de expresión, hecha durante estos años de formación en la Facultad de Música. Es un repertorio que refleja lo que fue la construcción de un universo sonoro personal hasta el momento presente.

Las obras varían en complejidad, lenguaje, forma, instrumentación y técnicas de composición. El hilo conductor de dicho programa está en observar qué elementos estaban en las primeras obras que permanecieron hasta las obras recientes y qué elementos se modificaron, ampliaron o simplemente desaparecieron del vocabulario musical. El concepto de este programa se puede abordar desde contrastar dos cosas: Evolución y permanencia en el lenguaje musical del compositor. La evolución de la relación entre el compositor y el medio sonoro.

Esta relación siempre estará en perpetuo cambio y evolución. La elección de la técnica musical siempre va estar condicionada por una infinidad de factores históricos pero sobre todo en este tiempo por exigencias expresivas.

Sin duda esta primera etapa de formación ha sentado bases importantes en el lenguaje del compositor. La reflexión sobre estas obras trajo al plano consciente la forma de relacionarse con varios aspectos del medio sonoro. Permitió hacer una valoración de lo que se ha explorado, en lo que se quiere ahondar y en lo que nunca se ha explorado pero existe un apetito y necesidad de experiencia. Ha sembrado horizontes de desarrollo artísticos con una visión clara de lo que se anhela explorar.

Si se quisiera sobre-simplificar el estilo actual del compositor en un párrafo sería:

Una actitud y estilo postmoderno, interesado en explorar las formas y límites de la percepción. Toda técnica es válida mientras esté al servicio de una necesidad expresiva. Un lenguaje en continuo cambio con el objetivo de continuar el aprendizaje en distintas partes del mundo. Una fuerte inclinación a explorar y ahondar en las posibilidades de la orquesta y ensambles grandes. Despliega un gran interés por la creación y desarrollo de ritmos complejos, polirritmos, politempos y microtonalidad, con la condición de estar al servicio de una necesidad expresiva. Incorpora la tradición Europea-Occidental con folclore mexicano y latino, influencias de música originaria de distintas partes del mundo y en sus obras más recientes incorpora técnicas y medios electrónicos de procesamiento de sonido. A su vez, mantiene siempre el objetivo de crear música para ser interpretada en vivo.

De esta forma concluye este trabajo de investigación como un esfuerzo por crear las condiciones propicias para la experiencia estética con respecto a las obras del compositor José Eduardo Muñoz Muñoz, compuestas en el periodo de formación académica en la licenciatura en Composición, en la Universidad Nacional Autónoma de México, generación

2016. Se agradece al lector por haber llegado hasta este punto y se le asegura que esta no será la última vez que el compositor haga una reflexión de este tipo sobre su propia obra.

Síntesis para el programa de mano:

Este programa es resultado de una exploración de los sonidos y la música, hecha durante estos años de formación en la Facultad de Música. Es un repertorio que refleja lo que fue la construcción de un universo sonoro personal hasta el momento presente.

Las obras varían en complejidad, lenguaje, Forma, instrumentación y técnicas de composición. El hilo conductor de dicho programa está en observar qué elementos estaban en las primeras obras que permanecieron hasta las obras recientes y qué elementos se modificaron, ampliaron o simplemente desaparecieron del vocabulario musical. La evolución de la relación entre el compositor y el medio sonoro.

Partiendo del instrumento solo, y de las obras más tempranas, va a aumentando el número de instrumentos y también la complejidad de los procesos utilizados en la composición de la música hasta llegar a las obras más recientes para orquesta.

El conjunto de obras serán ejecutadas en un orden casi cronológico correspondiente a su creación. El concepto de este recital sería contrastar dos cosas: Evolución y permanencia en mi lenguaje musical.

Nombre del alumno: José Eduardo Muñoz Muñoz

Para obtener el Título de: Licenciado en Composición

Tríptico para guitarra sola

I Sajotimba

II Aether

III Juego

10'

J. Eduardo Muñoz
(n.1993)

Dos piezas para piano solo

Aire

Merak

J. Eduardo Muñoz
(n.1993)
6'

Ritmo Blanco. Para tres percusionistas

J. Eduardo Muñoz
(n.1993)
ca.7'

**Bocetos de un Alquimista para ensamble
de cámara**

J. Eduardo Muñoz
(n.1993)
7'

**No llores ojos hermosos, llévame al río.
Para orquesta de cámara.**

J. Eduardo Muñoz
(n.1993)
11'04"

Alquimia. Para orquesta sinfónica

J. Eduardo Muñoz
(n.1993)
ca.12'

Duración total del programa:
aproximadamente 53 minutos

Bibliografía

- Marrades Millet, J. (1990). Música y lenguaje. *Revista De Occidente*, 113, p. 58
- Marrades Millet, J. (1990). Música y lenguaje. *Revista De Occidente*, 113, p 64

- Kant, I. (1790). *Crítica del juicio* p. 88
- Kant, I. (1790). *Crítica del juicio* p. 88
- Kant, I. (1790). *Crítica del juicio* p. 89
- Cage, John. Silencio. Árdura ediciones. Madrid, 2002.

