



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CIENCIAS Y ARTES
DE CHIAPAS**

Facultad de Música

Licenciatura en Música

Suite Zoque

Presenta

José Daniel González Flores

Asesora:

Dra. Claudia Delfina Herrerías Guerra



Tuxtla Gutiérrez, Chiapas. Noviembre 2025



UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS

SECRETARÍA GENERAL

DIRECCIÓN DE SERVICIOS ESCOLARES

DEPARTAMENTO DE CERTIFICACIÓN ESCOLAR

AUTORIZACIÓN DE IMPRESIÓN

Lugar: Tuxtla Gutiérrez, Chiapas

Fecha: 13 de noviembre del 2025

C. José Daniel González Flores

Pasante del Programa Educativo de: Licenciatura en Música

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

"Suite Zoque"

En la modalidad de: Elaboración de textos

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

Claudia Delfina Herrerías Guerra

Hernán de León Martínez

Rafael Nava Curto

Firmas:

Ccp. Expediente



Tabla de contenido

Resumen	3
Abstract	4
Introducción	5
Zoques	7
Contrapunto	11
El lenguaje de Olivier Messiaen	17
Suite Zoque	27
Preludio	29
El baile del Mahoma	34
Alcaraclán	36
Conclusión	40
Referencias	43
Anexos	44

Resumen

La intención de la presente tesis es aportar, explicar, explorar y visualizar un lenguaje propio que sea original y de aporte a la sociedad, prevaleciendo un intenso sentido de vanguardismo capaz de animar a otros a hacer lo mismo.

Las obras a continuación expuestas tienen su base en las danzas zoques, una cultura antigua ubicada en el estado de Chiapas que data de la época de los mayas y que es vigente hasta nuestros días, transcritas para guitarra clásica con técnica contrapuntística y material tonal basado en la teoría de Olivier Messiaen (1996); encontrada en su libro *Técnica de mi lenguaje musical*, Editions Musicales.

Finalmente, se espera que este tipo de proyectos artísticos de carácter vanguardista aporte a la futura promoción y presentación de obras contemporáneas mexicanas, chiapanecas en especial, que denotan la calidad musical de la que es capaz de desarrollarse.

Abstract

The following thesis intends to contribute, explain, explore, and find an individual musical language with an original style capable of contributing to society, emphasizing an avant-garde feeling that can motivate other musicians to compose.

The following compositions are based on Zoque music, an antique culture that shares spaces with many cultures like the Mayan, located mainly in Chiapas and transcribed for classical guitar with the counterpoint technique, stylized with the theory of Olivier Messiaen which are the limited transposition modes as the non-reverse rhythms.

This thesis and its works may promote the diffusion and presentation of new Mexican contemporary music and, above all, avant-garde ones.

Introducción

La realización de la presente tesis surgió por un interés personal de componer piezas originales con un lenguaje propio, con la influencia de varios tratados musicales y técnicas compositivas vistas a lo largo de los estudios de la Licenciatura en Música. Es así como, llegado el momento, esta inquietud por la composición dio vida a la obra actual llamada Suite Zoque. Suite, por ser un conjunto de danzas; y zoque, porque las melodías de donde se inspiran los diferentes movimientos provienen de la música vernácula zoque, música interpretada con carrizo y tambor. Esta cultura se halla en el estado de Chiapas, lugar de origen del autor.

El contenido general de esta tesis se divide en dos partes. La primera es de carácter investigativo y de información. En ella se ahondará acerca de las influencias principales para la composición de esta suite, las cuales son: la cultura zoque, la técnica contrapuntística y el lenguaje de Olivier Messiaen. Se presentarán aspectos distintivos de cada uno de estos elementos, tales como la historia e importancia de la cultura zoque para la sociedad actual, asimismo tradiciones que junto con su música han perdurado largo tiempo hasta nuestros momentos contemporáneos. El contrapunto, técnica utilizada para la composición de piezas musicales muy característica del barroco y de J. S. Bach, es retomada en la presente suite. Por último se hablará de Olivier Messiaen, su importancia histórica en el siglo XX y por qué su lenguaje compositivo es tan particular.

En la segunda parte se explican las diferentes piezas de la suite: ¿Cómo se crearon? ¿Qué técnicas se utilizaron? ¿Cómo se abordó la estilización de las melodías zoques? Lo anterior es precisamente el propósito del presente documento: la aportación de ideas innovadoras a través de una detallada información de lo acontecido en las obras, evidenciando cómo pueden convivir distintas influencias para dar vida a una estética musical nueva y original.

En la última sección, se presenta un apartado donde se comentará las experiencias vividas a lo largo de la creación de dichas obras: aprendizajes encontrados, las variantes que tuvieron los motivos, dificultades técnicas, entre otras.

Zoques

"Son miradas del mundo que poseen profundidad histórica, que vienen transmitiendo desde tiempos inmemoriales. [...] el mundo no tiene una sola referencia, sino que ésta es resultado de la imaginación variada que las culturas en concreto son capaces de elaborar"

(Alaminos, 2017, p. 53)

Los zoques son un pueblo que se asentó en el estado de Chiapas hace ya más de dos mil años; convivieron con pueblos como los Olmecas, -cultura considerada como la cuna de los procesos civilizatorios ocurridos en Mesoamérica- y en su historia tienen la dicha de decir que sobrevivieron al colonialismo castellano e inclusive conservar varias de sus tradiciones hasta hoy día.

La cultura zoque ha sido objeto de estudio antropológico desde principios del siglo XX. Gracias a arqueólogos como Gareth Lowe, Thomas Lee y Carlos Navarrete, pioneros en los trabajos de exploración del pasado prehispánico de los zoques, se ha documentado y promovido el interés en este pueblo, en sus costumbres, sus creencias, los contactos que tuvieron con civilizaciones ancestrales, su jerarquía y más impresionante aún, su permanencia hasta la actualidad. Cabe mencionar a personas que han destacado por su aporte con trabajos etnológicos como Roberto de la Cerda Silva o los esposos Donald y Dorothy Cordry en la década de los cincuenta; o a Norman Thomas, Alfonso Villa Rojas, Andrés Fábregas y José María Velasco Toro en la década de los ochenta.

Durante las primeras centurias los zoques llegaron a abarcar un área mayor a la actual, llegando a asentarse a lo largo de la planicie costera del Pacífico, las montañas en el centro y en el noreste de Chiapas, el noroeste de Tabasco y el sur de Oaxaca.

El pueblo zoque en Chiapas se concentra al oriente del río Grijalva y en medio de las [...] barrancas de la Sierra de Pantepec. Destacan, por su importancia como lugares en donde viven los zoques, los poblados de Tapilula, Rayón, Pantepec, Tapalapa, Ocotepec, Chapultenango, Copainalá y Tecpatán. Hacia el sur de la ciudad de Tuxtla Gutiérrez, habitan zoques en el poblado de Copoya, lugar en donde residen las vírgenes que la población celebra con peregrinación a Tuxtla Gutiérrez. Asimismo, en el poblado de Ocozocoautla [...] aún existe población zoque que en la actualidad comparte el territorio con población de origen tsotsil y mestizos, además del núcleo zoque que habita en Tuxtla Gutiérrez. (Alaminos, 2017, p. 24).

La región zoque en Chiapas está dividida en tres subregiones culturales según documentos de la época colonial:

- Vertiente del Golfo de México.
- Sierra de Pantepec.
- Depresión central de Chiapas.

