



UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA
NACIONAL

Institución de Educación Superior

FACULTAD DE BELLAS ARTES
LICENCIATURA EN MÚSICA

ACTA DE APROBACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO

Los profesores abajo firmantes, constituidos como Jurado Calificador para presenciar y evaluar la sustentación del trabajo de grado titulado:

ELEMENTA VITAE. REFLEXIONES PEDAGÓGICAS SOBRE EL PROCESO COMPOSITIVO DE UNA OBRA PARA BANDA SINFÓNICA.

Presentado por el estudiante:

JOHAN GERLEY CARRILLO GARCÍA

Cédula: 1030620833

Código: 2012275006

Consideramos que dicho trabajo cumple con los requisitos y condiciones necesarias para su aprobación por las siguientes razones:

- Hay una motivación clara un planteamiento metodológico y conducción del proyecto adecuado.
- Hace una excelente producción de conocimiento que fortalece el surgimiento de la línea de investigación artística en el Programa.
- Coherencia entre el proceso de documentación de la obra y el resultado estético de la misma.
- Se sugiere concretar todo el esfuerzo posible de realizar el montaje de la obra.

	NOMBRE	FIRMA	NOTA
Jurado 1 - lector	GERMÁN DARIO PÉREZ		5.0
Jurado 2 - lector	DIEGO SABOYA		5.0
Asesor	VICTORIANO VALENCIA		5.0

Nota final: (5.0) Cinco punto Cero

Dado en Bogotá D.C. a los catorce (20) días del mes de Noviembre de 2017.

ELEMENTA VITAE

REFLEXIONES PEDAGÓGICAS SOBRE EL PROCESO COMPOSITIVO DE UNA OBRA
PARA BANDA SINFÓNICA

JOHAN GERLEY CARRILLO GARCÍA

CÓD. 2012275006



UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

FACULTAD DE BELLAS ARTES

DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MUSICAL

LICENCIATURA EN MÚSICA

BOGOTÁ

2017

ELEMENTA VITAE

REFLEXIONES PEDAGÓGICAS SOBRE EL PROCESO COMPOSITIVO DE UNA OBRA
PARA BANDA SINFÓNICA

JOHAN GERLEY CARRILLO GARCÍA

CÓD. 2012275006

ASESOR:

VICTORIANO VALENCIA

TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR AL TÍTULO DE LICENCIADO EN MÚSICA



UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

FACULTAD DE BELLAS ARTES

DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MUSICAL

LICENCIATURA EN MÚSICA

BOGOTÁ

2017



FORMATO

RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE

Código: FOR020GIB

Versión: 01

Fecha de Aprobación: 10-10-2012

Página 1 de 2

1. Información General

Tipo de documento	TRABAJO DE GRADO
Acceso al documento	UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL. BIBLIOTECA FACULTAD DE BELLAS ARTES
Título del documento	ELEMENTA VITAE. REFLEXIONES PEDAGÓGICAS SOBRE EL PROCESO COMPOSITIVO DE UNA OBRA PARA BANDA SINFÓNICA.
Autor(es)	CARRILLO GARCÍA, JOHAN GERLEY
Director	VICTORIANO VALENCIA
Publicación	Bogotá. Universidad Pedagógica Nacional, 2017. 80 p.
Unidad Patrocinante	UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL. UPN
Palabras Claves	Reflexiones pedagógicas, composición musical, banda sinfónica, proceso compositivo, investigación artística y compositor en formación.

2. Descripción

Trabajo de grado que se propone generar un espacio de reflexión pedagógica sobre el proceso compositivo de una obra para banda sinfónica llamada *Elementa Vitae*, la cual, fue creada como parte de la investigación por un compositor en formación.

3. Fuentes


- Copland, A.** (1955). Cómo escuchar la música. México: Fondo de cultura económica.
- Latham, A.** (2008). Diccionario enciclopédico de la música. México: Fondo de cultura económica.
- López-Cano, R., y San Cristóbal, Ú.** (2014). Investigación artística en música. Barcelona: Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales del Fondo Nacional Para la Cultura y las Artes de México.
- Valencia, V.** (2010). Bandas de música en Colombia. La creación musical en la perspectiva educativa. Recuperado de https://www.academia.edu/http://www.academia.edu/10626885/Bandas_de_M%C3%BAsica_en_Colombia_La_creaci%C3%B3n_musical_en_la_perspectiva_educativa. Consultado el 22 de Agosto de 2017.
- Valencia, V.** (2017). Música para banda en Colombia. Territorios, sentidos de la creación y rasgos del arreglista-compositor. (Pensamiento), (palabra) y Obra, 18, pp.101-111. Recuperado de <http://revistas.pedagogica.edu.co/index.php/revista/ba/article/view/6287/5225>. Consultado el 13 de septiembre de 2017.

4. Contenidos

En un primer momento se presentan algunos de los antecedentes que sirvieron de referencia para la realización del trabajo, posteriormente, se hace una conceptualización de la composición musical, el proceso compositivo, la investigación artística, el compositor en formación y el formato de banda sinfónica, dando a conocer el enfoque con el que fueron abordados para la realización del documento. A continuación, se exponen las cuatro etapas que se encontraron dentro del proceso compositivo de la obra *Elementa Vitae*, el cual, ha sido documentado previamente a modo de notas de campo, en donde se han descrito los datos más relevantes del proceso creativo. Enseguida se hace la presentación de la obra ya culminada, y finalmente se presentan las reflexiones pedagógicas que se obtienen de la investigación.

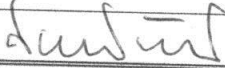
5. Metodología

Este proyecto se encuentra dentro del paradigma de la investigación cualitativa y el método seleccionado es la investigación artística. Las herramientas de recolección de información que se usaron en este trabajo fueron: La documentación de la investigación-creación por medio de las notas de campo y entrevista realizada al compositor de la obra (autoentrevista). La investigación se ha dividido en dos fases, las cuales son: En primer lugar, la creación, documentación y análisis del proceso compositivo de la obra *Elementa Vitae*, y, en segundo lugar, la reflexión de dicha experiencia compositiva desde una postura pedagógica.

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL <small>Revolución y Transformación</small>	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 2 de 2	

6. Conclusiones

Se pudo observar la importancia de generar un espacio de reflexión pedagógica, en el cual, un compositor en formación pueda a través de su propia experiencia de creación reflexiva desarrollar habilidades críticas sobre su oficio y todo lo que gira en torno a él, así como el tener una mayor conciencia de su proceso de formación.

Elaborado por:	JOHAN GERLEY CARRILLO GARCÍA
Revisado por:	VICTORIANO VALENCIA 

Fecha de elaboración del Resumen:	27	11	2017
--	----	----	------

Resumen

En el presente proyecto se encuentran una serie de reflexiones de carácter pedagógico sobre el proceso compositivo de una obra para banda sinfónica creada por un compositor en formación. Dicha obra lleva por nombre *Elementa Vitae*, el cual, también fue asignado como título de la investigación.

Se exponen algunos planteamientos sobre lógicas que fueron encontradas a lo largo del proceso creativo, referente tanto al hecho artístico como a la formación que obtuvo el compositor a través de su realización.

Tabla de contenido

Introducción	13
A. Delimitación del tema	14
B. Planteamiento del problema	15
C. Pregunta problema	18
D. Objetivos	18
Objetivo general	18
Objetivos específicos	18
E. Justificación	19
F. Metodología de la investigación	20
1 Marco de referencia	21
1.1 Antecedentes	21
1.2 Marco teórico	25
1.2.1 Composición musical, proceso composicional e investigación artística	25
1.2.2 Compositor en formación	26
1.2.3 Técnicas de composición y orquestación	27
1.2.4 Banda sinfónica	34
2 Proceso compositivo de <i>Elementa Vitae</i>	37
2.1 Planeación	38

2.2	Práctica compositiva.....	41
2.3	Observación y documentación.....	43
2.4	Análisis, reflexión y conceptualización.....	43
3	<i>Elementa Vitae</i>	45
3.1	Introducción a la obra.....	45
3.2	Generalidades.....	45
3.2.1	<i>Aqua</i> (Agua).....	47
3.2.2	<i>Ignis</i> (Fuego).....	49
3.2.3	<i>Aer</i> (Aire).....	51
3.2.4	<i>Terra</i> (Tierra).....	53
	<i>Aether</i> (Éter).....	55
4	Reflexiones sobre el proceso compositivo de la obra <i>Elementa Vitae</i>	56
4.1	Investigando artísticamente desde una experiencia compositiva personal.....	57
4.1.1	Notas de campo como recurso para el proceso compositivo.....	58
4.1.2	La planeación previa, simultánea y futura.....	58
4.1.3	Anotaciones o apuntes referentes a la composición.....	59
4.1.4	Haciendo, deshaciendo y rehaciendo.....	60
4.1.5	Ambiente compositivo o espacio/lugar para la creación.....	60
4.1.6	Tiempo de creación.....	61
4.1.7	Herramientas tecnológicas.....	62

4.1.8	Obra abierta.....	63
4.1.9	Proyectando a <i>Elementa Vitae</i>	64
4.2	Compositor en formación.....	64
4.2.1	Componiendo al compositor.....	65
4.2.2	El compositor del compositor.....	69
4.2.3	El “compositor todero”.....	70
4.2.4	El compositor como potencial pedagogo.....	71
4.2.5	Una mirada al futuro del compositor.....	71
4.3	Técnicas que no engendran obra sino que solucionan preguntas.....	72
4.4	Situarse en la banda sinfónica.....	74
	Conclusiones.....	76
	Referencias.....	78
	Anexos.....	80

LISTA DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1. Sistema de puntos cardinales. Imagen tomada del libro Composición Integral de Mauro De María.....	29
Ilustración 2. Proceso de investigación artística en música desde una práctica compositiva, basado en el diseño propuesto por López-Cano y San Cristóbal.....	38
Ilustración 3. Requerimientos técnicos	44
Ilustración 4. Diagrama de ubicación de la banda para la interpretación de <i>Elementa Vitae</i>	46
Ilustración 5. Formación del compositor.....	66

Un agradecimiento muy especial – y directamente proporcional a su influencia en mi vida– a todas las personas que de una u otra forma han hecho parte del camino que he transitado para llegar hasta donde estoy ahora, siendo éste el punto de partida para una proyección con miras hacia el futuro.

Dedicado especialmente a Josefina García, Andrés Carrillo, Vanessa Martínez y Victoriano Valencia, quienes hicieron de Elementa Vitae un proyecto posible, desde su apoyo, enseñanza y paciencia, así como a todos los que de algún modo pusieron su granito de arena en él.

Introducción

En el presente trabajo se plantean una serie de reflexiones de carácter pedagógico sobre el proceso compositivo de la obra *Elementa Vitae*, compuesta para banda sinfónica. La investigación surge del interés personal del autor de este trabajo de grado por formarse en el campo de la composición musical, por lo cual, se decide indagar sobre lo que sucede en el proceso creativo de una obra para gran formato, siendo su propia experiencia la mejor fuente de investigación para realizar las reflexiones pedagógicas.

Para la realización del trabajo se toma como referencia fundamental la investigación artística en música, desarrollada entre otros por López-Cano y San Cristóbal (2014). Tal como se señala a lo largo de este documento, el proceso creativo estuvo alimentado por aspectos tales como: Experiencia y formación previa en el campo de la composición musical, el formato de banda sinfónica, composición desde un impulso extramusical, proceso compositivo como herramienta de formación, documentación del proceso como base para la reflexión pedagógica, aplicación de conocimientos adquiridos con anterioridad y exploración como detonante y generador de nuevo conocimiento; los cuales son abordados más a fondo en los principales capítulos.

La obra *Elementa Vitae* está inspirada en los cinco elementos de la antigüedad como impulso extramusical para el proceso de investigación-creación. Está conformada por cuatro movimientos, los cuales están relacionados a los cuatro elementos principales –agua, fuego, aire y tierra–, en los que se usan técnicas de composición distintas para lograr una sonoridad particular para cada uno, siendo su duración individual de aproximadamente siete minutos. El elemento éter –el quinto elemento– es representado por silencios de siete segundos que separa

cada uno de los movimientos principales. La obra tiene una duración total aproximada de veintiocho minutos y medio.

El trabajo de grado ha sido planteado de la siguiente manera: En un primer momento se presentan algunos de los antecedentes que sirvieron de referencia para la realización del trabajo, posteriormente, se hace una conceptualización de la composición musical, el proceso compositivo, la investigación artística, el compositor formador y el formato de banda sinfónica, dando a conocer el enfoque con el que fueron abordados para la realización del documento. A continuación, se exponen las cuatro etapas que se encontraron dentro del proceso compositivo de la obra *Elementa Vitae*, el cual, ha sido documentado previamente a modo de notas de campo, en donde se han descrito los datos más relevantes del proceso creativo. Enseguida se hace la presentación de la obra ya culminada, y finalmente se presentan las reflexiones pedagógicas que se obtienen de la investigación.

A. Delimitación del tema

Se pretende realizar una serie de reflexiones de carácter pedagógico sobre el proceso compositivo, a partir de la creación de una obra para banda sinfónica llamada *Elementa Vitae*, la cual, ha sido concebida y realizada en el marco de la investigación artística –sustentada en algunos ámbitos como investigación-creación–, siendo de gran importancia resaltar que el compositor de la obra, quien es el mismo autor del documento, aún se encuentra realizando estudios de educación formal –pregrado–, y la obra que aquí se presenta hace parte de su proceso de formación tanto empírica como académica en el campo de la composición musical.

Como resultado final se presenta el análisis de la documentación del proceso compositivo, la obra emergente y las reflexiones pedagógicas que surgen a partir de la elaboración de la composición. Lo anterior se hace con el ánimo de sistematizar y caracterizar esta experiencia en

particular, así como los mecanismos de acción enmarcados en la investigación artística que en ésta se presentan, sin la más mínima intención o pretención de dar juicios de valor, llegar a conclusiones definitivas, ni generalizar los conocimientos aquí encontrados.

B. Planteamiento del problema

LA MAYORÍA de la gente quiere saber cómo se hacen las cosas. No obstante, admite francamente sentirse a ciegas cuando se trata de comprender cómo se hace una pieza de música. Dónde comienza el compositor, cómo se las arregla para seguir adelante —en realidad, cómo y dónde aprende su oficio—, todo eso está envuelto en impenetrables tinieblas. El compositor es, en una palabra, un hombre misterioso para la mayoría de la gente, y el taller del compositor una torre de marfil inaccesible (Copland, 1955, p. 36)

Como bien lo da a entender Copland (1955) en el fragmento anterior, detrás de cada obra existe un universo desconocido al cual es casi imposible acceder, debido a que generalmente tenemos un acercamiento a ésta únicamente cuando ya ha sido culminada y es muy difícil saber con certeza cómo fue concebida, de qué manera se realizó y qué vino después de su terminación. Además, queda la incertidumbre de no saber qué cosas pasaban por la cabeza del compositor en cada uno de los momentos de su creación, los motivos que lo llevaron a la toma de decisiones en cada instancia del proceso, o cómo su contexto económico, político y social; su personalidad e ideologías, su situación emocional-sentimental, su formación previa y otros factores pueden influir sustancialmente en su proceso creativo así como en la obra resultante.

