

**MONTAJE Y PUESTA EN ESCENA DE SEIS PIEZAS MUSICALES COMO
HERRAMIENTA DE DIFUSIÓN DE LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA**

**EDSON ARMANDO ATUESTA REY
CESAR YOVANY GÓMEZ HERNÁNDEZ**

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
LICENCIATURA EN MÚSICA
BUCARAMANGA**

2016

**MONTAJE Y PUESTA EN ESCENA DE SEIS PIEZAS MUSICALES COMO
HERRAMIENTA DE DIFUSIÓN DE LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA**

**EDSON ARMANDO ATUESTA REY
CESAR YOVANY GÓMEZ HERNÁNDEZ**

**Trabajo de Grado presentado como requisito para optar al título de:
Licenciado en música**

Director: Henry Antonio Rodríguez Silva

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
LICENCIATURA EN MÚSICA
BUCARAMANGA**

2016

DEDICATORIA

A Dalila,
por su presencia en esta espiral de tiempo, luz y sonido.

Edson Atuesta Rey

DEDICATORIA

*Dedicado a la música,
resultado del apoteósico mundo de las emociones, capaz de trascender la
realidad y evocarnos a la magia del sentir.*

Cesar Yovany Gómez Hernández

AGRADECIMIENTOS

Agradezco primeramente a mis padres, y de manera muy especial a mi madre, Omaira Rey Patiño por su incondicional apoyo y comprensión. Por haberme heredado a través de mis años de vida, valores importantes para seguir adelante en medio de la adversidad. Agradezco también a mi maestro de guitarra y director de éste proyecto, Henry Antonio Rodríguez Silva por haberme guiado durante estos años de academia. También extendiendo un fraternal saludo de gratitud a la Universidad Industrial de Santander y a todos mis compañeros que durante estos años lograron forjar en mí, invaluable experiencias de vida.

Edson Atuesta Rey

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a Dios por darme la vida y haber puesto a mi lado personas tan especiales como mis padres, hermanas, familiares y amigos, quienes me han acompañado en tantas vivencias de las que día a día aprendo y me enriquezco.

También quiero extender mi saludo de gratitud al alma mater Universidad Industrial de Santander que un día me abrió las puertas para estudiar, a sus docentes quienes con su dedicación y apoyo fueron guía en la aprensión de conocimientos y experiencias en este mundo musical.

Doy gracias a la música porque a través de ella puedo sentir, expresarme, sobre sus notas, y no sabría qué sería de mí; si no existiera.

Cesar Yovany Gómez Hernández

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN.....	16
1. FUNDAMENTACIÓN.....	17
1.1 DELIMITACIÓN DEL PROBLEMA.....	17
1.2 PREGUNTA PROBLEMA	17
2. OBJETIVOS.....	18
2.1 OBJETIVO GENERAL.....	18
2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS.....	18
3. JUSTIFICACIÓN.....	19
4. MARCO REFERENCIAL.....	20
4.1 ANTECEDENTES.....	20
4.2 MARCO TEÓRICO.....	22
4.2.1 La segunda mitad del siglo XX.....	24
4.2.2 La Música estocástica.....	25
4.2.3 Minimalismo.....	26
5. ASPECTOS METODOLÓGICOS.....	28
5.1 PRIMERA ETAPA:.....	28
5.1.2 Segunda Etapa:.....	30
5.1.3 Tercera Etapa:	31
5.1.4 Cuarta Etapa:	31
5.2 RECOMENDACIONES PARA EL MONTAJE DE LAS PIEZAS MUSICALES.....	32
5.2.1 Miniatura No. 6	32
5.2.2 Miniatura No. 7	32
5.2.3 In C	33
5.2.4 Workers union.....	33
5.2.5 Sequitur VIII.....	34

5.2.6 Rebonds.....	35
5.3 RECURSOS.....	35
5.3.1 Recursos Físicos.....	35
5.3.2 Recursos Humanos	36
6. ANÁLISIS DE LAS OBRAS MUSICALES DEL REPERTORIO.....	37
6.1 IN C	37
6.2 SEQUITUR XIII.....	41
6.3 REBONDS.....	45
6.4 MINIATURA No. 6.....	50
6.5 MINIATURA No. 7.....	53
6.6 WORKERS UNION	56
7. MONTAJE Y DIFUSIÓN.....	63
7.1 RECOMENDACIONES GENERALES PARA EL MONTAJE DEL ENSAMBLE.....	63
7.2 DIFUSIÓN.....	64
8. CONCLUSIONES.....	66
BIBLIOGRAFÍA.....	67
ANEXOS.....	68

TABLA DE FIGURAS

Figura 1. Sección introductoria.....	38
Figura 2. Punto de estabilidad.....	38
Figura 3. Punto de preparación a segunda sección.....	39
Figura 4. Punto de estabilidad segunda sección.....	39
Figura 5. Inicio parte B (compás 22 al 26).....	39
Figura 6. Desarrollo Nuevo fragmento melódico.....	40
Figura 7. Parte D.....	40
Figura 8. Coda.....	41
Figura 9. Primer punto de articulación.....	42
Figura 10. Segundo punto de articulación.....	43
Figura 11. Tercer punto de articulación.....	43
Figura 12. Coda.....	43
Figura 13. Negra : 72.....	44
Figura 14. Ritardando – A tempo.....	44
Figura 15. Negra 45 acelerando a Negra 90.....	44
Figura 16. Negra 90 ritardando a Negra 45.....	45
Figura 17. Materia rítmico base.....	46
Figura 18. Valores proporcionales de Modulor basado en la escala humana.....	47
Figura 19. Sistema recursivo como crescendo rítmico en el movimiento.....	47
Figura 20. GS1.....	48
Figura 21. GS2 dos acentos dobles.....	48
Figura 22. Frase excepcionalmente corta.....	49
Figura 23. GS 4 Silencio articulador.....	49
Figura 24. Pilares arquitectónicos.....	50
Figura 25. GS 5.....	50

Figura 25. Tres motivos.	51
Figura 26. Acordes	51
Figura 27. Coda.....	52
Figura 28. Construcción de acordes segundo motivo B.....	52
Figura 28. Primer motivo.....	53
Figura 29. Puente.....	54
Figura 30. Desarrollo del puente	54
Figura 31. A'	55
Figura 32. Pedal de la guitarra que da inicio a la coda.....	55
Figura 33. Coda.....	56
Figura 34. Material básico.....	57
Figura 35. Variación por modificación del contorno	57
Figura 36. Articulación acéfala	58
Figura 37. Recapitulación de material inicial	58
Figura 38. Acentos irregulares	59
Figura 39. Ralentización del material.....	59
Figura 40. Compás 47.....	60
Figura 41. Compás 60.....	60
Figura 42. Compás 66.....	60
Figura 43. Punto de articulación.....	61
Figura 44. Subagrupación	61
Figura 45. Contracción de subagrupación.....	61
Figura 46. Variación de subagrupación.....	62

TABLA DE ANEXOS

Anexo A. Score Obra: Miniatura No. 6.....	68
Anexo B. Score Obra: Miniatura No. 7.....	70
Anexo C. Score Obra: IN C.....	72
Anexo D. Score Obra: Workers Union.....	73
Anexo E. Score Obra: Sequitur VIII.....	82
Anexo F. Score Obra: Rebonds A.....	90
Anexos G. Fotos de conciertos de difusión.....	98

RESUMEN

TÍTULO: MONTAJE Y PUESTA EN ESCENA DE SEIS PIEZAS MUSICALES COMO HERRAMIENTA DE DIFUSIÓN DE LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA*

AUTORES: ATUESTA REY, Edson Armando**

GÓMEZ HERNÁNDEZ, Cesar Yovany**

PALABRAS CLAVE: música del siglo XX, difusión, minimalismo, música contemporánea

DESCRIPCIÓN

El presente proyecto de grado consiste en el montaje y puesta en escena de seis piezas que contienen un lenguaje musical contemporáneo. Está dirigido a la comunidad de Bucaramanga en general, con el fin de difundir las nuevas músicas experimentales del siglo XX. El repertorio a interpretar fue escogido con el ánimo de despertar el interés del público y de los instrumentistas por la riqueza en la exploración de los nuevos conceptos musicales que presentan. Las diferentes estéticas musicales desarrolladas a través del siglo anterior, son una base sólida para la exploración y el desarrollo de nuevos conceptos musicales en el siglo XXI.

La realización del proyecto está planteado en cinco etapas. En primera instancia la investigación y elección del repertorio a interpretar. En segundo lugar, el análisis y montaje de cada una de las obras. En tercer lugar, la realización de dos conciertos. En cuarto lugar la elaboración de un trabajo escrito como soporte teórico, y por último la sustentación del proyecto.

Este trabajo contiene una breve reseña histórica de los procesos evolutivos de la música. Al igual que algunos aspectos relevantes y bibliográficos de los compositores que han logrado generar grandes cambios en las estéticas musicales. Asimismo, presenta un análisis de cada obra, hechas por los autores de este proyecto.

*Proyecto de grado

** Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de artes y música. Director: Henry Antonio Rodríguez Silva

ABSTRACT

TITLE: MONTAGE AND STAGING OF SIX MUSICAL PIECES AS A DIFFUSION TOOL OF CONTEMPORARY MUSIC*

AUTHORS: ATUESTA REY, Edson Armando**

GÓMEZ HERNÁNDEZ, Cesar Yovany**

KEYWORDS: 20th century music, diffusion, minimalism, contemporary music.

DESCRIPTION

This project consists in the montage and staging of six musical pieces that contain contemporary musical language. It is aimed at the Bucaramanga community in general, in order to disseminate new experimental music of the 20th century. The repertoire was chosen with the intention of arousing public interest and the instrumentalists for their wealth in exploring new musical concepts presented. The different musical aesthetics developed through the previous century, are a solid foundation for the exploration and development of new musical concepts in the XXI century.

The project is proposed in five stages. In the first instance research and choice of repertoire to interpret. Second, analysis and staging of each of the musical pieces. Third, performing two concerts. Fourth the development of a work written as theoretical support, and finally the exposure of the project.

This paper contains a brief historical review of the evolutionary processes of music. Like some relevant bibliographic review of the composers who have made big changes in musical aesthetic aspects. It also presents an analysis of the musical pieces, made by the authors of this project.

*Degree Project

** Faculty of Human Sciences. Bachelor of Music School. Director: Henry Antonio Rodríguez Silva

INTRODUCCIÓN

La exploración ha sido parte fundamental en el entendimiento de la vida. Una acumulación incontable de experiencias a través de la historia y la conjugación de la creatividad, le han abierto a la humanidad muchas visiones sobre cómo entender, interpretar y poder transformar la realidad.

El acto creativo ha sido, a través de muchos años, una herramienta muy importante en la elaboración de canales de comunicación. Por medio de la música, los seres humanos han podido crear diversas manifestaciones, universos sonoros donde caben los sentimientos más profundos y los pensamientos más racionales.

La música ha trascendido durante los diferentes periodos sociales de la humanidad, siendo un reflejo único de los diversos momentos históricos. El siglo XX fue un periodo de gran movimiento social y de igual manera en la música. Tuvo grandes innovaciones en la composición musical, que cambiarían de manera fundamental, el entendimiento de la estética, las diferentes células rítmicas y la armonía. El estudio de las diferentes prácticas del siglo anterior, brindan una base sólida para la formación de los músicos del siglo XXI.

Este proyecto busca ser una herramienta académica y cultural, para promover el interés en las sonoridades desarrolladas durante el siglo XX.

1. FUNDAMENTACIÓN

1.1 DELIMITACIÓN DEL PROBLEMA

La diversidad es una cualidad presente en todos los aspectos de la vida. Así mismo en la música, la diversidad brinda diferentes sonoridades y junto con ellas diversas maneras de ejecución y entendimiento musical. Todas estas sonoridades son de gran importancia para el desarrollo académico y la apreciación cultural. Existen grandes trabajos teóricos que han brindado análisis muy elaborados de las músicas desarrolladas en el siglo XX, pero a pesar de esos grandes esfuerzos, en nuestro entorno aun es muy difícil encontrar espacios en donde se promueva este tipo de estéticas sonoras e incluso en la academia la enseñanza brindada es escasa, reduciéndose solo a los compositores más relevantes y dejando el estudio profundo a la actividad extra curricular.

1.2 PREGUNTA PROBLEMA

¿Existe en la ciudad de Bucaramanga un conocimiento cultural sobre las nuevas músicas del siglo XX?

2. OBJETIVOS

2.1 OBJETIVO GENERAL

Realizar el montaje y puesta en escena de seis piezas musicales que permitan el acercamiento del público general a la música contemporánea.

