

UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS
FACULTAD DE ARTES ASAB
PROYECTO CURRICULAR DE ARTES MUSICALES

ILUSIONES Y VERDADES, COMPOSICIÓN Y ANÁLISIS.

JULIAN STEVE ORTIZ MISNAZA

BOGOTÁ, OCTUBRE DE 2024

UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS
FACULTAD DE ARTES ASAB
PROYECTO CURRICULAR DE ARTES MUSICALES

ILUSIONES Y VERDADES, COMPOSICIÓN Y ANÁLISIS.

Julian Steve Ortiz Misnaza
Código: 20201098020
Énfasis: Composición y Arreglos Musicales
Modalidad: Creación e Interpretación
Tutor: David Leonardo Alvarado Silva

BOGOTÁ D.C, OCTUBRE DE 2024

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN 6

CAPÍTULO 1. TÉCNICAS COMPOSITIVAS Y ANALÍTICAS DE LA MÚSICA QUE FUERON APLICADAS EN EL TRABAJO. GÉNEROS MUSICALES Y PARTE DE SU HISTORIA 11

1.1 Técnicas de composición 11
1.1.1 Armonía negativa 11
1.1.2 Teoría de conjuntos 13
1.1.3 Indeterminismo 23
1.1.4 Sistema axial (ejes de Bartók) 24

1.2 Géneros musicales 26
1.2.1 Blues 26
1.2.2 El rock alternativo y experimental de los años 90 y 2000 y sus influencias (Muse) 28

CAPÍTULO 2. CREACIÓN MUSICAL, ANÁLISIS Y DESCRIPCIÓN DEL PROCESO CREATIVO 31

2.1 Primer movimiento, titulado *Entrance*: proceso compositivo y análisis 31
2.2 Segundo movimiento, titulado *Confrontación*: proceso compositivo y análisis 40
2.3 Tercer movimiento, titulado *Exploración*: proceso compositivo y análisis 51
2.4 Cuarto movimiento, titulado *Conclusión*: proceso compositivo y análisis 58

CAPÍTULO 3. MONTAJE DE LA OBRA 67
3.1 Descripción del proceso de ensamblaje de la pieza 67
3.2 Montaje de la obra, recursos y retos 69
3.3 Presentación de la obra, post montaje 71

CONCLUSIONES 74

BIBLIOGRAFÍA 77

ANEXOS 79

Resumen

El trabajo del compositor trae consigo retos no solo estéticos sino también de investigación, adaptación e interpretación. Además, consiste en comprender que la creación musical no nace por sí sola bajo un proceso de inspiración. El presente trabajo tiene como finalidad evidenciar el proceso creativo de una composición musical de cuatro movimientos, los cuales individualmente son abordados desde distintos focos de creación, dando como resultado cuatro movimientos diferentes entre sí, todos atados por un mismo principio. Para la composición se utilizaron técnicas compositivas y analíticas aprendidas a lo largo de la carrera siendo estudiante de Artes Musicales, junto con fuentes inspiracionales y creativas que llegaron desde ámbitos lejanos a la vida universitaria.

Se realizó una previa investigación e introspección que recaía sobre las preguntas ¿Qué retos trae consigo abordar una composición musical?, y ¿Qué aspectos lógicos y estéticos pueden inferir en la creación? Todo con el fin de dar con una composición que condense en gran medida los aprendizajes técnico-musicales y las estéticas que han sido significativas a lo largo de todo el gran proceso artístico al que se llama vida.

Palabras clave

Composición musical, proceso creativo, técnicas compositivas.

Abstract

The composer’s work brings with it not only aesthetic challenges but also research, adaptation and interpretation. Moreover, it consists in understanding that musical creation does not come by itself under a process of inspiration. The present work aims to highlight the creative process of a musical composition of four movements, which are individually approached from different sources of creation, resulting in four movements that are different from each other, all bound by the same principle. For this work, compositional and analytical techniques learned throughout my career as a student of Artes Musicales were used, along with inspirational and creative sources that came from distant backgrounds to university life.

There was a previous investigation and introspection that focused on the questions: What challenges does it bring with itself to tackle a musical composition? and what logical and aesthetic aspects can they infer in creation? All with the purpose of finding a composition that condenses largely the technical musical learning and aesthetics that have been significant throughout the great artistic process called life.

Keywords

Musical composition, creative process, compositional techniques.

DEDICATORIAS Y AGRADECIMIENTOS

Quiero expresar un eterno agradecimiento a mi familia y amigos, quienes me apoyaron en todo el proceso. A mis maestros de composición Juan Camilo Vásquez, Gustavo Lara, Juan Guillermo Villarreal y Jaime Torres Donneys, cuyos conocimientos y consejos han sido vitales para crecer como músico y como ser humano. Un eterno agradecimiento a Leonardo Alvarado, tutor, amigo y compañero de trabajo, quien me ha guiado y apoyado en lo que he necesitado a lo largo del camino.

A la Facultad de Artes, por permitirme convivir con ella y darme un tiempo de hospedaje. A la Universidad Distrital por permitirnos un espacio de formación, creación y crecimiento.

Al amor y a la tristeza les estoy eternamente agradecido, gracias por acompañarme e inspirarme. A la música y al arte, por mostrarme que hay modos de expresar lo que hay dentro de las tormentas mentales. Gracias a los bloqueos emocionales, a las rupturas del corazón y a los estrellones de realidad, por darme la capacidad de reflexionar, perdonar, soltar y amar.

Gracias a la vida, al camino, a las oportunidades y a las puertas que se abren y se cierran por enseñarme, encaminarme y darme paz, para continuar creando, amando y viviendo…

INTRODUCCIÓN

La música es algo que siempre ha acompañado mi camino, incluso antes de ser compositor consideraba la música como un refugio seguro, un amigo que me acompañaba en momentos buenos y malos. Además, tuve la suerte de estar rodeado por compañeros y familiares con gustos particularmente diferentes entre sí, lo que me llevó a involucrarme y alimentarme de un mundo amplio y variado, y de una u otra manera me enamoré de él. Este amor por la música me inspiró a querer estudiarla, entenderla y crearla. Dado que me he permeado de distintos géneros musicales en el camino, he llegado a cuestionarme si entre ellos pueden coexistir y resultar en algo interesante.

Componer música es una de mis grandes pasiones. Esto ha sido así desde el año 2017 cuando me adentré a profundidad en el mundo de la música. Escuchar obras de mis maestros y compañeros, encontrar cosas nuevas, nuevos recursos y timbres, con el pasar del tiempo se han ido mezclando con mi gusto por la música para cuerdas frotadas y el pop rock moderno. Existen varias bandas y artistas que han sido de influencia para mí en este proceso compositivo, como por ejemplo Radiohead, Twenty One Pilots y Muse, las cuales conocí de a poco en mi adolescencia antes de entrar a estudiar formalmente una carrera musical. Especialmente Muse, una banda que se presentó en mi vida de casualidad mientras viajaba en auto con un primo. También compositores más académicos como Samuel Barber, a quien escuché por primera vez en una de mis clases de instrumentación con el maestro Gustavo Lara, de este compositor me llamó especialmente la atención el *Adagio for strings,* ya que generó en mi algo de melancolía y tristeza; sentimientos que han sido fundamentales en mi proceso compositivo.

Para el trabajo de grado quiero producir un encuentro entre la música pop y rock, que me han acompañado desde la infancia hasta el día de hoy, y las músicas experimentales y vanguardistas de corte más académico, que he experimentado en mi proceso de aprendizaje en la Facultad de Artes ASAB. Realizar esta mezcla entre géneros es una oportunidad para lograr explorar aún más la fusión entre lo que he aprendido de la música en la universidad con aquello que me llevó a querer estudiarla. Además, salir de mi zona de confort y obligarme a explorar y experimentar con distintas aproximaciones al quehacer musical, es un factor importante en mi desarrollo como artista, intérprete y compositor.

Este proyecto se inscribe en la línea de investigación Estética y Teorías del Arte de la Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas teniendo en cuenta que el resultado de este es proponer y desarrollar una obra musical que aporte una contribución a las estéticas contemporáneas de esta rama del arte. Por las temáticas tratadas en el documento escrito, este trabajo puede ser de utilidad a las personas que se sientan interesadas en las técnicas compositivas empleadas, particularmente en cuanto al uso de la armonía negativa, el contrapunto y los ejes tonales. Además, entendiendo que componer una obra genera nuevos problemas y reflexiones en la actividad diaria, tanto de compositores como de intérpretes, en un ámbito cultural y social, este trabajo también se inscribe en la línea de investigación Agentes culturales, políticas e instituciones: creadores, gestores, productores, difusores, intérpretes, específicamente en la rama de Creación.

El trabajo de grado *Composición de dos obras instrumentales con técnicas contemporáneas para quinteto de cuerdas frotadas y percusión* (Rodríguez, 2019) menciona la importancia de distintos factores sonoros en la composición e interpretación de la música como, por ejemplo, el timbre, la textura, la forma, etc. En seguida, ejemplifica estas herramientas en composiciones de autores colombianos analizando su forma, estructura y estética. Posteriormente, el mismo autor describe las obras compuestas y los componentes necesarios en el proceso de creación, además

de analizar y especificar los detalles importantes en cuanto a herramientas compositivas. Este documento es de utilidad para el desarrollo del trabajo de grado como referencia dada la manera en la que se abordan teóricamente los procesos creativos, descriptivos y analíticos de la creación musical.

El trabajo de grado *Música para dos cuartetos de saxofones, percusión y electrónica. La investigación sobre los modos de sincronización y de afectación entre medios de sonido como herramienta compositiva* (García, 2020) se divide en varias partes. Enfatiza en el objetivo general del documento explicando las necesidades requeridas por el autor, su relación con la composición y su instrumento principal (el saxofón). García enlista y explica recursos y elementos que usará para el desarrollo de la música compuesta, entre ellas relaciona esencialmente los medios electrónicos con los medios 'naturales'. También, en otro apartado, explica la metodología que empleó para el desarrollo de la pieza y su ensamblaje. Para finalizar, el autor adjunta la partitura de la obra y su glosario. El documento será de utilidad a la investigación y creación de obras que busquen este tipo de sonoridades y herramientas compositivas.

El trabajo de grado *Una composición elaborada a partir de la sintaxis musical de la nueva complejidad* (Hernández, 2015) describe los eventos sonoros de la estética musical denominada nueva complejidad y presenta particularidades de esta corriente musical. El trabajo de Hernández se divide en tres capítulos: en el primer capítulo, se describe y se brinda la definición del concepto 'sintaxis musical'. En el segundo, el autor habla sobre la construcción del discurso musical y la selección de los materiales empleados para la composición. Y en el tercer capítulo, el compositor habla sobre la aplicación de la sintaxis musical en su obra, anexa la partitura de la obra y deja un pequeño relato sobre su obra. El documento puede ser de ayuda a la realización del trabajo de grado como ejemplo de material compositivo contemporáneo y como guía metodológica para acercarse a la composición musical con lenguaje musical propio.

El trabajo de grado *Fenómenos acústicos y psicoacústicos generados en el uso y superposición de los temperamentos justo e igual. Aplicación en la composición* (Vásquez, 2022) es un trabajo que tiene como objetivo desarrollar una investigación en torno a dos formas de afinación en la práctica musical: el temperamento igual y la entonación justa. El autor profundiza en los fenómenos acústicos particulares que se generan al implementar estas formas de afinación de manera simultánea. Vásquez también abarca la construcción, caracterización y comparación del temperamento igual y la entonación justa de manera matemática. Y, por último, el autor presenta una descripción de los instrumentos implementados y su caracterización para, posteriormente, explicar el desarrollo de una composición de su autoría, donde se aplican los conceptos estudiados. Este documento es útil para el desarrollo del trabajo de grado porque los temas investigados, la manera como se detalla la investigación y los recursos compositivos utilizados pueden ser material de referencia al momento de realizarlo.

Blog de música - Artículos. Colombia se compone es una sección de la página web *La red cultural del Banco de la Republica en Colombia* que cuenta con un catálogo de artículos escritos por musicólogos e investigadores acerca de compositores colombianos y la música de estos. Especialmente, se puede destacar una serie de artículos escritos por Pedro Sarmiento, quien subdivide el trabajo compositivo hecho en Colombia en los últimos siglos desde distintas perspectivas, abarcando temas que van desde mujeres compositoras hasta la música africana. Además, en otra serie de artículos, habla acerca del trabajo musical en ámbitos académicos en Colombia refiriéndose a una variedad de formatos; estudia músicas escritas en grandes formatos como orquestas y bandas sinfónicas hasta abarcar formatos más pequeños y experimentales encontrados en la música contemporánea. Por último, enlista una variedad de compositores que han sido de relevancia en la historia de la música en Colombia. Junto a una foto de estos

compositores se adjunta una reseña de vida y obra. Este articulo sirve como fuente de referencia compositiva al anexar autores colombianos con sonoridades y estéticas variadas puesto que muestra cómo la composición musical es, en sí misma, un proceso personal que sigue lógicas inherentes a cada compositor.

Sistema de ejes de Béla Bartók: Explicación detallada (2020) es un video informativo de Jesús Gonzales, en donde se aborda y profundiza una visión sobre el sistema de ejes establecida por Bartók. González habla sobre la historia de este sistema de ejes, influenciado por el sistema cromático y la simetría alrededor de un eje. También, González explica que el sistema de ejes es un sistema de tonalidad extendida que se encuentra en música de cualquier narrativa visual. Posteriormente, González explica cómo funciona este sistema de ejes en la práctica, esto para tener un mejor entendimiento del concepto y su aplicación a la composición. González, posteriormente, explica que los polos del sistema de ejes deben verse como tonalidades, no como grados de una escala. Por último, González da algunos consejos para familiarizarse mejor con este sistema de composición e incluye ejemplos sonoros. Este video informativo servirá para realizar trabajo de grado como material de apoyo, ya que explica un sistema de composición aplicable a la música moderna para cine, contemporánea e incluso a la música tonal occidental de siglos anteriores.

SISTEMA DE PITCH CLASS SET (Composición y análisis de música No serial) (2020) es un video informativo en el que Jesús González explica cómo funciona el sistema de composición y análisis denominado "pitch class set" (conjuntos de clase tónica). González habla sobre el origen de este sistema compositivo y describe los recursos técnicos empleados; al igual que en el dodecafonismo, en esta técnica la representación de las notas musicales se escribe en un sistema alfanumérico. González también explica cómo hallar fácilmente un pitch class set en una composición postonal, cómo categorizar las relaciones halladas en este sistema de conjuntos, la importancia de la organización por semitonos en cada conjunto de clase tónica, la forma prima y su relación con Alan Forte y la lista que este último creó, donde sintetiza todos los conjuntos de intervalos posibles existentes en la música. Este recurso audiovisual será útil para la realización del trabajo de grado como material de apoyo al momento de componer, analizar y entender una obra de un carácter postonal desde un punto de vista concreto y funcional.

Que es la Armonía NEGATIVA???[1] *Un truco buenísimo para cambiar los acordes de una canción* es un video explicativo de Jaime Altozano en el cual se explica detalladamente qué es la armonía negativa y cómo ésta es práctica para la composición y los arreglos musicales. Altozano explica paso a paso, la teoría básica de cómo se genera este tipo de armonía ejemplificándola con canciones reconocidas, tales como *Estrellita donde estás*, el tema de *Pueblo Paleta* del videojuego Pokémon, *Hallelujah* de *Leonard Cohen* y la banda sonora de *El padrino.* Posteriormente explica que lo ideal de esta herramienta es utilizarla en momentos específicos para generar color armónico y melódico en la composición. Este recurso audiovisual será útil para el trabajo de grado como material de apoyo al componer para buscar sonoridades y colores distintos en la composición.

No obstante, aunque es importante tener en cuenta las diferentes formas de pensamiento dentro del ámbito teórico, para el planteamiento de este proyecto de grado también se tuvieron en cuenta referentes pertenecientes al ámbito musical.
El álbum musical *Absolution* de la banda británica Muse, lanzado en 2003, es un álbum que cuenta con una amplia variedad de sonoridades, instrumentaciones y timbres interesantes. Contando con canciones como *Apocalypse Please, Butterflies and Hurricanes, Falling Away With You, Blackout*, entre otras, son canciones donde se destaca, principalmente, el símil que tienen con respecto a la música académica del periodo romántico y clásico. También cuenta con

[1] https://www.youtube.com/watch?v=N2vq48fvivU&t=418s

canciones como *Time is Running Out, Stockholm Syndrome* e *Hysteria* en las que su sonido e intencionalidad es dirigido más hacia el rock industrial de los años 2000, con guitarras distorsionadas y ritmos más estridentes. Este trabajo musical puede servir de referencia en la creación sonora del trabajo de grado, sobre el acercamiento con respecto al tratamiento de la fusión y el lenguaje musical adaptado por Muse en sus obras.

MUSE son los románticos de nuestro siglo (y te explico por qué), es un video explicativo realizado en el 2021, en el que Alvinsch describe y analiza aspectos de la discografía completa de la banda británica Muse. El autor, en el análisis realizado, identifica influencias de distintos periodos artísticos en las composiciones de Matt Bellamy (cantante, guitarrista) como pueden ser el periodo romántico y el periodo renacentista, además de la influencia directa de otra banda británica que ha sido de gran importancia para la industria musical: Queen. Posteriormente, presenta entrevistas hechas a Bellamy, donde el compositor explica el significado de distintas de sus obras e incluso discos enteros, los cuales, según Bellamy, hablan sobre política y críticas sociales en canciones metafóricas y dramáticas, junto a producciones que llegan a rozar en la psicodelia[2], el vaporwave[3] y la música mainstream[4]. Este video es útil para comprender el estilo compositivo de Bellamy y las influencias obtenidas de la música de compositores de siglos anteriores. Además, gracias al análisis presentado, se logra entender la manera en la que el compositor enlaza dos o más estilos musicales lejanos entre sí, esto puede servir a compositores que quieran emplearlo en la modernidad.

El trabajo de grado está divido en tres capítulos. El primer capítulo establece las bases de la composición tratando teóricamente las técnicas compositivas y de análisis que se utilizaron en el proceso de creación musical, además se tratan dos géneros musicales que son relevantes en cuanto a la creación por la conexión personal con el compositor. En el segundo capítulo se presenta una descripción y análisis de los cuatro movimientos de la obra compuesta, donde se explica cómo se utilizaron los recursos compositivos preestablecidos y cómo funcionan en una relación macro y microformal dentro del contexto de la obra. El tercer y último capítulo da cuenta de los recursos, retos y soluciones que se dieron en el proceso del montaje de la obra junto a los intérpretes.

PREGUNTAS PROBLEMA

¿Cómo crear una pieza musical para cuarteto de cuerdas frotadas en el que coexistan distintas técnicas de composición y estilos musicales conectados de manera lógica?

OBJETIVO GENERAL

Realizar una composición musical para cuarteto de cuerdas frotadas empleando técnicas compositivas tradicionales de la música occidental junto a otras empleadas en la música del siglo XX, describiendo y analizando brevemente el proceso y las técnicas compositivas utilizadas, con el fin de explorar y dar cuenta de distintas formas de expresión y exploración musical.

OBJETIVOS ESPECIFICOS

- Estudiar técnicas compositivas como armonía negativa, ejes axiales y teoría de conjuntos.

[2] Género musical que pretende evocar, a través del sonido, una experiencia psicodélica.
[3] Género musical naciente en el 2010 que se caracteriza por la manipulación de samples de música del siglo XX
[4] Tendencia, moda o gusto dominante seguido por una sociedad.

- Realizar una composición para cuarteto de cuerdas frotadas donde se abarquen distintos estilos musicales como la música del periodo clásico occidental y la música del siglo XX.
- Describir el proceso compositivo y los elementos particulares que se generan al emplear los distintos géneros y estilos musicales.
- Presentar la grabación de la obra en la socialización.

METODOLOGIA

- Consulta bibliográfica: lectura de documentos y tratados de composición, armonía y contrapunto; consulta de partituras de compositores donde se utilice el formato solicitado y sus técnicas de orquestación.
- Consulta audiovisual: videos explicativos sobre técnicas de orquestación, técnicas de composición y de análisis, videos donde se presente la música y la partitura.
- Consulta de documentos fonográficos, de obras que puedan servir de referente sonoro para el trabajo.
- Selección y estudio de obras que sirvan de referencia compositiva o de orquestación para el producto final.
- Análisis de fragmentos de obras de compositores donde se evidencien técnicas compositivas que sirvan a la composición.
- Elaboración de un esquema grafico de la obra antes de componer, donde se anoten detalles importantes y cambios realizados.
- Composición de la obra partiendo por definir la forma, escribir la(s) melodía(s) principales en una reducción para piano, definir la armonía y, por último, distribuir la obra en cada instrumento.
- Edición de la partitura.
- Edición del trabajo escrito.
- Registro sonoro de la obra
- Socialización del trabajo.

