UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE MÚSICA

TEXTURA, ARMONÍA Y RITMO EN MI LENGUAJE MUSICAL: ANÁLISIS DE ESOS PARÁMETROS DE MIS OBRAS ESCRITAS ENTRE 2017 Y 2019

TESINA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN MÚSICA-COMPOSICIÓN

PRESENTA:
RAMIRO ALEJANDRO VELÁZQUEZ PERALTA

DIRECTORA DE TESINA
MARGARITA MUÑOZ RUBIO

DIRECTOR DEL EXAMEN PRÁCTICO
LUIS GONZAGA PASTOR FARILL

Ciudad Universitaria, CD.MX. 2023

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

UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

ÍNDICE

Introducción 3

Hemisferios, para dúo de saxofones 5

Crisopeya, para dos clarinetes y piano 9

La danza del hada verde, para cuarteto de cuerdas 23

Ombú, para quinteto de percusiones 36

Conclusiones 46

Bibliografía 48

Enlaces 48

Introducción

El presente trabajo de Tesina para obtener la Licenciatura en Música-Composición en la Facultad de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México, se centra en el análisis de los siguientes parámetros de: melodía, armonía y ritmo dentro de mi lenguaje musical, utilizando ejemplos de obras que, considero, representan mejor mi estilo de composición.

Los parámetros elegidos son los principales ejes a partir de los cuales están construidas las obras seleccionadas.

El análisis de las piezas no busca ser exhaustivo ni detenerse en particularidades, sino ejemplificar la manera en que estos aspectos dan coherencia a la forma general de las obras, y, simultáneamente, explicar la manera en que se desarrollan a lo largo de las mismas, las influencias a partir de las cuales nacieron y cómo interactúan. A su vez, dicho análisis contemplará estos aspectos de las obras en conjunto, dado que resulta más eficiente observar la manera en que los parámetros interactúan entre sí.

Dentro de mi lenguaje musical la influencia de géneros como el rock progresivo y el jazz se encuentra asaz presente. Dentro de éste, figuras como John Coltrane, Thelonious Monk y Bill Evans son las que han tenido un mayor impacto dentro de mi desarrollo como compositor (e intérprete): la estructura de los acordes dentro de los acompañamientos de Bill Evans, tanto en su faceta solista como en su labor de acompañante (o *sideman* dentro del lenguaje del jazz); el uso de escalas sintéticas o "alteradas" de parte de Thelonious Monk para la elaboración de sus temas y frases dentro de sus solos; la extensión de las capacidades tímbricas del saxofón que realizó John Coltrane a lo largo de su carrera son algunos de los aspectos y parámetros que tomé, con el fin de explorarlos y re-elaborarlos, para la construcción de mis obras.

György Ligeti y Giacinto Scelsi son los dos compositores que, en esta etapa de formación, tuvieron, dentro del ámbito de la llamada música de arte occidental, mayor influencia. Particularmente quisiera mencionar, por un lado, las exploraciones

tímbricas sobre un sólo sonido que Scelsi realizó en sus obras más importantes e innovadoras (*Cuarteto de cuerdas no. 4*, *Cuatro Piezas Sobre una Sola Nota*). Por el otro, los experimentos rítmicos que Ligeti llevo a cabo en obras como el *Concierto de Cámara*, su *Cuarteto de Cuerdas no. 2* y en su pieza *Clocks and Clouds*, influenciado por la música tradicional africana con la que entró en contacto.

En mis piezas, utilicé estas herramientas dentro de contextos formales distintos y sólo como parte de algunas secciones de las obras, y no, a la manera de aquellos autores, como eje formal a partir del cual gira una obra completa o alguno de sus movimientos.

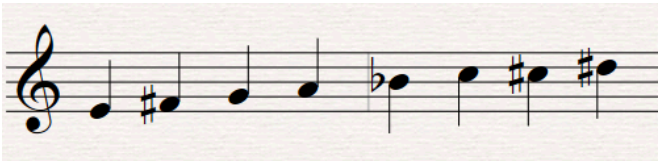
El lenguaje y las aproximaciones para el análisis de las piezas los he tomado de dos autores que han sido muy significativos dentro de mi etapa formativa (y aún después): el teórico ganés Kofi Agawu (*La música como discurso*) y el escritor alemán Diether de la Motte (*La estructura musical*).

Las piezas fueron creadas a lo largo de mis últimos años de mis estudios de licenciatura, de manera que representan el desarrollo de mi lenguaje musical y las diferentes maneras de tratar la melodía, el ritmo y la armonía a partir de la instrumentación de cada obra, explorando las limitaciones y muchas de sus posibilidades, ya que es imposible utilizar todas éstas, incluso, dentro de un repertorio variado. Los parámetros mencionados sufrieron fuertes transformaciones durante los siglos XX y XXI, en ocasiones hasta el punto de ser suprimidas dentro de los diversos estilos que se gestaron en este período. Mi propuesta no busca anular esos elementos, sino seguir explorando sus posibilidades dentro de una dinámica que interactúe con otros géneros y de manera que sigan siendo identificables, a pesar de que aspectos como el ritmo tiendan a percibirse como un movimiento continuo o que la melodía esté dividida entre diversos instrumentos.

Hemisferios, para dúo de saxofones

Mi acercamiento al jazz, no sólo como escucha, sino como pianista, también significó la posibilidad real de conocer y familiarizarme con instrumentos con los que había mantenido cierta distancia. Las posibilidades expresivas de la familia de saxofones me llevaron a elaborar una pieza que utilizara los miembros más graves dentro del cuarteto tradicional: el tenor y el barítono. Dado que mi idea inicial era un discurso predominantemente rítmico, fueron aquellos los registros e instrumentos que me resultaron más idóneos y que mejor se adaptaban a las exigencias del "color" que buscaba. Fue a partir del uso que del saxofón realiza el ya mencionado saxofonista John Coltrane (particularmente en sus colaboraciones con el pianista Thelonious Monk) lo que me influyó en la construcción melódica de la pieza en general.

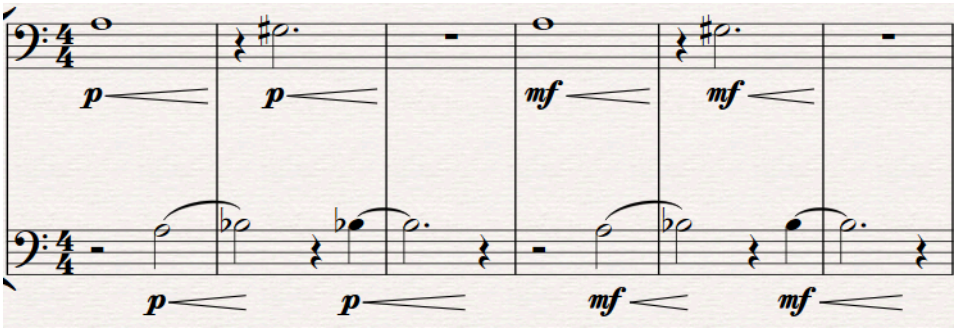
Así, el primer movimiento de *Hemisferios* está construido sobre notas largas tomadas de una escala octatónica (o disminuida), que elegí por su carácter anti tonal (aquí parto de la idea de que cualquier sistema musical occidental que sea simétrico, por ejemplo, la escala de tonos enteros o los enlaces de cuartas, tienen un carácter "anti-tonal"). A continuación, la escala que utilicé:



Ambas líneas melódicas, del tenor y del barítono, se mueven de manera que generen distintos intervalos en el momento en que coinciden, ya que las figuras rítmicas en cada voz son distintas: unidades y medios con puntillo en la primera, cuartos y medios en la segunda, y están colocadas de forma que no coincida la entrada de cada altura.

El movimiento inicial se interrumpe al presentarse una frase en la que intervienen figuras rítmicas más breves, sobre alturas repetidas y, después, desplazándose sobre la escala octatónica de manera ascendente. Éste material sirve como base para el tercer elemento, que contiene mayor variedad de alturas, figuras rítmicas y cambios de dirección, y que aparece hacia la mitad de la obra:

Ej. 1.1-Primer tema

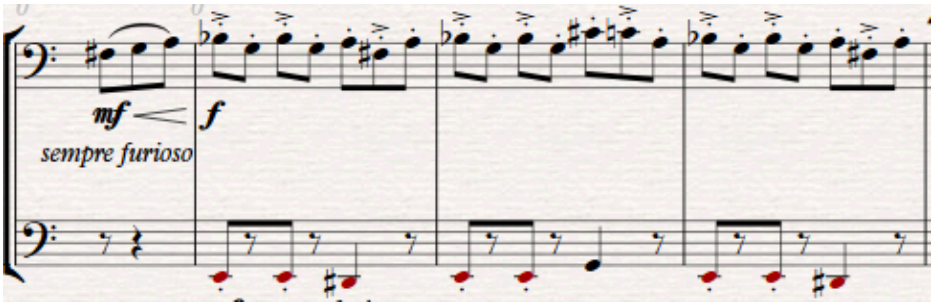


Este principio se repite a lo largo del movimiento, realizando variaciones entre las líneas melódicas, que consisten en cambios de registro, altura y dirección. Al final del primer movimiento se anuncia el primer tema del movimiento II, sugerido por el contorno melódico, pero sobre figuras distintas, en una suerte de aumentación rítmica.

En el segundo movimiento de la pieza, partí de un principio rítmico con el que entré en contacto a través de dos vías distintas. Una fue el *hoquetus* de la tradición de la música de arte europea, la otra los cantos guturales de los Inuit, que consisten en presentar una misma línea melódica, o un motivo, interpretados entre dos músicos o ensambles, de manera que dicha melodía o motivo se divide entre ambos intérpretes: uno cantando o tocando un fragmento y el otro continuando, de manera ininterrumpida, la siguiente línea melódica. Tomé la idea de presentar, primero interpretados por un sólo instrumento y después “partidos” entre los dos saxofones, los distintos temas que son utilizados a lo largo de la obra.

El tema “A”, al igual que en el primer movimiento, está construido sobre una escala octatónica, a base de octavos y cuartos:

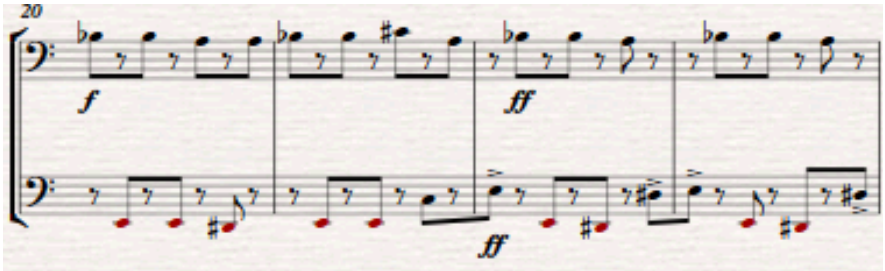
Ej. 1.2-Primer tema



Este tema aparece, de manera completa a lo largo de la primera parte de la obra, en cada uno de los instrumentos, con alturas distintas en cada caso, pero con el mismo contorno melódico.

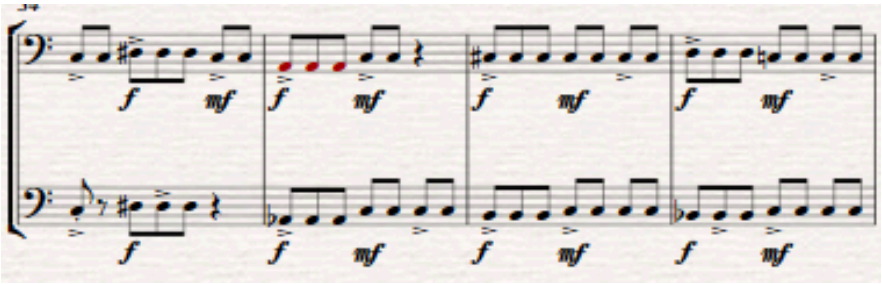
El recurso del *hoquetus* es utilizado a partir del compás 21, cuando los dos instrumentos se dividen el tema “A”, de manera que ambos interpretan, sucesivamente, cada una de las alturas que lo conforman:

Ej. 1.3-Primer variación



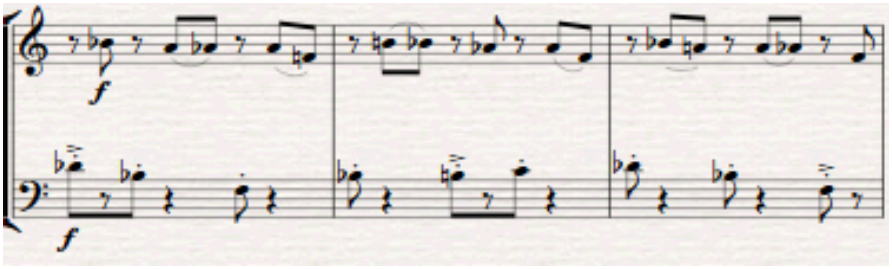
El primero cambio dentro del material, que podría considerarse un segundo tema, se presenta con notas repetidas en ambos instrumentos, tratando de emular el efecto del eco, base de *hoquetus*:

Ej. 1.4-Segundo “tema”



A lo largo de la obra el primer tema es sometido a variaciones melódicas y rítmicas sutiles. Las primeras ocurren agregando notas ajenas a la escala establecida al inicio, de manera que el color y carácter de la misma vayan cambiando. Las variaciones rítmicas se dan a partir de dos recursos: el desplazamiento, que consiste en presentar el tema en distintos pulsos del compás, y, por otro lado, la mezcla entre el material presentado por un solo instrumento y el *hoquetus* entre ambos. Las figuras rítmicas utilizadas (octavos y las negras) se mantienen a lo largo de las variaciones:

Ej. 1.5-Segunda variación



El impulso que la obra adquiere desde el inicio intenta mantenerse a lo largo de la primera sección, mismo que deriva de la anacrusa inicial y la manera ininterrumpida en que los cambios son presentados, primero en cada instrumento y, después, entre ambos. La inercia generada se rompe en el momento en que el material melódico comienza a transformarse de la manera arriba mencionada, esto en conjunción con figuras rítmicas que no habían sido presentadas antes (dieciseisavos).

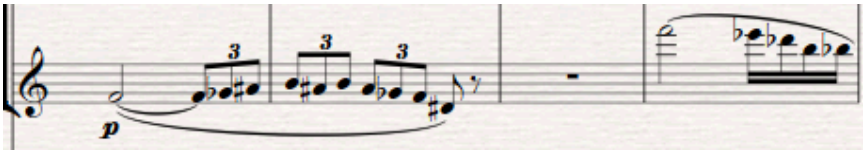
***Crisopeya*, para dos clarinetes y piano**

El título hace alusión al proceso alquímico a través del cual se pretendía transmutar los metales en oro. Mediante diferentes procesos melódicos y rítmicos, cada movimiento hace referencia a un elemento que participa en el proceso de transformación: el mercurio y el azufre, siendo éstos, al mismo tiempo, antitéticos y complementarios entre sí. En esta obra busco explorar algunas posibilidades tímbricas basadas en exploraciones rítmicas, y cómo resultan éstas al utilizar, en el primer movimiento, dos instrumentos con el mismo timbren y, en el segundo movimiento, dos instrumentos distintos de la misma familia.

