

UNIVERSIDAD EL BOSQUE
Facultad de creación y comunicación
Formación Musical

Mnemósine (para guitarra y soporte fijo)

Trabajo de grado

Memoria de composición

Manuel José González Sarmiento

Código: 1020805232

Énfasis de Composición

Tutor de composición: Daniel Alberto Alvarez

Bogotá D.C., enero de 2018

Agradecimientos.

A mis padres, por su apoyo incondicional, por esperarme, por escucharme. A mis maestros y mis compañeros, por entregarme tantas cosas tan importantes que transformaron mi visión sobre el arte y sobre la vida del artista. A Thaissa, por su buena energía, su imaginación, su talento, su oído y su voz, esenciales en la realización de este proyecto.

Contenido

Introducción.....	1
Planeación.....	2
Realización.....	6
Conclusiones del trabajo.....	20
Reflexión.....	23
Bibliografía, partituras, discografía.....	24

Introducción.

Esta memoria documenta la realización de una composición musical con el fin de generar un producto que refleje mi expresividad y proceso como artista. Se pretendió que la composición involucrara interacciones entre lenguajes diferentes en las estructuras del discurso en la guitarra, tanto como su relacionamiento con los primeros contactos hacia la música electroacústica.

Este planteamiento conllevó a la indagación y experimentación en usos de conceptos y técnicas que se reflejaron en la elaboración del proyecto: la música programática, el efectismo y la mixtura de lenguajes académicos y populares.

Como primera medida, la guitarra se abordaría desde nociones de lenguaje convencional y desde exploraciones en nuevos sistemas de composición. Se usaron como referentes el trabajo de compositores como Leo Brouwer y Alfredo del Mónaco.

La electroacústica por su parte se estructuraría desde una búsqueda intuitiva de elementos basados en la escucha de sonoridades conseguidas por referentes como Pierre Schaeffer, Bruno Maderna y Kaija Saariaho. Se buscaba que estos elementos trabajaran en función de la guitarra permitiendo desarrollos que dieran paso a nuevas posibilidades de relación y jerarquía entre el soporte fijo y la música en vivo.

La música referencial para el trabajo recoge piezas que aportaron desde la escucha al proceso compositivo debido a su carga poética y contextual, a su planteamiento formal y a su tratamiento del timbre, ritmo, alturas, dinámicas y espacialidad (TRADE)¹.

A continuación, se nombran sin un orden particular:

- The Unanswered Question (Ives, 1951)
- Wild Women With Steak Knives (Gálás, 1982)
- Mysteries of the Macabre (Ligeti, Hannigan y Rattle, 2017)
- La espiral eterna – (Brouwer, 1973)
- The Wall – (Pink Floyd, 1979)
- Usher Waltz (Koshkin, 1998)
- L'île re-sonante (Radigue, 2005)
- Jaws OST "Main Title" (Williams, 1975)
- Musica su due dimensioni (Maderna y Martinotti, 1967)
- Jardin Secret II (Saariaho, --)
- Sonata para piano No.2 (Chopin y Horowitz, 1950)
- Orphée 53 (Schaeffer y Henry, 1996)
- Halo: Original Soundtrack (O'Donnell y Salvatori, 2002)

¹ Sigla expuesta por el tutor de composición en la clase de COMPOSICION 1. Engloba de manera eficaz los parámetros musicales que se trabajan en una pieza.

Planeación.

La idea fue trabajar música mixta, en la que la actividad del instrumento en vivo se concatena con la actividad del soporte fijo.

Se quiso seguir un lineamiento programático para la obra, apropiando desde lo extra-musical un concepto que permitiera la creación de una historia a partir de la cual se estructurara un material musical pertinente para el formato deseado.

En una visión preliminar del trabajo se planteó lo siguiente:

Plasmar un concepto extra-musical para que pueda reflejarse dentro de un campo musical con un sentido o una forma entendible, implica dos pasos importantes:

El primero es realizar una esquematización tanto de elementos como de procesos que configuran el sistema de información que contiene el concepto extra-musical.

El segundo, es hacer una esquematización similar, ahora dentro de un sistema musical, cuyos elementos y procesos tengan características similares con el sistema extra-musical y permitan entonces traducir contenido del concepto, logrando así que el material sonoro lo referencie. Esta adaptación es un proceso subjetivo, sujeto al riesgo de que la música resultante no refleje el concepto, o no consiga efectos similares a los que apunta el concepto dados muchos factores en la entrega del mensaje (las diferencias entre uno y otro lenguaje, el compositor realizó una esquematización ineficiente de sus ideas, etc.).

Fue necesario entonces esclarecer qué dinámicas de estudio se desenvuelven mejor en el análisis de creaciones artísticas que tengan un objetivo similar.

Según González Martínez (2015), se habla de la semiótica o semiología como el estudio de la organización de signos con significados que estructuran un sistema de comunicación.

El autor diferencia dos ramas importantes en la semiótica: la lingüística, que se ocupa de los aspectos y signos verbales, y la semántica, que se concentra en el significado de los signos o elementos dentro de un sistema de comunicación cualquiera.

En el arte, la semiótica se encuentra implícita en la creación de cualquier expresión artística: todos sus elementos, transmitan información o no, aportan un contenido significante y de relación que contribuye en la cadena de valor para la obra. La semiótica como perspectiva, es capaz de apreciar diferentes elementos como signos y significancias que se conectan entre diferentes sistemas de comunicación. Así, desde un punto de vista semiótico en la música, se pueden atribuir nuevos significados al material musical, que permiten una conexión estructurada hacia otros sistemas de comunicación, no en función de anular el significado del análisis técnico musical, sino en función de aportar a su entendimiento como sistema complejo de expresión².

² GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Juan Miguel: Fundamentos de la Semiótica de la Música. De Re Poetica. Homenaje al profesor Y. Manuel Martínez Arnaldos, Murcia, Universidad de Murcia, 2015, pp. 383-401.

Pérez Prado (2005) explica las problemáticas en la creación programática. El autor reflexiona sobre la concepción del proceso creativo. Se extrajo lo siguiente:

la música puede con su lenguaje adaptar de manera “literal” procesos y signos desde una imitación onomatopéyica pues el elemento o el conjunto de elementos lingüísticos se asemejan a una serie de elementos sonoros específicos organizables. Sin embargo, desde una postura poética es complejo describir con sonido una forma semántica específica presentada en la lingüística ya que para el receptor es imposible hacer una abstracción unificada sobre los significantes subjetivos organizados por el compositor en la microestructura del material sonoro.

En una música sin letra, se puede con éxito reflejar una situación emocional o referencial dadas las connotaciones sociales otorgadas a los elementos sonoros a lo largo de la historia de la música (la consonancia se podría relacionar con la calma, una trompeta o un redoblante tienen relación con la vida militar).

Aunque se pueden otorgar roles concretos a motivos musicales siendo estos trabajados desde cualquier parámetro del TRADE y así crear un discurso musical, cada persona es libre de interpretar las particularidades del discurso como desee, o no interpretarlas, si es de su preferencia. En el producto final sí es factible identificar unas intenciones expresivas generales, pero el balance de elementos internos específicos en la pieza debe permitirle funcionar como propuesta sonora independiente de los referentes que funcionan como inspiraciones o influencias presentes en su creación³.

