

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA



**HACIA LA BÚSQUEDA DE UN MÉTODO
COMPOSITIVO POLISISTÉMICO.**

El Pluralismo en Tiempos Posmodernos.

Trabajo Final de la Lic. en Composición Musical

TOMÁS FERNÁNDEZ VALDÉS

Director: Mgter. José Eduardo Halac

Co-director: Prof. Lic. Claudio Bazán

2018



ÍNDICE

1 – Introducción.....	5
2 – Antecedentes.....	6
2.1 – Pluralismo en la Posmodernidad.....	6
2.1.1 – Consideraciones sobre la Posmodernidad.....	7
2.2 – Diferenciando la Modernidad de la Posmodernidad.....	7
2.2.1 – El arte.....	9
2.2.2 – La música.....	11
2.3 – Antecedentes compositivos polisistémicos.....	16
2.3.1 – Poliestilismo.....	16
2.3.2 – Música de teatro.....	19
2.3.3 – Música y video.....	20
2.3.4 – Música cinematográfica.....	21
2.3.5 – Multimedia.....	23
3 – Conceptos.....	25
3.1 – Posmodernidad plena.....	25
3.1.1 – Fragmentación.....	25
3.1.2 – Microrrelatos y Hermenéutica.....	25
3.1.3 – Individualismo y Consumo.....	26
3.1.4 – Intertextualidad.....	28
4 – Metodología compositiva.....	29
4.1 – Recopilación de información.....	29
4.2 – Análisis de obras.....	29
4.3 – Delimitación de conceptos.....	30
4.4 – Pre-composición.....	31
4.5 – Composición.....	31
5 – Análisis de la obra <i>ESQUECIMIENTO</i>	32
5.1 – Funcionamiento.....	32
5.1.1 – Sección 1 – Expositiva.....	33
5.1.2 – Sección 2 – Elaborativa.....	35
5.1.3 – Sección 3 – Conclusiva.....	38
5.2 – Otras aproximaciones analíticas.....	39
5.2.1 – Fragmentos musicales.....	39

5.2.2 – Música, Texto y Video.....	42
5.2.3 – Argumentación, Texto y Video.....	48
5.2.4 – Reexposiciones de fragmentos musicales.....	50
6 – Consideraciones finales.....	54
7 – Anexos.....	55
7.1 – Tabla de Fragmentos musicales.....	55
7.2 – Archivos de ESQUECIMENTO.....	55
8 – Bibliografía.....	56
9 – Obras consultadas.....	58

1. INTRODUCCIÓN.

El presente trabajo final de la carrera de Licenciatura en Composición Musical, propone una investigación y producción artística orientada a indagar y reflejar el extremo pluralismo musical de la actualidad. A partir de una investigación teórica y analítica, tanto de factores musicales como histórico-sociales y culturales que favorecieron al pluralismo actual (y lo evidencian), se llevó a cabo la composición de la obra multimedial *ESQUECIMIENTO*, para cuarteto de cuerdas, guitarra, electrónica y video. Esta obra busca integrar e interrelacionar diversos estilos musicales, técnicas compositivas y disciplinas, en una síntesis pluralista. Así mismo, la obra refleja un interés personal por interrelacionar las múltiples influencias que contribuyen a mi estilo compositivo personal, el cual es un cúmulo de información, herramientas y habilidades adquiridas antes y durante todo el trayecto académico universitario.

Paralelamente a la composición de la obra, se creó una metodología compositiva polisistémica, basada en la experiencia del proceso compositivo de la obra, que servirá de guía para posteriores producciones artísticas.

El trabajo se estructura en cuatro partes:

En primer lugar, realizaré una comparación analítica entre la modernidad y la posmodernidad en base a aquellas características histórico-sociales y culturales que las diferencian y que contribuyen a comprender la ecléctica escena musical actual. Así mismo, profundizaré en los antecedentes compositivos polisistémicos que involucraron a la música como uno de sus factores principales.

En segundo lugar, profundizaré algunos conceptos propios del pensamiento posmoderno, que fueron fundamentales para la consolidación del pluralismo musical y, por lo tanto, para la composición de la obra final.

En tercer lugar, describiré la metodología compositiva creada para llevar a cabo la producción de la obra final.

En cuarto y último lugar, analizaré la obra final con el objetivo de aclarar su funcionamiento.

2. ANTECEDENTES:

2.1. Pluralismo en la Posmodernidad.

Comenzaré definiendo el objeto de estudio y dando cuenta del contexto con el cual relaciono el fenómeno del Pluralismo: La Posmodernidad.

El **Pluralismo** es el “*sistema por el cual se acepta o reconoce la pluralidad de doctrinas o posiciones*¹. La palabra, como tal, se compone del vocablo “plural”, que significa ‘múltiple’, y el sufijo “-ismo”, que se refiere a ‘doctrina’ o ‘tendencia’².”

Hay que tener en cuenta que este sistema aplicado a la actualidad significará una coexistencia **no siempre pacífica** entre las diversas partes que lo integran; No implica en todos los casos una *aceptación*, ya que al reconocer al Pluralismo como parte de la Posmodernidad, lo insertamos en un marco de contradicciones constantes de donde surgen las más diversas posibilidades de interacción entre las partes que lo integran.

Por lo tanto, el **Pluralismo** al que hago referencia es un sistema en el cual se *reconoce* la multiplicidad de elementos, en un marco de *contradicciones y coexistencias - no siempre pacíficas-*, como características principales del sistema.

Esto lo veremos aplicado en la obra con variados discursos musicales contradictorios que se interrumpen y se superponen continuamente, como reflejo del concepto de **pluralismo** en la **posmodernidad**.

¹ En <http://dle.rae.es/?id=TRBNWWI>

² En <https://www.significados.com/pluralismo/>

2.1.1. Consideraciones sobre la Posmodernidad

Es conveniente no pensar históricamente en la Posmodernidad como una época que se encuentra después de la Modernidad.

“El “post” de la posmodernidad, a juicio de Gianni Vattimo, es “espacial” antes que “temporal” (Vásquez Rocca, 2011, p.3).

En otras palabras, la Posmodernidad se encuentra por encima de la Modernidad, transcurre a la par de ella y busca abarcarla; no debemos entenderla como un tiempo concreto, sino más bien como una **condición humana determinada**.

Es por esta razón que existen muchas discrepancias a la hora de ubicar temporalmente el inicio de la posmodernidad (mediados del siglo XX, para muchos autores) pero, en lo que si se encuentran coincidencias, es en la caracterización de esta **condición humana posmoderna** y en su comparación con las características propias de la Modernidad (ca. Siglo XV – ca. 1950)³.

2.2. Diferenciando la modernidad de la posmodernidad.

Una diferenciación entre modernidad y posmodernidad, nos brindará herramientas fundamentales para poder comprender el fenómeno del Pluralismo y su posterior aplicación en un método compositivo polisistémico.

*“El discurso de la **modernidad** se refiere a **leyes universales** que constituyen y explican la realidad. Algunos de sus términos son **determinismo, racionalidad, universalidad, verdad, progreso, emancipación, unidad, continuidad, ahorro, mañana mejor**. El discurso de la **Posmodernidad**, en cambio, sostiene que sólo puede haber **consensos locales o parciales** (universales acotados), **diversos juegos de lenguaje o paradigmas inconmensurables entre sí**. Algunos de sus términos son **deconstrucción, alternativas, perspectivas, indeterminación, irreversibilidad, descentralización, disolución, diferencia**” (Díaz, 1995, p.19).*

³ La Modernidad surge en el siglo XV después que se provocaran cambios emblemáticos a nivel mundial como: el Descubrimiento de América por los europeos, el desarrollo de la imprenta, la Reforma Protestante, el Renacimiento y la Revolución Científica. En términos sociales e históricos, no se llega a la Modernidad con el final de la Edad Media en el siglo XV, sino tras la transformación de la sociedad preindustrial, rural, tradicional, en la sociedad industrial y urbana moderna que se produce con la Revolución industrial y el triunfo del capitalismo.

La superación de la sociedad industrial por la sociedad postindustrial se ha dado en llamar posmodernidad. La crisis de la modernidad comenzó hacia el final de la Primera Guerra Mundial cambiando la mentalidad y las conciencias así como otros profundos cambios sociales que derivaron en cambios políticos. (En <https://es.wikipedia.org/wiki/Modernidad>).

La Modernidad se encuentra delimitada por *leyes universales* o **Metarrelatos**, que buscan explicar la realidad con verdades supuestamente absolutas, últimas y universales. Son discursos con pretensiones de **universalidad** que apuntan a la justificación general de toda la realidad. Estos Metarrelatos totalitarios, se dirigen a la homogeneización de los discursos, evitando la diversidad y la pluralidad de los mismos. El pensamiento de la Modernidad se basó en los grandes relatos de **progreso, futuro y novedad**; a lo que Esther Díaz agrega:

“se creía que la ciencia avanzaba hacia la verdad, que el progreso se expandiría como forma de vida total y que la ética encontraría la universalidad a partir de normas fundamentadas racionalmente” (Díaz, 1995, p.20).

De esta forma, se creía que con los ideales de la modernidad se llegaría a la emancipación de la humanidad, a la perfección y a un mañana mejor.

El desencanto de la Posmodernidad frente al pensamiento de la edad moderna, se genera al comprender que

“ninguna justificación puede alcanzar a cubrir toda la realidad, ya que necesariamente caerá en alguna paradoja lógica o alguna insuficiencia en la construcción” (Vásquez Rocca, 2011, p.5).

Esta afirmación de Adolfo Vásquez Rocca, la evidenciamos en las conmociones sociales y culturales sufridas por la humanidad durante los siglos XX y XXI, las cuales parecen contradecir los ideales emancipatorios en los que se fundaba el pensamiento de la modernidad.

En palabras de Esther Díaz:

“La modernidad, preñada de utopías, se dirigía hacia un mañana mejor. Nuestra época -desencantada- se desembaraza de las utopías, reafirma el presente, rescata fragmentos del pasado y no se hace demasiadas ilusiones respecto del futuro” (Díaz, 1995, p.20).

Es así, como encontraremos en la Posmodernidad *consensos universales acotados* o **Microrrelatos**, que buscan dar sentido a una parte delimitada de la realidad, sin pretensiones totalitarias, absolutas o universales sobre la misma. En la actualidad coexisten multiplicidades de Microrrelatos y discursos variados y contradictorios con modestas pretensiones, que reivindican lo individual y local frente a lo universal, la diversidad y pluralidad frente a la homogeneidad. Estos Microrrelatos hicieron posible la liberación de la influencia ejercida por los Metarrelatos sobre el pensamiento moderno.

De esta manera, la **Fragmentación** se convierte en un valor esencial para la posmodernidad, ya que permite la liberación del individuo, quien despojado del ideal de lucha por un futuro utópico y perfecto para la humanidad, puede vivir libremente el presente según sus propios Microrrelatos (sus gustos, posturas, inclinaciones, deseos, interpretaciones, etc.). Todo esto no significa que se abandone el fuerte interés de la modernidad por *lo nuevo*; por el contrario, hoy todo quiere ser abarcado.

2.2.1. El arte.

Estas alteraciones en la *condición humana* tuvieron sus efectos en todos los componentes culturales de la humanidad, entre ellos, en el arte.

El arte de la modernidad reflejó el discurso de su época, apostando constantemente al progreso, al futuro, a la novedad, a la innovación, al perfeccionamiento continuo, a lo transgresor y a la racionalidad, considerando *lo nuevo* como el valor máximo de la creación artística y, de esta forma, logrando un distanciamiento de la tradición y del arte del pasado. La búsqueda constante de **novedad** dentro de cada expresión artística, se refleja en una linealidad progresiva y continua, que parece intensificarse a comienzos del siglo XX y proyectarse hacia la aprehensión de los elementos sustanciales de cada disciplina artística como base para la innovación. Así, por ejemplo, en la pintura

“su compromiso con retratar la realidad se diluye [...] gira hacia la abstracción. A partir de entonces [...] su tema principal [...] será en adelante la composición geométrica de las figuras sobre el plano, la distribución y organización cromática, el grosor de la pincelada, la textura de la materia colorante, etc.” (López Cano, 2006, p.28).

De esta manera, el arte de la modernidad se encontraba al servicio de sí mismo, ya que se mantenía en constante búsqueda de perfección progresiva, universalidad y totalización artística, a través de la creación de “obras maestras” que apuntaban a superar los logros estéticos y técnicos de las obras de arte del pasado.

La búsqueda constante de **lo nuevo** alcanzó una velocidad indiscernible hacia mediados de siglo XX, en donde la novedad se convirtió en lo cotidiano y, en consecuencia, perdió valor. Esta situación condujo a la erosión gradual de una cultura moderna plagada de novedades, dando lugar al surgimiento de distintos paradigmas del pensamiento y a una nueva actitud estética en las creaciones artísticas. Es en este contexto de erosión gradual que surge el arte posmoderno.

