UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CHIHUAHUA

FACULTAD DE ARTES

SECRETARÍA DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO

NOTAS INICALES SOBRE PAQUIMÉ: COMPOSICIÓN DE TRES PIEZAS MUSICALES PARA ENSAMBLE DE CÁMARA BASADAS EN LAS RUINAS DE PAQUIMÉ DEL ESTADO DE CHIHUAHUA

POR:

ARTURO NAVA ORTEGA

DOCUMENTO VINCULADO A TRABAJO DE PRODUCCIÓN PRESENTADO COMO REQUISITO PARA OBTENER EL GRADO DE

MAESTRO EN ARTES

CHIHUAHUA, CHIH., MÉXICO **FEBRERO DE 2018**

El miRNA *Bta-miR19a* regula la expresión génica del gen *Dicer*. Documento vinculado a trabajo de producción presentado por Arturo Nava Ortega como requisito parcial para obtener el grado de Maestro en Artes, ha sido aprobado y aceptado por:

Dr. Luis Carlos Anzaldúa González

Dra. Amanda Judith Alba González

c. Dr. Iván Sparrow Ayub

09 de febrero de 2018

Comité:
Dr. Luis Carlos Anzaldúa González
Dra. Amanda Judith Alba González
c. Dr. Iván Sparrow Ayub

© Derechos Reservados

Arturo Nava Ortega
C. Privada de séptima #400
Colonia Dublán C.P. 31710
Nuevo Casas Grandes, Chih.
Febrero de 2018

Notas iniciales sobre Paquimé: composición de tres piezas musicales para ensamble de cámara basadas en las Ruinas de Paquimé del estado de Chihuahua

Universidad Autónoma de Chihuahua

Facultad de Artes

Notas iniciales sobre Paquimé: composición de tres piezas musicales para ensamble de cámara basadas en las Ruinas de Paquimé del estado de Chihuahua

Documento vinculado a trabajo de producción

que para obtener el grado de

Maestro en Artes

Presenta

Arturo Nava Ortega

Dr. Luis Carlos Anzaldúa González

Director

Chihuahua, Chih., a 09 de febrero de 2018

Dedicatoria

A mis padres que siempre me han apoyado en todos mis objetivos; a mis hermanas y hermano quienes disfrutan de la música y se han mostrado atentos a mis intereses artísticos; a todos esos amigos, amigas, personas que me motivaron a confiar en el poco y mucho talento musical que había en mí conforme iba profundizando en el ámbito de las artes; a todos los docentes que me impulsaron a ampliar mi percepción artística y cuya enseñanza ha sido esencial para la culminación de esta composición; a la bella tierra del estado de Chihuahua donde nací y crecí para con el paso del tiempo llegar a honrarle mediante la creación de esta obra artística.

Resumen

El arte cuenta con la cualidad de ser una excelente herramienta para realzar la cultura del ser humano. Indudablemente, el estudio y la difusión de las culturas antepasadas enriquecen el criterio y la sensibilidad en la actual sociedad.

La obra titulada *Notas iniciales Sobre Paquimé,* se conforma de tres piezas musicales escritas para ensamble de cámara creadas a partir del estudio de las Ruinas de Paquimé del estado de Chihuahua.

En representación de los instrumentos que se sabe fueron utilizados en la cultura paquimense, se han elegido el canto (soprano y tenor), la percusión y un clarinete soprano; por otro lado, se han sumado al ensamble un violonchelo, una viola y un piano. Cada pieza, evoca y lleva por título una de las tres fases bajo las cuales ha sido clasificada la historia de esta ciudad. Primer pieza: *Fase Buena Fe* (germinación y desarrollo), segunda pieza: *Fase Paquimé* (apogeo), tercer pieza: *Fase Diablo* (deterioro y abandono de la ciudad).

Abstract

Art has the quality of being an excellent tool for the enhancement of human culture. Undoubtedly, the study and diffusion of past cultures enriches criterion and sensitivity into society.

The musical work titled *Notas iniciales sobre Paquimé,* conformed of three musical pieces written for chamber assemblage created from the study of Paquime's Ruins of the state of Chihuahua, Mexico.

In representation of the instruments that were used by the paquimense culture, it has been chosen a solo tenor, a solo soprano, a percussionist and a soprano clarinet; on the other hand, a cello, a viola and a piano have added to the assemblage. Each piece, evokes and is named by one of the three phases under which the history of the city of Paquime has been clasified. First piece: *Buena Fe Phase* (germination and development), second piece: *Paquime Phase* (apogee), third piece: *Diablo Phase* (deterioration and abandonment of the city).

Índice

Introducción……..9
Estado de la cuestión……..... 11
Objetivos……..11
Problema y justificación……..... 12
Metodología…….....13
Resultados obtenidos……..... 14
Capítulo I……..... 15
Fase Buena Fe……..... *16*
Capítulo II……51
Fase Paquimé…….. *52*
Capítulo III……..70
Fase Diablo……...*71*
Fuentes de información…….....86
Índice de figuras……..... 89
Anexo……92
Notas iniciales sobre Paquimé

Prólogo

Cuando inicié el proyecto que después titulé con el nombre *Notas iniciales sobre Paquimé*, existía una gran preocupación en relación con la manera en que iba realizar una composición que pudiera acreditarme el grado de maestro. Examiné algunas obras e ideologías de música programática con el fin de sustentar académicamente mi proyecto, sin embargo, todo lo que leía de alguna forma resultaba con ciertas limitantes para aquello que yo tenía en mente realizar.

La parte más difícil de este proyecto fue confiar en mi sensibilidad artística y permitir que la obra se creara de manera auténtica, esto al dejar fluir la creatividad desde la contextualización misma de la obra.

Notas iniciales sobre Paquimé es una creación artística que refleja mi perspectiva de muchos aspectos de la vida, pero arraigada y contextualizada sensiblemente dentro de la historia de esta cultura que habito en el norte de México.

Como artistas, los humanos apreciamos la realidad a través de nuestras experiencias del pasado. Yo indagué en la historia de la ciudad de Paquimé y al mismo tiempo visité la zona arqueológica, mientras me imaginaba como fue que esta civilización se desarrolló dentro de su propia temporalidad; sin embargo, todo lo que experimenté sensiblemente fue filtrado a través de mi propia conciencia, la cual ha sido forjada a partir de mi experiencia como ser humano durante mi existencia.

Esta obra no tuvo formas ni estilísticas musicales predeterminadas y todo se iba creando conforme la experiencia de composición iba tomando lugar, siempre a través de una constante atención de atender sensiblemente al contexto cultural bajo el cual se estaba componiendo *Notas iniciales sobre Paquimé.* Tener la confianza en mí mismo para lograr esta autenticad en la obra fue el mayor reto de este proyecto, haberme tomado el tiempo necesario para su creación ha hecho posible que el resultado final sea de mi total satisfacción.

Arturo Nava Ortega

Introducción

En esta parte del documento, se escribe acerca del proceso de investigación que antecedió a la composición musical, también se expone el resultado final obtenido y se analiza detalladamente el proceso creativo de la obra.

Una de las primeras labores antes de comenzar a crear la música, fue realizar un estado de la cuestión respecto a la existencia de música creada por compositores chihuahuenses que estuviera relacionada con la cultura de Paquimé. Solo se encontró una obra de música con las características recién descritas, la pieza se titula *Paquimé* y fue compuesta por la agrupación *Macuilxóchitl* del estado de Chihuahua en los años 1983-1985. Sin embargo, se consideró que esta composición carecía de las bases necesarias para converger a profundidad entre el arte musical chihuahuense y la civilización de los paquimenses.

A partir de esta conclusión, se dedujo que la relación entre la música creada por artistas del estado de Chihuahua y la civilización de Paquimé era prácticamente inexistente; fue así que este proyecto se justificó con la convicción de crear un vínculo sólido entre esta arte y esta cultura.

Con dicha convicción se estableció un claro objetivo, componer una obra musical a partir del estudio de la historia de esta civilización que habito en este estado del norte de México. Después de un largo lapso de indagación, y tras visitar en múltiples ocasiones el *Museo de las Culturas del Norte* en la ciudad de Casas Grandes del estado de Chihuahua, surgió la idea de crear una obra que se basara en la historia del lugar más importante que jamás fue habitado por los paquimenses.

La zona arqueológica que hoy se conoce como *Ruinas de Paquimé,* fue la ciudad más importante de esta civilización y su historia ha sido clasificada en tres partes. *Fase Buena Fe* fue el inicio de este lugar, cuando apenas existían unas cuantas chozas; *Fase Paquimé* fue la mejor época de la ciudad, donde existieron edificios de hasta siete pisos y cuyo comercio con otras culturas era abundante; *Fase Diablo* fue el momento en el que la construcción se comenzó a deteriorar, para finalmente ser abandonada por los paquimenses.

El potencial artístico de este proyecto, se sustenta no solo en el hecho de que la estructura musical de la obra fue formada a partir de datos históricos de la ciudad más importante de los paquimenses; sino también en inquirir conscientemente en la composición de una obra musical que fuese capaz de crear un vínculo sólido entre el que hacer musical chihuahuense y la cultura Paquimé. Para ello, al momento de crear la música e ir desarrollando la estética y forma de la composición, siempre se utilizo la sensibilidad y criterio personal que se desarrollo en relación con la historia de las *Ruinas de Paquimé*. De esta forma, se ha logrado consumar una obra cuyo concepto cultural y artístico no existía anteriormente, otorgando así nuevos medios de difusión que ayuden a enaltecer la historia del estado de Chihuahua.

Estado de la cuestión

Actualmente, solo existe una obra de música en relación con los paquimenses creada por compositores Chihuahuenses.

Macuilxóchitl es una agrupación musical originaria del estado de Chihuahua. Entre los años 1983-1985, trabajaron en la composición de un tema al cual titularon *Paquimé*; obra que fue creada con la finalidad de musicalizar un cuadro coreográfico inspirado en esta civilización.

El proyecto tuvo bastante éxito y *Macuilxóchitl* fue copartícipe en la difusión de una de las culturas prehispánicas más importantes del norte de México. El tema *Paquimé* se grabó y actualmente se puede disponer de este audio en casete.

La limitante de esta obra, recae en que la pieza fue basada en un cuadro coreográfico y no a partir de un acercamiento con la cultura Paquimense. Al entrevistar al músico Raúl Balderrama, cantante de *Macuilxóchitl*, se dedujo que los integrantes de esta agrupación no llevaron a cabo ningún tipo de investigación sobre Paquimé para componer la obra musical. Por lo tanto, el resultado final solamente ofrece un nexo indirecto que no converge a profundidad con la historia de esta civilización que existió en el árido estado de Chihuahua. Aparte, jamás se escribió la música del trabajo realizado y al no existir partituras se dificulta considerablemente la reinterpretación de la obra.

Objetivo General

- El objetivo de este proyecto es componer una obra de música que sea capaz de crear un vínculo sólido entre el arte musical chihuahuense y la cultura Paquimé.

Objetivos Específicos

- Indagar dentro de la historia de la ciudad de Paquimé para utilizarla como motor sensible en la composición de la obra musical.
- Establecer un acercamiento físico con las Ruinas de Paquimé con el fin de complementar el estudio de su historia.

- Profundizar en el proceso de composición hasta lograr una obra que sea capaz de reflejar la apropiación cultural personal que se ha desarrollado sobre la ciudad de Paquimé.
- Crear partitura y partichelas de la obra para facilitar su interpretación y posibilitar su registro.

Problema y Justificación

Como seres pensantes, los humanos poseen la capacidad de interpretar su cultura y expresar una perspectiva personal de esta misma. En este caso, se ha optado por compartir una apropiación cultural a través del proyecto *Notas iniciales sobre Paquimé.*

Al día de hoy, se ha hecho muy poco trabajo en relación con la civilización de los paquimenses por parte de los músicos del estado de Chihuahua. Esto representa un problema porque la cultura Paquimense ha inspirado a bailarines, artesanos y actores pero ha sido ignorada casi totalmente por aquellos que crean música.

La razón de este proyecto es la de crear un vínculo sólido entre el que hacer musical chihuahuense y la cultura Paquimé. Se considera que esta obra es significativa, porque ofrecerá un acercamiento histórico a una de las ciudades prehispánicas más importantes del norte de México; al mismo tiempo que creará un espacio para esta civilización dentro del repertorio musical de los compositores del estado de Chihuahua.

Al ser así, se producirá un proyecto que asista en la difusión e interpretación de la cultura chihuahuense, tanto para sus habitantes como para todos los mexicanos. Al mismo tiempo se contribuirá a la trascendencia histórica de la ciudad de Paquimé, cuya construcción fue nombrada patrimonio de la humanidad por la UNESCO en el año 1998.

Metodología

Notas iniciales sobre Paquimé es una obra musical ilustrativa-sugestiva, es decir, en la música se trató de capturar la sensibilidad y el criterio personal que se desarrolló en relación con las Ruinas de Paquimé. Por tanto, adentrarse en la historia de esta ciudad y de su civilización así como establecer un acercamiento físico con la zona arqueológica, fue una labor que antecedió al proceso de creación musical. Solo después, se dio inicio al trabajo de composición y de lo cual a continuación se intenta dar una explicación de lo que aconteció durante este mismo.

El símbolo central de esta obra ilustrativa es la ciudad de Paquimé, sobre la cual se despertó un criterio holístico de su historia tras un adentramiento a la misma. Entonces, fue posible enfocar la conciencia a las distintas fases históricas de las Ruinas de Paquimé y razonar analíticamente la experiencia sensitiva al contemplar dicho evento desde una perspectiva personal. Por ejemplo, al concentrar la conciencia en la primer fase histórica de la ciudad (*Fase Buena Fe*) se experimentó ilusión, determinación, germinación, revelación.

Después de analizar la experiencia sensitiva, se inquirió en texturas sonoras y notas musicales. Tras elegir algunas notas y sonidos, fue momento de ocuparse en desarrollar motivos y frases musicales que reflejaran la experiencia sensitiva analizada; para ello, también se indago en timbres, registros, capacidades técnicas y sonoras de los instrumentos del ensamble.

Al obtener motivos y frases satisfactorias, se tomaron características de estos para continuar la composición del discurso musical. A partir de aquí, se inició un círculo virtuoso donde la música y la experiencia sensitiva iban determinando la forma de la pieza. Es decir, se comenzó a trabajar un motivo musical a partir de ciertas sensaciones, posteriormente, se tomaron características de los motivos para seguir desarrollando musicalmente la experiencia sensitiva. Por tanto, componer ayudó a enriquecer la experiencia sensorial que se desarrolló en relación con la ciudad de Paquimé, pero fue a partir de esa experiencia que se concluyó la estética musical que se fue creando.

En todo este proceso se permitió una plena libertad de experimentación sonora, pero siempre atento a la estética que se iba empleando en la composición; ya que esta tenía que ser un reflejo del criterio y la sensibilidad que había florecido del estudio histórico de la ciudad de Paquimé.

A la par con las actividades recién descritas, se avocó en trabajar con los instrumentistas para profundizar en las capacidades técnicas y sonoras de los instrumentos del ensamble; al mismo tiempo que se les consultaba acerca de una escritura clara en la partitura del resultado que se buscaba.

Resultados obtenidos

Al finalizar este proyecto, se logró crear una obra de música capaz de reflejar una apropiación cultural personal de la ciudad de Paquimé. De esta forma, se ha constituido un espacio para esta civilización dentro del repertorio musical de compositores Chihuahuenses.

La ventaja de alcanzar dichos logros, es la de incitar a la creación e interpretación de más piezas musicales en torno a esta civilización. De ser así, se crearán más obras que realcen a este estado del norte de México, ofreciendo nuevos medios para la enseñanza y la difusión de la cultura regional de Chihuahua.

Capítulo I

Fase Buena Fe

Fase Buena Fe

En esta parte del documento se examinan los elementos sensitivos y estilísticos que se han utilizado en la creación de la obra *Notas iniciales sobre Paquimé*.

Para la creación de esta obra se requirió del uso teórico práctico de diversas herramientas que permitieron lograr una composición bien estructurada. Arnold Schoenberg en su libro *Fundamentos de la composición musical*, afirma:

> Utilizada en un sentido estético, la palabra forma quiere decir que una pieza está <<organizada>>, es decir, que consta de elementos que funcionan como los de un <<organismo>> vivo.
>
> Sin organización la música sería una masa amorfa, tan ininteligible como un ensayo sin puntos de acentuación, o tan inconexa como una conversación que salta sin propósito alguno de un tema a otro.
>
> Los requisitos fundamentales para la creación de una forma inteligible son la <<lógica>> y la <<coherencia>>. La presentación, desarrollo e interconexión de las ideas deben estar basadas en un <<parentesco>> o relación. Las ideas deben diferenciarse según su importancia y su función (Schoenberg, 11).

En este caso al ser una obra de música basada en la experiencia personal del conocimiento de la historia de una civilización, la lógica y coherencia de la pieza no se debe limitar solamente a su estructura interna musical sino extenderse hasta la temática sobre la cual se está basando la composición.

A continuación se explica la interconexión de las ideas musicales dentro de la pieza *Fase Buena Fe*, así como el parentesco entre el discurso musical y la fase histórica de la ciudad de Paquimé que esta primera pieza atiende. *Fase Buena Fe* se constituye de distintas partes temáticas y musicales que toman lugar conforme la pieza va evolucionando, dichas partes tienen título y musicalmente son fáciles de distinguir; la intención de utilizar este elemento es la de facilitar la comprensión de la obra y por ende su estudio e interpretación.

Como ya se explicó con anterioridad el carácter de este trabajo es evocativo-sugestivo, por lo que se ha estudiado a la ciudad de Paquimé así como su cultura

desarrollando criterio, conciencia y sensibilidad para capturarla musicalmente; de esta forma ha nacido *Notas iniciales sobre Paquimé.*

Fase Buena Fe evoca el nacimiento de la ciudad de Paquimé. Al comenzar la composición de esta pieza surgió la siguiente cuestión: ahí donde se construyó Paquimé, ¿qué existió antes de su materialización? Y así fue como se tituló y se creo el inicio de *Fase Buena Fe*.

El comienzo de esta obra consiste en una interpretación libre con efectos de sonidos y notas en los distintos instrumentos del ensamble. Lo que se trata de capturar en esta sección de la pieza es la sensación del desierto aún virgen; asimismo, la música sugiere el potencial del lugar que espera ser descubierto y donde algún día llegará a existir la gran ciudad de Paquimé.

Esta primer sección de *Fase Buena Fe* se titula *El potencial aislado en el desierto* y consta de tres partes: *Da Capo*, letras de ensayo A y B. A continuación se explica la estructura musical de *DC.*

Como se puede apreciar en la figura de abajo no existe compás en esta parte de la partitura, la interpretación se calcula en segundos indicando un aproximado total de duración en cada una de las partes de *El potencial aislado en el desierto*.

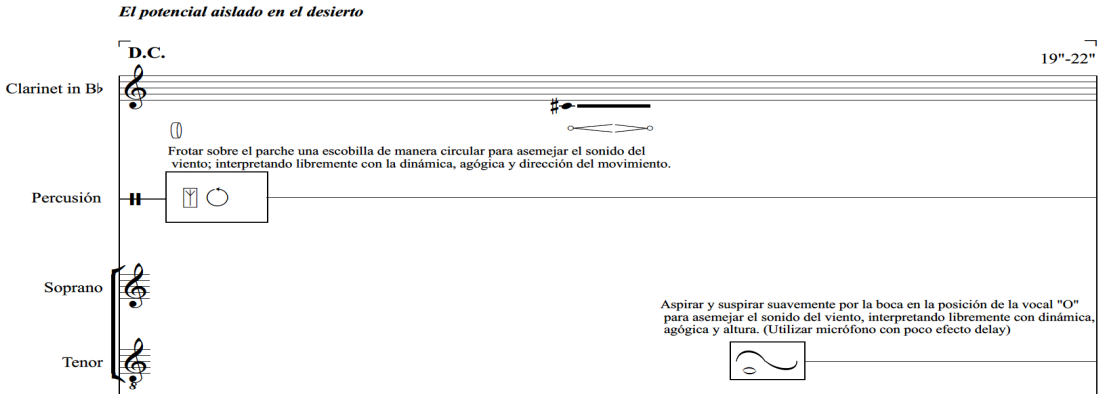

Fig. 1. 1. *Notas iniciales sobre Paquimé, Fase Buena Fe. El potencial aislado en el desierto,* Da Capo. Arturo Nava, 2015.

Las entradas de los efectos de sonidos y las notas musicales, son libres y deben de calcularse de manera tal que al final se logre cumplir con el tiempo indicado de interpretación. La distancia que existe entre un sonido y otro en la partitura, sirve

como indicador para dar una idea de lo separado que se encuentran entre sí los efectos sonoros y las notas.

La interpretación de *El potencial aislado en el desierto,* comienza con un efecto sonoro que se produce al frotar sobre el parche del *gran casa* una escobilla de manera circular al mismo tiempo que se interpreta libremente con dinámica, agógica y dirección del movimiento (ver Fig. 1. 1.); este efecto sonoro tiene la intención de asemejar la hipotiposis del viento.

La indicación de interpretación en la partitura se coloca dentro de un recuadro, lo cual significa que el sonido producido debe repetirse constantemente; hay una línea conectada al recuadro y el sonido se repetirá hasta que dicha línea sea interrumpida.

Aparte de facilitar el estudio cada letra de ensayo separa una idea musical, *Da Capo* es la idea musical más corta mientras que las letras de ensayo B y C son muy similares en duración. Para ejemplificar se designará un aproximado de 24 segundos a *DC.*

En la Fig. 1. 1. se puede observar la distancia que existe entre los dos primeros sonidos de *Da Capo*; el primer efecto sonoro debería durar alrededor de 22 segundos; el segundo sonido que existe es la nota si que se interpreta en el clarinete, la cual debería comenzar aproximadamente a los ocho segundos y durar de tres a cuatro segundos.

La nota interpretada en el clarinete no tiene plica porque no existe compás, por tanto es ilógico que las notas musicales tengan valor rítmico en esta sección de la pieza; sólo se coloca la nota y la altura y se agrega una línea justo en frente de la nota para sugerir cuanto debe durar el sonido. Como indican los reguladores de volumen, el clarinete debe comenzar el sonido a partir del silencio e incrementar su sonoridad y luego disminuir la nota hasta que se desvanezca.

La nota si ejecutada en el clarinete representa la presencia humana que en un futuro habitará en el desierto, también es un adelanto auditivo de una de las notas musicales que se utilizan en el fraseo inicial de la segunda sección de *Fase Buena Fe.* De esta forma se logra anunciar lo que está por venir tanto musical como temáticamente pero esta acción se realiza de manera sutil, ya que la nota aparece a

un bajo volumen y sólo por poco tiempo en una constante sonoridad que sugiere el desierto aún virgen.

Finalmente, en la Fig. 1. 1. aparece otro efecto de sonido que interpreta el tenor con la intención de reforzar la hipotiposis del viento; este efecto sonoro es el último que aparece en la parte de *DC.* Nuevamente aparece un recuadro dentro del cual se coloca una ilustración que ejemplifica el efecto sonoro que se desea, donde las líneas curveadas sugieren una interpretación libre y fluida. Arriba del recuadro se describe también la manera en que este efecto debe ser interpretado, después aparece una línea que indica hasta dónde se debe interpretar esta sonoridad. La última indicación de *Da Capo* (Fig. 1. 1.), es la línea vertical que pone fin de manera simultánea al efecto sonoro del tenor y del *gran cassa* para propiciar un total silencio.

Es de suma importancia observar, que en la partitura existe una distancia mayor entre el efecto inicial y la nota que se interpreta en el clarinete que la distancia que existe entre el clarinete y la interpretación del tenor; por tanto, entre la nota del clarinete y el efecto sonoro del tenor, debe existir una duración menor en su interpretación en comparación con la duración que existe entre el efecto sonoro del *gran cassa* y el clarinete.

Una forma correcta de interpretar *DC* sería la siguiente: el efecto sonoro del *gran cassa* duraría 22 segundos y el clarinete tocaría la nota si a los 8 segundos durante tres segundos; para cuando la nota del clarinete se desvaneciera serían 11 segundos de interpretación y a los 16 segundos debería comenzar el tenor a producir el efecto sonoro; el cual debería repetirse hasta ser interrumpido junto con el efecto sonoro del *gran cassa* en el segundo 22; finalmente restarían dos segundos de silencio antes de comenzar con la letra de ensayo A, dando en su totalidad 24 segundos de duración.

Este ejemplo sirve para clarificar la naturaleza musical e interpretativa en esta sección de la pieza, sin embargo, esta composición es aleatoria y la partitura sólo cumple con la función de otorgar ciertas características de interpretación. Por tanto, la duración de *El potencial aislado en el desierto* y cada una de sus letras de ensayo, pueden ser ejecutadas a gusto del director tanto como de los intérpretes; siempre y

cuando se logren los efectos sonoros deseados así como dar con la duración aproximada de interpretación. De esta forma, se enriquece la naturaleza aleatoria de esta sección y al mismo tiempo se apega con mayor fidelidad al fenómeno que se busca sugerir; pues difícilmente, los sonidos que se producen a la intemperie de un desierto están organizados o llegan a repetirse de manera exacta.

El tipo de escritura que se empleó para *El potencial aislado en el desierto* no es tradicional. Por tanto, es importante describir los criterios bajo los cuales se ha elaborado la partitura de dicha sección, para ello se cita al compositor chihuahuense Lupino Caballero[1]:

> Cuando no se utiliza escritura tradicional se recomienda escribir de tres maneras: 1) simbología apegada a la técnica de interpretación, 2) simbología apegada a la sonoridad que se emite de la interpretación y 3) simbología apegada a la técnica tanto como a la sonoridad de la interpretación. Lo importante es que se escriba de forma inteligible para el ejecutante y al mismo tiempo, asegurarse que la explicación dada en la partitura dará como resultado la sonoridad deseada. (Nava)

Partiendo de la recomendación de Lupino Caballero y del acercamiento con varios instrumentistas; se logró dar con una escritura que cumpliera con las exigencias artísticas y musicales de *El potencial aislado en el desierto.*

Todos los efectos sonoros utilizados en esta primera sección de *Fase Buena Fe*, nacieron de la naturaleza tímbrica y de las posibilidades técnicas de los distintos instrumentos del ensamble. También, junto con la partitura de este primer movimiento se incluye una hoja con las indicaciones técnicas interpretativas para auxiliar al ejecutante en la comprensión de la música; es decir, los aspectos técnicos y semióticos empleados en *Fase Buena Fe*.

El potencial aislado en el desierto, aparte de ser evocativo es también la parte más descriptiva de este primer movimiento; por tanto, se crean efectos sonoros con la

[1] Lupino Caballero es originario del estado de Chihuahua y ha sido acreedor de distintos galardones culturales, entre los cuales destaca el *Premio Chihuahua para la Cultura y las Artes 2010*.

intención de crear una representación literal de ciertos fenómenos del desierto, por ejemplo, la hipotiposis del viento.

Por otro lado, en la letra de ensayo A aparece un efecto sonoro en el chelo con la finalidad de representar la sequedad que caracteriza al clima desértico. Este efecto se interpreta al colocar una mano sobre las cuerdas del chelo de manera tal que se logre ahogar el sonido de éstas, al mismo tiempo se ejecuta un arco con bastante presión con la otra mano. Nuevamente aparece una línea horizontal para sugerir la duración del efecto sonoro del chelo, este sonido es conocido como *scratch* y su técnica de ejecución se detalla en la hoja anexa a la partitura que explica la interpretación de las técnicas extendidas utilizadas en *Fase Buena Fe.*

Para clarificar lo que se acaba de describir se coloca la siguiente figura de la letra de ensayo A.