Resulta cautivante su antigüedad e historia; es muy rica culturalmente, y una parte importante que nos ha dejado ha sido la de su música y no lejos de ella, sus tradiciones. Cuando se habla de la cultura zoque nunca pasan por alto las festividades tan coloridas, las vestimentas de las que tanta gala hacen y que se mueven al son de la música vernácula; cuando se anda por la calle se pueden escuchar la tambora y el carrizo guiando la procesión, indicando compás y pasos, matices y sones; cuando se llega a la casa de alguna familia que tiene la fortuna de ser anfitriona, no sucede otra cosa sino que la marimba está siempre sonando y la gente bailando alegremente por toda la calle mientras come los ricos guisos típicos de los zoques.

Historia

La cueva de Santa Marta, en Ocozocoautla, Chiapas, da evidencia ocupacional desde el periodo arcaico (7,000 - 3,500 a. C.) según materiales encontrados en ella. Los antropólogos calculan que la familia lingüística mixe-zoque-popoluca pudo haber llegado al actual Estado de Chiapas alrededor de 3,000 años a. C., inclusive antes en pequeños grupos. Progresivamente el grupo se fue ampliando y hacia el 400 a. C. estas lenguas se separaron en diferentes regiones. (Alaminos, 2017, p. 15).

Varios grupos zoques se asentaron en la región que comprende la actual ciudad de Chiapa de Corzo, ya que debido a su forma geográfica los protegían de invasores y les permitía formas de cultivo más avanzadas. Se tiene registro que en los años próximos al 50 a. C., esta ciudad llegó a tener regentes mayas. La presencia de grupos extranjeros como los chiapanecas en la capital zoque de Chiapa de Corzo o los nahuas en el norte y la costa de Chiapas da como resultado la contracción del territorio ocupado por los zoques. De igual forma llegaron a ser subyugados alternadamente por los zapotecas además de los ya mencionados mayas, nahuas y

chiapanecas, esto provoca una influencia bilateral y que la cultura se enriquece grandemente, como se puede observar en la avanzada agricultura ecológica que posteriormente utilizaron en zonas como los límites del río Sabinal, y que estos decayeron durante la colonización y construcción de la capital Chiapaneca. (Alaminos, 2017, p. 16).

La llegada de los colonos castellanos marcó un parteaguas en la cultura zoque, pasaron de estar ordenados en jefaturas (estructuras familiares regentadas por el de mayor edad en el grupo) en donde se producía para la supervivencia del mismo grupo y el intercambio con otros, a la mayordomía o sistemas de cargos. Se centralizaron los grupos zoques en lo que se puede denominar una estructuración barrio-unidad-residencial e iglesia dentro de las nuevas ciudades de traza reticular en expansión. En éstos barrios todavía predominaba la personificación del poder, sin embargo, la sucesión de la misma ya no era una cuestión generacional pero sí estaba basada en el criterio de la edad; de la misma manera se vieron forzados a establecerse en poblados de traza reticular, en los cuales hay una plaza central o parque en donde se hallan la iglesia, los conventos y los edificios de carácter administrativo. (Alaminos, 2017, p. 45).

Actualmente el pueblo zoque ha sobrevivido a la expansión de la ciudad capital -como ejemplo el tan bien conocido barrio San Roque- y su lengua permanece vigente gracias a toda la gente que hace de esta cultura, un pueblo ancestral viviente manifiesto en la vida urbana diaria contemporánea. (Alaminos, 2017, p. 51).

Quedan los topónimos como Mactumatzá o apellidos como Jonapá [...], que testifican la presencia de los zoques en la historia de la ciudad. Quedan platos de la gastronomía como el *sispolá* o el *putzatzé*. Quedan las danzas y la música. Y muy importante, quedan hablantes del zoque, de un idioma mesoamericano que

guarda en sus entrañas gramaticales las añejas concepciones del mundo que los zoques han imaginado a lo largo de su historia. (Alaminos, 2017, p. 53).

Contrapunto

"La polifonía [...] se entiende y enseña fácilmente sobre la base de una concepción armónica funcional; sería mucho más trabajoso querer transmitirla como un estilo de Palestrina transformado" (De la Motte, 1995).

Para hablar de contrapunto hay que aclarar su separación del término "armonía". Ambas han estado vinculadas en la música desde hace siglos siendo preciso ahora que se delimiten una respecto de la otra, ya que al querer sacar al contrapunto de su material tonal, no todas las reglas van a aplicarse; algunas cambiarán y otras se mantendrán.

El contrapunto es una técnica compositiva, no exclusiva del barroco, pero sí de su máximo desarrollo durante ese tiempo; se concibe horizontalmente y es en este plano donde las melodías surgen, se diversifican. Será el compositor el encargado de escoger las relaciones armónicas entre voces, jerarquizar los intervalos y estos darán el material de la obra.

La armonía siempre existe en la música, indiferente de la técnica compositiva que se utilice. La elegancia de jerarquizar los sonidos y acordes dentro de una octava no solamente habla de los sentimientos, da fe de aquellas cosas ocultas en las que se desarrolla la música de una época. Puede decir qué compositor fue, sus influencias, capacidad creativa, eventos sociales e inclusive el carácter de la persona. Por lo tanto contrapunto y armonía son distintos, se hablará sobre cómo ha sido concebido el contrapunto a lo largo de los años y la aplicación en esta suite.

Actualmente y desde hace muchos años, el contrapunto se enseña en una dinámica llamada contrapunto por especies. Creando una serie de pasos en dificultad progresiva, en los que conforme se avanza, se ejercita la capacidad para añadir adornos, notas de paso, disonancias y agregar voces. Diether de la Motte habla al respecto en su libro *Contrapunto* (1995), sobre el cual se entrará en detalle más adelante.

Vale la pena mostrar los pasos que siguen los alumnos de contrapunto en las escuelas para su comprensión.

Contrapunto por especies

Desde hace siglos los alumnos de contrapunto han aprendido bajo el tratado de Johann Joseph Fux *Gradus ad Parnasum* (1725), traducido y editado al inglés bajo el título *The Study of Counterpoint* (1971).

Fux fue un compositor y teórico austriaco nacido en 1660 y fallecido en 1741 en Viena. Entre sus piezas se pueden encontrar óperas, oratorios, música sacra e instrumental. Su obra más importante fue la antes ya mencionada *Gradus ad Parnasum* publicada en 1725; el título proviene del latín que significa "Ascenso al Parnaso".

En su libro, Fux vislumbra una división de pasos progresivos en dificultad y que comienzan con dos voces solamente para que el aprendiz comience con los ejercicios de contrapunto. Los pasos son los siguientes junto a su valor pedagógico:

Primera especie

Los ejercicios se realizan con figuras de redondas y se busca que el aprendiz maneje el uso melódico y armónico de las consonancias.

Segunda especie

En la segunda especie se practicarán las notas de paso entre la melodía dada y la que escribe el alumno, estas son realizadas con figuras de redondas y blancas en donde deben ir colocadas las notas de paso.

Tercera especie

El siguiente paso como resulta previsible es una disminución en los valores de tiempo en la melodía que el alumno debe escribir, siendo estos negras contra la melodía dada escrita en redondas. Lo que se espera en este apartado es que se aprendan y practiquen algunos de los diferentes adornos de los que puede hacer uso el contrapunto, tales serían los bordados y las notas de escape.

Cuarta especie

En estos ejercicios se utilizan solamente blancas en ambas voces, sin embargo la tarea del alumno aquí es escribir el contrapunto medio compás después, esto con el fin de estudiar y practicar los retardos, asimismo su encadenamiento armónico con el siguiente acorde. Estos deben de producir una disonancia en tiempo fuerte (proveniente del compás anterior) y resolverla consonantemente. A su vez se recomienda que la nota resolutoria sirva como nota preparatoria de la siguiente disonancia.

