



Universidad de Jaén

Centro de Estudios de Postgrado

INVESTIGACIÓN PERFORMATIVA A TRAVÉS DE LA PRÁCTICA INSTRUMENTAL:

Reinterpretación de la Danza del Molinero de
Falla mediante el uso de la tecnología.

Alumno/a: **Fernández Alamedas, Javier**

Tutor/a: **Prof. Dña. María Elena Riaño Galán**

Dpto: **Música**

Junio, 2019

AGRADECIMIENTOS

A mi tutora, María Elena, por clarificar mis ideas y guiarme en este camino.
A mis amigos 'Los Mejía', por mostrarme la magia del teatro y por su generosidad.
A Ana María y Valeria, por ser mis pilares y acompañarme en todo momento.

RESUMEN

Este trabajo está basado en la reinterpretación de la Danza del Molinero de Falla a través de la tecnología, y desarrolla un producto artístico en el que tiene lugar una hibridación de lenguajes – medios tradicionales y contemporáneos.

El proceso performativo constituye el núcleo de la investigación y supone el punto de partida que debe conducirnos a la consecución de los grandes objetivos que se han planteado. La experimentación y la reflexión son dos ingredientes fundamentales de este proceso, y tienen un gran peso en el estudio.

Los instrumentos principales empleados en la investigación son el piano, como elemento representativo de la tradición musical centroeuropea, y Novation Circuit, herramienta de creación musical electrónica. Para la documentación del proceso creativo se utilizará un cuaderno de campo.

Tras la investigación, se pretende haber creado un producto artístico, desarrollando procesos creativos a través de la experimentación musical. Se tratarán de abordar los retos de la educación musical en los Conservatorios y el uso y aplicación de la tecnología en las prácticas instrumentales contemporáneas.

En definitiva, se procurará ofrecer una visión actual del músico profesional, capaz de integrar en su figura creación, interpretación y educación.

ABSTRACT

This work is based on the reinterpretation of the Falla Dance of the Miller through technology, and it develops an artistic product in which takes place a hybridization of traditional and contemporary languages.

The performative process is the core of the research and it is the starting point that should lead us to achieve the great objectives that have been set. Experimentation and reflection are two fundamental ingredients of this process, and they are so important in the study.

The main instruments used in the research are the piano, as a representative element of the Central European musical tradition, and Novation Circuit, a tool for electronic music creation. We will use a field notebook for the documentation of the creative process.

After the investigation, it is intended to have created an artistic product, developing creative processes through musical experimentation. We will address the challenges of music education in the Conservatories and the use and application of technology in contemporary instrumental practices.

In short, we will try to offer a current vision of the professional musician, capable of integrating in his figure creation, interpretation and education.

ÍNDICE

Pág.	<u>I. PREÁMBULO</u>
10.	1. INTRODUCCIÓN
13.	1.1. Justificación del estudio
15.	1.2. Objetivos
	 <u>II. MARCO TEÓRICO</u>
18.	2. ANTECEDENTES
22.	3. TECNOLOGÍA Y PRÁCTICA INSTRUMENTAL CONTEMPORÁNEA
25.	4. RETOS EN LA EDUCACIÓN MUSICAL DE LOS CONSERVATORIOS
27.	5. MÚSICO PROFESIONAL: EL CURRÍCULO INTEGRADO
28.	5.1. Contexto curricular de las Enseñanzas Profesionales de Música
29.	5.2. Propuestas para el músico del siglo XXI
	 <u>III. MARCO METODOLÓGICO</u>
34.	6. METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN: ENFOQUE PERFORMATIVO
36.	7. DISEÑO DEL ESTUDIO
37.	7.1. La Danza del Molinero, Manuel de Falla
38.	7.1.1. Justificación de la elección de la obra
40.	7.1.2. Análisis de la obra
45.	7.2. Novation Circuit
46.	7.2.1. Baterías y sintetizadores
47.	7.2.2. Creación, grabación, reproducción, interpretación

- 48. 7.2.3. Patrones
- 49. 7.2.4. Otras funciones
- 50. 7.3. Diario de campo e instrumento acústico

- 51. 8. PROCESO PERFORMATIVO
- 51. 8.1. Previo
- 52. 8.2. Fase 1ª
- 57. 8.3. Fase 2ª
- 76. 8.4. Fase 3ª

IV. RESULTADOS Y CONCLUSIONES

- 80. 9. RESULTADOS
- 80. 9.1. La obra: cuestiones técnicas en la ejecución
- 84. 9.2. Discusión

- 87. 10. CONCLUSIONES
- 88. 10.1. Perspectivas futuras y limitaciones

V. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 91. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 99. ANEXO I

ÍNDICE DE IMÁGENES

Pág.

- 37. Imagen 1: Compás de farruca.
- 41. Imagen 2: Sección 'INTRODUCCIÓN'.
- 42. Imagen 3: Sección 'A' ('a').
- 42. Imagen 4: Sección 'A' ('b').
- 42. Imagen 5: Sección 'A' ('cadencia').
- 43. Imagen 6: Sección 'B'.
- 44. Imagen 7: Sección 'Reexposición' ('a').
- 44. Imagen 8: Sección 'Reexposición' ('b').
- 44. Imagen 9: Sección 'CODA'.
- 45. Imagen 10: Novation Circuit'.
- 60. Imagen 11: Percusión de la sección 'farruca'.
- 62. Imagen 12: Percusión de la sección 'b'.
- 64. Imagen 13: Percusión de la sección 'bulería'.
- 67. Imagen 14. Patrón de la sección 'coda'.
- 71. Imagen 15: Patrón de la sección 'b' (reexposición).

I. PREÁMBULO

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Justificación del estudio

1.2. Objetivos

1. INTRODUCCIÓN

La realización de una reinterpretación de la Danza del Molinero de Falla mediante el uso de la tecnología intenta ofrecer una visión globalizada del perfil actual que tiene el músico profesional formado en Conservatorios, y analizar cómo los múltiples conocimientos adquiridos a lo largo de años de aprendizaje pueden ser aplicados en campos diversos.

El músico que ha desarrollado su aprendizaje dentro del sistema de enseñanza de Conservatorio se convierte en un profesional multidisciplinar. Podría decirse que su actividad gira en torno a tres grandes ámbitos: interpretación, creación y educación. Este tipo de educación conduce al estudiante a través de alguno de estos ámbitos, por medio de los itinerarios académicos – intérpretes, compositores, pedagogos.

Sin embargo, esta división no siempre existió. Los grandes maestros del Barroco y del Clasicismo componían, interpretaban y enseñaban; y no es hasta el siglo XIX cuando se produce una clara separación entre intérprete y compositor. Esta separación junto al desarrollo de la técnica instrumental, especialmente en el piano, provoca como consecuencia la aparición del pedagogo.

Los planes de estudio vigentes persiguen la especialización, olvidando a menudo la integración de saberes. Sin embargo, la realidad del músico cuando finaliza sus estudios es otra y se vuelve imprescindible que sepa integrar de la mejor manera posible, creación, interpretación y educación, para encontrar su espacio en la sociedad actual. Esta investigación pretende abarcar estos tres campos.

CREACIÓN

La reinterpretación de Falla es llevada a cabo mediante una producción artística original, en la que se integran lenguajes e instrumentos tradicionales y contemporáneos. Esta fusión es desarrollada a través del piano, como elemento característico de la tradición musical centroeuropea, y Circuit, una herramienta tecnológica que utilizamos como instrumento.

Las decisiones tomadas a lo largo del estudio se basan en la experiencia y la experimentación. Interesan especialmente las reflexiones del artista, el porqué de sus acciones, el desarrollo del proceso creativo. Es a partir de esta información, independientemente del producto, de donde se extraen las conclusiones de este trabajo.

INTERPRETACIÓN

La práctica instrumental tiene lugar a lo largo del proceso y es fundamental para la elaboración de la obra. La formación del músico de Conservatorio, pianista en este caso, está muy focalizada hacia este terreno. El creador se sirve de las herramientas que posee el intérprete y las pone a disposición de la creatividad.

La conexión entre tradición y modernidad siguen presentes en todo momento. Se crea una simbiosis entre los conocimientos sobre interpretación pianística adquiridos durante años y los conocimientos por adquirir sobre interpretación electrónica. El resultado final es una hibridación performativa con una visión contemporánea.

EDUCACIÓN

La investigación supone un reto educativo para el artista, que debe experimentar en su propia figura los procesos de aprendizaje que necesita para llevar a cabo su producción. Esta experimentación se integra nuevamente al resto de ámbitos, creativo e interpretativo, siendo todos ellos interdependientes entre sí, lo cual resulta de mayor interés educativo que abordarlos por separado.

Creemos que las conclusiones extraídas tras la investigación pueden tener un alto valor pedagógico y una clara aplicación en el sistema de Conservatorios y las metodologías de lenguaje musical e instrumento, mostrándose acordes al momento tecnológico actual.

Dentro de este trabajo, el aspecto performativo es el que más peso tiene; no obstante, también se ha puesto la atención necesaria en aspectos de otra naturaleza, como el análisis estético y musical de La Danza del Molinero de Falla, el proceso de aprendizaje con Circuit o el marco teórico del que parte la cuestión.

Se ha diseñado, por tanto, una investigación performativa de naturaleza experimental, reflexiva y experiencial, que describe, a través de la propia producción artística y de los instrumentos de investigación empleados, los procesos creativos que han tenido lugar.

1.1. Justificación del estudio

La justificación del estudio ha venido motivada por la observación, a través de la propia experiencia, de la necesidad de tomar conciencia, por parte del músico, de su condición de creador, intérprete y educador.

Partiendo de esta autoexigencia, se ha diseñado una investigación performativa que integra elementos de cada uno de estos perfiles con el objetivo de llevar a cabo una producción artística a través de la práctica instrumental. Algunos de estos elementos ya están incorporados en los conocimientos que posee el músico, mientras que otros han tenido que ser adquiridos a lo largo del estudio.

La enseñanza instrumental que se ofrece en los Conservatorios está muy enfocada a la formación de intérpretes. Existen diversas salidas profesionales para este perfil, pero la realidad es que la gran mayoría de los músicos no desarrollan su vida laboral en torno a la interpretación exclusivamente.

Generalmente, el perfil educador convive con el perfil intérprete. Esta es una cuestión que está bastante asumida y que no se discute. Los grandes intérpretes dedican parte de su actividad a la docencia, y la mayor parte de los docentes, dedican parte de su tiempo a la interpretación en distintos ámbitos.

Compositores, arreglistas, músicos de jazz, bandas... El perfil creador suele aparecer con frecuencia de forma independiente, o unido tan solo a la interpretación, y representa una minoría de los músicos de Conservatorio. Se observa que los músicos formados en este sistema tienen este perfil cuando se especializan (itinerario de composición) o cuando emprenden un aprendizaje autodidacta a través de experiencias alejadas del Conservatorio.

La principal causa de esta realidad parece radicar en la configuración curricular de estas enseñanzas. Habilidades relacionadas con la creación, la improvisación o la educación auditiva son olvidadas a menudo en favor de la técnica. Esta

metodología conduce a una falta de autoconocimiento, exploración, experimentación y puesta en práctica de las capacidades creativas y de los conocimientos profundos del lenguaje que permitan al alumno llevar a cabo una creación. Resulta decepcionante que tras catorce años de formación, un número elevado de músicos sienta que no dispone de las herramientas necesarias para crear algo propio.

Los nuevos planes de estudios¹ insisten en la importancia de desarrollar la creatividad en las distintas materias que conforman el currículo de las Enseñanzas Artísticas; la improvisación se va incorporando progresivamente en las metodologías de aprendizaje instrumental; las nuevas tecnologías están cada vez más presentes en las programaciones y, en consecuencia, en el aula. La cuestión es si es suficiente o si aún estamos al principio del viaje.

Esta investigación es un camino de experimentación hacia la creación de un producto. Es un proceso vivo que obliga al músico, al artista, a explorar sus conocimientos y habilidades y ponerlas al servicio de la creatividad.

Esta investigación se basa en la reflexión y nace con el objetivo de explorar la creatividad del músico intérprete – educador, y así, presentar un profesional con una formación integral, capaz de integrar todos sus saberes y perfiles en una producción artística.

¹ Real Decreto 1557/2006, de 22 de diciembre, que fija los aspectos básicos del currículo de las Enseñanzas Profesionales de música <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-2007-1221>. Decreto 241/2007, que desarrolla el currículo en las Enseñanzas de Música en Andalucía <https://www.juntadeandalucia.es/boja/2007/182/6>. Orden de 25 de Octubre de 2007, que desarrolla el currículo en las Enseñanzas de Música en Andalucía <https://www.juntadeandalucia.es/boja/2007/225/4>.

1.2. Objetivos

Este trabajo se construye en torno a tres objetivos principales de los cuales derivan algunos otros específicos:

Objetivo 1: Realizar una producción artística reinterpretando la Danza del Molinero de Falla para piano y electrónica. El proceso de creación de la obra y la obra constituyen, en sí mismos, la propia investigación, que como se ha expuesto anteriormente, tiene un carácter performativo.

Objetivo 2: Desarrollar procesos creativos a través de la experimentación musical en todos sus ámbitos, armónico, melódico, rítmico y tímbrico. La reinterpretación de Falla utilizando una herramienta de creación electrónica (Circuit) y el piano abre un terreno idóneo para la experimentación musical, siendo dicha experimentación una parte clave dentro de la investigación.

Objetivo 3: Integrar ‘creación’, ‘interpretación’ y ‘educación’ en la figura del músico profesional. Este no es un aspecto que se observe de forma explícita dentro de la producción artística; nace del análisis y reflexión del artista y es fundamental para la investigación.

De estos objetivos principales derivan los siguientes específicos:

- Desarrollar conocimientos en torno al funcionamiento del instrumento Novation Circuit.
- Integrar las nuevas tecnologías en las Enseñanzas Artísticas como medio de desarrollo creativo y de acercamiento del aula a la sociedad actual.
- Introducir elementos identitarios del folklore y la música popular andaluza y el flamenco en la obra.
- Incorporar la improvisación dentro del proceso de creación como herramienta creativa y de experimentación.

- Integrar conocimientos de análisis, interpretación, historia, estética, armonía, composición, en la producción artística.
- Reflexionar sobre el papel del intérprete de música clásica en la sociedad actual y estudiar nuevos formatos de espectáculo que hibriden lenguajes e incorporen otras disciplinas artísticas.
- Poner en valor la necesidad de estimular la creatividad desde cualquier ámbito educativo, especialmente, las Enseñanzas Artísticas.

II. MARCO TEÓRICO

2. ANTECEDENTES

3. TECNOLOGÍA Y PRÁCTICA INSTRUMENTAL CONTEMPORÁNEA

4. RETOS EN LA EDUCACIÓN MUSICAL DE LOS CONSERVATORIOS.

5. MÚSICO PROFESIONAL: EL CURRÍCULO INTEGRADO

5.1. Contexto curricular de las Enseñanzas Profesionales de Música

5.2. Propuestas para el músico del siglo XXI

2. ANTECEDENTES

Para llevar a cabo la producción artística que nos ocupa, y en consecuencia, la investigación, es fundamental realizar un análisis de los estudios previos y los antecedentes en la materia que nos permita contextualizar la cuestión y nos ayude a conocer el punto del que partimos. Se han realizado búsquedas bibliográficas en torno a las cuestiones fundamentales del trabajo, poniendo el foco de atención en la hibridación o integración de lenguajes artísticos y el uso de la tecnología en contextos creativos, interpretativos y educativos.

Cuando hablamos de hibridación en términos musicales, nos referimos a un proceso que afecta la relación entre los estilos tradicionales y los estilos innovadores en la música. Según Steingress (2004) la hibridación musical debe ir más allá de la mezcla de estilos, la imitación o la improvisación; y solo, cuando la innovación se produce en las tres dimensiones esenciales de la música – formal, semántica y sociocultural – puede considerarse hibridación musical.

En este sentido, la hibridación puede presentarse de distintos modos partiendo de elementos que proceden de formas de expresión musical diferentes: 1) la adición de elementos ajenos, 2) la oposición de diferentes estilos, 3) la transformación del marco rítmico, sonoro, tonal y formal (instrumentación, construcción formal, acompañamiento rítmico y tonal), 4) la transformación gradual de la expresividad individual del músico (Steingress, 2004).