El concepto que sirvió como inspiración para la elaboración de la historia de la pieza, se abordó desde la noción artística del espejo como elemento que refleja una realidad, y del reflejo visto como producto consecuente bañado de subjetividad, y a su vez como elemento estructural en la creación de nuevas realidades⁴.

Se le llama Mnemosine a la pieza aludiendo a la diosa griega de la memoria, pues los reflejos y las opiniones en el espejo se desarrollan a partir de recuerdos producto de la introspección en el personaje⁵.

Para poder conectar los sistemas y lograr estructuración de la música, el diseño de la historia debió cumplir con unas cualidades semánticas que fueron traducibles desde los sistemas de códigos con signos lingüísticos hacia los sistemas de códigos con signos musicales.

³ PEREZ PRADO, Juan Pedro. Música programática: Don Quijote como ejemplo de *senso traslato* en un poema sinfónico de Richard Strauss. *¿Qué "Quijote" leen los europeos?* M. Á. V. Cernuda (Ed.). Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores, Universidad Complutense de Madrid. 2005, pp. 178 – 182.

⁴ ROMÁN ECHEVERRI, C. G. (2011). Espejos: transparencia, reflejo, contradicción e interacción. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 6(1). pp. 66 – 78

⁵ PEREZ JIMENEZ, A. y MARTINEZ DIEZ, A. (1978). *Hesíodo, OBRAS Y FRAGMENTOS*. Madrid: GREDOS, p. 72 v.55.

La historia consta de una serie de momentos, estados y acciones que se dividen en secciones de la siguiente manera:

1.CONTEMPLACION:

Una persona se ve en un espejo (material o superficie que le refleja), entrando en un estado meditativo en el que, desde su reflejo empieza a percatarse de sus defectos, frustraciones, complejos, etc.

2.INMERSION:

Todos estos elementos se materializan ante sus ojos a través del espejo, y le enfrentan atacándole mientras se acumulan a medida que aparecen. El ataque le conduce a un estado febril y de desesperación que termina sobrepasando su nivel de resistencia hasta provocarle un shock.

3.LIMBO:

Momentáneamente, la persona ha traspasado el espejo y se encuentra ahora en el mundo de los reflejos. Atónita, mira a su alrededor analizando el entorno sin lograr conseguir un panorama claro de su situación.

4. RECUERDOS:

Al no poder reconocer nada empieza a caminar cruzándose con nuevas manifestaciones que le generan pánico y provocan en él un deseo irrefrenable de escapar, aunque una impotencia inexplicable se lo impide.

5.SENTENCIA:

La persona se rinde ante su impotencia, entregándose a la penumbra de reflejos que lo desborda y lo sume en letargo mientras se desvanece infinitamente.

Esta división sirvió para aclarar una serie básica de elementos lingüísticos a partir de los cuales hacer la música, y para delimitar la forma preliminar de la pieza, teniendo entonces cinco secciones.

A continuación, se tomaron decisiones estructurales para el trabajo compositivo:

Quise hacer una pieza cuya duración fuera mayor a las anteriores que he compuesto en el énfasis. Se propusieron quince minutos como duración aproximada para la composición.

Planteé la utilización de dos estilos de notación e interpretación para la guitarra partiendo del enfrentamiento entre lenguajes con los he tenido cercanía a lo largo de la carrera, al estudiar guitarra clásica y luego pasar a estudiar en el énfasis de composición.

La historia tiene 5 secciones. Consideré dos grandes partes formadas por las secciones 1 y 2, y las secciones 4 y 5 respectivamente. La sección 3 entonces se tomó como un puente o un punto de transición, mas no de silencio pues se quería conservar unidad en la pieza.

Se plantearon dos grandes partes en la división notacional de la guitarra, las cuales estarían presentes en las dos grandes secciones de la pieza respectivamente:

En la primera gran parte (conformada por las secciones 1 y 2), se trabajaría con notación convencional para la guitarra clásica, esto es, en pentagrama con diferenciación de los planos sonoros (agudos, medios y graves) por medio del sentido de las plicas, uso de métrica, etc. , siguiendo como referentes criterios generales de formato, escritura y digitación propuestos en partituras estudiadas durante la carrera, por ejemplo “Doce composiciones para guitarra: Revisión de Isaias Savio” (1969) por Francisco Tárrega (1852 - 1909).

La segunda gran parte (conformada por las secciones 4 y 5), se desarrollaría desde la indeterminación y la improvisación, apropiando estilos notacionales experimentales propuestos por Leo Brouwer (1939 -) en “La espiral Eterna” (1973). Se acudiría también a las posibilidades tímbricas y a los sistemas notacionales presentados en “Tientos del Véspero” (1992), por Alfredo del Mónaco (1938 – 2015).

El soporte fijo lo abordé desde una exploración intuitiva tal como se expuso en los primeros párrafos. y se tomaron las siguientes decisiones para su elaboración y uso:

La obra está planteada para un solo intérprete. En consecuencia, no se contempló una manipulación en vivo del contenido del material en el soporte. El material se obtuvo desde la manipulación previa de grabaciones mediante software, las cuales serían disparadas por el guitarrista durante el transcurso de la pieza.

A partir de las experiencias adquiridas en las clases de “Introducción a la composición por medios electrónicos” y “Creación y control”, se diseñó en Super Collider (una plataforma para síntesis de audio y composición algorítmica) un *patch* que sirve como granulador, acumulador, y generador de texturas diferentes a partir de audios cargados en un buffer.

No se contempló la creación de sonidos por ningún tipo de síntesis. Únicamente se trabajaría con grabaciones de sonidos generados por medios acústicos.

Estas grabaciones entonces se cargan a Supercollider, se transforman con el *patch* y se graba el trabajo en un archivo de audio directamente desde este programa. Luego, el audio resultante se importa a Pro-Tools, un editor multi-pista que permite manipular el material recortándolo o realizándole diferentes procesos. También cuenta con *plug-ins* que sirven para alterar o transformar las cualidades en el contenido de cada material.

Se eligieron estos dos programas para ya que se tenía familiaridad con su diseño y sus funciones al momento de realizar la composición.

La notación para el soporte fijo la solucioné con indicaciones puestas en la partitura con el disparo de cada posible pista. Se agregaría en las indicaciones el momento exacto en la duración del soporte como una guía para el guitarrista, logrando coordinar la actividad entre la guitarra y los audios.

Tomando estas bases, comencé a componer buscando conexiones musicales entre los elementos presentes en la historia.

Realización.

1. CONTEMPLACIÓN

Una persona se ve en un espejo (material o superficie que le refleja), entrando en un estado meditativo en el que, desde su reflejo empieza a percatarse de sus defectos, frustraciones, complejos, etc.

En principio, se pensó en el estado general que se quiere lograr para contextualizar tanto al oyente como al intérprete. Inicié con un listado de Se plantearon palabras que tuvieran posibles connotaciones sociales que sirvieran como concepto para creaciones musicales efectivas en su propósito. Las palabras que listé fueron las siguientes:

Paz, quietud, estatismo, meditación, tranquilidad, neutralidad, espacio, inmersión.