Contrapunto florido

Este es quizá el paso que resulta más complicado, libre y por lo tanto posiblemente musical de toda la pedagogía de Fux. Cuando el alumno llega a este paso debe ser capaz de dominar todas las reglas y adornos de los cuales puede ser "libre" de usar en cualquier ejercicio y posteriormente obra musical.

En primeras instancias este método pretende ser muy estimulante y comprensible para la mayoría. Sin embargo Diether de la Motte (1995) menciona que, aunque sencilla, esta metodología es poco musical; esto es porque los ejercicios tienden a ser desde un inicio solo entrenamiento a posibles circunstancias, y no plantean un problema práctico desde la musicalidad. Eventualmente este pequeño detalle se convierte en una carga cuando se llega a querer componer en contrapunto florido, ya que la capacidad musical nunca fue entrenada,

llevando en cada compás una problemática cada vez mayor gracias a las tantas reglas del sistema por especies.

A continuación se presentará un ejemplo de una pieza de J. S. Bach, en el cual pueden observarse los "errores" contrapuntísticos surgidos y cómo se llegó a su "solución" basándonos solamente en la visión del Contrapunto por especies:

Fragmento de la fuga BWV 542 en sol menor de Bach:



octava (Do 6 a Do 7) en el último tiempo del compás.

En el compás 71, encontramos un contrapunto a cuatro voces. Comenzaremos por observar la primera voz o soprano, en la anacrusa al tercer tiempo se comienza con el tema de la fuga, el cual por la propia naturaleza del tema se ve obligado a hacer un salto de

Seguido a esto nos centramos en la segunda voz o contralto, esta va respetando las reglas que se exponen en la pedagogía de Fux hasta que llega al último tiempo del compás, aquí es evidente un salto directo de ambas voces, partiendo de un unísono a una cuarta justa. Además si prestamos atención a la cuarta voz o bajo notaremos que en el tiempo débil del cuarto tiempo llegan a octava directa las voces extremas (soprano y bajo), contando así con un acorde de do menor que llega por salto en voces extremas de manera directa, contando que si además de esto agregamos la tercera voz o tenor, tenemos una disonancia con la contralto que resuelve en la siguiente semicorchea del tenor hacia la tercera nota del acorde.

El salto por movimiento directo y ascendente entre soprano y contralto es realizado para evitar la separación de más de una octava entre las voces; de aquí podríamos partir hacia dos lugares, colocar la contralto en la tercera (mib) o quinta del acorde (sol) de do menor, pero no tendría sentido colocarlo en la tercera ya que el tenor una semicorchea después la toca, provocando una dupla de mediantes que llegaría por una disonancia de segunda. Es por esto que el salto directo de unísono a cuarta justa es justificado, por la relación con las otras voces.

A continuación se va a analizar otro punto importante de este mismo acorde, la octava por salto (contrario) en voces extremas (bajo y soprano). Pareciera que aquí lo único "correcto" fue el movimiento contrario para llegar al unísono. Observemos la progresión que ocurre en el bajo desde el comienzo de este compás, ya que hace una progresión melódica cada dos tiempos, justificado teóricamente y por consiguiente siendo agradable al escucha.

Después de haber analizado ese único compás, se observa que hay muchas explicaciones y justificaciones para lo que sucede; pero esto no es más que para evidenciar lo difícil que resulta aprender a través de las especies del contrapunto dado por Fux. Analizar una obra de este tipo es complejo, pero componerlo lo es aún más. Sería muy difícil imaginar lo complejo que debió resultar haber creado tal obra pensando el contrapunto como una serie de reglas. Es aquí donde Diether de la Motte hace un llamado a que desde el comienzo del aprendizaje el alumno cree melodías propias y que tenga que sondear las dificultades de cada momento, sin quitar en absoluto la parte dramática de la música. Es así cómo debería percibirse el contrapunto. Buscar una evolución horizontal de las melodías aunado a técnicas como contrapunto invertido, pregunta/respuesta, contrapunto trocado, movimiento contrario/oblicuo/paralelo entre otras. A la manera de Fux le podríamos definir como una búsqueda vertical del contrapunto.

Las complejidades musicales deben solucionarse al momento de encontrarse con ellas y no previendo, porque esto provoca una mentalidad mecanicista de la música en lugar de una visión sistémica.

Los parámetros de los que se podría servir cuando se busca un contrapunto en un ambiente modal diferente al de Bach, podrían ser los siguientes:

- Jerarquizar las notas de una octava (cuyo caso aplique).
- Definir los intervalos melódicos a usar.
- La relación armónica y melódica entre voces.
- Adornos y hacia dónde pueden resolver.
- Densidad sonora buscada.

Llevar el contrapunto a otros ambientes modales lleva indudablemente a una experimentación como en su momento lo hicieron los grandes maestros. Es con esta cosmovisión del contrapunto que se compuso la presente suite.

El lenguaje de Olivier Messiaen

"[...] Experimentará el extraño encanto de las imposibilidades: cierto efecto de ubicuidad tonal en la no transposición, y cierta unidad de movimiento (en la cual principio y fin, por ser idénticos, se confunden) en la no retrogradación" (Messiaen, 1993, p. 95).

Messiaen fue uno de los compositores más importantes y vanguardistas del siglo XX.

Nacido en Francia en 1908 y fallecido en la capital parisina en 1992 a sus 83 años. El lenguaje de Messiaen es inconfundible, habiendo publicado en 1944 su famoso compendio *Técnica de mi lenguaje musical* (*Technique de mon langage musical*) bajo la sugerencia de varios amigos y alumnos suyos que como él mismo escribe: "ya que algunos alumnos ansiosos de novedad me han hecho numerosas preguntas acerca de mi lenguaje musical, me he decidido a escribir esta pequeña "teoría"" (Messiaen, 1993, p. 7).

Del fragmento anterior la palabra que más destaca es "novedad", porque es precisamente lo que su música transmite, llega en una época de cambios tanto sociales (eventos como la Segunda Guerra Mundial y cómo Messiaen fue hecho preso y liberado en 1941) como musicales (Schoenberg con el dodecafonismo, Berg entre otros compositores con el posterior serialismo, Bartók y su lenguaje musical basado en las culturas de donde era originario) y que no viene a "romper" con la tonalidad de manera abrupta como venían haciendo contemporáneos suyos, sino que busca otro enfoque a lo que ya conocemos, a la música tonal que ya tiene un tradición tan arraigada que para muchos músicos hoy en día resulta inclusive complicado separarse de ella.

Más adelante se abordará este nuevo enfoque que consiste en una simetría tanto vertical (modos de transposición limitada) como horizontal (ritmos no retrogradables) de la música y cómo genera esta ambigüedad tonal y sensación de unidad de movimiento rítmico.

Su estilo es inconfundible y tan particular que cabría señalar cuáles fueron algunas de las influencias más importantes que tuvo: las melodías de los pájaros, "Pelléas et Mélisande" de Claude Debussy, la rítmica hindú, el canto llano; y en la literatura encontramos a Shakespeare y a los libros santos.

Desde 1941 Messiaen fue maestro primero de Armonía y posteriormente también de Composición de 1966 hasta 1978. Entre sus alumnos más destacados encontramos a Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez, Iannis Xenakis e Yvonne Loriod (quién sería una de sus intérpretes más fieles y su segunda esposa). Además de todo esto también fue organista en la Iglesia de la Santa Trinidad en París desde 1931 hasta su deceso en 1992.