2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Adaptar el repertorio seleccionado al ensamble propuesto
- Realizar dos conciertos en diferentes espacios del área metropolitana de Bucaramanga
- Contribuir con la difusión del lenguaje musical contemporáneo

3. JUSTIFICACIÓN

La música, al igual que otras artes como la pintura y la danza, ha estado presente en la actividad humana desde hace muchos años. La música ha sido una herramienta fundamental para las diferentes expresiones de las sociedades humanas y junto con ellas, ha tenido transformaciones como dinámica natural de la vida. Justamente, en las diferentes transformaciones es que se encuentra la puerta para las nuevas expresiones y nuevas sonoridades.

Las diferentes corrientes desarrolladas a partir del último siglo, han llevado a crear un nuevo entendimiento sobre las bases musicales fundamentales. La estética ha tenido un cambio profundo y se hace necesario un acercamiento detallado en la comprensión intelectual de los procesos elaborados por los diferentes compositores.

En nuestra ciudad, el desconocimiento de la música contemporánea ha llevado a la sociedad a aislarla y a darle apreciaciones equívocas sin concordancia. Pocas veces existen espacios donde se estudien, desarrollen y muestren las diferentes expresiones musicales que dan paso a nuevas sonoridades. Si bien es cierto que en la academia se ofrecen algunos elementos de este género, es necesario profundizar en el estudio sobre las nuevas expresiones musicales.

Es por esto que el presente proyecto propone incentivar un acercamiento de la música contemporánea a un público heterogéneo que pueda crear canales de acercamiento a las nuevas sonoridades, apreciar las diferentes texturas, los ritmos variados e irregulares y el uso de las nuevas tecnologías dentro de la música.

4. MARCO REFERENCIAL

4.1 ANTECEDENTES

En el transcurso de las dos últimas décadas, la ciudad de Bucaramanga ha sido escenario de un número importante de presentaciones de música del siglo XX y XXI en general. Algunas de estas presentaciones han tenido cabida, por parte de intérpretes que llegan a la ciudad por medio del “Festival Internacional de Piano UIS”. De igual manera, el Banco de la República ha auspiciado conciertos y talleres con algunos intérpretes y compositores como el Maestro Blas Emilio Atehortúa.

La creación y composición de obras contemporáneas ha sido apoyada por las becas de estímulos. Algunas becas ofrecidas por la Gobernación de Santander, además de otras nacionales ofrecidas por el Ministerio de Cultura de Colombia. En el año 2013, el compositor bumangués Jonathan Cancino ganó la Beca departamental de creación artística con su obra *DI-Há* para soprano, ensamble de cámara y Live Electronics. En cuanto a la difusión de la música contemporánea se han realizado algunos conciertos como el del compositor santandereano José Darío Quiñonez Angarita, realizado en el marco de los 20 años de la Facultad de Música de la UNAB (2014), interpretando “Grrr for Flute and Live Electronics”. También hay que resaltar las interpretaciones de obras contemporáneas en conciertos realizados por John Ciro Gómez, actual Docente Planta de la Escuela de Artes Música de la Universidad Industrial de Santander. Es de gran importancia resaltar como documentos académicos, los proyectos de grado “Modelo para la implementación de instrumentos autóctonos no temperados a la música moderna por medio de técnicas espectrales” realizado por los licenciados en música Camilo Antonio

Benítez Torres y Luis Miguel Delgado Grande con un enfoque y lenguaje en la música contemporánea. También así, el proyecto “El atonalismo libre evidenciado en la composición e interpretación de una obra para cuarteto de cuerdas” realizado por el licenciado en música y compositor Nicolás Esteban Hernández Bustos el cual se enfoca en la composición de la música no tonal.

Finalmente hay que resaltar la actividad realizada por la escuela de Artes Música de la UIS y su cátedra *Texturas contemporáneas*, en donde se muestran algunos referentes en la interpretación y composición de la música del siglo XX.

4.2 MARCO TEÓRICO

La música académica ha tenido un desarrollo exponencial debido a los aportes de grandes compositores, el desarrollo de sus ideas y la creatividad como eje impulsor. El periodo de la práctica común, tuvo lugar durante el siglo XVIII hasta finales del siglo XIX. Durante este periodo, el desarrollo de la tonalidad fue el auge de grandes obras y aportes por parte de maestros como Christoph Willibald Ritter von Gluck, Wolfgang Amadeus Mozart, Joseph Haydn, entre otros. Aunque existen diferencias entre el desarrollo de los compositores, se puede decir que todos ellos hablaron un lenguaje musical común.

Los cambios que tomaron grandes relevancias durante la transición del periodo romántico del siglo XIX al periodo moderno del siglo XX, se han basado en la importancia del desarrollo de las ideas estilísticas y de la necesidad de abordar nuevos conceptos para ir más allá de lo establecido. La gran apertura para los compositores se da en poder traspasar los límites que imponía la tonalidad, forzando así, la aparición de nuevas ideas. El compositor Ludwig van Beethoven aportó la modulación a tonalidades lejanas, siendo esto un gran avance en su época. Otros compositores acudieron a prácticas como los préstamos modales, modulaciones abruptas entre otras. Esto dio paso a enriquecer el lenguaje tonal y cada vez, forjar un nuevo camino. También el desarrollo del nacionalismo, generó grandes contribuciones a la música y al espectro tonal, llevando a los compositores nacionalistas a introducir complejos conjuntos de posibilidades modales. Algunos compositores importantes del nacionalismo son Mijaíl Ivánovich Glinka, Aleksandr Porfirievich Borodin, Modest Músorgsky, entre otros, quienes hicieron grandes aportes del Folclor de Rusia, dando un aporte valioso al nacionalismo como lo es el poema sinfónico. En otros territorios también se desarrolló el Nacionalismo, es el caso de Finlandia en donde Johan Julius

Christian Sibelius aporta en su obra el folclor de su país. También, en Hungría Franz Liszt evidencia en sus “Rapsodias Húngaras” el folclor de su país. Los diferentes elementos propuestos por parte de los compositores generaron un fuerte cuestionamiento a la tonalidad y aumentaron la necesidad de ir más allá de sus límites.

“Como resultado de estas tendencias, la música había alcanzado al final del siglo XIX, una posición totalmente distinta a la que ocupaba al comienzo del mismo”¹

Algo que sería un aspecto de gran importancia para el desarrollo de nuevos conceptos estilísticos, fue la independencia de la condición social del compositor. “Debido a que sus ataduras respecto a las instituciones sociales, políticas y religiosas habían sido destruidas, los compositores, de una forma cada vez mayor, pudieron realizar su trabajo guiados únicamente por los dictados de sus propias conciencias”²

Esto, dio a los compositores el poder adentrarse profundamente en la experimentación y en la realización de sus propios caprichos. Fue el caso Gustav Mahler, quien era el director de la ópera de Viena y solo en sus vacaciones de verano componía, es por esta razón que su obra está compuesta por sinfonías y lieds únicamente.

Seguido a todo esto llega el siglo XX y junto con él, la herencia de un sistema tonal con sus bases ad portas de la destrucción. El cambio fundamental del sistema tonal era inevitable y aparecería una figura determinante para dar el paso significativo a dicha ruptura. Arnold Schoenberg, rompió definitivamente con el

¹ MORGAN, Robert P. La música del siglo XX. Traducido por Patricia Sojo. Madrid-España, Ediciones Akal, S.A. 1999, p 23.

² MORGAN, Robert P. La música del siglo XX. Traducido por Patricia Sojo. Madrid-España, Ediciones Akal, S.A. 1999, p 22.

campo tonal tradicional, dando paso a nuevas técnicas en la composición y nuevas combinaciones estéticas. Un campo radicalmente diferente a todo lo elaborado en los siglos anteriores. Aunque sus primeras composiciones, entre las cuales están, La Noche Transfigurada y el Cuarteto de Cuerdas No 1 pertenecen al Post-Romanticismo ya en ellas se evidencian el uso de cromatismos extensos y la tonalidad era prácticamente imperceptible.

Pero sería entre los años 1907 y 1909 que Schoenberg marcaría una tendencia compositiva, allí desarrollaría una propuesta completamente alejada de las sonoridades triádicas y tradicionales, dando paso a la liberación completa de los centros tonales y a la ruptura de todas las barreras del pasado estético, como él mismo lo afirmaría.³

Es a partir de ese momento en donde, según lo expone Robert Morgan⁴, se generaría una auténtica revolución atonal que daría paso a nuevas tonalidades y nuevas exploraciones por parte de diferentes compositores de diversas corrientes artísticas.

4.2.1 La segunda mitad del siglo XX

1945 -El año cero de la música moderna⁵

Es de gran importancia comprender las grandes bases que se desarrollaron en la primera mitad del siglo XX. Los compositores de vanguardia emprendieron un camino desconocido pero lleno de innumerables posibilidades de expansión. Los dos periodos de Guerras mundiales habían llegado a su fin, y con este, se abría la

³ Egon Wellesz, Arnold Schoenberg (Leipzig, 1921), p. 34, Citado por MORGAN, Robert P. La música del siglo XX. Traducido por Patricia Sojo. Madrid-España, Ediciones Akal, S.A. 1991 p. 84

⁴ MORGAN, Robert P. La música del siglo XX. Traducido por Patricia Sojo. Madrid-España, Ediciones Akal, S.A. 1991 Capítulo III: La Revolución Atonal p.79

⁵ Dibelius, Ulrich. La música contemporánea a partir de 1945. Traducido por Isabel García Adáñez. Madrid-España, Ediciones Akal, S.A., 2004 Primera parte 1945-1965: La situación p. 15

posibilidad de un nuevo despertar que traería consigo un espíritu de creación a pesar de la insuficiencia de medios que había dejado la guerra.

“Cada época (como también cada periodo de tiempo menor) es la semilla de la época siguiente, la cual forma parte de su propia esencia.”⁶

Es importante recalcar que durante el periodo de la post-Guerra (1945- 1965) e incluso antes, tuvieron nacimiento diferentes corrientes musicales como el serialismo integral, la música indeterminada, la música estocástica, el minimalismo y la música electrónica.

4.2.2 La Música estocástica

En la música estocástica están presentes las contribuciones matemáticas, que, a lo largo de los años, se han utilizado como métodos de composición. La utilización del cálculo de probabilidades para la composición contribuye a la obtención de música aparentemente indeterminada, pero con estructuras predecibles.

El compositor Iannis Xenakis, contribuyó profundamente al desarrollo de la música estocástica, su experimentación con diferentes métodos matemáticos y distribuciones aleatorias exponían su base científica, la cual exploraba en las diferentes facetas de su obra. Según Dibelius⁷, en las composiciones de Xenakis, los sonidos aislados y las masas sonoras, moldeadas de una forma, muy plástica se ponen en movimiento, vibran con gran fuerza, se entremezclan, forman islas, se vuelven porosas o se reducen a mínimos rasgos esquemáticos y se desvanecen. En las obras *Terretektorh* (1965-1966) y *Nomos Gamma* (1967-1969) Xenakis crea una sensación de enjambres de sonido y ruido. Para este desarrollo distribuye músicos entre el público, en una sala circular y con el director en el

⁶ Ibíd, La situación en 1965, p. 309

⁷ Dibelius, Ulrich. La música contemporánea a partir de 1945. Traducido por Isabel García Adáñez. Madrid - España, Ediciones Akal, S.A., 2004 Composición de la sonoridad p, 334

centro, generando así una analogía de aceleradores de partículas o ciclotrones de los físicos. Los grandes montajes hacían parte del desarrollo de la obra del compositor, en donde las combinaciones de elementos importantes tomaban grandes proporciones de protagonismo, confluyendo en la concentración de un todo. Para la inauguración del Centro Pompidou de París, Xenakis pudo diseñar el espacio en que sonaría su obra *Diatope* (1974-1978) una especie de carpa puesta en una plaza, dando así una coherencia multidimensional.

Xenakis señaló que, “Los teoremas de matemáticos que utiliza son “leyes universales” y, por tanto, cuando se traslada a términos musicales, son totalmente comprensibles para cualquiera que los escuche con cierto interés”⁸

4.2.3 Minimalismo

Esta música descansa en la sencillez. Se provee técnicamente de estructuras tonales estáticas, ritmos aditivos, consistencia textural y transparencia y una constante repetición temática. Lo que se encuentra en la música minimalista es una vuelta hacia la simplicidad, una limitación de los materiales compositivos hasta un breve punto de su uso.

Fue durante la década de 1960, en donde, influenciados por John Cage, un grupo de jóvenes comenzaron con la experimentación de poder trabajar con medios drásticamente reducidos, buscando llevar el papel de elementos musicales a puntos muy básicos. Algunos de los compositores de mayor importancia son La Monte Young quien fue pionero en esta tendencia, Terry Riley, Steve Reich y Philip Glass. Otros compositores de gran relevancia, pero ubicados en Europa son Louis Andriessen, Yan Tiersen, Michael Nyman, entre otros.