Comencé entonces una búsqueda de referentes que fueran afines, fundamentados tanto desde la sustentación académica como desde el gusto propio. Consulté el trabajo de grado de Juan Camilo Arboleda (2009) "Música para meditar" de la Universidad Javeriana, en el cual se expone una contextualización sobre los usos de la música meditativa en las culturas japonesa, hindú y tibetana, y se aplica una adaptación de su lenguaje musical para un público occidental. Este trabajo corroboró en gran medida las ideas que existían y que fundamentarían el discurso musical en la pieza.

Arboleda propone, entre otras, las siguientes premisas, las cuales se consideraron procedimientos prácticos en la creación musical para el ambiente deseado.

- Se busca homogeneidad en el timbre, definición, resonancia y simpleza en la fuente pueden llevar más fácilmente a un estado de calma y de reflexión.
- Se busca un ritmo lento, de motivos repetitivos, que lleve a la quietud.
- Se busca disonancia nula o en su defecto muy leve. Debe haber un tipo de conducción neutral en ese sentido. Un discurso tonal de direcciones muy pronunciadas puede alterar el estado de quietud, de ausencia, de inmersión.
- Una dinámica relacionada a la textura en una densificación progresiva puede reflejar un proceso natural de desarrollo.
- Se busca un manejo del espacio amplio que complemente al ritmo lento y que involucre una forma delicada y progresiva.

Se otorgó el rol principal a la guitarra, pues desde ésta se pretenden realizar las relaciones estructurales en la pieza.

Se buscó un tempo lento y el uso de sonidos de amplia duración, pues además de cumplir con las premisas, se quería llenar tiempo en la pieza. Se consideró que para lograr representar todo éste estado de contemplación, un tiempo ideal se daría en 1 minuto 30 segundos, pues desde una apreciación personal, es un tiempo mínimo para concentrarse escuchando música. Tanto con ésta

como con todas las secciones de la pieza, se pretendió que un concepto complejo no necesariamente significara una música difícil de escuchar (durante el proceso de composición, como ejercicio, se dieron a conocer versiones de prueba de la pieza con las dos primeras secciones y luego de obtener diversas opiniones de personas con contextos sociales distintos se concluyó lo siguiente: menos tiempo implicaba un proceso acelerado antinatural y más tiempo implicaba monotonía). Se pretendía alcanzar una expresividad propia logrando, con toda la calidad artística, un producto dirigido a un público variado que pueda o no tener conocimientos musicales.

Se propuso entonces un BPM de corchea igual a 40, siendo un tempo extremadamente lento pero que no perjudica la resonancia pobre de la guitarra acústica al hacer notas largas. Se propuso una indicación sugestiva de interpretación siguiendo el lineamiento programático en la pieza: *Calmado, resonante, espacioso*.

En principio se recurriría al uso de figuras como blancas o redondas para los motivos. Se eligió una métrica irregular con el objetivo de romper expectativa en cuanto al momento en el que se presenta cada evento alejado en el tiempo. Esta decisión, desde la visión y el gusto propios sobre el arte, generan atención, y al mismo tiempo exigen concentración por parte tanto del oyente como del intérprete.

Se eligió tomar como estructuras de guía los modos dórico y eólico empezando en la nota Mí, debido a varios factores importantes en la pieza:

- El registro bajo de la guitarra tiene mayor resonancia.
- La afinación de la guitarra es afín con los 2 modos.
- El tratamiento de las alturas en el modo no genera una sensación conclusiva especialmente marcada, que complementa la naturaleza estática de la meditación.
- Se facilita el uso de armónicos en la guitarra buscando riqueza de recursos técnicos.
- Gusto del compositor.

Se usó una concepción poética que sirvió de inspiración para la creación del discurso en la guitarra a lo largo de la pieza, aunque se tiene conciencia de que es un proceso retórico específico y subjetivo que muy probablemente no se identificará al momento de escucharla si no se explica verbalmente la relación de cada gesto en la microestructura.

La pieza inicia con guitarra sola, atendiendo a las necesidades de homogeneidad y definición tímbrica. Representa a la persona ensimismada frente al espejo.

Se planteó un motivo que generara una conducción sumamente estable, por lo cual se recurrió a intervalos neutros, buscando cuartas, quintas, y colores que permitieran vibraciones por simpatía con las cuerdas al aire, sin alejarse del centro modal y sin provocar sensaciones especialmente fuertes o de cadencia, siguiendo todas las premisas anteriores.

Este motivo internamente se divide en dos partes a modo de pregunta-respuesta. Representa la acción de verse, y la reacción al hacerlo. La opinión que la persona genera de sí misma con el hecho de examinarse. A este motivo se le llama "Motivo 1". Se piensa en motivos ya que, aunque son pocas notas, cobran un sentido de relación importante dentro de un contexto de poca actividad y tempo lento.

La acción de mirar debe ser siempre en esencia la misma, pero se quiso presentar alguna variación mínima ya que cada mirada genera un reflejo, y cada reflejo hace que la mirada siguiente sea diferente pues la opinión sobre sí mismo se replantea a medida que pasa el tiempo. A ésta leve variación se le llama "Motivo 2", el cual funciona como una respuesta al primero, más no una resolución definitiva.

Finalmente, desde un aspecto meramente musical producto de la inspiración, se diseña una respuesta al motivo 2 que sirva como un puente para volver al Motivo 1. Este será llamado "Motivo 3".

La métrica elegida para el Motivo 1 es 5/4, y se da la idea de empezar a realizar las variaciones sustrayendo valores iguales en cada compás subsecuente. Por tanto, para la primera variación, el motivo 2, se sustraen 3 corcheas quedando el compás de 7/8, y se realiza la misma operación con el motivo 3, quedando el compás de 2/4. Esto genera una sensación particular de movimiento en la que se hace juego entre la aceleración que se siente al hacer cada compás más pequeño y la lentitud general del sistema.

♩ = 55 ♩ = ♩

Sustracción de 3 corcheas por compás

Calmado, resonante, espaciado.

Arm. VII

Color sutil, parte del acorde base.

Final de la respuesta con la melodía en la nota principal. Se conserva siempre el E para atenuar cualquier cadencia. Se repiten alturas de cuartas y quintas. se hace contraste cambiando el registro con inversiones de la quinta E - B.

Vuelta al motivo 1.

Acción de verse al espejo
Intervalo estático de quinta

Variación repitiendo nota pero cambiando el registro

Inversión de las notas en la respuesta.

Reacción.
Respuesta poco conclusiva.
Intervalo de cuarta entre E y A por la resonancia del bajo anterior.

La conducción neutral concebida desde un eje que repite notas, pero contrasta cambiando inversiones y registros y a la vez agregando sutilmente colores (notas agregadas) generó un buen balance entre el estatismo propio de un estado meditativo y un movimiento musical que permita un desarrollo progresivo natural.