Se observan ciertos estilos musicales concretos en los que la experimentación con el lenguaje se ha desarrollado, en mayor medida, originando nuevos géneros y estilos. Es el caso del jazz y el flamenco, aunque también es común en otros estilos como el rock, el pop o la música electrónica.

Al respecto de la integración estilística, dice Varela:

El caso emblemático de esta fertilización de géneros ha sido el proceso que aún hoy se vive en la escena del Sur de Manhattan en Nueva York. Allí conviven de modo único las influencias provenientes del jazz, el rock, la composición académica hasta encontrarse con el punk y lo que a uno se le pueda ocurrir. [...] También debe decirse que las cosas no sólo suceden en Nueva York, [...]. El australiano residente en Holanda Jon Rose hace de su violín una máquina de contar la historia de la música occidental [...]. Los grupos de cámara con instrumentos académicos y eléctricos son moneda corriente en Holanda, las escenas de Amsterdam y La Haya traen a personajes tan disímiles como el Loos Ensemble, En Maarten Altena Ensemble, David Damm, Luc Houtkamp, la comunidad Kraakgeluiden o los inefables The Ex. En Japón, las músicas de Keiji Haino o tantos otros y la ex URSS y el camino abierto por el hoy desaparecido Sergey Kuryokhin son sólo algunos puntos de un notable y (sólo en su aspecto) anárquico mapa de nuevas formas de música (Varela, 2004, p. 49).

En España se observan numerosos trabajos sobre el flamenco andaluz como construcción artística híbrida, realizados por Steingress (2004); así como la tesis doctoral de Barrera (2014), que realiza una investigación sobre la hibridación y globalización en el flamenco y la música indie.

El propio arte flamenco ha mostrado históricamente su capacidad para transformarse y fusionarse con otros géneros y estilos. Desde Camarón de la Isla y Paco de Lucía, grandes precursores de esta fusión en el flamenco, hasta Rosalía, pasando por Enrique Morente, El Cigala, Diego Carrasco o José Mercé.

La misma tendencia se observa en el jazz que desde su aparición se ha servido de la integración de lenguajes para evolucionar y transformarse a lo largo de los años. El jazz en sí mismo es fruto de una hibridación.

Si nos acercamos al mundo del piano y la música clásica, existen diversos proyectos de gran interés que buscan integrar distintos lenguajes en un solo espectáculo. La integración es el camino para que la música no muera (Rodiles, 2019).

Los pianistas Noelia Rodiles y Moisés P. Sánchez desarrollaron en 2018 el programa de concierto “Músicas al encuentro: jazz & clásica” en la Fundación Juan March, Madrid:

Es una maravilla. Mostramos la influencia de un género en otro. Yo interpreto clásica, con obras de Debussy, Gershwin e incluso Chopin, que encuentran su relación en el piano de Moisés Sánchez, quien toca obras de jazz y blues. Al final, lo unimos todo en un personaje como es el gran Bernstein (Lahoz, 2019²).

El grupo valenciano En Clave de Clot³, realiza actuaciones en las que fusiona clásico y flamenco. Según lo definen ellos mismos, se trata de “una fiesta musical en la que se encuentran y entrelazan dos mundos diferentes y alejados, la cultura y la obra de grandes compositores del barroco como Bach, Bocherini, Pachelbel con versiones propias inspiradas en clásicos del flamenco”.

En el campo de la música electrónica, destaca el proyecto Symphoniacs⁴, que reúne dos géneros que a primera vista podrían parecer extremos, clásica y

² Publicado en la revista digital Platea Magazine, el 14 de Enero de 2019 en la sección entrevistas <https://www.plateamagazine.com/entrevistas/5967-noelia-rodiles-la-integracion-es-el-camino-para-que-la-musica-no-muera>.

³ Sitio web <http://www.enclavedeclot.com/>.

⁴ Sitio web <http://www.symphoniacs.com/>.

electrónica. Symphoniacs es considerado como un grupo en constante expansión formado por músicos clásicos destacados; un movimiento creativo de los talentos más grandes de la actualidad, que no discriminan entre la música clásica y la electrónica y se apasionan por crear algo completamente nuevo.

Andy Leomar, pianista de formación clásica y fundador del proyecto, tuvo la idea de reunir a jóvenes virtuosos clásicos de todo el mundo. Leomar dirige el ensamble clásico formado por violinistas, violonchelistas y pianistas en el escenario mientras completa la experiencia musical con secuenciadores, sintetizadores y cajas de ritmos para agregar sonidos y ritmos electrónicos.

Jeff Mills⁵, afamado músico y Dj, une música clásica y electrónica en sus producciones. En 2017 estrenó "Planets", junto a la Orchestra Sinfonica do Porto, un híbrido entre la música clásica y la electrónica inspirado en "Los Planetas" de Gustav Holst.

Los ejemplos de Leomar y Mills nos muestran las dos tendencias actuales en las prácticas instrumentales que hibridan clásica y electrónica, el perfil de músico clásico tradicional que se aproxima a la electrónica y el perfil de Dj que se acerca al repertorio clásico. No obstante, se observa que este tipo de proyectos no es muy habitual, y la fusión clásica – electrónica no es una práctica demasiado extendida.

A pesar de ello, el momento de desarrollo tecnológico que vivimos nos lleva a replantear las formas de expresión artísticas tradicionales:

La convergencia de medios tecnológicos, cada vez más y más fáciles de integrar, ha dado lugar a una enorme multiplicación de prácticas artísticas, a la aparición de lo que -siguiendo las categorías de la antigua Estética- podríamos llamar nuevos géneros o tipologías artísticas. Sin embargo, las fronteras entre estas "tipologías" se vuelven difíciles de trazar; los nuevos

⁵ Sitio web <https://www.axisrecords.com/#artist>.

y viejos medios y las nuevas y viejas formas de expresión se hacen híbridas y se reformulan constantemente en busca de nuevas formas de hacer visibles conceptos, ideas y reflexiones, pero también en busca de nuevas experiencias para el espectador/usuario (Gómez, 2010⁶).

La gran cantidad de recursos tecnológicos que existen en la sociedad actual y que tenemos a nuestra disposición, invitan a explorar nuevos caminos de expresión musical y artística. La integración de lenguajes tradicionales y contemporáneos se convierte en una vía de experimentación hacia el futuro y, al mismo tiempo, una forma de aproximarnos a prácticas artísticas del pasado desde posiciones presentes.

3. TECNOLOGÍA Y PRÁCTICA MUSICAL CONTEMPORÁNEA

La música ha sido, según Ruesga (2004), el campo artístico que más se ha transformado a lo largo del siglo XX. El desarrollo tecnológico, los medios de comunicación de masas y a la vez cierto grado de democratización de la cultura, facilitado por la aparición de las industrias culturales y la generalización de la educación, han contribuido a que la música haya alcanzado dimensiones inéditas en épocas pasadas (Ruesga, 2004).

⁶ Publicado en la revista digital Interartive. Contemporary art + thought, Número #19, Marzo 2010
<https://interartive.org/2010/03/arte-hibrido-chatonsky>.

Los aparatos electrónicos nos han permitido producir sonidos y timbres desconocidos hasta el momento, y nos han dado la posibilidad de fabricar directamente las frecuencias de las que se compone el sonido, así como filtrar sonidos ya existentes y reducirlos a sus componentes esenciales (Eco, 1996, citado por Ruesga, 2004, p. 7).

Las nuevas tecnologías están provocando procesos de hibridación que se originan como recurso creativo (Ruesga, 2004), y que pueden ser acogidos de forma desigual en diferentes contextos, constituyendo así diferentes formas de capital cultural (Bourdieu, 2000).

Aunque la música que ha sido creada a partir de la tecnología se ha hecho muy popular en los últimos años, hay que reconocer que ya tiene un largo camino recorrido desde inicios del siglo XX. A pesar de ello, el momento actual se ha convertido en el de mayor desarrollo y uso de la tecnología en las prácticas artísticas, dada la creciente oferta de aplicaciones de creación musical: secuenciadores, sintetizadores virtuales, samplers, baterías digitales, filtros, editores de audio, etc. (Dyjament, 2004).

La música electrónica implica una nueva manera de percibir y producir los sonidos. Debemos entender, por tanto, que la tecnología se ha convertido en un modo de producción y de consumo de la música popular contemporánea (Adell, 2004).

Este mismo autor señala que la relación entre la música y sus productores y receptores se ha modificado en los últimos años, desde la aparición de la electrónica. Esta irrupción plantea un debate en torno a la autenticidad de la música e implica que, en ocasiones, la tecnología se tache de adulterante y falsa (Adell, 2004).

Puede observarse cierta desconfianza a la hora de adjudicarle al ruido capacidades de transformación; el sampler ha terminado por aislar a los sonidos

de su contexto originario convirtiéndolos en una mercancía como otra cualquiera (Cambiasso, 2004). En el camino de transformación, lo que desaparece es el contenido.

La artista Rosalía, que fusiona trap, electrónica y flamenco, y la crítica que existe alrededor de ella, es un claro ejemplo del debate que se produce al respecto:

“Rosalía ha sido acusada de apropiación cultural” (García, 2018⁷).

“Se fusionan críticas desde la cultura gitana, por la apropiación de un género y un léxico muy circunscrito a la etnia” (Mohore, 2018⁸).

“Lo que le están criticando a Rosalía, ya se lo dijeron a Camarón” (Arjona, 2018⁹).

Si prestamos atención, cada nuevo avance que se produce en torno a la tecnología musical acaba provocando conflictos en la estética musical y en sus valores. Debemos, por tanto, tal y como expone Adell (2002), considerar a la tecnología como un elemento de extrema importancia en la definición sonora y estilística de la música y un catalizador del cambio musical.

⁷ Visto en <https://www.yorokobu.es/cronica-jonda/>.

⁸ Visto en <https://magnet.xataka.com/preguntas-no-tan-frecuentes/rosali-apropiacion-que-se-acusa-malamente-robar-cultura-gitana-andaluza>.

⁹ Visto en <https://www.revistagq.com/moda/articulos/parecidos-rosalia-y-camaron-flamenco-mal-querer-critica-tendencias-musica-2018/31689>.

4. RETOS EN LA EDUCACIÓN MUSICAL DE LOS CONSERVATORIOS.

La utilización de las TIC ha revolucionado los sistemas de composición, interpretación, producción y consumo musical, y por consiguiente, la educación. Ferreiro (2015) afirma que no es fácil encontrar información suficiente para determinar bajo qué condiciones las TIC pueden apoyar a la enseñanza musical profesional y superior en los Conservatorios de Música, por lo que se considera necesaria la investigación en estos contextos.

La música elaborada con dispositivos electrónicos integra al compositor y al intérprete en una sola figura. Este nuevo perfil de músico aparece, en ocasiones, sin la necesidad de una formación musical específica.

Ante el panorama que se plantea con la aparición de las TIC, Brunner (2000) establece una serie de transformaciones a las que se enfrenta la educación, y que podemos, en gran medida, extrapolar a las enseñanzas musicales:

- El conocimiento está en constante expansión y renovación.
- La escuela deja de ser el único canal a través del cual accedemos al conocimiento y la información.
- La palabra deja de ser el único soporte para la comunicación educacional.
- La escuela no debe actuar como si las competencias que forma, los aprendizajes a que da lugar y los tipos de inteligencia que supone en los alumnos, pudieran limitarse a las expectativas formadas durante la Revolución Industrial.
- Las herramientas tradicionales utilizadas en los procesos de enseñanza – aprendizaje están dejando de ser las únicas.
- La educación ingresa en la esfera de la globalización.

La utilización de las TIC permite un aprendizaje musical más lúdico a través de las nuevas herramientas que nos ofrece la tecnología actual (Cabrelles, 2011). La mayoría del profesorado utiliza las TIC como herramienta de programación didáctica, y, aunque existe vida más allá del editor de partituras, no es sencillo encontrar recursos suficiente en las aulas de música y en los Conservatorios (Díaz, 2008).

En este sentido, el profesorado es uno de los agentes responsables de integrar las TIC en la educación. Cabrelles (2011) formula las siguientes propuestas:

- Favorecer el aprendizaje de los alumnos como principal objetivo.
- Utilizar los recursos psicológicos del aprendizaje.
- Estar predispuesto a la innovación.
- Valorar la tecnología por encima de la técnica.
- Poseer una actitud positiva ante la interacción de nuevos medios tecnológicos en el proceso de enseñanza-aprendizaje.
- Conocer y utilizar los lenguajes y códigos semánticos (icónicos, cromáticos, verbales).
- Aprovechar el valor de comunicación de los medios para favorecer la transmisión de la información.
- Adoptar una postura crítica, de análisis y de adaptación al contexto docente de los medios de comunicación.
- Integrar los medios tecnológicos como un elemento más del diseño curricular, con enfoque constructivista.
- Diseñar y producir medios tecnológicos.
- Seleccionar, organizar y evaluar recursos tecnológicos.
- Investigar con medios e investigar sobre medios.

Entre los recursos TIC más utilizados en las enseñanzas instrumentales, destacan las grabaciones digitales de audio y vídeo, recursos de audio y vídeo digitales como youtube o spotify, editores de partituras, recursos educativos en internet. Este tipo de tecnología nos ayuda a valorar el proceso de enseñanza – aprendizaje, el grado de dominio de las estrategias de práctica, la implicación real con las piezas de estudio, el grado de atención y concentración que pueden mantener los alumnos (De Castro, 2015).

5. MÚSICO PROFESIONAL: EL CURRÍCULO INTEGRADO

La realización de este estudio, en el que se lleva a cabo una hibridación de lenguajes artísticos a través de la tecnología, intenta, por otro lado, analizar las características del currículo de las Enseñanzas Profesionales de Música y ofrecer una visión actualizada del Conservatorio y su sistema de aprendizaje musical.

La realidad del mundo en el que vivimos exige a los sistemas educativos de enseñanzas regladas y no regladas, ofrecer al alumnado una formación integral, en la que, además de desarrollar los contenidos específicos del currículo, se alcancen competencias que asienten los valores y conocimientos necesarios para vivir en una sociedad plural y democrática: desarrollo personal, social y profesional.

5.1. Contexto curricular de las Enseñanzas Profesionales de Música

El desarrollo creativo y personal del alumnado de Conservatorio constituye una parte esencial dentro de su formación como músicos. Para poder llevarlo a cabo una enseñanza de calidad, resulta fundamental abordar estas cuestiones desde el currículo, tomando como referencia el marco legislativo actual.

El Real Decreto 1557/2006, de 22 de diciembre, que fija los aspectos básicos del currículo de las Enseñanzas Profesionales de música, establece entre sus objetivos generales:

d) conocer los valores de la música y optar por los aspectos emanados de ella que sean más idóneos para el desarrollo personal.

Y entre sus objetivos específicos:

g) Interrelacionar y aplicar los conocimientos adquiridos en todas las asignaturas que componen el currículo, en las vivencias y en las experiencia propias para conseguir una interpretación artística de calidad.

Por otra parte, es competencia de las Comunidades Autónomas complementar el currículo que establece el Estado. En el caso de Andalucía, esta regulación viene legislada a través del Decreto 241/2007 y la Orden de 25 de Octubre de 2007, que desarrollan el currículo en las Enseñanzas de Música en Andalucía. Estos textos establecen que *“las enseñanzas profesionales de música tienen como objetivo contribuir a desarrollar en el alumnado las capacidades generales y los valores cívicos propios del sistema educativo y, además, las capacidades siguientes [...]”*

El diseño de un currículo integrado es una de las claves para ofrecer al músico una formación completa y conectada con la realidad. La interdisciplinariedad, constituye uno de los principios fundamentales para poder diseñar y desarrollar

los currículos con el objetivo de formar el individuo que la sociedad requiere (Cabrera y del Río, 2012).

