Pluriestilismo, Rock y Metal Progresivo, uniendo legados

Nicolás Bonil Sanín

Proyecto de grado

Asesor: Daniel Alberto Álvarez Acero

UNIVERSIDAD EL BOSQUE
FACULTAD DE CREACIÓN Y COMUNICACIÓN
PROGRAMA DE FORMACIÓN MUSICAL
BOGOTÁ COLOMBIA

Tabla de contenidos

1 Objetivos y justificación **6**

1.1 Justificación **6**

1.2 Objetivo general **7**

1.1.2 Objetivos específicos **7**

2 Marco teórico **7**

2.1 Metal y rock progresivo **7**

2.1.1 Historia y definición **7**

2.2. Referentes de rock y metal progresivo **9**

2.2.1 Emerson Lake & Palmer **9**

2.2.1.1 Abaddon's Bolero **9**

2.2.2 Dream Theater **12**

2.2.2.1 In the Presence of Enemies **13**

2.2.3 Opeth **15**

2.2.3.1 Porcelain Heart **15**

2.3. Compositores **17**

2.3.1 Einojuhani Rautavaara **17**

2.3.1.1 Christ and The Fishermen **18**

2.3.2 Igor Stravinsky **20**

2.3.2.1 Rite Of Spring **21**

3 Proceso de creación **23**

3.1 Concepto, estructura y texto **23**

3.2 Uso de alturas, tiempo, y timbre **27**

3.2.1 I: A Great Discovery **28**

3.2.2 II: The Machine **29**

3.2.3 III: The Problem **30**

3.2.4 IV: Begin **31**

3.2.5 V: Who It Is **32**

3.2.6 VI: No Turning Back **34**

3.2.7 VII: Subconsciousness **36**

3.2.8 VIII: Blur **41**

4. Conclusiones **42**

5. Bibliografía **44**

Tabla de Figuras

Fig 1. Motivo completo, tomado de Keith Emerson: The emergence and growth of style. A study of Selected works (Pethel). 11

Fig 2.Contrapunto y armonía,tomado de The emergence and growth of style. A study of Selected works (Pethel). 12

Fig. 3 Múltiples capas añadidas tomado de The emergence and growth of style. A study of Selected works (Pethel). 12

Fig 4 Inicio Prelude, material propio. 15

Fig 5 Ejemplo sección B, material propio. 15

Fig 6 Sección A de Porcelain Heart, material propio. 17

Fig 7 Sección B Porcelain Heart, material propio. 17

Fig 8 Inversión a espejo, tomado de Unity and Pluralism: A stylistic survey of the compositional techniques of Einojuhani Rautavaara as reflected in selected works for the piano, Scott. 19

Fig 9 Aumentación por tresillos de negra, tomado de Unity and Pluralism: A stylistic survey of the compositional techniques of Einojuhani Rautavaara as reflected in selected works for the piano, Scott. 20

Fig 10 Activación rítmica con figuras desiguales, Unity and Pluralism: A stylistic survey of the compositional techniques of Einojuhani Rautavaara as reflected in selected works for the piano, Scott. 20

Fig 11 Eje simétrico en Re. Unity and Pluralism: A stylistic survey of the compositional techniques of Einojuhani Rautavaara as reflected in selected works for the piano, Scott 20

Fig 12 Sección A, tomado de Igor Stravinsky, Rite Of Spring, editado por Boosey & Hawkes. 22

Fig 13 Sección B, tomado de Igor Stravinsky, Rite Of Spring, editado por Boosey & Hawkes. 23

Fig 14 Entrelazamiento, tomado de Igor Stravinsky, Rite Of Spring, editado por Boosey & Hawkes. 23

Fig 15 Motivo inicial. 29

Fig 15.2 Motivo final luego de desplazamiento. 29

Fig 16 Inicio de la voz versus final de desplazamiento (rojo). 29

Fig 17 finales de frase (rojo y verde). 30
Fig 18 Palíndromo y variaciones entre bajo y bombo. 30
Fig 19 Ostinato del bajo (rojo marca los inicios del ostinato). 31
Fig 20 Guitarra 2 apoyando ostinato del bajo, nuevo ostinato separado en la batería. 31
Fig 21 Motivo IV: Begin vs I: A Great Discovery. 32
Fig 22 Aumentación Artificial mind vs Christ and The Fishermen. 32
Fig 23 Activación rítmica en batería. 33
Fig 24 Clusters resueltos a acordes de novena. 34
Fig 25 Variación a través de quintas descendentes. 34
Fig 26 Variación de III: The Problem en batería en V: Who It Is (V izquierda, III derecha). 34
Fig 27 Sección de seisillos guitarra 2 vs Christ and The Fishermen. 36
Fig 28 Ostinato de III: The Problem en VI: No Turning Back. 37
Fig 29 Final VI: No Turning Back. 37
Fig 31 Primera sección B en VII: Subconsciousness 39
Fig 32 Puntillismo en VII: Subconsciousness. 41
Fig 34 Ruptura de textura a partir de bajo y batería vs Dance of The Young Girls. 42
Fig 35 VIII: Blur vs I:A Great Discovery 43
Fig 36, Acompañamiento de solo de batería. 43

1 Objetivos y justificación

1.1 Justificación

Este proyecto busca conectar dos lenguajes musicales en función de un concepto principal, siendo estos dos mundos la música neorromántica y el metal progresivo, bajo la sonoridad general de este último, incluyendo el formato (es decir, voces, guitarra, bajo, batería). Se origina interés en este último ya que ha cambiado a un nivel distinto de manejo del material en relación a lo que se suele ver en el género usualmente, trayendo consigo desarrollo de alturas y tiempo, estructuras que no se suelen ver en la música popular comúnmente y acercamientos a distintos lenguajes populares (Disco, Jazz, Funk, músicas de alguna región) sin cambiar sus raíces en metal o rock, otorgando así una visión más completa del panorama musical que estas personas buscan para desarrollar su música.

Desde el autor se lleva a cabo este proyecto en específico viendo cómo el metal progresivo suele ser el punto de encuentro de varios lenguajes musicales y se busca encontrar ese punto de una manera personal.

1.2 Objetivo general

Encontrar factores en común entre la composición de metal/rock progresivo y la música neorromántica y neoclásica a través de la composición de una pieza.

1.1.2 Objetivos específicos

Analizar fragmentos de obras de metal progresivo en búsqueda de material y desarrollo similar al de la música académica referida.
Analizar fragmentos de obras de música académica, particularmente de Einojuhani Rautavaara e Igor Stravinsky.
Componer una pieza de metal progresivo extrayendo técnicas de Rautavaara y Stravinsky

2 Marco teórico

2.1 Metal y rock progresivo

2.1.1 Historia y definición

Para este proyecto, a pesar de existir una gran zona intermedia en la que el metal progresivo y el rock progresivo coexisten e intercambian etiquetas dependiendo de ciertas características, se tratará mayoritariamente el rock progresivo como la corriente surgida en los 60’s con bandas como Rush, Pink Floyd, Yes, Emerson Lake & Palmer y Soft Machine. Y el metal progresivo será separado como su “sucesor” de los 80’s en adelante con bandas como Dream Theater, Opeth, Haken, Ne Obliviscaris, Leprous y Caligula’s Horse .

En una mirada histórica al rock progresivo, como lo describe Martin *"representaba algo único en la historia del arte: una forma de 'avant garde popular'"* (Martin, 1998) para luego describir el tipo de contradicción que esto genera, donde históricamente lo que se considera *avant garde* únicamente es disfrutado o apreciado por las "élites", esta concepción de avante garde popular viene de cómo lo relata Edward Macan (1997) en su libro *Rocking The Classics "La meta subyacente del rock progresivo era poner juntos los estilos rock, jazz, clásico y avant garde" .* Acompañado de la propuesta sonora se incluía varios tipos de críticas hacia la sociedad de la década de los 60's, esto se veía reflejado incluso en la presencia escénica, donde bandas como Genesis usaban atuendos ostentosos cargados con simbolismos. Dicho esto, según Martin las críticas iniciales del rock progresivo incluían acusaciones de desligarse de los inicios populistas del rock, basados en el hecho de que con las detracciones se pretendía reducir la brecha intelectual entre clases sociales a partir del lenguaje rock.

Según Macan (1997), el rock progresivo vio una caída en términos de popularidad alrededor de 1976 debido al surgimiento del punk británico, género que era increíblemente directo con su mensaje político y social. A esto se le suma el surgimiento del Disco, que lograba una participación mayor del fan promedio a través de volver a ser un acompañamiento para bailar, presentando ejemplo a través de los intérpretes de la misma música. Paralelo al decaimiento del rock progresivo en los 70's, el heavy metal crecía en influencia social proveyendo una alternativa igual o más pesada y oscura que el punk del momento tomando como punto de partida Black Sabbath y Rush (que suele etiquetarse como rock progresivo), para que luego en la década de los 80's ya existiera un espectro de metal, dejando la etiqueta de heavy metal a una sonoridad en específico (Macan 1997). Dentro de este espectro, desde que algunas bandas de metal ya tenían tracción, surgió el metal progresivo,que según Wagner (2010), no tiene una misión delineable, o cómo lo describe él: *"Es un acercamiento pero no una metodología. No es un movimiento de bandas conscientemente unificadas por una declaración oficial".* Esto destaca la gran cantidad de variables que puede existir en este género en particular, donde según Macan (1997) no está necesariamente caracterizado por virtuosismo ni métricas irregulares .

En el acercamiento de las bandas de metal progresivo que menciona Macan, se liberan de la carga política que estaba presente en el rock progresivo de los 70's, dando espacio para una cantidad inimaginable de libertad compositiva, donde la temática puede ser fantástica, abiertamente, política, introspectiva, religiosa, anti religiosa o futurista, por mencionar algunas.

La constante real en esto es la agresión (o potencial de agresión) que se encuentra en otros géneros de metal, pero no va a estar ligado a una estructura estándar, ni a un formato específico. Es libre de tomar elementos de donde se desee, ya sea jazz, avant garde, música folk o incluso otros géneros del mismo metal y componer con estos, para la audiencia del metal progresivo hay elementos que destacarán, pero para cada individuo existirá una razón distinta por la cual disfrutará cierta banda, cierto álbum o cierta canción.

2.2. Referentes de rock y metal progresivo

Los referentes de estos lenguajes musicales fueron seleccionados por destacar como punto de unión entre varios estilos musicales de sus épocas respectivas, de manera que sirven como antecedente de adaptación de varios elementos a una nueva composición.

2.2.1 Emerson Lake & Palmer

Emerson Lake & Palmer (ELP para abreviar) es una banda británica de rock progresivo formada en Londres en 1970 por Keith Emerson, Greg Lake y Carl Palmer[1], quienes tenían en su repertorio adaptaciones de compositores de música clásica, incluidos Alberto Ginastera, Modest Mussorgsky y Aaron Copland. Los tres miembros de ELP tienen en común un interés y un antecedente en el área del jazz, a pesar de esto, no se habla de una educación musical formal para ninguno al indagar en sus biografías, sin embargo se menciona que Lake y Emerson eran parte de agrupaciones separadas de Jazz que interpretaban composiciones de Duke Ellington y similares (Pethel 1988).

2.2.1.1 Abaddon’s Bolero

El primer ejemplo a tratar es Abaddon’s Bolero, parte del álbum Trilogy, claramente influenciada en el Bolero de Maurice Ravel, tomando como base la idea de llevar un ostinato permanentemente en el redoblante; ELP hace precisamente lo mismo a lo largo de toda la pieza, pero a veces rompe la regla de mantenerlo en el redoblante de la batería y distribuirlo a otra partes de la misma. Además de esto, se debe tener en cuenta que el Bolero estaba

[1] Wikipedia: Emerson Lake & Palmer

pensado como una pieza orquestal en la que con el tiempo se agregan más instrumentos teniendo el ostinato como base, ELP lo hace de manera similar pero a través de la electrónica, añadiendo capas de sintetizadores que hace que parezcan múltiples intérpretes pero se compone para el trío (Pethel 1988). De acuerdo con Pethel (1988), a pesar de ser pensado para electrónica/sintetizadores, al discernir los timbres se puede notar un color similar a instrumentos tradicionales, por ejemplo: la frase en la que inicia la pieza es altamente similar a una flauta, y es una versión de 23 compases de la frase entera (figura 1) para luego ser repetida en su versión completa, pero incluyendo el bajo eléctrico en función de contrapunto y un acompañamiento armónico (figura 2). Eventualmente la banda comienza a añadir sintetizadores que dan la sensación de metales y también de cuerda; al agregar capas también incluye contrapunto y acompañamiento armónico dependiendo de lo que se resalte y en cuanto a la armonía no suele modular por acordes comunes sino abruptamente en función del motivo de 36 compases. En la figura 3 se muestra un ejemplo del resultado de la textura generada luego de añadir los sintetizadores que se acercan al timbre de instrumentos de cuerda frotada.

