

**RECITAL CREATIVO “LA DE-MENTE MAESTRA. MÚSICA  
CONTEMPORÁNEA DESDE LOS GÉNEROS ROCK, JAZZ, FUNK,  
TANGO Y LA COMPOSICIÓN PROGRAMÁTICA”**

**ESTEBAN DARIO CUAYAL LAGOS**

**UNIVERSIDAD DE NARIÑO  
FACULTAD DE ARTES  
SAN JUAN DE PASTO  
2018**

**RECITAL CREATIVO “LA DE-MENTE MAESTRA. MÚSICA  
CONTEMPORÁNEA DESDE LOS GÉNEROS ROCK, JAZZ, FUNK,  
TANGO Y LA COMPOSICIÓN PROGRAMÁTICA”**

**ESTEBAN DARIO CUAYAL LAGOS**

**Trabajo de grado para optar al título de Licenciado en Música**

**Asesor**

**CARLOS ROBERTO MUÑOZ**

**Maestro en educación**

**UNIVERSIDAD DE NARIÑO**

**FACULTAD DE ARTES**

**SAN JUAN DE PASTO**

**2018**

Las ideas y conclusiones aportadas en el siguiente trabajo son responsabilidad exclusiva del autor.

Artículo 1ro del Acuerdo No. 324 de octubre 11 de 1966 emanado del Honorable Consejo Directivo de la Universidad de Nariño.

## NOTA DE ACEPTACIÓN

---

---

---

---

---

---

Presidente del jurado

---

Jurado

---

Jurado

San Juan de Pasto, Octubre de 2018



## AGRADECIMIENTOS

La realización de este trabajo requirió de mi paso por experiencias musicales de diferentes tipos. Debo agradecer al maestro Carlos Muñoz quien como docente, asesor y amigo me ayudó a definir de forma clara el horizonte del presente trabajo; sin su apoyo este trabajo y su desarrollo no habrían sido posibles. Al maestro José Revelo, debo agradecer por sus tan definitivos consejos compositivos en mis obras, su invaluable apoyo en la exploración de nuevos campos de la música, además de haber conocido el trabajo de Piazzolla gracias a sus primeras enseñanzas en el campo de la guitarra clásica. A mis profesores de estructuras de la música Carlos Jurado y Arnold Carvajal y sus esfuerzos por darme a entender las bases de la música tonal y las herramientas necesarias para seguir indagando en ese campo. Al maestro John Granda por su tan necesario entrenamiento auditivo armónico y sus bases para la composición y análisis de formas que de tanta utilidad resultaron en este trabajo y la culminación de mi paso por el departamento de música. Al maestro Mario Egas por su motivación hacia la composición y al escapar de los convencionalismos que tan atado y desmotivado me tenían en la música tonal referente a las posibilidades en el área de la composición. Al apoyo incondicional de mis padres quienes hicieron posible con su incalculable paciencia y sus consejos que este sueño se hiciera realidad. A la madre de mi hijo por ser determinante junto con mi asesor al momento de apreciar cada segundo de mi trabajo y por su apoyo cuando creía no poder más. A mi hijo por sus indescriptibles sonrisas motivadoras al escuchar mis obras y ser el primer público sin influencias de ningún tipo que me dio su visto bueno.

Y sobre todo debo agradecer a quien con sus enseñanzas me llevó a explorar este campo de la música y a la responsabilidad del artista en la creación para el mundo y la sociedad. Al maestro José Guerrero mil gracias por eso y por plantar la semilla de la búsqueda del conocimiento.

## **1. TÍTULO**

RECITAL CREATIVO "LA DE-MENTE MAESTRA. MÚSICA CONTEMPRÁNEA  
DESDE LOS GÉNEROS ROCK, JAZZ, FUNK, TANGO Y LA COMPOSICIÓN  
PROGRAMÁTICA"

## LISTADO DE ANEXOS

Anexo 1. Score Tanguerin

Anexo 2. Score Reloj

Anexo 3. Audio swing

Anexo 4. Score Fuenrialk

Anexo 5. Score Polireality

Anexo 6. Score Into the fear

Anexo 7. Score Desfasado

Anexo 8. Score All my loving

Anexo 9. Score Take 5

## LISTADO DE FIGURAS

	<b>Página</b>
OBRA TANGUERIN	
Figura 1. Compases uno a ocho.	46 y 47
Figura 2. Compases nueve a dieciséis.	49
Figura 3. Compases diecisiete a veintiuno.	50
Figura 4. Compases veintidós a veinticuatro.	51
Figura 5. Compases veinticinco a treinta y dos.	52
Figura 6. Compases treinta y tres a cuarenta.	54
Figura 7. Compases cuarenta y uno al cuarenta y cuatro.	57
Figura 8. Compases cuarenta y nueve a cincuenta y dos.	58
Figura 9. Compases cincuenta y tres a cincuenta y seis.	59
Figura 10. Compases cincuenta y siete a sesenta.	61
Figura 11. Compases sesenta y cinco a sesenta y ocho.	63
Figura 12. Compases sesenta y nueve a setenta y dos.	63
Figura 13. Compases setenta y tres a setenta y seis.	64
Figura 14. Compases setenta y siete a ochenta.	65
Figura 15. Compases ochenta y uno a ochenta y cuatro.	66
Figura 16. Compases ochenta y cinco a ochenta y ocho.	68

Figura 17. Compases ochenta y nueve a noventa.	68
Figura 18. Compases noventa y uno a noventa y cinco.	69
OBRA RELOJ	
Figura 19. Compases uno a cuatro	72
Figura 20. Compases cinco a nueve	73
Figura 21. Compases diez a trece	74
Figura 22. Compases catorce a diecisiete	74
Figura 23. Compases dieciocho a veinte	75
Figura 24. Compases veintiuno a veintiséis	76
Figura 25. Compases uno a seis	78
Figura 26. Compases siete al doce	78
Figura 27. Compases trece a diecisiete	79
Figura 28. Compases dieciocho a veinticuatro	80
Figura 29. Compases veinticinco a veintiocho	81
Figura 30. Compases veintinueve a treinta y uno	82
Figura 31. Compases treinta y dos a treinta y cuatro	83
Figura 32. Compases uno a cinco	84
Figura 33. Compases seis a ocho	85
Figura 34. Compases nueve a doce	86
Figura 35. Compases trece a dieciséis	87

Figura 36. Compás diecisiete piano y violoncelo	88
Figura 37. Compases diecisiete a veintiuno guitarra y bajo	89
Figura 38. Compases veintidós y veintitrés	90
Figura 39. Compases veinticuatro a veintisiete	90
Figura 40. Compases veintiocho a treinta. Guitarra	91
Figura 41. Compases treinta y uno a treinta y tres	92
Figura 42. Compases treinta y cuatro a treinta y seis	93
OBRA AUDIO SWING	
Figura 43. Esquema forma. Audio swing	95
Figura 44. Compases uno a tres. Batería	96
Figura 45. Compases cinco a doce. Piano y Bajo	96
Figura 46. Compases trece a dieciséis. Guitarra	96
Figura 47. Compases diecisiete a veinte. Piano	97
Figura 48. Compases veintinueve, treinta y seis y treinta y siete. Batería	97
Figura 49. Compases treinta y ocho a cuarenta y uno. Batería, guitarra y bajo	98
Figura 50. Compases cuarenta y seis a cuarenta y nueve	98
Figura 51. Compases cincuenta y cuatro a cincuenta y siete	99
Figura 52. Compases sesenta y dos a sesenta y cinco	100
Figura 53. Compases sesenta y seis a sesenta y nueve	101
Figura 54. Compases setenta a setenta y tres	102

Figura 55. Compases setenta y cuatro a setenta y siete. Guitarra y piano	102
Figura 56. Compases setenta y ocho a ochenta y uno. Guitarra y piano	103
Figura 57. Compases ochenta y cinco a ochenta y nueve. Puente batería	104
Figura 58. Compases noventa a ciento uno. Improvisación bajo	105
Figura 59. Compases noventa y ocho a ciento catorce. Improvisación guitarra	106
Figura 60. Compases ciento quince a ciento veintiséis. Improvisación piano	107
Figura 61. Compases ciento veinticinco a ciento cuarenta y cinco. Improvisación batería	108
Figura 62. Compases ciento cuarenta y seis a ciento cuarenta y nueve	108
Figura 63. Compases ciento cincuenta y cuatro a ciento sesenta y dos	109
Figura 64. Compases ciento setenta y nueve a ciento ochenta y cinco	110
<b>OBRA FUNERIALK</b>	
Figura 65. Esquema forma. Funerialk	112
Figura 66. Compases uno a cinco. Guitarra electroacústica, batería y bajo	112
Figura 67. Compases seis a nueve. Guitarra electroacústica, bajo y teclado	113
Figura 68. Compases diez a trece	114
Figura 69. Compases catorce a diecisiete. Guitarra eléctrica, guitarra electroacústica, bajo y teclado	114
Figura 70. Compases dieciocho a veintiuno	115
Figura 71. Compases veintidós a veinticinco. Guitarra, batería y bajo	116
Figura 72. Compases veintiséis a veintinueve. Teclado	116

Figura 73. Compases Treinta a treinta y tres. Guitarra eléctrica y teclado	117
Figura 74. Compases treinta y cuatro a treinta y siete. Guitarra eléctrica, guitarra electroacústica, Bajo y teclado	117
Figura 75. Compases treinta y ocho a cuarenta y uno	118
Figura 76. Compases cuarenta y dos a cuarenta y cinco	119
Figura 77. Compases cuarenta y seis a cuarenta y siete	119
Figura 78. Compases cuarenta y ocho a cincuenta y uno	120
Figura 79. Compases cincuenta y dos a cincuenta y cinco	121
Figura 80. Compases cincuenta y seis a cincuenta y nueve. Teclado, bajo y guitarra eléctrica	122
Figura 81. Compases sesenta a sesenta y tres. Teclado, bajo y guitarra eléctrica	122
Figura 82. Compases sesenta y cinco a sesenta y ocho	123
Figura 83. Compases sesenta y nueve a setenta	123
Figura 84. Compases setenta y uno a setenta y cuatro	124
Figura 85. Compases setenta y cinco a setenta y ocho	125
Figura 86. Compases setenta y nueve a ochenta y dos	125
Figura 87. Compases ochenta y tres a ochenta y seis	126
OBRA POLIREALITY	
Figura 88. Esquema forma Polireality	128
Figura 89. Esquema forma resumido Polireality	128



Figura 90. Compases uno a cuatro. Batería y guitarra electroacústica	129
Figura 91. Compases cinco a ocho. Violoncelo	129
Figura 92. Compases nueve a doce	130
Figura 93. Compases trece a dieciséis	130
Figura 94. Compases diecisiete a veinte	131
Figura 95. Compases veintiuno a veinticuatro	132
Figura 96. Compases veinticinco a veintiocho	133
Figura 97. Compases veintinueve a treinta y dos. Piano, bajo y violoncelo	133
Figura 98. Compases treinta y tres a treinta y seis. Bajo, violoncelo, piano y guitarra electroacústica	134
Figura 99. Compases treinta y siete a cuarenta. Bajo, violoncelo, piano y guitarra electroacústica	135
Figura 100. Compases cuarenta y uno a cuarenta y cuatro. Guitarra electroacústica, violoncelo y batería	135
Figura 101. Compases cuarenta y cinco a cuarenta y ocho. Guitarra electroacústica, violoncelo, bajo, batería y piano	136
Figura 102. Compases cuarenta y nueve a cincuenta y dos	137
Figura 103. Compases cincuenta y tres a cincuenta y seis	138
Figura 104. Compases cincuenta y siete a sesenta. Bajo, piano y guitarra eléctrica	138
Figura 105. Compases sesenta y uno a sesenta y cuatro.	139
Figura 106. Compases sesenta y cinco a sesenta y ocho	140

Figura 107. Compases setenta y nueve a setenta y dos	141
Figura 108. Compases setenta y tres a setenta y seis	141
Figura 109. Compases setenta y siete a ochenta. Guitarra electroacústica, bajo y batería	142
Figura 110. Compases ochenta y uno a ochenta y cuatro. Piano y guitarra eléctrica	142
Figura 111. Compases ochenta y cinco a ochenta y siete	143
Figura 112. Compás ochenta y ocho	144
Figura 113. Compases ochenta y nueve a noventa y uno	144
Figura 114. Compás noventa y dos. Guitarra electroacústica, bajo y batería	145
Figura 115. Compases noventa y tres a noventa y seis	146
Figura 116. Compases noventa y siete a cien	146
Figura 117. Compases ciento uno a ciento cuatro	147
Figura 118. Compases ciento cinco a ciento ocho	148
Figura 119. Compases ciento trece a ciento dieciséis	149
Figura 120. Compases ciento diecisiete a ciento veinte	149
Figura 121. Compases ciento veintiuno a ciento veinticuatro	150
OBRA INTO THE FEAR	
Figura 122. Esquema forma “Into the fear”	151
Figura 123. Compás uno. Motivo principal	153
Figura 124. Compases cuatro a cinco. Guitarra, piano y viloncelo	153

Figura 125. Compases nueve a doce	154
Figura 126. Compases trece a dieciocho	155
Figura 127. Compases diecinueve a veintidós	156
Figura 128. Compases veintitrés a veintiséis	156
Figura 129. Compases veintisiete a treinta. Guitarra y piano	157
Figura 130. Compases treinta y uno a treinta y cuatro	157
Figura 131. Compases treinta y cinco a treinta y ocho. Guitarra y piano	158
Figura 132. Compases treinta y nueve a cuarenta y dos. Guitarra y piano	158
Figura 133. Compases cuarenta y tres a cuarenta y seis. Guitarra y bajo	159
Figura 134. Compases cuarenta y siete a cincuenta. Bajo	159
Figura 135. Compases cincuenta y uno a cincuenta y seis	159
Figura 136. Compases cuarenta y nueve a cincuenta y seis. Guitarra	160
Figura 137. Acompañamiento guitarra y bajo para compases cincuenta y siete a sesenta y dos	161
Figura 138. Compases cincuenta y siete a sesenta y dos. Piano	161
Figura 139. Compases cincuenta y siete a sesenta y dos. Violoncelo	162
Figura 140. Respuesta violoncelo para los compases sesenta y cuatro a setenta y dos	162
Figura 141. Variaciones para voz superior piano para compases sesenta y tres a setenta y tres	163
Figura 142. Piano voz inferior para compases compás sesenta y tres a setenta y tres	163

Figura 143. Compases sesenta y siete a setenta y dos. Guitarra	164
Figura 144. Compás setenta y cuatro	164
Figura 145. Ejecución voz superior del piano y bajo para compases setenta y cinco a setenta y ocho	165
Figura 146. Ejecución guitarra y violoncelo para compases setenta y nueve a ochenta y cinco	166
Figura 147. Ejecución piano para compases ochenta y dos a ochenta y seis	166
Figura 148. Variación bajo para compases ochenta y tres y ochenta y cinco	166
Figura 149. Variación guitarra para compases noventa a noventa y tres	167
Figura 150. Variación violoncelo para compases noventa y dos a noventa y siete	168
Figura 151. Variación guitarra para compases noventa y cuatro a noventa y siete	168
Figura 152. Compases noventa y ocho y noventa y nueve	169
Figura 153. Compases cien a ciento dos	170
Figura 154. Compases ciento tres a ciento cinco	170
OBRA DESFASADO	
Figura 155. Esquema forma “Desfasado”	174
Figura 156. Compases uno a ocho. Guitarra	174
Figura 157. Compases nueve a dieciséis. Violoncelo y guitarra	175
Figura 158. Compases diecisiete a veinticuatro. Violoncelo y guitarra	176
Figura 159. Compases a treinta y dos. Violoncelo y guitarra	177

Figura 160. Compases treinta y tres a cuarenta. Guitarra, violoncelo y piano	178
Figura 161. Compases cuarenta y uno a cuarenta y cuatro. Guitarra, violoncelo y bajo	179
Figura 162. Compases cuarenta y cinco a cuarenta y ocho. Guitarra, violoncelo y piano	180
Figura 163. Compases cuarenta y nueve a cincuenta y seis. Guitarra, violoncelo y piano	181
Figura 164. Compases cincuenta y siete a sesenta y tres. Guitarra y voz superior piano	182
Figura 165. Compases cincuenta y siete a sesenta. Violoncelo y piano voz inferior	183
Figura 166. Compases sesenta y uno a sesenta y tres. Violoncelo y piano voz inferior	184
Figura 167. Compases sesenta y cuatro a sesenta y seis	185
Figura 168. Compases sesenta y siete a setenta	186
Figura 169. Compases setenta y cinco a setenta y ocho. Guitarra y violoncelo	187
Figura 170. Compases setenta y nueve a ochenta y dos. Guitarra y violoncelo	187
Figura 171. Compases setenta y cinco a ochenta y dos. Piano	188
<b>ARREGLO ALL MY LOVING</b>	
Figura 172. Esquema forma All my loving	189
Figura 173. Compases uno a seis	191
Figura 174. Compases siete a nueve	192

Figura 175. Compases once a quince	193
Figura 176. Compases dieciséis a veinte tres. Batería, violoncelo y Bajo	194
Figura 177. Compases veinticuatro a treinta y uno. Batería, Guitarra eléctrica y piano	195
ARREGLO TAKE FIVE	
Figura 178. Compases uno a cuatro	198
Figura 179. Esquema forma Take five	199

## LISTADO DE TABLAS

	<b>Página</b>
Tabla 1. Matriz de categorías	37
Tabla 2. Serie original Tanguerín	46
Tabla 3. Matriz dodecafónica Tanguerín	46
Tabla 4. Serie original Audio swing	94
Tabla 5. Matriz dodecafónica Audio swing	94
Tabla 6. Serie original Funerialk	111
Tabla 7. Matriz dodecafónica Funerialk	111
Tabla 8. Serie original Desfasado	173
Tabla 9. Matriz dodecafónica Desfasado	173
Tabla 10. Serie original (s0) All my loving	190

## CONTENIDO

	<b>Página</b>
1. INTRODUCCIÓN	23
2. OBJETIVOS	24
2.1 OBJETIVOS GENERALES	24
2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS	24
3. JUSTIFICACIÓN	25
4. MARCO DE REFERENCIA	26
4.1. MARCO DE ANTECEDENTES	26
4.1.1 Internacional	26
4.1.2 Nacional y regional	27
4.2 MARCO CONCEPTUAL	28
4.3 MARCO TEÓRICO	31
4.3.1 Composición y arreglos	32
4.3.2 Formas y estilos contemporáneos	38
4.3.3 Formas y estilos tradicionales	40
4.3.4 Géneros	40

4.3.5 Instrumentación	42
4.3.6 Propuesta interpretativa	43
5. MATRIZ DE CATEGORÍAS	45
6. ANÁLISIS MUSICAL	46
7. CONCLUSIONES	201
BIBLIOGRAFÍA	202
ANEXOS	



## RESUMEN

Este trabajo ha sido pensado en la necesidad de explorar formas y estilos en composición que poco han sido empleados en el departamento de Nariño. Por medio de géneros que las culturas de casi todo el mundo conocen gracias a la globalización y al tan activo comercio musical actual, se trata de llegar a un público que no se encuentra habituado a este tipo de música contemporánea que incluye la disonancia como parte esencial de sí misma dada su tan elocuente representatividad con la realidad del siglo XX en adelante.

La música tonal ha dejado por fuera de su margen composicional muchas formas del sonido que por disonantes no fueron si quiera contempladas como un recurso tal vez más preciso que los que encontramos en sus estándares, cuando herramientas de marcada disonancia como los clusters o la camuflada polirritmia fueron utilizados ya alrededor del año 1600.

La sociedad hoy en día y el mundo en que vive comparten una cosa en común: la neurosis. Las emociones fuertes, esporádicas y en exageración hacen parte del diario vivir del ser humano, lo cual resulta difícil de representar dentro del arte de la música con las herramientas de composición de siglos y épocas pasadas.

Por la claridad en su expresión y forma de interpretar el mundo de hoy en día y la mente del ser humano, la música que incluye las disonancias y rompe los esquemas tradicionales resulta una de las mejores herramientas que el compositor tiene por responsabilidad como artista.

Así esta es una propuesta encaminada hacia las nuevas tendencias que se apoya en fragmentos y herramientas de las antiguas para buscar aceptación por parte un público que pasó más de dos mil años enfocándose en una música jerárquica y tan solo lleva aproximadamente dos siglos en estas nuevas formas de concebir la música.

## **ABSTRACT**

This work has been thought about the need to explore ways and styles in composition have been used little in the department of Nariño. Through genres that cultures of almost everyone knows thanks to globalization and how active today's music business, is to reach an audience that is not used to this kind of contemporary music that includes dissonance as an essential part herself so eloquently given its representation with the reality of the twentieth century onwards

Tonal music was left out of his compositional range many ways dissonant sound that were not even referred to as a resource maybe more accurate than those found in their standards when marked dissonance tools like clusters or camouflaged polyrhythm They were used since around 1600.

The society today and the world he lives share one thing in common: the neurosis. Heavy, sporadic and exaggeration emotions are part of everyday life of human beings, which is difficult to represent in the art of music composition tools centuries past.

For clarity in expression and way of interpreting the world today and the human mind, the music includes dissonances and breaks the traditional schemes is one of the best tools that the composer has the responsibility as an artist.

So this is a proposal to new trends and tools based on fragments of old to seek acceptance by a public who spent more than two thousand years focusing on a hierarchical music and only takes about two centuries in these new forms of conceiving music.

## 1 .INTRODUCCIÓN

Este trabajo tiene por objetivo presentar el resultado compositivo y el respectivo análisis de la propuesta como proyecto de grado para optar al título de Licenciado en música de la Universidad de Nariño. El material aquí expuesto está enfocado en ser una propuesta que explora el campo de la música contemporánea desde sus estilos y sistemas de composición serialistas, dodecafónicas, programáticos, politonales y atonales. Es un hecho que los trabajos resultantes de estas nuevas formas de ver, sentir escuchar y hacer música no han sido bien recibidos por el público en su mayoría por lo que a través de géneros musicales que han sido asimilados por varias culturas de todas partes del mundo se genera un vehículo que facilite dicha asimilación como algo positivo y que es parte de la realidad del músico de hoy en día.

Al emplear instrumentos como la guitarra acústica y eléctrica, el piano, el bajo y la batería en este tipo de composiciones se busca lograr que el público asimile una relación con sonidos que ya conoce y a los que se encuentra habituado. El uso del violoncelo permite la inclusión de timbres más oscuros que se encuentran muy cercanos a la representación de varios aspectos de la realidad contemporánea.

Será este documento una herramienta guía y explicativa del resultado compositivo de la propuesta aquí planteada, tanto para entender el cómo y el por qué de muchas de las obras y fragmentos de las mismas, como el estudio profundo y soporte teórico sobre este trabajo.

El público se encontrará con un resultado que busca romper las reglas pero no de forma radical y total, sino más bien de una forma asimilativa más sencilla que no solo rompe reglas y esquemas tradicionales sino que a su vez se apoya en ellos para su construcción.

## **2. OBJETIVOS**

### **2.1 OBJETIVO GENERAL**

Crear una propuesta de carácter sincrético entre los estilos y formas tradicionales y contemporáneos con los géneros jazz, rock, funk, tango y composición programática para un formato de guitarra, violoncelo, piano, contrabajo y percusión, a través de la composición y arreglos instrumentales.

### **2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS**

- Definir las formas, estilos y géneros compositivos a emplear, y la metodología de composición.
- Realizar composiciones para formato guitarra, cello, piano, bajo y percusión a través de formas y estilos contemporáneos como dodecafonismo, serialismo, atonalismo, politonalismo y música programática utilizando recursos tradicionales como la fuga, canon, ostinato y formas libres.
- Elaborar arreglos de composiciones populares para formato guitarra, violoncelo, piano, contrabajo y percusión, empleando herramientas compositivas y géneros contemporáneos como el jazz, el uso de timbres y formato contrastante.
- Analizar musicalmente las composiciones y arreglos elaborados para este trabajo.

### 3. JUSTIFICACIÓN

Crear es una necesidad en el campo del arte. En el arte musical la composición es la forma en como el ser humano busca plasmar sus ideas a través del sonido y todo lo que a este respecta. El buscar siempre nuevas formas de expresión demuestra que la cultura y la mente del hombre siempre se encaminan en alas del desarrollo, evitando así quedarse en redundancias sobre algo que ya haya sido dicho. De esta manera el uso de las nuevas formas de expresión incluidas en la utilización de géneros ya existentes es una forma de explorar algunos horizontes sobre los cuales aún queda mucho por decir.

El propósito del presente trabajo es llegar a oídos de la comunidad universitaria y de la ciudad de Pasto que se encuentre interesada en esta particular forma de expresión que el compositor presenta como su propuesta musical compositiva. Las composiciones y arreglos aquí expuestos son una muestra inclusiva con algunas de las nuevas formas de expresión musical que hacen parte del desarrollo musical de la cultura de occidente.

A través de un formato conformado por guitarra, piano, contrabajo y percusión se desarrolla este trabajo, utilizando elementos del dodecafonismo, serialismo, atonalismo, politonalismo, música programática y polirritmia, dentro de géneros populares pertenecientes al jazz, rock, funk y tango. En algunas de las composiciones el violoncelo también hace parte del formato empleado y se emplean también dos guitarras (eléctrica y acústica).

Se espera que este trabajo sea de utilidad a futuras generaciones interesadas en la búsqueda de nuevas formas de expresión e inclusión de ideas de todas partes del mundo en el lenguaje musical coloquial colombiano y ojalá del mundo, más que en estructura, como incentivador o punto de partida para lo que el mundo artístico musical siempre necesitara: compositores y su composición.

## 4. MARCO DE REFERENCIA

### 4.1 MARCO DE ANTECEDENTES

Los trabajos listados a continuación son una muestra de lo que alrededor del mundo se ha realizado sobre la música contemporánea, tomando estilos y formas como el jazz, atonalismo, serialismo y dodecafonismo desde enfoques compositivos y de índole social; con el fin de realizar un acercamiento hacia una comprensión más profunda sobre este contexto musical moderno y sus distintas influencias como producto artístico en la sociedad.

Se muestran a continuación los trabajos catalogados como internacionales y nacionales o regionales:

4.1.1 Internacionales: \*BASOMBA, García Daniel. Octubre De 2013. Tesis doctoral “el último Bach y el dodecafonismo como ideal musical: una lectura estética y sociológica”. Universidad Carlos III de Madrid. España. El planteamiento de fondo de esta tesis parte de la asunción de una relación entre música y sociedad. Tratamos de esclarecer el modo en que la música es reflejo o proyección de las ideas de una época, de un estilo de pensamiento, de los valores de un determinado grupo humano o de una tradición cultural. Nos situamos pues en el ámbito de la sociología de la música o de una sociología del conocimiento que toma la música como legítimo objeto de estudio.

\*DÍAZ, De la fuente Alicia. 2005. Tesis doctoral “Estructura y significado en la música serial y aleatoria” Universidad Nacional de Educación a Distancia. España. La tesis "Estructura y significado en la música serial y aleatoria" se fundamenta en un trabajo comparativo entre la música aleatoria de John Cage y la música del periodo serial integral de Pierre Boulez. A lo largo de los seis capítulos que componen la tesis se estudian sus características lingüísticas, presupuestos

genéticos y pragmáticos, sus distintos modos de ser y el tipo de experiencia estética suscitada por cada uno de estos lenguajes artísticos.

\*MUÑOZ, Blanca. 1998. Reis: Revista Española de Investigaciones Sociológicas. "Dodecafonismo y sociedad de entreguerras. El reflejo del conflicto social en el Wozzeck de Alban Berg". Universidad Carlos III de Madrid. Si se puede afirmar que la creación artística manifiesta no sólo la situación histórico-espiritual de cada época sino, a la par, sus procesos de conflicto y de cambio, así será precisamente en el período de entreguerras cuando se desarrolle una peculiar y característica correspondencia entre los cambios económicos y políticos y la nueva creación musical formal y temática. El Dodecafonismo al romper con el modelo tonal tradicional e introducir la disonancia no va a representar simplemente una transformación estética cuanto que, por primera vez, las tensiones de la Sociedad de Masas van a cobrar una dimensión artística en la temática operística del siglo XX. De este modo las nuevas Sociologías del Arte y de la Cultura contemporáneas vuelven a la crítica cultural desde una perspectiva en la que el análisis de las estructuras estéticas, tanto literarias como musicales, deben ser investigadas como procesos en los que se revelan las contradicciones y antagonismos de cada etapa histórica.

4.1.2 Nacionales y regionales: \*DÍAZ, Mario Alonso. 2006. "La guitarra eléctrica ícono cultural del siglo XX". Universidad de Nariño. Colombia. El trabajo es también el compendio de conocimientos adquiridos a través de la experiencia e influenciado por otros músicos de géneros, conocimientos y escuelas variadas, durante 11 años. La dedicación y esfuerzo realizado para lograr la culminación de un trabajo de grado serio y responsable, muestra la importancia de la Guitarra eléctrica como instrumento principal, innovador de la fusión de la música académica con géneros como el Power-Metal, Blues, Heavy-Metal.

\*GUERRERO, Andrés Felipe. 2010. "Elementos musicales del Jazz en la composición". Universidad de Nariño. Colombia. Las expresiones culturales son una necesidad para la sociedad, por esto, el recital creativo es el espacio que brinda

a la comunidad nuevas propuestas artísticas. No es que la improvisación sea la única característica que define al jazz, pero es esta libertad en la interpretación la que lo convierte en la música más atractiva que se pueda tocar, en una obra siempre colectiva, y porque ese riesgo que acometen los músicos es pasión renovada, un nuevo punto de vista en cada interpretación, nuevas sensaciones, la prueba definitiva de que el jazz no puede pasar de moda, de que es imposible oír tocar el mismo tema dos veces sin oír nada nuevo.

\*NARVÁEZ, Roger David. 2009. "Fusión de diferentes géneros musicales para desarrollar la creatividad". Universidad de Nariño. Colombia. La transcripción permite entender de una manera más clara la estructura y la forma de construcción de una composición, enriqueciendo su ejecución e interpretación, ya que el instrumentista o compositor logra memorizar fácilmente mayor cantidad de fragmentos que construyen la obra musical. La mejor manera de tocar pasajes complejos, es analizándolos a fondo para poder entender completamente su ritmo, fraseo, armonía y otros elementos que mejoran y facilitan su ejecución, esto permite que el cerebro procese esta información de manera clara, además de que genera mayor concentración en el instrumentista a l momento de interpretar una obra.

## **4.2 MARCO CONCEPTUAL**

Se debe aclarar cada uno de los conceptos empleados tanto en la parte compositiva como respecto a los arreglos realizados para la sustentación de este trabajo, por lo que a continuación se citará aquellos conceptos de mayor trascendencia y aquellos que necesiten algún tipo de explicación:

- **Atonalismo:** es la música que rompe con todo el sistema jerárquico de funciones armónicas derivadas de las escalas diatónicas. La atonalidad 'libre' precede al dodecafonismo y sus múltiples manifestaciones se dieron principalmente en las primeras décadas del siglo XX. Dentro de este universo el término acorde se



reserva para las armonías clasificadas y se extiende el uso del término agregado para los acordes indeterminados.<sup>1</sup>

- **Consonancia:** Se hace referencia con este concepto al efecto que produce la combinación de dos o más sonidos simultáneos, siendo esta una sensación agradable y que lleva consigo una tensión mínima. Aunque en la armonía tradicional se manejan ciertos intervalos como consonantes, cabe aclarar que dicho concepto es relativo y está supeditado a quién escucha dicha consonancia, a la época en la historia de la música en que se ubique y a otros factores. Desde Schoenberg se trata este concepto como un concepto más amplio, en donde aquello contrario a la consonancia puede ser usado como elementos consonantes.  
**Contrapunto:** Técnica de composición que encuentra su apogeo en el periodo Barroco de la música. “Se basa en la polifonía por lo que facilita la enseñanza de la conducción de las voces teniendo en cuenta la combinación motivica (puede ser eventualmente también la teoría de las “formas contrapuntísticas”)”<sup>2</sup> como Schoenberg afirma.
- **Disonancia:** Al contrario de la consonancia, la disonancia maneja la tensión producida por la combinación de uno o más sonidos simultáneos. De igual manera resulta un concepto relativo y dependiente de los mismos factores mencionados en la consonancia. El uso de disonancias como consonancias, o el simple uso de disonancias en la música, es propio de las épocas posteriores al clasicismo. En la armonía tradicional, las disonancias se evitan en la mayoría de los casos.
- **Dodecafonismo:** Es la ideología del método de composición con doce notas que enunció Arnold Schönberg durante una conferencia dictada en Los Ángeles en 1923. Las raíces del dodecafonismo se encuentran en el estudio exhaustivo de las obras musicales de finales del siglo XIX, especialmente en la expansión del

---

<sup>1</sup> Sarmiento Pedro. Dodecafonismo, atonalismo y serialismo. Bogotá. Scribd.com Marzo 25 de 2015 Pg. 2

<sup>2</sup> Schoenberg Arnold. Tratado de armonía. Barcelona. Idea Books. 1990 Pg. 7

lenguaje armónico tonal, especialmente el uso extendido de la enarmonía y de la emancipación de los acordes de séptima, novena, oncena y trecena.<sup>3</sup>

- Formas musicales: Hace referencia a aquellas estructuras que definen la música de una corriente de pensamiento, periodo de la historia de la música o según lo haya hecho algún compositor a través del establecimiento de un sistema para componer. Schoenberg afirma “las formas musicales trabajan la disposición de la construcción y desarrollo de las ideas musicales.”<sup>4</sup>

- Forma libre: En este campo de la forma musical (parte estructural), se busca salir de las formas preestablecidas a manera de búsqueda de resultados que agraden al compositor y su público. Este tipo de forma (por así llamarlo) se manejará desde la música experimental, donde cualquier tipo de estructura predefinida puede ser utilizada a la vez que se utilizan formas no definidas, pues como las mismas palabras (libre y experimental) lo dicen: se trata no de un resultado que se busca, sino del proceso de búsqueda en sí. Además de la música experimental, también se trabajara dichas formas dentro de otras formas preestablecidas (fuga, ostinato, canon, forma sonata).

- Serialismo: Es la corriente de pensamiento que incluye todo tipo de música que debe su génesis a la creación previa de una serie. Ésta corriente debe principalmente su origen al sistema dodecafónico expuesto por Schönberg, sin embargo, existieron otros sistemas dodecafónicos como el de Josef Matthias Hauer. Bases para la construcción de una serie dodecafónica:

- La serie consta de las doce notas de la escala semitonal, dispuesta en un orden específico.

- Ninguna nota de la escala de medios tonos aparece más de una vez dentro de la serie.

---

<sup>3</sup> Op cit. Pg. 1

<sup>4</sup> Op cit. Pg. 7

- La serie puede ser expuesta en cualquiera de sus aspectos lineales: aspecto básico, retrógrado, inverso o retrógrado-inverso.
- La serie y sus aspectos lineales pueden ser expuestos sobre cualquier nota de la escala semitonal.
- Se evita el uso de intervalos consonantes entre un término y otro, salvo el intervalo de sexta mayor.
- No se utilizan más de tres semitonos por grado conjunto de forma ascendente o descendente.
- Se evita la creación de arpeggios tonales en cualquier inversión, incluso por enarmonía.
- El orden de los términos de la serie son fijos, pero los registros son libres.

Bases para la construcción de una serie libre:

- La serie puede utilizar una cantidad libre de notas.
- Las notas pueden repetirse o no dentro de la serie.
- No es necesario utilizar todas las notas de la escala semitonal.
- Las series deben responder a un principio básico de organización.<sup>5</sup>

### **4.3 MARCO TEÓRICO**

La idea de componer partiendo por un lado de los principios propuestos por Schoenberg y por el otro desde principios, formas y estilos libres, nace de una perspectiva musical actual donde las nuevas formas de concebir la música expuestas por maestros como el ya mencionado, han quedado suspendidas en un tiempo y contexto marginal para Latinoamérica, específicamente hablando en este caso de la ciudad de Pasto en Colombia. Son muchas las propuestas que pueden enriquecer la música no solo como una propuesta teórica sino como un fenómeno

---

<sup>5</sup> Op cit. Pg. 3, 4

cultural perteneciente a la comunidad, una comunidad joven y de mente abierta a las nuevas ideas presentadas al mundo desde todas partes del mundo. Sin caer en la denominada fusión (dos o más géneros) hablamos de un complemento para crear nuevas ideas (mas no formas) donde el único fin es la expresión de una propuesta que puede o no responder a las necesidades musicales de la comunidad.

4.3.1 Composición y arreglos. La metodología composicional del presente trabajo se divide en dos ejes fundamentales sobre los cuales se fundamentará su desarrollo: La composición y los arreglos.

Así se trabaja en estas composiciones desde lo que podríamos llamar una metodología compositiva “Shoengberiana”, en donde los pilares del proceso compositivo comprenden la armonía como fundamento del comportamiento del y los sonidos de forma vertical en función y de la mano de lo horizontal (refiriéndonos a los sonidos simultáneos y consecutivos), el contrapunto como base fundamental para entender conducción de voces y la forma y estilo como conceptos que definen la esencia del trabajo realizado dándole una estructura y una identidad propia.

Haciendo énfasis en el campo de lo armónico, se debe hacer referencia a uno de los fenómenos de mayor trascendencia en el desarrollo de la armonía musical a lo largo de la historia: la teoría de los armónicos. En esta teoría se explica cómo en el momento en que un sonido es ejecutado lleva consigo otros sonidos que lo conforman y que son difícilmente audibles si intentamos identificar cada uno de ellos. Estos sonidos provienen de lo que en física se conoce como nodos de una onda (en este caso onda sonora,) y es su combinación la que produce el efecto de escuchar la nota que se percibe como seres humanos. Dichos armónicos se dividen en primarios y secundarios. Los primarios son aquellos que el ser humano alcanza a identificar con cierto grado de dificultad en el proceso de audición. Los secundarios son aquellos que quedan por fuera del rango auditivo humano. Es infinita la suma de armónicos que conforman una nota musical o una altura

determinada del sonido, pero partiendo de los denominados armónicos primarios es donde la armonía encuentra su cuna.

Antes de continuar con la teoría de los armónicos y su relación con la armonía musical, se debe considerar los conceptos de disonancia y consonancia como parte fundamental del sistema musical de occidente, el de la música tonal. Se toma así la consonancia como aquella sucesión o simultaneidad de sonidos que resultan agradables al oído y que guardan relación entre sí a través de algunos de sus armónicos primarios. La disonancia será entonces todo lo contrario, aquella relación de sonidos que resulta extraña al oído y cuya conformación de armónicos se comparte en el menor número posible. Pero es aquí donde el músico debe empezar a realizar cuestionamientos sobre la validez de esos conceptos al relacionarlos con la práctica. ¿Qué sonidos son disonantes? ¿Qué determina que dos o más sonidos sean considerados consonantes o disonantes? Y es que antes de responder a estos cuestionamientos se debe considerar que dichos conceptos varían dependiendo de la época en la que se los contextualice, por ejemplo un intervalo de tercera mayor resultaba disonante en la edad media y a comienzos del Renacimiento, pero resulta siendo una consonancia a partir de finales del Renacimiento y comienzos del periodo Barroco.

Volviendo a la teoría de armónicos, en los armónicos primarios se encuentran las primeras relaciones utilizadas para crear el conocido Sistema Tonal. A través de un ejemplo se explica de forma muy básica el comportamiento de los primeros 11 armónicos primarios, tomando como nota fundamental (o de donde provienen los mencionados armónicos) un do<sub>3</sub>:

do<sub>4</sub>, sol<sub>4</sub>, do<sub>5</sub>, mi<sub>5</sub>, sol<sub>5</sub>, sib<sub>5</sub>, do<sub>6</sub>, re<sub>6</sub>, mi<sub>6</sub>, fa<sub>6</sub>, sol<sub>6</sub>

De esta manera, se considera los armónicos más cercanos a la nota fundamental como imperativos o de mayor trascendencia al momento de buscar relación con otra nota, pues son estos los que asimila el oído con menor grado de dificultad. A lo largo de la historia, se ha ido teniendo en cuenta como consonancia las

relaciones de los armónicos más cercanos a la nota fundamental, partiendo desde las primeras formas en la edad media como el Canto Llano en donde las voces simultáneas trabajaban a intervalos de octava y quinta. Más adelante se consideran consonantes los intervalos de sexta y tercera mayor. Así, los sonidos consonantes a medida que pasa el tiempo consideran las relaciones más próximas de los armónicos con la nota fundamental, y la tendencia a medida que transcurre el tiempo es a considerar los armónicos más alejados de la nota fundamental como consonancias; así nace lo que en música contemporánea se considera como uso de las disonancias o escape de la tonalidad.

El sistema tonal tradicional ofrece una organización para los acordes empleados en una pieza y a través de esta una serie de reglas que fundamentan la música tonal en lo armónico, dicha organización se realiza a través de lo que conocemos como Funciones Armónicas. Dichas funciones están estructuradas desde dos partes: la primera se refiere al manejo de tensión y relajación desde la sensibilidad que maneja cada una de ellas, la segunda se refiere a la ya mencionada teoría de los armónicos, por medio de la cual se encuentra relación entre las funciones armónicas; así pues se toma la función Tónica como un estado de relajación, la función Dominante como un estado de tensión que debe resolver a relajación, y la función Subdominante como un estado transitorio entre los dos ya mencionados (una especie de híbrido entre dominante y tónica que no es ninguna de las dos sino un puente). Dichas funciones siempre manejan como centro gravitatorio a la tónica; decimos gravitatorio dado que según el comportamiento tanto melódico como armónico, en la música tonal se generan atracciones desde todos los grados y funciones hacia la tónica, siendo esta el centro de la llamada tonalidad y generando a partir de ella una jerarquía auditiva funcional, donde como ya dijimos la tónica está por encima de las demás.

Si tomamos los primeros armónicos primarios como los más perceptibles al oído común, podemos inferir sobre una nota musical do<sup>3</sup>:

Que el primer armónico generado a parte de la octava es la quinta (sol4) por lo que dicha nota resulta casi otra nota fundamental (por lo sencillo en su percepción). Así do tiene relación directa con la nota sol. Así mismo do resulta directamente relacionado como primer armónico, por aparte de la octava, de la nota fa. Entonces podemos afirmar como notas fundamentales a do, fa y sol.

A través de los armónicos más cercanos de cada nota fundamental que se desprenden de esas tres notas, se genera la conocida escala mayor diatónica. A su vez las funciones armónicas de tónica subdominante y dominante manejan en un orden jerárquico como primer grado de importancia los acordes generados a partir del primer, cuarto y quinto grado respectivamente. Graficando lo expuesto, en tonalidad de do mayor tendríamos como Tónica do mayor, como Subdominante fa mayor y como Dominante sol mayor.

Además de las ya mencionadas, existen otras afirmaciones que reglamentan la música tonal y el comportamiento armónico del sonido. Hay muchos tratados hoy en día que recopilan dichas reglas que sirven como guía para aquellos que se interesan en este campo de la música. Entre estos tratados cabe destacar el trabajo de Arnold Schoenberg, a quien se atribuye la organización del sistema dodecafonico. No solamente utilizó su tratado de armonía tonal tradicional para demostrar que él manejaba a la perfección el sistema tonal sino que además realiza a través de su trabajo una crítica al por qué de la necesidad de salir de ese mundo tan limitado (como él cita) que es la música tonal. Schoenberg a diferencia de la gran mayoría de tratadistas de armonía trabaja las supuestas reglas como sugerencias para conseguir resultados específicos mas no como leyes.

A través de la teoría de los armónicos, los primeros músicos afirmaban (y en el presente los tradicionalistas de la música tonal afirman) que dado que el sonido tiene unos armónicos que lo conforman, y dada la organización del sistema tonal a partir de esta teoría del comportamiento del sonido, este sistema es el más adecuado o cercano en representar el comportamiento natural o a la naturaleza

misma. Desde Pitágoras se da dicha organización que se consolida en el periodo Barroco a través del tratado de armonía de Jean Philippe Rameau, y considerando lo temprano de las épocas en que se dio esta estructuración del sistema tonal, la afirmación artística de representar con él la naturaleza resulta válido, pues recién se realizaban los primeros pasos de exploración sobre el campo de lo armónico. Sin embargo continuar con dicha afirmación hoy en día, en un mundo donde la vida misma se ha convertido en algo neurótico y la naturaleza del mundo se ha visto asediada por el comportamiento invasivo y consumista del ser humano, resulta controversial el intentar retratar la sola realidad o una parte de la mencionada naturaleza a través de un sistema con muchas limitaciones y que tan solo considera una forma de explicar el mundo o el mensaje que quiere dar el músico: la tonal.

Hoy en día la armonía considera muchas más formas de consonancia y es inclusiva con la disonancia. En lugar de atacar y evitar aquello que en otras épocas fue supuestamente incómodo o desagradable para el oído, encuentra en su lecho una herramienta de expresión que se adapta a la vida misma a través de formas como el denominado paisaje sonoro, la música programática, la música electrónica, el atonalismo o politonalismo, entre otras. Refiriéndose al politonalismo se tiene como eje principal el desarrollo polifónico junto al desarrollo del papel que cumple cada instrumento o conjunto de instrumentos: si bien el politonalismo puede verse desde una perspectiva melódica (en donde las diferentes melodías pertenecen a tonalidades distintas) tanto como desde una perspectiva armónica (diferentes instrumentos emplean diferentes acordes no relacionados directamente dadas sus diferentes tonalidades) en el presente trabajo se maneja una relación politonal entre lo melódico y armónico. Teniendo como resultado líneas melódicas en diferentes tonalidades acompañadas de una armonía en otra tonalidad.

No es objetivo de este trabajo componer siguiendo un instructivo absoluto planteado por Schoenberg o algún músico en particular, sino realizar composiciones inclusivas con su propuesta Dodecafónica en un campo musical más popular que académico, y seguir su tan bien argumentado esquema de



composición respecto a la trascendencia que asigna a la armonía, contrapunto y las formas y estilo. Por ende el mencionado tratado de armonía del compositor será utilizado como una guía que ayuda más a la comprensión del mundo de lo tonal y el por qué de las alternativas a ese sistema, razones que encarrilan el deseo de mostrar al mundo parte de su realidad y naturaleza a través de un modo de expresión más coloquial, valiéndose de géneros del rock, jazz, blues, funk y tango.

Por otra parte y respecto a los arreglos, la metodología parte de los mismos principios que en la composición empleada con fines inclusivos sobre las propuestas de expresión artística musical propias del denominado periodo Contemporáneo de la música (Siglo XX en adelante). De esta manera los arreglos realizados para la presentación de este trabajo mantienen el uso de formas y armonía tradicional empleando como herramienta de composición contemporánea el formato aquí establecido (que dada la relación de registros resulta inusual) y el hecho mismo de que las obras populares sobre las que se realiza los arreglos son creaciones de los últimos cincuenta años. Sobre estos arreglos además se realizan inclusiones de más de un género a través del acompañamiento rítmico realizado por los diferentes instrumentos presentados en el formato a emplear.

El Contrapunto, desde la importancia que le imparte Schoenberg en el proceso de componer, será también una guía explicativa sobre la conducción de las voces, la cual se utilizará en momentos específicos en un intento de unir el sistema tonal con los sistemas contemporáneos; dado que en el dodecafonismo, serialismo y en la música programática la conducción de voces resulta un tanto relativa dadas las circunstancias que aquejan la necesidad de romper con los esquemas tonales y el fin específico de la obra en particular. De manera más específica no hay acordes o atracción de grados en el dodecafonismo dada la supresión de cualquier tipo de jerarquía auditiva y estructural, tampoco hay relaciones armónicas tonales en las composiciones programáticas (salvo en algunos casos particulares que serán mencionados en el respectivo análisis musical). Cabe mencionar que en algunas

de las formas tradicionales a emplear será necesario su uso desde la visión académica tradicional.