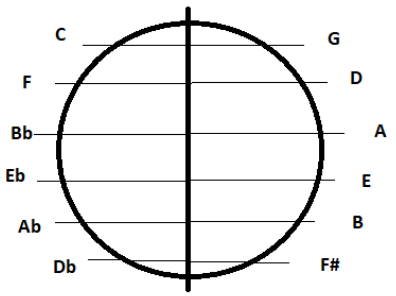
CAPÍTULO 1. TECNICAS COMPOSITIVAS Y ANALÍTICAS DE LA MÚSICA IMPLEMENTADAS EN EL TRABAJO. GÉNEROS MUSICALES Y PARTE DE SU HISTORIA

1.1 Técnicas de composición

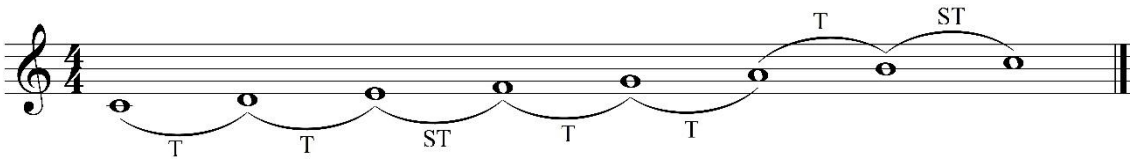
1.1.1 Armonía negativa

El concepto de armonía negativa fue popularizado por el músico británico Jacob Collier (2017), sin embargo, en 1983 el musicólogo y compositor suizo Ernst Levy en su libro *A Theory of Harmony* conceptualiza de una manera compleja una visión bastante particular y compleja de la armonía usada en los últimos siglos. Levy teoriza que cada nota en cualquier tonalidad tiene un complemento negativo simétrico en el círculo de quintas. Para encontrar el complemento negativo se divide el círculo en dos polos paralelos partiendo del eje tónica-dominante.

(*círculo de quintas partido en dos polos*)



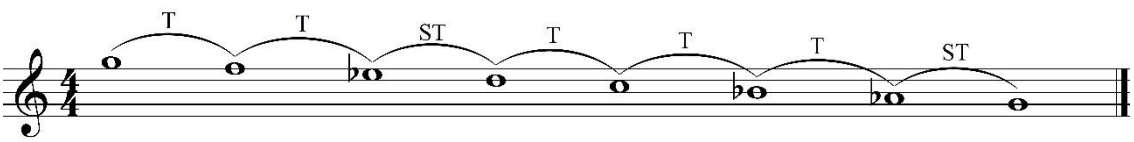
Partiendo de la escala de Do mayor anotando su relación interválica ascendente da lo siguiente:



Dando como resultado las notas de reposo: (C, E, G) y las notas de tensión: (D, F, A, B).

Se entienden las notas de reposo como aquellas que forman el acorde de Tónica en cualquier tonalidad y como nota tensión toda aquella que tiende a resolver con más o menos fuerza hacia las notas de reposo o notas del acorde.

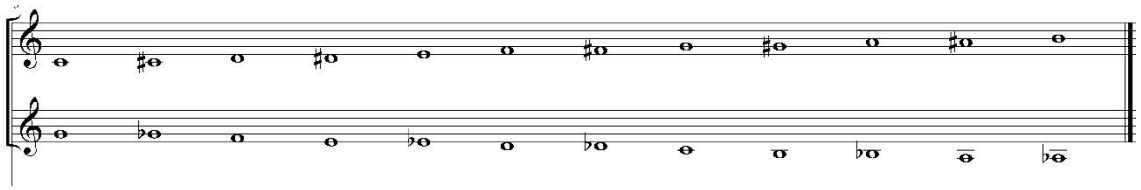
Establecida la escala original nos situaremos en el quinto grado superior y seguiremos la interválica de la escala original, pero de manera descendente para encontrar su escala negativa.



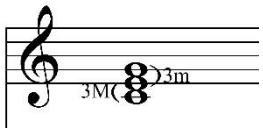
Dando como resultado las notas de reposo: (G, Eb, C) y las notas de tensión: (F, D, Bb, Ab).

Nótese que las notas de reposo en ambas escalas corresponden a acordes paralelos (C, Cm).

Relación en la escala cromática:

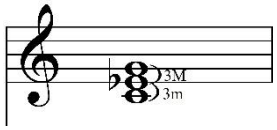


Relación en triadas: La construcción de acordes (en estado fundamental) está regido por una relación de intervalos de terceras (ya sean menores o mayores), Por ejemplo: La construcción del acorde de Do mayor



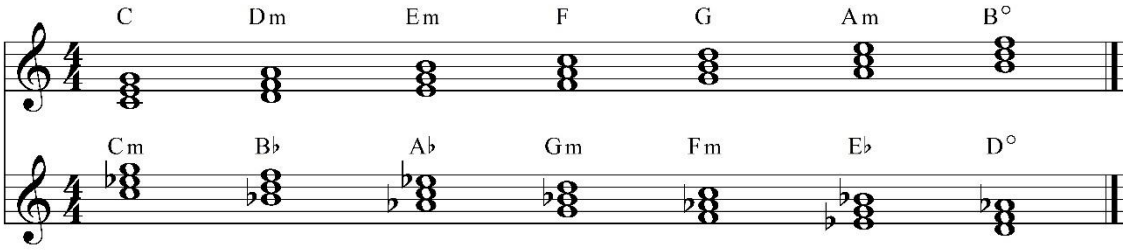
Partiendo de su nota fundamental (C) se añade una nota que esté en un intervalo de 3M ascendente y luego uno de 3m, formando el acorde de Do mayor.

La construcción de acordes en el polo paralelo sigue esta misma lógica únicamente que en sentido contrario.

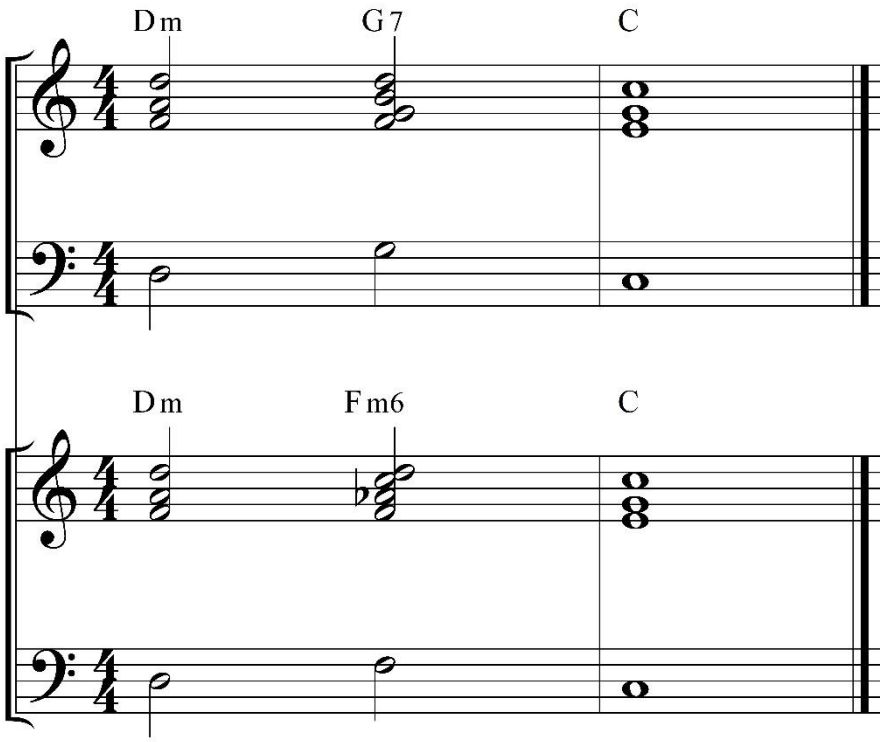


Partiendo de la nota fundamental G (o sea la negativa de C), se añade una nota que esté en un intervalo de 3M descendente y luego uno de 3m, formando así el acorde de Cm.

Armonía negativa en relación de triadas formadas a partir de la escala de C mayor:



Sustitución en una progresión sencilla:



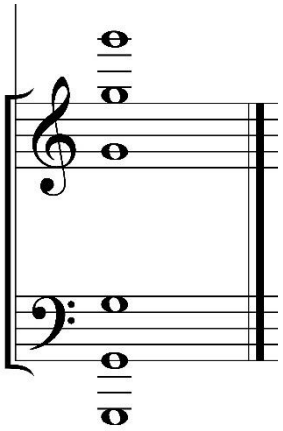
En el sistema superior se realiza una progresión sencilla de ii-V7-I. En el sistema inferior se reemplaza el acorde V7 con su paralelo negativo.

1.1.2 Teoría de conjuntos (Pitch class set)

Es una herramienta teórica que permite sistematizar bajo distintos criterios el cómo se manejan varias piezas de la música del siglo XX. Se incorpora de a poco en el campo teórico de la música en los años 60. Por ejemplo, Howard Hanson, en su trabajo *Harmonic material of modern music* (1960) hace uso del pitch class set en la música tonal. Mientras que Milton Babbitt lo incorporaba en la música dodecafónica y serialista con sus trabajos "The Sctructure and Funtion of Music Theory" (1965) y "Set Structure as Compositional Determinant" (1961). Sin embargo, en 1973 el teórico Allen Forte estructuró los procesos más sólidos de la teoría en "The estructure of Atonal Music" y perfeccionado eventualmente por John Rahn en "Basic Atonal Theory" (1980).

Para aplicar este sistema de análisis y composición hay que tener claros ciertos conceptos básicos, los cuales tomaré del libro "Introduction to Post-Tonal Theory" (1990) de Joseph N. Straus.

- Equivalencia de octava: Generalmente las notas separadas por una o más octavas son percibidas de alguna manera como equivalentes, en nuestro sistema musical esto se refleja nombrando de la misma manera a las notas que estén relacionadas a una octava de distancia. Para entender esta equivalencia es importante no preocuparse por el registro y la rítmica.



(Ejemplo: La nota G es percibida como tal en distintos registros, es equivalente; sin embargo, su identidad varía).



(Ejemplo tomado y transcrito del Cuarteto de cuerdas N°4- Arnold Schoenberg compases 1 al 3 y 274 al 278, melodías equivalentes).

- Clase tónica: Es un grupo de notas con el mismo nombre. Por ejemplo: Clase tónica C es un grupo que contiene todas las notas de nombre C. Hay que saber diferenciar cuando se habla de una altura en específico a cuando se habla de una clase tónica. Por ejemplo: al decir que la nota más grave de un violín es un G se refiere a un tono en particular, pero cuando se dice que la tónica de La Primavera de Vivaldi es E no habla de un E en particular sino uno abstracto, o sea a un Clase tónica E.



(Fragmento de *Durations III*, de M. Feldman, como se cita en Straus (1990). Varias notas, solamente 3 clases tónicas (G, F#, Ab))

- Equivalencia enarmónica: En la práctica de la música tonal se considera que un Ab y un G# no son iguales, dependiendo del contexto ambas notas tienen diferentes funciones, por ejemplo: en la tonalidad de F (Fa mayor) el Ab es el b3 (tercer grado bemol), mientras que G# se interpreta como #2 (segundo grado sostenido), ambos cumplen una función distinta tanto armónica como melódicamente. Sin embargo, esto no sucede el ámbito del marco teórico que se está estudiando aquí, ya que las notas que sean enarmónicas se consideran equivalentes y su función también es equivalente.



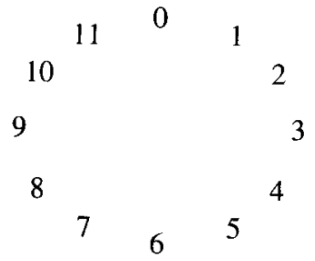
*(*Ejemplo tomado de Composición dodecafónica – Yeimy Infante, compás 1 y 5 se consideran el Bb y el A# con la misma importancia*).*

- Notación de enteros: Al comprender y aplicar la equivalencia enarmónica y la equivalencia de octavas se reducen las posibilidades de notación a 12 notas. Partiendo del 0 al 11 se ubican todas las notas disponibles (sin entrar al terreno del microtonalismo) donde, arbitrariamente, C (do) será 0 siempre.

Notación de entero	Clase tónica
0	B#, C, Dbb
1	C#, Db
2	Cx, D, Ebb
3	D#, Eb
4	Dx, E, Fb
5	E#, F, Gbb
6	F#, Gb
7	Fx, G, Abb

8	G#, Ab
9	Gx, A, Bbb
10	A#, Bb
11	Ax, B, Cb

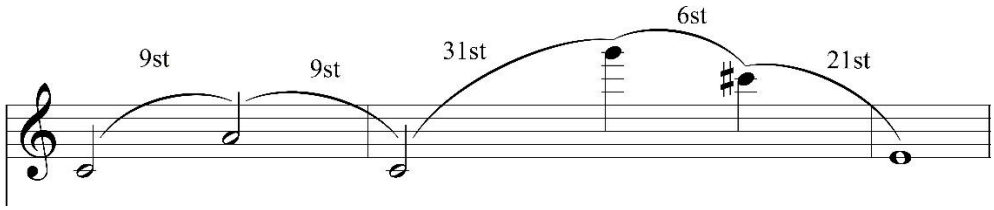
- Módulo 12: Cada nota pertenece a una de las doce clase tónicas posibles, si a partir de cualquier nota se suben o se bajan 12 semitonos, se producirá otro miembro de la misma clase tónica. La idea del módulo 12 es compactar de 0 a 11 la relación interválica entre las notas que estén alejadas por una o más octavas. Para ello, Straus propone ubicar las clases tónicas en notación de enteros (0 a 11) a manera de reloj en sentido horario.



-

(Ejemplo tomado de Introduction to Post-Tonal Theory- Joseph Straus, módulo 12 ordenado como un reloj. Pag 6)

Para encontrar esta relación se debe sumar o restar 12 (o cualquier múltiplo de 12) al intervalo evidenciado. Por ejemplo



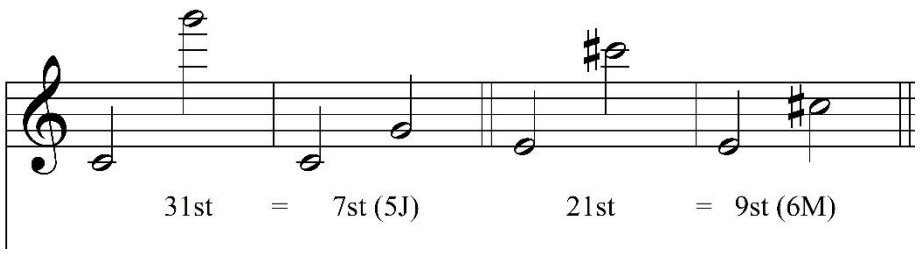
(Ejemplo: relaciones interválicas por semitonos (st) entre cada una de las notas)

Para encontrar el Mod 12 se suma o se restan 12 (o un múltiplo de 12 inferior más cercano) a aquellos intervalos que superen la octava (la relación de 0 a 11). En el ejemplo se evidencian dos intervalos que superan la octava o 12st: 31st y 21st, respectivamente se le restarán de a 12 a cada uno:

31 – 12= 19 – 12= 7st

21 – 12= 9st

Resultado: un intervalo de 31 semitonos es equivalente a uno de 7st y un intervalo de 21st es equivalente a uno de 9st.



Intervalos: Gracias a la equivalencia enarmónica los nombres que se le dan a los intervalos dejan de ser necesitados y las funciones de cada uno de estos se vuelve irrelevante. Al dejar de existir la distinción entre la consonancia y la disonancia se torna más sencillo identificar intervalos no por un nombre sino por la cantidad de semitonos que separan las notas, por ejemplo: de C a G hay una quinta justa o 7st o de C a Eb hay una tercera menor o 3st, así sucesivamente.

traditional name	*no. of semitones*	*traditional name*	*no. of semitones*
unison	0	major 6th, diminished 7th	9
minor 2nd	1	augmented 6th, minor 7th	10
major 2nd, diminished 3rd	2	major 7th	11
minor 3rd, augmented 2nd	3	octave	12
major 3rd, diminished 4th	4	minor 9th	13
augmented 3rd, perfect 4th	5	major 9th	14
augmented 4th, diminished 5th	6	minor 10th	15
perfect 5th, diminished 6th	7	major 10th	16
augmented 5th, minor 6th	8		

Figure 1–3

(Ejemplo tomado de Introduction to Post-Tonal Theory- Joseph Straus, lista de intervalos y su relación interválica. Pag 7)

- Intervalos de tono: Se refiere a la distancia que hay entre dos notas y ordenado de acuerdo con la cantidad de semitonos que haya entre estos. Puede ser un intervalo corto (segunda menor) o grande (el rango de frecuencias audible del ser humano). Hay de dos tipos: “Intervalos de tónica ordenados” e “Intervalos de tónica no ordenados”. También es importante tener en cuenta que cualquiera de los dos dependerá principalmente de los intereses del análisis a realizar.
    - Intervalos de tónica ordenados: enfocan la atención en el contorno de la melodía y el balance que este tiene al subir y bajar melódicamente, cuando sube se escribe el signo más (+) y la cantidad de semitonos que sube, si baja se escribe el signo (-) y la cantidad de semitonos que baja.
    - Intervalos de tónica no ordenados: Ignora el contorno melódico y se enfoca completamente en el espacio entre las notas.



Example 1–8 Ordered and unordered pitch intervals (Schoenberg, String Quartet No. 3).

(Ejemplo tomado de Introduction to Post-Tonal Theory- Joseph Straus, intervalos de clase tónica ordenados y no ordenados. Pag 8)

- **Intervalos de clase tónica ordenados**: Se refiere a la distancia entre dos clases tónicas. La distancia entre estos intervalos no puede ser superior a 12st y para calcularlos fácilmente hay que volver a retomar el recurso de módulo 12. Contar en sentido horario es equivalente a un movimiento ascendente, contar en sentido antihorario es equivalente a un movimiento descendente. Por ejemplo, llegar de D a F# puede ser +4 o

–8. Es decir, puede llegar subiendo 4 semitonos o bajando 8. Esto sucede porque son intervalos equivalentes en módulo 12. Sin embargo, para este tipo de intervalos se utiliza la notación interválica de 0 a 11. Para encontrar esta equivalencia se utiliza una formula: si se quiere llegar de una clase tónica X a una clase tónica Y: y-x (mod 12). Ejemplo: D a F#: (6 - 2=4). F# a D (2 – 6=-4) al ser el resultado un número negativo se le suman 12 a este para obtener un resultado que quede entre 0 y 11: (-4+12=8). Esto da como resultado que 4 y 8 son complementarios en mod 12 ya que al sumarse el resultado es 12, tal y como 1 y 11, 2 y 10, 3 y 9, 5 y 7. 6 es su propio complemento.

Ejemplos:

- E a G: 7 – 4= 3
- G a D: 2 – 7= -5
- D a C#: 1 – 2= -11
- F a Bb: 5 – 10= -5

- Intervalos de clase tónica No ordenados: Se refiere a la distancia entre dos clases tónicas sin importar si es ascendente o descendente, lo único importante es que la distancia entre ambas clases tónicas sea la menor posible, la fórmula para hallarlo es: x-y (mod 12) o y-x (mod 12), por ejemplo, querer llegar de C# (1) a Eb (3), al reemplazar valores queda: (3-1=2) o (1-3=-2=10) en este sentido, el intervalo de clase tónica no ordenado sería 3 puesto que es menor que 10. Para hallar relativamente rápido el intervalo de clase tónica no ordenado se puede tomar una de las dos clases tónicas y contar el número de semitonos para llegar al otro hasta la otra clase tónica más cercana.

- Clase interválica: Un intervalo de clase tónica no ordenado también es llamado clase interválica, se refiere además a todas aquellas clases tónicas que envuelven muchas otras clases tónicas con relación de octavas. Los intervalos compuestos y los intervalos de clase tónica superiores a 6 también son considerados equivalentes a su complemento en módulo 12. Por ejemplo, los intervalos: 10, 14, 22 hacen parte de la clase interválica 1.

  De esta manera tenemos diferentes formas de hablar de los intervalos: intervalos de tónica ordenados, sin ordenar, intervalos de clase tónica ordenados y no ordenados. Si en alguna pieza se muestra una figura cómo la siguiente, entonces se puede expresar de cualquiera de las cuatro formas.



ordered pitch interval: +19
unordered pitch interval: 19
ordered pitch-class interval: 7
unordered pitch-class interval: 5

(Ejemplo tomado de Introduction to Post-Tonal Theory- Joseph Straus, formas de describir un intervalo. Pag 11)

- Contenido de clase interválica**:** Se puede resumir la cualidad de una sonoridad al enlistar todos los intervalos que contenga, de esta manera, el número de clases interválicas que

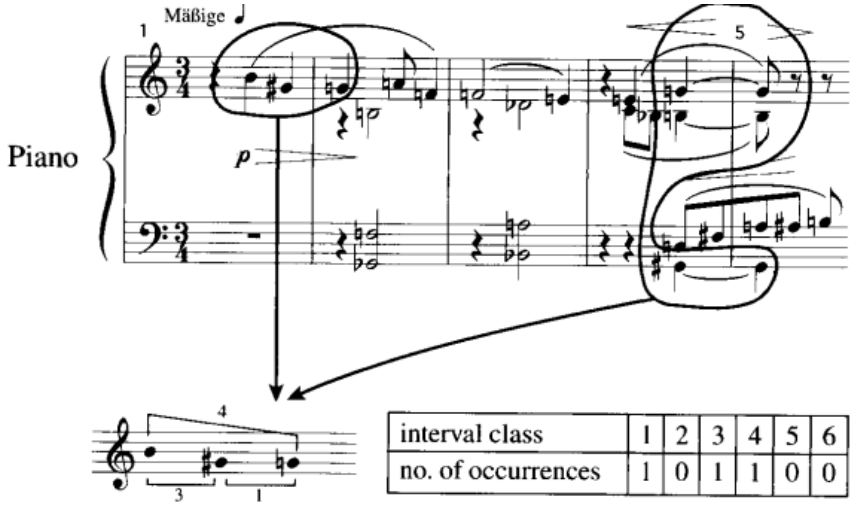
contenga una sonoridad depende del número de alturas distintas que tenga esta misma. Entre más intervalos tenga más clases interválicas resultarán.

no. of pitch classes	*no. of interval classes*
1	0
2	1
3	3
4	6
5	10
6	15
7	21
8	28
9	36
10	45
11	55
12	66

Figure 1–7

Ejemplo tomado de Introduction to Post-Tonal Theory- Joseph Straus, número de clases tónicas junto con el número de clases interválicas. Pag 12)

Para cualquier sonoridad dada se puede resumir el contenido interválico en una tabla donde se acomodan las clases interválicas de 1 a 6 (puesto que el intervalo de unísono no se tiene en cuenta) y el número de ocurrencias interválicas. Nótese cómo se consideran todos los intervalos relacionados y no solamente los que se forman sucesivamente.