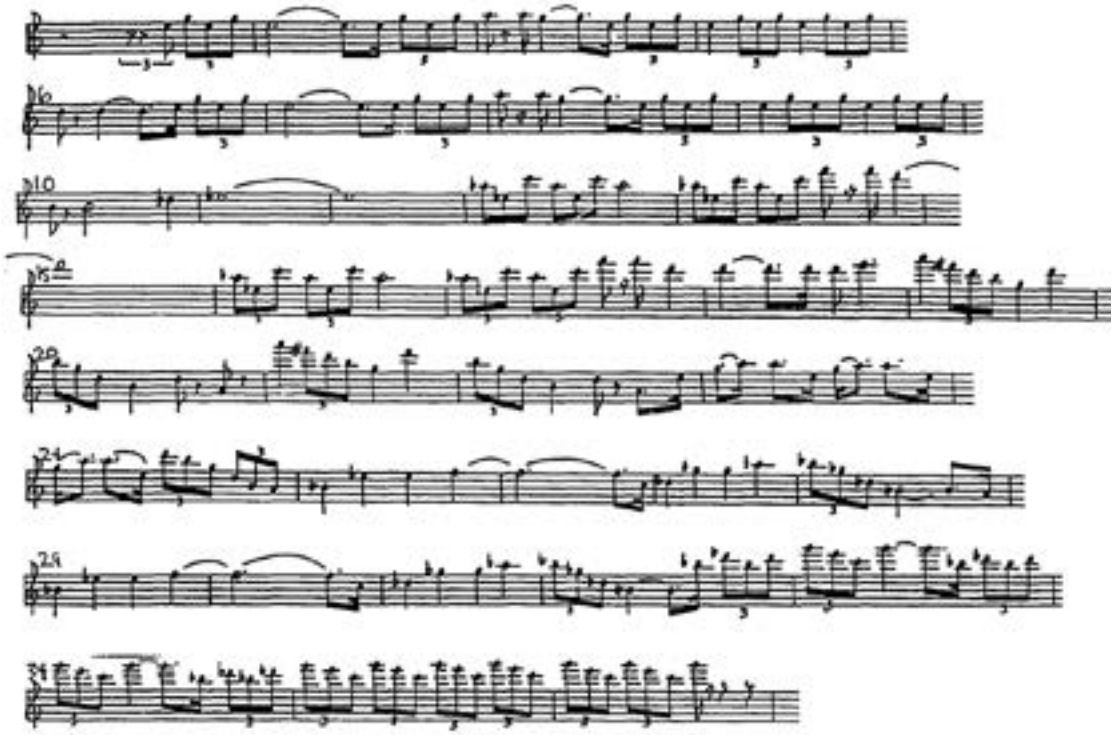


Fig 1. Motivo completo, tomado de *Keith Emerson: The emergence and growth of style. A study of Selected works (Pethel).*

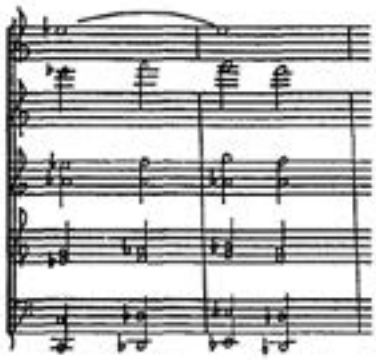


Fig 2.Contrapunto y armonía,tomado de *The emergence and growth of style. A study of Selected works (Pethel).*

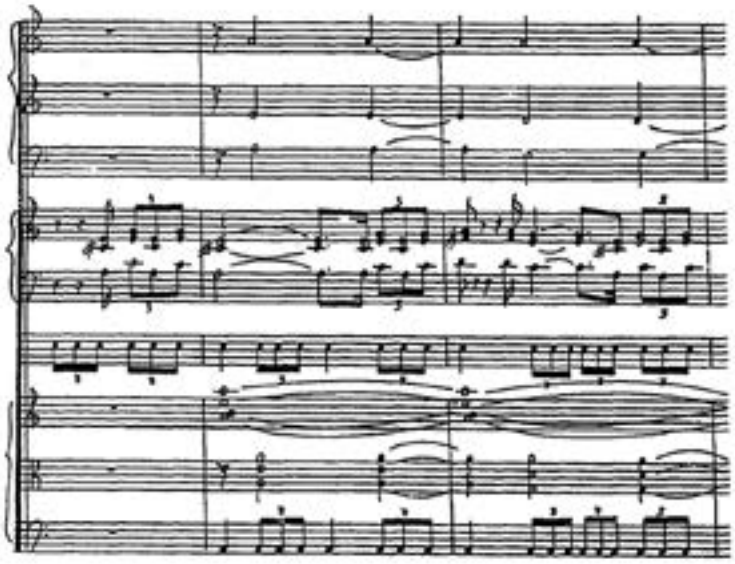


Fig. 3 Múltiples capas añadidas tomado de *The emergence and growth of style. A study of Selected works (Pethel).*

2.2.2 Dream Theater

Dream Theater fue formada en 1985 por John Petrucci, John Myung y Mike Portnoy, guitarra, bajo y batería respectivamente, durante sus estudios en *Berklee College of Music* donde su interés por el Rock progresivo y el metal de la época los unió como trío, comenzando por covers de bandas como Rush y Iron Maiden, eventualmente pasando por varios miembros tanto en la voz como en los teclados (tomado del sitio web de Dream Theater, https://dreamtheater.net/band/). El primer álbum como banda los llevó a tener una audiencia a la expectativa de su próximo trabajo, por lo cuál los miembros originales decidieron dejar sus estudios en Berklee y perseguir éxito con la banda, continuando así con su trayectoria musical en la cual solidificaron a manera en la que asimilaban distintos tipos de música a su manera de composición, incorporando distintos estilos a secciones particularmente largas de carácter instrumental que incluían cambios de métrica, unísonos entre guitarras y teclados, solos altamente virtuosos y la pesadez característica del metal. Entre los 90's y los 00's, Dream Theater recibió reconocimiento por pasar por múltiples estilos y atraer a fans de mundos opuestos por la manera en la que componían música, por ejemplo, cuando mencionan su álbum de 2005 *Octavarium* mencionan con fuerte confianza a Coldplay como una influencia clave para la creación del álbum, declaración que pocas bandas de metal podrían hacer en los 00's, dado el cerramiento hacia distintos géneros musicales que poseían los fans del género en la época.

Una historia destacable dentro de la trayectoria de Dream Theater es la de Jordan Rudess, tecladista de Dream Theater desde el año 1999, quien fue aceptado en la escuela preuniversitaria de Julliard a la edad de nueve años dado su gran desempeño en el piano desde temprana edad (tomado del sitio web de Jordan Rudess, https://www.jordanrudess.com/biography/). Sin embargo, Rudess mientras desarrollaba su habilidad como pianista clásico, se vio cada vez más atraído por el mundo del rock progresivo, volviéndose así en el punto focal de su carrera, resultando en varios álbumes en solitario previo a unirse a Dream Theater. Rudess con el paso de los años ha añadido a su trayectoria como músico el desarrollo de tecnología accesible para éstos, desarrollando aplicaciones y distintos instrumentos electrónicos con múltiples compañías incluyendo Korg, Moog y Roli Labs, donde

es Director de Experiencia Musical (tomado del sitio web de Jordan Rudess, https://www.jordanrudess.com/biography/).

La carrera de los miembros de Dream Theater se marca fuertemente también por las colaboraciones que se realizan o realizaron fuera de su propia banda, con proyectos como Dixie Dregs, Liquid Tension Experiment, Transatlantic, Jelly Jam y proyectos como solistas (tomado del sitio web de Dream Theater, https://dreamtheater.net/band/), dado que estas colaboraciones resultan llevándose a cabo con músicos que provienen de Rock y metal progresivo que llegan a músicas similares de maneras muy distintas.

2.2.2.1 In the Presence of Enemies

Es parte del álbum de 2008 llamado *Systematic Chaos,* dividida en dos de manera que comienza y finaliza el álbum. En el documental *Chaos in Motion (2008),* Petrucci explica que el concepto de la canción fue basado en un *manhwa (*término usado para caricaturas en corea) llamado *Priest.* La historia de In the Presence of Enemies consiste en una persona que en búsqueda de la salvación resulta tentado por una presencia maligna a la que se suele referir eventualmente como "*Dark Master*", la cual resulta apoderándose de su alma a pesar de su resistencia.

La canción tiene 6 secciones llamadas: *I: Prelude, II: Resurrection, III: Heretic, IV: Slaughter of the Damned, V: The Reckoning y VI: Salvation*. Se tomará como referencia I: Prelude y V: The Reckoning, siendo estas las secciones instrumentales de la canción. *Prelude* comienza con un unísono rápido de alturas descendente en el que participan todos los instrumentos en Re menor, para llegar inmediatamente a una textura homofónica (sección A) en la que la guitarra es lo principal, delineando una melodía de dos compases a través de varias repeticiones utilizando Re como pedal entre varias notas de esta (fig 4), mientras tanto el resto de la banda acompaña esto mediante notas largas y unísonos hasta imitar el final de la frase del segundo compás donde el teclado es aquel que toma la misma melodía, sin embargo la textura cambia completamente mediante la batería iniciando un patrón con mayor actividad rítmica mientras que la guitarra y el bajo delinean de manera más clara el patrón de 7/8 y 6/4 que se llevaba desde el compás 5 acentuando el primer pulso del cambio de métrica en cada compás. Posterior a esto, se da una sección contrastante (sección B) de unísono entre bajo y guitarra en

corcheas alternando entre métricas irregulares, mientras la batería acentúa distintas notas del compás provocando una sensación de inestabilidad donde el inicio de la frase es lo reconocible (fig x). Después se duplica la misma figura en quintas paralelas junto con el teclado para variar la textura y se procede a volver a usar el material de distintas maneras, incluyendo la sección A de manera melódica sin pedal y con variaciones para dar lugar a *II: Resurrection.*

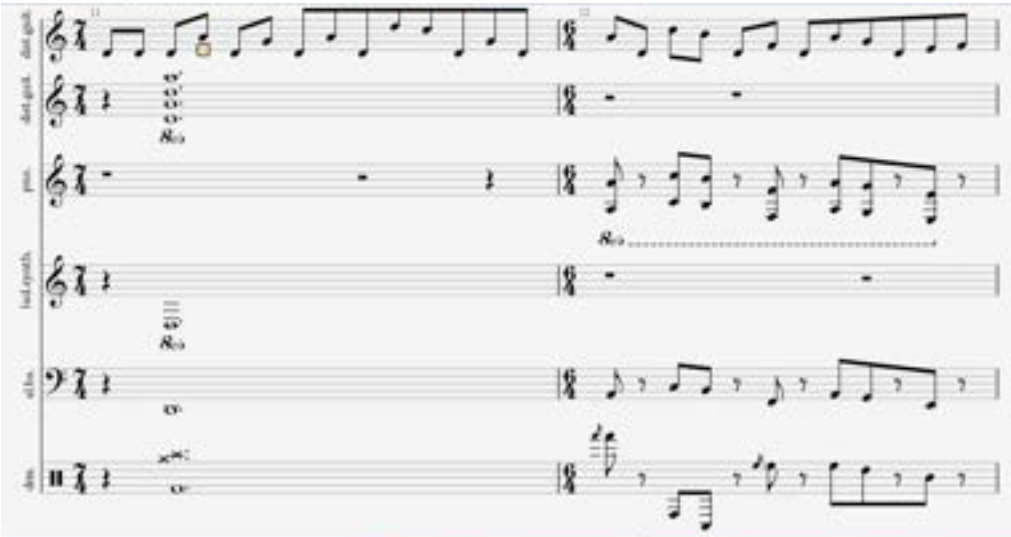


Fig 4 Inicio Prelude, material propio.

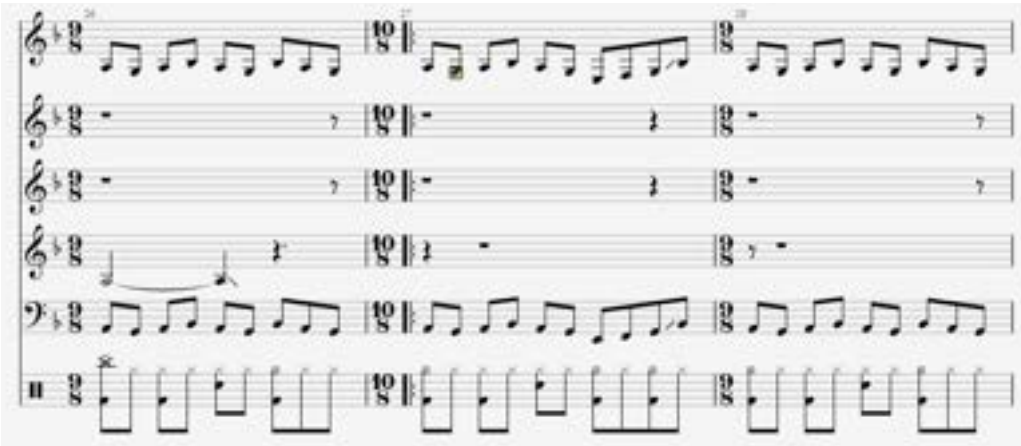


Fig 5 Ejemplo sección B, material propio.