4.3.2 Formas y estilos contemporáneos: Se puede afirmar que los conceptos de consonancia y disonancia trabajarán de la mano, o en esencia el empleo de dos mundos totalmente polarizados: la tonalidad y el campo de lo atonal. Además se debe tener en cuenta que para la realización de este trabajo el concepto de paisaje sonoro se aborda como una de las propuestas contemporáneas más importantes en la historia de la música, en donde posicionamos este arte como parte del mundo, un mundo donde su naturaleza y esencia necesitan más que una tonalidad mayor o menor para ser representadas en si quiera una mínima parte. Los géneros propuestos (jazz, blues, rock, funk y tango) son vehículos por medio de los cuales se llegará de forma más entendible al oyente, pues las nuevas formas de la música no son sencillas de escuchar y requieren de reiterados intentos de comprensión, todo debido a que el oído se encuentra cómodo y habituado al contexto de lo tonal. Por ende a través de géneros pertenecientes a lo popular, se espera dar una ayuda, sino al entendimiento de esta propuesta, al menos para generar un acercamiento a las formas propuestas por Schoenberg y Copland de entender y escuchar la música como algo más natural. El ruido, las emociones, la neurosis son característicos de una época en la que hay constantes conflictos de toda índole, y negar esa disonancia presente en el mundo de hoy en día sería casi igual de fatídico que negar lo necesario que fue y sigue siendo el mundo de lo tonal en la música.

Schoenberg manifiesta “el material de la música es el sonido, que actúa directamente sobre el oído. La percepción sensible provoca asociaciones y relaciona el sonido, el oído y el mundo sensorial. De la acción conjunta de estos tres factores depende todo lo que en música hay de arte.”<sup>6</sup> De esta premisa podemos inferir que en un mundo relacionado directamente con la neurosis, el caos, la contaminación en todas las formas perceptibles por el hombre, que resulta

---

<sup>6</sup> Ibid. Pg. 15

un tanto contradictorio intentar representar una mínima parte de esta realidad a través de un sistema que marca fronteras y además es excluyente: el sistema tonal.

Teniendo en cuenta que la música hoy en día se conforma por cuatro pedestales fundamentales (armonía, melodía, ritmo y espacio) no podemos solo tratar de representar realidades a través de un ritmo predefinido por la historia y los grandes compositores del pasado. Tanto por medio del serialismo como por la polirritmia y el empleo de métricas poco convencionales, se incluirán nuevas formas de concebir el componente rítmico de tres maneras: la primera de ellas será empleando dichas nuevas formas de manera exclusiva o como componente primordial en una obra o parte de alguna obra; la segunda será utilizando el ritmo convencional; la tercera será una mezcla de las dos anteriores. Cabe mencionar que el espacio no será trabajado en esta propuesta musical.

Por otra parte, a través de la música programática es posible llegar a rincones en donde la mente asimila el sonido de una manera no tan abstracta, con lo que la realidad es más fácil de concebir a través de esta forma. En esta forma de música tradicional pero modificada en el desarrollo de la música contemporánea contemporánea es más sencillo aproximarse al oyente dado que es una música pensada en generar sensaciones antes que dar importancia a formas y estructuras, por lo que puede concebirse dentro de las formas libres. Recordemos que la música programática hace parte del diario vivir, sobre todo desde el campo del cine (música incidental), donde cada escena que lleva de trasfondo alguna emoción en particular es transmitida en mayoría gracias a la música empleada que a la misma imagen. Dentro de la música de programa se emplearan para este trabajo el denominado poema sinfónico y la música incidental, donde en el primero se apoyan mutuamente un texto y la composición musical (relacionados directamente entre sí) y en el segundo a través de la relación entre imágenes y música.

4.3.3 Formas y estilos tradicionales: Dentro de las formas a emplear que hacen parte del campo de lo tradicional, encontramos la Fuga, el Ostinato, el Canon y la Forma Sonata; todas ellas serán utilizadas no en la totalidad de su estructura, si no a manera de vehículo que lleva consigo las propuestas serialistas, dodecafónicas, de música incidental y formas libres de composición. En este punto es necesario emplear un método de estudio y análisis de formas musicales, ya que solo de esta manera no se incurrirá en errores elementales sobre formas predefinidas como las ya mencionadas dentro de lo tradicional. Zamacois propone una forma de análisis en su libro “Curso de formas musicales”, y Ernst Toch de igual manera en su libro “Elementos constitutivos de la música”; ambos servirán de guía para este campo.

4.3.4 Géneros: Los géneros correspondientes al Funk, Jazz y Rock serán utilizados como medio de exposición de esta propuesta. La idea es que a través de ellos se logre llegar al oyente de manera más simple respecto a la asimilación del fenómeno musical contemporáneo, debido a que son estos géneros parte de la cultura juvenil de hoy en día. Dichos géneros ofrecen la facilidad de ser escuchados a diario por lo que resuelven el problema de cómo llegar a oídos de un público acostumbrado a esquemas tonales sin que por desconocimiento este huya al simple intento de escuchar. En la mayoría de casos el ser humano huye o ataca a aquello que no puede entender, razón por la cual las nuevas formas musicales de las que ya se ha hecho mención no hacen parte ni de la cultura del presente latinoamericano ni de su conocimiento.

El tango, por otra parte, será utilizado con el mismo fin pero además tendrá un enfoque más específico: desde el trabajo compositivo de Astor Piazzolla. Tomando como influencia su trabajo, Piazzolla es uno de los principales influyentes en la realización de este trabajo, en conjunto con la necesidad de dar una forma más sencilla de comprender las formas que ha dado a luz la nueva era, donde cada vez se explora más la naturaleza y aplicación del sonido. Como alguna vez dijo Schoenberg: “Tomemos a la música como un mazo de cartas. No entiendo cómo la gente se puede limitar a jugar Póker habiendo tantas otras formas de juego”. El

trabajo de Piazzolla lleva al músico a querer entender la estructura del resultado que genera escuchar su música. Sin embargo su música se basa más en la parte emocional que en formas musicales. “La música de Piazzolla es algo que incita al pensamiento. Desborda mucho en la atracción periodística y biográfica que ha ejercido, y se inscribe en la zona de esos episodios del arte que nunca terminan por ser explicados o justificados teóricamente.”<sup>7</sup> Su trabajo es el claro ejemplo del fin que Schoenberg expone como fundamento en la vida y en el objetivo del artista como ente creador: saber llevar de la mano tanto la parte lógica (respecto a formas musicales y el conocimiento que requiere el ser compositor) como la parte emocional. El músico compositor debe no solo crear a partir de la estética que dicta la época en que se encuentra, pues es fácil hablar como lo hace la mayoría y fingir entender el mundo con los ojos de los demás; pero es el artista verdadero quién con su trabajo logra exponer la realidad del mundo y la naturaleza a través de su propio estilo, el cuál obviamente lleva influencia del trabajo de sus antecesores, pero no radica en la repetición de algo que ya ha sido expuesto.

La búsqueda es algo necesario en el artista según menciona Schoenberg constantemente en sus escritos, afirmando que el compositor y artista deben siempre buscar nuevas formas de expresión. Citando al Maestro José Guerrero: “Resulta cómodo dejar el oído en lo tonal estando en la época donde nos encontramos. Lo que la tonalidad tenía que decir desde lo musical ya ha sido dicho. El músico debería explorar nuevos campos siempre en pro del desarrollo del arte musical”.

4.3.5 Instrumentación: El presente trabajo compositivo se manejará a través de un formato instrumental conformado por guitarra, piano, bajo eléctrico, percusión y en algunas obras violoncelo.

---

<sup>7</sup> Kuri Carlos. Piazzolla la música límite. Buenos aires. Corregidor. 1997 Pg. 13

Cada instrumento será escrito en la partitura dentro del rango sonoro respectivo, representado por la respectiva clave:

La guitarra será escrita en clave de sol. En este caso se debe mencionar que hoy en día la costumbre en el campo de la composición de obras para este instrumento, ya sea eléctrica o clásica, la clave de sol no va escrita como debería. La clave de sol para guitarra va transportada una octava abajo, lo cual se representa con el número 8 debajo de la clave. En algunas obras se emplean dos guitarras: eléctrica y acústica.

El piano será escrito en sus habituales claves de Fa y Sol, debido a la comodidad respecto al extenso rango sonoro del instrumento.

El bajo será escrito en clave Fa, supliendo de esta manera su papel como voz baja, fundamental para la conformación de la armonía si el caso específico amerita a este campo de la música.

La percusión se escribirá con el símbolo de doble barra empleado para instrumentos de este tipo, los cuales no generan alturas sonoras definidas como notas musicales. De abajo hacia arriba al igual que en el pentagrama habitual, cada símbolo representa de manera horizontal un elemento en específico del instrumento a emplear.

El violoncelo, en los casos que se utiliza, será escrito en clave de Fa. Cabe aclarar que este instrumento suele escribirse en clave de Do en cuarta línea; sin embargo la clave de Fa es muy utilizada hoy en día por la mayoría de intérpretes debido a la comodidad tanto en lectura como en escritura.

Estos instrumentos han sido escogidos en este formato debido a varios aspectos: el primero de ellos es la influencia marcada por Astor Piazzolla, quien si bien no escribió sus formatos para violoncelo, sí empleó instrumentos de cuerda como el contrabajo y el violín. El piano y la guitarra son una combinación instrumental representativa de los géneros del lineamiento del rock, jazz y funk. La percusión

empleada será en mayor parte batería, como constituyente de la música popular juvenil correspondientes a los géneros mencionados.

4.3.6 Propuesta interpretativa: Se fundamenta la interpretación del presente trabajo compositivo empezando con Astor Piazzolla, quien realiza a través de sus composiciones una propuesta encaminada en resaltar el papel emotivo dentro de la música, proceso en el cual rompe con esquemas formales tradicionales tanto en estructura como en empleo de consonancia y disonancia dentro del campo armónico, entrando de esta manera en el empleo de formas libres propias de la época contemporánea de la música. Su trabajo es importante como propuesta interpretativa dado que su música es considerada una música juvenil, aceptada de forma positiva y de sentido de pertenencia por la juventud argentina, aspecto que fundamenta en el presente trabajo el empleo de géneros musicales como los mencionados anteriormente.

Otro de los enfoques es el empleo de las formas libres. Dado que los géneros a emplear como vehículo compositivo son propios de la cultura moderna y popular, en ellos prima la expresión individual de cada intérprete. Particularmente del jazz se emplea la identidad de cada instrumentista en la obra a manera de momento musical en el que se comparten experiencias, ideas y formas de pensamiento. En el jazz, cada músico demuestra su personalidad musical a través de la improvisación y su estilo propio en interpretación.

Lo anterior no influye en ninguna manera en el dominio de la correcta ejecución de cada instrumento en particular, dado que lo correspondiente a la técnica a emplear para cada instrumento será tomado desde los lineamientos tradicionales hasta donde las obras mismas lo permitan. En ningún momento se busca suprimir los lineamientos técnicos que corresponden a cada instrumento, que en teoría son los mismos para cada uno de ellos: la técnica corresponde a la manera más sencilla, en el menor tiempo posible, a través del menor esfuerzo de lograr los mejores resultados respecto a la correcta ejecución del sonido.

## 5. MATRIZ DE CATEGORÍAS

Tabla 1. Matriz de categorías:

PREGUNTA			SUBPREGUNTAS		
¿Cómo realizar un recital creativo con composiciones y arreglos por medio de estilos y formas tradicionales y contemporáneas a través de géneros populares como el jazz, rock, funk y tango para un formato de guitarra, violoncelo, piano, bajo y percusión?			¿Qué estilos y formas se va a emplear? ¿Qué métodos compositivos se va a emplear? ¿Qué influencias recoge el trabajo? ¿Qué formato se va a emplear? ¿Qué géneros se empleará? ¿Qué se busca lograr con el trabajo?		
OBJETIVO GENERAL	OBJETIVOS ESPECÍFICOS	CATEGORÍAS	SUBCATEGORÍAS	ITEMS ESPECÍFICOS	FUENTES E I.R.I
Crear composiciones y arreglos a través de formas y estilos tradicionales y contemporáneos por medio de, géneros jazz, rock, funk, tango y composición programática para un formato de guitarra, violoncelo, piano, contrabajo y percusión.	Definir las formas, estilos y géneros compositivos a emplear, y la metodología de composición.	1. Composición y arreglos	1.1 Armonía 1.2 Contrapunto 1.3 Formas y estilos	-Armonía tradicional y contemporánea desde Schoenberg. -Composición según Schoenberg y Copland	Tratado de armonía. Arnold Schoenberg  El estilo y la idea. Arnold Schoenberg
	Realizar composiciones para formato guitarra, cello, piano, bajo y percusión a través de formas y estilos contemporáneos como dodecafonismo, serialismo, atonalismo, politonalismo y música programática utilizando recursos tradicionales como la fuga, canon, ostinato y formas libres.	2. Formas y estilos contemporáneos	2.1 Dodecafonismo 2.2 Atonalismo 2.3 Politonalismo 2.4 Polintmia 2.5 Serialismo 2.6 Música programática 2.7 Forma libre	-Composición según Schoenberg y Copland -Polirritmia -Escritura, registro sonoro y tímbrica: piano, violoncelo, guitarra, bajo y percusión. -Consonancia y disonancia. -Géneros: Jazz, rock, funk y tango. -Tango o música contemporánea argentina: Piazzolla. -Paisaje sonoro. -El sonido y la naturaleza. -Música experimental. -Música programática: poema sinfónico y música incidental.	Teoría de la música, una guía. Claude Abromount  Los placeres de la música. Aaron Copland  Música e imaginación. Aaron Copland  Modelos para estudiantes de composición. Arnold Schoenberg
		3. Formas y estilos tradicionales	3.1 Fuga 3.2 Ostinato 3.3 Canon 3.4 Forma sonata		Fundamentos de la composición. Arnold Schoenberg  Composición Serial y atonalidad. George Perle.
	Elaborar arreglos de composiciones populares para formato guitarra, violoncelo, piano, contrabajo y percusión, empleando herramientas compositivas y géneros contemporáneos como el jazz, el uso de timbres y formato contrastante.	4. géneros	4.1 Jazz 4.2 Funk 4.3 Rock 4.4 Tango		Curso de formas musicales. Zamacois  Elementos constitutivos de la música. Ernst Toch  Piazzolla, la música límite. Carlos Kurl
		5. Instrumentación	5.1 Guitarra 5.2 Violoncelo 5.3 Piano 5.4 Bajo 5.5 percusión		Lecturas en PDF (formato digital)  Entrevistas a docentes y talleristas  Programas radiales
	Analizar musicalmente las composiciones y arreglos elaborados para este	6. Interpretación	6.1 Propuesta interpretativa		Catálogo obras musicales (partituras y material auditivo)  Material audio-visual (vídeos documentales y composiciones musicales)



## 6. ANÁLISIS MUSICAL

Obra "Tanguerin"

La obra se caracteriza por tener dos secciones o partes: A y B. A corresponde al contexto tonal (en algunas partes se incluyen disonancias) y B al contexto serial dodecafónico. El final es una re-exposición de A con algunos elementos de B, por lo que la forma de la pieza es muy semejante a lo que en música académica se denominaría Forma ternaria. Utiliza un metro de cuatro pulsos de negra por compás (4/4) en ambas secciones.

En A, básicamente el diálogo melódico se compone de la premisa pregunta y respuesta y es interpretado por la voz superior del piano. La melodía tiene un motivo claro donde se resalta rítmicamente el uso de corcheas en primer compás a manera de pregunta, y el siguiente compás es una respuesta con mayor duración al final. Cada dos compases tendremos esta estructura motivica. Tendremos entonces nuestra frase compuesta por cuatro compases que contrastan con la misma estructura motivica en los siguientes cuatro compases (compases 1 al 8). Esta primera frase de ocho compases se puede considerar el motivo de A, dado que será utilizada durante todo el transcurso de esta primera parte de forma reiterativa.

Figura 1. Compases uno al ocho

The image shows a musical score for the first eight measures of the piece "Tanguerin". The score is written in 4/4 time and features three staves: Acoustic Guitar, Piano, and Contrabass. The Acoustic Guitar staff is empty, indicated by a whole rest in each measure. The Piano part consists of two staves (treble and bass clef) with a brace on the left. The melody in the treble clef starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, and a half note G5. The bass clef part starts with a quarter note G2, followed by eighth notes A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, and a half note G3. The Contrabass staff is empty, indicated by a whole rest in each measure.

The image shows a musical score for three instruments: Ac.Gtr. (Acoustic Guitar), PNo. (Piano), and Cb. (Cello). The score is written in 4/8 time and consists of four measures. The Ac.Gtr. part has rests in all four measures. The PNo. part has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a harmonic accompaniment. The Cb. part has rests in all four measures. A '5' is written below the first measure of each staff.

La voz inferior del piano realiza un acompañamiento armónico pero a su vez lleva una conducción melódica propia con la intención de mostrar un desarrollo melódico que a su vez complementa rítmicamente la intención de la pieza. El esquema rítmico manejado aquí es el empleado como esquema para el estilo del tango, de tal manera que contrasta con la melodía de la voz superior dando un efecto distinto al que da escuchar las voces por separado.

No se debe considerar por aparte ambas estructuras dado que la melodía principal (voz superior) tiene características clásicas que a la par con la melodía acompañante estructuran la base rítmica de la pieza. La voz acompañante es una secuencia cromática que parte de la nota tónica *la* hasta la nota dominante *mi*, conformando armónicamente los acordes Am, G#dis en primer compas y Dm7, E7 en segundo compas siendo las notas sol (primer compas) nota de paso y *fa#* retardo en segundo compas para resolver en Dm7. Los siguientes compases, tres y cuatro, muestran un episodio melódico en donde se utiliza Dm7 como subdominante que se convierte en nueva tónica dada la conducción melódica que la voz acompañante realiza, teniendo por armonía la secuencia de acordes Dm, C#dis en tercer compas, y Gm al comienzo de cuarto compas; la función alterna que realiza la voz inferior es la de conducir melódicamente la pieza hacia la tonalidad axial que es Am en este

caso el acorde es un Am7, lo cual se evidencia no solo en el resultado vertical generado por ambas voces sino también en la melodía realizada por la voz inferior a manera de bajo que estructura el acorde de tónica con séptima menor a través de un arpeggio. Los siguientes compases cinco y seis se encuentran en el contexto de la tonalidad axial dentro de los acordes G#dis/D, Dm/C, Dm7/A en compas cinco y E7 claramente en todo el compás seis tomando la voz del bajo como un arpeggio del acorde en mención, que se complementa con la melodía de la voz superior. Finalizando la frase los compases 7 y 8 manejan la armonía bajo los acordes de Am7, Bm7b5, Dm/C en compás siete y E/D, E7, Am7 en compás ocho.

Completamos así la primera frase la cual será la base de la sección A dada la reiteración de la melodía (como puede evidenciarse a partir del compás nueve en adelante hasta el final de la sección A). Dicha reiteración es empleada con el fin de contrastar con la sección B que en principio tiene la misma base pero se desarrolla de forma más compleja, además de presentarse como una composición influenciada por algunas ideas fundamentadas en el minimalismo.

En adelante se comenzará a dar introducción a los demás instrumentos: el bajo y la guitarra. El bajo realizará el acompañamiento señalado por la voz inferior que nos mostró en los primeros ocho compases el piano y la guitarra hará el papel de acompañamiento armónico.

Figura 2. Compases nueve al dieciséis

Musical score for measures 9 to 12. The score is arranged in three systems. The top system is for Ac.GTR. (Acoustic Guitar) and contains four measures of whole rests. The middle system is for PNO. (Piano) and contains four measures of eighth-note patterns in the right hand and whole rests in the left hand. The bottom system is for Cb. (Bass) and contains four measures of eighth-note patterns. The key signature has one flat (Bb).

Musical score for measures 13 to 16. The score is arranged in three systems. The top system is for Ac.GTR. (Acoustic Guitar) and contains four measures of whole rests. The middle system is for PNO. (Piano) and contains four measures of eighth-note patterns in the right hand and eighth-note patterns in the left hand. The bottom system is for Cb. (Bass) and contains four measures of eighth-note patterns. The key signature has one flat (Bb).

Del compás nueve al catorce el bajo reemplaza la vos inferior que realizaba el piano y continúa este último llevando la melodía principal siendo la misma como ya ha sido explicado; aquí solo se muestra una intercalación de los papeles que en la obra tiene cada instrumento. En los compases quince y dieciséis el bajo realiza la misma melodía a la par con el piano con una octava de diferencia, con el fin de resaltar una introducción al acompañamiento de la guitarra a partir del compás diecisiete.

A partir del compás diecisiete hasta el compás veinticuatro la melodía principal seguirá siendo el papel de la voz superior del piano; el bajo y la voz inferior del piano seguirán con la misma conducción melódica tocando octavas paralelas (recurso altamente evitado en la música tradicional académica que es válido en música popular y contemporánea). El papel de la guitarra será complementar el contexto rítmico y armónico. Desde lo rítmico, junto con el bajo serán los encargados de mostrar la célula rítmica que conforma el estilo del tango (base rítmica). Desde lo armónico, al ser el instrumento acompañante será el encargado de reforzar la armonía explicada en los primeros ocho compases con acordes más completos y en algunos casos con notas empleadas como adornos, coloraturas u ornamentación.

Figura 3. Compases diecisiete al veintiuno:

The musical score consists of three staves. The top staff is labeled 'Ac.Gtr.' and contains a series of chords and melodic fragments. The middle staff is labeled 'Pno.' and is divided into two parts: a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. The bottom staff is labeled 'Cb.' and contains a bass line. The score covers measures 17 to 21. Measure 17 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Measure 18 continues with the same key signature. Measure 19 shows a modulation to a key signature of two flats (Bb), indicated by a key signature change symbol. Measure 20 continues in the new key signature. Measure 21 ends with a key signature change symbol back to one sharp (F#).

En el compás diecisiete las notas completan los acordes de Am7, G#dis; en el compás dieciocho Dm7 y E7; compás diecinueve sigue apareciendo el episodio de modulación hacia Dm complementando los acordes de Dm, C#dis y Gm al inicio del compás veinte. La armonía en este últimos compas se refuerza con las notas empleadas en la melodía las cuales se manejan dentro de la escala armónica de Dm, y dada la alteración de su séptimo grado sensible, *do#*, se confirma el episodio moduladorio o salida de la tonalidad axial. En los pulsos tres y cuatro de este mismo

compás el acorde de E7 refuerza la armonía al final del compás, dejando el refuerzo de Am7 en manos explícitas de la melodía y principalmente el bajo. En el compás veintiuno se refuerza la armonía con el acorde de G#dis en el primer acorde y en el segundo acorde se introducen tres notas simultáneas disonantes entre sí como un acorde de color o un recurso extra tonal que suple la necesidad de generar tensión en ese momento de la pieza sin necesidad de emplear un acorde de dominante, siendo *fa*, *si* y *mi* notas que se encuentran tanto en la armonía entre voces bajas y melodía principal, como dentro de la misma melodía, razón por la cual la disonancia empleada funciona aún por fuera de los cánones de la música tonal. Siendo necesaria una forma de denominar este acorde en un contexto tonal, en conjunto con las demás voces sería un Cmaj711+ mientras en el bajo se ejecuta la nota *do* y Am6-/9 mientras el bajo ejecuta la nota *La*; en ambos casos se estaría situando la pieza en función tónica durante el final de este compás.

Figura 4. Compases veintidós al veinticuatro:

The image shows a musical score for three instruments: Ac. GTR. (Acoustic Guitar), PNO. (Piano), and CB. (Bass). The score is written in 4/4 time and covers measures 22, 23, and 24. The Acoustic Guitar part features chords in measures 22 and 23, and a single note in measure 24. The Piano part has a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The Bass part has a bass line in the left hand.

En el siguiente compás, compás veintidós, la armonía se refuerza con el acorde de E7 cambiando únicamente la distribución de notas dentro del mismo acorde en la guitarra. Compás veintitrés la guitarra acompaña con tres acordes siendo respectivamente Am7, Bdis 4 y Bdis 6 (convirtiendo a partir de este último a la nota

Do del bajo en una nota de paso). Por último compás veinticuatro acompañado por los acordes de la guitarra E7 y Am7 para cerrar la frase.

En seguida, partiendo del compás veinticinco hasta el compás treinta y dos se repite todo tal cual ocurrió en los compases del diecisiete al veinticuatro, con excepción de la línea inferior del piano, la cual ya no hará octavas respecto al bajo.

Figura 5. Compases veinticinco al treinta y dos



A partir del compás veinticinco la nueva melodía introducida por la voz baja del piano será a manera de contrapunto con la voz superior del mismo instrumento. Armónicamente trabajara en conjunto con esta y las demás voces, por lo que sus notas concuerdan con las de los acordes de la armonía y aquellas que no son utilizadas como recursos de conducción de voces. Esta melodía también parte de la lógica del dialogo pregunta-respuesta, y al igual que la melodía principal va estructurada cada dos compases como pregunta en primer compás y respuesta en segundo. En los compases veinticinco y veintiséis podemos respectivamente ver la pregunta y la respuesta a través de las mismas notas pero con diferente disposición y a octavas diferentes, teniendo la pregunta en un registro agudo y la respuesta en un registro grave. En los compases veintisiete y veintiocho el mismo suceso con un fragmento melódico distinto pero sin la diferencia de octavas; esta vez la diferencia

entre ambos fragmentos radica en la última nota de cada parte (*sol* y *do#*) pensada la primera de ellas como un componente melódico sin función alguna por fuera de ser parte de la identidad de la melodía y su función en lo armónico, y la segunda como un recurso de reiteración de la tonalidad Dm hacia la que se moduló, correspondiendo *do#* al grado séptimo sensible de la escala menor armónica de esta tonalidad. Compases veintinueve y treinta la melodía varía respecto a los dos casos anteriores: ya no es reiterativa. Si bien en ambos compases comparten una que otra nota, a partir del compás veintinueve la melodía empieza a tomar otro rumbo más encaminado a darle una identidad propia y fuera de lo reiterativo; sin embargo en lo correspondiente a lo armónico sigue manejando notas cordales en mayoría. Nada por fuera de lo armónico. Por último los compases treinta y uno y treinta y dos son la parte de la frase en la que se conduce la voz hacia la tónica de la tonalidad axial, en este caso a través de la escala menor armónica de Am.

Esta melodía carece de variaciones rítmicas dado que se trabaja en su totalidad con la figura rítmica negra. Como melodía no principal pero con algo de independencia de la principal, maneja su propia identidad, por lo que puede ser apreciada por aparte y escucharse sin problema dentro del discurso grupal. Esta sección corresponde entonces a la introducción de este nuevo componente.

Los compases del treinta y dos al treinta y cuatro únicamente varían respecto a la distribución de las notas en los acordes ejecutados por la guitarra, sin cambiar los antes ya mencionados. Esta es una sección dispuesta al público para apreciar el trabajo musical en conjunto, pues la anterior sección da relevancia a la nueva melodía recién insertada.



Figura 6. Compases treinta y tres a cuarenta.

The image displays a musical score for measures 33 through 40, arranged in two systems. Each system includes three staves: Acoustic Guitar (Ac.GTR.), Piano (PNO.), and Contrabass (Cb.).

- System 1 (Measures 33-36):**
  - Ac.GTR.:** Features a series of chords, including triads and dyads, with some notes marked with a sharp (#) and a flat (b).
  - PNO.:** The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a bass line with quarter notes.
  - Cb.:** Plays a bass line with quarter notes, including some chromatic movement.
- System 2 (Measures 37-40):**
  - Ac.GTR.:** Continues with chords, some of which are more complex, including a full triad with a sharp (#).
  - PNO.:** The right hand continues its melodic line, and the left hand maintains the bass line.
  - Cb.:** Continues the bass line with quarter notes.

Aquí finaliza la sección A de la pieza. El contexto tonal será algo que en adelante se ira diluyendo en el campo de lo serial dodecafónico, estando primero aún presente en algunas partes del inicio de la sección B y desapareciendo casi por completo finalizando esta nueva sección. Si bien hasta ahora se ha introducido algunas disonancias como componente musical contemporáneo, estas se siguen manejando desde el ámbito de lo tonal.

Primero se tiene que la serie de doce notas sobre la cual se basara la composición de la sección B es la siguiente:

Tabla 2. Serie original Tanguerin

0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
A	E	C	D#	B	D	G#	G	C#	Bb	F#	F

Tabla 3. Matriz dodecafónica Tanguerin

	I <sub>0</sub>	I <sub>7</sub>	I <sub>3</sub>	I <sub>6</sub>	I <sub>2</sub>	I <sub>5</sub>	I <sub>11</sub>	I <sub>10</sub>	I <sub>4</sub>	I <sub>1</sub>	I <sub>9</sub>	I <sub>8</sub>	
S <sub>0</sub>	A	E	C	D#	B	D	G#	G	C#	Bb	F#	F	R <sub>0</sub>
S <sub>5</sub>	D	A	F	G#	E	G	C#	C	F#	D#	B	Bb	R <sub>5</sub>
S <sub>9</sub>	F#	C#	A	C	G#	B	F	E	Bb	G	D#	D	R <sub>9</sub>
S <sub>6</sub>	D#	Bb	F#	A	F	G#	D	C#	G	E	C	B	R <sub>6</sub>
S <sub>0</sub>	G	D	Bb	C#	A	C	F#	F	B	G#	E	D#	R <sub>10</sub>
S <sub>7</sub>	E	B	G	Bb	F#	A	D#	D	G#	F	C#	C	R <sub>7</sub>
S <sub>1</sub>	Bb	F	C#	E	C	D#	A	G#	D	B	G	F#	R <sub>1</sub>
S <sub>2</sub>	B	F#	D	F	C#	E	Bb	A	D#	C	G#	G	R <sub>2</sub>
S <sub>8</sub>	F	C	G#	B	G	Bb	E	D#	A	F#	D	C#	R <sub>8</sub>
S <sub>11</sub>	G#	D#	B	D	Bb	C#	G	F#	C	A	F	E	R <sub>11</sub>
S <sub>3</sub>	C	G	D#	F#	D	F	B	Bb	E	C#	A	G#	R <sub>3</sub>
S <sub>4</sub>	C#	G#	E	G	D#	F#	C	B	F	D	Bb	A	R <sub>4</sub>
	RI <sub>0</sub>	RI <sub>7</sub>	RI <sub>3</sub>	RI <sub>6</sub>	RI <sub>2</sub>	RI <sub>5</sub>	RI <sub>11</sub>	RI <sub>10</sub>	RI <sub>4</sub>	RI <sub>1</sub>	RI <sub>9</sub>	RI <sub>8</sub>	

Como se puede apreciar al comienzo de la serie *la, mi y do* forman un acorde, lo que se consideraría incorrecto dentro de una composición serial o dodecafónica, sin embargo dicha triada ha sido incluida con dos propósitos, siendo el primero de ellos el ligar ambos sistemas musicales, en este caso guardando parte del empleado en la sección A. La segunda razón es debido a la intención de destruir en esta sección el contexto tonal, por lo que se expone al comienzo un acorde que

no solo en el resto de la serie si no de la sección se ira extraviando de cualquier rastro de tonalidad, convirtiéndose esta sección en una sección atonal. Estas tres notas iniciales de la serie son la única parte que ha sido planeada desde el campo de la armonía por lo que se puede hablar de la formación de un acorde. El resto de la serie respecto al desarrollo vertical o simultáneo del sonido está basado en el concepto de cluster. El manejo de dicha herramienta se basa en el empleo de disonancias graves que van hacia a agudas o viceversa dependiendo de la intención de la frase, la cual mantiene la lógica de pregunta – respuesta. Los cluster empleados buscan generar una sensación de que existe un acompañamiento que se acopla rítmicamente al modelo básico que es el tango para esta obra, pero que dicho acompañamiento se realiza en un contexto estético más representativo de un paisaje sombrío. Tal y como Piazzolla realizó con muchas de sus obras (dividiéndolas en dos partes polarizadas respecto a la estética del sonido y su efecto sobre el público como parte de la interpretación: solía presentar una primera parte llena de emociones fuertes que contrastaban con emociones más pasivas, o en otras palabras y para ejemplificar contrastaba ira con melancolía) aquí se busca generar ese tipo de contraste entre una primera parte calmada y propia del raciocinio para posteriormente llegar a una parte neurótica y carente de calma.

En cuestiones de forma, se debe empezar aclarando que si bien en la sección A las frases tenían una extensión de cuatro compases, en B se reduce dicha extensión a la mitad, dado el número de notas limitado a doce y el esquema rítmico empleado (tango) que nos deja tres notas por compás.

A partir del compás cuarenta y uno al cuarenta y cuatro podemos apreciar el comienzo de la sección B, donde es el bajo quien lleva en el esquema rítmico de acompañamiento la serie original; a su vez la guitarra lleva la serie con algunas modificaciones en los dos últimos compases, las cuales son únicamente en orden de interpretación, teniendo así en el compás cuarenta y tres *do#*, *so#* y *sol* (orden inverso al presentado en la serie original del bajo en el mismo compás) y *fa#*, *fa* y *sib* en el compás cuarenta y cuatro (mismas notas que en la serie original a cargo

del bajo pero en orden diferente con el fin de generar intervalos disonantes junto con el bajo). De esta forma las disonancias se manejan tanto en el eje vertical y en el eje horizontal. En cuanto al piano, desarrolla la serie original ejecutando las notas propias de la serie con un enfoque estético a manera de arpeggio sobre los clusters que genera la serie dividida en grupos de 3 notas por compás. Como ya se ha explicado al comienzo de esta sección, en el compás cuarenta y uno se genera un arpeggio sobre el acorde de Am.

Los compases del cuarenta y cinco al cuarenta y ocho son idénticos, lo cual tiene por objeto reafirmar la frase característica del comienzo de esta sección, dada su corta duración (cuatro compases).

Figura 7. Compases cuarenta y uno a cuarenta y cuatro

The image shows a musical score for three instruments: Acoustic Guitar (Ac.Gtr.), Piano (Pno.), and Bass (Cb.). The score is divided into four measures, numbered 41, 42, 43, and 44. The Acoustic Guitar part is in the treble clef and features a series of chords and single notes. The Piano part is in the grand staff (treble and bass clefs) and features a series of chords and single notes. The Bass part is in the bass clef and features a series of chords and single notes. The score is written in a style that is characteristic of tango music, with a focus on harmonic structure and rhythmic patterns.

Entre los compases cuarenta y nueve a cincuenta y dos, el bajo continúa desarrollando la serie original, el piano permanece en silencio para dar paso a un cambio en la voz a cargo de la guitarra: la inclusión del acompañamiento. Entre estos cuatro compases se muestra como las voces de la guitarra y el bajo completan el ritmo de acompañamiento característico del tango, con la particularidad de que dicho acompañamiento solo se realiza con un acorde en el

inicio de la frase durante el primer compás (Am), mientras que en los tres compases restantes no se habla de armonía como tal sino del ya mencionado cluster, conformado en cada compás por la ejecución de las tres notas correspondientes a los cuatro grupos de la serie original. De esta manera se resalta el esquema rítmico permitiendo al público apreciar el trabajo en conjunto entre la guitarra y el bajo, los cuales son prácticamente los encargados de que la obra suene a ritmo de tango, por lo que este momento resulta imprescindible. Otra de las razones por las cuales el piano permanece en silencio es para manejar el equilibrio que debe mantener la sección B, dada su gran cantidad de disonancias el presentar frases en donde todos los instrumentos estén sonando simultáneamente puede llegar a aturdir al público, y de esta manera resulta propicio hacer uso del registro de estos dos instrumentos que se encuentran entre un rango grave e intermedio del manejado en toda la obra. En el compás cuarenta y ocho la guitarra realiza rítmicamente un seguimiento literal del pulso con sus respectivo cluster a manera de adorno rítmico característico del tango.

Figura 8. Compases cuarenta y nueve a cincuenta y dos

The image shows a musical score for three instruments: Acoustic Guitar (Ac.GTR.), Piano (PNO.), and Contrabass (Cb.). The score covers measures 49 through 52. The Acoustic Guitar part is written in a treble clef and features a series of chords and clusters. The Piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs) and is silent throughout these measures. The Contrabass part is written in a bass clef and features a series of notes and chords. The measures are numbered 49, 50, 51, and 52.

En los compases del cincuenta y tres al cincuenta y seis encontramos el mismo desarrollo que en los anteriores cuatro compases respecto a la guitarra y el bajo. El piano realiza la misma ejecución de los compases cuarenta y uno a cuarenta y cuatro. Si bien no se habla de armonía en esta sección, se puede apreciar que el efecto de sonidos simultáneos entre las diferentes voces genera cierta relación dentro de las disonancias entre los diferentes clusters, dado que dicha relación vertical se basa en la utilización de las mismas notas de la serie pero en diferente orden. Hay que recordar que cada compás contiene un grupo de tres notas irrepetibles de la serie que verticalmente se desarrollan con base en la serie original llevada por el bajo. De esta manera el arpeggio que la guitarra realiza sobre la serie en cada compás se mantiene dentro del desarrollo de la serie y por ende el trabajo realizado por las demás voces.

Figura 9. Compases cincuenta y tres a cincuenta y seis

The image shows a musical score for three instruments: Acoustic Guitar (Ac.Gtr.), Piano (PNO.), and Contrabass (Cb.). The score is written for measures 53 to 56. The Acoustic Guitar part is in the treble clef and features arpeggiated chords. The Piano part consists of two staves, with the upper staff in the treble clef and the lower staff in the bass clef. The Contrabass part is in the bass clef and provides a steady bass line. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Entre los compases cincuenta y siete a sesenta, el contrabajo, la guitarra y la voz superior del piano mantienen el mismo desarrollo que en los anteriores compases. La voz inferior del piano (clave de fa) introduce una melodía basada en la serie original pero con cierta libertad en el orden de aparición y repetición de notas. En el compás cincuenta y siete tenemos el acorde de Am sobre el cuál la melodía se

construye también en forma tonal partiendo en una tercera mayor entre *la* y *do*, bajando por una nota de paso *si* no perteneciente a esta parte de la serie, volviendo a *la* y saltando al quinto grado por debajo *mi* de la tónica del acorde del compás. En los compases cincuenta y ocho, cincuenta y nueve y sesenta se desarrolla la continuación de la melodía pero dentro de los márgenes del serialismo dodecafónico. Dado que el ritmo empleado para esta melodía fue una sucesión de negras, habrá por compás cuatro notas, lo que llevaría a acabar en el tercer compás la serie o al uso reiterativo de algunas notas. Precisamente Schoenberg, Perle y entre otros compositores aclaran que en sus composiciones dicha norma estricta de no repetir una sola vez ninguna de las notas de la serie hasta ser completada no debe ser tomada al pie de la letra, puesto que sacrificaría parte de la estética de la melodía. Uno de los recursos que proponen es el empleo consecutivo o no consecutivo de octavas, lo que permite una mejor conducción de las voces. Por otro lado el uso de alguna nota de la serie en una parte distinta a como la original lo muestra puede colaborar en el manejo de la conducción melódica de ser necesario, teniendo en cuenta que siempre se buscará mantener el componente disonante del serialismo dodecafónico. Así se mantiene la agrupación de tres notas de la serie por compás, a excepción del primer compás de la melodía (cincuenta y siete) en donde la conducción tonal de la melodía a partir de las notas de la serie y el esfuerzo por proponer una relación entre esta melodía y la introducida en la sección A en el compás veinticinco

Los compases del sesenta y uno al sesenta y cuatro reiteran lo expuesto en los cuatro anteriores. Esto con la intención de que el oyente pueda percibir la primera vez la inclusión de la melodía a cargo de la voz baja del piano y a la segunda el efecto vertical que se genera con las demás voces. En composiciones dodecafónicas dichas repeticiones pueden resultar de más ayuda que en composiciones tonales dado que los clusters no buscan directamente cumplir una función armónica como en el campo de lo tonal; están más encaminados en

Figura 10. Compases cincuenta y siete a sesenta

The image shows a musical score for three instruments: Acoustic Guitar (Ac.GTR.), Piano (PNO.), and Cello (Cb.). The score is written in standard musical notation with treble clefs for the guitar and piano, and a bass clef for the cello. The guitar part features complex chords and melodic lines. The piano part consists of two staves, with the upper staff playing a melodic line and the lower staff providing harmonic support. The cello part is a single staff with a bass clef, playing a melodic line. The score is divided into four measures, corresponding to measures 57, 58, 59, and 60 of the piece.

generar sensaciones a manera de degustación sobre el manejo de la disonancia como parte de la música de hoy en día.

En los compases sesenta y cinco al sesenta y ocho se encuentra el climax de la sección B, y dada la cantidad de disonancias y el alto nivel de tensión generado en esta parte de la obra, podría decirse que de toda la composición. Es aquí donde se borra completamente cualquier rastro de tonalidad a pesar de que en el compás sesenta y cinco en la voz superior del piano sigue presente el acorde de Am. Esta voz se mantiene tal y como venía desarrollándose en los anteriores cuatro compases. La voz de la guitarra lleva consigo dos melodías simultáneas en ritmo y disonantes entre sí, pues han sido pensadas a una distancia de quinta disminuida o cuarta aumentada (dependiendo de cada intervalo en particular y de sus enarmónicos al momento de cuadrar la matriz dodecafónica). De esta manera tenemos a cargo de la guitarra en la melodía superior el retrogrado de la serie siete (r7) que parte de la nota *do* para finalizar en la nota *mi*, que tocado a la inversa forma la serie siete (s7). La melodía inferior en la misma voz también lleva una serie retrógrada (r1), la correspondiente a la serie uno (s1) empezando en la nota *fa#* y finalizando en la nota *sib*. En la voz a cargo del bajo también tenemos una serie



retrógrada (r11) producto de la serie once (s11) la cual parte de la nota *mi* para finalizar en la nota *so/#*. La voz inferior del piano lleva consigo el retrogrado cinco (r5) correspondiente a la serie cinco (s5) que da comienzo en la nota *sib* y finaliza en la nota *re*. Todas estas melodías retrogradadas han sido pensadas bajo interválica disonante entre sí, de tal manera que entre todas las voces se encuentren los siguientes intervalos: quinta disminuida o cuarta aumentada entre las dos melodías llevadas por la guitarra (o sus equivalentes pasando de intervalos simples a compuestos los cuales solo son una extensión a una octava de los originales), segunda mayor entre la voz baja del piano y la melodía superior de la guitarra, quinta aumentada entre la melodía inferior de la guitarra y la voz baja del piano, segunda mayor entre la melodía inferior de la guitarra y la voz del bajo, sexta menor entre la melodía superior de la guitarra y la voz del bajo, quinta disminuida entre la voz baja del piano y la voz del bajo. Entre las voces mencionadas encontramos la formación de clusters más disonantes que los anteriormente expuestos, además de resaltar dada la rítmica idéntica escogida para las mismas (dos negras con puntillo y una negra por compás para seguir el modelo principal de tres notas de la serie por compás en un conjunto de cuatro compases). De estas voces y melodías en relación con la voz superior del piano (clave de sol) solo se tiene la matriz dodecafónica y la metodología de uso propuesta por Schoenberg, llevada un poco más hacia la disonancia total entre voces. Prácticamente no existe relación aparte de esa dado que es precisamente hacer un acompañamiento con clusters producto de la serie original (s0) a la misma serie original.

De los compases sesenta y nueve a setenta y dos el desarrollo general es el mismo pero con una variación: la guitarra cambia el ritmo para generar el efecto de acompañamiento a ritmo de tango entre su voz y la voz del bajo e inferior del piano

Figura 11. Compases sesenta y cinco a sesenta y ocho

Figura 12. Compases sesenta y nueve a setenta y dos

Dentro de los compases setenta y tres a setenta y seis se genera un cambio con el fin de conducir esta sección hacia la re exposición A'. La guitarra realiza el acompañamiento realizado en los compases del cincuenta y siete a sesenta. La voz superior del piano se queda en silencio, mientras la voz inferior realiza una melodía similar a la de los compases cincuenta y siete a sesenta, con la variante de que no es sobre la serie original (s0) si no sobre la serie siete (s7) comenzando en la nota

*mi* para finalizar en la nota *do* en el tercer pulso del compás setenta y seis; la nota *mi* en el último pulso del mismo compás tiene una función de conexión con los siguientes cuatro compases, que en lo referente a esta voz serán idénticos. El ritmo de esta melodía estará en su totalidad marcado con negras. El bajo llevará consigo la serie ocho (s8) en un esquema rítmico de dos negras con puntillo y una negra como bajo acompañante del ritmo de tango, comenzando en la nota *fa* y finalizando en la nota *do#*. Estos cuatro compases se manejan de tal forma que las disonancias que los anteceden van disminuyendo con el fin de preparar el retorno a la sección de A con sus respectivas variaciones con A'.

Figura 13. Compases setenta y tres a setenta y seis

The musical score for measures 73-76 consists of three staves. The top staff is for Acoustic Guitar (Ac.GTR.) in treble clef, showing a sequence of chords and single notes. The middle staff is for Piano (PNO.) in grand staff notation, with the right hand (treble clef) mostly silent and the left hand (bass clef) playing a rhythmic accompaniment. The bottom staff is for Bass (Cb.) in bass clef, playing a specific rhythmic pattern. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 2/4.

Los cuatro compases siguientes, setenta y siete a setenta y nueve son exactamente iguales a los compases setenta y tres a setenta y cinco. En el compás ochenta hay una variación en las cuatro voces: la guitarra permanece igual, el piano y el bajo cambian el ritmo al mismo que la guitarra (cuatro negras); el piano en su voz superior lleva consigo a intervalo de octavas dos de las notas de la cuarta parte de tres notas de la serie siete (s7 *do* y *si*), la voz inferior del piano lleva la misma

parte de la serie ocho pero tiene presente sus tres notas respectivas en los tres primeros pulsos y la nota *mi* en el cuarto pulso a manera de quinto grado de Am que es hacia donde se dirige la pieza, el bajo lleva consigo las tres notas respectivas de la cuarta parte de la serie ocho (s8 *fa#*, *re* y *do#*).

Aquí finaliza la sección B de la pieza para realizar una re exposición hacia la parte A pero que será llamada A' por contener fragmentos y relación con la sección B. hasta ahora el público habrá podido apreciar dos secciones totalmente opuestas pero que poco a poco fueron marcando sus tan contrastadas diferencias.

Figura 14. Compases setenta y siete a ochenta

The image shows a musical score for measures 77 to 80. It consists of three staves: Acoustic Guitar (Ac.GTR.), Piano (PNO.), and Contrabass (Cb.). The Acoustic Guitar staff is in treble clef and contains four measures of music with various chords and melodic lines. The Piano staff is in treble clef and contains four measures of music, primarily consisting of sustained chords. The Contrabass staff is in bass clef and contains four measures of music with a melodic line. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

En la sección A' se tiene una convergencia entre las dos secciones anteriores. El piano llevará consigo la melodía principal, la guitarra y el bajo realizarán el papel de acompañamiento.

Los primeros cuatro compases, del ochenta y uno al ochenta y cuatro estarán conformados de la siguiente manera: El piano lleva la misma melodía que al comienzo de la pieza en los cuatro primeros compases y es acompañado por el

bajo de igual manera que en la sección A pero con la variante de que en los dos últimos pulsos de los compases ochenta y dos y ochenta y cuatro apoya los clusters marcados por la guitarra y la voz inferior del bajo, que hacen parte de la serie pero de forma aleatoria. Dichos cluster son realmente tres acordes disminuidos correspondientes a E<sup>dis</sup>, F<sup>dis</sup> y F<sup>#dis</sup>. La razón de llamarlos clusters es debido a que no fueron pensados con alguna función armónica por objetivo sino como una forma de incluir un efecto sonoro que incluya la totalidad de la serie fragmentada en tres grupos de cuatro notas. La sucesión de estos tres acordes disminuidos o cualquier sucesión de acordes disminuidos con sus respectivas tónicas cromáticas con distancia de medio tono y de forma consecutiva genera una forma de escribir las doce notas que componen la octava cromática sin repetición de alguna. Así entonces se tiene los acordes Am, G<sup>#dis</sup> en el compás ochenta y uno, Dm7 y dos cluster (E<sup>dis</sup> y F<sup>dis</sup>) en compás ochenta y dos, Dm y C<sup>#dis</sup> en compás ochenta y tres, Gm y dos cluster (F<sup>#dis</sup> y F<sup>dis</sup>) en compás ochenta y cuatro.

Figura 15. Compases ochenta y uno a ochenta y cuatro

The musical score for Figure 15 consists of three staves: Ac. GTR. (Acoustic Guitar), PNO. (Piano), and Cb. (Cello). The Acoustic Guitar staff shows clusters of notes in measures 82 and 84. The Piano staff has a melodic line in the upper voice and chordal accompaniment in the lower voice. The Cello staff has a bass line with chromatic movement.