En este punto, las respuestas en los motivos representan las reacciones del personaje al verse en el espejo. Se pensó un discurso de desarrollo paulatino en el cual el personaje empieza a percatarse poco a poco de las situaciones que le quitan su tranquilidad. Este proceso hace que vayan cambiando las opiniones que tiene sobre sí mismo, alejándose cada vez más de las originales. Éste hecho transforma y va eliminando el estatismo y la neutralidad del estado conseguido.

Se plantea entonces una transformación paulatina desde la respuesta musical, y al mismo tiempo la aparición progresiva de material nuevo que conectará el discurso con la segunda sección de la pieza.

Al volver a ver los cuatro primeros compases se notó lo siguiente:

El motivo 1 tiene 10 corcheas. Los motivos 2 y 3 suman 11 corcheas, generando asimetría y distanciamiento entre el primer compás y sus compases subsiguientes.

Este distanciamiento dio la idea para el desarrollo que se quería conseguir.

Se tomó el compás en el cual se encontraba el motivo 3 como el lugar desde donde se empezaría a notar el cambio en el discurso, asimismo, desde donde iba a empezar a aparecer el nuevo material.

Este proceso se realizó agregando valores de 1 corchea al final de cada tercer compás, generando entonces una distancia cada vez mayor entre el motivo 1 y su siguiente aparición. Se repitió la operación hasta que la transformación del material existente fuera sustancial.

♩ = 55

Calmado, resonante, espacioso.

Am. VII

Motivo 1

Motivo 2

Motivo 3

Motivo 1

Motivo 2

Aparición del nuevo material

Distanciamiento.

f

mp

mf

f

mp

CII

Motivo 1

Motivo 2

Motivo 1

Motivo 4: agregación del nuevo material al motivo 3

Misterioso

Aparece nuevo material con una diferencia sustancial, evocando la primera materialización de un reflejo en la guitarra. Se transforma el motivo 2.

Distanciamiento.

Distanciamiento.

Motivo 2

f

p

f

Transformación del motivo 4

Sección 2.

Marcato, pesante.

p

f

Se planteó la idea de que en la guitarra los motivos que seguirían apareciendo representarían al personaje percatándose de sus complejos, problemas, traumas etc. Generando entonces un enfrentamiento consigo mismo, y a su vez una distorsión progresiva tanto en sus acciones de verse, como en sus opiniones; todo esto paralelo al inicio de apariciones de reflejos negativos.

Al volver al motivo 1 en el compás 10, se quiso comenzar a realizar estos procesos, creando un punto de transición entre la sección 1 y 2. Se pensó la materialización de los reflejos desde el soporte fijo. Se utilizó el *track* ELECTRICA DELAY, dadas sus características mencionadas más adelante.

Se planteó un punto de contraste que fuera lo suficientemente fuerte para alterar todas las sensaciones que definían el estado anterior, sin que esto afectara el movimiento natural implícito en la sonoridad ya lograda.

Se pensó en trabajar el proceso de distorsión progresiva desde la aparición de disonancias siendo la neutralidad en el sistema de alturas uno de los pilares sobre los cuales se diseñó el estado meditativo.

Al ser un reflejo, una distorsión de una opinión, o en su defecto una contradicción, se quiso que la primera disonancia representara una especie de opuesto de las respuestas anteriores en la música.

Se recurrió al Si bemol, tritono de Mí, como la disonancia principal sobre la cual se trabajaría. Se atenuó el impacto de la sonoridad diferente con una dinámica *piano*.

Esta altura continuaría apareciendo durante todo el desarrollo del discurso en la guitarra, siendo el exacto opuesto de la nota Mí, eje de la concepción en el trabajo.

Al igual que con la aparición anterior de nuevo material, la disonancia aparece desde la respuesta, pero esta vez lo hace justo después del motivo 1, alterando la regla de distancia y proponiendo nuevas posibilidades de desarrollo para la segunda sección.

Respecto a las disonancias y el orden en que aparecen, quiso mantenerse cierta libertad a la hora de buscar qué disonancia sonaba mejor al gusto del compositor.

Se pensó en la sonoridad del clúster.

Un clúster es una acumulación de alturas por superposición de segundas menores que genera una sonoridad compleja y saturada que rompe el sentido de acordes definidos, y a la vez permite conducciones capaces de crear contextos musicales expresivos.

Se planteó entonces lo siguiente:

Los acordes generados en los primeros compases son acordes que proponen un estatismo y que ya tienen una dirección inteligible e identificable.

Se pretende representar esta distorsión progresiva en el discurso al tomar esos acordes y “difuminar” las posiciones de sus alturas cambiándolas por segundas menores o mayores cercanas a cada una de las alturas en el acorde, al mismo tiempo que se van agregando alturas nuevas con propósito aumentar la densidad textural en la guitarra.

Así, aunque hubiera ahora un ambiente disonante, sería posible seguir una idea coherente de conducción.

Compás 10

Aparición de la primera disonancia. Se cuela rompiendo el esquema temporal establecido.

Misterioso.

Se agrega material y se crea nuevo contenido a partir de disonancias por segunda menor.

Transformación del motivo 2. intervalo melódico en vez de armónico en la primera parte. Se difumina el motivo trasladando las notas en el tiempo. Se cambia el A por un B alterando la sonoridad establecida.

Motivo 4.

Compás 13

Se agrega nuevo material de segunda menor.

Se difumina o distorsiona el motivo reemplazando el D por su segunda menor D#. Se agregan alturas que han aparecido anteriormente.

El inicio del soporte fijo realiza el proceso acumulativo mediante el cual se refuerza el desarrollo la guitarra, generando una densificación progresiva, y a su vez una aparición progresiva de nuevo material.

El primer *track* que aparece en el soporte tiene como nombre GARGARAS, ya que esa fue la técnica utilizada para conseguir su sonoridad particular.

Se quería un sonido leve muy reverberado, con un ataque y una relajación graduales que pudiera entrar sigilosamente en escena alterando la sensación establecida por la guitarra para generar atención y desconcierto y reforzar el cambio gradual en el discurso de la guitarra.

Se hizo una grabación de 7 segundos haciendo gárgaras y sonidos similares con la boca, y luego se cargó ese audio en el búfer de Super Collider para trabajarlo.

El *patch* reproduce secciones diferentes de la grabación inicial, con envolventes, duraciones, intensidades y velocidades diferentes y las va disparando de manera aleatoria tanto en el tiempo como en el paneo, generando sensaciones de espacialidad en el audio estéreo.

Éste *track* funciona como piso principal para la sonoridad que se consiguió en el soporte. Empieza a sonar a muy baja intensidad desde el 2do tiempo del compás 7 y va realizando un aumento de intensidad hasta el inicio de los tresillos de corchea, donde se mantiene hasta el final de la segunda sección en el abanico de la guitarra, momento en el que hace un breve *fade out* y desaparece.

El segundo *track* en aparecer tiene como nombre ELECTRICA DELAY, pues fue el instrumento que se utilizó en la grabación, y el proceso con el cual se trató.

Se piensa en la guitarra eléctrica como una especie de reflejo tímbrico de la acústica, igual en sus formas generales pero opuesto en muchos sentidos, especialmente el timbre, motivo clave para usarla pues se quería que los primeros reflejos y su proceso de materialización partiera de un timbre similar al del instrumento principal.