5.2. Propuestas para el músico del siglo XXI

El hecho de preguntarnos qué es realmente ser un buen músico – plantearnos si depende de la técnica, o de los conocimientos estéticos que poseamos, o de la capacidad de improvisación o de creación, o de la capacidad expresiva – nos aporta, según Romero (2017) una serie de ventajas:

- Ayuda a construir sentido crítico en músicos y aficionados.
- Descarta ciertos mitos sobre la cuestión.
- Rellena una laguna teórica. Es una pregunta de investigación perfectamente lícita.
- Abre una entrada más hacia la pedagogía musical.
- Ayuda a la autoestima de los futuros músicos.
- Inicia líneas de investigación de directo interés para los músicos prácticos.

El sistema de enseñanza musical sigue, en muchos casos, anclado en el pasado, y la mayoría de los conservatorios no forman a los estudiantes para el mercado laboral del S. XXI. Cuando el alumnado finaliza sus estudios, no se siente suficientemente preparado para los nuevos retos del mercado de trabajo actual (Muñoz, 2015).

Veamos una serie de propuestas¹⁰ interesantes orientadas a cubrir esta necesidad que podrían llevarse a cabo en el Conservatorio:

- Desarrollar proyectos creativos con diversas posibilidades educativas: trabajo a partir de una composición de música popular, del alumno, proyectos multimedia, interdisciplinarios, improvisación estructurada, etc.
- Solicitar para la prueba de acceso que una de las piezas haya sido compuesta después de 1900, o que el alumno realice una composición o improvisación propia.
- Preguntar a los estudiantes qué creen que estarán haciendo en 10-15 años.
- “Do It Yourself project”: estudias una obra tú mismo sin ayuda de ningún profesor.
- Trabajo específico de la lectura a primera vista.
- Promover el consumo de cultura y arte: el alumno debe ir a un mínimo 12 conciertos profesionales y escribir una crítica sobre ellos.
- “Keyboard lab”: un espacio para aprender sobre instrumentos originales.

No hablamos de romper con todo el sistema actual de enseñanza de los Conservatorios, hacer una revolución e implantar uno nuevo y diferente; lo interesante sería poder mantener aquello que funciona y a la vez, avanzar hacia el futuro: llevar la sociedad al aula y el aula a la sociedad, formar músicos capaces de integrar habilidades y saberes, ofrecer una educación de calidad.

¹⁰ Propuestas realizadas por Heather Dawn Taves, profesor de piano en la Universidad Wilfrid Laurier de Waterloo, en Canadá <http://www.artsjournal.com/sadow/2012/12/path-breaking-piano-curriculum.html>

III. MARCO METODOLÓGICO

6. METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN: ENFOQUE PERFORMATIVO

7. DISEÑO DEL ESTUDIO

7.1. La Danza del Molinero, Manuel de Falla.

7.1.1. Justificación de la elección de la obra

7.1.2. Análisis de la obra

7.2. Novation Circuit

7.2.1. Baterías y sintetizadores

7.2.2. Creación, grabación, reproducción, interpretación

7.2.3. Patrones

7.2.4. Otras funciones

7.3. Diario de campo e instrumento acústico

II. MARCO METODOLÓGICO

8. PROCESO PERFORMATIVO

8.1. Previo

8.2. Fase 1^a

8.3. Fase 2^a

8.4. Fase 3^a

6. METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN: ENFOQUE PERFORMATIVO

Este trabajo está basado en la creación de una producción musical original, concretamente, una reinterpretación para piano y electrónica de la Danza del Molinero de Manuel de Falla, y en el análisis del proceso creativo de la misma. En su desarrollo, se ha empleado principalmente una metodología performativa que se adentra en los campos de la investigación performativa y educativa.

La actividad artística que desarrollan creadores e intérpretes no se ha entendido históricamente como un trabajo científico sino como una experiencia casi mágica e indescriptible, fruto de la inspiración (Zaldívar, 2008). Según López-Cano y San Cristobal (2014), generalmente, se espera que una investigación artística produzca tres tipos de resultados: una obra artística, un escrito académico que se articule con la anterior y una defensa oral destinada a responder preguntas, describir el proceso que se llevó a cabo, debatir sobre las propuestas de la investigación, etc.

Este estudio se focaliza en la creación del producto artístico y, por medio de la experimentación performativa, la documentación del proceso y la reflexión posterior, es complementado con el presente escrito académico y la posterior defensa oral. La relación entre el trabajo escrito y la práctica artística es estrecha en este caso, y se ubica en el nivel “interdependencia” según López-Cano y San Cristóbal (2014). El escrito de investigación ofrece argumentaciones sobre lo que se realiza en el ámbito creativo, mientras que la obra ejemplifica a su vez las reflexiones aportadas en el escrito.

La investigación en las artes debe servir para superar el nivel de la transmisión de la técnica (sin que ésta sea por ello desplazada) al nivel de la transmisión de las metodologías creativas (Sánchez, 2009). Este tipo de estudios está sirviendo

para reconsiderar las propias prácticas artísticas y pueden tener importantes repercusiones para la investigación sobre las relaciones en la Escuela (Hernández, 2007).

La información recogida en el diario de campo a través de la práctica y creación instrumental se presenta, en este trabajo, en forma de sesiones. Estas sesiones recogen datos relativos a cuestiones técnicas, decisiones, retos, progresos, etc. y se desarrollan entre los meses de Febrero y Junio.

La creación se lleva a cabo utilizando un piano de cola, que en ocasiones podrá ser sustituido por uno digital si la práctica tiene lugar en horario nocturno, y a través de un instrumento de producción electrónica, formado por dos sintetizadores, cuatro baterías y un secuenciador. La obra que se va a reinterpretar es la Danza del Molinero de Manuel de Falla, por lo que contaremos con un ejemplar de la misma sobre el que trabajar.

Cada una de las sesiones es documentada detalladamente en un diario de campo, que está formado por un cuaderno de notas y el teléfono móvil; concretamente, la cámara para las fotos y vídeos, y la grabadora para el audio. El diario de campo no solo servirá para articular posteriormente la parte escrita de la investigación; es una parte esencial dentro del proceso creativo, ya que constituye un elemento que permite analizar con un alto grado de detalle cada paso que se da en la creación, y ayuda al artista en la toma de decisiones.

Las conclusiones se extraen del propio producto artístico creado, pero también, y especialmente, de la reflexión personal. Éstas serán expuestas en la parte final de este trabajo y servirán para dar cierre a la investigación.

7. DISEÑO DEL ESTUDIO

El presente estudio tiene una naturaleza principalmente experimental, experiencial, reflexiva y performativa. El proceso creativo que nos ocupa es, en sí mismo, el proceso de investigación de este trabajo, y requiere de elementos propios y particulares de la figura del artista para poder desarrollarse: emociones, recuerdos, lugares, sensaciones...

Resulta complejo describir cómo se desarrollan los procesos creativos y se conectan con la mente del artista; en ocasiones, ni el propio artista conoce los mecanismos internos que favorecen la inspiración y le llevan a crear algo. Podemos, no obstante, analizar las distintas fases del proceso, los acontecimientos y toma de decisiones que tienen lugar en cada una de estas fases, así como los instrumentos que se han utilizado en la investigación.

Los elementos fundamentales para llevar a cabo este estudio, que constituyen los instrumentos de la investigación, son: la obra “La Danza del Molinero” de El Sombrero de Tres Picos, de Manuel de Falla, en su versión para piano solo; Novation Circuit, para desarrollar la parte de música electrónica; piano de cola tradicional, para desarrollar la parte de música acústica; diario de campo, formado por cuaderno de anotaciones y Smartphone (cámara de vídeo, cámara de fotos, grabadora).

En los siguientes apartados se realiza una descripción de estos instrumentos, y se exponen las aportaciones de tipo conceptual, procedimental y actitudinal que han hecho a la investigación.

7.1. La Danza del Molinero, Manuel de Falla.

La danza del molinero de Manuel de Falla es una pieza dancística del Cuadro Segundo del ballet “El sombrero de tres picos”, basado en la novela homónima de Pedro Antonio de Alarcón, con coreografía de Léonide Massine y con Picasso como diseñador. Este ballet muestra las actitudes y aspiraciones de la Andalucía rural de la época, a través de la sátira y de los líos amorosos del molinero, su mujer y un corregidor. El argumento en sí no desprende tanta importancia como el interés de los tres autores por los aspectos propios de la cultura popular y el folklore.

Después de su estreno, Falla escribió dos suites orquestales con el mismo título, que hoy día se interpretan con más frecuencia que el ballet. El propio compositor escribió la versión para piano, la cual ha sido utilizada en este trabajo¹¹.

La Danza del Molinero, también denominada Farruca, constituye uno de los momentos con más carácter flamenco de la obra, y se incorporó al ballet en una versión posterior, para el lucimiento del bailarín solista. La farruca se hace presente a través de los motivos rítmicos del inicio, que siguen apareciendo a lo largo de la danza. El ‘compás’ de la farruca es similar al de unos tangos lentos, con la principal característica de dejar la primera parte del compás en silencio, marcando los tres siguientes:

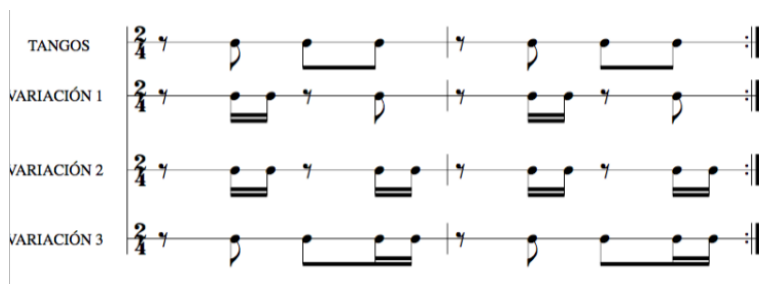


Imagen 1: Compás de farruca.

¹¹ El Sombrero de Tres Picos, Manuel de Falla. Arreglo para piano: Manuel de Falla. London: J. & W. Chester, Ltd., 1921. Plate J. & W.C. 9710

7.1.1. Justificación de la elección de la obra

La elección de la obra para la presente investigación se realizó una vez empezado el proceso de investigación, y por tanto, el proceso de creación. Antes de poder decidir sobre qué obra del repertorio pianístico se iba a inspirar la producción artística, era necesario tener en cuenta algunas consideraciones fundamentales.

TÉCNICA

La ejecución final de la producción artística implica, por parte del intérprete, un gran control técnico de los instrumentos que debe utilizar en la misma; en este caso, el piano y la caja de ritmos y sintetizador Novation Circuit. El hecho de tener que manipular los dos instrumentos de forma simultánea, condiciona la elección de la obra pianística sobre la que trabajar. Obras de gran dificultad técnica supondrían un hándicap a la hora de integrar Circuit en la interpretación.

ASPECTOS ANALÍTICOS

Puesto que esta es una investigación que profundiza en la integración del lenguaje pianístico tradicional y el lenguaje musical contemporáneo, concretamente la música electrónica, es interesante, a la hora de escoger la obra de piano, pensar en repertorio que incluya una gran variedad de elementos característicos de la escritura pianística tradicional: variedad de texturas (secciones rítmicas, melodía acompañada), contrastes dinámicos, modulaciones, efectos de pedal, cuestiones de agógica, etc. Esta riqueza en la escritura abre infinitud de vías de cara a la experimentación sonora.

Por otra parte, la obra que se escoja no debe tener una duración muy extensa (entre 3 y 5 minutos), puesto que se ha previsto que la producción final dure alrededor de 10 minutos.

MOTIVACIÓN PERSONAL

La motivación personal es un aspecto fundamental dentro de los procesos de creación. Es evidente que la obra de piano elegida para llevar a cabo la investigación debe tener integrada una carga motivacional fuerte desde el primer momento.

Entra en juego aquí, además, la identidad del artista. En qué contexto creció, se formó y desarrolló sus relaciones sociales. Dónde busca la inspiración. Quiénes son sus referentes.

ELECCIÓN DE LA OBRA

La justificación de la elección de la Danza del Molinero de Manuel de Falla para esta investigación nació de la reflexión acerca de todos estos puntos, y supuso una decisión meditada en el tiempo, una vez iniciada la fase de experimentación y aprendizaje del proceso creativo.

- No es una obra técnicamente difícil, lo que permite al intérprete ejecutarla con solvencia y manipular Circuit a la vez.
- Posee una escritura pianística rica y variada: contrastes temáticos, texturales y dinámicos, elementos rítmicos (acentos, patrones rítmicos propios del flamenco), variedad en los tipos de ataque, en la pedalización en las

indicaciones agógicas, modulaciones, final explosivo. La duración original es de unos 3' 30".

- Es una obra con la que tengo una vinculación personal especial, y que interpreto frecuentemente en mis recitales.
- Como andaluz, me siento identificado con el arte flamenco y en consecuencia, con aquellos autores que han buscado en el mismo su inspiración, como es el caso de Falla. La elección de esta obra nace de lo que soy, de mi identidad como artista; y me permite, de alguna forma, ensalzar el valor patrimonial de la música popular andaluza, el folklore y el flamenco.

7.1.2. Análisis de la obra

La pieza tiene un carácter enérgico e incluso brusco. Se trata de una farruca escrita en compás de dos por dos y en La menor, aunque con una naturaleza claramente modal, lo que provoca cierta ambigüedad tonal.

El primer fragmento no forma parte de la Danza del Molinero, aunque es común, en la versión para piano, incluirlo en la interpretación. Se trata de una INTRODUCCIÓN a la pieza, que imitando el punteo de la guitarra, presenta un tema de carácter libre y con tintes flamencos. Todo gira alrededor del acorde de Sol Mayor y la escala de Sol en modo Frigio (sol – la bemol – si natural – do – re – mi bemol – fa – sol), característico del flamenco.



Imagen 2: Sección 'INTRODUCCIÓN'.

A continuación comienza la Danza del Molinero propiamente dicha, con la primera gran sección de la obra, que llamaremos 'A'. Esta se divide en dos secciones contrastantes entre sí: 'a' – 'b'.

La 'a', inspirada en el compás de la farruca, presenta un tema de carácter rítmico en torno al modo Frigio y la Cadencia andaluza (La m – Sol M – Fa M – Mi M). Las notas que utiliza Falla en el II grado, incorpora sonidos propios de la guitarra flamenca (7ª Mayor y tensión 11).

La 'b' contrasta con 'a' y está compuesta por un tema melódico, con acompañamiento de acordes desplegados y con un carácter más íntimo e incluso melancólico. En este fragmento, Falla sigue utilizando armonías y escalas propias del flamenco, que otorgan a la obra su peculiar sabor andaluz.



Imagen 3: Sección 'A' ('a').



Imagen 4: Sección 'A' ('b').

La sección 'A' concluye con unos compases finales, de tipo cadencial, que utilizan material de 'a' y que llamaremos 'cadencia'. Están escritos en torno al acorde de Sol Mayor en función de Dominante, y es una sección que prepara el cambio de tonalidad que se avecina.



Imagen 5: Sección 'A' ('cadencia').

Después de 'A', aparece la sección 'B' o 'COPLA'. Ésta suele aparecer frecuentemente en las obras de los autores españoles del nacionalismo. Suele tener un aire libre, cercano a la figura del cantaor. En este caso, el motivo de 'B' aparece con gran fuerza rítmica en Do menor/Mi b Mayor (el autor se mueve

entre ambas), y mantiene en su estructura armónica la cadencia andaluza y los acordes con tensiones flamencas características.



Imagen 6: Sección 'B'.

A continuación se reexpone la sección 'A', con algunos pequeños cambios:

- 'a' permanece prácticamente igual que en la primera exposición.
- 'b' introduce algunos cambios más, integrando a través de un contrapunto muy elegante el material melódico de 'b' con algunos de los motivos que aparecieron en la sección 'cadencia'.



Imagen 7: Sección 'Reexposición' ('a')



Imagen 8: Sección 'Reexposición' ('b').

Para finalizar, la 'CODA'; amplia, con un ritmo frenético, creciente y progresivo (*più animato*), crescendo hasta el final (*fortissimo*) y gran energía (*marcattissimo*). Los acordes con los que concluyen aparecen de forma repentina y sorpresiva.



Imagen 9: Sección 'CODA'

La estructura final de la obra sería la siguiente:

Introducción – A (a – b – cadencia) – B o COPLA – A' (a' – b') – CODA

7.2. Novation Circuit



Imagen 10: Novation Circuit'

Circuit es un instrumento musical electrónico que se compone por una caja de ritmos, dos sintetizadores y un secuenciador de 6 pistas y 16 pasos. Circuit permite crear música, almacenarla, reproducirla o interpretarla en directo.