En la Posmodernidad, el arte también refleja fielmente el carácter del mundo que lo rodea, apostando constantemente a lo abarcativo, lo contradictorio, lo nuevo y lo antiguo, lo popular y lo académico, el reciclaje y la innovación, es decir, apelando a distintos paradigmas de pensamientos, basados en el valor de **lo permisivo**. En el arte, La fragmentación posmoderna se refleja en la multiplicidad de códigos y discursos, en la simultaneidad de tiempos, espacios y relatos, y en una fuerte tendencia al eclecticismo que desdibuja las fronteras entre los distintos géneros. Se apuesta a la creación libre, despojada de la racionalidad de la edad moderna, y al arte como bricolaje, montaje, mezcla, inventario y recopilación, dentro de un marco constante de contradicciones, cambios y continuidades.

“El arte actual ha relajado este deber ser. [...] Ante la ausencia de modelos, el arte es lo que cada artista quiere que sea, sin que haya principios esenciales que definan un objeto como arte. [...] Cada obra genera su propio contexto y funda su propia filosofía del arte. Cada obra nos dice que es y que no es arte” (López Cano, 2006, p.28).

2.2.2 La música.

El paso de la modernidad a la posmodernidad, se encuentra reflejado fielmente en la música, y su comprensión nos permitirá entender el extremo pluralismo musical de nuestra época. Comenzaré por caracterizar la música que surge en plena modernidad (ca. SXVII)⁴, siguiendo por los factores que llevaron en el siglo XIX y XX hacia su erosión, para finalizar con una descripción del cambio de paradigma surgido alrededor de 1950 que llevó a la consolidación de la escena musical posmoderna.

La música de la modernidad reflejó la búsqueda constante de novedad, progreso y universalidad de la época. La construcción gradual del sistema tonal tradicional se proyectó hacia la creación y el perfeccionamiento de un lenguaje musical universal, una forma común de expresión musical, que abarcó todo el período *de la práctica común* hasta su posterior disolución. El sistema tonal tradicional reflejaba un “*estilo musical general*”, es decir, un conjunto de principios y convenciones compartidas entre los compositores de la época, que perduró hasta su erosión durante los siglos XIX y XX.

Los compositores *de la práctica común* se aferraron a una visión “*tradicional*” occidental de la tradición (o bien, de la música de su pasado). Formados en la música del pasado, sentían la constante necesidad de salir de él, de proyectarse hacia el futuro, hacia un mañana mejor, a través de una continua perfección, reflejando una concepción lineal y bidimensional de la tradición (pasado-futuro). Esto se percibe con claridad en la cualidad fuertemente direccional de la música *de la práctica común* y en su linealidad discursiva, orientada hacia un fin, que proporciona a los oyentes un fuerte sentido de dirección temporal lógica y racionalizada. En palabras de Robert P. Morgan:

“Esto es posible gracias a la aparición de dos factores interrelacionados: por un lado, un conjunto de relaciones tonales jerárquicas relativamente fijas, y por otro, un esqueleto rítmico, también ordenado jerárquicamente, basado en la repetición de unidades de duraciones regulares. En este tipo de música el tiempo tiene una cualidad altamente estructurada: un sentido preciso de comienzo y fin, unos puntos intermedios de llegada y salida que están claramente marcados dentro de un todo. De hecho, el

⁴ a la que algunos autores llaman “*música de la práctica común*”.

El Período de la práctica común hace referencia al período de la música occidental europea que transcurre entre la formación y la disolución del sistema tonal. Abarca aproximadamente unos trescientos años, desde aproximadamente 1600 a 1900, y recorre los períodos Barroco, Clasicismo y Romanticismo.

(En https://es.wikipedia.org/wiki/Per%C3%ADodo_de_la_pr%C3%A1ctica_com%C3%BAn)

oyente no sólo sabe donde “está” la música, sino también como llegó ahí, además de tener alguna idea de cómo surgió”. (Morgan, 1994, p.399).

Esta forma común de expresión musical (en conjunto con la idea de un lenguaje musical universal) comenzó un proceso de erosión gradual durante el siglo XIX y los primeros años del siglo XX, cayendo en un avanzado estado de declive hacia 1950.

A lo largo del siglo XIX los compositores se inclinaron hacia una expresión musical más personal, resaltando las diferencias, intereses e intenciones individuales. Se fortaleció así, un interés general por los nacionalismos y un mayor acercamiento al folclore y la música popular de sus tierras. La experimentación en busca de lo original e inusual, a expensas de lo convencional y comúnmente aceptado, asumió un valor primordial.

Hacia finales del siglo XIX el lenguaje musical de la práctica común se encontraba fragmentado en distintas tendencias de composición, lo que llevó a los compositores del siglo XX a realizar todo aquello que fuera musicalmente excepcional, transgresor y personal, buscando oponerse constantemente a la música que les había precedido.

La investigación en áreas desconocidas del pensamiento musical, se convirtió en un interés común en la mayoría de los compositores, por lo que la mayor parte de la música de los primeros años del siglo XX se impregnó de un aspecto “experimental” muy marcado. La música se inclinó hacia todo aquello que resultara novedoso e imprecedentede, considerando *lo nuevo* como el valor máximo de la creación artística y de esta manera fortaleciendo el distanciamiento de la tradición y el pasado⁵. Existía un interés general por gran parte de los compositores de la época de crear un nuevo tipo de música que fuera totalmente distinta a cualquier otra existente.

Coincidiendo con la postura general del arte moderno (la aprehensión de los elementos esenciales de cada disciplina artística), la mayoría de los compositores se interesaron por tratar los sonidos y las duraciones musicales “objetivamente”, es decir, realizar un tratamiento consistente de todos los elementos sustanciales de la música, no sólo los melódicos o rítmicos, sino también los dinámicos, tímbricos, texturales y formales.

Tras la segunda guerra mundial, la experimentación y la aprehensión de los parámetros musicales esenciales, llegaron a un punto culmine con el **serialismo** y la **indeterminación**. Ambas corrientes compositivas llevaron a la disolución de la

⁵ Apostando al progreso, a la innovación y al futuro, de la misma manera que el resto de las disciplinas artísticas de la época.

estructura melódica direccional y la estructura rítmica organizada de forma métrica, engendrando relaciones temporales “irracionales”, situaciones rítmicas complejas y una concepción más estática de la forma musical, y en consecuencia, disolviendo los principios básicos de la práctica común: linealidad y lógica⁶. A raíz de esta nueva cualidad estática de la música, algunos compositores se inclinaron hacia la creación de formas momentáneas y variables, integradas por momentos musicales individuales o unidades formales intercambiables, haciendo completamente prescindible la “narrativa” tradicional de la práctica común, centrada en su cualidad direccional. Todos estos cambios en las estructuras formales, melódicas y rítmicas de la música, llevaron a una neutralización del contenido musical, disolviendo algunos de los componentes tradicionales como la melodía, la armonía y el contrapunto en una única masa sonora perceptible. Algunos compositores comenzaron a pensar la composición musical en términos de atributos globales como las transformaciones de registro, las variaciones en la densidad textural, las relaciones temporales entre las distintas secciones, el contenido interválico total, la media de las duraciones, la extensión de los registros, la sonoridad instrumental, la dirección del movimiento, la velocidad de las transformaciones, las mutaciones tímbricas, las variaciones de tempo y articulación, etc. como los principales generadores del discurso musical. El centro de atención de sus composiciones se trasladó desde el control de los elementos esenciales hacia la forma total, en donde todo tiende a fundirse en un efecto generalizado, distanciándose de la “narrativa” direccional de la práctica común.

En este punto es importante remarcar que la música de la posmodernidad⁷ se encuentra caracterizada tanto por lo abarcativo, como por lo contradictorio: lo racional y lo irracional, el control y el azar, lo nuevo y lo antiguo, lo popular y lo académico, es decir, refleja una coexistencia de estilos y tendencias compositivas, basadas en el valor de *lo permisivo*.

La indeterminación llevó a los compositores a una nueva y enorme área de experiencia musical, en donde todo parecía permitido, y en consecuencia, el compositor se enfrentaba a un número de elecciones aparentemente ilimitado.

⁶ Coincidiendo con la disolución de los pilares del pensamiento moderno: progreso, razón y universalidad.

⁷ Al igual que el arte y el pensamiento posmoderno en sí.

“La observación de Cage (John) que llegó más lejos en la década de 1950 fue su idea de que ya no volverían a existir más directrices comunes para los compositores, sino que cada compositor debería realizar sus elecciones de una forma totalmente personal, y por lo tanto, esencialmente “arbitraria”.

Para 1960 la mayoría de las figuras jóvenes que en un primer momento se habían adscrito tanto al serialismo como a la indeterminación, comenzaron a ver ambas tendencias simplemente como los dos extremos de una cantidad ilimitada de opciones composicionales, todas ellas igualmente aptas para poder explorar con ellas” (Morgan, 1994, p.430).

Es en este punto que surge la música posmoderna, liberada de la moderna búsqueda de universalidad, de perfeccionamiento continuo, de progreso, racionalidad, y fundamentalmente, de su obsesión constante con el valor de *lo nuevo* como premisa máxima de toda creación artística. Hacia 1960 el centro de interés para los compositores se trasladó hacia la creación libre y aparentemente ilimitada, donde todos los recursos composicionales y las posturas estéticas eran posibles.

Hoy en día nos encontramos ante un extremo pluralismo musical, un éxtasis estilístico caracterizado por la coexistencia de una multiplicidad de estilos simultáneos y contradictorios en constante interacción. Ya no se aspira a un “estilo musical general”, en el sentido de un conjunto de principios y convenciones compartidas entre los compositores, sino que por el contrario, el compositor se enfrenta a una multiplicidad de alternativas móviles y elecciones provisionales tanto estéticas como geográficas e históricas. Hoy en día se percibe el pasado en base a una concepción multidimensional de la tradición, es decir, se tiene una visión “selectiva” por parte de los compositores, los cuales son capaces de elegir su pasado (o varios pasados a la vez), según sus propios intereses compositivos en cada composición. Todo esto no implica que se haya perdido el fuerte interés de la modernidad por la innovación, el perfeccionamiento y *lo nuevo*; por el contrario, hoy todo quiere ser abarcado.

*“[...] los compositores de hoy en día parecen ser libres para seguir el curso de su imaginación y lograr todo lo musicalmente posible. [...] Sin embargo, respecto a [...] la música contemporánea, siempre hay algo que está claro: **refleja fielmente el carácter fragmentario del mundo** en el que se desarrolla. La ausencia de un acuerdo en ciertas áreas como la política y la religión, [...] encuentra su corolario en las artes.*

En un período en el que el lema general reza “haz tus propias cosas”, la música [...] refleja la situación de este mundo.

*[...] El teórico Leonard B. Meyer escribió proféticamente que “la época venidera (si, de hecho, no estamos aún en ella) será un **período de éxtasis estilístico**, caracterizado por la coexistencia de una multiplicidad de estilos [...]”. Hasta el punto de que se puede decir que la música expresa el espíritu general de una época, no se puede esperar también que refleje un acuerdo que no existe en ningún sentido. Al menos hasta ahí existe un profundo movimiento en la conciencia contemporánea, es como si la música conservara su cualidad pluralística y descentrada. Para que la música cambie, antes debe cambiar el mundo.” (Morgan, 1994, p.513).*

La intensión estilística y compositiva de la obra *ESQUECIMIENTO*, es reflejar esta cualidad pluralística y descentrada de la escena musical actual, expandiendo el concepto de pluralismo musical a través de una obra poliestilista y multimedial.

2.3. Antecedentes compositivos polisistémicos.

Repasaremos algunos antecedentes compositivos polisistémicos que involucran a la música como uno de sus elementos. Antes de comenzar dejaremos en claro el significado de “Polisistema”:

-Poli: “*prefijo que significa 'pluralidad' o 'abundancia'*”.⁸

-Sistema: “*conjunto de elementos relacionados entre sí que funciona como un todo*”.⁹

El término Polisistema es extraído de la lingüística, y hace referencia a

“*[...] un conglomerado de sistemas diferenciado y dinámico que se caracteriza por oposiciones internas y cambios constantes*”. (Hermans, 1985, p.11)

Por lo tanto, con el fin de simplificar nuestra definición, entendemos a un Polisistema como un *conglomerado de conjuntos de elementos relacionados entre sí*.

A lo largo de la historia, la música como un arte autónomo, ha sido puesta en relación con diversos tipos de sistemas artísticos también autosuficientes como la literatura, las artes plásticas, la fotografía, etc. En el siguiente apartado repasaremos algunos antecedentes artísticos que involucraron a la música como uno de sus elementos fundamentales, en relación a otras disciplinas artísticas.

2.3.1. Poliestilismo.

Un caso de Polisistema puramente musical, es el del Poliestilismo. El Poliestilismo es un género musical que comenzó a gestarse a finales del siglo XX y se caracteriza por el uso de múltiples estilos o técnicas compositivas, que pueden ser provenientes de diversas épocas y lugares; en otras palabras, las obras poliestilistas pueden ser entendidas como polisistemas, al ser conglomerados de conjuntos de elementos propios de cada estilo o técnica compositiva involucrada, relacionados entre sí. Encontramos en el Poliestilismo muchas de las características propias de la Posmodernidad, como la fragmentación y la permisividad. El compositor de este género no necesariamente utiliza los distintos estilos en una sola composición, también se caracteriza por crear composiciones individuales enmarcadas en estilos diferentes a lo largo de toda su obra.