(...) es casi imposible cuantificar la relación entre instinto e intelecto, consciente e inconsciente, en el proceso de composición. Es posible someter los resultados de ese proceso –la obra terminada– a un examen o *análisis riguroso¹, pero es mucho más difícil reproducir con certeza las etapas del proceso respecto a la precisión; (...) (Latham, 2008, p. 343).

Un acercamiento a esta información podría darse mediante la documentación del proceso creativo por parte del mismo compositor, quien a fin de cuentas es el único que conoce todo acerca de su obra y de sus pensamientos con relación a ella, pero en muchos casos, la documentación y descripción detallada de cada instancia del proceso puede resultar bastante dispendiosa y demorada, dependiendo del tipo de obra y de la manera como el compositor decida abordar su realización. Además, “Las reminiscencias de los compositores tienden naturalmente a ocuparse más de los asuntos más generales y fundamentales de la inspiración y el esfuerzo, y a evitar descripciones paso por paso de las técnicas que prueban y aplican” (Latham, 2008, p. 347). Todo esto ha generado que se encuentren pocos procesos compositivos documentados en relación a la cantidad de composiciones que se producen día a día y a las que han sido realizadas en el pasado.

Al no poder tener toda esa información de parte del compositor, se ve la necesidad de intentar deducirla a partir del planteamiento de una serie de hipótesis basadas en el conocimiento que se tenga de él y desde la realización de un análisis técnico de los elementos musicales presentes en la obra, tratando de descubrir al compositor oculto entre las notas, siempre con un gran margen de error. Lo que en parte se convierte en un problema que perjudica a

¹ El * hace parte del documento original.

instrumentistas y directores al momento de la interpretación, así como a compositores en formación que pueden no encontrar un firme referente que les ayude a solucionar los problemas y dificultades con las que tengan que lidiar durante la realización de sus propios procesos compositivos.

Quizás todos estos sean algunos de los motivos por los que surgen los métodos, guías y manuales enfocados en la enseñanza de la composición musical, los cuales han sido creados en su mayoría por grandes compositores que han partido de la reflexión de su propia experiencia compositiva y/o en la docencia de dicha disciplina, para dejar un documento que sirva de ayuda a quienes siguen sus pasos, tal vez, con el ánimo de prevenir a los compositores en formación para que no cometan los mismos errores ni tengan que pasar por las mismas dificultades por las que tuvo que pasar éste para poder llegar a cierto nivel de experticia en la materia. Sin embargo, hay circunstancias particulares que se presentan al realizar una composición que podrían fácilmente no encontrarse en ningún texto.

Por otra parte, en relación con el movimiento bandístico del país, Valencia (2010) afirma que “las bandas crecen significativamente en formato, nivel y cobertura” (p. 7), por lo cual es conveniente preguntarnos ¿Quién escribe para la banda y cómo aprende este oficio?, ¿Qué implicaciones técnicas, artísticas, pedagógicas y sociales conlleva el escribir para este formato?, ¿Cómo elabora su obra un compositor enfocado en la escritura para este formato?, ¿Qué tipo de gestión se requiere dentro del medio y el contexto socio-cultural?, ¿Qué características tiene el repertorio que éste maneja en el contexto en que nos encontramos? y ¿A qué espacios se puede tener acceso con este formato y con el repertorio que maneja?, entre otras preguntas que pueden surgir.

Es posible encontrar referencias –quizás indirectas– a estas preguntas en documentos de diferente índole², las cuales, han sido abordadas desde diferentes enfoques y perspectivas, siempre con el ánimo de afianzar y fortalecer el movimiento bandístico del país, sirviendo de referencia y punto de partida para la realización de este trabajo. No obstante, aún se encuentran algunos vacíos respecto a la formación del compositor aprendiz enfocado en este formato, motivo por el cual se decidió emprender la presente investigación.

C. Pregunta problema

¿Qué reflexiones de carácter pedagógico se pueden obtener por parte de un compositor en formación a partir de la creación, documentación y análisis del proceso compositivo de una obra para banda sinfónica?

D. Objetivos

Objetivo general

Generar un espacio de reflexión pedagógica personal sobre el proceso compositivo de una obra para banda sinfónica que constituye experiencia para el compositor en formación, por medio de la creación, documentación y análisis de la investigación artística.

Objetivos específicos

- Analizar el proceso compositivo de una obra para banda sinfónica realizado por el compositor en formación.

² Informes de gestión de las bandas, escritos de investigación, ponencias, etc.

- Identificar y caracterizar el mecanismo de investigación-creación que emerge en la composición de *Elementa Vitae* como medio de formación en el oficio de la composición musical.
- Reflexionar desde una postura pedagógica acerca de la experiencia compositiva.

E. Justificación

El interés personal por la composición musical ha requerido en el autor la búsqueda de herramientas para la formación en este campo, siendo este trabajo el espacio propicio para poner en práctica los conocimientos adquiridos hasta el momento y obtener nuevos aprendizajes a partir de la creación de una obra para banda sinfónica, siendo ésta el foco de una investigación en la que convergen la experiencia compositiva con la reflexión pedagógica.

Stravinski (2006) afirma que “El estudio del proceso creador es de los más delicados. Es imposible, en efecto, observar desde afuera el desarrollo íntimo de tal proceso. Es inútil tratar de seguir las fases del trabajo ajeno. Es igualmente difícil observarse a sí mismo” (p. 53). Por motivo de lo anterior, se decidió observar desde una postura crítica, analítica y reflexiva los sucesos, hechos y circunstancias que se presentaron durante la realización de una composición propia, siendo de gran importancia comprender al compositor en formación dentro su experiencia creativa, y a su vez, entender el funcionamiento de la creación artística desde una fuente primaria.

Se pretende en primera instancia presentar los conceptos de mayor importancia a lo largo de la investigación, los cuales, sirven de sustento y referente primordial de la misma, en segunda instancia, analizar la información obtenida de la documentación del proceso compositivo de la obra *Elementa Vitae*, en tercera instancia, presentar la obra emergente, y en última instancia, realizar las reflexiones de carácter pedagógico que se consideran pertinentes acerca de la experiencia compositiva, esperando puedan ser útiles a compositores en formación y

compositores formadores para procesos de enseñanza-aprendizaje en el área de la composición musical.

F. Metodología de la investigación

Este proyecto se encuentra dentro del paradigma de la investigación cualitativa, la cual “constituye un acercamiento novedoso a una serie de fenómenos (...) que no son medibles o cuantificables” (Katayama, 2014, p. 17). De igual modo, el método seleccionado es la investigación artística, la cual, “implica la reflexión crítica sobre diferentes elementos de la práctica artística, como el proceso creativo” (López y San Cristóbal, 2014, p. 39). Las herramientas de recolección de información que usaron en este trabajo fueron la documentación de la investigación-creación por medio de las notas de campo y entrevistas realizadas al compositor de la obra³ así como al tutor de la misma.

La investigación se ha dividido en dos fases, las cuales son: En primer lugar, la creación, documentación y análisis del proceso compositivo de la obra *Elementa Vitae*, y, en segundo lugar, la reflexión de dicha experiencia compositiva desde una postura pedagógica.

³ Debido a que el compositor de la obra es el mismo investigador, se maneja como una autoentrevista.

1 Marco de referencia

1.1 Antecedentes

Se ha adelantado una búsqueda de documentos que estén relacionados de una u otra forma al presente trabajo, con el fin de ahorrar esfuerzos en el proceso de investigación y contar con sólidos referentes para la realización del mismo. En esta indagación se encontraron escritos de diferente índole que responden a las características particulares que se encuentran en este proyecto, dentro de los cuales, se hallan unos relacionados con investigación artística en música enfocada especialmente a la creación desde una postura crítico-reflexiva⁴, otros que demuestran notable interés por la enseñanza-aprendizaje de la composición musical y otros que centran su foco en la documentación de procesos compositivos. Además, hay algunos que no corresponden directamente a ninguna de estas clasificaciones pero que pueden contener elementos de alguna de éstas y que son de gran interés para este proyecto.

En el trabajo llamado “Concierto para piano y banda” de Victoriano Valencia Rincón, presentado como requisito parcial para optar al título de Magíster en Música con énfasis en Composición (Univeridad Eafit, Medellín. 2012) se puede apreciar cómo un elemento extramusical puede servir de impulso para la concepción de la obra, la selección de materiales sonoros y su estructuración. De igual forma, es posible observar cómo a través del proceso creativo se da sentido a los pensamientos preliminares al tiempo que surgen otros. Aparte de describir el proceso compositivo se hace un análisis de los elementos que comprenden la obra y se adiciona una relatoría sobre el montaje de la obra, siendo ésta trascendental para los ajustes finales.

⁴ Las investigaciones artísticas encontradas responden más a una lógica interpretativa que compositiva, sin embargo, se encontraron algunos trabajos que aunque no fueron planteados desde la investigación artística tienen cierta relación con ella y con el trabajo que aquí se plantea.

Aunque se tiene conocimiento de este documento solamente en las instancias finales de la investigación, se constituye como uno de los referentes principales para el desarrollo y cierre de la misma, debido a que contiene elementos muy similares a los trabajados en *Elementa Vitae*, con la diferencia de que aquí se hace especial énfasis en los aprendizajes que obtiene el compositor a partir de su propia experiencia compositiva.

Otro antecedente importante resulta ser el trabajo realizado por Julián Camilo Puerto Medina titulado “Vista panorámica: Tres piezas para banda sinfónica juvenil e infantil aplicando técnicas de composición características del siglo XX” (Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá. 2016), en el cual, cabe resaltar que a pesar de que está enfocado en la creación de una obra para banda sinfónica infantil y juvenil, hay otros puntos de gran interés para la presente investigación. En la estructura del trabajo se puede observar que en primer lugar se hace una contextualización del formato de banda infantil y juvenil en Colombia, a continuación presenta las técnicas de composición que usó, posteriormente hace la documentación del proceso de creación así como el análisis de la obra y finalmente agrega unas notas para la interpretación acompañadas del score de la composición.

Resulta bastante interesante para esta investigación observar algunos elementos que se presentan a lo largo de ese trabajo, los cuales aunque no son el foco de interés de su realizador, sí se constituyen como parte fundamental de *Elementa Vitae*. Es posible evidenciar esos aspectos de forma más clara en las conclusiones, en las que el autor observa de forma crítica los aspectos que influyeron en la realización de su obra y plantea algunas consideraciones personales.

Dentro de los aspectos con mayor relevancia se puede observar su interés por componer para el formato de banda desde técnicas compositivas del siglo XX, la necesidad de tener una formación previa y apoyo de referentes técnicos y musicales para poder llevar a cabo la composición, la relevancia e influencia de sus experiencias de vida en la creación, la descripción

y el análisis de los elementos musicales utilizados, la presentación de notas para la interpretación de la obra, el reconocimiento de los aprendizajes que obtiene de la composición y que son de gran utilidad para su quehacer profesional y la proyección que hace de la obra hacia una posible extensión fuera del trabajo investigativo. Estos aspectos, aunque sí se mencionan y se hace una breve explicación de los argumentos que conllevan a su mención, varios no son trabajados a profundidad, pero en *Elementa Vitae* toman especial relevancia.

Resulta importante enunciar el interés de compositores y compositores-formadores como Arnold Shoenberg, Alan Belkin, Walter Piston y Samuel Adler –entre otros– por la enseñanza de la composición musical, quienes se dieron a la tarea de crear libros, métodos, manuales, guías, textos y otra clase de documentos que giran en torno a áreas como la composición, los arreglos, la armonía, la instrumentación, la orquestación, el contrapunto, etc., con el ánimo de consignar los conocimientos adquiridos a través de su propia experiencia en el oficio compositivo y/o en la enseñanza del mismo, intentando dar solución a las dificultades halladas recurrentemente en sus procesos compositivos y en el de sus discípulos, que a su vez, generan interés para otros docentes y estudiantes.

Es posible observar tres enfoques en este tipo de documentos: Los que hacen referencia netamente a aspectos técnicos y teóricos –que son la gran mayoría–, los que intentan aconsejar desde una postura reflexiva sobre aspectos relacionados a la creación artística y, finalmente, los que hacen uso de ejemplos comentados como recurso para proveer datos históricos, técnicos o estéticos.

También cabe resaltar que existe un tipo de documentos que se centran en la documentación y/o el análisis del proceso compositivo, los cuales, se pueden clasificar en dos grupos: Los que documentan datos generales de la creación de su propia obra y otros que intentan reconstruir el proceso compositivo de una obra de un compositor ajeno. Para este trabajo se

abordan únicamente los del primer grupo por estar directamente relacionados a esta investigación.

Entre ellos podemos encontrar a Cecilia Cordero Simunovic con su tesis llamada “WAQAY, cinco piezas para cinco instrumentistas: flauta, voz contralto, violín, percusiones y guitarra” (Universidad de Chile, Santiago de Chile. 2005), en la cual describe rasgos generales del proceso compositivo de su obra, comentando de manera muy personal los hechos que la llevaron a la toma de decisiones respecto a la composición, y a su vez, menciona de manera técnica los elementos musicales que usa en cada instancia del proceso. Aunque las notas de campo de *Elementa Vitae* no se redactaron de manera tan personal como en Waqay, éste trabajo brindó herramientas en las primeras instancias de la composición para documentar las situaciones y los pensamientos que se fueron presentando, así como la presentación de los materiales usados.

En la búsqueda que se realizó dentro de la Facultad de Artes de la Universidad Pedagógica Nacional se encontró un proyecto de grado llamado “Compositor que reflexiona. Notas para una historia compositiva personal” (Universidad Pedagógica, Bogotá. 2016) de Manuel Eduardo Saza, que si bien no se enfoca en la banda sinfónica ni describe un proceso compositivo, resulta ser referente de reflexión para la investigación que se lleva a cabo desde *Elementa Vitae*, debido a que en él se puede observar a un compositor que se observa y se analiza como artista creador desde una mirada instrospectiva, revisando la forma en que fueron concebidas algunas de sus obras. Por medio de este trabajo aparte de intentar definir su estilo compositivo desde la organización de sus pensamientos y sus referentes estéticos, hace un análisis de la influencia de sus emociones y de sus historias de vida personal, las cuales, tienen influencia directa en sus creaciones. Además, organiza su producción musical a la vez que analiza algunas de sus obras, pero más importante aún, intenta por medio de su trabajo volverse más consciente su modelo creativo, objetivo que también se encuentra presente en la esta investigación.

1.2 Marco teórico

En el presente marco teórico se abordan los conceptos de mayor relevancia para la investigación, siendo expuesta la postura desde la cual se abordan y la importancia que cada uno tiene a lo largo del trabajo.