La música que compuso es casi exclusivamente de carácter católico cristiana entre las que encontramos música para piano: *Visions de l'Amen*, *Vingt Regards sur l'enfant-Jésus*, *Catalogue d'oiseaux*, *Cantéjodjayâ*; música instrumental: *Quatuor pour la fin du Temps*, *Fêtes des belles eaux*; música vocal: *Poèmes pour Mi*, *Chants de Terre et de Ciel*; para órgano: *Les corps glorieux*, *L'Ascension*; para orquesta: la sinfonía *Turangalîla*, *Oiseaux exotiques*. Asimismo implemento en algunas de sus obras (*Fêtes des belles eaux*, *Turangalîla*, entre otras) las ondas Martenot.

A continuación, los dos grandes pilares teóricos en los que están basadas las composiciones aquí presentes: los ritmos no retrogradables y los modos de transposición limitada.

El hechizo de las imposibilidades

"Este hechizo, a la vez voluptuoso y contemplativo, radica sobre todo en ciertas imposibilidades matemáticas de orden modal y rítmico" (Messiaen, 1993, p. 8).

Para Messiaen la búsqueda de una música nueva, de carácter teológico que exaltaran estos valores era su intención. Claro que no dejaba de lado la tradición, a la que él mismo llama la armonía "verdadera", sin embargo estaba consciente de la necesidad de algo nuevo, algo que cautivara al oyente a la par de alabar a Dios, y para él eso significaban los modos de transposición limitadas y los ritmos no retrogradables.

Los modos de transposición limitadas son escalas que se encuentren en el espectro armónico de varios modos, sin una única tonalidad, y que contienen pequeñas transposiciones en sí mismas. En otras palabras son escalas que dan la sensación de estar en diferentes tonos/modos sin salirse o estar por completo en alguno de ellos. Estos, al tener una estructura simétrica, no pueden ser transportados más que dos, tres, cuatro o seis veces según sea el modo usado y al ser escuchados pretenden cautivar con la imposibilidad de transportarse a otros modos ya que después de unas pocas transposiciones terminamos con encontrarnos con las mismas notas.

Por otro lado existen los ritmos no retrogradables, estos a su vez crean el mismo efecto que los modos de transposiciones limitadas (verticalmente hablando) pero horizontalmente. Estos ritmos no pueden ser leídos en sentido retrógrado ya que dan los mismos valores que si fueran leídos de manera directa, por lo tanto cuando son escuchados dan la sensación de que la música avanza aunque nos encontramos con los mismos ritmos en orden inverso.

Este es el hechizo de las imposibilidades, y de este material se valdrán las composiciones en esta tesis. A continuación se profundizará en la explicación de estas dos formas de imposibilidades rítmicas y modales.

Ritmos no retrogradables

La técnica de la retrogradación consiste en leer en orden inverso (de derecha a izquierda) lo que se lee de manera directa (de izquierda a derecha). Para hacer un ritmo no retrogradable son necesarias un par de cosas: dos grupos rítmicos que sean retrógrados el uno con respecto al otro y que además contengan un "valor central común" cualquiera, desde aquellos valores sencillos hasta los que contengan un puntillo (nótese la palabra "común" y cómo se asociará con los modos de transposición limitado en el siguiente apartado).

Como ya dijimos la simetría en la música de Messiaen es esencial, con ella se dan nuevos efectos sensoriales ya que nos encontramos con el mismo ritmo apenas escuchado pero "al revés". Asimismo al contener ritmos bastante complejos esta técnica nos permite tener una "regularidad rítmica" tal como la tradición ha enseñado a lo largo de las centurias. Para complementar esto, cabe señalar que dentro de esta "regularidad" antes mencionada también surge una "confusión", en la que principio y fin es lo mismo, es por eso que esto encanta tanto y lo único que queda para el escucha es dejarse cautivar por estas sensaciones.

Si bien con los ritmos no retrogradables ya hay un universo de posibilidades aún por explorar, también hay un par de técnicas que complementan esto y que hacen todavía más interesante lo que se escucha; estos son los ritmos con valores añadidos, y los ritmos aumentados y disminuidos.

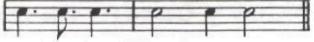
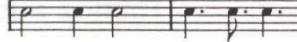
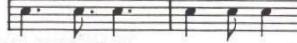
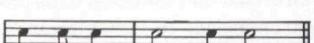
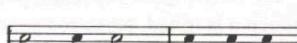
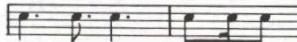
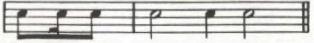
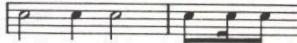
Un valor añadido es un valor breve que se le agrega a un ritmo cualquiera, estas pueden ser realizadas ya sea por una nota, un puntillo o un silencio. El valor compositivo radica en que gracias a estos valores breves podemos acelerar o retardar los acentos en un compás o frase musical, de manera que se hace más interesante la escucha. En la música de Messiaen no es

usual encontrar el ritmo "simple" y después el valor añadido, sino que directamente se le utiliza en la frase musical. En el caso de las composiciones hechas para esta tesis, al ser danzas será frecuente encontrar el ritmo sin su valor añadido seguido del mismo ritmo con su valor añadido para crear una rítmica pseudo-bailable. Este tema tiene relación con el capítulo XIII "Armonía, Debussy y notas añadidas" de la *Técnica de mi lenguaje musical* (1993), sin embargo en estas composiciones no haremos uso de ellas y por lo tanto su mención se limitará a estas sencillas líneas.

Los ritmos aumentados y disminuidos por otro lado los tenemos como recurso técnico desde J. S. Bach en los canon por aumentación y disminución. Sin embargo, la novedad del tratado de Messiaen es que identifica otro tipo de aumentación y disminución. Podemos definir las usadas desde el barroco como aumentación clásica (en el que se le añade el mismo valor) y disminución clásica (sustracción de la mitad del valor).

Con estas variables en aumentación (y disminución) resulta mucho más interesante la música que las utiliza, ya que como se ha mencionado el oyente no tiene tiempo de detenerse a analizar estos recursos compositivos en la obra y solo le queda cautivarse por estas aumentaciones que si bien le son conocidas, ahora son presentadas de manera un tanto distinta y sobre todo inesperada.

24 CUADRO DE FORMAS DE AUMENTACION O DE DISMINUCION DE UN RITMO

Aumentación	Disminución		
a) adición de un cuarto de los valores :		a) reducción de un quinto de los valores :	
b) adición de un tercio de los valores :		b) reducción de un cuarto de los valores :	
c) adición del puntillo (o adición de la mitad de los valores).		c) reducción del puntillo (o reducción de un tercio de los valores) :	
d) aumentación clásica (o adición de los valores a sí mismos).		d) disminución clásica (o reducción de la mitad de los valores) :	
e) adición del doble de los valores :		e) reducción de dos tercios de los valores :	
f) adición del triple de los valores :		f) reducción de los tres cuartos de los valores :	
g) adición del cuadrúple de los valores :		g) reducción de cuatro quintos de los valores :	

Cuadro de formas de aumentación o de disminución de un ritmo (Técnica de mi lenguaje musical, p. 16).

De estos dos últimos apartados vale la pena mencionar un último tercero derivado de estos, y son las "aumentaciones inexactas". Ya se ha abordado la utilización del puntillo y la utilidad que tienen las aumentaciones que, si se combinan, dan posibilidades todavía más amplias con un limitante pero no menos provechoso único ritmo. Por supuesto, dependerá en toda medida de la habilidad del compositor para modificar diversos patrones rítmicos y que su música resulte hechizante para el oyente.