⁸ <http://www.wordreference.com/definicion/poli->

⁹ <https://www.significados.com/sistema/>

Los estilos utilizados en este género musical, son situados en un contexto que no es familiar, generando de esta forma diversos tipos de tensión por las contradicciones que surgen entre los estilos y la forma en que son utilizados. Para lograr sonoridades poliestilistas, se utiliza tanto música académica occidental, como música popular, étnica, tradicional y toda combinación que pueda surgir entre estas; el valor posmoderno de *lo permisivo* se encuentra completamente impregnado en este género musical.

Un claro referente de esta tendencia es Luciano Berio; en el tercer movimiento de su obra *Sinfonía* (1968) para ocho voces y orquesta, presenta una concepción multidimensional del discurso musical, en donde los múltiples componentes interactúan en un intercambio continuo de referencias y comentarios sonoros. Propone una cita al Scherzo de la *Sinfonía n°2* (1895) de Gustav Mahler, la cual funciona como elemento estructurador principal del discurso musical, inmersa en un contexto cambiante. Este Scherzo interactúa constantemente con otras citas fragmentarias de obras de diversos compositores y diversas épocas, que van desde la música de Monteverdi, hasta Stockhausen, pasando por distintos tipos de referencias a Bach, Schönberg, Debussy, Ravel, Strauss, Berlioz, Brahms, Berg, Hindemith, Beethoven, Stravinsky, Webern, Boulez, Pousseur, Globokar y a su propia música. A su vez, la obra cuenta con un texto hablado compuesto por diversas citas a escritores, principalmente a Samuel Beckett y su novela *The Unnameable* (1953). De esta forma, Berio logra componer una estructura musical estratificada en distintos niveles sonoros, plagado de referencias auditivas que aparecen y desaparecen constantemente. Los diversos componentes se integran según los propios intereses del compositor, generando vínculos entre elementos aparentemente dispares, dentro de un complejo conglomerado de conjuntos de elementos relacionados entre sí.

George Rochberg fue otro de los referentes de este género, que experimentó con diversas técnicas poliestilistas en sus composiciones. En su obra *Nach Bach* (1964) utiliza citas de fragmentos musicales de la *Partita en Mi menor* (1730) de J.S. Bach, las cuales aparecen ocasionalmente en la pieza. Alterna continuamente fragmentos de la *partita* de Bach con su propia música, caracterizada por segmentos de rítmica libre y sonoridades disonantes que son compuestas a partir de las características expresivas, interválicas y texturales de la pieza de Bach.

Otra técnica dentro de este género, consiste en evocar la música tonal y diversos estilos compositivos, sin acudir a citas reales de obras de otros compositores. Rochberg en su *Cuarteto de Cuerdas N°3* (1972), acude a referencias evocativas de los estilos

compositivos de Beethoven y Mahler en extensas secciones tonales, a través del uso de triadas y progresiones armónicas tradicionales, que contrastan con otras secciones de música contemporánea, no triádica; toda la música de este cuarteto de cuerdas es propia del compositor.

Las referencias compositivas dentro del Poliestilismo, no solo se dan hacia la música de concierto occidental, sino que también apelan a géneros de música popular, folclórica y étnica, como en el caso de *Songs of innocence and experience* (1981) de William Bolcom; un ciclo de canciones para nueve solistas, coro y una amplia orquesta que incluye músicos de jazz, rock y pop. En esta obra Bolcom incluye tanto la canción folclórica y la música popular como el reggae, así como el contrapunto académico al estilo de Alban Berg.

Las influencias mutuas entre la música académica y la música popular fueron muy evidentes a partir de 1970, como lo demuestran las colaboraciones entre Pierre Boulez y Frank Zappa¹⁰, en la grabación del disco *The Perfect Stranger* (1984) compuesto por obras de concierto de Zappa y dirigido por Boulez. Otro compositor que experimenta entre distintos estilos de música académica y popular es John Zorn (1953), a través de composiciones con una rápida técnica de montaje de imágenes sonoras instantáneas. Involucra en sus composiciones elementos del jazz, rock, blues, música clásica, contemporánea, étnica, cinematográfica, entre muchos otros estilos, generando un estilo propio completamente ecléctico. En su disco *Spillane* (1987), compuesto para un orgánico que abarca instrumentos de teclado, de viento, guitarras, bajo, electrónica, batería, percusión, samplers, narradores, cuarteto de cuerdas, giradiscos ejecutados con la técnica del *scratch*¹¹, entre otros instrumentos más, percibimos elementos del jazz, el blues, country, la música electrónica, el hip hop, música académica contemporánea, música cinematográfica, salsa, y un largo listado de estilos musicales diversos, que conforman un complejo conglomerado de conjuntos de elementos sonoros relacionados entre sí, dentro de un Polisistema musical.

Otros de los compositores que han aportado al desarrollo de este género son Alfred Schnittke, Frederic Rzewski, Sofia Gubaidulina y Valentín Silvestrov.

¹⁰ Del grupo de rock Mothers Of Invention (1965-1975).

¹¹ Scratch o scratching es una técnica de DJ o turntablist utilizada para producir sonidos característicos a través del movimiento de un disco de vinilo hacia delante y hacia atrás sobre un tocadiscos, al tiempo que, opcionalmente, se manipula el crossfader en una mesa de mezclas. (En [https://es.wikipedia.org/wiki/Scratch_\(m%C3%BAAsica\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Scratch_(m%C3%BAAsica)))

2.3.2. Música de Teatro.

A lo largo del siglo XX, nuevas composiciones que integran música y teatro han sido creadas como medios alternativos a la ópera tradicional, generando así nuevos tipos de formas artísticas compuestas. Se incorporan de esta forma en la composición e interpretación musical elementos propios del teatro, como acciones dramáticas, representaciones de hechos dramáticos, simbolismos, actuaciones por parte de los intérpretes, etc.

Varias composiciones de George Crumb poseen elementos dramáticos simbólicos, como en el caso de *Lux Aeterna* (1971), en donde la soprano tiene indicaciones de encender una vela al comienzo del concierto y apagarla una vez que este haya finalizado; en *Vox Balaenae* (1971), para tres instrumentistas enmascarados, los intérpretes tienen indicaciones en la partitura de utilizar mascararas negras durante el concierto. El título refiere a “la voz de la ballena” y está inspirada en el canto de la ballena jorobada; en palabras del compositor, “[...] *las máscaras, al borrar un sentido de proyección humana, “simbolizarán las poderosas fuerzas impersonales de la naturaleza (la naturaleza deshumanizada)”*”.

Otro ejemplo lo encontramos en *Circles* (1960) de Luciano Berio, en donde se aclaran las posiciones que deben tener los instrumentistas en el escenario, indicando a la soprano solista cambiar de posición durante el concierto.

Mauricio Kagel es otro referente de la música de teatro, que muestra un fuerte interés en manejar la interpretación musical como representación de hechos dramáticos. En su obra *Match* (1964) se representa una competición entre dos chelistas, con un percusionista como jurado o “arbitro” de la competición. En su obra *Sur Scene* (1960), subtitulada “obra teatral para música de cámara”, para un orador, un cantante, un mimo y tres instrumentistas, proporciona indicaciones a los intérpretes de cómo comportarse en escena.

Estos son solo algunos de los antecedentes artísticos polisistémicos, que han sabido relacionar la música con el teatro.

2.3.3. Música y video.

Repasaremos en este punto distintas situaciones en las que la música y el video¹², son puestos en relación, como en los casos del concierto en vivo y los videoclips.

En el caso del concierto en vivo, y principalmente en los conciertos de música popular y espectáculos masivos, como en el rock y el pop, el video se ha vuelto un elemento común, como parte del espectáculo. La incorporación de pantallas en los conciertos ha posibilitado contrarrestar la pérdida de detalle a la que se sometía el espectador en relación al intérprete, creando una falsa relación de cercanía magnificada. El entorno del concierto, es fragmentado en sucesiones de imágenes proyectadas en las pantallas, otorgando al espectador una sensación de dominio espacial total. En el video que se crea a través de la transmisión de imágenes en la pantalla, el entorno se fragmenta en primeros, segundos y terceros planos, y se pueden percibir tomas de distintos ángulos (el frente, el reverso, el público, los intérpretes, los instrumentos, etc.) sin quitar la vista del frente.

Como mencionamos anteriormente, esta relación se da principalmente en conciertos masivos de música popular, sin embargo, obras como *One* (2002) para soprano, soundtrack y video, compuesta por Michel Van der Aa, explotan la relación visual entre la interpretación en vivo y el video reproducido en la pantalla, generando ambigüedades visuales y sonoras entre lo interpretado en el escenario y lo previamente grabado, afectando así a la sensación de dominio espacial total del espectador.

El Videoclip, por su parte, representa un caso particular de relación entre música y video, en donde la imagen se añade a la música, la cual ya es autosuficiente antes de la creación audiovisual, lo que genera ciertas características que serán propias del discurso visual de un videoclip. Podemos entender al videoclip como una producción audiovisual de corta duración, que involucra una sucesión y superposición acelerada de imágenes y sonidos. De esta manera, se ponen en relación un discurso musical con uno visual, que consta de sucesiones de imágenes extremadamente rápidas, de escasos segundos y fracciones de segundos. El montaje del videoclip no involucra un tiempo dramatizado ni un relato lineal, por el contrario, se basa en la reiteración de unos cuantos temas visuales básicos, creando una sucesión dinámica de planos que generan la sensación de polifonía visual y de simultaneidad. La razón por la cual el videoclip se constituye mediante una sucesión acelerada de imágenes, es porque el plano visual busca asimilar la

¹² Entenderemos al video como “la tecnología de la grabación, procesamiento, almacenamiento, transmisión de imágenes y reconstrucción por medios electrónicos digitales o analógicos de una secuencia de imágenes que representan escenas en movimiento” (en <https://es.wikipedia.org/wiki/Video>).

simultaneidad polifónica propia del plano sonoro, y esto lo logra a través de un discurso visual de extrema rapidez y compresión. Esta relación entre la banda sonora y la banda visual, se limita a la presencia momentánea de puntos de sincronización exactos, en donde la imagen busca imitar las características propias del sonido; el resto del tiempo, ambas bandas actúan de forma independiente, evitando la constante sincronización.

2.3.4. Música Cinematográfica.

Dentro del arte cinematográfico, parte del resultado del diseño audiovisual de una obra depende de la integración de cada uno de los lenguajes que componen la banda sonora y la banda visual, lo que evidencia su cualidad polisistémica.

La banda sonora, por su parte, se suele separar en cuatro planos o estratos: los diálogos, el sonido ambiente, los efectos de sonido y la música. Uno de los objetivos principales del diseño de la banda sonora es lograr el equilibrio perfecto entre estos cuatro planos, con el fin de no saturar el discurso sonoro. La efectividad de cada plano será medida en base a su capacidad de convivencia con el resto de los estratos, principalmente con la pista de los diálogos, cuya inteligibilidad condicionará la presencia y las características del resto de los planos.

En base a esto, la música cinematográfica se caracteriza por ser utilitaria, ya que se encuentra vinculada a la acción escénica y tiene como objetivo integrar los valores artístico-expresivos de la película, entendida como una entidad artística y una suma de todos sus componentes. En otras palabras, la música en el cine es uno de los diversos sistemas que integran la universalidad del lenguaje cinematográfico.

Según sus características, la música tiene la potencialidad de influir en la efectividad comunicacional de la imagen y de favorecer a la credibilidad y verosimilitud del mensaje audiovisual. Como arte autónomo, la música es portadora de sus propias significaciones y sus cualidades son capaces de provocar proyecciones sentimentales en el espectador, en relación a su propia cultura individual.

De esta forma, el cine encuentra en la música un valor funcional y un valor referencial, lo que lo lleva a relacionarse con ella a través de un aspecto estético-formal y otro simbólico-inconsciente. De igual manera, la música se relaciona con la imagen a través de funciones formales (con intención organizativa, buscando colaborar en la sintaxis narrativa de una película) y funciones expresivas (ligadas a la imagen y sus propias cualidades).

Dentro de una obra cinematográfica, la música, en relación a su localización espacial y temporal, tiene la potencialidad de utilizarse como *música de foso* acompañando a la imagen desde una posición fuera de lugar y de tiempo en la acción (no diegética), o como *música de pantalla* reproducida por una fuente situada directa o indirectamente en el lugar y tiempo de la acción (diegética). La ventaja que esta cualidad le proporciona a la música (principalmente a la *música de foso*), es la de poder funcionar como plataforma espacio-temporal de la narración y de esta manera comunicar con todos los tiempos y todos los espacios. De esta forma, la música es un flexibilizador del tiempo y el espacio, contrayéndolos y dilatándolos según sea necesario, y permitiendo a la imagen pasearse por ellos con mayor libertad.