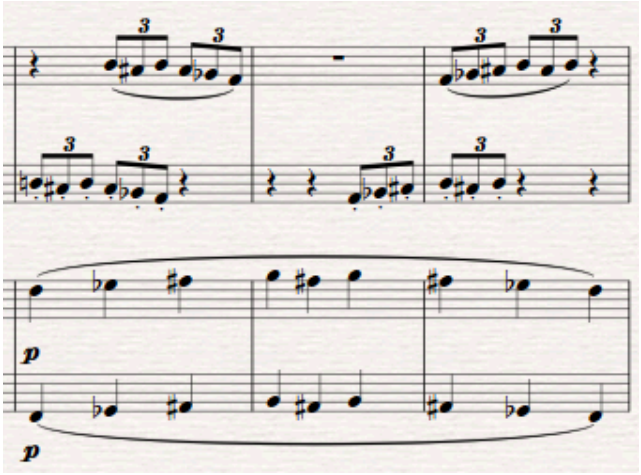
El carácter melódico de la obra, así como los contornos que resultan fueron influenciados por las sonoridades de las orquestas gamelán. La música de Indonesia siempre pareció poseedora de una flexibilidad tan particular como cautivadora, con esa gama de colores y timbres, resultado de las particularidades interválicas de sus escalas y las características de sus instrumentos, especialmente de los metalófonos, ambientes y texturas que me llevaron a incorporar, desde una óptica muy particular y a partir de una idea estructural distinta a la utilizada por los músicos de Indonesia, las sonoridades de esa parte de la cultura asiática.

El primer movimiento, *Mercurio*, comienza con una breve introducción en la que se sugiere el material melódico y rítmico que se utilizará.

Ej. 2.1-Introducción en el clarinete II:

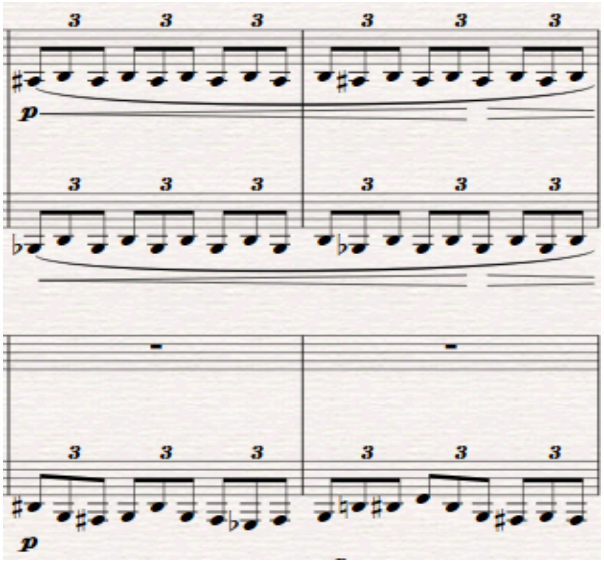


Ej.2.2-Introducción en clarinetes I, II y piano:

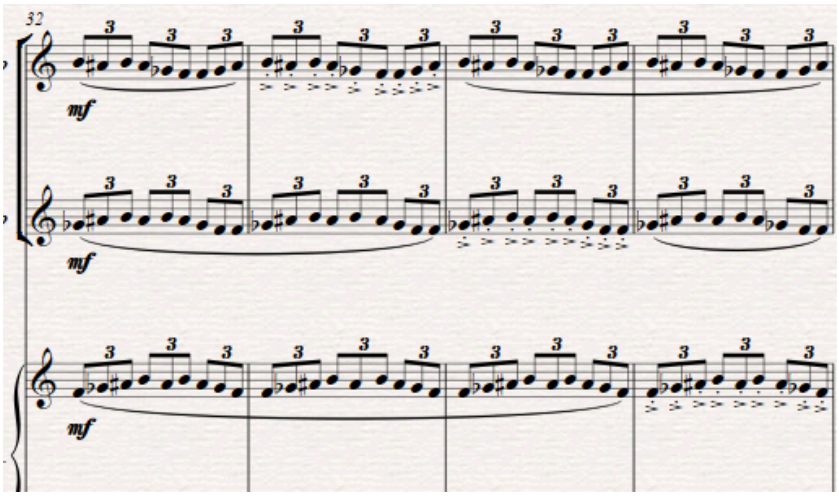


La rítmica consiste en tresillos que interactúan de diversas maneras entre las distintas voces, modificando el acento de cada grupo y alternando la nota sobre la cuál recae dicho acento. Este proceso se reitera durante la primera parte de la pieza, utilizando las variaciones antes mencionadas:

Ej. 2.3-Primer tema

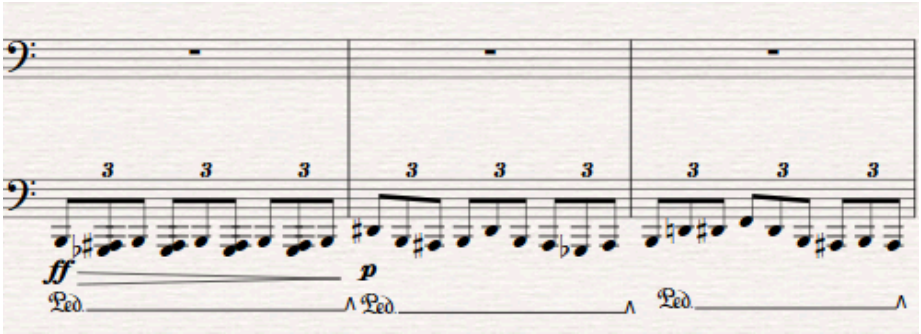


Ej. 2.4-Variaciones en la acentuación



El material melódico deriva de una escala “sintética”, formada por la sucesión fa-sol♭-la♯-si-re♯-fa. En la introducción se presentan fragmentos de la escala sobre diferentes figuras rítmicas, pero con preferencia en los tresillos. El primer material aparece cuando el piano y los dos clarinetes comienzan a interactuar entre sí a partir de los tresillos y los intervalos tomados de la escala. El bajo sigue un *ostinato* formado por fragmentos de la escala, la escala en su totalidad e intervalos tomados de la misma:

Ej. 2.5-Bajo *ostinato* en el piano

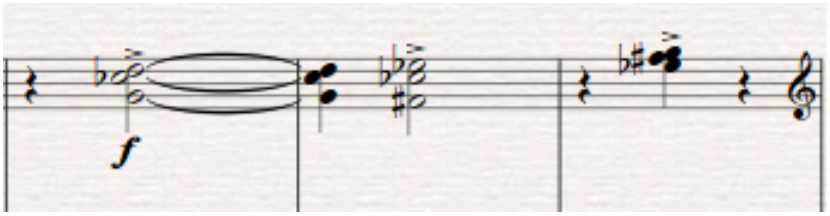


Las variaciones rítmicas y melódicas buscan dar la sensación de breves ecos entre las distintas voces a partir de los intervalos utilizados, y desplazando las agrupaciones, de manera que las acentuaciones también se desplacen.

La armonía de los acordes utilizados en el piano resulta de las notas que conforman la escala sobre la cual está escrita la primera parte de la pieza, de modos que no pueden clasificarse según el sistema tonal, con sus regiones de subdominante, dominante y tónica. Los acordes resultantes fueron seleccionados de acuerdo al "color" que le imprime un cierto carácter que, dentro de las líneas melódicas, adquirían, sin pensar en términos de tensión y distensión.

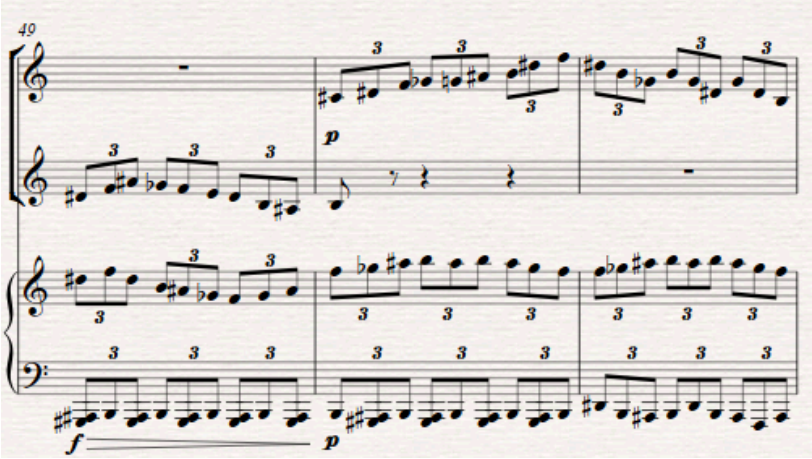
Aquí vemos algunos de los acordes que aparecen en la primera sección:

Ej. 2.6-Acordes derivados de la escala "sintética" utilizada en el primer tema

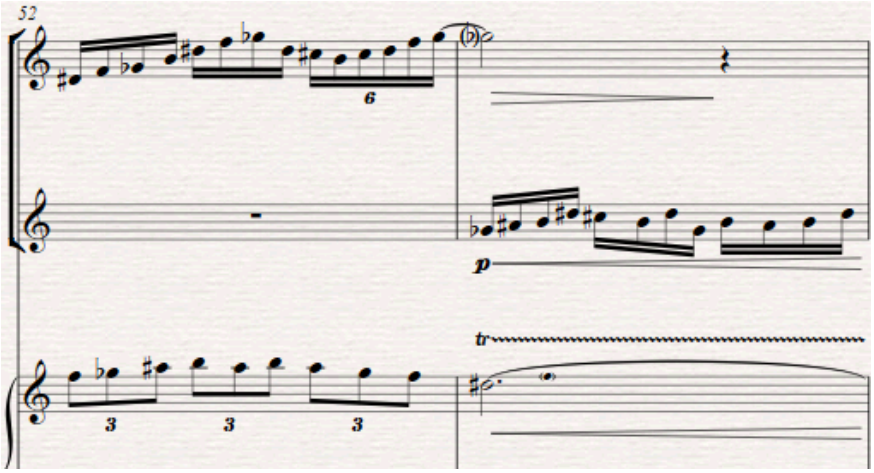


La primera variación rítmica y melódica se da por medio de la presentación de alturas ajenas a la escala inicial y figuras rítmicas distintas a los tresillos, que comienzan a alternar con dieciseisavos, quintillos y seisillos, presentando la escala en su totalidad, con cambios de dirección para otorgarle variedad, y no sólo con la repetición de intervalos específicos tomados de la primera escala, como ocurre al inicio de la obra. Las alturas que interrumpen el flujo de las líneas melódicas iniciales pertenecen a fragmentos de escalas formadas con alturas que no pertenecen a la escala inicial, provocando tensión melódica en conjunción con la tensión rítmica de los dieciseisavos, quintillos y seisillos. Dichos elementos se presentan poco a poco, a manera de "anomalías" dentro del continuum de las líneas rítmico/melódicas, hasta llegar a una sección donde ideas completas están conformadas por estas variantes:

Ej. 2.7-Elaboración melódica con notas ajenas a la escala

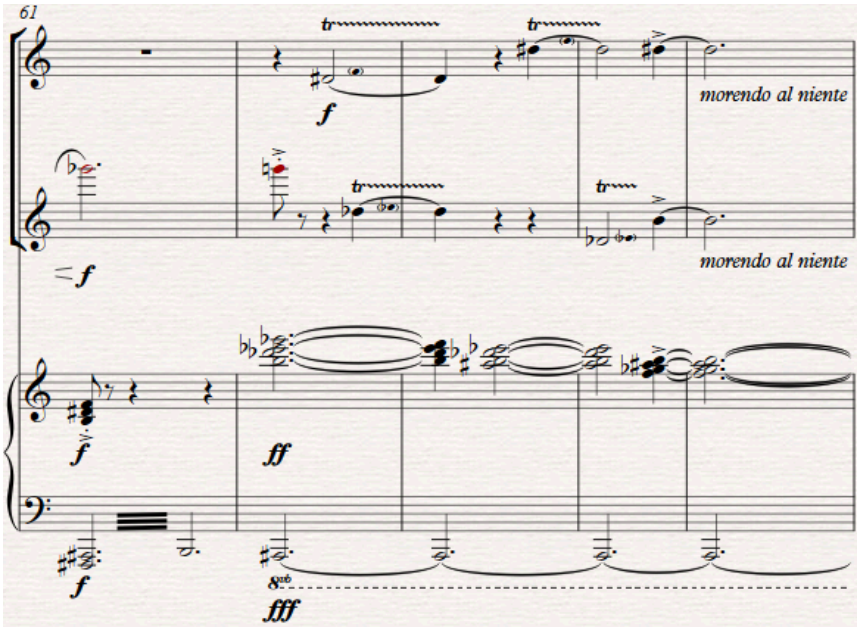


Ej. 2.8-Variaciones en las figuras rítmicas

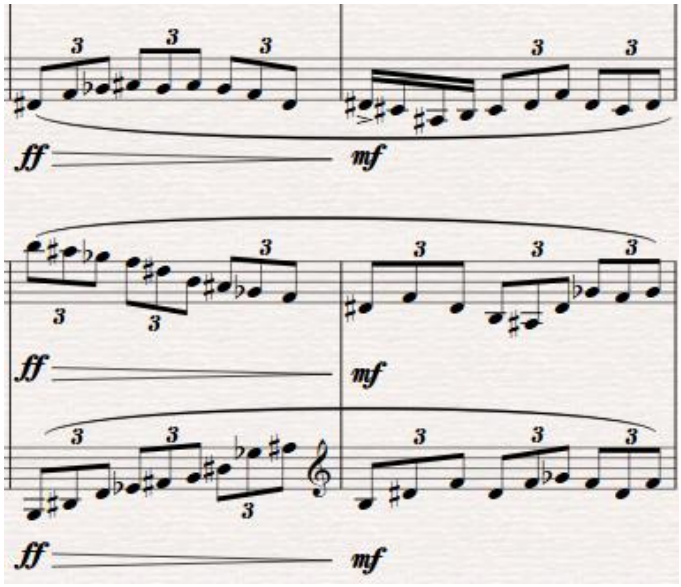


La ruptura de la inercia provocada por estos dos momentos se da a partir de un cese abrupto en el movimiento, donde aparecen trinos en ambos clarinetes y un corte sobre un acorde en el piano, formado por alturas de la escala inicial (ejemplo 9). El movimiento se retoma para seguir otra dirección a partir de un cambio en el *ostinato* del piano, la métrica y las elaboraciones rítmico/melódicas en los clarinetes, tomadas de la primera sección (ejemplo 10).