Sus 32 pads de goma y con iluminación individual son el componente principal para activar las funciones del instrumento. Incluye ocho controles giratorios (potenciómetros) que permiten variar los timbres de las baterías y los sintetizadores. Incorpora, además, otros controles para activar distintas funciones.

A continuación, realizaremos una breve explicación de su funcionamiento, sin convertir este apartado en un manual de usuario de la herramienta. Por tanto, centraremos las explicaciones en aquellos aspectos de Circuit más relevantes para la investigación que nos ocupa.

7.2.1. Baterías y sintetizadores

Circuit tiene cuatro pistas independientes para las baterías. Lo que nos permitiría crear patrones, por ejemplo, de bombo, caja, plato y palmas. Se incluyen un total de 64 sonidos base de batería que pueden ser modificados con los ocho potenciómetros, lo que nos da un sinfín de posibilidades tímbricas. Cualquiera de estos sonidos puede ser utilizado en cualquiera de las cuatro pistas de batería.

Las pistas para los sintetizadores son dos. Cada sintetizador contiene 32 sonidos propios que, al igual que en las baterías, se multiplican gracias al papel de los ocho potenciómetros con los que se puede variar el timbre. Existe una gran variedad de escalas asociadas a los sintetizadores que podemos seleccionar partiendo de cualquier nota de la escala cromática: mayor, menor, dórica, frigia, mixolidia, blues, pentatónica, bebop dórico, tonos enteros, marva, toti, cromática, entre otras.

Podemos crear patrones que combinen las cuatro pistas de batería y las dos pistas de sintetizadores, y reproducirlas a la vez. Para realizar una producción en la que necesitemos abordar más sonidos, tendremos que utilizar diferentes sesiones. Cada sesión te permite la utilización de 6 pistas, y por tanto, 6 sonidos. Es posible pasar de una sesión a otra fácilmente en el modo reproducción.

El papel de los potenciómetros es clave. Cada potenciómetro es un control giratorio que modifica el timbre (distorsión, filtros, tono estático, etc.). Lo interesante es que sean giratorios; de esta forma, cada potenciómetro encierra multitud de posibilidades tímbricas en función de cuánto giremos la ruleta. La combinación de los distintos potenciómetros origina sonidos nuevos.

7.2.2. Creación, grabación, reproducción, interpretación

Circuit puede ser conectado a equipos de sonido externos en mono o estéreo, pero incorpora un altavoz propio y una salida de auriculares para poder trabajar cómodamente sin necesidad de conectar equipo. Es posible utilizar Circuit con pilas, además de con el adaptador de corriente. Estas dos características aportan una gran comodidad a la hora de trabajar con el instrumento en cualquier lugar, pues es totalmente portátil y autosuficiente.

Una vez hemos creado nuestros patrones rítmicos y melódicos tenemos la posibilidad de guardarlos en una sesión. Esta sesión puede reproducirse más adelante, puede ser editada durante la reproducción en directo, podemos guardar los cambios que se hayan incorporado durante la reproducción o no guardarlos, puede eliminarse para crear una nueva. Circuit cuenta con 32 espacios para guardar sesiones.

Podemos utilizar Circuit en nuestras interpretaciones en directo aunque no hayamos grabado nada previamente. Con Circuit podemos crear, almacenar y reproducir, o interpretar en directo como si se tratase de una batería con cuatro instrumentos y un sintetizador con dos teclados.

Para llevar a cabo la grabación de los sonidos, tanto de batería como de sintetizador, existe la posibilidad de grabarlos mientras los interpretamos, para lo que es crucial tocarlos en tempo para que el secuenciador los ubique correctamente, o de introducirlos uno a uno manualmente.

7.2.3. Patrones

Los patrones de creación en Circuit están formados por 16 pasos; o lo que es lo mismo, patrones de 16 pulsos o tiempos. El tempo puede ser modificado, de modo que de partida, tenemos bastantes posibilidades.

Con un tempo lento pueden generarse patrones de varios compases (cuatro compases de 4/4; ocho compases de 2/4), con la limitación de que solo podremos utilizar figuras medias y largas como la negra, la blanca o la redonda. Con un tempo más rápido, el patrón no podría contener tantos compases, pero podrían introducirse figuras más breves, como la corchea, la semicorchea o la fusa (un compás de 2/4, un compás de 4/4, dos compases de 2/4, etc.).

Una limitación aparente es la imposibilidad de crear patrones rítmicos ternarios. Para ello, cada sesión cuenta con la opción de crear 8 patrones diferentes, que pueden ser combinados entre sí de diferentes maneras. Así, uniendo dos patrones (16 pasos cada uno), obtenemos un patrón más grande de 32 pasos. Uniendo tres patrones (16 por 3, 48 pasos), se obtiene un patrón que nos permite hacer compases ternarios (48 es múltiplo de 3).

Si se suman los 8 patrones disponibles, se obtiene un patrón de 128 pasos, en el cual, junto al factor tempo, pueden integrarse compases y figuras de infinitud de modos.

Otra función interesante, que solo puede aplicarse a los sintetizadores, es el 'length', que permite alterar la duración de un patrón entre 1 y 16 pasos. Las baterías no pueden integrar esta función.

7.2.4. Otras funciones

Circuit incluye diferentes funciones para manipular los patrones creados. Algunas de las más interesantes, de cara a esta investigación, son las siguientes:

- 'FX': Permite añadir efectos de reverberación y delay a cada una de las pistas individuales, así como configurar los parámetros del efecto.
- 'Gate': Sirve para controlar el número de pasos que queremos que dure una nota; es decir, la duración de los sonidos. Es muy útil para crear notas largas mantenidas.
- 'Patterns': Es el botón que nos muestra las ocho memorias para patrones de cada pista en cada sesión.
- 'Velocity': Configura el volumen de cada sonido individual asignado en cada paso.
- 'Mixer': Es el mezclador de Circuit y permite configurar el volumen de cada una de las pistas, así como silenciarlas momentáneamente.
- 'Tempo': Sirve para ajustar el tempo de la sesión en la que estamos trabajando.
- 'Filter': Puede modificar de forma radical el sonido general. Controla un filtro de paso bajo al girarlo en sentido antihorario (se acentúan los sonidos graves) desde la posición central, y un filtro de paso alto al girarlo en sentido horario (se atenúan los sonidos graves).

7.3. Diario de campo e instrumento acústico

El análisis y documentación de todo el proceso se llevó a cabo a través del diario de campo, formado por un cuaderno de anotaciones y la cámara y la grabadora del móvil. Este instrumento permitió, por un lado, almacenar todas las cuestiones técnicas que se plantearon durante el estudio. Por otro lado, nos ayudó a exteriorizar de alguna forma, a través de palabras, imágenes y vídeos, los elementos más abstractos que tienen lugar en la mente del artista: reflexiones, inspiración, decisiones, inquietudes.

Se convirtió, a la vez, en una herramienta muy interesante desde el punto de vista de la creación. Documentar los procesos creativos nos permitió volver sobre nuestros pasos, estudiar fases anteriores del proceso e incorporar las conclusiones que extraemos de este estudio para seguir produciendo la obra. En este sentido, es bastante común el uso de audio e imagen para documentar el proceso. Menos usual es la realización de anotaciones de tipo técnico y reflexivo.

Un instrumento obvio, pero imprescindible en este estudio, es el piano. No solo constituye, junto a Circuit, la principal herramienta de creación y ejecución musical de la obra final; es también el punto de partida tanto de la investigación como del artista.

Buena parte del conocimiento necesario para la creación que nos ocupa, nace del lenguaje musical tradicional propio de la tradición centroeuropea, del repertorio para piano de los siglos XVIII y XIX, y del piano en sí mismo, como instrumento musical.

8. PROCESO PERFORMATIVO

A continuación se presenta la información recogida a través del diario de campo en el que se detalla el proceso de creación de la obra. Ha sido dividido en tres fases y recoge datos relativos a aprendizajes con Circuit, experimentaciones llevadas a cabo, decisiones que se han tomado en cada momento del proceso, progreso de la obra, conclusiones extraídas tras las sesiones y retos que se han planteado.

Este diario se extiende temporalmente desde el mes de Febrero de 2019 hasta el mes de Junio y tiene un carácter personal y reflexivo, por lo que me tomaré la licencia de narrarlo en primera persona. La exposición del proceso performativo se ha redactado a modo de diario, de forma que el lector pueda transportarse “casi en tiempo real” al momento del hecho creador

8.1. Previo

Febrero. ‘TOMA DE CONTACTO’

Previo

La primera sesión ha sido en realidad una reunión informal con un buen amigo, Antonio Carlos. Antonio es quien me va a prestar Circuit para que pueda llevar acabo mi investigación y es la persona idónea junto a la cual comenzar este camino. Él lleva utilizando Circuit varios meses y ha tenido la oportunidad de realizar varias creaciones con ella para anuncios de radio y para la compañía de teatro con la que trabaja, ‘Los Mejía’.

Estuvimos en su casa, después de cenar. Me mostró cómo funciona Circuit a través de distintos ejemplos. Me enseñó también sus creaciones y me habló de los tutoriales que hay en YouTube. Su aprendizaje se ha llevado a cabo a través

de tutoriales, manuales de instrucciones y su propia experimentación, partiendo de sus experiencias y conocimientos musicales previos; por lo que está convencido de que no me resultará complicado incorporarla en mi investigación.

Tras esta agradable reunión, extraigo las siguientes conclusiones:

- Antonio maneja Circuit con gran soltura y rapidez, desde mi posición me ha resultado difícil de usar. He comprendido las posibilidades que ofrece la máquina, pero tras esta reunión no tengo demasiado conocimiento de la misma como para poder usarla eficientemente.
- Circuit ofrece multitud de posibilidades, aunque tiene también algunas limitaciones, según me ha contado Antonio y he podido comprobar. Es importante trabajar con la herramienta para ver a fondo los recursos con los que cuento.
- En este momento, el siguiente paso es descargar tutoriales (manuales escritos y vídeos de YouTube), estudiarlos y empezar a experimentar con Circuit para aprender los comandos que la hacen funcionar, y desarrollar mi destreza para usarla.

8.2. Fase 1ª

Febrero. 'CIRCUIT'

Fase 1ª

Siento que ahora sí empiezo con la investigación. A lo largo de las siguientes sesiones me he centrado en aprender cómo funciona Circuit, estudiando los

tutoriales, experimentando y mecanizando paulatinamente sus funciones principales.

Paralelamente, me he planteado qué obras del repertorio pianístico podrían ser adecuadas para llevar a cabo la investigación que me ocupa, teniendo en cuenta las características de Circuit y de la propia investigación.

Sesión I. Lectura

La primera sesión la he dedicado a leer el manual de usuario de Circuit. Creo que sería mucho más productivo tener la máquina conmigo en el momento de la lectura, para ir probando todas sus funciones; pero aún no la he recogido y leer el manual me ayuda a situarme.

Esta lectura clarifica muchos aspectos de mi investigación. Empiezo a comprender las posibilidades que se abren ante mí y en este punto, ya he decidido que la obra pianística que utilice pertenecerá al repertorio nacionalista español.

Sesión II. Tutorial: caja de ritmos

He encontrado una serie de tutoriales en español, producidos por Zentralmedia y conducidos por el productor David Amo, que exponen una visión bastante completa del funcionamiento de CIRCUIT. Aunque en mi diario de campo describo en profundidad todos los conocimientos que extraigo de estos tutoriales, buena parte de esa información aparece en el apartado *NOVATION CIRCUIT* de este trabajo, por lo que no vea necesario incluirla aquí de nuevo.

En esta sesión he visualizado el capítulo uno, que es básicamente de introducción y en el que se describen las conexiones, controles y funciones de

Circuit, y el capítulo dos. En el segundo se explica cómo funciona la caja de ritmos que incorpora Circuit, con la que podemos crear los patrones de percusión de nuestras obras o canciones, y es un capítulo que demanda experimentar con la máquina.

He dedicado toda la tarde a crear patrones rítmicos. Las combinaciones son infinitas y Circuit es bastante intuitiva una vez que empiezas a dominarla. Es una herramienta muy atractiva y he conseguido estar muy conectado con la actividad que estaba haciendo.

Me surgen las primeras dudas: Circuit crea patrones de 16 pasos ¿cómo puedo crear un patrón, por ejemplo, de 12, 24 o 48 pasos? Me interesan estos números concretamente, porque he intentado hacer una bulería (12 tiempos) y con los 16 pasos no funciona. Creo que en el manual explicaba cómo hacerlo, pero lo investigaré en otra sesión.

Sigo dando vueltas a la obra. Creo que con Falla podría hacer un guiño al flamenco. Espero encontrar la forma de hacer ritmos más complejos con Circuit.

Sesión III. Tutorial: sintetizadores

Sigo trabajando con Circuit y los tutoriales y he visualizado un capítulo más. El tercer capítulo está dedicado a explicar el funcionamiento de los dos sintetizadores incluidos en Circuit, y ayuda a conocer sus sonidos y aprender a crear secuencias con ellos.

A los parámetros que se pueden controlar con la caja de ritmos – instrumentación, ritmo, timbre, intensidad y velocidad – se añaden dos nuevos en el manejo de los sintetizadores: melodía y armonía. Por lo tanto, se amplían más aún las posibilidades de experimentación.

He dedicado buena parte de la sesión a realizar pequeñas creaciones utilizando los sintetizadores. Incluso he combinado por primera vez los sintetizadores y la caja de ritmos.

Uno de los retos al que me enfrento es memorizar todos los comandos que requiere Circuit para ser utilizada con soltura. De momento, a través de la práctica, voy interiorizando muchos de ellos; creo que es la mejor forma.

Sesión IV. Tutorial: creación

Los tres vídeos que quedan en esta serie de tutoriales, muestran funciones generales de Circuit que podemos aplicar una vez hayamos creado nuestros patrones con la caja de ritmos y los sintetizadores: mezcla, efectos, automatización, combinación de patrones dentro de una misma sesión.

Después de muchas horas experimentando con Circuit a lo largo de estas primeras sesiones, creo que conozco la máquina lo suficiente como para poder empezar a realizar la obra que articula mi investigación. Por tanto, voy a pasar a la siguiente fase y empezar a crear mi producto artístico.

Con esta sesión he descubierto al fin cómo desarrollar un tiempo de bulería. Aunque los patrones son de 16 pasos, existe la posibilidad de combinar hasta ocho patrones diferentes dentro de cada sesión, pudiendo pasar de uno a otro, o sumándolos entre sí. Por lo tanto, para hacer una bulería, que se compone de doce tiempos, tan solo tengo que combinar tres patrones dentro de una sesión. Un patrón de 16 pasos multiplicado por 3 patrones nos da un patrón de 48 pasos, que al ser múltiplo de 12, es ideal para desarrollar este palo del flamenco.

Por otra parte, ya me he decidido con la obra pianística que voy a reinterpretar. Tras ver varias opciones y estudiarlas detenidamente, la obra que sustentará mi producción artística será La Danza del Molinero, de El Sombrero de Tres Picos,

del compositor andaluz Manuel de Falla, y que ya ha sido analizada y justificada en el punto *LA DANZA DEL MOLINERO, MANUEL DE FALLA*.

Una vez concluida esta fase, a la que he denominado 'CIRCUIT', extraigo las siguientes conclusiones:

- Mi contacto previo con Circuit me dejó la impresión de que ésta era una herramienta compleja. En el momento actual no lo veo de esta forma. Exige un proceso de aprendizaje y práctica para dominarla, pero dicho proceso está siendo muy motivador, divertido y apasionante. Circuit es una muy intuitiva y con un diseño muy atractivo. ¡Engancha!, es como un videojuego.
- Las posibilidades de Circuit son infinitas en torno a timbre, ritmo, melodía, armonía, etc. Estoy satisfecho habiendo elegido esta herramienta para llevar a cabo mi investigación.
- Empiezo a sentirme “atrapado” cuando utilizo Circuit, en la zona, como diría Ken Robinson. Creo que estoy en un buen punto a nivel creativo, intentaré aprovecharlo.
- El hecho de tener decidida la obra pianística que voy a reinterpretar, me abre nuevas formas de trabajo. Me encuentro pensando en este trabajo mientras conduzco, ando por la calle o intento dormir. Todo lo que se me ocurre lo apunto.