⁸ MORGAN, Robert P. La música del siglo XX. Traducido por Patricia Sojo. Madrid-España, Ediciones Akal, S.A 1991 Capítulo XVIII: Innovaciones en cuanto a la forma y la textura p, 417

El papel que jugó La Monte Young en los primeros momentos de minimalismo fue crucial, debido a que aportó bases para su desarrollo, contribuciones en obras como *Death Chant* (1961) para coro masculino y campanas opcionales. El contenido de esta obra, tiene implícito el uso limitado de la melodía diatónica que se repite y se canta al unísono.

Terry Riley es considerado el primer compositor que ha enfocado la composición según modelos melódicos repetitivos. Dos grandes ejemplos son sus obras *Keyboards studies* (1963) y *In C* (1964) ofrecen las posibilidades estructurales de repetición y superposición de las unidades melódicas.

A partir de la década de 1960 las figuras más importantes de movimiento minimalista han sido Steve Reich y Philip Glass. Reich (nacido en 1936) desarrolló e instauró en sus composiciones una dependencia muy elevada a la repetición, experimentando inicialmente con Bucles de cintas y luego llevándolo a algunos procedimientos análogos dentro de la composición experimental.

5. ASPECTOS METODOLÓGICOS

El presente proyecto se desarrolla en cuatro etapas fundamentales que incluyen: La selección del repertorio, la formación de un ensamble para la interpretación, la realización de dos conciertos en puntos diferentes de la ciudad de Bucaramanga y la socialización.

5.1 PRIMERA ETAPA:

Selección y análisis del repertorio

En la primera etapa se realizó un estudio del contexto histórico junto con algunos precedentes musicales de estas piezas, detallando los conceptos estéticos propuestos por los compositores de las obras a escoger. Para seleccionar las piezas, se tuvo en cuenta algunos aspectos relevantes y característicos de las sonoridades desarrolladas durante el siglo XX, con el fin de poder acercar al público de una manera más eficiente. Es por esto que se seleccionaron dos micropiezas para piano del compositor colombiano Blas Emilio Atehortúa, que forman parte de su obra *Diez miniaturas para piano, Opus 239* estrenada en Bucaramanga durante el año 2013 en La Casa del Libro Total. Estas dos piezas corresponden a la intención del compositor en querer generar 10 estudios a manera de introducción del lenguaje contemporáneo como ejercicio pedagógico.

La siguiente pieza seleccionada es *IN C (1964)* del compositor Terry Riley. La selección de esta pieza se debe a que a menudo es considerada la primera pieza compuesta minimalista. *In C*, es una obra para ensamble indeterminado, es decir,

de acuerdo a los componentes que se tengan, se pueden sumar al montaje de ella. Debido a esto, y a otras características propias de la indeterminación, esta pieza brindó al ensamble, grandes retos de interpretación y un aprendizaje minucioso de la estética minimalista.

A continuación, *Workers Union* del compositor Louis Andriessen fue seleccionada para el repertorio a interpretar durante la difusión del presente proyecto. Esta obra es de gran exigencia instrumental, y en comparación con las otras piezas, su carácter rítmico y sus texturas crudas y oscuras, hacen una contraposición fundamental en el enriquecimiento del repertorio. La selección de esta pieza tiene lugar a que su interpretación y estreno en la ciudad de Bucaramanga sería de gran impacto debido al carácter propio de la estética desarrollada en la obra, ya que en la ciudad pocas veces son interpretadas composiciones con estas características.

La siguiente obra, *Sequitur VIII* del compositor Karlheinz Essl, es una pieza para guitarra eléctrica y live electronics. La selección de esta pieza tiene como propósito ofrecer una interpretación solista al presente proyecto. Hace parte del segmento final en donde los dos autores de este proyecto, presentan una obra que tiene como eje central su instrumento principal durante la carrera de Licenciatura en música. Si bien la guitarra eléctrica no hace parte del pensum académico ofrecido en la carrera, sí representa la evolución de las estéticas propuestas por la música del último siglo y su interacción con las nuevas tecnologías hacen de esta pieza un reto interpretativo y una puesta en escena mucho más interesante.

Para finalizar la selección del repertorio, *Rebonds* del compositor Iannis Xenakis es una obra de carácter estocástica. Escrita para multipercusión, *Rebonds* brinda un entendimiento de otra corriente musical generada en las estéticas del siglo XX. Para la difusión de este proyecto, esta obra tiene complementos interpretativos de gran apreciación e ilustración, y al igual que *Sequitur VIII*, también fue seleccionada basada en el instrumento principal de uno de los autores de este proyecto. La percusión.

5.1.2 Segunda Etapa:

Formación del ensamble

La segunda etapa corresponde a la formación, montaje y puesta en escena del ensamble para interpretar dos piezas del repertorio del presente proyecto. Para la conformación del ensamble, los autores de este proyecto recibieron una invitación a hacer parte del ensamble de música experimental de la Escuela Municipal de Artes (EMA). Este ensamble se conformó por músicos profesionales y estudiantes de música de la ciudad de Bucaramanga que tenían una curiosidad muy grande por profundizar e interpretar la música contemporánea. Durante su conformación, el ensamble de música experimental tuvo talleres de acercamiento y composición de las sonoridades desarrolladas durante el último siglo. También, fueron de gran importancia los ejercicios de escucha activa de varios video conciertos y otras actividades como la charla brindada por el compositor santandereano Santiago Jiménez, egresado de la universidad Pontificia Javeriana y la exposición de su obra, *Apeiron*.

Los ensayos tuvieron lugar en la sala de música del Instituto Municipal de Cultura y Turismo (IMCT) con un tiempo de tres (3) horas semanales entre los meses de Mayo y Noviembre del año 2015. Para la realización de estos ensayos, fue fundamental la disposición de cada uno de los músicos del ensamble, ya que las piezas a interpretar exigían un esfuerzo físico, interpretativo y mental de gran importancia.

5.1.3 Tercera Etapa:

Realización de dos conciertos

La tercera etapa corresponde a la realización de dos conciertos que tienen lugar en la ciudad de Bucaramanga. Para la selección de los lugares se hicieron valoraciones de difusión que correspondieran al objetivo del proyecto. El primer concierto tiene cabida en La Casa del Libro Total, ubicada en el centro de la ciudad y donde confluyen personas interesadas en el arte, así mismo como un público consumidor de cultura. El segundo concierto se realizó en La estación de Provenza de Metrolínea (SITP) a manera de Flashmob* y generando mucha curiosidad por parte del público que transitaba por el lugar.

**Los flashmob son acciones relámpago realizadas por un número de personas organizadas en un sitio público, afectando de manera inusual la cotidianidad del lugar.*

5.1.4 Cuarta Etapa:

La socialización

Por último, la etapa de socialización corresponde a la sustentación en público y para un jurado conformado por dos docentes de la escuela de Artes música. En esta socialización, los dos componentes creadores de este proyecto hablarán de las diferentes etapas ya mencionadas aquí, sus experiencias durante el proceso y la manera en que se desarrollaron las etapas de consolidación de los objetivos planteados para la culminación del proyecto. En adición, se interpretarán cuatro piezas del repertorio propuesto. También, los expositores harán una serie de

recomendaciones y sugerencias para abordar estas piezas y su interpretación tanto como en ensamble, como de manera individual.

Seguido, en esta sustentación se tendrán en cuenta los aspectos de difusión que fueron utilizados y las herramientas tecnológicas y tradicionales para la difusión de los dos conciertos realizados por el ensamble.

5.2 RECOMENDACIONES PARA EL MONTAJE DE LAS PIEZAS MUSICALES

5.2.1 Miniatura No. 6

- Para abordar esta micropieza se recomienda, en primera instancia, hacer el montaje del piano, ya que el papel de la guitarra se ve condicionado a este.
- Es fundamental que ambos intérpretes generen el diálogo musical propuesto por el compositor, para esto se recomienda repasar los breves pasajes de la pieza.

5.2.2 Miniatura No. 7

- Es recomendable identificar inicialmente el carácter de la pieza y mantener la imitación de líneas propuestas en el material musical.

5.2.3 In C

- Para abordar esta pieza se recomienda que, si el ensamble de músicos no tiene experiencia previa en música minimalista o indeterminada, exista un director quien pueda guiar los diferentes procesos del material musical y subdividir los momentos musicales que se puedan generar.
- Se recomienda que, si el ensamble oscila entre 6 y 10 intérpretes, estos se formen de manera en que puedan mantener contacto visual y así poder generar una mayor conexión entre las pequeñas células interpretativas que la pieza propone.
- Se recomienda también, usar un metrónomo general con un timbre acorde al ensamble.
- Hacer un calentamiento previo a cada ensayo o cada interpretación es de vital importancia, ya que la pieza cuenta con una extensión bastante larga que supera los 60 minutos en escena y una exigencia tanto mental como física.

5.2.4 Workers union

- Para el montaje de esta pieza es recomendable que los intérpretes conozcan la intencionalidad que el compositor ha requerido a la hora de su puesta en escena. El contexto de las máquinas de producción y la rudeza de la vida justo después de la II guerra mundial es el espíritu que habita dentro del material musical.

- Es necesario que los interpretes dominen el ritmo y los compases irregulares, ya que el material musical se desarrolla en múltiples facetas en donde la variación de compases y células rítmicas son de gran exigencia.
- Es recomendable también, que los ensayos se programen como mínimo de 3 horas, esto debido a que la pieza tiene exigencias de interpretación y de alturas instrumentales, así mismo como doblaje de voces y complementos que se deben cuadrar muy bien para que la interpretación grupal sea la deseada.

5.2.5 Sequitur VIII

- Para la interpretación de esta pieza es recomendable e imprescindible contar con los diferentes elementos para la puesta en escena:
 - ✓ Pedal de expresión o volumen
 - ✓ E bow
 - ✓ Interface de sonido
 - ✓ Computador Macbook (Debido a que el patch está para el sistema operativo IOS)
 - ✓ Guitarra eléctrica
 - ✓ Slide
- Es recomendable a la hora de abordar la pieza, solamente empezar leyendo el material musical expuesto por el compositor, sin hacer uso del patch.
- Utilizar velocidades por debajo de la expuesta en la partitura y tener en cuenta los cambios de intención y las diferentes posiciones en la mano izquierda.

- En cuanto al ataque para la mano derecha, se recomienda tocar únicamente con los dedos y no utilizar ningún pick.

5.2.6 Rebonds

- El tempo. La obra sugiere un tempo, pero el compositor permite el libre manejo del mismo. Sin embargo, es fundamental tener presente que algunos pasajes son muy exigentes desde el punto de vista de las figuras musicales.
- conocer la direccionalidad de la obra, hacia donde quiere ir y que sucede entre sus momentos de clímax y reposo.
- Conocer muy bien la figuración planteada por el autor siendo una obra lenta hay figuraciones que la hacen ver demasiado rápida para tener buen desarrollo es importante ver muy detalladamente la partitura.

5.3 RECURSOS

5.3.1 Recursos Físicos

Para la realización del presente proyecto son necesarios tres espacios: El primero, es donde se desarrollan los ensayos y montaje de las piezas musicales. Los otros dos, serán los lugares donde se realizan los dos conciertos de socialización y difusión de las piezas; Además, son necesarios los materiales y equipos como lo siguientes; equipos de amplificación para sonido en vivo, equipo de amplificación para guitarra eléctrica, pedales de efectos análogos. Equipo de amplificación para

bajo eléctrico. Set de miltupercusión. micrófonos para instrumentos, atriles, partituras, sintetizadores y controladores MIDI, computador y software de edición y mezcla de sonido.

5.3.2 Recursos Humanos

La interpretación de dos piezas está a cargo de un ensamble compuesto por siete músicos profesionales y estudiantes de la ciudad de Bucaramanga, algunos estudiantes de la Escuela de Artes-Música; Edson Atuesta (Guitarra), Cesar Gómez (Percusión), María Alejandra Chaparro (Saxo Alto) Andrés Galvis (Viola) y otros músicos de la ciudad como; Dalila Tapia (Bajo Eléctrico) Ana María Moreno (Saxo Tenor) y Jonathan Cancino (Dirección y Sintetizadores). La interpretación de cuatro piezas estarán a cargo de Edson Atuesta (Guitarra Eléctrica, efectos análogos, software) y Cesar Gómez (Multipercusión)

6. ANÁLISIS DE LAS OBRAS MUSICALES DEL REPERTORIO

6.1 IN C

“In C” es una pieza musical compuesta en 1964 para un número indeterminado de instrumentos. Riley sugiere un grupo de aproximadamente 35 músicos. Solo una página de score, sin partes, dejando muchos aspectos a las decisiones deliberadas, y sin definir un contrapunto o un tempo.

