

**UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y ARTES
DE CHIAPAS**

FACULTAD DE MÚSICA

**ANÁLISIS TÉCNICO MUSICAL
DE
ENIGMA DE LUCÍA ÁLVAREZ**

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADO EN MÚSICA

PRESENTA

ANAHÍ GONZÁLEZ GARCÍA

DIRECTOR DE TESIS

DR. DOUGLAS M. BRINGAS VALDEZ

CODIRECTOR DE TESIS

MTRO. RAFAEL NAVA CURTO





UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS
DIRECCION DE SERVICIOS ESCOLARES
DEPARTAMENTO DE CERTIFICACIÓN ESCOLAR



Autorización de Impresión

Lugar y Fecha: Tuxtla Gutiérrez, Chiapas; 05 de agosto de 2021

C. Anahí González García

Pasante del Programa Educativo de: Licenciatura en Música

Realizado el análisis y revisión correspondiente a su trabajo recepcional denominado:

Análisis técnico musical de "Enigma" de Lucía Álvarez

En la modalidad de: Concierto con notas al programa

Nos permitimos hacer de su conocimiento que esta Comisión Revisora considera que dicho documento reúne los requisitos y méritos necesarios para que proceda a la impresión correspondiente, y de esta manera se encuentre en condiciones de proceder con el trámite que le permita sustentar su Examen Profesional.

ATENTAMENTE

Revisores

Mtro. Rafael Nava Curto

Lic. Félix Rodríguez León

Douglas Marcelo Bringas Valdez

Firmas

[Handwritten signature]
[Handwritten signature]
Douglas M. Bringas V.

Ccp. Expediente

Revisión 1

2

ÍNDICE

Agradecimientos	4
Resumen	5
Introducción	6
Capítulo I Panorama de la Música del Siglo XX	7
Recursos técnicos del piano del siglo XX	9
La música textural	10
La música aleatoria o música del azar	14
Capítulo II Lucía Álvarez Vázquez	15
Musicalizaciones y premios	16
Producción como compositora	18
Docencia y cargos	18
Capítulo III Análisis técnico musical	21
Conclusiones	39
Glosario	40
Bibliografía	42

Agradecimientos

Tu amor, apoyo y paciencia han sido el motor de mis ganas de concluir esta carrera. Aún en mis momentos más frustrantes, oscuros y sin entender por lo que pasaba estuviste animándome hasta el final.

Agradezco por siempre brindarme tu apoyo incondicional en cada etapa de mi vida, por ese sueño que surgió de estudiar música y que ahora ya es una realidad, por aquellas noches agotadoras en el piano haciéndome compañía para aprender obras tan largas, gracias por ser mi mejor público que con sus aplausos me daban la confianza que necesitaba y nunca faltar a ningún recital. Gracias mamá por estar en mi vida, esas platicas de mucha reflexión y consuelo, tus abrazos y secar mis lagrimas cuando creía no poder más.

A Dios, por permitirme desarrollar este bello talento y ponerlo a su disposición, por bendecir mi vida a cada instante y darme fuerzas para aceptar nuevos retos, gracias por la salud que me ha brindado y esos momentos gloriosos que me testifican de su existencia.

Gracias a mi padre, porque en su forma de amar me brindó su incondicional apoyo, por llevarme y recogerme de la escuela, por esas repetidas noches que tenía que estudiar y escuchar cientos de veces el mismo pasaje hasta que saliera bien, gracias por estar siempre pendiente que nunca me faltara nada.

A mis hermanos por soportar aquellos días de estudios interminables y ser pacientes en todo este proceso, darme palabras de consuelo y enseñarme a nunca darme por vencida.

Mi maestro, Douglas, quien ha creído en mí desde aquel examen de inducción, por brindarme un hombro en esos momentos tan grises, agradecerle por hacerme ver que en mí vive una artista, por todas las clases que me ayudaron a crecer como persona y músico, por esas obras que hacían que saliera de mi zona de confort y exigiera todo mi potencial, gracias Doctor, por enseñarme lo extenso que es el mundo de la música.

Y no podía faltar el agradecimiento a mis amigos que siempre estuvieron desde el inicio apoyándome y animándome en los recitales con sus aplausos, palabras de ánimo y una sonrisa.

Agradecer en especial a Aurora Cortés que me brindó de su apoyo en cada momento, por su cariño incondicional, sus consejos, y no dejarme caer en ningún instante.

Resumen

Este trabajo pretende dar a conocer los tipos de técnica y dificultades que se encuentran al ejecutar la obra “Enigma” de Lucia Álvarez, tales como posiciones no ortodoxas de las manos, diferencias de texturas simultáneas, trabajo con clusters, pedal, ataques, bitonalidad y cambios abruptos de velocidad. También será beneficioso para estudiantes de música que conozcan más acerca de la técnica pianística contemporánea, y tengan referentes analíticos y pianísticos de esta obra.

Palabras clave: Música para piano, música Mexicana, música contemporánea, técnica, clusters.

Abstract

This work intends to show the types of technique and difficulties encountered when performing the work "Enigma" by Lucia Alvarez, such as unorthodox hand positions, differences in simultaneous textures, work with clusters, pedal, attacks, bitonality and abrupt changes of speed. It will also be beneficial for music students to learn more about contemporary piano technique, and to have analytical and pianistic references of this work.

Keywords: Piano music, Mexican music, contemporary music, technique, clusters.

Introducción

La música contemporánea en México tuvo un enorme desarrollo en el siglo XX, mismo que todavía continúa en la actualidad. En nuestro país ha habido un gran interés en mantenerse actualizado en cuanto a las más recientes tendencias, tratar de entenderlas y crear música original, en contacto con las corrientes musicales internacionales de la composición actual y que a la vez ofrezca una personalidad propia.

Entre los compositores actuales más renombrados se encuentra Lucía Álvarez, quien es profesora de la Facultad de Música de la UNAM y del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, quien tiene un merecido reconocimiento en el ámbito de la composición contemporánea, ya que es una compositora que ha trabajado diferentes estilos y géneros como música para cine, música para piano, música para teatro, música de cámara para diferentes instrumentos, y lo ha realizado con personalidad y un manejo acertado de los modernos recursos técnicos de composición.