1.2.1 Composición musical, proceso composicional e investigación artística

Visto desde una postura amplia del término “La composición es tanto la actividad de componer como el resultado de esa actividad” (Latham, 2008, p. 342), lo que aplicado exclusivamente al ámbito musical nos demarca dos vías: En la primera, se puede acuñar el concepto al proceso creativo, y en la segunda, a la obra emergente. Sin embargo, se observa que el término “composición musical” también es usado para referirse al área musical que se encarga de estudiar y/o producir conocimiento sobre cómo elaborar una obra musical, en donde también convergen saberes de otras áreas como la armonía –tanto clásica como moderna–, la instrumentación, la orquestación, el contrapunto, las formas musicales, etc. De igual manera, a partir de la investigación realizada, se pudo observar que también puede ser considerada una experiencia creativa musical, de la cual, además de obtener un producto sonoro, se puede adquirir cierto provecho emocional, físico y/o intelectual tras su realización.

Por su parte, el proceso composicional es entendido como el momento de elaboración de la obra, partiendo desde la concepción de la idea inicial, pasando por la etapa de organización y manipulación del material sonoro a partir del manejo de recursos técnicos preexistentes y/o resultantes de procesos exploratorios, para llegar finalmente a la materialización de la obra musical. Dicho proceso puede comprender diferentes pasos o etapas, los cuales pueden tener

variabilidad de duración y se pueden presentar en momentos distintos de la obra, dependiendo de la forma en que se decida abordar su realización.

Para efectos de la presente investigación el proceso compositivo de *Elementa Vitae* resulta ser el objeto de estudio, del cual, se encontró –durante su realización– que tiene la peculiaridad de poseer una estructura similar al de la investigación artística en música –con algunas adaptaciones– planteada por López-Cano y San Cristóbal (2014). Se estiman cuatro fases principales a lo largo del proceso compositivo relacionadas con la planeación, la práctica compositiva, la documentación y la reflexión. Cada una de estas etapas puede contener diversos procesos en su interior y presentarse en distintos momentos.

1.2.2 Compositor en formación

Al utilizar el concepto de compositor en formación podemos referirnos a dos nociones fundamentales. En primera instancia, se puede abordar para referirnos a un compositor que se encuentra cursando estudios formales y/o informales en el campo de la composición musical –y áreas afines– o que posee poca experiencia en el tema. En segunda instancia, es posible relacionarlo a un compositor que aprende permanentemente de su oficio, a través de la experiencia compositiva que le brindan sus obras, sin importar su nivel educativo –formal e informal– ni su nivel de experticia en el tema. Valencia (2017) afirma “el creador se construye y proyecta desde su experiencia e identidades múltiples y, básicamente, se reinventa permanentemente desde el ejercicio creativo” (p. 104).

En el presente documento es posible encontrar referencias simultáneas a las dos nociones del concepto, debido a que el compositor de la obra *Elementa Vitae* –quien es el mismo autor del documento– se encuentra actualmente realizando estudios de diferente índole dentro del campo

de la composición musical y áreas relacionadas, al mismo tiempo que la obra –anteriormente mencionada– se constituye como práctica formativa que sirve de escenario para la aplicación y exploración de recursos técnicos, posibilitando la apropiación de conocimientos previos y permitiendo el surgimiento de nuevos saberes.

1.2.3 Técnicas de composición y orquestación

El inventario de técnicas de composición y orquestación que se emplea en *Elementa Vitae* proviene de dos momentos distintos. Inicialmente se hizo una selección de técnicas previamente conocidas que, dentro del proceso de investigación artística, se fueron empleando para lograr la sonoridad deseada a partir del diálogo con el impulso extramusical. Además, justo en el proceso de práctica compositiva, surgió la necesidad de acudir a otros referentes técnicos que inicialmente no fueron contemplados y otros que surgieron de la exploración, con el fin de solucionar aspectos constructivos de los movimientos, configuraciones texturales y el lenguaje específico en el uso de los materiales que emergieron en la obra. Lo anterior dibuja plenamente el modelo de investigación artística, en el que la práctica creativa demanda una reflexión permanente, implica toma de decisiones situadas en las necesidades de un momento específico, produce conocimiento y genera territorio para las decisiones futuras.

A continuación se presenta una breve explicación de las técnicas compositivas que sirvieron de referente principal para la creación de la obra *Elementa Vitae*, siendo cada uno de sus movimientos compuesto desde una o varias técnicas combinadas, con el principal objetivo de crear contraste entre ellos.

1.2.3.1 Técnicas de composición y organización del material armónico y melódico

Dodecafonismo.

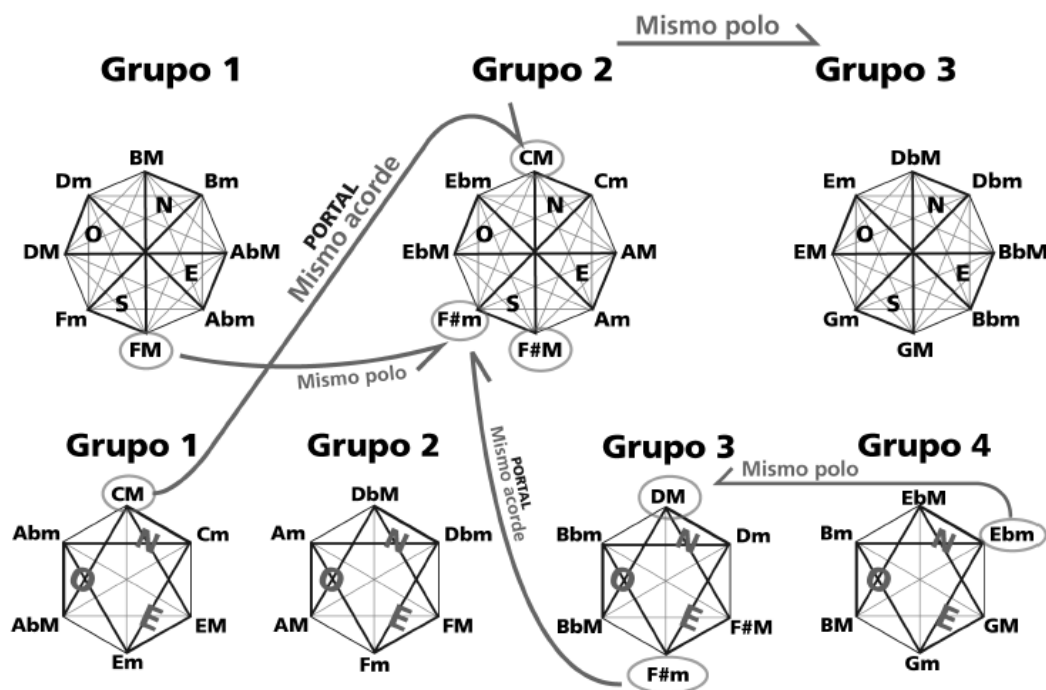
Consiste en la utilización de los doce sonidos cromáticos organizados en forma de serie, sin ninguna clase de jerarquía ni centro de gravedad, lo que genera que sea un sistema atonal (De María, s.f, p. 244; Graetzer, 1979, p. 45; Salvat, 1973, p. 92). “La Serie ni es melodía ni tema, sino constituye una preformación del material sonoro a emplear para una determinada obra, tanto en su aspecto melódico como armónico” (Graetzer, 1979, p. 45).

La serie se repite constantemente y se puede presentar en su forma original (P) o en alguna de sus tres variaciones como lo son: Retrógrada (R), invertida (I) y retrógrada invertida (RI) (Morgan, 1999, p. 208). A su vez, se puede utilizar la serie transpuesta a los otros once sonidos (Salvat, 1973, p. 92), con ritmos diferentes y en registros diferentes (Graetzer, 1979, p. 47). Bajo esta técnica fue compuesto el movimiento *Terra*, el cuarto y último movimiento de la obra.

Puntos cardinales.

Este es un sistema atonal que hace uso de armonía consonante, el cual, tiene dos posibilidades: En la primera, se agrupan los doce semitonos en tres grupos de cuatro notas cada uno generando intervalos de tercera menor y de tritono entre las notas de cada grupo, y en la segunda posibilidad, se puede agrupar en cuatro grupos de tres notas cada uno generando intervalos de tercera mayor entre las notas de cada grupo (De María, s.f, pp. 129-132).

Ilustración 1. Sistema de puntos cardinales. Imagen tomada del libro *Composición Integral* de Mauro De María.



Fuente: *Composición Integral* (De María, s.f, p. 128)

El sistema consiste en hacer encadenamientos de acordes dentro de cada grupo y también de un grupo a otro pasando por “el mismo polo”⁵ –generando enlaces a distancia de segunda menor–, e incluso conectar los grupos de tres notas con los de cuatro por medio del uso de acordes comunes. De este modo se escoge el camino armónico sobre el cual se harán en primera instancia acordes mayores y menores, para después usar alguna de las siguientes escalas relacionadas a cada acorde según sea el caso: Escala lidia, escala lidia b7, escala dórica, escala menor natural, escala mixolidia, escala pentafónica mayor, escala pentafónica menor y otras escalas o la combinación de ellas (De María, s.f, pp. 133-135).

⁵ Ir de la nota ubicada al norte de un grupo a la nota ubicada en el norte de otro grupo y así sucesivamente, como se muestra en la imagen.

En *Elementa Vitae* se toma este sistema como referencia para la creación del movimiento *Ignis*, sin embargo, cabe aclarar que se hacen algunos ajustes, debido a que se utiliza el azar en una etapa preliminar de la creación, haciendo necesaria la realización de algunas adaptaciones.

Aleatoriedad.

Esta técnica hace uso de la suerte y el azar para definir el material sonoro o el orden en que éste será usado, ya sea por parte del compositor o del intérprete en alguna o varias partes de la composición.

Existen diferentes formas en que puede ser usado el azar, en una de ellas el compositor provee material musical cuyo orden es escogido por el intérprete y en otra puede dejar detalles relacionados con la articulación, la dinámica, el ritmo o la altura a consideración del mismo. De igual forma, puede conceder cierta libertad a los intérpretes para improvisar y/o hacer participación activa de la creación (Salvat, 1973, p. 130). Además, es posible que sea el mismo compositor quien haga uso del azar en instancias preliminares de la composición para definir el tratamiento u ordenamiento de materiales, así como sucedió en el preámbulo de la realización del movimiento *Ignis*.

Poliestilismo.

El poliestilismo consiste en el uso de diversas técnicas y/o estilos musicales por parte de un compositor, quien las fusiona dentro de un estilo personal a lo largo de toda su trayectoria o actividad artística, o –menos común– dentro de una misma obra (música académica contemporánea, s.f, p. 1).

En *Elementa Vitae* se decide trabajar con técnicas distintas para cada uno de los movimientos, con dos objetivos principales: Primero, establecer diferencias notorias entre sus sonoridades y segundo, aplicar u obtener conocimientos de diferentes sistemas compositivos.

Escala como sistema.

Es un sistema artificial de composición que consiste en el uso de una sola escala como única generadora de todo el material armónico y melódico, lo cual genera que la obra dependa netamente de las relaciones que se puedan establecer entre los sonidos que la componen.

Aer fue el movimiento trabajado bajo esta técnica, en donde se hizo uso de la escala F pentafónica menor como eje fundamental.

Armonía por quintas.

Recurso compositivo en el cual se crea un sistema artificial de composición, tomando como base una escala y aplicando sobre cada uno de sus grados un mismo tipo de cualidad acórdica –o disonancia vertical– (De María, s.f, p. 294). Este recurso se usó para llevar a cabo la creación del movimiento *Aqua*, con la escala hexatonal que inicia en Ab como base y una construcción acórdica de quintas justas superpuestas.

Uso del silencio como elemento musical.

Aunque el silencio es usado recurrentemente en la gran mayoría de la música, tomo especial relevancia con la creación de la obra 4'33" por parte de John Cage⁶, en donde se tomó el silencio como parte constitutiva de la música –aún bastante controvertido hoy en día–, en donde el silencio en sí mismo puede ser contemplado como música.

En *Elementa Vitae* se indica que se debe dejar siete segundos de silencio entre la terminación de un movimiento y el inicio del otro no sólo como tiempo de espera para pasar las partituras, tomar un respiro o dar a entender que un movimiento terminó, sino para insinuar la aparición del elemento éter (*Aether*), ya que, en la antigüedad se le asociaba al vacío, dando así un significado real y musical a ese silencio.

1.2.3.2 Técnicas de orquestación y disposición del material tímbrico

Texturalismo.

“En el texturalismo, las notas pierden importancia como elemento individual y parámetros musicales como el timbre, la intensidad, el ritmo y por supuesto la textura, adquieren una mayor relevancia dentro del discurso musical” (Puerto, 2016, p. 27). También se hace especial uso de modulación tímbrica, clusters, efectos, técnicas extendidas, etc.; todo esto con el ánimo de crear una sonoridad particular.

⁶ Compositor estadounidense reconocido como uno de los más influyentes en el vanguardismo musical, cuyas propuestas más representativas se basan en el uso del piano preparado, de silencios extensos y del azar para la creación e interpretación de sus obras.

Esta técnica ha sido utilizada a lo largo de la obra *Elementa Vitae*, en algunos fragmentos específicos, siendo en su momento de gran utilidad para obtener la sonoridad deseada desde el diálogo con el impulso extramusical.

Técnicas extendidas.

Aunque las técnicas extendidas no son propiamente una técnica de orquestación, sí se constituyen como un recurso usado por diversos compositores para obtener nuevas sonoridades y lograr nuevos efectos a partir del uso de los mismos instrumentos de una manera –en muchos casos– no convencional que contribuyan a lograr la sonoridad que se desea para la obra. El uso recurrente de algunas técnicas extendidas ha generado que varias de ellas se hayan estandarizado y ahora hagan parte de la práctica común.

En *Elementa Vitae* han sido usadas algunas técnicas extendidas que contribuyen principalmente y en gran medida a lograr la textura deseada como acompañamiento o fondo para un plano melódico principal.

Escritura en bloque.

Tipo de escritura a varias voces en donde “todas las partes se mueven con los mismos valores que la voz principal y proceden casi siempre por movimiento directo. Las disonancias pueden no resolver o resolver en cualquier voz” (Alchourrón, 1991, p. 51). Puede utilizarse en disposición cerrada, en la que todas las voces están lo más cerca posible, o en disposición abierta, en la que se puede bajar una octava la segunda o tercera voz –menos común– e incluso la combinación de segunda y cuarta. Este tipo de escritura puede ser aplicada a secciones instrumentales de la misma familia, combinación de varios instrumentos o en momentos de tutti

(Alchourrón, 1991, p. 54-57). Este tipo de escritura puede usarse incluso para crear la textura acompañante.

Armonía de fondo.

Sirve de acompañamiento o respaldo a la melodía, ubicándose en un segundo plano. Puede apoyarse en el uso del contraste tímbrico, una dinámica menor y una rítmica con menor movimiento que la melodía. Puede empezar antes, después o al mismo tiempo que la melodía (Alchourrón, 1991, p. 58).