Entre el compás ochenta y cinco al ochenta y ocho la guitarra realiza el mismo acompañamiento que en la sección B en los compases cincuenta y tres a cincuenta y cuatro; de igual manera el piano lleva la serie original (s0, idéntico a los compases cincuenta y tres a cincuenta y cuatro en la voz superior del piano) y también el bajo

(s0, con ritmo de dos negras con puntillo y negra por compás teniendo así tres notas de la serie en cada compás). De esta manera se hace literal alusión a la sección dodecafónica en medio de un desarrollo mixto entre ambas secciones. En el compás ochenta y siete el piano continua con el mismo desarrollo melódico que en los compases tres y cuatro, con la diferencia de que tanto en clave de fa como en clave de sol se lleva la misma melodía a una octava de distancia; en el compás ochenta y ocho la melodía sigue su curso hasta el tercer pulso, donde la voz superior realiza la misma melodía y la voz inferior apoya los dos cluster (F#dis y Fdis) que realiza la guitarra en acompañamiento con el bajo. El bajo lleva durante los dos primeros compases (ochenta y cinco a ochenta y seis) la primera mitad de la serie original (s0), y al llegar a los compases ochenta y siete y ochenta y ocho, retoma el acompañamiento tonal de la primera sección correspondiente a los compases once y doce. La guitarra lleva el acompañamiento de la serie original (s0) durante los compases ochenta y cinco a ochenta y seis de igual manera que en los compases cincuenta y tres y cincuenta y cuatro, cambia en el compás ochenta y siete por un apoyo a la melodía tonal con los acordes de Dm y C#dis igual que en el compás veinte; en el siguiente compás (ochenta y ocho) ejecuta el acorde de Gm durante los dos primeros pulsos y en los dos últimos dos cluster a ritmo de negra cada uno (F#dis y Fdis).

En esta primera parte de la sección denominada A' es clara tanto la re exposición de A intervenida en ciertos episodios por fragmentos de la sección B, lo que permite ver una de las formas de interacción entre el campo de lo tonal y lo atonal de manera simultánea.

Figura 16. Compases ochenta y cinco a ochenta y ocho

The musical score for measures 85-88 is arranged in three staves. The top staff, labeled 'Ac.GTR.', is in treble clef and contains four measures of music with various chords and melodic lines. The middle staff, labeled 'PNO.', is in grand staff (treble and bass clefs) and contains four measures of music, including a piano introduction in measure 85. The bottom staff, labeled 'Cb.', is in bass clef and contains four measures of music. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Durante los compases ochenta y nueve y noventa todas las voces de desarrollan igual que en los compases veintiuno y veintidós aludiendo a como comenzó la obra en la sección A. Los acordes formados aquí son G#dis y una disonancia atonal que ya ha sido explicada con anterioridad en el compás veintiuno, y en compás veintidós E7 como función dominante de Am.

Figura 17. Compases ochenta y nueve a noventa

The musical score for measures 89-90 is arranged in three staves. The top staff, labeled 'Ac.GTR.', is in treble clef and contains two measures of music with chords. The middle staff, labeled 'PNO.', is in grand staff (treble and bass clefs) and contains two measures of music. The bottom staff, labeled 'Cb.', is in bass clef and contains two measures of music. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Los últimos cuatro compases corresponden a l final de la sección A' y por ende de la obra.

Figura 18. Compases noventa y uno a noventa y cinco

The image shows a musical score for three instruments: Acoustic Guitar (Ac.Gtr.), Piano (Pno.), and Cello (Cb.). The score is written in 4/4 time and consists of five measures. The Acoustic Guitar part is in the treble clef and features a series of chords in the first measure, followed by a melodic line in the second measure, and a final chord in the fifth measure. The Piano part is in the grand staff (treble and bass clefs) and features a melodic line in the first measure, followed by a series of chords in the second measure, and a final chord in the fifth measure. The Cello part is in the bass clef and features a melodic line in the first measure, followed by a series of chords in the second measure, and a final chord in the fifth measure.

Se comienza en el compás noventa y uno con la misma ejecución por parte del piano y el bajo en el compás siete con la variación de que el bajo en el compás noventa y uno lleva la misma melodía que la voz baja del piano a una octava más grave de distancia, formando entre ambos instrumentos los acordes Am7, Bm7b5, Dm/C como parte de un ámbito tonal. En el compás noventa y dos Armónicamente se emplea el acorde de Adis en sus tres primeras inversiones para romper con una disonancia tonal la tonalidad. El ritmo empleado por la guitarra y la voz superior del piano se maneja dentro de las dos negras con puntillo que llevan el bajo y la voz baja del piano entre los primeros tres pulsos, y como negra en los tres instrumentos para acentuar el acorde disminuido al final del compás en cuarto pulso. El ritmo fue empleado de esta manera con el fin de seguir el desarrollo rítmico del bajo y a la vez contrastar con el ritmo empleado durante toda la pieza. En el compás noventa y tres la melodía se maneja sobre la escala armónica de Am en los dos primeros pulsos, citando el final de la melodía principal en la primera sección y ejecutado ahora únicamente por el piano en su voz superior; los dos últimos pulsos de este mismo compás se completan en duración con la redonda del compás noventa y



cuatro en una ligadura de duración. Aquí se emplea el último y más grande cluster conformado por las doce notas de la serie, ejecutando el bajo y la voz inferior del piano de a una nota cada uno, y la voz superior del piano y la guitarra cinco notas cada uno para completar las doce y finalizar de esa manera en una disonancia totalmente acentuada.

El silencio de todas las voces en el compás noventa y cinco permite al final diluirse en el aire por efecto de resonancia.

La forma A B A' de esta obra fue basada en el concepto de la forma sonata, teniendo como argumento la base del pensamiento Hegeliano sobre el proceso tesis, antítesis y síntesis. Sin embargo sería un poco atrevido afirmar que esta pieza es una sonata dado que dicha forma tiene su seno en la música tonal y sus parámetros están completamente ligados a esa forma de composición. En la composición tonal la sonata se maneja generalmente durante la sección A en un episodio de tónica, durante B en dominante V y en A' una re exposición donde convergen ambas secciones, y dada su relación directa por pertenecer ambas secciones a la misma tonalidad y por el mismo hecho de ser secciones tonales, resulta al público y a cualquiera mucho más fácil asimilar de esa manera dicha convergencia como algo mucho más homogéneo a como se presentó en el caso de esta obra. Sin embargo esa es la base.

## Obra "Reloj"

Esta obra se encuentra catalogada dentro de la música programática y es un poema sinfónico. Se caracteriza por tener tres movimientos a través de los cuales se busca dar al público la experiencia de observar un reloj detalladamente a través de un argumento musical. El formato está organizado para guitarra acústica, bajo eléctrico, violoncelo y piano. El Metro de los tres movimientos es 4/4.

La obra no se define dentro de una forma tradicional, por lo que su análisis se basa en algunas de las partes que generalmente encontramos en obras tradicionales (tales como frases, motivos, temas, entre otros). Se habla entonces de una obra contemporánea programática y atonal donde cada sonido y todos en conjunto fueron pensados con el fin de exponer a través de la disonancia un paisaje sonoro que genere imágenes ligadas al mecanismo e imagen de lo que es un reloj. Generalmente un poema sinfónico consta de un movimiento, rompiendo así el estándar con esta obra.

La herramienta principal que se utiliza para lograr el objetivo de la obra reside en el ritmo. El tempo de los tres movimientos ha sido fijado en 60 bpm para generar la sensación de escuchar la manecilla del segundero que acompaña a los relojes no digitales. La figuración rítmica se encuentra organizada en diferentes patrones que giran alrededor del tempo a manera de los engranes que conforman el sistema de los relojes de pulso.

En el primer movimiento se hace alusión a un reloj de torre como los que se encuentra en las iglesias o cerca de la plaza central de algunas ciudades en el mundo. Dichos relojes manejan una atmósfera de misterio dado el tiempo que llevan en funcionamiento, la altura a la que son ubicados y por supuesto la manera en cómo han sido empleados junto con su espacio dentro de una torre para las películas de terror y suspenso.

Teniendo en cuenta que la armonía es un concepto tonal y tradicional se debe aclarar que la simultaneidad de sonidos de la obra tanto entre instrumentos como la empleada para algunos de ellos en particular (como el caso de la guitarra y el piano) no fue pensada a manera de acordes sino de clusters. De esta manera la relación entre los instrumentos se encuentra en el empleo de las notas que conforman los distintos clusters.

En los primeros cuatro compases se abre el primer movimiento con un trabajo conjunto que busca simular el momento en que el reloj suena para anunciar la media noche. La guitarra ejecuta un conjunto de notas formado por intervalos compuestos de segundas menores (*re# y mi, sol y lab*). En la mayoría de los casos estos clusters fueron pensados como un conjunto de segundas menores invertidas y compuestas con el fin de generar efectos disonantes fuertes. Así se tiene que los intervalos dentro del cluster se organizan a partir de segundas menores pero que aparecen expuestos como séptima mayor (*mi, re#*) y novena menor.

Figura 19. Compases uno a cuatro

The musical score for the first four measures is presented in a four-staff format. The top staff is for Acoustic Guitar, the second for Electric Bass, the third for Piano, and the bottom for Cello. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Acoustic Guitar part consists of four measures of chords, each containing the notes D#4, E5, G#4, and A#4. The Electric Bass part plays a sequence of notes: D#2 in the first measure, G#2 in the second, F#2 in the third, and D#2 in the fourth. The Piano part has a treble clef staff with rests and a bass clef staff with notes: D#3, E4, G#3, and A#3 in the first measure; G#3, F#3, E4, and D#3 in the second; G#3, F#3, E4, and D#3 in the third; and D#3, E4, G#3, and A#3 in the fourth. The Cello part plays notes: D#2, G#2, F#2, and D#2 in the first measure; G#2, F#2, E3, and D#2 in the second; G#2, F#2, E3, and D#2 in the third; and D#2, G#2, F#2, and D#2 in the fourth.

El bajo lleva una conducción basada en los mismos intervalos que se manejan en la guitarra pero mostrando de forma más clara la base de las segundas menores. El violoncelo realiza la misma ejecución que el bajo pero con una variación rítmica

para dar la sensación de que hay una melodía. El piano realiza octavas justas con tres de las cuatro notas antes mencionadas (*re#*, *mi* y *sol*) siendo su papel más rítmico que interválico; en conjunto con la guitarra que maneja su misma figuración rítmica forman la base de la campana del reloj.

De los compases cinco a nueve solo hay ejecución de guitarra y piano formando una frase de cinco compases en donde la guitarra realiza un acompañamiento con dos clusters organizados en corcheas y bajo la base de dos segundas menores (*re#*, *mi* y *sol*, *lab*) para el primer cluster, y una segunda aumentada junto con una segunda mayor (*reb*, *mi* y *sol*, *la*) para el segundo cluster. El piano realiza una melodía a partir de la base de los clusters de la guitarra (segundas) en su registro bajo en los primeros tres compases para en los últimos dos incluir sus dos claves a manera de transición para lo que vendrá. La calma que viene dentro de la torre después de las campanas se expone en estos cinco compases.

Figura 20. Compases cinco a nueve

The musical score for measures 5 to 9 consists of four staves. The top staff is for Acoustic Guitar (Ac.Gtr.) in treble clef, showing a rhythmic pattern of eighth notes with clusters. The second staff is for Electric Bass (E.B.) in bass clef, which is mostly silent. The third staff is for Piano (Pno.) in grand staff (treble and bass clefs), showing a melodic line in the bass register and some notes in the treble register. The bottom staff is for Violoncello (Vlc.) in bass clef, which is also mostly silent.

Entre los compases diez a trece la guitarra continua haciendo el acompañamiento de la pieza a partir del cluster empleado al inicio de la obra pero organizado rítmicamente con corcheas y sin el bajo de la sexta cuerda (base de segundas *re#*, *mi* y *sol*, *lab*). El piano lleva la melodía principal ahora en su registro alto (clave de sol) mientras en su registro bajo (clave de fa) lleva un bajo organizado en blancas. El bajo lleva la misma trayectoria que la voz baja del piano con algunas diferencias

de octava únicamente. El violoncelo entra en el compás doce donde a través del pizzicato y el ritmo en general del movimiento de la obra refiere al sonido e imagen de los piñones del reloj.

Figura 21. Compases diez a trece

The musical score for measures 10-13 consists of four staves. The top staff is for Acoustic Guitar (Ac.Gtr.) in treble clef, showing a rhythmic pattern of eighth notes with a flat sign above the staff. The second staff is for Electric Bass (E.B.) in bass clef, with a simple bass line. The third staff is for Piano (Pno.) in grand staff, with a treble clef on the upper part and a bass clef on the lower part. The bottom staff is for Violoncello (Vlc.) in bass clef, starting with a rest and then playing a pizzicato line starting at measure 12. The measure numbers 10, 11, 12, and 13 are indicated at the beginning of their respective staves.

De los compases catorce a diecisiete en general la trayectoria es similar a los anteriores cuatro compases, solo cambiando el cluster empleado: *la#, si y re, mib* (segundas menores).

Figura 22. Compases catorce a diecisiete

The musical score for measures 14-17 consists of four staves. The top staff is for Acoustic Guitar (Ac.Gtr.) in treble clef, with a rhythmic pattern of eighth notes and a sharp sign above the staff. The second staff is for Electric Bass (E.B.) in bass clef, with a simple bass line. The third staff is for Piano (Pno.) in grand staff, with a treble clef on the upper part and a bass clef on the lower part. The bottom staff is for Violoncello (Vlc.) in bass clef, playing a rhythmic pattern of eighth notes. The measure numbers 15, 16, and 17 are indicated at the beginning of their respective staves.

Hay una variación en relación al acompañamiento del piano y el bajo, los cuales siguen utilizando las notas incluidas en el cluster pero ya no van unísono u octava. El bajo realiza cuartas disminuidas ascendentes (*la#*, *re* y *si*, *mib*) mientras que el piano con las mismas notas que el bajo pero en diferente orden empieza con una quinta disminuida ascendente (*re*, *la#*), cuarta disminuida descendente (*mib*, *si*), variación rítmica e interválica (quinta disminuida ascendente *re*, *la#*, y cuarta supraumentada descendente *la#*, *mib*).

Entre los compases dieciocho a veinte se emplea otro cluster: dos segundas menores (*do*, *reb* y *sol#*, *la*). Desde el compás diez hasta el dieciocho, la trayectoria del bajo y el violoncelo van dirigidas en direcciones similares y opuestas, lo cual fue pensado como la mecánica de la dirección de algunos de los engranes dentro del sistema del reloj.

Figura 23. Compases dieciocho a veinte

The image shows a musical score for measures 18 to 20. It consists of four staves: Ac.Gtr. (Acoustic Guitar), E.B. (Electric Bass), Pno. (Piano), and Vlc. (Violoncello). The Ac.Gtr. staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The E.B. staff has a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The Pno. staff has a grand staff with treble and bass clefs and a key signature of one flat (Bb). The Vlc. staff has a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The score shows rhythmic patterns and intervals for each instrument, with measure numbers 15, 15, and 15 marked at the beginning of the Pno. and Vlc. staves respectively.

Los compases del veintiuno a veintiséis son los últimos del movimiento, en donde se puede observar que el ritmo se organiza en mayoría a través de negras y en algunos casos blancas, todo pensado en terminar a la velocidad del segundero del reloj y apoyando una reincidencia en las campanas del reloj de torre.

El violoncelo cambia su modo de ejecución y pasa a hacer uso del arco en lugar del pizzicato que venía ejecutando para denotar su presencia en contraste a como venía anteriormente.

Figura 24. Compases veintiuno a veintiséis

The image shows a musical score for measures 21 through 26. It consists of four staves: Acoustic Guitar (Ac.Gtr.), Electric Bass (E.B.), Piano (Pno.), and Violoncello (Vlc.). The Acoustic Guitar part is written in treble clef and features a cluster of notes in measures 21-23, followed by a change in the cluster in measure 24, and a final cluster in measure 25. The Electric Bass part is written in bass clef and follows a similar melodic line. The Piano part is written in grand staff (treble and bass clefs) and includes a section marked 'arco' starting at measure 20, which continues through measure 26. The Violoncello part is written in bass clef and follows a similar melodic line to the Electric Bass. The score includes various musical notations such as accidentals, stems, and beams.

En el compás veintiuno todas las voces menos la voz baja del piano se encuentran escritas en negras; las notas empleadas pertenecen al cluster que será ejecutado en este compás y en los dos siguientes (dos segundas menores *mi, fa* y *la#, si*). En los compases veintidós a veinticinco el acompañamiento de la guitarra estará organizado en blancas y el cluster cambiará en los compases veinticuatro (dos segundas menores *re, mib* y *sol, lab*) y veinticinco (dos segundas menores *mi, fa* y *si, do*), y en el compás veintiséis el cluster será el mismo que en el compás anterior pero a ritmo de redonda para establecer el final del primer movimiento. El piano apoya en los dos últimos compases a la guitarra con la ejecución completa del cluster.

Es fácil percibir cierta sensación de tonalidad aunque no la haya, dado que la conducción melódica de las voces generalmente se realiza entre segundas menores, lo que da la impresión de pasar de un séptimo grado mayor a una tónica.

Sin embargo ya se ha aclarado que la razón de cada nota en la obra reside en la intensidad de la naturaleza programática de la misma.

En el segundo movimiento se busca generar una impresión más interiorizada del reloj, casi como si un personaje parte una historia caminara en medio de péndulos, engranes, tuercas, resortes y láminas. De esta manera se organiza un poco diferente el empleo del sonido, empezando así a utilizar algunos acordes (armonía) de disonancias marcadas como es el caso de los acordes aumentados y las escalas de tonos enteros. Su uso representa un orden dentro de ese complejo sistema que un compositor para nada experto en el mecanismo de los relojes busca dar percibir al público. La monotonía en el ritmo y algunos motivos y frases reiterativos han sido una herramienta esencial para mantener el paisaje sonoro dentro del tan conocido por todos “*tic tac*” de los relojes. Si bien no se busca representar con exactitud cada parte del reloj en su interior, si se enfoca el esfuerzo en generar una imagen sensorial a través del sonido de cómo podría una persona imaginar a partir de sus propias experiencias como es un reloj por dentro y en algunos casos como sería estar dentro de el mismo.

Este segundo movimiento comienza con un cambio de papeles respecto al movimiento anterior; ahora será el piano quien lleve el acompañamiento con los clusters. Del primer al sexto compás se utilizan dos clusters (dos segundas menores: *la#*, *si* y *mi*, *fa*; dos segundas menores: *si*, *do* y *fa*, *solb*). La guitarra lleva las notas de cada cluster a manera de arpeggio ascendente y descendente. El violoncelo realiza en pizzicato un recorrido ascendente y en negras sobre las notas del cluster de cada compas. La ausencia del bajo y la voz baja del piano se debe a la intención de mantener sonidos más nítidos que simbolicen cada movimiento de lo que se encuentra en el interior del reloj.



Figura 25. Compases uno a seis

En los compases del siete al doce hay una variación en la voz superior del piano, incluyendo dos clusters por compas en los compases siete (segunda menor y segunda mayor *do#*, *re* y *sol*, *la*; dos segundas menores *fa#*, *sol* y *re*, *mib*) diez (dos segundas menores *fa#*, *sol* y *do*, *reb*) y once (dos segundas menores *do*, *reb* y *fa#*, *sol*), mientras que habrá un mismo cluster en los compases ocho, nueve y doce (dos segundas menores *fa#*, *sol* y *re*, *mib*). El violoncelo continúa realizando en pizzicato las notas del primer cluster de cada compás en forma ascendente.

Figura 26. Compases siete al doce

De los compases trece a diecisiete se evidencia un cambio que marcará el carácter principal de este movimiento, incluyendo así acordes aumentados. La guitarra llevará los acordes a manera de arpeggio siendo el instrumento acompañante a partir del compás trece. Los acordes empleados serán *Caug* en compás trece, *Daug* en

compás catorce, nuevamente Caug en compás quince, Eaug en compás dieciséis y Daug en compás diecisiete. La guitarra y el bajo llevaran en conjunto el acompañamiento, organizando el ritmo en corcheas para la guitarra y negras para el bajo. El piano introducirá la escala de tonos enteros a manera de melodía principal. Aunque la escala de tonos enteros encuentre notas cordales con la armonía de la guitarra y el bajo, la intención de emplear esta escala no ha sido una elección tonal sino de relación programática (encajan y se complementan melodía y armonía como los piñones de un reloj), dando cierta libertad a la relación armonía-melodía (independencia entre las dos), simulando así la diferencia entre las distintas piezas y sonidos del paisaje sonoro que se está trabajando. El violoncelo ejecuta notas cordales (con la armonía de la guitarra y el bajo) a ritmo de semicorcheas y en pizzicato generando así un efecto más realista y parecido al del movimiento de los engranes y las manecillas del reloj; este efecto del violoncelo determina el carácter propio del movimiento dado que deja un poco de lado la atmósfera un tanto siniestra del anterior movimiento.

Figura 27. Compases trece a diecisiete

The musical score for measures 13-17 is presented in two systems. Each system contains four staves: Acoustic Guitar (Ac. Gtr.), Electric Bass (E.B.), Piano (Pno.), and Cello (Vlc.).

- Acoustic Guitar (Ac. Gtr.):** Plays a rhythmic accompaniment of eighth notes in the treble clef.
- Electric Bass (E.B.):** Plays a rhythmic accompaniment of quarter notes in the bass clef.
- Piano (Pno.):** Plays a melodic line of whole notes in the treble clef, with a corresponding bass line in the bass clef.
- Cello (Vlc.):** Plays a rhythmic accompaniment of sixteenth notes in the bass clef.

Entre los compases dieciocho a veinticuatro la guitarra comienza ejecutando en los dos primeros compases los acordes aumentados a extensión de una octava en primer pulso para continuar simultáneamente el arpeggio de los mismos. El ritmo del acompañamiento de los clusters es redondas en compases dieciocho y diecinueve, y de blanca con puntillo en primer pulso más negra en cuarto pulso entre los compases veinte a veinticuatro. El piano realiza un movimiento contrario a dos manos con la escala de tonos de cerrado a abierto y abierto a cerrado en el compás dieciocho para concluir la frase en el compás diecinueve con repetición de notas a la misma altura. Misma frase a partir del compás veinte con variación en el compás veintiuno donde concluye la frase con el acorde Daug y sus dos inversiones en armonía con el bajo y la guitarra. En el compás veintidós se imita el final de frase del compás diecinueve con la tónica del acorde Eaug y acaba la frase en compás veintitrés con la posición fundamental y las dos inversiones del mismo acorde.

Figura 28. Compases dieciocho a veinticuatro

The musical score for Figure 28, measures 18-24, is presented in two systems. Each system includes staves for Ac. Ctr. (Acoustic Guitar), E.B. (Electric Bass), Pno. (Piano), and Vlc. (Violoncello). The Acoustic Guitar part features augmented chords with an octave extension and arpeggios. The Electric Bass part provides a steady accompaniment. The Piano part shows a scale movement from closed to open and back to closed. The Violoncello part has a rhythmic accompaniment of eighth notes.

En el compás veinticuatro el piano empieza a realizar inversiones del acorde que lleva el bajo y la guitarra (Caug) por cada pulso en la voz superior mientras que en la inferior lleva la misma armonía a ritmo de blanca con puntillo y negra en posición de fundamental. El bajo y el violoncelo se manejan igual que en los anteriores compases.

Entre los compases veinticinco y veintiocho se da una pequeña variación en el acompañamiento de la guitarra la cuál cambia un poco el arpeggio sobre el acorde de cada compás, ejecutando el mismo arpeggio que en los anteriores compases durante los dos primeros pulsos y realizando un arpeggio ascendente de tónica a octava en los pulsos tres y cuatro.

Figura 29. Compases veinticinco a veintiocho

The musical score for measures 25-28 is presented in four staves. The top staff is for Acoustic Guitar (Ac. Gtr.) in treble clef, showing a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff is for Electric Bass (E.B.) in bass clef, playing a steady eighth-note bass line. The third staff is for Piano (Pno.) in grand staff, showing block chords in the right hand and bass notes in the left hand. The bottom staff is for Violoncello (Vlc.) in bass clef, playing a rhythmic pattern of eighth notes. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4.

Se debe aclarar que en el compás veinticinco el acorde es F#aug (fa#, la#, dox) aunque en la partitura aparece la nota re como sustituto del quinto grado aumentado; esto se debe a que el programa de notación musical no maneja el símbolo de doble sostenido por lo que hubo la necesidad de emplear notas enarmónicas (dox, re). Los acordes son entonces Faug en compás veinticinco, Caug en compás veintiséis, Daug en compás veintisiete y Eaug en compás veintiocho. Los acordes siguen con su tónica la trayectoria de la escala de tonos enteros. El piano sigue la misma estructura que en el compás veinticuatro pero con la armonía que lleva la guitarra (inversiones de cada uno de los acordes).

El violoncelo y el bajo continúan de la misma manera que los compases anteriores de acuerdo a la armonía de cada compás (misma armonía que la guitarra).

En los compases veintinueve a treinta y uno la armonía lleva los acordes F#aug en compás veintinueve, Eaug en compás treinta y Daug en compás treinta y uno. Una pequeña variación en el arpeggio de la guitarra. El cambio más relevante en esta parte ocurre en la voz baja del piano, en donde se empieza a desarrollar una melodía conformada por una sucesión de segundas menores aludiendo al comienzo del movimiento y para dejar un poco de lado la armonía por acordes aumentados. Los demás instrumentos se manejan igual que en los anteriores compases y a través de la armonía ya mencionada.

Figura 30. Compases veintinueve a treinta y uno

The musical score for measures 29-31 is presented in four staves. The top staff is for Acoustic Guitar (Ac.Gtr.) in treble clef, showing a melodic line with eighth and quarter notes. The second staff is for Electric Bass (E.B.) in bass clef, providing a steady accompaniment. The third staff is for Piano (Pno.), split into two parts: the upper part shows chords and the lower part shows a melodic line with eighth notes. The bottom staff is for Cello (Vlc.) in bass clef, playing a rhythmic pattern of eighth notes. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Los últimos tres últimos compases se caracterizan por retomar la base inicial de intervalos de segunda del movimiento. En este final el piano realiza durante los compases treinta y dos a treinta y tres una transición hacia el uso de los cluster, ejecutando en su voz superior un cluster en primer pulso (segundas menores *si, do* y *fa, solb*) y el intervalo de quinta aumentada en los tres últimos pulsos (*do, sol##*), mientras que en su voz inferior ejecuta en redondas el acorde de Caug. El bajo en el compás treinta y dos sigue realizando el acompañamiento sobre el acorde aumentado de la voz inferior del piano y finaliza con nota larga en los compases

treinta y tres y treinta y cuatro ejecutando la nota tónica del acorde de Caug. El violoncelo sigue con la nota tónica del acorde aumentado y en semicorcheas. En el compás treinta y cuatro finaliza el segundo movimiento de la obra con un uso simultáneo del acorde Caug (voz inferior) y el cluster (voz superior), la guitarra el mismo cluster del piano pero en diferente disposición, el violoncelo y el bajo con la nota *do*, y todos los instrumentos en nota larga redonda, acabando así con las dos primeras partes de la obra en donde se busca generar una experiencia en el interior del reloj tanto de torre como en el mecanismo de cuerda de cualquier otro tipo.

Figura 31. Compases treinta y dos a treinta y cuatro

The image shows a musical score for measures 32, 33, and 34. It consists of four staves: Ac.Gtr. (Acoustic Guitar), E.B. (Electric Bass), Pno. (Piano), and Vlc. (Violoncello). The Ac.Gtr. staff shows chords in measures 32 and 33, and a cluster in measure 34. The E.B. staff shows a melodic line in measure 32, a whole note in measure 33, and a whole note in measure 34. The Pno. staff shows chords in measures 32 and 33, and a cluster in measure 34. The Vlc. staff shows a rhythmic pattern of eighth notes in measures 32 and 33, and a whole note in measure 34.

El tercer movimiento contrasta con los dos anteriores por varias razones. El concepto de tiempo se trabaja de una forma muy superficial y aludiendo a cómo este transcurre en la vida de todo ser. La infancia es entonces en este movimiento el punto de partida y la etapa que con el trascurso del tiempo se va viendo influenciada por todo lo que rodea a cada individuo, pasando así de las canciones infantiles a los intentos del artista por plasmar su manera de ver y entender el mundo que hoy en día es tan bien representado dentro del concepto de neurosis.

En este movimiento se realiza una convergencia entre lo que es el reloj y el tiempo a través del sonido como un paisaje sonoro que puede experimentarse a través del sentido del oído.

En los primeros cinco compases se puede apreciar que el piano lleva en negras el fragmento de una melodía conocida dentro de la música infantil (melodía en tonalidad mayor: *fray Jacobo, fray Jacobo, pase usted...* también conocida como *la lechuza, la lechuza, hace shhh...*), la cual representa la infancia como se explicó hace un momento, En cada compás el fragmento melódico se ira transportando a una segunda mayor de distancia de la tónica anterior (C en primer y segundo compas, D en tercer compás, E en cuarto compás, F# en quinto compás, convirtiendo las distancias tonales de la melodía en el motivo de esta primera parte (grados 1, 2 y 3 de la escala diatónica mayor). El acompañamiento lo realiza la guitarra con un arpeggio en corcheas sobre acordes aumentados que comparten la tónica con el motivo de cada compás (Caug en primer y segundo compás, Daug en tercer compás, Eaug en cuarto compás y F#aug en quinto compás (la nota *re* es enarmónico de *dox* así como en el anterior movimiento de la obra). El bajo y el violoncelo permanecen en silencio.

Figura 32. Compases uno a cinco

The musical score consists of four staves. The top staff is for Acoustic Guitar (Ac. Gtr.) in 4/4 time, showing a rhythmic pattern of eighth notes. The second staff is for Electric Bass (E.B.), which is silent. The third staff is for Piano (Pno.), showing a melody of quarter notes: C4, D4, E4, F#4 in the first five measures. The bottom staff is for Violoncello (Vc.), which is also silent.

La secuencia que sigue la tónica de cada compás junto con la dirección de la melodía está determinada dentro de la escala de tonos enteros. Al ir cambiando de tonalidad en cada compás se representa como a medida en que el ser humano va creciendo percibe de forma distinta las mismas canciones que escuchaba en su

infancia, mientras que los acordes aumentados (por su disonancia) representan la sociedad que le rodea desde que llega al mundo.

En los compases seis al ocho se realiza una variación en la secuencia melódica que lleva el piano, realizando el movimiento invertido al que llevaba la melodía en los anteriores compases (ascendente diatónico en las tres primeras notas y descendente con salto de tercera mayor entre tercera y cuarta nota, ahora es descendente diatónico en las tres primeras notas y ascendente con salto de tercera mayor entre tercera y cuarta nota) cambiando el motivo melódico cuya base es la trayectoria dentro de la escala tonal y continuando así con el argumento antes explicado.

Figura 33. Compases seis a ocho

The image shows a musical score for measures 6, 7, and 8. It consists of four staves: Ac. Gtr. (Acoustic Guitar), E.B. (Electric Bass), PNO. (Piano), and Vc. (Violoncello). The Acoustic Guitar staff has a treble clef and contains a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4 in measure 6; G4, F4, E4, D4, C4, B3 in measure 7; and G4, F4, E4, D4, C4, B3 in measure 8. The Electric Bass, Piano, and Violoncello staves are empty, indicating they are silent during these measures.

La guitarra realiza el acompañamiento con acordes aumentados (Eaug en quinto compás, Daug en sexto compás y Caug en séptimo compás). Los demás instrumentos continúan en silencio (aludiendo a la percepción un tanto limitada que el ser humano tiene del mundo en sus primeras etapas de vida).



Entre los compases nueve a doce entran el bajo y el violoncelo. El bajo lleva el motivo de la melodía infantil en el compás nueve y en el compás diez termina la frase con un escala de tonos enteros, La guitarra acompaña en Caug durante el compás nueve y en el compás diez divide el acompañamiento en Daug para los primeros dos pulsos y Eaug para tercer y cuarto pulso. Mientras el bajo en el compás nueve realiza la melodía principal a ritmo de corcheas, el piano en su voz inferior acompaña con la misma melodía a ritmo de negras y apoya el acompañamiento en compás diez con notas largas (tónica de Iso acordes Daug y Eaug a ritmo de blancas), mientras en la voz superior realiza tónica en redonda del acorde Caug durante el compás nueve y apoya la armonía de acompañamiento en el compás diez con los acordes Daug y Eaug a ritmo de negras. En el compás once la guitarra, piano y bajo realizan lo mismo que en los dos anteriores compases y es ahí donde entra el violoncelo con notas cordales para apoyar la armonía y dar una textura de fondo un tanto tranquila.

Figura 34. Compases nueve a doce

The musical score for measures 9-12 is presented in four staves. The top staff is for Acoustic Guitar (Ac. GTR.) in treble clef, showing a sequence of chords and melodic lines. The second staff is for Electric Bass (E.B.) in bass clef, mirroring the bass line of the guitar. The third staff is for Piano (PNO.), with a grand staff (treble and bass clefs) showing harmonic support in the right hand and a melodic line in the left hand. The bottom staff is for Violoncello (Vc.) in bass clef, which enters in measure 11 with a simple harmonic accompaniment. Measure numbers 9, 10, 11, and 12 are indicated at the beginning of their respective measures.

En el compás trece la guitarra acompaña con un acorde por pulso teniendo así Daud en primer pulso, Eaug En segundo pulso, Daug en tercer pulso y Eaug en cuarto pulso. El violoncelo lleva notas cordales de la armonía de la guitarra al igual que el bajo, con la diferencia que el bajo utiliza corcheas en las cuales emplea notas cordales cuando caen sobre un pulso y notas de paso (cromatismo) en las segundas mitades de cada pulso (segunda corchea de cada pulso); sólo en el cuarto pulso el bajo cambia esa secuencia por un intervalo de octava sobre la nota *sol#*. El piano realiza una melodía a partir de notas cordales de la armonía en conjunto, realizando un movimiento contrario al del violoncelo. En el compás catorce ocurre lo mismo que en el compás trece. En los compases quince y dieciséis ocurre lo mismo que durante los compases once a doce con dos diferencias: el piano mantiene en silencio su voz superior en el compás quince y en el compás dieciséis emplea figura de blanca para el acorde de Eaug (en lugar de dos negras).

Figura 35. Compases trece a dieciséis

The musical score for measures 13-16 is presented in four systems. The first system contains the Ac.Gtr. (Acoustic Guitar) and E.B. (Electric Bass) staves. The Ac.Gtr. staff uses a treble clef and a key signature of one sharp (F#), playing a series of chords: D major (D-F#-A), E major (E-G#-B), A major (A-C#-E), and D major (D-F#-A). The E.B. staff uses a bass clef and plays a rhythmic pattern of eighth notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C#5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C#6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C#7, D7, E7, F#7, G7, A7, B7, C#8, D8, E8, F#8, G8, A8, B8, C#9, D9, E9, F#9, G9, A9, B9, C#10, D10, E10, F#10, G10, A10, B10, C#11, D11, E11, F#11, G11, A11, B11, C#12, D12, E12, F#12, G12, A12, B12, C#13, D13, E13, F#13, G13, A13, B13, C#14, D14, E14, F#14, G14, A14, B14, C#15, D15, E15, F#15, G15, A15, B15, C#16, D16, E16, F#16, G16, A16, B16, C#17, D17, E17, F#17, G17, A17, B17, C#18, D18, E18, F#18, G18, A18, B18, C#19, D19, E19, F#19, G19, A19, B19, C#20, D20, E20, F#20, G20, A20, B20, C#21, D21, E21, F#21, G21, A21, B21, C#22, D22, E22, F#22, G22, A22, B22, C#23, D23, E23, F#23, G23, A23, B23, C#24, D24, E24, F#24, G24, A24, B24, C#25, D25, E25, F#25, G25, A25, B25, C#26, D26, E26, F#26, G26, A26, B26, C#27, D27, E27, F#27, G27, A27, B27, C#28, D28, E28, F#28, G28, A28, B28, C#29, D29, E29, F#29, G29, A29, B29, C#30, D30, E30, F#30, G30, A30, B30, C#31, D31, E31, F#31, G31, A31, B31, C#32, D32, E32, F#32, G32, A32, B32, C#33, D33, E33, F#33, G33, A33, B33, C#34, D34, E34, F#34, G34, A34, B34, C#35, D35, E35, F#35, G35, A35, B35, C#36, D36, E36, F#36, G36, A36, B36, C#37, D37, E37, F#37, G37, A37, B37, C#38, D38, E38, F#38, G38, A38, B38, C#39, D39, E39, F#39, G39, A39, B39, C#40, D40, E40, F#40, G40, A40, B40, C#41, D41, E41, F#41, G41, A41, B41, C#42, D42, E42, F#42, G42, A42, B42, C#43, D43, E43, F#43, G43, A43, B43, C#44, D44, E44, F#44, G44, A44, B44, C#45, D45, E45, F#45, G45, A45, B45, C#46, D46, E46, F#46, G46, A46, B46, C#47, D47, E47, F#47, G47, A47, B47, C#48, D48, E48, F#48, G48, A48, B48, C#49, D49, E49, F#49, G49, A49, B49, C#50, D50, E50, F#50, G50, A50, B50, C#51, D51, E51, F#51, G51, A51, B51, C#52, D52, E52, F#52, G52, A52, B52, C#53, D53, E53, F#53, G53, A53, B53, C#54, D54, E54, F#54, G54, A54, B54, C#55, D55, E55, F#55, G55, A55, B55, C#56, D56, E56, F#56, G56, A56, B56, C#57, D57, E57, F#57, G57, A57, B57, C#58, D58, E58, F#58, G58, A58, B58, C#59, D59, E59, F#59, G59, A59, B59, C#60, D60, E60, F#60, G60, A60, B60, C#61, D61, E61, F#61, G61, A61, B61, C#62, D62, E62, F#62, G62, A62, B62, C#63, D63, E63, F#63, G63, A63, B63, C#64, D64, E64, F#64, G64, A64, B64, C#65, D65, E65, F#65, G65, A65, B65, C#66, D66, E66, F#66, G66, A66, B66, C#67, D67, E67, F#67, G67, A67, B67, C#68, D68, E68, F#68, G68, A68, B68, C#69, D69, E69, F#69, G69, A69, B69, C#70, D70, E70, F#70, G70, A70, B70, C#71, D71, E71, F#71, G71, A71, B71, C#72, D72, E72, F#72, G72, A72, B72, C#73, D73, E73, F#73, G73, A73, B73, C#74, D74, E74, F#74, G74, A74, B74, C#75, D75, E75, F#75, G75, A75, B75, C#76, D76, E76, F#76, G76, A76, B76, C#77, D77, E77, F#77, G77, A77, B77, C#78, D78, E78, F#78, G78, A78, B78, C#79, D79, E79, F#79, G79, A79, B79, C#80, D80, E80, F#80, G80, A80, B80, C#81, D81, E81, F#81, G81, A81, B81, C#82, D82, E82, F#82, G82, A82, B82, C#83, D83, E83, F#83, G83, A83, B83, C#84, D84, E84, F#84, G84, A84, B83, C#85, D85, E85, F#85, G85, A85, B85, C#86, D86, E86, F#86, G86, A86, B86, C#87, D87, E87, F#87, G87, A87, B87, C#88, D88, E88, F#88, G88, A88, B88, C#89, D89, E89, F#89, G89, A89, B89, C#90, D90, E90, F#90, G90, A90, B90, C#91, D91, E91, F#91, G91, A91, B91, C#92, D92, E92, F#92, G92, A92, B92, C#93, D93, E93, F#93, G93, A93, B93, C#94, D94, E94, F#94, G94, A94, B94, C#95, D95, E95, F#95, G95, A95, B95, C#96, D96, E96, F#96, G96, A96, B96, C#97, D97, E97, F#97, G97, A97, B97, C#98, D98, E98, F#98, G98, A98, B98, C#99, D99, E99, F#99, G99, A99, B99, C#100, D100, E100, F#100, G100, A100, B100, C#101, D101, E101, F#101, G101, A101, B101, C#102, D102, E102, F#102, G102, A102, B102, C#103, D103, E103, F#103, G103, A103, B103, C#104, D104, E104, F#104, G104, A104, B104, C#105, D105, E105, F#105, G105, A105, B105, C#106, D106, E106, F#106, G106, A106, B106, C#107, D107, E107, F#107, G107, A107, B107, C#108, D108, E108, F#108, G108, A108, B108, C#109, D109, E109, F#109, G109, A109, B109, C#110, D110, E110, F#110, G110, A110, B110, C#111, D111, E111, F#111, G111, A111, B111, C#112, D112, E112, F#112, G112, A112, B112, C#113, D113, E113, F#113, G113, A113, B113, C#114, D114, E114, F#114, G114, A114, B114, C#115, D115, E115, F#115, G115, A115, B115, C#116, D116, E116, F#116, G116, A116, B116, C#117, D117, E117, F#117, G117, A117, B117, C#118, D118, E118, F#118, G118, A118, B118, C#119, D119, E119, F#119, G119, A119, B119, C#120, D120, E120, F#120, G120, A120, B120, C#121, D121, E121, F#121, G121, A121, B121, C#122, D122, E122, F#122, G122, A122, B122, C#123, D123, E123, F#123, G123, A123, B123, C#124, D124, E124, F#124, G124, A124, B124, C#125, D125, E125, F#125, G125, A125, B125, C#126, D126, E126, F#126, G126, A126, B126, C#127, D127, E127, F#127, G127, A127, B127, C#128, D128, E128, F#128, G128, A128, B128, C#129, D129, E129, F#129, G129, A129, B129, C#130, D130, E130, F#130, G130, A130, B130, C#131, D131, E131, F#131, G131, A131, B131, C#132, D132, E132, F#132, G132, A132, B132, C#133, D133, E133, F#133, G133, A133, B133, C#134, D134, E134, F#134, G134, A134, B134, C#135, D135, E135, F#135, G135, A135, B135, C#136, D136, E136, F#136, G136, A136, B136, C#137, D137, E137, F#137, G137, A137, B137, C#138, D138, E138, F#138, G138, A138, B138, C#139, D139, E139, F#139, G139, A139, B139, C#140, D140, E140, F#140, G140, A140, B140, C#141, D141, E141, F#141, G141, A141, B141, C#142, D142, E142, F#142, G142, A142, B142, C#143, D143, E143, F#143, G143, A143, B143, C#144, D144, E144, F#144, G144, A144, B144, C#145, D145, E145, F#145, G145, A145, B145, C#146, D146, E146, F#146, G146, A146, B146, C#147, D147, E147, F#147, G147, A147, B147, C#148, D148, E148, F#148, G148, A148, B148, C#149, D149, E149, F#149, G149, A149, B149, C#150, D150, E150, F#150, G150, A150, B150, C#151, D151, E151, F#151, G151, A151, B151, C#152, D152, E152, F#152, G152, A152, B152, C#153, D153, E153, F#153, G153, A153, B153, C#154, D154, E154, F#154, G154, A154, B154, C#155, D155, E155, F#155, G155, A155, B155, C#156, D156, E156, F#156, G156, A156, B156, C#157, D157, E157, F#157, G157, A157, B157, C#158, D158, E158, F#158, G158, A158, B158, C#159, D159, E159, F#159, G159, A159, B159, C#160, D160, E160, F#160, G160, A160, B160, C#161, D161, E161, F#161, G161, A161, B161, C#162, D162, E162, F#162, G162, A162, B162, C#163, D163, E163, F#163, G163, A163, B163, C#164, D164, E164, F#164, G164, A164, B164, C#165, D165, E165, F#165, G165, A165, B165, C#166, D166, E166, F#166, G166, A166, B166, C#167, D167, E167, F#167, G167, A167, B167, C#168, D168, E168, F#168, G168, A168, B168, C#169, D169, E169, F#169, G169, A169, B169, C#170, D170, E170, F#170, G170, A170, B170, C#171, D171, E171, F#171, G171, A171, B171, C#172, D172, E172, F#172, G172, A172, B172, C#173, D173, E173, F#173, G173, A173, B173, C#174, D174, E174, F#174, G174, A174, B174, C#175, D175, E175, F#175, G175, A175, B175, C#176, D176, E176, F#176, G176, A176, B176, C#177, D177, E177, F#177, G177, A177, B177, C#178, D178, E178, F#178, G178, A178, B178, C#179, D179, E179, F#179, G179, A179, B179, C#180, D180, E180, F#180, G180, A180, B180, C#181, D181, E181, F#181, G181, A181, B181, C#182, D182, E182, F#182, G182, A182, B182, C#183, D183, E183, F#183, G183, A183, B183, C#184, D184, E184, F#184, G184, A184, B184, C#185, D185, E185, F#185, G185, A185, B185, C#186, D186, E186, F#186, G186, A186, B186, C#187, D187, E187, F#187, G187, A187, B187, C#188, D188, E188, F#188, G188, A188, B188, C#189, D189, E189, F#189, G189, A189, B189, C#190, D190, E190, F#190, G190, A190, B190, C#191, D191, E191, F#191, G191, A191, B191, C#192, D192, E192, F#192, G192, A192, B192, C#193, D193, E193, F#193, G193, A193, B193, C#194, D194, E194, F#194, G194, A194, B194, C#195, D195, E195, F#195, G195, A195, B195, C#196, D196, E196, F#196, G196, A196, B196, C#197, D197, E197, F#197, G197, A197, B197, C#198, D198, E198, F#198, G198, A198, B198, C#199, D199, E199, F#199, G199, A199, B199, C#200, D200, E200, F#200, G200, A200, B200, C#201, D201, E201, F#201, G201, A201, B201, C#202, D202, E202, F#202, G202, A202, B202, C#203, D203, E203, F#203, G203, A203, B203, C#204, D204, E204, F#204, G204, A204, B204, C#205, D205, E205, F#205, G205, A205, B205, C#206, D206, E206, F#206, G206, A206, B206, C#207, D207, E207, F#207, G207, A207, B207, C#208, D208, E208, F#208, G208, A208, B208, C#209, D209, E209, F#209, G209, A209, B209, C#210, D210, E210, F#210, G210, A210, B210, C#211, D211, E211, F#211, G211, A211, B211, C#212, D212, E212, F#212, G212, A212, B212, C#213, D213, E213, F#213, G213, A213, B213, C#214, D214, E214, F#214, G214, A214, B214, C#215, D215, E215, F#215, G215, A215, B215, C#216, D216, E216, F#216, G216, A216, B216, C#217, D217, E217, F#217, G217, A217, B217, C#218, D218, E218, F#218, G218, A218, B218, C#219, D219, E219, F#219, G219, A219, B219, C#220, D220, E220, F#220, G220, A220, B220, C#221, D221, E221, F#221, G221, A221, B221, C#222, D222, E222, F#222, G222, A222, B222, C#223, D223, E223, F#223, G223, A223, B223, C#224, D224, E224, F#224, G224, A224, B224, C#225, D225, E225, F#225, G225, A225, B225, C#226, D226, E226, F#226, G226, A226, B226, C#227, D227, E227, F#227, G227, A227, B227, C#228, D228, E228, F#228, G228, A228, B228, C#229, D229, E229, F#229, G229, A229, B229, C#230, D230, E230, F#230, G230, A230, B230, C#231, D231, E231, F#231, G231, A231, B231, C#232, D232, E232, F#232, G232, A232, B232, C#233, D233, E233, F#233, G233, A233, B233, C#234, D234, E234, F#234, G234, A234, B234, C#235, D235, E235, F#235, G235, A235, B235, C#236, D236, E236, F#236, G236, A236, B236, C#237, D237, E237, F#237, G237, A237, B237, C#238, D238, E238, F#238, G238, A238, B238, C#239, D239, E239, F#239, G239, A239, B239, C#240, D240, E240, F#240, G240, A240, B240, C#241, D241, E241, F#241, G241, A241, B241, C#242, D242, E242, F#242, G242, A242, B242, C#243, D243, E243, F#243, G243, A243, B243, C#244, D244, E244, F#244, G244, A244, B244, C#245, D245, E245, F#245, G245, A245, B245, C#246, D246, E246, F#246, G246, A246, B246, C#247, D247, E247, F#247, G247, A247, B247, C#248, D248, E248, F#248, G248, A248, B248, C#249, D249, E249, F#249, G249, A249, B249, C#250, D250, E250, F#250, G250, A250, B250, C#251, D251, E251, F#251, G251, A251, B251, C#252, D252, E252, F#252, G252, A252, B252, C#253, D253, E253, F#253, G253, A253, B253, C#254, D254, E254, F#254, G254, A254, B254, C#255, D255, E255, F#255, G255, A255, B255, C#256, D256, E256, F#256, G256, A256, B256, C#257, D257, E257, F#257, G257, A257, B257, C#258, D258, E258, F#258, G258, A258, B258, C#259, D259, E259, F#259, G259, A259, B259, C#260, D260, E260, F#260, G260, A260, B260, C#261, D261, E261, F#261, G261, A261, B261, C#262, D262, E262, F#262, G262, A262, B262, C#263, D263, E263, F#263, G263, A263, B263, C#264, D264, E264, F#264, G264, A264, B264, C#265, D265, E265, F#265, G265, A265, B265, C#266, D266, E266, F#266, G266, A266, B266, C#267, D267, E267, F#267, G267, A267, B267, C#268, D268, E268, F#268, G268, A268, B268, C#269, D269, E269, F#269, G269, A269, B269, C#270, D270, E270, F#270, G270, A270, B270, C#271, D271, E271, F#271, G271, A271, B271, C#272, D272, E272, F#272, G272, A272, B272, C#273, D273, E273, F#273, G273, A273, B273, C#274, D274, E274, F#274, G274, A274, B274, C#275, D275, E275, F#275, G275, A275, B275, C#276, D276, E276, F#276, G276, A276, B276, C#277, D277, E277, F#277, G277, A277, B277, C#278, D278, E278, F#278, G278, A278, B278, C#279, D279, E279, F#279, G279, A279, B279, C#280, D280, E280, F#280, G280, A280, B280, C#281, D281, E281, F#281, G281, A281, B281, C#282, D282, E282, F#282, G282, A282, B282, C#283, D283, E283, F#283, G283, A283, B283, C#284, D284, E284, F#284, G284, A284, B284, C#285, D285, E285, F#285, G285, A285, B285, C#286, D286, E286, F#286, G286, A286, B286, C#287, D287, E287, F#287, G287, A287, B287, C#288, D288, E288, F#288, G288, A288, B288, C#289, D289, E289, F#289, G289, A289, B289, C#290, D290, E290, F#290, G290, A290, B290, C#291, D291, E291, F#291, G291, A291, B291, C#292, D292, E292, F#292, G292, A292, B292, C#293, D293, E293, F#293, G293, A293, B293, C#294, D294, E294, F#294, G294, A294, B294, C#295, D295, E295, F#295, G295, A295, B295, C#296, D296, E296, F#296, G296, A296, B296, C#297, D297, E297, F#297, G297, A297, B297, C#298, D298, E298, F#298, G298, A298, B298, C#299, D299, E299, F#299, G299, A299, B299, C#300, D300, E300, F#300, G300, A300, B300, C#301, D301, E301, F#301, G301, A301, B301, C#302, D302, E302, F#302, G302, A302, B302, C#303, D303, E303, F#303, G303, A303, B303, C#304, D304, E304, F#304, G304, A304, B304, C#305, D305, E305, F#305, G305, A305, B305, C#306, D306, E306, F#306, G306, A306, B306, C#307, D307, E307, F#307, G307, A307, B307, C#308, D308, E308, F#308, G308, A308, B308, C#309, D309, E309, F#309, G309, A309, B309, C#310, D310, E310, F#310, G310, A310, B310, C#311, D311, E311, F#311, G311, A311, B311, C#312, D312, E312, F#312, G312, A312, B312, C#313, D313, E313, F#313, G313, A313, B313, C#314, D314, E314, F#314, G314, A314, B314, C#315, D315, E315, F#315, G315, A315, B315, C#316, D316, E316, F#316, G316, A316, B316, C#317, D317, E317, F#317, G317, A317, B317, C#318, D318, E318, F#318, G318, A318, B318, C#319, D319, E319, F#319, G319, A319, B319, C#320, D320, E320, F#320, G320, A320, B320, C#321, D321, E321, F#321, G321, A321, B321, C#322, D322, E322, F#322, G322, A322, B322, C#323, D323, E323, F#323, G323, A323, B323, C#324, D324, E324, F#324, G324, A324, B324, C#325, D325, E325, F#325, G325, A325, B325, C#326, D326, E326, F#326, G326, A326, B326, C#327, D327, E327, F#327, G327, A327, B327, C#328, D328, E328, F#328, G328, A328, B328, C#329, D329, E329, F#329, G329, A329, B329, C#330, D330, E330, F#330, G330, A330, B330, C#331, D331, E331, F#331, G331, A331, B331, C#332, D332, E332, F#332, G332, A332, B332, C#333, D333, E333, F#333, G333, A333, B333, C#334, D334, E334, F#334, G334, A334, B334, C#335, D335, E335, F#335, G335, A335, B335, C#336, D336, E336, F#336, G336, A336, B336, C#337, D337, E337, F#337, G337, A337, B337, C#338, D338, E338, F#338, G338, A338, B338, C#339, D339, E339, F#339, G339, A339, B339, C#340, D340, E340, F#340, G340, A340, B340, C#341, D341, E341, F#341, G341, A341, B341, C#342, D342, E342, F#342, G342, A342, B342, C#343, D

sobre el mundo y lo que ocurre en él; cómo aquello que simplemente era una canción infantil comienza a convertirse en algo más y en qué momento la perdemos de vista para entrar a hacer caso a las preocupaciones de un individuo que vive en sociedad y a la vez sólo.