8.3. Fase 2ª

Febrero - Abril. 'PROCESO CREATIVO'

Fase 2ª

Sesión I. Plan de trabajo

Tengo previsto realizar un plan de trabajo para ser eficiente. Sin embargo, he pensado algunas cuestiones que quiero probar con Circuit y el piano, por lo que la primera parte de esta sesión la estoy dedicando a experimentar.

Siguiendo con lo previsto, he analizado en profundidad la Danza del Molinero, prestando mucha atención, especialmente, a las secciones, los cambios de tipo tonal, textural o temático que aparecen y la estructura general. Una vez hecho el análisis, paso a diseñar grosso modo la parte electrónica de la producción.

Este es solo un planteamiento inicial, que probablemente variará con el tiempo, pero que en el momento actual me ayuda a planificar el trabajo:

1ª sección (c. 1 – c. 14). INTRODUCCIÓN

INTRO con Circuit y piano. Circuit sin ritmo. Crear textura con los sintetizadores que servirá de base para la introducción del piano.

2ª sección (c. 15 – c. 23). 'a' (SECCIÓN 'A')

Tiene un carácter rítmico y un pulso claro. El piano es potente y enérgico. Con Circuit crearé un patrón principalmente rítmico, ya que el piano lleva mucha armonía. Puedo incorporar algún efecto con el sintetizador.

3ª sección (c.23 – c. 32). 'b' (SECCIÓN 'A')

Con un carácter más lírico, aparece un tema melódico en la voz superior y un acompañamiento arpegiado en la inferior. Esta es una sección más íntima, por lo que se debe pensar en un patrón, quizás, más minimalista, buscando timbres suaves y agradables.

4ª sección (c. 32 – c. 38). 'cadencia' (SECCIÓN 'A')

No tengo ninguna idea en este momento para esta sección. Necesito saber cómo estará construido 'A' antes de decidir cómo hacer el final de 'A'.

5ª sección (c. 39 - 50). 'copla' (SECCIÓN 'B')

La copla imita a un cantaor flamenco y tiene un carácter más libre, por lo que se presta a ser modificada o variada. El tema es enérgico y directo, y creo que podría funcionar muy bien en un compás de bulería. De hacer la bulería en algún lugar, sería en este.

6ª sección (c. 50 - 66). 'A' (reexposición)

Es pronto para saber cómo plantear esta sección. Sí sé que tendré que tener en cuenta, si finalmente incluyo la bulería, cómo volver al compás binario.

7ª sección (c. 67 - 90). CODA

Creo que la Coda tiene potencial para poder encontrar un momento en el que el piano deja de tocar y toda la tensión se desarrolla a través de Circuit, creando texturas y ritmos cada vez más complejos.

Sesión II. Empezando por el principio

Estoy trabajando en la 'Introducción'. He configurado las escalas de los sintetizadores para poder obtener un acorde de sol mayor con séptima y novena (sol – si natural – re – fa – la bemol). La escala de sol frigio me permite crear este acorde.

Se trata de un acorde largo ('gate' para alargar la duración de los sonidos) con el que pretendo crear una base sonora sobre la que aparezca el motivo del piano. Estoy probando timbres y ya he encontrado 3 candidatos que me convencen.

Sesión III. Continuando por el principio

Sigo trabajando en la 'Introducción'. He descubierto, por casualidad, un efecto que me gusta mucho. Cuando acorto el patrón del sintetizador de 16 pasos a uno solo, consigo que las notas del acorde suenen entrecortadas. Lo interesante es que manipulando algunos potenciómetros, dejan de sonar intermitentemente y el acorde se mantiene.

He decidido introducir manualmente cada nota del acorde durante la interpretación. Consigo, de esta forma, una tensión progresiva. Después, manipulo el 'filter' y los potenciómetros para modificar el sonido. Éstos, además de alargar el acorde, producen algunos efectos de distorsión que me gustan mucho para ser utilizados brevemente, una vez que suena la parte del piano (potenciómetros 7, 8 y 2).

Tras crear la base electrónica con la que empieza la obra, me voy al piano para probar cómo suena todo. Realizo algunas pruebas y determino cómo "cortar" el sonido (de forma brusca, aprovechando el gran silencio que hay escrito en la partitura). El resultado me gusta mucho. Por el momento voy a avanzar, y ya regresaré a esta sección más adelante para pulir detalles.

Sesión IV. Farruca

Para iniciar esta sección, 'a' ('A'), voy a mantener el timbre que utilicé en el sintetizador en la 'Introducción', para darle cierta unidad. Por lo tanto, puedo seguir trabajando dentro de la misma sesión de Circuit (en la sección anterior solo he utilizado un sintetizador). Los elementos nuevos que quiero incorporar son el sintetizador 2 y las cuatro baterías.

Lo primero que voy a hacer es elegir timbres. Para ello, he creado un patrón rítmico provisional utilizando las 4 pistas de batería. Tras muchas pruebas, escojo los sonidos que me interesan (bombo, caja, dos pistas con palmas) y ajusto sus timbres con los potenciómetros.

Una vez hecho esto, trabajo en el patrón rítmico definitivo y ajusto el tempo. El patrón equivale a 2 compases de la Danza del Molinero. He decidido hacerlo así porque el motivo rítmico de la farruca ocupa 2 compases. Con este patrón y este tempo, cada paso del secuenciador equivale a una corchea. El resultado es el siguiente:

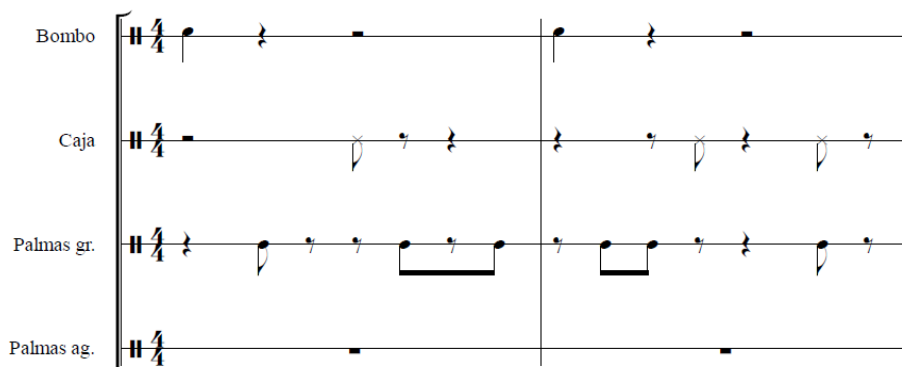


Imagen 11: Percusión de la sección 'farruca'

- **Bombo:** un golpe en el paso 1, otro golpe en el paso 9 (patrón de 16 pasos). Esto se traduce en un golpe de bombo al principio de cada compás. Coincide

con el silencio característico de la farruca (que hace el piano) en la primera parte del compás.

- **Caja:** golpe en el paso 5 (3er tiempo del primer compás), que provoca un contratiempo lógico de la caja con el bombo; y golpes en los pasos 12 y 15, que crean un contratiempo más “particular” en el segundo compás.
- **Palmas graves:** los golpes crean diversos contratiempos (pasos 3, 6, 8, 10, 11, 15)
- **Palmas agudas:** están presentes en todos los pasos del secuenciador (todas las corcheas) con el fin de crear un continuo rítmico inmutable.

Nota aclaratoria: El patrón que se ha presentado en este punto es el definitivo de la producción final. La realidad es que en esta sesión creé 4 patrones diferentes (con diferencias sutiles), y fue más adelante cuando decidí quedarme con éste.

Sesión V. 'b': sintetizadores

Continúo trabajando con la siguiente sección dentro de 'A' ('b'). Se me ha ocurrido reproducir con uno de los sintetizadores el acompañamiento que realiza la mano izquierda en esta sección (mi – fa – la – si – mi – fa – la - si), para ello, programo la escala de la menor en esta sesión e introduzco estas notas en el sintetizador 2, que incorpora sonidos más suaves que se ajustan más a lo que busco aquí. En el sintetizador 1 programo una nota larga y aguda, que sonará constantemente durante la sección (nota la).

Con los sonidos de los sintetizadores ya agregados en Circuit, solo queda pulsar el botón de reproducción y experimentar con los timbres hasta encontrar el sonido que me gusta para cada uno de ellos. Este debe ser un sonido menos estridente, íntimo, apagado y lejano, dadas las características del tema que sonará desde el piano.

Sesión VI. 'b': baterías

Experimentar con el ritmo es más sencillo, puesto que se eliminan los parámetros altura y armonía, que sí aparecen en la creación de melodías y acordes. Solo ritmo.

He creado varios patrones que me gustan, se integran bien con los sintetizadores y tienen sentido en esta sección, y he escogido los sonidos que me interesan para cada pista de batería. A continuación expongo el definitivo, aunque no fue hasta sesiones posteriores cuando me decidí por él. Con un tempo el doble de rápido que en la sesión anterior, he creado un patrón de un solo compás de cuatro por cuatro; es decir, un patrón de 16 pasos (cada paso es una semicorchea) para un compás de la Danza del Molinero.



Imagen 12: Percusión de la sección 'b'

- **Bombo:** un solo golpe en la parte fuerte del compás (paso 1). Sigue habiendo un golpe de bombo al principio de cada compás, al igual que en la sección anterior, únicamente que el timbre de este bombo es diferente.
- **Tom:** contratiempo en las partes 1 y 2 del compás (golpe en los pasos 1, 3, 4 y 6).

- **Caja china (o similar):** ritmo complejo que combina contratiempos y acentos en partes fuertes, y que se desarrolla a lo largo de todo el compás (pasos 2, 5, 6, 7, 8, 9, 11, 12, 14 y 15)
- **Plato (tipo charles):** ritmo complejo que sirve de contrapunto al anterior (pasos 2, 6, 7, 13, 14, 15 y 16).

Sesión VII. Bulería

Avanzo en la obra y doy un pequeño salto, ya que no tengo muy claro cómo cerrar la sección 'A' ('cadencia') ni cómo empezar la sección 'B' o 'copla'. Por tanto, voy a tratar de crear la bulería, que iría acoplada aquí, y posteriormente trataré de encajar todo.

Para empezar, creo un patrón más largo, que sea múltiplo de 3 con el fin de poder insertar una bulería flamenca, que tiene 12 tiempos. Combinando 3 patrones de 16 pasos obtengo uno de 48, que es perfecto para hacer el ritmo que busco.

He creado un ritmo sencillo primeramente, usando las 4 pistas de batería, para buscar los sonidos más adecuados. Necesito un sonido profundo para marcar bien los acentos (bombo), y sonidos agudos para crear las polirritmias internas (palmas, castañuelas, cajón, etc.).

Una vez seleccionados los sonidos empiezo a crear el patrón rítmico. Lo tengo bastante claro en mi mente, por lo que sale relativamente rápido. El patrón, que se compone de 48 pasos, permite hacer dos compases de bulería (12 tiempos) completos (2 pasos del secuenciador por cada tiempo de la bulería):

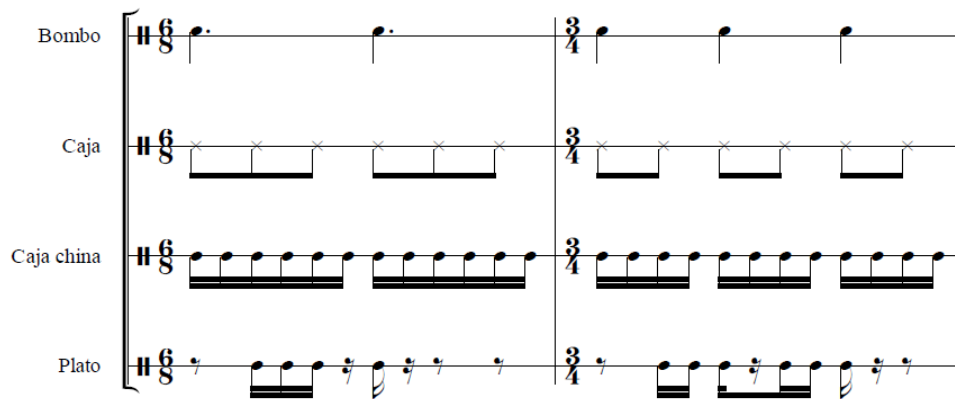


Imagen 13: Percusión de la sección 'bulería'

- **Bombo:** golpes en los pasos 1, 7, 13, 17, 21 (primero compás de bulería) y en los pasos 25, 31, 37, 41, 45 (segundo compás de bulería). Con estos golpes estoy creando un compás que combina la acentuación binaria y subdivisión ternaria (2 negras con puntillo) con la acentuación ternaria y subdivisión binaria (3 negras).
- **Cajón o caja:** golpe en todos los pasos impares (1 a 47), lo que equivale a marcar todas las subdivisiones (corcheas) del compás. Este sería el ritmo típico de palmas que sirve de base, 1-2-3, 1-2-3; 1-2, 1-2, 1-2, donde el '1' equivale al bombo.
- **Castañuelas:** están en todos los pasos del patrón para crear un efecto de trémolo continuo.
- **Palmas:** se trata de un ritmo de réplica a la base, típico de este compás y que enriquece el conjunto (pasos 3, 4, 5, 7, 15, 16, 17, 19, 20, 21, 27, 28, 29, 31, 39, 40, 41, 43, 44, 45).

Una vez creado el ritmo me voy al piano para insertar la melodía. Tengo que rehacerla, ya que está escrita en compás binario, pero no es complicado; tan solo hay que cambiar algunos acentos e interiorizar el compás. Esto es algo que

por mi experiencia sé hacer y no plantea dificultades. Me gusta mucho el resultado, aunque le vendría bien una nota pedal en el sintetizador.

Lo programo directamente desde el piano y lo dejo guardado. Experimento con el sonido hasta encontrar un timbre que me gusta e introduzco una nota aguda, con el patrón acortado (como hice al inicio del obra), lo que provoca un sonido intermitente muy interesante. La nota que escojo es Sol, que es la dominante de la sección que estoy trabajando y funciona perfectamente como nota pedal.

Sesión VIII. 'Dudas'

No he avanzado nada en esta sesión en lo que respecta a la creación. Estoy intentando conectar 'A' con 'B' y no encuentro una manera que me convenza. Me he centrado en escribir la parte electrónica de 'cadencia' (recuerdo que ya tengo 'a' y 'b' dentro de 'A') y el inicio de 'B', antes de comenzar con la bulería.

Tengo varias propuestas que de forma independiente quedan bien, pero para nada funcionan al conectarlas con las secciones anteriores. Supongo que esta sesión sirve para saber lo que no voy a hacer. Necesito seguir buscando.

Sesión IX. 'Soluciones'

Tras las dudas llegan las soluciones, y han resultado ser más obvias y sencillas de lo que pensaba. El principal problema con el que me estaba encontrando era la falta de cohesión que se daba entre las partes. ¿Cómo conseguir que permanezcan unidas? Lo explico a continuación:

La parte 'cadencia' funciona muy bien con el patrón que venía sonando en 'b'. He hecho una pequeña modificación, silenciando los sintetizadores y dejando sonar solo las baterías. Esta acción la llevaré a cabo durante la ejecución. En el

compás 30, dos antes de 'coda', encontramos un corte brusco en el acompañamiento; este cambio de textura junto al silencio de blanca de la izquierda me permite manipular Circuit.

Siguiendo con esta idea de continuidad, mantengo el mismo patrón rítmico en el inicio de 'B', antes de cambiar a la bulería. Al igual que antes, introduzco una pequeña modificación, y silencio las baterías 2 y 4 en los compases 34 y 37 respectivamente (durante la sección 'cadencia').

Sesión X. 'Coda'

El plan para la 'coda' es crear un patrón base, que funcione bien tanto con el piano como de forma independiente. Me interesa esto último porque quisiera dejar un espacio aquí solo para la electrónica. Este final, tal y como viene expresado en la partitura de piano, va incrementando la tensión progresivamente a través del crescendo y el acelerando.