El *track* se compone de muchas tomas de improvisación tímbrica en la guitarra eléctrica, usando diferentes implementos para atacar las cuerdas de distintas maneras y en distintas direcciones.

Se usaron los dedos, palillos, llaves, plumillas diferentes y una cuchara. Se agregó un delay para difuminar los ataques. Se utilizó ecualización y reverberación para conseguir sensaciones de espacialización.

La improvisación se realizó escuchando el discurso de la guitarra principal para que hubiera tanto frases responsoriales como frases aleatorias, y luego se realizó un paneo manual para agregar impredecibilidad en la aparición de cada gesto.

El *track* aparece en el compás 10, justo antes de la primera materialización de un reflejo en la guitarra principal y acaba junto a las gárgaras en el momento del clímax en la segunda parte. Luego vuelve a aparecer en las secciones siguientes con su misma función.

2. INMERSION

Todos estos elementos se materializan ante sus ojos a través del espejo, y le enfrentan atacándole mientras se acumulan a medida que aparecen. El ataque le conduce a un estado febril y de desesperación que termina sobrepasando su nivel de resistencia hasta provocarle un shock.

Plantear las bases para el proyecto resultó en un proceso bastante dispendioso debido a las indecisiones como la elección del formato, la elección de las temáticas de estudio para el proyecto, la elección de los timbres a trabajar en el soporte o la elección de posibles discursos en la guitarra, entre otros.

Esto provocó que al momento de empezar la composición se sobre-racionalizara la microestructura. A partir de la segunda sección se hizo menester un tipo de desarrollo más rápido que llenara tiempo en la pieza para cumplir con las fechas de entrega, sin bajar calidad musical.

Esta sección continúa los propósitos anteriores, buscando varios procesos paulatinos (densificación de la textura y de la orquestación, crescendo, activación rítmica, material nuevo en el discurso de la guitarra) que resultaran en un momento de clímax representando la desesperación y el shock.

La guitarra por su parte presentó en esta sección un tema nuevo, desarrollo del anterior, y su discurso ahora se contempló de manera más libre, pues el momento en la retórica es similar. Se conservan varias reglas, se consideran algunas nuevas en el camino:

- La agregación de material en las respuestas.
- La difuminación de motivos por segundas.
- La permanencia y aparición constante del Si bemol.
- La reutilización de disonancias y acordes creados.
- La densificación progresiva de la textura.
- La aumentación progresiva de la intensidad al ejecutar.

Se dio ahora una indicación para la interpretación: *marcato, pesante*. La activación rítmica se hizo doblando el tiempo en la guitarra. Los cambios de métrica buscan una distorsión entre el motivo principal y sus desarrollos, aunque ya no se toman cuentas rigurosas en su planteamiento.

Se planteó un aumento de actividad por disminución rítmica y se quiso jugar un poco con el concepto para que no en todo momento fuera exactamente proporcional. Se imaginó al personaje en el viaje, y se planteó una musicalización de sus reacciones físicas.

Se quiso entonces evocar el efecto de una respiración frenética y brusca, producida por la ansiedad que genera la situación de angustia en aumento que se vive al momento de enfrentarse con todas estas situaciones negativas que se materializan y le atacan desde el espejo.

Se evocó esta respiración mediante el tema formado por los tresillos presentados en el compás 26. Se pretendió que el motivo del tresillo tuviera una reiteración del Si bemol, dada la jerarquía de la nota en el discurso. Se pretendió ir introduciendo este gesto de respiración poco a poco durante el desarrollo del discurso en la pieza.

The image displays a musical score with several annotations in Spanish boxes:

- Top annotation:** "Nuevo tema, desarrollo de los motivos anteriores" (New theme, development of previous motifs).
- Second annotation:** "Activación rítmica por aumento de actividad." (Rhythmic activation due to increase in activity).
- Third annotation:** "Aparición paulatina del gesto de respiración" (Gradual appearance of the breathing gesture).
- Bottom annotation:** "Presentación del gesto de respiración, aumentación de velocidad mediante tresillo." (Presentation of the breathing gesture, increase in speed through triplet).

Other markings include *Marcato, pesante.*, *Agresivo, agitato.*, and *Siempre pulgar.* (Always thumb).

Se planteó reforzar la respiración frenética mediante los cambios de actividad dentro del tresillo, y se quiso representar un gran reflejo diseñando un palíndromo en los ataques con pulgar.

Se plantearon un crescendo y una densificación progresivos a partir del aumento de actividad por subdivisión y cambio tímbrico de pulsación normal a rasgueo, esto ligado de indicaciones sugestivas y reguladores de intensidad.

Llegando al final del rasgueo, se propuso un tema de alturas libre que fuera yendo cada vez más agudo en la guitarra, adaptando una posición similar a los *power-chords* utilizados en el grunge, el punk o el metal.

Se finalizó la sección con el gesto de abanico, al cual se consideró el tipo de ataque más fuerte posible a partir del desarrollo propuesto.

Para el soporte fijo se plantea una densificación producto de la acumulación progresiva de material y el aumento progresivo de intensidad. Se quiso que para el momento de fuerza en el tresillo hubiera muchos timbres diferentes, pues se pretendía evocar una gran cantidad de reflejos materializados atacando al tiempo desde todas partes, ejerciendo una dominación sobre el personaje quien al no poder soportar más lanza un grito desesperado de dolor.

Hacia el compás 22, entra el *track* REFLEJOS, con grabaciones de guitarra acústica vueltas al revés también en función de representar un opuesto, pero esta vez desde un recurso diferente. Al principio del *track*, estas grabaciones están puestas para tener lugares de aparición impredecibles antes de la acumulación progresiva.

En este *track* se encuentra una densificación progresiva lograda desde el ejercicio de tomar diferentes recortes de audios e irlos organizando en la pista para que poco a poco se junten más logrando un ambiente abrumador, de desconcierto y de angustia.

Usando el mismo método de la guitarra, se plantean pequeños motivos entre los recortes jugando entre las grabaciones de guitarra y la aparición paulatina de voz. Las risas marcan el final de la actividad de la segunda sección. Se realiza también un paneo manual para hacer que las grabaciones lleguen desde lugares diferentes en el espacio.

Se busca que haya balance en los niveles y que la actividad, y aunque sea variada, se complemente y se cree espacialidad. La actividad termina coordinada con GARGARAS y ELECTRICA DELAY.

Hacia el cambio del rasgueo, el *track* TREMOLO empieza su actividad. El *track* consiste en una grabación de un tremolo de guitarra que funciona como apoyo al aumento progresivo de densidad. Con los timbres de guitarra se busca de cierta manera hacer perder la actividad del instrumento en vivo en medio del caos en representación de la dominación de los reflejos sobre el personaje.

En el minuto 3:26 del soporte se da el final de actividad y el clímax de la pieza.

Hacia el minuto 3:22 hay actividad en el *track* GRITO, siendo este un grito desesperado procesado por un *delay* para difuminar su sonoridad en el tiempo. utilizado para terminar los procesos progresivos armados entre la guitarra y el soporte. Este grito es una grabación que se puso en ese punto al no poder resolver el tipo de gesto con el cual se quería terminar la actividad de la guitarra. Se tomó esa decisión con la intención de solucionar de manera eficaz el momento de climax.