Con un total de 53 fragmentos melódicos, “In C” nace como respuesta contrastante a la escuela serialista de Schoenberg que dominaba a la época la escuela occidental de composición erudita. Considerada a menudo como la primera pieza minimalista compuesta. cada frase puede ser repetida un número arbitrario de veces y cada instrumentista tiene control sobre cual frase va a tocar.

Al no tener una determinada duración, su interpretación puede variar entre los 20 minutos y los 180 minutos.

Al no contener giros tonales o cadenciales, podríamos hablar de una ambigüedad en cuanto al lenguaje armónico de la pieza, si bien, se enfatizan jerarquías por zonas, estas no son determinantes para lanzarse a clasificarla dentro de un modo eclesiástico.

A nivel de estructura formal tampoco podríamos determinar puntos de articulación definidos por el compositor, ya que éstos, si es que los hay, serán definidos en el momento de la interpretación, de acuerdo a la versión que el grupo quiera hacer de la obra, los mismos cambiarán aún de lugar en cada interpretación, ya que de la misma manera tampoco es una obra concebida para ser dirigida el único referente común es el beat en el C5 del piano que el mismo Riley introduciría años después de su versión original.

En términos de textura, estamos hablando de una heterofonía, ya que superpone diferentes materiales en un mismo momento, sin embargo, no se alcanza a clasificar como polifonía puesto que las mismas melodías y su interpretación no han de ser completamente independientes.

En estos términos y en coherencia con los objetivos del presente proyecto de grado, se mencionarán los aspectos más relevantes para su análisis, a nivel de zonas tonales y de desarrollo de los materiales.

Para abordar el análisis de la obra, es necesario redimensionar los alcances de la misma, es decir, que mientras en una obra convencional, un motivo podría ser desarrollado en un minuto de interpretación de la pieza, “In C” tiene la particularidad de que además de un mismo motivo puede mantenerse vigente durante varios minutos, sus predecesores y antecesores se traslapan entre sí, generando una particular textura, donde lo que predomina suele entenderse como el área tonal de la sección.

Introducción 1 al 5

Así y entendiendo las aclaraciones previas podríamos sugerir una sección introductoria de los primeros 5 motivos, sustentada en una consistencia del material el cual jerarquiza la nota Mi.

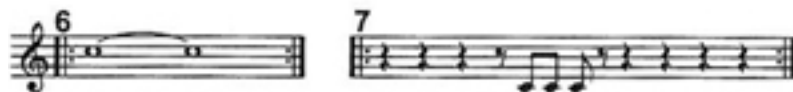
Figura 1. Sección introductoria.



Parte A 6 al 15

A partir del motivo 6 encontramos un primer punto de estabilidad gracias a la nota pedal del Do, centro que reitera con el motivo 7 y que resulta definitivo por el silencio que exige Riley para su repetición.

Figura 2. Punto de estabilidad.



El material armónico predominante será el del acorde de Do mayor, con una sonoridad sus4 por el Fa que empieza a introducir desde el motivo 8 a manera de nota larga.

Esta sonoridad suspendida se mantiene hasta el motivo 14, donde se introduce por primera vez el Fa sostenido, así preparando la transición hacia la segunda sección de la pieza.

Figura 3. Punto de preparación a segunda sección.



Transición

Los motivos 16 al 21 perfectamente pueden interpretarse como una transición hacia la sección central de la obra. Ya que a partir del compás 22 se dá el cambio de material más contundente en toda la obra, al igual que replantea la estabilidad armónica en torno al Mi, y no en torno al Do, como lo fue hasta el compás 14.

Figura 4. Punto de estabilidad segunda sección.



Parte B 22 al 26

Figura 5. Inicio parte B (compás 22 al 26)



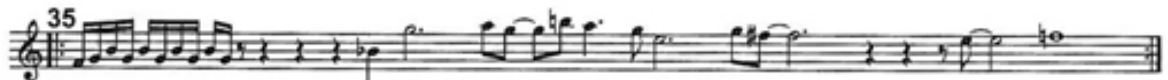
Para el objetivo del análisis se considera parte B, por su consistencia de materiales el cual está formado por un ostinato que se modifica con cada cambio de motivo y una alteración del motivo con un contorno ascendente el cual varía de acuerdo a la llegada del pedal del motivo.

Si bien la jerarquía del Mi, se extiende hasta el motivo 28, la consistencia motívica que hasta el momento definía las secciones se rompe, alcanzando una heterogeneidad de materiales, los cuales dependiendo de la interpretación decidida podrían generar o no un nuevo centro modal hacia la nota Sol.

Parte C 35

Es así que del compás 29 al 34 será una segunda transición para llegar al motivo 35 el cual casi en sí mismo puede constituir una parte, dada su particularidad tanto melódica como armónica, es imposible pasar por alto la interpretación de éste motivo. En la interpretación del ensamble para este proyecto, se generó una preferencia en el desarrollo de dicho fragmento melódico por lo que constituiría una parte nueva.

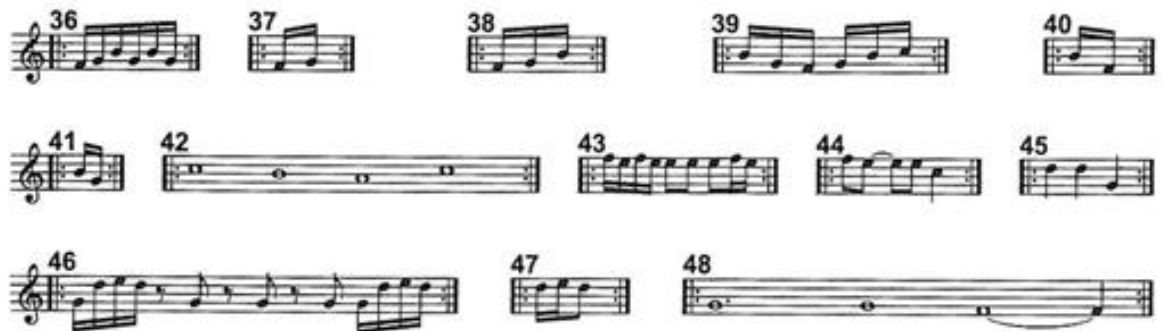
Figura 6. Desarrollo Nuevo fragmento melódico.



Parte D 36 AL 48

Se considera como parte final los motivos 36 al 48 al encontrar puntos en común en los mismos que los diferencian tanto de las partes anteriores como de la parte final que sería la coda. En esta sección, los motivos sugieren un desarrollo motivico a partir de la nota Sol, la cual es la que se repite más veces en comparación con las otras notas de la sección, en segundo lugar de jerarquía estaría el Si y en tercero el Fa.

Figura 7. Parte D



La predominancia de semicorcheas dota de una coherencia a la sección que se ve soportada armónicamente por notas largas en las notas: Do, Si La, Sol y Fa,

teniendo estas últimas mayor duración. Ítem sobre el cual se definen algunas de las decisiones jerárquicas tomadas por Riley a nivel armónico.

Coda

Finalmente, determinamos la coda por el cambio armónico más relevante de toda la pieza y que después de no citar una sonoridad nueva, lo hace para completar el espectro armónico de la nota Do, así, este Si bemol completaría el espectro de armónicos principal si se tiene como nota inicial un Do. La coda logra una consistencia única gracias a la decisión de Riley de mantener únicamente semicorcheas al final, dejando una sensación de expectativa y de acumulación hasta el punto del motivo 53.

Figura 8. Coda



Es interesante apuntar como Riley uso las técnicas compositivas de la práctica común en cuanto al desarrollo motívico más sencillas y tradicionales desde la época de Bach. Es así que se puede hablar de imitación por inversión, retrogradación, espejo y transposición, lo cual no deja de consolidar la estructura sobre la que sigue estando pensada la obra y sobre la que se tomaron las decisiones interpretativas.

6.2 SEQUITUR XIII

El ciclo *Sequitur* consta de 14 composiciones diferentes para diversos instrumentos y electrónica en vivo. Puede ser visto como una referencia al famoso ciclo *Sequenze* de Luciano Berio, que se centran en técnicas de interpretación específicas de cada instrumento.

Sequitur utiliza un software escrito en MaxMSP que crea un acompañamiento electrónico desde la entrada en directo del instrumento; el intérprete se enfrenta a su propia interpretación, y esto crea una situación como la que se da en una casa de espejos, donde las identidades se vuelven borrosas.

El software genera un complejo canon sobre la marcha. La estructura temporal y la densidad están controladas por operaciones aleatorias. Esto produce resultados diferentes cada vez que la pieza se lleva a cabo. Aunque se siguiera al pie de la letra la partitura, siempre hay parte de sorpresa para el músico que tiene que hacer hincapié en su conciencia y atención.

Articulación de la forma

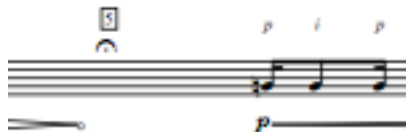
A nivel de estructura formal *Sequitur VIII* se cataloga como una forma libre, teniendo en cuenta la carencia de desarrollo de un mismo material y la ausencia de puntos de articulación contundentes.

Aun así, se expondrán los puntos de articulación más notorios y sobre los cuales se pueden tomar decisiones interpretativas por parte del guitarrista.

Punto de articulación 1

El primer punto determinante por la aparición de un material rítmico explícito se da en el compás 12

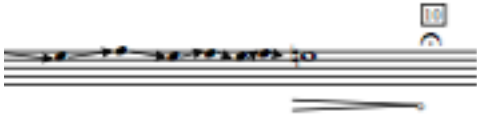
Figura 9. Primer punto de articulación



Punto de articulación 2

Hacia el compás 36, se encuentra el segundo punto de articulación relevante, debido a que Essl propone un cambio de material de manera similar al punto de articulación 1, pasando de un material liso y sostenido a un material rítmico, aunque ésta vez con una textura menos densa y mayor proliferación de silencios.

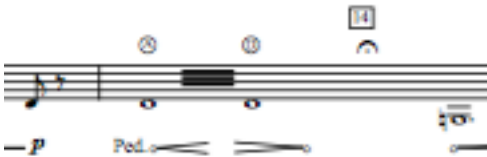
Figura 10. Segundo punto de articulación.



Punto de articulación 3

Se halla entre el compás 73 y 74, de manera que revierte lo realizado en los dos puntos anteriores y hace característico de la obra el juego entre las notas largas y glissandos contra las notas cortas y articuladas.

Figura 11. Tercer punto de articulación.



Coda

La coda de la obra se encuentra hacia el compás 94, donde se dilata el material y se distenciona la cantidad de información presentada, preparando al oyente para terminar el movimiento.

Figura 12. Coda



Además de los cambios de materiales identificados, realiza un juego entre los de carácter estático y los de carácter volátil. La obra es interesante en un Segundo nivel de articulación determinado por la agógica, la cual además de estar determinada en las indicaciones de tempo, está complementada por la parte electrónica gracias a los efectos de reverberación y delay.

Así, se puede articular la obra de acuerdo a las zonas diferenciadas por su estructura temporal

Figura 13. Negra : 72.



Figura 14. Ritardando – A tempo

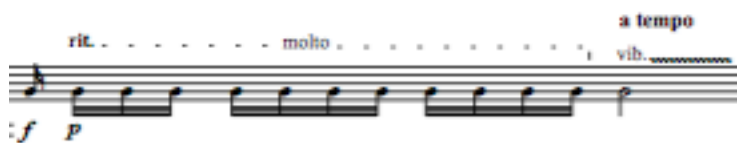


Figura 15. Negra 45 accelerando a Negra 90



Figura 16. Negra 90 ritardando a Negra 45



Esta observación lo que evidencia es una intención transversal al movimiento de dilatación y contracción en el tiempo, lo que tiene amplia relación con los efectos usados en la electrónica por afectar esencialmente a la percepción de la velocidad en la presentación de la información en el oyente.

6.3 REBONDS

Rebonds es una obra a dos partes, a y b. El orden de interpretación no está fijado, incluso puede ser 'ab' o 'ba', sin pausa. Las indicaciones metronómicas son aproximadas, mientras la parte "a" solo usa instrumentos de piel: Dos bongós, tres toms-toms, dos bombos. La parte "b" usa dos bongós, una conga, un tom-tom, tambo bajo y un set de 5 wood blocks. Para el desarrollo de este proyecto, los autores han decidido interpretar la parte "a"

Originalmente concebida para ser estrenada por Sylvio Gualda, *Rebonds* se ha convertido en un clásico de la música contemporánea para percusión solo. En conversaciones con Xenakis, sostiene que su intento en estas piezas era de que fueran "tocadas como estaban escritas, con los tempos escritos y todas las notas escritas". Esto reta al intérprete a intentar todas las posibilidades en torno al score en el esfuerzo de realizar lo que está escrito, a pesar de que algunas secciones de esta música colindan con el límite de las posibilidades técnicas.