El presente trabajo de investigación tiene el objetivo de acercarse a una de las composiciones de Lucía Álvarez que lleva el título de *Enigma*, que es una obra original para piano estrenada por la Mtra. Teresa Frenk en 1992. Es una obra que explora diferentes recursos compositivos contemporáneos para el piano, con sonoridades originales sumamente interesantes y texturas contrastantes. La obra requiere de gran solvencia técnica y crea una serie de ambientes que el intérprete debe desarrollar y explorar para recrear adecuadamente el mundo sonoro de Lucía Álvarez. Este estudio tiene tres capítulos en los que se aborda el contexto de creación de esta obra, incluyendo datos biográficos y un análisis de la misma. En el primer capítulo se presenta una visión panorámica de la música del siglo XX a nivel mundial para poder contextualizar la obra de Lucía Álvarez. En el segundo capítulo se presenta una biografía de la compositora a través de diferentes aspectos principalmente profesionales que han tocado su vida. En el último capítulo se presenta un análisis formal de la composición, tanto desde el punto de vista estructural como de la textura, o mejor dicho, de la factura de la composición, y se tocan también aspectos melódicos, rítmicos y armónicos contribuyentes a darle originalidad y energía a esta pieza.

Finalmente se exponen una serie de conclusiones acerca del papel de Lucía Álvarez dentro del ámbito compositivo actual en México y la importancia que tiene el estudio de la música contemporánea, no únicamente para su uso en las escuelas de música profesional, sino para dar a conocer esta música en ámbitos más amplios entre el gran público.

Capítulo I

Panorama de la Música del Siglo XX

La música contemporánea es una evolución en las expresiones artísticas, dando inicio a finales del siglo XIX, época de tres corrientes de pensamientos: el capitalismo, liberalismo y el positivismo. Los avances han cambiado al mundo transformando no sólo la estructura productiva de la humanidad sino también los hábitos y formas de vida, iniciando por los transportes y la comunicación; en el campo de las artes, las mencionadas *vanguardias*.

Pero si algo ha cambiado el mundo de la música es la visión de ciertos compositores tales como Debussy y Satie, quienes, con sus características y su interés en la búsqueda de nuevos sonidos, esto es, timbres, tonalidades, colores, armonías, ritmos, etc., crearon nuevos estilos, incluyendo recursos como la independencia con respecto a la composición tonal, la aparición de diferentes tipos de escalas y distintos timbres, que dieron como resultado las técnicas extendidas y un uso más frecuente de ruidos, entre otros aspectos. Con esto la música ya no cumplía con las estructuras jerárquicas establecidas en siglos pasados.

Satie usó modos medievales y de igual forma exploró otros lenguajes sonoros y timbres de otras culturas incluyendo una máquina de escribir como parte de su paleta tímbrica. Durante el siglo XX encontramos los nacionalismos: es el arte que busca exaltar el espíritu de la nación; fue una fuerza de conversión quizá más poderosa de lo que pudieron haberlo sido otras corrientes, incluyendo el expresionismo, que rompió con el canon aceptado hasta ese momento de la belleza, dado que este nuevo arte no buscaba ya producir belleza, sino que querían proyectar su visión del mundo propio con toda su crudeza y desencanto. Entre los compositores influyentes de esta época está Arnold Schönberg, pionero en la composición atonal y el creador

del dodecafonismo, estilo cuya novedad radica en la jerarquía igual de las 12 notas cromáticas, aboliendo el sentido de tonalidad y la relación funcional de tónica-dominante.

Béla Bartók también fue parte fundamental de la época; su música está basada en investigaciones acerca del folclore europeo oriental; creó un sistema compositivo llamado sistema axial, que está compuesto de 24 acordes mayores y menores con funciones de tónica, subdominantes y dominante. Al realizar esta clasificación Bartók se basa en el círculo de quintas y da la misma función a los acordes que se encuentran en los puntos opuestos del círculo, así como los que se encuentran a una distancia de 90° de éstos.

El creador del arte de los ruidos, el futurista Luigi Russolo, consideró que el oído humano se ha familiarizado con los ruidos del paisaje urbano, y con la energía y la velocidad, requiriendo un nuevo acercamiento a la instrumentación y composición musical, esto ha sido denominado un manifiesto futurista. Otro de los músicos influenciados por el arte de los ruidos fue Pierre Schaeffer, quien fue el creador de la música concreta, componiendo obras por medio de ella, incluyendo cualquier sonido dentro del vocabulario musical, concentrándose en trabajar con sonidos distintos a los producidos por instrumentos musicales, sin un ritmo ni una melodía. En esta evolución cabe mencionar a compositores como Maurice Martenot que creó un instrumento electrónico formado por un teclado, un altavoz y un generador de baja frecuencia. John Cage con la música experimental cambió las formas y técnicas musicales, dando cabida a la utilización musical de todo tipo de objetos, y también se dedicó a la música concreta, aleatoria y a los principios del minimalismo, y mencionamos aquí también a Stockhausen por sus innovaciones en el campo de la música electroacústica. Se comienza a utilizar el sintetizador y muchos compositores escriben para orquesta, voz y como algo novedoso, el uso de la cinta magnetofónica por el ya mencionado autor Schaeffer o Alan Hovhaness.

El arte pop fue un trascendental movimiento artístico del siglo XX principalmente en los años 60's, distinguido por ir en contra del establishment político y económico, a partir del cual se originaron hábitos nuevos y conductas de consumo. El cambio de vida de la sociedad, el arrasamiento de información por parte de los medios masivos de comunicación, el gusto desmedido por las nuevas tecnologías, la nueva cultura de consumo y el culto a las estrellas del momento fueron punto de partida para el desarrollo de un arte diferente.

Y no hay que olvidar a nuestro país en este siglo. México es una parte del mundo que en su historia siempre recibe un par de años después los eventos vanguardistas, y nos hace estar un paso atrás de los eventos culturales-artísticos. Los compositores que empezaron a crear música contemporánea a partir de los años 20, son: Silvestre Revueltas, Carlos Chávez, Rodolfo Halffter y Gerhard Muench, junto con Julián Carrillo y sus aportaciones a la música contemporánea, su conocido sonido 13, que más que un sonido es un método que busca la composición y creación de instrumentos con microtonos. Conlon Nancarrow, compositor estadounidense asentado en México, propuso el *politiempo*. Algunos autores nacidos en los años 1950 siguieron abiertos a nuevos lenguajes y estéticas, pero con una clara tendencia hacia la fusión de corrientes musicales muy diversas. Uno de ellos es Arturo Márquez, muestra de ello son sus obras, Federico Ibarra, Manuel Enríquez, Mario Lavista, Julio Estrada y también Lucía Álvarez. Entre los compositores mexicanos activos de la generación sucesiva puede mencionarse a Ana Lara y Raúl Pavón, entre otros.

Recursos técnicos del piano del siglo XX

Durante este periodo de vanguardias, nuevas técnicas sobre el piano fueron creadas por los compositores mencionados anteriormente, logrando nuevas posibilidades sonoras a través de bastante exploración, produciendo no solamente una gama de innovaciones instrumentales y compositivas, sino una transformación fundamental del concepto musical.