Modos de transposiciones limitadas

Como se mencionó anteriormente, la música de Messiaen está constituida por una simetría tanto vertical (transporte) como horizontal (retrogradación). Ahora es el turno de explicar los modos de transposición limitada y la fascinación que en ellos se puede sentir.

La fascinación de estos modos proviene por su ubicuidad tonal, por la capacidad y libre elección del compositor para decidir su preferencia por cierta tonalidad o si desea dejarla fluctuante.

Para Messiaen existen tres más cuatro modos de transposición limitada, siete en total. Son expuestos de esta manera ya que los primeros tres son los que tienen menor posibilidad de ser transportados -y por lo tanto su encanto es mayor- y los cuatro restantes son solamente seis veces transportables. Estos modos pueden ser utilizados tanto melódica como armónicamente sin necesidad de recurrir a otras notas más que las del modo -en las presentes composiciones se observará cómo se aprovecha esta cualidad para agregar notas breves que den una sensación mayor o menor de estar en una tonalidad o de fluctuar entre varias-.

Una aclaración que no está de más mencionar es que todos los modos de transposición limitada se basan en el sistema temperado de doce sonidos, en el que La sostenido y Si bemol son el mismo sonido, dando por entendido un universo sonoro mucho más amplio en el panorama de las escalas físicas de los sonidos donde son respetados los armónicos dando intervalos irregulares mucho menores del semitono (distancia mínima en el temperamento musical) e inclusive en el espectro sonoro de los cuartos, tercios u octavos de tono -por mencionar algunos solamente- y más allá. A continuación se discutirán dichos modos:

Primer modo

También conocido como escala por tonos, consta de seis grupos de dos notas cada uno.

Es transportable dos veces solamente, ya que su tercera transposición contiene las mismas notas que la primera.

Segundo modo

Consta de cuatro grupos con tres notas cada uno, los intervalos de manera ascendente de cada uno de los grupos es de un semitono y un tono. Es transportable tres veces, como el acorde de séptima disminuida. Se puede comenzar este modo por el segundo grado (quedando cada grupo de un tono y un semitono), sin embargo esto no cambia los acordes producidos por la escala y por consiguiente encontrándonos con las mismas notas.

Tercer modo

Se divide en tres grupos de cuatro notas cada uno, quedando sus intervalos en el siguiente orden: un tono y dos semitonos. Es transportable cuatro veces, como el acorde de quinta aumentada. Al igual que el modo dos, si se iniciara la escala por el segundo o tercer grado terminarían por aparecer los mismos sonidos de manera enarmónica, solamente genera un nuevo orden en los tonos pero sin ningún cambio constitutivo del modo o de los acordes generados por él.

Cuarto modo

Constituido por dos grupos de cinco notas, su estructura es la siguiente: dos semitonos, tono y medio, un semitono. Este modo y los otros tres que le siguen son transportables seis veces.

Quinto modo

Es la misma escala que el cuarto modo menos dos notas, quedando así su estructura: un semitono, dos tonos, un semitono. Es transportable seis veces. Este modo está justificado solamente por el movimiento melódico a continuación presentado (Messiaen, 1996, p.93).



Por lo tanto se puede decir que el modo 5 que es un modo 4 trucado justificado melódicamente.

Sexto modo

Dos grupos de cinco notas los constituyen. Su estructura es: un tono, un tono y dos semitonos.

Séptimo modo

Se forma por dos grupos de seis notas cada uno. Se organizan de la siguiente forma: tres semitonos, un tono y un semitono.

Como se mencionó, estos modos de transposición limitada tienen su interés en que se encuentran en el espectro modal de varios tonos a la vez; pondremos de ejemplo el segundo modo en su primera transposición, en donde se puede observar que tonalmente el compositor puede elegir entre dejar una sensación armónica en Do, Mib, Fa# y La, asimismo de sus homónimos menores, o si desea dejarla fluctuante.



De igual forma los modos de transposición limitada pueden usarse con los modos griegos o ser acompañados con material tonal, dicho de otro modo, pueden mezclarse u oponerse con los otros grandes sistemas modales y tonales.

Suite Zoque

Las siguientes obras son un compilado de danzas provenientes de diferentes municipios zoques. Se presentará un detallado análisis de todas ellas, en donde se podrán ver no solo la lógica de las técnicas utilizadas, sino también elecciones de predominancia de un estilo con respecto al otro. Por sí mismos cada uno de los elementos ya ha tenido su máximo florecimiento, no podemos llegar a imitarlos, menos imaginarse superarlos. Por lo tanto se ha decidido fusionar lenguajes muy contrastantes entre sí; un atrevimiento a preguntarle a la música hacia dónde se dirige cuando estos elementos se combinan.

La composición de cada una de las piezas fue un viaje en sí mismas, siempre se terminó cada pieza siendo alguien diferente del que se era al comenzar.

Por un lado tenemos música vernácula que tiene una tradición antiquísima, con muchas repeticiones y poca variación melódica; su función es de servir a los oficios y fiestas tradicionales zoques. Messiaen con su lenguaje tan particular que es inconfundible; vemos influencias de la cultura hindú, una concepción armónica distinta, una estética musical vanguardista y su fe católica son palpables en todas su obras.

De igual manera el contrapunto vuelve a encontrarse con música nueva en nuestros días. El Barroco es mi periodo musical favorito; y usar la técnica predilecta de entonces es la manera del autor de hacer un homenaje a la música de ese tiempo. Las técnicas y lenguajes antiguos combinados con ideas de este siglo, provenientes de distintos lados. Esta es la intención de la tesis, mostrar el proceso y los resultados de esta idea.

Preludio

En esta primera obra se puede observar un ritmo muy insistente, el de negra seguido de corchea. Las variaciones en las notas e índices pretenden dar un sentido de movilidad pero el hecho de mantener el mismo ritmo durante mucho tiempo es para dar la sensación de estar entrando a un ritual, como si de los tambores se tratara. Este ritmo nos va a acompañar de principio a fin de la obra, con sus omisiones en la parte B, y pretende ser el pilar de esta sección.



En la parte contrastante, la sección B, se encuentra otro tema. Este es un tema propio que escribí hace tiempo y que dadas las características del mismo, resultaron en un interesante aporte a la obra en su estructura general. Este tema presenta variaciones de ritmo y de agrupaciones para explorar las diferentes combinaciones compositivas del mismo. Cabe destacar que este tema se pretende comprender en una región de acorde de La menor, por lo tanto las notas resaltadas deberán ser las relativas a la triada y asimismo las notas pico lo son igualmente importantes en su ejecución. Para darle un poco de estructura de acuerdo a qué región nos movemos en cada sección, podríamos establecer en las secciones A y A' en la región de Mi Mayor y la sección B en La menor.

Estructura

Consta de tres partes principales: A B A', más un final de dos compases. Dentro de esta estructura general la primera sección se puede dividir en: **a b a c a d a**, cuyo orden recuerda a la forma rondó; mientras que la segunda sección (B) es similar: **a b a c a**. Una forma musical bastante utilizada desde hace varias centurias. Las dimensiones dentro de cada una de ellas es variable. En el compás 91 comienza la sección A' la cual es de menor proporción a la A original y que tiene función de coda, esta culmina en el compás 122.

Por último tenemos en final en los compases 123 a 124, y la razón de que sea tan corto es para que conserve ese carácter de cambios drásticos y agresivos. Esta línea melódica fusiona la tonalidad aparente de la primera sección con la agrupación rítmica y saltos melódicos de la segunda sección, terminando en La.