La música ha acompañado al cine desde sus inicios, es así como en la era del *cine mudo* las proyecciones de películas solían disponer de orquestas, organistas o pianistas para interpretar la música de acompañamiento. Por una parte, se crearon recopilaciones de música escrita llamadas *Photoplay*, que contenían diversas piezas especialmente compuestas para acompañar ciertos tipos de escenas, como persecuciones, escenas románticas, dramáticas, etc. Un ejemplo de estos catálogos es el *Schirmer's Photoplay Series*, el cual contiene piezas compuestas por Otto Langey, J.E. Andino, Irénée Bergé, entre otros. Por otra parte, se crearon composiciones de música original para ciertas películas puntuales como *L'assassinat du Duc de Guise* (1908) con música de Camille Saint-Saëns o *Entr'acte* (1924) con música original de Erik Satie.

Durante la década de 1930 con el cine hablado, la música se inclinó hacia composiciones originales que empleaban un vocabulario común basado en el último romanticismo alemán e italiano y en los estilos musicales de compositores operísticos como Wagner, Puccini y Verdi. Esta tendencia continuó en la década de 1940 con compositores como Bernard Herrmann y Nino Rota, quienes mostraron un mayor interés por la instrumentación.

Una primera ruptura con el estilo sinfónico-operístico, se evidencia en la década de 1950 con compositores como Alex North, Elmer Bernstein y Henry Mancini quienes comenzaron a introducir en sus composiciones elementos del jazz y de la música popular, permitiendo disponer de una orquesta más reducida que las utilizadas en las décadas anteriores, lo que generaba menos costos para las producciones. De la misma manera, la música tradicional de distintos países se evidenció en películas como *Pather Panchali* (1955) con música tradicional de la India y *Ugetsu Monogatari* (1953) en Japón, con música compuesta por Fumio Hayasaka, que contiene elementos de la

música tradicional japonesa. Esta tendencia se intensificó durante la década de 1960 a través de compositores como John Barry, quien introdujo elementos del rock en sus composiciones, Toru Takemitsu (*Harakiri* – 1962) y Ennio Morricone quien logró un marcado eclecticismo estilístico en sus composiciones para “*spaghetti-westerns*”, como en el caso de *el bueno, el malo y el feo* (1966), dirigida por Sergio Leone.

Estas tendencias pluralísticas se continuaron intensificando hasta la actualidad, con la incorporación de música para sintetizadores como en el caso de Vangelis (*Antarctica* – 1983), la composición de música minimalista (*Good Bye Lenin!* – 2003), el uso de música de grupos de rock (*Escuela de Rock* – 2003) y la tendencia a utilizar canciones populares dentro de las bandas sonoras como en *Kill Bill* (2003-2004).

2.3.5. Multimedia¹³.

Otro de los formatos de producciones artísticas que más representan la cualidad polisistémica en las obras de arte actuales son los espectáculos multimedia. Estos surgen a partir de un amplio interés por unir diferentes dimensiones artísticas en nuevas combinaciones, planteando nuevas alternativas a los géneros dramáticos tradicionales como la ópera y el monodrama. De esta forma, encontramos composiciones musicales combinadas con espectáculos de luces, danza, mímica, cine, fotografía, literatura, teatro, etc. con posibilidades aparentemente ilimitadas.

La obra *L's G.A.* (1968) compuesta por Salvatore Martirano, para narrador, electrónica, fotografía y película, es un ejemplo de obra multimedial. En esta obra, el narrador tiene indicaciones de colocarse una máscara de gas y realizar una lectura distorsionada del discurso de *Gettysburg* de Abraham Lincoln. Hacia el final de la obra, se introduce helio en la máscara de gas del narrador con el fin de lograr una distorsión aún mayor en la voz, lo que también le otorga un aspecto teatral a la obra.

Otro ejemplo lo encontramos en la obra de Philip Glass *The Photographer* (1983) compuesta en homenaje al fotógrafo Eadweard Muybridge. La obra se estructura en tres actos siendo el primero una obra de teatro con música, el segundo acto un concierto con presentación de fotografías y el tercero un baile de actores con presentación de fotografías y música.

Los espectáculos multimedia también representan un gran interés en la música popular, como en el caso de la obra de Laurie Anderson *United States* (1983), un collage de pop-

¹³ El término **multimedia** hace referencia a cualquier objeto o sistema que utiliza múltiples medios de expresión físicos o digitales para presentar o comunicar información. (En <https://es.wikipedia.org/wiki/Multimedia>).

art de ocho horas que involucra elementos del cine, diapositivas, luces, narraciones, gestos corporales, poesía y música. La obra consiste en un ciclo de canciones multimedia, orientadas a la representación en directo, dentro de un espectáculo catalogado como *performance art*, haciendo referencia a que la mayor parte de la música se basa en su cualidad interpretativa.

Una de las mayores experiencias multimediales fue llevada a cabo en 1969 con el estreno de la obra *HPSCHD* compuesta por John Cage y Lejaren Hiller. La obra consiste en un *happening* creado en un ambiente artístico especialmente construido para su interpretación, que permite al espectador pasearse libremente por la instalación otorgándole una experiencia multimedia inmersiva. La composición fue creada para siete clavecines, 52 reproductores de cintas electrónicas, espectáculos de luces y múltiples proyectores de videos y fotografías. En su interpretación se reproducen 52 cintas con música creada electrónicamente, 6400 diapositivas, cuarenta películas y siete piezas solistas para clavecín interpretadas por siete músicos distintos, los cuales, una vez ejecutada su pieza asignada, tienen la libre elección de interpretar cualquiera de las otras piezas, como parte de una composición con factores indeterminados.

3 – CONCEPTOS.

3.1. Posmodernidad plena.

Tanto en la escena musical actual, como en la obra *ESQUECIMIENTO*, podemos encontrar muchas características propias de la Posmodernidad, por lo que ahondaremos en ellas con el fin de facilitar la comprensión de las mismas.

3.1.1. Fragmentación.

El carácter fragmentario del mundo posmoderno, es una de las principales características que lo definen. El ideal de *lo permisivo* ha llevado por un lado, a la liberación del individuo, ampliando su abanico de elecciones personales y, por el otro a la ausencia de acuerdos en áreas del pensamiento como la política, la religión y la cultura. El individuo posmoderno percibe la vida y el mundo como un conjunto de fragmentos independientes entre sí, interrelacionando posturas e interpretaciones diversas sin ningún tipo de contradicción interna, ya que la misma contradicción se encuentra plenamente aceptada en su manera de pensar fragmentaria y pluralista.

3.1.2. Microrrelatos y Hermenéutica.

Los **Microrrelatos** surgen como oposición a los Metarrelatos, es decir, a las verdades supuestamente universales, últimas y absolutas. Por su parte, los Microrrelatos son discursos que buscan justificar solo una parte específica y delimitada de la realidad y de la existencia.

Poseen la facultad de ser pragmáticos, útiles, y es por esto que cada persona puede disponer de distintos microrrelatos (los cuales muchas veces son completamente contradictorios) para justificar cada región de su existencia.

Los **Microrrelatos** apelan a la verosimilitud, es decir, a la capacidad de cada relato de volverse creíble dentro de su propio contexto. En otras palabras, estos relatos no tienen necesidad de ser verdaderos (aunque pueden serlo), sino de aparentar lo verdadero.

Esta verosimilitud de los Microrrelatos, al prescindir de una única verdad, genera verdades interpretativas o verdades hermenéuticas.

Entendiendo a la **Hermenéutica** como el arte de la interpretación, en la posmodernidad, lo que esta disciplina busca es manifestar las diversas interpretaciones y formas de interpretar. Partiendo de la base de que las interpretaciones son las que dotan de sentido a los hechos, la Hermenéutica posmoderna afirma que la certeza de un hecho

es una verdad relativamente interpretada y, por lo tanto, incierta. Esta postura nos lleva a una multiplicidad de interpretaciones, dobles codificaciones y duplicidades de sentidos sobre un mismo hecho, texto u obra, todas ellas válidas dentro de su propio contexto. Con cada percepción del hecho, se da lugar a múltiples reinterpretaciones.

En la obra *ESQUECIMIENTO* encontramos una pluralidad de Microrrelatos, tanto sonoros como visuales, los cuales buscan estimular en el espectador y/o entre ellos múltiples reinterpretaciones o verdades hermenéuticas sobre la misma.

3.1.3. Individualismo y consumo.

En busca de la diversidad y la pluralidad, la Posmodernidad se presenta como una reivindicación de lo individual y local frente a lo universal. El individuo posmoderno se considera libre, y vive inmerso en el presente en base a sus propias inclinaciones y gustos personales, reflejando un extremo **Individualismo**. Existe una ética común permisiva y hedonista; se rinde culto al deseo personal y a su satisfacción inmediata, dejando de lado todo aquello que implique esfuerzo y disciplina extrema. La emancipación del individuo, ha otorgado nuevos derechos a las diferencias, a los particularismos, generando un contexto actual marcadamente heterogéneo.

Este individualismo permisivo y hedonista, lo encontramos fielmente reflejado en la relación que existe entre la música y el oyente. La creciente facilidad de acceso a la música ha llevado gradualmente a la individualización del oyente. Se han erosionado las identidades comunes y las culturas que antes se formaban alrededor de la música, con un sentido de pertenencia y un significado social compartido, dando lugar al surgimiento de oyentes individualizados, con un carácter ecléctico basado en sus gustos personales y variables, que adoptan modelos identitarios móviles; creando así un contexto de múltiples identidades individuales y dejando de lado el sentido de pertenencia colectivo, que antes encontrábamos alrededor de cada estética musical.

El individuo posmoderno percibe la música en relación a sus propios marcos de referencia, creados a partir de sus gustos personales y criterios individuales. Juzga el hecho musical, y con él su significado y valor, basándose en las expectativas que posee sobre el mismo. La capacidad de interpretar y apreciar el discurso musical por parte del individuo, se pone en juego en relación a lo comunicativo que le resulte el discurso percibido, dentro de su propio marco de referencia musical.

La pérdida del formato físico musical (casete, disco, CD) trajo consigo el surgimiento de un torrente continuo sonoro; una saturación constante de sonidos y estéticas

musicales fugaces. La masificación musical de algunos géneros, ha llevado en ciertas ocasiones a ubicar erróneamente la música dentro del mundo del **consumo** y alejarla del mundo de la cultura. En ocasiones, la necesidad humana de escuchar música se ha enmarcado como una actividad de ocio y consumo, antes que una actividad cultural. La distribución musical por parte de los medios masivos ha transformado la obra musical única en un producto musical temporal, dando lugar al surgimiento del oyente que percibe la música de forma automatizada y pasiva. En muchos casos, el individuo posmoderno almacena más música de la que es capaz de escuchar y apreciar, perdiendo la capacidad de interpretar el discurso musical y con ello, su significado y valor. El torrente continuo sonoro al que el individuo se encuentra expuesto, condiciona sus gustos personales y favorece la costumbre de usar la música (a través de una experiencia de ocio y una escucha automatizada y pasiva), en vez de apreciar su función comunicativa, su significado y su valor. Este es el reflejo de la sociedad de consumo actual en la música; el surgimiento de individuos que poseen la necesidad de acumulación compulsiva de archivos sonoros, con disponibilidad inmediata, impulsada por la facilidad de acceso que la música presenta actualmente.

En la obra *ESQUECIMIENTO* podemos percibir un reflejo del torrente continuo sonoro que mencionamos; detectando una saturación constante de sonidos y estéticas musicales fugaces, dentro de un marco de individualismo permisivo, por parte de las elecciones estilísticas compositivas. Ningún estilo tiene privilegios, sino que aparecen y desaparecen constantemente, dejando en la memoria del espectador rastros aislados, alejándolo de la experiencia original de la escucha.

“Parece claro que la sociedad posmoderna concede más importancia a la disponibilidad inmediata del sonido que al acto de recordar el discurso cultural que rodea a la música. De este modo el hecho musical pierde, progresivamente, los límites en los que se hacía comprensible y deja de facilitar una identidad cultural perfectamente definida para apostar por diversos modelos identitarios móviles.”
(Hormigos, 2010, p.98).

3.1.4. Intertextualidad.

La intertextualidad hace referencia a la idea de que todo texto es un mosaico de citas, una absorción y/o transformación de otros textos. Es la manifestación de que un texto solo puede concebirse como un dialogo entre varios textos anteriores.

Este fenómeno se hace evidente cuando ciertas secciones o fragmentos de un texto, remiten a secciones o fragmentos de otros. El texto posee así una referencialidad infinita, que multiplica desde diversos puntos los elementos refractarios de otros.

De esta forma, el escritor ejerce un rol bifurcador de discursos propios y ajenos a la hora de crear una nueva obra.

Este concepto proveniente de la semiótica literaria, se encuentra también evidenciado en la música, a través de técnicas compositivas como la cita, la fusión, la parodia, la transformación de un original, los tópicos, la alusión, el paratexto, el metatexto, el collage y las reelaboraciones, entre otras. Así mismo, el oyente crea asociaciones personales entre fragmentos de varias obras estableciendo redes intertextuales que colaboran en sus procesos de percepción y comprensión; en otras palabras, durante la percepción auditiva, el oyente establece relaciones estilísticas, genéricas o autorales entre la obra musical que escucha en el momento y aquellas que ha escuchado en el pasado, condicionando su interpretación personal del discurso musical.