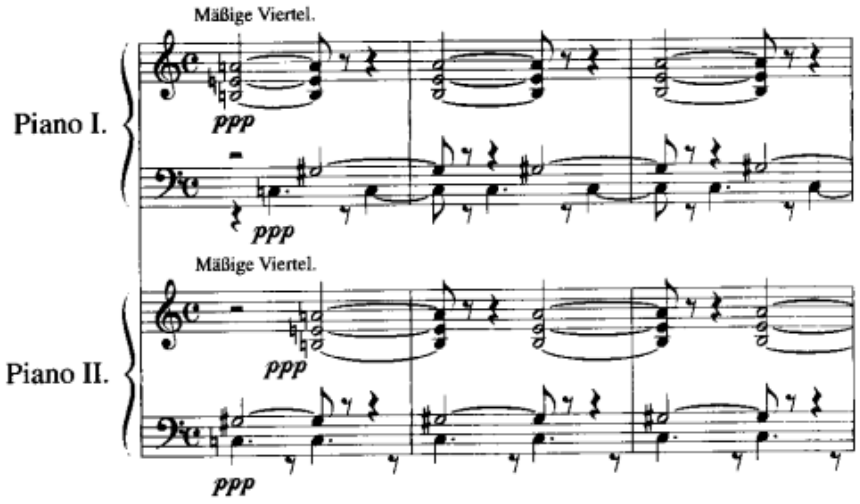
(Ejemplo tomado de Introduction to Post-Tonal Theory- Joseph Straus, clase interválica en un motivo de tres notas. Pag 12)

- Vector de clase interválica: El contenido de la clase interválica es presentado comúnmente en un cuadro de seis números sin espacios interviniendo. Esto es lo que se conoce como vector de clase interválica. El primer número en un vector de clase

interválica da el número de ocurrencias de la clase interválica 1; el segundo da el número de ocurrencias de clase interválica 2 y así respectivamente, es una herramienta que se utiliza en la música postonal para ayudar a resumir acordes complejos dejándolos en su forma más básica.

Conjuntos de clase tónica**:** Straus se refiere a ellos como "los bloques de construcción básicos de mucha música postonal". Prácticamente consiste en un motivo musical al cual se le desprenden características identitarias (registro, ritmo, orden). Lo netamente importante de estos motivos son las clases tónicas y las clases interválicas ya que estas son las que, básicamente, les brindan la coherencia a las obras compuestas bajo este sistema. La posibilidad al encontrar estos conjuntos puede ser melódica, armónica y una combinación entre ambas; sin importar el cómo se presenten los conjuntos de clases tónicas conservarán su identidad básica.

- Forma normal: Se refiere a la forma más compacta a la hora de escribir un conjunto de clase tónica. Puesto que estos conjuntos pueden presentarse de distinta forma se necesita de una herramienta que pueda simplificar o compactar los conjuntos. La forma normal hace que sea más sencillo de ver los atributos de los conjuntos y por ende poder compararlos con otros con facilidad.



(Ejemplo tomado de Introduction to Post-Tonal Theory- Joseph Straus, Schoenberg, Pieza Orquestal, Op. 16, No.3. Pag 35).

Consideremos estos tres compases, lo primero que se debe hacer es eliminar todas las duplicaciones que se consideren dentro de un conjunto. De esta manera, se aprecia que solamente hay cinco clases tónicas en el pasaje: C, G#, B, E, A). Lo segundo que se hace es escribir estas alturas como si fueran parte de una escala ascendente. De esta manera resultan 5 posibles escalas donde el problema reside en elegir cuál es la más compacta. El tercer paso es contar los semitonos que existen desde la última nota hasta la primera.



(Ejemplo tomado de Introduction to Post-Tonal Theory- Joseph Straus. Forma normal. Pag 35)

De esta manera, la segunda y tercera posibilidad tienen una relación interválica menor a comparación de las demás y además son igual de compactas, sin embargo, hay que elegir una sola entre ellas dos. Cuando se tiene este caso se considera entonces contar los semitonos desde la penúltima altura hasta la primera. En este orden de ideas, la segunda posibilidad tiene 7 semitonos entre el B y el E y la tercera posibilidad tiene 5 semitonos. Por ende, la manera más compacta de este conjunto es la posibilidad 3. Nota: En caso de que siga existiendo un empate se considera entonces la tercera nota contra la primera, luego la segunda contra la primera.

- Transposición: Se mantiene el mismo principio que en la música tonal cuando se habla de transponer una obra o canción de una tonalidad a otra, la diferencia radica en el contorno melódico, lo cual puede crear una falsa relación a la hora de escuchar.



(Ejemplo tomado de Introduction to Post-Tonal Theory- Joseph Straus, comparación entre dos melodías transpuestas. Pag 39)

En una primera instancia el contorno de ambas melodías en el ejemplo anterior es distinto; sin embargo, hay dos cosas importantes en la transposición de clases tónicas. Primero, nótese cómo cada clase tónica en el ejemplo *a* está a un mismo intervalo de distancia con respecto al ejemplo *b* (en este caso 6st); y segundo, cómo es que ambas melodías tienen la misma relación interválica entre sus clases tónicas. Este proceso también puede describirse utilizando la notación integral:

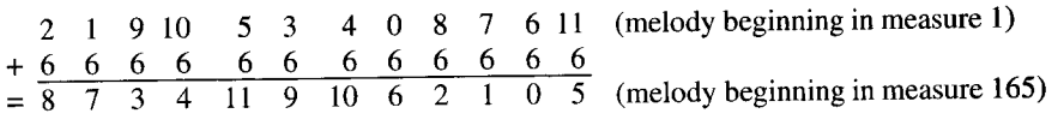


Figure 2–2

(Ejemplo tomado de Introduction to Post-Tonal Theory- Joseph Straus, demostración de una transposición para la creación de otra melodía)

- Inversión: Se trata de una operación que se aplica al igual que la transposición, sin embargo, al invertir una línea de alturas se mantiene el orden, pero su contorno está en reversa, es decir, si originalmente tenemos un intervalo ascendente será reemplazado por uno descendente.

Convencionalmente se hacen las inversiones alrededor del 0. Una manera sencilla de comprenderla es considerar la formula (12 – n) considerando *n* como una clase tónica cualquiera, por ejemplo: n=5 (F) su inversión sería (12 – 5) = 7. Así sucesivamente.

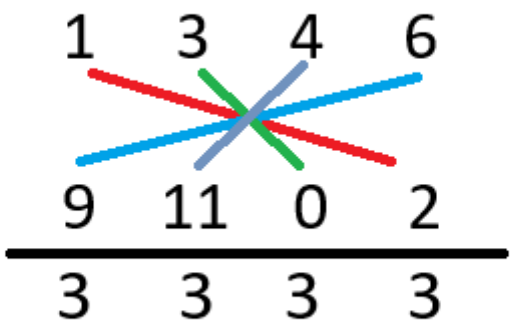
pitch class (n)	*inversion (12 – n)*
0	0
1	11
2	10
3	9
4	8
5	7
6	6
7	5
8	4
9	3
10	2
11	1

Figure 2–8

(Ejemplo tomado de Introduction to Post-Tonal Theory- Joseph Straus, clases tónicas y su respectiva inversión. Pag 44)

Sin embargo, la inversión consiste en una operación compuesta que envuelve tanto la transposición como la inversión. Se expresa como "TnI", donde "I" significa inversión y "Tn" significa "Transpuesto por algún intervalo n". Convencionalmente primero se invierte y luego se transpone. Por ejemplo, T5I (4) =? Lo primero es invertir 4, lo cual da como resultado 8: T5I (4) = 8. Ahora, a este resultado se le añade la transposición, en este caso 5, lo cual da como resultado 1, con esto se puede concluir que: T5I (4) = 1.
Esto también aplica para los conjuntos, por ejemplo: T3I (1 3 4 6) =? Primero se invierte: (1 3 4 6) = (11 9 8 6) y luego se transpone: T3I (1 3 4 6) = (2 0 11 9) o (9 11 0 2) en su forma normal.

- Número índice: Se refiere a una manera de invertir conjuntos y así demostrar si están relacionados por inversión. Cuando se comparan los dos conjuntos se suman los elementos: el primero con el último, el segundo con el penúltimo y así sucesivamente. Considerando el ejemplo anterior, se ordenaría así:



De esta manera se dice que T3I: 3 es el número índice.

- Forma prima: Se refiere a la forma óptima de llamar a un conjunto, consiste en transponer cualquier conjunto de tal manera que, la primera clase tónica, en su forma normal, sea igual a 0 (C) y que además esté lo más compresa posible hacia la izquierda. Consideremos el ejemplo anterior en su forma normal (1 4 5 6), el primer paso es transponerlo a 0, para ello usaremos T11: (1+11= 0), (3+11=2), (4+11=3), (6+11=5). (0 2 3 5), y, revisamos la compresión a la izquierda (los dos primeros valores). En este caso el conjunto hace parte de la lista de Forte[5], es el número 4-10. En caso de que el resultado no esté en la lista de Forte la solución es tomar de nuevo el conjunto original e invertirlo, luego organizarlo en su forma normal y repetir el primer paso.

1.1.3 Indeterminismo

Dada la extensión del tema, en este apartado se dará una contextualización general y breve considerando que la implementación de esta técnica compositiva está limitada a unas cuantas apariciones a lo largo de la obra en su totalidad.

Para hablar de indeterminismo hay que hablar de la composición como articulación de ideas. Hasta mediados del siglo XX los compositores generaban ideas que planeaban, se exponían y desarrollaban de múltiples maneras, dentro de ese plan se estructuraba la pieza y se organizaba en un sistema de notación, generalmente el sistema de escritura en pentagrama. Esto llevaba al compositor y al intérprete a limitarse y tocar la obra como fue escrita. Sin embargo, dentro de este régimen, donde el margen de acción a la hora de interpretar es casi que invariable, se permite que ciertos factores queden sujetos a la libertad de la interpretación puesto que cada una de estas nunca será exactamente igual que las otras, ya sea hablando de adornos, improvisación o formato.

Estas libertades de interpretación son las que se consideran como “indeterminismo”. Aquello que realmente no se puede o no se quiere controlar de una obra. En el siglo XX se desarrollan dos tendencias a la hora de componer: la primera, donde el compositor asume toda la creación de la obra desde lo escrito hasta el resultado auditivo y así la obra es fidedigna respecto a las ideas creadas por el compositor; y la segunda, donde la experiencia compositiva se comparte con los intérpretes o con el público, y la relación ya no es 1 a 1 (compositor a obra) sino X a 1 (compositores a obra), esto permite que los intérpretes se alejen un poco de los parámetros establecidos y más bien que, al interactuar, se hagan responsables del resultado de la obra. Esto último se conoce como indeterminismo musical.

Compositores como John Cage, Pierre Boulez y Iannis Xenakis, entre otros, comienzan a incursionar en el proceso creativo desde la variabilidad, se alejan de las notaciones tradicionales para explorar nuevos estilos de notación, buscando así un “despliegue de recursos diversos, frente a la tendencia generalizada del discurso determinista” (Nieto, 2012).

Da inicio así a una práctica que responde al *azar*, uno de los exponentes más importantes es John Cage el cual define la composición como un “proceso”. Cage desarrolla la idea de azar en la música y se evidencia en obras como *Music of Changes (1951)* donde decide cada aspecto de la obra (ritmo, altura, dinámica, duración, textura, etc.), partiendo del I Ching, un texto tradicional

[5] Lista elaborada por Allan Forte donde se incluyen todos los conjuntos de notas existentes para trabajar con el sistema de teoría de conjuntos.

chino de adivinación basado en hexagramas[6] que se generan al azar mediante el lanzamiento de monedas o varillas. Al utilizar el azar, Cage buscaba romper con la idea de que el compositor tenía control absoluto de la música y permitir que esta fuera determinada (parcialmente) por procesos ajenos al compositor.

"Su idea parte de que la obra de arte no es un objeto terminado, sino que la música puede ser un proceso abierto a los ruidos del medio ambiente, proceso que se asemeja a la naturaleza misma" (Nieto, 2012). Esto último se evidencia en *4'33''* (1952) donde se hace evidente el uso del silencio como actor principal y se obliga al público a escuchar únicamente los ruidos y sonidos del espacio en el que están.

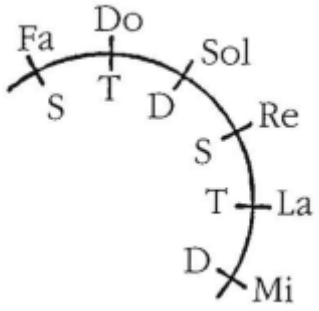
Sin embargo, nace también otra tendencia opuesta a la de Cage, presentada por Xenakis, donde prefiere usar el estudio matemático del azar o el cálculo de probabilidades. De esta manera plantea controlar un evento de manera general sin determinar sus componentes.

Con respecto a la notación, dada la apertura y la variabilidad en la música es necesario comenzar a generar cambios a la hora de escribir partituras. De esta manera el compositor debe plantear la forma de escribir la indeterminación, los ruidos o el timbre musical si es pertinente. Esta notación dependerá también del grado de control y de libertad que el compositor deje sobre el intérprete, creando nuevos símbolos que se enlacen con los componentes musicales que se determinan y los que no.

1.1.4 Sistema axial (ejes de Bartók)

El sistema axial hace parte de un proceso compositivo en el que se amplía la concepción de la armonía y de las tonalidades tradicionales. Este sistema está desarrollado partiendo de la música tradicional hasta el mundo de la música tonal del periodo romántico.

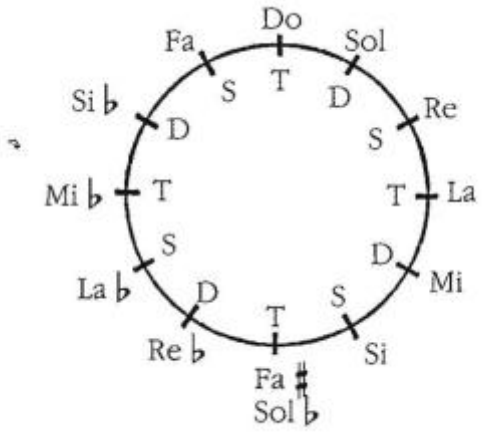
Para entender el sistema axial situémonos en el círculo de quintas tradicional, al igual que en la teoría de conjuntos presentada con anterioridad, se situará en C como tónica (T), F como Subdominante (SD) y G como Dominante (D). Además, se ubicarán sus grados relativos: A, relativo de la tónica también funciona como tónica (T), D, relativo de F funciona como subdominante (SD) y E, relativo de G funciona como Dominante (D).



(Ejemplo tomado de Béla Bartók Un análisis de su música, Ernö Lendvai. Pag 12)

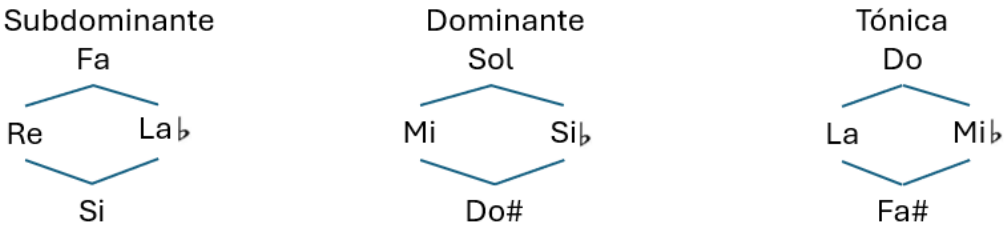
[6] Sistema de seis líneas que pueden ser continuas o partidas, existen 64 en total.

Nótese como el ciclo de (ST – T – D) se repite, cuando se extiende por el círculo de quintas, el sistema axial se evidencia completamente.

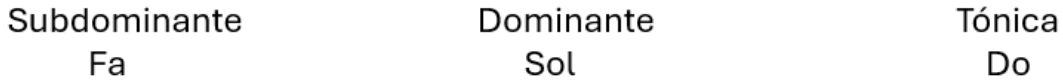


(Ejemplo tomado de Béla Bartók Un análisis de su música, Ernö Lendvai. Pag 12)

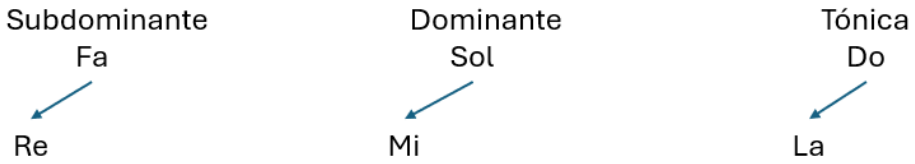
Al separar las tres funciones se les conoce como *ejes tonales,* (eje tónico, eje subdominante y eje dominante).



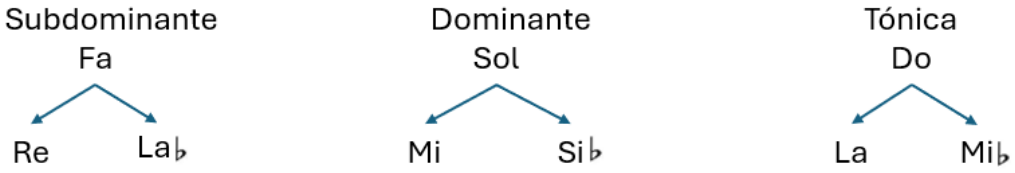
Este sentido de relación funcional entre tónica, subdominante y dominante se introduce en la música modal de la edad media, pero se consolida en el periodo barroco occidental.



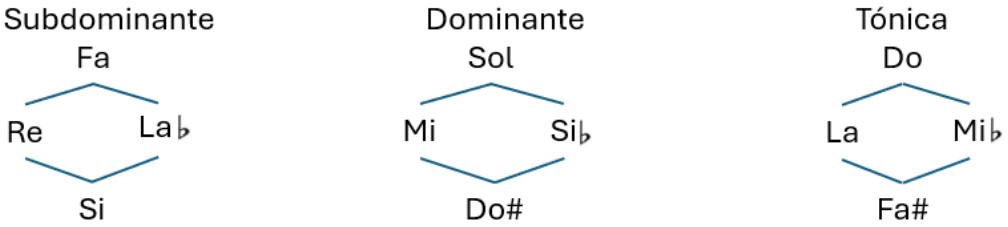
Posteriormente, la teoría clásica aborda el concepto de triadas primarias y secundarias, proponiendo que el Do pueda ser sustituido por su relativa menor, de la misma manera el Fa y el Sol.



Años después, los compositores del periodo romántico incluyen también el uso de relativos ascendentes (o sea ascender una tercera menor sobre la nota principal). Desde Fa hacia Ab, Sol a Si bemol y de Do a Mi bemol.



Para completar el sistema axial hace falta reconocer el relativo común que existe entre las tonalidades, por ejemplo, la relación que existe entre Mí y Si bemol es de un tritono, esto daría pista de la relación entre el Do y el eje faltante, si es de un tritono sería Fa sostenido, dando como resultado la relación presentada anteriormente.



Esta división de ejes en la música permite a los compositores la libertad de modulación y de estructuración de piezas con el uso de armonía ampliada y a la construcción de nuevas lógicas que de una manera u otra, siguen subordinadas a la tradición.

1.2 Géneros musicales

1.2.1 Blues

El blues nace en la época esclavista al norte de los Estados Unidos, debido al tráfico de esclavos proveniente de la costa occidental de África, y aunque este tráfico estuvo en pie ininterrumpidamente hasta 1812, no fue sino hasta 1863 el año en que se abolió la esclavitud. Sin embargo, Estados Unidos estuvo envuelto en un entorno de inexistencia de seguridad social y de crisis económica a lo largo y ancho del país. La segregación instaurada entre 1870 y 1880

hasta 1967 buscaba tener a la raza blanca en la supremacía del mundo. Dado este sistema, la raza negra se ubicaba en una posición de inferioridad permanente.