Material y Rítmica

El material de ambas secciones (A y B) es muy contrastante. Como ya se mencionó, la sección A tiene un ritmo de carácter ritualístico mientras que la sección B explora las variaciones de otro ritmo diferente sin buscar encajar en el mismo compás, ya sea mediante la aumentación o disminución de valores.

En cuanto al material, la parte A se encuentra en el ámbito de Mi Mayor, pero al mismo tiempo explora los movimientos por semitonos que resuelven en otros índices, a manera de sensibles de otros tonos, dando una sensación de una resolución no completa. Por otro lado el material de la sección B busca dar forma a un acorde de La menor, mientras muchas notas ajenas al acorde acompañan los tiempos débiles.

Secciones A y A'

En la sección A se puede apreciar un motivo principal de una negra con una corchea en compás ternario sobre la nota de Mi como base. Este motivo principal consta de dos movimientos cromáticos que en un ámbito tonal formarían dos acordes: el de Mi Mayor primeramente seguido de Mib mayor; aquí la intención es que se sienta una tónica ambigua.

El siguiente material contrastante en esta sección comienza a partir del compás 23 y termina hasta el 28. Esta melodía está tomada de una serie dodecafónica utilizada por el compositor Mario Castelnuovo-Tedesco en el capricho número XV "*¿Si sabrá más el discípulo?*", de la serie de los 24 *caprichos de Goya*. Este material dodecafónico característico de la primera sección es utilizada de diferentes formas, alternando entre cada una de estas apariciones con el primer motivo de negra con corchea sobre la nota de Mi. La primera vez que aparece la serie se utiliza a manera de "puntillismo", dando sobre toda importancia interpretativa al color producido por los grandes saltos de la melodía y acompañado de la capacidad creativa del intérprete para decidir dinámicas (la primera vez que aparece la serie se deja a libertad de la persona que va a tocar la pieza sobre cómo utilizar las dinámicas, ya que la serie sí sigue una lógica tonal dentro del ámbito de una octava, sin embargo por cómo se escribió llega a perderse lo suficiente esta sensación tonal para dar paso a la creatividad).

La segunda vez que aparece la serie es del compás 38 al 45. Lo primero de observar es el pedal de la nota Re en el bajo, en unas ocasiones alternando entre el índice 4 y 5; cuando llega a ser más corta la distancia con las otras notas relativas a la voz superior, el pedal se mantiene solamente en el índice 4. Aquí la serie dodecafónica se utiliza por pares, utilizando las dos primeras notas que aparecen y continuando de la misma forma consecutivamente hasta terminar; algo interesante es que en la mayoría de estos acordes formados por el arpegio del pedal y de la

serie se puede percibir una cierta funcionalidad ya que casi todos crean triadas en una forma clásica de colocar los intervalos, o sea, en una sucesión de una 3M/m seguido por otro intervalo de 3m/M. Por último y para "alterar" un poco más la aparición de la serie, cada que cambia el par de notas, éstas son intercambiadas en su movimiento melódico, iniciando por un movimiento ascendente y otro descendente; mientras que las siguientes son colocadas ambas de manera ascendente. La intención de esta técnica mencionada es para que se perciba cierto sentido de cambio en la música sin llegar a ser tan alejado como para que se escuche un movimiento completamente diferente.

La tercera vez que ocurre la serie dodecafónica la encontramos en el compás 56 al 65. Ahora la idea es una agrupación de cada tres notas de la serie en un ámbito de dos compases con una rítmica de 3 + 3 + 2 corcheas respectivamente con saltos interválicos cortos exceptuando el último compás de esta parte. Nótese cómo es la utilización en la manera de presentar cada grupo de las tres apariciones de la serie dodecafónica, sobretodo en los melódicos y cuantas notas agrupamos por motivo; en la primera los saltos son extremos, llegando a encontrarse uno de 7m + dos octavas, como otro de 3m + 2 octavas y las agrupaciones de las notas son de una en una; la segunda vez los saltos son más chicos aunque todavía mantienen una cierta distancia respecto del pedal del bajo, a la vez de que ahora su progresión es cada dos notas; y en la tercera los saltos son lo más cortos posible y de cada tres notas conformado el grupo.

La sugerencia de interpretación para estas partes es: (1) que la primera vez la serie suene vaga y distante, como si fuera una improvisación que busca más la experimentación en colores, dinámicas y agrupaciones interpretativas, (2) un movimiento de las voces más armónico que busca establecer un ambiente sonoro a la par de una tonalidad desplazada, y (3) que la rítmica 3 + 3 + 2 tenga la prioridad aquí. Las notas aquí sirven como color para definir tiempos fuertes de las agrupaciones.

La sección A', comienza en el compás 103. La entrada a este debe ser inmediatamente después que la sección anterior, el cambio brusco al primer motivo es lo que se busca. Del compás 103 al 134 se encuentra la coda. Sobre esta sección se observa que no hay un cambio melódico muy diferente a la sección A. Ocurren variaciones en diferentes notas del motivo principal tal como se ve en los compases 117 y 118. Otro motivo utilizado es un extracto del original, en cual es un semitono que puede ser tanto ascendente como descendente y en ocasiones se da por saltos grandes de intervalos. La única línea que se añadió fue la del compás 109, donde vemos tres movimientos cromáticos para llegar a la nota Mi. Es claramente una sensación de sensible que llega a percibir la llegada de Mi a manera de fundamental.

El final del compás 135 al 136 es una fusión entre ambos temas de la obra; combina la sensación en Mi de la primera sección, con la agrupación rítmica del segundo tema. Es así de corta para provocar la sensación de un final abrupto.

El baile del Mahoma

Estructura

En esta obra se produjo un cambio más importante en cuanto a estructura, esto debido a cómo fueron divididos los temas. La obra original consta de tres secciones principales de tamaño corto; a su vez, cada que termina este patrón se vuelve a tocar desde el inicio siendo la cantidad de veces que se repite todo cinco veces. La principal dificultad fue elegir cómo variar los temas sin que se sienta pesada y monótona la repetición. En un ambiente festivo y con tambora de acompañamiento no resultan cansadas tantas repeticiones, pero siendo uno más formal y solista, esto era un problema.

Considerando esto, he optado por la elección de un solo motivo rítmico-melódico que pudiera ser flexible de variar. A este motivo le agregué tres notas más a manera de semitonos primero ascendente y luego descendente. Seguido le agregué un contrapunto cada que apareciera el tema, el cual consta de una sucesión de semitonos que en la mayoría de los casos culminan en octava respecto de la otra voz. Como ambas voces van al final del tema por semitono en movimiento contrario, da una sensación bastante agradable de llegada a la octava. A esta sección le pondremos como nombre A y su característica es un compás ternario con un tema que mayormente termina en octava.

Para la sección B el cambio más importante fue modificar el tema de uno ternario a uno binario; contrastando completamente con la sección A. Aunque en esta parte es muy importante la sensación binaria hay que aclarar que las frases no corresponden con el compás en ocasiones, y habrá frases que tengas tres, cinco, seis o más notas por agrupación; sin embargo siempre se da por períodos breves, dando por entendido que debe sentirse primordialmente las agrupaciones binarias.

Material

El material en esta obra es un poco más complejo de describir detalladamente, ya que son movimientos melódicos que fluctúan entre el segundo y tercer modo de transposición limitada de Olivier Messiaen. También aunque ambos modos están la mayor parte del tiempo en la primera transposición, no es raro cambiar entre transposiciones ya que obedecen a un orden melódico.

A pesar de esto podemos definir dos regiones tonales encontradas fácilmente al final de cada sección. Siendo la sección A y B en La Mayor y la sección A en Re Mayor. No está de más aclarar que la idea de esta ambigüedad es poder entrar en diversas regiones armónicas tal como Olivier Messiaen utiliza en su *Técnica de mi Lenguaje Musical* (1993).