Desde el punto de vista compositivo, en la obra *ESQUECIMETO* predominan dos técnicas intertextuales: el tópico y la alusión.

El Tópico es la referencia hacia un estilo, género, tipo o clase de música específica que se lleva a cabo dentro de una composición musical. En este caso, la música no remite a una obra puntual (como en el caso de la cita), sino a amplias áreas genéricas sin paternidad autoral específica.

Por su parte, las Alusiones son

“... referencias vagas, posibles o latentes a estructuras, sistemas o procedimientos generales que una obra hace hacia el estilo general de un autor, tipo de música o incluso una cultura musical. No son evidentes y requerimos que el autor o un especialista nos señale su existencia” (Lopez Cano, 2007, p.7).

En la obra, se encuentran múltiples referencias, tópicos y alusiones a distintas estéticas y técnicas auditivas y visuales, que pertenecen a diversas épocas y localizaciones geográficas, generando así un entramado plagado de pluralismo.

4 – METODOLOGÍA COMPOSITIVA.

A continuación describiré la Metodología Compositiva llevada a cabo para la composición de la obra *ESQUECIMIENTO*. Cabe aclarar que esta sección representa uno de los objetivos principales del Trabajo Final y de toda la investigación y producción artística, ya que la intención es elaborar un Método Compositivo Polisistémico personal, basado en la experiencia adquirida a lo largo de todo el proceso compositivo.

4.1. Recopilación de información.

En primer lugar, se llevó a cabo una recopilación de elementos que fueron utilizados tanto directa como indirectamente en la composición: bibliografía relacionada a la posmodernidad, al poliestilismo y al arte multimedial (marco teórico, libros, ensayos, opiniones, etc.); música de diversos períodos históricos, localizaciones geográficas y estilos compositivos (música popular, étnica, folclórica, académica, etc.); producciones visuales y audiovisuales (videos, películas, documentales, fotografías, etc.); narraciones de textos (entrevistas, poemas, ensayos, diálogos, etc.); objetos sonoros individuales (efectos de sonido, ruidos, ambientes, etc.).

Esta primera recopilación de elementos funciona como base informativa pre-compositiva; sin embargo, a lo largo de todo el proceso compositivo se fueron recopilando nuevos elementos en la medida en que fue necesario.

Toda la información recopilada fue organizada y catalogada de diversas maneras a lo largo del proceso compositivo.

4.2. Análisis de obras.

En segundo lugar, se analizaron algunas obras musicales y multimediales con el fin de aprehender sus funcionamientos y sus conceptos estructurales.

En cuanto a obras poliestilistas, algunos ejemplos analizados fueron los siguientes:

Andrew Norman – Play

Scott Bradley – Tom and Jerry (BBC Proms)

Sofia Gubaidulina – Concerto for Two Orchestras

John Zorn – Cat o’ Nine Tales – Spillane.

Federic Rzewski – North American Ballads N°1

En cuanto a las diversas maneras de relacionar el texto con la música, algunos ejemplos analizados fueron los siguientes:

Steve Reich – The Cave – Come Out

Jacob Ter Veldhuis – Grab It!

Rzewski – De Profundis

John Cage – Credo in Us.

4.3. Delimitación de conceptos.

En tercer lugar, se realizó una síntesis de los principales conceptos que guiaron el proceso compositivo y la argumentación de los textos hablados: Posmodernidad – Multiculturalismo – Pluralismo - Poliestilismo.

En base a las características histórico-sociales de la Posmodernidad, se seleccionaron los textos hablados que integran la obra y se definió la siguiente argumentación:

La Naturaleza no necesita de nosotros, pero nosotros sí necesitamos de ella. Nuestras acciones determinarán nuestro destino, no el suyo. Ella seguirá adelante, ya que está preparada para evolucionar (¿Nosotros estamos preparados?).

El ser humano es un animal extremadamente violento; Nuestra historia es una historia de guerras. Por eso nunca evolucionaremos, ni viviremos en armonía, si no somos capaces de aceptar que la cooperación entre seres es más importante de lo que parece.

Sin embargo, la herida actual se produce al comprobar que la historia no dispone para nosotros ni la emancipación, ni la igualdad, ni la sabiduría; que de tanta fragmentación, ya no nos une la promesa de un mañana mejor.

Por una parte, considerar de nuevo la vida que nos rodea, y renovar el respeto hacia el otro, puede mejorar muchas cosas, a la vez que hoy (por otra parte), sabemos que la identidad entre principios ideales y mundo concreto es un invento lógico-matemático inaplicable a la realidad universal.

Todo esto nos lleva a aceptar en la actualidad a la contradicción como nuestro pan de cada día, resultado de una coexistencia heterogénea en la que surgen las más disímiles posibilidades.

En base a las características del pensamiento posmoderno (fragmentación, pluralismo, contradicción, descentralización, permisividad, hermenéutica, etc.), se delimitaron las potenciales características sonoras y visuales de la obra (uso de fragmentos sonoros y

visuales, multiplicidad de estilos, técnicas, significados, discursos y disciplinas, contradicción de materiales, heterogeneidad, etc.).

4.4. Pre-composición.

En cuarto lugar, se llevó a cabo un proceso de experimentación compositiva de distintos fragmentos musicales y multimediales.

En este paso se crearon fragmentos musicales de distintas duraciones, estilos y técnicas compositivas, tanto de música académica, como música popular, tradicional, electrónica, etc. Así mismo, se experimentaron distintas maneras de articulación entre los fragmentos musicales y se crearon variaciones tímbricas, armónicas, formales, rítmicas, dinámicas, etc. de los mismos.

En el plano multimedial, la experimentación se llevó a cabo en relación a los potenciales modos de articulación e interrelación entre música acústica, música electrónica, acusmática, textos hablados, ruidos, ambientes, efectos de sonido, fotografías y videos.

4.5. Composición.

En quinto y último lugar, se llevó a cabo la composición de la obra final:

ESQUECIMIENTO.

Luego de seleccionar el concepto estructural que direcciona el discurso musical de toda la obra (las variaciones de tensión), se catalogaron los fragmentos musicales creados en la pre-composición según sus potencialidades individuales para generar abundante, mediana o escasa tensión sonora. Posteriormente se procedió a la composición propiamente dicha, experimentando en base a las articulaciones, variaciones y contrastes entre los distintos fragmentos sonoros y visuales, construyendo gradualmente la forma total de la obra.

Finalmente, luego de diversas correcciones a favor de la claridad discursiva de la obra, se llevaron a cabo procesos de mezcla, masterización y montaje final, dando por concluida la producción artística

5 – ANÁLISIS DE LA OBRA “*Esquecimento*”.

5.1. Funcionamiento.

Con el fin de encarar un análisis de la obra, comenzaré por aclarar algunos puntos esenciales para facilitar la comprensión de la misma:

El discurso musical es generado a partir de las **variaciones de tensión** que se perciben entre las distintas secciones. En otras palabras, cada variación de tensión es un elemento estructural fundamental para comprender el funcionamiento de la obra. De esta manera, asignaré la letra “A” a segmentos musicales de abundante tensión y “B” a segmentos de escasa tensión.

Por otra parte, la obra presenta una *forma variable* ó *forma momentánea*, es decir, está integrada por **unidades formales individuales** (fragmentos musicales) que tienen el carácter de ser autosuficientes. De esta manera, cada sección está compuesta por la coexistencia de unidades formales individuales, que contrastan entre ellas estilísticamente y paramétricamente (todos los parámetros musicales pueden contribuir a aumentar o disminuir la tensión).

En resumen, *ESQUECIMENTO* es una obra poliestilista y multimedial basada en el contraste continuo de **fragmentos musicales** de diferentes estilos y técnicas compositivas, estructurado a partir de las variaciones de tensión que estos contrastes generan.

En el plano auditivo, se exponen 29 fragmentos musicales distintos interrelacionados entre ellos; así mismo, la mayoría de los fragmentos se reexponen a lo largo de la obra, ya sea tanto en su versión original, como en variaciones, favoreciendo a la unidad estructural.

De igual manera, el plano visual contribuirá a generar abundante o escasa tensión a través de la sucesión de fragmentos visuales complementarios al discurso musical.

Comenzaré a analizar la obra a partir de su forma, específicamente desde el plano sonoro. Macroformalmente la obra presenta tres secciones con las siguientes funciones respectivamente: Expositiva, Elaborativa y Conclusiva. Cada sección está compuesta por diferentes fragmentos musicales (“F”) cuyas interrelaciones pueden generar abundante tensión (“A”), escasa tensión (“B”) o una tensión general media (“C”) causada por la alternancia entre “A” y “B”.

En la sección ANEXOS encontraremos la descripción de cada estilo musical y su número de fragmento asignado.

S1- EXPOSITIVA			S2- ELABORATIVA					S3- CONCLUSIVA
C.1 - C.55			C.56 - C403					C.404 - C.450
A	(transición)	B	C	A'	B'	A''	C'	B''
C.1- C.16	C.17-C.27	C.28 - C.55	C.56 - C.75	C.79- C.141	C.143-C.202	C.203- C.373	C.374- C.403	C.404 - C.450
F1	F4	F4	F13	F5	F5	F5	F12	F29
F2	F1	F5	F12	F14	F22	F25	F11	F11
F3	F2	F7		F15	F23	F21	F29	F25
	F5	F8		F16	F24	F8	F10	F1
	F6	F9		F17	F19	F26	F18	F5
		F10		F10	F1	F27	F1	F2
		F11		F18	F25	F10	F8	F28
		F12		F1		F12	F3	
				F19		F5	F28	
				F20		F18		
				F3		F19		
				F21		F2		
				F8		F9		
				F12		F3		
						F16		
						F17		
						F28		
						F11		

5.1.1. Sección 1 – Expositiva (cc.1-55):

La intención principal de esta sección es exponer el funcionamiento general de toda la obra, a través del contraste entre un segmento agitado y de abundante tensión (“A”) con otro segmento calmo y de escasa tensión (“B”). Entre medio de ambos segmentos, podemos percibir una transición gradual (cc.17-27) que diluye la tensión generada en A, conduciendo el discurso musical hacia un nuevo segmento calmo (“B”).

La tensión en A (cc.1-16) es provocada a través de la yuxtaposición de tres fragmentos musicales que contrastan tanto en estilo como en elementos texturales, dinámicos, armónicos, tímbricos y rítmicos. Así mismo, la densidad cronométrica general de A es alta, siendo este parámetro el único que se mantiene durante los tres fragmentos musicales.

Percibimos en el primer fragmento musical (F1) una textura contrapuntística libre, ejecutada solo por el cuarteto de cuerdas, en donde cada línea melódica mantiene su propia escala temporal generando un campo rítmico libre e irregular, impulsado por relevos y alternancias dinámicas continuas. El campo armónico contribuye a generar tensión a través de una sonoridad general cromática.

Un primer contraste se percibe en el compás 8 generado por la yuxtaposición de F1 con F2. Este nuevo fragmento expone una textura general de polifonía vertical, con un campo rítmico pulsado y regular, ejecutado con una dinámica *pp* que contrasta súbitamente con los relevos dinámicos de F1. Así mismo, la configuración tímbrica de F2 (pizzicato en las cuerdas y la primera aparición de la guitarra acústica) también contribuye a generar contraste con F1 (en donde prevalecen las arcadas en *staccato* y *legato*). Por su parte F3 (cc.13-16), es una remisión al estilo musical *Klezmer* característico de la música de algunas comunidades judías. Este fragmento contrasta con los dos anteriores por su configuración textural de melodía con acompañamiento, su campo rítmico métrico y su campo armónico basado en la escala *judía* con tónica en la nota Re. Así mismo, el parámetro tímbrico introduce un nuevo elemento que es el acompañamiento acusmático de una guitarra acústica en la pista electrónica.

En resumen, el segmento A se caracteriza por poseer una gran densidad cronométrica, un carácter agitado, la yuxtaposición como modo de articulación general y contrastes continuos en las configuraciones texturales, dinámicas, armónicas, tímbricas y rítmicas. Todas estas características contribuyen a su alto nivel de tensión sonora.

Entre los compases 17 y 27 todos estos factores son modificados gradualmente en una transición hacia un carácter general calmo, una superposición de planos sonoros y una gran disminución de la densidad cronométrica; en otras palabras, se percibe una disminución gradual de la tensión sonora. La superposición momentánea de distintas configuraciones texturales durante la transición, sumado a la interacción entre las mismas, generan una textura general sumamente compleja, que finaliza el proceso de transición en el compás 27 con una sonoridad electroacústica de muy poca densidad cronométrica y escasa tensión sonora.

El segmento B (c.28-c.55) presenta una escasa tensión sonora y un carácter general calmo, resultado de la superposición y elisión de planos complementarios dentro de un campo rítmico general pulsado, continuo y de poca densidad cronométrica. Predomina en este segmento una textura de franjas sonoras integrada por un plano homofónico, un plano electroacústico y uno melódico. La complementariedad en los planos sonoros se

percibe tanto en el parámetro dinámico, como en el ritmo, el timbre y la armonía. Armónicamente, predominan distancias interválicas de tercera entre las tónicas de los fragmentos tonales, como F7 (zamba en Do#m-c.33), F8 (chacarera en Lam-cc.34, 35), F9 (fuga en Mim-cc.41-43) y F10 (milonga en Do#m-c.44); esta complementariedad armónica contribuye a la estabilidad del segmento B y a su escasa tensión.