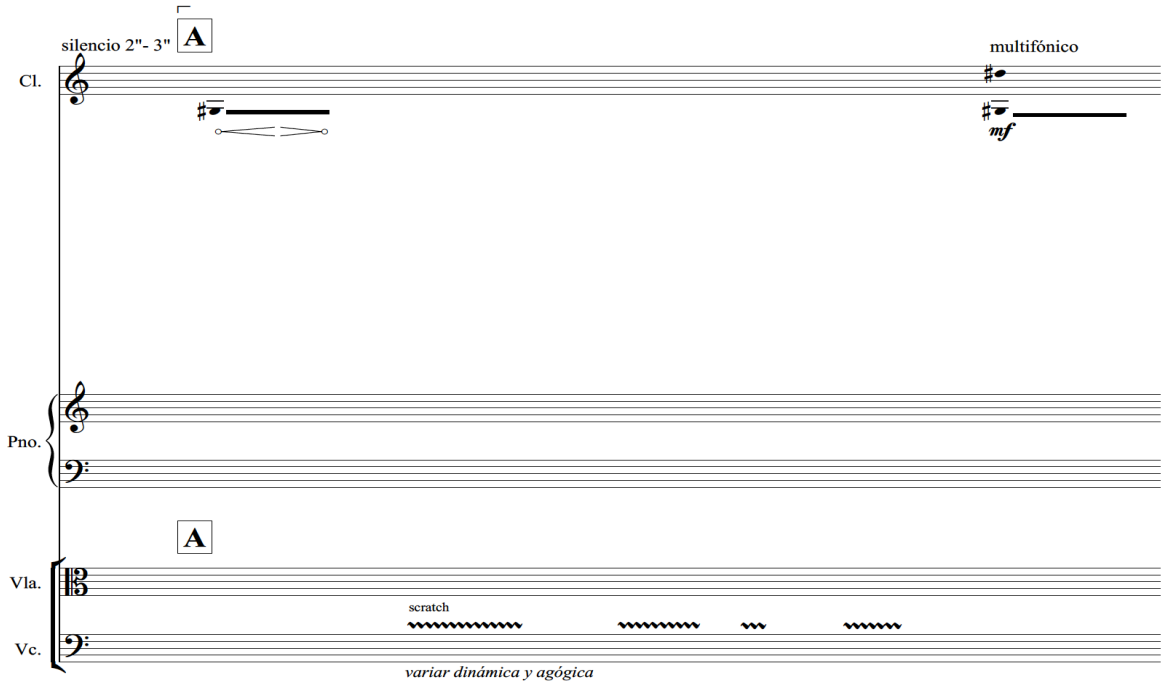

Fig. 1. 2. *Notas iniciales sobre Paquimé, Fase Buena Fe. El potencial aislado en el desierto,* letra de ensayo A. Arturo Nava, 2015.

Como se aprecia en la figura, en el pentagrama del chelo se escribe la palabra *scratch* y una línea que sugiere la duración del efecto sonoro deseado. Indudablemente este es un elemento descriptivo ya que el sonido emitido es áspero, crujiente y seco; cualidades similares al clima desértico.

En la figura antes de la letra de ensayo A, hay una indicación de un silencio que dura de 2” - 3”, este silencio separa la frase musical de *Da Capo* y el inicio sonoro de la letra de ensayo A.

La nota fa sostenido es el primer sonido que aparece en esta letra de ensayo, la cual es interpretada por el clarinete. Al igual que la nota si que aparece en este mismo instrumento durante *Da Capo*, la nota fa sostenido aparece sutilmente y representa la presencia humana, al mismo tiempo que es un adelanto auditivo de una nota más que será utilizada en el fraseo inicial de la siguiente sección de *Fase Buena Fe*.

Después de la nota fa sostenido ejecutada en el clarinete, el chelo comienza con el efecto sonoro del *scratch* el cual se interpreta por cuatro ocasiones; variando la duración del sonido así como el silencio que existe entre una ejecución y otra. Este efecto se puede interpretar a cualquier altura, es decir, la mano que se coloca sobre las cuerdas para ahogar el sonido de éstas puede posicionarse a la altura que el ejecutante desee; y aunque no se emite nota alguna de la interpretación, el sonido varía en agudo y grave dependiendo de donde se coloca la mano que ahoga el sonido de las cuerdas.

Después del *scratch* que ejecuta el chelo aparece nuevamente el clarinete con un multifónico de las notas si y fa sostenido, una ejecución simultánea de las dos notas que hasta el momento han aparecido en la pieza; una vez más, el clarinete hace una aparición sutil en *El potencial aislado en el desierto*.

Para concluir con el fraseo musical de la letra de ensayo A, el chelo ejecuta un efecto sonoro llamado *Seagull effect* (efecto de las gaviotas). Este sonido se produce al tocar un armónico artificial mientras se desliza la mano sin cambiar la posición inicial del armónico, desencadenando un efecto de retraso en el sonido, lo cual asemeja el silbido del viento llegando y retirándose de un lugar.

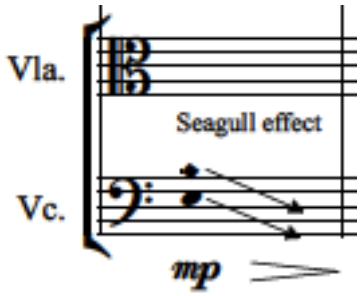

Fig. 1. 3. *Notas iniciales sobre Paquimé, Fase Buena Fe. El potencial Aislado en el desierto,* final de letra de ensayo A. Arturo Nava, 2015.

En la Fig. 1. 3. se puede observar que en el pentagrama se coloca el armónico artificial de si natural y el efecto deseado; la indicación del *glissando* ayuda a familiarizarse con la técnica interpretativa del efecto sonoro. Finalmente, aparece una línea continua en dirección vertical propiciando un silencio total para concluir con la letra de ensayo A.

Es importante señalar el hecho de que *Da Capo* tiene mayor movimiento rítmico en comparación con la letra de ensayo A. En *DC* el sonido del *gran cassa* es constante y aparte es reforzado por el tenor; mientras que en la letra de ensayo A los sonidos nunca son constantes y éstos aparecen aislados unos de otros. Finalmente, en la letra de ensayo B se genera el mayor movimiento rítmico de todo *El potencial aislado en el desierto*. De esta forma se captura el potencial del desierto primero de manera concisa y consistente *(DC*); después se analizan paulatinamente características propias del potencial sugerido (letra A) y todo culmina en la letra de ensayo B; donde el potencial del desierto espera ansiosamente a ser descubierto.

Para proceder a explicar la estructura de la letra de ensayo B se coloca la siguiente figura.

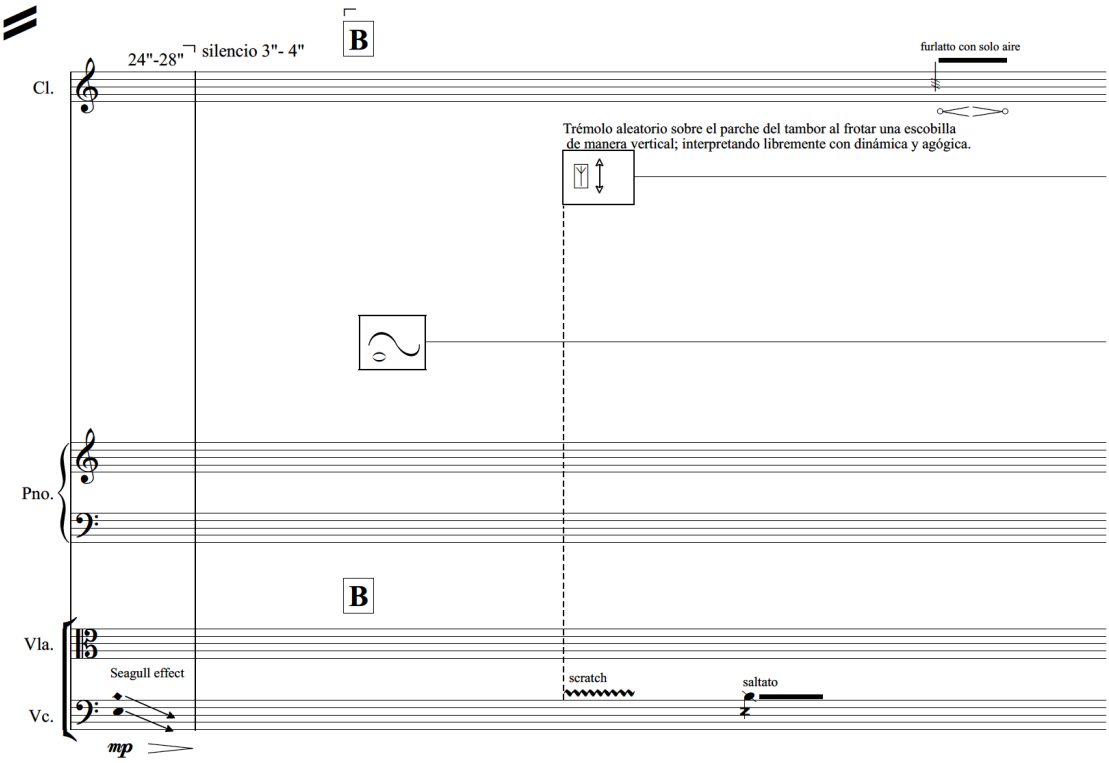

Fig. 1. 4. *Notas iniciales sobre Paquimé, Fase Buena Fe. El potencial aislado en el desierto,* letra de ensayo B. Arturo Nava, 2015.

En la Fig. 1. 4. se aprecia el efecto sonoro final de la letra de ensayo A, después aparece una indicación de cuanto debe durar el silencio entre dicho efecto y el primer sonido que se genera en la letra de ensayo B; la duración del silencio es de 3” - 5”.

El primer sonido que aparece en la letra de ensayo B, es nuevamente el efecto sonoro que el tenor interpreta en *DC* con la intención de asemejar la hipotiposis del viento. Esta sonoridad enlaza instantáneamente a la mente con la sonoridad empleada en *DC* y al mismo tiempo genera movimiento y fluidez rítmica.

Después aparece una línea vertical punteada, lo cual significa que los sonidos que comienzan justo después de esta línea deben iniciar su ejecución simultáneamente; en este caso el chelo y el *gran cassa* empiezan su interpretación al mismo tiempo.

Para producir el efecto sonoro del *gran casa,* se debe interpretar de manera libre un trémolo con una escobilla en dirección vertical sobre el parche del tambor. Aunque

este sonido ya no se ejecuta con la intención de asemejar la hipotiposis del viento, su sonoridad es muy parecida al efecto sonoro inicial de *DC* que también se interpreta en el *gran cassa*; lo cual otorga unidad y conexión a *El potencial aislado en el desierto.*

El otro sonido que empieza a la par con el *gran cassa* es la ejecución del *scratch* en el chelo, de esta forma se logra hacer una mezcla de sonidos de *DC* así como sonidos de la letra de ensayo A; lo cual sigue adhiriendo coherencia y lógica a esta sección de la pieza. El *scratch* sólo se ejecuta por un pequeño lapso de tiempo, mientras que el efecto sonoro del tenor y del *gran cassa* deben repetirse constantemente hasta el final de esta letra de ensayo.

El próximo efecto sonoro que toma lugar en la partitura es un *saltato* que ejecuta el chelo, la técnica del *saltato* se interpreta rebotando el arco en las cuerdas; en este caso, el sonido de las cuerdas debe ser ahogado colocando una de las manos sobre éstas para apagar el sonido. El ritmo de este *saltato* debe ser inestable y aleatorio, una vez más la duración del sonido se sugiere con una línea horizontal.

Después aparece el clarinete ejecutando un *furlatto* con sólo aire, es decir, no se interpreta ninguna nota en el clarinete durante este efecto sonoro. Este sonido debe nacer del silencio, incrementar su volumen y decrecer hasta desvanecerse nuevamente en el silencio; nuevamente su duración se sugiere con una línea horizontal.

Durante todo este tiempo el tenor tanto como el *gran cassa*, deben mantener una ejecución constante del efecto sonoro que emiten; mientras tanto, el chelo y el clarinete hacen presencia con sonidos que se van alternando de un instrumento a otro.

Hasta esta parte de la letra de ensayo B han aparecido sonidos de *DC,* de la letra de ensayo A y sonidos propios de la letra de ensayo B; la suma de estos sonidos, van construyendo una cadencia sonora que desencadenará el inicio de la melodía y la armonía en la siguiente sección de *Fase Buena Fe*. A través del manejo de la agógica y la dinámica va creciendo la sonoridad en la letra de ensayo B, hasta que ésta es interrumpida por una línea vertical continua; entonces, todos los instrumentos

paran su ejecución simultáneamente para propiciar un silencio absoluto al cual le sigue el comienza de *La contemplación*, siguiente sección de *Fase Buena Fe*.

En la siguiente figura se puede apreciar en la partitura lo que se acaba de explicar.

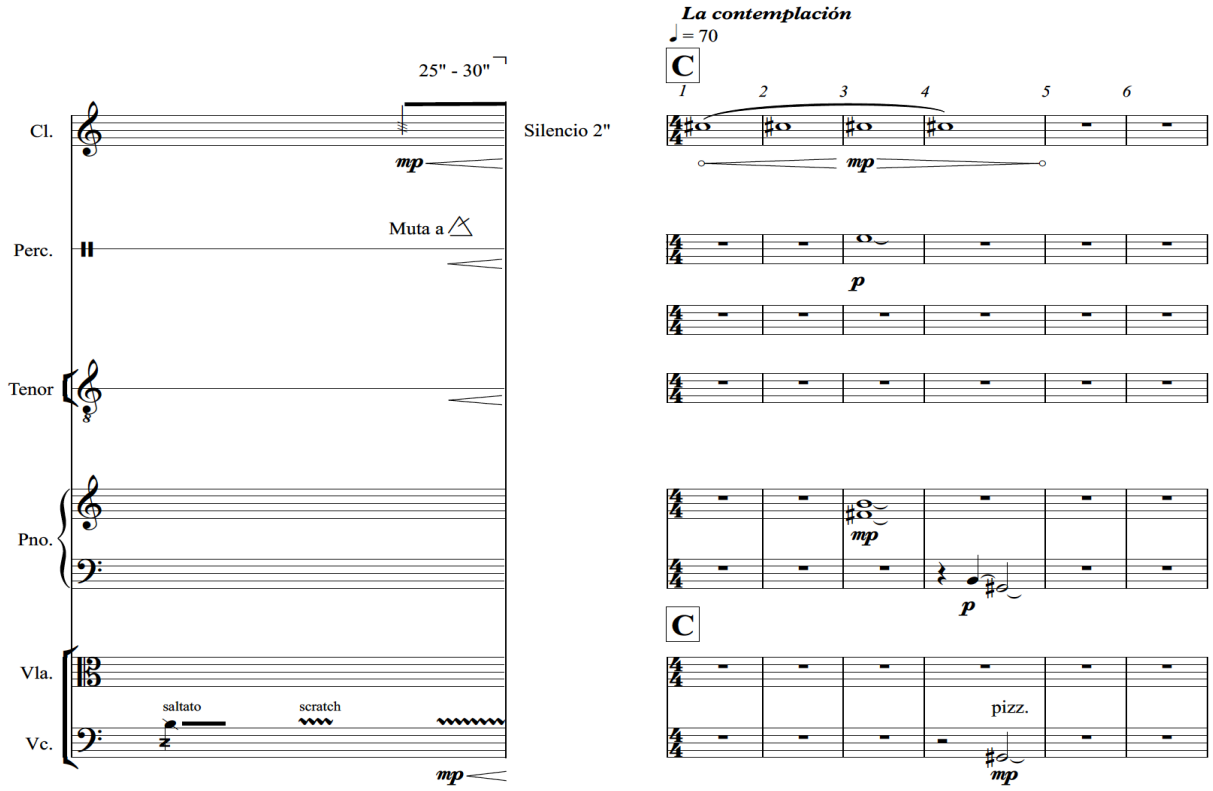

Fig. 1. 5. *Notas iniciales sobre Paquimé, Fase Buena Fe*. Final de *El potencial aislado en el desierto*. Arturo Nava, 2015.

Para la composición de *La contemplación* se planteó la siguiente cuestión después de aproximarse a las Ruinas de Paquimé y estudiar su comienzo, ¿qué criterio se ha desarrollado en relación con dicho evento?

Para responder a esta interrogante se asumió dos distintos roles. Primero, se jugó el papel de un observador que contempla el comienzo de un evento del pasado del cual no se fue partícipe. Segundo, se indagó mediante el uso de la imaginación con la finalidad de remontarse al evento histórico como si se hubiera vivido en primera persona; es decir, si se fuera un paquimense viviendo en aquella época, ¿qué se hubiera experimentado al contemplar el desierto donde en un futuro florecería la ciudad de Paquimé?

Entonces se dio comienzo a la creación de *La contemplación*, con el fin de capturar los primeros rasgos de sensibilidad y conciencia que se despertaron al contemplar la germinación de una construcción que ahora es considerada patrimonio de la humanidad; y que en el algún momento, solo fue un ideal que vagó por la mente de algún iluso paquimense. Este fenómeno se ha percibido pasivo, silencioso y paulatino.

Como se aprecia en la Fig. 1. 5. en *La contemplación* se utiliza por primera vez el quebrado musical, también a partir de esta parte se comienza a hacer uso de la armonía y la melodía.

El primer sonido que aparece en esta sección de *Fase Buena Fe* es la nota si, la cual es interpretada por el clarinete. Esta nota es ejecutada con anterioridad por el mismo instrumento pero una octava más grave, por lo que la nota tenía más profundidad pero menos presencia. En el inicio de *La contemplación* al interpretarse la misma nota una octava más aguda, se ocasiona que el sonido adquiera mayor claridad auditiva para el oído.

En *El potencial aislado en el desierto* se va induciendo la nota si de manera muy sutil, en *La contemplación* esta nota adquiere mayor presencia al tocarse una octava más aguda, con mayor volumen y por un periodo más largo de duración. Primero, esta nota sugiere la presencia humana ahí donde sólo existía un potencial; después, esta presencia comienza a tomar forma y manifestación a través de la misma nota y el mismo instrumento.

Se ha escogido un registro medio del clarinete para la ejecución de la nota inicial de *La contemplación*: el si de la tercera línea del pentagrama. De esta forma se logra emitir un sonido bastante equilibrado y controlado, lo cual es perfecto para dar inicio a esta sección de la pieza; ya que este sonido busca capturar el primer impulso sensible y reflexivo que se despertó al contemplar el inicio de la ciudad de Paquimé. El sonido es bastante largo y éste debe ser *legato*, emerger suavemente de un sonido casi inaudible hasta llegar a un *mezzo piano* y desvanecerse de nuevo a un volumen mínimo.

Por otro lado en el momento climático de la nota si en el clarinete, en el compás número tres, hace presencia por primera vez el piano al interpretar las dos notas musicales que han aparecido hasta el momento en *Fase Buena Fe*; la nota si y la nota fa sostenido.

Como se mencionó anteriormente el proceso de contemplación es pasivo, silencioso y paulatino. Por tanto, se tiene mucha sutileza al momento de introducir nuevas notas y ritmos en el desarrollo musical; por ejemplo, el piano sólo toca las dos notas musicales que se interpretaron con anterioridad en *El potencial aislado en el desierto*.

Las notas fa sostenido y si también se ejecutan en un registro intermedio de este instrumento. Para disimular la repentina aparición del piano, el percusionista ejecuta un triangulo a la par con éste. De esta forma con el timbre sonoro que resulta de la mezcla de ambos instrumentos, se pretende inducir al oído a concentrarse en el color de las notas musicales más que en el color tímbrico de los instrumentos.

En el compás cuatro de *La contemplación* se desvanece el sonido del clarinete y se dejan vibrar los sonido del piano y del triangulo; también, en este mismo compás el piano agrega la nota sol sostenido al discurso musical.

La nota sol sostenido se introduce a un bajo volumen y se disimula su aparición con un *pizzicato* que se interpreta al unísono en el chelo. Nuevamente la mezcla tímbrica de los instrumentos, contribuye a la delicadeza con la cual se introducen las notas musicales en esta sección de *Fase Buena Fe*. El *pizzicato*, aparte cumple con la función de agregar de manera muy cautelosa un nuevo instrumento al discurso musical.

Hasta este momento de *La contemplación*, la creación ha estado enfocada en la fusión de timbres para establecer la sonoridad de tres notas musicales; y con la excepción del clarinete, todos los sonidos interpretados de deben quedar vibrando.

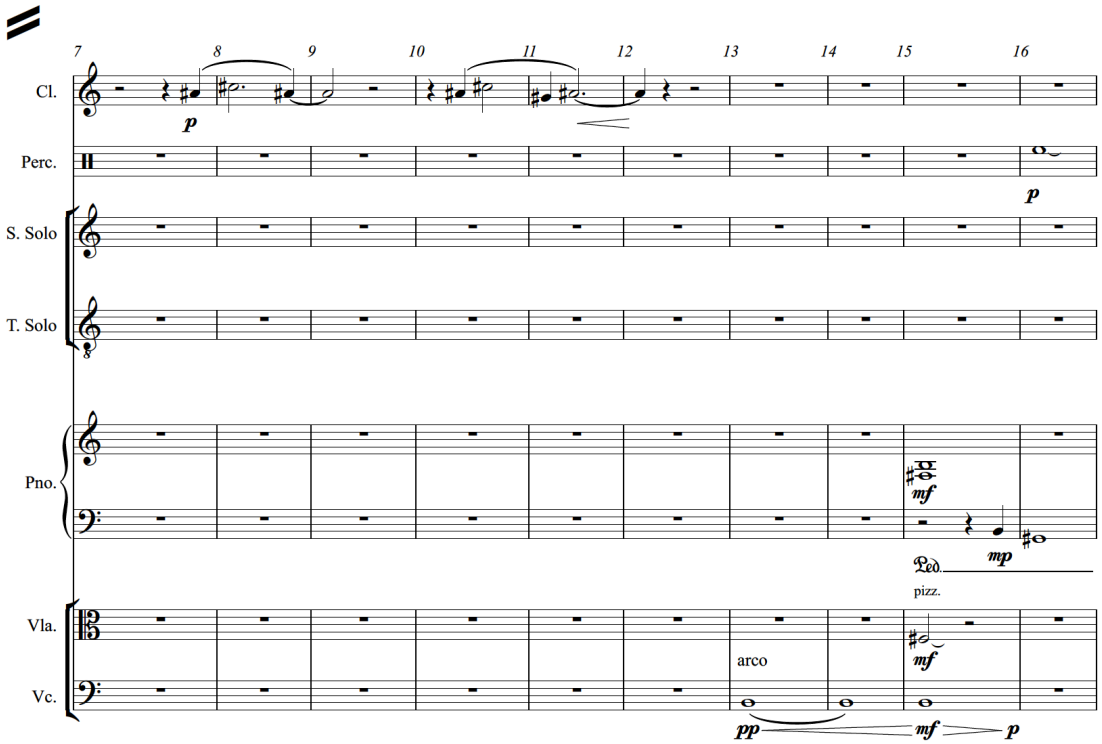

Fig. 1. 6. *Notas iniciales sobre Paquimé, Fase Buena* Fe. *La contemplación*, letra de ensayo C, compás n.° 7. Arturo Nava, 2015.

Como se aprecia en la figura de arriba al final del compás número siete, el clarinete interpreta una melodía con las tres notas musicales que han aparecido hasta este momento en la pieza. Estas notas son el primer rastro humano en relación con el lugar donde floreció la ciudad de Paquimé, las cuales fueron exhibidas anteriormente de un modo bastante etéreo. Ahora el clarinete crea una melodía de mayor fluidez con dichas notas, estableciendo con firmeza y claridad los primeros vestigios del humano en el aislado desierto.

Posteriormente en el compás número 13 aparece una variación de la primer frase que se utiliza en *La contemplación*. El compositor alemán Arnold Schoenberg dice: “Variación significa cambio. Pero cambiar cada aspecto produce algo extraño, incoherente, ilógico. […] Por tanto, la variación requiere cambiar lo menos importante conservando lo más característico”. (Schoenberg, 19) También, la variación es un

elemento que hace posible evolucionar cuidadosamente el discurso musical hacia nuevas frases.

En el compás 13 al igual que lo hizo el clarinete en el primer compás, el chelo comienza a interpretar la nota si. Las características principales de este motivo se mantienen, las cuales consisten en la nota si que crece en volumen para después disminuir su volumen. En esta caso la nota aparece en otro instrumento y una octava más abajo; aparte el sonido sólo se interpreta por tres compases en lugar de cuatro y en términos generales, se ejecuta con una mayor intensidad dinámica que en el clarinete.

Cuando la nota si que ejecuta el chelo llega a su clímax en el compás 15, el piano interpreta las notas si y fa sostenido, tal y como sucedió en el compás 3 en relación con la misma nota ejecutada por el clarinete. En esta caso, la variación radica en el hecho de que el piano toca las notas una octava más grave; también todo este pasaje musical que se esta variando, es interpretado a un mayor volumen en todos los instrumentos en comparación con su ejecución original.

A la par con el piano en el compás número 15, la viola interpreta un fa sostenido al unísono con técnica *pizzicato*. Este elemento de fusionar los timbres sonoros ya se utilizó anteriormente pero en este caso, se varía la mezcla de los instrumentos que interpretan simultáneamente.

Al final del compás 15 se tocan melódicamente las notas si y sol en el piano, justo en la misma octava que se hizo en el pasaje original. Sin embargo esta vez, en lugar de ser acompañadas con una ejecución simultanea del chelo se interpreta un triangulo a la par con la nota sol.

Todos los sonidos que toman lugar hasta el compás 16 se dejan vibrar, por tanto el pasaje musical que se varió es muy similar al original. En realidad se esta musicalizando la misma sensación que se sugiere entre los compases uno y cuatro, pero en este caso la percepción se expresa con diferentes matices musicales.

Para la forma musical de esta primera pieza de *Notas iniciales sobre Paquimé*, no se utilizó ningún tipo de forma previamente establecida, sino que ésta se elaboró conforme la pieza se fue creando.

En el libro *Sistemas compositivos temperados*, la autora escribe: “Las funciones tonales y muy especialmente las cadencias, no podrán ser ya consideradas como los soportes tradicionales de la forma, y ésta deberá ser determinada por un desarrollo más o menos imitativo de ciertos ritmos e intervalos dentro de un cromatismo total,” (Catalán, 204) Aunque en *La contemplación* no se utiliza un cromatismo total, la forma si ha sido determinada a partir de patrones rítmicos e interválicos.