Alcaraclán

Estructura

Esta pieza está basada en la canción vernácula "Alcaraván"; la transformación de su nombre se debe a que se le aplicaron las mismas técnicas compositivas de la obra a su nombre, los cuales son los ritmos no retrogradables y los ritmos añadidos. Tiene su eje en la letra "r" y la letra "n" se le añadió para que además de conservarla del nombre original, no fuera un palíndromo (el equivalente a ritmo no retrogradable en la literatura) en su totalidad, sino solamente en la mayoría de todo el nombre.

Comenzaremos dividiendo la obra en las dos partes centrales y simétricas que lo conforman: A y A'. Aquí la rítmica tiene un papel central ya que ambas secciones son rítmicamente no retrogradables: "A" va del compás 1 al 26, y "A'" del 27 al 56; el compás 57 funciona a manera de final en un compás agregado, dando esa sensación de ambigüedad en un ambiente de relativa asociación de los elementos ya escuchados en orden inverso. Al momento de la interpretación seguramente será complejo evocar en el público esta similitud de los elementos rítmicos; ya que lo más notorio es la exploración melódica de la obra, y escuchar únicamente este aspecto da la apariencia de una falta de planeación. El caos es solo un orden incomprendido, y así es como mi música debe ser concebida.

La parte final está constituida del compás 58 al 63. Aquí decidí presentar el último tema que faltaba por exponer. La importancia de esta sección en la estructura general de la obra es para generar una desigualdad entre las proporciones de la obra, como si una de las mitades tuviera una pequeña parte añadida. Esto provoca en el sentido estricto de la palabra, una asimetría entre sus partes; en mis intencionalidades compositivas, yo lo llamaría: simetría asimétrica.

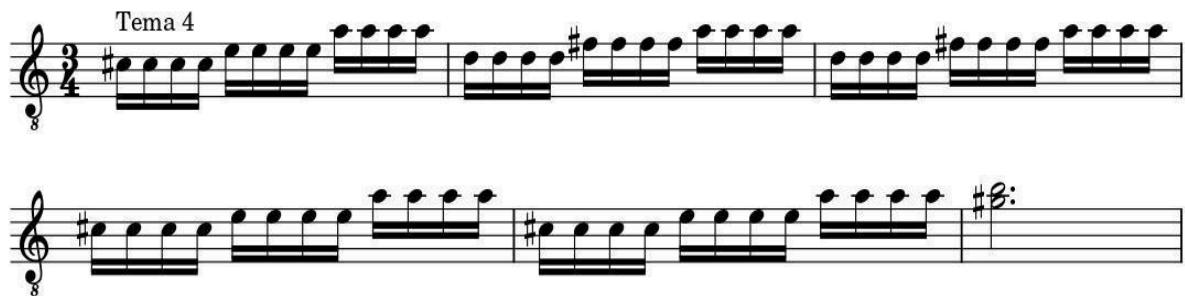
Una diferenciación importante con la pieza original es la cantidad de veces que aparecen los temas. En la original los temas van secuencialmente y no aparecen hasta que termine ésta; mientras que en mi composición es una gran sección que tiene su retrogradación, a manera de una espejo que ocupe toda la obra, finalizando con unos pocos compases que la rompen.

Los temas utilizados son los siguientes:

Sección A y A':

The musical score consists of four staves of music. Staff 1, labeled 'Tema 1', is in G major and 8/8 time. Staff 2, labeled 'Tema 2', is also in G major and 8/8 time. Staff 3, labeled 'Tema 3', is in C major and 3/4 time. Staff 4 continues the theme from Staff 3. All staves feature melodic lines with various note heads and stems, some with accidentals like sharps and flats.

Parte final:



Rítmica

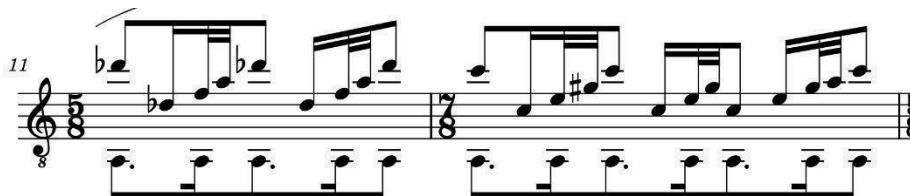
La pieza original está constituida rítmicamente por dos métricas muy cercanas entre sí, 6/8 y 3/4, cuya diferencia radica en cómo se agrupan, en conjuntos de 2 y 3 respectivamente. En esta ocasión el acercamiento a la fusión de la melodía tradicional con los modos de transposición limitada y los ritmos no retrogradables de Olivier Messiaen en esta pieza se dio de manera más homogénea en su línea melódica, modificando primeramente el compás con la técnica de las notas añadidas, es por eso que a lo largo de la obra se podrán observar compases como 5/8, 7/8, 8/8, 11/16 y 13/16; esto es con la intención de que se sienta un "ligero" aumento o disminución del compás, a manera de un compás de 6/8 ligeramente más largo o un compás de 3/4 (en el caso de los compases de 11/16 y 13/16) con una semicorchea de diferencia más corta o más larga en relación con el compás utilizado en la obra original.

De esta manera la sensación rítmica de la obra es importante que se mantenga en 6/8 y 3/4 como en su versión original, entendiendo estos compases nuevos antes mencionados como una variación de estos mismos, de tal manera que cuando aparezcan como en el caso del primer sistema una alternancia entre 7/8 y 6/8, estos serán interpretados todos como si fueran solamente 6/8.



En el compás 22 se observa otra manera de agrupar el mismo compás, siendo en su conjunto tres grupos de 2, 3 y 2 respectivamente. Con este ejemplo también se evidencia otra técnica compositiva proveniente del lenguaje de Messiaen, la cual es el ritmo no retrogradable. El espejo en este caso es exacto, su eje se encuentra en la línea superior en la negra con punto, y en la voz inferior en la cuarta nota, la cual es una corchea.

A partir del compás diez y hasta el 17 ocurre otra variación de nuestro compás base de 6/8, una sucesión entre 5/8 y 7/8; esta manera tan particular de colocarlos intercaladamente es para que en su conjunto se sientan a manera de dos compases juntos de 6/8 modificados, en vez de encontrarnos con agrupaciones de 6 y 6 como sería usual, encontramos 5 y 7, así en un ámbito de dos compases se puede decir que tienen la misma cantidad de ritmos, creando una métrica desplazada y cambiante.



La siguiente sección grande ocurre entre los compases 18 al 35, aquí es importante mostrar que ocurre nuestro espejo que divide nuestra pieza en dos partes simétricas, por lo tanto al momento de ser interpretado hay que ser cuidadoso en que los acentos y las agrupaciones se conserven de tal manera que se sienta el cambio. Durante esta misma sección se pueden encontrar mezcladas en el mismo compás agrupaciones binarias o ternarias.

Escalas y material

La pieza está escrita originalmente en la tonalidad de La Mayor y esto se trató de mantener a lo largo de toda la obra; por eso las notas que se encuentran en los tiempos fuertes de cada compás cobran más relevancia, ya que son las que dan la pauta de la tonalidad que se quiere hacer sentir en ese momento, y suelen ser las notas de La, Mi, Mib (esta nota es importante porque en la teoría de los modos de transposición limitada de Olivier Messiaen la escala siempre puede dividirse en dos a través de su tritono correspondiente) y Sol# (ésta fungiendo como sensible de la tonalidad).