2.2.3 Opeth

Opeth es una banda originaria de Huddinge, Suecia 1990 originalmente creada con el propósito de como lo describe Mikael Åkerfeldt (Dick 2019) “Ser la banda más malvada del mundo”, y junto con David Isberg y múltiples miembros que fueron y vinieron compusieron y publicaron múltiples álbumes, teniendo como constante a Åkerfeldt quien se ha confirmado compone la mayoría de material de la banda. La particularidad de Opeth desde sus años iniciales ha sido el interés por el metal extremo con bandas como Morbid Angel y Death junto con rock progresivo de los 70’s como Camel y King Crimson, influencias que con el tiempo y la música alrededor de ellos lentamente refinaron su estilo de composición hasta llegar a su álbum más conocido Blackwater Park en el 2001 producido por Steven Wilson de Porcupine Tree. Es aquí donde tomarían un lugar como una banda más conocida al ser llevados en tour por bandas como Dream Theater (Wagner 2010).

A lo largo de los años, Opeth ha experimentado con distintos tintes de metal extremo en su música, para eventualmente dejar el lado extremo de lado en su álbum Heritage en el 2011 y hasta el día de hoy no mostrarlo nuevamente, generando amplia controversia ya que fueron conocidos como la banda de “death metal progresivo” alrededor del mundo, pero cuando se cuestiona a Åkerfeldt al respecto simplemente menciona cómo ha evolucionado su concepción de qué es pesado, (Dick 2019) separándose así del estereotipo presente en el metal donde guturales y guitarras afinadas con *drops* es lo que se suele considerar como pesado. Åkerfeldt ha presentado en varias ocasiones que intentó tomar formación académica en música pero que no fue apto para él y que la manera en que compone es bastante instintiva . (Wiederhorn 2020).

2.2.3.1 Porcelain Heart

Hace parte del noveno álbum de Opeth lanzado en el 2008, las primeras secciones de la letra están escritas en primera persona y se puede interpretar como alguien que rompe sus lazos con las personas fácilmente por estar aferrado/a al pasado. El resto de la letra es entendible como un diálogo de la misma persona hacia una persona que está dejando atrás, diciéndole que no le pregunte la razón por la que le deja. La canción comienza con un corte de batería que lleva a un movimiento paralelo (Sección A) en Re menor entre el bajo y una guitarra que se mueve en quintas, mientras la otra guitarra se mueve en octavas con ritmo casi idéntico excepto por el tercer compás de la frase, donde realiza un glissando de una octava desde Si

(fig 6). Esto es repetido varias veces donde la batería realiza una curva dinámica incremental que lleva a finalizar el movimiento en un punto de dinámica alta para llegar a una sección contrastante (sección B) donde los instrumentos prevalentes son guitarra acústica, bajo y voz en dinámica baja donde la melodía gira en torno a un Mi locrio donde se enfatizan la séptima, la tercera y la segunda de la escala (fig 7). En esta sección también se apoya las notas de la guitarra acústica,, con un piano delineando la melodía mientras el bajo se mantiene en el fondo utilizando Re y Si bemol como notas largas. Nuevamente se retorna a la sección A,, donde bajo la misma forma se presenta un solo de batería caracterizado por el uso de tresillos de corchea y semicorchea y figuras pequeñas distribuidas a través de toda la batería, incluyendo acentos del compás desplazados ubicando el crash en momentos inusuales como la segunda corchea de un tresillo de corchea.

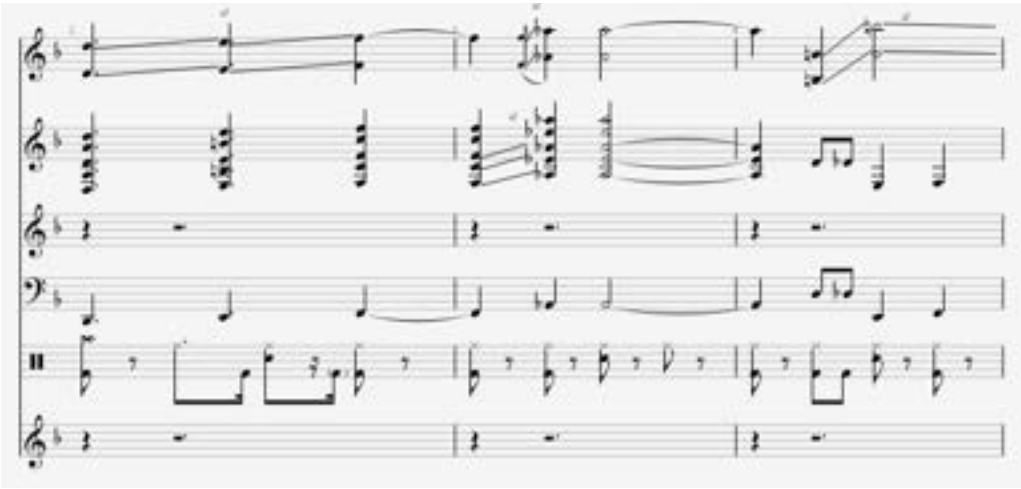


Fig 6 Sección A de Porcelain Heart, material propio.

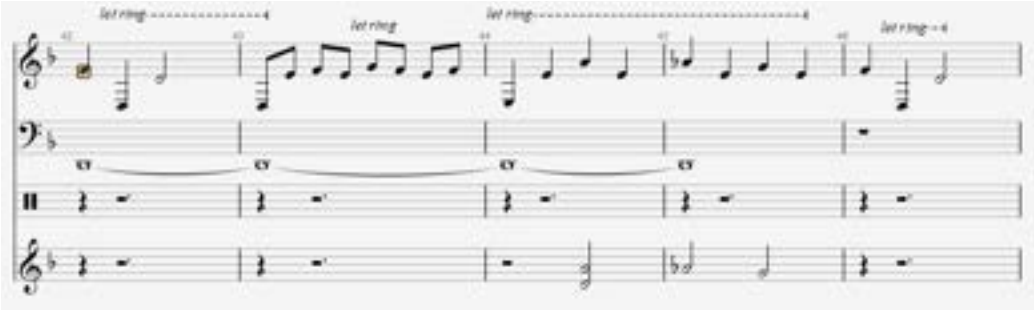


Fig 7 Sección B Porcelain Heart, material propio.

2.3. Compositores

2.3.1 Einojuhani Rautavaara

Reconocido como uno de los compositores finlandeses más destacados, Einojuhani Rautavaara, nacido en 1928 en Helsinki y fallecido en 2016, fue hijo de un reconocido cellista y una soprano, a pesar de tener un antecedente familiar, no fue conducido a perseguir la música como carrera desde joven, teniendo clases de piano y de composición con intervalos inconsistentes que se verían afectados por la Segunda Guerra Mundial y la muerte de sus dos padres (Ming Li 2018). No obstante, Rautavaara ingresó a la Universidad de Helsinki y a la *Sibelius Academy* en 1948, para después obtener un máster en musicología mientras obtenía reconocimiento internacional por obras como *A Requiem of Our Time.* Eventualmente el mismo Sibelius eligió a Rautavaara para recibir la asociación de la fundación Serge Kousseviztky, lo cual llevaría a una serie de estudios en Julliard en los que tendría clases con Vincent Persichetti (quien en el momento estaba trabajando en *Twentieth-Century Harmony)*, Roger Sessions y Aaron Copland (Scott 2009) .

Al finalizar sus estudios en Estados Unidos, el principal interés y método de composición de Rautavaara yacía en el serialismo y dodecafonismo, lo cual lo llevó de vuelta a Finlandia y a través de Europa para estudiar esta técnica con compositores como Stockhausen, Nono y Rudolf Petzo (Scott 2009). De este periodo surgieron 17 composiciones que se consideraron altamente exitosas, sin embargo decidió retornar a la tonalidad para un periodo que sería etiquetado como neo-romántico y pluralista. Lo resaltable de este periodo para Rautavaara es el uso de la tonalidad libre, simetría en espejo, ostinatos, armonías triádicas y armonías en *cluster*. El último periodo de Rautavaara se suele llamar sintético, donde decide retornar parcialmente al serialismo sin buscarlo totalmente en sus obras, también una gran mayoría de óperas de Rautavaara vienen de este periodo, a pesar de esto, al ser un compositor fallecido recientemente, su último periodo no ha sido categorizado apropiadamente (Scott 2009).

Como lo describe Ming Li (2018) *"El pluralismo estilístico es el lenguaje de Rautavaara, y se veía a sí mismo como un romántico quien no se adhirió a escuelas, métodos o periodos estilísticos.".* Es interesante trazar aquí un paralelo con el metal progresivo, donde ya existen ciertos métodos en los que se puede encajar, si es que se desea, no obstante, los individuos

que componen para este género parecieran querer deshacerse de cualquier etiqueta que los mantenga en un solo lugar.

2.3.1.1 Christ and The Fishermen

Piano Sonata No.1 Christ and The Fishermen o *"Christus un die Fischer"* posee el mismo nombre que una pintura realizada por Ernst Zimmermann, no obstante como era constante en el trabajo de Rautavaara, el título solía estar desligado del trabajo musical que para el mismo Rautavaara consideraba abstracto al título.

A pesar de ser nombrado como Sonata, Christ and The Fishermen se comporta de manera distinta al tener su momento más rápido en el segundo movimiento mientras que el primero y tercero son más lentos e incluyen material reiterativo que se presenta desde el movimiento inicial. En el primer movimiento se pueden evidenciar 3 tempos y dos elementos temáticos base que se entrelazan y se reflejan en manera de espejo usando como eje D3, (fig 11) siendo estos los movimientos de quintas paralelas y el *ostinato* inicialmente en la mano izquierda (fig 8). Eventualmente se introducen materiales de aumentación rítmica en esta base temática como tresillos de negra como en el compás 42 (fig 9). Además de esto también introduce pequeños adornos que contribuyen a la aumentación rítmica en forma de corcheas delineando la armonía quintal. Llegando así a una textura muy prevalente en la música de Rautavaara donde se mantiene una versión aumentada del material junto con una sección de alta actividad rítmica, donde varía la subdivisión, generando así una sensación de oleadas rítmicas de distintas duraciones(Fig 10). En este caso se usa un movimiento que delinea el mismo movimiento por quintas presente en la mano izquierda de los primeros compases.

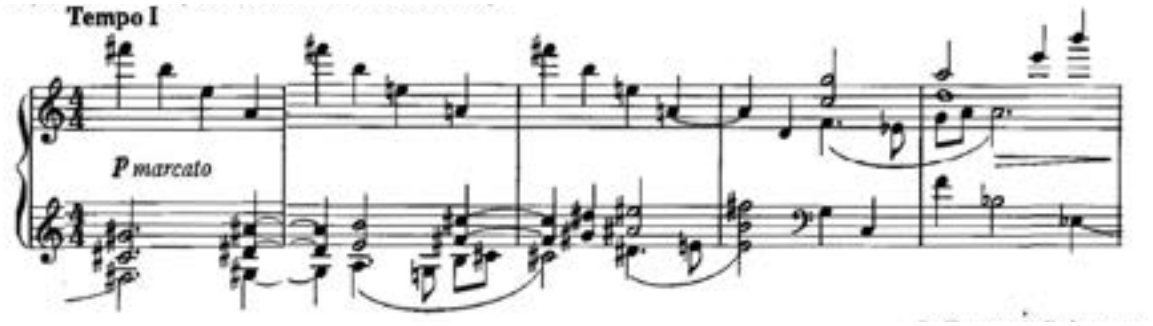


Fig 8 Inversión a espejo, tomado de *Unity and Pluralism: A stylistic survey of the compositional techniques of Einojuhani Rautavaara as reflected in selected works for the piano*, Scott.

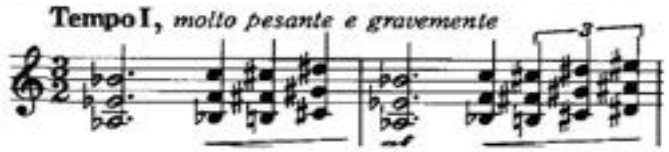


Fig 9 Aumentación por tresillos de negra, tomado de *Unity and Pluralism: A stylistic survey of the compositional techniques of Einojuhani Rautavaara as reflected in selected works for the piano*, Scott.

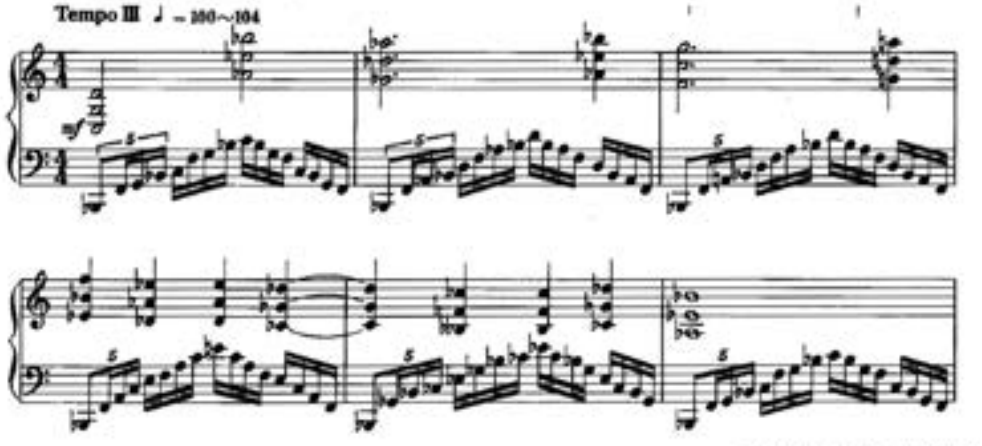


Fig 10 Activación rítmica con figuras desiguales, Unity and Pluralism: A stylistic survey of the compositional techniques of Einojuhani Rautavaara as reflected in selected works for the piano, Scott.