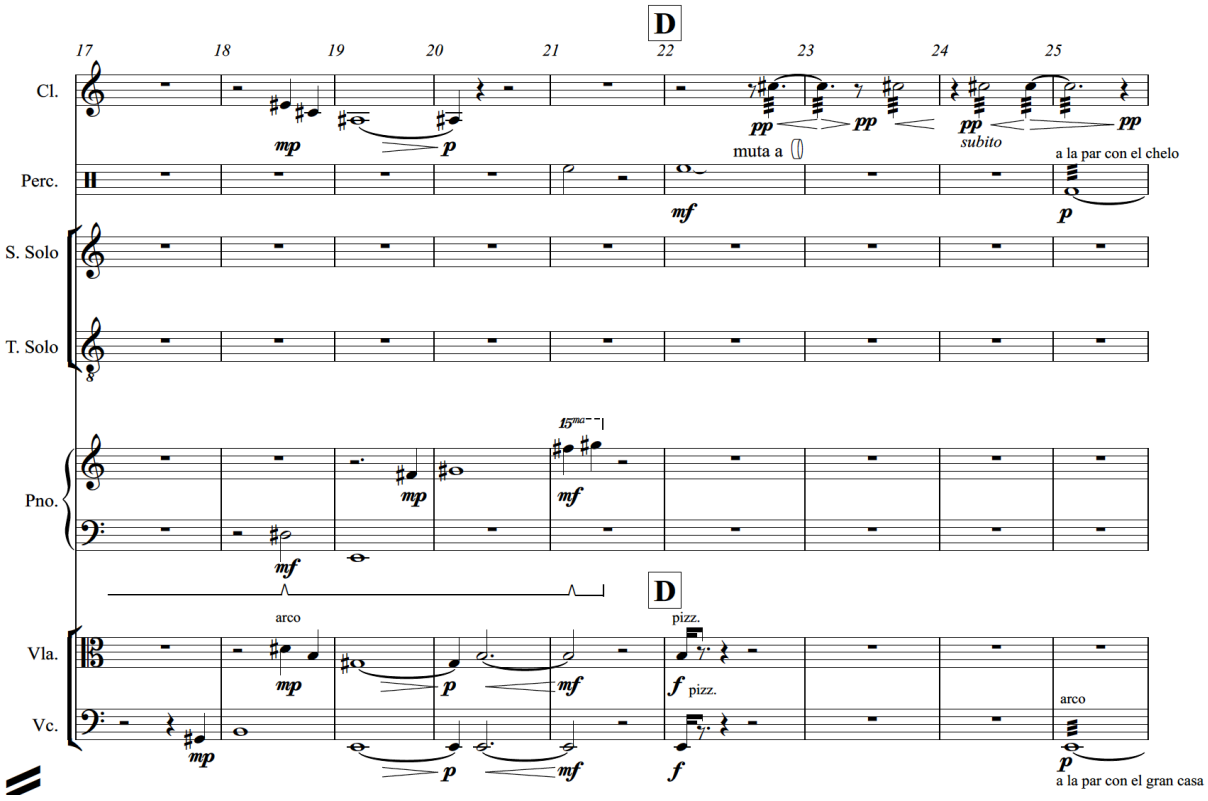

Fig. 1. 7. *Notas iniciales sobre Paquimé, Fase Buena Fe. La contemplación,* letra de ensayo D. Arturo Nava, 2015.

Después de que los sonidos del pasaje anterior se quedan vibrando, el chelo comienza una melodía al final del compás 17 (Fig. 1. 7.) con las dos mismas notas que dan inicio a la melodía interpretada por el clarinete en el compás siete. En esta ocasión, la variación se produce al cambiar de instrumento y de tesitura la ejecución. Aprovechando la similitud que existe en el inicio de ambas melodías de estos dos instrumentos, se crea un engrane para evolucionar el fraseo musical a un lugar distinto donde se agregan dos notas más al color sonoro de *La contemplación*.

A la mitad del compás 18 se agrega la nota re sostenido al fraseo musical. El clarinete y la viola empiezan una melodía al unísono con esta nota mientras que el piano deja vibrar el re sostenido en una octava más grave; de esta forma, al fusionar los timbres de los instrumentos, se siguen conservando características del fraseo inicial de *La contemplación* para otorgar coherencia al desarrollo musical.

La melodía tocada al unísono por la viola y el clarinete desciende a la nota si y sol sostenido. Cuando esta melodía descansa en una nota larga de un sol sostenido que inicia en el primer pulso del compás 19 (Fig. 1. 7.), se agrega una nueva nota al color sonoro de la pieza.

Al unísono en este primer pulso, el chelo y el piano interpretan la nota mi. Es la primera vez que se añaden dos notas musicales en un periodo tan corto de duración; por ello, la nota mi se tocó por primera vez en un registro grave y a la par con el sol sostenido, nota cuyo color ya es familiar en el discurso musical. Por tanto, la nota mi tiene profundidad pero poca presencia y esto suaviza su integración al discurso musical de *La contemplación*.

La frase continúa hasta la mitad del compás 21. Al principio de este compás el piano ejecuta las notas fa sostenido y sol sostenido, a las cuales les sigue un total silencio. Estas notas se tocan en un registro muy agudo y por ser la primera vez que se interpreta en esta tesitura, el triangulo cuyo timbre es agudo y ya es familiar para el oído, acompaña a la nota fa sostenido para disimular la repentina aparición de un registro tan agudo en otro instrumento. Esta forma tan delicada de evolucionar el discurso musical, es propia de *La contemplación* y crea interconexión en su estructura conforme este elemento se sigue utilizando.

Esta última frase musical aunque nace de una variación, en realidad es una transformación de la melodía que interpretó el clarinete en el compás número siete. Se comenzó del primer impulso sensible y consciente que se buscó capturar al contemplar el inicio de la ciudad de Paquimé, pero este impulso evoluciona hacia nuevas sensaciones y percepciones.

En la mitad del compás 22 (Fig. 1. 7.), el clarinete interpreta un *furlatto* con la nota si de la tercera línea del pentagrama. La técnica *furlatto* había aparecido en la letra de

ensayo B de *El potencial aislado en el desierto*, esta técnica se varía en *La contemplación* y de esta forma se otorga conexión entre estas dos secciones de *Fase Buena Fe*.

Después en el compás final de la Fig. 1. 7., el chelo interpreta un trémolo con la nota mi más grave de este instrumento a la par con un trémolo que se ejecuta en el *gran cassa*. Esto resulta en una sonoridad con mucha profundidad, en la cual se expone una melodía con todas las notas que hasta el momento han aparecido en *Fase Buena Fe*.

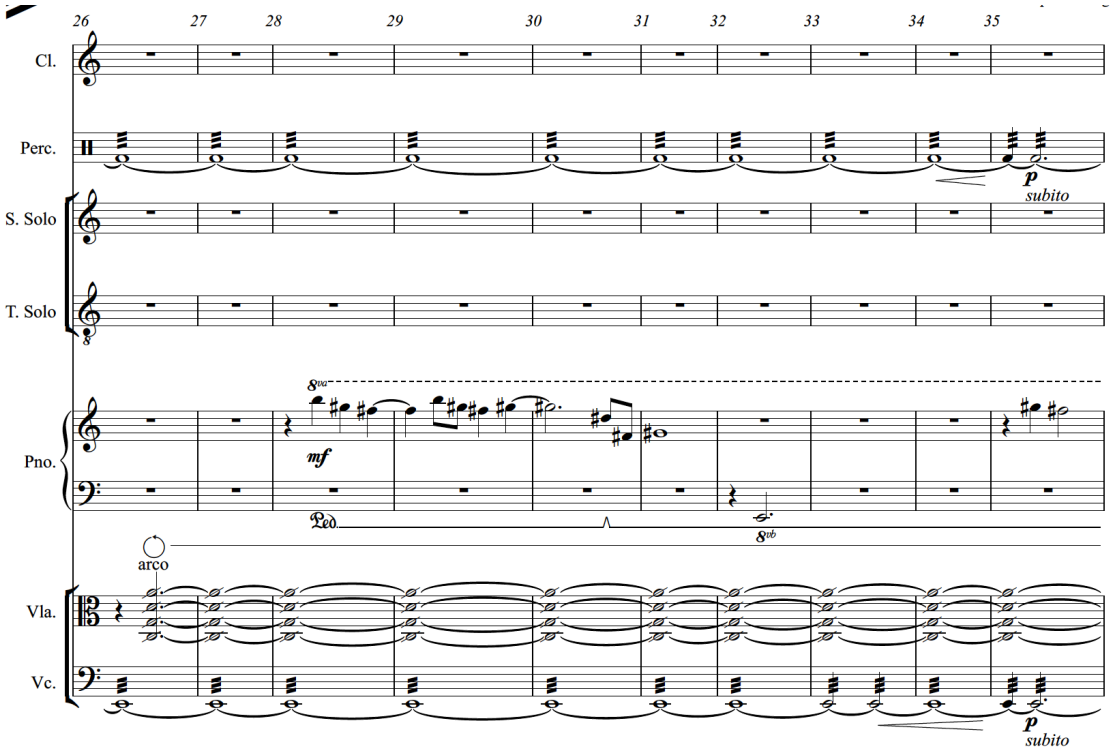

Fig. 1. 8. *Notas iniciales sobre Paquimé, Fase Buena Fe. La contemplación,* letra de ensayo D, compás n.° 26. Arturo Nava, 2015.

En el segundo pulso del compás inicial de la Fig. 1. 8., aparece otro elemento que otorga conexión entres *La contemplación* y *El potencial aislado en el desierto*; se trata de un efecto sonoro que tiene como fin asemejar la hipotiposis del viento.

Esta vez, la variación del efecto se da al cambiar de instrumento la ejecución del efecto sonoro. En la viola se apaga el sonido de las cuerdas al colocar una mano sobre éstas, mientras tanto, la otra mano frota el arco de manera muy suave en

movimientos circulares a los largo del brazo del chelo. Esta ejecución, da como resultado una sonoridad muy parecida a la que se interpreta en el *gran cassa* al inicio de *El potencial aislado en el desierto*.

La nota si que interpreta el clarinete con técnica *furlatto*, la cual desvanece por última vez en el compás 25; el trémolo que interpretan a la par el chelo y el *gran cassa*; así como este último efecto sonoro de la viola; son sonidos monótonos que van creando una atmosfera sonora para indagar en torno a lo que hasta el momento se ha contemplado del inicio de la ciudad de Paquimé.

En el compás 22 de la Fig. 1. 7. hay un sonido súbito que interpretan el chelo, la viola y el triangulo. A partir de este compás, se dejan de introducir nuevas notas al color sonoro y se comienza a tejer una ideología con las notas que ya han aparecido en *Fase Buena Fe*. Hasta el momento, sólo se ha sugerido musicalmente la conciencia y la sensibilidad que se despertó al contemplar los inicios de Paquimé. Ahora, se toma esa conciencia y esa sensibilidad para tejer la ideología bajo la cual se ha percibido el desarrollo de esta gran ciudad.

En la Fig. 1. 8. en el segundo pulso del compás 28, el piano comienza a interpretar una melodía en una tesitura bastante aguda; registro que se introdujo con anterioridad en el mismo instrumento. Conforme esta melodía evoluciona, aparecen las primeras corcheas de este primer movimiento de *Notas iniciales sobre Paquimé*; es en el desarrollo de esta melodía, donde se va hilando musicalmente la conciencia ideológica bajo la cual se percibió el florecimiento de Paquimé.

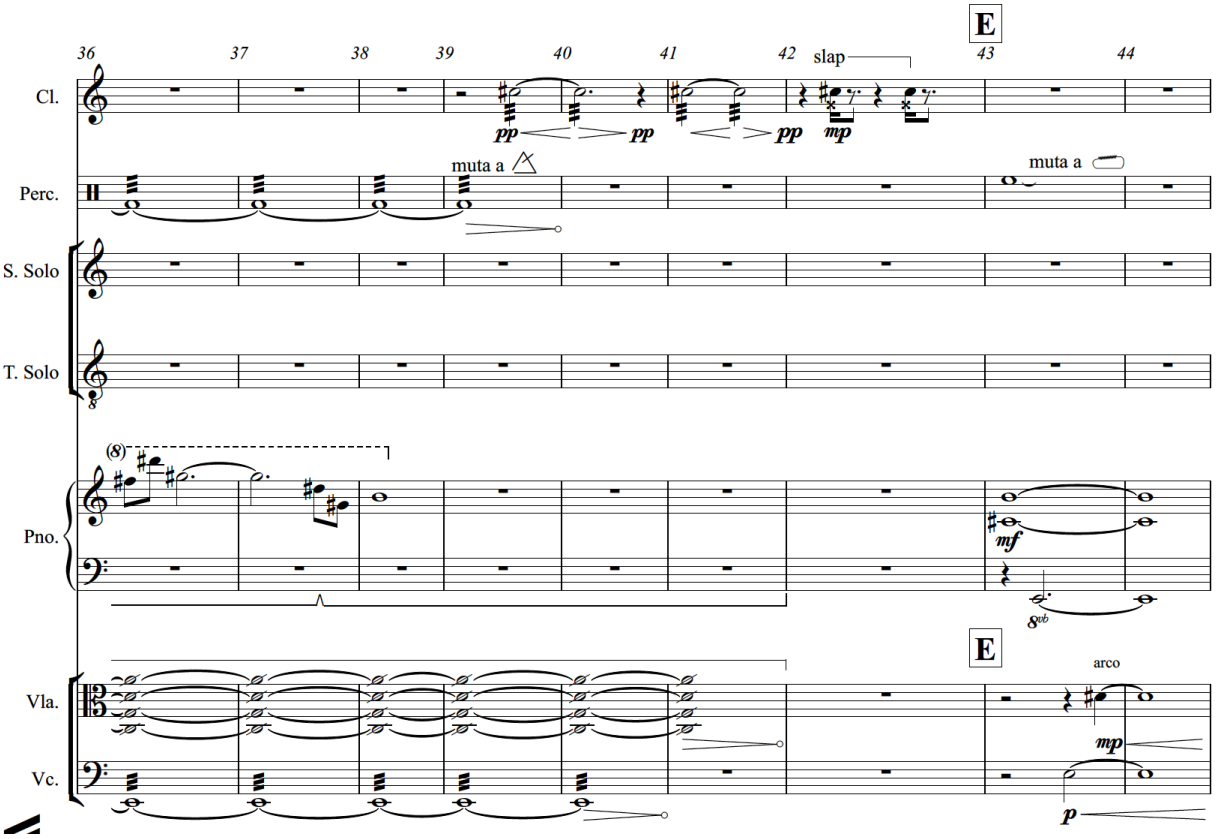

Fig. 1. 9. *Notas iniciales sobre Paquimé, Fase Buena Fe. La contemplación,* letra de Ensayo E. Arturo Nava, 2015.

En los compases 39 - 41 de la Fig. 1. 9., se puede apreciar como la atmósfera musical bajo la cual se tejió la percepción ideológica desaparece paulatinamente. Después en el comienzo de la letra de ensayo E, aparece el fraseo musical que finalmente desencadena la melodía que representa musicalmente a este ideal.

Esta última frase comienza con la nota si y la nota do sostenido interpretadas por el piano. La nota do sostenido es nueva en el discurso musical de *Fase Buena Fe*, y en este caso, su aparición ya no se mezcla con el timbre de otro instrumento como hasta entonces se venía haciendo en *La contemplación*; el proceso contemplativo esta finalizando y por tanto la sutileza ya no es necesaria.

En esta frase musical que comienza en la letra de ensayo E (Fig. 1. 9.), se va ejecutando un sonido por cada pulso del compás. Primer pulso, do sostenido y si en el piano; segundo pulso, el mi más grave del registro de este instrumento; tercer

pulso, un mi en el chelo dos octavas más agudo que el piano; cuarto pulso, un re sostenido en la viola.

El piano deja vibrar sus notas mientras que las cuerdas crecen en volumen hasta el final de esta frase, la cual concluye en el último compás de la Fig. 1. 9. De esta forma, la dinámica que se va intensificando inevitablemente va creando expectativa para el oído.

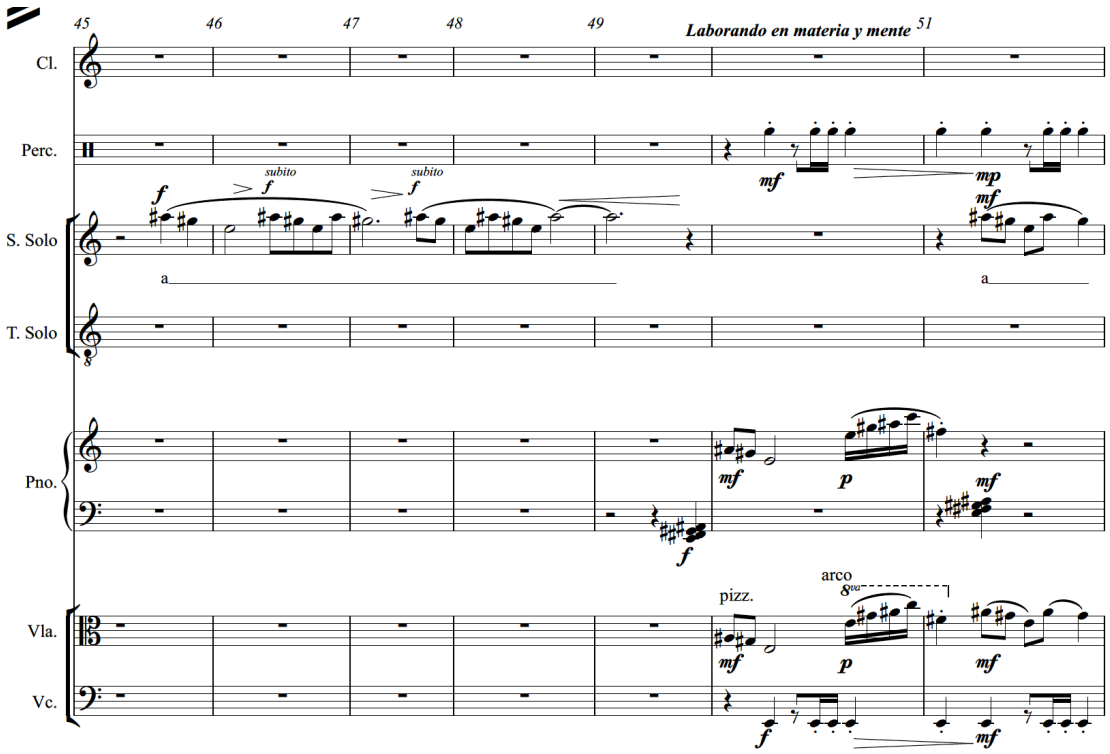

Fig. 1. 10. *Notas iniciales sobre Paquimé, Fase Buena Fe. Laborando en materia y mente,* letra de ensayo E, compás n.° 45. Arturo Nava, 2015.

A la mitad del compás inicial de la Fig. 1. 10., aparece por primera vez la melodía musical con la cual se capturo la conciencia ideológica bajo la cual se percibió el desarrollo de la ciudad Paquimé. El soprano hace su debut en *Notas iniciales sobre Paquimé* al interpretar esta melodía tan importante en el discurso musical de *Fase Buena Fe*.

El soprano adquiere mucha presencia, potencia y firmeza al interpretar en su registro agudo debido a que la voz se coloca totalmente en su cabeza. Si se observa en la partitura, es la primera vez que aparece un *forte* en lo que va de la obra, aparte, un

instrumento nuevo ejecuta esta melodía que se viene anticipando con gran expectativa.

Esta es una manera sumamente efectiva de otorgarle un peso trascendental a esta conciencia ideológica en el discurso musical de *Fase Buena Fe*, la cual da inicio a la fase de materialización de la ciudad de Paquimé.

La siguiente sección de *Fase Buena Fe* se titula *Laborando en materia y mente*. Aquí, el proceso contemplativo desata una acción que da inicio a la materialización de las ruinas de Paquimé.

Hasta este momento se ha representando musicalmente el desierto aún virgen, la contemplación del potencial de dicho lugar y la germinación de una ideología. Para componer *Laborando en materia y mente* se ha planteado la siguiente cuestión, ¿cómo una ideología llega a materializarse en lo que fue la gran ciudad de Paquimé? En respuesta a esta interrogante surgieron algunas conclusiones.

El humano como ser pensante, posee la capacidad de organizar sus ideas de acuerdo a un objetivo en particular. Cuando se ha desarrollado una ideología, es natural el cuestionarse la utilidad de ésta en la vida cotidiana y establecer un objetivo a partir de dicho cuestionamiento. Indudablemente, la fase de materialización de la ciudad de Paquimé inició al fijarse algún objetivo específico; pequeño o ambicioso, no importa, pues éste evolucionó hasta hacer posible la construcción que hoy conocemos como las ruinas de Paquimé.

Como se mencionó anteriormente, en el compás 45 el soprano captura musicalmente la ideología que se tejió durante *La contemplación*. Por tanto, es alrededor de esta melodía que se desarrolla el discurso musical de *Laborando en materia y mente*, es decir, se comienza a materializar la ciudad de Paquimé a partir del objetivo naciente de dicha ideología.

En *La contemplación* se fueron agregando colores sonoros paulatinamente y en total se utilizaron seis notas musicales, ahora se toman cuatro de estas notas para evolucionar hacia una nueva escala musical.

Se utilizan las notas do, mi, fa sostenido y sol sostenido para llevar el discurso musical a una escala por segundas mayores, la cual se constituye de las notas do, re, mi, fa sostenido, sol sostenido y la sostenido.

Si se analiza la melodía ejecutada por el soprano en el compás 45 (Fig. 1. 10.), el trítono que existe entre las notas la sostenido y mi definen el color sonoro de este pasaje. *Laborando en materia y mente* comienza con un *cluster* que se forma de las notas de esta melodía, y aunque se ejecuta en un registro mucho más grave, este acorde también resalta el color del mismo trítono.

En el pulso final del compás 49 el piano interpreta dicho *cluster* por primera vez, el acorde se conforma de intervalos de segunda mayor en la siguiente disposición: mi, fa sostenido, sol sostenido y la sostenido. Este *cluster* aparece varias veces y siempre en el mismo orden durante esta sección de *Fase Buena Fe*, en el cual, la nota mi es la más grave del acorde y la nota la sostenido la más aguda; enfatizando de esta forma el timbre del trítono.

Se ha elegido el trítono como color central para *Laborando en materia y mente* debido a que éste es el más inestable de todos los intervalos. Aunque el inicio de materialización de la ciudad de Paquimé se sustenta en una ideología, muchos aspectos de esta construcción aún son inciertos en esta fase histórica; la inestabilidad tímbrica del trítono cumple con la función de representar musicalmente esta incertidumbre.

A partir del compás 50 (Fig. 1.10.) comienza un desarrollo musical que tiene como base la melodía que interpretó el soprano en los compases 45 - 49. La melodía se fragmenta en tres partes y se compone música en el espacio que existe entre éstas.

En la Fig. 1. 10. se observa en la partitura como se comienza a fragmentar dicha melodía. La viola y el piano interpretan la primer fragmentación en el primer pulso del compás 50; en el segundo pulso del compás 51 aparece la segunda fragmentación y ésta es ejecutada por la viola y el soprano; finalmente, en la siguiente figura (Fig. 1. 11.) se aprecia como el soprano, la viola y el piano interpretan en el segundo pulso del compás 52 la última fragmentación de la melodía.

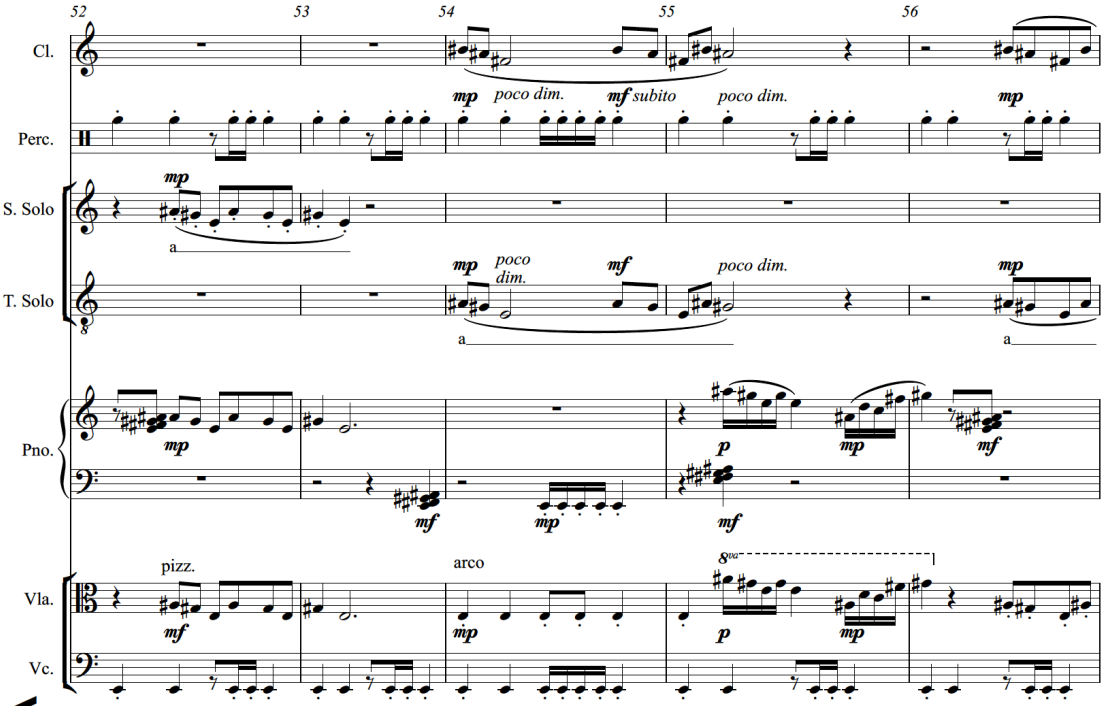

Fig. 1. 11. *Notas iniciales sobre Paquimé, Fase Buena Fe. Laborando en materia y mente,* letra de ensayo E, compás n.° 52. Arturo Nava, 2015.

Aunque en una escala por tonos enteros es imposible establecer una tonalidad, sí es posible otorgar importancia auditiva a sonidos específicos dentro del discurso musical. El compositor norteamericano Vincent Persichetti dice:

> En la música atonal, las relaciones entre sonidos se producen sin referencia a una formación de escala diatónica. Hay movimiento hacia y desde formaciones interválicas características, pero la fuerza central es generalmente la melodía, y no una base armónica gobernante. (Persichetti, 264)

En este caso, la melodía fragmentada y el tritono son la fuerza central y todo lo que sucede musicalmente se percibe alrededor de dicho centro. Por tanto, se comienza la labor de materialización pero siempre en torno a una ideología y a los objetivos que se desprendan de ésta, es decir, alrededor de las fragmentaciones melódicas que rigen como fuerza central.

Por otro lado, el chelo y la percusión interpretan un ostinato que inicia en el segundo pulso del compás 50 (Fig. 1. 10.). Este elemento musical representa lo rutinario de la labor de construcción, al mismo tiempo pretende capturar la determinación y organización que conlleva el realizar todo objetivo.

La melodía fragmentada se vuelve a repetir pero se varían los instrumentos de ejecución, igualmente sucede con la música que existe entre las fragmentaciones. Después de la segunda repetición de esta melodía que fue dividida, comienza a prepararse el discurso musical para evolucionar.

Como se muestra en la figura de abajo, en el segundo pulso del compás 58 el soprano y el clarinete ejecutan a la par la primer fragmentación de la melodía dividida. Hasta este momento, siempre que se interpretaba simultáneamente estas fragmentaciones melódicas en dos o más instrumentos, se hacía al unísono o a la octava. En esta ocasión aunque se ejecutan los mismos intervalos en el movimiento melódico, armónicamente existe un trítono de distancia entre el soprano y el clarinete; de esta forma se comienza a inducir al oído hacia una transformación y un color más experimental en la composición musical.