Estas nuevas técnicas, que hoy en día se conocen como *técnicas extendidas*, han llevado a los compositores a buscar, experimentar y conocer nuevos recursos musicales. Músicos tales como Erik Satie (1866-1925), Edgar Varèse (1833-1925), George Antheil (1900-1959) y sobre todo Henry Cowell (1897-1965) quien es un precursor en la experimentación tímbrica y John Cage con su piano preparado y que se inspiró en las contribuciones de Cowell, aportaron un nuevo nivel de investigación sonora y le dan personalidad al siglo XX.

Entre los recursos musicales que se dieron a conocer a lo largo del siglo pasado están los *clusters*, agrupaciones de sonidos, o, utilizando el término con que fueron conocidos en su momento, *racimos de sonidos*, usados en algunas de las obras de Leo Ornstein, George Antheil y Charles Ives, pero quien realmente fomentó de forma pionera este recurso armónico fue Henry

Cowell con sus primeras obras construidas en torno a clusters como *Dynamic Motion*, *Antinomy* y *The Tides of Manaunaun*.

Siguiendo con el listado de recursos pianísticos se encuentran los diferentes tipos de ataques, como, por ejemplo, la técnica de doble ataque, utilizada en la obra *Klavierstück VI* de Karlheinz Stockhausen, y las notas bloqueadas o notas mudas en el estudio de Gyorgy Ligeti *Touches Bloquées*.

El pedal es usado de diferentes formas, una de ellas es el *pedal de resonancia fraccionaria*, cuya función es controlar el matiz al presionarlo en grados de medio y cuarto de pedal, como en las obras *Troisième Sonate Pour Piano* de Pierre Boulez y en el *Klavierstück IX* de Stockhausen.

La fijación del pedal en determinadas obras o fragmentos el uso continuo del pedal de resonancia junto con acciones que requieren una posición del pianista respecto al instrumento distinta a la convencional o determinados movimientos a su alrededor, conlleva la necesidad de fijar/bloquear mecanismo. La fijación puede realizarse con una cuña de madera o de aluminio, o cualquier objeto similar que cumpla la misma función.

También el pedal como elemento de percusión es ejecutado con el pedal de resonancia al momento de elevar el pie bruscamente volviéndolo a presionar justo después de este haciendo que el golpe que ha producido los apagadores en las cuerdas quede nuevamente íntegro en la resonancia.

En términos de Lluisa Espigolé:

Los armónicos de una determinada cuerda del piano aparecen cuando se apaga ligeramente su vibración en el punto exacto del nodo que produce el armónico específico deseado, al mismo tiempo o justamente después del ataque de la nota en el teclado. Por ejemplo, cuando apagamos ligeramente la cuerda Do₃ en el punto 1/2 de su longitud obtenemos el resultado del segundo parcial de su serie armónica, es decir, el Do₄; si la misma acción la realizamos en el punto 1/3 de su longitud obtenemos como resultado el tercer parcial de su serie armónica, el Sol₄, y así sucesivamente. (Espigole)

Y por último las acciones percutivas se realizan directamente en las distintas partes del encordado o bien en partes del instrumento como la caja de resonancia, la tabla armónica, el bastidor, el clavijero, la tapa superior o la tapa del teclado entre otras posibilidades.

La música textural

Esta tendencia se desarrolló en la década de los cincuenta llegando a tener una cualidad sonora general de una obra combinando materiales melódicos, armónicos y rítmicos.

Los principales compositores que usaron esta tendencia fueron Krzysztof Penderecki y Gyorgy Ligeti, haciendo que Penderecki transportara su atención a las notas individuales hasta los clusters, aunque anteriormente Henry Cowell ya había utilizado Clusters pero como bloques de notas fijas e internamente indiferenciados, que se desempeñaban como duplicaciones complejas de una sola nota o como sonoridades en las que solo aparecía la percusión.

Entre sus primeras composiciones de Penderecki se encuentra *Threnody for the Victims of Hiroshima*. (Figura 1)

The image shows a musical score for a string ensemble. It features five staves: 12 Vn I-12, 12 Vn II-24, 10 Va. 1-10, 10 Vc. 1-10, and 8 Cb. 1-4. The score is marked with 'gliss.' and 'fff'. A circled number '19' is at the top left, and a circled number '20' is at the top right. The bottom of the score has time markers: 15'', 7'', and 5''. The notation includes various rhythmic patterns and dynamic markings.

Figura 1. Fragmento de *Threnody for The Victims of Hiroshima* de Krzysztof Penderecki.

Por otro lado, Ligeti comenzó a practicar con clusters al término de 1950; una de sus composiciones más importantes es la pieza orquestal *Atmosphères (Atmósferas)* que examina estas posibilidades. Sustituye la armonía por una sonora masa, haciendo que los instrumentos se fundan en un todo de tal manera, que resulta imposible destacarlos individualmente. Sin embargo, el interior de esos bloques sonoros está lleno de vida y movimiento, creando diferentes alturas y densidades que se van mezclando unas con otras gracias a los pequeños movimientos que se producen en el interior de cada bloque. El resultado de todos estos pequeños movimientos melódico-armónicos crea una especie de nube de sonido.

Al igual que la composición de Henry Cowell, *The Tides of Manaunaun* una de sus obras más conocidas que:

utiliza el cluster de al menos tres formas diferentes, las usa como una especie de impacto al inicio de la obra, haciendo que la melodía casi popular este más por encima de ella, cuando la pieza se mueve en su segunda sección los mismos grupos de clusters comienzan a moverse en paralelo a la melodía y al final son golpeados resonando de una manera que nos invita a una contemplación de las nubes insinuando olas rompientes y de igual manera nos invita a contemplar la rica secuencia de armónicos (Vollmar, 2013).

Imponiendo de esta forma el clúster como elemento sonoro significativo dentro de la música de vanguardia occidental. (Figura 2).

The image displays three systems of a musical score for piano, characterized by dense, complex textures. The notation is primarily in treble and bass clefs, with frequent use of triplets and slurs. The first system features a treble staff with a *ff* dynamic and a bass staff with a *Basso gva* marking. The second system includes a treble staff with *Top notes fff emphasized melodically p* and a bass staff with *Basso gva* and *loco* markings. The third system shows a treble staff with *fff* and *Slow arpeggios* markings, and a bass staff with *dim. molto* markings. The page number '12' is visible in the center of the third system.