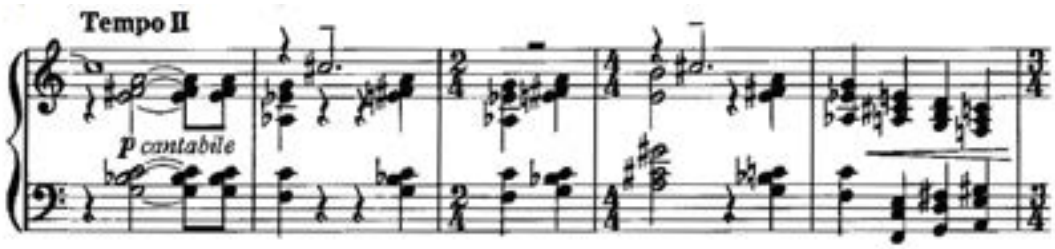


Fig 11 Eje simétrico en Re. Unity and Pluralism: A stylistic survey of the compositional techniques of Einojuhani Rautavaara as reflected in selected works for the piano, Scott

2.3.2Igor Stravinsky

Nacido en Oranienbaum, Rusia en 1882, Igor Stravinsky desarrolló temprano interés por la música callejera y gitana, y tan temprano como 9 años ya tenía lecciones de piano, sin embargo durante su juventud su padre le negó la posibilidad de perseguir la música, de manera que fue dirigido hacia la carrera de ley y filosofía en *St Petersburg University* por su padre quien fallecería en los próximos años, haciendo que Stravinski pudiera continuar en su búsqueda por el arte (Mcconie 2013). A través de su carrera musical demostró gran interés hacia compositores como Tchaikovsky, Haendel y Haydn, compositores que lo mantendrían con un estilo particular que no se ligaba a una escuela en especial, además de esto fue alumno de Nikolai Rimski-Korsakov (Mcconie 2013). Eventualmente su trabajo se categorizó en tres etapas, la etapa rusa, neoclásica comenzados en 1907, 1920 y 1954 respectivamente. Stravinsky destacaba por usar elementos como *ostinatos*, orquestas de gran escala y serialismo(Mcconie 2013).

2.3.2.1 Rite Of Spring

Rite of Spring es un ballet dividido en dos grandes secciones, Adoration Of The Earth y The Sacrifice, donde cada una tiene sus propias divisiones. El ejemplo a analizar es el segundo movimiento de *Adoration Of The Earth*, llamado *Dance Of The Young Girls.* Este movimiento posee dos conceptos importantes para Stravinsky, como lo describen Van den Toorn y McGiness *"Los motivos, temas y acordes se repiten no para ser elaborados de manera tradicional sino para ser desplazados métricamente. Y en el proceso,otros aspectos se mantienen para destacar esto."(2012 pg 18)*

Young girl posee dos secciones contrastantes, la primer sección, (A) donde el primer ostinato consiste de una serie de *clusters* y disonancias en corcheas sobre un compás de 2/4 en el que todas las corcheas son tocadas (por la sección de cuerdas), pero se acentúan los contratiempos de manera que se dejan el siguiente número de corcheas entre acentos 1, 5, 2, 3, 4 utilizando los cornos franceses y acentos en las cuerdas(fig 12). La sección contrastante (B) consta de un ostinato usando una nota pedal en los cornos ingleses mientras que entre fagots y cellos se desplazan en semicorcheas y corcheas por terceras descendentes y ascendentes delineando acordes menores (Fig 13). Eventualmente a través de distintos cambios en orquestación se entrelazan las dos secciones utilizando sus ostinatos característicos a manera de pregunta respuesta (Fig 14).

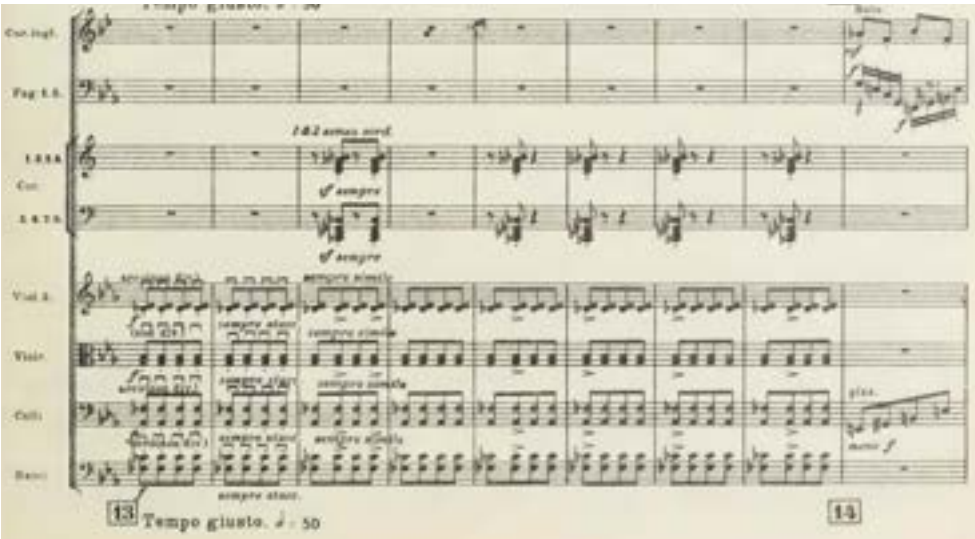


Fig 12 Sección A, tomado de *Igor Stravinsky, Rite Of Spring, editado por Boosey & Hawkes.*

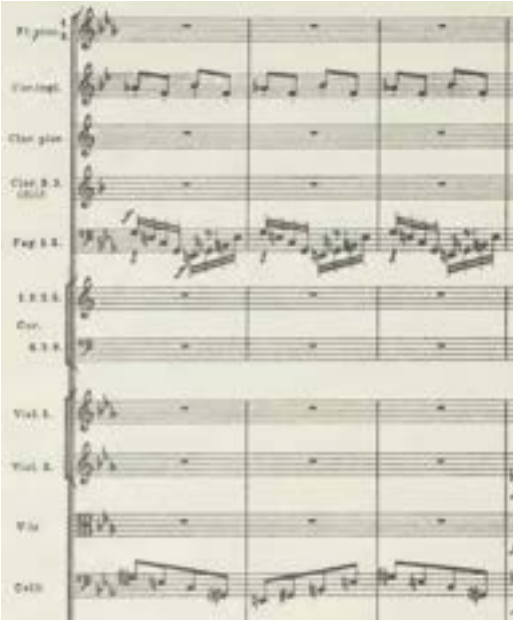


Fig 13 Sección B, tomado de *Igor Stravinsky, Rite Of Spring, editado por Boosey & Hawkes.*

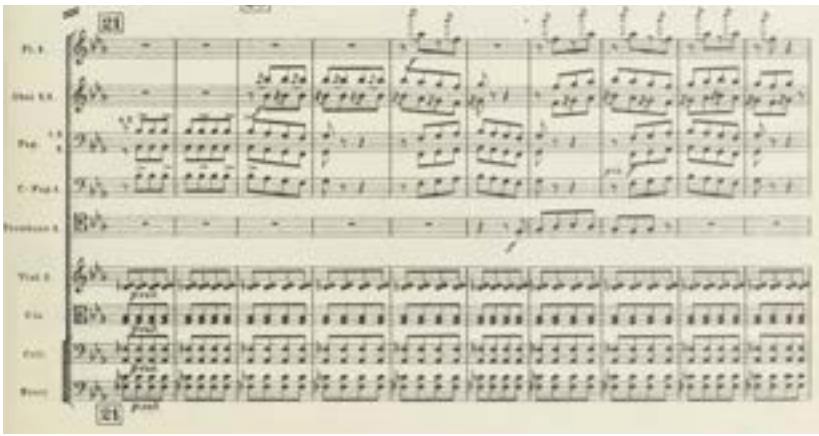


Fig 14 Entrelazamiento, tomado de *Igor Stravinsky, Rite Of Spring, editado por Boosey & Hawkes.*

3 Proceso de creación

Para la creación de esta obra fue concebido primero el concepto que será explicado en 3.1p , para luego dividirse en dos partes y dar así lugar a la estructura y la división por movimientos de la obra. Se utilizan diálogos que establecen el ambiente general de la sección o movimiento.

3.1 Concepto, estructura y texto

El concepto general del proyecto toma lugar en un futuro no tan lejano donde un hombre (escrito como P en los versos) a través de una inteligencia artificial (de ahora en adelante AI) de su creación, decide transferir su consciencia a ésta y al ser la primera persona en hacer esto, no tiene manera distinta de hacerlo más que probarlo consigo mismo; presentando así dos momentos en la obra que se refuerzan a partir de texto: el primero es un monólogo donde explica su descubrimiento y el siguiente es un diálogo entre él, la AI y el resultado final mientras transfiere su consciencia. Durante éste último el personaje principal es cuestionado sobre sus verdaderos motivos por los que desea dejar su cuerpo material, haciendo que se sienta perdido al acceder a su subconsciente.

La obra tiene ocho movimientos, los primeros 3, llamados: *I: A Great Discovery, II: The Machine y III:The Problem,* representan el primer momento de la obra, hablándose a sí mismo sobre cómo el trabajo de su vida se ha cumplido y será recordado de una manera gloriosa con frases como “Mi gran invento está terminado, lo que me llevará a la gloria”, para luego describir que el propósito de la máquina en *II:The Machine* es hacerlo inmortal, a través de la expresión “Volverse aquél que no puede desvanecer”. *III:The Problem* es aquel momento donde declara que no es capaz de experimentar esto con alguien más, temiéndole a los riesgos presentes, para luego tener un momento final de determinación en el que proclama “Que comience, es ahora o nunca”.

I: A Great Discovery	I: Un Gran Descubrimiento
Done	Terminado
My great invention is done	Mi gran invento ha sido terminado
What will take me to the glory	Lo que me llevará a la gloria
Oh keep your eyes on me	Mantén tus ojos en mí
Oh keep your eyes on me.	Mantén tus ojos en

II: The Machine	II: La máquina
A machine for my mind to fit	Una máquina para mi mente
And become one	Y volverme el
Who cannot fade away	Que no puede desaparecer
There's a thing that can't be ignored	Hay algo que no puede ser ignorado
When it comes to this	Cuando se trata de esto
There's only one way to transfer my consciousness	Sólo hay una manera de transferir mi consciencia
I can only test it on myself.	Sólo puedo probarlo en mí mismo.

III: The Problem	III: El Problema
There is no way	No hay manera
I will test this on someone else	En que pruebe esto en alguien más
I can't	No puedo
The risks are too great	Los riesgos son muy grandes
Let it begin	Que empiece
It is now or never.	Es ahora o nunca.

Comenzando al segundo momento de la obra donde inicia la transferencia de su consciencia, *IV: Begin* representa su primer encuentro con la AI, preguntándose si está vivo después de comenzar el proceso y buscando guía por parte del este, demostrando ansiedad por que el procedimiento se complete lo más pronto posible, exclamando "Apúrate y vuélveme inmortal", obteniendo como respuesta "Iremos dentro de tu mente, no será fácil para nada", dando lugar a *V: Who It Is.* Es en este momento donde expresa "35 años, siempre enamorado de mi trabajo, no hay mucho más que decir" de manera en que esto genera duda en la AI, siendo respuesta insuficiente ya que refleja muy poco de la consciencia del personaje principal, replicando "Decídete, no eres esa persona. Tienes un pasado que estás dispuesto a ocultar", frase a la cual obtiene como respuesta una demostración de resistencia a indagar más, dejando indicios de que el personaje principal ha dejado muchos aspectos de su vida detrás para llevar su trabajo adelante y no había considerado que esto sería parte de la transferencia de su consciencia, manifestando "Eso no puede ser dicho, no quiero eso transferido", a pesar de esto, la AI le contesta "No hay escape, me pediste que transfiriera todo. Temo que no puedo cumplir eso". *VI: No Turning Back* es una sección instrumental reforzando la idea de que comenzado el proceso, el protagonista tendrá que afrontar aspectos de su consciencia que ignora. Seguido a esto, *VII: Subconsciousness* da a conocer aspectos de su subconsciente, particularmente el odio y el miedo hacia sí mismo y hacia la humanidad, a través de frases

como “Odio hacia mi sangre, mi clase está mejor desaparecida” y “No puedo permanecer más en mi cuerpo”. Mientras dice estas palabras la AI duplica ciertas secciones de lo que dice, llevando así a el entendimiento de que se está completando la transferencia, aclarado por la frase “Casi terminamos” dicha por la AI. *VIII: Blur* es el último movimiento, donde entre el personaje principal y la AI se cuestionan la existencia mutuamente diciendo “¿Quién eres y qué haces a mi lado?” y respondiendo “Soy tú, ¿Quién eres tú y qué haces a mi lado?” siendo preguntado la última vez por la AI, dejando a interpretar que la AI tiene casi control completo sobre la consciencia del personaje. El momento final se deja a interpretación del oyente, pronunciando la frase que ha estado presente a lo largo de la obra “Mantén tus ojos en mí” por ambas voces varias veces.