1.2.4 Banda sinfónica

La banda sinfónica se encuentra integrada principalmente por instrumentos de viento-metal, viento-madera y percusiones⁷. Para efectos del presente trabajo se ha escogido utilizar este término para referirnos al formato, conociendo de antemano la diversidad de nombres con que puede verse relacionado, entre los cuales podemos encontrar: Banda de vientos y percusión, banda de música, orquesta de vientos, entre otros. Esta elección se da por diversas razones que demarcan ciertas características específicas de la composición, relacionadas a la sonoridad de este tipo de repertorio, el espacio propicio para la interpretación de la obra, el público al que podría ser de mayor interés y el nivel de dificultad para los intérpretes, el cual se encuentra entre profesional y semiprofesional.

Este formato fue escogido para realizar la composición *Elementa Vitae* por varias razones, siendo las principales las que se presentan a continuación:

⁷ Es posible encontrar el uso de violonchelos y contrabajos especialmente en España, así como el uso de instrumentos invitados, especialmente cuando son los concertinos.

Su gran importancia a nivel artístico y pedagógico, debido a su gran versatilidad en cuanto a la interpretación de repertorios de diferentes estilos y su gran facilidad para adaptarse a distintos espacios gracias a las características propias de los instrumentos que la conforman. Valencia (2017) afirma que “Hoy día son notorias las evidencias que señalan el trayecto y potencialidad de la banda de música como territorio de expresión estética, acción educativa, manifestación regional y agenciamiento cultural en nuestro país” (p. 102).

Además, el movimiento de bandas⁸ en el país ha venido en un creciente desarrollo en diversas áreas, gracias a diferentes programas que se están llevando a cabo a lo largo del territorio colombiano, entre los que podemos encontrar los programas departamentales de bandas y el Plan Nacional de Música para la Convivencia (PNMC), en el cual se impulsa “el fortalecimiento de las bandas de viento como una de las prácticas musicales de carácter colectivo con mayor arraigo y más destacado desarrollo musical y pedagógico en Colombia” (Plan Nacional de Música para La Convivencia [PNMC], 2012) .

Se ha podido observar que, en lo referente al formato, ha habido un incremento en cuanto a la cantidad de integrantes que conforman la agrupación y la dotación instrumental con la que se cuenta. Respecto al nivel, se ha hecho posible este crecimiento por factores como los procesos de formación que se realizan desde el movimiento de banda-escuela⁹, así como la participación en competencias, encuentros y festivales que sirven de motivante tanto para su director como para los integrantes, con el fin de mejorar su calidad técnica e interpretativa tanto individual como grupal. Y finalmente, en lo que concierne a la cobertura, podemos ver que cada vez más este movimiento está llegando a lugares apartados y se está convirtiendo en una práctica común (Valencia, 2010).

⁸ También conocido como movimiento bandístico.

⁹ Práctica musical colectiva enfocada en la formación musical de sus integrantes.

Valencia (2017) clasifica dos tipos de repertorio de acuerdo con su carácter y funcionalidad de la siguiente manera: En el primer tipo ubica el repertorio para el ambiente festivo, procesos de formación bandística, salas de concierto, concursos y repertorio especial o circunstancial. Y en el segundo tipo, los clasifica en relación con el tipo de materiales usados, los referentes estéticos y los recursos técnicos que contiene la obra, encontrando que pueden estar inclinadas a la tradición, a su interacción con otros contextos, a lenguajes y estéticas académicas y/o vanguardistas, o a la interconexión de diversos referentes y sentidos que hacen parte de la práctica común de las bandas (pp. 106-108).

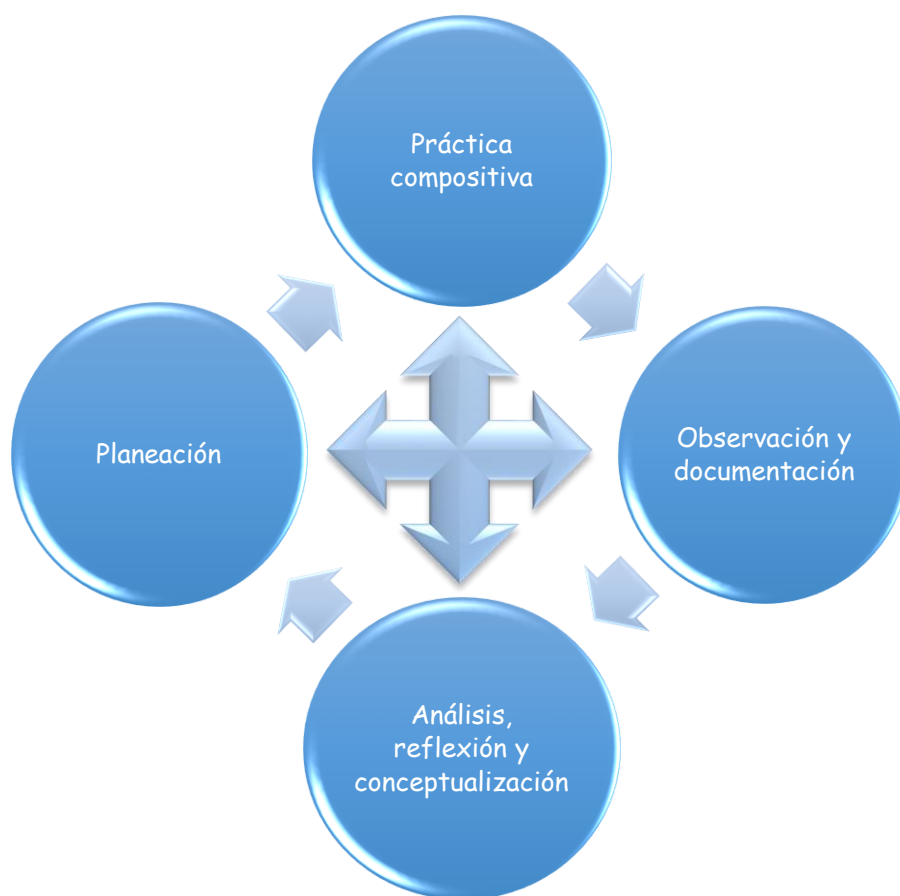
Entre los compositores internacionales con mayor reconocimiento en el medio podemos encontrar a Johan de Meij (Holanda), Luis Serrano Alarcón (España) y Ferrer Ferrán (España), entre otros. Dentro de los compositores colombianos más destacados están Victoriano Valencia (Montería) –asesor del presente trabajo y tutor durante todo el proceso de creación de la obra *Elementa Vitae*–, Rubén Darío Gómez (Zapatoca) y Andrey Ramos Herrera (Cáqueza).

2 Proceso compositivo de *Elementa Vitae*

Al componer *Elementa Vitae* se pudo observar una serie de fases que se encuentran contenidas entre la concepción de la idea inicial y su materialización, encontrando que éstas aparecían recurrentemente en cada instancia del proceso de forma cíclica, sucesiva, simultánea o sobrepuesta e incluso multidireccionalmente.

Este proceso reconoce un ejercicio creativo fecundado permanentemente por la planeación de pasos, la práctica compositiva, la observación y la documentación de la experiencia, el análisis y la reflexión que producen nuevo conocimiento desde el hacer artístico y la planeación de nuevas ideas creativas –que no excluyen la posibilidad de lugares inesperados e imprevistos de la creación artística– que serán sometidas a los mismos procesos de investigación. Este modelo surge como una adaptación del propuesto por López-Cano y San Cristóbal (2014) sobre el proceso de investigación artística en música.

Ilustración 2. Proceso de investigación artística en música desde una práctica compositiva, basado en el diseño propuesto por López-Cano y San Cristóbal.



Fuente: Reelaboración a partir de López-Cano y San Cristóbal (2014, p. 168).

A continuación se presentan las etapas del proceso compositivo, no sin antes aclarar que aunque aquí se presentan de forma lineal y fragmentada, se hace solamente para dar mayor organización al documento y poder evidenciar de forma clara los aspectos que hicieron parte de cada una de ellas.

2.1 Planeación

En *Elementa Vitae* esta etapa tiene la particularidad especial de poder presentarse o encontrarse en dos dimensiones diferentes. La primera se relaciona a un momento preliminar a la

práctica creativa, en el cual, se hace una proyección de los materiales sonoros –y su posible organización– que serán usados a lo largo de la obra, dando luces para emprender el camino de la creación. La segunda corresponde a un momento de reflexión posterior a la práctica compositiva, en donde se replantea o se reafirma el plan inicial con el ánimo de llevar al mejor término posible los pasos siguientes.

La etapa de planeación se vio permeada constantemente por las motivaciones personales y profesionales, las preguntas sobre cómo proceder y las decisiones de diferente índole que fueron trazando la ruta creativa, las cuales se encuentran contenidas en las notas de campo (Anexo 1). Al igual que la planeación, éstas también se encuentran presentes a lo largo de todo el proceso compositivo.

Un conjunto de ideas preliminares constituyeron punto de partida para proyectar la realización de la obra. Fueron ellas, el uso de un impulso extramusical, la utilización del formato de banda, trabajar a partir de técnicas de composición clasificadas comúnmente en el ámbito académico como contemporáneas, junto con otras ideas que fueron desechadas o modificadas dentro del proceso compositivo porque respondían a una lógica compositiva lineal de pasos independientes que se desarrollaban en el tiempo, uno después de otro, y no a la lógica de la investigación artística en música desde una práctica compositiva en la que los eventos interactúan de forma cíclica, simultánea o multidireccional. No obstante, resultaron fundamentales para imaginar y emprender los primeros pasos.

Se tomó el impulso extramusical como principal referente para la toma de la gran mayoría de decisiones, además, se constituye también como el generador y organizador primordial de los materiales sonoros, ayudando a seleccionar y consolidar la estructura –tanto del completo de la obra como de cada uno de sus movimientos–, así como la sonoridad deseada. Por consiguiente, se

decidió usar “los elementos de la antigüedad”¹⁰ como impulso creador, los cuales, inspiraron a llamar la obra “Elementos de Vida” traducido al latín como *Elementa Vitae*. Se determinó dividir la obra en cuatro movimientos, en los cuales se tendría una sonoridad particular que le diera su identidad individual asociada a alguno de los elementos, en donde el éter –que antiguamente se consideraba el “quinto elemento”– se trabajó no como un movimiento sino como el silencio existente entre un movimiento y otro, debido a su asociación al “vacío”.

En lo referente al formato es preciso aclarar que desde los inicios de la investigación se había seleccionado la banda sinfónica como el formato para el cual se iba a componer, sin embargo, a lo largo de la realización de la composición se fue modificando la plantilla instrumental¹¹ de acuerdo con los referentes que se fueron encontrando y con las necesidades propias de la obra.

En cuanto a las técnicas de composición, se hizo inicialmente un inventario de las que se tenía conocimiento previamente, con el principal objetivo de seleccionar las que pudieran brindar desde su material armónico y melódico una sonoridad acorde a la deseada para cada movimiento. De igual forma, a medida que se fue trabajando cada uno de ellos se fue aclarando más el panorama sobre cómo hacer uso de los materiales sonoros y cómo organizarlos, definiendo finalmente las técnicas “escala como sistema” para *Aer*, “armonía por quintas” para *Aqua*, puntos cardinales combinados con aleatoriedad para *Ignis* y dodecafonismo para *Terra*. Además, cabe resaltar que en diferentes momentos de la obra se hizo uso de otro tipo de técnicas –no necesariamente de composición– como el texturalismo, las técnicas extendidas, la escritura en bloque, la armonía de fondo y otras que fueron apareciendo desde la exploración. Por todo lo

¹⁰ Agua, fuego, aire, tierra y éter. Traducidos al latín como *aqua*, *ignis*, *aer*, *terra* y *aether* respectivamente.

¹¹ La plantilla final se encuentra en la presentación de la obra. Capítulo 3.

anterior se considera a *Elementa Vitae* como una obra poliestilista, ya que utiliza diversos sistemas compositivos dentro de ella.

Durante el proceso surgieron otros elementos que resultaron fundamentales para las planeaciones siguientes, siendo el número siete uno de ellos, el cual, fue el componente determinante para la estructuración interna y la duración de los movimientos, estando cada uno de ellos compuesto por siete segmentos y teniendo una duración de siete minutos. Además, este número guió la toma de decisiones respecto a las métricas, las temporalidades y las velocidades.

Otro elemento de gran importancia para el completo de la composición fue la creación y el uso de un *tema exclusivamente rítmico*, desde el cual se generó todo el material referente al ritmo. Este tema tuvo varias particularidades especiales, una de ellas es que aunque es uno solo, es posible su división en cuatro secciones, las cuales representan a cada uno de los elementos, por ende, el segmento que más se desarrolla en cada movimiento es el que está directamente relacionado al elemento que sirvió como impulso extramusical del mismo, sin embargo, es posible encontrar referencias a otros elementos por medio de la aparición del segmento que lo representa, dando a entender la relación existente entre dos o más elementos. También resulta importante destacar que al ser netamente rítmico permite que pueda ser intervenido por cualquier sistema compositivo sin ningún problema, dando así una consistencia rítmica a la vez que brinda variedad armónica y melódica.

2.2 Práctica compositiva

Esta etapa de la obra hace referencia al tratamiento, manipulación, organización y reorganización del material sonoro a partir del seguimiento o modificación de las planeaciones previas y de las que surgen dentro del proceso mismo, del diálogo con el impulso extramusical y

de la exploración de posibilidades rítmicas, armónicas, melódicas, tímbricas, técnicas y texturales. Además, se caracteriza por su gran extensión debido a las características propias de la composición, relacionadas principalmente con el formato, la duración y la inexperiencia del compositor. Sin embargo, cabe aclarar que dentro del proceso creativo, la práctica compositiva es sólo una de las etapas, por ende *no todo el tiempo se está escribiendo música*.

En lo que respecta al tratamiento y manipulación de los materiales sonoros se pudo notar que el principio fundamental sobre el cual fue construida la obra fue la *exploración*, acompañada de la intuición, los saberes previos y las habilidades propias del compositor. Ésta se constituye como eje fundamental quizás por estar íntimamente vinculada a la inexperiencia del compositor y al enfoque pedagógico-formativo de la obra, la cual adquiere calidad de laboratorio.

La organización y reorganización del material sonoro en búsqueda de una mejor realización de la obra y de su proceso compositivo, se da gracias a la toma constante de decisiones frente a los planos compositivos y a las circunstancias que aparecen de improviso, apoyadas en los conocimientos previos y en los que surgen a partir de la realización de la obra.

En esta etapa se pudo observar un esquema de trabajo variable, el cual, podía darse en forma horizontal o vertical según las necesidades del momento o la forma en que fuera concebida la idea de realización para cada fragmento. Con trabajo de forma horizontal se hace referencia a una escritura individual de cada una de las capas que componen la textura¹², en la que la culminación de una da paso para emprender la otra. Por el contrario, el esquema que se plantea como vertical, propone una creación simultánea de esas capas.

¹² Melodía, armonía, efectos, etc.

2.3 Observación y documentación

En esta etapa se hizo la documentación del proceso compositivo por medio de las notas de campo (Anexo 1), con el principal objetivo de apreciar y consignar en ellas las circunstancias más relevantes que aparecieron durante la creación de la obra *Elementa Vitae*. Se destacan los hechos, sucesos, decisiones y pensamientos más relevantes que aparecen en cada instancia del proceso como parte fundamental de la investigación artística que aquí se plantea.