Hasta ahora las corcheas empleadas para el acompañamiento de la guitarra han sido las encargadas de mantener presente que desde el inicio del movimiento hasta el compás dieciséis el tiempo no ha dejado de transcurrir, el reloj no se ha detenido desde que empezó su recorrido. A partir del compás diecisiete ese papel le es cedido a la voz superior del piano, cambiando la textura y la atmosfera de la obra hacia la preocupación, el miedo y la incertidumbre. El compás diecisiete es ese momento de la vida en que el ser humano se da cuenta que ya no es más un niño y que debe entonces convivir con todo lo que conforma su entorno.

Del compás diecisiete al treinta la atmosfera que representa el entorno y el contexto del ser además de la presencia del tiempo y el papel del reloj queda a cargo del violoncelo y el piano. Cada compás dentro de este rango es exactamente igual el uno del otro.

Figura 36. Compás diecisiete piano y violoncelo



The image shows a musical score for piano (Pno.) and cello (Vc.) for measure 17. The piano part is written in the treble clef and consists of four groups of beamed eighth notes, each group containing a cluster of four notes: G4, A4, B4, and C5. The cello part is written in the bass clef and consists of a sequence of notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The piano part is marked with 'Pizz.' (pizzicato).

El piano realiza en semicorcheas una sucesión de segundas menores (basado en el manejo de los clusters de los anteriores dos movimientos y para mantener relación con los mismos): *mi, re#* y *si, do*. Repite lo mismo durante los cuatro pulsos. En contraste lleva en la voz inferior un fragmento de la escala de tonos realizando

así una variación del motivo melódico inicial del movimiento. El violoncelo ejecuta en pizzicato una escala de tonos enteros (cuatro notas) descendente. El largo tramo que hay del compás diecisiete al treinta se maneja bajo esa prolongada repetición en representación de la monotonía (que mejor manera de representar la monotonía que repetir varias veces un fragmento de la pieza).

En los compases diecisiete a veintiuno la guitarra y el bajo continúan con una armonía de acordes aumentados y con variaciones rítmicas en representación del ser humano tratando de entender y encajar en un mundo distinto a la infancia de la cual proviene. Los contratiempos y los silencios muestran esos lapsos temporales en que un individuo trata de comprender su entorno social para buscar un lugar a sus ideas y pensamiento.

Figura 37. Compases diecisiete a veintiuno guitarra y bajo

The image shows a musical score for guitar and bass, measures 17-21. The guitar part (Ac.Gtr.) is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a series of chords and melodic fragments, including a prominent cluster of notes in measure 21. The bass part (E.B.) is written in bass clef and provides a rhythmic accompaniment with eighth and quarter notes. The score is set against a light gray background.

En los compases veintidós y veintitrés la guitarra comienza a realizar clusters que van acorde las segundas menores que lleva el piano, mientras el bajo continua con el acompañamiento armónico de Caug. Los clusters de la guitarra muestran el grito desesperado del ser humano que no comprende lo que ocurre a su alrededor, mientras el bajo representa sus ideas y pensamiento inicial que aún permanece dentro de sí mismo pero que a su vez va perdiendo fuerza en el intento de acomodarse al mundo como empieza a conocer.

Figura 38. Compases veintidós y veintitrés

The musical score for Figure 38 shows two measures, 22 and 23. The instruments are Acoustic Guitar (Ac.Gtr.), Electric Bass (E.B.), Piano (Pno.), and Violoncello (Vc.). The Acoustic Guitar part consists of two measures of chords: a D major chord (D4, F#4, A4) in the first measure and a D major chord (D4, F#4, A4) in the second measure. The Electric Bass part consists of two measures of a simple bass line: a half note D2 in the first measure and a half note F#2 in the second measure. The Piano part consists of two measures of a complex arpeggiated accompaniment. The Violoncello part consists of two measures of a simple bass line: a half note D2 in the first measure and a half note F#2 in the second measure.

Del compás veinticuatro a veintisiete se puede percibir como el bajo deja a un lado el acompañamiento armónico para comenzar con un acompañamiento acorde a la ejecución de la guitarra. También se puede apreciar como la guitarra empieza a organizar un ritmo más homogéneo y constante en búsqueda del acople con los demás instrumentos.

Figura 39. Compases veinticuatro a veintisiete

The musical score for Figure 39 shows four measures, 24, 25, 26, and 27. The instruments are Acoustic Guitar (Ac.Gtr.), Electric Bass (E.B.), Piano (Pno.), and Violoncello (Vc.). The Acoustic Guitar part consists of four measures of chords: a D major chord (D4, F#4, A4) in the first measure, a D major chord (D4, F#4, A4) in the second measure, a D major chord (D4, F#4, A4) in the third measure, and a D major chord (D4, F#4, A4) in the fourth measure. The Electric Bass part consists of four measures of a simple bass line: a half note D2 in the first measure, a half note F#2 in the second measure, a half note D2 in the third measure, and a half note F#2 in the fourth measure. The Piano part consists of four measures of a complex arpeggiated accompaniment. The Violoncello part consists of four measures of a simple bass line: a half note D2 in the first measure, a half note F#2 in the second measure, a half note D2 in the third measure, and a half note F#2 in the fourth measure.

Ya el individuo comienza a sentirse parte de la sociedad y de su contexto y trabaja en conjunto con el pensamiento e ideas que la identifican (monotonía, miedo, incertidumbre, entre otros). Sus ideas iniciales alcanzan a verse reflejadas

superficialmente en la atmósfera de su entorno (escala de tonos enteros de la voz baja del piano y el violoncelo).

Del compás veintiocho al veintinueve solo la guitarra presenta modificaciones en su desarrollo musical, intercalando semicorcheas y corcheas respectivamente en cada pulso (semicorcheas primer pulso, corcheas segundo pulso, semicorcheas tercer pulso y corcheas en cuarto pulso) y empelando las notas del cluster (*mi, re# si, do*). Ahora el individuo ha pasado a ser parte de la monotonía del tiempo, incrustando su ser dentro del funcionamiento y el mecanismo de un reloj. Cada paso que da tiene como horizonte el transcurrir infinito del tiempo que carece de forma y definición; solo escucha el avanzar de las agujas y algunos engranes de su reloj mental y el de bolsillo. En el compás treinta el ritmo de la guitarra se homogeniza completamente por la sucesión de semicorcheas agrupadas por pulso.

Figura 40. Compases veintiocho a treinta. Guitarra

The musical score for measures 28-30 consists of four staves. The top staff is for Acoustic Guitar (Ac.Gtr.) in treble clef, showing a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The second staff is for Electric Bass (E.B.) in bass clef, with a simple bass line. The third staff is for Piano (Pno.) in grand staff, with a complex rhythmic pattern in the right hand and a simple bass line in the left hand. The bottom staff is for Violoncello (Vc.) in bass clef, with a simple bass line. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

A partir del compás treinta la guitarra llevara la misma secuencia hasta el compás treinta y tres, retomando así su papel de atmosfera de tiempo y reloj, representando los segundos con cada pulso y el movimiento y sonido de los engranes del reloj. De igual manera respecto a las secuencias ejecutadas por cada instrumento, el violoncelo, la voz inferior del piano y el bajo continúan igual a como venían desarrollándose. La variación es de la voz superior del piano que intercala por

compás semicorcheas (nota a nota las notas del cluster) y negras (cluster simultáneo). El ser como tal desaparece sumergido en el tiempo dando a entender que el individuo hace parte de algo más grande que su propia existencia. Se busca un efecto de espiral entre todo el conjunto para representar la esencia infinita del tiempo y cómo todo lo que se concibe dentro de este tiende a hundirse en esa espiral.

Figura 41. Compases treinta y uno a treinta y tres

The image shows a musical score for measures 31, 32, and 33. It consists of four staves: Ac. Gtr. (Acoustic Guitar), E.B. (Electric Bass), PNO. (Piano), and Vc. (Violoncello). The Acoustic Guitar staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It plays a continuous eighth-note pattern. The Electric Bass staff has a bass clef and plays a simple eighth-note line. The Piano staff has a grand staff (treble and bass clefs) and plays chords and eighth-note patterns. The Violoncello staff has a bass clef and plays a simple eighth-note line. The music is in a 4/4 time signature.

Si bien el tiempo se considera infinito la obra debe terminar y para ello en los compases treinta y cuatro a treinta y cinco hay una ejecución simultánea del cluster por parte de la guitarra y el piano junto con el bajo y el violoncelo que tocan la nota *mi*. En compás treinta y cuatro todos los instrumentos van a ritmo de negra y en el compás treinta y cinco de igual manera con la excepción del violoncelo que sigue ejecutando negras (*stacatto* en compases treinta y cuatro y treinta y cinco), dejando el efecto del *tic tac* del reloj que sigue aun cuando todo lo demás ha sido marcando para finalizar.

Por último en el compás treinta y seis el piano, bajo y violoncelo se quedan en silencio mientras la guitarra toca la nota *mi* en tresillo de fusas y una semicorchea más silencio de corchea por compás durante los cuatro compases. El fin de este compás es imitar con un poco de humor el sonido de la alarma de un reloj

despertador queriendo expresar así que si bien el tiempo es algo complejo y en muchos casos algo deprimente por la realidad de que todo lo contemplado en el espacio tiempo tiene fin (incluyendo la propia existencia del ser humano), monótono y en ocasiones aparentar carencia de sentido alguno (y por ende desmotivador) no todo tiene que ser considerado de forma caótica dado que con cada amanecer viene una nueva oportunidad de decidir qué hacer con nuestro tiempo.

Figura 42. Compases treinta y cuatro a treinta y seis

The musical score for measures 34-36 consists of four staves. The top staff is for Acoustic Guitar (Ac.Gtr.) in treble clef, showing a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 35. The second staff is for Electric Bass (E.B.) in bass clef, providing a simple harmonic accompaniment. The third staff is for Piano (Pno.) in grand staff notation, featuring a complex chordal texture with many accidentals. The bottom staff is for Violoncello (Vc.) in bass clef, mirroring the bass line. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Cabe aclarar que las segundas menores que se trabajan en la segunda mitad del movimiento (*si, do y re#, mi*) pueden dar la sensación de la existencia de una tonalidad (Em) siendo así interpretadas como parte de la escala melódica menor de Em (grados 5, 6, 7# y 1); también las notas largas del bajo y el violoncelo (*mi*) resultan un apoyo al argumento de tonalidad de la pieza. Sin embargo hay que tener en cuenta que toda la pieza solo fue pensada como una pieza atonal con algunas herramientas que recurren en ocasiones al mundo de lo tonal, por lo que no se habla de un acorde de Em13 9 sino de un cluster pequeño conformado por dos segundas menores y en el caso del tercer movimiento consecutivas.



Obra “Audio swing”

Esta obra es una composición dodecafónica a través del swing (música jazz). El dodecafonismo ha sido empleado a través de la matriz dodecafónica la cual ha sido organizada a partir de la siguiente serie:

Tabla 4. Serie original Audio swing

0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
D	G#	B	A#	G	C#	A	D#	E	C	F#	F

Tabla 5. Matriz dodecafónica Audio swing

	I <sub>0</sub>	I <sub>6</sub>	I <sub>9</sub>	I <sub>8</sub>	I <sub>5</sub>	I <sub>11</sub>	I <sub>7</sub>	I <sub>1</sub>	I <sub>2</sub>	I <sub>10</sub>	I <sub>4</sub>	I <sub>3</sub>	
P <sub>0</sub>	D	G#	B	A#	G	C#	A	D#	E	C	F#	F	R <sub>0</sub>
P <sub>6</sub>	G#	D	F	E	C#	G	D#	A	A#	F#	C	B	R <sub>6</sub>
P <sub>3</sub>	F	B	D	C#	A#	E	C	F#	G	D#	A	G#	R <sub>3</sub>
P <sub>4</sub>	F#	C	D#	D	B	F	C#	G	G#	E	A#	A	R <sub>4</sub>
P <sub>7</sub>	A	D#	F#	F	D	G#	E	A#	B	G	C#	C	R <sub>7</sub>
P <sub>1</sub>	D#	A	C	B	G#	D	A#	E	F	C#	G	F#	R <sub>1</sub>
P <sub>5</sub>	G	C#	E	D#	C	F#	D	G#	A	F	B	A#	R <sub>5</sub>
P <sub>11</sub>	C#	G	A#	A	F#	C	G#	D	D#	B	F	E	R <sub>11</sub>
P <sub>10</sub>	C	F#	A	G#	F	B	G	C#	D	A#	E	D#	R <sub>10</sub>
P <sub>2</sub>	E	A#	C#	C	A	D#	B	F	F#	D	G#	G	R <sub>2</sub>
P <sub>8</sub>	A#	E	G	F#	D#	A	F	B	C	G#	D	C#	R <sub>8</sub>
P <sub>9</sub>	B	F	G#	G	E	A#	F#	C	C#	A	D#	D	R <sub>9</sub>
	RI <sub>0</sub>	RI <sub>6</sub>	RI <sub>9</sub>	RI <sub>8</sub>	RI <sub>5</sub>	RI <sub>11</sub>	RI <sub>7</sub>	RI <sub>1</sub>	RI <sub>2</sub>	RI <sub>10</sub>	RI <sub>4</sub>	RI <sub>3</sub>	

La serie ha sido pensada bajo las características que hacen del dodecafonismo un estilo de composición atonal, buscando desde la misma un resultado disonante que será organizado a través del ritmo principalmente para obtener como resultado una

pieza musical jazz atonal que utiliza el dodecafonismo como herramienta principal para la organización de las alturas del sonido.

La obra se divide en siete partes además de tener una introducción, un puente y una sección de improvisación (Forma libre):

Figura 43. Esquema forma. Audio swing

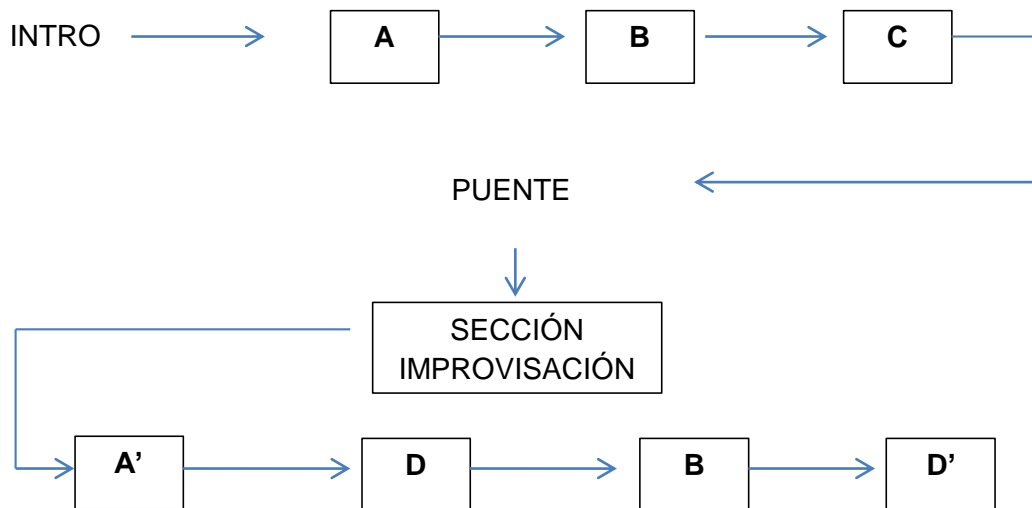


Figura 44. Compases uno a tres. Batería



El piano realiza una presentación de la serie dodecafónica original a ritmo de blancas organizando así el primer periodo de la obra el cual consta de ocho compases. Durante este periodo el bajo realiza un acompañamiento en notas largas (redondas) que corresponden a la primera nota que realiza el piano en cada compás.

Figura 45. Compases cinco a doce. Piano y Bajo



En el compás trece la guitarra eléctrica realiza un acompañamiento interválico atonal organizado en conjuntos que contienen combinaciones de la serie dodecafónica (0-11) y que se ejecutan como sonidos simultáneos:

Figura 46. Compases trece a dieciséis. Guitarra



{0,1}, {5,4}, {6,7} y {9,8}, con el fin de emplear a manera de acompañamiento el uso de las doce notas de la serie; para completar las cuatro notas faltantes el piano realiza bordaduras en la voz superior con los conjuntos {3,2} y {11,10} a partir del

compás diecisiete y saltando un compás para alternar con un compás en silencio ({3,2}, silencio,{11,10}...).

Figura 47. Compases diecisiete a veinte. Piano



Por último a partir del compás veintinueve la batería incluye el charles para anunciar la conclusión del *intro* y en los compases treinta y seis y treinta y siete para cerrar el *intro* y dar paso a la primera sección.

Figura 48. Compases veintinueve, treinta y seis y treinta y siete. Batería



La sección A va del compás treinta y ocho al cincuenta y tres. La guitarra eléctrica comienza ejecutando el tema principal que dura cuatro compases, mientras el bajo acompaña con la serie original en negras y empleando octavas para repetir algunas de las notas de la serie y así completar la serie en los cuatro compases. La batería lleva el ritmo de swing con el charles dando una atmosfera y una textura suave y de calma. El piano permanece en silencio hasta el compás cuarenta y cinco. En los compases del cuarenta y dos al cuarenta y cinco se repite el mismo tema completando así una frase del compás treinta y ocho al cuarenta y cinco.

Figura 49. Compases treinta y ocho a cuarenta y uno. Batería, guitarra y bajo

The musical score for measures 38-41 consists of three staves. The top staff, labeled 'D.S.', shows a drum set pattern with 'x' marks above the staff indicating hits. The middle staff, labeled 'E.Gtr.', shows a guitar melody in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff, labeled 'E.B.', shows a bass line in bass clef. The music is in 4/4 time and spans four measures.

En el compás cuarenta y seis termina el silencio del piano y el tema principal le es cedido por la guitarra para esta encargarse del acompañamiento que se encuentra organizado en los conjuntos {2, 0, 1} (compás cuarenta y seis), {3, 5, 4} (compás cuarenta y siete), {6, 7, 8} (compás cuarenta y ocho) y {9, 10, 11} (compás cuarenta y nueve). El bajo y la batería continúan con la misma ejecución que en los anteriores compases mientras la voz inferior del piano permanece en silencio.

Figura 50. Compases cuarenta y seis a cuarenta y nueve

The musical score for measures 46-49 consists of four staves. The top staff, labeled 'D.S.', shows a drum set pattern with 'x' marks. The second staff, labeled 'E.Gtr.', shows a guitar accompaniment in treble clef. The third staff, labeled 'E.B.', shows a bass line in bass clef. The bottom staff, labeled 'Pno.', shows a piano part in grand staff (treble and bass clefs). The music is in 4/4 time and spans four measures.

Se tiene en estos cuatro compases otro tema de cuatro compases que se repite durante los próximos cuatro compases formando así otro periodo desde el compás cuarenta y seis al cincuenta y tres finalizando la sección A.

La sección B que parte del compás cincuenta y cuatro se caracteriza por el uso de los metros 3/4 y 4/4. En esta sección los instrumentos realizan un *tutti* durante los tres compases en 3/4 y en el compás en 4/4 la batería sale del *tutti* para finalizar el tema de cuatro compases con el charles. Las notas de este tema (compases cincuenta y cuatro a cincuenta y siete) están determinadas por el conjunto {0, 1, 4, 5}; en el piano se agrega durante el último compás de los dos temas el conjunto {2,3}, completando así la primera mitad de la serie ({0, 1, 2, 3, 4, 5}).

Figura 51. Compases cincuenta y cuatro a cincuenta y siete

The musical score for measures 54-57 is presented in four staves. The top staff is labeled 'D.S.' and features a double bar line at the beginning, followed by a 3/4 time signature. The melody consists of quarter notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The second staff is labeled 'E.Gtr.' and shows a guitar accompaniment with chords: G4-A4, G4-A4, G4-A4, G4-A4, G4-A4, G4-A4, G4-A4, G4-A4. The third staff is labeled 'E.B.' and shows a bass guitar accompaniment with chords: G4-A4, G4-A4, G4-A4, G4-A4, G4-A4, G4-A4, G4-A4, G4-A4. The bottom staff is labeled 'Pno.' and shows a piano accompaniment with chords: G4-A4, G4-A4, G4-A4, G4-A4, G4-A4, G4-A4, G4-A4, G4-A4. The time signature changes from 3/4 to 4/4 at the start of measure 57. In measure 57, the guitar and bass parts play a final chord (G4-A4), while the piano part plays a more complex chord (G4-A4-B4-C5) in the right hand and a bass line (G4-A4) in the left hand.

En el compás cincuenta y ocho se realiza una imitación de los anteriores cuatro compases variando únicamente en el intercambio de voces que se ejecutan en el piano (para contrastar un poco con el anterior tema), teniendo así dos temas que forman otro periodo.

Del compás sesenta y dos al sesenta y cinco se presenta una variación del periodo anterior manteniendo el *tutti* rítmico en la batería, bajo y guitarra. El conjunto de notas varía de la siguiente manera: la guitarra y el bajo {6, 7, 8, 9}, el piano {10, 11}. Además el piano varía su ritmo con respecto al empleado en el *tutti*. Ejecutando una secuencia de seis corcheas y dos negras simultáneas en el último pulso de cada compás.

Figura 52. Compases sesenta y dos a sesenta y cinco

The musical score for measures 62-65 is presented in four staves. The top staff is for Drums (D.S.), the second for Guitar (GTR.), the third for Bass (E.B.), and the bottom two staves for Piano (PNO.). The time signature changes from 3/4 to 4/4 between measures 63 and 64. The guitar and bass parts play a rhythmic pattern of eighth notes in the first three measures, followed by a final measure with a different rhythm. The piano part features a sequence of six eighth notes and two simultaneous eighth notes in the final measure of each 3/4 measure, and a different sequence in the final measure of each 4/4 measure.

Del compás sesenta y seis al sesenta y nueve se realiza una imitación del tema anterior variando la octava en la que se escribe el piano (una octava abajo respecto al anterior tema), el último compás en la guitarra (misma ejecución rítmica ahora sobre el mismo conjunto de dos notas {6, 7}) y también en el último compás para la batería que cambia el ritmo por negras y en el último pulso emplea el redoblante y uno de los platos (crash cymbal) para dar por terminada la sección B con este periodo de dos temas. Cabe aclarar que en los compases sesenta y dos a sesenta y cuatro en el último pulso de cada compás si bien las notas que están escritas son *fa* y *solb* en realidad son *fa* y *fa#*, lo cual se debe a que el software de notación

musical no permite escribir las dos notas simultáneamente por lo que hubo la necesidad de emplear una nota enarmónica (*fa#* es enarmónico de *solb*).

Figura 53. Compases sesenta y seis a sesenta y nueve

The image shows a musical score for measures 66 to 69. It consists of four staves: D.S. (Drum Set), E.Gtr. (Electric Guitar), E.B. (Electric Bass), and PNO. (Piano). The time signature changes from 3/4 to 4/4 at the end of measure 68. The D.S. staff shows a drum pattern with snare and bass drum. The E.Gtr. staff features a melodic line with a sharp sign. The E.B. staff has a bass line with a sharp sign. The PNO. staff has a piano accompaniment with a sharp sign.

En el compás setenta se da inicio a la sección C, la cual tiene por característica el uso del tema principal de la obra a través de un diálogo imitativo de pregunta y respuesta entre la guitarra y el piano. El bajo lleva el mismo acompañamiento que en la sección A. La batería crea una textura un poco más áspera al incluir el redoblante (en comparación con la sección A) y a la vez que realiza un ritmo de swing lleva consigo un poco de rock-blues. El primer tema se da en los primeros cuatro compases (compases setenta a setenta y tres). La imitación que hay entre la guitarra y el piano se da a manera de canon puesto que cada instrumento desarrolla el mismo tema dodecafónico pero con un compás de diferencia en la línea de tiempo.



Figura 54. Compases setenta a setenta y tres

The musical score for measures 70-73 consists of four staves. The top staff is labeled 'D. S.' and contains a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The second staff is labeled 'Gtr.' and shows a melodic line with various accidentals. The third staff is labeled 'E.B.' and contains a bass line with notes and accidentals. The bottom staff is labeled 'Pno.' and shows a piano accompaniment with notes and accidentals.

En el compás setenta y cuatro se completa un periodo con otro tema de cuatro compases en donde se continua dando el aspecto imitativo sobre la secuencia dodecafónica pero con una variación: el piano ya no desarrolla completa la serie como lo hace la guitarra, en su lugar realiza una reincidencia sobre la primera mitad de la serie y la repite durante tres compases después de que la guitarra ha establecido la primera mitad de la serie (compases setenta y cinco a setenta y siete).

Figura 55. Compases setenta y cuatro a setenta y siete. Guitarra y piano

The musical score for measures 74-77 consists of two staves. The top staff is labeled 'E.Gtr.' and shows a melodic line with various accidentals. The bottom staff is labeled 'Pno.' and shows a piano accompaniment with notes and accidentals.

Del compás setenta y ocho al ochenta y uno el piano lleva el tema principal mientras que la guitarra realiza un acompañamiento a contratiempo (ritmo de swing) empleando un conjunto diferente por compás: {0, 1} en compás setenta y ocho, {5, 4} en compás setenta y nueve, {6, 7} en compás ochenta y {8, 9} en compás ochenta y uno. Batería y bajo no varían de lo anterior.

Figura 56. Compases setenta y ocho a ochenta y uno. Guitarra y piano

Del compás ochenta y dos a ochenta y cinco se completa otro periodo con un tema idéntico al anterior (mismo desarrollo y número de compases), variando únicamente en el último compás, en donde ya no hay ni acompañamiento de la guitarra y el bajo ni nota larga del piano, solamente la batería finaliza el segundo tema de este periodo mostrándose como una elisión junto con el puente que comienza en el compás ochenta y cinco (compás donde finaliza la sección C y a la vez inicia el puente que lleva a la improvisación posteriormente). El puente lo realiza únicamente la batería comenzando en el compás ochenta y cinco y finalizando en el compás ochenta y nueve. Particularmente en el compás ochenta y nueve el desarrollo de la batería es empleado para marcar el final del puente y dar un impulso a la sección de la improvisación a manera de anunciación.

La sección de improvisación es una de las más interesantes por ser parte esencial en la música jazz. Si bien el término improvisar musicalmente hace referencia a un momento espontáneo en donde cada instrumentista demuestra su dominio del instrumento en un discurso musical que se mantiene en los márgenes de la obra

(aplicando todo tipo de herramientas externas como escalas, acordes, tonalidades ajenas a la de la pieza, arpeggios, entre otras), para esta ocasión la sección ha sido preestablecida por el compositor por dos razones: la primera es debido a la necesidad de músicos intérpretes que conozcan muy a fondo el sistema dodecafónico no solo en teoría sino también en práctica (en este caso en la práctica de la improvisación. La segunda razón es porque la obra ha sido creada para la sustentación de un recital creativo en donde la composición y la creatividad del compositor son el eje a evaluar, además como lo dijo el maestro Tico Pierhagen “la mejor improvisación es la que se estudia”.

Figura 57. Compases ochenta y cinco a ochenta y nueve. Puente batería



En el compás noventa comienza la sección de improvisación a cargo del bajo. La batería acompañara a todos los instrumentos en su momento dentro de esta sección y ejecutará un dialogo propio sin acompañamiento de ninguno. El bajo se desarrolla a través de las distintas secuencias que se desprenden de la matriz dodecafónica, empezando con la serie original (P0) del compás noventa a noventa y dos siendo la última nota del compás noventa y dos una elisión para empezar la serie retrograda (R0) hasta el compás noventa y cinco. La penúltima nota del compás noventa y cinco (tercer pulso) también resulta una elisión para otra de las secuencias dodecafónicas siendo en este caso el inicio de la inversión de la serie original (I0) que va desde la segunda mitad del compás noventa y cinco al compás noventa y ocho en su segundo pulso). Por último y a partir del tercer pulso del compás noventa y ocho se desarrolla la última secuencia la cual corresponde a una de las transportaciones de la serie original (P11) que va hasta el compás ciento uno.

Figura 58. Compases noventa a ciento uno. Improvisación bajo

La guitarra da su entrada en el último pulso del compás noventa y ocho cuando el bajo se encuentra finalizando la serie once (P11). Comienza acompañando a contratiempo con conjuntos pertenecientes a la misma serie que el bajo (P11): {5, 4}, {9, 10}, {3, 6} (como apoyatura), {0, 1} con lo que da inicio a su improvisación acompañando el final de la del bajo hasta el compás ciento uno. En el compás ciento dos emplea el conjunto {11, 8} en un juego de apoyaturas a octavas que finaliza en el compás ciento tres entre el primer pulso y la primera mitad del segundo. En el compás ciento tres a partir de la segunda mitad del segundo pulso cambia de serie a la retrograda once (R2) imitando el juego de la apoyatura a la inversa con el conjunto {4, 1}; dicha apoyatura representa las dos últimas notas de la serie anterior (P11) pero partiendo de una secuencia distinta y en su versión retrograda generando así un efecto de elisión entre ambas secuencias hasta el compás ciento cuatro. En los compases ciento cinco y ciento seis termina esta serie retrograda con la ejecución simultánea de tres conjuntos de R2: {11, 2}, {8, 3} y {7, 6}. En el compás ciento siete desarrolla la secuencia inversa de la serie original (I0) a manera de melodía y hasta el compás ciento nueve con el conjunto {0, 1, 11, 10, 6, 7} ({0, 1, 11, 10} para el compás ciento siete y {6, 7} para los compases ciento ocho y ciento nueve que están además en 3/4). En los compases ciento diez y ciento once vuelve a retomar el metro 4/4 y emplea el conjunto de notas {9, 8, 3, 2} con secuencias simultáneas del mismo. Por último y para finalizar la intervención de la guitarra esta ejecuta una secuencia fuera del orden dentro de la matriz con el fin de conducir cada nota entre sí a una menor distancia y formando una melodía

disonante (sale incluso de la serie original pero se mantiene dentro de los parámetros dodecafónicos): {3, 6, 7, 4, 9, 10, 0, 1, 11, 8, 5, 2}; sin embargo esta melodía ha sido pensada dentro de la serie dos en su retrogrado (R2) por lo que en el compás ciento catorce ejecuta las últimas tres notas de R2 de forma simultánea en los tres primeros pulsos ({8, 3, 8}) más la última nota que hace falta a la serie para completar las doce notas (sí {2}).

Figura 59. Compases noventa y ocho a ciento catorce. Improvisación guitarra

The musical score for guitar improvisation (Figura 59) spans measures 98 to 114. It is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The score is divided into four staves. The first staff, labeled 'E.Gtr.' and 'P11', shows a sequence of chords and melodic lines. The second staff, labeled 'R2', continues the melodic development. The third staff, labeled '10', features a change in time signature to 3/4 and includes a triplet. The fourth staff, labeled 'R2', concludes the sequence with a triplet. The music is characterized by complex rhythmic patterns and specific melodic intervals.

En el compás ciento quince entra el piano con la secuencia P2 tocando la serie en orden tal cual está en la matriz y la nota *mi* (compás ciento dieciséis tercer pulso) como la nota inicial de la serie 2 (P2). En el compás ciento diecisiete y los tres primeros pulsos del ciento dieciocho toma la secuencia retrograda de la inversión RI5 desarrollada en el orden establecido en la matriz para esa secuencia, empleando octavas para el conjunto de las cinco primeras notas (duplicando cada una de ellas {8, 7, 6, 11, 10}); en la segunda mitad del cuarto pulso continua con el desarrollo normal (sin octavas y en orden de RI5 {9, 1, 0, 2, 3}) de la secuencia hasta el compás ciento diecinueve y en el compás ciento veinte concluye esa secuencia con las dos últimas notas de la misma {5,4}. Entre los compases ciento

veintiuno a ciento veintitrés emplea la inversión dos (I2). Por último en el compás ciento veinticuatro divide el total de la serie en cuatro grupos de tres notas simultáneas (cada grupo por pulso {2, 0, 1}, {5, 4, 9}, {7, 6, 8} y {11, 10, 3}) y en los compases ciento veinticinco y ciento veintiséis en dos grupos de seis notas cada ({4, 1, 2, 5, 0, 3} y {10, 9, 7, 8, 11, 6}).

Figura 60. Compases ciento quince a ciento veintiséis. Improvisación piano

I2  
 Primera agrupación  
 {2, 0, 1}, {5, 4, 9},  
 {7, 6, 8} y {11, 10, 3}  
 Segunda agrupación  
 {4, 1, 2, 5, 0, 3} y {10, 9, 7, 8, 11, 6}

Para finalizar la sección de improvisación del compás ciento veinticinco al ciento cuarenta y cinco se da la improvisación de la batería. En esta sección se ha buscado que la percusión mantenga la atmósfera jazz del tema y se han empleado recursos y células rítmicas ya usados en lo transcurrido de la obra. No se ha incluido algún parámetro relacionado directamente con el dodecafonismo, simplemente es una sección de improvisación que al igual que los demás instrumentos también ha sido incluida en la partitura (sin restar importancia a este instrumento cuyo papel principal es el de mantener el ritmo de swing de la pieza).

Figura 61. Compases ciento veinticinco a ciento cuarenta y cinco. Improvisación batería



Así termina la sección de improvisación para dar paso a la sección A' que va del compás ciento cuarenta y seis al ciento cincuenta y tres. El desarrollo del bajo es el mismo que en la sección A al igual que el de la guitarra.

Figura 62. Compases ciento cuarenta y seis a ciento cuarenta y nueve



La variación está en el piano pues en la sección A el piano se mantiene en silencio durante la primera parte mientras que en A' desarrolla el tema principal de la obra por medio de la serie cuatro (P4) simultánea con la guitarra (P0) del compás ciento

cuarenta y seis a ciento cincuenta y nueve (primer tema); en el compás ciento cincuenta la guitarra cambia la serie por P8 (segundo tema y final de un periodo).

De los compases ciento cincuenta y cuatro a ciento sesenta y dos se tiene la sección D, la cual se caracteriza por el aspecto imitativo entre las voces del bajo, guitarra y piano que se desarrolla a manera de canon (no se puede afirmar que es un canon dado que cada instrumento desarrolla una sección diferente aunque las tres parten de la original).

Figura 63. Compases ciento cincuenta y cuatro a ciento sesenta y dos

El bajo desarrolla la secuencia P0 del compás ciento cincuenta y cuatro a ciento cincuenta y siete tal cual el tema principal de la obra. En el compás ciento cincuenta y ocho ejecuta la repetición de un conjunto de la misma serie ( $\{6, 7, 8, 9\}$ ) hasta los dos primeros pulsos del compás ciento sesenta y dos, donde en los últimos pulsos completa la segunda mitad de la serie P0 con el conjunto  $\{10, 11\}$ . La guitarra comienza con la serie P8 en el tercer pulso del compás ciento cincuenta y cuatro y maneja la misma duración de sonidos que el tema principal de la obra hasta el



compás ciento sesenta y dos donde en la última nota prolonga su duración para completar el compás hasta el último pulso. El piano parte del compás ciento cincuenta y cinco desde primer pulso con la serie P4 hasta el compás ciento sesenta y dos en donde al igual que la guitarra también extiende la duración de su última nota para terminar con el compás completo.

Finalizada la sección D se retoma la sección B para posteriormente pasar a la sección A''.

En la sección A'' se retoma el desarrollo de A' pero en un *tutti* para la guitarra, bajo y piano, todos con la serie original P0. En el compás ciento ochenta y cinco la última nota ya no finaliza en una ligadura hacia nota larga (redonda) en el siguiente compás sino que termina en la última corchea como nota corta y terminando en conjunto con la batería. De esta manera finaliza la obra

Figura 64. Compases ciento setenta y nueve a ciento ochenta y cinco

The image shows a musical score for measures 179 to 185. It consists of four staves: D.S. (Drum Set), E.Gtr. (Electric Guitar), E.B. (Electric Bass), and Pno. (Piano). The D.S. staff is in a 2/4 time signature and shows a drum pattern with snare and bass drum hits. The E.Gtr., E.B., and Pno. staves are in a 2/4 time signature and show a melodic line with eighth and sixteenth notes, and rests. The key signature has two sharps (F# and C#). The score ends with a double bar line and repeat dots.

### Análisis obra “Funerialk”

Esta obra es una composición desde el género funk a través de elementos parte del sistema compositivo dodecafonista. Se tiene una serie original P0 que es la siguiente:

Tabla 6. Serie original Funerialk

0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
A	Db	F#	D#	B	C	G	A#	F	E	D	Ab

La matriz dodecafónica de la obra es la siguiente:

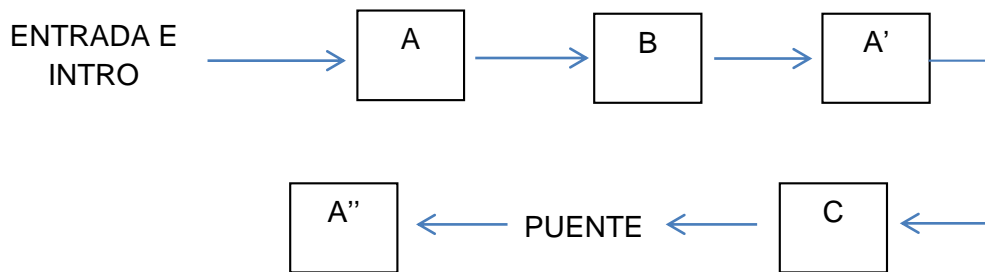
Tabla 7. Matriz dodecafónica Funerialk

	I <sub>0</sub>	I <sub>4</sub>	I <sub>9</sub>	I <sub>6</sub>	I <sub>2</sub>	I <sub>3</sub>	I <sub>10</sub>	I <sub>1</sub>	I <sub>8</sub>	I <sub>7</sub>	I <sub>5</sub>	I <sub>11</sub>	
P <sub>0</sub>	A	Db	F#	D#	B	C	G	A#	F	E	D	Ab	R <sub>0</sub>
P <sub>8</sub>	F	A	D	B	G	Ab	D#	F#	Db	C	A#	E	R <sub>8</sub>
P <sub>3</sub>	C	E	A	F#	D	D#	A#	Db	Ab	G	F	B	R <sub>3</sub>
P <sub>6</sub>	D#	G	C	A	F	F#	Db	E	B	A#	Ab	D	R <sub>6</sub>
P <sub>10</sub>	G	B	E	Db	A	A#	F	Ab	D#	D	C	F#	R <sub>10</sub>
P <sub>9</sub>	F#	A#	D#	C	Ab	A	E	G	D	Db	B	F	R <sub>9</sub>
P <sub>2</sub>	B	D#	Ab	F	Db	D	A	C	G	F#	E	A#	R <sub>2</sub>
P <sub>11</sub>	Ab	C	F	D	A#	B	F#	A	E	D#	Db	G	R <sub>11</sub>
P <sub>4</sub>	Db	F	A#	G	D#	E	B	D	A	Ab	F#	C	R <sub>4</sub>
P <sub>5</sub>	D	F#	B	Ab	E	F	C	D#	A#	A	G	Db	R <sub>5</sub>
P <sub>7</sub>	E	Ab	Db	A#	F#	G	D	F	C	B	A	D#	R <sub>7</sub>
P <sub>1</sub>	A#	D	G	E	C	Db	Ab	B	F#	F	D#	A	R <sub>1</sub>
	RI <sub>0</sub>	RI <sub>4</sub>	RI <sub>9</sub>	RI <sub>6</sub>	RI <sub>2</sub>	RI <sub>3</sub>	RI <sub>10</sub>	RI <sub>1</sub>	RI <sub>8</sub>	RI <sub>7</sub>	RI <sub>5</sub>	RI <sub>11</sub>	

Este funk está escrito a 4/4 y estructuralmente hablando mantiene una forma en el sentido tradicional, dado que se busca romper el esquema en cuanto al sistema de notación musical, en este caso, empleando el dodecafonismo. La obra consta de

una corta entrada e introducción (cinco compases) tres secciones principales (A, B y C), dos secciones que retoman una principal con su respectiva variación (A' y A'') y un puente (entre C y A'') (Forma libre). El formato comprende guitarra eléctrica, guitarra electroacústica, bajo, teclado (efecto de sintetizador) y batería.

Figura 65. Esquema forma. Funerialk



En el primer compás la batería da la entrada marcando el pulso en el charles (entrada) y en los compases dos a cinco se establece la base rítmica y de acompañamiento (intro) de la primera sección (A). La guitarra emplea los conjuntos de P0 {0, 1, 2, 3}, {4, 5, 6, 7} y {8, 9, 10, 11} que corresponden a la serie original dividida en tres partes iguales. El teclado ejecuta en su voz baja la secuencia original (P0) durante los cuatro compases de la introducción.

Figura 66. Compases uno a cinco. Guitarra electroacústica, batería y bajo

La partitura muestra tres staves: Batería (Drum Set), Guitarra Acústica y Piano. El tiempo es 4/4. La batería comienza con un charles en el primer compás. La guitarra acústica y el piano entran en el segundo compás con una base rítmica y un acompañamiento armónico.

La sección A comprende los compases seis a veintiuno y se divide en dos periodos (cada uno de dos temas). En el primer periodo el tema uno va del compás seis al nueve. La guitarra electroacústica continúa con el acompañamiento de la introducción. El bajo emplea la serie P0 (como el piano en los compases anteriores) en los compases seis a siete y en los compases ocho a nueve interpreta las serie P0 completa. El teclado ejecuta la serie P0 con el motivo principal de la obra en los compases seis a siete y en los compases ocho a nueve completa el acompañamiento del bajo en los anteriores dos compases.

Figura 67. Compases seis a nueve. Guitarra electroacústica, bajo y teclado

The musical score for measures 6-9 is presented in three systems. The top system is for the Acoustic Guitar (Ac.Gtr.), the middle for the Electric Bass (E.B.), and the bottom for the Piano (Pno.). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. In measure 6, the Acoustic Guitar plays a rhythmic pattern of eighth notes, while the Electric Bass and Piano play a sequence of notes. In measure 7, the Electric Bass and Piano continue their lines, with a triplet of eighth notes in the bass. In measure 8, the Electric Bass and Piano play a sequence of notes, with a triplet of eighth notes in the bass. In measure 9, the Electric Bass and Piano play a sequence of notes, with a triplet of eighth notes in the bass. The Piano part is mostly silent in measures 6-8, with a few notes in measure 9.

En los compases diez a once entra la guitarra eléctrica que junto al teclado llevan el motivo principal (serie P0). La guitarra electroacústica realiza el mismo acompañamiento anterior mientras el bajo acompaña con parte de la serie P0 ({0, 1, 2, 3, 4, 5, 6}). En los compases doce y trece el teclado, el bajo y la guitarra eléctrica realizan un cambio en el ritmo a partir de las notas {1, 11} de la serie P0, mientras que la guitarra electroacústica dentro del mismo acompañamiento incluye los apagados que caracterizan a la guitarra acompañante del funk (apagados con mano izquierda).

Figura 68. Compases diez a trece.

The musical score for measures 10-13 is arranged in four staves. The top staff (E.Gtr.) shows a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff (Ac.Gtr.) features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The third staff (E.B.) has a bass line with eighth notes and rests. The bottom staff (Pno.) shows a piano accompaniment with eighth notes and rests. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

El periodo dos de A comprende los compases catorce a veintiuno. El primer tema va del compás catorce al diecisiete. La guitarra eléctrica emplea la P0 (compases catorce a dieciséis), la guitarra electroacústica continua con el acompañamiento de la serie P0 dividida en tres conjuntos. El bajo ejecuta la serie P0 completa (compases catorce a quince y dieciséis a diecisiete). El teclado lleva consigo la serie P0 del compás catorce al dieciséis.