Rebonds hace parte de la tendencia del compositor griego por componer a partir de las relaciones matemáticas de sus elementos. No se es ajeno a la intención ya que una de sus características es encontrar la proporción áurea en diferentes manifestaciones a través de la misma. Esta necesidad de lógica matemática viene de los propios diseños del maestro en la arquitectura, Charles-Édouard Jeanneret-Gris quien diseñara sobre las proporciones áureas un sistema referencial que llamaría "Modulor".

A nivel formal, se cataloga la obra como “forma abierta” para el análisis del *movimiento A* se manejará la convención “GS” como abreviatura de “Golden Section”

Movimiento A

Xenakis logra el contraste entre sus dos movimientos partiendo en este desde un material rítmico singular. Expone la idea básica de la pieza a partir de una repetición de 3 veces sobre los parches agudos llamando los más graves al inicio del movimiento, delineando el rango de los instrumentos, logrando un diálogo entre sus extremos.

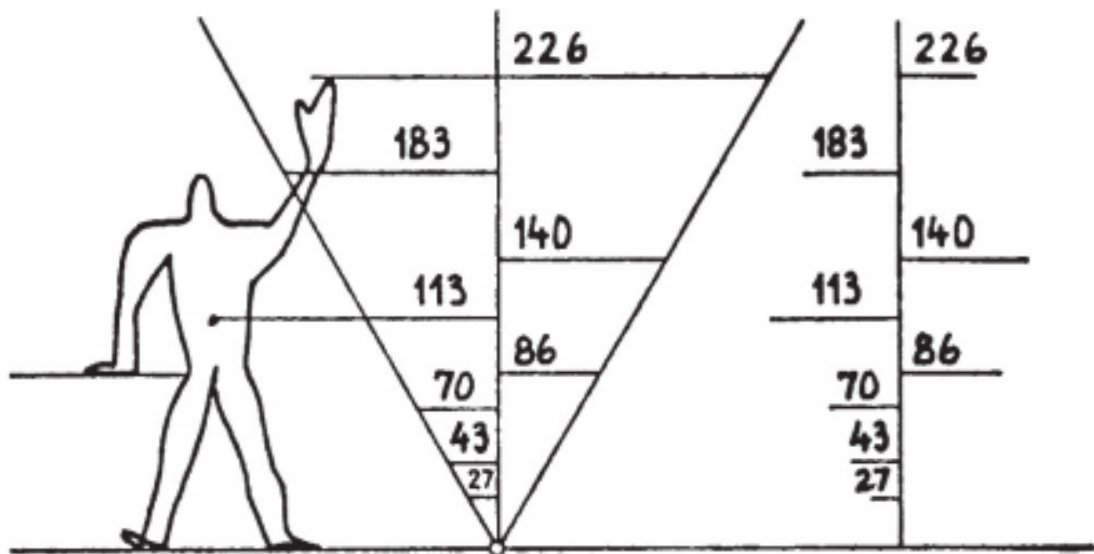
Figura 17. Materia rítmico base

The musical notation for the rhythmic base of Movement A is presented on a single staff. The tempo is indicated as quarter note = 40. The instrumentation is listed on the left: 2 Bongos, 3 Toms, and 2 Gr. C. The notation shows a complex rhythmic pattern with accents and dynamics. The pattern consists of a sequence of notes and rests, with accents (V) placed above certain notes. A dynamic marking of *f* (forte) is placed below the first measure. The notation is written in a style that suggests a specific rhythmic structure, likely related to the Golden Section mentioned in the text.

A diferencia de la música seccional en el movimiento b, esta proporciona un movimiento único, sostenido por el flujo del material rítmico. Un material repetido en el registro agudo y en el grave en la apertura de la obra advierten que aquellos sonidos se convertirán en estructurales más adelante. Debido a que no hay microforma de la cual hablar, nuestra preocupación será la línea de tiempo general de nuestro trabajo.

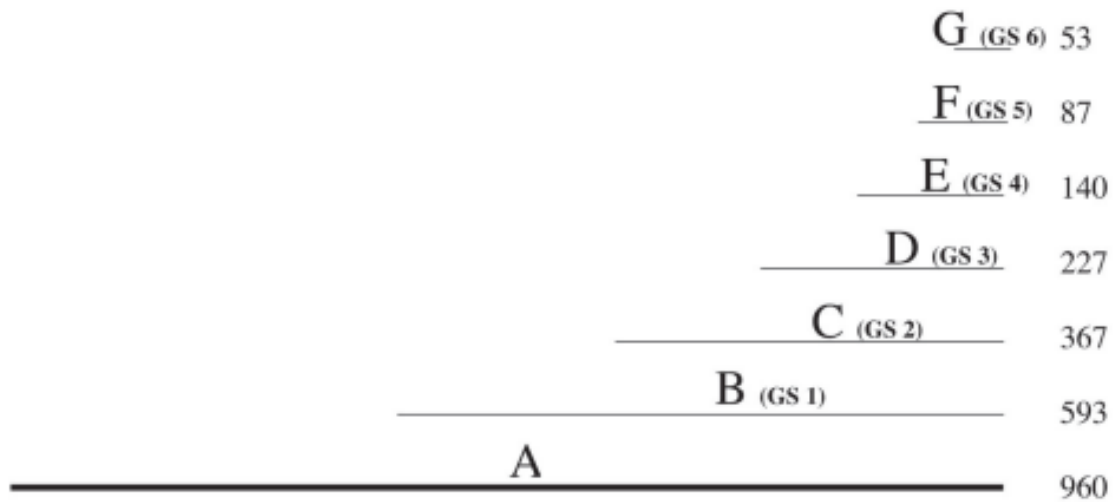
El movimiento está realizado sobre 60 compases en un compás de 4/4, 960 semicorcheas, los “Modulor” son las divisiones de esta longitud. Hacia el lado derecho en la figura: 593, 366, 226, 140, 86.

Figura 18. Valores proporcionales de Modulo basado en la escala humana



Pensando musicalmente, los puntos crean en sí mismo un tipo de acelerando.

Figura 19. Sistema recursivo como crescendo rítmico en el movimiento



Cuando se juxtapone este sistema recursivo frente a la música del movimiento A, nos muestra que empieza a ser estructuralmente importante.

Figura 20. GS1

The image shows a musical score for two staves, measures 23 and 24. The notation includes various rhythmic patterns, including triplets and accents. A yellow highlight is placed on the final notes of measure 23. An arrow labeled 'GS 1' points to the right above the first staff, indicating a specific rhythmic feature or accent.

GS 1, 593 En el compás 23 la “a” del tiempo 4. Este anclaje sirve como eje de rotación, exactamente 10 semicrocheas después del primer acento doble en el movimiento, y 10 semicorcheas antes de finalizar el acento en un clúster de notas individuales alrededor de este punto. Este es el acento final, de la misma manera que en el Tom bajo.

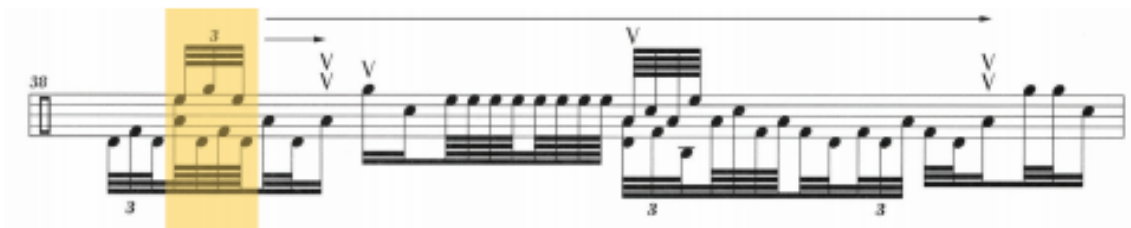
GS 2, 367 En el compás 38, la “e” de 1. Este lugar inmediatamente precede dos acentos dobles, en el mismo compás sobre el segundo tom.

Figura 21. GS2 dos acentos dobles

The image shows a musical score for a single staff, measure 38. The notation includes various rhythmic patterns, including triplets and accents. A yellow highlight is placed on the first notes of the measure. An arrow labeled 'GS 2' points to the right above the staff, indicating a specific rhythmic feature or accent.

GS 3, 226 (Compás 46, la “e” de 4. Este punto cae en la mitad de una serie de 12 acentos dobles en el bombo grave que comienza en el compás 43 sobre la “a” del segundo tiempo. GS 3 marca el séptimo acento doble de esta serie. La duración de la frase que conecta este acento doble con la corchea (tres semicorcheas de duración) es tan significativamente más corta que cualquiera de las otras frases de esta serie.

Figura 22. Frase excepcionalmente corta



GS 4, 140 Compás 52, segundo tiempo. Aquí cae el increíblemente poderoso silencio. Un vacío en la poderosa y densa textura que ha sido construida desde el comienzo del movimiento.

Figura 23. GS 4 Silencio articulador



GS 5, 86 Compás 55, tercer tiempo. Este punto cae en la mitad de 6 fuertes golpes sobre los otros dos tambores a la vez que hacen un diminuendo.

Figura 24. Pilares arquitectónicos



GS 6 54 Compás 57 al final del tercer tiempo. Exactamente en este punto Xenakis compone un eco dramático. En la mitad del suave momento final de la pieza, recibimos de nuevo la textura que había expuesto en la “Golden Section” 5. Una repentina explosión que uno podría escuchar en la distancia.

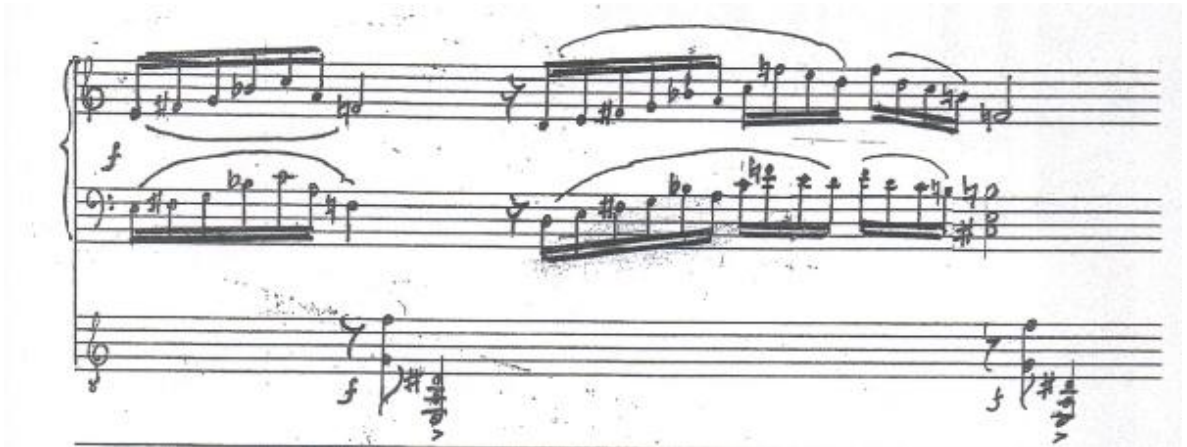
Figura 25. GS 5



6.4 MINIATURA No. 6

Ésta miniatura tiene una forma ternaria A, B, A. El tiempo de A es libre para el intérprete, sugiriendo negra: 112 Bpm. A consta de tres motivos. Cada uno de éstos como pregunta y respuesta entre el piano y la guitarra. La estructura de composición pareciera tomar elementos del dodecafonismo en cada uno de sus tres motivos. (Figura 25).

Figura 25. Tres motivos.



La parte B contiene dos elementos. El primero, lento assaí de textura polifónica que contrasta con el segundo elemento en tiempo libre e independiente con textura homofónica. La sucesión de acordes en éste segundo elemento sugiere pantonalismo.

Figura 26. Acordes

Retoma la parte A que finaliza en su tercer motivo donde cada instrumento entra ordenadamente empezando por la guitarra, posteriormente la mano izquierda del piano y finaliza la mano derecha. Se encuentran en un acorde disonante que pareciera un Em II donde su disonancia radica entre la séptima mayor y la séptima menor. (figura 27)

Figura 27. Coda

The image shows a handwritten musical score for a Coda section. It consists of three staves. The top two staves are for piano, with the right hand in the treble clef and the left hand in the bass clef. The bottom staff is for guitar. The piano part begins with a dynamic marking of *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). The guitar part starts with a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano). The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. A *RIT.* (ritardando) marking is present in the piano part. The section concludes with a double bar line and the word *FINE* written in the piano part.