Figura 2. Fragmento de *The Tides of Manaunaun* de Henry Cowell

Charles Ives, con su *Sonata Concorde*, necesita en el segundo movimiento la ejecución de una serie de bloques sonoros gigantescos que exceden las dimensiones y posibilidades de ejecución de la mano humana, requiriendo de un trozo de madera de aproximadamente 40 cm de largo para poder tocarlos (Figura 3).

The image displays three systems of musical notation for Charles Ives' *Sonata Concorde*. Each system consists of three staves: a top staff with a treble clef, a middle staff with a treble clef, and a bottom staff with a bass clef. The first system begins with a treble clef staff marked with a star and *pp*, followed by a middle staff marked *mp Slowly*. The second system features a treble clef staff with a *pp* dynamic and a middle staff with an *mp* dynamic. The third system includes a treble clef staff with dynamics ranging from *fz* to *pp* and a middle staff with an *mp* dynamic. The notation is characterized by dense, complex chords and intricate rhythmic patterns, with various dynamic markings and performance instructions such as *pp sempre*, *faster*, and *pp a tempo*.

Figura 3. Fragmento de la *Sonata Concorde* de Charles Ives

La música aleatoria o música del azar

En esa misma década, a mediados de los años cincuenta, surge este estilo por medio de un proceso evolutivo totalmente contrario al de la estética del serialismo en el cual añade ruidos al concierto o acontecimiento musical en directo.

Esta música experimental parte de una idea musical, pero deja el resultado totalmente abierto a la aportación del intérprete o del propio público. No se pueden prever las sensaciones que despertará en el público la obra resultante. Dentro de esta corriente aleatoria tuvieron sus más significativas creaciones algunos de los compositores tales como los estadounidenses John Cage, quien con su obra *4'33*, marca únicamente duración fija, y Earl Brown, con *December 1952* y *Twenty five pages*, donde el intérprete decide el orden del material a tocar, ya que la obra tiene forma abierta.

No hay que olvidar mencionar a los también compositores europeos Witold Lutoslawsky, Pierre Boulez y Karlheinz Stockhausen, la obra de este último autor, *Zyklus*, está escrita en una partitura estructurada en espiral en donde cualquier lado de la hoja puede ser el comienzo, pero que una vez comenzada sigue su curso hasta el lugar de inicio.

Capítulo II

Lucía Álvarez Vázquez

Desde los cuatro años de edad su madre se dio cuenta de que a Lucía le gustaba la música debido a un piano que estaba olvidado en la casa de una tía y con el que jugaba cuando iba a visitarla. Al contraer matrimonio esta tía tuvo que ir a vivir al extranjero, motivo por el que el piano desde entonces pasó a ser propiedad invaluable de la maestra Álvarez.

Cuando Lucía cursaba la secundaria, quiso llevar a cabo una formación musical formal y decidió hacerlo en la Escuela Nacional de Música de la UNAM ahora Facultad de Música de la UNAM, en donde cursó dos licenciaturas: la de Pianista, que finalizó con Mención Honorífica, y la de Composición. Entre sus maestros Lucía Álvarez recuerda con agradecimiento a docentes tales como Pablo Castellanos, Jorge Suárez, Filiberto Ramírez, Arturo Márquez, Hugo Rosales y Horacio Uribe.

A los 17 años comenzó formalmente a componer. Su primera obra consistió en la música incidental la música que se escucha al comienzo de las películas para la obra de teatro *Juegos de Escarnio*, dirigida por el Maestro Héctor Azar, entonces director de la compañía de Teatro Universitario, misma que realizaba sus presentaciones en el tradicional Foro Isabelino de las calles de Sullivan en la Ciudad de México.

El deseo de ampliar su formación académica la condujo a realizar dos diplomados, uno en Etnomusicología, en la Escuela Nacional de Antropología e Historia y otro de Educación Musical, en la Escuela Nacional de Música de la UNAM. Luego obtuvo el Grado de Maestría con Mención Honorífica por la Universidad Iberoamericana.

En 1994 viaja a Italia para estudiar en la Academia Musicale Chigiana de la ciudad de Siena, La Música per Film, impartida por el reconocido compositor Ennio Morricone quien es compositor y director de orquesta italiano.

Influenciada, según sus propias palabras, por casi todo lo que escucha, Lucía Álvarez gusta especialmente de las obras de Bach, Mozart, Prokofiev, Shostakovich y Tchaikovsky, así también del Jazz y desde luego de la música tradicional mexicana.

Define a su música como ecléctica y le gusta componer de todo y para todo. En relación a su proceso creativo está de acuerdo con el pensamiento Strawinskiano: “La inspiración es fugaz, la motivación es perdurable y es la que conduce al creador a realizar su obra”.

Desde 1967 la Mtra. Álvarez enfocó su actividad como compositora a las artes visuales, como son la televisión, el teatro y el cine, ganando, en diversas ocasiones, premios nacionales e internacionales. En el teatro y la cinematografía trabajó con algunos de los más renombrados directores, como Héctor Azar, Alberto Isaac, Juan Ibáñez, Manuel Montoro, Arturo Ripstein, Jorge Fons, Javier Patrón, Ignacio Ortiz, Max Ferrá y Raúl Zermeño. La Mtra. Álvarez también escribió la música para la telenovela *Todo por Amor*, de la productora Argos y ha compuesto para más de 35 obras de teatro.

Ha publicado por parte de la UNAM su obra didáctica para pianistas: *Viaje con veinte Escalas* y la edición de una serie de partituras para la editora musical Arte Gráfico y Sonoro. Lucía Álvarez prepara actualmente un nuevo CD con poemas de Homero Aridjis y Elvia de Angelis, bajo el sello Quindecim; un Concierto para Dos Flautas y Orquesta.

Musicalizaciones y premios

De entre lo más sobresaliente de su filmografía, se pueden destacar las siguientes participaciones y reconocimientos: Obtuvo en 1971 el premio Ariel que otorga la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas al Mejor Tema Musical por la película *Los días del amor*, de Alberto Isaac.

Crónica de un amor de Tony Sbet en 1972.

1973 *La Montaña del Diablo* de Juan Andrés Bueno

1974 *Don Herculano enamorado* de Mario Hernández

Realizó también la música de la película *Pasajeros en tránsito*, de Jaime Casillas, por la que fue nominada al Ariel de Plata. En el año de 1976 fue nominada para el Ariel de Plata por la película *Divinas Palabras* dirigida por Juan Ibáñez, y ese mismo año recibió el premio “La Diosa de Plata”, otorgada por PECIME, por la misma cinta.

1977 *La Mujer Perfecta* de Juan Manuel Torres.

En 1985 escribe la música original para el film *El Imperio de la Fortuna*, del afamado cineasta Arturo Ripstein, lo que le valió una nominación al Ariel por la mejor música.