Agresivo, agitato.

Palindromo evocando el espejo y la dominación de los reflejos sobre el personaje,

Cambio tímbrico entre pulsación normal y rasgueo

Rasgueo siempre alternado

Power chord, final con la máxima velocidad por subdivisión posible para el intérprete

Rasgueo con l., m., a. de manera simultánea. Siempre hacia abajo.

Furioso, desesperado.

*Abanicar lo más rápido posible.
Terminar haciendo un rasgueo fuerte.
Se coordina con el final de los tracks REFLEJOS,
En la cuarta repetición del delay en el track GRITO.

3. LIMBO

Momentáneamente, la persona ha traspasado el espejo y se encuentra ahora en el mundo de los reflejos. Atónita, mira a su alrededor analizando el entorno sin lograr conseguir un panorama claro de su situación.

Esta fue una parte breve, considerada un puente entre las dos grandes secciones de la guitarra. Desde el minuto 2:30 en el soporte suena el *track* LIMBO, una textura conseguida a partir del mismo *patch* en GARGARAS, en la que esta vez se utiliza una grabación de guitarra acústica tocando notas y haciendo rasgueos al aire. El efecto conseguido es similar al de una textura creada con sonidos electrónicos dada la limpieza de las alturas en la guitarra. Se pone el *track* durante el último desarrollo en la segunda sección de la pieza para que funcione como un background y no haya silencio después el climax.

Así se buscó que la pieza no se cayera en la mitad. Aunque hubiera sucedido un acontecimiento importante, con una sonoridad nueva se mantiene expectativa. Al haber tantas alturas diferentes, y una aleatoriedad ligada a reiteración en los eventos, se generó de un ambiente de incomodidad y misterio, a concepción del compositor, perfecto para representar este mundo distópico de reflejos.

Hacia el minuto 4:00 en el soporte comienza la actividad del *track* VIENTO, teniendo gritos con delay que viajan por el paneo representando reflejos libres que pasan alrededor del personaje quien los admira atónito sin poder comprender la naturaleza de su situación.

4. RECUERDOS Y LAGUNAS

Al no poder reconocer nada empieza a caminar cruzándose con nuevas manifestaciones que le generan pánico y provocan en él un deseo irrefrenable de escapar, aunque una impotencia inexplicable se lo impide.

Esta sección empieza a partir de la aparición de viento en el *track* VIENTO, generado por soplidos procesados con delay. Esto refuerza la representación del mundo de los reflejos y sirve como guía para empezar de nuevo la actividad en la guitarra hacia el minuto 5:10 en el soporte.

Se busca un espacio amplio que contraste con la segunda sección.

Para la guitarra se planteó un rol en el que el fraseo rodeara los eventos que pasaban en el soporte, para representar otro tipo de apariciones de reflejos y cómo éstos afectaban al personaje.

Se realizó una exploración tímbrica en la que se pretendía que, aunque se interpretaran con mucha fuerza los ataques, por una circunstancia u otra estos no tuvieran mayor proyección para evocar desde el intérprete un sentimiento de ansiedad, frustración e impotencia.

Se planteó un discurso aislado de motivos variados y de desarrollos cortados que representarían el hecho del personaje de no poder ubicarse, de no tener control sobre su situación.

Se quiso manejar un lenguaje de indeterminación en el que el guitarrista es libre en la microestructura, pudiendo improvisar en la ejecución de cada gesto, pero es obligado a seguir unas

indicaciones rigurosas sobre el momento en el que se tiene que realizar el gesto y sobre la duración que tiene que abarcar.

Se eliminaron las barras de compás al querer reforzar el concepto de irregularidad en el tiempo.

Se apropió la notación propuesta por Brouwer en “La espiral eterna” (1971) para los golpes en la guitarra, para algunas descripciones de tipos de ataque en el glosario y para la manera de agrupar actividades irregulares mediante plicas que encierran gestos. Se utiliza también una coma de respiración para representar separaciones entre frases. La coma de respiración también implica que se apague la guitarra si queda sonando producto de algún ataque.

Se recurre como guía adicional a editar la partitura de tal manera que haya una relación de distancia más o menos similar a una duración breve, media o larga en el tiempo. No se fue tan riguroso en este sentido debido a que ya había una indicación específica en el glosario que hablaba de la irregularidad y la improvisación, y además se definían con duraciones exactas los momentos de actividad en el tiempo y la duración entre estos momentos. Aun así, es un pequeño detalle que da comodidad a la hora de leer la partitura.

Se pretendió que entre los *tracks* en general hubiera juego que creara motivos entre timbres diferentes. Se hizo que en momentos como el minuto 5:39 del soporte, la guitarra mezclara el gesto del *tapping* con el mismo gesto que está grabado en el soporte. Este gesto de *tapping* se repite en varios momentos durante la sección con propósito de darle unidad a la pieza.

Se reutilizó la mayoría del material presentado en las secciones anteriores, ahora repartido en mucha menor cantidad ampliando el espacio entre los eventos. Se realizaron una serie de improvisaciones haciendo y grabando experimentos con la voz de la mano de una cantante, y se seleccionaron unas tomas que gustaron para el trabajo con el soporte.

Hacia el minuto 5:12 en el soporte, el *track* VOCES 1 empieza su actividad, siguiendo los propósitos de interacción mencionados anteriormente. Este *track* contiene voz humana, difuminada y atenuada por ecualización y delay.

Se realizaron relaciones de opuestos en el fraseo de la guitarra, de nuevo, representando reflejos con recursos diferentes. En el primer sistema se observan 2 gestos: un *acelerando* con golpes a los trastes del V al XVII, luego un *tapping* grave le responde. El opuesto entonces es un *ritardando* con golpes a los trastes del XII al II y un *tapping* agudo que le responde.

Se usó un acorde disminuido en los *glissandos* del segundo sistema. Este acorde sólo se da por gusto del compositor. La relación de altura fue libre y no hubo necesariamente una función armónica específica pues lo que se buscaba era el gesto de *glissando*. Misma situación con las otras alturas presentadas durante la sección.

En el tercer sistema, final de la sección, se buscó un *crescendo* y un golpe fuerte representando también el último momento de ansiedad y desespero del personaje antes de rendir su existencia al mundo de los reflejos.

Se decidió por una transformación desde un pianísimo hasta el *Bartók pizz.* y luego un golpe fortísimo de tambora. Así el golpe de tambora sea fuerte, no genera gran proyección aludiendo a

esa impotencia implícita que lleva al personaje a sucumbir. Se relaciona un opuesto directo con el *pianísimo* y las pulsaciones sin pisar completamente la cuerda, generando contraste inmediato.

Hacia el minuto 6:10 en el soporte la textura en el *track* LIMBO cesa su actividad y se da el último juego entre recortes en los demás *tracks* para la sección.

5. SENTENCIA

La persona se rinde ante su impotencia, entregándose a la penumbra de reflejos que lo desborda y lo sume en letargo mientras se desvanece infinitamente.