Por ello, mi idea es crear esta tensión también a través de la electrónica, subiendo progresivamente el tempo de la sesión, superponiendo texturas, creando disonancias e introduciendo efectos con los potenciómetros.

Tras esta sesión, el resultado es este patrón base, en el que empleo las seis pistas disponibles. El patrón, de 16 pasos, tiene un tempo lento y ocupa dos compases de la partitura de piano, por lo que cada paso equivale a una corchea.

- **Bombo:** un golpe en la parte fuerte de cada compás. Como el patrón ocupa dos compases, un golpe en el paso 1 y otro en el paso 9.
- **Palmas graves:** introduzco el ritmo que utilicé para los contratiempos (palmas) de la bulería (pasos 3, 4, 5, 7; 11, 12, 13, 15); ahora suenan distintos porque están insertados en un compás binario y el tempo es mucho

más lento. Me encuentro reutilizando con variantes elementos que ya han aparecido en la obra, puesto que así consigo darle unidad.

- **Palmas agudas:** estas palmas marcan el ritmo de la farruca en su forma más simple (es el mismo compás de los tangos flamencos), y pretenden rememorar el inicio de la obra (pasos 3, 5, 7, 11, 13, 15).
- **Plato (tipo charles):** lo he colocado en todos los pasos, para crear un ritmo continuo de corchea, que ayude a avanzar al resto de diseños.

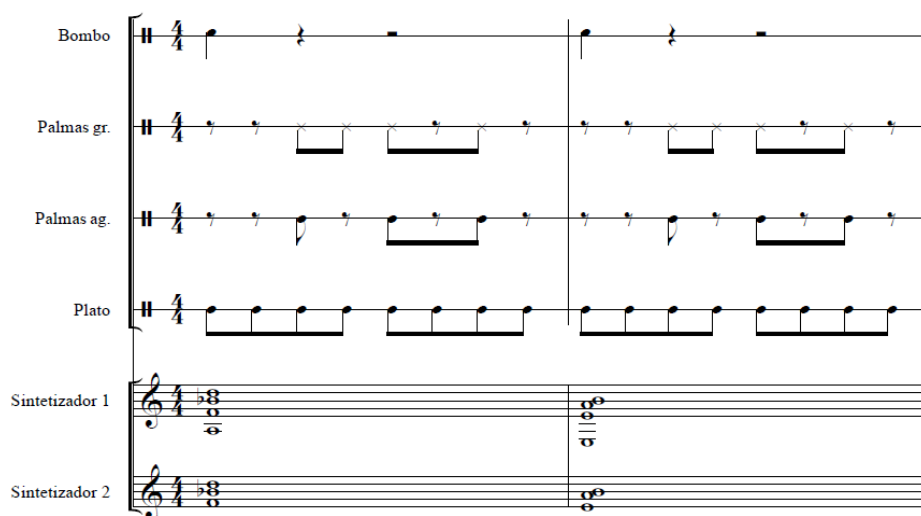


Imagen 14: Patrón de la sección 'coda'

- **Sintetizador 1:** introduzco dos acordes, uno para cada compás. Toda la sección gira en torno a estos dos acordes (fa-sib-re; mi-la-si), como puede verse en la partitura. Son acordes de 3 notas, que sonarán en Circuit arpegiados, por lo que introduzco cada nota en un paso diferente. Además, modifico la duración de cada nota del acorde. Lo que consigo es que no empiecen ni terminen a la vez ninguna de ellas.

Además de estos acordes, escribo en esta pista un bajo que los sustenta (la, mi; respectivamente para cada acorde). Los hago sonar una corchea antes

del tiempo que en teoría le corresponde según la partitura. Todas estas decisiones crean inestabilidad y contribuyen a aumentar la tensión.

La elección final del timbre me ha llevado un buen rato, pues he probado decenas de posibilidades.

- **Sintetizador 2:** con un sonido totalmente diferente, vuelvo a escribir los acordes anteriores. Sigo utilizando distintas técnicas para hacerlos aparecer y desaparecer a lo largo del patrón con el fin de crear tensión. El objetivo de estas dos pistas de sintetizador es tener un material base que me permita posteriormente superponer texturas y crear efectos. Por eso he introducido tantas notas, muchas de ellas repetidas.

Esta se está convirtiendo en la sección más compleja desde el punto electrónico. Lo que he escrito en esta sesión es la base con la que experimentaré próximamente para construir este final

Sesión XI. 'Más tensión'

Tras probar diferentes métodos para crear tensión con el patrón que he creado para la 'coda', muestro a continuación las variaciones que incorporaré durante la ejecución con este fin. En este momento, no toco el piano.

- Con la función 'gate', voy alargando progresivamente la duración de las notas del acorde del sintetizador 1, hasta que prácticamente se solapan unas con otras.
- Con 'mixer', subo el volumen de los sintetizadores 1 y 2.

- Modifico los timbres escogidos mediante los potenciómetros, buscando sonidos más estridentes y reverberantes. Modifico el sintetizador 2, el bombo y las palmas agudas.
- “Juego” con el potenciómetro 8 en el sintetizador 1, que modula el sonido imitando un oscilador.
- Aumento progresivamente el tempo.

Tras estas modificaciones, incorporo la parte pianística para enfilear los acordes finales.

Sesión XII. 'Final (1º)'

El final de la Danza del Molinero es brusco e inesperado, es muy rápido y en el piano aparecen acordes y grandes saltos. Todo ello complica bastante la gestión de la parte electrónica, que hay que detener de alguna forma (me faltan dedos).

Me he pasado la sesión probando distintas opciones, dentro de las posibilidades técnicas que tengo. Pero no me gusta ninguna. Algunas de estas opciones han sido:

- Bajar el volumen progresivamente y después finalizar con los acordes solo en el piano. *No me gusta nada el resultado.*
- Modificar la escritura del piano para amoldarla a mis necesidades técnicas. *Podría funcionar, pero sigue sin resolver el final con Circuit.*
- Crear un nuevo patrón para los acordes finales en el que no hay pistas de batería, solo textura con los sintetizadores. *Esto funciona, pero seguimos teniendo el problema para detener el sonido en circuit.*

- Finalizar con los acordes del piano y dejar que Circuit siga sonando. *Es buena opción también, pero no me gusta el resultado con las pruebas que estoy realizando.*

Por el momento no tengo final. Volveré a este punto más adelante.

Sesión XIII. 'Reexposición: a'

La reexposición es la única sección que aún no ha sido construida. El principal reto es cambiar el patrón ternario de la bulería por uno binario, que es el compás original de la obra.

Tras varias pruebas, la mejor solución es no crear un nuevo patrón e intentar aprovechar el que viene sonando anteriormente. Justo en el momento en que comienza la reexposición, silencio las pistas Sintetizador 1, Sintetizador 2, Batería 1 y Batería 4, y se mantienen las Baterías 2 y 3, cuyo ritmo, sin acentos, es válido para el ternario y el binario.

Unos compases más adelante, justo antes de la sección 'b' dentro de la reexposición, silencio todo, dejando solo al piano en el compás de unión entre 'a' y 'b'.

Sesión XIV. 'Reexposición: b'

Esta sesión termina de conectar 'A' con CODA. Puesto que los sonidos de la CODA ya los tengo determinados, he decidido usar estos mismos para esta pequeña sección de 8 compases. El carácter de este fragmento es similar al de la 'b' de la exposición: lírico y expresivo.

El hecho de utilizar sonidos parecidos al cambiar de sección, me ayuda, en muchas ocasiones, a dar unidad a la obra. El patrón rítmico melódico de 'b' en la exposición equivale a 2 compases, por lo que cada paso de Circuit corresponde a una corchea. Ha quedado de la siguiente forma:

- **Bombo:** un golpe en la parte fuerte del segundo compás. Como el patrón ocupa dos compases, un golpe en el paso 9. El silencio en la parte fuerte del primer compás, crea tensión.
- **Palmas graves:** silenciadas.
- **Palmas agudas:** marcando el ritmo de la farruca, pero solo en el primer compás, en el segundo en silencio (pasos 3, 5, 7).
- **Plato (tipo charles):** silenciado.



Imagen 15: Patrón de la sección 'b' (reexposición)

- **Sintetizador 1:** introduzco dos acordes, uno para cada compás, para lo que alargo la duración de cada nota a 8 pasos (8 corcheas = 4 negras = 1 compás). El primer acorde es La – Si – Mi; y el segundo acorde es La – Si – Fa. El timbre, que uso también en CODA, es estridente.

- **Sintetizador 2:** realizo una imitación de uno de los motivos que aparecen en el piano (si-do-re-do-si), en la parte final del patrón. El timbre, que uso también en CODA es suave y amable.

Sesión XV. Final (2º)

Vuelvo a trabajar en los acordes finales para cerrar la obra partiendo de una de las ideas que más me gustaron en la sesión que trabajé este fragmento anteriormente:

- Finalizar con los acordes del piano y dejar que Circuit siga sonando.

El matiz es que, antes de ejecutar estos acordes, silencio Circuit completamente, los toco, y después activo el sonido electrónico, que no es más que una pequeña distorsión, un eco, un sonido agudo que se desvanece.

Sesión XVI. 'Mirada atrás (1ª)'

Esta sesión la he dedicado a pasar la obra de principio a fin para detectar problemas de cara a la ejecución, fragmentos que no funcionan o cuestiones que no me convencen. Las estoy anotando para darles solución:

- La INTRODUCCIÓN me gusta tal y como está. Y la unión con 'A' funciona.
- Había previsto incluir los sintetizadores en 'A' y finalmente no lo he hecho. Realizaré varias pruebas y tomaré una decisión al respecto.
- Hay que encontrar una forma de conectar 'a' con 'b'.
- El patrón rítmico de 'b' podría aparecer progresivamente en lugar de hacerlo desde el primer momento.
- Las secciones 'A' y 'COPLA' han quedado muy bien conectadas. Dado que esta es una parte más libre, habría que estructurar la forma que tendrá.

- La vuelta a 'A' como reexposición plantea problemas técnicos de ejecución.
- La 'CODA', al igual que sucede con la 'COPLA', es muy libre, por lo que hay que estructurar las actuaciones.

Sesiones XVII - XIX. 'Unidad'

Partiendo de las cuestiones vistas en la sesión anterior, me dispongo, a lo largo de las siguientes sesiones, a dar unidad a la obra y poner solución a los problemas encontrados.

- *Había previsto incluir los sintetizadores en 'A' y finalmente no lo he hecho.*

Con el mismo efecto que utilicé en la INTRODUCCIÓN (patrón acortado que reproduce el sonido de forma intermitente), aplico notas pedales en los sintetizadores. Una de ellas aparece desde el principio. He decidido repetir la sección e incluir la segunda de ellas en la repetición. Tras esta acción, la sección 'a' queda más completa.

- *Hay que encontrar una forma de conectar 'a' con 'b'. El patrón rítmico de 'b' podría aparecer progresivamente en lugar de hacerlo desde el primer momento.*

Para la conexión entre estas dos partes, he modificado la partitura original para piano. Creo un bucle en la mano izquierda con el acompañamiento característico de esta sección y con la mano derecha manipulo Circuit. De esta forma llevo a cabo la unión. Primero, silencio las cuatro baterías, después los sintetizadores, y finalmente, reproduzco el patrón de la sección 'b' al mismo tiempo que el piano deja de sonar. Introduzco manualmente las baterías de esta sección, para que aparezcan progresivamente, y después, recupero la parte pianística.

- *Las secciones 'A' y 'COPLA' han quedado muy bien conectadas. Dado que esta es una parte más libre, habría que estructurar la forma que tendrá.*

Tras varias pruebas, estructuro la 'COPLA' del siguiente modo:

1. Motivo principal al piano, dos repeticiones. He rehecho los compases finales, introduciendo algunos silencios, para poder manipular Circuit y tocar a la vez.
2. Compás de bulería, solo electrónica. Acompañamiento de percusión sobre la tapa del piano. "Improvisación" con los sintetizadores.
3. Motivo principal tocado una vez con el sintetizador.
4. Motivo principal tocado y grabado con el sintetizador. Este paso surgió por casualidad, ya que en una de las veces que estaba tocando, pulsé el botón de grabar sin querer; pero el resultado es muy bueno.
5. Motivo principal tocado con el piano con Circuit de base. Tres repeticiones, en crescendo (dinámica, acompañamiento, etc.).
6. Acordes finales para llegar a la reexposición.

- *La vuelta a 'A' como reexposición plantea problemas técnicos de ejecución.*

Para solucionarlo, y dado que no hay espacio para crear silencios largos, opto por inventar un compás de unión que solo toca la mano izquierda, para que la derecha manipule Circuit.

- *La 'CODA', al igual que sucede con la 'COPLA', es muy libre, por lo que hay que estructurar las actuaciones.*

Estructuro la 'CODA' del siguiente modo:

1. Patrón creado con Circuit. El piano no suena.
2. Introduzco todas las modificaciones pensadas para crear tensión.

3. Reincorporo al piano.
4. Acordes del final: silencio Circuit, ejecuto los acordes, activo Circuit.

Sesión XX. 'Mirada atrás (2ª)

Vuelvo a pasar la obra de principio a fin. Podría decir que ya está terminada a grandes rasgos. Se plantean diferentes posibilidades para cada una de las secciones, y muchas de ellas funcionan y tienen sentido. Dadas las circunstancias, es necesario cerrar la obra en algún momento y parar la experimentación, aunque podría seguir.

Llegados a este punto, el resultado me gusta bastante, y solo quedaría practicar y pulir pequeños detalles.

'Fuera de carta'

Viendo estas notas podría uno pensar que el proceso de creación de esta obra ha sido muy ordenado, eficiente, organizado; sesiones bien programadas y concretas. En parte ha sido así, por mi situación personal y la necesidad de ser efectivo para sacar adelante este y otros proyectos; pero no siempre.

Ha habido momentos, breves y extensos, que no aparecen recogidos en este diario. Momentos que se han ido intercalando entre las distintas sesiones y que a menudo han sido detonantes de ideas nuevas y reajustes en la obra. Momentos que merece la pena mencionar...

Trabajando solo con el piano entre clase y clase en el Conservatorio, dándole vueltas a la obra en otros contextos (paseando, en la casa), aprovechando 5 minutos libres para tocar en el piano y con Circuit lo trabajado por la mañana,

conversaciones con compañeros, momentos de inspiración escuchando la radio o viendo un escaparate.

Con frecuencia me he visto a mí mismo inmerso en la obra sin estar trabajando en ella, al menos concienzudamente. Por ello incluyo este punto, para ensalzar esos pequeños momentos; esos 'ratos fuera de carta' que forman parte de esta investigación tanto como los otros.

8.4. Fase 3ª

Mayo - Junio. 'REPOSO Y PRÁCTICA'

Fase 3ª

Esta última fase del proceso está diseñada, por un lado, para dejar reposar la obra, tomar algo de distancia y poder analizar desde otras perspectivas los procesos creativos que han ido sucediéndose a lo largo de la investigación, realizando los cambios que se creyesen pertinentes. Por otro lado, es un período en el que cobra peso la figura del intérprete por encima de la del creador; es necesario practicar la obra.

La práctica que he desarrollado no ha sido especialmente sistemática. He estudiado la obra en diferentes momentos que he ido encontrando en el día a día. Sí que podría distinguir dos tipos de "ejercicio" de aprendizaje: uno, destinado a perfeccionar fragmentos concretos, y otro, pensado para ejecutar la obra de principio a fin. El proceso de práctica supone más un mantenimiento, para no olvidar las acciones, que un aprendizaje, ya que he sido yo el que ha creado el producto, y la propia creación me ha permitido practicar.

Volviendo a la toma de distancia y reposo de la obra, éstas son algunas de los procesos llevados a cabo al respecto:

- Realizar grabaciones de audio y vídeo para visualizarlas posteriormente.
- Mostrar la obra a personas de mi círculo de confianza y conversar con ellas.
- Simplemente pensar y reflexionar sobre la obra.
- Dejar “aparcada” totalmente la obra algunos días, para, al retomarla, hacerlo con mayor frescura.
- Repasar el diario de campo y organizar la información que contiene.
- Estudiar a los autores y entender el marco teórico que rodea la investigación performativa.
- Diseñar el informe escrito que acompaña al producto artístico.