1988 *Mentiras Piadosas* de Arturo Ripstein.

1989 *Un Corazón para dos* de Sergio Vejar.

1989 *Maten a Chinto* de Alberto Isaac.

En 1991 obtuvo el premio “El Cocodrilo de Oro” a la Mejor Partitura Musical, en el Festival de Nimes, Francia, por el Cortometraje *Cuántas viejas quieras*, del director Moisés Ortiz Urquidi. En ese mismo año escribe la música para la película *La mujer del Puerto* en la versión de Arturo Ripstein y el siguiente año la del cortometraje de Moisés Ortiz Urquidi, *Cita en el Paraíso*.

En 1993 gana el Trofeo del “Festival de Cine de Los tres Continentes”, en la ciudad de Nantes, Francia, por la música de la película *Principio y Fin* de Arturo Ripstein.

Y ese mismo año gana el Ariel de Plata al mejor Tema musical escrito para cine de *La Reina de la Noche* de Arturo Ripstein.

1994 *El Callejón de los Milagros* de Jorge Fons Ariel por el mejor tema musical escrito para cine, Ariel a la mejor música de fondo y “Diosa de Plata” por la mejor música escrita para cine.

Nuevamente en 1995 recibe dos premios Ariel de la Academia por la película *El callejón de los milagros*, de Jorge Fons; uno al mejor tema musical y otro por la mejor música de fondo.

En 1996 con *La Reina de la noche*, de Arturo Ripstein, gana su cuarto Ariel de Plata al mejor “Tema musical” escrito para cine y la nominación por la mejor música de fondo.

2001 *Otilia Rauda* de Dana Rotberg.

2001 *La Casa de Enfrente* cortometraje de Tonatiuh Martínez.

2001 *La Maceta* cortometraje de Javier Patrón.

En 2002, *Cuentos de hadas para dormir cocodrilos*, de Ignacio Ortiz, la hace ganadora de su quinto Ariel de Plata a la Mejor Música escrita para Cine, esta cinta a su vez obtuvo el premio a la Película del Año.

En 2002 la Escuela Nacional de Música le otorgó la Cátedra Especial Juan Diego Tercero Farías y en 2004, la Coordinadora Internacional de Mujeres en el Arte y El Colectivo Mujeres en la Música A.C., le concedió el premio “Coatlicue”, por su destacada labor en el arte musical nacional.

2003 *Cuidado con el Tren* de Ignacio Ortiz (cortometraje de 1 min.)

2009 *El camino a donde voy* de Fernanda Rivero, Corto documental (nominada al Ariel 2010 como mejor corto documental).

La película *Mezcal*, también de Ignacio Ortiz, logra que Lucía Álvarez en 2006, gane su sexto Ariel de Plata por la Mejor Música escrita para Cine. En 2010 recibe el encargo de escribir la música original para la cinta *El Atentado*, película conmemorativa para celebrar el Centenario de la Revolución Mexicana, dirigida por Jorge Fons.

Recibió en 2010 de manos del Rector de la UNAM, Dr. José Narro Robles, la Medalla “Sor Juana Inés de la Cruz”, distinción que otorga la UNAM a las académicas distinguidas en el marco del Día Internacional de la Mujer.

En noviembre de 2011, la Mtra. Álvarez recibió el Reconocimiento Trayectoria “25 y más”, por parte de la Sociedad de Autores y Compositores de México. 2013 música para el corto documental para la conmemoración del XXX Aniversario del Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE).

Producción como compositora

Su catálogo de música de Concierto comprende alrededor de 60 composiciones entre las que se encuentran: solos (para varios instrumentos), música didáctica, lieder, Duetos, Cuartetos de cuerda, Música de Cámara, música para Orquesta de cámara y orquesta Sinfónica, Conciertos, así como un poema sinfónico: *Moctezuma*; con textos de Homero Aridjis.

Lucía Álvarez también participa con frecuencia en festivales nacionales e internacionales de música de Concierto. En 1997, una de sus obras fue seleccionada para participar en el XIX Foro Internacional de Música Nueva Manuel Enríquez, y en el año 2000, su obra *Enigma* para piano solo representó a México en “Los Días Mundiales de la Música 2000”, celebrados en Luxemburgo.

Docencia y cargos

Su actividad docente en la Escuela Nacional de Música de la UNAM data de más de 25 años ininterrumpidos, en los que ha formado a varias generaciones de alumnos; algunos de ellos forman parte ya del personal académico de la misma Escuela.

Como maestra es frecuentemente asesora de tesis de licenciatura y también colabora con el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM (CUEC) donde desde 1995 atiende la cátedra La Música para el Cine III.

Fue Consejera Técnica propietaria del área de Composición en la Escuela Nacional de Música de la UNAM de 1994 a 1996; Secretaría General de la misma de 1996 a 1998, y en ese mismo lapso fungió como secretaria del Comité Editorial y secretaria del H. Consejo Técnico. Fue miembro de la Comisión Dictaminadora del CUEC. Actualmente es Consejera Técnica Propietaria en el área de Composición en la Facultad de Música, donde desempeña varias comisiones alternas y también es miembro activo de la Comisión revisora del Programa de Estímulos Académicos (PRIDE) en el CUEC.

Como responsable académica, realizó el PAPIME (Proyectos Académicos para el Mejoramiento de la Enseñanza) denominado el *Violonchelo en la Composición*, material didáctico de punta, único en el mundo, a través de 13 cápsulas en formato DVD, sobre las posibilidades del Violonchelo en la composición musical.

TvUNAM le encargó, en 2002, la música original para el video de presentación de la exposición *Maravillas y Curiosidades*, realizada en San Ildefonso, para conmemorar los 450 años de la fundación de nuestra Universidad

Debido a su trayectoria fue propuesta por la Comisión de Trabajo Académico del Consejo Universitario, como miembro del Jurado del Premio Universidad Nacional y de la Distinción Universidad Nacional para Jóvenes Académicos 2003, y ratificada para las emisiones 2004 y 2005, en el área de Creación Artística y Extensión de la Cultura.

La Mtra. Álvarez es profesora titular “C” de tiempo completo, nivel C del PRIDE; tiene el estímulo del Programa de Fomento a la Docencia con nivel 2 en la Escuela Nacional de Música de la UNAM, donde imparte las cátedras de Piano para Compositores, Introducción a la Composición y Formas Musicales Aplicadas. Así mismo, tiene a su cargo la asignatura de Música para Cine en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM (CUEC).

Es miembro activo de la Promotora Música de Concierto de México S.C., y miembro activo de la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas.