Ej. 2.9-Cese del movimiento inicial, y, por lo tanto, de la inercia generada



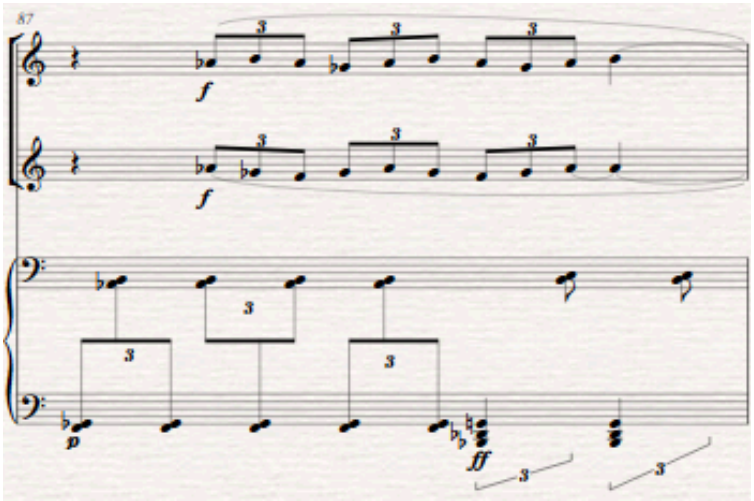
Ej. 2.10-Reinicio del movimiento inicial con variaciones melódicas y rítmicas



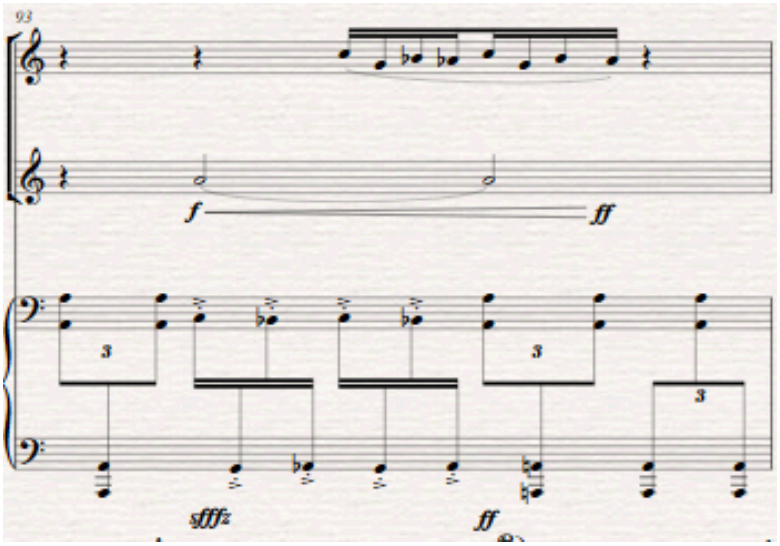
La siguiente sección se mantiene sobre la base rítmica de tresillos y dieciseisavos, con algunos quintillos y seisillos como elementos de variedad, y un nuevo *ostinato* en la parte grave del piano, con un material melódico distinto, basado en octavas y

acordes, pero manteniendo las figuras de tresillos, como enlace al tema inicial. Los gestos melódicos de los clarinetes van sustituyendo, poco a poco, las elaboraciones sobre tresillos, para dar lugar a una nueva sección donde los dieciseisavos forman la base rítmica sobre la cual se desarrolla.

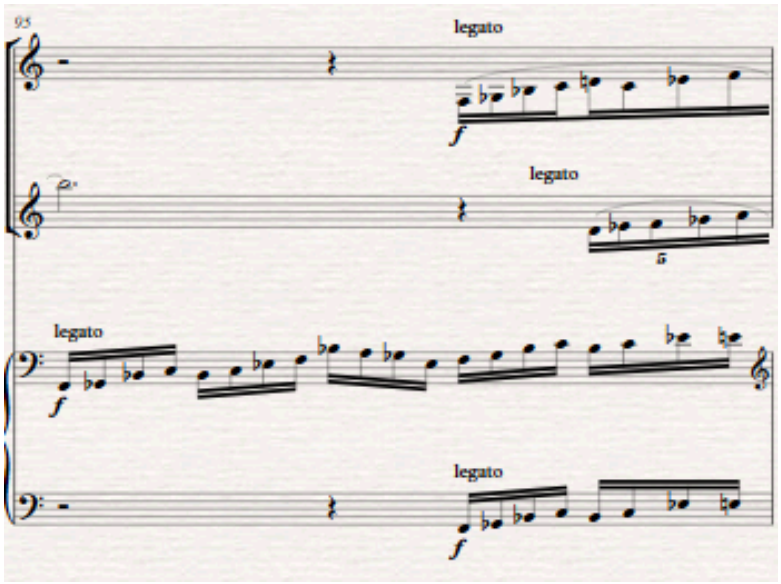
Ej. 2.11-Transición entre tresillos y dieciseisavos



Ej. 2.11a



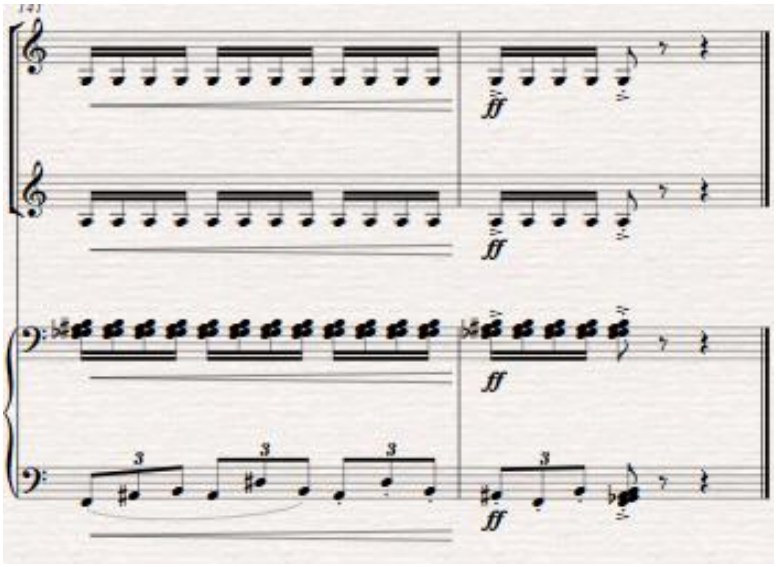
Ej. 2.11b



El movimiento regresa abruptamente a los tresillos, mezclándolos con los dieciseisavos. La elaboración melódica, en esta parte, se desarrolla sobre cromatismos en diferentes direcciones, con la intención de anular el “color” y carácter de la escala sobre la que está desarrollado todo el material.

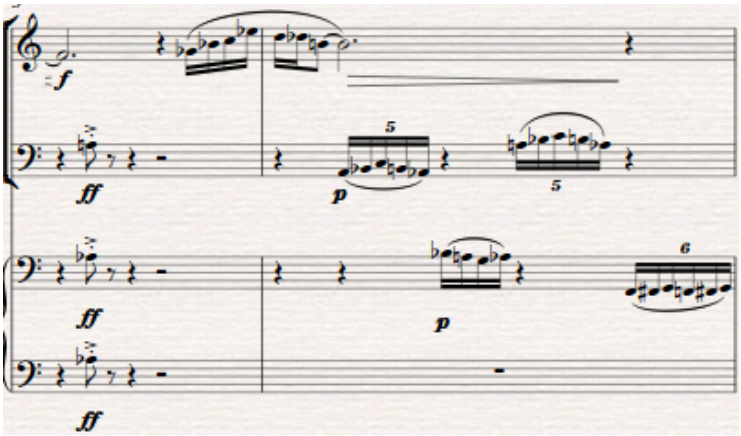
El movimiento concluye con un grupo de notas repetidas en ambos clarinetes, la repetición de un acorde, formado por las notas del *ostinato* inicial, en la mano derecha del piano, mientras la izquierda presenta grupos de tresillos, como reminiscencia del material con el que comienza la obra:

Ej. 2.12



El segundo movimiento, *Azufre*, a diferencia del primero donde se busca la continuidad del material, parte de motivos rítmico /melódicos que alternan constantemente con silencios (en el primer movimiento se busca la continuidad del material), derivando en un discurso que se ve “interrumpido” constantemente.

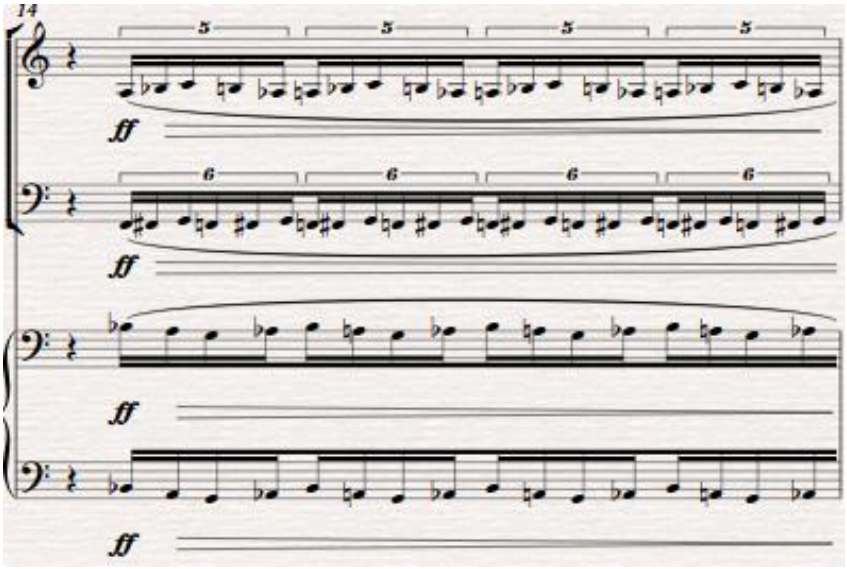
Ej. 2.13-Alternancia entre motivos y silencios



La elaboración de dichos motivos se basa en una tercera menor descendente seguida de una segunda menor ascendente, y cromatismos ascendentes, ambos a partir de diferentes alturas.

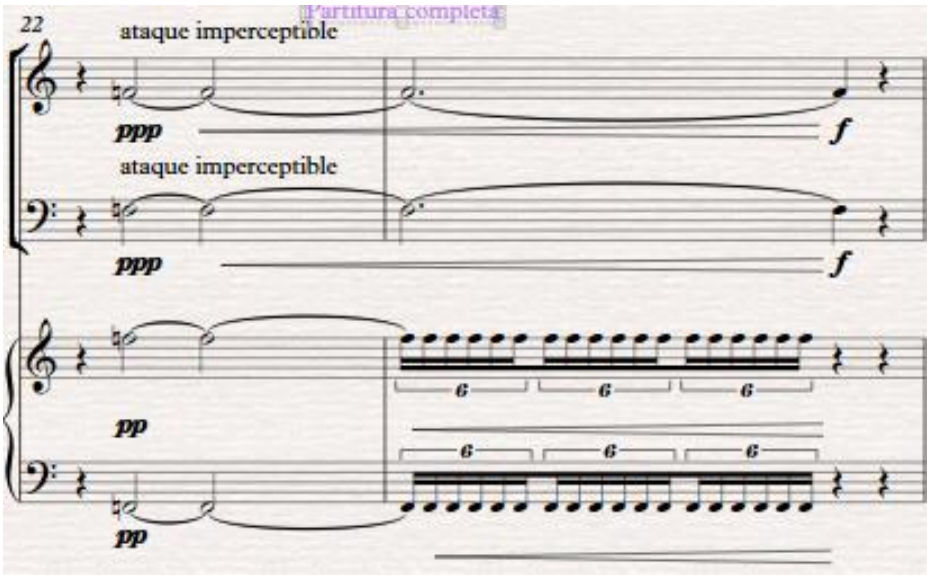
El ritmo de la pieza está marcado por el uso de una mayor variedad de figuras rítmicas, esto en relación con el primer movimiento: tresillos, octavos, dieciseisavos, quintillos y seisillos que se mezclan de manera continua y se presentan de manera sucesiva, sin una preferencia por alguna de ellas. Éste desarrollo rítmico/melódico de la primera sección está seguido por un material conformado por dieciseisavos, quintillos y seisillos interpretados de manera simultánea, como una especie de síntesis de la aparición sucesiva anterior.

Ej. 2.14-Elementos simultáneos

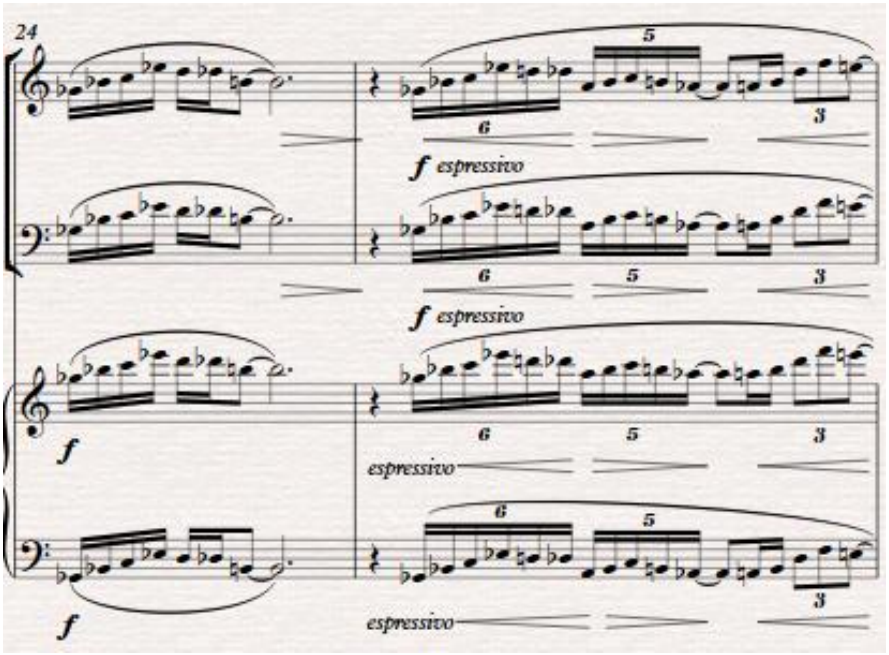


Después de alternar entre ambos recursos de simultaneidad y sucesión, el discurso llega a un nuevo elemento, elaborado a partir de notas repetidas, notas largas que representan un claro contraste con las figuras anteriores y también la inclusión de movimientos paralelos en los tres instrumentos. Esto como puente hacia una nueva sección de mayor envergadura, que podría funcionar como una parte B.