IV: Begin	IV: Comienzo
P: Am I alive?	P: ¿Estoy vivo?
Did it work?	¿Funcionó?
Can you guide me through?	¿Puedes guiarme?
AI: Yes it did work	AI: Sí funcionó
Let me help you	Déjame ayudarte
P:Transfer it all	P: Transfiérelo todo
Hurry up and make me immortal	Apúrate y vuélveme inmortal
AI: Let’s go through your mind	AI: Vamos a través de tu mente
Won’t be easy at all	No será para nada fácil
You may get lost.	Puede que te pierdas.
V: Who it is	V: Quién es
P:Age thirty five	P: Edad treinta y cinco
Always in love with my work	Siempre enamorado de mi trabajo
There’s not much more to tell	No hay mucho más que decir
AI: Make up your mind	AI: Decídete
That is not who you are	Eso no es lo que eres
You have a past	Tienes un pasado
That you’re willing to hide	Que estás dispuesto a ocultar
That can’t be said	P:Eso no puede ser dicho
I don’t want that transferred.	No lo quiero transferido.
AI: There’s no escape	AI:No hay escape

You asked me to transfer it all	Me pediste que transfiriera todo
I'm afraid I can't comply with that.	Me temo que no puedo cumplir con eso.

VII: Subconsciousness	VII: Subconsciente
AI: It is time to delve into the back of you mind	AI: Es tiempo de ahondar en el fondo de tu mente
P: Hatred to my blood	P: Odio hacia mi sangre
AI: Tell me what else is in there	AI: Dime qué más hay allí
P:My kind is better gone	P: Mi especie está mejor lejos
Help me break free	Ayúdame a escapar
I cannot stay in my body anymore	No puedo quedarme más en mi cuerpo
Bring me to new life	Llévame a nueva vida
(AI: I can only see)	(AI: Puedo ver)
Bring me to new life please	Llévame a nueva vida por favor
My new friend in me	Mi nuevo amigo en mí
(AI: Let me make that true)	(AI: Déjame hacerlo verdad)
P: I cannot stay in my	P: No puedo quedarme más en mi
AI: Body anymore	AI: Cuerpo
(P: Any I can only see)	(P: Puedo ver)
Bring me to new life please	Llévame a nueva vida por favor
My new friend in me	Mi nuevo amigo en mí
(P: Friend).	(P: Amigo).
Well done	Bien hecho
We're near done	Casi acabamos
P: New friend	P: Nuevo amigo
New life	Nueva vida
(AI: New life)	(AI: Nueva vida)
AI: We're almost over	AI: Casi acabamos
We're almost over	Casi acabamos
P: Keep your eyes on me	P: Mantén tus ojos en mí
AI:Keep your eyes on me	AI:Mantén tus ojos en mí
Keep your eyes on me	Mantén tus ojos en mí
And never forget.	Y nunca olvides.

VII Blur	VII: Difuminado
P: Who are you, why are you by my side?	P: ¿Quién eres, qué haces a mi lado?
AI: I am you, why are you by my side ?	AI: Yo soy tú, ¿Qué haces a mi lado?
P: I am you, who am I?	P: Yo soy tú, ¿Quién soy yo?
AI: I don't know but get out of my mind	AI: No lo sé pero vete de mi mente
P: I no longer feel like myself	P: Ya no me siento como yo mismo
I cannot be myself	No puedo ser yo
AI: I am you, why are you by my side?	AI: Yo soy tú, ¿Qué haces a mi lado?
AI and P: Keep your eyes on me.	AI y P: Mantén tus ojos en mí.

En general el texto suele ser muy directo ya que es un monólogo seguido de un diálogo, facilitando el entendimiento de lo que está sucediendo conceptualmente en la obra, incluso sobre el proceso electrónico aplicado a la voz. El concepto surge de la pregunta de qué sucedería en el momento preciso en el que una persona decide ceder su consciencia en un contexto de ciencia ficción donde la tecnología está en el medio.

3.2 Uso de alturas, tiempo, y timbre

En esta obra se parte de tres materiales distintos presentados en los primeros 3 movimientos, y de acuerdo a lo que se desarrolle conceptualmente en el movimiento se utilizan distintas inversiones, disminuciones, aumentaciones y transposiciones para reforzar lo que se pretende expresar con el texto. En los movimientos *IV* a *VIII* se disponen nuevamente estos materiales siendo compuestos paralelamente con Christ And The Fishermen (Rautavaara) y Rite Of Spring (Stravinsky).

3.2.1 *I: A Great Discovery*

La obra comienza con un motivo de dos compases en Mi mayor en la guitarra 1 con una señal sin efectos, donde el segundo compás comienza como una redonda, la cual va siendo

reemplazada por una segunda parte de la frase que se extiende con repeticiones, desplazando así al inicio de la frase en el primer compás (fig 15). Mientras tanto la voz 2 (personaje principal) repite variaciones del motivo comenzando desde el primer desplazamiento de la guitarra 1 hasta alinear la primera parte del motivo con la guitarra (fig 16), y la guitarra 2 sirve como referencia auditiva de dónde empieza el compás para hacer evidente el desplazamiento. El gesto presentado a lo largo del movimiento en la guitarra 1 conceptualmente representa lo que sucederá con la consciencia del personaje principal a lo largo de la obra.

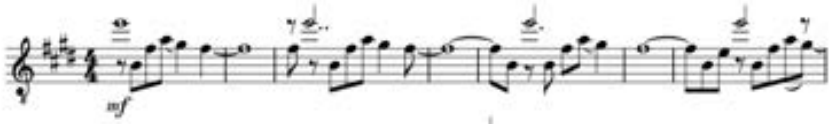


Fig 15 Motivo inicial.

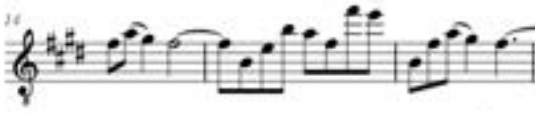


Fig 15.2 Motivo final luego de desplazamiento.

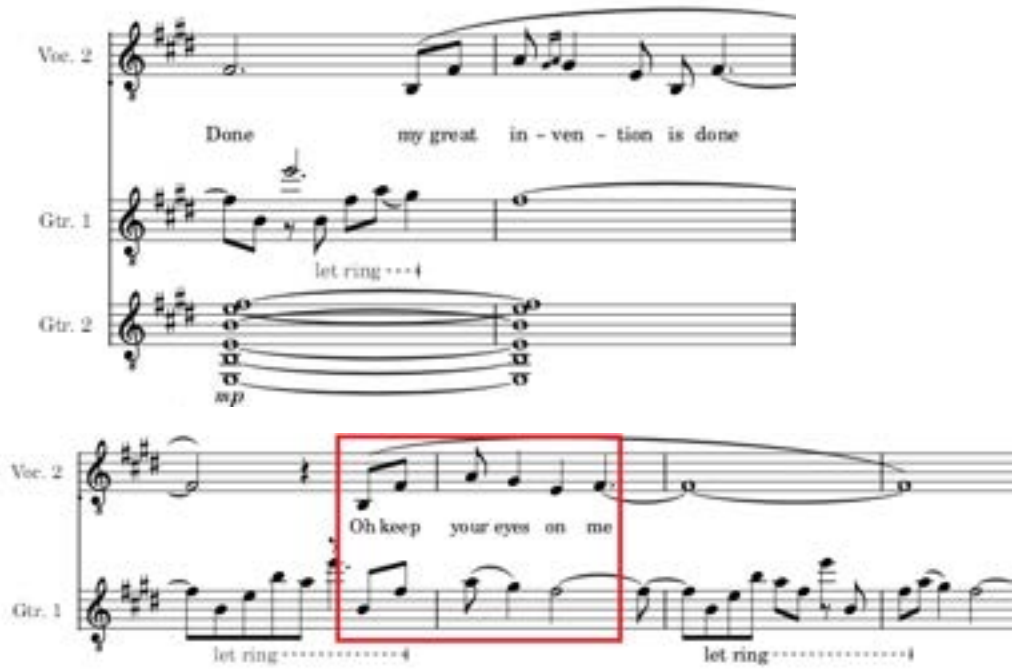


Fig 16 Inicio de la voz versus final de desplazamiento (rojo).

3.2.2 *II: The Machine*

Con la versión final del motivo de *I: A Great Discovery* se disminuye el ritmo y se reduce la frase a un compás de 5/8 donde se alterna entre dos finales de esta (Fig 17). Esto se mantiene en la guitarra 2 hasta el compás 37 donde se delinea la armonía en la guitarra 1 transponiendo el mismo motivo a través de las notas fundamentales de los acordes. La armonía presente en la guitarra 1 se mantiene entre acordes mayores adornados por acordes sus2 y sus4 con la misma fundamental, con un patrón rítmico repetitivo, con el fin de mantener una sonoridad estable donde no contraste con el concepto (explicación de la máquina). En el bajo y el bombo, de la batería, alternándose a través de repeticiones, se usan distintas versiones de un palíndromo,dado que un compás de 5/8 presenta un eje simétrico en la 4ta semicorchea (Fig 18). La voz simplemente varía entre los distintos instrumentos agregando distintas variaciones de alturas, excepto en su última frase donde se emplea la voz hablada para enfatizar en el cambio de textura.

Fig 17 finales de frase (rojo y verde).

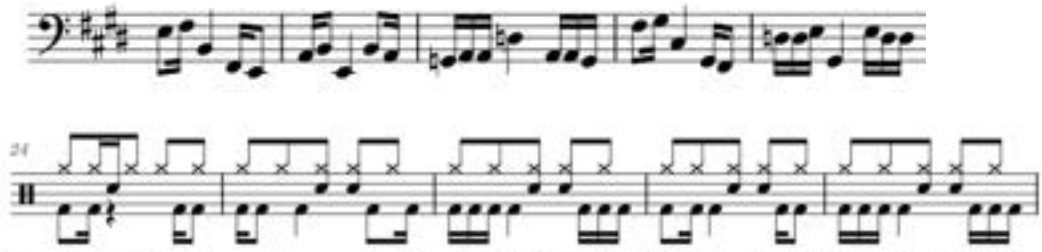


Fig 18 Palíndromo y variaciones entre bajo y bombo.

3.2.3 *III: The Problem*

Se utiliza una versión aumentada del motivo de *I: A Great Discovery* en la guitarra 2 de nuevo como base para que en la guitarra 1 se de un material nuevo en Mi menor, donde por cada

repetición se suma una nota ascendente hasta llegar a 5 notas antes de ascender al Do, lo cual desplaza el motivo en relación a la guitarra 2. En el bajo se mantiene un *ostinato* utilizando la escala semitono-tono al final de este, reforzado con el bombo, se desplaza una semicorchea por cada repetición (Fig 19), cuando se llega a la mitad de este proceso se cambia la guitarra 2 a duplicar el *ostinato* del bajo mediante octavas con distorsión encendida y la batería refuerza distintos momentos del compás a través del hi-hat abierto y el hi-hat cerrado en semicorcheas y se separa el bombo del bajo para tener su propio *ostinato* (Fig 20). En la guitarra 1 también se enciende la distorsión y se utiliza el trémolo para generar incluso más tensión repitiendo la frase que se viene desplazando, se une al *ostinato* de la guitarra 2 y bajo en el compás 65. Cuando el proceso de desplazamiento en el *ostinato* en el bajo está a punto de volver a la semicorchea 2 del compás se finaliza el movimiento.

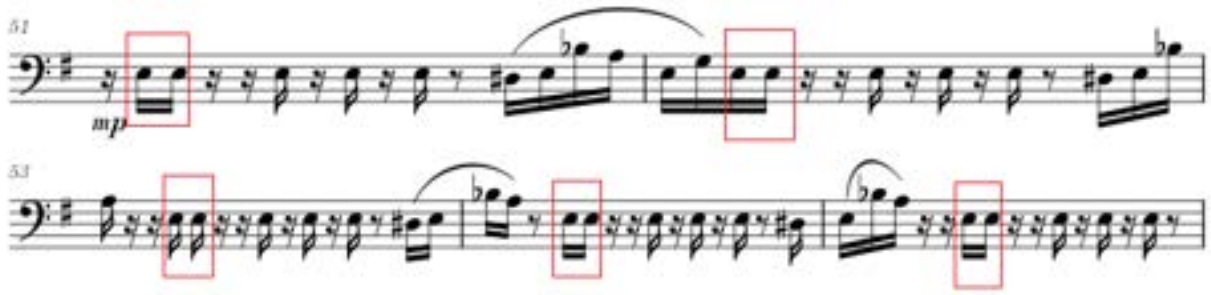


Fig 19 *Ostinato* del bajo (rojo marca los inicios del *ostinato*).