Esta parte es el final de la pieza, para el cual se quiso alcanzar un contexto de letargo, de dolor, de tristeza, de soledad, de incomodidad, de abandono.

Se continuó utilizando el *track* VIENTO como *background*.

Hacia el minuto 6:22 en el soporte, el último *track*, VOCES 2 hace su aparición. En él se encuentra parte de la exploración tímbrica grabada con la cantante, filtrada con ecualización y difuminada con un delay para alcanzar una sonoridad fantasmagórica que funcionó bien en relación con la actividad del *track* VIENTO.

La grabación del *track* tiene un ataque ronco con la voz que se hizo buscando una sonoridad incómoda a la escucha en la que no se pudiera definir la altura con el propósito de generar incertidumbre e intranquilidad.

Se reutilizaron las pequeñas grabaciones aisladas presentadas en la sección anterior para alargar la música y llenar tiempo.

Se reutilizaron a gusto residuos de grabaciones pequeñas en distintos sitios alejados de la sección para lograr riqueza tímbrica.

Se planteó una disminución gradual en la intensidad y en la actividad de cada *track* para lograr un final muy sutil.

Se reutilizó la grabación presente en ELECTRICA DELAY, la cual mostraba una textura de ataques muy finos en los que no se podía por momentos definir bien la altura, tenía una curva de intensidad como la que se había pensado y además recapitulaba el concepto del reflejo por similitud con la guitarra acústica.

Se planteó en un principio que terminara primero el soporte, pero al final se consideró que si era música en vivo debía terminar el intérprete. Se necesitaba un gesto en vivo de la guitarra que tuviera unas cualidades similares a las del soporte. Se realizó entonces el gesto de la página 4, aludiendo en la exploración tímbrica al uso de la cuchara propuesto por Alfredo del Mónaco en "Tientos del Véspero" (1992).

Se llegó primero al gesto por la improvisación y luego se diseñó el sistema de notación gráfica pues se consideró más adecuado, debido a que en una sesión de estudio se hizo un dibujo del gesto que se quería y un compañero lo vio por casualidad entendiéndolo a la perfección rápidamente. Se optó

entonces por esta vía aprovechando que ya se sabía que se entendía fácilmente el movimiento de la mano, en vez de entregarse a la tarea dispendiosa de adaptar nuevas indicaciones al sistema de la página 3.

Se pasaron las instrucciones del glosario a músicos y a no músicos ratificando que fueran claras y fáciles de asimilar.

Se volvió a mostrar la obra hasta el momento a varias personas, y se consideró desde sus opiniones que las sonoridades logradas podían llegar a representar y expresar de manera eficaz las sensaciones y la historia deseadas.

Se entregaron las pistas al maestro Juan Carlos Rivas, y se hizo presencia en el momento en el que el maestro mezcló el audio corrigiendo niveles, balance y definición general. Se hizo envío de los entregables al Maestro Daniel Álvarez, tutor de la materia de Composición.

Conclusiones del trabajo.

- Para una ejecución más clara del trabajo es preciso haber propuesto de manera preliminar un plan que delimite extensiones de tiempo estimadas, hasta donde se tienen ideas con respecto a esas extensiones, y qué parámetros tocan, pues es la única manera de esclarecer qué falencias se deben fortalecer y qué necesidades artísticas surgen a partir del planteamiento de problemáticas creativas.

- El uso de técnicas o conceptos expuestos por referentes es válido siempre y cuando se mantenga una visión propia acerca del trabajo que se quiere realizar. En este proyecto los recursos de otros compositores se utilizaron como herramientas apropiadas y adaptadas a nuevos contextos.

- Si se tiene una historia, como la propuesta en este documento, es más eficaz proponer pocas cosas en cada sección; momentos, estados y acciones simples que permitan avanzar respecto a una concepción de macroestructura.

Al revisar el “esqueleto” propuesto por estos procesos simples se pueden ir añadiendo y variando elementos. Durante el desarrollo de este trabajo se dio en varias ocasiones una sobre racionalización que resultó innecesaria y al mismo tiempo perjudicial pues implicaba un desbalance de unas secciones respecto a otras, tanto en concepto como en cantidad de material.

- En el proceso de la composición se dio a conocer la obra para recibir opiniones al respecto.

Esto se hizo como un ejercicio buscando realizar un producto que gustara. Sin embargo, como compositor, hay que mediar. Las opiniones serán diversas en la mayoría de los casos cuando se presenta un trabajo preliminar, razón por la cual el compositor debe también tener en cuenta el gusto propio, y cómo se relaciona con el balance técnico de la pieza. Entregar una música fácil de escuchar no es sinónimo de facilismo o falta de rigurosidad.

En la segunda sección se menciona una manera más libre de realizar el desarrollo del discurso con el fin de ganar tiempo en la pieza, aunque esto tuvo como principio unas bases establecidas con anterioridad. El desarrollo totalmente libre puede resultar en una falta de unidad en el producto final.

- Aunque exista el propósito de combinar lenguajes en la pieza, fue preciso y eficaz para el nivel del compositor conservar balances medidos en la aparición de uno y otro lenguaje, en varios experimentos, la aparición repentina de un gesto diferente en la guitarra, por ejemplo, no generaba contraste, sino más bien un choque indeseable en el discurso, el cual le quitaba unidad a la pieza y generaba incomodidades en lugares en los que la incomodidad no era la meta.

- Resultó eficaz considerar y realizar una reutilización de material sin hacerlo de una manera textual, ya que de esta forma se puede obtener una sensación totalmente diferente cambiando sólo un parámetro dentro del material a reutilizar. De la grabación de guitarras eléctrica, por ejemplo, resultó una sonoridad diferente al ponerla en el final, sin delay, y en un canon en 2 pistas separadas. Se logra una textura más fina y definida, además de una sensación polifónica diferente. Es un recurso muy útil que ahorra dinero y tiempo sin afectar la calidad musical.

- Se deben tener presentes y aprovechar en todo momento las cualidades físicas del instrumento que se quiere trabajar ya que en muchas ocasiones es de estas cualidades de las que se depende

para que un discurso adquiriera uno u otro carácter. Esta noción fue indispensable para el pensamiento programático que maneja la pieza. Por ejemplo, con el solo hecho de no tener resonancia, o una vibración por simpatía, se puede no llegar a lograr ni para el público ni para el intérprete, el carácter meditativo y por ende sus relaciones y contrastes durante el resto de la pieza.

- Se deben realizar grabaciones, o en su defecto conseguir grabaciones, en las mejores condiciones posibles: sin ruido, sin picos que saturen o sin recortes, ya que éstas condiciones determinan cuánto tiempo se va a dedicar para su corrección o edición según las necesidades del compositor.

- En ocasiones resultó preferible realizar los cambios tímbricos para las grabaciones de manera acústica o corpórea, por ejemplo, con la improvisación en la voz, ya que puede haber una falta de recursos técnicos a la hora de realizarle procesos a la grabación. Es una manera válida de solucionar y se pueden obtener procesos naturales extravagantes e interesantes con implementos muy simples.