A partir de este registro escrito es posible recrear el surgimiento, el progreso y la evolución paso por paso del proceso creativo desde la concepción de la idea inicial hasta su materialización, siendo éste de gran ayuda para el artista investigador, el compositor en formación y a quien en un futuro esté interesado en saber cómo fue compuesta la obra.

En esta documentación se presentan tanto las decisiones que llevaron a la culminación de la obra como las que se fueron desechando por el camino debido a diferentes circunstancias.

2.4 Análisis, reflexión y conceptualización

Esta fase resulta crucial dentro de la práctica compositiva, ya que por medio de ella, se pudo encontrar solución a las dificultades que se fueron presentando durante el proceso, produciendo nuevas alternativas y nuevas rutas de acción, generando así nuevos conocimientos para realizar un ejercicio creativo cada vez más consciente y eficaz.

En ella es donde se reafirman o se reorientan las decisiones tomadas respecto a la obra y a cada instancia de su creación, pero más importante aún, es allí donde realmente el compositor obtiene mayores aprendizajes y toma mayor conciencia sobre lo significativo que resultan sus decisiones.

En esta etapa surge la necesidad de conocer nuevas técnicas debido a los retos que aparecen tras el dialogo con el impulso extramusical, para lo cual aparecen dos caminos: Por un lado, indagar sobre técnicas preexistentes y hacer su aplicación, y por el otro, explorar diferentes tratamientos y/o formas de manipulación del material sonoro, dando pie al surgimiento de nuevos recursos técnicos.

Ilustración 3. Requerimientos técnicos



3 *Elementa Vitae*

3.1 Introducción a la obra

Puede definirse la obra *Elementa Vitae* como una creación musical de lógicas académicas basada en un impulso extramusical, elaborada con base en técnicas de composición “contemporáneas” apoyadas por la exploración sonora, cuyo principal objetivo se centra en la formación de su creador a partir de la propia experiencia compositiva, sin dejar de lado su búsqueda artística personal a partir de la misma.

Elementa Vitae traducido del latín quiere decir “elementos de vida”, se ha escogido este nombre debido a que el completo de la obra toma los cinco elementos de la antigüedad como impulso extramusical, los cuales rigen la estructura y sirven de referente para la concepción de la obra y de su sonoridad. Además, la estructura interna de cada movimiento, los tempos, las métricas y las temporalidades están en función del número siete.

3.2 Generalidades

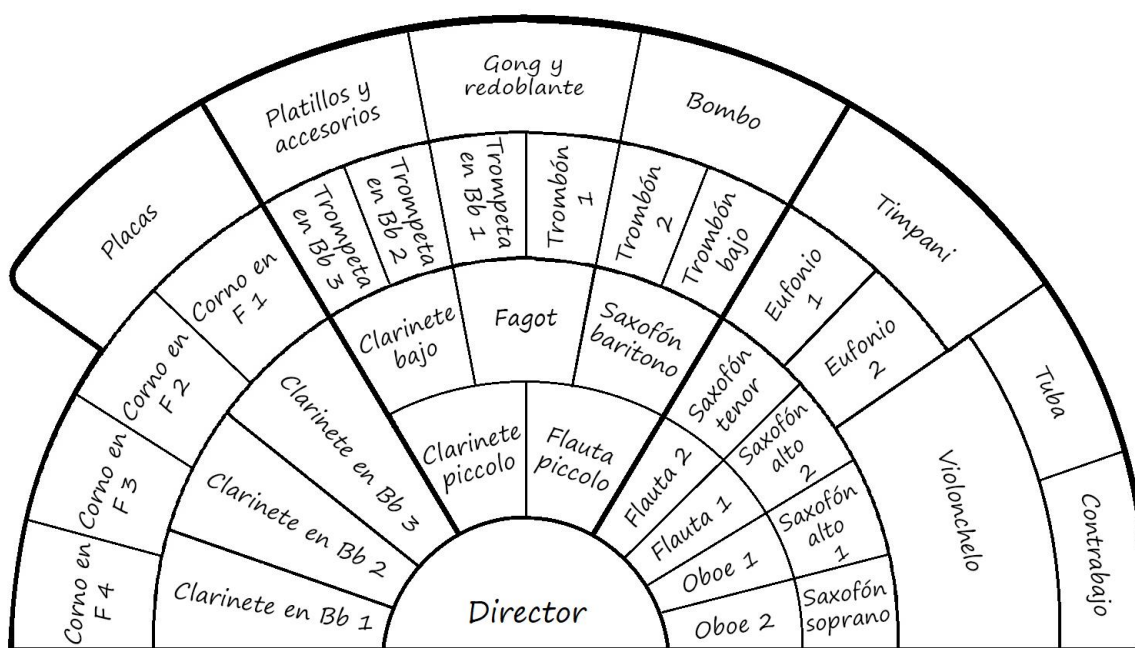
A continuación se presentan algunos de los elementos más importantes de la obra en cuanto a su formato, plantilla instrumental, estructura y duración.

El formato escogido para la obra ha sido el de banda sinfónica de nivel profesional o semi-profesional, conformado por la siguiente plantilla instrumental: Piccolo, flauta 1 y 2, oboe 1 y 2, fagot, clarinete requinto en Eb, clarinete en Bb 1, 2 y 3; saxofón soprano, saxofón alto 1 y 2, saxofón tenor, saxofón barítono, corno en F 1, 2, 3 y 4; trompeta en Bb 1, 2 y 3; trombón 1 y 2, trombón bajo, eufonio 1 y 2, tuba, violonchelo, contrabajo, timpani (32”, 28”, 25”, 23”) y cuatro percusionistas más, los cuales se turnan para interpretar el glockenspiel, el xilófono, la marimba,

el vibráfono, el triángulo, la cortina, los crótalos, el palo de agua, las campanas tubulares, las botellas con agua, el plato suspendido, los platos de choque, el gong y el bombo.

A continuación se presenta la ubicación requerida para la interpretación de *Elementa Vitae*, entendiendo que las proporciones pueden variar de una banda a otra debido a la cantidad de intérpretes en cada sección instrumental. No obstante, se debe mantener la ubicación de las secciones, debido a que bajo esta ubicación han sido compuestos algunos efectos sonoros. Para las percusiones se asigna una ubicación sugerida de los instrumentos, teniendo los intérpretes que desplazarse o tomarlos según lo requiera cada instancia de la obra.

Ilustración 4. Diagrama de ubicación de la banda para la interpretación de *Elementa Vitae*



La composición ha sido estructurada en cuatro movimientos, en relación a los elementos de la antigüedad de la siguiente manera: *Aqua* (Agua), *Ignis* (Fuego), *Aer* (Aire) y *Terra* (Tierra), orden en el cual ha de ser interpretada la obra. Su duración total aproximada es de veintiocho

minutos y medio, siendo cada uno de sus movimientos de siete minutos y se hace la indicación de dejar siete segundos de silencio entre el final de un movimiento y el comienzo del otro, haciendo referencia al elemento *Aether* (Éter), generando así tres apariciones del mismo, las cuales, sumadas a los cuatro grandes movimientos de la obra dan un total de siete, continuando de esta forma la relación con dicho número.

En seguida se exhibe la estructura interna de cada uno de los movimientos, la cual, en todos los casos está conformada por un total de siete segmentos.

3.2.1 *Aqua* (Agua)

Fue compuesto bajo la técnica de “armonía por quintas” tomando como base la escala hexatona partiendo desde Ab. Su métrica maneja una amalgama constante entre tres cuartos y cuatro cuartos, y sus siete segmentos poseen las siguientes características:

- Lluvia: Se utilizan las percusiones para crear un efecto de trueno lejano, el cual, con el paso del tiempo se va intensificando para simular su acercamiento, se van sumando gradualmente las maderas con movimiento de llaves representando la caída de algunas gotas de agua, en donde rítmicamente se utilizan variaciones del tema principal. Se presentan variaciones del tema *Aqua* en el saxofón soprano.
- Tormenta: En este segmento suceden varios eventos, aparecen por primera vez los metales, los cuales hacen un refuerzo a la sonoridad de truenos mientras que las percusiones intensifican significativamente su actividad, también las maderas dejan el efecto de llaves para hacer notas naturales, reforzando así la sonoridad de lluvia que se presenta durante la tormenta. Armónicamente se usan dos acordes sobrepuestos, los cuales están contruidos por intervalos de quinta cada uno. Aunque hay muchas

superposiciones rítmicas y fuerza dinámica, se decide asignar el tema *Aqua* al piccolo para que pueda ser escuchado.

- Profundidad: Se presenta una variación del tema *Aqua* en tuba, contrabajo, eufonios y trombón bajo, mientras los demás instrumentos graves crean una textura acompañante por medio de ondulaciones. Los metales hacen uso de sordinas para crear un efecto tímbrico parecido a como se escucha debajo del agua.
- Corriente: En esta sección se hace la presentación del tema *Aqua* en los oboes, el fagot y el xilófono, mientras se trabaja una textura de fondo liderada por arpegios ascendentes y descendentes, utilizando la escritura en bloque y repartiendola por fragmentos en las diferentes secciones instrumentales, haciendo agrupaciones diferentes de corcheas y semicorcheas, e incluso utilizando variaciones del tema. Al inicio de este segmento se trabaja en los eufonios, tuba, cuerdas y timpani una textura similar a la que acompañaba el fragmento anterior, y se realizan glissandos ascendentes y descendentes en los trombones. Posteriormente se quita esa textura.
- Remolinos: Se genera una textura en los agudos por medio del uso de trinos y se presenta el tema *Aqua* en forma de palíndromo o espejo –el cual se puede leer de derecha a izquierda o de izquierda a derecha de igual forma– en diferentes secciones instrumentales, en las cuales cada intervención de un instrumento es proporcional a su ubicación en el registro interno de la sección instrumental, generando que entre más agudo sea su rol, mayor extensión va a tener. Al mismo tiempo, se busca que melódicamente el tema inicie y termine en la nota más aguda y pase gradualmente a la nota más grave justo en el centro del palíndromo, creando una forma de pico descendente similar a la forma de los remolinos.

- Olas: Este segmento se caracteriza por presentar tres elementos notorios. Primero, acordes en bloque que se sostienen y varían dinámicamente, los cuales hacen referencia al agua en estado de quietud o de movimiento muy suave. El uso del tema *Aer*, haciendo alusión al viento que moviliza el agua para provocar las olas. Y en último lugar se encuentra el tema *Aqua*, el cual se presenta de forma ascendente desde el registro grave hasta el agudo, simulando el crecimiento de las olas, el cual culmina con un glissando rápido descendente, representando la caída repentina de las mismas.
- Agua cristalina: Este fragmento se caracteriza por su sonoridad liviana, delicada y suave, en donde resalta el timbre de percusiones como las placas –glockenspiel, vibráfono, xilófono y marimba–, el triángulo, la cortina y el palo de agua, además se hace un fondo armónico muy suave con los instrumentos agudos. Se finaliza con un ritardando y un calderón.

3.2.2 *Ignis* (Fuego)

Se realizó desde la técnica de “puntos cardinales” y contó con la presencia de la “aleatoriedad” para la selección métrica, armónica y melódica. En lo que respecta a la métrica, este movimiento tiene una particularidad especial, ya que presenta métricas complementarias, que sumadas dan siete en su numerador, siendo su denominador cuatro, a excepción de los compases de siete octavos que se encuentran inmersos en algunas ocasiones, en los cuales su agrupación de corcheas es siempre dos, tres, dos (2+3+2). La diversidad armónica y melódica que propone el sistema compositivo utilizado no permite tener una nota central, no obstante, se acentúa desde la orquestación, la articulación y/o la dinámica la aparición de escalas y acordes que tienen como nota principal D, debido a que es la que fue escogida para representar el elemento fuego.

El azar también fue parte importante para definir el material armónico y melódico que se iba a trabajar, siendo estos guiados por las escalas y los enlaces armónicos que propone el sistema compositivo trabajado.

Este movimiento también se encuentra conformado por siete secciones, las cuales tienen una duración aproximada de un minuto. Su orden y características son las siguientes:

- Pasión: Se hace uso principalmente de la primer célula rítmica del tema *Ignis*, la cual se presenta melódicamente –en su mayoría– por grados conjuntos y se juega con los cambios tímbricos. Se finaliza con un decrescendo general para dar paso a la siguiente sección.
- Ave fénix: En un primer momento se presenta el tema *Ignis* con algunas variaciones en el saxofón soprano, acompañado por el coro de cornos y un divisi de violonchelos a tres voces. Luego el tema pasa al fagot, quien es acompañado por los eufonios, el trombón bajo, divisi de violonchelos a dos voces y se suman los contrabajos, para posteriormente realizar un tutti con figuraciones rápidas y una conducción melódica ascendente. Todo esto para desencadenar en tres acordes en bloque, de los cuales, el tercero se extiende por medio de un calderón en disminuyendo.
- Erupción volcánica: El tema aparece en los instrumentos más graves y es apoyado por una secuencia rítmica constante en las percusiones. Posteriormente se suman instrumentos hasta llegar a un punto clímax que simula el punto álgido de la erupción, el cual se da sobre un compás que tiene la nota D como eje central.
- Llamas: Sobresalen la escritura en bloque con figuraciones rápidas que se desplazan ascendente y descendentemente de una sección a otra cambiando el timbre y la armonía que se presenta en bloques con larga duración en el fondo.

- Fuego sagrado: El coro de cornos hace la presentación del tema principal, en el cual, cada uno representa un elemento en distintos momentos, mientras los demás lo acompañan con un fondo armónico. Además, se hace uso de la voz recitada diciendo los nombres de los movimientos –en el orden de presentación– así como el de la obra, guida por el ritmo del tema principal y generando un sonido estéreo a partir de la reproducción de este efecto en diferentes sectores de la banda.
- Energía calórica: En esta sección es recurrente el uso de la célula rítmica principal del tema *Ignis* acompañado de armonía en bloque con diferentes intenciones dinámicas y variación tímbrica.
- Luz purificadora: Se puede observar la presentación del tema variado en diferentes instrumentos que son acompañados por distintas secciones instrumentales, en los cuales se van sumando poco a poco generando un crescendo, hasta que en las últimas instancias del movimiento se presenta un unisono orquestal sobre la nota D.

3.2.3 Aer (Aire)

Este movimiento fue compuesto bajo la técnica de “escala como sistema”, tomando como base la escala F pentafónica menor. Maneja una métrica permanente de tres cuartos y las características de sus siete segmentos son:

- Brisa: Se hace uso netamente de efectos como el de dejar pasar el aire a través del instrumento, soplar utilizando diferentes consonantes, soplar botellas con agua afinadas, sacudir hojas de papel, mover las llaves del instrumento. Las indicaciones de los cambios se hacen desde temporalidades escritas. También se abre el espacio a la

improvisación de los flautistas, usando la escala que da origen a los materiales sonoros del movimiento en relación con el ritmo del tema *Aer*.