En el año 2010, el notable flautista Horacio Franco, llevó a cabo el Estreno Mundial de la obra Utopía N° 1 para flauta de Pico y Orquesta de Cámara, con la Orquesta de cámara de Bellas Artes bajo la dirección del Maestro Juan Trigos, en el programa de Clausura del XXXII Foro Internacional de Música Nueva Manuel Enríquez.

La obra de Lucía Álvarez ha quedado plasmada en varias producciones discográficas, entre otras, los CD's de la música de fondo de las películas *La Reina de la Noche* y *El Callejón de los Milagros*; el CD Música de Teatro, fragmentos de música original para teatro, realizado por el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli; el CD El siglo XX en México, Antología Pianística Vol. II del sello Quindecim; el CD Preludio a lo Impredecible, de la Serie Murmullo de Sirenas, de Urtext; el CD de la Colección Murmullo de Sirenas, Serie Fanny Mendelssohn; el CD Música mexicana de finales del siglo XX y principios del XXI para clavecín solo, FONCA/Quindecim y el CD Amatzinac, Música para Flauta y Orquesta, con el flautista Miguel Ángel Villanueva del sello Urtext.

Capítulo III

Análisis técnico musical

Desde que leemos el título de la obra, se percibe la complejidad que se presentará tanto para el ejecutante como para los oyentes, ya que, como nos dice la Real Academia de la Lengua Española, la palabra *enigma* significa “algo que es difícil de comprender o interpretar”.

Al desglosar la obra nos encontraremos con dificultades técnicas, al igual que interpretativas, debido a los contrastes en los caracteres y emociones de cada parte de la pieza, por lo tanto, el ejecutante tendrá que adentrarse muy bien en cada uno de ellos.

Enigma
"A todos los pianistas que quieran tocarla"
Para ser tocada en cualquier piano

Lucía Álvarez, 1992

Misterioso ♩ = 180

Sección A

Piano

pp

Repeat the motive, always *pp*, as many times as needed to create a subtle sonorous atmosphere. The pedal changes when the motive changes.

Repetir el motivo tantas veces como se desee, siempre *pp* hasta crear un ambiente sonoro muy sutil. El pedal se mantiene hasta que cambie el motivo.

Idiom

Cuenta con una estructura A1, A2, B, C (Desarrollo sobre A1), D, (Desarrollo sobre A2). Empieza creando un ambiente sonoro muy misterioso, otorgándole al interprete libertad para repetir las veces que desee los motivos iniciales.

La sección A se compone del compás 1 al 22 con el tema a en el compás 3, el tema b en el c.10 y el tema c en el c. 14.

Tema a

The image shows two systems of musical notation for 'Tema a'. The first system covers measures 3 to 6. The melody in the soprano line is enclosed in a red box, and the arpeggiated accompaniment in the right hand is enclosed in a blue box. The dynamic marking is *pp*. The second system continues the piece, with similar markings. The word *simile* is written below the second system.

En esta sección de compases, como se menciona anteriormente inicia con una ambientación para presentar el tema que va del compás 3 hasta el compás 6, que tiene una melodía en la soprano durando 8 tiempos pero que se va perdiendo entre los sonidos del arpeggio que se está ejecutando.

Con energía

The image shows two systems of musical notation for 'Tema b'. The first system covers measures 7 to 10. The melody in the soprano line is enclosed in a green box, and the arpeggiated accompaniment in the right hand is enclosed in a blue box. The dynamic marking is *f*. The second system continues the piece, with similar markings. The word *eco* is written above the final measure, and *ppp molto rit.* is written below the final measure.

En el compás 7 cambia súbitamente el carácter, de un ambiente misterioso a un ambiente

enérgico, lleno de fuerza que se combina con el silencio repentino que hay. El compás 8 es idéntico al 7. En el compás 9 solo ejecuta el primer motivo del compás 7 y el misterio acá es el ritardando y el triple piano que dará paso al siguiente tema.

En el compás 10 donde se presenta el tema b de la sección A, es muy interesante el carácter con el que se presenta, ya que es un “Agitato” (agitado), un contraste con el sistema anterior; pero no comienza agitato por completo, sino que se va presentando gradualmente hasta el compás 12 que cambia el compás de 4/4 a 5/4 y automáticamente, la sensación rítmica le da un empuje hasta llegar al compás 14.

The image shows two systems of musical notation. The first system, labeled '14', is marked 'Tema c' and 'ff'. It features a 7/4 time signature and contains several triplet markings. The second system, labeled '16', is marked 'mf' and also features a 7/4 time signature and triplet markings. A blue circle highlights a specific triplet in measure 16.

El compás 14 es el tema c de la sección A que nuevamente cambia de compás a 7/4, haciendo que tenga un empuje más agitado, para llegar así hasta el compás 17.

The image shows two systems of musical notation. The first system, labeled '18', is marked 'mf' and features a 4/4 time signature. The second system, labeled '19', also features a 4/4 time signature and contains triplet markings. Red and blue circles highlight specific triplet markings in both measures.

Para que en el compás 18 vuelva a cambiar el compás a 4/4 y bajando un poco la intensidad que es solo una preparación para que la obra tenga otro momento de explosión al compás 19 con una serie de tresillos muy marcados. Lo interesante de este compás es el motivo a doble octava que se forma entre las voces del bajo y la soprano.

19 *ff* *pp*

Repetir hasta perderse en pp

22 *p* *ff* *p*

La melodía en la soprano en negras sube cromáticamente, haciendo que la última nota tenga una caída de tercera, sucede lo mismo en el compás 20 que conduce al clímax de la parte A en el compás 21, que hace disminuir la intensidad. En el compás 22 hay un crescendo y disminuyendo que da por concluida la parte A.

2 *pp* *ff* *pp*

El compás 21 retoma el compás 2 del inicio y presentación de la obra pero con notas enarmónicas

Repetir hasta perderse en pp las veces que se desee. Pedal siempre.

En el compás 23 hasta el 38 el carácter vuelve a sufrir un cambio drástico, deja atrás la parte enérgica, con sincopas y muchas notas a una parte cantábil y sombrío, que es algo oscuro y carente de brillo, esto lo logra una melodía más marcada y con notas largas.

23 *Cantabile, sombrío* ♩ = 40 **Sección B**

dolce p

En los compases 23 y 24, son casi idénticos, pero con notas largas que dan lugar a una relajación para el intérprete.

Toda esta parte corresponde a la sección **B**, que van del compás 23 al 25, un pequeño desarrollo, enriqueciendo cada vez más la melodía con más notas, haciéndolo más cantabile. De igual manera en el compás 23 inicia con un centro en Re para después ir a La en el compás 29, dando una vaga sensación de tonalidad.