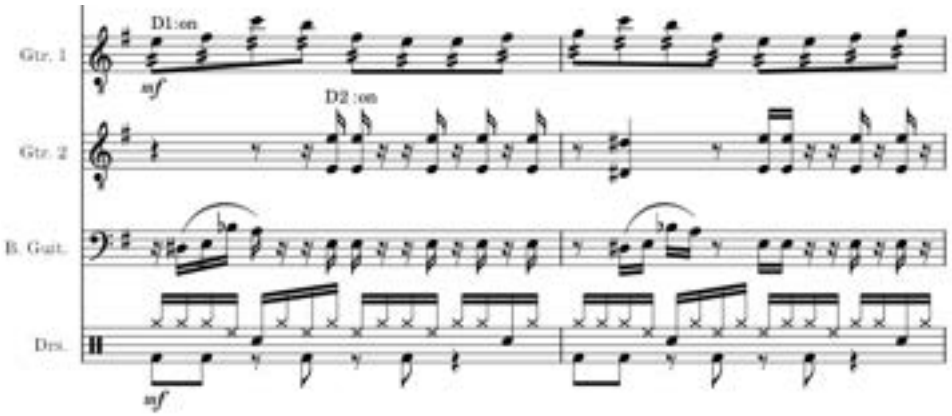


Fig 20 Guitarra 2 apoyando *ostinato* del bajo, nuevo *ostinato* separado en la batería.

3.2.4 IV: Begin

Se continúa con una versión aumentada y simplificada del *ostinato* del bajo de *III: The Problem* tocado por bajo y batería, cambiando de tempo a 120 bpm después de dos compases. Este movimiento, *V: Who It Is y VI No Turning Back* están basados en el primer movimiento de Christ and The Fishermen, comenzando desde el compás 71 se genera material transitorio para llegar a una versión aumentada del motivo presente en *I: A Great Discovery* (Fig 21) utilizando quintas paralelas entre ambas guitarras y el movimiento por quintas característico de Christ and The Fishermen en el bajo. Inicialmente se utiliza la batería de manera simple y con figuras largas para reforzar el concepto ya que el personaje principal está dudando de donde se encuentra y qué le sucede. Utilizando los cambios de tempo se introduce la voz 1, en la cual se está usando inmediatamente el *Ring modulator,* y a diferencia de la voz 2 se mueve paralelamente las guitarras a excepción de los finales de frase donde se requería un tipo de cadencia de alturas para darles cierre. Como en Christ and The Fishermen se introducen adornos en semicorcheas y figuras largas para aumentar el motivo principal (Fig 22), también se mueve la guitarra 2 una cuarta hacia arriba en el compás 85 para generar la misma sensación de bitonalidad y cambiar la estructura que se llevaba a partir de quintas. Luego de volver a 80 bpm se presenta una activación rítmica en la batería para marcar que el proceso ha sido comenzado por parte de la AI (Fig 23).

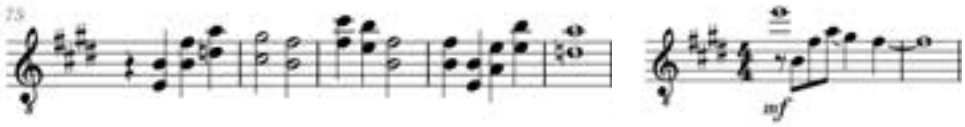


Fig 21 Motivo *IV: Begin vs I: A Great Discovery.*

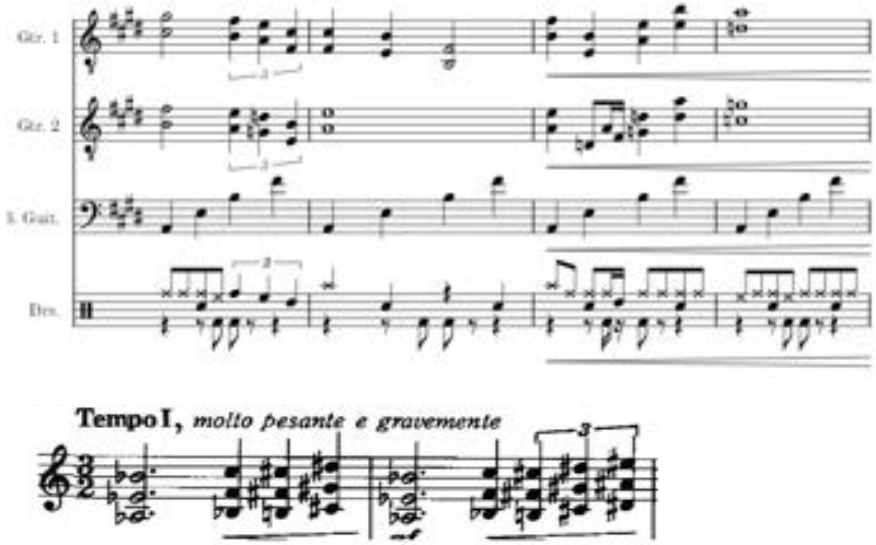


Fig 22 Aumentación Artificial mind vs Christ and The Fishermen.

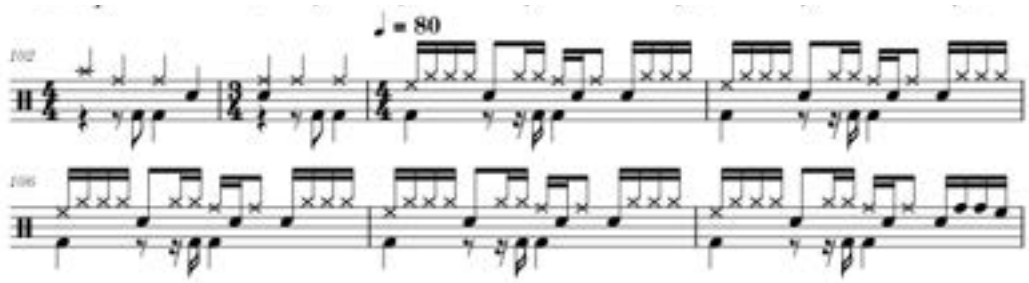


Fig 23 Activación rítmica en batería.

3.2.5 *V: Who It Is*

El movimiento comienza con una sucesión armónica característica de Rautavaara en la que resuelve *clusters* hacia acordes extendidos con novenas, se realiza de la misma manera distribuyendo los *clusters* entre las dos guitarras que como material transicional se comportan de la misma manera rítmicamente (fig 24). Ya que en Christ and The Fishermen se invierten las manos, haciendo que la mano derecha realice un movimiento de quintas ascendentes y la mano izquierda toque las quintas simultáneamente se realiza un cambio similar en el que la guitarra 2 toca una versión por quintas descendentes utilizando *tapping*, gesto en el cual a través del movimiento varía a ser ascendente y moverse entre distintas alturas (Fig 25),

provocando la sensación de inestabilidad que se presenta en el concepto cuando el personaje principal duda de qué tanto de su consciencia quiere transferir.

El bajo y la guitarra 1 se mantienen en una variante aumentada del motivo de *I: A Great Discovery*, completando así un movimiento similar al cambio de manos hecho por Rautavaara. La batería en este movimiento realiza una versión aumentada de *III: The Problem* manteniendo un *ostinato* en el bombo, resaltando tiempos 2 y 4 con el redoblante y el tiempo 1 con el hi-hat abierto, teniendo también como diferencia que en vez de acentuar con el hi-hat abierto distintos tiempos se adornan los golpes al redoblante con el Ride (fig 26). Desde este movimiento es donde se empieza a transferir el efecto de ring modulation entre las voces, alterando el parámetro de la frecuencia, restándole 5Hz de 32Hz a la voz 1 y sumándole 5Hz desde apagado a la voz 2, para que eventualmente se transfiera la sensación “robótica” que se genera con este proceso electrónico.

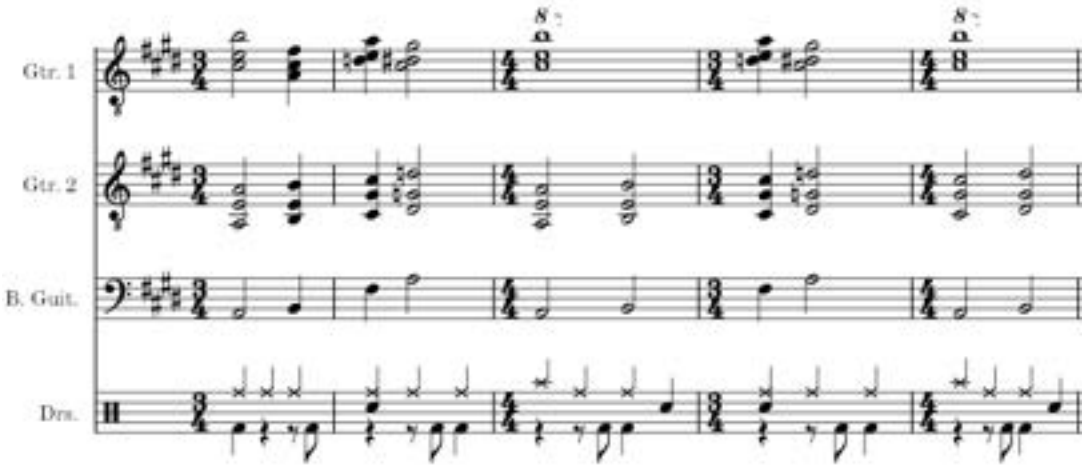


Fig 24 *Clusters* resueltos a acordes de novena.

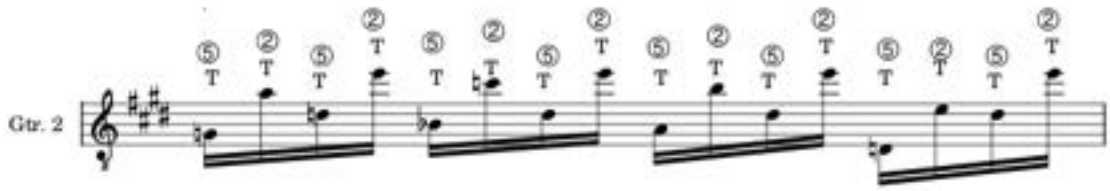


Fig 25 Variación a través de quintas descendentes.

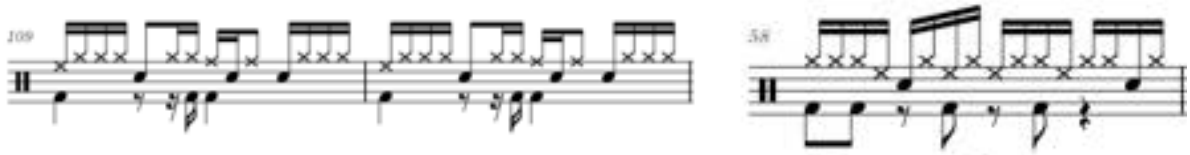


Fig 26 Variación de *III: The Problem en* batería en *V: Who It Is* (V izquierda, III derecha).

3.2.6 VI: No Turning Back

En la guitarra 2 se mantiene el motivo de *V:Who It Is*, con el simple cambio en el que se utiliza la distorsión 2 para apoyar el tipo de textura que genera el resto de instrumentos al empezar a utilizar los seisillos que se preparan desde el movimiento anterior. Se utiliza una escala octatónica de tono-semitono, y a diferencia de Christ and The Fishermen, los seisillos se rompen a través de silencios intermedios entre figuras de la misma duración y agregando alturas nuevas en distintas repeticiones de la misma frase (fig 27), esto suele ser visto comúnmente en el metal progresivo en canciones como *Home* de Dream Theater. La batería se utiliza como respaldo para la guitarra 2 utilizando los toms y el redoblante para apoyar la sensación de ascender y descender alturas en ésta. En contraste, en los compases 121, 124 y 128, como en *Christ and The Fishermen*, se utiliza otra figuración rítmica para generar inestabilidad, en este caso son quintillos de semicorchea siendo tocados por bajo, batería y guitarra 1 con la misma lógica de utilizar los silencios intermedios como recurso interruptor. Además de esto se hace una mención a *III: The Problem* utilizando la guitarra 2 y el bajo para tocar el *ostinato* presente allí disminuido a seisillos de semicorchea (fig 28), gesto que se reemplaza al que se venía utilizando de *I: A Great Discovery* con el propósito de conceptualmente representar que sus dudas y problemas con el proyecto persisten. El movimiento finaliza con un unísono a octavas entre guitarra 1 y 2 siguiendo una secuencia de 4

notas ascendente apoyada por los toms en la batería y el bajo subiendo por terceras diatónicas en corcheas puntillo dentro del seisillo (Fig 29).