Analizando la construcción de los acordes del segundo motivo de B (Tranquillo) Se detalla que son acordes sucesivos en base a la construcción interválica de 4ta, 2da y 3ra vistas de abajo hacia arriba.

Figura 28. Construcción de acordes segundo motivo B

The image shows a handwritten musical score for the second motive of B, marked *(TRANQUILLO)*. It features a single staff with a treble clef. The score displays a sequence of chords, each represented by a set of notes with stems and accidentals. The chords are constructed based on intervals of a fourth, a second, and a third, viewed from bottom to top. The tempo marking *(TRANQUILLO)* is written above the staff.

6.5 MINIATURA No. 7

Ésta miniatura escrita en cuatro cuartos, tempo andante, Negra:72 bpm, sugiere elementos basados en el pantonalismo pero hay cierto grado ambigüedad tonal en cada exposición. Se presentan los doce tonos, aunque su tonalidad no es precisa.

La forma es binaria A, A' con ciertas variantes de carácter tímbrico, a su vez, cada una de estas secciones sugiere dos periodos.

El primer motivo se re expone una tercera mayor arriba (Figura 28) empezando en las últimas notas del compás dos. Acompañada en la mano izquierda del piano en el tercer compás una tercera arriba el mismo motivo del compás dos.

Figura 28. Primer motivo

El compás cuatro es un puente. La mano derecha del piano propone un motivo melódico que retoma la guitarra como comienzo de la parte B. (compás 5). Es importante diferenciar la dinámica contrastante de piano en el puente con el forte con el que comienza la parte B (Figura 29).

Figura 29. Puente.

The musical score for Figure 29 consists of three systems of staves. The first system is a grand staff with a treble and bass clef, containing piano accompaniment. The second system is a single treble clef staff for guitar. The third system is a single bass clef staff for piano. Dynamics include *p*, *mf*, and *f*. The score shows a melodic line in the guitar and piano, with a consistent rhythmic pattern in the piano accompaniment.

Continúa un ostinato en la mano derecha del piano al igual que un motivo rítmico insistente en la guitarra que finaliza con un crescendo con el que comienza A'

Figura 30. Desarrollo del puente

The musical score for Figure 30 is divided into four systems. The first system is a grand staff with piano accompaniment. The second system is a single treble clef staff for guitar. The third system is a grand staff with piano accompaniment. The fourth system is a single treble clef staff for guitar. Dynamics include *p* and *mf*. The score shows a melodic line in the guitar and piano, with a consistent rhythmic pattern in the piano accompaniment.

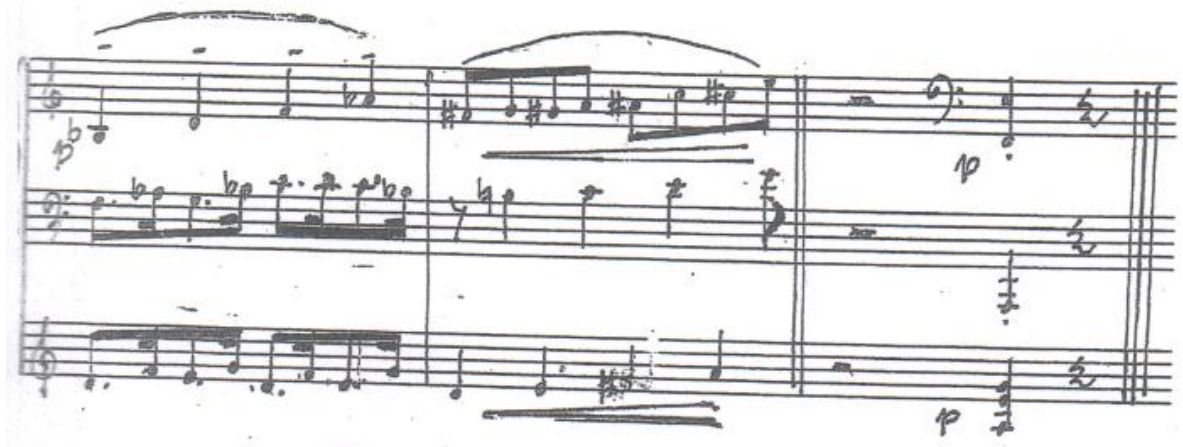
Retoma el motivo con el que comienza la miniatura (motivo principal). Para esta parte se omite el puente pasando directamente a la B y posteriormente a la coda con un pedal en la guitarra. Para ésta B, en el segundo compás, la mano derecha del piano omite el segundo acorde de la primera B entrando en tiempo débil. (Figura 31)

Figura 31. A'

La coda inicia con un pedal en la guitarra que luego la mano izquierda del piano (Figura 32) dobla una tercera menor arriba, mientras la mano derecha toca un acorde de Bb7. Ésta coda termina con un motivo cromático en la mano derecha ascendente de forma melódica y dinámica que termina con un súbito piano de forma sorpresiva (Figura 33)

Figura 32. Pedal de la guitarra que da inicio a la coda.

Figura 33. Coda.



6.6 WORKERS UNION

Workers Union hace parte de la escena post-minimalista de los años 70. Compuesta por el compositor holandés Louis Andriessen, completa una serie de obras con características similares en su concepción, pero única en su contenido musical e intención sociológica.

Como obra de instrumentación indeterminada, workers abre las posibilidades a completar la composición por las decisiones de los intérpretes, muy cercana a In C en este sentido, pero complementaria a la misma, en el sentido que no define las alturas a usar sino el ritmo.

La intención compositiva de Andriessen se puede intuir desde sus notas interpretativas, donde explica la manera de abordar el score y las convenciones del mismo. La mismas son:

- La línea representa el registro medio del instrumento del intérprete. Las notas sobre esta línea son de registro agudo y las notas bajo la misma, son registro grave.
- La cantidad de repeticiones es ad libitum. Tomar un promedio de dos (ocasionalmente una cantidad interminable, por ejemplo, aquellas con la

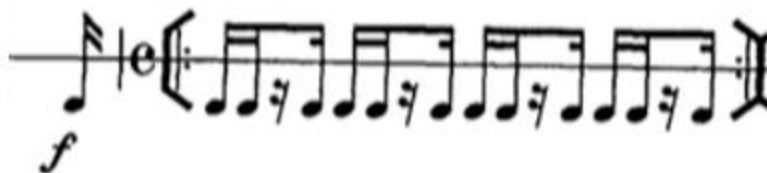
indicación '6x'). Compases cortos, deberían repetirse más veces que los largos, por ejemplo 6 veces.

- No tocar ninguna escala o figura convencional
- Hacer sonar la pieza disonante, cromática y a menudo agresiva.
- Cuando el grupo esté dividido en dos mitades, debe mantenerse la misma cantidad de sonido para cada uno.
- Solo en la medida que cada intérprete toque con tal intención que su parte sea esencial, la obra tendrá éxito. Como en una obra polifónica.
- Cualquier interpretación debería durar al menos entre 15 y 20 minutos.

La obra no cuenta con puntos de articulación determinantes para dividirla en partes o en secciones, sin embargo, trabaja una distribución del material rítmico que fluctúa la tensión y da relieve a ciertas zonas sobre otras.

A continuación, se definirán los materiales más importantes de la obra, sus variables de desarrollo y los usos que determinan la tensión.

Figura 34. Material básico



La obra inicia presentando el material principal y sobre el que se desarrollan las principales variantes a través de la misma. Éste contiene una entrada anacrúsica y un motorritmo de dos semicorcheas, un silencio de corchea y una semicorchea.

Figura 35. Variación por modificación del contorno

La primera variación al material básico se da en el primer tiempo del segundo módulo, la misma afecta el contorno de la cabeza del material. Este procedimiento de variación será importante para aplicarlo a otros niveles de desarrollo de la obra más adelante.



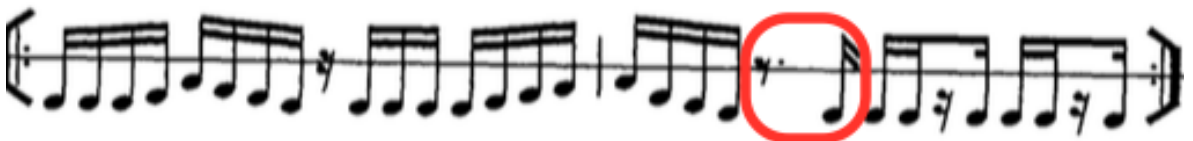
Figura 36. Articulación acéfala

En el tercer módulo introduce el siguiente nivel de variación del material con la sensación acéfala del ritmo, estos silencios se vuelven facilitadores en la percepción del discurso de la obra, permitiendo la fluidez y evitando la saturación de contenido en un contexto tan denso como puede ser la repetición de semicorcheas por varios minutos.



Figura 37. Recapitulación de material inicial

Hacia el compás 7 se observa la culminación de la primera frase. Sin embargo, la estructura temática se sale de las conocidas en la práctica común, precisamente su obsesión repetitiva replantea no solo la percepción de la música sino su análisis. Aún en este contexto, es evidente el principio estructural que marca la anacrusa, la cual retomará relevancia a lo largo de la obra.



Luego de esta aparición de la articulación anacrúsica se genera el retorno al material inicial

Figura 38. Acentos irregulares

Hacia el compás 9, Andriessen introduce el siguiente nivel de afectación del material, a través de los acentos en lugares débiles, este tipo de tratamiento de los acentos en que se ubican antes de un silencio podría considerarse un segundo nivel de variación de las entradas acéfalas, pero en movimiento retrógrado.



Figura 39. Ralentización del material



Desde el compás 18, el compositor introduce una nueva manera de desarrollar el discurso, de manera que las tres notas continuas a las que ya se ha venido acostumbrando se perciben más lentamente al presentarse como tresillos. Esta nueva presentación del material se empieza a combinar con las presentadas anteriormente, de manera que se oxigena el discurso y se hace cada vez más interesante al oyente seguir la música.

Interrupción por ligaduras y síncopas

El último nivel de variación de los materiales a nivel micro que usa Andriessen es el de la alteración de las frases introduciendo ligaduras que generan síncopas, lo cual resulta bastante efectivo en la búsqueda de huir a la predictibilidad que puede tener una obra sin contenido armónico y más aún de carácter repetitivo. Esta técnica se observa claramente en los compases 47, 60 y 66.

Figura 40. Compás 47



Figura 41. Compás 60

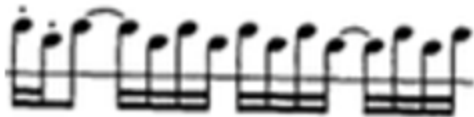


Figura 42. Compás 66



Hasta el momento se han mencionado las técnicas de desarrollo motivico o temático que utiliza Andriessen en su obra, las mismas se verán repetidas a lo largo de los 20 minutos que puede durar la obra.

A partir de la letra G de ensayo, la obra empieza a abordar procedimientos de desarrollo ya no enfocado en la microforma sino en la meso forma y macroforma. Así, se encuentran diferentes técnicas de imitación, extendiendo los materiales por mayor tiempo.

Expansión y contracción de materiales

El siguiente nivel de desarrollo de workers unión se refiere a la ampliación de un mismo material o la segmentación abrupta de los mismos, este comportamiento mencionado anteriormente se empieza a dar a niveles formales de nivel medio y macro.

En la letra H de ensayo, sostiene los tresillos únicamente interferidos por las ligaduras de síncopa, acumulando tensión hasta las negras del compás 52. Este

último compás se considera un punto de articulación importante ya que divide el discurso entre materiales mucho más fragmentados a partir de unos más sólidos como lo son las 4 negras en *tutti*.

Figura 43. Punto de articulación



En cuanto a la contracción, Andriessen reserva el uso de la misma para los compases irregulares, los cuales ha sugerido en las notas de interpretación repetirse mínimo seis veces. El comportamiento mencionado en los dos primeros compases de la letra R. Mientras en el primero expone el material en una subagrupación de 4+4+3 (figura 44), en el segundo el mismo se contrae a 4+3 (figura 45) y más adelante una variación de esta misma contracción en el 7/16 con un 3+2+2 (figura 46)

Figura 44. Subagrupación

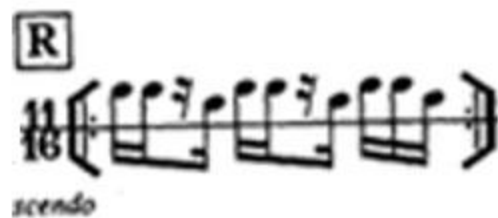


Figura 45. Contracción de subagrupación



Figura 46. Variación de subagrupación



La obra termina con una reexposición de todos sus procedimientos de variación en una coda final, guardando relación con su objetivo evidente de salirse de todas las normas o moldes de implicaciones temáticas de la música tonal.