Ej. 2.15-Puente (notas largas y notas repetidas)

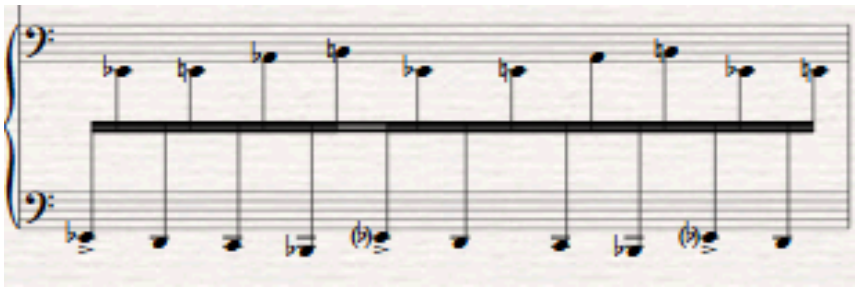


Ej. 2.15a-Puente (movimiento paralelo)



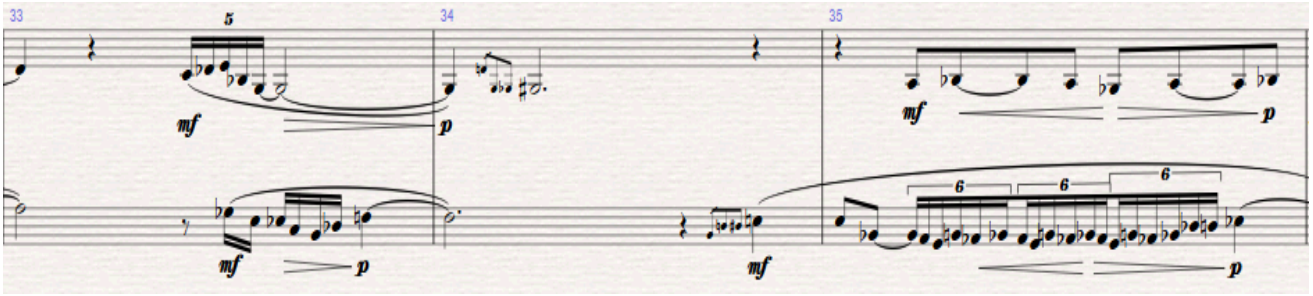
La siguiente sección utiliza nuevamente un *ostinato* en el piano sobre el registro grave, construido a partir de una escala conformada por las notas do-re-mi♭-la♭-si♭-si♮.

Ej. 2.16-*Ostinato*



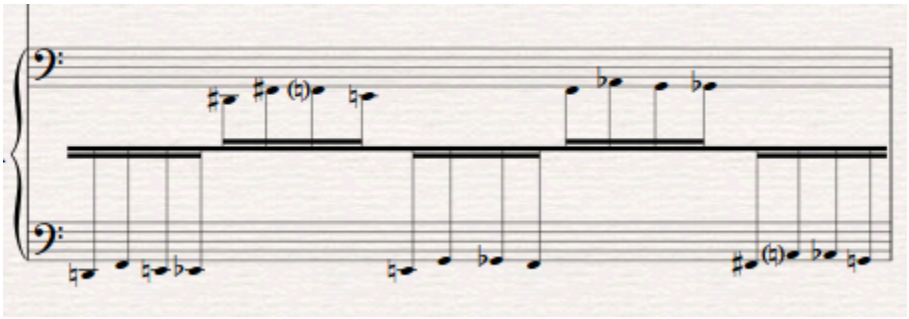
Las líneas melódicas de ambos clarinetes utilizan el material rítmico presentado al inicio de la obra, mezclando notas largas con figuras más breves: octavos, tresillos de dieciseisavo y seisillos, con contornos melódicos derivados de la escala sobre la cual está elaborado el *ostinato* del piano.

Ej. 2.17-Figuraciones rítmico/melódicas en los clarinetes



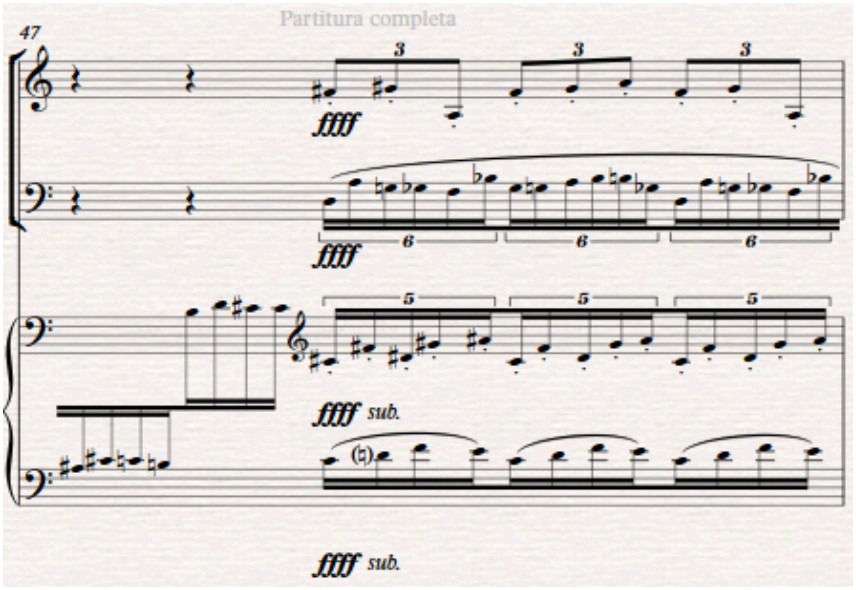
Después de ser elaborada esta sección, el *ostinato* se modifica, la textura se vuelve menos densa al cambiar las octavas alternadas en ambas manos por pequeños motivos melódicos de cuatro notas en cada mano:

Ej. 2.18-Elaboración del *ostinato*



Dichos motivos comienzan un movimiento ascendente hasta llegar a un clímax, en el cual la textura alcanza, dentro de la pieza, la mayor densidad, al mezclar en un mismo momento diversas figuras rítmicas en cada voz, a la par de motivos con alturas que provocan disonancias entre todas las voces y la dinámica más fuerte.

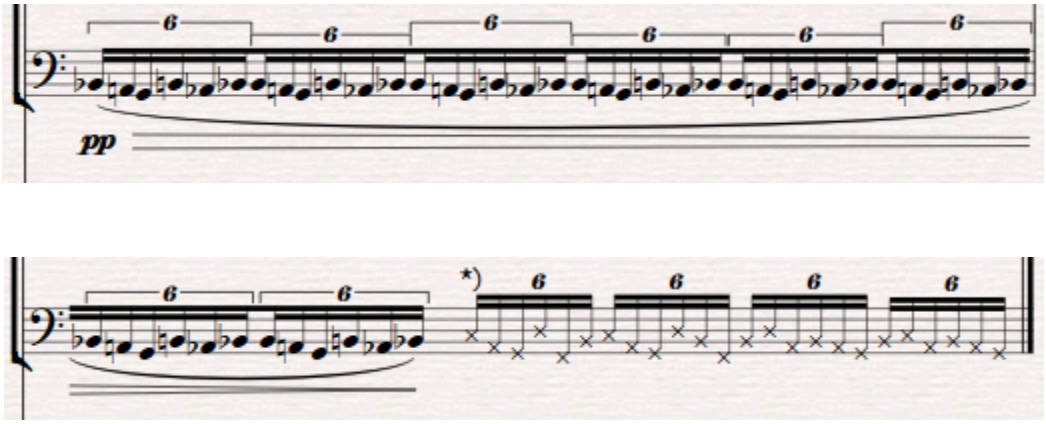
Ej. 2.19-Clímax



A partir de aquí el movimiento empieza a dar la impresión de ir más lento y las texturas a volverse menos saturadas: los motivos se alternan y no aparecen juntos, las voces de los clarinetes introducen, poco a poco, figuras rítmicas más largas, al igual que el piano, pero en acordes. Éste recurso continúa hasta el final de la pieza, utilizando, entre las líneas melódicas, elementos que forman el clímax anterior. La

textura se “diluye” hasta quedar únicamente la voz del clarinete bajo, en un *diminuendo* que lleva hasta el sonido de las llaves del instrumento.

Ej. 2.20-Diminuendo final en la voz del clarinete bajo



Éste gesto final emula la disolución dentro proceso alquímico, la mezcla de todos los elementos en una unidad indivisible que termina por desaparecer, para volver a comenzar el ciclo y el proceso.

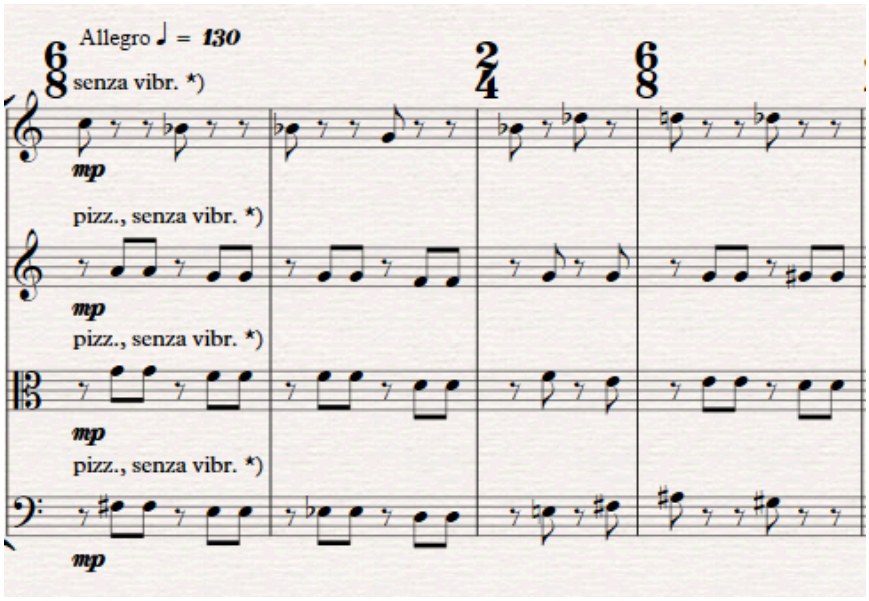
***La danza del hada verde*, para cuarteto de cuerdas**

La pieza está inspirada en un libro de María Emilia Chávez Lara, donde se relatan diversas anécdotas referentes al uso del ajenjo en la Europa de los siglos XIX y XX. La pieza, en ese sentido, intenta reflejar el desenfreno y el delirio provocados por las supuestas propiedades psicotrópicas de la célebre bebida, conocida como “El hada verde”.

El uso del cuarteto de cuerdas, con su gama tan amplia de efectos tímbricos y posibilidades texturales, me pareció la elección más adecuada para representar los diferentes estados de ánimo que resultan de la ingesta de una sustancia con las características mencionadas arriba. Los ritmos y las armonías (algunas basadas en los acordes utilizados por Bill Evans en su etapa temprana) intentan dibujar la inestabilidad física de la intoxicación: una suerte de caricatura

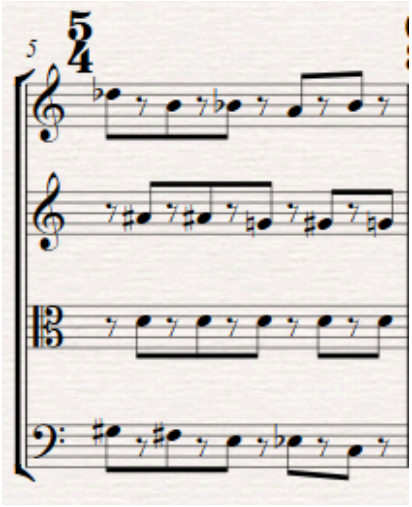
El primer movimiento (*Baile*) parte de dos temas que, después de ser presentados, aparecen nuevamente a lo largo de la obra con diversas variaciones. El tema A está elaborado sobre una melodía conformada por segundas menores y mayores y terceras menores, en un movimiento descendente, primero, y ascendente después. El acompañamiento de los demás instrumentos aparece en contratiempo, con acordes formados por terceras y novenas.

Ej.3.1-Tema A



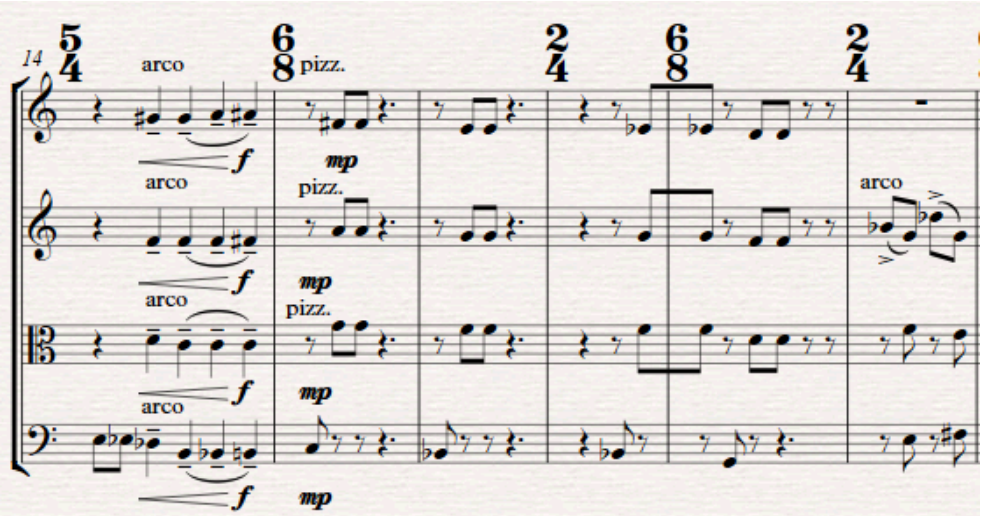
Después de presentado el primer tema, éste se “comprime” de manera que la información de los primeros cuatro compases aparezca sólo en uno, con ligeras variaciones en las voces del acompañamiento (descensos cromáticos):

Ej. 3.2-Compresión del tema A



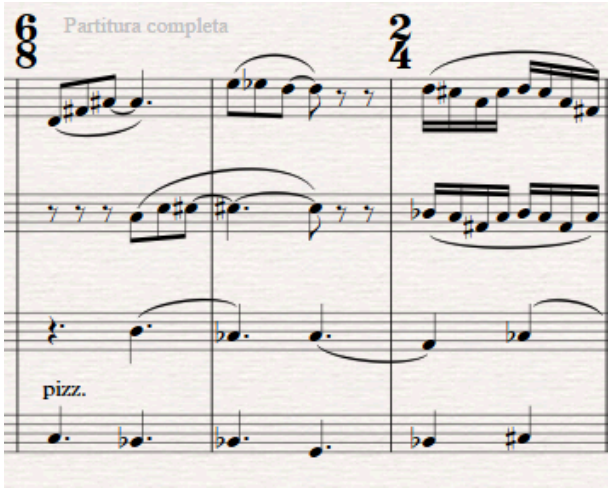
El procedimiento se repite a manera de iteración, para establecer el carácter del movimiento y sus características rítmico/melódicas, después de lo cual el material es variado rítmicamente, desplazando el momento en que aparecen melodía y acompañamiento:

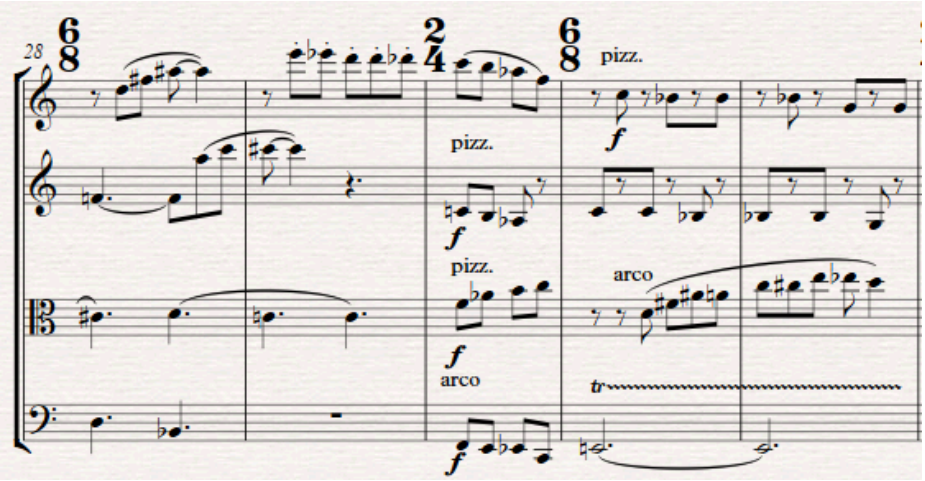
Ej. 3.3-Primera variación rítmica (desplazamientos)