Durante la época de esclavitud, los afroamericanos interpretaban canciones entre religiosas y mundanas, clasificando estas últimas en las canciones de trabajo y las hollers o también llamados blues. Las espirituales o religiosas eran las interpretadas en iglesias por un grupo de cantantes, que realizaban estos cánticos bajo la aprobación de los blancos, los cuales lo tomaban como una afirmación al estatus que ellos representaban en esos momentos. Las canciones hablaban de la salvación en el más allá, reafirmando el pensamiento de aquella época. Ya pasando a la música popular afroamericana, cantos de trabajo se referían a los cantos que los trabajadores o prisioneros negros entonaban en las carreteras o en las plantaciones, estos cantos de trabajos generalmente eran frases improvisadas por un solista y los demás trabajadores respondían con un estribillo. El holler blues se deriva más de un estilo a capella, donde el cantante interpreta para sí mismo con mayor libertad en el tono de voz y el ritmo.

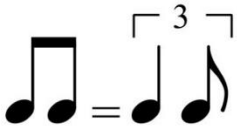
Un fenómeno importante para el desarrollo del blues fueron los conocidos como songsterr, eran músicos y cantantes que acudían a los campamentos de obreros que trabajaban en la construcción de vías o diques en el campo, podían ser blancos o negros y generalmente se inspiraban en canciones angloirlandesas y en baladas hispánicas para sus cantos, mantenían la música, pero variaban las letras para describir la vida de los espectadores americanos a quienes se dirigían y las hazañas de personajes míticos de esta cultura. La segregación que excluyó a los negros de la sociedad llevó a los songsterr negros a crear baladas específicas para este nuevo público, frecuentemente hablando del cultivo de la tierra o de una visión negativa de su raza. Este songsterr eventualmente sustituye las canciones folclóricas extraídas de la cultura angloirlandesa por otras más personales que muestran el vivir de las comunidades negras dejando a un lado los personajes míticos y centrándose por primera vez en el "yo" en la historia de la raza negra en América.

Musicalmente hablando el blues está sujeto a un par de reglas que pueden flexibilizarse: principalmente es un "poema cantado de doce compases" (Herzhaft, 1979), generalmente en estrofas de tres versos en un esquema AAB donde el último verso rima con el primero. La lógica armónica sigue una base de tres acordes (aunque eventualmente se generan agregaciones para "nutrir" la armonía) I – IV – V.

I	I	I	I
IV	IV	I	I
V	IV	V	I

(Forma blues)

Además de la estructura, la rítmica del blues tiene como característica principal el uso de la corchea atresillada sustituyendo sonoramente la corchea occidental, este atresillamiento en la corchea se conoce como ritmo shuffle o swing, lo cual, acústicamente da la sensación de ir brincando.



(Corchea swing)

Armónicamente, una característica importante es el uso de la séptima menor en los acordes, ya sea en región de tónica, subdominante y dominante.



(Real Book, pag. 41, Bessies Blues, John Coltrane)

Ahora, ¿por qué es importante hablar del blues, parte de su historia y su estructura? Es pertinente hablar del blues porque éste hace parte fundamental, indirectamente, de mi proceso como músico, compositor y como instrumentista, debido a que géneros posteriores como el rock y sus derivados nacen a raíz del blues y de sus componentes, tanto históricos como musicales.

1.2.2 El rock alternativo y experimental de los años 90 y 2000 y sus influencias (Muse)

Como se ha mencionado anteriormente, Muse ha sido la banda que considero como máxima fuente de inspiración para mis obras, como compositor he abarcado distintos géneros, formatos y estilos musicales, pero la influencia de Muse ha estado implícita en la mayoría de estas composiciones. Al estar presente en mi proceso compositivo, considero importante hablar de ellos como banda y de Matthew Bellamy como líder y compositor.

Matthew Bellamy, nacido el 9 de junio de 1978 en Cambridge, Inglaterra, inicia temprano en la música, siendo intérprete de piano desde los seis años, su padre George Bellamy fue

guitarrista del grupo de rock británico The Tornados*,* el cual fue el primer grupo británico en estar en el primer puesto de las listas de ventas de los Estados Unidos.

Por parte de Bellamy, desde la infancia veía la música como un hobbie y si se quería dedicar a ello sería direccionado a la música clásica y al jazz. Sin embargo, la admiración que tuvo al escuchar el virtuosismo de Jimmy Hendrix y las ocurrencias en Rage Against The Machine, teniendo a Tom Morello como guitarrista, cambió la perspectiva y el enfoque que tenía respecto a la música. A los 14 años audicionó para la banda Carnage Mayhem donde conoció *a* Dominic Howard quien era el baterista de la agrupación. El grupo eventualmente fue disuelto, pero junto a Dominic y a Christopher Wolstenholme*,* Bellamy creó una nueva agrupación conocida como Ghotic Plage y Rocket Baby Dolls. Esta agrupación fue participe de un concurso de bandas en la escuela de Matt y resultó ganadora, debido a este éxito los tres compañeros decidieron dedicarse a la música y abandonar sus estudios. Eventualmente, en 1997, el nombre de la agrupación cambia y se establece en *Muse*.

Por parte de Matt Bellamy, este ha sido comparado fuertemente con otros artistas, especialmente con Thomas Yorke, cantante de Radiohead, el cual destaca por tener una labor interpretativa vocal de carácter agudo, en falsete y de notas sostenidas. Sin embargo, estas comparaciones no afectaron mucho en Bellamy, él mismo ha declarado que la influencia del músico y cantautor estadounidense *Jeff Buckley* ha sido parte importante en su proceso creativo con la banda, cuya vida musical es previa a Radiohead.

Como banda, Muse tiene factores interpretativos que hacen que se diferencien de distintas bandas, uno de estos es la importancia que se le da al bajo de Wolstenholme, haciendo que el papel del bajo pase de ser el de un acompañamiento netamente básico a uno que es igual de importante, tan melódico y contundente como la línea de voz y de guitarra. Otro factor importante es la voz y el estilo interpretativo de Bellamy, que, como se mencionó con anterioridad, destaca por ser increíblemente expresiva, de carácter agudo, expresado con voz mixta y falsete, además de notas largas y dinámicamente cambiantes.

Muse se establece en el subgénero del rock conocido como *rock alternativo* mezclado con música electrónica, con influencias que van desde la música clásica, romántica y el rock progresivo. Sin embargo, el nombre de *rock alternativo* le es dado a este subgénero del rock por no depender de disqueras grandes ya que en su origen, no busca pertenecer a lo comercial en la gran industria musical, sino más bien, confiar su trabajo a disqueras más bien pequeñas y asequibles monetariamente.

Debido a la existencia de distintos géneros musicales previos al rock alternativo, es de imaginarse cuales han sido aquellos que inspiran este subgénero, entre ellos se puede destacar el R&B, el country, rock & roll, el folk y la música pop.

… Pasando por las letras y músicos que marcaron espacios importantes como máximos exponentes llevó a trascender aspectos y características musicales desde un género hacia otro, logrando ser finalmente una razón principal para ser influencias entre sí, aportadas desde el mismo artista sin importar géneros; llevando conocimientos propios de cada músico desde una banda hacia otra. (Patiño, 2015).

Esto le da la libertad necesaria al rock alternativo a comportarse y expresarse de distintas maneras y de tener factores característicos relativamente únicos, encontrando en las piezas musicales estrofas interpretadas por voces cálidas y suaves y guitarras acústicas a coros más bien agresivos y llenos de distorsión.

Respecto a lo último escrito, Muse no se queda atrás. Su discografía está diseñada para sonar distinto en cada pieza, la conceptualización de sus álbumes hace que se tejan historias entre cada producción. Sin embargo, el sonido conseguido entre sus canciones es muy variado; la diferencia entre sus obras es significativo, contando con un sonido de balada (*Unintended, Sing for Absolution, Something Human, Ghosts*), o un sonido agresivo y distorsionado (*Uprising, Won´t Stand Down, Plug in Baby, Bliss, New Born, Stockholm Syndrome o Futurism*) o temas que están entre el mundo sonoro del rock y el de la música romanticista (*Butterflies and Hurricanes, United States Of Eurasia, Drones, Exogenesis*).

2. **CREACIÓN MUSICAL, DESCRIPCIÓN DE LAS TECNICAS COMPOSITIVAS UTILIZADAS Y DEL PROCESO CREATIVO.**

Ilusiones y verdades es una composición que busca condensar lo máximo de mi aprendizaje con respecto a la música a lo largo de mi vida, cuenta con cuatro movimientos donde el uso de distintas técnicas compositivas, géneros y sonoridades la hacen una pieza muy variada pero que se conecta entre todas sus partes. Su nombre alude a mi camino como compositor, a los retos y a la realidad a la que me he enfrentado al estudiar en academia, a mi proceso empírico, a los aprendizajes musicales y personales adquiridos al tocar y crear junto a compañeros en mi vida como estudiante.

2.1 Primer movimiento, titulado *Entrance*: proceso compositivo y análisis.

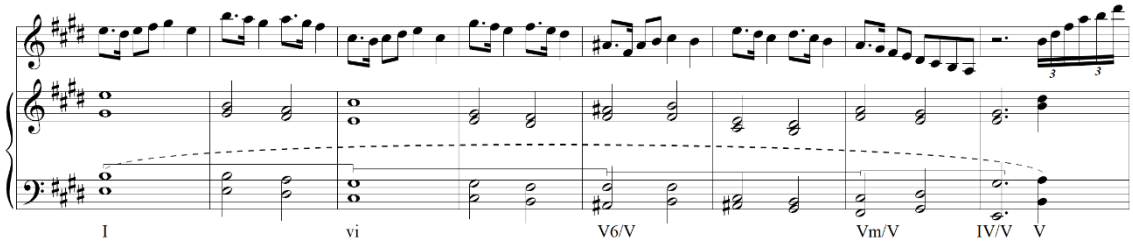
En español “Entrada” es el nombre del primer movimiento de la obra, simboliza mis primeros pasos en la composición, con influencias de compositores como Mozart, Beethoven, y Haydn, donde, aunque no se respetan en su totalidad las reglas establecidas, buscaba implementar los recursos compositivos que eran comunes en esta época de la música occidental: el desarrollo motívico, encadenamientos entre acordes, modulaciones tonales y secuencias. El movimiento está dividido en dos grandes secciones: A, B y una pequeña coda.

El motivo principal de la sección A nace al prolongar un acorde utilizando técnicas contrapuntísticas, en este caso, el acorde de E mayor.



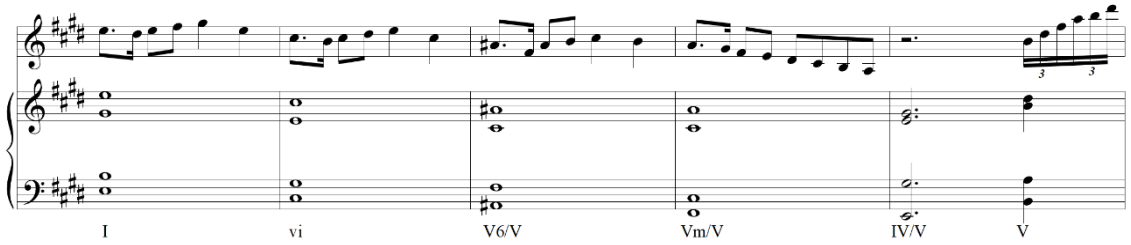
(Melodía principal del tema A contra reducción armónica en piano)

A raíz de esto se genera un encadenamiento secuencial en la melodía imitando el motivo, cambiando su centro dependiendo de la armonía. En la figura superior se señala la relación entre la melodía del encadenamiento de los acordes (sistema 2 y 3) con respecto al resultado melódico de la obra (primer sistema).



Para desarrollar el tema buscaba una secuencia de acordes por terceras menores para llegar al V grado. Este desarrollo tiene un fraseo tipo pregunta y respuesta por compases, la respuesta de las frases ayuda a encadenar sutilmente los acordes importantes y direccionar la sección.

Si se reduce dejando únicamente los compases de pregunta, quedaría así:



En esta sección la melodía principal aparecerá repartida entre los instrumentos, sin embargo, se mantendrá un instrumento (o dos) que mantenga la estabilidad métrica ejecutando corcheas en staccato. En los primeros ocho compases, en los cuales se presenta el motivo de esta sección; la melodía la tendrán los violines, armonizándose en paralelo de acuerdo con la armonía de cada compás, mientras que la viola mantendrá la estabilidad métrica. El chelo por su parte ejecutará el bajo de los acordes que se formen en cada compás.



(Entrance, compases 1 al 4)

Se concluye la presentación de la sección con un rallentando y una fermata sobre el acorde de tónica en tutti.



(Entrance, compases 9 y 10)

Del compás 11 al compás 17 se repartirá el motivo principal a manera de pregunta y respuesta por compás. En los compases 11, 13, 15 y 17, el motivo se presentará en la viola mientras los violines mantienen las corcheas en staccato mientras que en los compases 12, 14 y 16 la viola estará en silencio mientras los demás instrumentos responden imitando el motivo.



(Entrance, compases 11 a 17)

En el compás 18 se llega a un tutti reposando sobre el acorde de tónica e inmediatamente se arpegia el acorde de dominante en los dos violines para retomar el motivo, ahora ejecutado en los violines, acompañados por un chelo activo rítmicamente. La viola ahora mantiene las corcheas en staccato por compás.



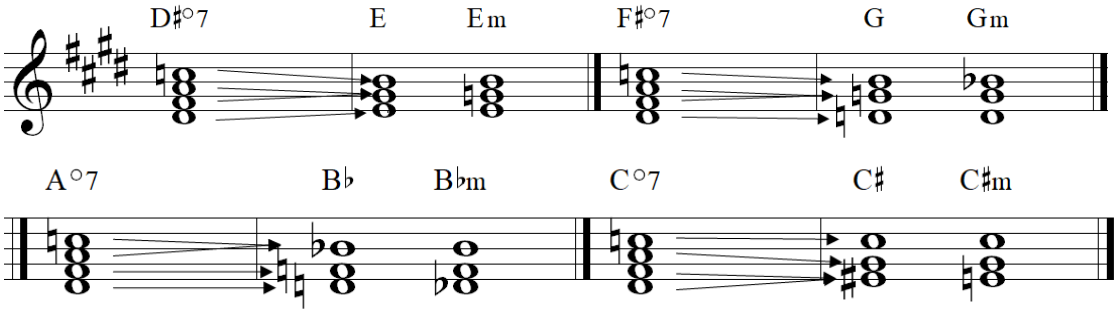
(Entrance, compases 18 a 25)

En el compás 26, luego de reposar sobre el acorde de tónica se presenta una modulación a una tonalidad lejana: Bb.

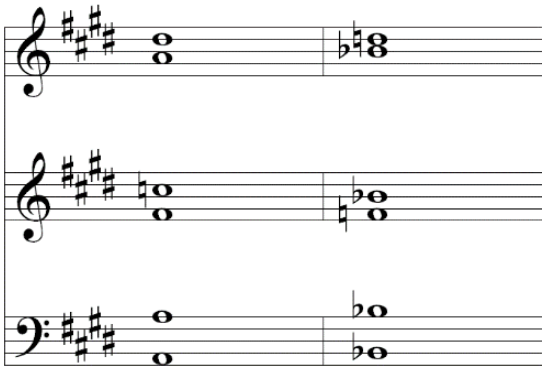


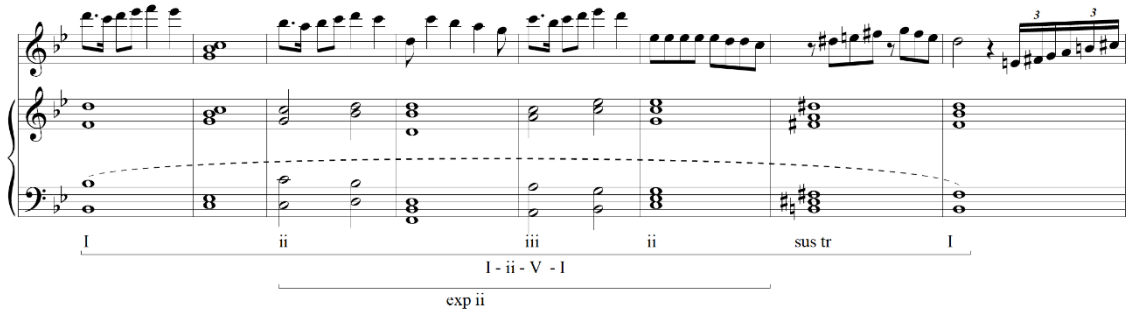
(Entrance, compás 26 y 27)

Esta modulación se realiza desde el vii°7 ya que este acorde permite modular enarmónicamente si tenemos en cuenta que cada una de sus notas es la sensible de una tonalidad cercana



Si se reduce quedaría así:





La sección de la modulación es a grandes rasgos un encadenamiento típico en la música occidental: ii – V – I, sin embargo, para generar un color distinto se sustituye el V7 por un acorde que tenga el mismo tritono.

Esta sección en Bb se comporta de la misma manera que la sección anterior, mantiene el motivo en los violines en los compases 27, 29 y 31, dejando los compases 28, 30, 32 para que se ejecuten melodías a manera de respuesta entre todos los instrumentos variando la densidad de la sección.



(Entrance, compases 27 a 32)

Para terminar esta sección, del compás 40 al 43 se presenta un aumento del peso armónico construyendo el acorde de dominante desde el chelo hasta el violín 1, dejando un espacio de un tiempo para la entrada progresiva de todos los instrumentos.



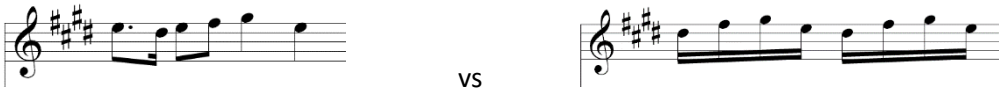
(Entrance, compases 40 a 43)

La sección B comienza con una introducción que se genera usando una secuencia de cuatro notas (E, F#, G#, D#) y entra progresivamente en todos los instrumentos buscando peso armónico.



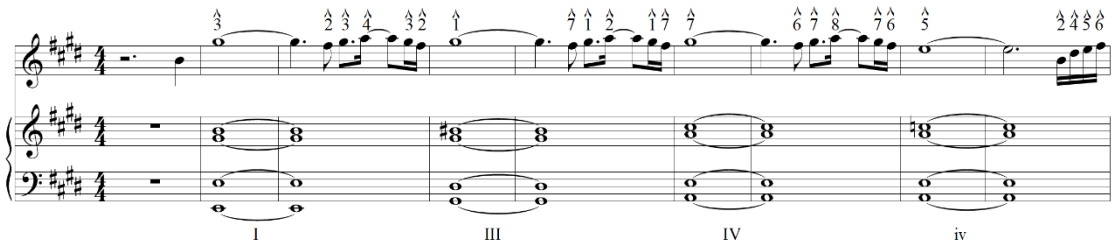
(Entrance, introducción a la sección B)

Nótese que las notas de esta introducción son las que se presentan en el motivo del tema A

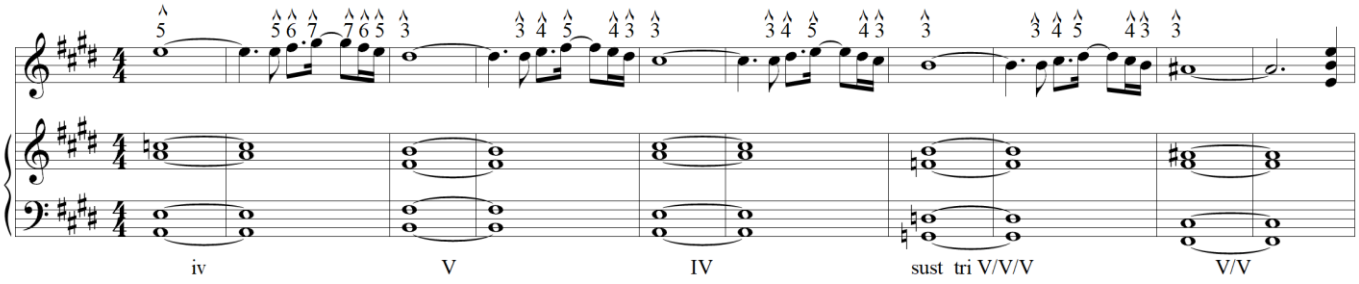


Motivo tema A Introducción tema B

El motivo de la sección B está dividido en dos frases, la frase antecedente se mantiene igual sobre distintos grados armónicos, siendo en cada caso parte de una nota acórdica o de una tensión.



La armonía utilizada es la misma progresión de acordes de canciones de rock como: *Creep* de Radiohead, *The Post War Dream* de Pink Floyd o *Get Free* de Lana del Rey; utilizando dos acordes que se encuentran en los ejemplos mencionados: el III grado mayor como dominante del IV y el iv grado menor como sustituto de la dominante. La frase consecuente cambia la altura del motivo dejando a la melodía con notas acórdicas siempre en los pulsos fuertes.



El manejo del motivo en esta sección es un poco distinto a la de la sección A, puesto que aquí se presenta el motivo, principalmente en los violines, y la viola realiza un contrapunto respondiendo a la armonía, el chelo, al igual que la sección A, mantiene la línea del bajo de acuerdo con la armonía.