25

Para los compases 25 y 26, volvió a cambiar el tipo de compás de un 8/4 a un 4/4, pero manteniendo las notas largas realizando diálogos melódicos entre la mano izquierda y mano derecha, aunque la línea melódica que se presenta lleva un pequeño movimiento enarmónico en la izquierda, para luego caer en el compás 27, pero el carácter se sigue manteniendo y el número de notas aumenta haciendo que el ritmo comience a tener más movimiento.

27

M.I.

M.I.

Melodía ascendente

Del compás 27 al 33 la melodía se mantiene en la mano derecha y en la mano izquierda hace un acompañamiento casi con el mismo ritmo, mientras que la melodía comienza a tener una dirección ascendente hasta el compás 30 para luego descender en los compases del 31 al 34.

The image shows a musical score snippet with two staves. The upper staff is labeled 'Respuesta' (Response) and the lower staff is labeled 'Pregunta' (Question). The 'Respuesta' staff has a green oval around a melodic phrase. The 'Pregunta' staff has a purple oval around a melodic phrase. Below these are two more staves, likely for piano accompaniment, with green and purple ovals highlighting specific rhythmic and melodic elements. The score includes dynamic markings: *din.*, *molto rit.*, and *ppp*. The time signature is 5/4.

De eso se desprende un dialogo entre el bajo y la soprano en los compases 34 al 37, donde mantienen el mismo ritmo en ambas líneas melódicas, pero desfasadas, haciendo una bella comunicación de pregunta y respuesta. La soprano retoma en el compás 33 parte de la rítmica del pasaje sincopado del compás 14 solo que, con otra melodía, apareciendo para cerrar con la sección una especie de cantabile en diálogo con soprano y bajo del compás 34 hasta el 38, haciendo que el centro de todo vaya a hacia la nota en la sección **D**.

Con sentimiento
 39 *libero* ♩ = 50

mp

Presentación del tema

42

cresc.

Tema en el bajo

En esta sección del compás 39 el carácter vuelve a cambiar, iniciando con un tema cromático y emotivo que está centrado en Re, pero es interesante que presenta el tema a la línea melódica aguda, esa melodía dura tres compases hasta el compás 41, para posteriormente pasar la melodía exactamente igual como la había presentado, pero ahora en el bajo, mientras que en la soprano adorna esa melodía, esto se presenta desde el compás 42 hasta el 44.

45

f

cresc.

ff apasionado

Melodías en movimiento contrario

48 (3ve)

Rall.

p velando el sonido

Igualmente, los compases 45 al 49, presentan un contrapunto de primera especie (nota contra nota) en las dos manos en sentido contrario, cuando la melodía en la soprano asciende, la

melodía en el bajo descende y cuando la melodía de la soprano descende la melodía del bajo asciende y eso hace que la obra se vuelva muy interesante y agradable para el escucha. Todo esto sucede mientras la obra vuelve a retomar mucha intensidad, hasta llegar a un clímax en un doble forte para el compás 47 y la intensidad descende hasta resolver en el compás 50 y se prolonga todavía hasta el compás 53.

p velando el sonido

51 *pp morendo paso a paso* *ppp molto rit.*
ppp

52 *pp morendo paso a paso* *ppp molto rit.*
ppp

Retoma la presentación del tema del compás 39

En el compás 52 vuelve a terminar con el inicio del tema con el que presenta la sección, haciendo un cambio de la rítmica eliminando las síncopas.

A partir de los siguientes compases comienza a retomar temas de la sección A y los copia literalmente, los desarrolla o les hace alguna variación.

Energico súbito, en suspenso 1

54

mf *p rit.*

7

f

En el compás 54 y 55 retoma el tema del compás 7

En el compás 54 y 55 retoma el tema del compás 7 y le hace una variación en el bajo.

Agitato 56

$\text{♩} = 160$

57

p *mp* *mp*

Compas 56 y 57 son iguales a los compases 10 y 11 de la sección A

Agitato

10

$\text{♩} = 160$

mp

Para posteriormente en el compás 56 y 57 retomar el tema del compás 10 y 11 para desarrollarlo en los compases siguientes.

A



En la imagen ^aB es la continuación de la imagen A, son iguales en ritmo, pero un tono más arriba con algunas variaciones

B




Requerirá de una destreza técnica muy solvente para poder resolver las dificultades que tendrá una rítmica idéntica para ambas manos en los compases 60 al 63.

64 65

con angustia

Fa Mi Mib Re

Parte de las notas del bajo y melodía del compás 14 las utiliza *ff* en los compás 64 y 65

En el compás 64 y 65 retoma un fragmento de la melodía del compás 14 y 15 solo que lo hace en el bajo y lo combina con un acompañamiento en la mano derecha.

66 67

Notas iguales

Estructura similar

En el compás 66 y 67 vuelve a retomar esa melodía en el bajo, pero lo combina con otra línea melódica en el tenor de similar estructura, descendiendo cromáticamente, que es usado en los compases 14 y 15.

mf
cantabile

molto rit.
p

Melodía principal

Melodía que veni a realizando con anterioridad retomada del compás 14 y 15 de la sección A

En el compás 68 retoma esa misma melodía, escondiéndola en la mano derecha junto con el acompañamiento que ya venía haciendo, pero agregándole una melodía en el bajo que lo hace muy diferente a lo que presentó anteriormente y repitiéndolo en el siguiente compás con la variación en la que agregó un ritardando que hace que la melodía vaya resolviendo.

Lento, libero, sutil

pp

M.I. M.D.

En esta parte del compás 70 al 77 hacen un puente de toda la hoja. Una variante del tema c como variante de la coda.

*poco accel. con angustia,
al corte muy brusco y seco.*

72 *pp*

73 *ff*

18 *mf*

- Mismas notas, otra forma de ponerlos gráficamente
- Mismo motivo
- Mismo motivo con las mismas notas en diferente octava
- Mismo motivo

El compás 72 y 73 es una variante del compás 18, donde hay un diálogo entre el bajo y la soprano.

$\text{♩} = 160$

80 *mf cabalgando*

83

Del compás 80 al 83 la compositora brillantemente vuelve a retomar el tema del compás 64 y 65.

Al final de los compases 85 y 87 esconde la melodía presentada en el compás 80.
Y haciendo de Coda el desarrollo de A2, en forma de espejo.

Mismo motivo, pero un tono mas arriba

Agitato
♩ = 160
mp

En los compases 88 y 89 retoma el tema de los compases 10 y 11 pero un tono más arriba.