- Huracán: La presentación del tema se hace de manera fraccionada, en donde se puede encontrar que en los dos primeros momentos se hace el principio y el final del tema con aumentación rítmica y luego se toma el primer fragmento del motivo y se repite varias veces agregando armonía que rompe la pentafonía, haciendo parecer más la aparición de un F frigio con el uso de Gb.
- Ráfagas: Se hace la presentación de fragmentos variados del tema *Aer*, al tiempo que empiezan a aparecer acordes contruidos de manera sucesiva, dando la impresión de arpeggios en las diferentes familias instrumentales.
- Vientos cálidos y helados: Se mantiene un ostinato rítmico que venía de la sección anterior, bajando su intensidad hasta desaparecer, mientras se presenta el primer fragmento del tema en aumentación y acordes que alternan entre las diferentes familias instrumentales, haciendo una separación de registros agudos y graves. Seguido de eso, empiezan a aparecer instrumentos de registros similares entre sí haciendo trino, y alternando de igual forma. El tema se presenta de forma fragmentada en varios instrumentos.
- Tornado: Se hace la presentación completa del tema en sus diferentes versiones – original, aumentada, invertida, retrógrada, disminuida–, en donde cada instrumento presenta una sola vez alguna de ellas entrando en momentos diferentes. Empezando por instrumentos con registros medios y graves hasta llegar a registros agudos.
- Viento en calma: Aparecen individualmente cada una de las cinco notas de la escala F pentatónica menor de manera sucesiva, en cada compás la tocan diferentes instrumentos en pulsos distintos y la mantienen siete pulsos, cambiando de octava y de orquestación

en cada compás y cambiando de nota cada tres o cuatro compases de forma intercalada, creando así un cambio tímbrico sobre cada nota.

- Vientos atmosféricos: Se presenta el tema original en la flauta piccolo doblada por el glockenspiel, mientras las flautas y los demás percusionistas crean un soporte armónico. Se finaliza con un calderón en el sonido final al tiempo que se hace un diminuendo.

3.2.4 *Terra* (Tierra)

Este último movimiento se compuso desde la técnica “dodecafónica”, su métrica es un cuatro cuartos constante y está conformado por siete segmentos, los cuales, con el paso del tiempo se vuelven más cortos y más rápidos que el anterior, debido a que en cada segmento se sugiere subir el tempo siete puntos en relación con el inmediatamente anterior¹³. A pesar de trabajarse bajo un sistema atonal, todo el movimiento gira en torno a la nota B, la cual ha sido escogida para representar el elemento tierra. Las características de sus segmentos son las siguientes:

- Movimiento de placas tectónicas: Inicia presentando el tema *Terra* como ostinato rítmico en las percusiones y las cuerdas teniendo como nota pedal la nota B. Por medio de las entradas individuales que se presentan al inicio se va generando un crescendo desde la adición de instrumentos, los cuales, aportan con su entrada al timbre grupal y al crecimiento dinámico.
- Derrumbe: En este fragmento la serie se organizó de tal forma que en la capa principal se creara un cromatismo descendente, intentando simular el proceso de un derrumbe

¹³ Se entiende que su ejecución exacta por parte de la banda es un casi imposible de lograr, sin embargo, se sugiere un incremento leve de tempo.

desde los primeros desprendimientos hasta el desplome final. Se hace un cierre en tutti para acentuar el compás número setenta y siete, siguiendo la lógica asociada al número siete.

- Alud-avalancha: Aunque se mantiene el tema *Terra* como base, empieza a surgir como parte importante la nota Ab y el tema *Aqua*, representando así la aparición del elemento agua, el cual, interactúa con la tierra para generar la avalancha. Posteriormente se usa la lógica del cromatismo descendente.
- Cocción de arcilla: En este segmento se encuentra la interacción entre los elementos tierra, agua y fuego. Dicha interacción se ve representada por la aparición del tema y la nota característica de cada uno.
- Tormenta de arena: Hacen su aparición los temas *Aer* y *Terra* así como sus notas características. En esta sección resulta importante el uso de la orquestación en dos planos para representar los mismos. Se utilizan los instrumentos de registro agudo para el elemento aire y los instrumentos graves para el elemento tierra.
- Erosión: Se hace una reducción considerable de la masa sonora. Al principio aparece un corto fragmento de los temas *Aer* y *Aqua* en la flauta piccolo para representar su influencia sobre el elemento tierra, los cuales causan la erosión. Se indica al piccolo tocar de pie y se pide a algunos de los demás que al hacer su aparición golpeen el piso con los pies, llevando el mismo ritmo de su intervención con el instrumento. En el último compás se indica a la gran mayoría de los instrumentistas ponerse de pie para interpretar el último segmento.
- Terremoto: Éste es el segmento que cierra tanto el movimiento *Terra* como la totalidad de la obra *Elementa Vitae*, por tanto se buscó dar la mayor fuerza posible a partir del uso de un tutti orquestal en dinámica fuerte presentando el tema *Terra*, y haciendo

alusión a las notas características que representaron cada elemento. En los primeros cuatro compases se hace la presentación de la serie arrancando en cada una de las notas que representan los cuatro elementos, siendo esta presentación en el mismo orden en que deben ser interpretados los cuatro movimientos¹⁴. En los últimos tres compases se deja de lado la utilización de la serie para usar únicamente las cuatro notas que representan los elementos, a la vez que estando de pie se golpea el piso con los pies al mismo ritmo de su rol instrumental. Se hace un crescendo a triple forte y un ritardando, para culminar posteriormente con tres notas acentuadas, siendo la segunda sostenida por un calderón de siete segundos y la tercera terminada rápidamente con una corchea en staccato.

Aether (Éter)

Aunque este elemento no se desarrolla en un movimiento de la obra como los demás, ni con la misma extensión, también hace parte de los cinco elementos de la antigüedad, siendo éste referente al vacío, por lo cual, se decidió trabajarlo como el momento de silencio que se encuentra presente entre la terminación de un movimiento y el inicio del otro, por tanto, hace su aparición tres veces –siete segundos cada una– a lo largo de toda la obra.

¹⁴ 1. *Aqua*, 2. *Ignis*, 3. *Aer* y 4. *Terra*.

4 Reflexiones sobre el proceso compositivo de la obra *Elementa Vitae*

Un elemento de suma importancia para la investigación es el hecho de que la obra ha sido compuesta por un compositor en formación¹⁵, en donde dicha obra resulta ser el espacio propicio para que éste ponga en práctica los conocimientos que ha adquirido hasta el momento, con el ánimo de tener mayor apropiación de ellos. De igual forma, ésta se aborda como un *laboratorio sonoro*, en el que el eje fundamental es *la exploración continua y la toma de decisiones*, el cual, se convierte en una constante a lo largo de la creación, permitiendo el descubrimiento, la aparición y el conocimiento de nuevos aprendizajes. Por estas razones el proceso compositivo de la obra *Elementa Vitae* se percibe desde una perspectiva pedagógica, en la que lo más relevante resulta ser el proceso formativo del compositor a través de su creación.

Las reflexiones que se presentan a continuación han sido realizadas desde una postura personal –debido a que el compositor de la obra es el mismo autor de este documento– con un enfoque e interés crítico-pedagógico a partir de la realización y documentación del proceso compositivo de la obra *Elementa Vitae*, tomando como referencia los sucesos, hechos y circunstancias más relevantes, presentes a lo largo de la creación.

Cabe resaltar que se abordan temáticas y conceptos que el autor decide plantear y poner a consideración desde de lo que considera pertinente a partir su experiencia particular, con el ánimo de esbozar un camino de reflexión sobre el proceso de enseñanza-aprendizaje de la composición musical y algunos de sus componentes más importantes, tomando como referencia principal su propio proceso compositivo, articulado con su experiencia previa en el campo de la creación y lo que va hasta el momento de su proceso formativo.

¹⁵ Se hace referencia a las dos nociones del concepto, las cuales han sido expuestas con anterioridad en el marco teórico.

4.1 Investigando artísticamente desde una experiencia compositiva personal

Se considera fundamental que el artista pueda investigar específicamente desde su campo de acción individual, con el ánimo de prestar atención a los aprendizajes, las dificultades y otros aspectos que se puedan presentar, para crear así, una mayor consciencia sobre los componentes de su oficio, muchos de los cuales quizás, han pasado desapercibidos anteriormente por la falta de reflexión sobre el mismo. Del mismo modo, por medio de este tipo de investigación se espera que el artista pueda replantear, intervenir y transformar los aspectos negativos de mayor relevancia con el fin de lograr mejores resultados.

La investigación artística plantea una constante *toma de decisiones sobre las decisiones previas*, en la cual, el factor que influencia la elección de las nuevas decisiones es el aprendizaje que se va construyendo desde la práctica creativa, quien a su vez proporciona herramientas para un crecimiento significativo del nivel y las habilidades del compositor.

Se ha observado que la investigación artística también resulta ser de suma importancia para el campo de la pedagogía, debido a que el artista-investigador puede observar de manera objetiva su propio proceso de aprendizaje –como a sí mismo– desde una práctica artística real, para posteriormente llevar sus experiencias, aprendizajes, conocimientos y saberes a su quehacer docente.

En el caso particular de *Elementa Vitae* resulta de gran importancia observar, analizar y reflexionar cómo la investigación artística aparte de generar conocimiento y concepto también puede ayudar a engendrar obra desde el hacer mismo como parte de la investigación.

Las características propias que fue adquiriendo la obra dentro del proceso creativo en cuanto a duración, tamaño del formato, integración de tratamientos del material sonoro, relación con el número siete y dialogo con el impulso extramusical, fueron complejizando cada vez más la

realización de la misma, sin embargo, a medida que iban apareciendo esos retos, emergían a la par nuevos conocimientos que permitían pensar en que se podían alcanzar esos objetivos. Carrillo (2017)¹⁶ afirma “*Elementa Vitae* surgió principalmente como un reto compositivo para el cual no estaba preparado, en pocas palabras era un imposible en su momento” (Anexo 2, p. 2). No obstante, los aprendizajes que obtuvo a partir de la creación del proceso compositivo fueron guiando la obra a feliz término.

4.1.1 Notas de campo como recurso para el proceso compositivo

“La evidencia documental sobre los mecanismos del proceso compositivo es siempre tentadora; puede ofrecer una imagen gráfica de la evolución lenta y gradual de grandes estructuras a partir de pequeñas ideas” (Latham, 2008, p. 347), ayudando a llevar una cronología de los eventos resultantes durante la composición, lo que permite tener una mayor conciencia de ellos, y a su vez, por medio de la reflexión poder realizar ajustes al planteamiento inicial o proponer uno nuevo para continuar con la elaboración del proceso compositivo.

Sin embargo, la documentación por medio de notas de campo dificultó –indirectamente– la realización del proceso creativo, debido a que la composición por sí misma ya planteaba unos retos difíciles de alcanzar, y a eso se le sumaba el tener que describir de manera casi que detallada cada decisión que se tomaba y los pasos que se llevaban a cabo con el fin de lograr los objetivos, lo cual implicaba una gran cantidad de tiempo, trabajo y esfuerzo extra.

4.1.2 La planeación previa, simultánea y futura

Al realizar la composición se pudo evidenciar el uso recurrente de planeaciones en diferentes instancias del proceso –ya sea en una etapa preliminar, durante el proceso mismo, o

¹⁶ Entrevista realizada al compositor en formación como parte del trabajo de campo. (Autoentrevista).

como resultado de una etapa culminada que da paso a otra— como recurso para seleccionar materiales sonoros, tener mayor conciencia de sus características y un conocimiento aproximado de la forma en que serían utilizados, dado que son quienes a fin de cuentas determinaron la sonoridad de la obra y sirvieron de fundamento y referente para la composición.

Los planos compositivos aparte de servir para la organización de materiales sonoros, permitió tener una base firme desde la cual partir a la realización de la composición y no divagar entre la infinidad de opciones que se tenían, ya que, como afirma Stravinski (2006) “Un sistema de composición que no se asigna a sí mismo límites acaba en pura fantasía” (p. 64).

Resulta pertinente enunciar que las planeaciones no siempre se llevarán a cabo tal cual fueron concebidas, en algunas ocasiones, se hicieron variaciones, modificaciones o incluso algunas fueron desechadas. Sin embargo, estas últimas fueron gran referente y sirvieron de impulso para emprender las acciones creativas en etapas iniciales de la composición.

4.1.3 Anotaciones o apuntes referentes a la composición

Una constante que se presentó a lo largo de la composición fue el uso de apuntes y anotaciones, en los que se consignaban notas, bosquejos, bocetos, borradores y esquemas en momentos de la composición. Estos se hicieron por medio de hojas en blanco —o las que se tuvieran a mano—, cuadernos, fichas didácticas, notas de voz y documentos digitales tanto en el computador como en el celular, entre otros.

Las anotaciones y los apuntes se constituyen como una herramienta en la que se plasma información de diferente índole, la cual, puede provenir de una idea espontánea, la representación física de un plan concebido mentalmente e incluso de la materialización o realización de procedimientos tanto musicales como de otro tipo.

4.1.4 Haciendo, deshaciendo y rehaciendo

El proceso creativo se nutre permanente de los nuevos conocimientos adquiridos por el compositor, especialmente cuando éste se encuentra en las primeras instancias de su formación y/o tiene poca experiencia en el campo. En *Elementa Vitae* la obra constituye una experiencia de aprendizaje, generando así una interacción y retroalimentación continua entre obra y compositor, donde cada uno de ellos aporta y recibe conocimiento.

En este proceso se encuentra recurrentemente la exploración de materiales sonoros como principio fundamental para la creación y el aprendizaje, siendo éste el detonante para la selección, organización y tratamiento de los eventos sonoros.

Dentro de esa interacción entre obra y compositor para definir los materiales sonoros se puede observar una dinámica –a veces– circular o cíclica, lidiada por el hacer, el deshacer y el rehacer, permeada constantemente por la toma de decisiones sobre el evento sonoro desde los nuevos conocimientos adquiridos.

4.1.5 Ambiente compositivo o espacio/lugar para la creación

Un elemento que tiene gran influencia en el rendimiento del tiempo, la concentración, la agilidad con que se trabaja y el desgaste físico es el espacio en el cual se trabaja, debido a que en un lugar con demasiado ruido e incomodidad difícilmente puede lograrse un estado de flujo en el que salgan a flote la creatividad, los conocimientos y las habilidades del compositor.

Se pudo observar que este espacio no es necesariamente el encierro absoluto o el aislamiento total –porque también *en el silencio más profundo se pueden escuchar los ruidos de la mente*–, sino un lugar en el que el compositor se sienta cómodo y lo convierta en su zona de

confort, logrando que aunque hayan sonidos ajenos o más personas a su alrededor, éste pueda trabajar a gusto.

4.1.6 Tiempo de creación

Al realizar el proceso compositivo de la obra *Elementa Vitae* se puede evidenciar la dificultad que se presenta respecto al tiempo de creación, debido a que hay factores de la vida cotidiana que demandan gran cantidad de tiempo, y generan como consecuencia demoras que impiden la pronta terminación de la obra.