Figura 69. Compases catorce a diecisiete. Guitarra eléctrica, guitarra electroacústica, bajo y teclado

The musical score for measures 14-17 is arranged in four staves. The top staff (E.Gtr.) shows a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff (Ac.Gtr.) features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The third staff (E.B.) has a bass line with eighth notes and rests. The bottom staff (Pno.) shows a piano accompaniment with eighth notes and rests. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

El tema dos comprende los compases dieciocho a veintiuno. En los compases dieciocho y diecinueve el desarrollo del motivo es el mismo que en los compases catorce y quince agregando ahora el acompañamiento de la guitarra electroacústica. En los compases veinte a veintiuno el motivo se altera completamente a manera de otra respuesta a como se venía desarrollando anteriormente: se organiza rítmicamente en tresillos el desarrollo de todos los instrumentos. La guitarra eléctrica emplea la serie P0 mientras el bajo hace uso de la serie P6. La guitarra electroacústica utiliza acordes disminuidos y sus inversiones para acompañar esta segunda mitad del tema dos ( $\{0, 2, 3, 5\}$ ,  $\{1, 6, 7, 9\}$  y  $\{4, 8, 10, 11\}$ ) (los acordes disminuidos fueron empleados dada su disonancia y a que su conjunto de terceras menores permite fácilmente dividir en tres partes iguales la serie P0).

Figura 70. Compases dieciocho a veintiuno

The image shows a musical score for measures 18 to 21. The score is arranged in five systems, each with a different instrument: D.S. (Drum Set), E.Gtr. (Electric Guitar), Ac.Gtr. (Acoustic Guitar), E.B. (Electric Bass), and Pno. (Piano). The D.S. staff shows a rhythmic pattern with 'x' marks above the notes. The E.Gtr. staff has a melodic line with triplets. The Ac.Gtr. staff features complex chordal textures with many 'x' marks, indicating muted notes. The E.B. staff has a bass line with triplets. The Pno. staff has a simple melodic line. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4.

A partir del compás veintidós hasta el compás veinticinco se realiza un acompañamiento base para introducir la sección B, por lo que se ha concebido como parte de B este corto intro. El bajo y la guitarra eléctrica emplean la última nota de las series P0 y P6 para crear la base de acompañamiento. La batería varía

el ritmo a uno un poco más calmado para equilibrar un poco la disonancia marcada en el tema anterior.

Figura 71. Compases veintidós a veinticinco. Guitarra, batería y bajo



The image shows a musical score for three instruments: D.S. (Drum Set), E.Gtr. (Electric Guitar), and E.B. (Electric Bass). The score consists of four measures. The D.S. part features a consistent rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks above them, indicating a specific drumming technique. The E.Gtr. part plays a complex, fast-moving melodic line with many 'x' marks above the notes, suggesting a specific guitar technique. The E.B. part provides a steady bass line with quarter and eighth notes.

En el compás veintiséis comienza el primer periodo de la sección B. El primer tema va del compás veintiséis al veintinueve. El bajo y la guitarra eléctrica llevan el acompañamiento base de los cuatro compases anteriores. El teclado emplea la serie P6 repitiendo algunas notas para dar una mejor conducción a la melodía que forma a partir de la serie.

Figura 72. Compases veintiséis a veintinueve. Teclado



The image shows a musical score for a piano (Pno.). The score consists of four measures. The right hand plays a melodic line with eighth and quarter notes, while the left hand plays a simple bass line with quarter notes. The key signature has one sharp (F#).

En los compases treinta a treinta y tres se comprende el tema dos. La guitarra eléctrica emplea la serie retrograda R6 mientras el teclado continúa con la serie P6 (repetición tema uno). Así finaliza el periodo uno en el compás treinta y tres.

Figura 73. Compases Treinta a treinta y tres. Guitarra eléctrica y teclado

The musical score for Figure 73 consists of two staves. The top staff is labeled 'E.Gtr.' (Electric Guitar) and the bottom staff is labeled 'Pno.' (Piano). The guitar part features a complex rhythmic pattern of sixteenth notes across four measures. The piano part provides a harmonic accompaniment with a mix of quarter and eighth notes, including some chromatic movement.

El periodo dos de la sección B comienza en el compás treinta y cuatro. El primer tema comprende los compases treinta y cuatro a treinta y siete. El teclado emplea la serie P6 en su registro bajo en los compases treinta y cuatro a treinta y cinco, y en los compases treinta y seis a treinta y siete realiza una imitación de los dos anteriores con una variación rítmica al final. El bajo ejecuta la serie P9. La guitarra electroacústica acompaña con tres conjuntos que dividen en tres partes iguales la serie P9: {3, 7, 5, 2}, {6, 9, 11, 0} y {8, 4, 10, 1}. La guitarra eléctrica divide la serie P9 en seis conjuntos de dos notas: {2, 7} y {5, 3} en el compás treinta y cuatro, {11, 0} (11= G# enarmónico de Ab) en el compás treinta y cinco, {9, 6} y {1, 10} (1= C# enarmónico de Db) en el compás treinta y seis, y {8, 4} en el compás treinta y siete.

Figura 74. Compases treinta y cuatro a treinta y siete. Guitarra eléctrica, guitarra electroacústica, Bajo y teclado

The musical score for Figure 74 features four staves: 'E.Gtr.' (Electric Guitar), 'Ac.Gtr.' (Acoustic Guitar), 'E.B.' (Electric Bass), and 'Pno.' (Piano). The electric guitar part has a melodic line with some chromaticism. The acoustic guitar part is highly rhythmic, playing a dense pattern of chords. The electric bass part provides a steady, rhythmic accompaniment. The piano part has a melodic line with some chromatic movement, mirroring the bass line.



El segundo tema del periodo dos de la sección B corresponde a los compases treinta y ocho a cuarenta y uno. El bajo y la guitarra electroacústica imitan el tema anterior (compases treinta y cuatro a treinta y siete). El teclado desarrolla la serie P9 distribuyendo sus notas en ambas claves. La batería marca el final de la sección B en el compás cuarenta y uno.

Figura 75. Compases treinta y ocho a cuarenta y uno

The image shows a musical score for measures 38 to 41. It consists of five staves: D.S. (Drum Set), E.Gtr. (Electric Guitar), Ac.Gtr. (Acoustic Guitar), E.B. (Electric Bass), and Pno. (Piano). The D.S. staff shows a drum pattern with various rhythmic values. The E.Gtr. staff is mostly silent. The Ac.Gtr. staff features complex chordal textures with many notes. The E.B. staff shows a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Pno. staff shows a melodic line with eighth and sixteenth notes, mirroring the bass line.

Finalizada la sección B se presenta una recapitulación a la sección A pero con algunas variaciones, por lo que posterior a B se tiene A'. Esta sección comprende los compases cuarenta y dos a cuarenta y siete y está pensada como un puente para pasar a la sección C. El tema uno de esta sección va del compás cuarenta y dos al cuarenta y cinco. La guitarra eléctrica y el teclado desarrollan la serie P4 en los compases cuarenta y dos a cuarenta y cuatro. El bajo emplea el conjunto {2, 1, 7} en los compases cuarenta y dos a cuarenta y tres, y desarrolla el tema principal de la obra a partir de la serie P4 en los compases cuarenta y cuatro a cuarenta y cinco. La guitarra electroacústica realiza el acompañamiento con los conjuntos {8, 7, 1, 6}, {11, 5, 2, 0} y {3, 4, 10, 9}.

Figura 76. Compases cuarenta y dos a cuarenta y cinco

The musical score for measures 42-45 consists of five staves. The top staff is labeled 'D.S.' and contains a series of rhythmic markings above a staff with a few notes. The second staff is 'E.Gtr.' (Electric Guitar) in treble clef, showing a melodic line with some accidentals. The third staff is 'Ac.Gtr.' (Acoustic Guitar) in treble clef, featuring a complex, dense texture of chords and arpeggios. The fourth staff is 'E.B.' (Electric Bass) in bass clef, providing a simple bass line. The fifth staff is 'Pno.' (Piano) in grand staff, with the right hand playing a simple melodic line and the left hand mostly silent.

El tema dos de A' se presenta incompleto (teniendo únicamente un periodo en esta sección, por lo que A' se considera una sección de paso de B a la siguiente sección C más que una sección en sí) y va de los compases cuarenta y seis a cuarenta y siete. Las dos guitarras, el teclado y el bajo desarrollan el mismo contenido que en los compases cuarenta y dos y cuarenta y tres.

Figura 77. Compases cuarenta y seis a cuarenta y siete

The musical score for measures 46-47 consists of five staves, similar to Figure 76. The 'D.S.' staff has rhythmic markings. The 'E.Gtr.' staff continues the melodic line. The 'Ac.Gtr.' staff maintains its complex chordal texture. The 'E.B.' staff continues the bass line. The 'Pno.' staff continues the simple melodic line in the right hand.

La sección C va del compás cuarenta y ocho al compás sesenta y cuatro. Consta de dos periodos que se caracterizan cada uno por contener lo que se conoce como *solo* de la guitarra eléctrica en el primer periodo y del teclado en el segundo periodo. Como parte del primer periodo, el primer tema comprende los compases cuarenta y ocho a cincuenta y uno. La guitarra eléctrica desarrolla la serie retrograda R4 en los compases cuarenta y ocho a cincuenta, y en el cincuenta y uno emplea para finalizar un fragmento de la serie P4. El teclado y el bajo llevan una base de acompañamiento con las primeras notas de R4 y P4, además de llevar en conjunto el ritmo con la batería. La guitarra electroacústica desarrolla el acompañamiento con los conjuntos {8, 7, 1, 6}, {11, 5, 2, 0} y {3, 4, 10, 9}.

Figura 78. Compases cuarenta y ocho a cincuenta y uno

The image shows a musical score for five instruments: D.S. (Drum Set), E.Gtr. (Electric Guitar), Ac.Gtr. (Acoustic Guitar), E.B. (Electric Bass), and Pno. (Piano). The score is written in 4/4 time and covers measures 48 to 51. The D.S. part shows a consistent rhythmic pattern. The E.Gtr. part features a melodic line with a retrograde series R4 in measures 48-50 and a fragment of series P4 in measure 51. The Ac.Gtr. part provides a complex accompaniment with various chordal textures. The E.B. part plays a bass line that responds to the guitar's melody. The Pno. part provides a harmonic base with chords and arpeggios.

El tema dos comprende se ejecuta en los compases cincuenta y dos a cincuenta y cinco. El bajo en respuesta al tema anterior de la guitarra eléctrica desarrolla la serie retrograda R7 (del compás cincuenta y dos al cincuenta y cuatro y finaliza en el cincuenta y cinco con la primera y última nota de la serie). El teclado emplea como base de acompañamiento la primera y última nota de la serie R4. La guitarra electroacústica realiza el acompañamiento a partir de los conjuntos {3, 0, 4, 5}, {8, 10, 6, 2} y {7, 1, 11, 9} (serie retrograda R7 dividida en tres partes iguales). La batería realiza una variación en contraste con el ritmo del tema anterior.

Figura 79. Compases cincuenta y dos a cincuenta y cinco

The image shows a musical score for four instruments: D.S. (Drum Set), Ac.Gtr. (Acoustic Guitar), E.B. (Electric Bass), and Pno. (Piano). The score is written in a system with four staves. The D.S. staff shows a rhythmic pattern of eighth notes. The Ac.Gtr. staff features complex chordal textures with many notes. The E.B. staff has a bass line with eighth notes. The Pno. staff has a melody with eighth notes and rests.

El segundo periodo de la sección C va del compás cincuenta y seis al sesenta y cuatro. El primer tema comprende los compases del cincuenta y seis a cincuenta y nueve. El teclado durante los compases cincuenta y seis a cincuenta y siete ejecuta la serie P8 en la clave de sol y su retrograda R8 en la clave de fa de forma simultánea, en el compás cincuenta y ocho completa ambas series en la clave de sol y en el compás cincuenta y nueve ejecuta la primera nota de cada una de las dos series (P8 y R8). El bajo desarrolla la serie P8 durante los compases cincuenta y seis a cincuenta y ocho y finaliza en el cincuenta y nueve con la primera y última nota de la misma serie. La guitarra eléctrica acompaña con los conjuntos {8, 0, 10}, {9, 7, 5}, {6, 4, 11} (a este último conjunto adiciona una a una las notas correspondientes al conjunto {3, 2, 1}) los compases cincuenta y seis a cincuenta y ocho, y en el compás cincuenta y nueve ejecuta con un efecto de apagado las notas primera y última de la serie P8.

Figura 80. Compases cincuenta y seis a cincuenta y nueve. Teclado, bajo y guitarra eléctrica

The musical score for measures 60-63 consists of three staves. The top staff is for Electric Guitar (E.GTR.) in treble clef, showing a series of chords and a melodic line. The middle staff is for Electric Bass (E.B.) in bass clef, featuring a rhythmic pattern of eighth notes. The bottom staff is for Piano (PNO.) in grand staff, with the right hand playing a melodic line and the left hand playing a bass line. Measure 60 has a key signature change to one flat. Measure 61 has a key signature change to two flats. Measure 62 has a key signature change to one flat. Measure 63 has a key signature change to two flats. There are triplets in measures 61 and 62.

El tema dos comprende los compases sesenta a sesenta y cuatro. La guitarra eléctrica realiza el acompañamiento del primer tema (igual que en compases cincuenta y seis a cincuenta y nueve). El bajo desarrolla la serie P8 en los compases sesenta a sesenta y dos, y en el compás sesenta y tres ejecuta las notas primera y última de la serie. El teclado emplea la serie retrograda R8. El compás sesenta y cuatro es una repetición del compás sesenta y tres.

Figura 81. Compases sesenta a sesenta y tres. Teclado, bajo y guitarra eléctrica

The musical score for measures 64-67 consists of three staves. The top staff is for Electric Guitar (E.GTR.) in treble clef, showing a series of chords and a melodic line. The middle staff is for Electric Bass (E.B.) in bass clef, featuring a rhythmic pattern of eighth notes. The bottom staff is for Piano (PNO.) in grand staff, with the right hand playing a melodic line and the left hand playing a bass line. Measure 64 has a key signature change to one flat. Measure 65 has a key signature change to two flats. Measure 66 has a key signature change to one flat. Measure 67 has a key signature change to two flats. There are triplets in measures 65 and 66.

Así finaliza la sección C para dar paso a un puente (temas de B y A) que servirá de transición a la sección final de la obra (A''). El puente corresponde a los compases sesenta y cinco a setenta. En los compases sesenta y cinco a sesenta y ocho se recapitula al tema uno del primer periodo de la sección B.

Figura 82. Compases sesenta y cinco a sesenta y ocho

The musical score for measures 65-68 is presented in five systems. The first system is for D.S. (Drum Set), showing a consistent rhythmic pattern of eighth notes. The second system is for E.Gtr. (Electric Guitar), featuring a melodic line with eighth-note runs and slurs. The third system is for Ac.Gtr. (Acoustic Guitar), showing a complex chordal accompaniment with many beamed notes. The fourth system is for E.B. (Electric Bass), with a steady eighth-note bass line. The fifth system is for Pno. (Piano), with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, both featuring eighth-note patterns and slurs.

En el compás sesenta y nueve a setenta se retoma el motivo de los compases dieciocho y diecinueve (final segundo periodo de la sección A).

Figura 83. Compases sesenta y nueve a setenta

The musical score for measures 69-70 is presented in five systems. The first system is for D.S. (Drum Set), showing a consistent rhythmic pattern of eighth notes. The second system is for E.Gtr. (Electric Guitar), featuring a melodic line with eighth-note runs and slurs. The third system is for Ac.Gtr. (Acoustic Guitar), showing a complex chordal accompaniment with many beamed notes. The fourth system is for E.B. (Electric Bass), with a steady eighth-note bass line. The fifth system is for Pno. (Piano), with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, both featuring eighth-note patterns and slurs.

La última sección de la obra corresponde a una recapitulación: A''. Comprende los compases setenta y uno a ochenta y seis. El tema uno del primer periodo comprende los compases setenta y uno a setenta y cuatro. Se realiza una

recapitulación al segundo tema del primer periodo de la sección A con una pequeña variación en la guitarra eléctrica (en este caso el último compas del tema se ejecuta una octava abajo a como se realizó en los compases diez a trece).

Figura 84. Compases setenta y uno a setenta y cuatro

The image shows a musical score for measures 71 to 74. It consists of five staves: D.S. (Drum Set), E.Gtr. (Electric Guitar), Ac.Gtr. (Acoustic Guitar), E.B. (Electric Bass), and Pilo. (Piano). The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The D.S. part features a consistent rhythmic pattern of eighth notes. The E.Gtr. part has a melodic line with some chromaticism. The Ac.Gtr. part provides harmonic support with chords and arpeggios. The E.B. part has a bass line with some triplets. The Pilo. part has a piano accompaniment with chords and arpeggios.

El segundo tema de este primer periodo corresponde a los compases setenta y cinco a setenta y ocho. También hay una recapitulación pero sobre el primer tema del segundo periodo de A (compases catorce a diecisiete). La guitarra eléctrica varía el final (una octava más abajo respecto al de la sección A en el último compás del tema) El teclado varía en la clave de fa en donde al igual que el bajo imitan el desarrollo de los anteriores cuatro compases (tema del periodo uno de A'').

El segundo periodo de A'' se realizan variaciones sobre el tema principal desarrollado en la sección A. El bajo y las dos guitarras estarán a cargo del tema principal mientras que el teclado llevará en sus dos claves un acompañamiento rítmico empleado anteriormente en partes como en los compases cuarenta y dos y cuarenta y tres.

Figura 85. Compases setenta y cinco a setenta y ocho

The musical score for measures 75-78 consists of five staves. The top staff is labeled 'D.S.' and contains a series of rhythmic markings above a staff with a treble clef. The second staff is labeled 'E.Gtr.' and shows a melodic line with various accidentals. The third staff is labeled 'Ac.Gtr.' and features a complex, dense texture of chords and arpeggios. The fourth staff is labeled 'E.B.' and contains a bass line with a prominent triplet in measure 76. The fifth staff is labeled 'Pno.' and shows a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand.

La guitarra eléctrica, la guitarra electroacústica y el bajo desarrollan la serie P11 en los compases setenta y nueve a ochenta; en los compases ochenta y uno a ochenta y dos estos tres instrumentos bajan medio tono y desarrollan así la serie P10. El teclado ejecuta la primera nota de cada serie (*lab* en compases setenta y nueve a ochenta y *sol* en compases ochenta y uno a ochenta y dos). LA batería lleva el ritmo de los instrumentos de cuerda pulsada.

Figura 86. Compases setenta y nueve a ochenta y dos

The musical score for measures 79-82 consists of five staves. The top staff is labeled 'D.S.' and contains rhythmic markings above a staff with a treble clef. The second staff is labeled 'E.Gtr.' and shows a melodic line with various accidentals. The third staff is labeled 'Ac.Gtr.' and features a complex, dense texture of chords and arpeggios. The fourth staff is labeled 'E.B.' and contains a bass line with a prominent triplet in measure 79. The fifth staff is labeled 'Pno.' and shows a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand.



El tema dos de este segundo periodo de A” va desde el compás ochenta y tres hasta el ochenta y siete. En los compases ochenta y tres a ochenta y cuatro el grupo de cuerdas pulsadas emplea las tres primeras notas de las series P9, P8 (en compás ochenta y tres), P7 y P6 (compás ochenta y cuatro) dando así un efecto de final a través del cromatismo descendente generado entre las cuatro series. El teclado continúa con el ritmo del tema anterior empelando la primera nota de cada serie. En los compases ochenta y cinco a ochenta y siete se parte de la última serie empleada en el anterior compás (P6 compás ochenta y dos) y se completa en el desarrollo de las dos guitarras (tres notas que se repiten una vez en figura de tresillos por compás y dividiendo la serie en cuatro partes iguales junto con el anterior compás). El bajo y el teclado emplean la primera y última nota de la serie para su base final. En el compás ochenta y siete se rompe la secuencia de tresillos y se reemplaza por figuras de pulso (negras) para dar al final una sensación de solidez mejor estructurada y de mayor calma, finalizando con los platillos de la batería.

Figura 87. Compases ochenta y tres a ochenta y seis

The image shows a musical score for five instruments: D.S. (Drum Set), E.Gtr. (Electric Guitar), Ac.Gtr. (Acoustic Guitar), E.B. (Electric Bass), and Pno. (Piano). The score covers measures 83 to 86. The D.S. part features a pattern of eighth notes and rests. The E.Gtr. and Ac.Gtr. parts play a descending chromatic line in eighth notes, with triplets indicated by a '3' over the notes. The E.B. part plays a similar descending line. The Pno. part plays a steady eighth-note pulse. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Así finaliza esta obra.

## Análisis obra "Polireality"

Esta obra pertenece al género fusión Rock-funk y ha sido compuesta a partir de varios estilos y herramientas compositivas:

Politonalismo

Armonía cuartal (sucesiones de cuartas)

Escalas modales

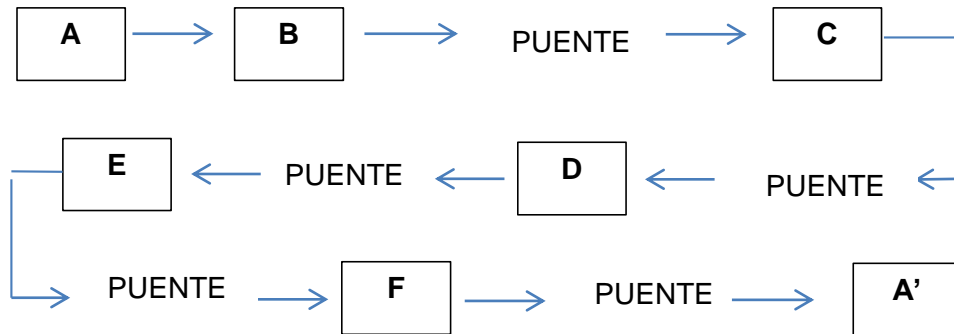
Escalas de tonos enteros

Cromatismo

Ha sido pensada dentro de un metro de cuatro cuartos (4/4) dado su uso general en los géneros rock y funk. El formato contiene batería, bajo eléctrico, guitarra eléctrica, guitarra electroacústica y violoncelo. Esta obra está relacionada con el concepto de universos paralelos y dentro de la sociedad lo que se llamaría realidades paralelas. Algunas teorías dentro de la física cuántica llevan al hombre a plantear la existencia de más de un universo en donde se presentan distintas alternativas en cada suceso ocurrido dependiendo de las probabilidades de que ocurriese de una determinada forma u otra. De ahí el compositor parte con la idea adaptada a una sociedad en la que no existe solo una realidad para el ser humano si no varias coexistiendo dentro de un mismo universo, lo cual se relaciona musicalmente con el componente principal de la obra que es el politonalismo y el uso simultáneo de estilos y formas que se encuentran fuera del campo de lo tonal. Cada herramienta empleada en esta obra tiene su propia independencia y a la vez trabaja en conjunto para armar este rock-funk.

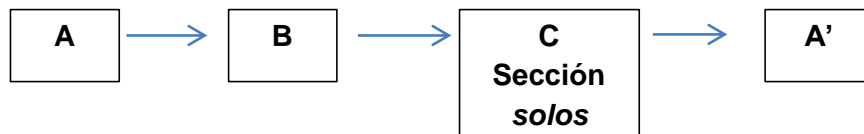
En cuanto a la forma esta composición se encuentra dentro de la forma libre dada la irregularidad de temas y periodos que conforman una sección, además de la cantidad de secciones que componen la misma. Una forma de mostrar el esquema sería la siguiente:

Figura 88. Esquema forma Polireality



Cada puente es un momento de transición o preparación para la sección que viene. Las secciones C, D, E y F podrían concebirse dentro de una sola como parte de lo que se conoce como un *solo instrumental*, en donde un instrumento desarrolla una serie de temas (principalmente melódicos y polifónicos aunque también armónicos) mientras los demás acompañan a través de una base rítmica y armónica. C corresponde al *solo* del piano, D a la guitarra eléctrica, E a un diálogo entre piano y guitarra eléctrica, F al bajo, y cada puente a tres o cuatro compases de preparación para la siguiente sección. De esta manera el esquema formal se reduciría de la siguiente forma:

Figura 89. Esquema forma resumido Polireality



Resulta un tanto complejo encerrar la obra en estos esquemas dadas las muchas irregularidades mencionadas anteriormente, pero si fuese necesario definir un esquema formal tradicional para la obra la forma ternaria sería la más adecuada partiendo del resumen de secciones que se realizó en el segundo esquema. Sin embargo no se debe olvidar que la sección C resulta así demasiado larga en comparación a las demás (A y B), además de que cada *solo* instrumental tiene su propia extensión dependiendo del desarrollo melódico de cada instrumento; así C

(piano) tendría tres temas y un puente, D (guitarra eléctrica) cuatro temas y un puente, E (diálogo entre piano y guitarra eléctrica) dos temas más un tema incompleto y un compás de transición o puente, F (bajo) dos temas, hablando entonces de una forma ternaria.

La sección A corresponde a los compases uno a veinte. En los compases de uno a cuatro la guitarra electroacústica emplea dos acordes cuartales C#4 y B4, que en armonía corresponden respectivamente a lo que sería A9/C# y G9/B. La batería acompaña con algunos golpes en el charles generando en conjunto ambos instrumentos una atmosfera de textura suave.

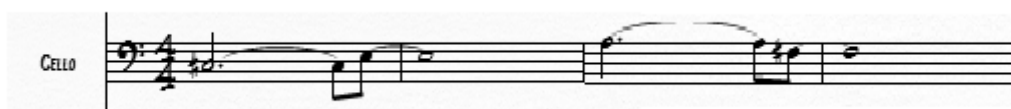
Figura 90. Compases uno a cuatro. Batería y guitarra electroacústica



The image shows a musical score for two instruments: Drum Set and Acoustic Guitar. The time signature is 4/4. The Drum Set part is written on a single staff with a key signature of one sharp (F#) and uses standard drum notation, including quarter notes and eighth notes with 'x' marks indicating cymbal hits. The Acoustic Guitar part is written on a single staff with a key signature of one sharp (F#) and uses chordal notation with stems and flags, indicating a sequence of chords and melodic lines.

Del compás cinco al ocho se introduce el violoncelo, el cuál ejecuta una escala de B en su séptimo modo (locrio), apoyando la textura de los dos instrumentos anteriores.

Figura 91. Compases cinco a ocho. Violoncelo



The image shows a musical score for the Cello. The time signature is 4/4 and the key signature is one sharp (F#). The notation is written on a single staff in bass clef, showing a melodic line with a slur over the first four measures and a fermata over the final measure.

En el compás nueve entra la guitarra eléctrica con una escala de B en grupos de semicorcheas que repiten una misma nota en los primeros dos pulsos de cada compás. Este desarrollo posiciona a la guitarra en una capa por encima del violoncelo, la guitarra electroacústica y la batería dada su textura un poco más áspera.

Figura 92. Compases nueve a doce

Musical score for measures 9-12. The score includes four staves: D.S. (Drum Set), E.Gtr. (Electric Guitar), Ac.Gtr. (Acoustic Guitar), and Vc. (Violoncelo). The E.Gtr. part features a melodic line in B major using eighth notes in groups of two per measure. The Ac.Gtr. part provides harmonic support with chords. The Vc. part has a simple bass line.

En el compás trece el piano entra con una armonía propia del género funk con un solo acorde: E7b10. La guitarra eléctrica realiza una pequeña variación sobre la escala de B dando más versatilidad a su melodía. El piano yuxtapone una atmosfera un tanto intranquila sobre la ya antes mencionada.

Figura 93. Compases trece a dieciséis

Musical score for measures 13-16. The score includes five staves: D.S. (Drum Set), E.Gtr. (Electric Guitar), Ac.Gtr. (Acoustic Guitar), Vc. (Violoncelo), and Pno. (Piano). The Pno. part enters in measure 13 with a funk-style E7b10 chord. The E.Gtr. part continues its melodic line with some variation. The Ac.Gtr. part remains harmonic. The Vc. part continues its bass line. The D.S. part provides a steady drum pattern.

En el compás diecisiete entra el bajo realizando un acompañamiento en Em. La batería realiza una variación dejando a un lado el ritmo solamente en el charles para llevar un ritmo más marcado de lo que es el rock-funk. Aquí la batería presenta una textura similar a la de la guitarra eléctrica pero un poco más fuerte, posicionándose en la misma capa de la guitarra eléctrica y dejando en el medio la capa del piano.

Figura 94. Compases diecisiete a veinte

The image shows a musical score for measures 17 to 20. It consists of six staves: D.S. (Drum Set), E.Gtr. (Electric Guitar), Ac.Gtr. (Acoustic Guitar), Vc. (Bass), E.B. (Electric Bass), and Pno. (Piano). The D.S. staff shows a complex drum pattern with various notes and rests. The E.Gtr. and Ac.Gtr. staves show rhythmic patterns and chords. The Vc. staff shows a bass line. The E.B. staff shows a bass line. The Pno. staff shows chords and arpeggios.

Aquí finaliza la sección A en la que claramente la entrada de cada instrumento se ha ido dando por turnos para definir así en principio cuál será el papel de cada uno. La sección B comprende los compases del veintiuno al cuarenta y cuatro.

Del compás veintiuno a veinticuatro el piano agrega el acorde D#7b10 junto al acorde E7b10 y continua desarrollándose en clave de sol. La guitarra electroacústica emplea acordes cuartales: C#4 (A9/C#) en compases veintiuno y veintidós, altera C#4 (A9b6/C#) cambiando la nota *mi* por *fa*, y en el compás veinticuatro vuelve al acorde cuartal C#4 (A9/C#). La guitarra eléctrica realiza

repeticiones sobre los grados 1 y 2 de la escala de B. El bajo acompaña en B durante los dos primeros pulsos y en Em en los dos últimos pulsos de cada compás.

Figura 95. Compases veintiuno a veinticuatro

The musical score for measures 21-24 is presented in a multi-staff format. The staves are labeled as follows from top to bottom: D.S. (Drum Set), E.Gtr. (Electric Guitar), Ac.Gtr. (Acoustic Guitar), Vc. (Violoncello), E.B. (Electric Bass), and Pno. (Piano). The score shows the rhythmic and melodic development of each instrument across the four measures. The D.S. part features a consistent drum pattern. The E.Gtr. and Ac.Gtr. parts show complex rhythmic patterns and chordal structures. The Vc. part is mostly silent, with some dynamics markings. The E.B. part provides a steady bass line. The Pno. part features a melodic line with chords, alternating between different keys as described in the text.

En los compases veinticinco a veintiocho el bajo se desarrolla de igual manera que en los anteriores cuatro compases. La guitarra eléctrica realiza una variación sobre la escala de B (emplea más grados de la escala y desarrolla una melodía reiterativa). La guitarra electroacústica emplea el acorde cuartal C#4 (A9/C#) y su alteración C#4 (A9b6/C#) en el compás veinticinco, B4 (G9/B) en compases veintiséis a veintisiete, en compás veintiocho de igual manera que en el veinticinco (C#4 (A9/C#)). El piano alterna la ejecución de los acordes D#7b10 y E7b10 en clave de sol (dos primeros pulsos) y clave de fa (dos últimos pulsos) en los compases veinticinco a veintisiete y en el compás veintiocho realiza la misma ejecución pero solo en clave de sol. El violoncelo desarrolla una melodía en nB a través de notas largas.

Figura 96. Compases veinticinco a veintiocho

Musical score for measures 25 to 28. The score includes six staves: D.S. (Drum Set), E.Gtr. (Electric Guitar), Ac.Gtr. (Acoustic Guitar), Vc. (Violoncello), E.B. (Electric Bass), and Pno. (Piano). The D.S. staff shows a rhythmic pattern of eighth notes. The E.Gtr. and Ac.Gtr. staves show complex rhythmic patterns with many beamed notes. The Vc. staff shows a simple bass line. The E.B. staff shows a bass line with a '24' marking below the first measure. The Pno. staff shows a complex harmonic accompaniment with many beamed notes.

Del compás veintinueve al treinta y dos ambas guitarra permanecen en silencio permitiendo así centrar la atención en la imitación del violoncello sobre los cuatro compases anteriores además del acompañamiento del piano (el mismo que en los cuatro compases anteriores) y el del bajo que se realiza en Em imitando el desarrollo del compás diecisiete.

Figura 97. Compases veintinueve a treinta y dos. Piano, bajo y violoncello

Musical score for measures 29 to 32. The score includes four staves: D.S. (Drum Set), Vc. (Violoncello), E.B. (Electric Bass), and Pno. (Piano). The D.S. staff shows a rhythmic pattern of eighth notes. The Vc. staff shows a simple bass line. The E.B. staff shows a bass line. The Pno. staff shows a complex harmonic accompaniment with many beamed notes.



En los compases treinta y tres a treinta y seis el bajo y el piano se desarrollan de igual manera que en los anteriores cuatro compases (veinticinco a veintiocho). El violoncelo desarrolla una melodía mejor estructurada por medio de la escala de B y en dirección ascendente. La guitarra electroacústica acompaña rítmicamente la melodía del violoncelo con los acordes cuartales C#4 (A9/C#) y B4 (G9/B).

Figura 98. Compases treinta y tres a treinta y seis. Bajo, violoncelo, piano y guitarra electroacústica

The image shows a musical score for measures 33 to 36. It consists of five staves: D.S. (Drum Set), Ac.Gtr. (Acoustic Guitar), Vc. (Violoncelo), E.B. (Bajo), and Pno. (Piano). The D.S. staff shows a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks above them, indicating a specific drumming technique. The Ac.Gtr. staff features a series of chords, primarily triads, in the treble clef. The Vc. staff shows a melodic line in the bass clef, moving in an ascending direction. The E.B. staff shows a melodic line in the bass clef, moving in a descending direction. The Pno. staff shows a complex chordal accompaniment in both treble and bass clefs, with many chords beamed together.

Del compás treinta y siete al cuarenta el piano y el bajo se desarrollan de igual manera que en los anteriores cuatro compases (treinta y tres a treinta y seis). El violoncelo desarrolla la respuesta a la melodía anterior empleando la escala de B en orden descendente. La guitarra electroacústica acompaña la melodía como lo hizo en los anteriores cuatro compases con una pequeña variación en el comás cuarenta en donde emplea el acorde cuartal C#4 (A9/C#) y su alteración C#4 (A9b6/C#).

Figura 99. Compases treinta y siete a cuarenta. Bajo, violoncelo, piano y guitarra electroacústica

The musical score for measures 37-40 consists of five staves. The top staff is labeled 'D.S.' and contains a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks above them, indicating a specific technique. The second staff, 'Ac.Gtr.', shows a series of chords in the treble clef. The third staff, 'Vc.', shows a melodic line in the bass clef. The fourth staff, 'E.B.', shows a melodic line in the bass clef. The fifth staff, 'Pno.', shows a complex chordal texture in the grand staff.

Los compases cuarenta y uno a cuarenta y cuatro son un momento de resonancia de lo ejecutado en los anteriores cuatro compases, escuchando el último acorde de la guitarra electroacústica en el compás cuarenta y uno y la última nota de la melodía del violoncelo hasta el compás cuarenta y dos, y en los demás solamente a la batería, por lo que puede llamarse a estos cuatro compases una extensión del compás cuarenta o un puente hacia la siguiente sección.

Figura 100. Compases cuarenta y uno a cuarenta y cuatro. Guitarra electroacústica, violoncelo y batería.

The musical score for measures 41-44 consists of three staves. The top staff is labeled 'D.S.' and shows a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks. The second staff, 'Ac.Gtr.', shows a series of chords in the treble clef. The third staff, 'Vc.', shows a melodic line in the bass clef.

Del compás cuarenta y cinco al compás cien se encuentra definida lo que sería la sección C, en donde se desarrolla el material solista del piano (la que sería la sección C), guitarra eléctrica (la que sería la sección D), el dialogo melódico y armónico entre guitarra eléctrica y piano (la que sería la sección E), y el material solista del bajo (la que sería la sección F).

La sección del solo instrumental acompañado de los demás instrumentos comprende los compases cuarenta y cinco a sesenta. En los compases cuarenta y cinco a cuarenta y ocho la guitarra electroacústica realiza el acompañamiento con los acordes E7b10 y B7. El violoncelo desarrolla en notas cortas una escala de tonos enteros (escala a partir de la nota si). El bajo acompaña en Em. El piano empieza el desarrollo melódico con una escala pentatónica en Em, empleando además algunos cromatismos propios de la escala blues (sol#).

Figura 101. Compases cuarenta y cinco a cuarenta y ocho. Guitarra electroacústica, violoncelo, bajo, batería y piano.

The image shows a musical score for five instruments: D.S. (Drum Set), Ac.Gtr. (Acoustic Guitar), Vc. (Violoncelo), E.B. (Bajo), and P.Ho. (Piano). The score is written for measures 45 through 48. The D.S. part shows a consistent rhythmic pattern. The Ac.Gtr. part features chords E7b10 and B7. The Vc. part plays a scale of whole tones starting on B. The E.B. part provides a bass line in E minor. The P.Ho. part begins with a pentatonic scale in E minor, including a chromatic alteration (sol#).

Del compás cuarenta y nueve al cincuenta y dos la guitarra electroacústica acompaña con los acordes cuartales D#4, C#4 y B4 siguiendo con el bajo de cada acorde la escala de tonos a partir de la nota si. Entra la guitarra eléctrica a

acompañar con los acordes E7b10 y B7, lo que genera dos capas diferentes entre guitarra electroacústica y eléctrica ubicando la capa de la guitarra eléctrica delante de la capa de la guitarra electroacústica, además de formar texturas similares pero con algunas diferencias (la capa de la guitarra eléctrica maneja una textura menos homogénea que la de la guitarra electroacústica). El bajo continúa con su acompañamiento en Em y el violoncelo con la escala de tonos enteros. El piano toma una dirección melódica descendente empleando la escala pentatónica de Em y también la escala de Em dórico (6 grado #) además de algunos cromatismos, todo en clave de sol.

Figura 102. Compases cuarenta y nueve a cincuenta y dos.

The image shows a musical score for measures 49 to 52. The score is arranged in six staves, labeled from top to bottom as D.S., E.Gtr., Ac.Gtr., Vc., E.B., and Pna. The D.S. staff contains a rhythmic pattern of eighth notes. The E.Gtr. and Ac.Gtr. staves show complex chordal textures with various accidentals. The Vc. staff features a melodic line with a *sf* dynamic marking. The E.B. staff has a melodic line with a *f* dynamic marking. The Pna. staff shows a descending melodic line with chromaticism. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

En los compases cincuenta y tres a cincuenta y seis la guitarra eléctrica y la electroacústica junto con el bajo realizan el mismo acompañamiento que en los compases cuarenta y nueve a cincuenta y dos. El violoncelo continúa con la escala de tonos enteros. El piano emplea la escala de tonos enteros (al igual que el violoncelo a partir de la nota *si*) y los dos acordes cuartales C#4 y B4. En el compás cincuenta y seis el piano utiliza las notas *mi* y *fa* como un enlace con el desarrollo en G# m de la guitarra eléctrica en la siguiente sección (*fa* es una nota de paso a *sol#*).

Figura 103. Compases cincuenta y tres a cincuenta y seis

The musical score for measures 53-56 is presented in a multi-staff format. The top staff is labeled 'D.S.' and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff is 'E.Gtr.' (Electric Guitar), showing a series of chords. The third staff is 'Ac.Gtr.' (Acoustic Guitar), featuring a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The fourth staff is 'Vc.' (Bass), with a steady eighth-note accompaniment. The fifth staff is 'E.B.' (Electric Bass), also with a steady eighth-note accompaniment. The bottom two staves are for the piano ('Pno.'), with the right hand playing chords and the left hand playing a rhythmic accompaniment.

Los compases cincuenta y siete a sesenta son un fragmento de preparación y transición hacia la sección de la guitarra eléctrica. El bajo realiza el acompañamiento en Em. El piano acompaña con los acordes cuartales E#4, D#4, G4, C#4 y B4. La guitarra eléctrica realiza una introducción a la tonalidad de G#m a partir de los grados 3 y 4 de esta tonalidad que es además en la que fundamentará su desarrollo melódico en la siguiente sección.

Figura 104. Compases cincuenta y siete a sesenta. Bajo, piano y guitarra eléctrica.

The musical score for measures 57-60 continues the multi-staff format. The top staff is 'D.S.' with a melodic line. The second staff is 'E.Gtr.' (Electric Guitar), showing a series of chords. The third staff is 'E.B.' (Electric Bass), with a steady eighth-note accompaniment. The bottom two staves are for the piano ('Pno.'), with the right hand playing chords and the left hand playing a rhythmic accompaniment.

En el compás sesenta y uno se da inicio a la sección del *solo* de la guitarra eléctrica. Del compás sesenta y uno a sesenta y cuatro La guitarra electroacústica acompaña con los acordes Em7 y Dm7. El bajo lleva el acompañamiento en Em. El piano continúa el mismo acompañamiento con acordes cuartales de los compases cincuenta y siete a sesenta (siguiendo con el bajo de cada acorde la escala de tonos enteros). La guitarra eléctrica desarrolla su ejecución melódica a través de las escalas de G#m y su pentatónica menor.

Figura 105. Compases sesenta y uno a sesenta y cuatro.

The image shows a musical score for measures 61 to 64. It consists of five staves: D.S. (Drum Set), E.GTR. (Electric Guitar), Ac.GTR. (Acoustic Guitar), E.B. (Electric Bass), and P.HU. (Piano). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The D.S. staff shows a drum pattern with snare and bass drum. The E.GTR. staff has a melodic line starting with a forte (f) dynamic. The Ac.GTR. staff has a chordal accompaniment with a mezzo-forte (mf) dynamic. The E.B. staff has a bass line with a mezzo-forte (mf) dynamic. The P.HU. staff has a piano accompaniment with a mezzo-forte (mf) dynamic.

En los compases sesenta y cinco a sesenta y ocho el bajo y el piano realizan una imitación de su desarrollo en los compases anteriores (sesenta y uno a sesenta y cuatro). La guitarra electroacústica acompaña con los acordes Em7, Dm7, Cm7 y Bm7 (siguiendo con el bajo de cada acorde parte de la escala de Em pero armónicamente realizando una sucesión de acordes menores con séptima menor). La guitarra eléctrica emplea las escalas de G#m y su pentatónica menor en los compases sesenta y cinco a sesenta y seis (agregando cromatismos de apoyaturas sobre notas de la escala como notas de color), y en los compases sesenta y siete

a sesenta y ocho emplea los acordes G#m7, G#/F# y D#7/A (en este último acorde la nota *sol* es enarmónico de *fax* que no puede escribirse como doble sostenido debido a la capacidad del editor musical en software).

Figura 106. Compases sesenta y cinco a sesenta y ocho

The image shows a musical score for measures 65 to 68. It consists of five staves: D.S. (Drum Set), E. Gtr. (Electric Guitar), Ac. Gtr. (Acoustic Guitar), E. B. (Electric Bass), and P. No. (Piano). The D.S. staff shows a rhythmic pattern with eighth notes and rests. The E. Gtr. staff has a melodic line with various accidentals. The Ac. Gtr. staff features block chords. The E. B. staff has a bass line with eighth notes. The P. No. staff shows quarter chords. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

En el compás sesenta y nueve al setenta y dos la guitarra eléctrica entra en silencio para dar paso al segundo tema de su sección en donde se plantea una atmosfera calmada de una textura suave a cargo de los demás instrumentos. La guitarra electroacústica acompaña con los acordes Em7, Dm7, Cm7 y Bm7. El bajo y el violoncelo realizan notas de acompañamiento sobre la armonía de la guitarra electroacústica. El piano emplea acordes cuartales siguiendo con el bajo de cada uno la escala de tonos enteros (a partir de *si*): B4, A4, C#4 y D#4.

Del compás setenta y tres al setenta y seis el violoncelo y la guitarra electroacústica se desarrollan de igual manera que en los anteriores cuatro compases. El bajo acompaña con una melodía sencilla que se dirige hacia Em. El piano continúa con acordes cuartales realizando una pequeña variación: B4, A4, C#4, E#4 y D#4.

Figura 107. Compases setenta y nueve a setenta y dos

Musical score for measures 79-82. The score is arranged in five systems. The first system is for the Double Bass (D.S.) with a treble clef and a key signature of one flat, containing rhythmic notation with 'x' marks above the staff. The second system is for Acoustic Guitar (Ac.Gtr.) with a treble clef, a key signature of one flat, and a dynamic marking of *mf*. The third system is for Violoncello (Vc.) with a bass clef and a dynamic marking of *mp*. The fourth system is for Electric Bass (E.B.) with a bass clef. The fifth system is for Piano (Pno.) with a grand staff (treble and bass clefs). The piano part features complex chordal textures with many accidentals.

Figura 108. Compases setenta y tres a setenta y seis

Musical score for measures 73-76. The score is arranged in five systems. The first system is for the Double Bass (D.S.) with a treble clef and a key signature of one flat, containing rhythmic notation with 'x' marks above the staff. The second system is for Acoustic Guitar (Ac.Gtr.) with a treble clef, a key signature of one flat, and a dynamic marking of *mf*. The third system is for Violoncello (Vc.) with a bass clef. The fourth system is for Electric Bass (E.B.) with a bass clef. The fifth system is for Piano (Pno.) with a grand staff (treble and bass clefs). The piano part features complex chordal textures with many accidentals.



Del compás setenta y siete al ochenta el bajo, la batería y la guitarra electroacústica sientan la base de la siguiente sección. La guitarra electroacústica y el bajo emplean el acorde Em7b9.

Figura 109. Compases setenta y siete a ochenta. Guitarra electroacústica, bajo y batería

En el compás ochenta y uno se da inicio a la sección del dialogo entre el piano y la guitarra como papeles protagonistas. Del compás ochenta y uno a ochenta y cuatro la guitarra electroacústica y el bajo continúan con la base establecida anteriormente (compases setenta y siete a ochenta). El piano emplea en el dialogo con la guitarra eléctrica la escala de tonos enteros a partir de la nota si y la guitarra eléctrica la escala de G#m.

Figura 110. Compases ochenta y uno a ochenta y cuatro. Piano y guitarra eléctrica

En el compás ochenta y cinco hasta el ochenta y siete el bajo y la guitarra electroacústica realizan el acompañamiento base establecido en los compases setenta y siete a ochenta. En el compás ochenta y cinco el piano emplea la escala de tonos enteros y la guitarra eléctrica la escala de G#m. En el compás ochenta y

seis guitarra eléctrica y piano en G#m. En el compás ochenta y siete la guitarra eléctrica emplea dos acordes cuartales de los cuales altera algunos de los intervalos que los conforman: A#m7b5/G3 (sol# a do# - 4ta justa, mi a la# - 4ta aumentada) y Dm7b5 (do# a fa# - 4ta justa, la a re# - 4ta aumentada). En el mismo compás el piano emplea la escala pentatónica de G#m con algunos cromatismos.

Figura 111. Compases ochenta y cinco a ochenta y siete

The image shows a musical score for measures 85, 86, and 87. The score is arranged in five systems, each with a different instrument: D.S. (Drum Set), E. Gtr. (Electric Guitar), Ac. Gtr. (Acoustic Guitar), E.B. (Electric Bass), and Pno. (Piano). The key signature is G#m (two sharps: F# and C#). The time signature is 4/4. The D.S. part shows a consistent drum pattern. The E. Gtr. part features a melodic line with some chromaticism. The Ac. Gtr. part provides a harmonic accompaniment with chords. The E.B. part plays a steady bass line. The Pno. part plays a pentatonic scale with some chromatic alterations.

El compás ochenta y ocho resulta una elisión entre este tema y el siguiente. El piano emplea la escala de tonos enteros descendente alternando notas entre sus dos claves. La guitarra eléctrica también emplea la escala de tonos. El acompañamiento base de la guitarra electroacústica y el bajo sigue siendo el mismo anterior (compases setenta y siete a ochenta).

Los compases ochenta y nueve a noventa y uno (junto con el ochenta y ocho) corresponden a l siguiente tema. En el compás ochenta y nueve la guitarra eléctrica emplea la escalad e tonos enteros. El piano también usa la escala de tonos enteros armonizada con cuartas justas en cada una de sus claves. En los compases del noventa al noventa y uno la guitarra eléctrica y el piano realizan un dialogo de pregunta y respuesta a través de la imitación de la escala de tonos enteros.

Figura 112. Compás ochenta y ocho

Musical score for measures 88 and 89. The score includes five staves: D.S. (Drum Set), E.Gtr. (Electric Guitar), Ac.Gtr. (Acoustic Guitar), E.B. (Electric Bass), and Pno. (Piano). The D.S. staff shows a drum pattern with 'x' marks above the notes. The E.Gtr. staff has a melodic line with a key signature of one sharp (F#). The Ac.Gtr. staff features a chordal accompaniment. The E.B. staff has a bass line. The Pno. staff is split into two staves, showing a complex harmonic texture.