Rítmicamente percibimos varios puntos de complementariedad entre los planos, como en el caso del compás 45 en donde el plano melódico es puesto en sincronía con el plano electroacústico, evitando una saturación sonora en la superposición de los mismos. Al final de este segmento B podemos percibir un fragmento musical F12 (cc.49-52) ejecutado por el primer violín, que contribuirá a través de sus reexposiciones variadas a la unidad discursiva de toda la obra; en otras palabras, F12 es un elemento melódico estructural que contribuye a la unidad discursiva de la obra.

De esta forma, la Sección N°1 expone el elemento generador del discurso musical en el que se basa la obra para su funcionamiento: la variación de tensión.

5.1.2. Sección 2 – Elaborativa (cc.56-403):

La intención principal de esta sección es elaborar el contraste de tensión expuesto en la primera sección, a través de reexposiciones variadas y distintos modos y formas de planteamiento del elemento generador del discurso sonoro (la variación de tensión entre A y B). S2 posee una forma general en espejo C-A'-B'-A''-C' siendo B' el eje central de toda la obra.

La primera variación de la sección expositiva la encontramos en C (cc.56-75), segmento que plantea una alternancia de pequeños fragmentos musicales con abundante tensión y pequeños fragmentos con escasa tensión, articulados por silencios. Percibimos de esta manera un campo rítmico discontinuo, que alterna los fragmentos contrastantes F12 y F13 articulados por silencio, generando de esta forma una tensión general media, que será la característica principal de todo el segmento C. Al igual que en la sección expositiva, el contraste de tensión sonora entre los fragmentos F12 y F13 es generado por contrastes estilísticos y paramétricos que abarcan la textura, el ritmo, la armonía, la dinámica, el timbre, el carácter y el tempo.

Percibimos en F13 (cc.56-57) una polifonía oblicua (tipo 1), en donde cada plano contribuye a la melodía de timbres octatónica generada por el violonchelo en el compás 56 y continuada por la guitarra en el compás 57. F13 contiene un carácter agitado y

abundante tensión sonora provocada por una alta densidad cronométrica, un tempo rápido, una dinámica general *ff* y la disposición de una guitarra distorsionada en conjunto con la sonoridad acusmática de una batería, acompañados por un intenso *crescendo* en las cuerdas. Todos estos factores contribuyen a la abundante tensión percibida en F13.

Contrastantemente, en F12 (cc.59-61)¹⁴ percibimos un carácter calmo con escasa tensión sonora, provocada por una homofonía cromática, con poca densidad cronométrica, un tempo lento, una dinámica *ppp* y la acotada disposición orgánica de la viola y el segundo violín, el cual ejecuta un armónico de poca intensidad sonora. Todos estos factores contribuyen a la escasa tensión percibida en F12.

La reiterada alternancia, articulada por silencios, de ambos fragmentos musicales y sus variaciones a lo largo del segmento C, produce una tensión general media dentro de un campo rítmico discontinuo, diferenciándose así de los segmentos que contienen abundante tensión sonora (A) y aquellos de escasa tensión sonora (B). De esta manera, quedan expuestos los tres tipos de tensión sonora que pueden poseer los segmentos musicales a lo largo de toda la obra, en los cuales se basa el discurso musical para su estructura y funcionamiento.

Entre los compases 79 y 141 percibimos un segmento musical A' caracterizado por poseer abundante tensión y un carácter general agitado. En planos generales, A' expone un campo rítmico métrico, continuo y con gran densidad cronométrica, siendo este último un factor fundamental para generar tensión sonora, así como la intensidad de su plano dinámico general *f*. Los continuos contrastes paramétricos y estilísticos entre los 14 fragmentos que integran este segmento musical, potencian la inestabilidad sonora generando una abundante tensión.

Entre los compases 79 y 110 predomina una textura de franjas sonoras independientes y a su vez, complementarias; la pista electrónica (F5) representa una franja sonora constante durante estos compases, puesta en relación de complementariedad a través de relevos dinámicos y puntos de sincronía con los planos ejecutados por el cuarteto de cuerdas y la guitarra (c.101). Durante estos compases, predominan las superposiciones y elisiones de distintos fragmentos musicales (F5, F14, F15, F16, F17, F10), dentro de un

¹⁴ una reexposición variada del fragmento musical ejecutado por el primer violín entre los compases 49 y 52 de la sección expositiva.

campo rítmico continuo y de gran densidad cronométrica, generando una abundante cantidad de tensión por acumulación de planos sonoros diferentes.

Entre los compases 110 y 141 la tensión es generada principalmente por la yuxtaposición de fragmentos musicales contrastantes con una dinámica general *f*. Durante estos compases, predominan las texturas de melodía con acompañamiento, las cuales son yuxtapuestas a configuraciones texturales de contrapunto imitativo (c.122) y libre (c.114) generando contrastes texturales. Tímbicamente, se yuxtaponen diversas configuraciones orgánicas como cuarteto de cuerdas (c.111), dúo de guitarra y viola (c.117), música acusmática con guitarra y cuarteto de cuerdas (c.127), etc. contribuyendo a la abundante tensión sonora a través de contrastes tímbricos. En el campo rítmico, los fragmentos musicales presentan una rítmica general métrica, la cual es yuxtapuesta a fragmentos con rítmica pulsada como en el caso de F20 (música de la india-c.127), generando distintos grados de inestabilidad rítmica. Finalmente, en el campo armónico se yuxtaponen diez centros tonales distintos, con escalas y sonoridades diferentes¹⁵, generando una alta inestabilidad armónica. El elemento melódico estructural F12, es reexpuesto de forma variada durante los compases 138-141 contribuyendo a la unidad discursiva de la obra.

De esta forma, percibimos en A' una variación del segmento A expuesto en la sección nº1, que conserva su alto nivel de tensión sonora característico.

Entre los compases 143 y 202 percibimos un segmento musical B' caracterizado por poseer escasa tensión sonora y un carácter general calmo. La escasa tensión es generada a través de la elisión como modo de articulación general entre los distintos fragmentos musicales; un campo rítmico continuo, métrico y con una alternancia de densidad cronométrica entre media y baja, complementada con un plano dinámico general *p*. El campo armónico contribuye a la escasa tensión de la sección B', por medio de una estabilidad tonal generada a través de la reiteración de centros tonales ubicados a distancias interválicas de 5ta justa y 3era menor¹⁶, así como la utilización reiterada de escalas mayores, menores y modales.

Hacia el compás 182, la pista electrónica se establece como el plano sonoro principal, siendo la inteligibilidad de la voz, la dinámica general *p* y la densidad cronométrica

¹⁵ Escala menor de Sib (c.111), Si (c.117), Sol (c.118); Mi lidio (c.113) y La lidio (c.134); cromatismo (c.114); doble armónica con séptimo descendido de Do (c.127); escala judía de Re (c.129) y Re# (c.137); Fa eólico (c.132); escala mayor de Fa# (c.135).

¹⁶ Lab, Mib y C.

media, los tres factores principales que contribuyen a mantener la escasa tensión sonora en el final del segmento B’.

Hasta el compás 202, percibimos una sucesión de segmentos sonoros A-B-C-A’-B’ basado en las variaciones de tensión sonora, es decir, en el elemento generador del discurso musical de la obra. El segmento A’’ (cc.203-373) se encuentra internamente estructurado como una reducción flexible de la sucesión de segmentos sonoros A-B-C-A’-B’ analizados hasta el momento. En otras palabras, A’’ contiene una estructura interna que responde a la siguiente sucesión de tensión sonora:

Abundante	Escasa	Media	Abundante	Escasa
cc.203-224	cc.224-230	cc.231-260	cc.261-321	cc.322-340

De esta forma, el segmento A’’ plantea una nueva variación de A basada en la estructura que la obra posee entre los compases 1 y 202.

Al igual que el segmento A, expuesto en la sección nº1, en A’’ predominan una gran densidad cronométrica, un carácter general agitado, la yuxtaposición como modo de articulación general y contrastes continuos en las configuraciones texturales, dinámicas, armónicas, tímbricas y rítmicas de los 18 fragmentos musicales que lo integran. Todas estas características contribuyen a generar un alto nivel de tensión sonora que será diluido gradualmente a lo largo de los dos segmentos siguientes.

Entre los compases 374 y 403 podemos percibir una tensión general media C’, provocada por la reiterada alternancia de fragmentos musicales de poca densidad cronométrica, tempo lento, carácter calmo y dinámica *ppp* (F12), con otros fragmentos contrastantes de gran densidad cronométrica, tempo rápido, carácter agitado y dinámica general *fff*. A diferencia del segmento C, en C’ percibimos un campo rítmico continuo caracterizado por la permanencia del plano sonoro electrónico, el cual anticipa tímbrica y tensionalmente la siguiente sección conclusiva.

5.1.3. Sección 3 – Conclusiva (cc.404-450):

La intención principal de esta sección es diluir la tensión generada a lo largo de toda la obra, a través de un segmento musical de escasa tensión sonora general. Percibimos en esta sección una configuración textural general de franjas sonoras independientes y

complementarias entre ellas. El primer plano independiente está conformado por una voz femenina hablada, el segundo plano por la reiteración de una sonoridad electrónica en base a la tónica Sol y el tercer plano lo integran las cuerdas ejecutando glissandos y sonidos de aire principalmente. La complementariedad entre estos tres planos, como en el caso de los compases 417 a 421 en donde los violines realizan leves fluctuaciones de afinación en torno a la nota G5 ejecutada por la pista electrónica, favorece a la escasa tensión sonora de la sección conclusiva. Rítmicamente percibimos un campo continuo, con rítmica libre y poca densidad cronométrica dentro de un tempo lento, conteniendo de esta forma la tensión sonora general en base a un plano dinámico de *crescendos* y *decrescendos* reiterados en torno a la dinámica *ppp*. En el campo armónico, la reiteración y permanencia de la nota Sol por parte del plano sonoro electrónico, provee una estabilidad constante y una monotonía general que favorece a diluir la tensión armónica generada a lo largo de toda la obra.

La interrelación de todos estos factores paramétricos contribuye a la escasa tensión sonora general de la sección conclusiva y a su carácter calmo, canalizando la tensión acumulada durante las secciones que la preceden y de esta forma, concluyendo el discurso musical de la obra.

5.2. Otras aproximaciones analíticas.

Podemos percibir también otros factores auditivos, visuales y argumentativos que contribuyen a generar una forma equilibrada y favorecen a la **unidad discursiva**.

5.2.1 Fragmentos Musicales.

En primer lugar, los fragmentos musicales mantienen una coherencia estructural con la macroforma, a través de los **modos de articulación formal** con los que se interrelacionan.

Y=Yuxtaposición.

S=Superposición.

Z=Articulación por silencios.

E=Elisión.

/=Seguida por...

()=Segmento breve.

S1			S2					S3
A	Transición	B	C	A'	B'	A''	C'	B''
Y	S	S	Z	(Y)	(E)	(S)	(Z)	S
				/	/	/	/	
				S	S	Y	S	
				/		/		
				Y		E		

A modo de ejemplo, podemos percibir en el segmento A a la **Yuxtaposición** como el modo de articulación general entre los tres fragmentos musicales que lo componen.

The image displays a musical score with three fragments highlighted by red boxes and labeled F1, F2, and F3. Fragment F1 (measures 6-10) shows a transition from a forte (f) dynamic to a fortissimo (fff) dynamic. Fragment F2 (measures 11-15) features a piano (p) dynamic and includes a section marked 'arco' and 'pizz.'. Fragment F3 (measures 16-20) is marked 'pizz.' and includes a section marked 'arco' and 'Sospall.'. Below F3, a guitar solo section is shown with a tempo marking of 32 and a dynamic of 'f'.

La **Yuxtaposición** entre fragmentos musicales como modo de articulación general será, a lo largo de toda la obra, un factor en común entre los segmentos de abundante tensión sonora (A) y una diferenciación con el resto de los segmentos B y C.

El siguiente segmento en el que percibimos a la **Yuxtaposición** como modo de articulación principal es en A', específicamente entre los compases 110 y 140.

Como podemos percibir entre los compases 120 y 140, la **Yuxtaposición** de 9 fragmentos musicales diferentes contribuye a generar abundante tensión sonora por contraste entre los distintos fragmentos y, al igual que en el segmento A y posteriormente en A'', evidencia una característica común para todos los segmentos A, que favorece a generar una forma equilibrada y contribuye a la unidad discursiva de la obra.

Por su parte, en los segmentos B, B' y B'' percibiremos a la **Superposición** de fragmentos musicales como característica común, que contribuirá a la unidad discursiva y será un factor diferenciador de dichos segmentos.