El primer elemento de diversidad se presenta con una breve línea melódica derivada de las notas finales del primer material, dividida entre los dos violines y presentada, después, (y desplazada rítmicamente) en la viola:

Ej. 3.4-Primer elemento de diversidad



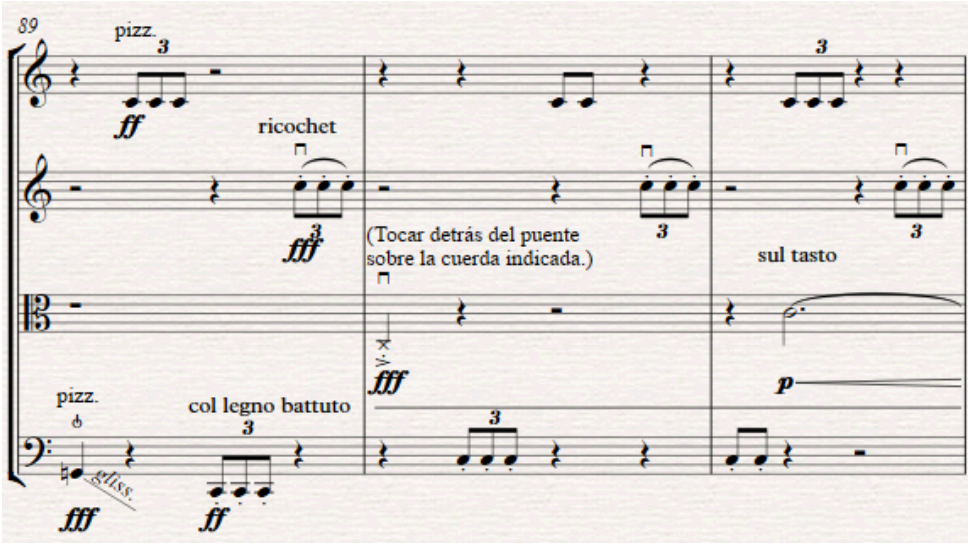


A partir de este punto ambos elementos interactúan, alternando entre variaciones (principalmente rítmicas) del primer tema y tomando fragmentos de la melodía del segundo material, que acompañan dichas variaciones.

Toda la primera sección se basa en éste principio formal.

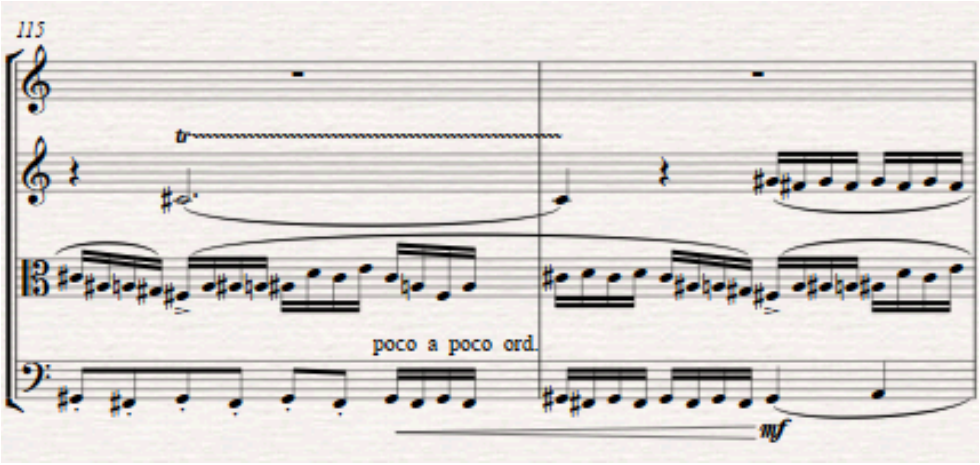
La segunda sección se va introduciendo poco a poco a partir de una mayor presencia de silencios entre las figuras rítmico/melódicas, para dar a lugar a notas de mayor duración y figuras rítmicas más breves, lo que da como resultado un ritmo menos estable y más “errático”. Éste es el primer elemento de contraste, mismo que es acentuado por las diversas técnicas de ejecución en cada instrumento (*sul tasto*, *col legno*, pizzicato percutido, tocar detrás del puente, etc.).

Ej. 3.5-Elemento de contraste



El movimiento se acerca al final con una mayor densidad en la textura, formada por figuras rítmicas más breves y fragmentos melódicos más disonantes, que se construyen a partir de elementos melódicos ajenos a la sonoridad que resulta de los elementos anteriores y que son presentados de manera simultánea en varios instrumentos o en todos al mismo tiempo. Utilizando la misma técnica formal de la transición entre la primera y la segunda sección: introducir poco a poco los elementos del inicio, el material inicial comienza a aparecer, para concluir con una suerte de recapitulación o re-exposición literal.

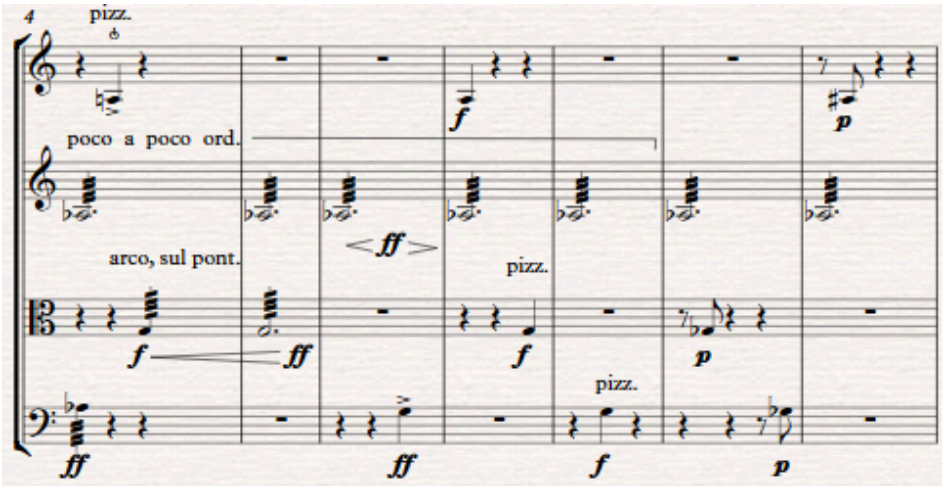
Ej. 3.6-Textura más densa hacia el final del movimiento



El segundo movimiento (*Delirio*) parte de elementos de carácter más parsimonioso para crear un ambiente más meditativo. Sin embargo, la relación con el primer movimiento se da a través del uso de ritmos desplazados y *politempi* generados a partir de una técnica de escritura tomada del Concierto de Cámara de György Ligeti. Este proceso lo explicaré más adelante.

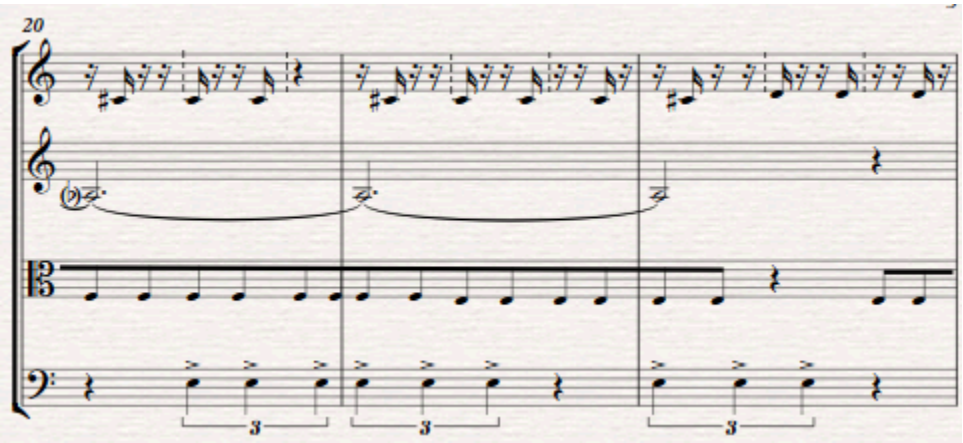
El inicio se desarrolla a partir de una nota que se sostiene en el violín II, y a partir de la cual se generan los diversos eventos que engrosan o adelgazan la textura.

Ej. 3.7-Inicio



Conforme el proceso se desarrolla, un elemento rítmico comienza a predominar: notas repetidas sobre diferentes figuras rítmicas en cada instrumento a partir de figuras de octavos, dieciseisavos y tresillos de cuarto utilizados de manera simultánea, introduciendo de ésta manera uno de los principales materiales a partir de los cuales se construye la pieza.

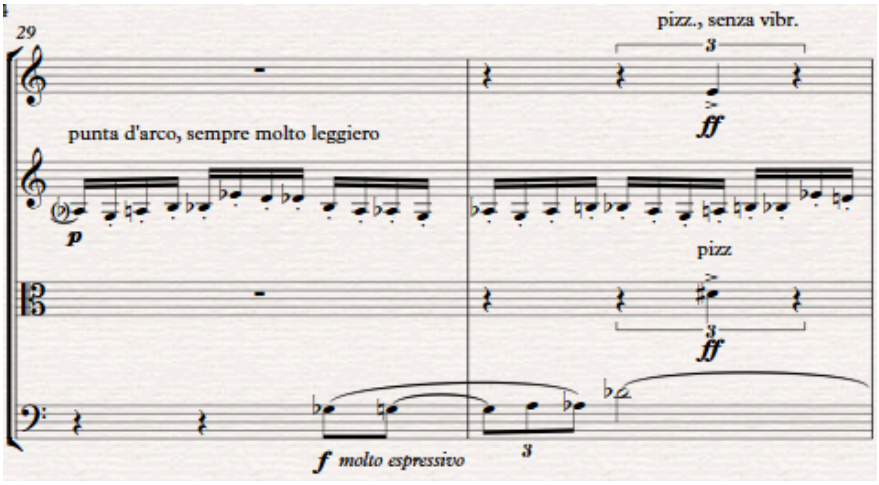
Ej. 3.8-Notas repetidas



La siguiente sección introduce el segundo elemento formal: patrones rítmico/melódicos que se repiten durante varios compases, y que alternan con gestos que funcionan como reminiscencia de las notas repetidas al inicio. Éstos patrones están construidos sobre notas que abarcan el ámbito de una quinta disminuida.

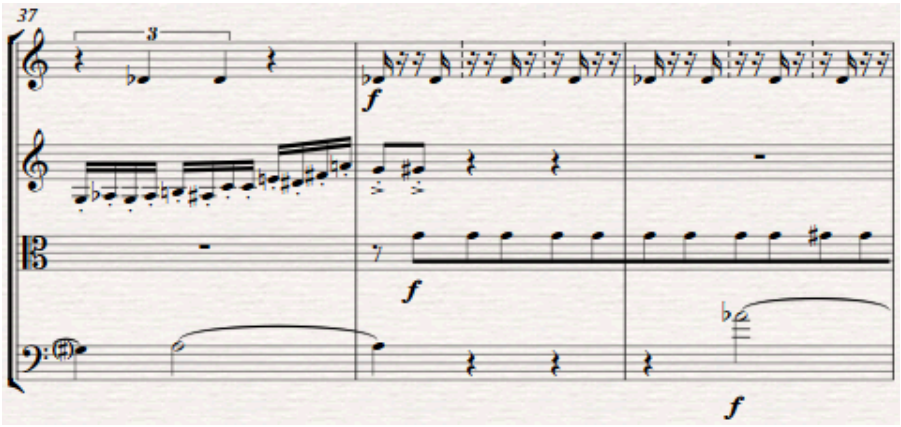
La alternancia entre estos dos materiales genera la estructura general del movimiento.

Ej. 3.9-Repetición de patrones rítmico/melódicos



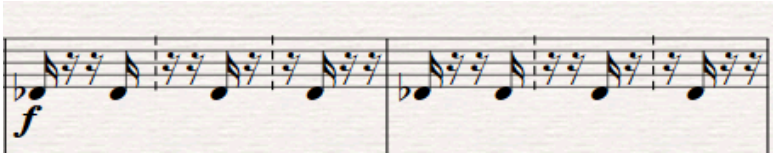
En la siguiente etapa la inercia generada por los patrones repetidos se detiene súbitamente para dar lugar a una nueva sección que retoma las notas repetidas:

Ej. 3.10-Las notas repetidas se presentan nuevamente



La escritura a partir de la cual se generan los *politempi* mencionados más arriba (tomados de la obra de György Ligeti), consiste en una distribución irregular dentro de un patrón regular, por ejemplo: una nota que aparece cada tres dieciseisavos dentro de grupos de cuatro dieciseisavos:

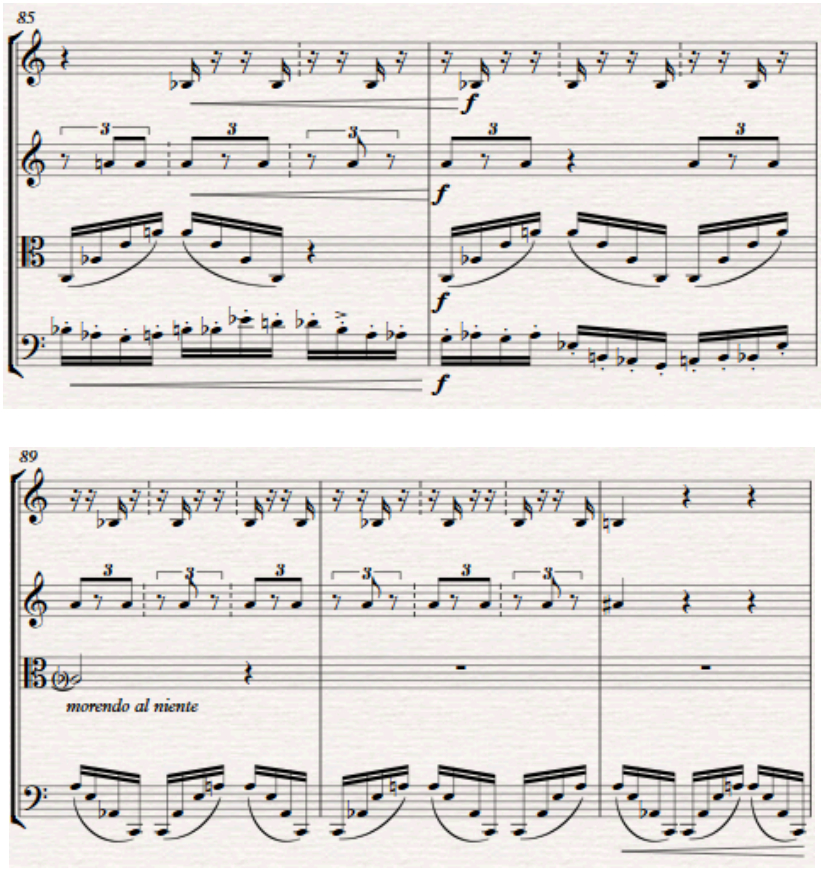
Ej. 3.11-Distribución irregular dentro de un patrón regular



A partir de este momento el material de la obra alterna constantemente entre ambos patrones (las notas repetidas generando *politempi* y los gestos rítmico/melódicos).