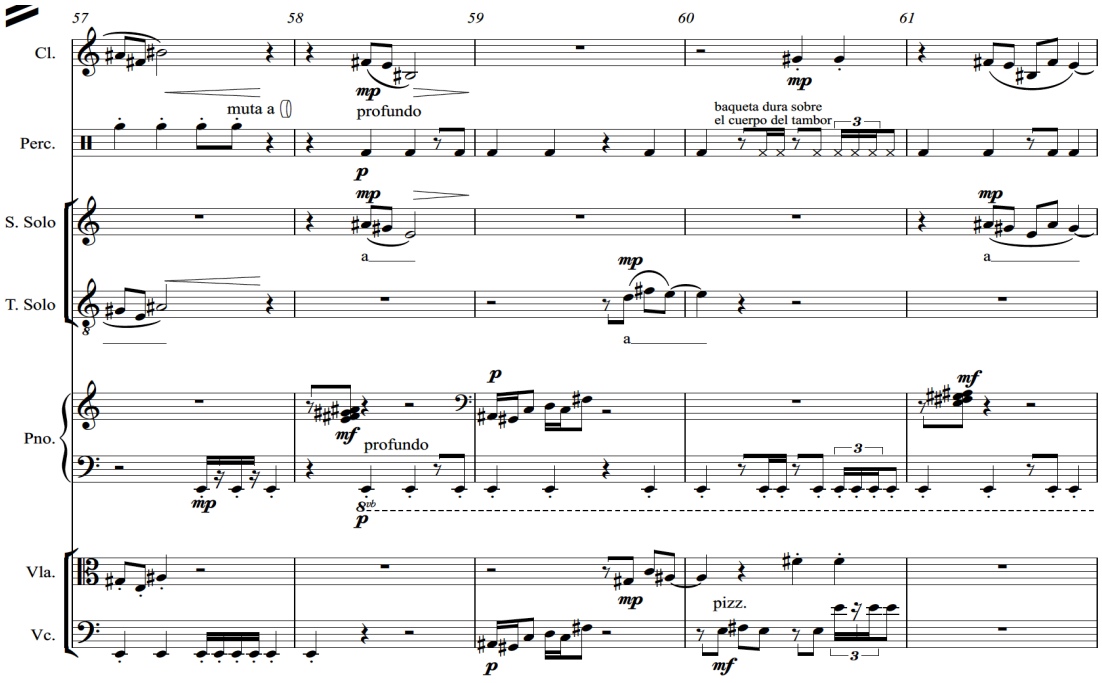

Fig. 1. 12. *Notas iniciales sobre Paquimé, Fase Buena Fe. Laborando en materia y mente,* letra de ensayo E, compás n.° 57. Arturo Nava, 2015.

En la figura 1. 12. en el segundo pulso del compás 58, aparece la primer fragmentación de la melodía ejecutada con un tritono de distancia. Después, en el segundo pulso del compás 61, se aprecia la segunda fragmentación interpretada nuevamente por el soprano y el clarinete con un tritono de distancia entre sí.

En esta ocasión sin embargo, la tercer fragmentación de la escala no se ejecuta y la música evoluciona a otro lugar. Es importante recalcar que la tercer fragmentación de la melodía es auditivamente conclusiva, y ésta cumplirá con su función más adelante al dar fin a *Fase Buena Fe*.

Lo que sucede en es este momento de la pieza, es que la mente se desapega del ideal con el fin de experimentar. No se trata de que hay un total olvido de dicho ideal, sino más bien, se busca expandir la mente y la visión con el fin de seguir avanzando en la construcción de Paquimé; tomar riesgos, impulsar con el fin de conocer y explotar todo el potencial.

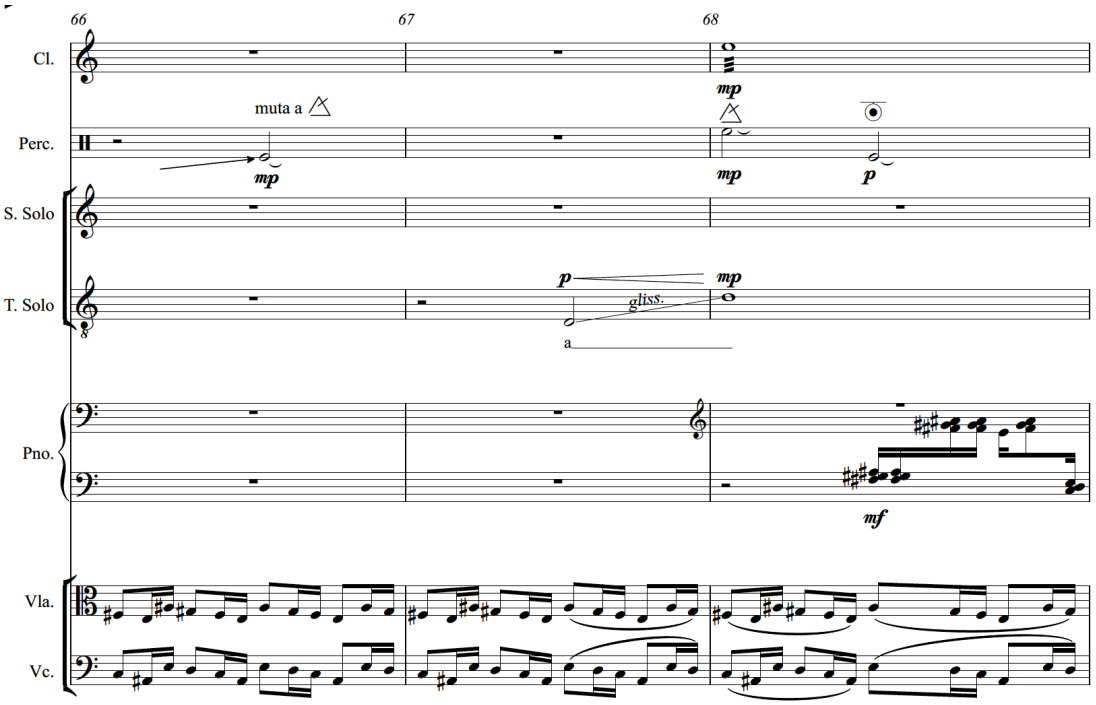

Fig. 1. 13. *Notas iniciales sobre Paquimé, Fase Buena Fe. Laborando en materia y mente,* letra de ensayo F, compás n.° 66. Arturo Nava, 2015.

Aquí comienza la exploración y la indagación, el momento de tomar riesgos e impulsar la capacidad intelectual; evidentemente, esta parte es también la más experimental musicalmente en esta primera pieza.

Todavía existe un ostinato en la composición, puesto que la disciplina y la determinación aún son cualidades indispensables en *Laborando en materia y mente*. Incluso, éste tiene mayor presencia e importancia auditiva, pues ahora se indaga con fervor en llevar la construcción de la ciudad de Paquimé hasta su limite.

Como se observa en el compás 66 (Fig. 1. 13.) el chelo y la viola interpretan el ostinato, la secuencia melódica de éste comienza a la mitad del compás y dura 4 pulsos en completarse, la cual sigue repitiéndose constantemente. La secuencia melódica del chelo y la viola es la misma pero existe un tritono de distancia en su altura, intervalo ya muy familiar en esta sección de *Fase Buena Fe*. También, la secuencia melódica del ostinato es muy parecida a la melodía interpretada por el soprano en representación del ideal tejido en *La contemplación*; sin embargo, en el ostinato no existen reposos por lo que se sugiere un carácter de mayor determinación en esta secuencia melódica.

Ahora, a partir del *glissando* interpretado por el soprano en el tercer pulso del compás 67 (Fig. 1. 13.), comienza a llevarse a cabo la experimentación en materia y mente.

Cuando se comienza la ejecución de dicho *glissando* se representa el pensamiento que vaga en la mente; dos pulsos después, cuando acaba el *glissando* en el primer pulso del próximo compás, la nota del soprano se estabiliza y el clarinete ejecuta un *furlatto* y aquí se representa el pensamiento organizado en una idea clara; finalmente, dos pulsos más adelante, a la mitad del compás 68 (Fig. 1. 13.), el piano comienza la interpretación de una serie de *clusters* para representar la idea llevada a la acción, es decir, experimentar la funcionalidad de la idea en el desarrollo de la ciudad de Paquimé.

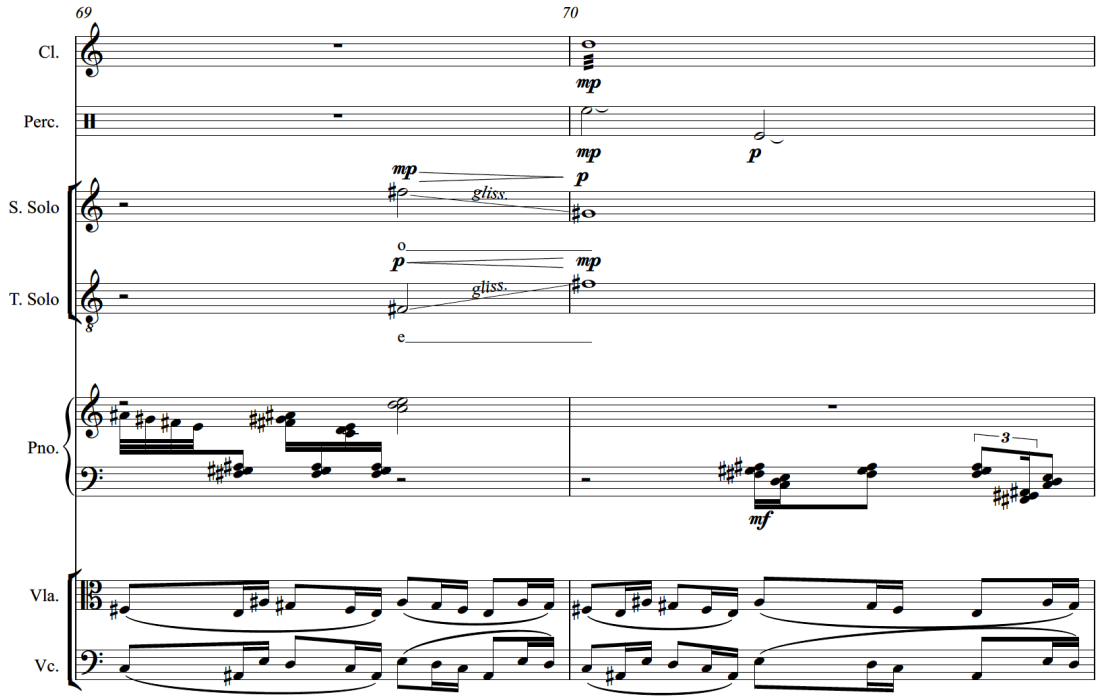

Fig. 1. 14. *Notas iniciales sobre Paquimé, Fase Buena Fe. Laborando en materia y mente,* letra de ensayo F, compás n.° 69. Arturo Nava, 2015.

En la figura de arriba en el primer compás, se aprecia como los *clusters* ejecutados por el piano finalizan en el tercer pulso del compás. A la par con este último *cluster*, el soprano y el tenor inician simultáneamente la interpretación de un *glissando*, con lo cual deviene un nuevo círculo musical de experimentación.

En realidad la exploración comienza desde el inicio de *Laborando en materia y mente*, pero ahora se encuentra en su apogeo y la música se fue preparando para ello. Persichetti escribe: “Un común artificio armónico de transición en lo que se refiere a los clusters, es la sustracción gradual de los miembros del cluster, dejando acordes que sugieren el tipo de armonía que va a seguir.” (Persichetti, 276) En este caso se sugirió la abundancia de *clusters* desde el inicio de *Laborando en materia y mente*, ya que siempre que comenzaba la interpretación de alguna fragmentación de la melodía que fue divida, a ésta le antecedía un *cluster* en el piano; es decir, el *cluster* desencadenaba una acción, en la fase experimental la acción es más intensa

y más abundante lo cual se representa con la continua sucesión de *clusters* en el piano.

Conforme la experimentación va desarrollándose en *Laborando en materia y mente*, el ostinato se va debilitando poco a poco y para ello, se comienza a variar su interpretación en los distintos instrumentos del ensamble al mismo tiempo que se va cambiando la secuencia melódica; también, se utiliza el estacato y la distancia de tritono entre los instrumentos comienza a variarse con intervalos de segunda y tercera.

Finalmente la experimentación es interrumpida súbitamente por el piano en el primer pulso del compás 86 (ver Fig. 1. 15.), para dar lugar a la última sección de *Fase Buena Fe*. El piano interrumpe con un *cluster* que interpreta directamente sobre las cuerdas del piano en lugar de percutir las teclas, el pedal se debe abrir para este efecto sonoro lo cual resulta en una sonoridad de mucha resonancia y profundidad. Aparte del *cluster*, hay una serie continua de *glissandos* que finalizan con un *glissando* ejecutado en el clarinete que llega a la nota la sostenido en el primer pulso del compás 88; el último pensamiento vagando en la mente, el cual es detenido conscientemente para dar lugar a una evaluación de lo que se ha logrado durante el tiempo de experimentación.

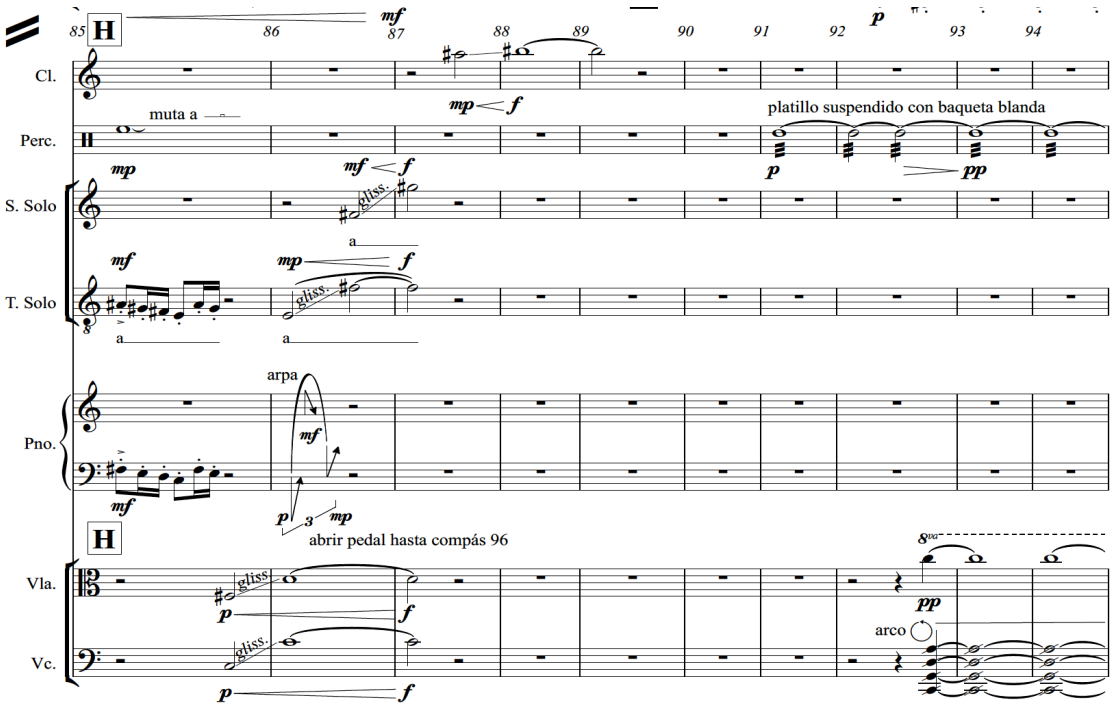

Fig. 1. 15. *Notas iniciales sobre Paquimé, Fase Buena Fe. Laborando en materia y mente,* letras de ensayo H. Arturo Nava, 2015.

Reflexión evaluativa es la sección final de *Fase Buena Fe*. Aquí, aparece por primera vez el uso de la semántica en *Notas iniciales sobre Paquimé*.

En *Laborando en materia y mente* se comenzó el proceso de materialización de las ruinas de Paquimé, también, se experimentó con fervor para llevar al limite el desarrollo de la ciudad. Ahora, es momento de reflexionar y evaluar el estado actual en la germinación de las ruinas de Paquimé.

En el compás 86 de la Fig. 1. 15., se observa como el piano se queda vibrando después de ejecutar un *cluster* cromático directamente sobre las cuerdas. Esta sonoridad que detiene el proceso de experimentación, se fusiona con dos sonidos muy sutiles interpretados por la viola y la percusión.

En el primer pulso del compás 91 el percusionista ejecuta un platillo suspendido, en el pulso final del siguiente compás la viola comienza a ejecutar el fa sostenido más agudo de su tesitura; ambos sonidos se ejecutan en un pianísimo. La combinación

de estos sonidos tiene la intención de crear una sonoridad que induzca a un estado meditativo, donde se evaluará el camino hasta entonces recorrido.

A la par con el fa sostenido de la viola, el chelo comienza un efecto sonoro con el enfoque de asemejar la hipotiposis del viento. Aparte de otorgar unidad en la forma musical, este efecto sonoro pretende evocar el recuerdo del desierto aún virgen al momento de evaluar el estado actual. Después, aparece el primer verso de la letra de *Fase Buena Fe*. La semántica completa dice:

La blanca arena conduce al río
Reflejo
De infinito potencial

En estas palabras subyace la descripción de un proceso de auto concientización humana. *La blanca arena conduce al río*; siendo una noche despejada se camina por la blanca arena del desierto hasta llegar al río. *Reflejo*; en la tranquila agua se refleja el rostro y las estrellas del firmamento. *De infinito potencial*; al fundirse el rostro con el cosmos, ocurre una auto concientización donde se reconoce el infinito potencial en la creación de la cual se forma parte.

La letra es cantada por el soprano y por el tenor en cuatro partes y ésta, sugiere a un paquimense que vaga reflexivamente por la noche en las ruinas de Paquimé. Sin embargo, no se trata de un proceso descriptivo, sino más bien de evocar tácitamente una postura personal con relación a las capacidades mentales, espirituales e intelectuales del ser humano dentro de la creación a la que pertenece. Para ello, utilizar elementos descriptivos atañidos a las ruinas de Paquimé, es una forma sutil de ilustrar esta reflexión.

En la siguiente figura (Fig. 1. 16.) se aprecia como el soprano comienza a cantar la primera parte de la letra. Después, el tenor continúa con la siguiente parte de ésta y en el segundo pulso del compás 100, el clarinete comienza una secuencia repetitiva de notas.

En esta caso ya no se trata de un ostinato, ya que la secuencia de notas se varía en distintos instrumentos y se interpreta por un periodo de tiempo muy corto. Las notas se tocan con estacato y se cambia de octava al variar de instrumento, la intención es crear una sonoridad abstracta y espacial para complementar la sonoridad meditativa de la viola y el platillo suspendido; es decir, crear una atmosfera para exponer la *Reflexión evaluativa*.

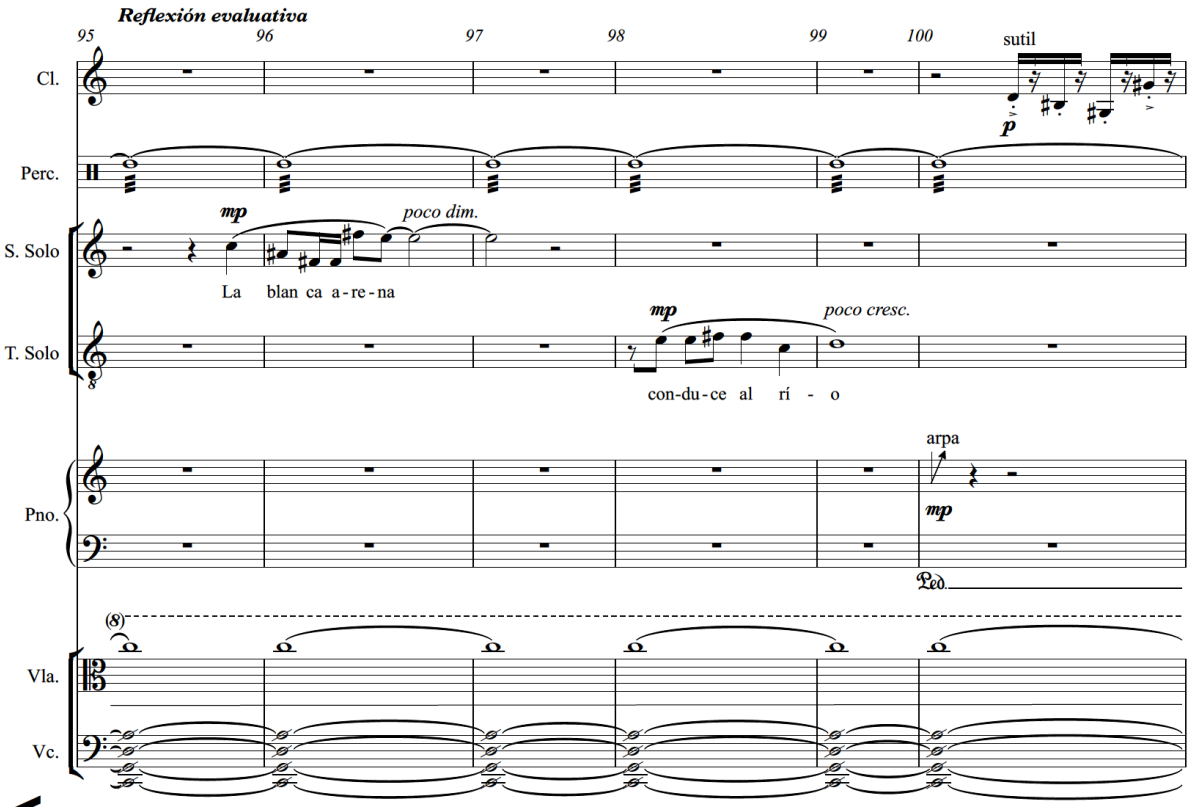

Fig. 1. 16. *Notas iniciales sobre Paquimé, Fase Buena Fe. Reflexión evaluativa,* letra de ensayo H, compás n.° 95. Arturo Nava, 2015.

Fase Buena Fe se sigue desarrollando para llegar a su desenlace. En la siguiente figura (Fig. 1. 17.) en el compás 108, se aprecia como el soprano ejecuta la última parte de la letra.

Fig. 1. 17. *Notas iniciales sobre Paquimé, Fase Buena Fe. Reflexión evaluativa,* letra de ensayo H, compás n.° 107. Arturo Nava, 2015.

Después en el compás 109, el soprano canta una nota larga con la última vocal de la letra y desvanece su sonido hasta el silencio. En el primer pulso del siguiente compás, aparece un *cluster* que ejecuta el piano.

Este acorde de cuatro notas por segundas mayores, aparece siempre durante *Laborando en materia y mente* justo antes de que se ejecute una parte de la escala fragmentada que canto el soprano en los compases 45 - 49 (Fig. 1. 10.). Es necesario recordar que la ejecución de la última fragmentación de dicha escala, no se ejecutó antes de comenzar la fase experimental de *Laborando en materia y mente*; ahora, se interpreta esta última fragmentación para concluir la primera pieza de *Notas iniciales sobre Paquimé*.

En la siguiente figura en el pulso final del compás 113, el tenor, el piano y el violonchelo comienzan a ejecutar la última fragmentación de la escala.

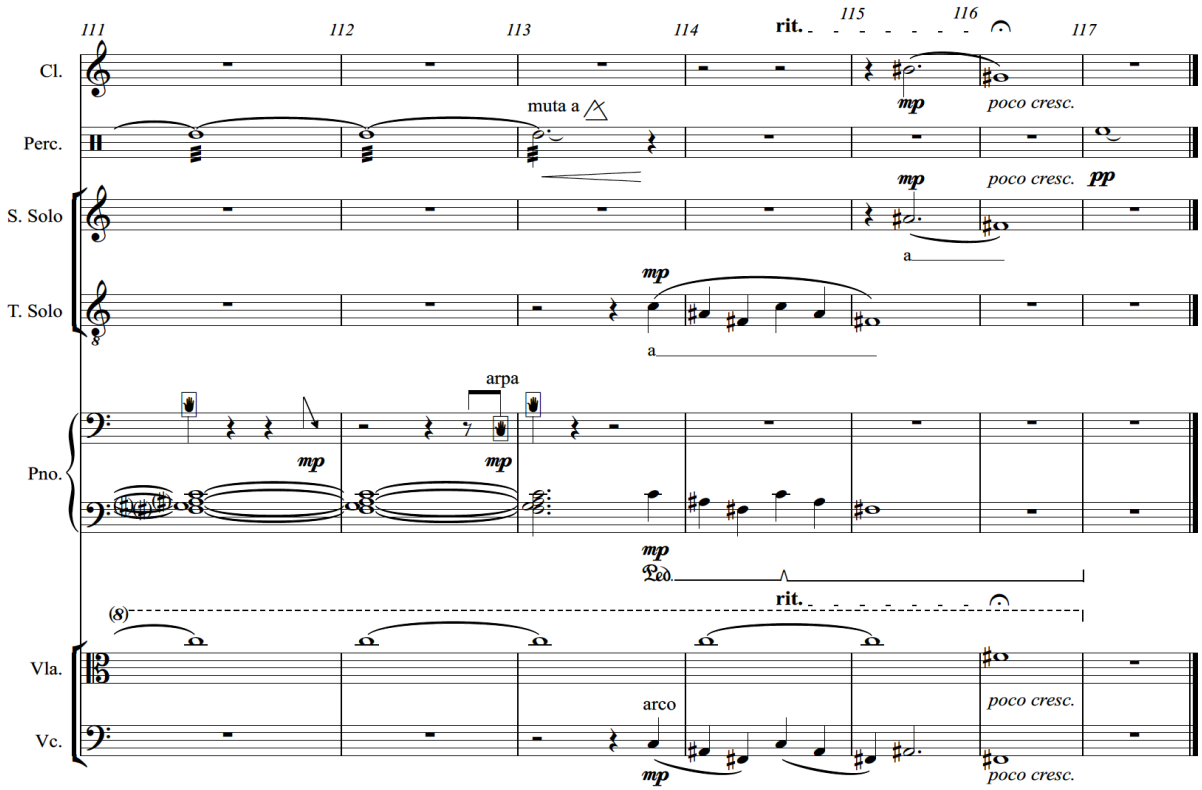

Fig. 1. 18. *Notas iniciales sobre Paquimé, Fase Buena Fe. Reflexión evaluativa,* letra de ensayo H, compás n.° 111. Arturo Nava, 2015.

Anteriormente esta escala comenzaba en un la sostenido y descendía hasta un tritono, para ello, pasaba por sol sostenido y descansaba en la nota mi. En esta caso, el movimiento interválico se conserva pero la escala se comienza con la nota do.

En pulso final del compás 113 (Fig. 1. 18.), se aprecia como esta última fragmentación de la escala comienza en la nota do y desciende hasta un fa sostenido; pasando por un la sostenido para llegar ahí. Este elemento de ejecutar la escala iniciándola una segunda mayor más aguda de su interpretación original, tiene como enfoque el crear una sensación auditiva de trascendencia en el desarrollo musical, puesto que el sonido es más brillante y adquiere mayor presencia con relación a su ejecución original.

Para reforzar esta sensación de trascendencia, en el segundo pulso del compás 115 (Fig. 1. 18.), el soprano y el clarinete crean una tercera mayor en la armonía con el tenor, el piano y el violonchelo. En una escala cuyo color resaltante era inestable

(tritono), se transforma dicho color a un intervalo consonante y estable (tercera mayor); por tanto, la inestabilidad y la incertidumbre encuentran un reposo, una conclusión.

Finalmente, en el primer pulso del compás 116, el soprano y el clarinete interpretan un fa sostenido al unísono; al mismo tiempo, la viola ejecuta la misma nota una octava más aguda y el violonchelo dos octavas más grave. Así es entonces que finaliza *Fase Buena Fe*, en una misma nota que otorga unidad y sentido al esfuerzo invertido en llevar la construcción a su limite; ahora, se ha abierto la puerta a la abundancia y la majestuosidad de la ciudad de Paquimé.