(Entrance, compases 59 al 63)

Para desarrollar el ritmo melódico del chelo, el cual pasa a acompañar en corcheas.



(Entrance, compases 68 al 71)

Del compás 76 al 83 se realiza el motivo de la sección en tutti, dejando los compases de redonda para formar acordes en bloque.



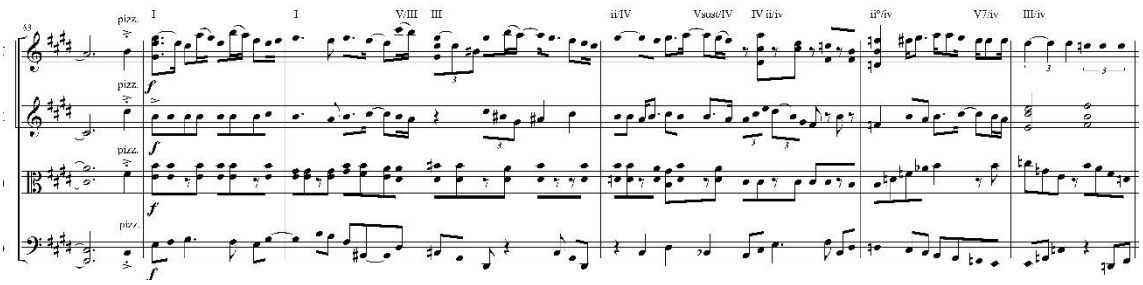
(Entrance, compases 76 al 83)

De los compases 84 al 99 se cambia el timbre de la sección al tocar todo en pizzicato, la idea de estos compases es formar un gran contrapunto lleno de superposiciones rítmicas.



(Entrance, compases 83 a 87)

Para desarrollar esta sección se amplía el uso de la armonía cromática, dominantes secundarias y sustituciones tritonales, todo en pro de expandir los recursos armónicos y rítmicos de la sección. Sin embargo, la armonía base se puede reducir a la progresión de acordes: I – III – IV – iv.





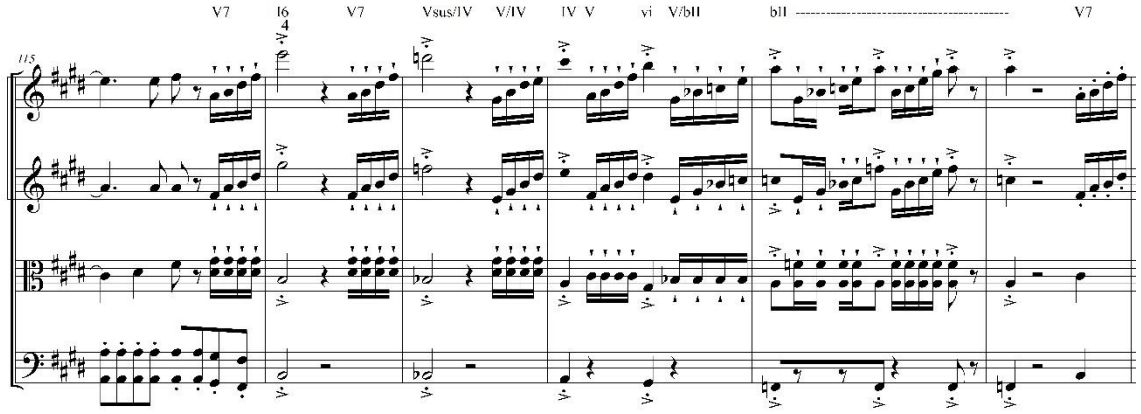
(Entrance, compases 83 a 99)

Para retomar la idea principal de la sección se realiza un juego con el timbre variando entre dos técnicas propias de esta familia instrumental, la ejecución con pizzicato y con arco, tocando un compás con pizzicato y el siguiente con arco hasta finalizar con arco y retornar el motivo de la sección.

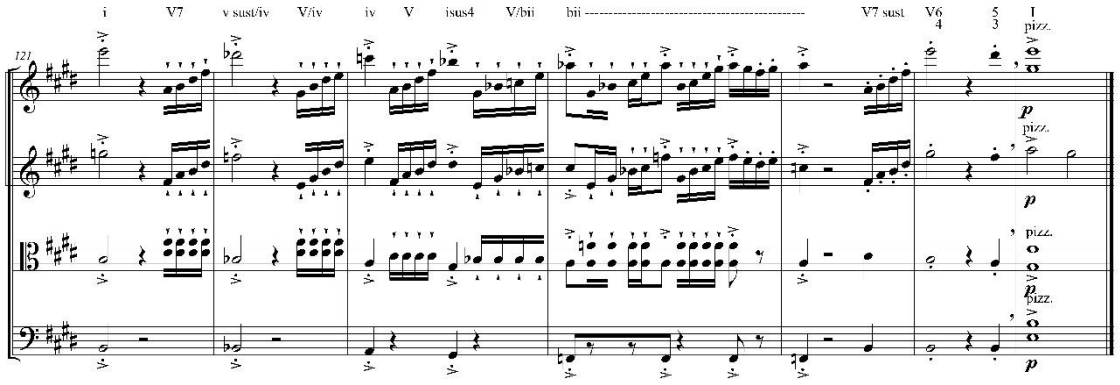


(Entrance, compases 99 a 105)

Para la coda se utiliza nuevamente una secuencia de acordes cromáticos descendentes en dos polaridades. Primero se presentan en modo mayor y luego en modo menor termina el movimiento con una cadencia común de la música tradicional occidental, una cadencia perfecta.



–



(Entrance, compases 115 a 127)

2.2 Segundo movimiento, titulado *Confrontación*: proceso compositivo y análisis

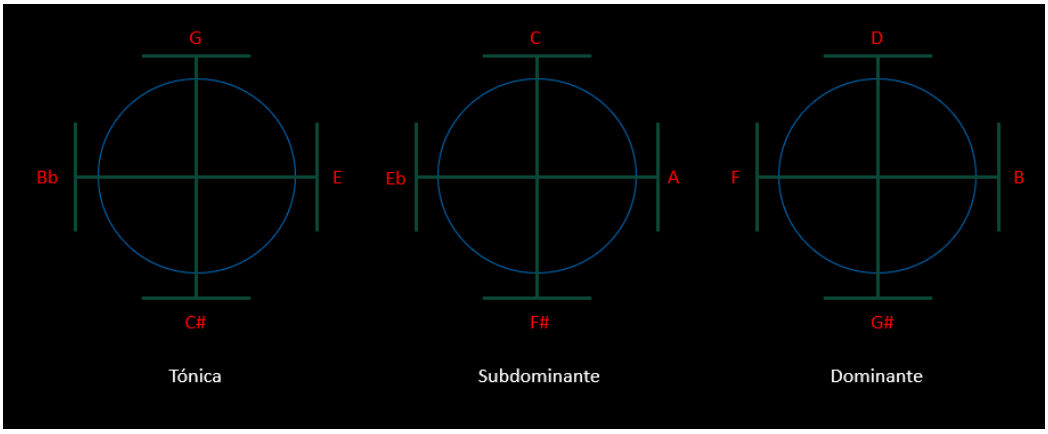
La idea principal y la búsqueda en este movimiento consiste en enfrentar distintos estilos de composición y géneros: el blues, el sistema de ejes, la armonía negativa y teoría de conjuntos. Todo en un mismo lugar.

Este movimiento cuenta con cuatro grandes secciones: Introducción, Sección A, Sección B, sección C y Coda.

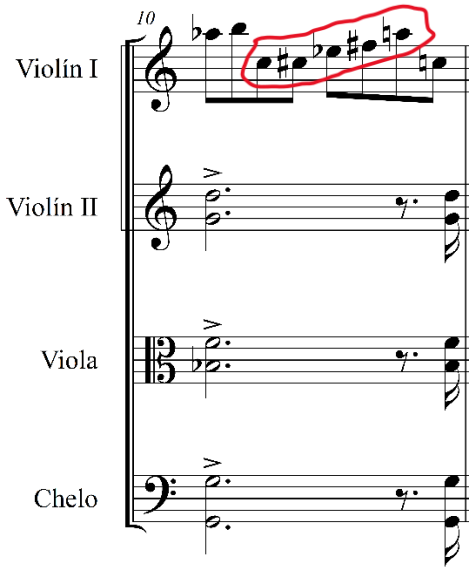
En la introducción se hace uso de tres acordes cromáticos en orden cromático ascendente son: F# - Gm – Ab



La pieza está en la tonalidad de Gm, de esta manera los acordes de F# y Ab no tienen relación alguna, sin embargo, están considerados dentro de una lógica de ejes tonales donde F# tiene una lógica de eje subdominante y Ab o G# de dominante:

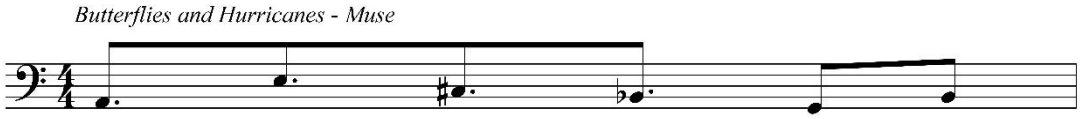


La melodía del violín 1 que se presenta hace parte de un conjunto 5-31 de la lista de Alan Forte: (01369).

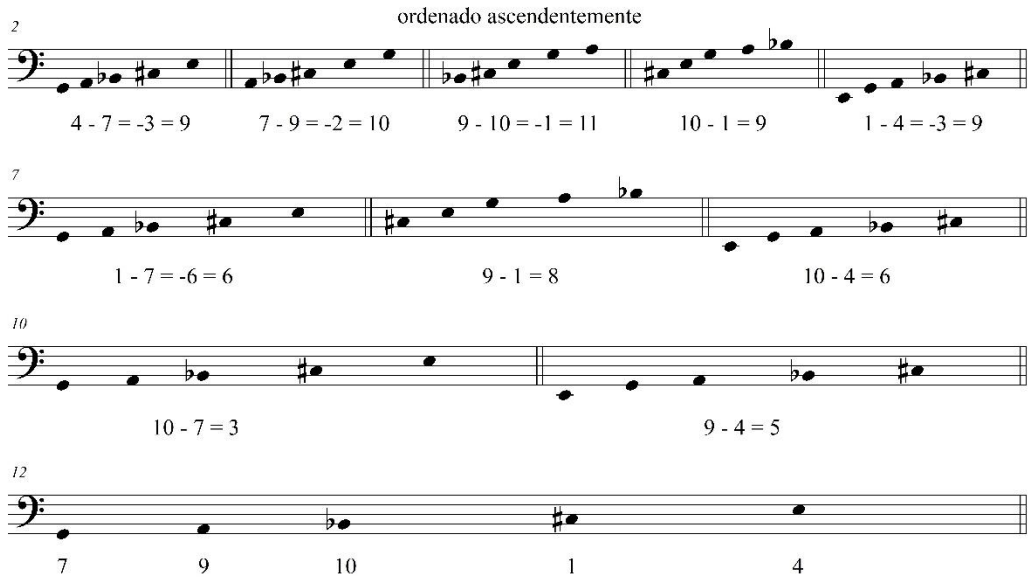


(Confrontación, melodía del violín 1)

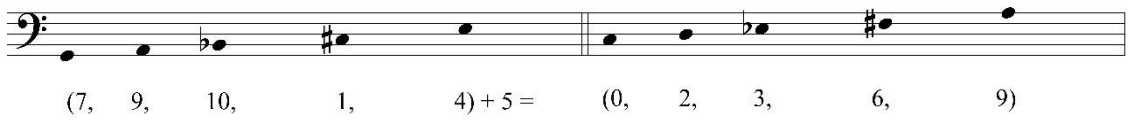
Escogí este conjunto por la canción *Butterflies and Hurricanes* de Muse. En esta canción la línea del bajo arpegia el acorde de A7(b9) como parte de un interludio para entrar a la estrofa desarrollada instrumentalmente. Decidí incorporar ese interludio a la composición de alguna manera, así que lo deconstruí, y lo analicé utilizando el *pitch class set.*



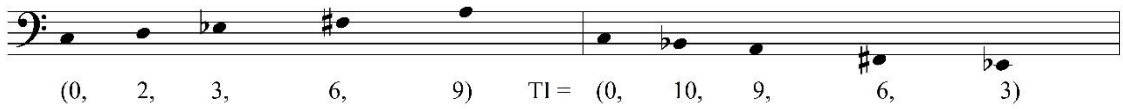
Ya teniendo las notas, son consideradas cada una como una clase tónica y se acomodan de manera escalar diatónicamente ascendente partiendo de cada una de las clases tónicas, esto para encontrar la distancia interválica más corta entre las notas de los extremos:



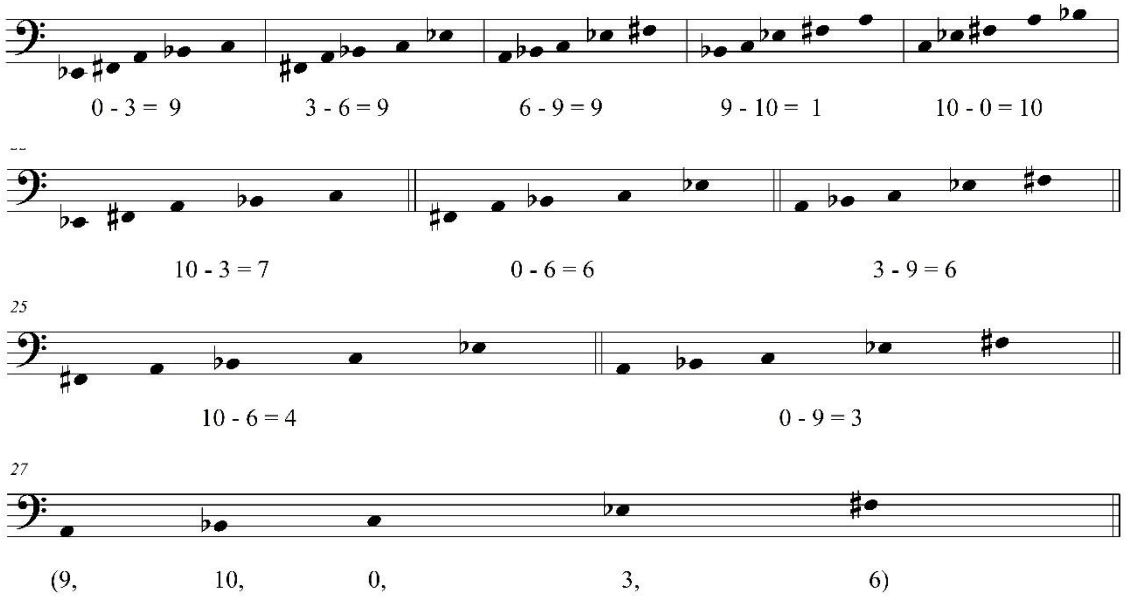
En este caso el conjunto de clase tónica que tiene la interválica más compacta es el conjunto (7, 9, 10, 1, 4), el siguiente paso es transponerlo a, T0, para ello se suman 5 semitonos, dando como resultado:



Sin embargo, el conjunto (0, 2, 3, 6, 9) no existe en la lista de Forte, por lo cual puede significar que esté invertido, para comprobarlo, se toma el conjunto y se invierte utilizando su clase tónica complementaria:



Y se repiten los pasos anteriores: se acomodan ascendentemente y se busca la distancia interválica más compacta



Para saber qué conjunto de clase tónica es se debe dejar en T0, para ello se suman 3 semitonos:



Dando como resultado



Este conjunto aparece en el violín 1 en toda la introducción del tema, el orden de aparición de las transposiciones del conjunto (0,1,3,6,9) son: T2, T2, T0, T0, T3, T3, T3, T3, T2, T3 (incompleto).

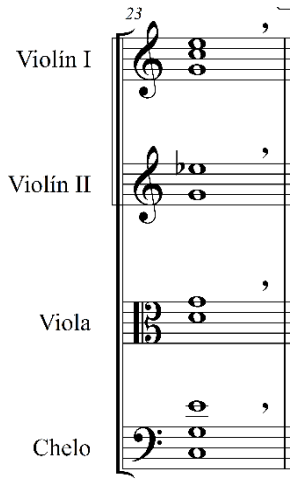


Del compás 17 al 22 se busca jugar con distintas subdivisiones rítmicas sobre un bajo constante, a tempo.



(Confrontación, compases 17 al 23)

En el compás 21 se presenta un acorde construido por cuartas perfectas que resuelve en el compás 23 a un Cm9 (iv de la tonalidad de la obra).



(Confrontación, compás 23)

La sección A tiene la estructura de una forma blues usando el chelo como un bajo de blues sobre Gm(9b).



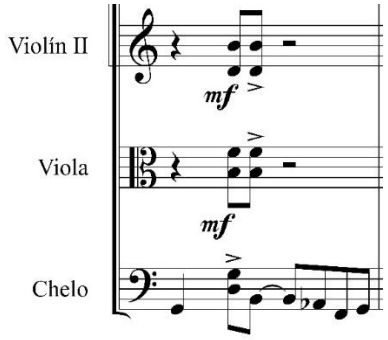
(Confrontación, compás 24)

La estructura de este tema A es igual al de la *forma blues* a partir de G*:*

I	I	I	I
IV	IV	I	I
V	IV	V	I

G7b9	G7b9	G7b9	G7b9
C7(b9)	C7(b9)	G7b9	G7b9
D7(b9)	C7(b9)	G7b9	D7(b9)

La viola y el violín 2 actúan como acompañamiento en el segundo pulso.



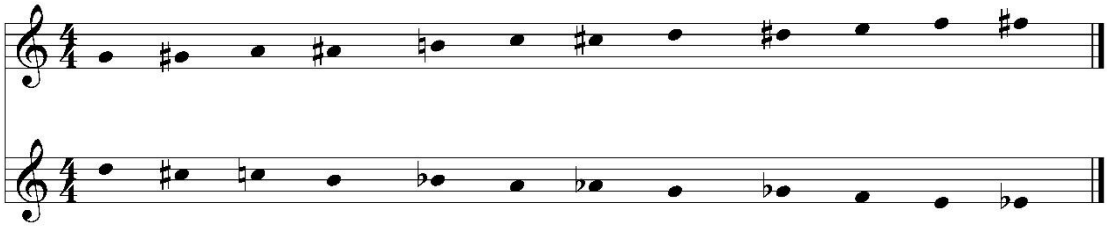
(Confrontación, compás 28)

La melodía de esta sección responde a la armonía de cada compás, utilizando aproximaciones cromáticas usadas a las notas acórdicas y sincopa, recursos vistos generalmente en música blues y jazz.



(Confrontación, compás 28 a 31)

Cuando el ciclo armónico se repite (12 compases después), se añade una segunda voz en el violín 2, escrita desde su paralela negativa, lo que resulta en un juego entre consonancias y disonancias.



(Escala cromática desde G y su paralela negativa D)



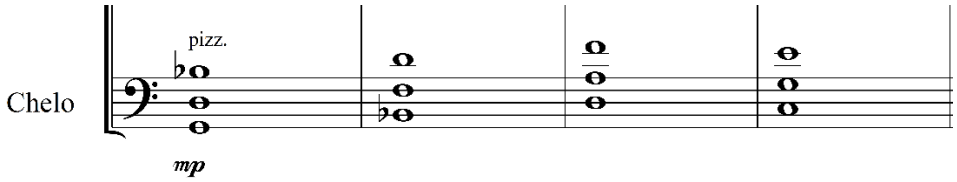
(Confrontación, compases 40 al 43)

Además, eventualmente la viola deja de acompañar rítmicamente y se une melódicamente tocando la nota C desde un pianísimo en crescendo hasta un tutti en dos acordes: G9 y Ab9, que, al igual que en la introducción, se ubican en un eje de tónica y dominante respectivamente.



(Confrontación, compás 52)

El tema B busca la sensación de una calma pasajera, con ciclos de cuatro acordes sucesivos acomodados por terceras diatónicas y una segunda diatónica manteniendo la estabilidad armónica. Los acordes que se presentan son: Gm – Bb – Dm – C



(Confrontación, compases 53 a 56)

Del compás 47 al 68 se suma un evento en el violín 2, el cual ejecuta la nota Bb en negras. Además, se propone una aceleración rítmica, para lo cual se juega con subdivisiones desplazadas a contratiempo cada cuatro compases entre la viola y el violín 2.





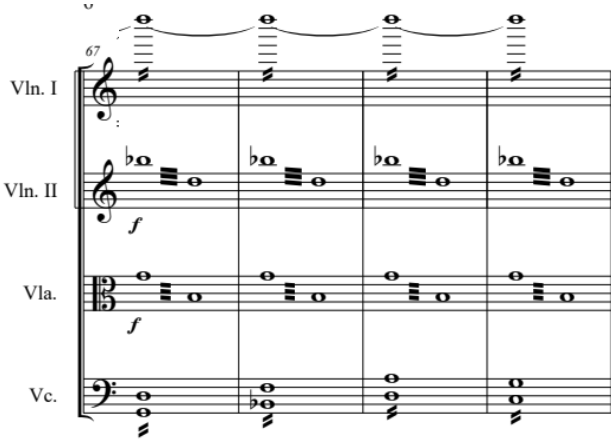
(Confrontación, compases 55 al 66)

El violín 1 no busca tener un sentido melódico o armónico dominante, sino contraponerse al orden rítmico que está establecido en los demás instrumentos. Esto se consigue al implementar subdivisiones ternarias a tiempo y contratiempo, y justo cuando se ordena en el compás 67 los demás intérpretes se unen al desorden.