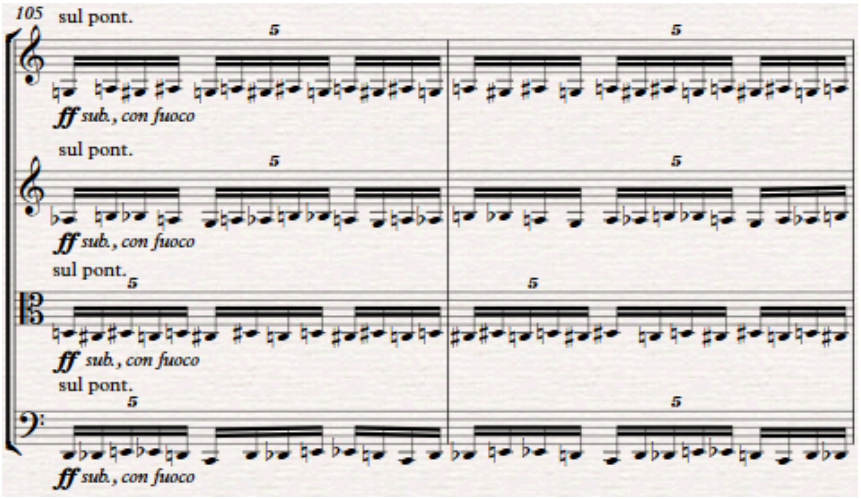
El siguiente elemento de contraste está elaborado sobre arpegios que se presentan en diferentes instrumentos. Éstos interactúan con los materiales presentados previamente.

Ej. 3.12-Arpegios



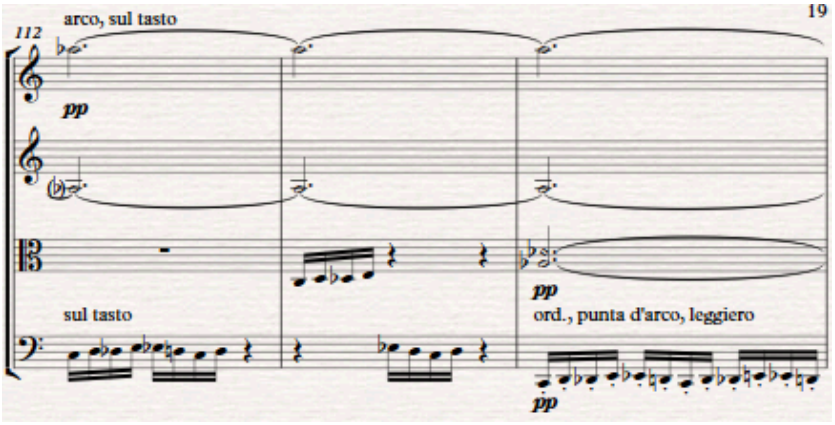
Lo elementos se mueven hacia una sección en la cual los patrones formados por los gestos rítmico/melódicos comienzan a superponerse, dando lugar a la textura con mayor densidad dentro del movimiento, alternando entre dieciseisavos y quintillos:

Ej. 3.13-Textura con mayor densidad



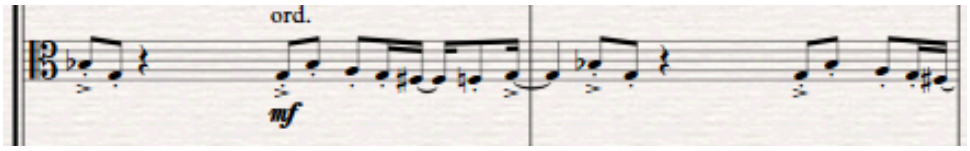
El movimiento cesa abruptamente en todos los instrumentos con excepción del cello, donde se mantienen las figuraciones mencionadas arriba, mientras las demás voces se contraponen con acordes aumentados y disminuidos tocados en *pizzicato*, a manera de reminiscencia del material inicial. Súbitamente notas largas aparecen en las voces superiores mientras la voz del cello se mantiene sobre los patrones de dieciseisavos y quintillos, pero esta vez intercalando silencios entre cada uno, para concluir sólo con notas largas:

Ej. 3.14-Elaboración final del material, notas largas y patrones que alternan con silencios

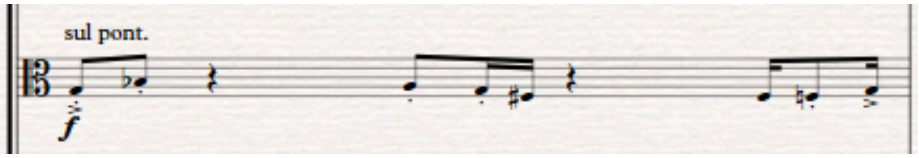


El último movimiento (*Ritual*) retoma materiales de los dos anteriores, tomando como base de la inercia un *ostinato* en la voz de la viola, diseñado dentro de un compás de cuatro cuartos, pero insertado dentro del compás general de la obra: cinco cuartos, lo que da lugar a un desplazamiento continuo del inicio del *ostinato*. A partir de éste, todos los demás eventos se desarrollan, reelaborándose él mismo a partir de fragmentaciones de sus componentes.

Ej. 3.15-*Ostinato*



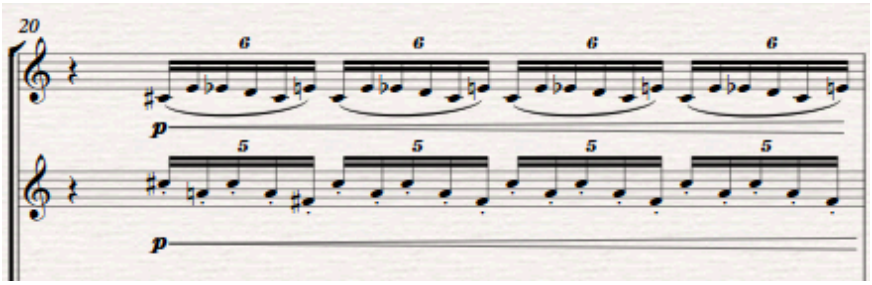
Ej. 3.16-Fragmentación del *ostinato*



El material melódico de las demás voces está hecho sobre variantes rítmicas del segundo material del primer movimiento (material con un carácter mayormente melódico, en contraste con el primero, acusadamente rítmico) y retoma los gestos melódicos que se repetían como patrones en el segundo movimiento, generando así la coherencia necesaria para unificar los tres movimientos.

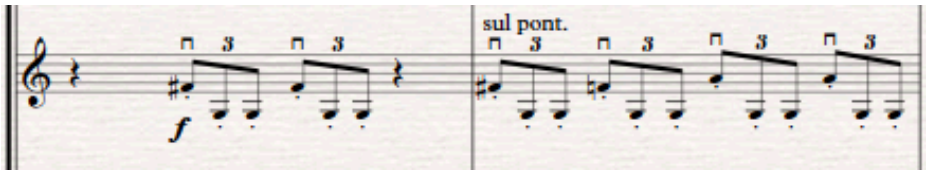
Ej. 3.17-Variante del material del primer movimiento

Ej. 3.18-Gestos en quintillos y seisillos, tomados del segundo movimiento (violines I y II)



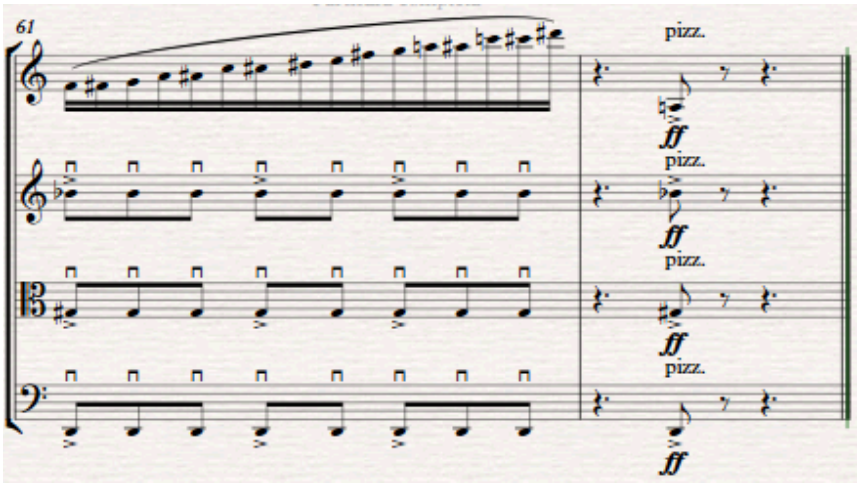
En términos formales los elementos giran sobre sí mismos a lo largo del movimiento, generando variantes similares a las mencionadas anteriormente sobre los ritmos y melodías utilizados. Hacia el final, por ejemplo, el primer tema del primer movimiento es presentado por un sólo instrumento:

Ej. 3.19-Primer tema del primer movimiento (elaboración a una sola voz)



La armonía que se desprende de la voz del violonchelo se basa en descensos y ascensos de intervalos de: quinta aumentada, sexta menor, sexta mayor y séptima menor. Ésta “progresión” final, a la par de un cambio del *ostinato* hacia la voz superior (violín I), lleva poco a poco a la conclusión de la obra, que consiste en grupos de notas repetidas cuyo movimiento cesa de manera abrupta.

Ej. 3.20-Gesto final



La obra en su totalidad trata de reflejar ese estado alterado en el que los objetos y el espacio parecen desplazarse, modificarse, aumentar de tamaño o diluirse, recurriendo, para este propósito, a cambios de compás y cambios de acentuación, desplazamientos rítmicos y melódicos, y *politempi*, melodías que, después de ser presentadas en su totalidad, reaparecen transformadas, incompletas o fragmentadas por silencios, reflejando ese desconcierto que genera el percibir las cosas en aquel estado.

***Ombú*, para quinteto de percusiones**

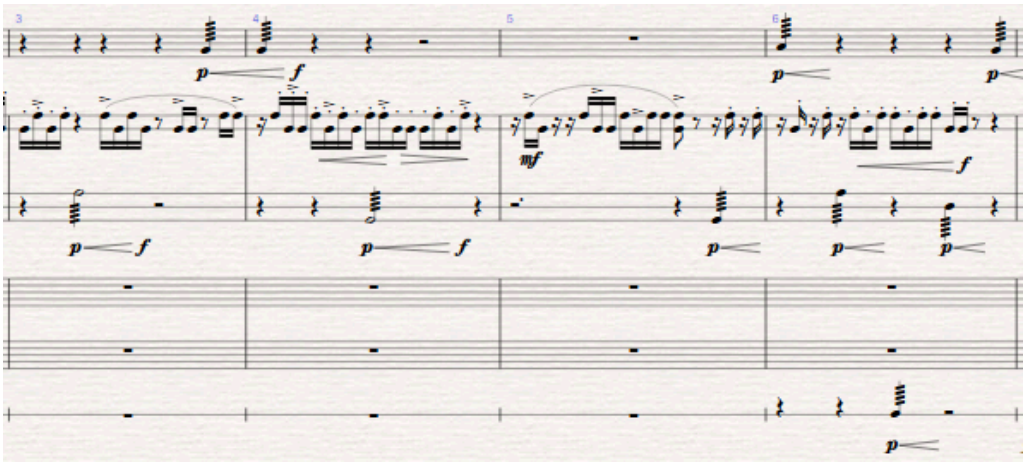
La obra toma su título del nombre guaraní para un árbol oriundo de Sudamérica. La pieza se basa en las tres partes del árbol: sus raíces, el tronco y el follaje, a partir de los distintos caracteres que conforman cada uno de los movimientos. No pretende ser una recreación estructural, sino una mera impresión, esencialmente rítmica, a partir de la imagen de cada sección arbórea.

Durante la composición de ésta obra busqué explorar diversas posibilidades combinatorias a partir de motivos rítmicos muy breves, que se mezclan entre diferentes instrumentos dentro del formato instrumental, así como las texturas tímbricas que resultan de esas mismas mezclas. Los timbres fueron seleccionados de manera que entre cada movimiento fuese muy evidente no sólo el cambio de carácter, sino también de color, de tal forma que los movimientos primero y tercero están escritos en un estilo predominantemente rítmico y tienen mayor movimiento y procesos de inercia, utilizan sólo membranófonos: bongós, toms, bombo, y timbales, y marimba, mientras que el segundo movimiento recurre por completo a instrumentos con un color metálico o brillante: campanas tubulares, vibráfono, tam-tam, celesta y crótalos.

La pieza se divide en tres movimientos; el primero y el tercero comparten la misma dotación instrumental, mientras que en el segundo cambia completamente.

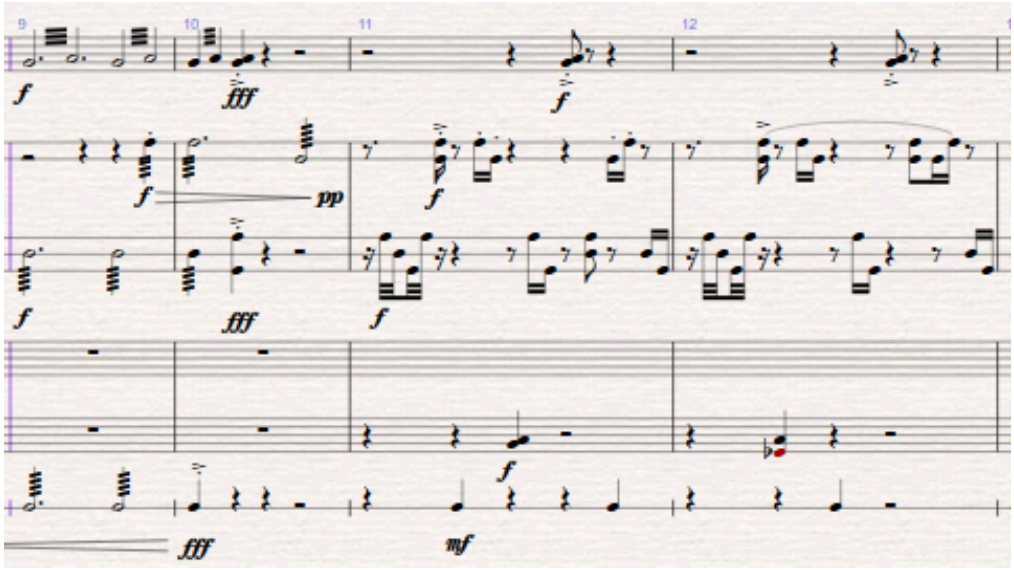
El primer movimiento, *Mocambo*, abre con un motivo rítmico en los bongós que se desplaza conforme los elementos avanzan dentro de los compases, iniciando cada vez en un pulso distinto (primero, segundo, tercero, etc.), acompañado de redobles en la gran casa, los toms y los timbales, siempre desde una dinámica *piano*, de manera que parezcan surgir uno a uno.