Capítulo II

Fase Paquimé

Fase Paquimé

Lo primera reflexión musical que se planteó en relación con esta fase histórica de las ruinas de Paquimé, fue crear una diferencia en la naturaleza rítmica de la pieza en contraste con *Fase Buena Fe.*

En la primer pieza el ritmo presenta una evolución abstracta, lenta, dispersa y algo rígida en representación de la germinación ideológica que inspiró a la visualización y determinación de materializar la gran ciudad de Paquimé. En esta segunda pieza el ritmo es mucho más concreto, repetitivo, fluido y rápido con el fin de sugerir la estabilidad, simpleza y ligereza con la que se ha percibido la mejor época que vivieron los paquimenses en esta gran ciudad.

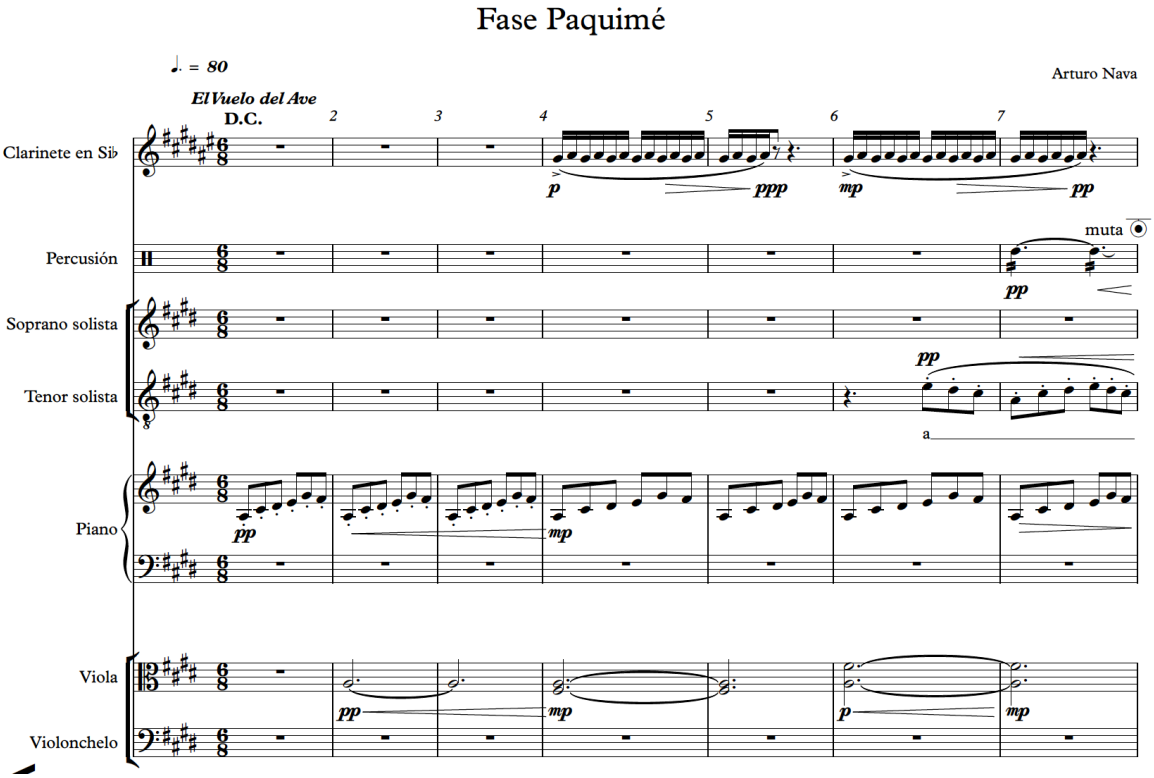

Fig. 2. 1. *Notas iniciales sobre Paquimé, Fase Paquimé. El Vuelo del Ave,* Da Capo. Arturo Nava, 2016.

En la figura 2. 1. se aprecia que el quebrado musical es de 6/8, el cual se debe marcar a dos tiempos con una velocidad promedio de 80 pulsos por minuto la negra

con puntillo. También se puede observar que el piano comienza un arpegio constante desde el primer compás, al cual se le une la viola en el segundo compás y el clarinete en el cuarto compás.

La velocidad por pulso que se ha incrementado considerablemente y la aparición rápida y sucesiva de distintos instrumentos musicales, aparte del cambio en el color de la armonía debido a la utilización de una nueva escala, proporcionan un amplio contraste musical con la primer pieza y la casi inevitable sensación de que la obra ha evolucionado hacia su segunda fase. Ahora existe una mayor estabilidad en muchas cosas y los días son más simples, gratos, rutinarios pero expuestos a la posibilidad de la aventura en la propia grandeza de *Fase Paquimé.*

Después de concluir algunos cambios en la naturaleza rítmica de esta segunda pieza, la siguiente labor fue explorar con las notas musicales hasta definir un color que se sintiera a fin con la experiencia sensorial despierta a partir del estudio de esta fase histórica de las ruinas de Paquimé. La búsqueda resultó en el modo griego de la lidio, a esta escala se llegó y por tanto se procuró resaltar su nota particular que es re sostenido.

Mientras se elegía el color armónico, surgió el arpegio con el cual el piano da inicio a esta segunda pieza de la obra *Notas iniciales sobre Paquimé.* Este arpegio que comienza con un volumen suave que rápidamente se va incrementando, que al mismo tiempo surge de un estacato hasta dejar de ejecutarlo al manejar un volumen estable en el cuarto compás, sugiere la sensación de lo que sería un amanecer como paquimense viviendo sus mejores días; un amanecer exquisito y excitante; activo y creativo; simple y fluido.

Así fue que se comenzó a indagar en la imaginación de ser un paquimense que despertaba en los mejores días de la ciudad de Paquimé, ¿qué energía prevalecería durante el día?, ¿qué actividades se realizarían durante el diario vivir?, ¿cómo se identificaba a sí misma culturalmente esta ciudad?, ¿cuál sería la percepción espiritual de la creación y la propia existencia dentro de ella? La experiencia sensorial experimentada de dicho cuestionamiento, proveyó la sensibilidad para continuar con la composición musical.

Entonces nació una idea que es de suma importancia en el discurso musical de *Fase Paquimé,* esta es la melodía en forma de trino que interpreta por primera vez el clarinete en el compás cuatro (Fig. 2. 1.), la cual comienza en una dinámica de *piano* y se desvanece casi por completo en su final en el próximo compás. Al crearse este motivo rápidamente se capturó una sensación de ligereza, como algo que sobrevuela relajadamente ahí en la presencia de vida, en este caso los primeros pensamientos tras el despertar de un día más. Y sin saber aún, la constante variación de esta pequeña melodía musical se convertiría en la fórmula característica en *El Vuelo del Ave.*

El Vuelo del Ave es el primero de dos subtítulos que aparecen dentro de *Fase Paquimé.* Estos subtemas dentro de la pieza no se planean desde un inicio, sino que se colocan al final de la creación y solo en el caso de sentir que eso es apropiado y que no está de más.

Hace unos días al escuchar al escritor argentino Alberto Manguel hablando sobre el proceso creativo de Jorge Luis Borges, Manguel utilizó unas bellas palabras para describir dicho proceso: “Borges fue alguien que creaba su obra a medida que la iba leyendo, y que iba leyendo a medida que creaba su obra”. (Manguel, Borges Lector) Instantáneamente se sintonizó con dicha reflexión, *Notas iniciales sobre Paquimé* es una obra que se ha creado ha medida que esta se va escuchando y esta se va escuchando conforme a lo creado y lo que se busca aún crear. Es así que fórmulas musicales nacen del concepto artístico de la obra, al mismo tiempo que las fórmulas musicales alimentan la conceptualización de la obra; por ejemplo, agregar subtemas dentro del tema histórico de *Fase Paquimé.*

Esta segunda pieza tiene una duración aproximada de ocho minutos y medio, *El Vuelo del Ave* comienza desde el primer compás y se extiende más o menos hasta la mitad de *Fase Paquimé*. Como ya se mencionó, para dar inicio a la creación de esta fase se acudió a la imaginación visualizando un despertar y el desarrollo de un día en las mejores épocas de esta ciudad; la experiencia sensorial llevó a los primeras ideas sonoras y así *El Vuelo del Ave* fue creando su propia forma musical.

La melodía que comienza a tocar el clarinete en los compases cuatro y cinco se repite con una pequeña variante de volumen en los compases cinco y seis (Fig. 2. 1.), este motivo es muy importante y estos dos compases son tan solo un adelanto del desarrollo y clímax en *El Vuelo del Ave,* las vísperas de un empoderado día que esta por llegar.

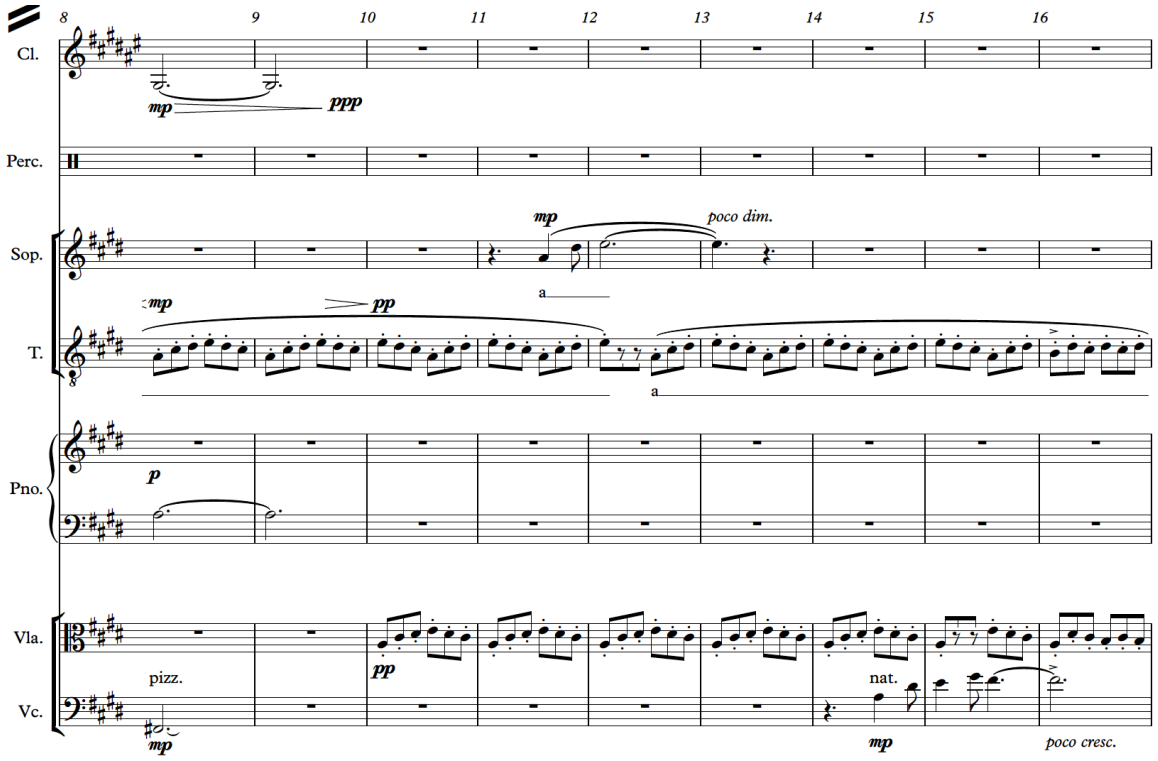

Fig. 2. 2. *Notas iniciales sobre Paquimé, Fase Paquimé. El Vuelo del Ave,* Da Capo, compás n.° 8. Arturo Nava, 2016.

En la figura 2. 2. se puede apreciar cómo el tenor y la viola interpretan un arpegio con las mismas notas, el cual es una ligera variación del arpegio con el cual el piano comenzó la segunda pieza de *Notas iniciales sobre Paquimé.* Con esta secuencia de notas levemente modificada, el agradable amanecer rápidamente maquila el porvenir del actual momento vivido en la ciudad de Paquimé.

Aquí se ha utilizado la sensibilidad de imaginarse un día al cual se quiere despertar, no solo por el actual día sino por la fluidez que generalmente se está experimentando en esta grandiosa fase de la ciudad. Hay propósito y una actitud optimista,

celebración y gratitud, una cierta energía de magia en el ambiente mientras se visualizan las actividades cotidianas del día y su relajado ocaso en las amplios muros de Paquimé.

Este exquisito amanecer se expone musicalmente por un aproximado de un minuto y quince segundos, para después dar lugar a un día lleno de energía en sincronía con la existencia misma. Durante este tiempo, la importante melodía que el clarinete introdujo en los compases cuatro y cinco, se manifiesta de manera variada y esporádica en camino hacia su protagonismo en *El Vuelo del Ave*.

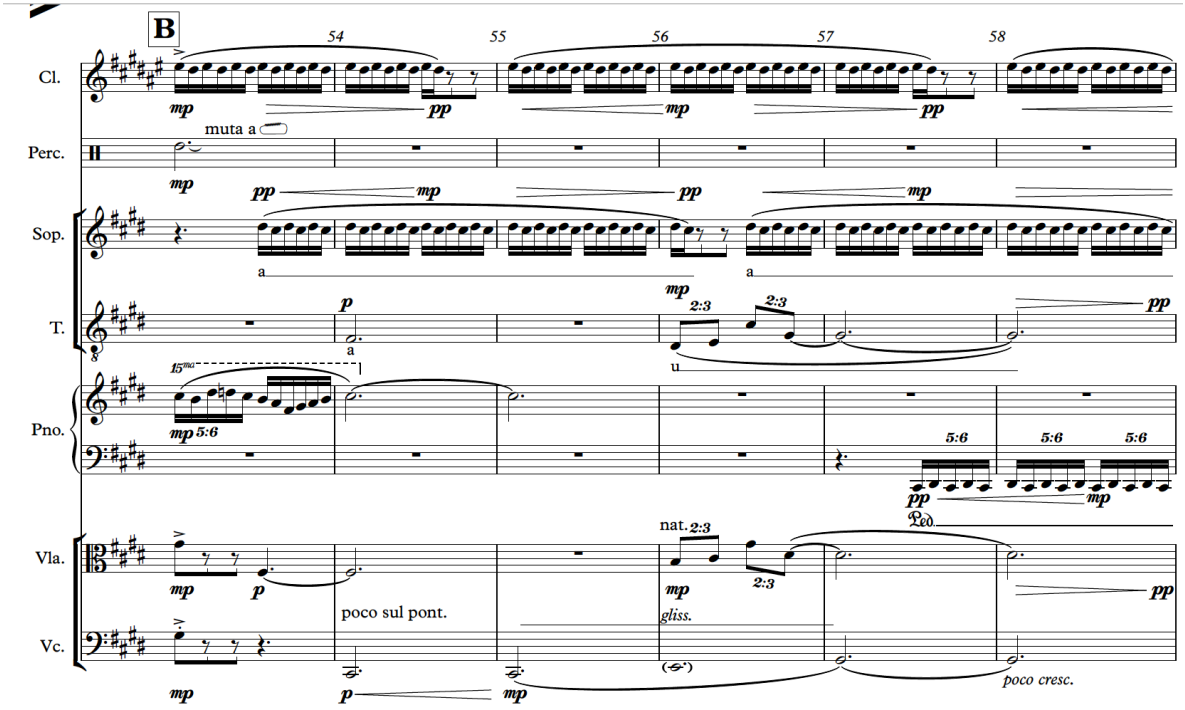

Fig. 2. 3. *Notas iniciales sobre Paquimé, Fase Paquimé. El Vuelo del Ave,* letra de ensayo B. Arturo Nava, 2016.

En la figura 2. 3. al inicio de la letra de ensayo B, el clarinete interpreta el motivo melódico que introdujo en el comienzo de la pieza en los compases cuatro y cinco, aunque las notas no son las mismas las otras características del motivo se mantienen.

En la misma figura a la mitad del compás 53, el soprano inicia la ejecución idéntica del mismo motivo y al siguiente compás se crea una fusión de la melodía interpretada por los dos instrumentistas al mismo tiempo; después el clarinete se desvanece mientras el soprano aumenta su volumen y se mantiene.

Esto da el efecto de un traslape sonoro, el sonido viaja de un lugar a otro a través de los instrumentos pero en la misma altura y las mismas notas. Como ya se mencionó, desde su creación este motivo musical dio la sensación de ligereza, fluidez, de algo que sobrevuela; a partir de la letra de ensayo B se magnifica esta sensación al crear el traslape de las melodías continuamente entre los instrumentos.

Ideas creativas interconectadas; labores cotidianas que se anteceden unas a otras; intercambio continuo de cultura con otras civilizaciones; sincronía de sabiduría con la manifestación constante de vida; es decir, un prospero flujo en lo comercial, cultural, espiritual y demás aspectos experimentados por el ser humano. Paquimenses deliciosamente sobrevolando en el espacio que ocupan dentro de la existencia, esto es lo que tácitamente sugiere *El Vuelo del Ave* en *Fase Buena Fe* mediante el continuo desarrollo de la melodía recién descrita.

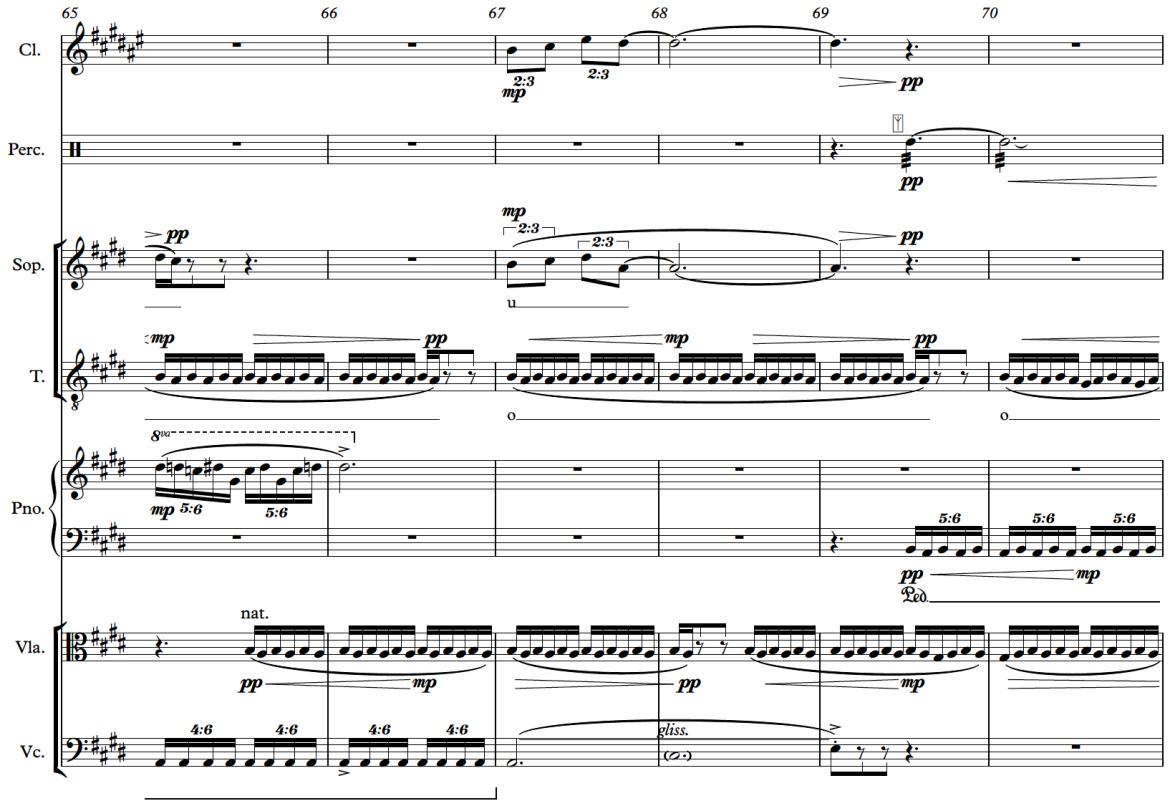

Fig. 2. 4. *Notas iniciales sobre Paquimé, Fase Paquimé. El Vuelo del Ave,* letra de ensayo B, compás n.° 65. Arturo Nava, 2016.

En la figura 2. 4., se puede apreciar cómo se sigue desarrollando el motivo musical que desde el inicio de *Fase Paquimé* hizo presencia al ser interpretado por el clarinete. Ahora este motivo se desenvuelve libremente entre distintos instrumentos alargándose y variando las notas e intervalos que ejecuta, para ello, se utiliza la dinámica como herramienta fundamental para superponer las melodías; cuando un instrumento toca el motivo musical en *mezzopiano,* otro lo comienzo desde un *pianissimo* y así se van alternando las distintas variaciones y los instrumentistas.

Una de las imágenes que se percibió durante la creación de este motivo, fue la de un ave que pasa volando y que por un momento tienes claridad visual de su cuerpo hasta que esta se aleja y se deja de ver. Por otro lado, tomando en cuenta que el ave era un símbolo sagrado para los paquimenses, pareció sumamente apropiado nombrar esta primera parte de la pieza *El Vuelo del Ave;* incluso, con las mayúsculas

después de la primer letra en el subtítulo, se pretende acentuar el carácter divino detrás de las palabras seleccionadas.

Así se continúa con variaciones melódicas del motivo en el desarrollo musical por aproximadamente dos minutos, conforme la música evoluciona llega a un punto donde hasta cuatro instrumentistas ejecutan simultáneamente variaciones de dicho motivo; también, la percusión comienza a sumarse con constantes ataques en la congas y todos estos sonidos van incrementando paulatinamente la masa sonora en *El Vuelo del Ave*. Finalmente, cuando todos los instrumentos están tocando al mismo tiempo, se lleva la dinámica a su mayor intensidad para dar fin a una continua interpretación de traslapes sonoros.

Desde antes de comenzar a componer *Fase Paquimé* se tenía la idea de incluir en la música alguna sonoridad capaz de evocar la sensación de un ritual espiritual, el incremento paulatino de esta masa sonora nació de la imagen de un rito que se va empoderando poco a poco hasta llegar a su clímax. Una danza con el cual los paquimenses se conectan al constante movimiento de la vida.

Para una mayor comprensión de lo recién descrito se agrega la siguiente figura:

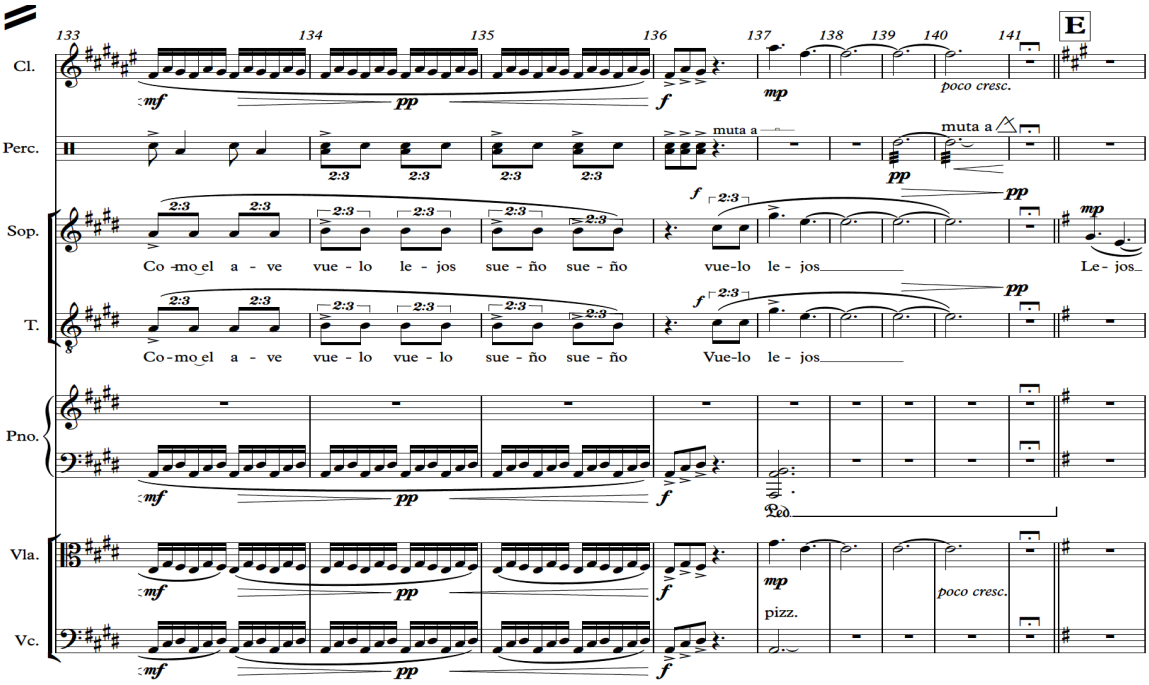

Fig. 2. 5. *Notas iniciales sobre Paquimé, Fase Paquimé. El Vuelo del Ave,* letra de ensayo D, compás n.° 133. Arturo Nava, 2016.

En la figura 2. 5. se observa que el tenor y el soprano utilizan la semántica en su canto, estas palabras se vienen cantando con pequeñas variaciones desde algunos compases atrás y son las siguientes:

Como el Ave
Vuelo vuelo
Sueño sueño
Vuelo lejos

En *Fase Buena Fe* el canto se refirió al infinito potencial subyacente en la creación y de como un paquimense se identifica con dicho potencial, en *Fase Paquimé* se trasciende la simple identificación y el potencial es llevado a la práctica haciendo florecer a la ciudad de Paquimé a su máximo esplendor.

Ese es el significado tácito de las palabras que se cantan en la segunda pieza, el paquimense ha fundido su conciencia con la divinidad y se permite volar en persecución de sus ilusiones más profundas y sagradas; se empodera en el símbolo del Ave para elevar su conciencia más allá de su limitada percepción humana.

Sueño sueño son metáforas en este canto, se utilizan para referirse al hecho de tener un sueño lúcido donde se vuela como un ave y al mismo tiempo se refieren al hecho de ilusionarse con los propósitos visualizados en la vida. La forma en que se va desarrollando y tejiendo estos sueños y este estado de ensoñación, es a través de las melodías que se van traslapando hasta llegar a su clímax sonoro.

Al comenzar este proyecto de producción hubo bastante cuestionamiento en ataño a la forma en que se iba a relacionar la cultura Paquimé con la obra musical, un texto asistió ampliamente al momento de definir la naturaleza artística de la composición. En su libro *Textos en torno a la música* el compositor Mario Lavista explica de su obra musical *Ficciones:*

> Yo no pretendí narrar en términos musicales la historia del Simurg. Mi obra no es programática en el sentido en que lo es *Till Eulenspiegel* de Richard Strauss. Es una composición musical relacionada con un texto, pero el texto no ha sido "puesto en música". Es, si se quiere, una ilustración muy libre de esta hermosa leyenda sufí, pero de ninguna manera pretende ser una síntesis del poema. (Lavista, 148)

Notas iniciales sobre Paquimé se ha creado en términos similares a la obra descrita por el compositor mexicano, es decir, no es una síntesis musical de la historia de Paquimé ni tampoco un trabajo de enfoque etnomusicológico; sino una ilustración sonora muy libre del criterio y sensibilidad que se ha desarrollado del estudio de las ruinas de Paquimé.

Todo la que se ha compuesto en esta obra es meramente sugestivo y las imágenes que llegan a le mente y se utilizan para la creación musical, han sido creadas a partir de una relación personal que se ha despertado con la historia de Paquimé. Por consiguiente, es una obra con posibles alcances en la difusión de las ruinas de Paquimé y el crecimiento cultural en el estado de Chihuahua, pero para lo cual se considera importante comprender el concepto artístico de la obra.