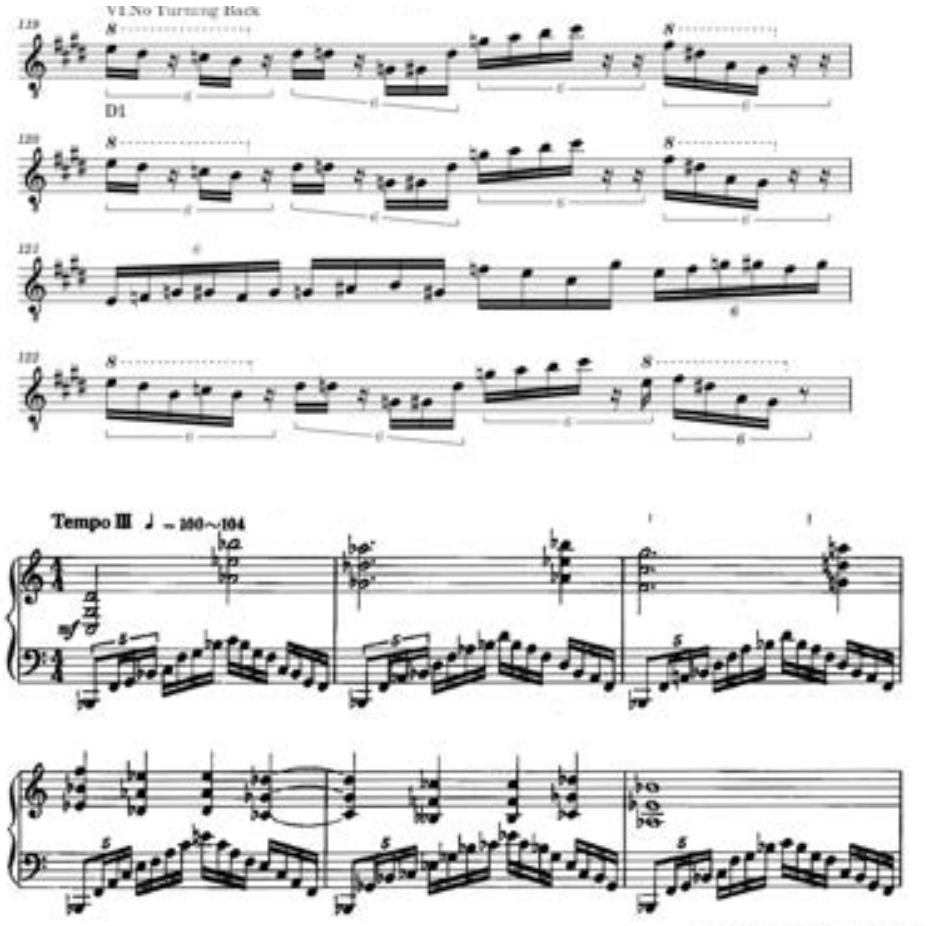
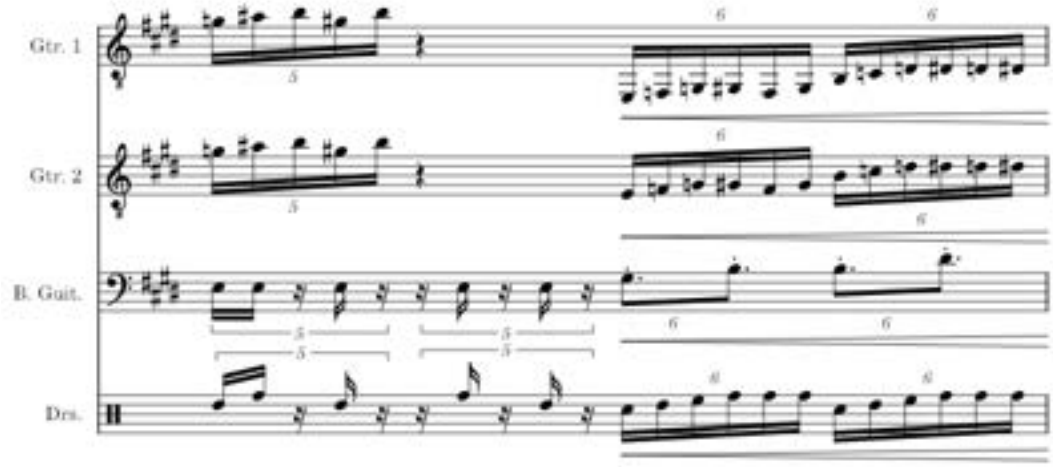


Fig 27 Sección de seisillos guitarra 2 vs Christ and The Fishermen.

Fig 28 *Ostinato* de III: The Problem en VI: No Turning Back.



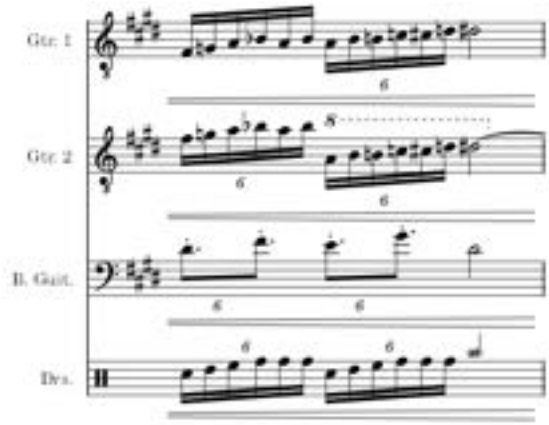


Fig 29 Final *VI: No Turning Back.*

3.2.7 VII: Subconsciousness

En este movimiento se utiliza como referencia *Dance Of The Young Girls* (Stravinsky, Rite Of Spring) de manera estructural, siendo así que se utilizan secciones contrastantes que se alternan entre sí. En las primeras lo que prima es una figura constante (A de ahora en adelante) y un acento que se presenta casi siempre en distintos lugares del compás. A diferencia del referente, se mantiene la figura constante en semicorcheas en la guitarra 1 y en el bajo y bombo vuelve a ser pertinente el *ostinato* que se presenta desde *III: The Problem* (fig 30), habiendo modulado el tempo a partir del seisillo del tempo anterior y recibiendo ajustes para

que no se desplace y permita destacar los acentos que caracterizan a *Dance Of The Young Girls*. La sección contrastante (B) consta de una nota pedal en la guitarra 2 en *staccato* mientras que la guitarra 1 trae el material que se había presentado también en la esta durante *III: The Problem,* no obstante, se presenta de manera similar a la guitarra en *In The Presence Of Enemies* (*Dream Theater),* más específicamente en *Prelude,* utilizando la séptima cuerda como pedal y utilizando las notas que en *III: The Problem* se agregan y desplazan la frase (fig 31). La batería también se comporta igual que en *III: The Problem* con el mismo fin de generar la sensación de inestabilidad. Después de esto se retorna a la sección A por un par de compases.

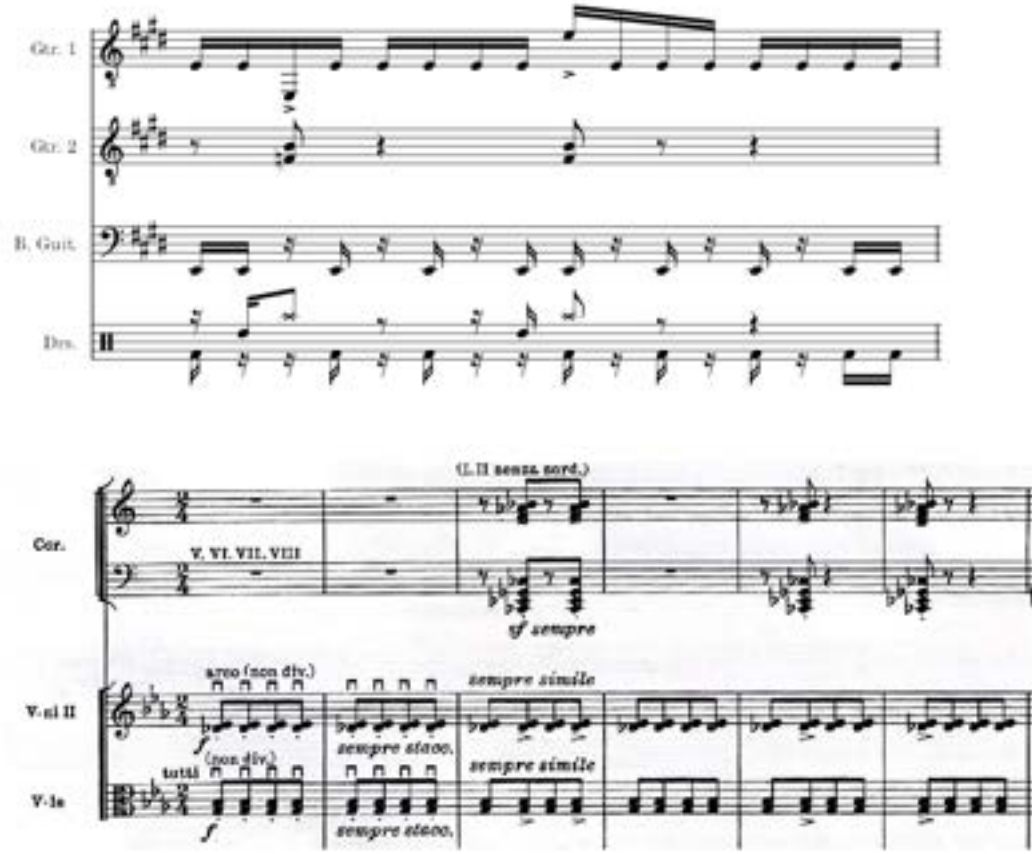


Fig 30 *VII Subconsciousness vs Dance Of The Young Girls.*

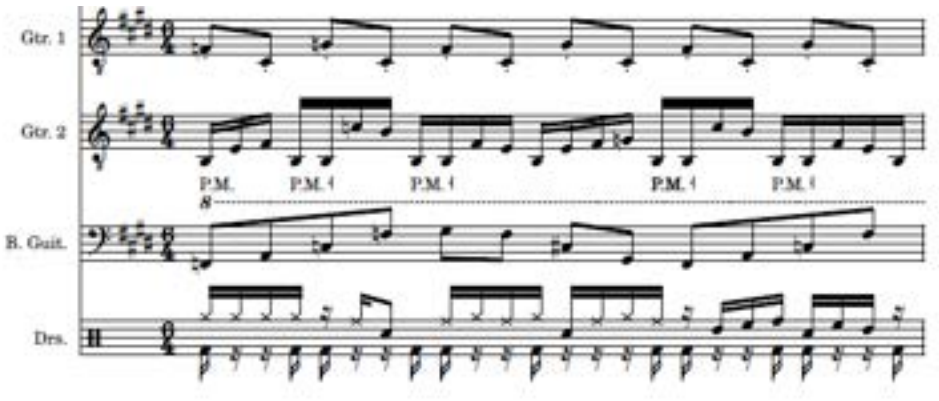
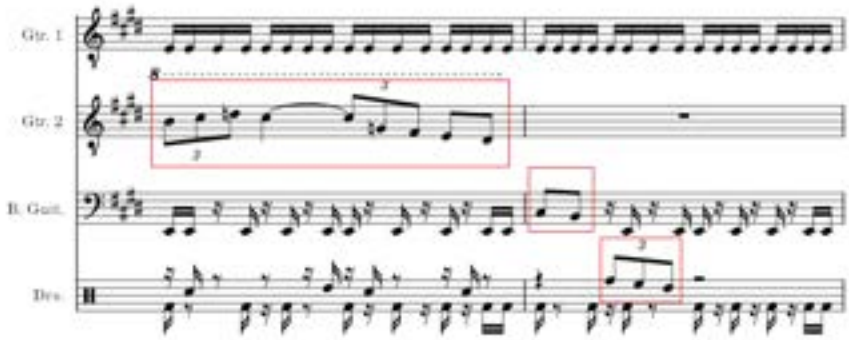


Fig 31 Primera sección B en *VII: Subconsciousness*

En el compás 142 se genera una ruptura de textura en la que se replica de manera casi literal lo ocurrido en *Dance Of The Young Girls* se distribuye de manera puntillista entre guitarra 2, bajo y batería, con disminución rítmica (fig 32). Se genera incluso más contraste en este punto utilizando ahora a Opeth como referencia en una sección de baja dinámica donde se modula a Re menor de manera libre y se distribuye el mismo gesto de nota pedal entre el bajo y la guitarra 1 que ahora tiene la distorsión apagada. Se toman 4 acordes de *II: The Machine*, se transponen y se cambian a menor/disminuido junto con un patrón rítmico simple para ser repetido varias veces en la guitarra 2 (fig 33). El bajo de igual manera mantiene un movimiento similar a la anterior sección contrastante en este mismo movimiento pero disminuido a 6/8 y transpuesto para acomodarse a la armonía. Las voces para este punto se encuentran casi con los valores de frecuencia de *ring modulation* con la que comenzó la otra, y para resaltar este gesto se usa la voz 2 para completar y tomar las frases de la voz 1. Para romper la textura de múltiples repeticiones se vuelve a citar a Dance Of The Young Girls, pero esta vez distribuido únicamente entre bajo y batería (fig 34). Finalizado esto, se vuelve a la sección A modulando de vuelta a Mi mayor, deshaciéndose del *ostinato* y tomando secciones de pregunta y respuesta usando fragmentos anteriores de este movimiento. Finalmente todos los instrumentos repiten la misma frase múltiples veces para aumentarla por última vez y dar lugar al último movimiento.


Gtr. 1
Gtr. 2
B. Guit.
Drs.

Voc. 2
Help me break free
Gtr. 1
Gtr. 2
B. Guit.
Drs.