(Confrontación, compases 61 al 68)

Esta aceleración rítmica se presenta de manera indeterminada del compás 69 al 72, para ello se deja un trémolo ad libitum en todos los intérpretes en una dinámica de forte, para ir conduciendo a una sección más grande de duración indeterminada.

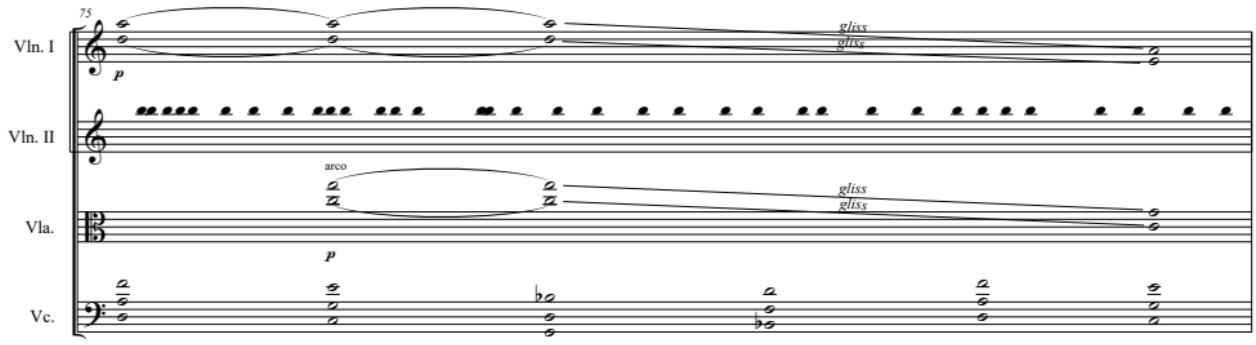


(Confrontación, compases 67 a 70)

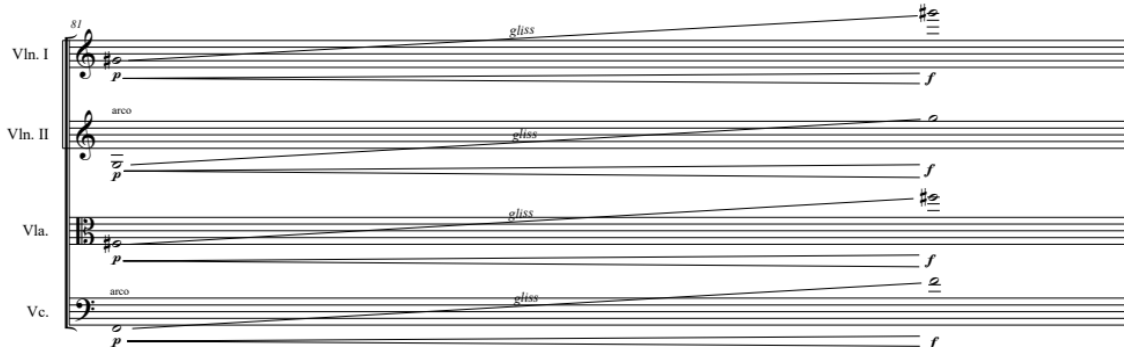
Abruptamente se cortan los trémolos y se regresa a la primera división de compás; la viola ahora usa el conjunto (0,1,3,6,9) a partir de Bb, presentado en negras.



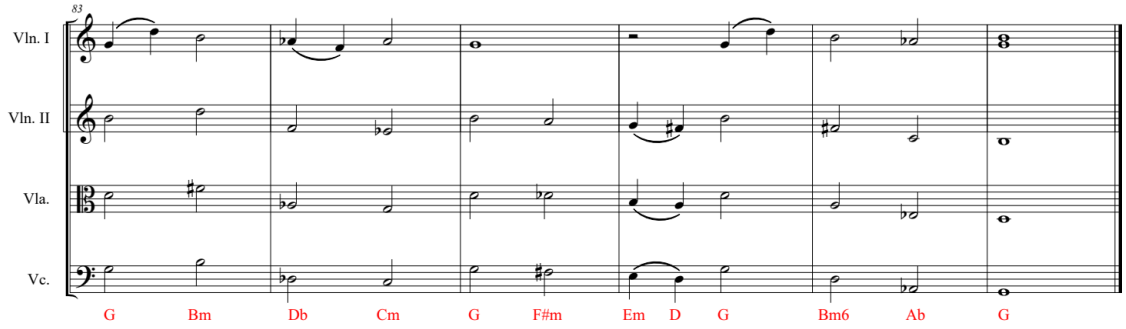
La sección C es de duración indeterminada, la idea es generar un cúmulo de eventos que van ralentizándose o cayendo en picada. Para ello se mantienen los mismos acordes en el chelo y se une un acorde cuartal en disposición cerrada entre el violín 1 y la viola, el cual se mantiene espacialmente y luego decae dos octavas asentándose en el acorde de C (6). El comportamiento del violín 2 es el evento que se va ralentizando progresivamente. La duración de esta sección depende del chelo puesto que cada acorde significa un nuevo evento en esta sección.



Seguido, se presenta un clúster desde F a G# (F, F#, G, G#) ahora de manera ascendente pasando por dos octavas enteras, llegando así, al clímax de la pieza. Donde la duración, tanto del glissando como de la permanencia en la nota de llegada, depende únicamente de los intérpretes.



Para finalizar este movimiento, del compás 83 al 88 se llega a una coda en la que el violín 1 presenta el conjunto (0, 1, 3, 6, 9) en el orden en el que se presenta en *Butterflies and Hurricanes*, pero en G, mientras los demás instrumentos acompañan en bloque.



Lo esencial de este movimiento es apreciar esta lucha constante entre lo estable y lo inestable, entre lo que “está bien” y lo “que está mal” que, al final, termina siendo parte de un todo que responde a la libertad de elegir, de explorar y explotar lo que conozco para construir este mundo sonoro chocante y disfuncional.

2.3 Tercer movimiento, titulado *Exploración*: proceso compositivo y análisis

Cuatro minutos de música con diferentes formas de abarcar una serie dodecafónica y la resolución de un acorde. Se divide en secciones heterogéneas sin buscar una relación de frases antecedentes y consecuentes. A lo largo de la composición se presenta una serie de alturas predeterminada y con ella se desarrolla gran parte de la música. Cada sección es una idea, cada idea se relaciona entre las demás por los conjuntos empleados y por la serie inicial, y al final busco que esta relación esté conectada con la obra en su totalidad.

La serie principal o serie A es:



Y la serie B (su inversión):



Resaltaré en color amarillo la serie A y en azul la serie B.



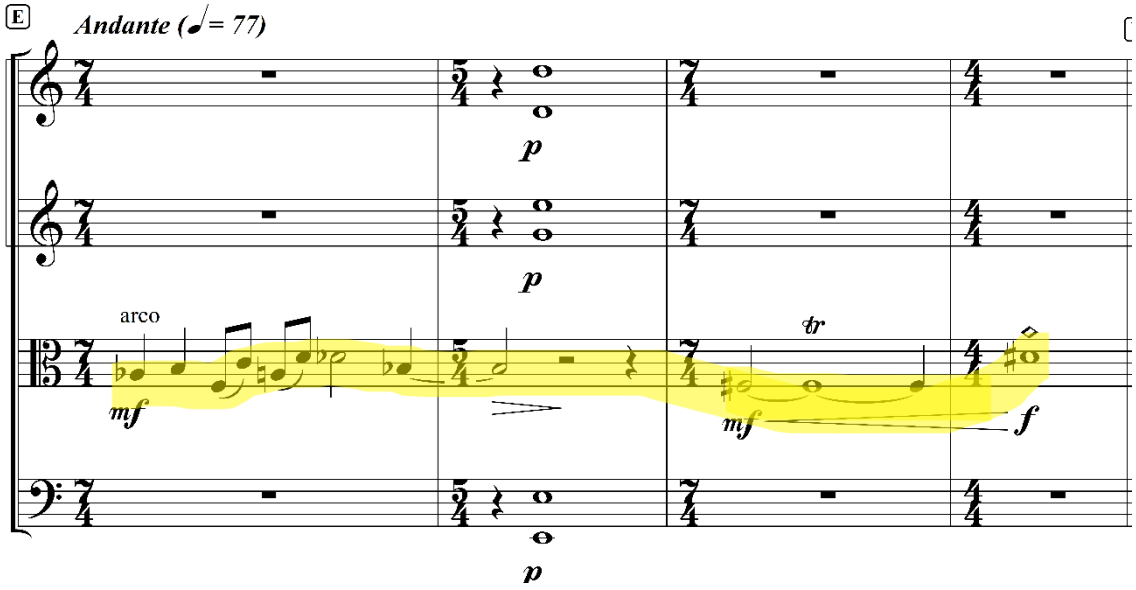
(Exploración, compases 5 al 14)



(Exploración, compases 19 al 26)



(Exploración, compases 45 al 47)



(Exploración, compases 62 al 65)



También se fragmentó esta serie en pequeños conjuntos de tres sonidos para desarrollar la composición y se acomodaron en forma escalar ascendente para poder analizarlos con el sistema de pitch class set para finalmente ubicarlos en la lista de Forte:



Si se acomodan en su forma normal y forma prima el resultado es el uso de tres conjuntos:



Marcaré con colores donde aparezcan estos tres conjuntos y si están transpuestos o invertidos:



(Exploración, compases 28 al 40)

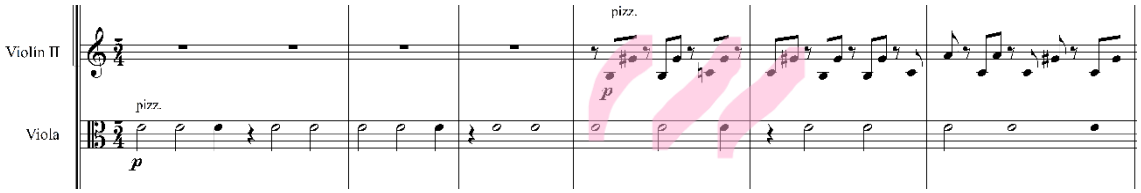


(Exploración, compases 47 al 56)

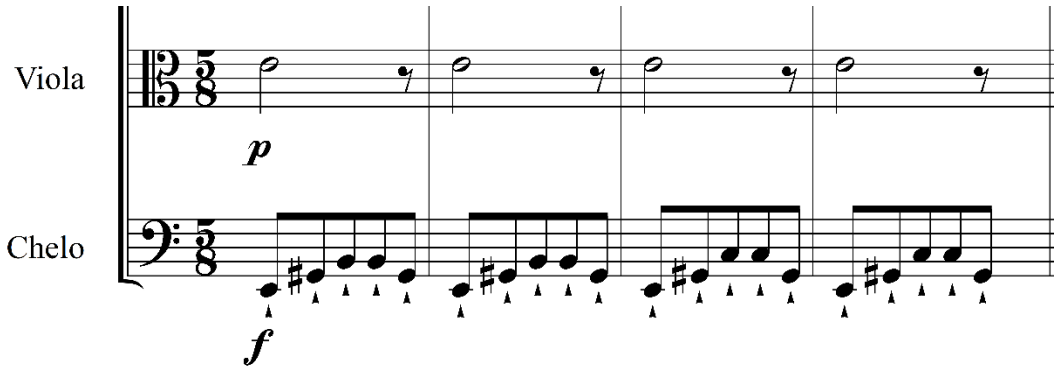


(Exploración, compases 78 al 83)

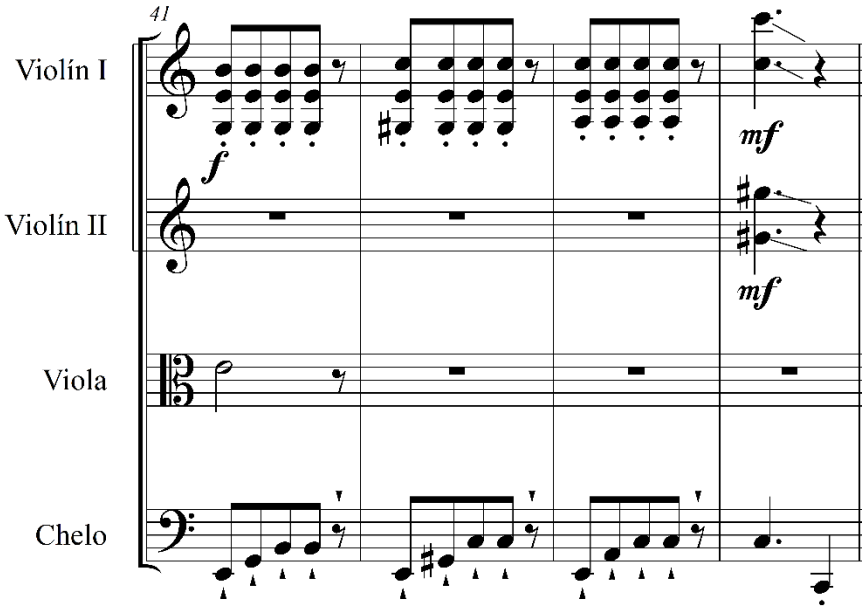
Algo que se resalta es el uso del ostinato sobre la nota E en distintas secciones de este movimiento. Esta nota hace parte de las series utilizadas, siendo la nota inicial de la serie B y la nota final de la serie A. Además, es la nota complementaria de un acorde aumentado que se utiliza a lo largo de la pieza, y por último, es la nota con la que inicia y termina la pieza.



(Exploración, ostinato en E. Compases 1 al 7)



(Exploración, acorde aumentado y ostinato en E. Compases 28 al 31)



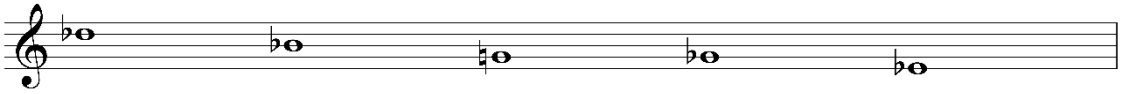
(Exploración, acorde aumentado y ostinato en E. Compases 41 al 44)

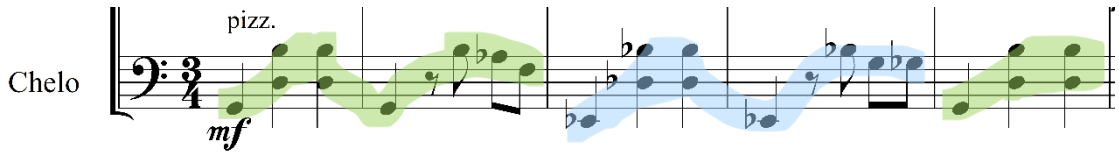


(Exploración, acorde aumentado y ostinato en E. Compases 111 al 115)

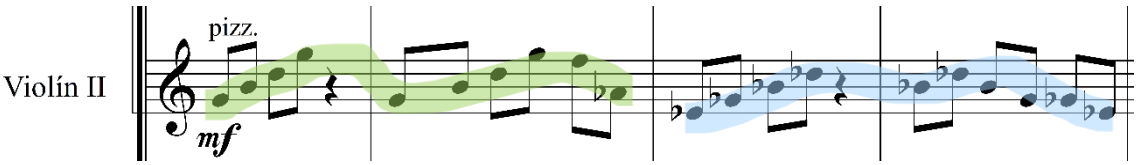
Lo interesante de este acorde aumentado es que, si una de sus voces resuelve cromáticamente ascendente, el resultado es un acorde menor, en cambio, si su resolución es cromáticamente descendente, el resultado es un acorde mayor.

Además de lo mencionado, la armonía que se mantiene a lo largo de este movimiento recae sobre dos acordes: G7(b9), el cual ha sido un acorde utilizado a lo largo de la composición en su totalidad; y Gb add6(b9), éste último acorde nace de las penúltimas notas de la serie A, ambos acordes corresponden a los conjuntos (0 1 3 6 9) en T4I y (0 1 4 6 9) en T5I respectivamente.

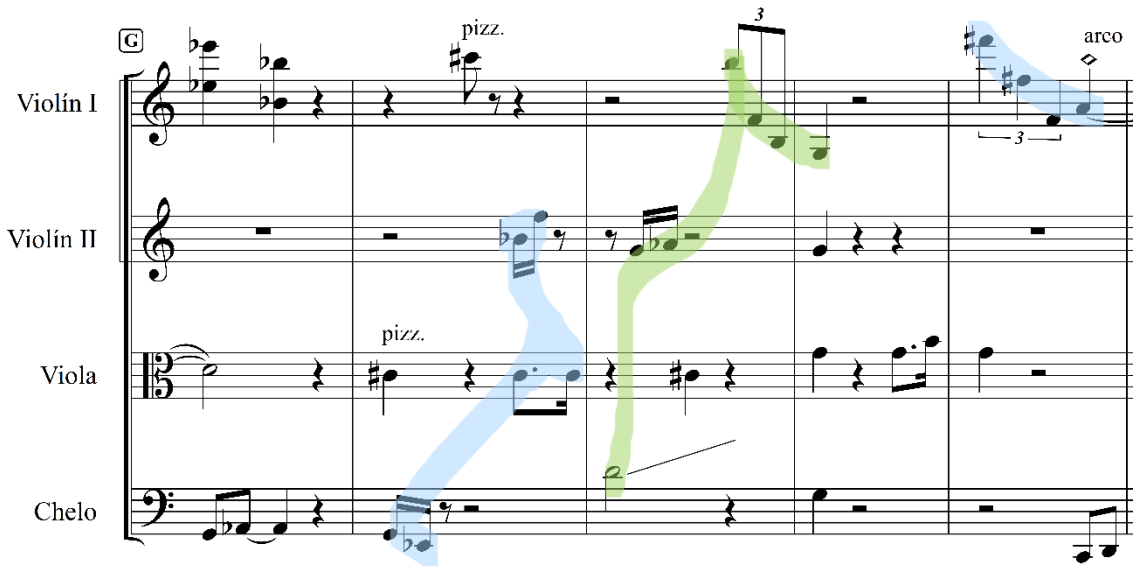




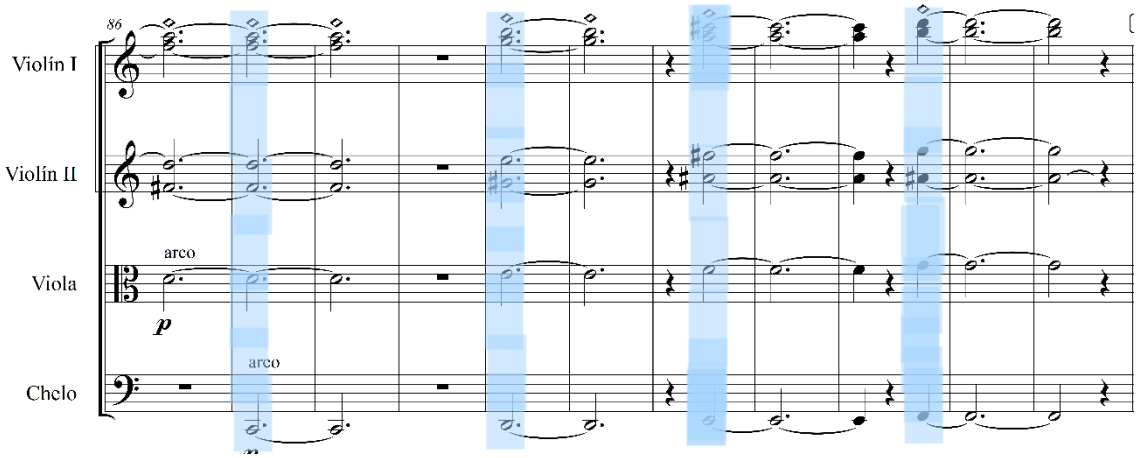
(Exploración, G7(b9) y Gb add6(b9). Compases 66 al 70)



(Exploración, G7(b9) y Gb add6(b9). Compases 70 al 73)

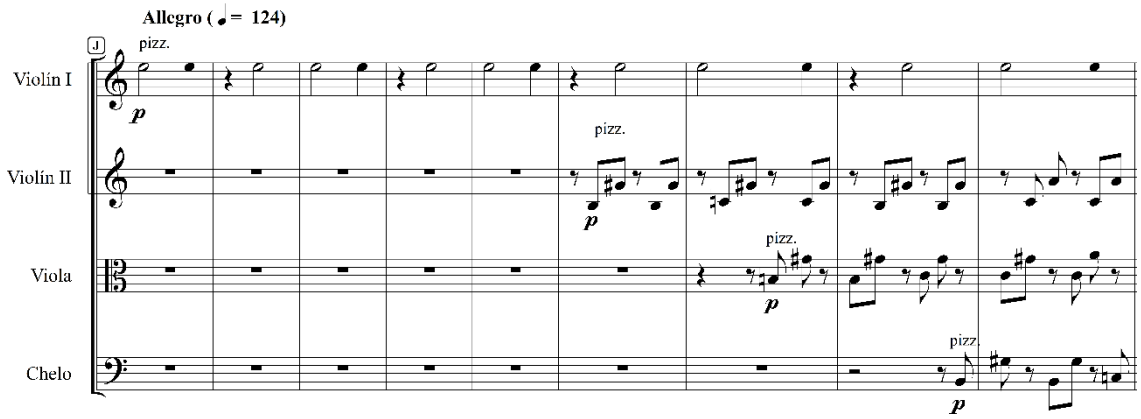


(Exploración, G7(b9) y Gb add6(b9). Compases 78 al 82)

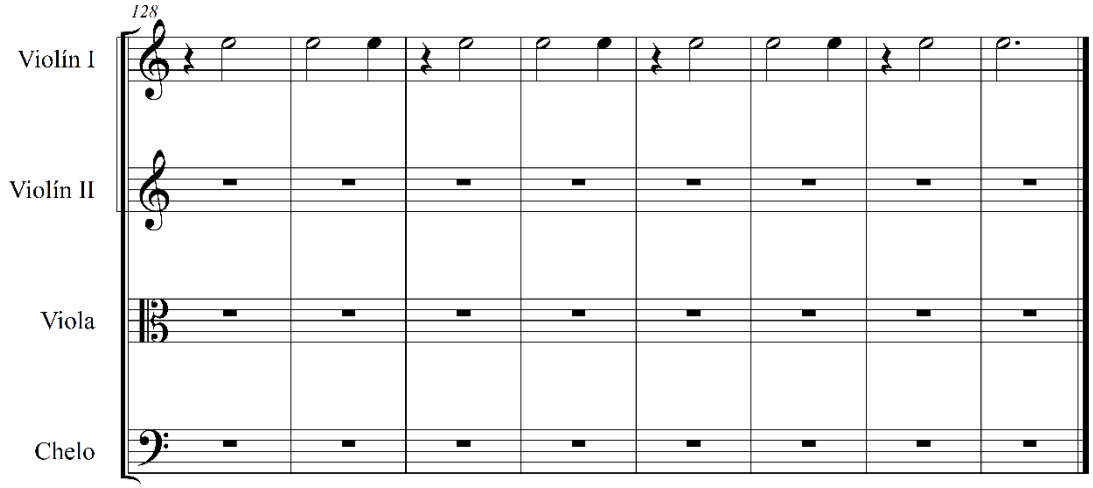


(Exploración, Gb add6(b9). Compases 86 al 96)

Para terminar la pieza, se presenta el ostinato del E en el violín, mientras que los demás instrumentos se encargan de complementar el acorde aumentado y su resolución cromática hasta que todo, salvo el ostinato, desaparece.