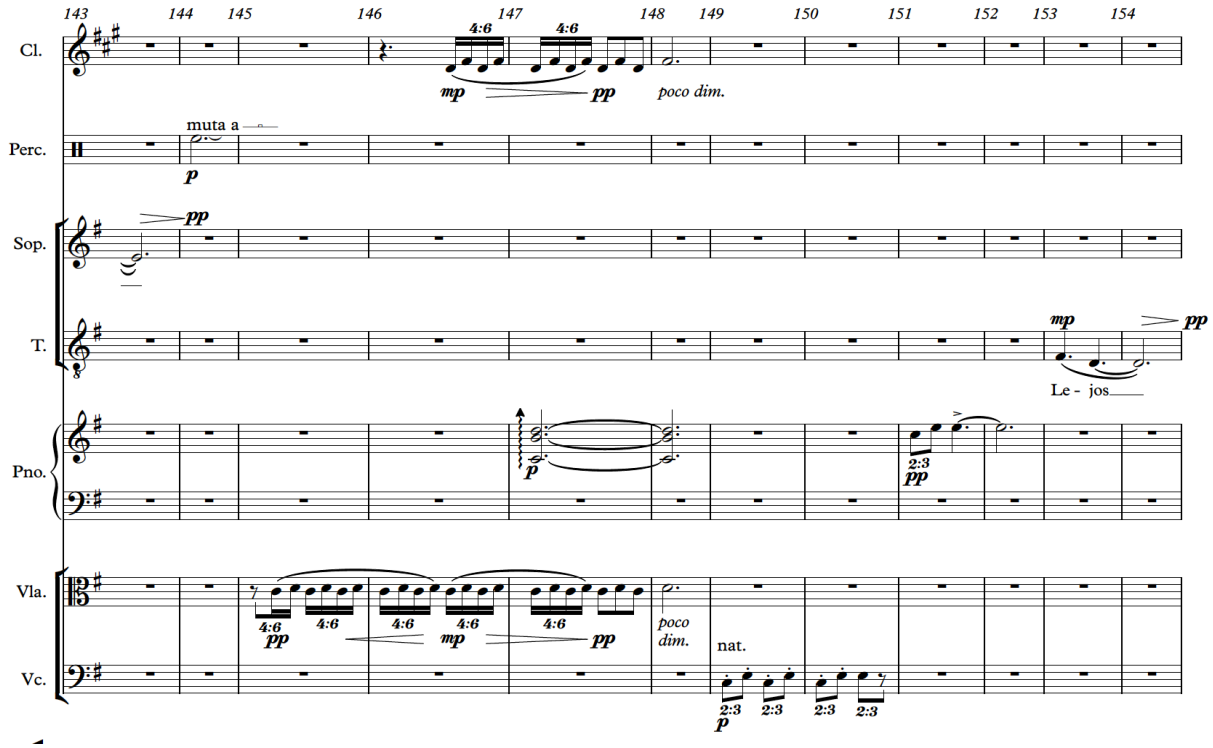

Fig. 2. 6. *Notas iniciales sobre Paquimé, Fase Paquimé. El Vuelo del Ave,* letra de ensayo E, compás n.° 143. Arturo Nava, 2016.

En el ejemplo musical (Fig. 2. 5.) en el compás 140, se puede ver como finalizan su nota larga la viola, clarinete, tenor y soprano para después dar lugar a una pausa donde el platillo y el piano quedan resonando. Después en el compás número 145 (Fig. 2. 6.), el rito que se venía empoderando hasta llegar a su clímax hace su despedida en unas últimas variaciones del motivo musical característico en *El Vuelo del Ave.*

Auténtica celebración es el segundo subtítulo que aparece en *Fase Paquimé* y lo hace aproximadamente a la mitad de la pieza. Para componer esta nueva parte se planteó la siguiente pregunta: ¿qué precedería a un dinámico día en la ciudad de Paquimé en sus mejores épocas? La sensación de celebración hizo presencia rápidamente al contestar esta interrogante, y así se empezó a indagar en detalles de cómo sería dicho evento.

Las preguntas e imágenes que se van dando en el proceso creativo se visualizan en un plano micro y macro, es decir, el rito y la celebración no solo se perciben en el

transcurrir de un día vivido durante *Fase Paquimé;* sino también como sucesos característicos que reflejan la energía de esta época en la historia de las ruinas de Paquimé. De esta forma, es posible crear imágenes concretas y abstractas y por ende enriquecer la experiencia sensorial que alimenta la creación de este proyecto.

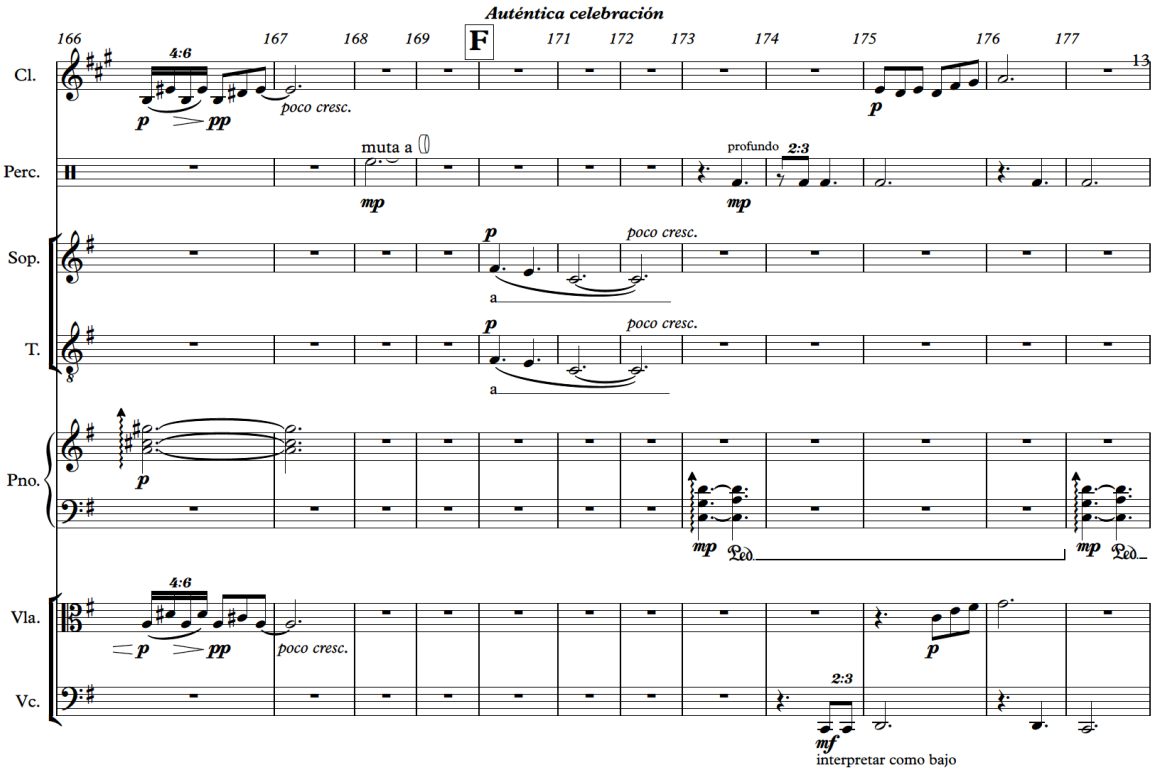

Fig. 2. 7. *Notas iniciales sobre Paquimé, Fase Paquimé. Auténtica celebración,* letra de ensayo F. Arturo Nava, 2016.

Si se observa el tenor y el soprano en la figura de arriba justo en el inicio de la letra de ensayo F, se aprecia que ambos cantan la misma melodía con una octava de diferencia cuyas notas son un eco sonoro de *Fase Buena Fe.*

En la primera pieza el soprano hizo su debut interpretando un tema melódico muy importante que iniciaba en un la sostenido, para después pasar por un sol sostenido y descansar en un mi; de tal forma que entre la primera y la última nota existe un tritono descendiente. Si observamos al comienzo de la letra de ensayo F (Fig. 2. 7.),

el movimiento de intervalos es el mismo pero iniciando en un fa sostenido para pasar por un mi y descansar en un do.

En Fase Buena Fe esta melodía que fue primeramente expuesta por el soprano, representa la ideología bajo la cual se visualiza y se da lugar a las primeras construcciones de la ciudad; con variaciones musicales y de instrumento esta ideología se fue transformando hasta sugerir cierta obsesión que impulsó a llevar la construcción hasta sus limites. Ahora, en los frutos del arduo trabajo se recuerda aquellos momentos donde todo apenas iba tomando forma.

El júbilo que se experimenta en el momento se expresa naturalmente, para ello se hace memoria de los inicios de la ciudad utilizando la melodía recién narrada y variaciones de esta conforme se avanza en *Auténtica celebración.* Originalmente existe un tritono de distancia entre la primera y la última nota de la melodía; al seguirse interpretando y variando se van creando quintas justas, cuartas justas y terceras mayores entre la primera y la última nota en un movimiento descendente y con una nota de paso en el medio.

Estas variaciones generan una sonoridad más consonante en comparación con la inestabilidad del tritono, por tano aquello que en sus inicios era incierto y poco claro ahora se sugiere en algo que ha tomado mayor estabilidad y propósito, proporcionando así una sensación de bienestar y celebración. Es así que se contemplan los alcances de una ideología que nació de la mente ilusa de los primeros paquimenses.

Auténtica celebración es muy simple técnicamente en comparación con *El Vuelo del Ave,* sus ritmos son sencillos y muy alejados del virtuosismo sin usar velocidad ni técnicas complejas de interpretación; ejecutando los instrumentos con su mayor naturalidad y sencillez.

La celebración es franca y no pretenciosa, serena y no ostentosa; surge porque es un reflejo inevitable de un estado de abundancia, alegría y regocijo y no porque busca envanecerse en sí misma, por ello es que se ha optado por la simpleza en la estética musical empleada. Véase el siguiente ejemplo para apreciar lo que se acaba de explicar:

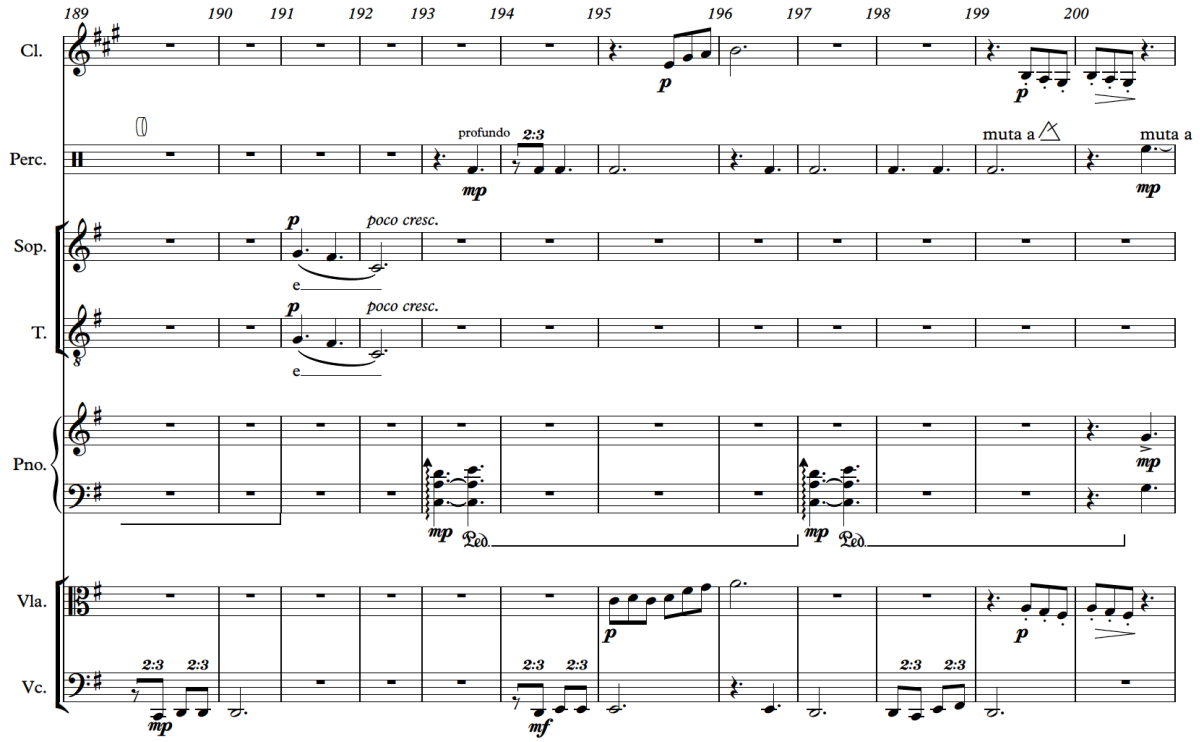

Fig. 2. 8. *Notas iniciales sobre Paquimé, Fase Paquimé. Auténtica celebración,* letra de ensayo F, compás n.° 189. Arturo Nava, 2016.

Otra peculiar característica de *Auténtica celebración* es la repetición de temas musicales, hecho que no se ha dado en todo lo que antecede en la música de *Notas iniciales sobre Paquimé.* Anteriormente la música presentaba una evolución constante de temas musicales, mientras que *Auténtica celebración* se forma de temas musicales que se repiten con ligeras variaciones en la siguiente disposición: A, B, A1, B1 y una C para finalizar.

Al darse la repetición temática por primera vez en la obra, se pronuncia la simpleza del momento y al mismo tiempo se dispone a sugerir la rutina dentro de *Fase Paquimé,* ya que indudablemente al haber estabilidad existe también la rutina; sin embargo esta se ha enfocado como rutina no monótona y aburrida sino agradable en la cual se crean raíces, propósito e identidad existencial.

Por otro lado la disposición melódica y armónica en *Auténtica celebración* se compuso indagando en colores y ritmos juguetones, esto debido a que en el celebrar proyectado se han imaginado juegos que se van dando entre los habitantes de la ciudad de Paquimé y tal vez cierta fauna que fuera parte de la vida cotidiana de los paquimenses. Para apreciar esta intención musical no queda más que juzgar la sonoridad por cuenta propia al escuchar la obra.

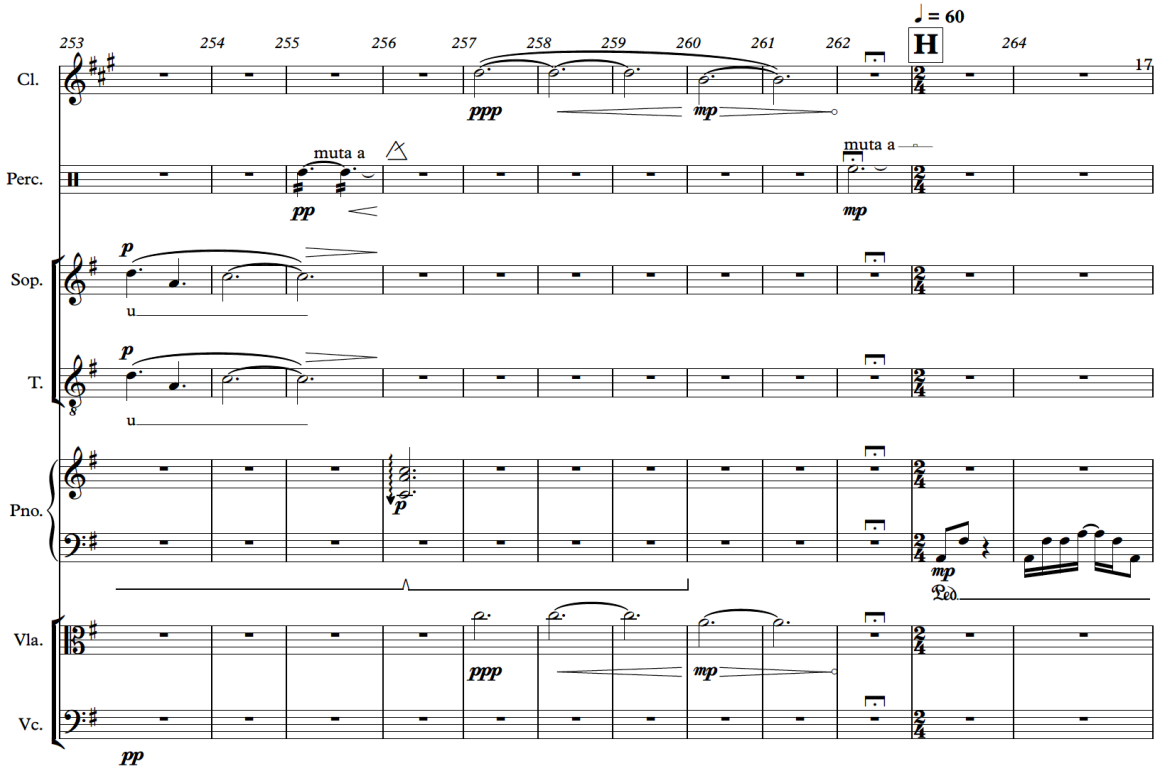

Fig. 2. 9. *Notas iniciales sobre Paquimé, Fase Paquimé. Auténtica celebración,* letra de ensayo H. Arturo Nava, 2016.

La parte final de la celebración llega mediante el último tema musical de *Fase Paquimé* el cual comienza en la letra de ensayo H (Fig. 2. 9). Como se aprecia en la figura de arriba, al empezar la letra de ensayo H hay una indicación en el pulso del quebrado musical de volverse más lento.

Esta desaceleración en la velocidad otorga una mayor tranquilidad y relajación en el flujo rítmico de la pieza, la celebración esta cesando ante la serena noche y es

momento de soltar y fundirse es el refrescante flujo del sueño; mañana será un nuevo día por lo cual es momento de permitirse descansar. Es importante recordar que estas imágenes que se están describiendo se perciben en un micro y macro plano.

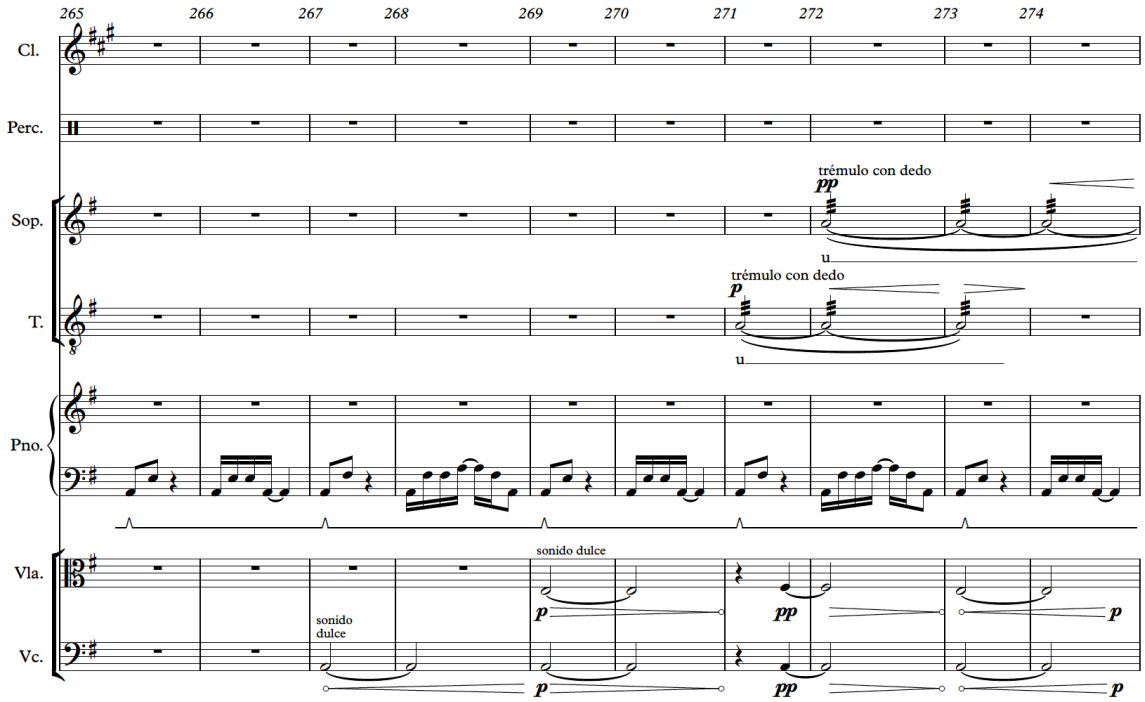

Fig. 2. 10 *Notas iniciales sobre Paquimé, Fase Paquimé. Auténtica celebración,* letra de ensayo H, compás número 265. Arturo Nava, 2016.

Si se observa el piano en la figura 2. 9. se puede apreciar que este ejecuta una melodía que inicia en la letra de ensayo H y se extiende hasta la última nota del compás 267 (Fig. 2. 10), esta melodía se repite hasta el final de la pieza y fue lo primero que se compuso en este último tema musical de *Fase Paquimé.*

Después de un energético día lleno de propósito y fluidez; una celebre tarde relajada y juguetona; finalmente se concluye con una sensación inmensa de gratitud donde hay una rápida recapitulación del activo día y del camino recorrido que dieron lugar a los mejores días vividos en la ciudad de Paquimé.

La melodía repetitiva recién descrita del piano sugiere la continua sensación de gratitud; la viola y el violonchelo a través de sonidos dulces y tenues sugieren serenidad y bienestar; la percusión, el clarinete, el soprano y el tenor exponen emociones de satisfacción y magnificencia al honrar el esfuerzo invertido para acceder al estado de plenitud actual.

En la Fig. 2. 10. en el compás 271, el tenor ejecuta un trémolo con la nota la que dura tres compases y se entrelaza con un trémolo del soprano el cual a su vez se entrelaza con un trémulo del clarinete. En *Fase Buena Fe,* en la parte donde se sugiere un arduo trabajo para llevar la construcción de la ciudad de Paquimé a su máxima capacidad, el clarinete interpreta distintos trémolos y en este tema final de *Fase Paquimé* se recuerdan para exponer la satisfacción por todo lo que se ha logrado debido a la determinación y la imaginación. Los trémolos que se entrelazan, conforme se van desvaneciendo, son a su vez una recapitulación del activo día ya que en su interpretación se retoman características musicales de *El Vuelo del Ave.*

En la serenidad de la noche existe la inmensa sensación de gratitud por todo lo bueno que en *Fase Paquimé* se experimenta, al mismo tiempo hay una gran satisfacción por todo aquello que se trabajo y que ahora rinde sus frutos en la prospera civilización de los paquimenses.

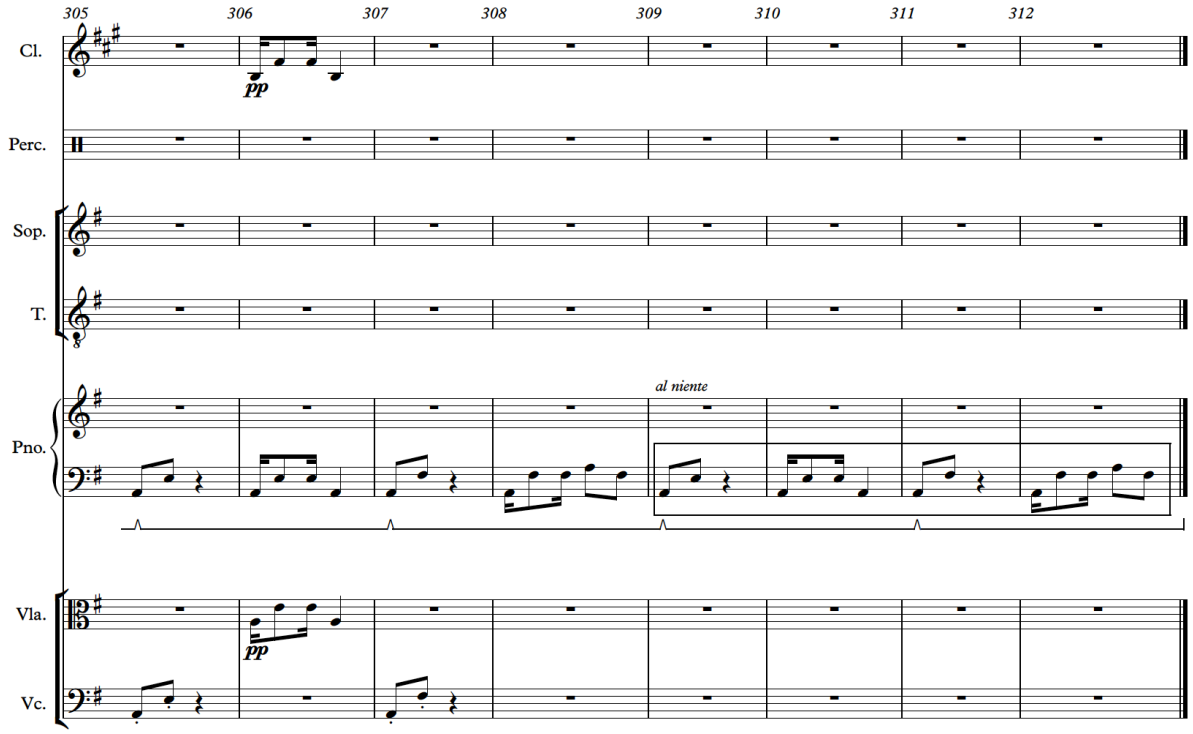

Fig. 2. 11. *Notas iniciales sobre Paquimé, Fase Paquimé. Auténtica celebración,* letra de ensayo I, compás n.° 305. Arturo Nava, 2016.

Después de recapitular el día y honrar el esfuerzo inicial de Paquimé a través de la ejecución de los trémolos, el piano continúa con su melodía a la cual otros instrumentos se suman en el mantra de gratitud; finalmente el piano se vuelve a quedar completamente solo en su interpretación hasta que el sonido se va desvaneciendo paulatinamente imaginando que este se va dispersando en el ambiente. De esta manera la música sugiere el trascender de la magnificencia que aún se percibe al visitar las ruinas de Paquimé; impresa en sus mejores días y cuyo eco resonará por muchos siglos.

Capítulo III

Fase Diablo

Fase Diablo

Para esta pieza final de *Notas iniciales sobre Paquimé,* se ha reflexionado profundamente en el hecho de cerrar ciclos como ser humano. Como se ha establecido anteriormente, la apropiación personal que se ha desarrollado en relación con la historia de la ciudad de Paquimé sirve como catalizador sensible para la composición musical. *Fase Diablo* se ha percibido no como un evento negativo en la historia de esta gran ciudad, sino que ha simbolizado la finalización de un ciclo histórico que tuvo lugar en la linealidad de como experimentamos el tiempo los seres humanos.

Según la teoría del círculo hermenéutico del filósofo alemán Hans-Georg Gadamer, la historia no se debe percibir como un evento meramente lineal; es decir, se debe contraponer el pasado, presente y futuro de una civilización o suceso para tener una mayor comprensión del fenómeno.

La creación de *Fase Diablo* utiliza en gran manera esta teoría del círculo hermenéutico, por lo tanto se profundizó en muchas emociones y criterios de *Fase Buena Fe* y *Fase Paquimé* para no aislar esta última fase histórica como un suceso negativo, sino como un acontecimiento que se contrapone atemporalmente en una totalidad pero que se desarrolla en la linealidad del pasado, presente y futuro.