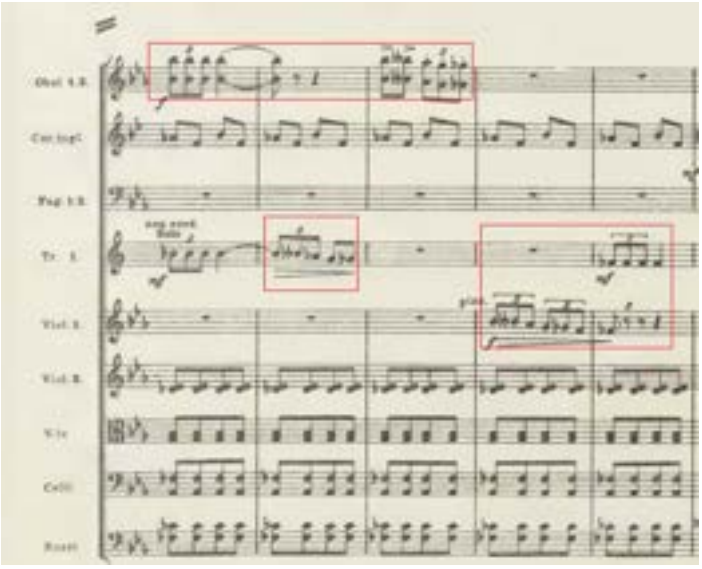

Oboi 1 & 2
Corni ing.
Fag. 1 & 2
Tr. 1
Viol. I
Viol. II
Vle
Celli
Bassi

Fig 32 Puntillismo en *VII: Subconsciousness.*

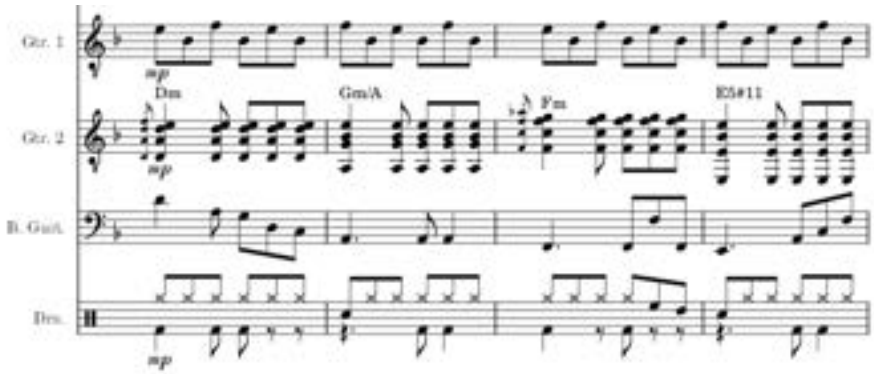
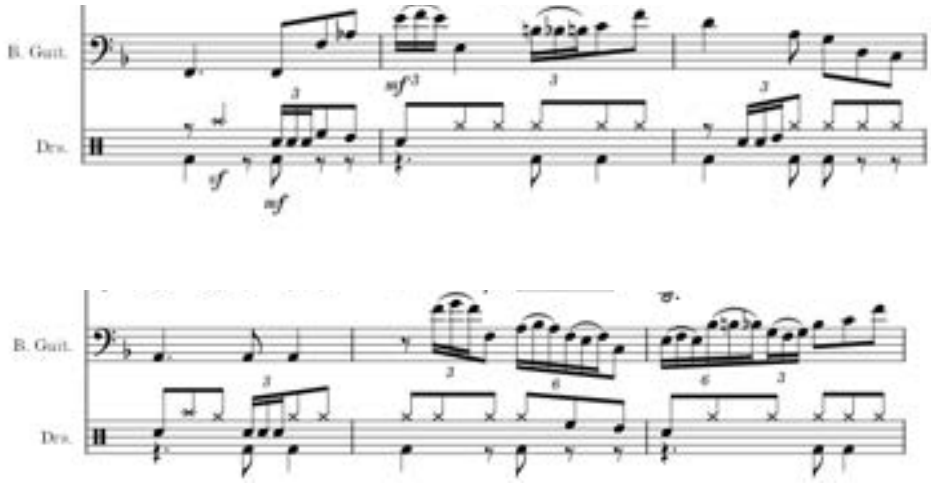


Fig 33 *Progresión de acordes en VII: Subconsciousness.*



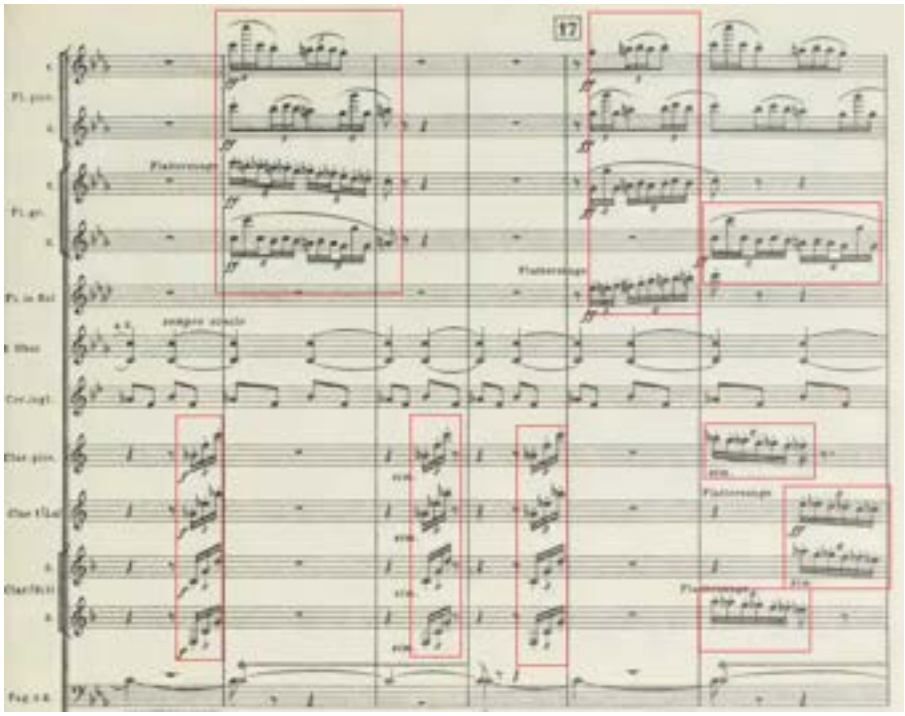


Fig 34 Ruptura de textura a partir de bajo y batería vs Dance of The Young Girls.

3.2.8 VIII: Blur

El último movimiento presenta la última transformación a el motivo de *I: A Great Discovery*, llevado a un estado de disonancia con fragmentos aumentados y disminuidos rítmicamente en la guitarra 1(fig 35), de manera que es difícilmente reconocible, completando así el gesto con el que se inició en el primer movimiento. La voz 1 se deshace completamente del efecto del Ring modulator y la voz 2 llega a tener la cantidad de efecto que tenía la voz 2 al iniciar. De igual manera la voz 1 resulta completando los gestos de la voz 2 para así representar que la consciencia del personaje principal no es lo que se conocía inicialmente. El referente principal para este movimiento es *Porcelain Heart (Opeth)*, utilizando una estructura similar en la que se usa la guitarra sin efectos y la voz inicialmente para luego contrastar con una sección de dinámica alta que incluye un solo de batería y guitarras con distorsión realizando un fragmento repetitivo para resaltar el solo de batería(fig 36). Después del solo se retorna una sección similar a la primera de este movimiento, deshaciéndose de las voces y reemplazándolas por citas directas de Porcelain Heart con el bajo y la guitarra 2. Finalmente se contrasta una vez más con las guitarras con distorsión y el bajo en un unísono mientras las dos voces acentúan

distintas sílabas de la frase “Oh keep your eyes on” una después de otra . La batería presenta pequeños adornos en el hi hat pero también apoya este unísono para dejar un final abierto.

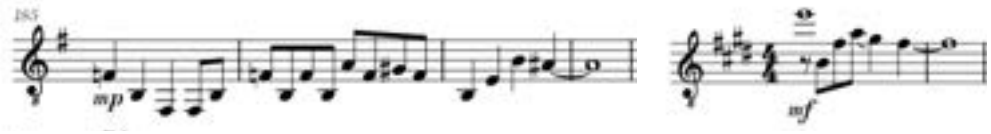


Fig 35 VIII: *Blur vs I:A Great Discovery*

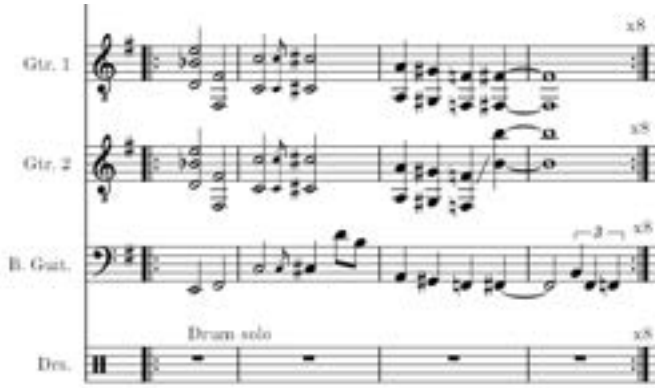


Fig 36, Acompañamiento de solo de batería.

Sugiero que dentro de la descripción detallada en las decisiones se articule o se presente a manera de micro contextualización o introducción lo que presenta representa o se acerca del monólogo o el dialogo del detonante creativo. A parte del guión o la historia. Sigue siendo difuso esos parámetros.

4. Conclusiones

El metal progresivo resulta ser altamente compatible con los estilos de composición neorromántico y neoclásico al poder tomar elementos como tonalidad libre, serialismo, bitonalidad,estructuras contrastantes, desplazamiento, paralelismo, uso de escalas simétricas y *ostinatos* complejos. De la misma manera mantiene el aspecto pesado y oscuro característico

del metal. Como resultado también se encontró un interesante trabajo de contraste, considerando que las referencias tomadas de metal progresivo suelen dar gran énfasis en que las secciones, las transiciones y las relaciones entre estas tengan un gran espectro de contraste que de cierta manera es la “magia“del metal progresivo.

La instrumentación se presta, aunque de manera limitada, de buena manera, ya que la guitarra es un instrumento capaz de tocar una gran variedad de intervalos con facilidad, el factor limitante siendo los *clusters* y la distorsión porque esta es capaz de ofuscar las alturas siendo tocadas en momentos en los que no se desea, teniendo que comprometer las alturas en función de claridad. Así mismo se comprende por qué en este estilo de música se suele llegar al sintetizador como una solución a este tipo de problemas, dada la flexibilidad tímbrica que puede ofrecer. La batería a pesar de su difícil traducción desde el neorromanticismo y neoclasicismo, obliga a recibir un tratado casi que melódico, obteniendo una particular importancia en los toms y platillos, dando a entender el por qué los kits de batería de rock y metal progresivo suelen incluir más variaciones entre toms y platillos.

La composición iniciando a partir de la música para después seguir con la letra fue apropiado ya que se logró delinear a partir del concepto una sonoridad clara que la letra podía seguir, si hubiera sido en el sentido contrario es probable que la sección instrumental comprometa un poco de riqueza, sin embargo es claro que también es un reto para el futuro del compositor comenzar desde la letra.

A nivel personal se encontró un camino que seguir como compositor donde la formación académica nutre algo que se ha encontrado casi siempre en la vida del compositor, es decir, la composición para metal y rock, habiendo recibido el reto de extraer de estilos complejos de una manera que fuera clara. Esto da paso a que el compositor reciba la capacidad de que si en el futuro desea componer para el género nuevamente, pueda tomar los elementos que necesite de manera fluida.

5. Bibliografía

Beloch, Sebastian. (2008), *Chaos in Motion 2007-2008* [Documental; DVD]. RoadRunner Records.

Dick, Chris (2019). *Opeth Biography*. Opeth website. Recuperado el 30 de Noviembre de 2022 de http://www.opeth.com/bio.

Dream Theater. (s.f.) *Dream Theater The Band.* Dream Theater website. Recuperado el 30 de Noviembre de 2022 de https://dreamtheater.net/band/

Jordan Rudess.(s.f) *Jordan Rudess Biography*. Jordan Rudess website. Recuperado el 30 de Noviembre de 2022 de https://www.jordanrudess.com/biography/

Macan, Edward. (1997). *Rocking The Classics*. Oxford University Press.

Martin Bill. (1998). *Listening to the Future, the time of progressive rock, 1968-1978.* Open Court.

Ming, Li Matthew (2018). *Symmetrical Elements in the Piano Music of Einojuhani Rautavaara.* University of Toronto.

Pethel, Blair . (1988) *Keith Emerson: The emergence and growth of style. A study of Selected works*. Peabody Institute of the John Hopkins University.

Robin Maconie(2013). Experiencing Stravinsky : A Listener's Companion. Scarecrow Press.

Scott, Kimberly, J (2009). Unity and Pluralism: A stylistic survey of the compositional techniques of Einojuhani Rautavaara as reflected in selected works for the piano.University Of Kentucky.

Stravinsky, Igor, Roerich, Nicolas (1913). Le Sacre du Printemps, Tableau de la Russie paienne en deux parties, partition (Boosey & Hawks, Eds).

Van den Toorn Pieter C, McGinness John (2012). Stravinsky and the Russian Period : Sound and Legacy of a Musical Idiom. Cambridge : Cambridge University Press.

Wagner, Jeff. (2010). *Mean Deviation: Four Decades of Progressive Heavy Metal.* Bazillion Points Books.

Wiederhorn, Jon (2020). *Opeth: "Prog-rock has become all about intricate guitar solos and weird time signatures - there's more to us than that".* Guitar World. https://www.guitarworld.com/features/opeth-prog-rock-has-become-all-about-intricate-guitar-solos-and-weird-time-signatures-theres-more-to-us-than-that.