Algunos de esos factores corresponden al tiempo de estudio, trabajo, redacción de la investigación, escritura de las notas de campo, desplazamiento a diferentes lugares –incluyendo dificultades de tráfico–, compromisos familiares, descanso y alimentación, etc.

Resulta importante plantear la reflexión acerca de que *no siempre el tiempo dedicado a componer es proporcional a la producción obtenida* o a los avances realizados, muchas veces la realización de pequeños fragmentos o el ajuste de algunos detalles consumen gran cantidad de tiempo, de igual forma, la más mínima modificación se amplifica debido a las características propias del formato o simplemente la exploración de materiales sonoros no arroja los resultados esperados, las distracciones hacen de las suyas, el agotamiento por la cantidad de trabajo realizado y todo el tiempo dedicado reducen poco a poco la efectividad con la que se trabaja. Además, el sin fin de pensamientos y emociones que están presentes permanentemente en cada instancia de la acción creativa, pueden influir y afectar positiva o negativamente el proceso compositivo, así como el producto resultante.

El tiempo de creación de la obra *Elementa Vitae* fue extenso¹⁷ a pesar de los conocimientos previos, las destrezas particulares del compositor y los nuevos aprendizajes adquiridos en cada instancia del proceso, requiriendo de bastante dedicación y arduo esfuerzo debido a las características propias de la composición.

4.1.7 Herramientas tecnológicas

En una época como en la que nos encontramos, vale la pena comentar que la tecnología aunque ha ocasionado varios desordenes y problemas –sobre todo de tipo social–, se ha convertido en una ayuda enorme –sabiéndola utilizar– para percibir el mundo, para pensarlo de forma diferente y para visualizar más allá de lo que los humanos por sí solos podríamos hacer.

El internet ha permitido conexiones a lugares impensados en cuestión de segundos, acceso a información que ni siquiera se sabía que existía con tan solo hacer clic y navegar por la web, encontrando otras realidades, otros contextos, otras culturas, nuevos conocimientos, etc. En *Elementa Vitae* su uso fue una herramienta primordial, ya que gracias a él se pudo tener acceso a libros, métodos y demás documentos digitalizados de diferentes partes del mundo, cuya información giraba en torno a la composición musical y otras áreas relacionadas, permitiendo de esa manera, tener acceso a todo esa cantidad de información a la que probablemente sin el uso del internet no hubiera sido posible. Es indudable su utilidad durante la realización del proceso compositivo, debido a que cada vez que se tenía alguna duda sobre cualquier tema relacionado con la obra, aparecía el internet como profesor de casi cualquier tema, por medio de videotutoriales, documentos digitales, páginas web, etc.

¹⁷ Aproximadamente un año, incluyendo todo el tiempo invertido en otras actividades como las mencionadas anteriormente.

Otras herramientas tecnológicas que se usaron en *Elementa Vitae* y que aportan de gran manera al desarrollo de ésta, fueron los software que sirven de editor de partituras, los cuales también funcionan como simuladores de sonido, siendo Finale 2014 el que más se utilizó para dichos fines.

En las instancias finales de la composición se tuvo un acercamiento a programas de grabación y edición como *Protools* y *Reason*, así como la aproximación al uso de controladores midi, lo que llevó a pensar en ¿Qué hubiera sido de *Elementa Vitae* si estas herramientas se hubieran conocido en las primeras instancias de la composición y se hubiera decidido crear a partir de ellas?¹⁸.

4.1.8 Obra abierta

Es importante aclarar que *Elementa Vitae* aunque surge de un impulso extramusical que ayuda a la selección, tratamiento y organización de materiales sonoros, no tiene por objetivo que el oyente lo perciba como una descripción o representación del mismo, simplemente surge de él y se desarrolla naturalmente como una obra musical de libre escucha, cuya interpretación y audición puede variar por diversos factores ajenos a la voluntad del compositor.

Por más que se intente hacer la descripción minuciosa de las decisiones e intenciones del compositor, se sabe de antemano que siempre habrán detalles que tanto el intérprete como el público entenderán de otra forma, desde su experiencia individual y su interacción con la obra.

¹⁸ Debido a que faltaba poco para finalizar la composición no se hizo uso de estas herramientas dentro de *Elementa Vitae*, sin embargo, se posicionan como un elemento que puede tomar gran relevancia en composiciones futuras.

4.1.9 **Proyectando a *Elementa Vitae***

Un primer objetivo es escuchar la obra interpretada por una banda real, con el ánimo de realizar algunos ajustes finales, relacionados con la orquestación y la notación, y, de igual forma, poder presenciar su interpretación en un contexto de concierto y poder obtener un registro audiovisual. En un futuro inmediato se pretende difundir y circular la obra, para proyectarla como una muestra del trabajo del compositor, con el firme interés de que sea interpretada por diversas bandas y haga parte del repertorio nacional como internacional.

No se descarta que la obra –o algunos segmentos de ella– pueda ser utilizada como acompañamiento o fondo de alguna representación visual, ya sea una película, un performance, una obra de teatro, etc.

De igual forma, se espera que la presente investigación –que lleva el mismo nombre de la obra– pueda contribuir de algún modo a los procesos de enseñanza-aprendizaje de la composición musical, así como contribuyó a la formación para el futuro de su creador.

4.2 **Compositor en formación**

El compositor en formación es un potencial explorador y descubridor de nuevos universos sonoros, debido a que, a través de su interacción con los materiales sonoros puede encontrar nuevas rutas de acción y nuevas posibilidades técnicas que abran puertas a la aparición de sonoridades diferentes.

Sin duda alguna, el compositor en formación es uno de los actores más importantes dentro del proceso compositivo, ya que fue él quien estuvo en contacto permanente con la obra, poniendo sus conocimientos, capacidades y todo de sí para poder llevarla a feliz término.

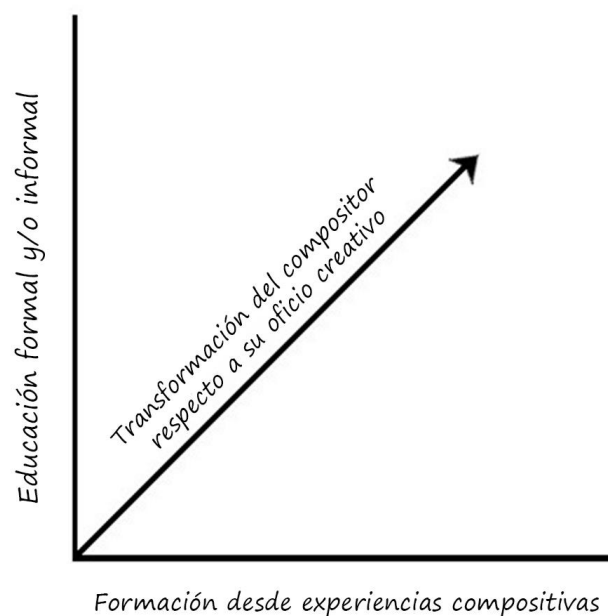
En el caso particular de *Elementa Vitae* la inexperiencia del compositor fue el factor que más influyó negativamente en la realización de la composición, sin embargo, se pudo observar que a pesar de ocasionar algunas dificultades también le permitió conocer y explorar el formato y las técnicas de una manera más libre y sin prejuicios, generando como resultado algunos nuevos conocimientos muy valiosos.

De igual modo, se pudo prestar especial atención a la forma en que el compositor aprovechaba las dificultades que se le presentaban para adquirir nuevos saberes y seguir adelante, logrando así un *avance notorio en su nivel compositivo*, en cuanto a sus decisiones técnicas y estéticas respecto a su quehacer creativo, obteniendo de este modo las habilidades necesarias para convertir una obra que era imposible de realizar con su nivel inicial en un hecho posible a fin de cuentas.

4.2.1 Componiendo al compositor

A partir de la elaboración del proceso compositivo de *Elementa Vitae* fue posible llegar a la conclusión de que aparte de ser un materializador de experiencias sonoras, *el compositor también se compone, se crea y se construye permanentemente* desde la formación que recibe –sea ésta formal y/o informal– como desde su experiencia compositiva en un diálogo permanente de saberes provenientes de ambas partes, los cuales conducen al compositor hacia una transformación –respecto a su oficio– para un mayor desarrollo de sus habilidades y un incremento inminente de su nivel compositivo en cuanto a su velocidad, cantidad y calidad de producción. El compositor puede oscilar entre estos dos ejes en distintos momentos y distintas proporciones para ir consolidando de alguna forma su proceso de formación como compositor.

Ilustración 5. Formación del compositor



Este modelo se puede encontrar tanto al interior de un proceso compositivo como en la sumatoria de varios de ellos.

A continuación se presentan una serie de reflexiones sobre algunos ítems que corroboran y sustentan dicho planteamiento, con el ánimo de ampliar y desarrollar con mayor detenimiento las ideas que de una u otra forma han llevado a su consolidación. Estos ítems son la formación previa, el aprender a componer-componer para aprender, el escucharse a sí mismo y dialogar con la obra y el criterio personal, profesional y artístico.

4.2.1.1 Formación previa

Aunque se obtuvieron una gran cantidad de aprendizajes a partir de la creación de la obra, se hace necesario mencionar que los conocimientos adquiridos previamente sirvieron de apoyo

fundamental para poder llevar a cabo la composición, y sin ellos habría sido casi que imposible abordar una obra de semejante magnitud.

Si bien, es posible conocer gran variedad de técnicas, herramientas y recursos compositivos desde diversas fuentes, no es sino hasta su aplicación práctica en una experiencia compositiva real, el momento en el cual, el compositor realmente las apropia como suyas y puede sacar provecho de la sonoridad que logra a través de ellas.

Para la realización de la composición se hizo necesario en primera instancia tener un acercamiento a diversas disciplinas musicales, con el ánimo de adquirir conocimientos que nutrieran la creación de la misma, esto debido a que se debe contar con algunos conocimientos mínimos relacionados con la notación musical, las lógicas propias del formato a trabajar, el uso apropiado de las técnicas escogidas, el manejo del programa de edición de partituras, entre otras, sin las cuales no habría sido posible iniciar la composición de *Elementa Vitae*.

4.2.1.2 Componer para aprender a componer

La obra *Elementa Vitae* se constituye como territorio de exploración y laboratorio musical, en el cual, se adquiere conocimiento a través de la propia experiencia compositiva, en la que interactúan sus saberes previos con los que aquí se obtienen. Así, *el compositor aprende su oficio desde el hacer mismo* en un proceso compositivo real.

4.2.1.3 Escucharse a sí mismo y dialogar con la obra

Junto a la toma de decisiones encontramos el escuchar la obra para entablar un diálogo con ella, pero ¿y si dejamos que la obra sola sea quien decide su rumbo?, ¿dónde queda el compositor?. Por ende, se hace necesario hallar una mediación entre compositor y obra, de la cual resulte el mejor producto posible.

Se hace necesario que el compositor esté capacitado para hacer una lectura crítica de sí mismo, de sus pensamientos, emociones, capacidades, fortalezas, debilidades y todo lo que pueda influir a fin de cuentas en la obra resultante. Esto con el fin de mantener el control propio y del rumbo la composición.

Con “escuchar la obra” no se hace referencia a prestar atención a las notas musicales que ésta pueda contener, es más profundo que eso, es interpretar lo que ella nos dice, no ser indiferente o hacer caso omiso a lo que suceda con ella, hay que escuchar sus advertencias, sus sugerencias, su esencia y el rumbo que desea tomar.

El compositor es quien en un primer momento decide la existencia de la obra, pero de ahí en adelante es la misma obra quien va buscando su camino y encontrando su esencia, tomando vida propia, lo que convierte al compositor en su intérprete más que en su creador. *Cada obra tiene su propia forma de ser y el rol del compositor es interpretar lo que ella quiere decir.*

4.2.1.4 Criterio personal, profesional y artístico

La toma de decisiones es una de las constantes a lo largo de la realización de una composición, porque desde el simple hecho de querer componer y empezar a hacerlo ya implica una decisión, un primer impulso. De igual forma, cada instancia del proceso requiere de la toma de decisiones que pueden afectar o influir radicalmente en la obra resultante.

Se pudo observar que la toma de decisiones se puede presentar en varios niveles, los cuales pueden ir desde el más mínimo detalle hasta las decisiones más radicales que puedan tener incidencia en el completo de la obra.

Del mismo modo, se observa que se pueden presentar en simultáneo o de manera sucesiva sobre diferentes elementos musicales, siendo cada decisión tan importante que puede alterar o afectar las demás. Dentro de esos elementos podemos encontrar las decisiones acerca de la

duración de una nota, su altura, el tipo de articulación que lleva, la dinámica, el timbre, etc. En un segundo nivel podemos encontrar la textura, el fraseo, el tipo de orquestación, la escala que se usa, la armonía correspondiente, la técnica compositiva a usar, los efectos que se piden, el formato, la plantilla instrumental, a qué tipo de agrupación va dirigida, el nivel de la misma, el espacio dónde se pretende sea interpretada, la duración, su dificultad, el público al que se aspira llegar, la notación a usar, el nombre, el impulso que lleva a la composición, el género o estilo de la obra, entre otras.

Por todo lo anterior se considera importante y necesario empezar a crear una conciencia crítica personal, profesional y artística del compositor desde las instancias iniciales de su proceso de formación respecto a su oficio y todo lo que éste implica.

4.2.2 El compositor del compositor

El compositor mismo es el encargado de crearse a sí mismo, de sobrellevar su propio proceso de formación, de trazar su ruta de aprendizaje y de aprovecharla o no, sin embargo, existen agentes externos que nutren significativamente dicho proceso, ya sea de forma indirecta o directa como en el caso del tutor. El rol de este último resulta fundamental, no solo por dar su opinión respecto a la obra, sino por proveer conocimiento “espontáneo” y “casual” desde su propia experiencia y experticia en el tema, proporcionando saberes que no se encuentran contemplados dentro de la educación formal ni informal. También se encarga de reorientar y encaminar la *conciencia creativa* del compositor en formación, la cual, dada su inexperiencia, aún no se encuentra consolidada, generando constantemente una serie de altibajos. En este

sentido, el hecho de contar con el acompañamiento del maestro Victoriano Valencia¹⁹ como tutor merece especial atención, ya que al ser un experto en el tema, su acompañamiento e intervención en cada instancia del proceso compositivo resulta trascendental para consolidar la obra *Elementa Vitae*.

4.2.3 El “compositor todero”

Se pudo evidenciar permanentemente varias facetas y roles que debía cumplir el compositor a lo largo de la composición, siendo algunos de los más importantes: El hecho de ser *compositor aprendiz y docente formador de sí mismo simultáneamente* –cómo aprende y cómo se enseña–, creador y crítico de sus acciones frente a la obra, compositor y orquestador de ideas musicales, editor de partituras, gestor cultural de sí mismo y de su obra, investigador y observador externo del proceso compositivo, y quizás en algún momento, director de la banda para hacer la lectura y/o el montaje de la obra, lo cual lo convierte en cierta forma en *intérprete de sí mismo*.