Figura 113. Compases ochenta y nueve a noventa y uno

Musical score for measures 89, 90, and 91. The score includes five staves: D.S. (Drum Set), E.Gtr. (Electric Guitar), Ac.Gtr. (Acoustic Guitar), E.B. (Electric Bass), and Pno. (Piano). The D.S. staff shows a drum pattern with 'x' marks above the notes. The E.Gtr. staff has a melodic line with a key signature of one sharp (F#). The Ac.Gtr. staff features a chordal accompaniment. The E.B. staff has a bass line. The Pno. staff is split into two staves, showing a complex harmonic texture. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is present in the E.B. staff at the beginning of measure 91.

El compás noventa y dos es un compás fuera de la sección del diálogo entre la guitarra eléctrica y el piano, cuyo fin es establecer la base para la sección siguiente (papel protagonista del bajo) a manera de preparación y puente a cargo del bajo y la guitarra electroacústica.

Figura 114. Compás noventa y dos. Guitarra electroacústica, bajo y batería

The image shows a musical score for three instruments: D.S. (Drum Set), Ac. GTR. (Acoustic Guitar), and E.B. (Electric Bass). The D.S. staff has a drum pattern with 'x' marks indicating hits. The Ac. GTR. staff shows a series of chords. The E.B. staff shows a melodic line.

En el compás noventa y tres se da inicio a la sección del bajo, el cuál desarrolla su melodía a través de la escala pentatónica de Em más el segundo grado bemol, generando una pregunta de dos compases (noventa y tres a noventa y cuatro) en compañía de la batería. En los compases noventa y cinco a noventa y seis tanto el bajo como las dos guitarras, el violoncelo y el piano responden a la anterior pregunta con un acompañamiento en Em7b9 (el violoncelo ejecuta su línea de acompañamiento en *stacatto*).

En los compases del noventa y siete al cien la estructura es la misma que en los anteriores cuatro compases (pregunta de dos compases del bajo y respuesta de dos compases de todo el conjunto). El acompañamiento instrumentales el mismo y el bajo emplea la misma escala pentatónica menor con el segundo grado bemol pero desarrollando una pregunta diferente al anterior tema.

Figura 115. Compases noventa y tres a noventa y seis

Musical score for measures 93-96. The score is arranged in six staves: D.S. (Drum Set), E.Gtr. (Electric Guitar), Ac.Gtr. (Acoustic Guitar), Vc. (Violoncello), E.B. (Electric Bass), and Pno. (Piano). The D.S. staff shows a complex rhythmic pattern with many 'x' marks indicating cymbal hits. The E.Gtr. and Ac.Gtr. staves feature block chords. The Vc. and E.B. staves have a steady eighth-note bass line. The Pno. staff has block chords in the right hand and rests in the left hand. A 'pp' dynamic marking is present in the piano part.

Figura 116. Compases noventa y siete a cien

Musical score for measures 97-100. The score is arranged in six staves: D.S. (Drum Set), E.Gtr. (Electric Guitar), Ac.Gtr. (Acoustic Guitar), Vc. (Violoncello), E.B. (Electric Bass), and Pno. (Piano). The D.S. staff shows a complex rhythmic pattern with many 'x' marks indicating cymbal hits. The E.Gtr. and Ac.Gtr. staves feature block chords. The Vc. and E.B. staves have a steady eighth-note bass line. The Pno. staff has block chords in the right hand and rests in the left hand. A 'pp' dynamic marking is present in the piano part.

Los compases del ciento uno al ciento cuatro se encuentran por fuera de la sección del bajo y son un puente hacia la recapitulación de la última sección de la pieza (A'). El piano emplea la escala de tonos enteros y el bajo la pentatónica de Em con el segundo grado bemol (además de algunos cromatismos). La guitarra electroacústica acompaña con el acorde Em7b9 hasta el compás ciento tres. El violoncelo acompaña con algunas notas de la escala de tonos enteros que venía ejecutando anteriormente (a partir de la nota si). La guitarra eléctrica usa la escala pentatónica de G#m (descendente) del compás ciento uno al ciento tres, y en el compás ciento cuatro usa una escala cromática.

Figura 117. Compases ciento uno a ciento cuatro

The image shows a musical score for measures 101 to 104. The score is arranged in six staves, labeled from top to bottom as D.S., E.Gtr., Ac.Gtr., Vc., E.B., and PNO. The D.S. staff is in a high register with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The E.Gtr. staff is in a high register with a treble clef and a key signature of one sharp. The Ac.Gtr. staff is in a high register with a treble clef and a key signature of one sharp, featuring block chords. The Vc. staff is in a low register with a bass clef and a key signature of one sharp. The E.B. staff is in a low register with a bass clef and a key signature of one sharp. The PNO. staff is in a low register with a bass clef and a key signature of one sharp. The music consists of rhythmic patterns and melodic lines for each instrument, with some dynamics markings like 'f' and 'mf'.

Del compás ciento cinco al ciento veinticuatro se define la sección A' con una recapitulación de la sección A pero con algunas variaciones, Del compás ciento cinco al ciento ocho la guitarra eléctrica imita el tema de los compases veinticinco a veintiocho. El piano, bajo y guitarra electroacústica imitan el tema de los

compases diecisiete a veinte. El violoncelo imita su desarrollo en los compases cuatro a siete con una pequeña variación en el compás ciento cinco respecto al cuatro.

Figura 118. Compases ciento cinco a ciento ocho

The image shows a musical score for measures 115 to 118. The score is arranged in six staves. From top to bottom, the staves are labeled: D.S. (Drums), E.Gtr. (Electric Guitar), Ac.Gtr. (Acoustic Guitar), Vc. (Violoncello), E.B. (Electric Bass), and Pno. (Piano). The D.S. staff shows a rhythmic pattern of eighth notes. The E.Gtr. staff shows a melodic line with eighth notes. The Ac.Gtr. staff shows a chordal accompaniment with eighth notes. The Vc. staff shows a melodic line with eighth notes. The E.B. staff shows a rhythmic pattern of eighth notes. The Pno. staff shows a chordal accompaniment with eighth notes.

En los compases ciento nueve a ciento doce el violoncelo imita los compases del cuatro al siete sin ninguna variación. Los demás instrumentos imitan los cuatro compases anteriores.

Del compás ciento trece al ciento dieciséis el violoncelo ejecuta la misma imitación anterior. La guitarra electroacústica imita el acompañamiento que realiza en los compases diecisiete a veinte. La guitarra eléctrica imita el tema que desarrolla en los compases nueve a doce. El piano realiza el mismo acompañamiento que en los anteriores cuatro compases pero reducido a la mitad (acompañamiento en dos de cuatro pulsos por compás). La batería utiliza el charles únicamente para el acompañamiento rítmico.

Figura 119. Compases ciento trece a ciento dieciséis

The musical score for measures 13-16 features five staves: D.S. (Drum Set), E.Gtr. (Electric Guitar), Ac.Gtr. (Acoustic Guitar), Vc. (Violoncello), and Pno. (Piano). The D.S. staff shows a rhythmic pattern of eighth notes. The E.Gtr. staff has a melodic line with eighth notes. The Ac.Gtr. staff plays chords with accents. The Vc. staff has a melodic line with a slur. The Pno. staff plays chords with accents.

En los compases ciento diecisiete a ciento veinte el piano y la guitarra electroacústica emplean acordes cuartales en la misma inversión (imitación de la armonía que desarrollan en los compases uno a cuatro). La guitarra eléctrica marca con la misma armonía los acentos sobre los acordes ejecutados por el piano y la guitarra electroacústica (con los mismos acordes).

Figura 120. Compases ciento diecisiete a ciento veinte

The musical score for measures 17-20 features five staves: D.S. (Drum Set), E.Gtr. (Electric Guitar), Ac.Gtr. (Acoustic Guitar), Vc. (Violoncello), and Pno. (Piano). The D.S. staff shows a rhythmic pattern of eighth notes. The E.Gtr. staff has a melodic line with eighth notes. The Ac.Gtr. staff plays chords with accents. The Vc. staff has a melodic line with a slur. The Pno. staff plays chords with accents.



En los últimos cuatro compases (ciento veintiuno a ciento veinticuatro) la guitarra eléctrica, el piano y la guitarra electroacústica imitan la armonía de la guitarra electroacústica en los ciento diecisiete a ciento veinte. En el compás ciento veinticuatro finaliza la pieza con una ligadura sobre nota larga de la última ejecución de los tres instrumentos en el compás anterior y la batería finaliza con el charles y uno de los platos (crash).

Figura 121. Compases ciento veintiuno a ciento veinticuatro

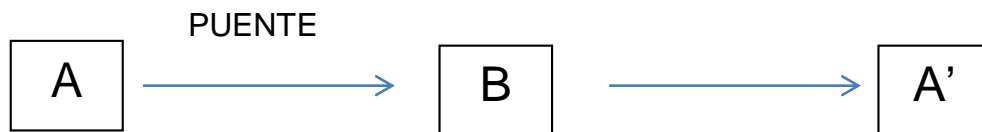
The image shows a musical score for measures 211 to 214. The score is written for four instruments: Drums (D.S.), Electric Guitar (E.GTR.), Acoustic Guitar (Ac.GTR.), and Piano (PIA.). The Drums part is in the top staff, showing a series of 'x' marks indicating hits on the snare and cymbals. The Electric Guitar, Acoustic Guitar, and Piano parts are in the bottom three staves, showing a complex harmonic structure with many notes and accidentals. The Piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs). The score ends with a double bar line and repeat signs.

Así finaliza este rock-funk que es el resultado varias herramientas compositivas como lo son las capas, la atmosfera y las texturas (principalmente texturas y capas en las primeras secciones A y B).

## Análisis obra “Into the fear”

La presente obra se encuentra catalogada dentro de la música programática y es un poema sinfónico. Consta de un movimiento, es de forma ternaria y su esquema es el siguiente:

Figura 122. Esquema forma “Into the fear”



En esta obra se desarrollada una trama dentro de la cabeza de un personaje hipotético, el cual se encuentra atrapado en sus pensamientos dada su condición dentro de una celda en prisión. Sin dar importancia a las razones del confinamiento ni a la inocencia o culpabilidad del individuo, el miedo y el camino hacia la locura es la trama principal de este poema sinfónico.

La obra ha sido compuesta en la tonalidad de Em dada la posibilidad de emplear el registro más cómodo para la guitarra; sin embargo cabe aclarar que la obra no sigue los lineamientos armónicos y melódicos convencionales o tradicionales. A través de la naturaleza de su forma y un escrito en prosa, la composición tiene por objetivo recrear una propuesta de imágenes sobre una historia narrada por el compositor, a la vez que incitar al público a crear su propia historia, basándose en la relatividad del resultado al escuchar una creación artística.

*Into the fear: Confinado a paredes y sombras estáticas mis días de tormento se valen ahora de la carencia de hechos que alimenten las ganas de seguir de pie. La soledad misma ha huido de este féretro que encadena mi alma a las ganas de volar, pues el asfalto se me ha metido por entre los sentidos e invade como un cáncer toda probabilidad de soñar despierto. Algunas veces algún ruido extranjero resuena infinitamente a manera de eco, creando relojes a través de sonidos que supongo*

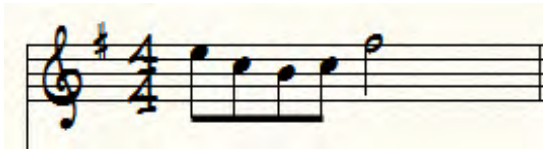
*imaginarios y que cuentan a manera de burla el lento paso de un tiempo que perdió sus fronteras en este desierto sin sol ni luna.*

*En un intento de escapar a la peligrosa monotonía la mente agotada intenta con gran esfuerzo presentar salidas de este sórdido agujero y uno a uno aparecen los peldaños que al parecer llevan a algún lugar. Detrás de mí una sombra asesina comienza a invadir todo el cuarto y no tengo otra opción más que seguir la corriente a mis pensamientos en forma de escalera. Con miedo y lentamente avanzo hacia donde se supone es arriba, donde con esperanzas que aceleran mis latidos he podido divisar el final de un pozo profundo; cada escalón que piso produce sonidos que se pintan como gestos minúsculos en cada poro del rostro que junto con mi cuerpo dejé a las fauces de esa materia oscura que devoró mis carcelarios aposentados. Cada vez más cerca de la salida y la oscuridad casi tocando mis prejuicios; a punto de ser devorado me atrevo a saltar hacia donde habita algo más que el frío y el silencio, pero todo se derrumba frente a mí y sin escaleras o suelo que me esperen la caída golpea la poca conciencia que me queda.*

*Del pecho y la ceguera que aquí me domina algo se quiere levantar y cargar conmigo: al parecer no he muerto y del pozo de brea en el que me encuentro intento escapar con la voluntad que de algún rincón de mi humanidad ha decidido salir. El pánico y la nada se aferran a mí con intensidad de invadir hasta el último centímetro de mis pulmones y posterior luchar con lo que me queda a la mano, logro salir desnudo y arañado de esa espesa perdición. Consigo aprovechar la caída que ha sufrido la realidad y beso al fin ese punto lumínico que se presentó como el final de este caos sin olor, color, sonido, textura o sabor alguno. El primer contacto hiere un poco mis sentidos pero todo se siente claro y nuevo, tranquilo. Poco a poco mis sentidos se estabilizan y como si algo me despertara de un sobresalto, aparezco sentado en medio de esta maldita celda que es mi realidad.*

La sección A comprende los compases uno a cincuenta y seis. En el primer compás se presenta el motivo de la obra interpretado por la guitarra, el cual se repite durante toda la sección a través de reiteraciones y variaciones.

Figura 123. Compás uno. Motivo principal



Durante los primeros cuatro compases se repite el motivo sin acompañamiento de los demás instrumentos.

Al finalizar el cuarto compás el piano da con una corchea en ante compás la entrada para el siguiente tema entre los compases cinco a ocho. El piano ejecuta algunas notas del motivo y otras complementarias a este (posteriormente expuestas) mientras el violoncelo se encarga de crear una atmósfera oscura a través de notas largas y saltando un compás (la que se supone es la tónica *mi*).

Figura 124. Compases cuatro a cinco. Guitarra, piano y violoncelo



De los compases nueve a doce se desarrolla una variación en el motivo (complemento antes mencionado) generando una respuesta al mismo y ejecutada por la guitarra. Piano emplea notas en conjunto tomadas del motivo principal y

utilizando la nota suelta *si* como un recurso de relación entre los sucesos acaecidos en el escrito prosaico. El violoncelo representa el lento paso del tiempo y el bajo representa un eco en respuesta al mismo (misma nota *m*). También se desarrolla una variación cromática sobre el motivo finalizando el compás doce.

Figura 125. Compases nueve a doce

The image shows a musical score for measures 9 through 12. It consists of four staves: Acoustic Guitar (Ac.Gtr.), Piano (Pno.), Violoncello (Vc.), and Contrabajo (Cb.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 9 shows the guitar playing a melodic line, the piano playing chords, the cello playing a single note, and the bass playing a single note. Measures 10 and 11 continue this pattern with variations in the guitar and piano parts. Measure 12 shows a chromatic variation in the guitar part. Measures 13-18 are not shown in this snippet.

En los compases trece a dieciocho la guitarra realiza una variación similar a la anterior. El violoncelo ejecuta dos notas por compás. El piano realiza un acompañamiento con las notas conjuntas tomadas del motivo principal finalizando el tema con una escala cromática que conduce de nuevo al motivo. El bajo se desarrolla de la misma manera que en el anterior tema. El compás diecisiete es una extensión del compás dieciséis realizando una variación sobre el final del anterior compás y sobre la nota *fa#* que ahora es *fa*; el compás dieciocho se presenta como respuesta al compás diecisiete, rompiendo el esquema regular de cuatro compases que venía organizando los temas anteriores.

Figura 126. Compases trece a dieciocho

The image displays a musical score for measures 13 through 18. The score is arranged in two systems. The first system covers measures 13, 14, 15, and 16. The second system covers measures 17, 18, 19, and 20. The instruments are: Acoustic Guitar (Ac.Gtr.), Piano (Pno.), Violoncello (Vc.), and Contrabajo (Cb.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Acoustic Guitar part features a rhythmic pattern of eighth notes. The Piano part includes chords and arpeggiated figures, with some measures marked with a '3' indicating a triplet. The Violoncello part consists of long notes (half notes) in measures 13, 14, 17, and 18, and shorter notes (quarter notes) in measures 15 and 16. The Contrabajo part features a steady eighth-note rhythm throughout.

En los compases diecinueve a veintidós se realizan variaciones de ritmo en los cuatro instrumentos. El bajo desarrolla un ritmo a manera de efecto representativo del latido del corazón. En la guitarra la variación se realiza como una extensión en arpeggio del motivo principal. El piano varía la duración del acompañamiento haciéndolo más corto en el compás veinte, además de incluir en la voz superior un desarrollo melódico en los compases diecinueve y veintidós. El violoncelo ejecuta notas largas (blancas) en el compás diecinueve y notas cortas en el compás veintiuno (negras). El latido desarrollado por el bajo tiene dos objetivos: representar la sensación de intriga y desespero que acorde al paso del tiempo dentro de la obra se irá intensificando y recrear en el público una sensación similar.

Figura 127. Compases diecinueve a veintidós

The musical score for measures 19-22 is arranged in four staves. The top staff is for Acoustic Guitar (Ac.Gtr.) in treble clef, showing a continuous eighth-note arpeggiated pattern. The second staff is for Piano (Pno.) in grand staff, with the right hand playing a melodic line of eighth notes and the left hand providing a harmonic accompaniment of chords. The third staff is for Violoncello (Vc.) in bass clef, playing a steady eighth-note accompaniment. The bottom staff is for Contrabajo (Cb.) in bass clef, also playing a steady eighth-note accompaniment. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Del compás veintitrés a veintiséis el bajo y el violoncelo se desarrollan de igual manera que en los cuatro compases anteriores). La guitarra realiza una variación sobre el motivo cambiando la dirección del arpeggio. El piano realiza una variación en el compás veinticinco empleando tresillos en la voz superior con las notas del motivo a manera de melodía, mientras en la voz inferior continúa con el acompañamiento.

Figura 128. Compases veintitrés a veintiséis

The musical score for measures 23-26 continues the arrangement. The Acoustic Guitar (Ac.Gtr.) staff shows a variation in the arpeggiated pattern. The Piano (Pno.) staff features triplets in the right hand, while the left hand continues with the accompaniment. The Violoncello (Vc.) and Contrabajo (Cb.) parts remain consistent with the previous measures. The key signature and time signature are the same as in Figure 127.

En los compases veintisiete a treinta la guitarra desarrolla una variación sobre el motivo principal empleando tresillos en el compás veintisiete. El piano varía el ritmo de acompañamiento ejecutando notas largas (ligando cinco pulsos). El bajo y el violoncelo imitan los anteriores cuatro compases.

Figura 129. Compases veintisiete a treinta. Guitarra y piano

The musical score for measures 27-30 features two staves: Ac. GTR. (Acoustic Guitar) and PNO. (Piano). The Acoustic Guitar staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It begins with a melodic line in measure 27, followed by a triplet of eighth notes in measure 28, and continues with a similar melodic pattern. The Piano staff is in grand staff (treble and bass clefs). The right hand plays chords and single notes, including a triplet of eighth notes in measure 27. The left hand plays sustained chords and single notes, with a five-measure rest in measure 28.

En los compases treinta y uno a treinta y cuatro la guitarra comienza a ejecutar notas conjuntas a partir del motivo principal. El piano inicia con tresillos en desarrollo melódico y continúa con el acompañamiento. La guitarra emplea notas conjuntas a partir del motivo. En el compás treinta y dos se realiza una variación rítmica en el bajo (desarrollando un latido más definido)

Figura 130. Compases treinta y uno a treinta y cuatro

The musical score for measures 31-34 features four staves: Ac. GTR. (Acoustic Guitar), PNO. (Piano), Vc. (Violoncelo), and Cb. (Bajo). The Acoustic Guitar staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It begins with a chord in measure 31, followed by a melodic line in measure 32, and continues with a similar melodic pattern. The Piano staff is in grand staff (treble and bass clefs). The right hand plays chords and single notes, including a triplet of eighth notes in measure 31. The left hand plays sustained chords and single notes, with a five-measure rest in measure 32. The Violoncelo staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). It begins with a melodic line in measure 31, followed by a five-measure rest in measure 32, and continues with a similar melodic pattern. The Bajo staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). It begins with a melodic line in measure 31, followed by a five-measure rest in measure 32, and continues with a similar melodic pattern.



En los compases treinta y cinco a treinta y ocho la guitarra desarrolla nuevamente el arpeggio del motivo inicial de la pieza. El piano mantiene el mismo desarrollo entre los compases treinta y cinco a treinta y seis, para retomar el ritmo del acompañamiento inicial entre los compases treinta y siete a treinta y ocho. En el compás treinta y seis la guitarra realiza una respuesta al motivo principal con las notas *si* y *la*. El bajo y el violoncelo mantienen el mismo desarrollo.

Figura 131. Compases treinta y cinco a treinta y ocho. Guitarra y piano

The musical score for measures 35-38 features three staves. The top staff, labeled 'Ac.GTR.', shows a melodic line with eighth-note patterns. The middle staff, labeled 'PNO.', has a treble clef with chords and triplets of eighth notes. The bottom staff, labeled 'PNO.', has a bass clef with chords. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Del compás treinta y nueve al cuarenta y dos la guitarra realiza notas conjuntas en los primeros dos compases, y realiza una inversión a manera de respuesta en los compases cuarenta y uno y cuarenta y dos. El piano realiza una variación en el ritmo de acompañamiento mientras el violoncelo y el bajo continúan igual que en los anteriores compases.

Figura 132. Compases treinta y nueve a cuarenta y dos. Guitarra y piano

The musical score for measures 39-42 features three staves. The top staff, labeled 'Ac.GTR.', shows chords in the first two measures followed by a melodic line. The middle staff, labeled 'PNO.', has a treble clef with chords and rests. The bottom staff, labeled 'PNO.', has a bass clef with chords. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

En los compases cuarenta y tres a cuarenta y seis la guitarra realiza una variación sobre el arpeggio del motivo. Los demás instrumentos se desarrollan de igual manera que en los anteriores compases con la excepción de una variación rítmica del bajo (el latido se vuelve más rápido).

Figura 133. Compases cuarenta y tres a cuarenta y seis. Guitarra y bajo



En los compases cuarenta y siete a cincuenta el bajo realiza una variación rítmica durante los tres primeros compases y en el último se desarrolla igual que en los anteriores cuatro. El violoncelo y el piano se desarrollan igual que en los pasados cuatro compases.

Figura 134. Compases cuarenta y siete a cincuenta. Bajo



En los compases cincuenta y uno a cincuenta y seis el piano se desarrolla igual que anteriormente. El violoncelo representa un latido lento a rápido (rítmicamente) mientras el bajo realiza una representación en orden inverso (rápido a lento).

Figura 135. Compases cincuenta y uno a cincuenta y seis



Durante los compases cuarenta y nueve a cincuenta y seis la guitarra realiza una variación que se debe señalar en los compases específicos dada la inclusión de notas fuera de la tonalidad y el motivo: *sib* (compás cincuenta), *mib* (compás cincuenta y dos), *do#* (compás cincuenta y cuatro) y *fa* (compás cincuenta y seis). Con estas notas se realiza un contraste respectivamente con los compases cuarenta y nueve, cincuenta y uno, cincuenta y tres y cincuenta y cinco, obteniendo un diálogo de pregunta (motivo principal en los compases impares) y respuesta (alteraciones en compases pares).

Figura 136. Compases cuarenta y nueve a cincuenta y seis. Guitarra



En el compás cincuenta y seis finaliza la sección A para dar paso a un puente que comprende los compases cincuenta y siete a setenta y cuatro. Este puente representa el punto clímax de la obra, llevando toda la tensión hacia el último compás del mismo y así dar paso a la sección B que en contraposición a la sección A resulta más calmado o de menor tensión.

Del compás cincuenta y siete a sesenta y dos la guitarra acústica realiza acompañamiento con el mismo cluster y célula rítmica (*si*, *do* con corchea y negra con puntillo). El bajo durante estos compases realiza el mismo acompañamiento con la nota *mi* en corchea con puntillo y semicorchea (misma célula rítmica con excepción del compás cincuenta y ocho en donde emplea la célula del tema final de la sección A con negra con puntillo y corchea, realizando el contraste del tema anterior como algo que se desvanece).

Figura 137. Acompañamiento guitarra y bajo para compases cincuenta y siete a sesenta y dos



The image shows a musical score for guitar and bass. The guitar part (Ac. GTR.) is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It consists of four measures of chords: two chords in the first measure, two in the second, two in the third, and two in the fourth. The bass part (Cb.) is written in bass clef with the same key signature and time signature. It consists of four measures of eighth notes: two eighth notes in the first measure, two in the second, two in the third, and two in the fourth.

El piano realiza tres variaciones sobre las notas motivo de la obra (*si, do, mi, fa, la*) a manera de melodía en los primeros cuatro compases (compases cincuenta y siete a cincuenta y ocho en corcheas y compases cincuenta y nueve a sesenta en tresillos de negra) y con clusters en los dos siguientes (compas sesenta y uno a sesenta y dos) a ritmo de tresillo de negra).

Figura 138. Compases cincuenta y siete a sesenta y dos. Piano



The image shows a musical score for piano. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff has four measures: the first measure is a whole rest, the second measure has eighth notes, the third measure has eighth notes, and the fourth measure has eighth notes with a triplet bracket. The bass staff has four measures: the first measure has a whole rest, the second measure has eighth notes, the third measure has eighth notes, and the fourth measure has eighth notes with a triplet bracket. The second system also has a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff has four measures: the first measure has eighth notes with a triplet bracket, the second measure has eighth notes with a triplet bracket, the third measure has eighth notes with a triplet bracket, and the fourth measure has eighth notes with a triplet bracket. The bass staff has four measures: the first measure is a whole rest, the second measure is a whole rest, the third measure is a whole rest, and the fourth measure is a whole rest.

El violoncelo realiza un acompañamiento en contraposición rítmica al bajo, empleando tres células rítmicas diferentes que al igual que el bajo simulan el latido de un corazón (yuxtaponiendo diferentes latidos para resaltar la sensación de desesperación). Las células mencionadas son corchea con puntillo y semicorchea, corchea y negra con puntillo, semicorchea y corchea con puntillo.

Figura 139. Compases cincuenta y siete a sesenta y dos. Violoncelo



Desde el compás sesenta y cuatro a setenta y dos el violoncelo ejecuta una secuencia melódica de cuatro notas (notas motivo inicial *si, do, mi, fa*) a ritmo de negra saltando un compás (compás sesenta y cuatro, sesenta y seis, sesenta y ocho, setenta, setenta y dos), dejando un compás con melodía y otro en silencio (a manera de respuesta para la ejecución del piano en su voz superior).

Figura 140. Respuesta violoncelo para los compases sesenta y cuatro a setenta y dos



El piano en su voz superior realiza la pregunta respectiva para el violoncelo desde el compás sesenta y tres a setenta y tres en los compases impares (sesenta y tres, sesenta y cinco, sesenta y siete, sesenta y nueve, setenta y uno, setenta y tres). Dicha pregunta se organiza de la siguiente manera: La primera ejecución en el compás sesenta y tres se realiza a ritmo de corcheas empleando las notas motílicas del violoncelo (*si, do, mi, fa*); la segunda ejecución correspondiente al compás sesenta y cinco se realiza a ritmo de tresillo de negra empleando las mismas notas en una variación melódica (*si, do, mi, fa*). En adelante y durante los compases impares se intercala cada una de estas ejecuciones hasta el compás setenta y tres.

Figura 141. Variaciones para voz superior piano para compases sesenta y tres a setenta y tres



Del compás sesenta y tres a setenta y tres el piano ejecuta en su voz inferior las notas empleadas en los compases cuarenta y nueve a cincuenta y seis (notas fuera del motivo y de la tonalidad (*sib, mi, do#, fa*) en una secuencia melódica a ritmo de negra y de extensión de un compás que se repite durante todos y cada uno de los mencionados compases.

Figura 142. Piano voz inferior para compases compás sesenta y tres a setenta y tres



En los compases sesenta y siete a setenta y dos la guitarra lleva la melodía principal a través de la cual se simboliza el escape de la oscuridad que protagoniza el personaje de la historia. Con notas distanciadas entre sí y que a medida que transcurre el tiempo se van ejecutando de forma más cercana, el personaje asciende en dirección hacia la luz que considera una salvación empezando con pasos temerosos y al final tratando de huir lo más rápido posible. Las notas empleadas siguen siendo las mismas comprendidas en el motivo principal e inicial (*si, do, mi, fa*).

Figura 143. Compases sesenta y siete a setenta y dos. Guitarra

The image shows two staves of musical notation for guitar, labeled 'Ac.GTR.'. The top staff contains measures 67, 68, and 69. The bottom staff contains measures 70, 71, and 72. The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and chords.

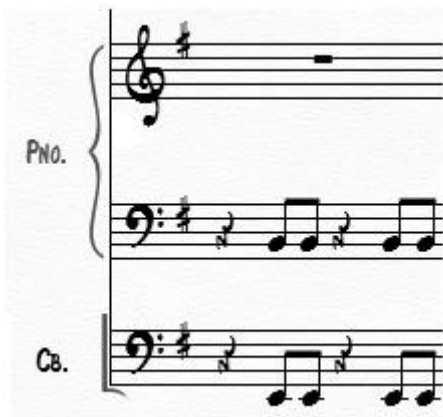
En el compás setenta y cuatro finaliza el puente que antecede la sección B. En este compás durante los dos primeros pulsos la obra sigue el transcurso que llevaba desarrollando el puente hasta ese momento. En los últimos dos pulsos se realiza un final abrupto que simboliza la caída del personaje narrada en la historia.

Figura 144. Compás setenta y cuatro

The image shows a musical score for measures 72, 73, and 74. It features four staves: Ac.GTR. (Acoustic Guitar), PNO. (Piano), Vc. (Violoncello), and Cb. (Contrabajo). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. Measure 72 shows a rest for the guitar and piano, while the cello and double bass play. Measures 73 and 74 show more complex rhythmic patterns across all instruments.

La sección B comprende los compases setenta y cinco a ochenta y nueve. En los primeros cuatro compases el bajo y el piano en su voz inferior ejecutan en tiempos débiles (pulsos dos y cuatro de cada compás) dos corcheas en cada pulso, aludiendo al débil latido del personaje que sobrevivió a la caída como se narra en la historia. Las notas empleadas son *si* y *mi* como parte de las notas del motivo principal e inicial. El bajo realiza su ejecución durante los cuatro compases, mientras el piano la realiza saltando uno y a partir del compás setenta y seis.

Figura 145. Ejecución voz superior del piano y bajo para compases setenta y cinco a setenta y ocho



De los compases setenta y nueve a ochenta y cinco la guitarra y el violoncelo reaparecen. La guitarra ejecuta dos notas a ritmo de negra y en tiempos débiles (segundo y cuarto pulso) con la nota *fa*. El violoncelo ejecuta dos blancas con la nota *re* (nota fuera de las empleadas hasta el momento como un efecto de disonancia generado entre el bajo y el violoncelo). La ejecución se realiza también saltando un compás empezando en el setenta y nueve y siguiendo los compases impares. El desarrollo de estos dos instrumentos alude al estado del personaje después de la caída (similar al de una persona en un hospital en cuidados intensivos y en delicado estado de salud)



Figura 146. Ejecución guitarra y violoncelo para compases setenta y nueve a ochenta y cinco



The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Ac.GTR.' and is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a sequence of notes: a quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note B4, an eighth note C5, and a quarter note D5. The bottom staff is labeled 'Vc.' and is in bass clef with the same key signature. It contains two notes: a half note G2 and a half note B2.

En los compases ochenta y dos a ochenta y seis el piano también realiza su ejecución saltando un compás. Emplea un cluster en tiempos fuertes (pulsos primero y tercero) con las notas motílicas principales (*si, do, mi, fa*). En el tercer pulso el cluster resulta más estridente que en el primero dadas sus notas adicionales en el bajo (parte de las notas del motivo principal).

Figura 147. Ejecución piano para compases ochenta y dos a ochenta y seis



The image shows two staves of musical notation for piano, labeled 'Pno.'. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef, both with a key signature of one sharp (F#). The top staff contains a sequence of notes: a quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note B4, an eighth note C5, and a quarter note D5. The bottom staff contains a sequence of notes: a quarter note G2, an eighth note A2, a quarter note B2, an eighth note C3, and a quarter note D3.

El bajo realiza una pequeña variación en los compases ochenta y tres y ochenta y cinco cambiando la nota de cada inicio de pulso por una apoyatura en la nota *fa* sobre la nota *mi*.

Figura 148. Variación bajo para compases ochenta y tres y ochenta y cinco



The image shows a single staff of musical notation for cello, labeled 'Cb.'. It is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a sequence of notes: a quarter note G2, an eighth note A2, a quarter note B2, an eighth note C3, and a quarter note D3.

Del compás ochenta y siete al noventa y siete la variación antes mencionada del bajo se ejecutará en cada compás (figura 143).

En los compases del ochenta y siete al noventa y siete el piano realiza la misma ejecución que en los compases ochenta y dos a ochenta y seis pero esta vez sin saltar compás (figura 142).

En los compases ochenta y siete a ochenta y nueve la ejecución del violoncelo y la guitarra es la misma que en los compases setenta y nueve a ochenta y cinco, con la variante de que ahora dicha ejecución es sin saltar un compás (figura 141). El violoncelo continúa con la misma ejecución en los compases noventa y noventa y uno.

En los compases noventa y noventa y uno se muestra una variación en la ejecución de la guitarra, retomando el motivo inicial de la obra en el compás noventa y continuando con las dos notas en tiempos débiles en el noventa y uno. Esta secuencia se repite en el mismo orden hasta el compás noventa y tres. Esta variación se aplica para los compases noventa y dos a noventa y tres

Figura 149. Variación guitarra para compases noventa a noventa y tres



Se puede hablar de una re exposición (dado que se retoma el motivo principal e inicial de la obra con una variable en el ritmo), sin embargo el contexto fuera de este papel melódico (por parte de los demás instrumentos) es totalmente diferente al inicial, por lo que no se hablará de A' sino como parte de la sección B.

Del compás noventa y dos al noventa y siete el violoncelo realiza una variación rítmica, pasando de ejecutar dos blancas por compás a 3 negras por compás en pulsos primero, segundo y cuarto más un silencio en tercer pulso. Con estas variaciones que se alternan cada vez más rápidamente se establece un incremento

en la tensión de la obra que conducirá más adelante al final de la misma, representando en términos del texto el segundo intento de escape del personaje.

Figura 150. Variación violoncelo para compases noventa y dos a noventa y siete



En los compases noventa y cuatro a noventa y siete la guitarra realiza una variación rítmica sobre el motivo inicial empleando únicamente corcheas e forma consecutiva, partiendo en contratiempo sobre el segundo pulso del compás noventa y cuatro (silencio de negra en primer pulso), dando pro resultado una reiteración del motivo más rápida.

Figura 151. Variación guitarra para compases noventa y cuatro a noventa y siete



En los compases noventa y ocho y noventa y nueve se realiza una variación en cada uno de los instrumentos: la guitarra realiza una reducción del motivo de cuatro notas a dos notas, el bajo aumenta dos notas en tiempos fuertes (*mi* en corcheas), el violoncelo cambia de ritmo ejecutando dos corcheas en cada tiempo débil (sobre la misma nota *re*) y finalmente el piano aumenta notas parte del cluster en la voz superior y sobre el segundo pulso (en el que venía empleándose un silencio). Especialmente la variación del piano y el bajo resaltan el efecto aumentado de tensión en este acercamiento al final; el personaje se encuentra cerca de la salida y empleando lo que le queda en fuerza y determinación para alcanzarla.

Figura 152. Compases noventa y ocho y noventa y nueve

The image shows a musical score for measures 97 to 102. It consists of four staves: Acoustic Guitar (Ac.Gtr.), Piano (Pno.), Violoncello (Vc.), and Contrabajo (Cb.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 97 is marked with a '97' and a fermata. The Acoustic Guitar part consists of a steady eighth-note pattern. The Piano part features chords and moving lines in both hands. The Violoncello part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Contrabajo part has a steady eighth-note pattern.

En los compases cien a ciento dos se reduce la tensión empleando notas más largas y aumentando la duración de las células rítmicas de cada instrumento, llevando la trama de la historia a un momento de tranquilidad, simulando la sensación que deja el correr detrás de un objetivo y al fin alcanzarlo (figura 147).

En los últimos tres compases (ciento tres a ciento cinco) se presenta un contraste bastante marcado, dado que entre los compases ciento tres y ciento cuatro se realiza una cadencia propia de la música tonal con las notas *do* como dominante en el compás ciento tres que resuelven a tónica Fmaj7 en el compás ciento cuatro. Específicamente estos dos compases aluden a la luz alcanzada por el personaje, para que en el compás ciento cinco con el uso de un cluster bastante disonante se marque el contraste mencionado que muestra cómo todo lo ocurrido fue producto de la mente del personaje que se encuentra aún encerrado en su celda. (figura 153).

Figura 153. Compases cien a ciento dos

Figure 154 shows musical notation for measures 103 to 105. The score is arranged in four staves: Acoustic Guitar (Ac.Gtr.), Piano (Pno.), Violoncello (Vc.), and Contrabajo (Cb.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. In measure 103, the Acoustic Guitar plays a sequence of eighth notes (F#, G, A, B, C, D, E, F#). The Piano accompaniment consists of chords in the right hand and single notes in the left hand. The Violoncello and Contrabajo parts feature eighth-note patterns.

Figura 154. Compases ciento tres a ciento cinco

Figure 155 shows musical notation for measures 106 to 108. The score is arranged in four staves: Acoustic Guitar (Ac.Gtr.), Piano (Pno.), Violoncello (Vc.), and Contrabajo (Cb.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. In measure 106, the Acoustic Guitar plays a sequence of eighth notes (F#, G, A, B, C, D, E, F#). The Piano accompaniment consists of chords in the right hand and single notes in the left hand. The Violoncello and Contrabajo parts feature eighth-note patterns.

Así finaliza esta obra programática. Cabe resaltar la importancia de la lectura del texto como

condicionamiento de la mente del público dentro de la trama sugerida. También se debe mencionar que se realizaron varios experimentos en donde se expuso la obra de manera individual a varias personas quienes se presentó la lectura en primera instancia y una audición de la obra después. De esta manera se obtuvo el mejor resultado respecto a las versiones que los escuchas dieron sobre la imagen mental que generó la obra y en su apreciación de la misma.

## Análisis obra "Desfasado"

Esta obra se ha compuesto dentro del sistema del dodecafonismo, mostrando una gran influencia del compositor argentino Astor Piazzolla. El género en el que se ha estructurado es el tango contemporáneo o música argentina contemporánea (como lo ha llamado en varias ocasiones el compositor A. Piazzolla). Al igual que una de las anteriores obras, Tanguerín, no es esta una obra estrictamente definida como tango, sin embargo el ritmo base y algunas de las células ícono de este género han sido empleadas para dar una base sobre la mencionada influencia que lleva implícita la obra. A diferencia de la obra Tanguerín, en Desfasado se emplea únicamente el sistema dodecafónico, el cual se refuerza en temática de acompañamiento sobre la organización de sonidos simultáneos por conjuntos derivados de la serie original.

Referente a la forma de la obra cabe realizar algunas aclaraciones respecto la forma de establecer las secciones que al conforman: generalmente cuando se retoma un tema o motivo principal expuesto en la primera sección de una obra en una sección diferente se habla de una sección prima (A , A' por ejemplo). Sin embargo al momento de realizar un análisis formal sobre una obra dodecafónica hay que aclarar que toda la obra tendrá lo que en música tradicional se conoce como tema principal o motivo principal dada la forma en cómo se desarrolla la matriz dodecafónica. Hay que recordar que en el dodecafonismo el desarrollo musical en general se basa en la variación de registro y movimiento interválico que se realiza sobre la serie original, por lo que cabe aclarar que de analizarse como una obra convencional y tradicional toda la obra tendría solamente una sección. Así, la forma en cómo se ha organizado el análisis formal de la obra radica en el uso de las diferentes series retrógradas, inversas y retrogrado de la inversa para definir cada una de las secciones. Entonces se concibe una obra con dos secciones A y B y una re exposición al final que se ha denominado A'.

Tabla 8. Serie original Desfasado

0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
E	B	F	G#	D#	A	C	F#	D	C#	A#	G

La matriz dodecafónica de la obra es la siguiente:

Tabla 9. Matriz dodecafónica Desfasado (D d)

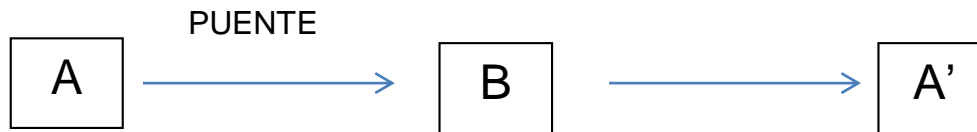
	I <sub>0</sub>	I <sub>7</sub>	I <sub>1</sub>	I <sub>4</sub>	I <sub>11</sub>	I <sub>5</sub>	I <sub>8</sub>	I <sub>2</sub>	I <sub>10</sub>	I <sub>9</sub>	I <sub>6</sub>	I <sub>3</sub>	
P <sub>0</sub>	E	B	F	G#	D#	A	C	F#	D	C#	A#	G	R <sub>0</sub>
P <sub>5</sub>	A	E	A#	C#	G#	D	F	B	G	F#	D#	C	R <sub>5</sub>
P <sub>11</sub>	D#	A#	E	G	D	G#	B	F	C#	C	A	F#	R <sub>11</sub>
P <sub>8</sub>	C	G	C#	E	B	F	G#	D	A#	A	F#	D#	R <sub>8</sub>
P <sub>1</sub>	F	C	F#	A	E	A#	C#	G	D#	D	B	G#	R <sub>1</sub>
P <sub>7</sub>	B	F#	C	D#	A#	E	G	C#	A	G#	F	D	R <sub>7</sub>
P <sub>4</sub>	G#	D#	A	C	G	C#	E	A#	F#	F	D	B	R <sub>4</sub>
P <sub>10</sub>	D	A	D#	F#	C#	G	A#	E	C	B	G#	F	R <sub>10</sub>
P <sub>2</sub>	F#	C#	G	A#	F	B	D	G#	E	D#	C	A	R <sub>2</sub>
P <sub>3</sub>	G	D	G#	B	F#	C	D#	A	F	E	C#	A#	R <sub>3</sub>
P <sub>6</sub>	A#	F	B	D	A	D#	F#	C	G#	G	E	C#	R <sub>6</sub>
P <sub>9</sub>	C#	G#	D	F	C	F#	A	D#	B	A#	G	E	R <sub>9</sub>
	RI <sub>0</sub>	RI <sub>7</sub>	RI <sub>1</sub>	RI <sub>4</sub>	RI <sub>11</sub>	RI <sub>5</sub>	RI <sub>8</sub>	RI <sub>2</sub>	RI <sub>10</sub>	RI <sub>9</sub>	RI <sub>6</sub>	RI <sub>3</sub>	

De igual manera cabe aclarar que el análisis de esta obra se ha enfocado en la organización de las diferentes series para la conformación de cada una de las secciones dada la facilidad que ofrece el sistema dodecafónico al momento de un análisis formal, evitando así la mención de cada momento de forma minuciosa evitando así complicaciones innecesarias.



La estructura de la obra es la siguiente (forma ternaria):

Figura 155. Esquema forma “Desfasado”



Partiendo del primer compás (inicio de la sección A) En los primeros ocho compases se encuentra la serie original distribuida a manera de un arpeggio ejecutado por la guitarra. Del compás uno al cuatro se tiene el primer tema (arpeggio en dirección ascendente y con los conjuntos de notas {0, 1, 2} y {3, 4, 5}) y del cuatro al ocho el segundo tema (arpeggio en dirección descendente y con los conjuntos de notas {6, 7, 8} y {9, 10, 11}). En los compases siete y ocho la ejecución del respectivo conjunto se realiza de manera simultánea y no en arpeggio y con la variante de implementar acordes disminuidos en inversión (Edis) dadas las últimas tres notas de la serie original (P0) incluyendo la nota inicial de la serie (*mi*). Aquí se tiene la primera frase compuesta por dos temas (cada uno de cuatro compases).

Figura 156. Compases uno a ocho. Guitarra

La imagen muestra una partitura musical para guitarra acústica en 4/4. El título 'Acoustic Guitar' está a la izquierda. La partitura se divide en dos sistemas de staves. El primer sistema tiene un staff superior con una línea melódica y un staff inferior con acordes. El segundo sistema también tiene un staff superior con una línea melódica y un staff inferior con acordes. La música comienza con un arpeggio ascendente en el primer compás, seguido por un arpeggio descendente en el segundo compás. Los compases tres y cuatro muestran una ejecución simultánea de los conjuntos de notas.

En los compases nueve a dieciséis la guitarra realiza una imitación de los anteriores ocho compases (reduciendo la ejecución de cada conjunto a una vez por compás y realizando un arpeggio para el último conjunto) mientras el violoncelo

ejecuta la serie a manera de bajo y siguiendo el esquema rítmico del ritmo de tango. En estos compases tenemos dos temas de cuatro compases cada uno que forman la segunda frase y que con la anterior forman el primer periodo de la sección A.

Figura 157. Compases nueve a dieciséis. Violoncelo y guitarra

The image shows a musical score for guitar and cello, measures 9-16. It consists of three staves. The top two staves are labeled 'Ac.Gtr.' and the bottom staff is labeled 'Vc.'. The top two staves show a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the bottom staff shows a bass line with quarter and eighth notes. The music is in a 2/4 time signature and features a tango-like rhythmic pattern.

En las dos frases anteriores (al igual que en la mayoría de las siguientes) se emplean dos temas a partir de la imitación del primero. De esta manera el tema uno se compone de los cuatro primeros compases y el segundo a manera de respuesta es una imitación exacta o con alguna pequeña variación del primero.

En los compases diecisiete a veinticuatro se comprende la primera frase del segundo periodo de la sección A. Está compuesta por dos temas de cuatro compases cada uno (de igual manera el tema uno en los primeros cuatro compases y una respuesta imitativa en los cuatro compases siguientes). La guitarra realiza una ejecución de acompañamiento marcante con la misma organización por conjuntos que en la anterior frase (empleando el esquema rítmico de acompañamiento de tango). El violoncelo desarrolla una melodía para dejar temporalmente su papel como bajo de la pieza, empleando repetición de notas para dar variedad (se debe recordar que si bien teóricamente el dodecafonismo define la no repetición de ninguna nota dentro de sus parámetros compositivos, este es un recurso que se ha empleado para dar variedad a la melodía que sigue empleando las notas de la serie original  $s_0$ ). Las notas de la serie empleadas para

el primer tema (y por imitación también al segundo) corresponden a la primera mitad de la serie original ( $s_0 \{0, 1, 2, 3, 4, 5\}$ ) tanto para la guitarra como para el violoncelo.

Figura 158. Compases diecisiete a veinticuatro. Violoncelo y guitarra

En los compases veinticinco a treinta y dos se establece la segunda frase del segundo periodo de las sección A. Consta de dos temas de cuatro compases cada uno. La guitarra varía un poco el esquema de acompañamiento basándose en la

The image shows a musical score for guitar (Ac.Gtr.) and cello (Vc.) for measures 17 through 24. The score is arranged in two systems. The top system contains measures 17-20, and the bottom system contains measures 21-24. Each system has two staves: the top staff is for the guitar (Ac.Gtr.) in treble clef, and the bottom staff is for the cello (Vc.) in bass clef. The guitar part features a rhythmic accompaniment with chords and single notes, while the cello part plays a melodic line with eighth and sixteenth notes. A measure rest is indicated by a '17' in the cello staff at the beginning of the first system.

célula rítmica de la frase anterior (para ambos temas). El violoncelo realiza una variación del primer esquema de acompañamiento empleado en la obra, ejecutando corcheas en lugar de dos negras con puntillo y una negra, preparando así en este primer tema el retorno al primer esquema empleado en el segundo tema (compases veintinueve a treinta y dos en donde se retoma la célula rítmica de dos negras con puntillo y negra, con una variación de dos corcheas en el compás treinta). Las notas empleadas para el desarrollo de esta segunda frase corresponden a la segunda mitad de la serie original ( $s_0 \{6, 7, 8, 9, 10, 11\}$ ).