90
f
marcar la melodía

12
mf

El compás 90 retoma el compás 12 de la sección A, pero le cambia una nota en la melodía de la soprano

El compás 90 con el compás 12 solo que con una variación en la soprano.

92

18

19

mf

ff

Sicc.

Compases 92, 93 y 94 con los compases 18, 19 y 20.

95

p poco a poco cresc. al ff y acell.

Sicc.

2

pp

Sicc.

21

ff *pp*

Sicc.

Repetir hasta perderse en pp las veces que se desee. Pedal siempre.

El compás 95 y 96 con los compases 2 y 21 que es como se presenta el ambiente en la obra.

(8va).....

97 *p* *fff* Conclusión de la obra

*cortar muy brusco
y seco.*

Terminación de la sección A

22 *p* *ff* *p*

Para terminar la obra como termina la sección A de la obra.

Conclusiones

Al llegar al final de este trabajo de investigación, me he dado cuenta del vasto conocimiento que tiene la compositora en los estilos de vanguardia, utilizando y explotando diferentes tipos de timbres del instrumento, así como de diferentes caracteres y compases de amalgama, al igual que la capacidad interpretativa y técnica que se requiere para poder ejecutarla.

El proceso de estudiar la obra fue un reto en mi carrera, buscar y conocer las diferentes vertientes de la música contemporánea; los compositores y aportes que hicieron en diferentes épocas, la terminología musical, escuchar el sinfín de piezas de este estilo, pero sobre todo llegar a entender el mundo de Lucía Álvarez en una sola pieza. Me llevó a conocer toda su trayectoria desde sus inicios hasta sus intereses pasando por su preparación académica, sus composiciones, premios y su legado.

Considero que Enigma es una obra muy bien escrita, interesante, expresiva y que puede ser una entrada afortunada para quienes se inicien en el estudio de la música contemporánea mexicana.

Hablar de Lucía, es hablar de un ambiente sonoro misterioso que cambia a uno enérgico súbito en un mismo instante, es dar a conocer que también las mujeres pueden crear música con un ímpetu y con una estructura bien pensada, pero sobre todo plasmar toda su esencia en una hoja de papel.

Glosario

Aleatoriedad: El término aparece por primera vez a raíz de Klavierstück IX para piano de Karlheinz Stockhausen, de la tercera *Sonata* de Pierre Boulez, y del artículo de este compositor intitulado “Alea”. Lo aleatorio se refiere en general a la idea de lo imprevisible en la obra musical y en particular, a cada elemento de la composición que se relaciona con el azar, la indeterminación, la movilidad de la forma.

Atonal: Uso referente de la escala cromática en vez de la diatónica, evitando una tonalidad principal y la jerarquía de las funciones tonales.

Cromático: Las notas que no pertenecen a la escala básica diatónica

Dodecafónico: Se basa en el método creado por Schoenberg que consiste en ordenar los doce sonidos de la escala cromática en una serie, donde una nota no puede volver a presentarse hasta que no se han dado las otras once.

Microtono: Intervalo menor de un semitono utilizado por compositores de finales del siglo XIX y del siglo XX para encontrar vías nuevas de expresión.

Minimalismo: Tendencia en composición que se basa en la reducción al mínimo del material musical, frecuentemente de origen tonal o modal.

Música aleatoria: Música indeterminada y que deja el resultado al gusto del interprete. Que fue desarrollada a partir de la segunda Guerra Mundial normalmente con signos gráficos propios.

Música del azar: La que no prevé totalmente los resultados y permite desviaciones totales y cada vez nuevas de la materia original.

Música electroacústica: Unión de la música concreta con la música electrónica.

Serialismo: Aplicación de la técnica dodecafónica a otros parámetros además de la altura como lo son la dinámica, la duración, el timbre o el ataque.

Técnicas extendidas: Se conoce a las técnicas de interpretación utilizadas en música mediante los cuales se ejecutan técnicas no convencionales, tradicionales, ni ortodoxas de cantar o tocar instrumentos musicales con el objetivo de obtener sonidos inusuales.

Vanguardias: Puede hacerse extensivo para nombrar a la avanzada de un movimiento artístico, político o ideológico. En ese sentido la vanguardia es algo novedoso que escapa de la tendencia dominante y que podría sentar las bases del desarrollo futuro.

Bibliografía

- Agudelo, G., Álvarez, L., & Armijo, L. (2000). *Contemporary piano pieces by Women composers*. ARLA Music Publishing Company.
- Alsina, P., & Frederic, S. (1994). La música y su Evolución; Historia de la Música con propuestas didácticas. En P. Alsina, & S. Frederic, *Música del azar* (pág. 104). Graó.
- Chiantore, L. (2001). Historia de la Técnica Pianística. En *El siglo XX: ¿muerte o transfiguración?* (págs. 507-553). Alianza Música.
- Diabelius, U. (2004). La música contemporánea a partir de 1945. En U. Diabelius, *Krzysztof Penderecki* (págs. 403-407). Akal.
- Espigole, L. (s.f.). *Piano activities, Piano contemporáneo en el CSMA*. Recuperado el 2019 de septiembre de 3, de Técnicas extendidas: <https://pianoactivities.com/tecnicas-extendidas-para-piano/>
- Knopf, A. A., & Cowell, H. (1958). Tone-clusters. En *New Musical Resources* (págs. 117-139). Something Else Press, Inc.
- Lester, J. (1989). Enfoques analíticos de la música del S. XX. En J. Lester, *Gyorgi Ligeti: Atmospheres* (págs. 295-297). Akal.
- Levaillant, D. (1998). El piano. En *Técnicas Contemporáneas* (págs. 105-109). Span Press Universitaria.
- Nieto, V. (2005). *Piano del siglo XX, Trece obras de autores latinoamericanos*. D.F: ENM, UNAM.
- Pérez Porto, J., & Gardey, A. (2010). *Definición de*. Recuperado el 7 de noviembre de 2019, de Definición de Vanguardia: <https://definicion.de/vanguardia/>
- Salzman, E. (1967). La música del Siglo XX. En *La vanguardia* (págs. 190-249). Prentice-Hall.
- Santiago Martínez, C. (s.f.). *El inicio de las técnicas extendidas en el piano*. Recuperado el 2019 de septiembre de 3, de Revista Diapasón: <https://revistadiapason.com/el-inicio-de-las-tecnicas-extendidas-en-el-piano/>
- Vázquez Álvarez, L. (15 de febrero de 2019). Curriculum.
- Vollmar, R. (22 de marzo de 2013). *Henry Cowell and the Tone Cluster (feat. "The Tides of Manaunaun")*. [Obtenido de Archivo de Video] Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=iUPdS9mA_b4 (revisado 15 de abril 2019)