Se pudo observar a lo largo de la creación de *Elementa Vitae* que el compositor debía estar mutando por estos roles para cumplir con las funciones que requería la *cadena de producción*, la cual, en otros contextos serían cumplidas por diversos profesionales.

Éstas son algunas de las razones más importantes por las cuales se ha decidido acuñar el término de “compositor todero”, relacionándolo directamente al de “director todero”²⁰ tratado entre otros por Valencia.

¹⁹ Compositor y pedagogo colombiano de gran reconocimiento a nivel nacional e internacional especialmente en el medio de las bandas, debido a su amplia producción musical y su notable interés por la formación musical a partir de este formato.

²⁰ Mayor información en: “Bandas de música en Colombia. La creación musical en la perspectiva educativa” de Victoriano Valencia (2010).

4.2.4 El compositor como potencial pedagogo

Dentro de la indagación realizada sobre el contexto de las bandas, se pudo notar la relevancia del compositor como referente estético, pero más importante aún, como primer eslabón de la cadena de formación de los integrantes de la banda –más en un contexto como el nuestro–, debido a que por medio del repertorio que éste produzca –especialmente si es con esos fines– se pueden reforzar procesos de formación en diferentes niveles a través de una práctica musical colectiva. De igual forma, su repertorio puede ser tomado en algún momento como recurso para la formación de directores.

Además, cabe resaltar que *el compositor en formación de hoy día será el compositor formador del mañana.*

4.2.5 Una mirada al futuro del compositor

Se espera que el creador de la obra *Elementa Vitae* use los conocimientos adquiridos a través de esta experiencia compositiva para aumentar su cantidad y calidad productiva, a la vez que incursione en nuevos procesos compositivos que lo lleven a encontrar nuevos caminos y nuevas herramientas que puedan aportar del mismo modo a su formación. Valencia (2017) afirma que “la multiplicidad de territorios de acción creativa, (...) permite configurar la noción de un creador de múltiples identidades” (p. 110), lo cual, da pie y sirve de motivante para inmiscuirse más a fondo en las diversas posibilidades que ofrece el área de la composición musical.

También se prevee que el compositor siga con el proceso de gestión, tanto de sí mismo como de su obra, con el ánimo de que pueda dar a conocer su trabajo como compositor, y de igual modo, pueda proyectarse como un futuro transmisor de sus conocimientos a otros.

Por último, se espera que *siempre sea un compositor en formación* –independiente de su experticia o nivel compositivo– para que pueda sacar el mejor provecho de sus composiciones.

4.3 Técnicas que no engendran obra sino que solucionan preguntas

Es natural que en cada instancia del proceso surjan preguntas sobre cómo hacer las cosas, cómo proceder ante alguna situación o de qué manera se puede obtener la sonoridad deseada. Es allí donde las técnicas toman vital importancia y aparecen como respuesta a esos interrogantes, trazando una ruta y generando un camino de acción o simplemente proporcionando el material sonoro con el cual se va a proceder a trabajar. Es pertinente mencionar que, las técnicas surgen de los requerimientos de la obra, y no, la obra desde la aplicación de técnicas.

Resulta importante observar y analizar cómo en *Elementa Vitae* las técnicas emergen del dialogo que se establece entre compositor, obra e impulso extramusical, en donde se realiza una selección de los recursos compositivos con los que se cuenta previamente y se generan nuevas herramientas que sirvan de base para materializar de la mejor forma la obra emergente. Esto nos lleva a entender que, no es su aplicación deliberada sino las necesidades del momento las que determinan la conveniencia de usar una técnica y no otra.

Se considera fundamental enunciar las técnicas de las cuales se tuvo conocimiento a través de la creación de la obra *Elementa Vitae*, de igual forma, se presentan otras que emergieron de las necesidades propias de la misma, de las que hasta el momento no se tiene referencia de su utilización por parte de otros compositores.

Un elemento crucial para cualquier composición es lo referente a la orquestación, siendo *Elementa Vitae* un espacio de creación en el que se pudo observar de primera mano las múltiples opciones que surgen desde las posibilidades del formato, el cual, ofrece gran amplitud y diversidad de timbres que proporcionan herramientas para llevar a cabo la composición. Respecto

a esto, se ha encontrado que se puede obtener una sonoridad particular al asignar un fragmento musical a una determinada familia de instrumentos e incluso la combinación de varias familias o algunos instrumentos en específico, no obstante, aparecieron otros tipos de orquestación de los cuales hasta el momento no se había tenido conocimiento o simplemente no se era conciente de ellos, encontrando que, se puede orquestrar por zonas de ubicación de la banda, intentando crear un efecto estereo para el oyente y, de igual forma, puede hacerse por simpatía de registros, pretendiendo con ello, realizar una agrupación de instrumentos que den una combinación de timbres específica en cada parte del registro total de la banda, el cual, a fin de cuentas resulta ser *el instrumento del compositor*.

Otros aspectos de gran relevancia en lo que concierne a la orquestación son: La importancia del uso de reguladores en notas largas y la articulación que se da a cada nota y a cada rol musical, especialmente en los instrumentos de viento, ya que esto proporciona mayor movimiento y da más vida a cada sonido, generando un mayor impacto e interés en el oyente. Del mismo modo, aparece la opción de hacer cambios dinámicos por adición y sustracción de instrumentos, suministrando además, mayor o menor cuerpo a la sonoridad –según se desee–, y finalmente, el uso de apoyo escénico y efectos sonoros –no musicales– con el ánimo de enriquecer de algún modo la puesta en escena para la interpretación.

La armonía resulta ser otro elemento crucial para el abordaje de una composición, siendo ésta muy variable en *Elementa Vitae*, debido a los diferentes sistemas compositivos que se decidieron usar, sin embargo, se pudo observar cuatro tipos de tratamiento armónico recurrente, independientemente del sistema o técnica compositiva. El primero –y más tradicional– es la armonía de fondo, en la cual la intensidad dinámica y el movimiento rítmico tiende a ser menor. El segundo, es la escritura en bloque, en donde varias voces tocan simultáneamente con el mismo ritmo y en la misma dirección –en alturas diferentes–, creando así un movimiento armónico

constante en el que cada cambio de una nota de la melodía constituye un movimiento inevitable de la armonía. En el tercero, se observa un tratamiento armónico –con base en escalas modales– en donde la nota característica hace parte estructural del acorde. Por último, encontramos el tratamiento armónico con los materiales sonoros que se tienen a la mano o que proveen los sistemas compositivos, tratando de hallar relaciones de diferente tipo entre ellos, y buscando por medio de la exploración *encontrar y descubrir sonoridades*²¹ que sean de utilidad para llevar a cabo la obra.

4.4 Situar en la banda sinfónica

Se observa a lo largo de la composición la necesidad de familiarizarse con el formato, para tener una idea general de su escritura, su registro, su funcionamiento, sus mecanismos, sus cualidades y defectos, así como sus posibilidades e imposibilidades, entre otros. Esto debido a que el compositor se formó en otros contextos, lo que produjo una serie de dificultades a lo largo del proceso creativo.

Al componer para un formato con estas características se pueden obtener un sin fin de aprendizajes relacionados a factores como: Transposición, instrumentación, orquestación, ampliación y/o reducción de partitura, conocimiento acerca del movimiento bandístico a nivel nacional e internacional, entre otros.

Los conocimientos adquiridos gracias al trabajo con este formato se proyectan a futuro como fuente de saberes de gran utilidad para el compositor, quien posiblemente, puede verse encaminado a la creación para el mismo u otros formatos, siendo posible el uso posterior de

²¹ Se piensa en el compositor como un sujeto que descubre y encuentra sonoridades, las cuales manipula y organiza, mas no las crea.

técnicas y tratamientos del material sonoro presentes en la creación de *Elementa Vitae* o simplemente utilizando los conocimientos relacionados con el formato.

Una experiencia que reorientó el rumbo de la composición y que vale la pena acotar, fue el primer acercamiento real y de forma directa a una banda²² –mientras aún se estaba componiendo la obra–, teniendo la posibilidad de dirigirla en dos oportunidades por un lapso de tiempo entre diez a quince minutos cada una, lo que abrió de manera significativa la perspectiva sobre el formato y llevó a un replanteamiento de algunas decisiones referentes a la composición.

Una dificultad presente durante la creación fue el hecho de no poder tener la referencia auditiva de una banda real en cada momento de la composición, esto debido principalmente a factores como el tiempo de edición, el alto costo de las impresiones –además del desperdicio de papel– y el tiempo de la banda. No obstante, resultó ser de gran utilidad el uso de simuladores virtuales que emularan –si no a la perfección al menos lograr un acercamiento– la sonoridad de la banda.

Valencia (2017) afirma que “Finalmente, aquel compositor que emprendió un proyecto creativo para banda es ahora un compositor que se proyecta en y desde la banda” (p. 108).

²² La banda a la que se tuvo acceso fue la banda infantil-juvenil de Nocaima.

Conclusiones

En primera instancia resulta pertinente resaltar la importancia de generar un espacio de reflexión pedagógica, en el cual, un compositor en formación pueda a través de su propia *experiencia de creación reflexiva* desarrollar habilidades críticas sobre su oficio y todo lo que gira en torno a él, así como el tener una mayor conciencia de su proceso de formación.

Cabe hacer la acotación de que la documentación absoluta de todos los elementos que influyen en cada instancia de un proceso compositivo bajo estas características –duración, formato y nivel de experticia del compositor– es casi un imposible de realizar, debido a que las decisiones tomadas acerca del más mínimo detalle conllevan en su trasfondo un sinfín de pensamientos, sentimientos y emociones que de ser documentadas podrían abarcar incluso mucho más tiempo del utilizado para llevar a cabo la composición y muy probablemente harían falta demasiados detalles. Es quizás éste el motivo por el cual, la documentación que se hizo del proceso creativo de la obra *Elementa Vitae* contiene únicamente los datos generales que –se presume– tienen mayor relevancia dentro de la composición en relación con la investigación.

Se pudo observar que el mecanismo de investigación-creación emergente de la realización de esta obra mantiene a lo largo de su estructura una interacción permanente entre la acción, la reflexión y la reacción o la sistematización de la experiencia –el hacer, el deshacer y el rehacer–, siempre partiendo del conocimiento y la experiencia adquirida en cada instancia del proceso, inmerso persistentemente en una búsqueda constante de nuevos saberes, mejor calidad y mayor experticia en el campo.

Se obtienen una serie de reflexiones de corte pedagógico, en las cuales, se recoge y se expone el conocimiento adquirido a partir de la experiencia compositiva de la obra *Elementa*

Vitae, esperando sea de gran utilidad para el desarrollo de otros procesos compositivos, tanto del mismo compositor como de quienes tengan un acercamiento al presente trabajo.

En *Elementa Vitae* se puede observar claramente la importancia de la relación del compositor consigo mismo, con la obra y con el asesor, para lograr una mediación entre lo que espera el compositor de la obra, el camino que ella misma se labra y las sugerencias del tutor, con el ánimo de obtener el mejor resultado posible.

Resulta pertinente enunciar que este proyecto se constituye como un referente de gran importancia para investigaciones futuras en el campo de la investigación artística –investigación-creación–, debido a que se encontró que dentro de este ámbito se da prioridad a los trabajos que abordan prácticas artísticas cuyo foco es la interpretación, y en menor medida, a los que toman la creación como eje central. Además, cabe resaltar que el enfoque pedagógico con que se aborda el proceso compositivo en esta investigación da luces y abre camino a explorar más en esta línea a través de proyectos similares que se puedan llevar a cabo en la Universidad Pedagógica Nacional, especialmente en la Facultad de Bellas Artes.

A través de la realización del presente trabajo surge la opción de ver al compositor en formación como un futuro compositor formador, desde su producción artística como desde su quehacer en el campo de la docencia.

Referencias

- Alchourrón, R. (1991). *Composición y arreglos de música popular*. Buenos Aires: Ricordi Americana S.A.E.C.
- Carrillo, J. (2017). *Entrevista realizada al compositor de Elementa Vitae como parte del trabajo de campo (Autoentrevista, anexo 2)*. Bogotá.
- Copland, A. (1955). *Cómo escuchar la música*. México: Fondo de cultura económica.
- De María, M. (s.f.). *Composición integral*. (Publicación sin editorial).
- Graetzer, G. (1979). *La música contemporánea*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- Hurtado, J. (2000). *Metodología de la investigación holística*. Caracas: Fundación Sypal.
- Katayama, R. J. (2014). *Introducción a la investigación cualitativa*, 1-35. Lima: Fondo editorial de la Universidad Inca Garcilaso de la Vega.
- Latham, A. (2008). *Diccionario enciclopédico de la música*. México: Fondo de cultura económica.
- López-Cano, R., y San Cristóbal, Ú. (2014). *Investigación artística en música*. Barcelona: Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales del Fondo Nacional Para la Cultura y las Artes de México.
- Morgan, R. (1999). *La música del siglo XX*. Madrid: Ediciones Akal.
- Música académica contemporánea*. Recuperado de <https://es.scribd.com/document/265574432/Musica-academica-contemporanea-pdf>. Consultado el 14 de septiembre de 2017.

Plan Nacional de Música para La Convivencia (PNMC). (2012). *Manual para la gestión de bandas-escuela de música*. Bogotá: Ministerio de Cultura.

Puerto, J. (2016). *Vista panorámica: Tres piezas para banda sinfónica juvenil e infantil aplicando técnicas de composición características del siglo XX*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Facultad de artes - ASAB. Recuperado de <http://hdl.handle.net/11349/4479> <http://repository.udistrital.edu.co/handle/11349/4479>

Salvat, M. (1973). *La música contemporánea*. Barcelona: Salvat editores, S. A.

Stravinski, Í. (2006). *Poética musical*. Barcelona: Acantilado.

Valencia, V. (2010). *Bandas de música en Colombia. La creación musical en la perspectiva educativa*. Recuperado de <https://www.academia.edu/>: http://www.academia.edu/10626885/Bandas_de_M%C3%BAsica_en_Colombia._La_creaci%C3%B3n_musical_en_la_perspectiva_educativa. Consultado el 22 de Agosto de 2017.

Valencia, V. (2017). Música para banda en Colombia. Territorios, sentidos de la creación y rasgos del arreglista-compositor. (Pensamiento), (palabra) y Obra, 18, pp.101-111. Recuperado de <http://revistas.pedagogica.edu.co/index.php/revistafba/article/view/6287/5225>. Consultado el 13 de septiembre de 2017.

Anexos

(Contenido del CD)

- Anexo 1. Notas de campo
- Anexo 2. Entrevista al compositor de *Elementa Vitae* (Autoentrevista)
- Anexo 3. Score de *Elementa Vitae*
 - ✓ Anexo 3.1. Score *Aqua*
 - ✓ Anexo 3.2. Score *Ignis*
 - ✓ Anexo 3.3. Score *Aer*
 - ✓ Anexo 3.4. Score *Terra*
- Anexo 4. Hojas preliminares al Score
 - ✓ Anexo 4.1. Diagrama de ubicación de la banda
- Anexo 5. Carátula *Elementa Vitae*
- Anexo 6. Audios midi *Elementa Vitae*