Este círculo hermenéutico, es evidente musicalmente en muchas características de forma y sonido que van apareciendo en *Fase Diablo* y que tienen sus raíces en las dos primeras piezas. La similitudes existentes entre *Fase Buena Fe* y *Fase Diablo* son prácticamente nulas, sin embargo en esta última fase se desarrolla una expresión transformada de las primeras dos piezas de *Notas iniciales sobre Paquimé.* De forma tal que se trata de expresar la vivencia que tomó lugar en el pasado, sin embargo esta vez no se logra obtener un desarrollo fluido de lo que alguna vez se abrió camino a sí mismo, ahora es un cierre de ciclo que se contrapone atemporalmente pero que en el tiempo lineal expone un curso distinto de aquel que se formuló durante su pasado.

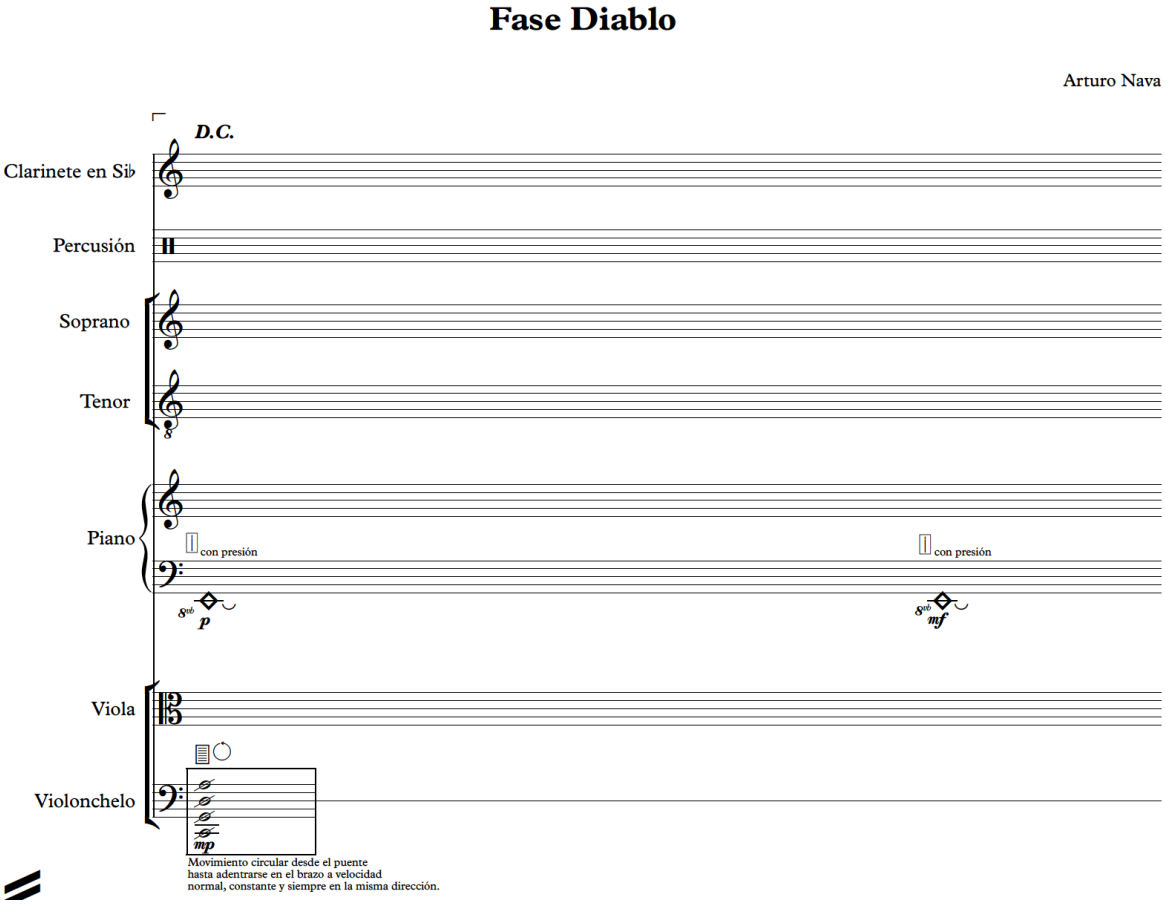

Fig. 3. 1. *Notas iniciales sobre Paquimé, Fase Diablo. Da Capo.* Arturo Nava, 2017.

En la figura 3. 1. se puede apreciar que aparecen los sistemas de todos los instrumentos sin compás, fue de esta misma forma que se dio inicio a *Notas iniciales sobre Paquimé* en la primer pieza de la obra. Esta es la primer similitud que existe entre *Fase Diablo* y *Fase Buena Fe*, se expresó la germinación y la cúspide de la ciudad y ahora se hace un intento por recrear esos momentos: solo para exponer un pasado que va encontrando su propio cierre de ciclo y que se proyecta en los nuevos potenciales de lo que ahora puede llegar a ser.

Esta proyección se trata del futuro próximo de esta civilización y lo que puede llegar a ser en la linealidad de la historia. En primera instancia, corresponde al intento de los paquimenses que buscan un porvenir a partir del mágico pasado para construir una nueva sendera, y en segunda pretensión es llegar a ser el patrimonio cultural

que hoy conocemos como *Ruinas de Paquimé* aunque eso fuese un suceso desconocido para esta cultura.

El inicio de la primera y esta última pieza comparten las características de no tener compás y marcar el tiempo en segundos, también el utilizar técnicas experimentales de sonoridad es otra similitud. Sin embargo, *Fase Buena Fe* comienza de manera muy suave y rítmicamente cambiante mientras que *Fase Diablo* es más agresiva y repetitiva.

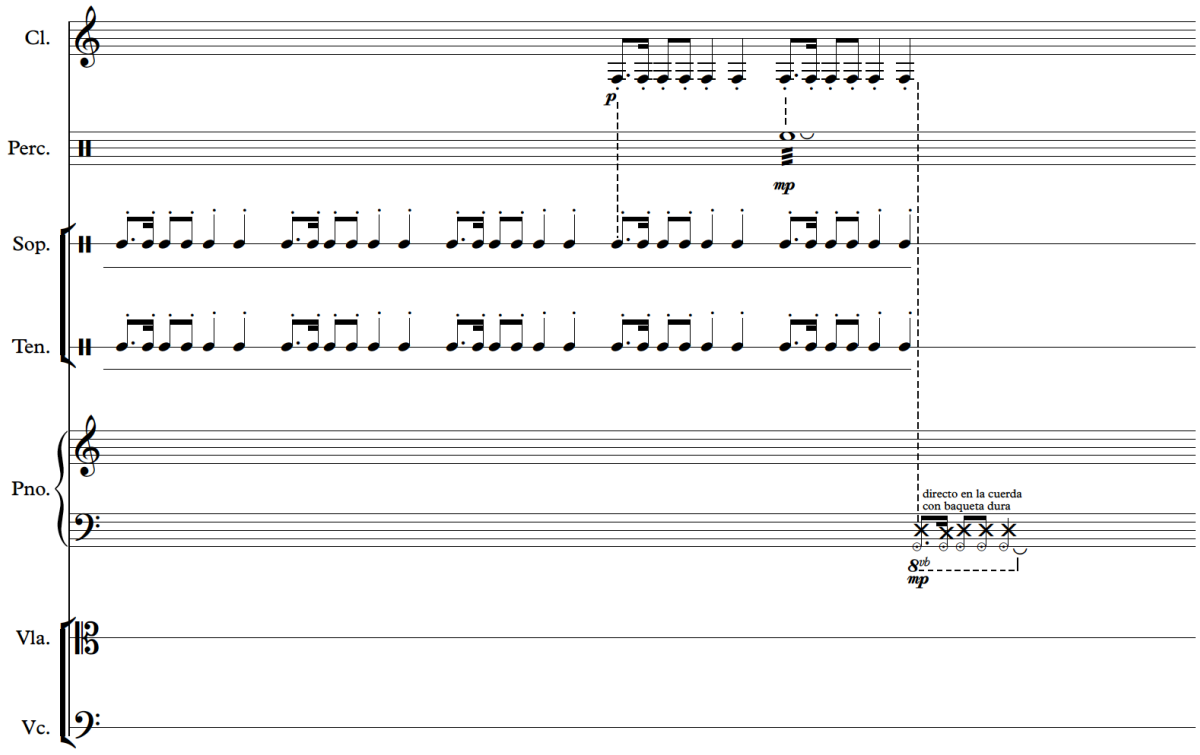

Fig. 3. 2. *Notas iniciales sobre Paquimé, Fase Diablo.* Segundo sistema de la letra de ensayo A. Arturo Nava, 2017.

En la figura 3. 2. se puede apreciar lo repetitivo que es el inicio de esta última pieza, en este caso el director solamente marca las entradas y los instrumentistas deben mantener el ritmo constante de las notas escritas. Para indicar la velocidad de las notas que tienen valor rítmico en esta parte se utiliza una indicación de metrónomo, es este caso la negra debe tocarse en un aproximado de 85 a 90 pulsos por minuto

mientras que los sonidos que no tienen valor rítmico se interpretan libremente dentro de un tiempo determinado en segundos.

Las notas repetitivas son cantadas por el tenor, el soprano y tocadas por el clarinete en un volumen bajo, estas notas sugieren un pensamiento sutil y ciclado en una mente que empieza a encontrar confusión y falta de sentido en los días que van llegando a la ciudad de Paquimé.

En su libro *Verdad y Método* Gadamer dice: “Todos los juegos sagrados del arte no son más que imitaciones lejanas del juego infinito del mundo, de la obra de arte que eternamente se está haciendo a sí misma.” (Gadamer, 148) Realmente esto es lo que se está haciendo en la obra *Notas iniciales sobre Paquimé,* se busca imitar un suceso que tuvo lugar en el infinito juego que es la existencia misma y expresarlo a través de la sucesión y superposición de sonidos.

En este juego hubo un inicio, una cúspide y un cierre de ciclo, por ello se debe ser minucioso en el criterio que se va experimentando y exponiendo durante la transición de una pieza a otra y la forma en que se sugiere la atemporalidad de dicha historia. Un intento de interpretar y expresar la obra de arte que eternamente se está creando a sí misma.

En este proceso se han analizado y experimentado criterios y emociones desde distintas perspectivas. Se ha aclarado anteriormente, que se percibe a la ciudad de Paquimé a partir de una profunda relación que se ha desarrollado al estudiar su historia y al aproximarse a la zona arqueológica; por otro lado, se ha hecho el intento de percibir el suceso histórico como si se fuera un paquimense viviendo cada una de las fases de esta ciudad. Un círculo hermenéutico abstracto que hace posible enriquecer la experiencia sensible a gran escala y profundidad.

En *Fase Diablo* se observa esta etapa de manera desapegada y analítica como un cierre de ciclo y al mismo tiempo, se experimentan los densos sentimientos que seguramente acompañaron a los paquimenses durante este lapso de la ciudad. Esto es posible debido al intento de apreciar el evento como un observador que analiza la historia, y que simultáneamente intenta ponerse en la posición de un paquimense para vivir la experiencia emocional lo más cercano posible.

Como ya se menciono, *Fase Buena Fe* y *Fase Diablo* tienen un inicio algo similar al comenzar con sistemas sin compases. Después al iniciar con el uso del quebrado musical la similitud entre estas dos piezas continúa, se usan notas largas y sonidos que van apareciendo eventualmente pero con una clara diferencia en la estética que se busca expresar.

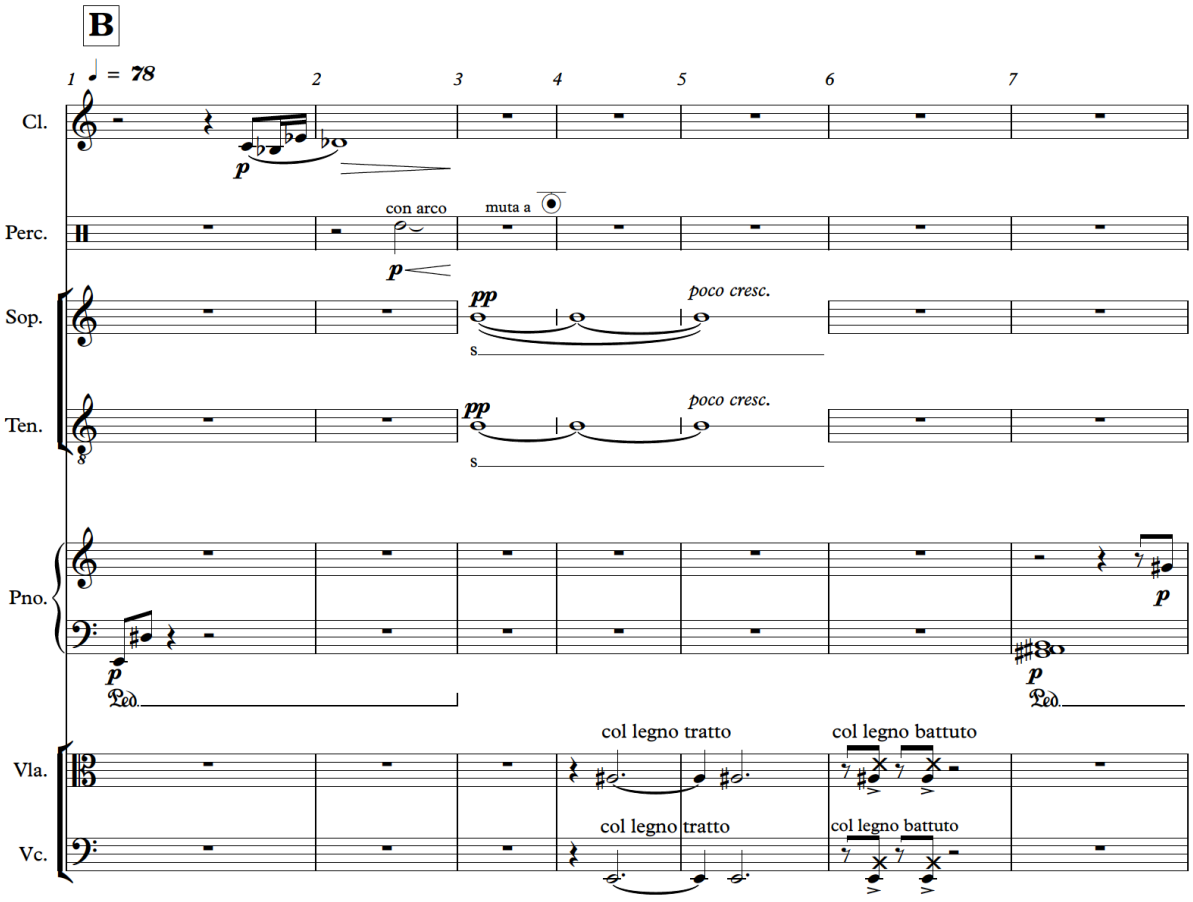

Fig. 3. 3. *Notas iniciales sobre Paquimé, Fase Diablo.* Letra de ensayo B. Arturo Nava, 2017.

En la figura 3. 3. se aprecia la aparición del quebrado musical y por ende de compases en *Fase Diablo.* El desarrollo musical hasta el momento es muy parecido a aquel de la primera pieza de la obra en ciertos aspectos ya mencionados, sin embargo el color de los sonidos utilizados en esta última pieza son mucho más ásperos, agresivos y disonantes.

Al crear un inicio similar de aquel con el cual se comenzó *Notas iniciales sobre Paquimé,* se trata de sugerir un intento humano por recrear sentido a partir de la experiencia pasada en un suceso que va encontrando su propio final. Es decir, la energía va cambiando y los días van mostrando el cierre paulatino de un ciclo que expreso magnificencia durante su cúspide, en tal caso el ser humano no suele aceptar con plena naturalidad los cambios y lucha por revivir aquello que se disfrutó alegre y pacíficamente en el pasado.

Así se expone el intento de recrear musicalmente lo que fue el inicio de la gran ciudad de Paquimé, una mente empeñada en reorganizar paquetes de pensamientos y emociones para traer de vuelta una prosperidad que ya se va marchando.

Mediante la utilización de intervalos y formas musicales afines con *Fase Buena Fe* se va evocando este fallido intento de reconstrucción, con el uso de la disonancia y la variación en los desenlaces sonoros, se va clarificando que esta vez la historia se dirige hacia otro lugar y que su consumación ya no conducirá a la cúspide vivida durante *Fase Paquimé.* De esta manera *Fase Diablo* va tomando forma y estructura.

El tritono se manejó como centro auditivo durante una gran parte de *Fase Buena Fe,* ahora se vuelve a emplear de manera que es casi inevitable relacionarlo con el inicio de la obra. En la primer pieza en el compás 45, el soprano canta las notas la sostenido y sol sostenido descendiendo en negras para después bajar hasta la nota mi en blanca, así es que el tritono resalta entre la sostenido y mi.

El motivo recién descrito, aparece por primera vez en *Fase Buena Fe* como la representación ideológica que fungió como catalizador para la construcción de la gran ciudad de Paquimé. Una melodía muy importante que dio inicio a la materialización de la ciudad, *Laborando en materia y mente* es el título interno que aparece junto con la interpretación del soprano en la sucesión de notas que resaltan el tritono arriba descrito.

En esta última pieza se le hace honor a dicho motivo tratando de evocar lo que fue el inicio de la manifestación física de esta gran ciudad, la intención es trasladarse momentáneamente a dicho evento y al mismo tiempo, frenar el flujo de este motivo

para ir aclarando que ahora se está en otra fase histórica y por ende los sucesos tendrán un final diferente.

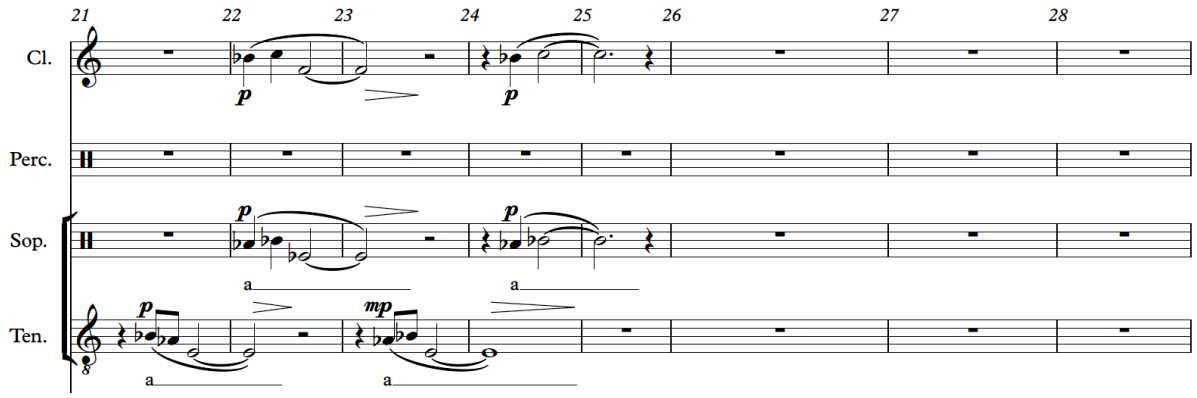

Fig. 3. 4. *Notas iniciales sobre Paquimé, Fase Diablo.* Letra de ensayo B, compás n.° 21. Arturo Nava, 2017.

Como se aprecia en el compás 21 de la figura 3. 4. el tenor y el piano tocan una melodía al unísono que incluye el tritono con las mismas notas de *Fase Buena Fe,* las cuales van descendiendo de igual manera que se hizo durante su interpretación en la primera pieza de la obra. Es solo un recuerdo fugaz y las siguientes melodías interpretadas por el soprano y el clarinete en el compás 22, toman una forma distinta de como se continuó este motivo durante *Fase Buena Fe.*

En toda la composición de esta la última pieza de *Notas iniciales sobre Paquimé,* solo una vez aparece una melodía que expone una sucesión de notas idénticas a aquellas que fueron utilizadas en las previas piezas de la obra. Se trata del tritono que se acaba de describir, este motivo se ha escogido no solo por su relevancia en *Fase Buena Fe* sino por su importancia en toda la obra al simbolizar las raíces ideológicas que dieron como resultado la materialización de la ciudad Paquimé.

A partir de la aparición de este motivo durante la primera pieza, la experiencia sensitiva en el proceso de composición estuvo colmada de emociones de magia, misticismo, grandiosidad y celebración extendiéndose así hasta la finalización de la segunda pieza. Es sumamente apropiado haber escogido este motivo e interpretarlo

una última vez en *Fase Diablo,* para después proceder a la consumación de este ciclo de creación artística y musical que se ha titulado *Notas iniciales sobre Paquimé.*

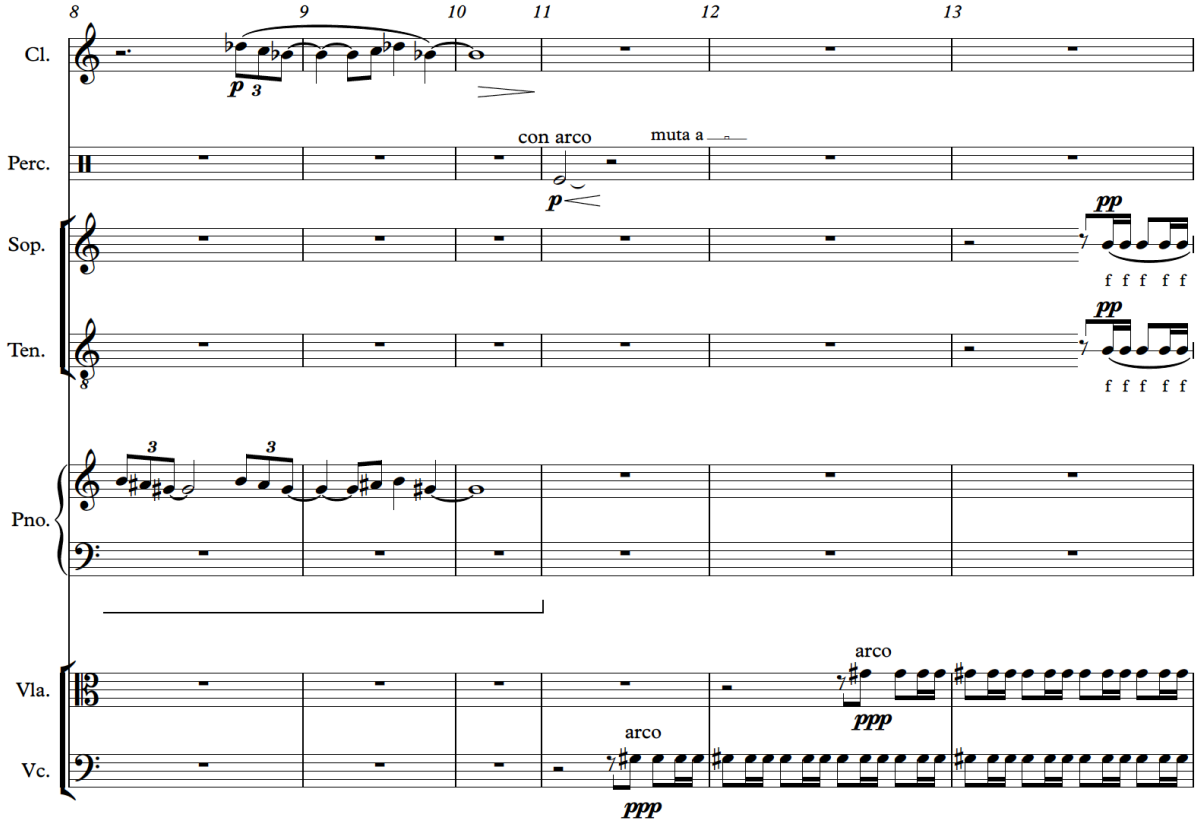

Fig. 3. 5. *Notas iniciales sobre Paquimé, Fase Diablo.* Letra de ensayo B, compás n.° 8. Arturo Nava, 2017.

Aparte del uso de la disonancia y de sonidos más agresivos, hay un motivo característico de *Fase Diablo* que se utiliza para marcar una diferencia sonora entre las melodías afines a las primeras dos piezas y esta última.

En la figura 3. 5. en el compás ocho, se puede apreciar como el piano comienza una melodía a la cual el clarinete se une para tocar al unísono las notas finales del motivo, los colores de esta melodía tienen por enfoque sugerir una analogía con la primer pieza de la obra. Después en el tercer tiempo del compás once (Fig. 3. 5.) el violonchelo comienza un motivo repetitivo al cual se le unen la viola, el tenor y el soprano; este motivo es característico de *Fase Diablo* y su intención es frenar el flujo

melódico que es parecido a aquel que se utilizó durante las dos primeras piezas de la obra, así es como se emplea varias veces durante esta última pieza.

En la parte inicial de esta pieza donde no hay quebrado musical, el soprano y el tenor ejecutan por primera vez el motivo que sugiere el cierre de ciclo que trae consigo esta fase histórica de la ciudad de Paquimé. En la figura 3. 2. se puede apreciar como estos dos ejecutantes interpretan una melodía que es repetitiva y muy silenciosa, ya se había explicado que de esta forma se está representando un pensamiento sigiloso y ciclado en una mente que empieza a encontrar confusión y falta de sentido en los días de *Fase Diablo.*

Esta sensación se sigue sugiriendo tomando en cuenta las características repetitivas y silenciosas del motivo pero con distintas alturas y notas rítmicas, un ejemplo es la interpretación que se acaba de explicar (Fig. 3. 5.) por parte del violonchelo, soprano, tenor y la viola. En este caso se vienen desarrollando melodías parecidas a aquellas de la primer pieza de la obra, luego aparece el sigiloso y ciclado motivo para dejar claro que el desenlace ya no será el mismo de lo que aquella vez fue.

En su libro *Aprender a fluir* el psicólogo italiano Mihaly Csikszentmihalyi afirma:

> Lo que esta vida signifique vendrá determinado en parte por los procesos químicos de nuestro cuerpo, por la interacción biológica entres los órganos, por las minúsculas corrientes eléctricas que saltan entre la sinapsis del cerebro y por la organización y las informaciones que la cultura impone en nuestra mente. (Csikszentmihalyi, 13)

Como explica la cita arriba escrita cada persona reacciona a la vida a partir de funcionamientos biológicos, mentales y culturales los cuales varían entre persona a persona. Es muy importante entender la subjetividad que existe en una obra de arte, y dejar claro que el compositor solo tiene la posibilidad de sugerir pero no definir la experiencia sensorial de aquellos que escuchan el resultado final de creación.

En esa sinapsis del cerebro de la cual habla Csikszentmihalyi es donde sucede la memoria en los seres humanos; entonces una persona escuchando la obra puede relacionar los motivos de *Fase Diablo* con melodías de las dos primeras piezas y al mismo tiempo, percatarse que solo aparecen momentáneamente para después dar

lugar a motivos que son propios de la última pieza de la obra. Sin embargo, la experiencia sensorial de la pieza puede ser muy distinta a aquella que se quiso sugerir durante el proceso creativo.

En el mismo libro Csikszentmihalyi también dice: “Las emociones son en cierto grado los elementos más subjetivos de la conciencia, puesto que solo uno mismo puede decir si realmente está experimentando amor, vergüenza, gratitud o felicidad”. (Csikszentmihalyi, 27) Si se toma esta cita en cuenta la subjetividad de la obra artística se expande aún más, puesto que los sonidos que puedan significar ciertas emociones en el compositor pueden despertar sensaciones distintas en cada persona que llegue a escuchar la obra.

En conclusión crear y apreciar una obra es un fenómeno en cuyo proceso se involucra la biología, la conciencia, la cultura y la memoria del ser humano y por ende esto resulta en una experiencia distinta para cada persona involucrada. Es de suma relevancia resaltar este fenómeno, de esta forma se deja claro que este documento tiene por objeto describir un proceso creativo consciente pero no determinar la experiencia sensorial de la persona que escucha; así como tampoco se pretende justificar métodos de composición empíricamente reconocidos por la historia u otros compositores.