Ej. 4.1-Motivo rítmico en los bongós, redobles en el resto de los membranófonos



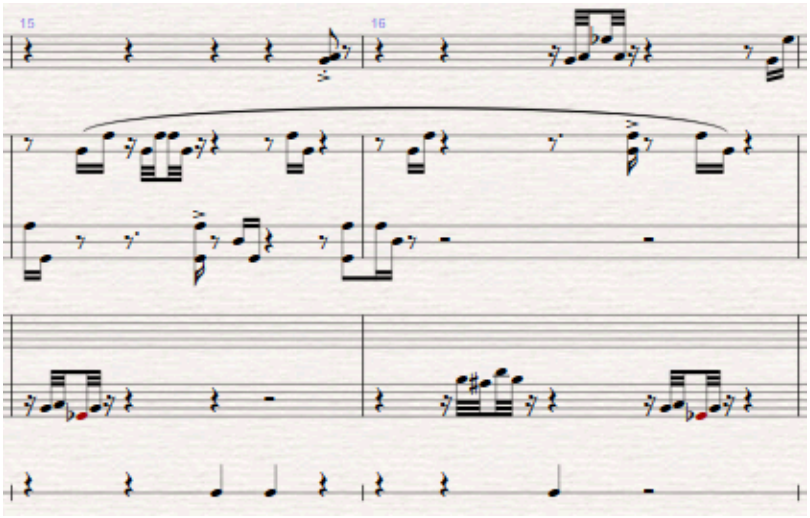
La primera sección se desarrolla por completo sobre estos elementos. A manera de puente, todos los instrumentos que participan en esta primera parte realizan un tremolo que desemboca en la entrada de la marimba, que, junto con el timbal, comienzan a presentar un nuevo elemento rítmico basado en valores de cuartos, conformado por dos notas simultáneas con distancia de segunda mayor y quinta aumentada entre cada una, y grupos de treintaidosavos sobre intervalos de tercera y segunda, mayores y menores. Ésta última figura alterna con el bongó.

Ej. 4.2-Segunda sección, entrada de la marimba

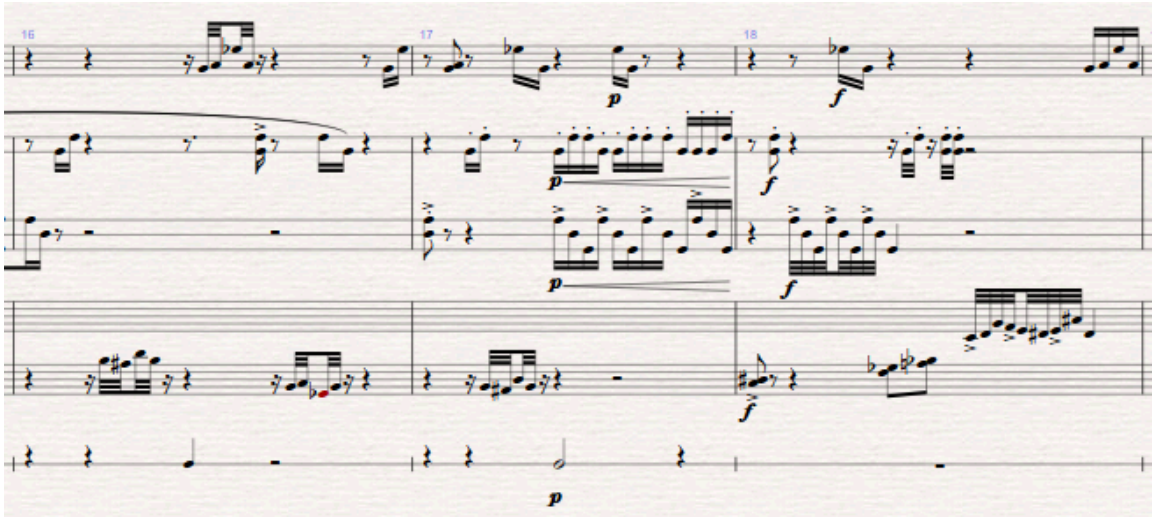


El siguiente proceso consiste en introducir paulatinamente una mayor cantidad de notas y figuras rítmicas en todas las voces, alternando entre el uso de un sólo instrumento o varios a la vez, conduciendo el material hacia una textura de mayor densidad. Dicho proceso se prolonga durante varios compases, donde los treintaidosavos forman la base de las figuras que se utilizan en la elaboración.

Ej. 4.3-Motivos rítmicos sobre treintaidosavos

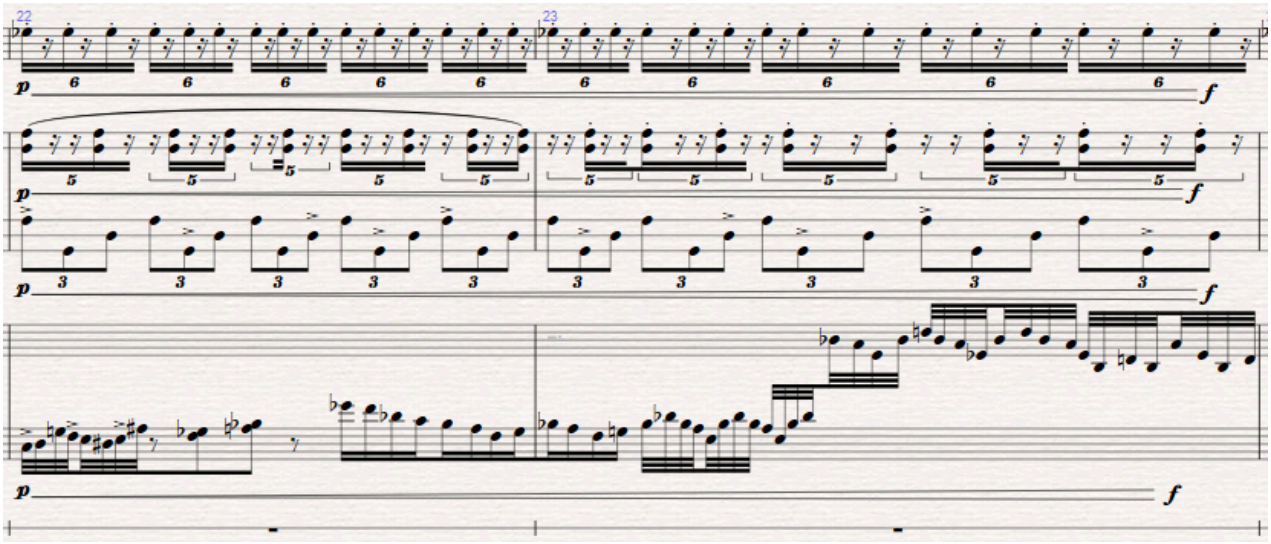


Ej. 4.4-Mayor densidad en cada voz



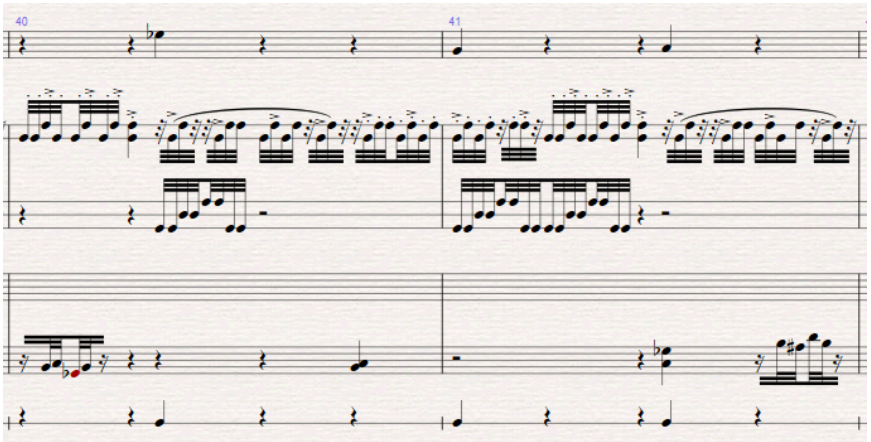
Un elemento de variedad dentro de la elaboración antes mencionada, consiste en los *politempi* descritos más arriba (*La danza del hada verde*), éstos aparecen junto a las secciones de mayor densidad, dando como resultado una modulación métrica a partir de los cambios de acentuación.

Ej. 4.5-*Politempi*, modulación métrica



Hacia el final, el motivo rítmico del bongó es presentado nuevamente, pero ésta vez acompañado por las variantes rítmicas que cada voz fue desarrollando a lo largo de la parte central, así como las figuras rítmico/melódicas de la marimba al inicio de la obra.

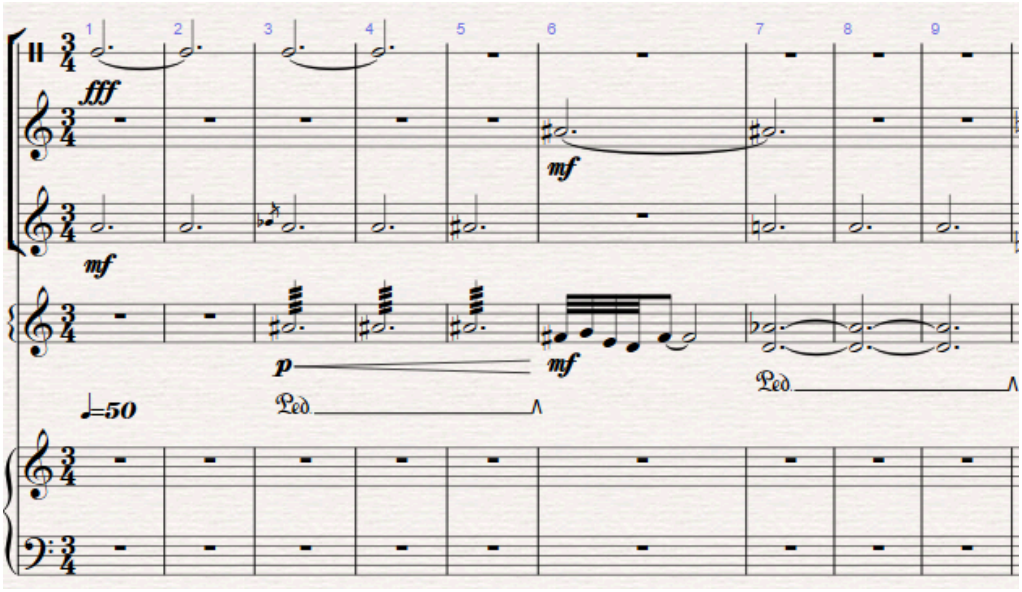
Ej. 4.6-Final, motivo rítmico del bongó



Mandinga es el nombre del segundo movimiento, el cual es de carácter lento y meditativo. La instrumentación cambia por completo hacia timbres metálicos, más “brillantes”: vibráfono, crótalos, campanas tubulares, celesta y tam-tam,

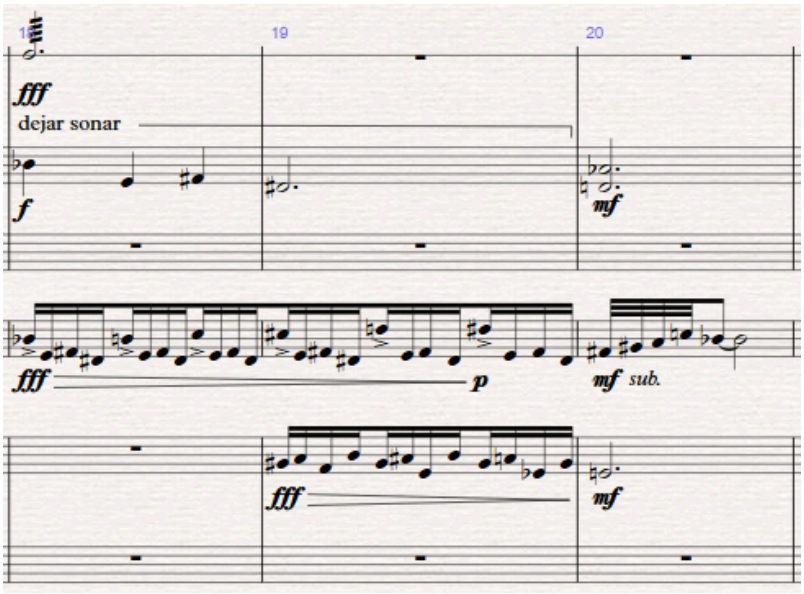
La pieza está construida sobre notas de mayor duración, en franco contraste con los valores rítmicos mucho más breves con respecto al movimiento antecedente, utilizando alturas que se sostienen con el primer ataque y trémolos sobre la misma nota.

Ej. 4.7-Inicio, valores rítmicos de mayor duración



El desarrollo del movimiento se basa por completo en la premisa de las notas con larga duración, combinando diversos timbres y alternando con breves gestos más breves presentados en la celesta y el vibráfono.

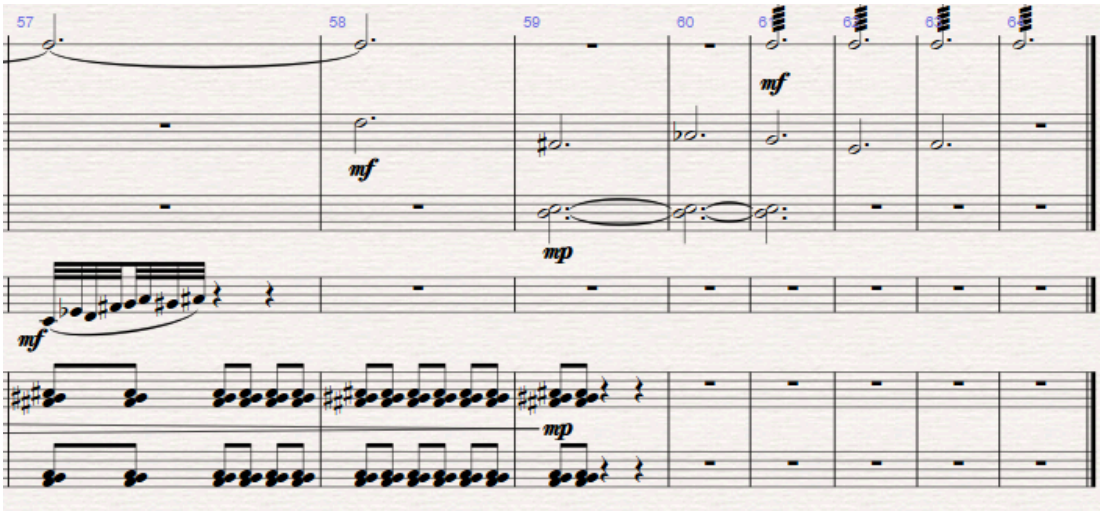
Ej. 4.8-Figuras breves en la celesta y el vibráfono



Para generar variedad dentro del discurso, los instrumentos utilizan diversos tipos de ataque, así como diferentes tipos de baquetas.