De los modos utilizados se encuentran dos, el segundo y el tercero, ambos en su primera transposición, y de estos el segundo modo de transposición limitada es el que predomina por contener la tónica y la dominante de La, mientras que el tercer modo contiene a la sensible.

La obra en sí misma nunca llega a cambiar de tonalidad ni de modo, sino que el mayor interés es su variabilidad rítmica, siendo las partes donde el bajo está en un pedal de La índice 4 o la sección final donde de la misma manera es muy clara la importancia de esta nota.

Conclusión

El proceso creativo de las piezas fue variado entre cada una de ellas; al ser una combinación de distintos y contrastantes estilos musicales, en secciones se decidió sobre la permanencia de uno o de otro, ya que tratar de introducir todas las ideas musicales resulta muy complejo, tanto en la composición, como en la interpretación, e inclusive de escuchar.

Elementos como la línea melódica, el ritmo, las agrupaciones de frases, materiales, temas, modos de transposiciones limitadas, ritmos no retrogradables y notas añadidas daban una complejidad bastante perceptible.

Debido a esto, para poder tomar decisiones importantes en las piezas sin cambiar tantos elementos se tuvo que dar más importancia a dos elementos: la estructura general de la obra y los motivos rítmicos capaces de ser variados, aumentados o disminuidos. Seguido de eso, elementos como los modos de transposiciones limitadas en contraste con la tonalidad y notas añadidas tienen una presencia permanente en todas las obras, pero no resulta raro que de repente desaparezcan. La línea melódica es lo último, ya que cualquier variación de ésta, resulta en un cambio de carácter tan drástico que si se quisiera seguir la fidelidad de su estilo, poco habría de intervención; es por esto que tratar de mantener la melodía original es lo menos pertinente, y variar los motivos rítmicos característicos lo de más importancia.

Las ideas musicales personales cambiaron a lo largo de lo que tomó componer las obras, un ejemplo de esto es la nueva manera de percibir la tonalidad gracias al lenguaje de Olivier Messiaen. La idea de una tónica no ha desaparecido por completo de estas composiciones, pero sí es capaz de cambiar a cualquier nota relativa de esta; por lo tanto si estableciéramos nuestra tónica en Do, nuestras nuevas tónicas relativas serían aquellas encontradas un semitono arriba o debajo de esta, o sea: Si, Reb; a pesar de que estas sean consideradas la sensible de la tónica y la

quinta disminuida de su dominante. Lo mismo sucede al partir nuestra escala en dos y cuatro partes iguales, las tónicas relativas terminan siendo también: Mib, Mi, Fa, Fa#, Sol, Sol#, La y Sib. Al principio esto pudiera parecer música atonal ya que se diría que todas las notas pueden fungir como tónicas, pero es en la manera de usarse donde se puede apreciar esto claramente.

Si establecemos nuestra tónica de nuevo en Do, podemos componer una parte contrastante en la región de la dominante, ésto nos daría las notas de Si, Reb, Fa#, Sol y Lab; ésta es una manera bastante tonal y clásica, a la vez de agregarle la idea de esta tónica relativa. Sin embargo lo anterior dicho no tuvo concepción al principio de las composiciones, sino que la idea de tomar notas cercanas de la tónica y su relativa como nuevas tónicas, fue utilizado de manera consciente hasta el final.

Otra evolución que se puede notar desde mi contextualización para concebir la música fue analizar las piezas de manera estructural, ya que al componer una pieza no podía evitar organizar un plan estructural antes, donde pudiera decidir en qué región tonal o modal me encontraría, qué tipo de material utilice en cada sección para encontrar una variación adecuada, la duración de estos y cómo definir el cambio entre diferentes partes. Esto ayudó en gran medida a otro aspecto musical, el de la interpretación. Sobre todo en la música contemporánea modal aunque también en la tonal, pensar en estructuras ayuda a la comprensión de la obra: puntos de interés, planeación de dinámicas, qué material se está variando para hacer énfasis en él, si hay secciones transitorias y también en la técnica pensando en el rendimiento físico para evitar el cansancio. Mi interpretación mejoró mucho debido a la práctica de componer, gracias a esta nueva concepción de la música que solo los nuevos retos pueden dar.

Este proceso de composición ha sido un proceso de descubrimiento personal y de aprendizaje, las ideas que tengo hoy no pudieron haber llegado de otra manera. Después de todo lo acontecido, se considera recomendable exhortar a todos los músicos a practicar la composición para su desarrollo artístico y crecimiento personal. No hay que detenerse por no haber recibido una formación formal en cierto aspecto musical; sino más bien aventurarse en ellos, porque los aprendizajes que se toman de manera personal resultan de gran recompensa, en que todo lo que hagamos tenga ese carácter personal e inconfundible.

Se espera que esta tesis sirva de motivación para los artistas mexicanos, particularmente a los músicos, para la creación de nuevas y originales obras. Para que nuestras raíces vernáculas influyan en nuestro quehacer diario, para salvaguardar y evolucionar la tradición mexicana tan única en el mundo.

Referencias

- Alaminos Arévalo, Martha D. (2017). *Zoques de Tuxtla*. Instituto Tuxtleco de Arte y Cultura
- Burkholder, Peter. (2008). *Historia de la música occidental* (trad. Gabriel Méndez Torrellas). Alianza Editorial.
- De la Motte, Diether. (1995). *Contrapunto* (trad. Miguel Ángel Centenero Gallego). Editorial Labor, S. A.
- Fux, Johann J. (1971). *The Study of Counterpoint* (trad. Alfred Mann). W.W. Norton & Co.
- Jeppesen, Knud. (1992). *Counterpoint* (trad. Glen Haydon). Dover Publications.
- Messiaen, Oliver. (1993). *Técnica de mi lenguaje musical* (trad. Daniel Bravo López). Editions Musicales.

Anexos

Preludio

Daniel Flores

$\text{J.} = 100$

1

4

7

10

14

17

20

24

27

30

The image shows ten staves of musical notation for a solo instrument, possibly flute or oboe. The staves are numbered 2, 33, 36, 39, 42, 45, 48, 51, 54, 57, and 60. The music is written in common time with a treble clef. The notation consists mainly of eighth-note patterns, with some sixteenth-note figures and grace notes. The key signature varies across the staves, indicated by the presence of sharps (#) and flats (b). The first few staves (2, 33, 36, 39) show a steady eighth-note pattern. Staves 42, 45, 48, and 51 feature more complex eighth-note figures, often grouped in pairs or triplets. Staves 54, 57, and 60 continue the eighth-note patterns with slight variations in rhythm and key.

A page of sheet music for piano, featuring ten staves of musical notation. The music begins at measure 63 in common time (indicated by a '8') and transitions to measure 66 in common time (indicated by a '8'). Measure 69 starts in common time (indicated by a '4') and ends in common time (indicated by a '4'). Measures 71 and 73 are in common time (indicated by a '3'). Measures 75 and 77 are in common time (indicated by a '15'). Measures 80 and 81 are in common time (indicated by a '5'). Measure 82 is in common time (indicated by a '4'). The tempo is marked as $\text{♩} = 80$. The music consists of eighth-note patterns with various accidentals (sharps and flats) and dynamic markings.

4

83

85

87

90 $\text{d.} = 100$

93

96

99

102

106

110



El baile del Mahoma

Daniel Flores

$\text{♪} = 150$

1
4
7
10
13
15
17
18
19
20

2

21

22

23

26

30

34

39

44

Alcaraclán

Daniel Flores

$\text{♪} = 250$

1

4

7

11

14

17

21

25

28

31

36

39

42

45

48

52

55

59

62