En este punto de *Fase Diablo* se ha desarrollado aproximadamente un tercio de la composición, en su mayoría todo hace analogía a la primer pieza de la obra pero con la constante introducción de nuevas melodías. De aquí en adelante comienzan a escribirse motivos que también son afines con la segunda pieza de la obra, donde nuevamente aparecen matices y melodías musicales para dejar claro que la historia se va encontrando con su propio cierre de ciclo.

De aquí hasta el final de la obra la forma de composición continúa por la misma línea que lo viene haciendo, se utilizan motivos relacionados a las dos primeras piezas de la obra y luego llegan sonidos algo agresivos y disonantes para frenar el flujo de las melodías. Ahora se explicará como se sigue exponiendo esta atemporalidad histórica y musical en *Fase Diablo.*

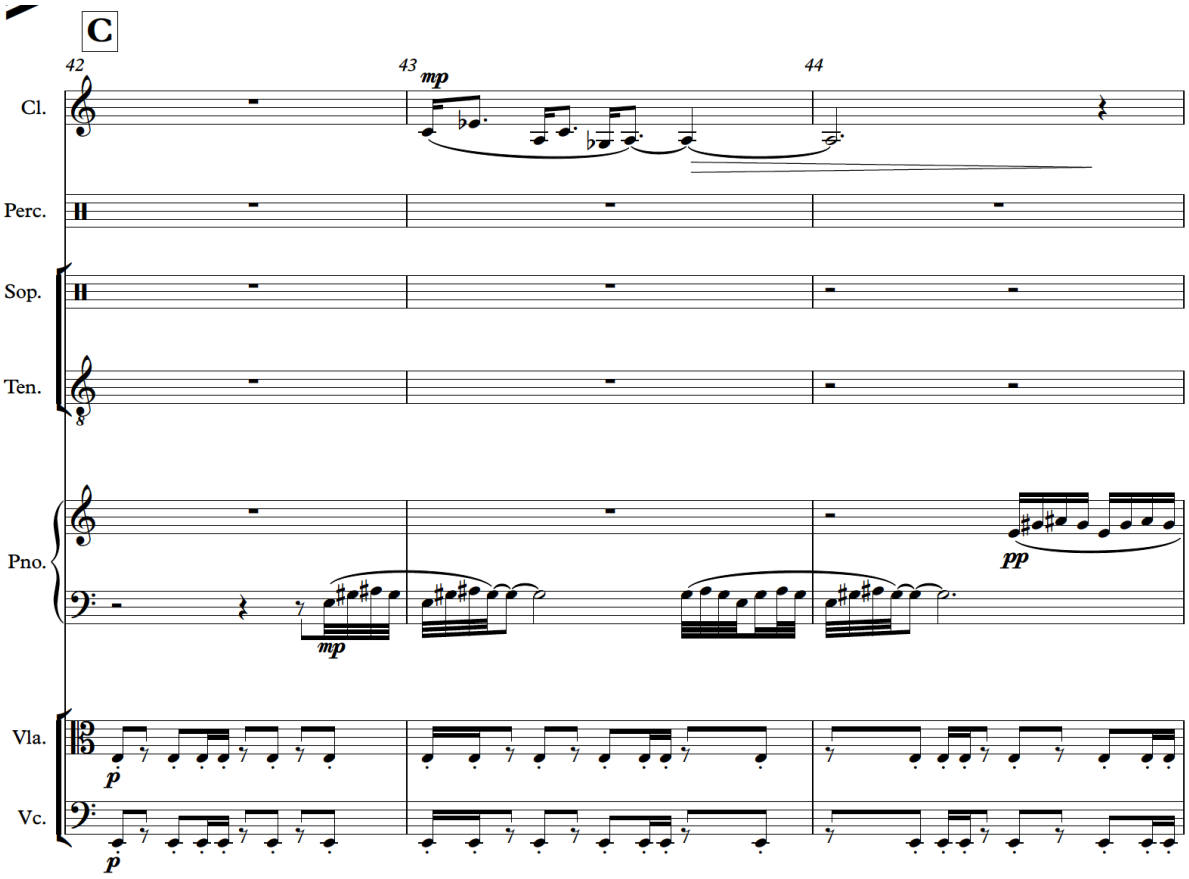

Fig. 3. 6. *Notas iniciales sobre Paquimé, Fase Diablo.* Letra de ensayo C. Arturo Nava, 2017.

En la figura 3. 6. se puede observar como el violonchelo y la viola ejecutan un ostinato con la misma nota a una octava de diferencia en su altura, este motivo se sigue utilizando durante algún tiempo a partir de la letra de ensayo C, el cual es algo parecido a un ostinato que se utilizó durante la primera pieza de la obra. Conforme se avanza el ostinato cambia de instrumentos, intervalos y altura volviéndose cada vez más disonante presentando una clara evolución en la sonoridad de este mismo. Nuevamente se crean motivos parecidos a aquellos utilizados en *Fase Buena Fe* y estos se van transformando hasta llegar a aspectos sonoros característicos de *Fase Diablo.*

También en la figura 3. 6. aparecen por primera vez en esta pieza melodías rápidas en conjunto de muchas notas interpretadas en este caso por el piano, estos motivos

evocan elementos melódicos de la segunda pieza de la obra y en los cuales también se presenta una transformación hacia la disonancia conforme estos se desarrollan.

Así es que la pieza se transporta a la sensación experimentada en las dos fases históricas anteriores de la ciudad de Paquimé, de tal forma que pareciera que los sucesos retomaran su magnifico propósito sin embargo la transformación en los sonidos va revelando lo contrario conforme estos se van exponiendo.

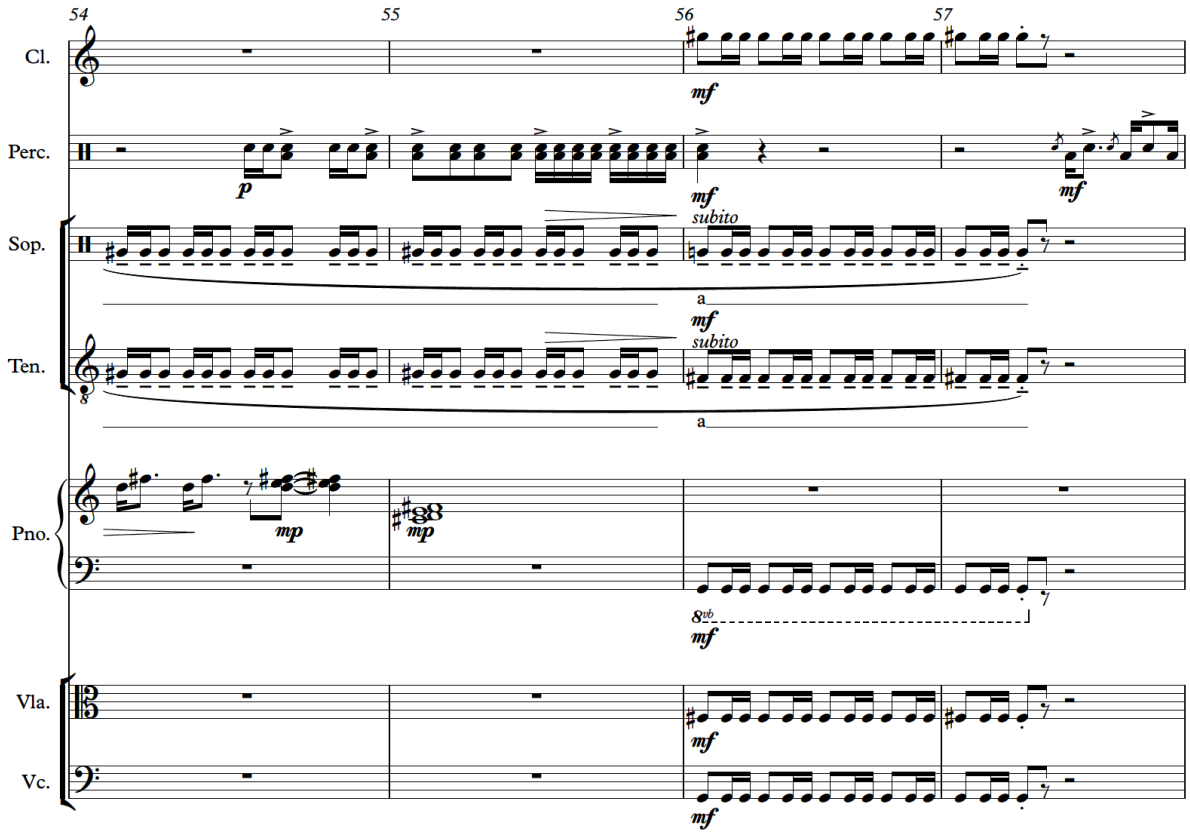

Fig. 3. 7. *Notas iniciales sobre Paquimé, Fase Diablo.* Letra de ensayo C, compás n.° 54. Arturo Nava, 2017.

En la figura 3. 7. en el compás 54 el tenor y el soprano interpretan la melodía que anteriormente se explico es característica de *Fase Diablo,* cuya función es frenar el flujo melódico de los motivos que son parecidos a aquellos empleados en las dos primeras piezas.

Este motivo se inicia nuevamente en una ejecución suave y silenciosa pero en el compás 56, cuatro instrumentos más se unen a la interpretación y todos tocan a un

volumen alto; el sigiloso pensamiento ahora surge con agresión para allanar los recuerdos del pasado y marcar la sendera que va desenmascarando el final histórico de esta ciudad.

En el tercer tiempo del compás 57 (Fig. 3. 7.) la percusión inicia una interpretación en las congas, la cual se extiende por cuatro compases más y concluye con la ejecución de varios golpes de platillo a un volumen bastante alto.

Este motivo de la percusión es bastante agresivo y frena aún más el flujo melódico de aquellos sonidos que tienen similitud con las dos primeras piezas de la obra, así funge como una extensión del motivo característico de *Fase Diablo* del cual se acaba de hablar y que ahora se presenta con mayor carácter.

Es así que esta última pieza se sigue desenvolviendo durante algunos minutos. Continúan apareciendo melodías que nacen de ciertos motivos de *Fase Buena Fe* y *Fase Paquimé,* pero que cada vez evolucionan más hacia la disonancia para después ser frenados por el motivo característico de *Fase Diablo.*

Se puede decir que en esta parte de la pieza, está sucediendo un viraje entre los recuerdos de un pasado que fue prospero hacia la aceptación de la presente realidad donde dicho pasado se va esfumando. Conforme se va evolucionando en la composición, cada vez es más claro que la ciudad de Paquimé se va dirigiendo al cierre del ciclo de lo que alguna vez mostró grandiosidad cultural en la historia de esta civilización.

Después de un tiempo en donde este proceso de viraje por fin cede para llegar a una pacifica aceptación del presente, aparece el tema final de *Fase Diablo* y una vez más el uso de la semántica en la obra con las siguientes palabras:

Nubloso mirar
Humo denso
Surgirá mi andar
En el altar del ayer

Este texto tiene un significado literal y uno abstracto. Nubloso y humo, se refiere literalmente al hecho de que las investigaciones han mostrado evidencia de que la ciudad fue incendiada antes de ser abandonada, abstractamente se está reconociendo una mente que no tiene claridad del futuro próximo a experimentar y la densidad emocional que esto conlleva consigo mismo.

La segunda parte dice: *Surgirá mi andar en el altar del ayer*. Estas palabras reconocen el cierre de un ciclo y la nueva sendera que se revelará a sí misma al finalizar con honor una larga etapa que fue grandiosa y próspera.

Como se mencionó al inicio de este escrito *Fase Diablo* no se percibe como un evento negativo en la historia de las Ruinas de Paquimé, sino como una etapa histórica de la ciudad que se contrapone en un circulo hermenéutico con las otras dos. La semántica que aparece al final de esta pieza, deja claro que honrar este cierre de ciclo es incluso un suceso positivo que revelará nuevas sendas para esta civilización.

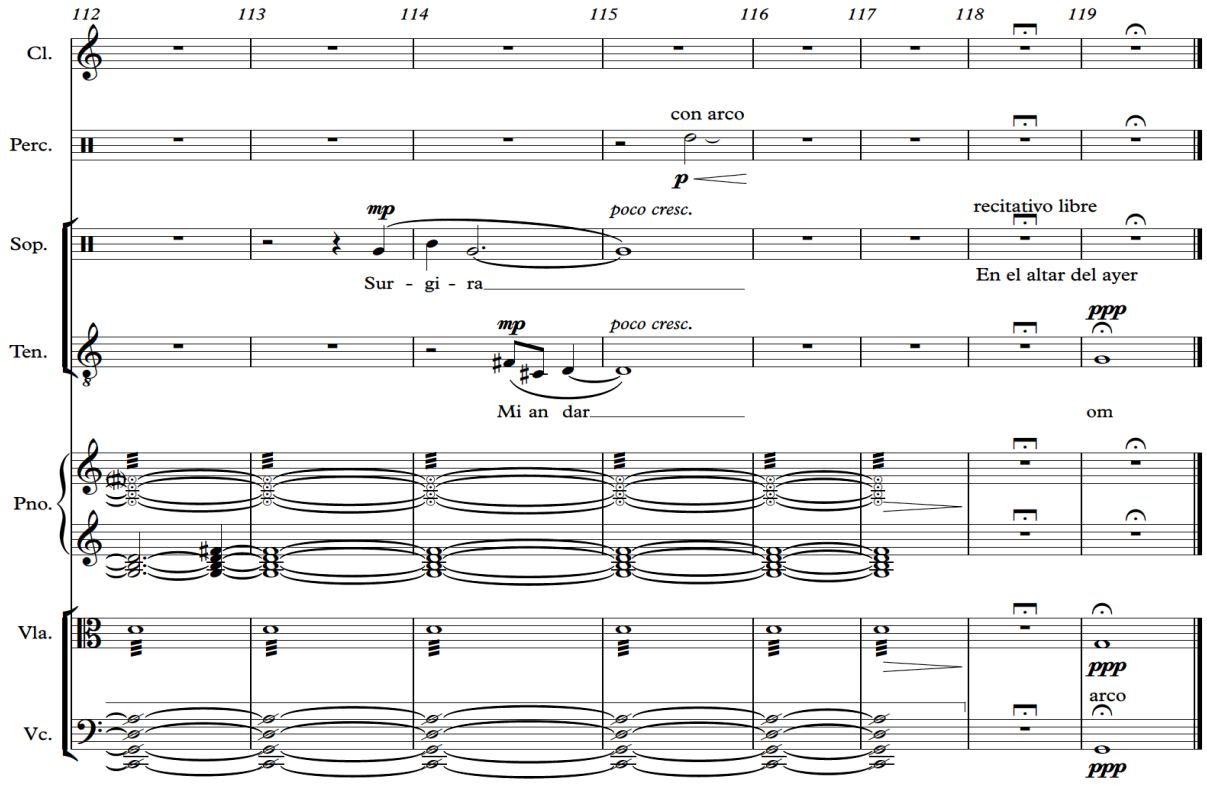

Fig. 3. 8. *Notas iniciales sobre Paquimé, Fase Diablo.* Letra de ensayo F, compás n.° 112. Arturo Nava, 2017.

En la figura 3. 8. aparece el último sistema de *Fase Diablo.* El piano tiene una interpretación de trémolo que se toca directamente en la cuerdas, el violonchelo hace un sonido creando la hipotiposis del viento y la viola ejecuta un trémolo constante en la nota re; estos son sonidos muy suaves que sirven como colchón para el canto de la semántica arriba descrita.

El tema que antecede a este tema final, sugería un dilema entre el pasado y el presente y por ende la sonoridad era algo agresiva y disonante. La disputa ha concluido y ahora aparece de nuevo la consonancia de manera muy mansa, esto para aceptar con paz y madurez el final histórico de una ciudad que pasará a ser conocida como las Ruinas de Paquimé.

En el compás 118 (Fig. 3. 8.) aparecen las últimas palabras de *Fase Diablo* interpretadas en un recitativo libre por el soprano; en el siguiente compás el tenor, la viola y el violonchelo ejecutan una misma nota a un volumen que es apenas audible.

Es así con un sonido dócil, difuso pero esperanzador que se llega a la consumación de la obra *Notas iniciales sobre Paquimé.*

Fuentes de información

Acha, Juan. *Crítica del arte: teoría y práctica*. México: Trillas, 1992

Adorno, Theodor. *El cine y la música.* Madrid: Fundamentos, 1976.

Anderson, Perry. *Los orígenes de la Posmodernidad.* Londres: Editorial Anagrama 1998.

Belcastro, Luca. *Escritos latinoamericanos.* Bergamo: Moretti & Vitali, 2010.

Beuchot, Mauricio. *Perfiles esenciales de la hermenéutica*. México: Ediciones del lirio, 2002.

Braniff, Beatriz. *Guía para el museo de las Culturas de Norte.* México: Edere, 2004.

Braniff, Beatriz. *Paquimé.* México: Fondo de Cultura Económica, 2008.

Carrillo, Julián. *El Infinito en las Escalas y los Acordes.* México: Sonido 13, 1954.

Catalán, Teresa. *Sistemas compositivos temperados en el siglo XX.* Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 2003.

Csikszentmihalyi, Mihaly. *Aprende a fluir.* Barcelona: Editorial Kairós, 1997.

Debussy, Claude. *El Sr. Corchea y otros escritos.* Madrid: Alianza Editorial, 2007.

Fubini, Enrico. *Música y lenguaje en la estética contemporánea.* Madrid: Alianza Editorial, 2004.

Gadamer Hans-George. *Verdad y método.* Salamanca: Ediciones Sígueme, 1993.

Gardner, Howard. *Mentes Creativas: Una Anatomía de la Creatividad*. España: Paidós, 1998.

González, Pilar. *Historia Universal del Arte: Arte Africano, Oriental y Precolombino.* España: Espasa, 2000.

González, Pilar. *Historia Universal del Arte: Arte del siglo XX.* España: Espasa, 2000.

González, Pilar. *Historia Universal del Arte: Del Romanticismo al Modernismo.* España: Espasa, 2000.

González, Pilar. *Historia Universal del Arte: Prehistoria y primeras civilizaciones.* España: Espasa, 2000.

Kostka, Stefan. *Material and Techniques of Twentieth – Century Music.* New Jersey: Prentice – Hall, Inc. 1999.

Kühn, Clemens. *Historia de la composición musical en ejemplos comentados.* Barcelona: S. A. Idea Books, 2003.

LaRue, Jan. *Análisis del estilo musical: Pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía , la melodía, el ritmo y el crecimiento formal.* España: Labor, 1989.

Lavista, Mario. *Textos en torno a la música.* México: Prisma Editorial, 1990.

Lester, Joel. *Analytic Approaches to Twentieth – Century Music.* New York: W. W. Norton & Company, 1989.

Manguel, Alberto. *Temas: Alberto Manguel - Borges Lector. YouTube.* YouTube,LLC,13Junio2011.<https://www.youtube.com/watch?v=8QXvUWq7nYU>.

Martínez, Miguel. *Ciencia y arte en la metodología cualitativa*. México: Trillas, 2006.

Minnis Paule, Whalen Michaele. *Ancient Paquime and the Casas Grandes World.* Tucson: University of Arizona Press, 2015.

Minnis Paule, Whalen Michaele. *Discovering Paquimé.* Tucson: University of Arizona Press, 2016.

Moreno, Yolanda. *La composición en México en el siglo XX.* México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996.

Nava, Arturo. “Entrevista a Lupino Caballero”. Chihuahua, 4 Oct. 2013.

Nava, Arturo. “Entrevista a Raúl Balderrama”. Chihuahua, 29 Nov. 2013.

Ortega, Javier. *Casas Grandes: tierra de siete culturas.* México: Socia Creativa, 2008.

Persichetti, Vincent. *Armonía del siglo XX.* Madrid: Real Musical, 1985.

Piston, Walter. *Counterpoint.* New York: W. W. Norton & Company, 1974.

Piston, Walter. *Orquestación.* España: Real Musical, 2000.

Rodríguez, José Antonio. *La Mente de los Creadores: Un Estudio de los Procesos Creativos desde la Neurociencia y la Psicología.* España: Biblioteca Nueva, 2002.

Salzer, Feliz. *Audición estrutural: coherencia tonal en la música.* Madrid: Labor, 1990.

Schoenberg, Arnold. *Fundamentos de la composición musical.* Madrid: Real Musical, 1994.

Schoenberg, Arnold. *Fundamentos estructurales de la armonía.* Barcelona: S. A. Idea Books, 2005.

Turina, Joaquín. *Tratado de composición musical: Volumen 1.* Madrid, Unión Musical Española, 1946.

Turina, Joaquín. *Tratado de composición musical: Volumen 2.* Madrid, Unión Musical Española, 1950.

Webern, Anton. *El Camino hacia la Nueva Música.* Barcelona: Nortesur, 2009.

Índice de figuras

Fig. 1. 1. *Notas iniciales sobre Paquimé, Fase Buena Fe. El potencial aislado en el desierto,* Da Capo. Arturo Nava, 2015……17
Fig. 1. 2. *Notas iniciales sobre Paquimé, Fase Buena Fe. El potencial aislado en el desierto,* letra de ensayo A. Arturo Nava, 2015……21
Fig. 1. 3. *Notas iniciales sobre Paquimé, Fase Buena Fe. El potencial aislado en el desierto,* final de letra de ensayo A. Arturo Nava, 2015……23
Fig. 1. 4. *Notas iniciales sobre Paquimé, Fase Buena Fe. El potencial aislado en el desierto,* letra de ensayo B. Arturo Nava, 2015……24
Fig. 1. 5. *Notas iniciales sobre Paquimé, Fase Buena Fe*. Final de *El potencial aislado en el desierto*. Arturo Nava, 2015……26
Fig. 1. 6. *Notas iniciales sobre Paquimé, Fase Buena* Fe. *La contemplación*, letra de ensayo C, compás n.° 7. Arturo Nava, 2015……29
Fig. 1. 7. *Notas iniciales sobre Paquimé, Fase Buena Fe. La contemplación,* letra de ensayo D. Arturo Nava, 2015……31
Fig. 1. 8. *Notas iniciales sobre Paquimé, Fase Buena Fe. La contemplación,* letra de ensayo D, compás n.° 26. Arturo Nava, 2015……33
Fig. 1. 9. *Notas iniciales sobre Paquimé, Fase Buena Fe. La contemplación,* letra de Ensayo E. Arturo Nava, 2015……35
Fig. 1. 10. *Notas iniciales sobre Paquimé, Fase Buena Fe. Laborando en materia y mente,* letra de ensayo E, compás n.° 45. Arturo Nava, 2015……36
Fig. 1. 11. *Notas iniciales sobre Paquimé, Fase Buena Fe. Laborando en materia y mente,* letra de ensayo E, compás n.° 52. Arturo Nava, 2015……39
Fig. 1. 12. *Notas iniciales sobre Paquimé, Fase Buena Fe. Laborando en materia y mente,* letra de ensayo E, compás n.° 57. Arturo Nava, 2015……40
Fig. 1. 13. *Notas iniciales sobre Paquimé, Fase Buena Fe. Laborando en materia y mente,* letra de ensayo F, compás n.° 66. Arturo Nava, 2015……41
Fig. 1. 14. *Notas iniciales sobre Paquimé, Fase Buena Fe. Laborando en materia y mente,* letra de ensayo F, compás n.° 69. Arturo Nava, 2015……43
Fig. 1. 15. *Notas iniciales sobre Paquimé, Fase Buena Fe. Laborando en materia y mente,* letras de ensayo H. Arturo Nava, 2015……45
Fig. 1. 16. *Notas iniciales sobre Paquimé, Fase Buena Fe. Reflexión evaluativa,* letra de ensayo H, compás n.° 95. Arturo Nava, 2015……47
Fig. 1. 17. *Notas iniciales sobre Paquimé, Fase Buena Fe. Reflexión evaluativa,* letra de ensayo H, compás n.° 107. Arturo Nava, 2015……48

Fig. 1. 18. *Notas iniciales sobre Paquimé, Fase Buena Fe. Reflexión evaluativa,* letra de ensayo H, compás n.° 111. Arturo Nava, 2015……..49
Fig. 2. 1. *Notas iniciales sobre Paquimé, Fase Paquimé. El Vuelo del Ave,* Da capo. Arturo Nava, 2016……52
Fig. 2. 2. *Notas iniciales sobre Paquimé, Fase Paquimé. El Vuelo del Ave,* Da capo, compás n.° 8. Arturo Nava, 2016……55
Fig. 2. 3. *Notas iniciales sobre Paquimé, Fase Paquimé. El Vuelo del Ave,* letra de ensayo B. Arturo Nava, 2016. ……..56
Fig. 2. 4. *Notas iniciales sobre Paquimé, Fase Paquimé. El Vuelo del Ave,* letra de ensayo B, compás n.° 65. Arturo Nava, 2016……58
Fig. 2. 5. *Notas iniciales sobre Paquimé, Fase Paquimé. El Vuelo del Ave,* letra de ensayo D, compás n.° 133. Arturo Nava, 2016……..59
Fig. 2. 6. *Notas iniciales sobre Paquimé, Fase Paquimé. El Vuelo del Ave,* letra de ensayo E, compás n.° 143. Arturo Nava, 2016……62
Fig. 2. 7. *Notas iniciales sobre Paquimé, Fase Paquimé. Auténtica celebración,* letra de ensayo F. Arturo Nava, 2016……63
Fig. 2. 8. *Notas iniciales sobre Paquimé, Fase Paquimé. Auténtica celebración,* letra de ensayo F, compás n.° 189. Arturo Nava, 2016……65
Fig. 2. 9. *Notas iniciales sobre Paquimé, Fase Paquimé. Auténtica celebración,* letra de ensayo H. Arturo Nava, 2016……66
Fig. 2. 10 *Notas iniciales sobre Paquimé, Fase Paquimé. Auténtica celebración,* letra de ensayo H, compás número 265. Arturo Nava, 2016……..67
Fig. 2. 11. *Notas iniciales sobre Paquimé, Fase Paquimé. Auténtica celebración,* letra de ensayo I, compás n.° 302. Arturo Nava, 2016……...69
Fig. 3. 1. *Notas iniciales sobre Paquimé, Fase Diablo. Da capo.* Arturo Nava, 2017……..72
Fig. 3. 2. *Notas iniciales sobre Paquimé, Fase Diablo.* Segundo sistema de la letra de ensayo A. Arturo Nava, 2017……73
Fig. 3. 3. *Notas iniciales sobre Paquimé, Fase Diablo.* Letra de ensayo B. Arturo Nava, 2017……75
Fig. 3. 4. *Notas iniciales sobre Paquimé, Fase Diablo.* Letra de ensayo B, compás n.° 21. Arturo Nava, 2017……77
Fig. 3. 5. *Notas iniciales sobre Paquimé, Fase Diablo.* Letra de ensayo B, compás n.° 8. Arturo Nava, 2017……78
Fig. 3. 6. *Notas iniciales sobre Paquimé, Fase Diablo.* Letra de ensayo C. Arturo Nava, 2017……81

Fig. 3. 7. *Notas iniciales sobre Paquimé, Fase Diablo.* Letra de ensayo C, compás n.° 54. Arturo Nava, 2017……82
Fig. 3. 8. *Notas iniciales sobre Paquimé, Fase Diablo.* Letra de ensayo E, compás n.° 112. Arturo Nava, 2017……84

Anexo

Notas iniciales sobre Paquimé

Fase Buena Fe, 2015

Fase Paquimé, 2016

Fase Diablo, 2017

Autor: Arturo Nava Ortega