Tras esta 3ª fase, la investigación estaría concluida, y obtendríamos un producto artístico terminado que muestra en sí mismo, los procesos creativos y de experimentación que se han desarrollado a lo largo del estudio.

IV. RESULTADOS Y CONCLUSIONES

9. RESULTADOS

9.1. La obra: cuestiones técnicas en la ejecución

9.2. Discusión

10. CONCLUSIONES

9. RESULTADOS

En este apartado se mostrarán los resultados obtenidos tras la investigación realizada. Dado el carácter performativo de la misma, buena parte del resultado final es la producción artística en sí misma: la reinterpretación de la Danza del Molinero de Falla para piano y electrónica.

La obra integra tradición y modernidad en un solo producto. El lenguaje utilizado oscila entre un ámbito y otro, fusionando ambos en diferentes momentos. Hay momentos en los que el peso principal recae sobre la electrónica, otros en los que lo hace sobre el piano, y otros en los que la fusión es total y profunda.

La obra puede analizarse desde diversos puntos de vista, reflexivo, técnico, teórico, educativo, performativo, etc., y es a través de este análisis plural como obtenemos los resultados y conclusiones de esta investigación.

9.1. La obra: cuestiones técnicas en la ejecución

Se expone a continuación la obra, analizando los elementos que la conforman y las consideraciones a tener en cuenta para su ejecución. Los requisitos técnicos para poder llevarla a cabo son:

- Piano de cola y banqueta. Es necesario el atril del piano, ya que este será el lugar donde se ubicará Circuit.
- Equipo de sonido de al menos 300 W: altavoces y cables para conectarlos a Circuit (dos cables jack – jack).

La grabación de la obra se llevará a cabo durante la defensa del trabajo, para ser incorporada posteriormente al mismo. Para completar esta información, se ha adjuntado un anexo con una partitura guía de la obra y el nombre de las secciones. Las acciones que el intérprete debe llevar a cabo en su ejecución así como la configuración final de la producción artística se muestran a continuación:

1. *Introducción solo electrónica*: los timbres están grabados en Circuit (sesión 1), pero los sonidos se graban y manipulan en directo para crear la base electrónica.

2. *Introducción electrónica + piano*: se incorpora el piano con los compases que corresponden a la INTRODUCCIÓN. La mano derecha toca el piano, la mano izquierda manipula Circuit.

3. *Fin introducción*: se corta el sonido de forma brusca.

4. *Exposición, tema 'a'*: se reproduce el patrón creado en Circuit para este fragmento (sesión 1) y en el piano suena el tema 'a' de la danza. En la repetición del tema (repetición no original de Falla) se añade un sintetizador.

5. *Unión 'a' y 'b'*: el piano se mantiene con un bucle en la mano izquierda, mientras la derecha manipula Circuit y silencia progresivamente todas las pistas. Se queda solo el piano.

6. *Exposición, tema 'b'*: de forma simultánea, se reproduce el patrón creado en Circuit para este fragmento (sesión 2) y el piano deja de sonar.

7. *Solo Circuit, tema 'b'*: se añaden las pistas de batería al patrón, que son incorporadas en directo, durante la ejecución.

8. *Piano + Circuit, tema 'b'*: se incorpora el piano que ejecuta los compases correspondientes a 'b'.

9. *Unión entre exposición y COPLA*: se realiza un arreglo en la parte pianística y se silencian dos pistas de batería y los silenciadores.
10. *COPLA*: en el piano suenan los compases correspondientes a la COPLA, añadiendo dos repeticiones no originales.
11. *Unión con la bulería*: se realiza un arreglo en la parte pianística y se reproduce el patrón de la sección (sesión 3, patrón 1).
12. *Bulería*: se manipula Circuit en directo para crear los efectos diseñados para esta sección. Después se activa un segundo patrón para esta sección que modifica los sintetizadores únicamente (sesión 3, patrón 2).
13. *Bulería en Circuit*: se ejecutan los compases correspondientes a la COPLA (melodía de B) en Circuit. En la repetición, se graban estos sonidos para que se mantengan en el patrón.
14. *Vuelve el piano*: se vuelve a ejecutar la sección B en el piano, con tres repeticiones, sobre la base electrónica realizada.
15. *Unión 'B' y reexposición*: se realiza un arreglo en el piano y se silencian las pistas de sintetizador y dos de las pistas de batería. El piano continúa con las notas de la reexposición, tema 'a'.
16. *Unión 'a' y 'b' en la reexposición*: se corta por completo el sonido en Circuit y se queda solo el piano.
17. *'b' en la reexposición*: de forma simultánea, se reproduce el patrón creado para la sección (sesión 4, patrón 1) y suena el piano ('b').
18. *CODA*: de forma simultánea, se corta el sonido en el piano y se reproduce el patrón diseñado para esta sección (sesión 4, patrón 2).

19. *Electrónica*: se introducen todos los elementos diseñados para la sección en Circuit.

20. *Climax*: se incorpora el piano sobre el patrón electrónico y reproduce los compases correspondientes a CODA.

21. *Final*: se realizan tres acciones simultáneas en un espacio muy corto de tiempo para llegar al final; el piano toca los acordes previos a los acordes finales, se baja el volumen de Circuit y se activa el patrón correspondiente al final (sesión 4, patrón 3).

22. *Fin*: el piano toca los acordes finales y manipulamos el volumen en Circuit (ya se está reproduciendo el patrón); se sube el volumen y se baja hasta que el sonido desaparezca completamente.

Para poder entender profundamente este apartado, es necesario haber realizado cierto aprendizaje con Circuit previamente. Todos estos procesos han sido mecanizados a través de la práctica, llegando un punto en el que se desarrollan naturalmente, sin necesidad de seguir ninguna guía.

El producto artístico final viene acompañado por la documentación del proceso creativo. Ambos, junto a las conclusiones extraídas, conforman los resultados de esta investigación.

9.2. Discusión

Este apartado expone, mediante una regresión al planteamiento inicial y a los objetivos de la investigación, argumentos que corroboren el grado de consecución de dichos objetivos y a su vez, conecten los resultados con las ideas expuestas en el apartado *MARCO TEÓRICO*.

Se ponía de manifiesto, al inicio de este estudio, la necesidad de tomar conciencia, por parte del músico, de su condición de creador, intérprete y educador. Partiendo de este punto, se ha desarrollado una investigación performativa que ha cumplido los tres objetivos expuestos al comienzo de la misma:

- La realización de una producción artística reinterpretando la Danza del Molinero de Falla para piano y electrónica.
- El desarrollo de procesos creativos a través de la experimentación musical en todos sus ámbitos, armónico, melódico, rítmico y tímbrico.
- La integración de ‘creación’, ‘interpretación’ y ‘educación’ en la figura del músico profesional.

Podríamos afirmar que la producción artística llevada a cabo cumple los requisitos, según Steingress (2004), para ser considerada hibridación, pues se produce en las tres dimensiones esenciales de la música: formal, semántica y sociocultural. En este caso, la hibridación se hace patente en el empleo de la instrumentación, el uso del lenguaje, la combinación de estilos y la fusión de estéticas histórica y musicalmente alejadas (a priori) entre sí.

A pesar de haber encontrado algunos ejemplos interesantes en los que se lleve a cabo una fusión estilística o hibridación musical, como es el caso de la pianista

Noelia Rodiles o la compañía En Clave de Clot, ha sido necesario mirar fuera de las fronteras nacionales para encontrar proyectos que fusionasen electrónica con clásica y que dispongan de cierto prestigio (Symphoniacs, Jeff Mills). Esta investigación viene a refrendar las enormes posibilidades que ofrecen este tipo de iniciativas híbridas, a través de un estudio performativo basado en la experimentación.

Expone Ruesga (2004) que la música ha sido el campo artístico que más se ha transformado a lo largo del siglo XX. A pesar de ello, el Conservatorio, institución destinada a la formación de los jóvenes músicos, no parece ser capaz de asumir este hecho ni integrar las innovaciones y avances tecnológicos que se vienen sucediendo en los tiempos actuales.

Los beneficios pedagógicos de incluir, por ejemplo, el uso de instrumentos de producción musical electrónica (como Circuit) en el Conservatorio, como vía de desarrollo creativo y herramienta para la consecución de distintos objetivos de aprendizaje del lenguaje musical, son inmensos. No solo podríamos producir nuevos sonidos y timbres (Ruesga, 2004), también experimentar con ritmos, melodías, armonías, texturas, etc.

Es fundamental, por tanto, que la institución adapte sus planes de estudio y programaciones a los progresos de la sociedad en la que vivimos en un momento que se erige como el de mayor desarrollo y uso de la tecnología en las prácticas artísticas contemporáneas (Dyjament, 2004). Ante la falta de información que determine cómo las TIC pueden apoyar el aprendizaje musical en los Conservatorios (Timaraos Ferreiro, 2015), este trabajo supone una pequeña, pero necesaria aportación al respecto.

El Conservatorio debe ser un canal más a través del cual accedamos al conocimiento y la información, integrando las herramientas tradicionales con las contemporáneas (Brunner, 2000). El empleo de un instrumento como Circuit no solo contribuye a la formación del intérprete-creador-pedagogo; es una

herramienta lúdica (Cabrelles, 2011) que supone una novedad con respecto a los recursos TIC que se vienen utilizando en los centros, como el editor de partituras (Díaz, 2008).

Un músico formado con este tipo de herramientas tendrá la capacidad de llevar a cabo procesos de enseñanza – aprendizaje que integren las TIC en la educación, tal y como expone Cabrelles (2011), puesto que podrá desarrollar los conocimientos necesarios para acoger la innovación y la tecnología en su hacer diario. Para ello, dadas las características del aprendizaje instrumental, no es necesario anteponer la tecnología por encima de la técnica (Cabrelles, 2011), pero sí integrarlas en el currículo.

Estas nuevas formas de hacer música, no solo suponen un proceso de aprendizaje enriquecedor para el artista y su creatividad, un medio más para el desarrollo del lenguaje musical o un camino hacia la innovación en busca retos profesionales inexplorados, también son una vía de búsqueda de nuevas experiencias para el espectador/usuario (Gómez, 2010).

En cuanto a la “calidad” del producto (Adell, 2004), probablemente será el público quien tenga la última palabra. Esta producción artística, más allá de buscar la excelencia del producto, persigue la riqueza del proceso. El resultado es importante, pero no tanto como el camino que conduce hasta el mismo: son las experiencias vividas a lo largo del proceso creativo las que fundamentan y dan sentido a la investigación.

10. CONCLUSIONES

A continuación se muestran las conclusiones extraídas tras la realización del estudio. Dichas conclusiones se extraen tras llevar a cabo un análisis del proceso creativo, del producto obtenido y de las reflexiones experimentadas a lo largo de la investigación. A través de este estudio se ha podido:

- Integrar diferentes lenguajes en una producción artística a través de la experimentación.
- Tomar conciencia de la importancia de los perfiles creador – intérprete – pedagogo en la figura del músico profesional, interconectados entre sí en su actividad diaria.
- Cumplir los objetivos principales y secundarios planteados al inicio de la investigación.
- Documentar el proceso de creación de la obra final con el fin de analizar los procesos desarrollados y reflexionar sobre los mismos.
- Incorporar las TIC a la tradición pianística centroeuropea a través de la herramienta de creación electrónica Novation Circuit.

El estudio pone de manifiesto una necesidad real en la formación de los jóvenes músicos y es una prueba más de la importancia, por parte del Conservatorio, de adecuarse a los avances de la sociedad del siglo XXI, para ofrecer una educación integral, globalizada e interdisciplinar.

10.1. Perspectivas futuras y limitaciones

Para finalizar, resulta interesante llevar a cabo un pequeño análisis sobre las perspectivas de esta investigación, así como de las limitaciones que se han encontrado en el transcurso de la misma o que se puedan encontrar en su aplicación futura.

Al margen de la producción artística en sí misma, el aspecto del estudio que podría resultar más interesante es la visión de unas Enseñanzas de Música que incorporen las TIC al aprendizaje musical e instrumental. Esta renovación supondría una vía más para desarrollar habilidades de improvisación y creatividad en los Conservatorios y dar a los músicos una formación de calidad e integral.

Las barreras, sin embargo, están presentes. La propia investigación se ha visto limitada a menudo por la falta de tiempo, la necesidad de atender a la técnica, las dificultades para poder trabajar con Circuit, la necesidad de enmarcar el estudio en un marco temporal cerrado, etc.

Muchas de estas limitaciones están presentes en el día a día de un Conservatorio, y son causa, en cierta medida, de buena parte de los problemas que arrastra el sistema. Incluso si atendemos a la gestión económica y de recursos, podemos comprobar la enorme dificultad que encontrarían los centros para, por ejemplo, comprar instrumentos de creación electrónica.

La realidad nos limita con frecuencia y no siempre, las buenas intenciones o las buenas ideas, son suficientes para llevar a cabo la transformación. La presente investigación trata de aportar algo a la cuestión desde una posición de humildad: un producto artístico que sirva, al menos, para reflexionar y esbozar algunas líneas de un camino que avance hacia el futuro.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adell, J. E. (2004). *Entre la autenticidad y la impostura: música y nuevas tecnologías. Intersecciones. La música en la cultura electro-digital*. Sevilla: Arte/facto.
- Adell, J. E. (2002). *Música y tecnología: sobre las transformaciones discursivas en la música popular contemporánea*. Logroño: Universidad de La Rioja.
- Barrera Ramírez, F. M. (2014). *Hibridación, globalización y tecnología: flamenco y música indie en Andalucía* (disertación doctoral). Recuperada de la base de datos Digibug (ISBN: 978-84-9083-142-7).
- Bourdieu, P. (2000). *La distinción, criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- Brunner, J. J. (2002). *Educación: escenarios de futuro*. Trabajo regional sobre innovaciones educativas. Chile: Fundación Chile.
- Cabrelles Sagredo, M. S. (2011). *La importancia de la tecnología educativa en el aprendizaje musical (ii)*. Revista de música y danza Doce Notas. <https://www.docenotas.com/8257/la-importancia-de-la-tecnologia-educativa-en-el-aprendizaje-musical-ii/>
- Cabrera, H. & del Río L. (2012). *La preparación de los profesores de la enseñanza media en el trabajo interdisciplinario*. Pedagogía y Sociedad. Cuba. No 35, ISSN 1608-3784.

Cambiasso, N. (2004). *El fantasma de la libertad. Fragilidad y escepticismo en la improvisación electrónica contemporánea*. Intersecciones. *La música en la cultura electro-digital*. Sevilla: Arte/facto.

De Castro, C. (2015). *Recursos educativos tic en la enseñanza musical pianística*. Revista Electrónica Complutense de Investigación en Educación Musical, Volumen 12.

DOI: https://doi.org/10.5209/rev_RECIEM.2015.v12.49004

Díaz Lara, G. (2008). *Las TIC en el aula de música. Percepción y expresión en la cultura musical básica*. Madrid: Catálogo de publicaciones del MEPSYD.

Dyjament, S. (2004). *Bits sobre beats: las tecnologías informáticas en la producción musical*. Intersecciones. *La música en la cultura electro-digital*. Sevilla: Arte/facto.

Eco, H. (1995). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Tusquets.

Hernández, F. (2008). *La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación*. Educatio Siglo XXI, nº 26, pp. 85-118.

Lahoz, G. (2019). *Noelia Rodiles: "La integración es el camino para que la música no muera"*. Críticas, Revista Platea Magazine.

<https://www.plateamagazine.com/noticias/5967-noelia-rodiles-la-integracion-es-el-camino-para-que-la-musica-no-muera>

Llade, M. (2004). *El sombrero de tres picos de Manuel de Falla*. Melómano, nº 89.