- Schelling, F., & López Domínguez, V. (2006). *Filosofía del arte*, Madrid: Tecnos p. 16.
- Schelling, F., & López Domínguez, V. (2006). *Filosofía del arte*, Madrid: Tecnos p. 20.
- Schelling, F., & López Domínguez, V. (2006). *Filosofía del arte*, Madrid: Tecnos. p. 21

- Jauss, H. R., & Innerarity, D. (2002). *Pequeña apología de la experiencia estética*. Paidós, p.24
- Jauss, H. R., & Innerarity, D. (2002). *Pequeña apología de la experiencia estética*. Paidós, p. 15-16.
- Jauss, H. R., & Innerarity, D. (2002). *Pequeña apología de la experiencia estética*. Paidós, p. 27.
- Jauss, H. R., & Innerarity, D. (2002). *Pequeña apología de la experiencia estética*. Paidós, p. 24.
- Jauss, H. R., & Innerarity, D. (2002). *Pequeña apología de la experiencia estética*. Paidós, p. 22.

- Fubini, E., & de Aranda, C. G. P. (1994). *Música y lenguaje en la estética contemporánea*. Madrid, España: Alianza Editorial, p. 16.
- Fubini, E., & de Aranda, C. G. P. (1994). *Música y lenguaje en la estética contemporánea*. Madrid, España: Alianza Editorial, p. 14
- Fubini, E., & de Aranda, C. G. P. (1994). *Música y lenguaje en la estética contemporánea*. Madrid, España: Alianza Editorial, p. 57
- Fubini, E., & de Aranda, C. G. P. (1994). *Música y lenguaje en la estética contemporánea*. Madrid, España: Alianza Editorial, p. 79
- Fubini, E., & de Aranda, C. G. P. (1994). *Música y lenguaje en la estética contemporánea*. Madrid, España: Alianza Editorial, p. 85
- Serracanta i Giravent, F. (2014). *LUTOSLAWSKI*. Historia de la Sinfonía. <https://www.historiadelasinfonia.es/historia-2/siglo-xx/lutoslawski/>

- Langer, S.(1951). *Philosophy In A New Key*. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press.
- Ramos Fuentes, José M. “Entre tradición y vanguardia : en torno a la búsqueda estética en la creación de Witold Lutoslawski” [en línea]. Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, 27.27 (2013). Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/entre-tradicion-vanguardia-lutoslawski.pdf> [Fecha de consulta:21/04/2021]
- WHITTAL, Arnold 1999 *Musical Composition in the Twentieth Century*. Oxford University Press. Oxford, New York, p. 287
- Witold Lutoslawski BAZA WIEDZY. (n.d.). Retrieved from <http://www.lutoslawski.org.pl/pl/links.html>
- Ligeti, G. (2016). *Schott Music*. Schott Music. <https://en.schott-music.com/shop/autoren/gyoergy-ligeti>
- Latham, A. (2009). *Diccionario Enciclopédico De La Musica* (1.ª ed.). Fondo de Cultura Económica, p. 1216
- Latham, A. (2009). *Diccionario Enciclopédico De La Musica* (1.ª ed.). Fondo de Cultura Económica, p. 531
- Latham, A. (2009). *Diccionario Enciclopédico De La Musica* (1.ª ed.). Fondo de Cultura Económica, p. 404
- Latham, A. (2009). *Diccionario Enciclopédico De La Musica* (1.ª ed.). Fondo de Cultura Económica, p. 956
- Latham, A. (2009). *Diccionario Enciclopédico De La Musica* (1.ª ed.). Fondo de Cultura Económica, p. 792
- Latham, A. (2009). *Diccionario Enciclopédico De La Musica* (1.ª ed.). Fondo de Cultura Económica, p. 334
- Asale, R. (2020). *palíndromo | Diccionario de la lengua española*. «Diccionario de la lengua española» - Edición del Tricentenario. <https://dle.rae.es/pal%C3%ADndromo>
- "Posmodernismo". Autor: Julia Máxima Uriarte. Para: *Características.co*. Última edición: 6 de marzo de 2020. Disponible en: <https://www.caracteristicas.co/posmodernismo/>. Consultado: 05 de mayo de 2021.