- Si se quiere realizar una investigación sobre programación, se es libre de hacerlo. Sin embargo, como fue el caso con Pro tools en la edición de varias grabaciones, en ocasiones para la composición se puede simplemente utilizar un *pre-set* de algún *plug-in* o aplicación ya programado pues esto ahorra tiempo que se puede utilizar mejor en otras partes de la ejecución.

- Desde el TRADE es factible encontrar relaciones que hagan coherente por su afinidad o su contraste la actividad entre un instrumento en vivo y un soporte fijo. Para este trabajo no se realizó un análisis espectral o de situaciones técnicas de la física del sonido a la hora de componer. Aun así, se mantuvo una relación formal y de textura basado en la organización musical de cada objeto sonoro.

- Se puede aprovechar el uso de lenguaje verbal dada la definición tímbrica de los fonemas. Este recurso se puede alterar dentro de parámetros musicales adaptándolo a contextos o a propósitos distintos a los que propone su contenido. Para este proyecto se consideró mejor utilizar grabaciones con poca letra para facilitar la transformación del material.

- Es posible la utilización y el diseño de cualquier notación fuera del pentagrama si ésta se considera más adecuada para representar una técnica particular, dado que el pentagrama ya contiene unas connotaciones y unas significancias que pueden despistar al intérprete.

Hay que mantener una unidad respecto al formato, al tamaño de la letra, y al uso de indicaciones o notaciones dadas anteriormente para que el diseño del nuevo sistema no anule, sino complemente la estética de la partitura. Es indispensable que tanto el resultante sonoro como su registro escrito posean la misma calidad y la misma rigurosidad ya que la obra musical se compone por ambas partes.

- A la hora de realizar una mezcla es indispensable tener en cuenta que, aunque llegue a haber mucha actividad superpuesta, debe existir una definición que permita la correcta apreciación de todo el material.

Es pertinente que un profesional en el campo se dedique a la mezcla. El compositor puede tener injerencia sobre las particularidades que hacen caso a sus necesidades, pero el hecho de entender principios acerca de discursos musicales o tener principios de manejo de hardware o software no

quiere decir necesariamente que el producto no necesite revisiones por parte de un profesional en la materia. En el desarrollo de este proyecto se dieron muchos problemas al respecto que afectaron de manera negativa los tiempos de ejecución.

- Debe existir una buena organización de los tiempos en los cuales se plantean y se ejecutan los proyectos ya que cada persona involucrada tiene momentos diferentes y un mal manejo del cronograma puede alargar indefinidamente actividades básicas que perjudican el avance general.

Reflexión.

Como sistema de comunicación y de expresión, el pensamiento musical posee unas particularidades en su estructuración que pueden no funcionar en la misma manera en la que funcionan otros pensamientos artísticos. Esto no significa en ningún momento que la música sea una disciplina aislada o que se preocupe meramente de sus necesidades técnicas. La creación musical puede influenciar y ser influenciada por cualquier tipo de temática que implique expresividad o interacciones sociales, pues el arte es un complemento del ser humano que participa permanentemente en la creación de identidad, en la toma de decisiones y muchísimos ámbitos del transcurso de la vida en general.

Al ser consciente de esta situación, a partir del estudio, de la planeación, de la organización y de la argumentación con fundamentos se pueden solucionar problemas con mayor facilidad, rapidez y efectividad ya que existe una libertad para tomar conceptos de cualquier metodología, técnica, corriente o estética artística y adaptarlas a las necesidades.

Se educa el oído, se crea un criterio y se generan nuevas necesidades que mantienen viva la creatividad y a su vez van dándole cada vez más forma a una expresividad propia e identificable en el medio. Esto aplica no sólo a la creación artística, sino también al manejo de las competencias en un ámbito laboral. El músico debe aprender a fomentar sus ideas y a gestionar su carrera para que la creación trascienda el papel y le genere resultados tangibles que reflejen sus ideas, que entreguen mensajes significativos y que a su vez le permitan seguir creando.

Bibliografía:

ARBOLEDA ROBLEDO, J. C.: *Música para meditar* (Bachelor's thesis). Universidad Javeriana, 2009.

GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Juan Miguel: Fundamentos de la Semiótica de la Música. *De Re Poetica*. Homenaje al profesor Y. Manuel Martínez Arnaldos, Murcia, Universidad de Murcia, 2015, pp. 383-401.

PEREZ JIMENEZ, A. y MARTINEZ DIEZ, A. (1978). *Hesíodo, OBRAS Y FRAGMENTOS*. Madrid: GREDOS, p. 72 v.55.

PEREZ PRADO, Juan Pedro: Música programática: Don Quijote como ejemplo de *senso traslato* en un poema sinfónico de Richard Strauss. *¿Qué "Quijote" leen los europeos?* M. Á. V. Cernuda (Ed.). Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores, Universidad Complutense de Madrid. 2005, pp. 178 – 182.

ROMÁN ECHEVERRI, C. G. (2011). Espejos: transparencia, reflejo, contradicción e interacción. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 6(1). pp. 66 – 78.

Partituras:

Brouwer, L. (1973). *La espiral eterna* (Vol. 423). B. Schott's Söhne.

Del Mónaco, Alfredo. (1992). *Tientos del Véspero*. Caracas: Editorial Latinoamericana de Música Simón Bolívar.

Tárrega, F., & Savio, I. (1969). *Doce composiciones para guitarra*. Buenos Aires: Ricordi Americana.

Discografía:

Brouwer, L. (1973). *La espiral eterna (Rara)*. [LP] Alemania: Deutsche Grammophon.

Chopin, F. and Horowitz, V. (1950). *Sonata In B-Flat Minor (Piano Music of Chopin And Liszt)*. [LP] E.E.U.U.: RCA Victor Red Seal.

Gálás, D. (1982). *Wild Women With Steak Knives (The Litanies Of Satan)*. [LP] U.K.: Y Records.

Ives, C. (1951). *The Unanswered Question (The Music Of Charles Ives: Volume One)*. [LP] E.E.U.U.: Polymusic Records.

Koshkin, N. (1998). *Usher Waltz (The Prince's Toys - Koshkin Plays Koshkin)*. [CD] E.E.U.U.: Soundset Recordings.

Ligeti, G., Hannigan, B. and Rattle, S. (2017). *Mysteries of the Macabre (Stravinsky)*. [Blu-Ray] Europa: LSO Live.

Maderna, B. and Martinotti, B. (1967). *Musica su due dimensioni (Elektron 3)*. [LP] Italia: Sugar Music.

O'Donnell, M. and Salvatori, M. (2002). *Halo Original Soundtrack*. [CD] E.E.U.U. Sumthing Else Music Works.

Pink Floyd, (1979). *The Wall*. [LP] U.K.: Harvest

Radigue, É. (2005). *L'île Re-Sonante*. [CD] Francia: Shiiin.

Saariaho, K. (--). *Jardin Secret II*. [CD] Dinamarca: Edition Wilhelm Hansen

Schaeffer, P. and Henry, P. (1996). *Orphée 53. (75 Jahre Donaueschinger Musiktage 1921-1996)*. [CD] Alemania: Col legno).

Williams, J. (1975). *Jaws (Music From The Original Motion Picture Soundtrack)*. [LP] E.E.U.U.: MCA Records.