- López-Cano, R. & San Cristóbal, Ú. (2014). *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona: Conaculta Fonca.
- Martínez, A. (2013). *Consideraciones sobre cuatro obras cimeras del pianismo falliano*. Artseduca, N°. 4, págs. 54-59.
- Romero, P. (2017). *El buen músico, una definición por consenso en los acervos clásico y flamenco* (disertación doctoral). Recuperada de la base Dialnet.
- Ruesga Bono, J. (2004). *Intersecciones, híbridos y deriva(dos). La música en la cultura electro-digital. Intersecciones. La música en la cultura electro-digital*. Sevilla: Arte/facto.
- Sánchez, J. A. (2009). *Investigación y experiencia. Metodologías de la investigación creativa en artes escénicas*. Dossier «Scanner». Estudis escènics: Cuaderns de l'Institut del Teatre. Núm. 35. ISSN2385-362X , 0212-3819
- Steingress, G. (2004). *La hibridación transcultural como clave de la formación del nuevo flamenco (aspectos históricosociológicos, analíticos y comparativos)*. Revista Transcultural de Música, núm. 8. E-ISSN: 1697-0101.
- Timiraos, E. (2015). *Uso y valoración de las tic en el aprendizaje musical por los alumnos de los conservatorios de música profesional y superior de A Coruña: estudio de caso de uso de "irealb" y "band in a box" en el aula de improvisación* (disertación doctoral). Recuperada de la base Dialnet.

Varela, D. (2004). *Búsqueda musical y confrontación*. Sobre la música experimental en los inicios del nuevo Siglo. *Intersecciones. La música en la cultura electro-digital*. Sevilla: Arte/facto.

Zaldívar, Á. (2008). *Investigar desde el arte*. Santa Cruz de Tenerife, marzo 17.

NORMATIVA

Real Decreto 1557/2006, de 22 de diciembre, que fija los aspectos básicos del currículo de las Enseñanzas Profesionales de música.
<https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-2007-1221>.

Decreto 241/2007, que desarrolla el currículo en las Enseñanzas de Música en Andalucía. <https://www.juntadeandalucia.es/boja/2007/182/6>.

Orden de 25 de Octubre de 2007, que desarrolla el currículo en las Enseñanzas de Música en Andalucía. <https://www.juntadeandalucia.es/boja/2007/225/4>.

RECURSOS ELECTRÓNICOS

Ballet El Sombrero de Tres Picos. (2006). Recuperado de
<https://www.danzaballet.com/ballet-el-sombrero-de-tres-picos/>

Ballet El tricornio (El sombrero de tres picos). (2007). Recuperado de
<https://www.danzaballet.com/ballet-el-tricornio-el-sombrero-de-tres-picos/>

Compás. Recuperado de <http://www.flamencopolis.com/archives/4539>

El flamenco al que ha de sobrevivir Rosalía. (2018). Recuperado de <https://www.yorokobu.es/cronica-jonda/>

En Clave de Clot sitio web <http://www.enclavedeclot.com/index.html>

Farruca. Recuperado de <http://www.flamencopolis.com/archives/268>

Farruca. (2010). Recuperado de <https://www.flamencoviejo.com/farruca.html>

¿Forman los conservatorios a los músicos del S. XXI? (2015). Recuperado de <http://socialmusik.es/forman-conservatorios-musicos-siglo-xxi/>

Jeff Mills lanza «Planets», su álbum de música clásica y electrónica. (2017).
Recuperado de <https://www.beatmashmagazine.com/jeff-mills-lanza-su-album-de-musica-clasica-y-electronica/>

La música clásica y la electrónica no están tan distantes. (2014). Recuperado de <http://beatsoup.es/la-musica-clasica-y-la-electronica-estan-tan-distantes/>

Lo que le están criticando a Rosalía, ya se lo dijeron a Camarón. (2018).
Recuperado de <https://www.revistagq.com/moda/articulos/parecidos-rosalia-y-camaron-flamenco-mal-querer-critica-tendencias-musica-2018/31689>

Manuel de Falla – El sombrero de tres picos – Farruca. (2015). Recuperado de <https://www.bustena.com/2015/04/18/falla-sombrero-tres-picos-farruca/>

Música clásica como intérprete de los clásicos de la electrónica. (2015).
Recuperado de <http://beatsoup.es/musica-clasica-como-interprete-de-los-clasicos-de-la-electronica/>

Path-breaking piano curriculum. (2012). Recuperado de <http://www.artsjournal.com/sadow/2012/12/path-breaking-piano-curriculum.html>

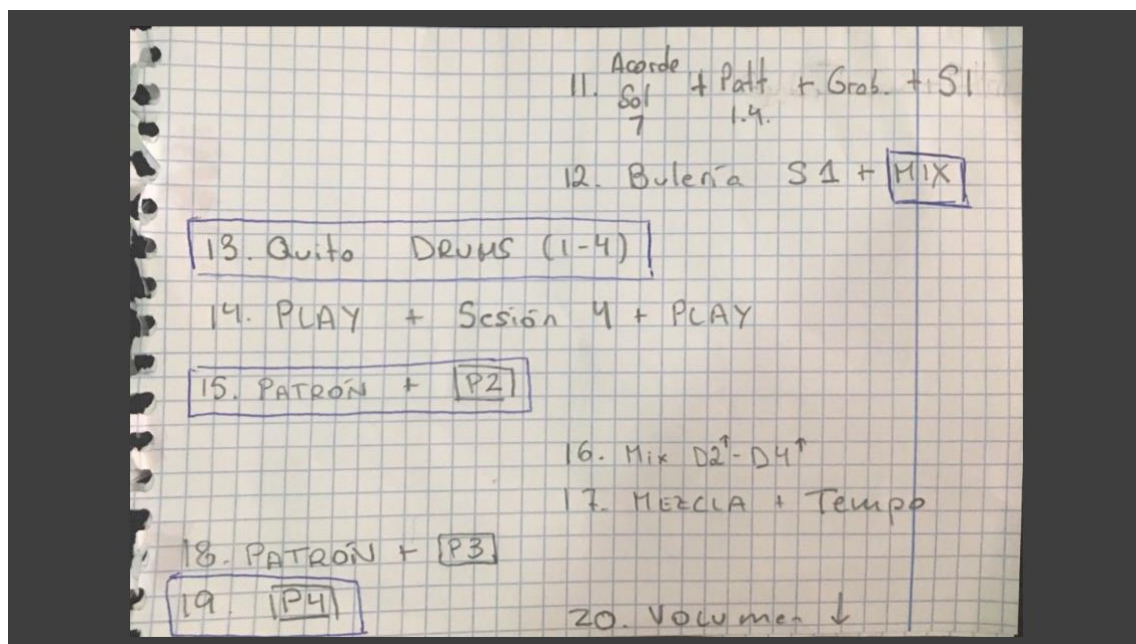
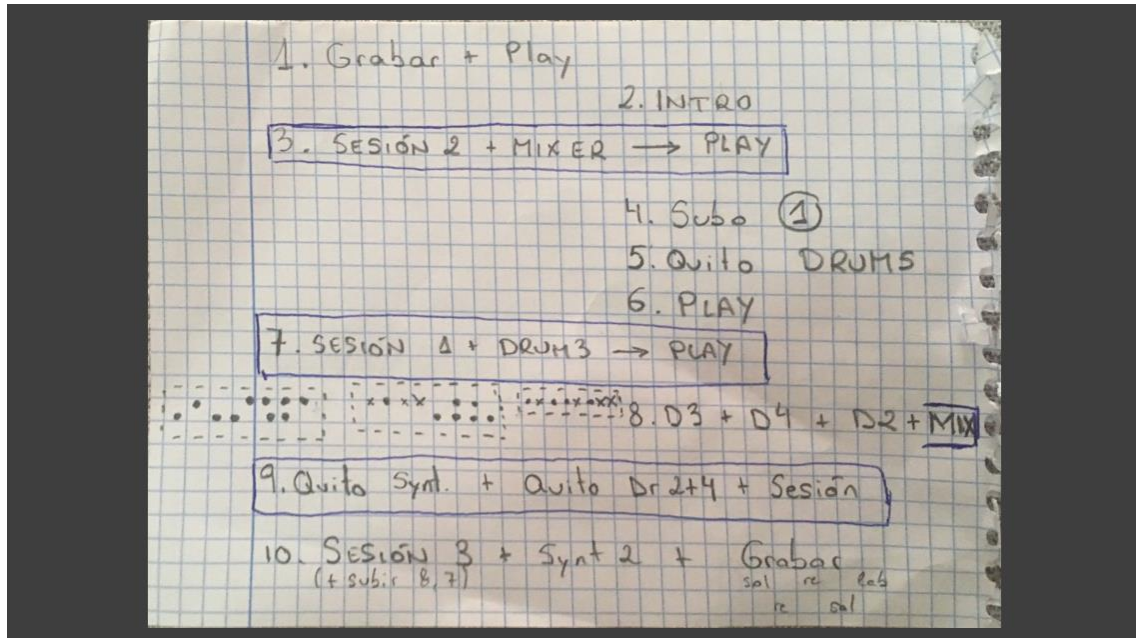
Prácticas Artísticas, Convergencia e Hibridación. (2013). Recuperado de <https://interartive.org/2010/03/arte-hibrido-chatonsky>

Rosalía y la apropiación. (2018). Recuperado de <https://magnet.xataka.com/preguntas-no-tan-frecuentes/rosali-apropiacion-que-se-acusa-malamente-robar-cultura-gitana-andaluza>

Symphoniacs sitio web <http://www.symphoniacs.com/video/thank-you-for-an-incredible-first-ye-1--18-.html>

ANEXO I

Imágenes correspondientes a las partituras guías elaboradas y utilizadas a lo largo de la investigación.



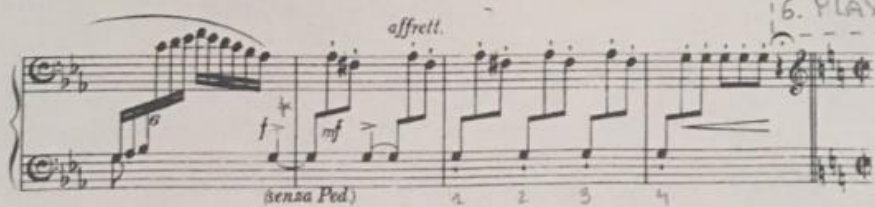
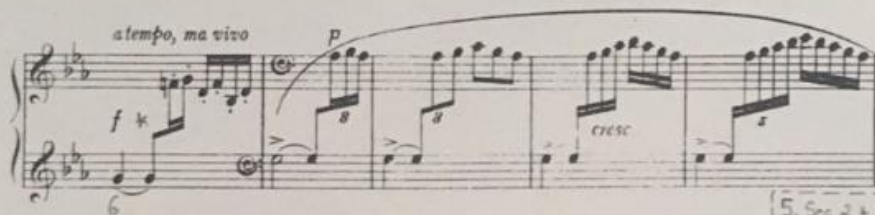
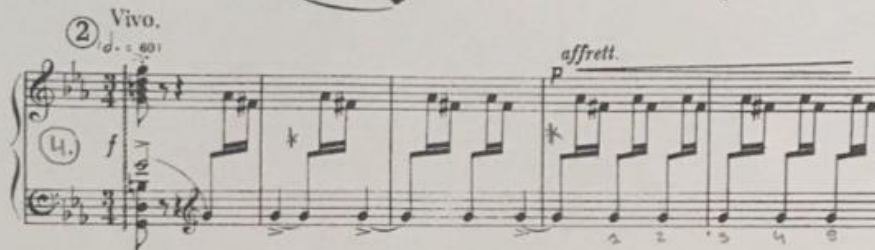
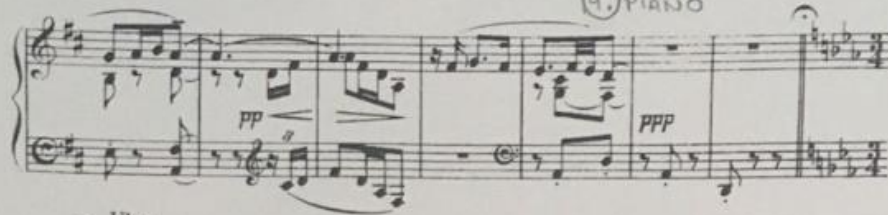
PREVIO

1. Sec 2
2. Brj. vol. + Mix + Auto Drums
3. S2 + q-to acorde
4. Sub. vol.

INTRO

1. Grabar + PLAY
2. Acorde (Lab, Fa / Sol / Re / Sol / Sol)
3. Efectos
6, 4, 1
Filter, 3, 5
4. PIANO

38



5. Sec 2 + Mix
6. PLAY

1.8 W.C. 3710

p cresc. molto *ff marc.*

7. Subo ①

pp *marc. il canto*

6. Quito DRUMS

10. Sec. 3 + D3

11. PLAY

12. D3 + D4 + D2 + MIX

13. Quito Sns

f cresc.

ff *pp subito* *mf*

pp *mf* *pp* *pp*

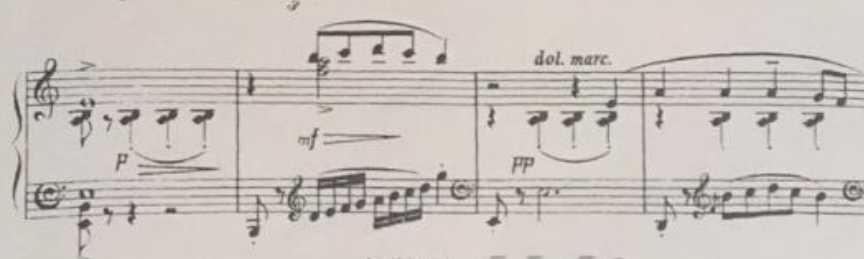
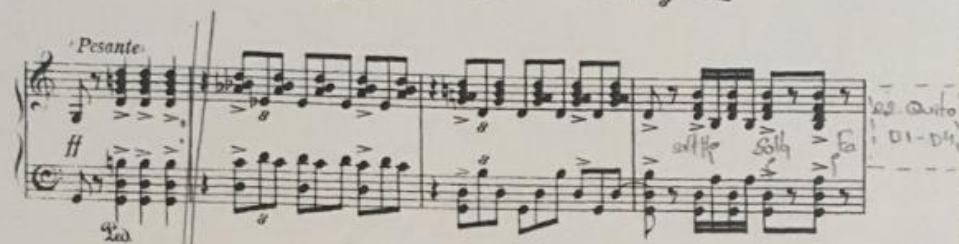
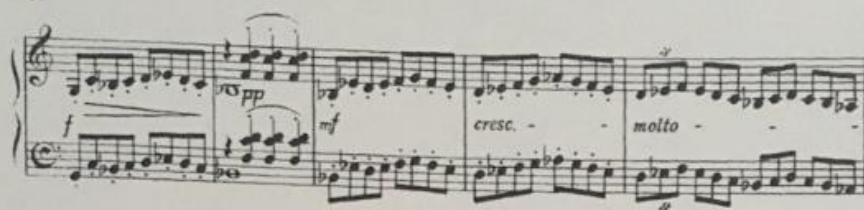
J.W.C. 9710

14. Quito D2 + D4

15. Enlace PIANO Bul.
 16. Ses 3 + sub 7-8 + S2 + Grabar
 17. Acorde (sol-re/lab-re/sol) + W S2 ↑
 18. Ped. 2 (S2) + Grabar + S 1

19. Bulería S4
 20. Bulería piano + MIX
 21. BULERÍA PIANO

10



JAW.C. 9710

26. PLAY!

27. Patrón!

MEZZA

1. Gate 5-61 1 ↑
 2. [S2] 1-7 6- [S2] 8
 3. [D1] 5-8 7- Tempo 70
 4. [D3] 4-7-8 8- Piana-

29. Toco piano A
 30. Mix → D2⁺ + D4⁺
 31. Mezzola + TEMPO
 32. Piano A + B + Tempo
 33. Piano C acced. piano solo

mf
pp

x 2
A
Pochissimo più mosso, ma ritmico
cresc. - -

28 [P2]

B
Più animato
f cresc. sempre - -

C
animando ancora sino il fine
ff

(x 2)
marcatiss.
ff

(34. [P2])
 a
 1 P3)

J & W.C. 8710

seco 2^a
 35 PLAY

The image shows a handwritten musical score for piano. It includes a title 'MEZZA' and a list of notes at the top. The score is divided into several systems, each with a key signature change (A, B, C) and a tempo change (Pochissimo più mosso, ma ritmico; Più animato; animando ancora sino il fine). The notation includes treble and bass staves with various musical symbols like notes, rests, and dynamic markings (mf, pp, f, cresc., ff). There are also handwritten annotations like 'x 2', 'a', and '35 PLAY'.