(Exploración, compases 107 al 115)



(Exploración, compases 128 al 135)

2.4 Cuarto movimiento, titulado *Conclusión:* proceso compositivo y análisis

Antes de abordar el análisis hablaré un poco del proceso compositivo de este movimiento. La inspiración, como bien lo mencioné es Muse. Para componer me dediqué a estudiar canciones de ellos que me resultaran llamativas, aprenderme las líneas de bajo, de guitarra y de voz, todo en mi guitarra, fue esencial poder entender y adoptar su estilo en mi obra. Lo primero que compuse fue la línea de bajo, con ideas musicales como las que se presentan en *Hysteria*, *Thought Contation*, *Supermasive Blackhole y Stockholm Syndrome*. Al ser una obra para cuarteto de cuerdas frotadas tuve que adaptar las cuerdas de la guitarra en la misma afinación que las del chelo para entender posibilidades e imposibilidades a la hora de escribir.

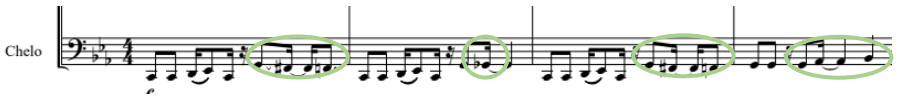
Con la guitarra afinada comencé a improvisar riffs de bajo sobre bases de batería de las obras de ellos, hasta que dio como resultado el riff que se presenta en la pieza y para componer la

melodía de la estrofa me dediqué a improvisar con la voz encima de lo que había escrito musicalmente. En este movimiento quería explorar la sonoridad del rock alternativo junto a la música occidental del periodo romántico. Considero que en este movimiento se nota esa relación mientras se va desarrollando la pieza.

La pieza no está pensada para ser un ejercicio intelectual que despiste a la audiencia con armonías, melodías, rítmicas y cambios extravagantes sino más bien que resulte sencillo de recordar. Al final, la intención que quería mantener era la simpleza y la libertad expresiva en una forma canción, que facilitara mi búsqueda por sonar a música industrial o pop.

La forma de la pieza es:
Introducción –Sección A– Sección B– Interludio – Sección A'– Sección B'– Sección C – Sección A''– Sección B''– Coda.

La obra comienza partiendo de una línea de bajo, escrita en el chelo, en la tonalidad de Cm. Esta línea tiende a reposar sobre grados diatónicos o grados cromáticos de la tonalidad. La rítmica de esta línea es sincopada.



(*Conclusión*, compases 1 al 4)

Sobre esto se suma un acompañamiento ritmo-armónico en la viola imitando a las guitarras rítmicas de Muse, apoyando al chelo rítmicamente. Por último, se presenta una melodía sencilla imitando las guitarras melódicas respondiendo a la armonía utilizada, la cual es igual tanto en la introducción como en la sección A.



(Conclusión, compases 1 al 11)

La estrofa mantiene la esencia de la línea del bajo idéntica mientras la melodía principal suena, esta melodía se puede dividir en dos frases de cuatro compases, la primera de ellas reposa sobre el quinto grado melódico de la tonalidad (G) y la segunda frase en el primer grado melódico (C). Además, se presenta una contramelodía en pizzicato en el violín 2, la cual busca imitar las contramelodias de guitarra que se presentan en temas como *Madness*, *Hysteria* y *Won't Stand Down*.



(Conclusión, compases 12 al 20)

Hay un pequeño *break*[7] antes de pasar al coro, está escrito sobre el quinto grado de la tonalidad resolviendo al tercer grado sostenido (E) para resolver por salto tritonal a la armonía presentada en el coro.



(Conclusión, compases 25 al 28)

La sección B está dividida en dos frases de cuatro compases donde se modula al grado relativo de la tonalidad (Eb). El ciclo armónico es: Ab – Eb – Fm – G7. El G7, aunque no es perteneciente a esta tonalidad y conduce cromáticamente al Ab, era importante mantenerlo ya que conducía directamente al interludio y a la estrofa de la pieza.
La melodía de esta sección se escribió a partir de improvisar con la voz y distintos acordes hasta resultar en algo convincente, pensada para que se condujera por grados conjuntos entre compases. Para retomar la segunda frase del coro se arpegia en semicorcheas el acorde de G7 en los violines, mientras que el chelo desciende cromáticamente de G a E para saltar un tritono al igual que en el break para la entrada al coro. La rítmica en cuanto al bajo se mantiene ahora tética.



(Conclusión, compases 29 al 32)

Para cerrar esta sección y pasar al interludio se hace un tutti sobre el G7 muy parecido a lo que se presenta en *Supremacy*.

[7] Sección o momento breve en una canción donde la instrumentación se detiene o cambia de manera significativa.



(Conclusión, compás 36)

El interludio es parecido a la introducción. Aquello que diferencia a ambas secciones es el material presentado en los violines. Se mantiene la contramelodía de la estrofa interpretada ahora por el violín 1 mientras el violín 2 actúa como un solista.



Al re-exponer la estrofa, los materiales presentados se desarrollan. La melodía es ejecutada en la viola. El violín 1 y el chelo acompañan únicamente en el primer pulso por compás y el violín 2 ejecuta con arco la contramelodía.



(Conclusión, compases 41 al 44)

Se presenta de nuevo el break, ahora en tutti, formando el acorde de Gm.



(Conclusión, compás 45)

La siguiente sección y break, todo se mantiene igual, salvo que ahora el violín 2 armoniza por debajo de la melodía principal en intervalos de sexta mayor o menor, adaptándose a las lógicas armónicas de esta sección.



(Conclusión, compases 49 al 52)

Luego del break, se da paso al tema C de la pieza. Este es completamente distinto a lo presentado. La armonía que se utiliza es el resultado de conducir voces por aproximación diatónica o cromática. Esta armonía se presenta arpegiada ascendentemente en la viola sobre los pulsos 1 y 2 y en el violín 1 con arpegio descendente en los pulsos 3 y 4. Nuevamente, el violín 2 se comporta como un solista, conduce la melodía en función de la armonía mientras que el chelo lo acompaña de manera contrapuntística.


6
D
Cm
Conclusión
Abm
mp
mf
mp
63
B
mp
E
67
A
Conclusión
F#m
71
F#
C#
Cm
f
f
f
8
76
Fm
Conclusión
G7(b9)
sub. p
ff
sub. p
ff
sub. p
ff
sub. p
ff

En los compases 77 y 78, el chelo rompe el ciclo armónico presentado y desciende cromáticamente desde la nota F#3 hasta G2, nota que es la fundamental del acorde climático. Para llegar a este clímax se realiza un arpegio ascendente sobre el acorde de dominante G7(b9) desde un piano hasta un fortissimo sobre la nota G en distintas octavas.

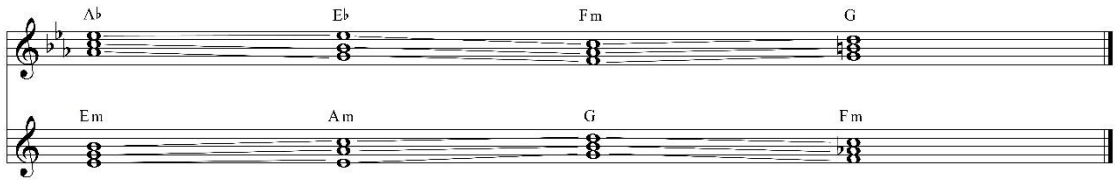


Posteriormente, se re-expone la estrofa con la línea melódica en el chelo mientras que el violín 2 acompaña con el motivo contra melódico. Todo es idéntico a como se ha presentado a lo largo de la obra, sin embargo, para pasar al último coro se realiza una modulación abrupta a Am.

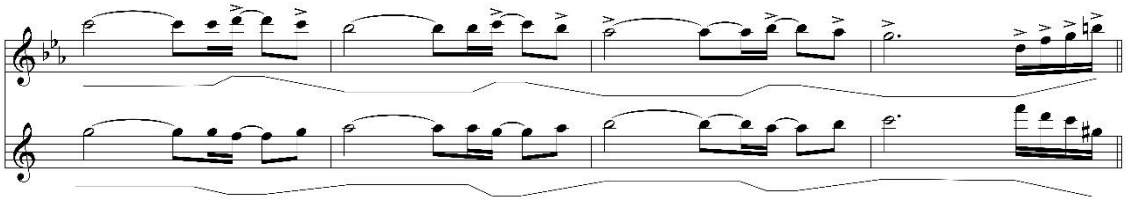


(Conclusión, compases 85 al 88)

Esta modulación resulta de tomar la armonía y la melodía de la sección B y pasarla a su paralelo negativo. Comparando ambas armonías (la original y la resultante negativa) quedarán así:



Comparando ambas melodías junto a su respectivo contorno melódico quedarán así:



Nótese cómo el contorno melódico en el resultante negativo está invertido con respecto al original.

La coda es bastante parecida a la introducción, sin embargo, en lugar de presentar una melodía en el violín 1, se presenta ahora como apoyo armónico.



(Conclusión, compases 94 a 98)

Para el último compás se decidió acabar la obra en un Bb, una subtónica, en lugar de Cm (tónica) para que diera una sensación de inconclusión. Esta inconclusión busca reflejar mi proceso como compositor, el cual aún no se ha terminado; no tengo idea alguna de qué vaya a suceder en el futuro, todo queda a la expectativa.

3. **MONTAJE DE LA OBRA**

3.1. **Descripción del proceso de ensamblaje de la pieza**

El proceso de montaje se dio desde el inicio de la escritura de la pieza, incluso antes de contar con los músicos que acompañarían el proceso. La primer pieza que se compuso fue *Confrontación* ya que las ideas concebidas ahí eran mi punto de inicio. Sin embargo, fueron semanas enteras de borrar y volver a comenzar a componer, puesto que nada resultaba convincente. Al momento de terminar con una pieza que me agradara sonora y estructuralmente, se realizó un proceso de exportación de audio y de PDF desde el software de edición de partituras Finale, acomodando lo mejor posible las partituras para que, al momento de exportar en PDF fueran atractivas y entendibles visualmente, tanto el score completo como las particellas individuales. Mientras tanto, se realizaba un proceso de conversión del audio de MIDI a audio (.mp3 o .WAV).

Se exportaba la obra en formato MIDI desde el software y se acomodaba en un DAW (*digital audio workstation*), pista por pista, posteriormente, ya acomodadas temporalmente las pistas en el DAW se buscaba la manera de generar un sonido fiel a la interpretación real de un músico, para ello se utilizaron distintos bancos de sonido de distintos programas, entre ellos destaco la suite de orquesta de Reason 5, la librería orquestal de Note Performer 4 *y* Real Violin de Kontakt Player 7. Cuando ya se tenía un audio lo más fiel posible a un ensamble real, se renderizaba para convertirlo en mp3 y poder trabajar con procesos de edición de audio: ecualización, compresión y masterización.

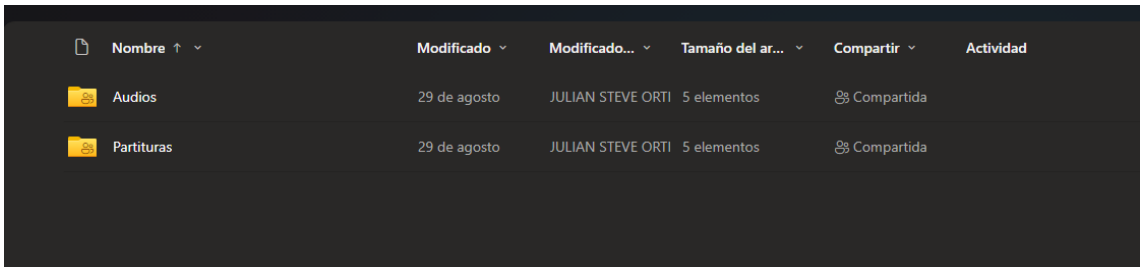
La profunda importancia de construir una maqueta de referencia para un proceso de montaje musical radica en el acercamiento que pueden tener los intérpretes con relación a la obra. Por ejemplo, la maqueta de referencia permite que cada intérprete pueda sumergirse en la ejecución de la obra no solo con la referencia visual de su partichela, sino también con la audición de las demás líneas musicales y permitirles entender cómo interactúan entre ellas.

La maqueta permite a los intérpretes aprovechar el tiempo de ensayo, tanto individual como colectivo. Cada músico puede ser más efectivo en el uso del tiempo debido a que en el audio de referencia encuentra elementos musicales como: timbre, dinámica, tempo, fraseo, etc. Lo cual, resulta en una reducción significativa en el tiempo que se invierte en el montaje de una obra, ya que, el tiempo que se dedica a adivinar cómo suena la obra (teniendo como insumo únicamente una partitura), se invierte en pulir detalles de ensamblaje colectivo.

Sin embargo, no solo es un beneficio para los intérpretes, sino también para la dirección musical de la obra. Al trabajar una maqueta de audio se pueden plasmar los elementos musicales más importantes para el compositor; considerando que la utilización de bancos de sonido y las herramientas de edición musical constituyen una herramienta que permite acercarse al fenómeno sonoro en beneficio del montaje con músicos profesionales, este proceso posibilita un tránsito de información más eficaz entre los intérpretes y el director.

Cabe resaltar que, evidentemente una maqueta también cuenta con limitaciones en cuanto a lo interpretativo, en esta obra, particularmente en el segundo y tercer movimiento, los eventos que presentaban efectos de glissando, tanto ascendentes como descendentes, y los eventos de duración indeterminada son difíciles de conseguir con bancos de sonido estándar, puesto que no son muy comunes, este tipo de secciones fueron revisados e interpretados exclusivamente en ensayos presenciales.

Ya contando con los intérpretes se creó una carpeta en OneDrive en la cual se dejaron un montón de insumos antes del encuentro presencial del ensamble. Estos insumos que se mencionan van desde: 1) todos los archivos PDF de la obra, en score general y en particellas individuales; 2) pistas de audio de las obras completas y además pistas de audios en las que se omitía uno de los instrumentos, los cuales servían en función de cada intérprete pudiendo tocar encima de las pistas sin el apoyo del instrumento que interpretaban. Por ejemplo, para el primer movimiento del intérprete del violín 1 había un audio llamado “Entrance sin violín 1” y así con los demás instrumentos. Lo cual, según los intérpretes, les fue de ayuda al entender cómo funcionaban los demás instrumentistas, en caso de no poder concretar un ensayo colectivo.



Nombre	Modificado	Modificado...	Tamaño del ar...	Compartir	Actividad
Audios	29 de agosto	JULIAN STEVE ORTI	5 elementos	Compartida	
Partituras	29 de agosto	JULIAN STEVE ORTI	5 elementos	Compartida	

Nombre	Modificado	Modificado...	Tamaño del ar...	Compartir	Actividad
Confrontación full.wav	29 de agosto	JULIAN STEVE ORTI	37,5 MB	Compartida	
Confrontación sin cello.wav	29 de agosto	JULIAN STEVE ORTI	37,5 MB	Compartida	
Confrontación sin viola.wav	29 de agosto	JULIAN STEVE ORTI	37,5 MB	Compartida	
Confrontación sin violin 1.wav	29 de agosto	JULIAN STEVE ORTI	37,5 MB	Compartida	
Confrontación sin violin 2.wav	29 de agosto	JULIAN STEVE ORTI	37,5 MB	Compartida	

Nombre	Modificado	Modificado...	Tamaño del ar...	Compartir	Actividad
Confrontación cello.pdf	29 de agosto	JULIAN STEVE ORTI	517 KB	Compartida	
Confrontación score.pdf	29 de agosto	JULIAN STEVE ORTI	565 KB	Compartida	
Confrontación viola.pdf	29 de agosto	JULIAN STEVE ORTI	516 KB	Compartida	
Confrontación violín 2.pdf	29 de agosto	JULIAN STEVE ORTI	519 KB	Compartida	
Confrontación violín.pdf	29 de agosto	JULIAN STEVE ORTI	523 KB	Compartida	

Dejaré un hipervínculo que redirija a la carpeta donde se encuentran los documentos mencionados, además de la maqueta completa.

Ilusiones y verdades

3.2. Montaje de la obra, recursos y retos.

El paso más complicado fue encontrar los intérpretes, esta búsqueda se dio desde el momento de comenzar a componer. Sin embargo, la suerte no era algo que estuviese de mi lado. Luego de conversar con varios compañeros de la Facultad de Artes - ASAB, los cuales fueron de ayuda

al momento de contactar con la mayoría de los intérpretes de la obra, pude dar con la chelista del grupo, y junto a ella comenzamos a preguntar entre nuestros contactos si conocían a gente interesada en el proyecto, para así, de contacto en contacto, lograr concretar con los demás intérpretes.

Ya establecido el grupo, definimos parámetros, horarios de ensayo y fechas límites para la presentación, fue ahí donde apareció el siguiente reto, encontrar un horario en el que todos tuvieran la posibilidad de estar presentes. Ya establecidos los horarios se decidió entonces encontrarnos todos. Al conocernos, las preguntas que me llegaban iban referidas al proceso de composición y la metodología para el montaje. Se decidió entonces que en ese primer ensayo los intérpretes le darían una primera lectura a toda la obra para encontrar momentos de dificultad, dadas las limitaciones técnicas de cada intérprete.

A medida que avanzaban las semanas, nuevos retos fueron presentándose, cuando los intérpretes encontraban un problema en cuanto a la interpretación, o a factores técnicos del instrumento, me lo informaban inmediatamente para encontrar una solución oportuna y adecuada. Además, en momentos de la pieza en las que no encontraban una solución se escuchaba el audio de la obra y entre ellos se comunicaban ideas o se apoyaban en lo que se necesitara.

Una de las herramientas más eficaces para el montaje, fue interpretar a través del solfeo cantado y la marcación del pulso con la mano o con el pie, cada una de las líneas musicales, prestando profunda atención a las entradas y las superposiciones rítmicas, acentuándolas de forma exagerada para facilitar la aprehensión de la información entre los intérpretes.

Además, se destaca la fluidez que proporcionan las marcas de ensayo para seccionar los distintos movimientos de la obra, puesto que ayudaban a identificar rápidamente los puntos de partida y de dificultad en el proceso de ensamblaje colectivo.

Otra herramienta que fue de ayuda eficiente fue la captura del audio. Este recurso ofreció un seguimiento de la evolución y mejora de la pieza progresivamente. Además, esta audición, al ser realizada tanto por los intérpretes como el director permitió encontrar los elementos positivos y negativos del resultante sonoro de la obra, lo cual posibilitó la búsqueda de estrategias para mejorar. Después de la escucha de la grabación de los ensayos, los intérpretes comentaban al respecto del tejido musical que lograban percibir al escucharse en conjunto.

También se destaca el proceso de audición 80-20 que consta de realizar un esfuerzo en la audición para que el 80% de la atención de cada intérprete en los ensayo se ocupe en los demás intérpretes, y el otro 20% de la atención está centrada en el propio instrumento. Esto ayudó en el proceso de ensamblaje, puesto que los intérpretes comprendían y escuchaban la música en tiempo real y no una línea aislada de las demás.