Figura 159. Compases a treinta y dos. Violoncelo y guitarra

Completando aquí la segunda frase del segundo periodo finaliza la sección A.

La sección B (segunda sección) se caracteriza principalmente por dar inicio al desarrollo musical del piano (que no fue empleado durante la primera sección). Como ya se había mencionado al inicio del análisis de la presente obra, a pesar de que la serie original ( $s_0$ ) está presente en la voz baja del piano, el desarrollo en acompañamiento y melódico de esta sección es completamente diferente al empleado en la sección A.

La primera frase consta de dos temas de cuatro compases cada uno. En los primeros cuatro compases se emplea el primer conjunto de tres notas de la serie original ( $s_0 \{0, 1, 2\}$ ) y se hace una variación en el esquema de acompañamiento de la guitarra y el violoncelo (marcado a cuatro negras por compás o a pulso). En el segundo tema la guitarra disminuye el número de notas en los tres últimos pulsos de cada compás con la intención de resaltar el papel melódico del piano que inicia su ejecución en este segundo tema, empleando también el primer conjunto de tres notas de la serie original ( $s_0 \{0, 1, 2\}$ ), con excepción del compás cuarenta en donde realiza un cromatismo para conducir el desarrollo melódico (descendente hacia la siguiente frase de la sección).

Figura 160. Compases treinta y tres a cuarenta. Guitarra, violoncelo y piano

The image displays two systems of musical notation for three instruments: Ac. Gtr. (Acoustic Guitar), Vc. (Violoncello), and Pno. (Piano).  
 The first system shows the Ac. Gtr. and Vc. parts with a Pno. part that is mostly silent. The Ac. Gtr. part consists of a series of chords, and the Vc. part consists of a rhythmic pattern of eighth notes. The Pno. part has a few notes in the final measure.  
 The second system shows the Ac. Gtr. and Vc. parts continuing with a Pno. part that has more activity. The Ac. Gtr. part continues with chords, and the Vc. part continues with the rhythmic pattern. The Pno. part has a more complex melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.

En los siguientes ocho compases (cuarenta y uno a cuarenta y ocho) se presenta la segunda frase del primer periodo, la cual consta de dos temas de cuatro compases cada uno. En el primer tema los conjuntos de la serie empleados son {3, 4, 5} para los compases cuarenta y uno a cuarenta y dos, {6, 7, 8} para el compás cuarenta y tres y {9, 10, 11} para el compás cuarenta y cuatro. La guitarra y el violoncello continúan con el esquema de acompañamiento marcado y a pulso (en el primer tema y con excepción del violoncello en el compás cuarenta y cuatro en donde retoma la célula rítmica de dos negras con puntillo y una negra). El piano inicia con su voz baja en el último compás del segundo tema de la anterior frase (figura 154 último compás), por lo que para mantener la distribución regular de temas y frases, en el compás cuarenta y dos se repite la ejecución del segundo conjunto de notas (y para emplear el mismo conjunto que los demás instrumentos) utilizando la célula rítmica de dos negras con puntillo y una negra.

Figura 161. Compases cuarenta y uno a cuarenta y cuatro. Guitarra, violoncelo y bajo

The image shows a musical score for three instruments: Acoustic Guitar (Ac.Gtr.), Violoncelo (Vc.), and Piano (Pno.). The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The Acoustic Guitar part consists of four measures of chords, primarily triads and dyads. The Violoncelo part consists of four measures of eighth notes, with a dotted eighth note in the final measure. The Piano part consists of four measures of eighth notes, with a dotted eighth note in the final measure. The piano part is written in a grand staff with both treble and bass clefs.

El segundo tema (compases cuarenta y cinco a cuarenta y ocho) presenta variaciones en todos los instrumentos respecto a la distribución en el uso de los cuatro conjuntos de la serie  $\{\{0, 1, 2\}, \{3, 4, 5\}, \{6, 7, 8\}, \{9, 10, 11\}\}$ , empleando uno por cada compás (de forma respectiva). Respecto a la guitarra y el violoncelo presentan una variación rítmica en su esquema de acompañamiento, retomando la célula rítmica de dos negras con puntillo y una negra (con excepción de la guitarra en el compás cuarenta y ocho en donde finaliza marcando a pulso).

Hasta el momento los periodos y frases han sido regulares dada su distribución equitativa en número de compases. Sin embargo finalizando aquí la primera frase de la sección B se realiza una serie de alteraciones en recorrido y estructura de la forma, comenzando por los siguientes ocho compases que pertenecen a una sección A', para posteriormente continuar con la segunda parte de la sección B.

Figura 162. Compases cuarenta y cinco a cuarenta y ocho. Guitarra, violoncelo y piano

The image shows a musical score for three instruments: Acoustic Guitar (Ac.Gtr.), Violoncello (Vc.), and Piano (Pno.). The score is divided into two systems. The first system contains measures 49 and 50. The second system contains measures 51, 52, 53, 54, 55, and 56. The Acoustic Guitar part is written in treble clef and features a series of chords and arpeggios. The Violoncello part is written in bass clef and follows a similar rhythmic pattern. The Piano part is written in both treble and bass clefs, with the right hand playing a melodic line and the left hand providing harmonic support. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4.

A partir del compás cuarenta y nueve hasta el compás cincuenta y seis se comprende A'. Esta única frase de A' compuesta por dos temas tiene la función de puente hacia la segunda frase de B. Cada tema está conformado por cuatro compases en donde el piano en su voz baja ejecuta la serie original (s0) como lo venía haciendo con anterioridad (sección A). El violoncelo emplea el mismo ritmo que la voz baja del piano (acompañamiento esquema rítmico) pero utilizando la serie seis (s6) de la matriz. La guitarra emplea el esquema rítmico del inicio de la sección A utilizando esta vez la serie uno (s1, arpeggio con los cuatro conjuntos de la serie). Los conjuntos para esta variación en A' están organizados en grupos de tres notas por de la serie por compás tomadas en orden de izquierda a derecha en la matriz dodecafónica. Los compases cuarenta y nueve a cincuenta y dos conforman el primer tema y los compases cincuenta y cuatro a cincuenta y seis el segundo tema. La diferencia entre ambos temas radica en la voz superior del piano. En el primer tema la mencionada voz permanece en silencio mientras en el segundo tema va de la mano de la ejecución de la guitarra con la serie uno (1) imitando parte del arpeggio y empleando corcheas en los dos últimos pulsos.

Figura 163. Compases cuarenta y nueve a cincuenta y seis. Guitarra, violoncelo y piano

Del compás cincuenta y siete al sesenta y seis se comprende la segunda frase correspondiente a B la cual está constituida por tres temas, siendo esta una frase irregular de diez compases donde el desarrollo melódico y de acompañamiento es la ejecución de diferentes series de la matriz trabajando simultáneamente y generando el punto clímax de la obra (el uso de varias series de manera simultánea genera un estado de tensión mayor que el de una serie por sí sola dada la gran cantidad de disonancias ejecutadas el tiempo). También cabe resaltar que uno de los parámetros para determinar el punto clímax en esta obra es la irregularidad de la estructura formal de la frase además de la forma en cómo se desarrolla el ritmo (dada su intención de generar la sensación de que los compases desaparecen o de que se cambia el metro, lo que se explica más adelante). En estos compases la



guitarra y el piano en su voz superior emplean la misma serie uno (s1) y retrograda uno (r1) (s1 entre compases cincuenta y siete a sesenta y tres, r1 entre compases sesenta y tres y sesenta y seis, comprendiendo una elisión entre ambos desarrollos en el compás sesenta y tres).

Figura 164. Compases cincuenta y siete a sesenta y tres. Guitarra y voz superior piano

The musical score for guitar and piano, measures 57-63, is presented in three systems. The first system, labeled 'S1', covers measures 57-62. The second system, labeled 'ELISIÓN', covers measures 63-65. The third system, labeled 'R1', covers measures 66-68. The guitar part is in treble clef and the piano part is in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and one flat (Bb). The score shows the guitar and piano parts for each measure, with the guitar part in treble clef and the piano part in bass clef. The guitar part is in treble clef and the piano part is in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and one flat (Bb). The score shows the guitar and piano parts for each measure, with the guitar part in treble clef and the piano part in bass clef.

El violoncelo y el piano en su voz inferior emplean las primeras tres notas de diferentes series de la matriz. Del compás cincuenta y siete a cincuenta y nueve ambos instrumentos alternan un compás en silencio con otro en el que ejecutan parte de una serie (piano s0 en compás cincuenta y siete, violoncelo s6 en compás cincuenta y ocho, piano s0 en compás cincuenta y nueve). En el compás sesenta emplean ambas series (s0 y s6) de forma simultánea. Por el desarrollo de estos dos instrumentos que llevan consigo el ritmo del esquema de acompañamiento (bajo) se puede definir el primer tema entre los primeros cuatro compases

(cincuenta y siete a sesenta). Sin embargo en cuanto a la estructura formal de esta frase se debe hablar con mayor énfasis.

Figura 165. Compases cincuenta y siete a sesenta. Violoncelo y piano voz inferior

The image shows a musical score for Viola (Vc.) and Piano (Pno.) in bass clef. The score consists of two measures, 57 and 58. In measure 57, the Viola part has a whole note chord labeled 'S6' (F#2, A2, C3) and the Piano part has a whole note chord labeled 'S0' (C2, E2, G2). In measure 58, the Viola part has a whole note chord labeled 'S6' (F#2, A2, C3) and the Piano part has a whole note chord labeled 'S0' (C2, E2, G2). The notes are connected by a slur, indicating a melodic line across the measures.

En los compases sesenta y uno a sesenta y tres el desarrollo del violoncelo y la voz inferior del piano se organiza de la siguiente manera: las series se dividen en los cuatro grupos organizados anteriormente (de tres notas cada uno), teniendo por resultado cuatro conjuntos (*a*, *b*, *c* y *d*). En el compás sesenta y uno ambos instrumentos emplean el primer conjunto *a* (primeras tres notas) de la serie diez (*s10*) en el violoncelo y la serie cuatro (*s4*) en la voz inferior del piano). En el compás sesenta y dos se emplea el conjunto *c* (tercer grupo de tres notas de cada serie) de la serie original (*s0*) en el violoncelo y la serie seis (*s6*) en la voz inferior del piano. Además se debe mencionar que entre estos dos compases y el primer pulso del siguiente compás (compás sesenta y tres) se emplea una ligadura de duración entre las últimas figuras de cada compás, con el fin de dar la impresión de una sucesión de negras con puntillo (simulando el rompimiento del compás de 4/4 establecido por el metro); esto último de la mano del desarrollo melódico y rítmico de la guitarra y la voz superior del piano da la impresión de que incluso no hay compases definidos (una de las características de esta frase de B). para finalizar este segundo tema en el compás sesenta y tres hay una reducción del desarrollo seguido en los anteriores dos compases, ejecutando dentro de un mismo compás dos series diferentes (y con conjuntos diferentes) por cada instrumento (violoncelo y piano en voz inferior): El violoncelo emplea el primer conjunto *a* de la serie diez (*s10*) y el tercer conjunto *c* de la serie seis (*s6*) respectivamente; el piano en su voz

inferior emplea el conjunto a de la serie tres (s3) y el conjunto c de la serie original (s0) respectivamente.

Figura 166. Compases sesenta y uno a sesenta y tres. Violoncelo y piano voz inferior

The image shows a musical score for Viola (Vc.) and Piano (Pno.) lower voice. The score is divided into three measures. Above the Viola staff, there are labels for series sets: S10 {a} above the first measure, S0 {c} above the second measure, and S10 {a} and S6 {c} above the third measure. Below the Piano staff, there are labels for series sets: S4 {a} below the first measure, S6 {c} below the second measure, and S3 {a} and S0 {c} below the third measure. The notes are written in bass clef with various accidentals and stems.

En los compases restantes de la frase (compás sesenta y cuatro a sesenta y seis) se emplean series retrogradas organizadas en corcheas para la guitarra y la voz superior del piano y negras para el violoncelo y la voz inferior del piano. La guitarra y la voz superior del piano emplean la serie retrograda uno (r1) la cual se ejecuta del compás sesenta y cuatro hasta el compás sesenta y cinco en segunda mitad del segundo pulso y posteriormente repitiendo la misma ejecución en los dos pulsos restantes del compás sesenta y cinco y finalizando en el compás sesenta y seis. El violoncelo y el piano en su voz inferior desarrollan respectivamente las series retrogradas seis (r6) y original (r0).

Figura 167. Compases sesenta y cuatro a sesenta y seis

The image displays a musical score for three instruments: Acoustic Guitar (Ac.Gtr.), Violoncello (Vc.), and Piano (Pno.). The score covers measures 64 to 66. The Acoustic Guitar part features a rhythmic pattern labeled R1, which is repeated in measures 64 and 65. The Violoncello part features a rhythmic pattern labeled R6, which is repeated in measures 64 and 65. The Piano part features a rhythmic pattern labeled R1 in the upper voice and R0 in the lower voice, both repeated in measures 64 and 65. The score is written in treble clef for the guitar and piano, and bass clef for the cello. The key signature has one sharp (F#).

Antes de finalizar en la sección C de la obra, se regresa a una variación de A: A'', la cual sirve como puente entre la segunda frase de B y la sección C. Este puente de A'' comprende los compases sesenta y siete a setenta y cuatro y se divide en dos temas de cuatro compases. El primer y segundo tema son similares (a manera de repetición). La serie empleada para el tema es la original (s0) de forma similar al comienzo de la obra, es decir un arpeggio en la guitarra que emplea los cuatro conjuntos de la serie original (s0) de a uno por compás, la serie original (s0) a manera de bajo acompañante en el violoncelo y la voz inferior del piano y como variante (lo que convierte esta frase en A'') la voz superior del piano completa junto con la voz inferior y el violoncelo el esquema rítmico de acompañamiento (en el piano se puede visualizar el esquema de acompañamiento completo).

Figura 168. Compases sesenta y siete a setenta

The image shows a musical score for three instruments: Acoustic Guitar (Ac. Gtr.), Violoncello (Vc.), and Piano (Pno.). The score is written in 7/8 time and consists of four measures. The Acoustic Guitar part is in the treble clef, the Violoncello part is in the bass clef, and the Piano part is in grand staff (treble and bass clefs). The music features a complex rhythmic pattern with many rests and a melodic line that is imitative in nature. The key signature has one sharp (F#).

A partir del compás setenta y cinco hasta el ochenta y cuatro (final de la pieza) están presentes los dos últimos temas parte de la nueva sección C. Esta sección maneja un desarrollo melódico y de acompañamiento diferente a las anteriores secciones, por lo cual no ha sido considerada como parte de una sección anterior. Consta de dos temas de cuatro compases cada uno (una única frase) y dos compases extra que cierran toda la obra con la nota *mi* en el ámbito más bajo. Ambos temas son imitativos (con variación en el último compás del segundo tema y en la voz inferior del piano durante todo el segundo tema). En el primer tema se muestra la organización melódica sobre la serie original a través del violoncello, el cual ejecuta tres notas de la serie original ( $s_0$ ) por cada compás; la guitarra ejecuta las primeras seis notas de la serie original ( $s_0$ ) en el compás setenta y cinco y repite la ejecución en el compás setenta y seis (organizando de esta manera la primera mitad de la serie original  $s_0$  en los primeros dos compases del tema) y las últimas seis notas de la serie original ( $s_0$ ) en el compás setenta y siete repitiendo dicha ejecución en el compás setenta y ocho (quedando dividido el tema en dos grupos de dos compases y con la mitad de la serie original  $s_0$  cada uno).

Figura 169. Compases setenta y cinco a setenta y ocho. Guitarra y violoncelo

The musical score for measures 75-78 shows the guitar (Ac.Gtr.) and cello (Vc.) parts. The guitar part consists of four measures, each with a bracketed group of notes labeled  $s_0$ . The first two measures use the set  $\{0,1,2,3,4,5\}$ , and the last two use  $\{6,7,8,9,10,11\}$ . The cello part consists of four measures, with a bracket labeled  $s_0$  spanning the first three measures and another bracket labeled  $s_0$  under the fourth measure.

En el segundo tema la guitarra realiza la misma ejecución anterior con una variante en el compás ochenta y dos, donde ejecuta un cluster en conjunto con los demás instrumentos sobre el último pulso (cluster formado por las seis últimas notas de la serie original  $s_0$ ). El violoncelo realiza una variación ejecutando ahora cuatro notas por compás durante los primeros tres compases (completando en los tres primeros compases las serie original  $s_0$ ) y en el último compás del tema imita la notación empleada por la guitarra.

Figura 170. Compases setenta y nueve a ochenta y dos. Guitarra y violoncelo

The musical score for measures 79-82 shows the guitar (Ac.Gtr.) and cello (Vc.) parts. The guitar part consists of four measures, each with a bracketed group of notes labeled  $s_0$ . The first two measures use the set  $\{0,1,2,3,4,5\}$ , and the last two use  $\{6,7,8,9,10,11\}$ . The cello part consists of four measures, with a bracket labeled  $s_0$  spanning the first three measures and another bracket labeled  $s_0$  under the fourth measure.

Respecto al piano, en ambos temas ejecuta un cluster en el último pulso de cada compás. Para los compases setenta y cuatro y setenta y cinco utiliza las seis primeras notas de la serie y la segunda mitad de la misma para los dos compases

siguientes (esto en el primer tema que comprende los compases setenta y cinco a setenta y ocho). La misma selección de notas de la serie dividida en dos grupos se realiza para el segundo tema realizando variaciones de altura y posición. Además desde el compás setenta y seis hasta el compás setenta y nueve en la voz inferior el piano lleva durante los primeros tres pulsos de cada compás la serie dividida en grupos de tres notas por compás. En los compases ochenta a ochenta y dos la serie se divide en tres grupos de cuatro notas que se definen entre los primeros tres pulsos y el bajo del cluster en cada compás (en el compás ochenta y uno la nota *sol#* sobre la segunda mitad del tercer pulso es una apoyatura que resuelve a *fa#*).

Figura 171. Compases setenta y cinco a ochenta y dos. Piano

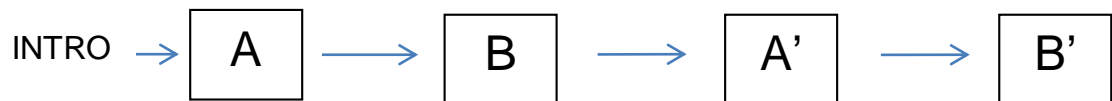
The image displays two systems of musical notation for piano. The first system, labeled 'Pno.', covers measures 75 to 78. It features a bass clef and notes grouped into four sets of three, labeled  $s_0 \{0,1,2\}$ ,  $s_0 \{3,4,5\}$ ,  $s_0 \{6,7,8\}$ , and  $s_0 \{9,10,11\}$ . The second system, also labeled 'Pno.', covers measures 79 to 82. It features a bass clef and notes grouped into three sets of four, labeled  $s_0 \{0,1,2,3\}$ ,  $s_0 \{4,5,6,7\}$ , and  $s_0 \{8,9,10,11\}$ . A cluster of notes is shown in measure 81, with a bracket above it labeled  $s_0 \{6,7,8,9,10,11\}$ .

Finalmente en los compases ochenta y tres a ochenta y cuatro se concluye la obra con la nota inicial de la serie original (*s<sub>0</sub> mi*).

Arreglo "All my loving"

All my loving es una canción popular del género pop compuesta por los músicos John Lennon y Paul McCartney para la banda británica The Beatles. Esta banda es considerada la precursora del género Pop en todo el mundo y una de las más influyentes en la historia de la música, al punto de que hoy en día hay universidades en el mundo que ofrecen cátedra sobre temáticas alrededor de la historia y composición musical de la misma. Si bien es una composición tonal y se encuentra dentro de los parámetros de lo tradicional (dentro del género de lo popular) se ha realizado el presente arreglo con herramientas diferentes a la tonalidad para catalogarle como un trabajo de música contemporánea: el formato, fraseo y estilo son diferentes a lo establecido dentro de lo académico y tradicional. También a manera de arreglo se ha compuesto un preludio o introducción en donde se abordan herramientas compositivas propias del dodecafonismo, politonalismo, poliritmia y armonía cuartal. La estructura formal de la obra comprende una sección *intro*, A, B, A' y B', correspondiendo a una forma binaria.

Figura 172. Esquema forma All my loving



En términos de dodecafonismo (y al igual que en obras anteriores) el acompañamiento en simultaneidad del sonido (lo que correspondería a armonía) se ha realizado a través de la organización de conjuntos numéricos (grupos dentro de la serie original  $s_0$ ), como ya se enfatizará más adelante. Esta introducción se ha realizado con el fin de realizar un contraste sobre la manera como se han trabajado hasta ahora las obras anteriormente presentadas: en este caso se da inicio a la obra a través de lo contemporáneo y se resuelve hacia lo tonal.

En términos generales el formato empleado en el presente trabajo de grado ya ha sido expuesto en el marco teórico del mismo, sin embargo y hablando de manera



más enfática sobre la presente canción, la combinación ofrecida dentro del presente arreglo entre los instrumentos guitarra electroacústica, eléctrica, violoncelo, piano, bajo eléctrico y batería ofrece una coloratura o tímbrica inusual dada la distancia entre registros en su mayoría bajos. El fraseo que modifica la versión melódica original de la composición va de la mano con el ritmo jazz swing implementado en la esencia de la versión de The Beatles y resaltado junto a un estilo más propio del género rock que del pop a través de la batería que oscila entre los dos estilos y géneros a lo largo de todo el arreglo. A manera de sección representativa del jazz, la sección B que en el tema original corresponde a la parte instrumental solista ha sido modificada para que cada instrumento realice una variación sobre la versión melódica original de la sección a manera de sección de improvisación, pero que para la presentación de este trabajo ha sido escrita dada la intención del arreglista de mantener la esencia de la melodía original sin perder así de vista el motivo melódico y armónico de la misma.

En los primeros seis compases se expone una serie dodecafónica (s0) creada a partir de la armonía tonal de la pieza:

Tabla 10. Serie original (s0) All my loving

0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
F#	A	C#	B	D	E	G	D#	F	G#	A#	C

Dicha matriz es desarrollada por el bajo una nota por pulso de negra durante los primeros tres compases y se repite en los siguientes tres compases. La guitarra realiza un acompañamiento a manera de arpeggio con las cuatro notas de la serie correspondiente a cada compás (tomado del bajo) durante los tres primeros compases y realizando una repetición en los siguientes tres compases. El piano en su voz superior desarrolla la serie de igual manera que el bajo (en desarrollo rítmico y melódico) y a manera de canon, comenzando en el compás dos y finalizando el trabajo polifónico con el bajo durante los siete primeros compases. El ritmo

empleado por la guitarra contrasta con el del bajo y el piano dada su Poliritmia de tres contra dos (seis negras en tresillo la guitarra y cuatro negras a pulso en el bajo y el piano). La batería realiza un acompañamiento a ritmo de jazz y rock balada, resaltando los cambios temáticos realizados por los demás instrumentos.

Figura 173. Compases uno a seis

The image shows a musical score for measures 1 through 6. The score is written for six instruments: Drum Set, Acoustic Guitar, Electric Guitar, Cello, Electric Bass, and Piano. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The Drum Set part features a complex, polyrhythmic pattern with triplets of eighth notes. The Acoustic Guitar part plays a melodic line with triplets. The Electric Guitar part is mostly silent, with some long notes in the later measures. The Cello part is silent. The Electric Bass part plays a steady, rhythmic line. The Piano part plays a melodic line with triplets, mirroring the Acoustic Guitar part.

En los compases siete a nueve la polifonía que se trabajó anteriormente entre el bajo y el piano (a manera de canon) sigue su curso pero tomando el piano con su voz inferior el papel del bajo (el bajo permanece en silencio). En el compás diez finaliza dicho canon con una ejecución simultánea de las cuatro últimas notas de la serie y silenciando la voz inferior del piano para ejecutarse desde el bajo. La guitarra eléctrica marca en notas largas el conjunto de cuatro notas de la serie por compás con las que realiza el respectivo acompañamiento (se debe recordar que al tomar el acompañamiento por conjunto de notas y no como formación de acordes se está dando relevancia a la serie dodecafónica, por lo que la formación de acordes en los mencionados conjuntos es irrelevante). La batería emplea un patrón de acompañamiento rock para estos compases.

Figura 174. Compases siete a nueve

The image shows a musical score for measures 7 through 9. The score is arranged in six staves from top to bottom: D.S. (Drum Set), Ac.Gtr. (Acoustic Guitar), E.Gtr. (Electric Guitar), Vlc. (Violin), E.B. (Electric Bass), and Pno. (Piano). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The D.S. staff shows a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The Ac.Gtr. staff is mostly silent. The E.Gtr. staff plays a series of chords, primarily triads. The Vlc. staff is silent. The E.B. staff plays a simple bass line. The Pno. staff plays a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand.

En los compases once a trece el bajo continua con la serie original (s0) y la guitarra con su respectivo acompañamiento por conjunto de cuatro notas de la serie por compás (igual que al inicio). El piano da inicio a una secuencia cromática descendente en su voz superior. La guitarra eléctrica realiza el mismo acompañamiento de los anteriores compases (mismos conjuntos que la guitarra acústica ejecutados con nota larga redonda a manera de acompañamiento marcante). En los compases catorce y quince la guitarra eléctrica emplea el acorde inicial de la canción original (F#m7) junto con el respectivo acompañamiento del bajo a través de la nota tónica del acorde (fa#). La guitarra acústica ejecuta a manera de melodía la serie dodecafónica retrógrada original (r0). La batería vuelve al estilo del jazz swing para este tema. En estos compases (once a quince) se yuxtaponen diferentes sistemas, estilos y herramientas compositivos: dodecafonismo, cromatismo, armonía tonal.

Figura 175. Compases once a quince

The image shows a musical score for five measures (measures 11 to 15). The score is arranged in six staves from top to bottom: D.S. (Drum Set), Ac. Gtr. (Acoustic Guitar), E. Ge. (Electric Guitar), Vcl. (Violoncello), E.B. (Electric Bass), and Pno. (Piano). The D.S. staff shows a rhythmic pattern of eighth notes. The Ac. Gtr. staff has a melodic line with slurs. The E. Ge. staff shows chords. The Vcl. staff has long notes. The E.B. staff has a melodic line. The Pno. staff has chords. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4.

En los compases dieciséis a diecinueve el bajo toma como base la armonía inicial de la canción original (F#m, B7, E, C#m) y realiza el respectivo acompañamiento con reiteración de la nota tónica de cada acorde y realiza una repetición de estos cuatro compases en los siguientes cuatro compases. El violoncelo ejecuta en notas largas (a manera de bajo acompañante) una secuencia de intervalos de 4ta:

*Fa#-Si-Mi-La-Re#-Sol#-Do#* (4ta justa, 4ta justa, 4ta justa, 4ta aumentada, 4ta justa, 4ta justa respectivamente). Esta secuencia es la base del desarrollo del violoncelo empleando armonía cuartal; las notas repetidas como el *Mi* en los compases veinte y veintiuno o el cambio interválico por inversión como en el compás diecisiete son simples variaciones melódicas que se realizan en torno a la base cuartal con el fines estéticos melódicos. Al finalizar la secuencia en los últimos dos pulsos del compás veintidós y en el compás veintitrés se realiza un cierre melódico tonal descendente entre las notas *Re#*, *Do#* y *Si*. La batería emplea un estilo de acompañamiento rock.

Figura 176. Compases dieciséis a veinte tres. Batería, violoncelo y Bajo

Los siguientes ocho compases son la conclusión de esta introducción, finalizando con un acompañamiento de la guitarra eléctrica y un desarrollo melódico en la voz superior del piano. En estos compases (veinticuatro a treinta y uno) ocurre un fenómeno auditivo particular, para el cual se explica en primera instancia el papel de cada instrumento: La guitarra eléctrica realiza armonía cuartal (simbolizada por una nota base y el número cuatro como ya se ha explicado anteriormente), la cual se desarrolla en una secuencia melódica de escala (sobre la tonalidad de la composición original en E) con las notas *fa#*, *sol#*, *la*, *si* y *do#*, la cual se sigue con la nota base de cada acorde cuartal (F#4 en compases veinticuatro y veinticinco, G#4 en compases veintiséis y veintisiete, A#4 en compás veintiocho, B#4 en compás veintinueve y C#4 en compases treinta y treinta y uno). El piano realiza un desarrollo melódico modal a partir de la tonalidad E (dórico en compases veinticuatro y veinticinco, jónico en compases veintiséis y veintisiete, jónico en

compás veintiocho, mixolidio en compás veintinueve) que finaliza en los compases treinta y treinta y uno con dos notas que se repiten y son respectivamente la nota base *do#* de la armonía cuartal C#4 y la nota *si* como apoyatura parte de la dominante de la canción original (B7). La particularidad generada en la yuxtaposición de la armonía cuartal y la melodía modal la sensación de un politonalismo que se puede argumentar como tal dado que el acompañamiento realizado por la guitarra eléctrica no es tonal, lo cual da como resultado en conjunto una armonía atonal acompañada de diferentes escalas, por lo que es necesario resaltar el papel que cumple cada instrumento antes de hablar del resultado conjunto.

Figura 177. Compases veinticuatro a treinta y uno. Batería, Guitarra eléctrica y piano

The musical score for Figure 177, measures 24-31, is presented in two systems. Each system contains three staves: D.S. (Drum Set), E.Gtr. (Electric Guitar), and Pno. (Piano). The D.S. staff features a complex rhythmic pattern with triplets and accents. The E.Gtr. staff shows a series of chords, some with accidentals like flats and naturals. The Pno. staff shows a simple melodic line in the right hand and rests in the left hand.

El compás treinta y dos y los pulsos uno y dos del segundo compás son una introducción rítmica. En los últimos dos pulsos del compás dos y a manera de ante compás se realiza la introducción a la composición en sí (introducción melódica anacrúsica). Este inicio se encuentra en la sección A del arreglo, el cual consta de dos temas de ocho compases cada uno a ritmo de rock pop (a cargo de la batería) que forman el primer periodo de la sección. El segundo periodo consta de la misma estructura en número de compases (dos temas de ocho compases cada uno); se realizan variaciones en ritmo (jazz swing a cargo de la batería) y melodía sobre el tema original que melódicamente es una variación del perteneciente al primer periodo. En ambos periodos se mantiene el desarrollo armónico bajo los acordes F#m7, B7, Emaj7, C#m7, A7, F#m7, D7, B7 (primer tema de cada periodo) y acordes F#m7, B7, Emaj7, C#m7, A7, B7, Emaj7 (segundo tema de cada periodo), finalizando la sección A en el compás sesenta y cuatro.

La sección B consta de dos periodos cada uno de dos temas de ocho compases con una variante en el segundo tema: la sección de improvisación preestablecida. El primer tema consta de cuatro compases que establecen el motivo melódico, rítmico y armónico (C#m7, Caug, Emaj7) que se imita en los siguientes cuatro compases. Finalizando el octavo compás del primer tema de este periodo se da una entrada en anacrusa desde el segundo pulso al segundo tema que consta de ocho compases de desarrollo solista melódico para los diferentes instrumentos de la siguiente manera:

1. Bajo eléctrico (segundo tema del primer periodo)
2. Violoncelo (primer tema del segundo periodo)
3. Guitarra eléctrica y electroacústica (segundo tema del segundo periodo)

El Piano se encarga de realizar el acompañamiento armónico y dado que en la mayoría del arreglo ejecuta la melodía principal ha sido excluido de este tema para guardar un equilibrio jerárquico. La armonía de este tema se desarrolla en los acordes A7, Emaj7, F#m7, B7, Emaj7. El segundo periodo consta de dos temas

desarrollados sobre la estructura armónica y rítmica del segundo tema del periodo anterior. La sección B finaliza en el compás noventa y seis sobre el primer pulso.

Hay una recapitulación hacia A' partiendo de la anacrusa en los dos últimos pulsos del compás noventa y seis, iniciando en el compás noventa y siete y desarrollando un solo periodo (dos temas de ocho compases igual que en A) de la sección que cuenta con variaciones como:

- Polifonía entre Bajo, piano y violoncelo en el primer tema de ocho compases.
- Polifonía entre Bajo, piano, guitarra eléctrica y violoncelo en el segundo tema de ocho compases.
- Cambio de ritmo (a cargo de la batería) de jazz swing a rock pop.

La armonía se desarrolla de igual manera que en la sección A: F#m7, B7, Emaj7, C#m7, A7, F#m7, D7, B7 (primer tema) y F#m7, B7, Emaj7, C#m7, A7, B7, Emaj7 (segundo tema), finalizando A' en el compás ciento doce.

En el compás ciento doce se realiza una entrada a la sección B' en anacrusa sobre los dos últimos pulsos, iniciando en el compás ciento trece. Al igual que en A' se desarrolla únicamente un periodo con dos temas de ocho compases cada uno. El primer tema es una imitación del primer tema de la sección B. El segundo tema corresponde a una variación del primero, excluyendo del desarrollo armónico el acorde Caug además de plantear una melodía en respuesta al tema anterior (melodía a cargo de la guitarra eléctrica). Finalizando este tema en el compás ciento veintiocho termina la sección y el arreglo.



## Arreglo "Take five"

Take five es una obra estándar de jazz compuesta por Paul Desmond. Perteneciente a la música popular, esta composición rompe la métrica convencional al emplear un compás amalgamado de 3/4 + 2/4, estando organizado dentro de un metro de cinco pulsos (5/4). A diferencia del arreglo anterior (All my loving) en este se cuenta con un pasaje de improvisación libre para los instrumentos del formato: Guitarra electroacústica, guitarra eléctrica, piano, bajo eléctrico y batería. La tonalidad de la obra original se mantiene en Ebm al igual que el tema principal posteriormente expuesto.

Al igual que en el arreglo anterior se ha realizado una introducción o prelude con herramientas trabajadas desde lo atonal, propiamente dentro del dodecafonismo. Para esta parte el dodecafonismo se trabaja a través de un contrapunto inicial

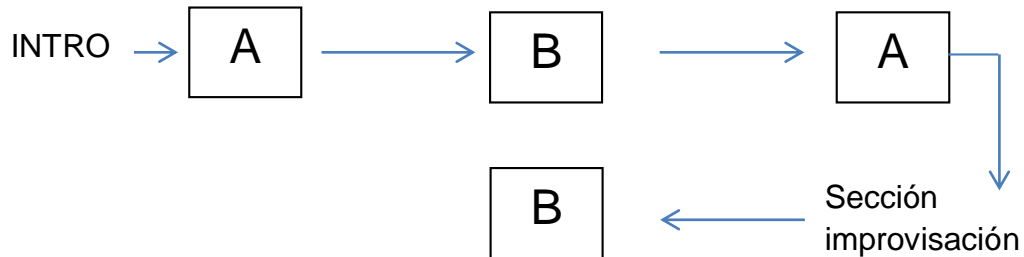
Con cuatro compases introductorios a manera de prelude, el piano realiza la entrada con una melodía diferente a la perteneciente al tema original bajo la armonía de la parte A (Ebm7, Bbm7)

Figura 178. Compases uno a cuatro

The image shows a musical score for the first four measures of 'Take Five'. The score is written for five instruments: Drum Set, Acoustic Guitar, Electric Guitar, Electric Bass, and Piano. The time signature is 5/4, indicated by a '5' over a '4'. The key signature is E-flat major (three flats). The Drum Set part features a complex, syncopated rhythm with various note values and rests. The Acoustic Guitar part consists of a series of chords, primarily triads and dyads, with some accidentals. The Electric Guitar part is mostly silent, with a few notes in the first measure. The Electric Bass part plays a simple, steady bass line. The Piano part features a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand, including a prominent octaved chord in the first measure.

A partir del compás cinco se puede apreciar la forma binaria A B A B, teniendo por estructura formal la siguiente:

Figura 179. Esquema forma Take five



La parte A comprende los compases cinco (dos últimos pulsos como entrada anacrúsica) a trece (tres primeros pulsos dejando los dos últimos pulsos para la entrada en anacrusa de la parte B). El piano desarrolla la melodía principal y de la obra original mientras la guitarra eléctrica desarrolla una segunda melodía en contraste con la principal, siendo esta segunda una melodía independiente en su mayoría (imitación a manera de ostinato de la melodía principal al finalizar A). La guitarra electroacústica, el bajo y el piano se encargan del acompañamiento armónico. La melodía principal se estructura en dos temas de dos compases (uno anacrúsico), desarrollando una melodía continua en el primero y una imitación rítmica en el segundo. Posterior a esta ejecución se realiza una repetición de los dos temas con una variación en el segundo (cambiando el orden de los motivos).

La parte B presenta un cambio armónico y melódico. Armónicamente se presenta una modulación hacia la relativa mayor de Ebm: Gb. Los acordes son los siguientes:

Primer tema: Cbmaj7, Abm7, Bbm7, Ebm7, Abm7, Db7, Gmaj7

Segundo tema: Cbmaj7, Abm7, Bbm7, Ebm7, Abm7, Db7, Fm7, Bbm7

Melódicamente hay un desarrollo tonal con inclusiones cromáticas, teniendo por melodía principal la que lleva la guitarra electroacústica, mientras a manera de

polifonía y como voz secundaria la guitarra eléctrica realiza un acompañamiento melódico basado en el motivo rítmico de la melodía principal.

En el compás veintidós finaliza la sección B, siendo este un compás extra en comparación con la obra original creado con el fin de extender la duración del último acorde de la sección (Bbm7) para resaltar la diferencia transicional entre secciones.

Empezando en compás anacrúsico sobre el final del compás veinte dos se realiza una re exposición de la sección A, desarrollando el segundo tema de la primera sección durante cuatro compases (compases veintitrés al veintiséis).

En los compases veintisiete a treinta se desarrolla la sección de improvisación sobre la base armónica y rítmica de la sección A. Cada instrumento realizará una improvisación bajo el estándar melódico de la obra fundamentado en el modo dórico.

Empleando el final de la sección A, se retoma la sección B a manera de imitación, realizando una variación en los cuatro últimos compases para desarrollar un final de la obra (armónicamente: Fm7, Bbm7 y Ebm7 13 como acorde final).

## CONCLUSIONES

- La composición es la herramienta con la cual el artista puede plasmar sus ideas, su perspectiva de la realidad y de la naturaleza; de ahí la importancia de utilizar los recursos más adecuados para el objetivo buscado.
- El incluir géneros musicales como el rock, jazz, blues, funk y tango permite un acercamiento más fructífero con un público que convive con dichas expresiones a diario.
- La realización de composiciones a través de formas y estilos contemporáneos presenta la clara necesidad de investigar, indagar y aportar sobre el aspecto teórico del tema, dado que estas formas expresivas posteriores al siglo XX aún no son bien recibidas por un público masivo.
- Generar propuestas de expresión encaminadas al uso de herramientas a las que se ha dado poco uso puede generar aportes significativos al desarrollo de la música, lo cual siempre debe estar presente en el trabajo del compositor.

## BIBLIOGRAFÍA

- ABROMONT Claude. Teoría de la música, una guía. Edición Fondo de Cultura Económica 2005. España. 622 Páginas
- KURI Carlos. Piazzolla, la música límite. Editorial CORREGIDOR 1997. Buenos Aires, Argentina. 271 Páginas.
- PERLE George. Composición serial y atonalidad. Traducción y edición en lengua castellana IDEA BOOKS S.A 1999. Barcelona, España. 202 Páginas.
- SARMIENTO Pedro. Atonalismo, dodecafonismo y serialismo integral <http://es.scribd.com/doc/190134550/Atonalismo-Dodecafonismo-y-Serialismo-Integral-P-Sarmiento#scribd>. Marzo 25 de 2015.
- SCHOENBERG Arnold. El estilo y la idea. Traducción y edición en lengua castellana IDEA BOOKS S.A 2005. Barcelona, España. 198 Páginas.
- SCHOENBERG Arnold. Tratado de armonía. Traducción y edición en lengua castellana REAL MUSICAL-EDITORES 1974. Madrid, España. 501 Páginas.
- SCHOENBERG Arnold. Ejercicios preliminares de contrapunto. Edición IDEA BOOKS S.A 1990. Barcelona, España. 240 Páginas.
- STORR Anthony. La música y la mente. Edición y traducción PAIDO´S 2002. Barcelona, España. 320 Páginas.
- TOCH Ernst. Elementos constitutivos de la música. Traducción y edición en lengua castellana IDEA BOOKS S.A 2001. Barcelona, España. 260 Páginas
- ZAMACOIS Joaquín. Curso de formas musicales. Edición IDEA BOOKS S.A 2002. Barcelona, España. 275 Páginas.

## ANEXOS

# Tanguerin

Esteban Cuayal

Moderato

Acoustic Guitar

Electric Bass

Piano

*mf*

*mf*

Ac.Gtr.

E.B.

Pno.

5

*f*

*mf*

*mp*

*f*

*mf*

*mf*





20

Ac.Gtr.

E.B.

Pno.

*f*

*f*

25

Ac.Gtr.

E.B.

Pno.

*mf*

*mf*

*mp*

*mf*

*f*

Ac.Gtr. E.B. *mf*

Measures 29-32: Acoustic guitar part features a 7/8 time signature and a sequence of chords. The electric bass part provides a steady eighth-note accompaniment. The dynamic marking *mf* is indicated.

Pno. *mf*

Measures 29-32: Piano part with a treble clef and a bass clef. The right hand plays a melodic line with eighth notes, while the left hand provides a simple bass line. The dynamic marking *mf* is indicated.

Ac.Gtr. E.B.

Measures 33-36: Acoustic guitar part continues with a sequence of chords. The electric bass part continues with eighth-note accompaniment. The key signature changes to one flat (B-flat major) in measure 34.

Pno.

Measures 33-36: Piano part continues with the same melodic and bass line structure as the previous system, following the key signature change.

37

Ac.Gtr. *f* *mp*

E.B. *f* *mp*

Pno. *f* *mp*

41

Ac.Gtr. *f*

E.B. *mf*

Pno. *mf*

Ac.Gtr. *mp*

E.B. *mp*

Pno. *f*

Musical score for measures 45-48. The Acoustic Guitar (Ac.Gtr.) and Electric Bass (E.B.) parts play a melodic line with a dynamic of *mp*. The Piano (Pno.) part plays a rhythmic accompaniment with a dynamic of *f*. The piano accompaniment consists of eighth notes in the right hand and rests in the left hand.

Ac.Gtr.

E.B. *f* *mp*

Pno. *mf*

Musical score for measures 49-52. The Acoustic Guitar (Ac.Gtr.) and Electric Bass (E.B.) parts play a melodic line with a dynamic of *mp*. The Piano (Pno.) part plays a rhythmic accompaniment with a dynamic of *mf*. The piano accompaniment consists of eighth notes in the right hand and rests in the left hand.

54

Ac.Gtr.

E.B.

Pno.

*mp*

*f*

58

Ac.Gtr.

E.B.

Pno.

*f*

*f*

Ac.Gtr. E.B. Pno.

62

*p* *f*

*p* *f*

Detailed description: This system contains measures 62 through 65. The Acoustic Guitar (Ac.Gtr.) part features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 7/8 time signature. It includes a capo on the second fret and a 7-finger barre. The Electric Bass (E.B.) part is in bass clef with the same key signature. The Piano (Pno.) part is in grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature. Dynamics are marked as *p* (piano) and *f* (forte) in both the guitar and piano parts.

Ac.Gtr. E.B. Pno.

66

Detailed description: This system contains measures 66 through 69. The Acoustic Guitar (Ac.Gtr.) part continues in treble clef with the same key signature. The Electric Bass (E.B.) part continues in bass clef with the same key signature. The Piano (Pno.) part continues in grand staff with the same key signature. Dynamics are not explicitly marked in this system.

70

Ac.Gtr.

E.B.

Pno.

*mf*

*mf*

Detailed description: This system covers measures 70 to 73. The acoustic guitar (Ac.Gtr.) part features a rhythmic pattern of eighth notes with chords, including a 7th fret barre. The electric bass (E.B.) part provides a steady bass line with eighth notes. The piano (Pno.) part has a melodic line in the right hand, often beamed in pairs, and a bass line in the left hand. A dynamic marking of *mf* is present in the E.B. and Pno. staves.

74

Ac.Gtr.

E.B.

Pno.

Detailed description: This system covers measures 74 to 77. The acoustic guitar (Ac.Gtr.) part continues with chords and some melodic fragments. The electric bass (E.B.) part continues with a bass line. The piano (Pno.) part has a mostly silent right hand with some rests, and an active left hand with a bass line. A dynamic marking of *mf* is present in the E.B. staff.

Ac.Gtr.

E.B.

Pno.

79

*f*

*mf*

*mf*

*f*

Ac.Gtr.

E.B.

Pno.

83

*mf*



87

Ac.Gtr.

E.B.

87

Pno.

*f*

91

Ac.Gtr.

*f*

*ff*

E.B.

91

Pno.

*mf*

*f*

*ff*

# Reloj

## I

Esteban Cuayal

♩ = 60

Acoustic Guitar

Acoustic Guitar staff with treble clef, 4/4 time signature, and key signature of one sharp (F#). It features a series of chords in the first four measures, each marked with a forte (*ff*) dynamic.

Electric Bass

Electric Bass staff with bass clef, 4/4 time signature, and key signature of one sharp (F#). It features a series of chords in the first four measures, each marked with a forte (*ff*) dynamic.

Piano

Piano staff with grand staff (treble and bass clefs), 4/4 time signature, and key signature of one sharp (F#). The right hand is mostly silent, while the left hand plays a melodic line starting in the second measure, marked with a forte (*ff*) dynamic.

Cello

Cello staff with bass clef, 4/4 time signature, and key signature of one sharp (F#). It features a series of chords in the first four measures, each marked with a forte (*ff*) dynamic.

Ac.Gtr.

Acoustic Guitar staff with treble clef, 4/4 time signature, and key signature of one sharp (F#). It features a series of chords in measures 5-8, marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic in measure 5 and a mezzo-piano (*mp*) dynamic in measure 8.

E.B.

Electric Bass staff with bass clef, 4/4 time signature, and key signature of one sharp (F#). It features a series of chords in measures 5-8, marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic in measure 5 and a mezzo-piano (*mp*) dynamic in measure 8.

Pno.

Piano staff with grand staff (treble and bass clefs), 4/4 time signature, and key signature of one sharp (F#). The right hand is mostly silent, while the left hand plays a melodic line starting in the second measure, marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

Vc.

Cello staff with bass clef, 4/4 time signature, and key signature of one sharp (F#). It features a series of chords in measures 5-8, marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic in measure 5 and a mezzo-piano (*mp*) dynamic in measure 8.

2  
9

Reloj

Ac.Gtr.

E.B.

Pno.

Vc.

*mf*

*f*

*f*

pizz.

*mf*

13

Ac.Gtr.

E.B.

Pno.

Vc.

17 *mf* *Reloj* 3

Ac.Gtr.

E.B.

Pno.

Vc.

21 *ff* *arco* *ff* *ff*

Ac.Gtr.

E.B.

Pno.

Vc.

Reloj

4  
26

Ac.Gtr.

*mf*

E.B.

Pno.

*mf*

*mf*

Vc.

*mf*

# Reloj

## II

Esteban Cuayal

Score

$\text{♩} = 60$

Acoustic Guitar

Electric Bass

Piano

Cello

This system contains the first three measures of the piece. The Acoustic Guitar part (treble clef) begins with a *mf* dynamic and a melodic line in 4/4 time. The Electric Bass part (bass clef) is silent, indicated by a whole rest. The Piano part (grand staff) features a *mp* dynamic with a series of chords in the right hand and whole rests in the left hand. The Cello part (bass clef) starts with a *pizz.* (pizzicato) instruction and a *mf* dynamic, playing a bass line.

Ac.Gtr.

E.B.

Pno.

Vlc.

This system contains measures 4 through 7. The Acoustic Guitar part continues its melodic line. The Electric Bass part remains silent with whole rests. The Piano part continues with chords in the right hand and whole rests in the left hand. The Violoncello part continues its bass line.

Reloj

2  
8

Ac.Gtr. E.B. Pno. Vlc.

This block contains the first system of the musical score, covering measures 2 through 8. It features four staves: Acoustic Guitar (Ac.Gtr.), Electric Bass (E.B.), Piano (Pno.), and Violoncello (Vlc.). The Acoustic Guitar part is written in a treble clef with a key signature of one flat and a 2/8 time signature. It consists of a continuous eighth-note melody. The Electric Bass part is in a bass clef and contains whole rests for all measures. The Piano part is in a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one flat. The right hand plays chords of eighth notes, while the left hand has whole rests. The Violoncello part is in a bass clef and plays a simple eighth-note line.