The image shows two musical score excerpts. The left excerpt, labeled 'Segmento B (Compases 46-18)', features staves for Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Guitar (Guit. ac.). Red boxes highlight specific musical fragments: F9 (Vn. I), F11 (Vn. II), F4 (Vc.), and F5 (Guit. ac.). The right excerpt, labeled 'Segmento B' (Compases 176-180)', features staves for Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Guitar (Guit.). Red boxes highlight fragments: F1 (Vn. I), F24 (Guit.), and F5 (Vc.). Below the staves are two diagrams: the first shows a sequence of diamond-shaped pulses with labels '(lento de moder.)', '(Ritmo)', '210°', '220°', and '230°'; the second shows a sequence of horizontal bars with labels '(Elasticidad rítmica)', '740°', and '(Mayor Bando)'. The diagrams use black and white to represent different musical parameters.

Segmento B (Compases 46-18).

Segmento B' (Compases 176-180)

The image shows a musical score excerpt for 'Segmento B'' (Compases 423-431). It features staves for Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Guitar (Guit. ac.). Red boxes highlight specific musical fragments: F1 (Vn. I), F28 (Vn. II), F3 (Vla.), F25 (Vc.), F2 (Guit. ac.), and F29 (Guit. ac.). Below the staves is a diagram showing a sequence of diamond-shaped pulses with labels '1720°', '1730°', '1730°', '1740°', '1740°', '1740°', and '1750°'. The diagram uses black and white to represent different musical parameters.

Segmento B'' (Compases 423-431).

Es importante tener en cuenta que los modos de articulación entre fragmentos musicales, contribuyen a la caracterización de los segmentos formales, pero no son de carácter exclusivo de los mismos, es decir, podremos percibir en segmentos de poca tensión sonora (B) breves pasajes que involucren fragmentos musicales **yuxtapuestos** y viceversa (segmentos A con breves **superposiciones** de fragmentos musicales). Por lo tanto, si bien los modos de articulación no definen los segmentos formales, contribuyen a su **caracterización general**.

En resumen, por lo general, en los segmentos de abundante tensión sonora (A) prevalece la interrelación de fragmentos musicales por **Yuxtaposición**; en los segmentos de escasa tensión sonora (B) prevalece la interrelación de fragmentos musicales por **Superposición**.

5.2.2. Música, Texto y Video.

En segundo lugar, otra de las maneras que tiene la obra de contribuir a la **unidad discursiva** podemos percibirla en las articulaciones tímbricas, rítmicas y formales que

se generan entre la música, las voces y el video. Percibiremos a lo largo de toda la obra distintas maneras de interrelación entre parámetros que generarán unidad y coherencia entre la música, las voces y el video. En cuanto a la música, es importante tener en cuenta las características del campo rítmico, los modos de articulación formal y la sonoridad tímbrica de cada segmento; en cuanto al tratamiento del texto y las voces, los efectos de producción como uso de reverberancias, delay, filtros, inarmónicos y distorsión, son fundamentales para generar unidad; y en cuanto al parámetro visual, los movimientos de cámara, el ritmo de montaje, los movimientos en escena y los puntos de sincronía serán los parámetros principales a través de los cuales se contribuirá a la **unidad discursiva**.

A modo de ejemplo, entre los compases 22 y 26 podemos percibir varios planos sonoros complementarios. Por una parte, los **fragmentos musicales** se superponen entre ellos, prevalecen en las cuerdas las notas tenidas y arcos *legatto*, buscando generar poca densidad cronométrica y un carácter general calmo. En el **plano vocal** podemos percibir dos voces femeninas en distintos idiomas (francés-inglés) que se superponen, asimilando de esta manera la superposición de los fragmentos musicales; así mismo, la textura del coral ejecutada por las cuerdas, es asimilada por el uso de abundante reverberación en las voces y efectos de delay, que contribuyen a generar una sonoridad continua. Hacia el compás 28 podemos percibir en el **plano visual** una asimilación de la poca densidad cronométrica y el carácter general calmo, lograda a través de un único plano fijo (movimiento de cámara nulo) y un movimiento en escena lento, que contribuyen al estatismo de este segmento.

De igual modo, entre los compases 92 y 110 podemos percibir una superposición de distintos **fragmentos musicales** independientes que generan un campo rítmico de abundante densidad cronométrica, incrementada por el delay aplicado a **la voz**, el cual torna difusa la inteligibilidad del texto; así mismo, el abundante movimiento en escena sumado a un rápido ritmo de montaje en el **plano visual** contribuyen, en conjunto con todos los parámetros sonoros, a generar un segmento audiovisual sumamente agitado e inestable, pero a su vez coherente y unificado en cuanto a la interrelación de sus partes.

Como último ejemplo de articulación entre el plano sonoro y el plano visual, a lo largo de todo el segmento B'' (cc.404-450) podemos percibir coherencia y **unidad discursiva** multimedial articulada de la siguiente forma: Los **fragmentos musicales** en conjunto con **la voz** femenina, generan un campo rítmico estático, de poca densidad cronométrica y de carácter general calmo, el cual es asimilado por el **plano visual** a través de un

ritmo de montaje lento, movimientos en escena nulos o muy lentos, y alternancias entre movimientos de cámara suaves (y lentos) con planos completamente fijos. Un breve contraste súbito es percibido en los compases 431 y 432 en donde el **plano sonoro** adquiere una gran densidad cronométrica y un carácter agitado, el cual es asimilado por un **plano visual** de abundante movimiento en escena y bruscos movimientos de cámara, generando así un momento de contraste con el carácter calmo general de la tercera sección, evitando la anticipación del espectador.

En resumen, por lo general, en los segmentos de abundante tensión sonora (A) prevalecen en el **plano visual** un ritmo de montaje rápido, movimientos de cámara bruscos y veloces, y abundante movimiento en escena; en los segmentos de escasa tensión sonora (B) prevalecen en el plano visual un ritmo de montaje lento/moderado, movimientos de cámara suaves, lentos o nulos (planos fijos), y escaso o nulo movimiento en escena. Por su parte, el tratamiento sonoro de los textos, se basa en la asimilación por parte de las **voces** de la **sonoridad musical** general, a través del uso de efectos de producción sonora y articulaciones rítmicas y formales entre los distintos diálogos.

	S1		
	A	transición	B
MÚSICA	Yuxtaposición. Contrastes. Mucha Densidad Cronométrica. Agitado.	Superposición. Complementariedad. Arco Legatto. Nota tenida en las cuerdas. Relevos dinámicos. Sul Ponticello y trémolo SP. Disminución de densidad cronométrica.	Idem. Poca densidad cronométrica. Calmo.
VOCES	No Hay	Dos voces superpuestas. Reverberación. Delay. Filtros. Frases Difusas. Distintos idiomas.	Idem.
VIDEO	Ritmo de Montaje Rápido. Movimiento en Escena Rápido. Movimiento de cámara Rápido.	Ritmo de Montaje lento. Movimiento en Escena escaso. Movimiento de cámara lento.	Ritmo de Montaje Lento. Movimiento en Escena lento. Movimiento de cámara Lento

S2									
	C	A'		B'		A''			C'
MÚSICA	Silencios. Contrastes. Alternancia Agitado / Calmo MDC / PDC	Superposición. Complementariedad. Agitado. Mucha D.C. Velocidad Rápida. Continuo. Tónico.	Yuxtaposición. Contrastes. Agitado. Mucha D.C. Velocidad Rápida. Continuo. Tónico.	Elisión. Complementariedad. Calmo. Poca D.C.	Superposición. Complementariedad. Calmo. Poca D.C. Trémolo de armónicos. Sonidos inarmónicos.	Superposición. Agitado. Scratch. X.P. - X.T. Mucha D.C.	Yuxtaposición. Contrastes. Agitado. Tónico. Mucha D.C.	Elisión. Transiciones. Agitado. Tónico. Mucha D.C.	Silencios y Superposiciones. Contrastes. Alternancias Agitado / Calmo Mucha D.C. / Poca D.C.
VOCES	No Hay	Voz masculina. Superposición. Delay. Pura. Español.	No Hay		-1 Superposición de murmullo, voz masculina y voces Fragmentadas. -2 Elisión de voz masculina (con inarmónicos) y voces con filtro. -3 Acumulación gradual de voces.	Superposición de Voces. Distorsión. Pura. Filtros. Variaciones de altura. Múltiples idiomas.	Alternancia de 4 voces puras en distintos idiomas. Yuxtaposición.	Superposición de 4 voces puras en distintos idiomas.	No Hay
VIDEO	Alternancia Mov. En Escena Rápido / Lento	MEE Rápido RDM Rápido MDC Fijo	MEE Rápido RDM Rápido MDC Rápido	MDC Lento MEE Moderado RDM Moderado	MEE Lento o nulo MDC lento RDM moderado	MEE Rápido. RDM Rápido. MDC Fijo.	Alternancias MEE rápido/lento RDM rápido/lento MDC rápido/lento	Alternancias MEE rápido/lento. RDM rápido/lento. MDC Rápido/lento. Oscuridad.	Oscuridad

	S3
	B"
MÚSICA	Superposición. Complementariedad. Calmo. Poca densidad cronométrica. Estatismo.
VOCES	Voz femenina sola. Frasas articuladas por silencios. Sonoridad pura. Francés.
VIDEO	Movimiento en escena lento. Ritmo de montaje lento. Movimiento de cámara lento.

5.2.3. Argumentación, Texto y Video.

En tercer lugar, podemos percibir complementariedad y coherencia entre las temáticas de la **argumentación**, de los **textos** hablados y del **plano visual**, las cuales mantienen una coherencia estructural con la macroforma y favorecen a la **unidad discursiva**.

	S1	S2	S3
ARGUMENTACIÓN	Nuestro futuro depende de nuestra cooperación.	El pluralismo nos lleva a una fragmentación de intereses, muchas veces violenta.	La realidad es contradictoria y heterogénea.
TEXTOS	Relación entre el ser humano y la naturaleza.	Multiculturalismo, Pluralismo y Violencia.	El poder que ejerce el ser humano sobre la tierra es contradictorio, ya que se utiliza tanto para hacer el bien, como para hacer el mal.
VIDEO	Relación entre el ser humano y la naturaleza.	Multiculturalismo, Pluralismo y Violencia.	Imágenes contradictorias de ruinas (ciudades abandonadas) y ciudades activas.

A modo de ejemplo, analizaré la segunda sección para aclarar este punto.

El ser humano es un animal extremadamente violento; Nuestra historia es una historia de guerras. Por eso nunca evolucionaremos, ni viviremos en armonía, si no somos capaces de aceptar que la cooperación entre seres es más importante de lo que parece. Sin embargo, la herida actual se produce al comprobar que la historia no dispone para nosotros ni la emancipación, ni la igualdad, ni la sabiduría; que de tanta fragmentación, ya no nos une la promesa de un mañana mejor.

En otras palabras, lo que se puede interpretar de este fragmento del **argumento** es que **el extremo pluralismo actual nos lleva a una fragmentación de intereses, la cual se torna violenta en muchas ocasiones.**

Ésta interpretación de la **argumentación** general de la obra, es puesta en relieve en el plano sonoro a través de voces que relatan **textos** relacionados al Multiculturalismo, al Pluralismo y a la Violencia, buscando generar una coherencia temática con el **argumento**.

El consumo, como parte del multiculturalismo (y por ser un hábito general de la sociedad actual), es representado por el **texto** ubicado en la pista electrónica entre los compases 85 y 110, el cual es un poema de Jorge Luis Borges titulado *Las cosas*:

*El bastón, las monedas, el llavero,
la dócil cerradura, las tardías
notas que no leerán los pocos días
que me quedan, los naipes y el tablero,
un libro y en sus páginas la ajada
violeta, monumento de una tarde
sin duda inolvidable y ya olvidada,
el rojo espejo occidental en que arde
una ilusoria aurora. ¿Cuántas cosas?,
limas, umbrales, atlas, copas, clavos,
nos sirven como tácitos esclavos
a ciegas y extrañamente sigilosas,
Durarán más allá de nuestro olvido;
no sabrán nunca que nos hemos ido.*

La coherencia temática con el **plano visual** en este segmento es directa, ya que se exponen imágenes en movimiento de elementos materiales en primer plano (como una botella, un lápiz, un sacapuntas, un encendedor, etc.), siluetas de personas caminando a gran velocidad y planos de distintos escenarios urbanos, abarcando así un contexto visual de sociedad y consumo.

La Violencia es representada a través de varios **textos** relatados y coherentes con la temática del **argumento**; Uno de ellos es el siguiente, extraído del documental *La Sal de la Tierra* (cc.225-263):

*Somos un animal feroz.
El ser humano es un animal terrible.
Aquí en Europa, en África, en Latinoamérica, en todos lados...
Somos extremadamente violentos.
Nuestra historia es una historia de guerras.
Es una historia interminable. Una de represión.
Un relato de locura.*

La coherencia temática con el **plano visual** en este segmento está dada a través de imágenes de contaminación, violencia física, guerras, consumo, etc. abarcando así un contexto visual violento, coherente con la temática **argumentativa**.

Otro factor que busca representar el Multiculturalismo y el Pluralismo en la sección 2, es la gran variedad de idiomas que contiene. Podemos escuchar diálogos en español,

francés, portugués, inglés, entre otros idiomas, que generan coherencia temática a través del **texto** y su tratamiento sonoro.