Adjuntaré dos hipervínculos de audio de fragmentos de algunos ensayos en los cuales se evidencia una evolución en el ensamblaje de la obra.

Ensayo 3 de septiembre.mp3: Como bien se mencionó, al encontrarnos en el primer ensayo, decidimos hablar un poco sobre la obra, la inspiración, la variedad en los distintos movimientos y cómo se abordarían los materiales. La primera lectura que se le dio a la obra fue del primer movimiento, Entrance. Lo que se escucha en el audio es la sección A de este movimiento, a velocidad lenta puesto que no se tenía conocimiento de la obra y los músicos aún no tenían acceso a la maqueta de audio, se evidencian algunas desafinaciones y entradas cruzadas,

además de que, evidentemente el sonido producido denotaba inseguridad, considero que es un buen inicio para una pieza de la cual no se tiene conocimiento alguno.



En la partitura se ve que algunos fragmentos de esta primera sección deben ser interpretados con acentos específicos en algunas de las notas; como cada intérprete las puede ejecutar de manera diferente, lo que se hace en el montaje es unificar la intención en la ejecución de cada frase, el uso del tiempo y las duraciones de cada sonido. Con la perspectiva de crear frases con sentido a través del uso más o menos homogeneo de estos recursos interpretativos, se realiza la grabación de cada fragmento de tal forma que posterior a la audición, intentamos lograr una expresión mucho más enriquecida, con mayor detalle en las formas de fraseo. Estos procesos aplicados en el montaje de toda la obra, posibilita la interiorización por parte de los músicos de las maneras en que serán abordados estos recursos de la interpretación en otros fragmentos de la obra que así lo requieran.

Además, se evidencian dos eventos de cambio de tempo. Ambos eventos se podían ensayar de dos maneras: con director o sin director. En caso de que se tomara el rol de director, todos los signos de expresión y de articulación se marcaban con las manos, al igual que las entradas y los cortes. En los ensayos próximos al estreno de la obra se vinculó el trabajo del director a los intérpretes, en la mayoría de los casos era el intérprete del violín 1 o el del chelo.

El primer evento de cambio de tempo es el rallentando seguido de una fermata. Esta ralentización se indicó utilizando las manos en caso de que se tuviera director. Cuando no era el caso, el violinista 1 se encargaba de guiar a los intérpretes acentuando los pulsos con la cabeza. De la misma manera, para retomar el tempo original (a tempo), se marcaba un pulso con la mano en simultaneo con la respiración, lo que permitía mostrar a los otros intérpretes la velocidad en la que venía interpretando la pieza.

Ensayo 28 de noviembre.mp3: El fragmento presentado es el mismo del primer ensayo, en el último ensayo se destaca un ensamblaje mucho más homogéneo, más seguro en cuanto a la interpretación y con algunos errores que se evidencian en ligeras desafinaciones y cierres de frases musicales que no se ejecutaban claramente.

Es importante tener en cuenta que el audio capturado, se realizó a través de un teléfono celular, el cual no nos entrega una gran fidelidad del sonido, sin embargo, la utilidad que nos ofrece es la de mantener un registro del proceso evolutivo de la interpretación de la obra.

Semanalmente las dificultades de la obra han ido solucionándose, también considero que la práctica y la comunicación asertiva tanto entre ellos como conmigo ha sido un factor que ha mantenido la pieza a flote y avanzando constantemente ya que, sin intérpretes, y sin una dirección con decisiones y soluciones oportunas, la obra no podría existir.

3.3. Presentación de la obra, post montaje.

La obra fue estrenada el 29 de noviembre del 2024, en el auditorio Samuel Bedoya de la Facultad de Artes ASAB, en mi recital de grado, el cual, luego de treinta años, es el primer recital de décimo semestre en el énfasis de Composición y Arreglos Musicales que se realiza en el Proyecto Curricular de Artes Musicales. En dicho recital, además de esta obra para cuarteto de cuerdas frotadas, se presentaron cinco piezas más en distintos formatos.

La experiencia de mostrar al público un trabajo de toda una carrera musical, resultó en un cúmulo de emociones: miedo, nerviosismo, alegría, nostalgia. Al ser de las pocas experiencias que he tenido mostrando en vivo un producto musical todas estas emociones se intensificaron, tanto para mí como para los músicos que me acompañaron.

Además de la presentación en vivo, se realizó una grabación del concierto, tanto en audio como en video, dejando así un registro sonoro que funciona tanto para la socialización de este trabajo, como para el enriquecimiento de la producción sonora y audiovisual presente en los trabajos de grado del Proyecto Curricular y además, la construcción y fortalecimiento de mi portafolio profesional.

Antes de iniciar el concierto, entre el maestro Leonardo Alvarado, el equipo de Producción del Proyecto Curricular y asistentes tanto de sonido como de cámaras y yo, nos dimos a la tarea de establecer todos los parámetros para la presentación. Por ejemplo: las luces de escenario para cada obra, las técnicas de grabación que se utilizarían en cada formato y el orden de las piezas. Para ello, nos ayudamos de un rider técnico[8] elaborado varios meses antes del recital, en el cual se establecieron todas las necesidades tanto de los equipos de grabación (micrófonos, interfaces, cables XLR, cámaras, luces), como los equipos útiles para la interpretación (instrumentos, amplificadores y atriles). Se realizó una prueba de sonido de cada ensamble para medir la ganancia en la grabación y para ajustar el sonido que se proyectaría en la sala, evitando que saturara o que, por el contrario, no se escuchara en las últimas sillas del auditorio.

Terminado este proceso se dio acceso al público.

Todo comenzó con normalidad, las formalidades de un concierto: una presentación propia, una presentación de las obras y, finalmente, una presentación de los músicos. Al comenzar a sonar *Ilusiones y Verdades*, la cual abrió el concierto, los nervios se acrecentaron, todo el público

[8] Un rider técnico es un documento que especifica las necesidades técnicas de un artista, banda o compañía para realizar un espectáculo

estaba a la expectativa de lo que podía llegar a suceder y, por suerte, todo transcurrió con normalidad. Creo que el miedo y los nervios fueron emociones que significaron un factor importante en la interpretación de la obra. Estas emociones ayudaron a que la obra se sintiera humana, caso contrario y diferente al proceso de trabajar con una computadora donde todo suena "perfecto", automatizado y apegado a un tempo establecido en una rejilla[9] en un DAW, entre otros aspectos.

Al terminar la presentación, el auditorio se llenó de aplausos, tuvo una recepción bastante positiva, aunque la mayoría del público no eran personas con estudios en música, los comentarios se direccionaban a expresar palabras de apoyo y felicidad. Aquellos del público que eran maestros o compañeros de música también expresaron su agrado con respecto a la música presentada, algunos me aconsejaban o me hacían comentarios puntuales de aspectos de la obra que les llamaron bastante la atención, como por ejemplo, los pizzicatos y superposiciones rítmicas del segundo movimiento *Conclusión*, los compases 9 al 24; o también lo interesante del pedal en la viola en el tercer movimiento *Exploración* y cómo parecía que hubiese un reloj invariable en una pieza que es tan cambiante. También comentarios donde expresaban que parecía música de un videojuego de aventura donde se variaba entre escenarios que proyectaban la sensación de calma y exploración, con otros más intensos, como si de una pelea se tratase.

Posteriormente, junto al maestro Leonardo Alvarado, se realizó todo el proceso de edición de audio y de video. El primer proceso fue sincronizar el audio que se obtuvo de la grabación directamente desde la consola con lo que se registró en las cámaras, una vez acopladas ambas grabaciones se trabajó en el proceso de ecualización y masterización. Al haber registrado esta obra con una técnica de grabación estéreo, donde no se realiza una grabación independiente por cada instrumento sino se graba el sonido completo del ensamble y el sonido del recinto, la labor de edición de audio no resultó en un proceso complejo.

Terminado el proceso de audio, se inició la edición de video, para ello tomamos de referencia las dos cámaras que se utilizaron para grabar e íbamos intercambiando entre ambas dependiendo de las necesidades visuales que tuviésemos.





Se utilizaron dos tipos de planos, el primero de ellos fue el plano general (arriba a la izquierda) se utilizó un lente de cine de 21mm para los fragmentos donde el ensamble hiciera cosas en conjunto, y para el plano medio que se evidencia arriba a la derecha se utilizó un lente de 50mm para filmar detalles de la interpretación de los músicos en los fragmentos en los que había una línea solista o para mostrar detalles del escenario.

[9] La rejilla es una herramienta esencial de los DAW que permiten posicionar clips, sonidos y notas en el tiempo, manteniendo una cohesión entre ellos según el tipo de rejilla seleccionada (subdivisiones de notas musicales y pulsos de compás, código de tiempo, minutos y segundos, etc.). Es imprescindible para cuadrar y cuantizar los sonidos.

Una vez estábamos conformes con el montaje audiovisual, el último paso fue realizar la corrección de color, proceso que busca homogeneizar, entre otros aspectos, el balance de blancos, la saturación de los colores y la luminancia, de tal forma que obtengamos una coherencia entre los diferentes planos de las cámaras y así ofrecer un producto que tenga consistencia y continuidad en el discurso audiovisual.

CONCLUSIONES

Para este trabajo se presentó una composición musical de cuatro movimientos con lenguajes musicales y desarrollos únicos, por lo tanto, la creación de cada pieza trajo consigo retos y complicaciones individuales, tanto de escritura por instrumento, sonoridad, lo que era posible o no para los intérpretes como para el montaje.

Crear o abordar una nueva obra puede estar direccionada y motivada por distintos factores, tanto académicos y técnicos, como también extra musicales. Sin embargo, independiente de cualquier factor de aproximación, esta creación debe acompañarse en gran medida por un sentido de introspección, análisis y coherencia de los elementos que acompañen el proceso en cuestión. Aplicar este proceso de análisis y de introspección en relación con la composición presentada, acompañado de una lista de procesos esquemáticos en cuanto a las decisiones tomadas para la creación, hacen parte de la evolución en mi proceso de formación musical.

Poder entender distintos aspectos que me motivan a presentar este tipo de propuestas, no solo desde lo formal sino también desde lo emocional me permiten como compositor abarcar, organizar y filtrar de manera sistemática y coherente distintos procesos que puedo aplicar en distintos aspectos de mi vida como artista.

Este trabajo fue creado en torno al propósito de entender distintos estilos musicales, las lógicas con las que se construye cada uno y las visiones plurales dentro de un mundo sonoro, lo cual ayudó a resignificar los procesos compositivos previos a la obra. Además, al experimentar y apropiarse de elementos de distintos estilos musicales, se amplían las posibilidades y la creatividad del compositor. En gran medida, las decisiones que se tomaron estaban atadas a un elemento en común: la coherencia. No sonora, sino lógica. Esto trajo consigo dificultades en cuanto a las decisiones que se tomaron durante el proceso creativo, ya que de la misma manera, un sinfín de ideas fueron corregidas o descartadas si no cumplían con el criterio lógico que se había propuesto.

Al escuchar bandas o agrupaciones que nos interesen de una u otra manera generan en nosotros, como músicos, nuevas ideas de creación que quedan guardadas en el subconsciente, y si a ese proceso de escucha lo acompañamos con un enfoque analítico y crítico donde nos preguntamos “¿Qué me gusta?”, “¿Qué hace que me guste?”, o “¿Cómo trabaja este artista o compositor los elementos en la música?”, se le da a la escucha un valor significativo y coherente respecto a un futuro proceso creativo. En este caso, analizar la música que escuchaba con técnicas de análisis como, por ejemplo, el pitch class set, y de ahí tomar referentes para la creación de distintas piezas fue un ejercicio de apropiación y justificación bastante valioso, puesto que, al entender la música desde otra perspectiva (una más formal y estructural), se ampliaban mis conocimientos y por ende, mis ideas compositivas.

Considero, además, que el proceso compositivo de una pieza, sin importar cuál sea, está lleno de retos que quizá no son concebidos desde un inicio. Es normal que, a medida que se avanza, se llegue a cuestionar si en realidad las decisiones tomadas tienen sentido, o si la pieza está tomando la forma que se proyectaba desde el inicio. Y, aunque cuando se comenzó a escribir la obra, no tenía conocimiento alguno de cómo iba a terminar, o qué sonoridad tendría cada uno de los movimientos, considero que haber tomado las decisiones que resultaron en el trabajo

poco a poco trajeron consigo una obra con la cual me siento satisfecho y cuyo sentido lógico construyen todo un mundo sonoro que es coherente.

En muchas ocasiones se superponen cuestiones técnicas o ajenas al proceso, el miedo a no terminar la pieza, no conseguir los músicos, los espacios de ensayo o un lugar donde presentarse, e incluso el miedo de conseguir una mala recepción por parte del público. Sin embargo, ocasionalmente, lo importante es no permitirle ser al miedo un distanciamiento del proceso, sino más bien hacerlo parte de un vínculo de creación y crecimiento tanto personal como musical en función de los intereses propios y colectivos.

Un proceso que en ocasiones suele subvalorarse desde el papel del estudiante, pero que tiene unos beneficios muy importantes para todos aquellos que somos creadores e intérpretes, es la labor de la gestión. Se invierte tiempo en la creación, tiempo en el estudio de la pieza en términos de la dirección musical, la coordinación de los espacios físicos para ensayo, la logística de los instrumentos, los horarios de las personas y en general toda labor extra musical que permite que cada proyecto sea realizable y se concrete en una obra suficientemente terminada para compartir con las personas.

Enfrentar este tipo de escenarios (solicitar un espacio para práctica, configurar un horario, etc.) ha resignificado mi perspectiva como creador, involucrándome y responsabilizando mi papel no solo como creador más allá de la creación de una idea musical, sino viendo también la composición como un proceso que abarca desde la primera nota puesta en lápiz hasta la finalización del concierto donde se presenta la obra.

También, como compositor, me ha enseñado el valor de aprender a tejer relaciones con personas que trabajen en ámbitos cercanos y lejanos al nuestro para el crecimiento y el surgimiento de nuevas ideas musicales, los escritores, bailarines, productores, intérpretes de la cátedra de cuerdas frotadas, incluso psicólogos han sido de utilidad para generar nuevos lazos.

De la misma manera, esta experiencia de creación me ha sido de ayuda al involucrarme y decidir dirigir un ensamble, ya sea para un proceso de montaje o de concierto. En algunas ocasiones no saber dar o explicar instrucciones claras y puntuales para que el montaje sea lo más fiel posible a lo que existe tanto en la partitura como en mi cabeza, limita la expansión del conocimiento y la expresividad de la obra en sí misma. Sin embargo, estas dificultades de comunicación las asumo como la oportunidad de entender y resignificar las maneras de interacción y las estrategias didácticas, interpersonales, musicales y estéticas, y lograr la ejecución musical que se acerque lo que más se pueda al imaginario de la obra del compositor.

Esta experiencia de creación y montaje ha sido una actividad muy formativa, puesto que decidir involucrarme en la dirección de un ensamble, ha propiciado el desarrollo y el fortalecimiento de herramientas que posibilitan este complejo e intrincado tránsito de la partitura al sonido. En algunas ocasiones, no saber comunicar instrucciones claras y puntuales, para que el montaje sea lo más fiel posible a lo que existe tanto en la partitura como en mi cabeza, limita la transmisión del conocimiento y la expresividad de la obra en sí misma. Sin embargo, estas dificultades de comunicación las asumo como la oportunidad de entender y resignificar las maneras de interacción entre las personas que participamos en cada proyecto. De esta manera, se moldean y se adaptan a la experiencia, las estrategias didácticas, las relaciones interpersonales, los

elementos musicales y estéticos, para lograr una ejecución musical que se acerque lo que más se pueda al imaginario de la obra del compositor.

BIBLIOGRAFÍA

Alvinsch. 2021. *MUSE son los románticos de nuestro siglo (y te explico por qué)* [video YouTube]..

Compositor, J. G. 2020, junio 6. *SISTEMA DE EJES DE BELA BARTOK: Explicación DETALLADA*. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=yfTN8Pf9dgs.

García, Rafael. 2020. *Música para dos cuartetos de saxofones, percusión y electrónica. Investigación en torno a los modos de sincronización y mutua afectación entre medios de sonido como herramienta compositiva.* Bogotá: Inédito, Pontificia Universidad Javeriana.

García, Rubén. Martínez, Thais. *Armonía Musical Definición e Historia*. España. Universidad Politécnica de Catalunya.

Hal Leonard Corporation. 2004. *The Real Book: Sixth Edition*. https://escuelasuperiordejazz.com/wp-content/uploads/2020/03/The-real-book-sixth edition.pdf

Havisy. 2021. *Sistema de ejes de Béla Bartók*. https://havisy.com/es/referentes-historicos-de-havisy/sistema-de-ejes-de-bela-bartok

Hernández, Diego. 2015. *Una composición elaborada a partir del concepto de sintaxis musical de la nueva complejidad.* Bogotá: inédito, Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Infante, Yeimy. 2018. *Composición Dodecafonismo.* YouTube. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=Tw4FtOUfUBM

Jaime Altozano (Canal YouTube). (22 mayo de 2021). *Qué es la Armonía NEGATIVA??? Un truco para cambiar los acordes de una canción*. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=N2vq48fvivU&t=788s

Juan González Compositor (canal YouTube). (11 de febrero de 2020). *SISTEMA DE PITCH CLASS SET (Composición y análisis de música No serial).* YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=CD64bpMUyMA

Last.fm. 2008. *Matt Bellamy*. https://www.last.fm/es/music/Matt+Bellamy/+wiki

Last.fm. 2018. Muse. https://www.last.fm/es/music/Muse/+wiki#:~:text=Muse%20es%20una%20banda%20de,bajo%2C%20teclados%2C%20coros).}

Lendvai, Erno. 1971. *Béla Bartók – An Analysis of His Music.* https://pdfcoffee.com/lendvai-bartok-un-analisis-de-su-musicapdf-2-pdf-free.html

Levy, Ernst. 1985. *A theory of Harmony*. https://www.docdroid.net/DZadkSr/theory-of-harmony-pdf#page=6

Muse (canal oficial YouTube). 2014. *Absolution*. Disponible en : https://www.youtube.com/watch?v=aZ63ddPnbFw&list=OLAK5uy_lGTmzBZksrZO015dx4U8mDTjkAQJdtuTE

Pere Hernàndez Music (Canal YouTube). (28 de marzo de 2023). *¿Qué es la ARMONÍA NEGATIVA?* YouTube. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=vjhguTB1rfM

Pimiento, Caterine. 2015. *Características vocales que identifican a Amy Lee y Matthew Bellamy, cantantes de rock alternativo*. Bogotá: Inédito. Universidad Distrital Francisco José de Caldas

Rodríguez, Javier. 2019. *composición de dos obras instrumentales con técnicas contemporáneas para quinteto de cuerdas frotadas y percusión.* Bogotá: Inédito, Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Sarmiento, Pedro. 2022. "Blog de música- Artículos. Colombia se compone". En *La red cultural del Banco de la Republica en Colombia.* *https://www.banrepcultural.org/proyectos/colombia-se-compone/articulos-y-resenas/blog-de-musica-articulos.* Recuperado el: 27 de sept.-22.

Vásquez Rincón, Juan Felipe. 2022. *Fenómenos acústicos y psicoacústicos generados en el uso y superposición de los temperamentos justo e igual. Aplicación en la Composición.* Bogotá: Inédito. Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

ANEXOS

Score

Entrance

Julian Steve Ortiz Misnaza



©


15
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
f
f
mf
mf
22
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
tr
tr
tr


29
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
36
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
p
f


4
B
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
p
f
rallentando
51


Moderato (♩= 100)
a tempo
58
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
mf
66
f

6




88
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
95
arco
pizz.
arco
mf

8




117
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
122
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
pizz.
p
pizz.
p
pizz.
p
pizz.
p

Confrontación

Cuarteto de cuerdas

Julian Steve Ortiz Misnaza



©


14
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
20
A
arco
mf


29
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
35
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
arco
arco
ppp


41
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
47
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
f
= 70
pizz.
p
pizz.
mp


55
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
arco
pizz.
62
pizz.
arco


67
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
f
p
75
gliss
arco


81
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
arco
arco
gliss
gliss
gliss
gliss
p
f
83

Exploración

Cuarteto de cuerdas

Julian Steve Ortiz Misnaza



©


④ Vivo ♪ = 310
26
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
gliss
mf
p
f
39
pizz.
arco
52
⑤ Andante (♩= 77)


64
6
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
tr
mf
f
pizz.
75
7
arco
8
p
gliss
87
9
accel. ad lib.


103
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
⑩ Allegro (= 124)
pizz.
116
130

Score

Conclusión

Cuarteto de cuerdas

Julian Steve Ortiz Misnaza



©


12
B
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
mf
pizz.
18
f


23
C
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
f
arco
30


35
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
A
pizz.
arco
f
39
B
mf
arco
pizz.


44
C
arco
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
f
51


56
D
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
mp
mf
mp
mp
62
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.


66
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
70
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
f
f
f
f


74
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
79
E
sub. p
ff
pizz.
mf


84
F
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
arco
arco
f
89


G
93
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
97
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.