12

Ac.Gtr. E.B. Pno. Vlc.

This block contains the second system of the musical score, covering measures 12 through 18. It features the same four staves as the first system. The Acoustic Guitar part continues its eighth-note melody. The Electric Bass part begins to play in measure 15, with a dynamic marking of *mf*. The Piano part continues its chordal accompaniment, with a dynamic marking of *mf* starting in measure 15. The Violoncello part continues its eighth-note line, with a dynamic marking of *f* starting in measure 15.

Reloj

Ac.Gtr.

E.B.

Pno.

Vlc.

14

*f*

*mf*

*mf*

14

14

Ac.Gtr.

E.B.

Pno.

Vlc.

16

*f*

*mf*

*f*

16

16



4  
18

Reloj

Ac.Gtr.

E.B.

Pno.

Vlc.

*mf*

*mf* *f* *f*

18

20

Ac.Gtr.

E.B.

Pno.

Vlc.

*mf* *f* *mf*

20

Reloj

Ac.Gtr. 22

E.B. 22

Pno. 22

Vlc. 22

Detailed description: This system contains the first two measures of the piece. The acoustic guitar (Ac.Gtr.) part features a melodic line with eighth notes and chords, starting on a sharp sign. The electric bass (E.B.) part consists of a simple bass line with quarter notes. The piano (Pno.) part has a sparse accompaniment with chords and a single note in the bass. The violin (Vlc.) part plays a continuous eighth-note pattern.

Ac.Gtr. 24

E.B. 24

Pno. 24 *mp*

Vlc. 24

Detailed description: This system contains measures 24, 25, and 26. The acoustic guitar (Ac.Gtr.) part continues with a melodic line, including some sixteenth-note runs. The electric bass (E.B.) part maintains a steady bass line. The piano (Pno.) part features a series of chords, with the dynamic marking *mp* (mezzo-piano) indicated. The violin (Vlc.) part continues with the eighth-note pattern.

6  
27

Reloj

Ac.Gtr.

E.B.

This system contains the first two staves of music. The acoustic guitar part (Ac.Gtr.) is in the treble clef and features a melodic line with eighth notes and quarter notes, including a triplet of eighth notes in measure 27. The electric bass part (E.B.) is in the bass clef and provides a simple harmonic accompaniment with quarter notes.

27

Pno.

This system contains the piano accompaniment for measures 27-28. The right hand (treble clef) plays chords in a descending sequence, while the left hand (bass clef) plays a steady bass line with quarter notes.

27

Vlc.

This system contains the violin part for measures 27-28. The violin plays a continuous eighth-note pattern in the bass clef.

29

Ac.Gtr.

*mf*

E.B.

This system contains the second two staves of music. The acoustic guitar part (Ac.Gtr.) continues its melodic line, marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The electric bass part (E.B.) continues its accompaniment.

29

Pno.

*mp*

*mf*

This system contains the piano accompaniment for measures 29-30. The right hand (treble clef) plays chords, marked with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The left hand (bass clef) plays a melodic line, marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

29

Vlc.

This system contains the violin part for measures 29-30. The violin continues its eighth-note pattern in the bass clef.

Reloj

Ac.Gtr.

E.B.

Pno.

Vlc.

31

*f*

*f* *mf*

31

*f*

Ac.Gtr.

E.B.

Pno.

Vlc.

33

*f*

*f*

*f* *mf*

*f*

33

*f*

*f*

# Reloj

## III

Esteban Cuayal

Score

$\text{♩} = 60$

Acoustic Guitar

*mp*

Electric Bass

Piano

*mf*

Cello

Ac.Gtr.

E.B.

Pno.

*f*

Vlc.

2  
9

Reloj

Ac.Gtr.

E.B.

Pno.

Vlc.

*mf*

*mf*

*mp*

*mf*

Detailed description: This system covers measures 9 to 12. The acoustic guitar (Ac.Gtr.) and electric bass (E.B.) play eighth-note patterns. The piano (Pno.) has chords in the right hand and bass notes in the left hand. The violoncello (Vlc.) has a few notes at the end of the system. Dynamics include *mf* and *mp*.

13

Ac.Gtr.

E.B.

Pno.

Vlc.

*f*

*f*

*f*

*mf*

*mf*

*mf*

Detailed description: This system covers measures 13 to 15. The acoustic guitar (Ac.Gtr.) and electric bass (E.B.) play eighth-note patterns. The piano (Pno.) has chords in the right hand and bass notes in the left hand. The violoncello (Vlc.) has a few notes at the end of the system. Dynamics include *f* and *mf*.

Reloj

Ac.Gtr. *mf*

E.B. *mf*

Pno. *mf*

Vlc. *mf*

Ac.Gtr. *mf*

E.B. *mf*

Pno. *mp*

Vlc. *mp*

4  
22

Ac.Gtr. *f*

E.B. *f*

Pno. *mf*

Vlc. *mf*

Reloj

24

Ac.Gtr. *mf*

E.B.

Pno.

Vlc.



Reloj

Ac.Gtr. *mf*

E.B. *mf*

Pno. *mf*

Vlc. *mf*

Ac.Gtr. *mf*

E.B. *mf*

Pno. *mf*

Vlc. *mf*

6  
30

Ac.Gtr. *f*

E.B. *f*

Pno. *mf* *f*

Vlc. 30

Reloj

32 *f*

Ac.Gtr. *f*

E.B. *f*

Pno. *mf* *f* *f*

Vlc. 32 *f*

35

Ac.Gtr.

E.B.

Pno.

Vlc.

Reloi

*mf* 3 3 3 3

7

Detailed description of the musical score: The score is arranged in four systems. The first system contains the Acoustic Guitar (Ac.Gtr.) and Electric Bass (E.B.) staves. The Acoustic Guitar staff is in treble clef and shows a whole note in the first measure, followed by a triplet of eighth notes in the second measure, which is marked with a dynamic of *mf* and the word 'Reloi'. The Electric Bass staff is in bass clef and shows a whole note in the first measure and a whole rest in the second. The second system contains the Piano (Pno.) staves, with both treble and bass clefs showing a whole note in the first measure and a whole rest in the second. The third system contains the Violoncello (Vlc.) staff in bass clef, showing a whole note in the first measure and a whole rest in the second. The page number '35' is written above the first measure of each system, and the number '7' is written at the end of the Acoustic Guitar system.

# Audio swing

Esteban Cuayal

**Allegro**

Drum Set

Electric Guitar

Electric Bass

Piano

D. S.

E. Gtr.

E. B.

Pno.

Audio swing

2  
10

D. S.

E.Gtr.

E.B.

Pno.

14

D. S.

E.Gtr.

E.B.

Pno.

Audio swing

18  
D. S.

18  
E.Gtr.

E.B.

18  
Pno.

22  
D. S.

22  
E.Gtr.

E.B.

22  
Pno.

4  
26

Audio swing

D. S.

E. Gtr.

E. B.

Pno.

D. S.

E. Gtr.

E. B.

Pno.

Audio swing

34

D. S.

34

E.Gtr.

E.B.

34

Pno.

38

D. S.

38

E.Gtr.

E.B.

38

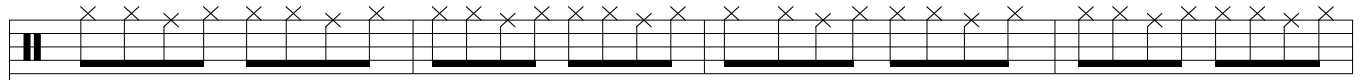
Pno.




6  
42

Audio swing

D. S.



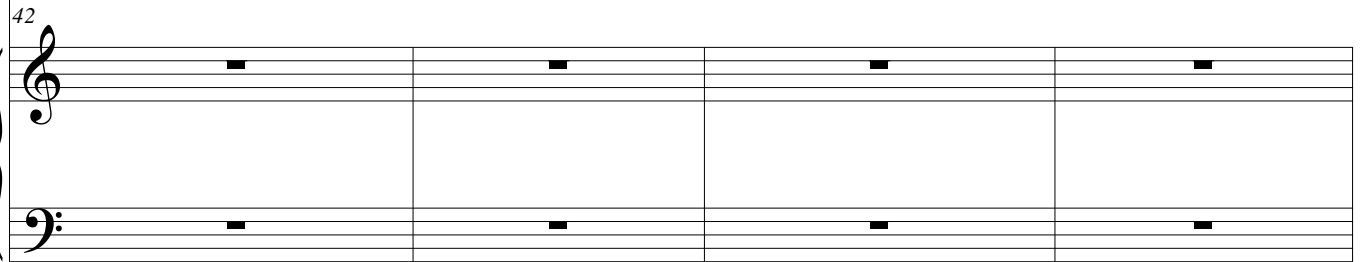
E. Gtr.



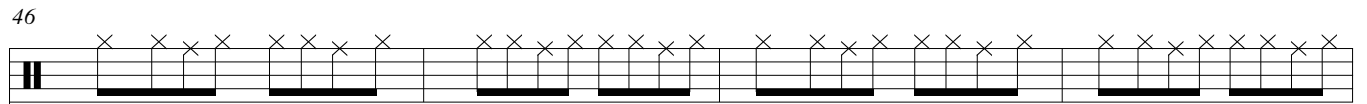
E. B.




Pno.



D. S.




E. Gtr.



E. B.



Pno.



Audio swing

50

D. S.

E. Gtr.

E. B.

Pno.

50

50

50

54

D. S.

E. Gtr.

E. B.

Pno.

54

54

54

8  
59

Audio swing

D. S.

E.Gtr.

E.B.

Pno.

63

D. S.

E.Gtr.

E.B.

Pno.

Audio swing

67

D. S.

67

E.Gtr.

67

E.B.

Pno.

71

D. S.

71

E.Gtr.

71

E.B.

Pno.

10  
75

Audio swing

D. S.

E. Gtr.

E. B.

Pno.

79

D. S.

E. Gtr.

E. B.

Pno.

Audio swing

11

83

D. S.

83

E.Gtr.

83

Pno.

88

D. S.

88

E.Gtr.

88

Pno.

12  
93

Audio swing

D. S.

93

E.Gtr.

E.B.

Pno.

98

D. S.

98

E.Gtr.

E.B.

98

Pno.

Audio swing

13

102

D. S.

102

E.Gtr.

E.B.

102

Pno.

106

D. S.

106

E.Gtr.

E.B.

106

Pno.



14  
110

D. S.

Audio swing

E.Gtr.

E.B.

110

Pno.

114

D. S.

114

E.Gtr.

E.B.

114

Pno.

Audio swing

118

D. S.

118

E.Gtr.

E.B.

118

Pno.

122

D. S.

122

E.Gtr.

E.B.

122

Pno.

16  
126

Audio swing

D. S.

E.Gtr.

E.B.

Pno.

D. S.

E.Gtr.

E.B.

Pno.

136 Audio swing 17

D. S.

136

E.Gtr.

136

E.B.

140

D. S.

140

E.Gtr.

140

E.B.

140

Pno.

18  
145

Audio swing

D. S.

E.Gtr.

E.B.

Pno.

149

D. S.

E.Gtr.

E.B.

Pno.

Audio swing

153

D. S.

E. Gtr.

E. B.

Pno.

157

D. S.

E. Gtr.

E. B.

Pno.

20  
161

Audio swing

D. S.

E. Gtr.

E. B.

Pno.

165

D. S.

E. Gtr.

E. B.

Pno.

Audio swing

170

D. S.

170

E. Gtr.

E. B.

170

Pno.

174

D. S.

174

E. Gtr.

E. B.

174

Pno.



22  
178

Audio swing

D. S.

E. Gtr.

E. B.

Pno.

D. S.

E. Gtr.

E. B.

Pno.

# Funerialk

Esteban Cuayal

Moderato

The musical score is arranged in a system of staves. The top staff is for the Drum Set, marked with a double bar line and a 4/4 time signature. It features a pattern of 'x' marks above the staff, indicating cymbal hits, and a melodic line below. The second staff is for the Electric Guitar, which is mostly silent with a few rests. The third staff is for the Acoustic Guitar, showing a complex chordal accompaniment with various accidentals. The fourth staff is for the Electric Bass, which is also mostly silent. The fifth staff is for the Piano, showing a melodic line with a triplet of eighth notes. The sixth staff is for the D.S. (Drum Set), which continues the drum pattern from the top staff. The seventh staff is for the E.Gtr. (Electric Guitar), which is mostly silent. The eighth staff is for the Ac.Gtr. (Acoustic Guitar), showing a different chordal accompaniment. The ninth staff is for the E.B. (Electric Bass), which is mostly silent. The tenth staff is for the Pno. (Piano), showing a melodic line with a triplet of eighth notes. The score is written in 4/4 time and includes various musical notations such as rests, notes, and accidentals.

Funeralk

2  
8

D.S. 

E.Gtr. 

Ac.Gtr. 

E.B. 

Pno. 

11

D.S. 

E.Gtr. 

Ac.Gtr. 

E.B. 

Pno. 

Funerialk

13

D.S.

E.Gtr.

Ac.Gtr.

E.B.

Pno.

15

D.S.

E.Gtr.

Ac.Gtr.

E.B.

Pno.

Funerialk

4

17

D.S.

E.Gtr.

Ac.Gtr.

E.B.

Pno.

20

D.S.

E.Gtr.

Ac.Gtr.

E.B.

Pno.

Funerialk

23

D.S.

E.Gtr.

Ac.Gtr.

E.B.

Pno.

26

D.S.

E.Gtr.

Ac.Gtr.

E.B.

Pno.

Funerialk

6  
29

D.S. E.Gtr. Ac.Gtr. E.B. Pno.

32

D.S. E.Gtr. Ac.Gtr. E.B. Pno.

Funerialk

This musical score is for the piece "Funerialk" and is page 7 of the document. It is arranged for a five-piece band consisting of a Drum Set (D.S.), Electric Guitar (E.Gtr.), Acoustic Guitar (Ac.Gtr.), Electric Bass (E.B.), and Piano (Pno.).

The score is divided into two systems, each starting at measure 34. The first system covers measures 34 through 35, and the second system covers measures 36 through 37. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4.

**Drum Set (D.S.):** The drum set part features a steady pattern of eighth notes on the snare and bass drums, with occasional cymbal accents. In the second system, there are some changes in the pattern, including a triplet of eighth notes.

**Electric Guitar (E.Gtr.):** The electric guitar part plays a melodic line with a mix of eighth and quarter notes, often using a wah effect. It includes some double stops and bends.

**Acoustic Guitar (Ac.Gtr.):** The acoustic guitar provides a rhythmic accompaniment with a mix of chords and single notes, often using a percussive strumming technique.

**Electric Bass (E.B.):** The electric bass line is a simple, steady eighth-note pattern that provides a solid foundation for the music.

**Piano (Pno.):** The piano part is mostly silent in the first system, but in the second system, it plays a melodic line with a mix of eighth and quarter notes, often using a sustain pedal.



Funerialk

8

39

D.S.

E.Gtr.

Ac.Gtr.

E.B.

Pno.

42

D.S.

E.Gtr.

Ac.Gtr.

E.B.

Pno.

Funeralik

45

D.S.

E.Gtr.

Ac.Gtr.

E.B.

Pno.

48

D.S.

E.Gtr.

Ac.Gtr.

E.B.

Pno.

Funerialk

10

51

D.S.

E.Gtr.

Ac.Gtr.

E.B.

Pno.

53

D.S.

E.Gtr.

Ac.Gtr.

E.B.

Pno.

Funerialk

This musical score is for a piece titled "Funerialk" on page 11. It is arranged for a five-piece band consisting of a Drum Set (D.S.), Electric Guitar (E.Gtr.), Acoustic Guitar (Ac.Gtr.), Electric Bass (E.B.), and Piano (Pno.).

The score is divided into two systems, each starting at measure 55 and 58 respectively. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4.

**System 1 (Measures 55-61):**

- D.S.:** Features a complex drum pattern with frequent snare and cymbal hits, and a melodic line on the toms.
- E.Gtr.:** Plays a melodic line with a mix of eighth and quarter notes, including a triplet in measure 61.
- Ac.Gtr.:** Provides a rhythmic accompaniment with chords and a melodic line, including a triplet in measure 61.
- E.B.:** Plays a melodic line with a mix of eighth and quarter notes, including a triplet in measure 61.
- Pno.:** Provides a harmonic accompaniment with chords and a melodic line, including a triplet in measure 61.

**System 2 (Measures 58-64):**

- D.S.:** Features a complex drum pattern with frequent snare and cymbal hits, and a melodic line on the toms.
- E.Gtr.:** Plays a melodic line with a mix of eighth and quarter notes, including a triplet in measure 64.
- Ac.Gtr.:** Provides a rhythmic accompaniment with chords and a melodic line, including a triplet in measure 64.
- E.B.:** Plays a melodic line with a mix of eighth and quarter notes, including a triplet in measure 64.
- Pno.:** Provides a harmonic accompaniment with chords and a melodic line, including a triplet in measure 64.

Funerialk

12

61

D.S.

E.Gtr.

Ac.Gtr.

E.B.

Pno.

64

D.S.

E.Gtr.

Ac.Gtr.

E.B.

Pno.

Funerialk

67

D.S.

E.Gtr.

Ac.Gtr.

E.B.

Pno.

13

70

D.S.

E.Gtr.

Ac.Gtr.

E.B.

Pno.

14  
73

Funerialk

Musical score for measures 73-74. The score includes staves for D.S., E.Gtr., Ac.Gtr., E.B., and Pno. The D.S. staff shows a rhythmic pattern of eighth notes with a 'D.S.' marking. The E.Gtr. staff features a melodic line with various accidentals. The Ac.Gtr. staff contains a complex rhythmic pattern with many 'x' marks, indicating muted notes. The E.B. staff has a bass line with eighth notes and rests. The Pno. staff shows a simple harmonic accompaniment with half notes and rests.

Musical score for measures 75-76. The score includes staves for D.S., E.Gtr., Ac.Gtr., E.B., and Pno. The D.S. staff continues the rhythmic pattern from the previous system. The E.Gtr. staff has a melodic line with a trill-like figure. The Ac.Gtr. staff shows a rhythmic pattern with some 'x' marks. The E.B. staff features a bass line with a long note in measure 75 and a triplet in measure 76. The Pno. staff has a harmonic accompaniment with a triplet in measure 76.

Funeralalk

77

D.S.

E.Gtr.

Ac.Gtr.

E.B.

Pno.

79

D.S.

E.Gtr.

Ac.Gtr.

E.B.

Pno.



16  
83

Funerialk

D.S.

E.Gtr.

Ac.Gtr.

E.B.

Pno.

D.S.

E.Gtr.

Ac.Gtr.

E.B.

Pno.

# Polireality

Esteban Cuayal

Moderato

Drum Set: 4/4 time signature, measures 1-6 with various drum notations including snare, cymbal, and tom-tom.

Electric Guitar: Treble clef, 4/4 time signature, measures 1-6 with rests.

Acoustic Guitar: Treble clef, 4/4 time signature, measures 1-6 with chords and melodic lines.

Cello: Bass clef, 4/4 time signature, measures 1-6 with rests and a melodic line starting in measure 5.

Electric Bass: Bass clef, 4/4 time signature, measures 1-6 with rests.

Piano: Treble and Bass clefs, 4/4 time signature, measures 1-6 with rests.

D. S.: Drum Set, measures 7-10 with various drum notations.

E. Gtr.: Electric Guitar, measures 7-10 with melodic lines and chords.

Ac. Gtr.: Acoustic Guitar, measures 7-10 with chords and melodic lines.

Vc.: Cello, measures 7-10 with melodic lines.

E. B.: Electric Bass, measures 7-10 with rests.

Pno.: Piano, measures 7-10 with rests.

12

D. S.

E.Gtr.

Ac.Gtr.

Vc.

E.B.

Pno.

*p*

16

D. S.

E.Gtr.

Ac.Gtr.

Vc.

E.B.

Pno.

Polireality

19

D. S.

E.Gtr.

Ac.Gtr.

Vc.

E.B.

Pno.

*p*

22

D. S.

E.Gtr.

Ac.Gtr.

Vc.

E.B.

Pno.

*p*

Polireality

4

25

D. S.

E.Gtr.

Ac.Gtr.

Vc.

*p*

25

E.B.

Pno.

28

D. S.

E.Gtr.

Ac.Gtr.

Vc.

*p*

28

E.B.

Pno.

Polireality

This musical score is for the piece "Polireality" and is page 5 of the document. It features six staves: D.S. (Drum Set), E.Gtr. (Electric Guitar), Ac.Gtr. (Acoustic Guitar), Vc. (Violoncello), E.B. (Electric Bass), and Pno. (Piano). The score is divided into two systems, each containing measures 32 through 35 and 36 through 39. The D.S. part consists of a rhythmic pattern of eighth notes with various accents and rests. The E.Gtr. and Ac.Gtr. parts are mostly silent, with some chordal accompaniment in the Ac.Gtr. part. The Vc. part provides a melodic line with eighth notes and rests. The E.B. part follows a similar rhythmic pattern to the D.S. part. The Pno. part features complex chordal textures with many accidentals and ties.

6

Polireality

40

D. S.

E.Gtr.

Ac.Gtr.

Vc.

E.B.

Pno.

*ff*

*mf*

*f*

46

D. S.

E.Gtr.

Ac.Gtr.

Vc.

E.B.

Pno.

*mf*

*p*

*ff*

*f*

Polireality

50

D. S.

E.Gtr.

Ac.Gtr.

Vc.

E.B.

Pno.

53

D. S.

E.Gtr.

Ac.Gtr.

Vc.

E.B.

Pno.



8

Polireality

56

D. S.

E.Gtr.

Ac.Gtr.

Vc.

E.B.

Pno.

59

D. S.

E.Gtr.

Ac.Gtr.

Vc.

E.B.

Pno.

*f*

*mf*

*mp*

Polireality

63

D. S.

E.Gtr.

Ac.Gtr.

Vc.

E.B.

Pno.

*mf*

66

D. S.

E.Gtr.

Ac.Gtr.

Vc.

E.B.

Pno.

*mf*

*mp*

Polireality

70

D. S.

E.Gtr.

Ac.Gtr.

Vc.

E.B.

Pno.

*mf*

76

D. S.

E.Gtr.

Ac.Gtr.

Vc.

E.B.

Pno.

*mp*

*mp*

*mp*

Polireality

80

D. S.

E.Gtr.

Ac.Gtr.

Vc.

E.B.

Pno.

*mf*

83

D. S.

E.Gtr.

Ac.Gtr.

Vc.

E.B.

Pno.

12

Polireality

This musical score is for the piece "Polireality" and covers measures 86 to 90. The score is arranged for a six-piece ensemble: D.S. (Drum Set), E.Gtr. (Electric Guitar), Ac.Gtr. (Acoustic Guitar), Vc. (Violoncello), E.B. (Electric Bass), and Pno. (Piano). The music is in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The D.S. part features a consistent rhythmic pattern of eighth notes with a snare drum. The E.Gtr. part has a melodic line with some bends and a steady eighth-note accompaniment. The Ac.Gtr. part provides a harmonic foundation with a series of chords. The Vc. part is mostly silent. The E.B. part has a melodic line that becomes more active in the later measures. The Pno. part has a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is present in the E.B. part at measure 90.

Polireality

95

D. S.

E.Gtr.

Ac.Gtr.

Vc.

E.B.

Pno.

*mp*

101

D. S.

E.Gtr.

Ac.Gtr.

Vc.

E.B.

Pno.

*f*

105

D. S.

E.Gtr.

Ac.Gtr.

Vc.

E.B.

Pno.

108

D. S.

E.Gtr.

Ac.Gtr.

Vc.

E.B.

Pno.

Polireality

113

D. S.

E.Gtr.

Ac.Gtr.

Vc.

E.B.

Pno.

*mp*

114

D. S.

E.Gtr.

Ac.Gtr.

Vc.

E.B.

Pno.

*mp*



119

D. S.

E.Gtr.

Ac.Gtr.

Vc.

E.B.

Pno.

3

7

# Into the fear

Esteban Cuayal

Moderato

The score is written for four instruments: Guitar, Electric Bass, Piano, and Cello. It is in 4/4 time and the key of D major (one sharp). The tempo is marked 'Moderato'. The score is divided into two systems, each containing five measures.

**System 1 (Measures 1-5):**

- Guitar:** Plays a rhythmic pattern of eighth notes in the first four measures, marked *mf*. In the fifth measure, the pattern continues but is marked *p*.
- Electric Bass:** Remains silent throughout all five measures.
- Piano:** Remains silent in the first four measures. In the fifth measure, it plays a short melodic phrase marked *mf*.
- Cello:** Remains silent in the first four measures. In the fifth measure, it plays a single note marked *mp*.

**System 2 (Measures 6-10):**

- Gtr. (Guitar):** Continues the eighth-note pattern in the first four measures, marked *mf*. In the fifth measure, the pattern changes to a more complex eighth-note figure.
- E.B. (Electric Bass):** Remains silent throughout all five measures.
- Pno. (Piano):** Continues the melodic phrase from the first system in the first two measures. In the third measure, it plays a chord marked *p*. In the fourth measure, it plays a chord marked *mf*. In the fifth measure, it plays a chord with a decrescendo hairpin.
- Vc. (Cello):** Remains silent in the first four measures. In the fifth measure, it plays a single note.

Into the fear

2  
11

Gtr.

E.B.

Pno.

Vc.

15

Gtr.

E.B.

Pno.

Vc.

Into the fear

19

Gtr.

E.B.

19

Pno.

*mp* 3

*mf*

19

Vc.

23

Gtr.

*mf*

*mp*

E.B.

23

Pno.

*f* 3

*p*

23

Vc.

Into the fear

4  
27

Gtr.

E.B.

Pno.

Vc.

3

3

3

32

Gtr.

E.B.

Pno.

Vc.

*f*

*mf*

*p*

*p*

*mf*

Gtr. 36

E.B. 36

Detailed description: This system contains the first two staves of music. The guitar part (Gtr.) is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It begins at measure 36 with a melodic line of eighth notes. In measure 39, there is a triplet of eighth notes marked with a forte (*f*) dynamic. The electric bass part (E.B.) is in bass clef with the same key signature, playing a steady eighth-note accompaniment throughout measures 36-39.

Pno. 36

Detailed description: This system contains the piano part (Pno.) for measures 36-39. The right hand is in treble clef and the left hand is in bass clef, both with a key signature of one sharp. Measures 36-37 feature a triplet of eighth notes in the right hand, marked with a forte (*f*) dynamic. From measure 38 onwards, the piano part consists of chords, with a mezzo-piano (*mp*) dynamic marking in measure 38.

Vc. 36

Detailed description: This system contains the violoncello part (Vc.) for measures 36-39. The part is in bass clef with a key signature of one sharp. It starts with a whole rest in measure 36, then plays a steady eighth-note accompaniment in measures 37-39.

Gtr. 40

E.B. 40

Detailed description: This system contains the second two staves of music. The guitar part (Gtr.) begins at measure 40 with a chord marked mezzo-forte (*mf*). It continues with a melodic line of eighth notes, with another *mf* marking in measure 43. The electric bass part (E.B.) continues with its eighth-note accompaniment in measures 40-43.

Pno. 40

Detailed description: This system contains the piano part (Pno.) for measures 40-43. The right hand is in treble clef and the left hand is in bass clef. The part consists of chords, with a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking in measure 43.

Vc. 40

Detailed description: This system contains the violoncello part (Vc.) for measures 40-43. The part is in bass clef with a key signature of one sharp. It starts with a whole rest in measure 40, then plays a steady eighth-note accompaniment in measures 41-43, marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

Into the fear

6  
44

Gtr.

E.B.

44

Pno.

44

Vc.

48

Gtr.

E.B.

48

Pno.

48

Vc.

*f*

*mp*

The musical score is arranged in four systems. Each system contains staves for Gtr., E.B., Pno., and Vc. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The first system (measures 6-44) shows a rhythmic guitar pattern, a bass line with eighth notes, and piano accompaniment with chords. The second system (measures 44-48) features a change in the guitar part, a bass line with a melodic line, and piano accompaniment. Dynamic markings *f* and *mp* are present in the second system.

Into the fear

51

Gtr. *mf* *f* *mf*

E.B.

51

Pno. *mf* *mf*

51

Vc. *mp* *mf*

54

Gtr. *f* *mf* *f*

E.B.

54

Pno. *mf* *mf*

54

Vc. *mp* *mp*



Into the fear

8  
57

Gtr. *mf*

E.B.

57

Pno. *f*

Vc. *mf*

60

Gtr.

E.B.

60

Pno. *ff*

Vc. *ff*

60

Vc.

Detailed description: This musical score is for the piece 'Into the fear'. It is written for guitar (Gtr.), electric bass (E.B.), piano (Pno.), and violin (Vc.). The score is divided into two systems. The first system covers measures 57-59, and the second system covers measures 60-62. The key signature has one sharp (F#). The guitar part (Gtr.) plays a rhythmic pattern of eighth notes with chords, marked *mf*. The electric bass (E.B.) plays a steady eighth-note line. The piano (Pno.) part features a melody in the right hand with triplets and a bass line in the left hand, marked *f*. The violin (Vc.) part plays a rhythmic pattern of eighth notes, marked *mf*. The second system (measures 60-62) shows the guitar and electric bass continuing their patterns, while the piano part becomes more complex with triplets and a *ff* dynamic. The violin part continues with a rhythmic eighth-note pattern, also marked *ff*.

63

Gtr.

E.B.

Pno.

Vc.

66

Gtr.

E.B.

Pno.

Vc.

*f*

*mf*

*f*

*mp*

*mp*

Detailed description: This is a musical score for a piece titled "Into the fear", page 9. The score is arranged for four instruments: Guitar (Gtr.), Electric Bass (E.B.), Piano (Pno.), and Violin (Vc.). The music is in the key of D major (one sharp) and 4/4 time. The score is divided into two systems. The first system covers measures 63-65. In measure 63, the guitar and violin are silent, while the electric bass plays a steady eighth-note pattern. The piano plays a melody in the right hand and a bass line in the left hand, both marked *f*. In measure 64, the guitar and violin remain silent, and the piano continues its *f* melody. In measure 65, the piano melody features two triplet figures, and the electric bass continues its pattern. The second system covers measures 66-68. In measure 66, the guitar and violin are silent, and the piano plays a melody marked *mp*. In measure 67, the guitar and violin are silent, and the piano continues its *mp* melody. In measure 68, the guitar and violin play a melodic phrase, and the piano continues its *mp* bass line. The violin part in measure 68 includes a crescendo hairpin.

Into the fear

10  
69

Gtr.

E.B.

*ff*

69

Pno.

Vc.

*mf*

*mf*

72

Gtr.

E.B.

*ff*

72

Pno.

Vc.

*ff*

*ff*

*ff*



Into the fear

12  
85

Gtr.

E.B.

Pno.

Vc.

*mf*

90

Gtr.

E.B.

Pno.

Vc.

*f* *mf* *f* *mf*

94

Gtr. *f*

E.B.

Pno.

Vc.

98

Gtr. *mf*

E.B.

98

Pno. *f* *mf*

Vc. *mf* *mf*

Into the fear

14  
103

Gtr.

E.B.

Pno.

Vc.

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

# Desfasado

Esteban Cuayal

Guitar

Cello

Piano

*mf*

Detailed description: This system contains the first four measures of the score. The Guitar part is in 4/4 time, featuring a melodic line with grace notes and a bass line with dotted half notes. The Cello and Piano parts are currently silent, indicated by rests.

Gtr.

Vc.

Pno.

5

*f*

Detailed description: This system contains measures 5 through 8. The Guitar part continues with a melodic line and a bass line that includes a dynamic shift to *f* (forte) in measure 7. The Violoncello and Piano parts remain silent with rests.



9

Gtr.

Vc.

*mp*

*mf*

Pno.

13

Gtr.

Vc.

*mf*

*f*

Pno.

17

Gtr.



Vc.

17 *f*



Pno.

17 *mf*



21

Gtr.



Vc.

21 *mf*



Pno.

21 *f*



25

Gtr. *mp*

Vc. *mf*

Pno.

29

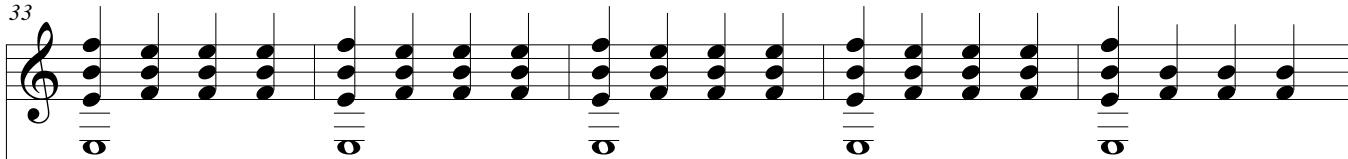
Gtr. *mf*

Vc. *f*

Pno.

33

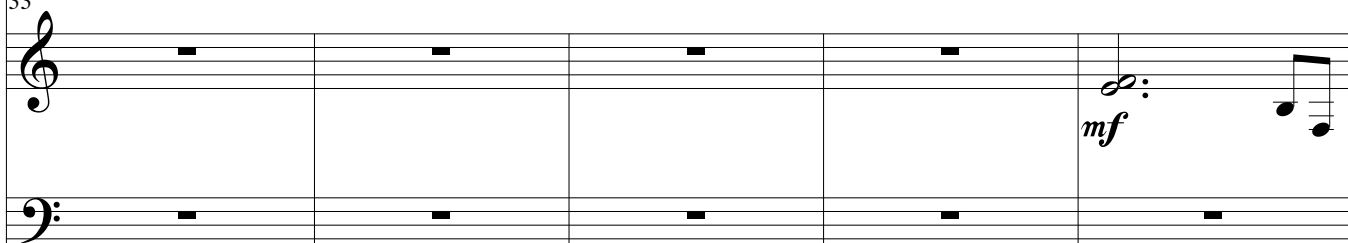
Gtr.



Vc.



Pno.



*f* *p* *mf*

38

Gtr.



Vc.



Pno.



*mp* *f* *f*

This musical score is for a piece titled "Desfasado" and is page 6. It features three instruments: guitar (Gtr.), violin (Vc.), and piano (Pno.). The score is divided into two systems, each containing three staves. The first system covers measures 42 to 45, and the second system covers measures 46 to 49. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The guitar part consists of chords and melodic lines. The violin part plays a steady eighth-note accompaniment. The piano part features a rhythmic eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). The score concludes with a double bar line at the end of measure 49.



58

Gtr.



Vc.

58

*mp*



Pno.



Detailed description: This system covers measures 58 to 60. The guitar part (Gtr.) features a rhythmic pattern of eighth notes with a sharp sign, alternating between the treble and bass clefs. The violoncello part (Vc.) has a sparse melody with dotted half notes and quarter notes, starting with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The piano part (Pno.) consists of a treble clef staff with a similar eighth-note pattern and a bass clef staff with a few notes.

61

Gtr.



Vc.

61



Pno.

61



Detailed description: This system covers measures 61 to 63. The guitar part (Gtr.) continues with a more complex eighth-note pattern. The violoncello part (Vc.) features a melodic line with slurs and ties, including a half note with a sharp sign. The piano part (Pno.) has a treble clef staff with eighth-note patterns and a bass clef staff with a melodic line.

The musical score is divided into two systems, each containing three staves for Guitar (Gtr.), Bass (Vc.), and Piano (Pno.).

**System 1 (Measures 64-67):**

- Gtr.:** Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measures 64-67 feature a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet in measure 67. Dynamics are not explicitly marked for this staff.
- Vc.:** Bass clef. Measure 64 starts with a forte (*f*) dynamic. The line consists of quarter and eighth notes. Measures 66-67 transition to a mezzo-forte (*mf*) dynamic.
- Pno.:** Grand staff (treble and bass clefs). Measure 64 starts with a forte (*f*) dynamic. The right hand plays chords and moving lines, while the left hand provides a bass line. Measures 66-67 transition to a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

**System 2 (Measures 68-71):**

- Gtr.:** Treble clef. Measures 68-71 feature a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet in measure 68. Dynamics are not explicitly marked for this staff.
- Vc.:** Bass clef. Measures 68-71 feature a bass line with quarter and eighth notes. Dynamics are not explicitly marked for this staff.
- Pno.:** Grand staff. Measures 68-71 feature a bass line with quarter and eighth notes. Dynamics are not explicitly marked for this staff.



This musical score is for the piece "Desfasado" and is divided into two systems, each starting at measure 72. The score is written for three instruments: Guitar (Gtr.), Bass (Vc.), and Piano (Pno.).

**System 1 (Measures 72-75):**

- Gtr.:** Features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including grace notes. The key signature has two sharps (F# and C#).
- Vc.:** Provides a bass line with dotted eighth and sixteenth note patterns. A forte (*f*) dynamic marking is present in measure 75.
- Pno.:** Accompanies with chords and single notes. The right hand has chords with grace notes, while the left hand has a simple bass line.

**System 2 (Measures 76-79):**

- Gtr.:** Continues the melodic line with eighth and sixteenth notes.
- Vc.:** Continues the bass line with dotted eighth and sixteenth note patterns.
- Pno.:** Features chords with grace notes in the right hand and a bass line in the left hand. Accents (>) are placed over several notes in both hands.

80

Gtr.

Vc.

Pno.

*f*

*f*

*f*

*mf*

84

Gtr.

Vc.

Pno.

*f*

*mf*

Score

# All my loving

Arreglo

Lennon y Mc Cartney

Arg. Esteban Cuayal

**Allegro**

The first system of the score includes staves for Drum Set, Acoustic Guitar, Electric Guitar, Cello, Electric Bass, and Piano. The Drum Set part features a complex rhythmic pattern with triplets and eighth notes. The Acoustic Guitar part has a melodic line with triplets and slurs. The Electric Guitar, Cello, and Piano parts are currently silent, indicated by rests.

The second system of the score includes staves for D. S., Ac. Gtr., E. Gtr., Vc., E. B., and Pno. The D. S. part continues with a similar rhythmic pattern. The Acoustic Guitar part continues with its melodic line. The Electric Guitar part has a final chord. The Violoncello (Vc.), Electric Bass (E. B.), and Piano (Pno.) parts are silent.

2

All my loving

8

D. S.

Ac.Gtr.

E.Gtr.

Vc.

E.B.

Pno.

12

D. S.

Ac.Gtr.

E.Gtr.

Vc.

E.B.

Pno.

All my loving

This musical score is for the piece "All my loving" and covers measures 16 through 21. The score is arranged for six instruments: D. S. (Drum Set), Ac. Gtr. (Acoustic Guitar), E. Gtr. (Electric Guitar), Vc. (Violoncello), E. B. (Euphonium/Bass), and Pno. (Piano). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The score is divided into two systems. The first system contains measures 16-20, and the second system contains measures 21-25. The D. S. part features a complex rhythmic pattern with triplets and accents. The Ac. Gtr. and E. Gtr. parts are mostly silent, with some chords in the E. Gtr. part at measures 24 and 25. The Vc. part has a simple melodic line. The E. B. part has a steady eighth-note accompaniment. The Pno. part is mostly silent, with some chords in the right hand at measures 24 and 25.

4

All my<sub>3</sub>loving

D. S.

26

3

3

3

3

3

3

3

3

3

3

Ac.Gtr.

26

E.Gtr.

26

3

3

3

3

Vc.

26

E.B.

26

Pno.

26

D. S.

30

3

3

3

3

3

3

3

3

3

3

Ac.Gtr.

30

E.Gtr.

30

3

3

3

3

3

3

Vc.

30

E.B.

30

Pno.

30

3

3



All my loving

This musical score is for the piece "All my loving" and covers measures 41 through 45. The score is arranged for six instruments: D.S. (Drum Set), Acoustic Guitar (Ac.Gtr.), Electric Guitar (E.Gtr.), Violoncello (Vc.), Electric Bass (E.B.), and Piano (Pno.).

- Measures 41-45:** The D.S. part features a consistent rhythmic pattern of eighth notes with triplets. The Ac.Gtr. and E.Gtr. parts consist of block chords, with the E.Gtr. part including some melodic lines. The Vc. and E.B. parts provide a steady bass line. The Pno. part features a complex accompaniment with many triplets in both hands.
- Measure 45:** This measure marks the end of the section shown. The D.S. part has a final triplet pattern. The Ac.Gtr. and E.Gtr. parts have some chords that are not present in the previous measures. The Vc. and E.B. parts have a final note. The Pno. part has a final melodic phrase.



All my loving

50

D. S.

Ac.Gtr.

E.Gtr.

Vc.

E.B.

Pno.

54

D. S.

Ac.Gtr.

E.Gtr.

Vc.

E.B.

Pno.

8

All my loving

58

D. S.

Ac.Gtr.

E.Gtr.

Vc.

E.B.

Pno.

63

D. S.

Ac.Gtr.

E.Gtr.

Vc.

E.B.

Pno.

All my loving

67

D. S.

Ac.Gtr.

E.Gtr.

Vc.

E.B.

Pno.

71

D. S.

Ac.Gtr.

E.Gtr.

Vc.

E.B.

Pno.

10

All my loving

75

D. S.

Ac.Gtr.

E.Gtr.

Vc.

E.B.

Pno.

78

D. S.

Ac.Gtr.

E.Gtr.

Vc.

E.B.

Pno.

All my loving

This musical score is for the piece "All my loving" and is divided into two systems. The first system covers measures 82 to 111, and the second system covers measures 86 to 111. The score is arranged for six instruments: D.S. (Drum Set), Acoustic Guitar (Ac. Gtr.), Electric Guitar (E. Gtr.), Violoncello (Vc.), Electric Bass (E.B.), and Piano (Pno.).

**System 1 (Measures 82-111):**

- D.S.:** Features a consistent rhythmic pattern of eighth notes with triplets, marked with '3' and 'x' symbols.
- Ac. Gtr.:** Plays a series of chords, primarily triads, with some triplets in the lower register.
- E. Gtr.:** Remains silent throughout this system.
- Vc.:** Plays a melodic line in the bass clef, featuring eighth notes and a triplet.
- E.B.:** Remains silent throughout this system.
- Pno.:** Provides harmonic support with chords in both the right and left hands.

**System 2 (Measures 86-111):**

- D.S.:** Continues the rhythmic pattern, with some measures showing rests.
- Ac. Gtr.:** Continues with chords, including some triplets in the lower register.
- E. Gtr.:** Starts playing a melodic line in the bass clef, featuring eighth notes and triplets.
- Vc.:** Continues the melodic line in the bass clef, featuring eighth notes and a triplet.
- E.B.:** Remains silent throughout this system.
- Pno.:** Provides harmonic support with chords in both the right and left hands.

12

All my loving

90

D. S.

Ac.Gtr.

E.Gtr.

Vc.

E.B.

Pno.

94

D. S.

Ac.Gtr.

E.Gtr.

Vc.

E.B.

Pno.

All my loving

This musical score is for the piece "All my loving" on page 13. It features six staves: D.S. (Drum Set), Ac.Gtr. (Acoustic Guitar), E.Gtr. (Electric Guitar), Vc. (Violoncello), E.B. (Electric Bass), and Pno. (Piano). The score is divided into two systems, with the first system covering measures 98-101 and the second system covering measures 102-105. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The D.S. part consists of a continuous pattern of eighth notes with 'x' marks above them, indicating cymbal hits, with triplets of three eighth notes. The Acoustic Guitar part features a steady accompaniment of chords, with some triplets in the later measures. The Electric Guitar part plays a series of chords, some with triplets. The Violoncello part has a simple melodic line. The Electric Bass part provides a steady bass line with some triplets. The Piano part has a melodic line with triplets and a bass line with triplets. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

All my loving

This musical score is for the piece "All my loving" and covers measures 106 through 110. The score is arranged for six instruments: D.S. (Drum Set), Acoustic Guitar (Ac.Gtr.), Electric Guitar (E.Gtr.), Violoncello (Vc.), Electric Bass (E.B.), and Piano (Pno.).

**Measure 106:** The D.S. part features a rhythmic pattern of eighth notes with triplets. The Ac.Gtr. and Pno. parts include triplet chords and eighth-note patterns. The E.Gtr. part has a simple eighth-note line. The Vc. part consists of a single bass note. The E.B. part has a steady eighth-note bass line.

**Measure 107:** Similar to measure 106, with consistent rhythmic patterns across the instruments.

**Measure 108:** The D.S. part continues with the triplet eighth-note pattern. The Ac.Gtr. and Pno. parts maintain their respective rhythmic motifs.

**Measure 109:** The D.S. part shows a change in rhythm, moving to a pattern of eighth notes with a triplet. The Ac.Gtr. part has a more complex chordal structure. The E.Gtr. part has a melodic line with eighth notes.

**Measure 110:** The D.S. part features a complex rhythmic pattern including a triplet and a 7/8 note. The Ac.Gtr. part has a dense chordal texture. The E.Gtr. part has a melodic line with eighth notes. The Vc. part has a single bass note. The E.B. part has a steady eighth-note bass line. The Pno. part has a melodic line with eighth notes and a triplet.





16

All my loving

122

D. S.

Ac.Gtr.

E.Gtr.

Vc.

E.B.

Pno.

125

D. S.

Ac.Gtr.

E.Gtr.

Vc.

E.B.

Pno.

Score

# Take five

Arreglo

Paul Desmond

Arg. Esteban Cuayal

Drum Set

Acoustic Guitar

Electric Guitar

Electric Bass

Piano

The first system of the score is for measures 1-3. It features a 5/4 time signature and a key signature of three flats. The Drum Set part shows a complex pattern with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes in the second measure. The Acoustic Guitar part consists of chords and rests. The Electric Guitar part is silent. The Electric Bass part has a simple line of notes. The Piano part has a bass line with an octava sign in the second measure.

D. S.

Ac.Gtr.

E.Gtr.

E.B.

Pno.

The second system of the score is for measures 4-6. It continues the 5/4 time signature and three-flat key signature. The Drum Set part (labeled D.S.) has a similar pattern to the first system. The Acoustic Guitar part has more active lines, including a triplet of eighth notes in the second measure. The Electric Guitar part has a melodic line starting in the fourth measure. The Electric Bass part continues its simple line. The Piano part has a more active bass line with a triplet of eighth notes in the second measure.

Take five

2  
8

D.S. 

Ac.Gtr. 

E.Gtr. 

E.B. 

Pno. 

11

D.S. 

Ac.Gtr. 

E.Gtr. 

E.B. 

Pno. 

Take five

This musical score is for the piece "Take Five" and is arranged for five instruments: Double Bass (D.S.), Acoustic Guitar (Ac.Gtr.), Electric Guitar (E.Gtr.), Electric Bass (E.B.), and Piano (Pno.). The score is divided into two systems, each starting at measure 14 and ending at measure 18. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 5/4. The D.S. part features a characteristic five-measure phrase with a triplet in the final measure. The Acoustic and Electric Guitars play a melodic line with some chromaticism. The Electric Bass provides a steady bass line. The Piano accompaniment consists of chords and single notes, with some syncopation in the right hand.

14

D.S.

Ac.Gtr.

E.Gtr.

E.B.

Pno.

18

D.S.

Ac.Gtr.

E.Gtr.

E.B.

Pno.

Take five

4  
22

D.S. Ac.Gtr. E.Gtr. E.B. Pno.

25

D.S. Ac.Gtr. E.Gtr. E.B. Pno.

Take five

This musical score is for the piece "Take Five" and is arranged for five instruments: D.S. (Drum Set), Acoustic Guitar (Ac.Gtr.), Electric Guitar (E.Gtr.), Electric Bass (E.B.), and Piano (Pno.). The score is divided into two systems, each starting at measure 28.

**System 1 (Measures 28-31):**

- D.S.:** Features a complex, syncopated rhythm with various drum notations including eighth and sixteenth notes, rests, and accents.
- Ac.Gtr.:** Plays a melodic line with chords, including a triplet in measure 31. It includes first and second endings.
- E.Gtr.:** Remains silent throughout this system.
- E.B.:** Provides a steady bass line with quarter and eighth notes.
- Pno.:** Accompanies the bass line with chords and rests.

**System 2 (Measures 32-35):**

- D.S.:** Continues the drum pattern, ending with a triplet in measure 35.
- Ac.Gtr.:** Continues the melodic line with eighth-note patterns.
- E.Gtr.:** Plays a melodic line with eighth-note patterns.
- E.B.:** Continues the bass line with quarter notes.
- Pno.:** Accompanies with chords and rests.

Take five

6  
36

D.S.

Ac.Gtr.

E.Gtr.

E.B.

Pno.

40

D.S.

Ac.Gtr.

E.Gtr.

E.B.

Pno.