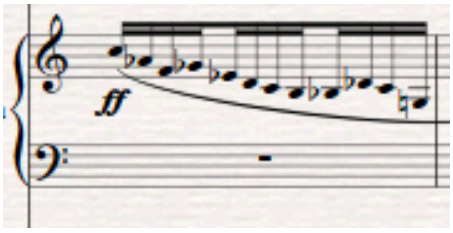
El movimiento concluye con las mismas figuras rítmicas que son utilizadas en el resto de la obra, con la excepción de un *ostinato* de octavos en la celesta.

Ej.4.9-Final

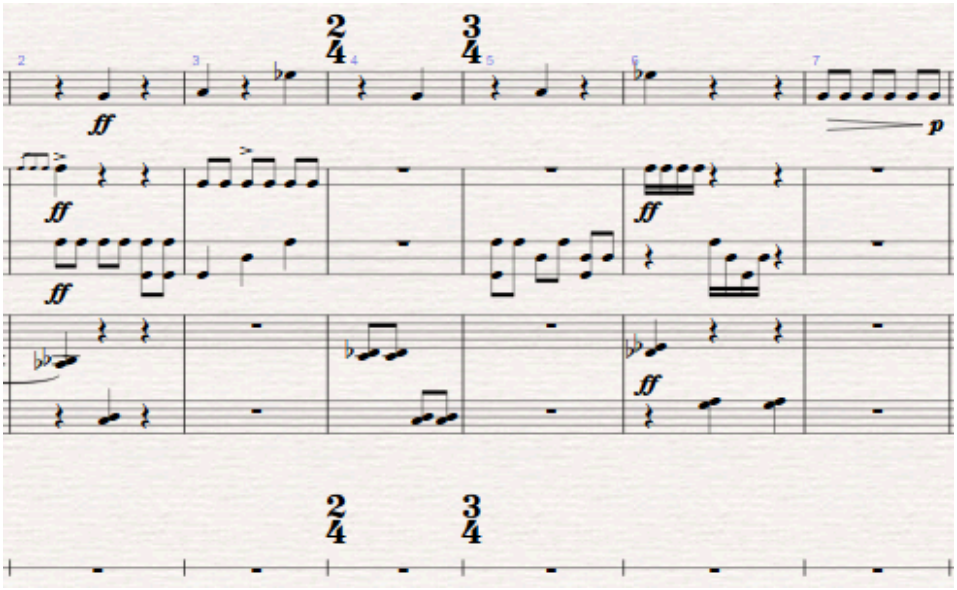


El tercer movimiento, *Quilombo*, regresa al carácter rítmico de la primera parte de la obra. Arranca con un gesto rítmico/melódico de la marimba sobre dieciseisavos, que alude al material que este instrumento utiliza a lo largo del primer movimiento. Durante la primera parte, los octavos forman la base del desarrollo del material, presentándose de manera sucesiva en cada voz, con el mismo motivo rítmico y mezclando los timbres, de manera que se forme un “eco” entre los distintos instrumentos a partir de la respuesta inmediata en cada línea instrumental. La marimba, nuevamente a manera de reminiscencia del primer movimiento, utiliza intervalos de segunda mayor.

Ej.4.10-Inicio, gesto en la marimba

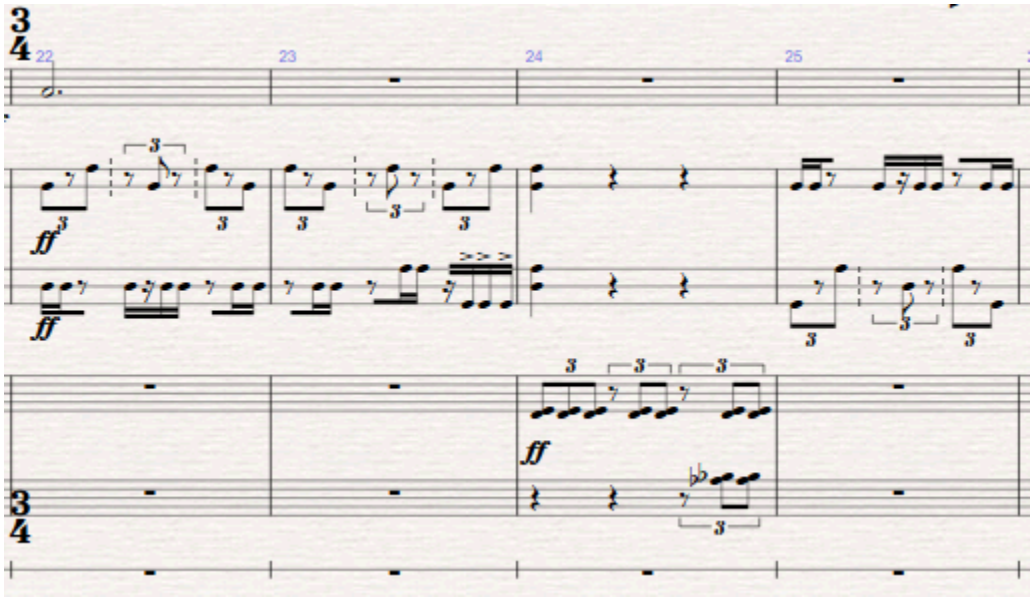


Ej.4.11-Octavos distribuidos entre diferentes instrumentos. Intervalos de segunda mayor en la marimba



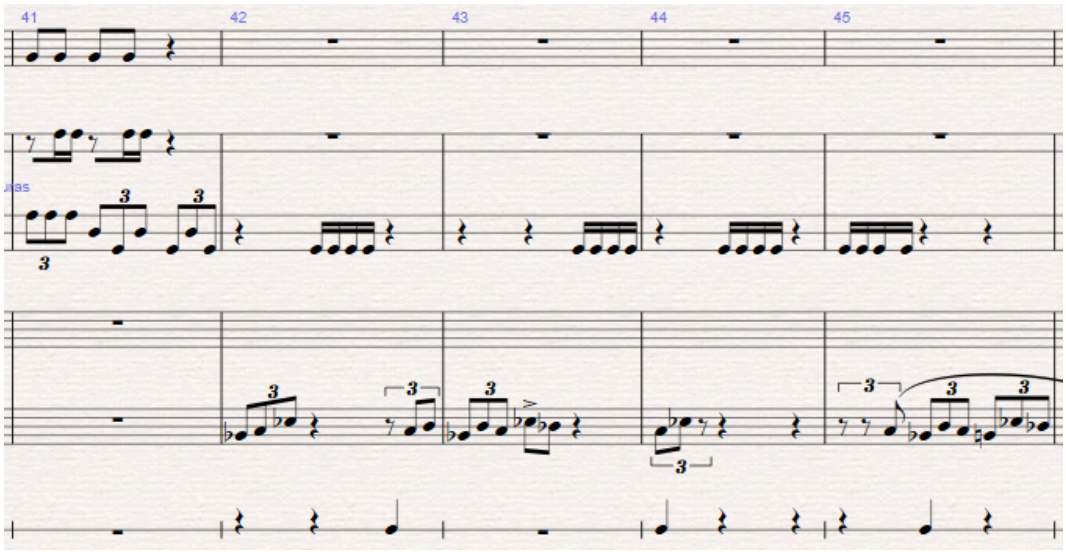
Conforme se elabora el material, tresillos y dieciseisavos aparecen a la par de los octavos, generando cambios de acentuación en cada voz, un recurso que también es tomado del primer movimiento. Sin embargo, a diferencia de su antecedente, la alternancia entre las diversas figuras se da de manera menos repentina y abrupta, dosificando la aparición de cada una. Este recurso genera breves polirritmias que se intercambian entre las voces, regresando en ocasiones a la base rítmica de los octavos, pero sin llegar a texturas tan densas como las formadas, mediante el mismo recurso, en el primer movimiento.

Ej. 4.12-Polirritmias

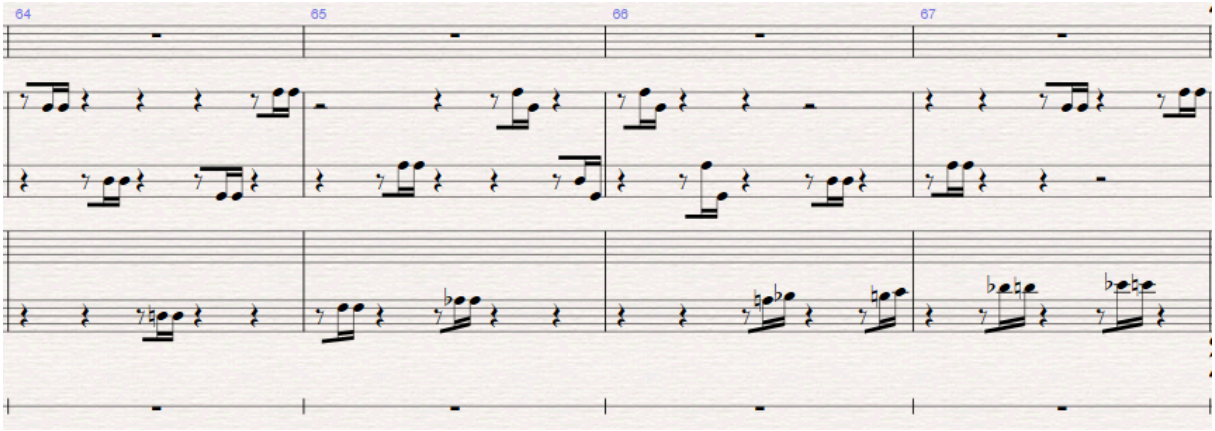


Mientras estos elementos se desarrollan, los octavos comienzan a adquirir cada vez menos protagonismo, para ceder ese lugar a los dieciseisavos y los tresillos. El efecto de “eco” (explicado más arriba) se establece entre los bongós, los toms y la marimba, tornándose cada vez más acusado.

Ej.4.13-Cambio de ritmo

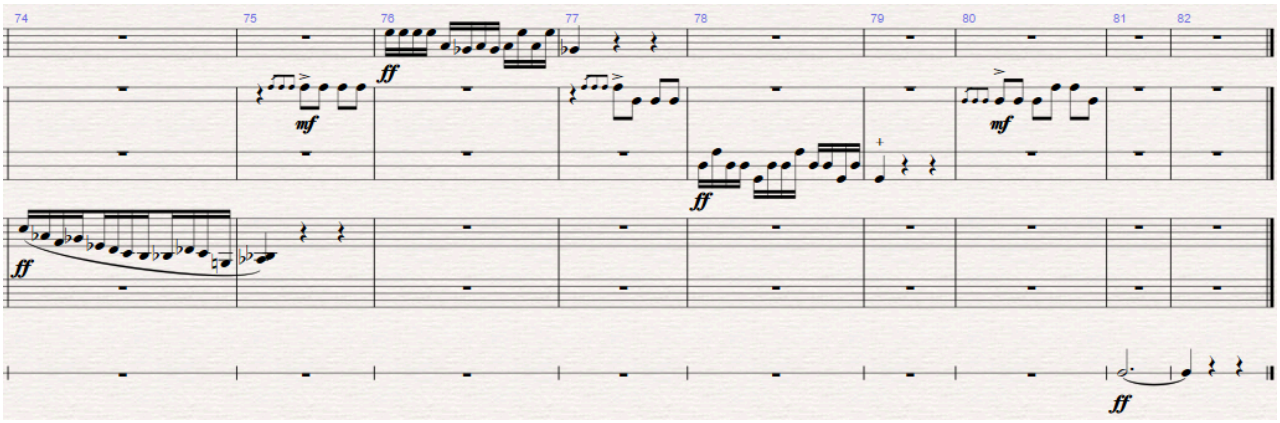


Ej. 4.13a-Efecto de “eco”



Para concluir, la pieza regresa al material inicial a partir del gesto de la marimba con el que se inicia el movimiento, volviendo al primer gesto rítmico en octavos con el que la pieza comienza su movimiento.

Ej. 4.14-Final



El golpe final en el bombo acentúa el carácter de la pieza y cierra con contundencia un desarrollo cuya inercia no se detiene, trazando un arco de movimiento continuo que se mantiene en uno o varios instrumentos.

Conclusiones

A partir de las diversas exploraciones de cada una de las obras aquí presentadas, fui descubriendo las características y parámetros predominantes dentro de mi música, los temas recurrentes, las obsesiones musicales y la manera en que asimilé las distintas influencias que me formaron.

El quehacer musical siempre franquea los límites de las instituciones y se alimenta de las experiencias que generamos en la práctica cotidiana. El jazz y las músicas de otras culturas marcaron una profunda huella en mi manera de escribir ideas musicales. Nunca pretendí trasladar de manera literal ese *modus operandi* de aquellas otras manifestaciones culturales, sino traducir algunos de sus elementos a otro ámbito musical a partir de su asimilación dentro de otra tradición.

A través del análisis de las obras aquí presentadas, he podido realizar un mapa de las diversas corrientes estilísticas que han confluido en mi estilo, y la manera en que he tratado y elaborado los diversos aspectos del lenguaje musical por medio de las diversas estructuras e instrumentaciones en cada obra.

Sin agotar todas las posibilidades de las exploraciones realizadas, me pregunto si es necesario replantear la manera en que los diversos elementos de mi lenguaje son tratados, para llevarlos, por ejemplo, hacia lugares un poco más cercanos al paisaje sonoro, las vanguardias contemporáneas o las experimentaciones sonoras. Este cuestionamiento mi inquieta dado que renunciar a un estilo puede implicar aproximarse a ciertas estéticas dominantes. Actualmente los estilos en México dentro de la música de arte occidental oscilan entre el neonacionalismo y las experimentaciones más extremas haciendo uso de las técnicas extendidas de los instrumentos, sin dejar espacio para ser consideradas dentro de los foros, estéticas que estén a caballo entre una y otra postura estilística. Mi lenguaje musical se intenta apartar de aspectos tradicionales por medio de métricas compuestas, ritmos continuos donde la sensación de un pulso fijo se pierde y con un uso de las alturas que constantemente está negando una tónica, sin caer en el exceso de utilizar únicamente cromatismos.

Los elementos analizados no están suprimidos ni desdibujados, como pasó con las llamadas vanguardias de los siglos XX y XXI. Están trastocados y fragmentados, y adquieren otro color a partir de la influencia de prácticas musicales de otras culturas dentro del contexto de la música de arte occidental.

Bibliografía

- Agawu, Kofi (2012). *La música como discurso*. Eterna Cadencia.
- Kühn, Clemens (2003). *Tratado de la forma musical*. Idea Books**.**
- Christensen, Erick (1996). *The musical timespace*. Aalborg University Press

Enlaces

- The Culture Society, *Inuit Throat Singing – Katajjaq* (video en Youtube), 9 de noviembre de 2016, https://www.youtube.com/watch?v=hWN36wBKFBM (consulta: 02 de octubre de 2023).
- Genelec Music Channel, *Sound Tracker - Gamelan (Indonesia)* (video en Youtube), 28 de julio de 2017, https://www.youtube.com/watch?v=UEWCCSuHsuQ (consulta: 02 de octubre de 2023).