7. MONTAJE Y DIFUSIÓN

7.1 RECOMENDACIONES GENERALES PARA EL MONTAJE DEL ENSAMBLE

Para el montaje de las piezas seleccionadas en este proyecto, es indispensable que los intérpretes conozcan de ante mano diversos factores que influirán en el proceso de ensayo e interpretación.

- Es necesario que exista un proceso de contextualización sobre los diferentes periodos en los cuales fueron compuestas y socializadas estas piezas por parte de sus compositores.
- Cada intérprete debe conocer de ante mano, o tener algún tipo de introducción, a las sonoridades construidas durante el siglo XX. Es fundamental entender la nueva manera de desarrollo de los diferentes materiales expuestos en cada pieza.
- Las sesiones de ensayos se deben comprender, en el caso de las piezas para ensamble; ensayos individuales, donde se resuelvan las diferentes dudas de interpretación y notación musical. Ensayos generales donde el ensamble pueda organizar las ideas interpretativas presentes en las piezas.
- Se recomienda utilizar el tiempo de ensayos generales para hacer un análisis de las partes individuales de cada instrumento para tener mayor comprensión del papel que cumple cada integrante del ensamble.
- Abordar las obras mediante pequeños fragmentos del material expuesto por el compositor, permite mayor comprensión y entendimiento musical entre los intérpretes.

- Para avanzar de manera simultánea se recomienda que, los músicos, en algunos ensayos se subdividan en grupos conformados por familias instrumentales e interpreten fragmentos de las piezas.

7.2 DIFUSIÓN

Para dar cumplimiento a uno de los objetivos planteados en este proyecto, se realizaron dos conciertos en el área metropolitana de la ciudad de Bucaramanga. Con el ánimo de difundir el lenguaje musical contemporáneo y llegar de esta manera a un público general, las dos locaciones para las muestras musicales tuvieron lugar en dos sitios de alta concurrencia de personas.

El primer concierto se realizó el 19 de noviembre de 2015 a las 7:00 pm y tuvo lugar en La Casa del Libro Total. En esa oportunidad se interpretó la obra *Workers Union* del compositor Louis Andriessen y tuvo un aforo alrededor de las 40 personas entre comunidad académica, estudiantes de música, artistas y público en general.

La difusión de este evento estuvo coordinado por La Casa del Libro Total, La Escuela Municipal de Artes (EMA) adscrita al IMCT y los realizadores de este proyecto. Los medios para la publicidad del evento fueron las redes sociales, programas de mano y carteles publicitarios. También se contó con un registro audiovisual que se difundió por medio de un canal en la red social Youtube.

Para la realización del segundo concierto, se tuvo en cuenta algunas especificaciones que dieron lugar a que la locación escogida fuera de gran

impacto social y contribuyera a la difusión de la música contemporánea. Para ello, y con la coordinación de la EMA, se pudo acceder a realizar la puesta en escena en una estación de Metrolínea S.A. (Sistema integrado de Transporte Masivo)

El concierto se realizó el día 25 de Noviembre del año 2015 en la estación de Metrolínea ubicada en Provenza a las 6:00 pm teniendo un aforo de más de dos mil personas de la comunidad Bumanguesa que transitó por la estación durante más de una hora que duró el concierto. En ésta oportunidad se interpretó la obra *INC* del compositor Terry Riley.

Para la publicidad de este evento se contó con el registro audiovisual y posters de publicidad difundidos mediante las redes sociales.

8. CONCLUSIONES

- La implementación de este proyecto ofreció a la ciudadanía y al público en general una alternativa musical salida de la cotidianidad cultural que vive la ciudad.
- Los dos conciertos ofrecidos por este ensamble respondieron a las necesidades planteadas en el presente proyecto.
- El montaje de las piezas dio a los intérpretes un contacto directo con el lenguaje musical contemporáneo demostrando que es posible forjar ensambles que profundicen en las sonoridades, texturas y diferentes estilos del último siglo.
- La selección del repertorio permitió generar un conocimiento más extenso sobre los conceptos tratados en las diferentes corrientes musicales desarrolladas durante del siglo XX.
- El desarrollo de los ensambles fue un esfuerzo satisfactorio para los intérpretes debido a que se fortaleció el trabajo en grupo, el crecimiento musical individual y un acercamiento de primera instancia a la música contemporánea.
- La puesta en escena demostró ser una actividad imprescindible para el Licenciado en música, ya que en su labor diaria debe saber emprender retos de trabajo, gestión y realización de actividades musicales.

BIBLIOGRAFÍA

DIBELIUS, Ulrich. La música contemporánea a partir de 1945. Traducido por Isabel García Adáñez. Madrid-España, Ediciones Akal, S.A., 2004

EVERETT, Yayoi Uno. The music of Louis Andriessen. New York, EE.UU. Cambridge university Press, 2006 266 p.

HOLMES, Thom. Electronic and experimental music, second edition. New York, EE.UU. Routledge, 2002 319 p.

Kyrou, Ariel. Techno rebelde. Un siglo de músicas electrónicas. Traducido por Manuel Martínez Forega. Madrid-España, Traficantes de sueños 2006 Pista uno, las vanguardias del siglo XX p. 47

LESTER, Joel. Enfoques analíticos de la música del siglo XX. Traducido por Alfredo Botons Muños y Antonio Gómez Schneekloth. Madrid-España, Ediciones Akal, S.A. 2005 313 p.

MORGAN, Robert P. La música del Siglo XX. Traducido por Patricia Sojo. Madrid-España, Ediciones Akal, S.A 1999 563 p.

Fuentes de consulta virtual

PERCUSSIVE ARTS SOCIETY. Iannis Xenakis [en línea] disponible en:

http://www.pas.org/docs/default-source/Translated-Articles/xenakis_editado.pdf?sfvrsn=0

[Citado en septiembre de 2013]

ANEXOS

Anexo A. Score Obra: Miniatura No. 6

PIEZA-MINIATURA N° 6, PARA PIANO Y GUITARRA

BLAS ATEHORTÚA

TEMPO A PIACERE (♩ = 112)

f

p

mf

f

p

mf

p

RIT.

mp

FINE

LENTO ASSAI (Lento)

p MOLTO LEGATO

(TRANQUILLO)

p (TPO. LIBRE E INDEPENDENTE) (JUNTOS)

RIT. D.C.

B₃ Ant.

Anexo B. Score Obra: Miniatura No. 7

TAPAKI FINNO 7 GUITARRA

BLAS ATEHORZUA

4/4 ANDANTE, $\text{ca } 72$

punteo

p

mf

f

p

mf

f

A

A1

f

(MINIATURA N°3)

Handwritten musical score for 'MINIATURA N°3'. The score is written on a system of six staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The middle two staves are in bass clef. The music features various notes, rests, and dynamic markings such as 'mp' and 'p'. A 'coda' section is indicated in the third measure of the second system. The score concludes with a double bar line and repeat signs.

Bis Ant. BOG, OCT. 17, 2011

Anexo C. Score Obra: IN C

in C.

1. 2. 3. 4. 5. 6.
7. 8. 9. 10.
11. 12. 13. 14. 15.
16. 17. 18. 19. 20. 21.
22. 23. 24.
25. 26. 27. 28.
29. 30. 31. 32. 33. 34.
35.
36. 37. 38. 39. 40. 41. 42.
43. 44. 45. 46. 47.
48. 49. 50. 51. 52. 53.

© 1964
Terry Riley
© 1989
Celestial Harmonies

Anexo D. Score Obra: Workers Union

Louis Andriessen

Workers Union

symphonic movement for any loud sounding of instruments

for variable ensemble

1975

Donemus

Dedicated to the *Volharding*

Duration: c. 15-20'

This edition published in 2002

Copyright © 1977 by MuziekGroep Nederland, Amsterdam
Donemus is the publishing imprint of MuziekGroep Nederland
Printed in The Netherlands, 2002

All rights reserved

No part of this publication may be reproduced in any form by any electronic or mechanical means (including photocopying, recording or information storage and retrieval) without permission in writing from the publisher: MuziekGroep Nederland, Paulus Potterstraat 16, 1071 CZ Amsterdam. Internet: www.muziekgroep.nl



Performance Notes:

- The line represents the middle register of a player's instrument. Notes above this line are upper register, those below are lower register.
- The amount of repetitions is ad lib. Take an average of two (or occasionally an exact amount, for instance those indicated by '6x'). Short bars ($\frac{1}{16}$ etc.) should be repeated 1 times than longer ones, for instance six times.
- Do not play any scales or conventional figures.
- Make the piece sound dissonant, chromatic and often: aggressive.
- Whenever the group is divided into halves, the same level of sound quality for both groups should be provided.
- Only in the case of every player playing with such an intention that their part is an essential one, the work will succeed; just as in the political work.
- Any performance should last at least 15-20 minutes.

Workers Union

Louis Andriesse

$\text{♩} = 96$

f

A

B

C

ff

D

ff

E

F *non stacc.*

p cresc.

ff

G *stacc.*

ff

Copyright © 1977 by MuziekGroep Nederland, Amsterdam

- 2 -

7 **H** portato
ff sempre *sempre ff*

17

24 **K** (tutti)
ff sempre

34 **L**

40

50 **M**
leggiero

60 **N**
meno f *div.* *tutti*

70 **O** *tutti*

Musical score for a string ensemble, featuring six systems of staves. The score includes various dynamics and performance instructions:

- System 1:** Starts with *sub. ff* and *sub. ff*. Includes a section marked **P** and ends with *ten. p* and *meno f., meno stacc.*
- System 2:** Includes *tutti* and *tutti* markings, and *meno f.*
- System 3:** Includes a section marked **Q**.
- System 4:** Includes a section marked **R** and *sempre crescendo*.
- System 5:** Includes *tutta forza* and *non legato* markings. A section marked **S** includes *tutti* and *meno f.*
- System 6:** Includes *non stacc.* marking.

155

161

166

171

177

184

190

197

202

meno f

6x

U *minimim 6x*

tutti

leggiere, diminuendo

only 1^a

sub. ff

6x

meno f

sempre crescendo

6x

X

non stacc.

Y

div.

Louis Andriessen: Workers Union

Musical score for a piece, featuring multiple staves with complex rhythmic patterns, dynamic markings, and performance instructions. The score includes various time signatures (3/4, 2/4, 3/8, 4/4, 5/4, 2/2) and dynamic markings such as *meno f*, *tutti*, *sub. ff*, *piu f*, *tutta forza*, *sub. cresc.*, and *ff pesante*. Performance instructions include *like an aggressive national hymn* and *portato*. The score is marked with rehearsal letters Z, A1, B1, C1, and D1.

258 E1

264 *sempre crescendo*

271 F1 *sim.* *portato*

278 G1 *ff* *tutti*

284 *ff* *tutta forza* *Flz.*

297 H1 *ff* *sempre* *tutti* *low G* *Flz., trem. ecc.* *poco a poco cresc.* *tutta forza*

alternative ending: *tutta forza*

Amsterdam, august 197

Louis Andriessen: Workers Union

Anexo E. Score Obra: Sequitur VIII

Karlheinz Essl

Sequitur VIII
for electric guitar and live-electronics

2008

Dedicated to Seth Josel

© 2008 by Karlheinz Essl
www.essl.at



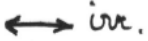
Karlheinz Essl
Sequitur VIII
for electric guitar & live-electronics
2008

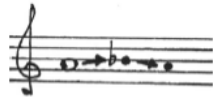
Requirements

- electric guitar with a humbucker pick-up near the bridge and a whammy bar
- volume pedal
- E-Bow
- bottle neck
- Apple computer (recommended: *MacBook* or *MacBook Pro*)
- audio interface with Hi-Z input (recommended: *Edirol UA-25* or *FA-66*)
- stereo PA system

The use of a plectrum is not allowed throughout the piece!

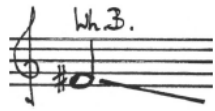
Notation

<i>r.H. / l.H.</i>	right hand / left hand
<i>l.v.</i>	lasciare vibrare
+	tapping the string
P.M.	palm mute with right hand
Wh. Bar	Whammy Bar
	bottleneck
	volume pedal: closed —> open
	finger the pitch with the left hand and slide the finger irregularly along the string between the two adjacent frets: This will produce soft scratchy sounds.



pitch bend with fingers

A musical staff with a treble clef showing a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The notes are connected by a horizontal line, and the pitch of the line rises and then falls, representing a pitch bend.