Así mismo, el Pluralismo es representado en el **plano visual** por imágenes de temáticas sumamente variadas, como en el caso de los compases 213 a 227: pintura, fotografía, guerra, deporte, videojuegos, ciencia, tecnología, alimentos, ciudades, contaminación, etc.

De esta manera, se genera **unidad discursiva** entre la **argumentación**, los **textos** y los **fragmentos visuales**, los cuales están fuertemente articulados a la música instrumental (como he analizado en los puntos anteriores). La complementariedad y coherencia existentes entre las temáticas de la argumentación, de los textos hablados y del plano visual, sumado a la coherencia estructural con la macroforma general, favorecen de esta manera, a la **unidad discursiva** de la obra.

5.2.4. Reexposiciones de fragmentos musicales.

En cuarto y último lugar, la mayor parte de los fragmentos musicales son reexpuestos tanto de forma variada, como en sus formas originales. Estas reexposiciones musicales proporcionan una mayor **unidad discursiva** a la obra, y generan distintos tipos de expectativas en el oyente, las cuales son satisfechas o negadas, según la intensidad compositiva de cada segmento.

A modo de ejemplo, analizaré distintas reexposiciones del Fragmento N°3:

Original: cc.13-16.

Tónica en Re

8 tiempos

Orgánico completo.

Reexposición 1: c.20.

Tónica en Sol#

2 tiempos

Violín II solo.

Agitado =150
ord.
Vln. I
arco
f subito
arco
f subito
arco
f subito
Vln. II
Vla.
Vc.
Guit. ac.
f
35' 53' 53'
<Guitarra acústica>
<Guitarra acústica>

Reexposición 2: cc.129-131

Tónica en Re

7 tiempos

Orgánico original, sin pizzicato en violín I.

ppp
ff
ff
5' 547'
<Guitarra acústica>

Reexposición 3: cc.137-138

Tónica en Re#

4 tiempos

Orgánico original, sin pizzicato en violín I

ppp
ff
ff
arco
ff
♩=150
f
5' 547'
<Guitarra acústica>

Reexposición 4: cc.248-251

Tónica en Re

8 tiempos

Orgánico original, sin acusmática ni pizzicato en violín I.

Reexposición 5: cc.256-257

Tónica en Sol#

4 tiempos

Orgánico original, sin acusmática ni pizzicato en violín I.

Reexposición 6: c.390

Tónica en Fa

4 tiempos

Guitarra sola.

El Fragmento N°3 mantiene a lo largo de toda la obra su repertorio de alturas dentro de la escala Judía (semitono-tono y medio-semitono-tono-semitono-tono-tono), la cual es expuesta tanto en su tonalidad original, como **transpuesta** a intervalo de 4ta aumentada, 2da menor ascendente y/o 3ra menor ascendente.

Rítmicamente percibimos **reducciones temporales** variadas en relación a la duración original del fragmento. Las reexposiciones involucran tanto la frase original completa, como la frase sin su último tiempo y/o la segunda semifrase sola.

Así mismo, son comunes las variaciones en el **orgánico**, ya sea que el fragmento original sea reexpuesto en un instrumento solo o se le retiren algunos instrumentos.

La reducción del **repertorio de alturas** de la escala original, también es una variación común en las reexposiciones. De esta manera, podemos percibir la escala judía completa y/o las primeras 5 o 6 notas de la misma.

Otro modo de variación lo podemos percibir en la reexposición 1, la cual es una **transposición variada** de la segunda semifrase del fragmento original. Ésta semifrase inicia en el 5to grado de la escala, mientras que la semifrase original inicia en el 4to grado de la escala, al igual que el resto de las reexposiciones.

En resumen, algunos de los modos de variación de los fragmentos musicales a lo largo de sus reexposiciones son las **transposiciones** exactas y/o variadas, **reducciones rítmicas, variaciones tímbricas y de orgánico, reducciones en el repertorio de alturas, variaciones melódicas, etc.**

Por lo general, los fragmentos musicales se reexponen con la intención de generar **unidad discursiva** en la obra; por lo tanto no encontraremos variaciones sumamente diferentes al original, sino mas bien semejantes, ya que el énfasis de la obra está puesto en situar los distintos fragmentos musicales en un contexto extraño al que comúnmente acostumbramos a escuchar, creando vínculos entre elementos aparentemente dispares. Éstas reexposiciones musicales generan así distintos tipos de expectativas en el oyente, las cuales son satisfechas o negadas, según la intención compositiva de cada segmento.

6 – CONSIDERACIONES FINALES.

La producción de un trabajo final en la carrera de Licenciatura en Composición Musical, nos provee una instancia favorable para encarar nuevos desafíos. Al realizar un recorrido teórico y compositivo del trayecto académico atravesado, me es inevitable plantearme la siguiente pregunta: ¿en dónde nos encontramos hoy?

Quizás la cualidad que más define la escena musical actual, es el extremo pluralismo, en otras palabras, la existencia simultánea e interacción constante de acercamientos compositivos múltiples. En la actualidad nos encontramos expuestos a un torrente continuo sonoro, a una saturación constante de estéticas musicales fugaces, como reflejo de la dinámica fragmentaria y de sobreinformación del mundo en el cual nos desarrollamos.

El desafío de reflejar la escena musical actual en una obra, me llevó a recopilar gran cantidad de información, que luego fue organizada y analizada; posteriormente se extrajeron conceptos fundamentales que fueron aplicados en experimentos musicales previos a la composición de la obra final. Todos estos pasos llevaron a la composición de la obra *ESQUECIMENTO*, la cual resultó ser una producción artística multimedial, poliestilista, fragmentaria, de forma variable, intertextual, hermenéutica y polisistémica.

Si bien considero imposible la creación de una obra que abarque universalmente el extremo pluralismo de la escena musical y cultural actual, considero que *ESQUECIMENTO* ha logrado cumplir con el objetivo de reflejar una parte delimitada del torrente continuo sonoro al cual nos encontramos expuestos diariamente, evidenciando sus cualidades de sobreinformación, multiplicidad y saturación constante de sonidos y estéticas musicales fugaces, dejando en la memoria del espectador rastros aislados y alejándolo así de la experiencia original de la escucha.

Comprender el presente (contradictorio, cambiante, permisivo, múltiple, fraccionario, abarcativo, hermenéutico e intertextual) nos proporciona herramientas teóricas y técnicas para proyectarnos hacia un posible futuro, en mi caso como compositor musical. Cada acto compositivo está atravesado por un torrente continuo de información e influencias múltiples las cuales son, en fin, las principales generadoras de cada nueva obra musical. Considero al compositor actual como deudor de las influencias culturales que entretejen sus obras, el cual adopta un rol bifurcador de discursos propios y ajenos que multiplican desde distintos ángulos, elementos refractarios de otros, en un marco de referencialidad infinita y extremo pluralismo.

7 - ANEXO:

7.1 – Tabla de fragmentos musicales.

F1-Nueva Complejidad	F11-Espectralismo	F21-Música Polaca
F2-Pandiatonismo	F12-Motivo Estructural	F22-Música Romántica
F3-Música Klezmer	F13-Rock	F23-Bossa Nova
F4-Coral (politonal/atonal)	F14-Tarantela	F24-Impresionismo
F5-Electroacústica (voces y FX)	F15-Salsa	F25-Experimental Tímbrico
F6-Slide Blues	F16-Primitivismo	F26-Música China
F7-Zamba	F17-Blues	F27-Turnaround de Blues
F8-Chacarera	F18-Música Irlandesa	F28-Micropolifonía
F9-Fuga	F19-Soul	F29-Electrónica
F10-Milonga Ciudadana	F20-Música India	

7.2 – Archivos de “*ESQUECIMENTO*”.

1. Video completo.
2. Maqueta musical completa (Audio).
3. Pista electrónica.

8 - BIBLIOGRAFIA.

- Morgan, Robert P. (1994). *La música del S.XX*. Ediciones Alcal, S.A, 1994, 1999. MADRID (España).
- López Cano, Rubén (2006). *La Música Ya No Es Lo Que Era: una aproximación a las posmodernidades de la música*. Revista Boletín Música 17. Escola Superior de Música de Catalunya. (España)
- Saitta, Carmelo (2012). *La banda Sonora, Su Unidad de Sentido*. Cuaderno 41 | Centro de Estudios en Diseño y Comunicación.
- Yebenes, Paloma. *La Música en el Mundo de la Animación*. Contratexto Digital. Año 5, N° 6 ISSN: 1993-4904. Universidad de Lima. (Perú).
- Chion, Michel (1993). *La Audiovisión, Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Éditions Nathan. (París).
- Tarkovski, Andrei (1991). *Esculpir en el Tiempo, Reflexiones sobre el Arte, la Estética y la Poética del cine*. Sexta edición (2002) Ediciones RIALPE S.A. MADRID. (España).
- Puelles Lopez, Juan. *Diversas Utilizaciones de la Música en el Cine*.
- Dibelius, U. (edición 2004). *La música contemporánea a partir de 1945*. Madrid-España: Akal.
- Jameson, Fredric (1984). *El Posmodernismo como Lógica cultural del capitalismo tardío*. Ediciones Imago Mundi. Buenos Aires 1991.
- Vásquez Rocca, Alfonso (2011). *La Postmodernidad, Nuevo Régimen de Verdad, Violencia Metafísica y Fin de los Metarrelatos*. Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas. Madrid (España).
- Saitta, Carmelo (2002). *El Diseño de la Banda Sonora en los Lenguajes Audiovisuales*. Saitta Publicaciones Musicales. Buenos Aires. (Argentina).
- VILAR PAYÁ, Luisa e ISMAEL SIMENTAL, Emilia (2008). “*La obra de Alfred Schnittke y la problemática en torno al posmodernismo en la música rusa*” en Revista redes música: música y musicología desde Baja California; Enero - Junio de 2008, Vol. 3, No. 1.
- Huyssen, Andreas (1988). *En busca de la tradición: Vanguardia y postmodernismo en los años 70*. Alianza Editorial. Madrid.
- Hormigos, Jaime (2010). *Distribución musical en la sociedad de consumo. La creación de identidades culturales a través del sonido*. Madrid. (España).

- Yébenes Cortés, Paloma (2002). *LA ERA ELECTRÓNICA: POSTMODERNIDAD MUSICAL*.
- Paz Barahona, Carlos (2005). *LOS SONIDOS DE LA POSMODERNIDAD: LOS ESPACIOS MUSICALES Y LA HISTORIA DEL PRESENTE*. Revista Estudios. Universidad de Costa Rica. No. 18-19. pág. 71-77. ISSN: 1659-1925/2004-2005.
- Marco, Tomás (2006). *Modernidad, postmodernidad, intertextualidad*. (Conferencia impartida en el Curso de Apreciación y Estética de la Música Contemporánea de la Universidad de Málaga el miércoles 18 de Enero de 2006).
- Ion Andoni del Amo, Arkaitz Letamendia y Jason Diaux. (2016). *¿El declive del significado social de la música?*. Revista Crítica de Ciências Sociais [En línea], 109 | 2016, Puesto en línea el 18 mayo 2016, consultado el 16 mayo 2017. URL : <http://rccs.revues.org/6189> ; DOI : 10.4000/rccs.6189.
- Rodríguez, Fidel (1997). *Postmodernidad, estética y música*. Revista Escritos II etapa nº 7-8. Caracas (Venezuela).
- Díaz, Esther (1995). *Posmodernidad*. Editorial Biblos. Buenos Aires (Argentina).

9 – OBRAS CONSULTADAS.

- Cage, John - Credo in US (1942).
- Mayuzumi, Toshiro - Rumba Rhapsody (1948)
- Schuller, Gunther - concertino for jazz quartet and orchestra (1960).
- Berio, Luciano – Folk Songs (1964).
- Rochberg, George - Nach Bach, Fantasy for Harpsichord (1966).
- Alois Zimmermann, Bernd - Musique pour les soupers du roi Ubu (1966).
- Berio, Luciano – Sinfonia (1968).
- Riley, Terry - Poppy Nogood & the Phantom Band (1970).
- Rochberg, George - 3rd String Quartet (1972).
- Zappa, Frank – Apostrophe (1974).
- Gubaidulina, Sofia – Concerto for bassoon and low strings (1975).
- Gubaidulina, Sofia - Concerto For Two Orchestras (1976).
- Bolcom, William - Twelve New Etudes, Books I-IV, per pianoforte (1977/1986).
- Crumb, George - An Idyll for the Misbegotten (1986).
- Zorn, John – Spillane (1987).
- Zappa, Frank – London Symphony Orchestra Vol.2 (1987).
- Reich, Steve – The Cave (1993)
- Bolcom, William - Nine Bagatelles for Piano (1996).
- Ter Veldhuis, Jacob – Heartbreakers (1999).
- Ter Veldhuis, Jacob – Grab It! (1999).
- Reich, Steve – Three Tales (2002).
- Romitelli, Fausto - An Index of Metal (2003).
- Van Der Aa, Michel - Up Close (2010).
- Rzewski, Frederic – North American Ballads (1978).