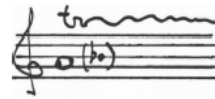
Wh.B.
pitch bend with whammy bar

A musical staff with a treble clef showing a single note G4 with a sharp sign. A wavy line below the note indicates a pitch bend. The text "Wh.B." is written above the staff.



vib vibrato: slow / fast

The word "vib" is written to the left of a wavy line representing vibrato.



trill: slow / fast

A musical staff with a treble clef showing a single note G4 with a sharp sign. A wavy line above the note indicates a trill. The text "trill:" is written above the staff.

Electronics

- 1) Connect an audio interface to your Apple computer.
- 2) Plug your electric guitar directly into the input ("Hi-Z") of your audio interface. Adjust the input level thoroughly. For the desired sound, select the humbucker pickup of the guitar.
- 3) Start the *Sequitur VIII* program on an Apple computer. Choose "Audio..." from the "Settings" menu and select your interface at "Driver".
- 4) In the greenish field called "Input", you'll find three rotary knobs which you can use for adjusting the equalization (lo / mid / hi) of the microphone input. (This, however should not be necessary.) The brown vertical fader lets you adjust the input level.
- 5) In the field right to it called "Output" you find three brown vertical sliders. The first ("direct") let you set the volume of the guitar. The second controls the level of the canon which is dependend of the input level: the louder you play, the softer the canon becomes. You can adjust the sensitivity of the automatic gain control in the "Settings" menu. When you select "Parameters...", a window opens with the current parameter settings. In the right-upper corner there is a box called "p auto-canon". In the number box below you can change the sensitivity. The third slider allows you to achieve a smooth fade-out at the end of the piece. By pressing the <return> key of your computer keyboard, the slider will move slowly down to zero.
- 6) The bottom field is dedicated to the "FX Control" which offers several options. If you play the piece alone, you can step through a sequence of presets according to the indications of the score. In order to switch to the next preset, just press the space bar or hit the stomp button of a Digitech Control One. Alternatively, a second musician can also control the strengths of the FXs by pressing the space bar according to the score.
- 7) At the end of the piece, you might want to create a slow fade out by pressing the <return> key.

More information

A video of a performance played by Karlheinz Essl himself and an audio recording played by Karlheinz Essl can be found at

<http://www.essl.at/works/sequitur.html>

no electron allowed!

Sequitur VIII for electric guitar and live-electronics (2008)

Kathrin Lind (*1968)

♩ = 72

1 *pp* *bending* *10th* *IV* *E-Box* *bending* *pp*

6 *pp* *f i m i s m* *Wahwahy Ebx* *mf*

12 *E-Box* *st* *f* *p* *f* *p* *rit.* *molto* *a tempo*

18 *E-Box* *bending* *10th* *mf* *f* *p*

24 *rit.* *IV* *f* *mf* *3x* *10th* *IV* *f* *mf* *ff* *rit.*

27 *♩ = 60* *E-Box* *Pod* *f*

37 $\text{♩} = 90$

Musical staff 37-43: Treble clef, 4/4 time signature. Measure 37 starts with a circled 'C' and a 'p' dynamic. The staff contains a series of eighth notes with various articulations. Measure 43 ends with a circled 'C' and an 'f' dynamic.

44 $\text{♩} = 90$ $\text{♩} = 90$ rit. $\text{♩} = 85$

Musical staff 44-50: Treble clef, 4/4 time signature. Measure 44 starts with a circled 'C', a 'p' dynamic, and an 'F-Bow' marking. Measure 45 has an 'mf' dynamic. Measure 46 has a 'p' dynamic. Measure 47 has a 'p' dynamic and a '3x' marking. Measure 48 has an 'f' dynamic. Measure 49 has a 'rit.' marking. Measure 50 ends with a circled 'C'.

49 $\text{♩} = 90$ *espr.*

Musical staff 49-55: Treble clef, 4/4 time signature. Measure 49 starts with a circled 'C' and an 'espr.' marking. The staff contains a series of eighth notes with various articulations. Measure 55 ends with a circled 'C' and an 'f' dynamic.

60 $\text{♩} = 60$

Musical staff 60-66: Treble clef, 4/4 time signature. Measure 60 starts with a circled 'C' and an 'f' dynamic. The staff contains a series of eighth notes with various articulations. Measure 66 ends with a circled 'C'.

70 rit. $\text{♩} = 60$ tapping

Musical staff 70-76: Treble clef, 4/4 time signature. Measure 70 starts with a circled 'C', an 'mp' dynamic, and a 'rit.' marking. Measure 71 has a '3x' marking. Measure 72 has a circled 'C' and a 'Ped.' marking. Measure 73 has a circled 'C' and a 'tapping' marking. Measure 74 has a circled 'C' and an 'f' dynamic. Measure 75 has a circled 'C' and an 'f' dynamic. Measure 76 ends with a circled 'C'.

77 $\text{♩} = 50$
Ped. *f* *mf* *f*

83 *f* *esp.*

89 *ff* *p* Ped. *mf* 12. Hammering

94 P.M. *pp* *mf* *pp* E-Bow *mf* *pp*

100 Bottleneck *p*

*) depress Whammy Bar until strings are completely loose

Anexo F. Score Obra: Rebonds A

IANNIS XENAKIS

REBONDS

pour percussion solo

Édition définitive préparée par Patrick Butin

M
N6
.X5
B-9
1991

IANNIS XENAKIS

REBONDS

(1987 - 1989)

*Pour percussion solo
For solo percussion*

*Dédié à Sylvio Gualda
Dedicated to Sylvio Gualda*

*Durée : 12' environ
Duration: c. 12 min.*

Rebonds est en deux parties a et b, l'ordre de jeu n'est pas rigide : soit ab soit ba, sans interruption. Les indications métronomiques sont approximatives.

La partie a ne contient que des peaux : 2 bongos, 3 tom-toms et 2 grosses-caisses.

La partie b contient : 2 bongos, 1 tumba, 1 tom-tom, 1 grosse-caisse, ainsi qu'un jeu de 5 wood-blocks. L'accord des peaux et des wood-blocks est échelonné en un éventail très large.

Rebonds is in two parts, a and b. The order of play is not fixed: either ab or ba, without a break. The metronomic indications are approximative.

Part a only uses skins: 2 bongos, 3 tom-toms, 2 bass drums.

Part b uses: 2 bongos, 1 tumba, 1 tom-tom, 1 bass drum and a set of 5 wood blocks. The tuning of the skins and the wood blocks should extend over a very wide range.

«Immense rituel abstrait, une suite de mouvements et de martèlements sans aucune "contamination" folklorique, une musique pure de rythmes merveilleusement démultipliés, efflorescents, au-delà du drame et des orages. Un nouveau chef-d'œuvre.»

Jacques Lonchampt

"An immense abstract ritual, a suite of movements and of hammerings without any folkloristic "contamination", pure music full of marvellously efflorescent rhythms, going beyond drama and tempest. A new masterpiece."

Jacques Lonchampt

OUVRAGE PROTÉGÉ
PHOTOCOPIER
INTERDIT
MISE EN VENTE
SANS LAutorISATION
PRÉALABLE DE L'ÉDITEUR
(Droit de Propriété Intellectuelle)

REBONDS

pour percussion solo

a

I. XENAKIS
(1987 - 1989)

M
146
. V.S.
R-9
1991

$\text{♩} = 40$

2 Bongos
3 Toms
2 Gr. C.

4

7

9

11

13

© 1991 by Editions Salabert, Paris
International copyright secured; all rights reserved
EDITIONS SALABERT S.A. 22, rue Chauchat 75009 PARIS

E.A.S. 18797

Tous droits réservés
pour tous pays

15

17

18

19

20

21

22

E.A.S. 18707

23

24

25

26

27

28

29

30

3

5r3

V

L

R

A

K.A.S. 18707

E.A.S. 18187

6

47

48

49

50

51

53

54

57

ff *dim.* → *p* *pp*

f *pp* *f* *pp*

E.A.S. 14707

Anexos G. Fotos de conciertos de difusión

Concierto Casa del Libro Total

PROGRAMACIÓN **NOVIEMBRE**

MUESTRAS ARTÍSTICAS
DEL 7 DE NOVIEMBRE
AL 5 DE DICIEMBRE

"No solo Cien Años de Soledad" Muestra Colectiva

La Casa del Libro Total es un proyecto sin ánimo de lucro que busca apoyar y preservar el patrimonio cultural de la región.

ENTRADA LIBRE

<p style="font-size: 2em; font-weight: bold;">04</p> <p style="font-size: x-small; color: #d32f2f;">MÉRCOLES 6:30 PM</p> <p><i>Café científico</i> <i>La ciencia también es una arte para todos</i></p> <p>"OMICs" y la enfermedad de Chagas: hacia la medicina personalizada</p> <p style="font-size: x-small;">Por: Isabel González Rugeles, MSc. PhD Escuela de Microbiología UIS Dirige: Grupo Halley de Astronomía y Ciencias Aeroespaciales UIS</p>	<p style="font-size: 2em; font-weight: bold;">05</p> <p style="font-size: x-small; color: #d32f2f;">JUEVES 6:30 PM</p> <p><i>Exposición y Venta de Orquídeas ASORQUISAN</i></p> <p>Dirige: Helmar Cáceres 10:00 a.m. a 8:00 p.m.</p> <p><i>Lanzamiento de la edición digital del libro de poesía</i></p> <p>CARRETERA HECHA A MANO</p> <p style="font-size: x-small;">De: Jesús María Stapper Conversatorio con el autor</p>	<p style="font-size: 2em; font-weight: bold;">06</p> <p style="font-size: x-small; color: #d32f2f;">VIERNES 6:30 PM</p> <p><i>Exposición y Venta de Orquídeas ASORQUISAN</i></p> <p>Dirige: Helmar Cáceres 10:00 a.m. a 8:00 p.m.</p> <p><i>Reviviendo Nuestra Historia II Temporada</i></p> <p>Charla: "El Parque el Lago: La diversión de antes" Por: Emilio Arenas</p> <p style="font-size: x-small;">COLÓN-FILMS FESTIVAL 2015 <i>"Grandes Historias, Pequeñas Películas"</i></p> <p>Proyección de cortometrajes colombianos Dirige: Saúl Mejía</p>
<p style="font-size: 2em; font-weight: bold;">10</p> <p style="font-size: x-small; color: #d32f2f;">MARTES 6:30 PM</p> <p><i>Encuentro Nacional de Cuenteros ESTUCUENTO 2015</i></p> <p>12 años Bien Contados Invitado: Oswaldo Cárdenas Gómez "Bugá" – Beca Nacional de Narración Oral. Ministerio de Cultura</p>	<p style="font-size: 2em; font-weight: bold;">12</p> <p style="font-size: x-small; color: #d32f2f;">JUEVES 6:30 PM</p> <p><i>Proyección del documental "Los Duques Del Rock"</i></p> <p>Acerca de la primera banda de rock de Bucaramanga Presentación musical de: Roque Carreño Dirigen: David Calderón y Andrés Jiménez</p>	<p style="font-size: 2em; font-weight: bold;">13</p> <p style="font-size: x-small; color: #d32f2f;">VIERNES 6:30 PM</p> <p><i>Reviviendo Nuestra Historia II Temporada</i></p> <p>Charla: "La Piedra del Sol: la historia de la piedra con casa" Por: Emilio Arenas</p> <p>VERSAL Recital de poesía y música Dirige: Enrique A. Mejía (Lord Enrique)</p>
<p style="font-size: 2em; font-weight: bold;">19</p> <p style="font-size: x-small; color: #d32f2f;">JUEVES 6:30 PM</p> <p><i>Café de la Casa</i> <i>Disfruta de un café, buena música y un menú de libros a la carta</i></p> <p>Obra: "Workers Union" Ensamble de Música Experimental EMA</p>	<p style="font-size: 2em; font-weight: bold;">20</p> <p style="font-size: x-small; color: #d32f2f;">VIERNES 6:30 PM</p> <p><i>Reviviendo Nuestra Historia II Temporada</i></p> <p>Charla: "El Pescadero: Entre curvas y Abismos" Por: Emilio Arenas</p> <p><i>Lanzamiento del libro "En Horario Normal"</i></p> <p>Autora: Ángela Arévalo</p>	<p style="font-size: 2em; font-weight: bold;">26</p> <p style="font-size: x-small; color: #d32f2f;">JUEVES 6:30 PM</p> <p><i>Recital Navideño</i> <i>Fundación Cultural LA CUERDA</i> Dirige: Estela Ariza</p>

La cancelación de las actividades y el cambio repentino de sus horarios, es responsabilidad directa de los artistas programados





Concierto en Estación de Metrolínea

