

# Dos sistemas de creación musical en contraste



Itziar Fadrique

Alumna de la Maestría en Composición  
Programa de Maestría y Doctorado en Música, UNAM

Este trabajo contrapone dos diferentes sistemas de creación musical; uno basado en el estudio de la tradición y otro en la exploración del imaginario. La finalidad es analizar en detalle el proceso creativo de piezas compuestas en cada uno de los métodos, lo que incluye el motivo inicial de su gestación, los recursos técnicos utilizados para lograr el fin musical y el resultado final de la partitura. Dado que son métodos muy diferentes entre sí, y las piezas a estudiar han sido creadas por la misma persona, quien escribe, resulta interesante contrastar el resultado que puede obtenerse mediante uno u otro métodos, y observar al mismo tiempo los factores cognitivos que intervienen en el proceso de creación musical. El texto trata únicamente el análisis musical desde la perspectiva del creador. Primero expone una reseña de un método de composición fundamentado en la tradición, ejemplificándolo con el análisis de *Danza Isorrítmica* y en segundo término trata el método de composición basado en la exploración del imaginario, el cual se ilustra con el proceso parcial de creación de la obra *Mantarraya*. Al final del texto, se exponen las conclusiones respecto al avance de este proceso creativo.

*This work contrasts two different systems of musical creation. The first is based on the study of tradition, while the second explores the imaginary. The main goal is to analyze in detail the creative process by comparing two pieces composed using these approaches. This includes the original conceptual motivation, the technical resources used in order to achieve a particular musical conception and the score as the final result. Given that the two methods differ intrinsically and the fact that both pieces were written by the same person, namely, the author, it is interesting to compare the outcome thus obtained and, at the same time, to observe the cognitive issues present during the creative process. In this paper we only consider the composer's perspective of the analytical musical factors. We first present an overview of a method based on tradition, illustrated with the analysis of *Danza Isorrítmica*. Later on we focus on a methodology based on the exploration of the imaginary. As an example we consider the creative process of the work in progress *Mantarraya*. Finally we discuss the results obtained so far by this method.*

Palabras clave (*keywords*): creación musical, composición, análisis, imaginación, tala.

## I. Método de composición con base en la tradición

Un método comúnmente usado en escuelas y conservatorios para iniciar al estudiante en la materia de composición musical encuentra sus fundamentos en el análisis y estudio de piezas escritas con anterioridad, para así extraer de ellas

alguna base o molde del cual aprender aspectos específicos que atañen al campo de la construcción estructural. Entresacar estos aspectos y evidenciarlos a los ojos del alumno puede funcionar como una suerte de guía en el momento en que éste empiece a generar sus propias construcciones musicales.

Para ilustrar este método y los resultados que pueden obtenerse a través del uso del sistema compositivo en el que se fundamenta, presento a continuación el proceso de composición al que recurre la *Danza isorrítmica*.<sup>1</sup>

### Análisis

La elaboración de esta pieza parte del empleo de un *patrón isorrítmico* –o repetición periódica de una configuración rítmica– como base de su construcción estructural; de ahí la necesidad de estudiar el uso dado a este recurso en piezas elaboradas con anterioridad por otros autores, como los motetes medievales, repertorio en el que dicha técnica es empleada por primera vez. Los patrones isorrítmicos eran construidos a partir del uso de *taleas*, las cuales denotan una configuración rítmica de invención libre. Las *taleas* se refieren exclusivamente a la distribución rítmica, y se complementan con la noción de *color*, que se aplica al uso de alturas que conforman un patrón, aunque éste se presente con distintas figuras rítmicas. Más allá de esto, el *color* también se asocia a los adornos que complementaban el canto de una voz principal.<sup>2</sup> El estudio y análisis de estos recursos puede proveer al compositor principiante de una herramienta de fácil uso, de modo que adquiera cierto control formal, pues la *talea* funciona a manera de un *tabique*, unidad básica estructural siempre presente, que sirve para delimitar o focalizar en ella la atención creativa.

El sentido que tiene es entonces acomodar o entrelazar las *taleas* de tal forma que generen una secuencia discursiva lógica e integral, dejando a la imaginación el revestimiento a su alrededor y la manera de presentarlas.

Al tomar en cuenta los recursos arriba indicados, el paso siguiente es generar un sistema mediante el cual el

compositor encuentre un margen de libertad que le deje explorar su potencial creativo, lo que en el caso de *Danza Isorrítmica* produjo el siguiente planteamiento:

- La *talea* sería la base de la edificación formal.
- La *talea* debería estar siempre presente en el discurso total de la pieza.
- Los elementos rítmicos que conformarían la *talea* así como su *color*, serían de libre invención.
- La *talea* podría presentarse en cualquiera de las variaciones tradicionalmente usadas en un motivo musical: inversión, aumentación, retrogradación, disminución, etc.
- La *talea* podría presentarse en cualquier voz o tesitura.
- Se dispondría de total libertad en cuanto al uso del *color* y materiales armónico, melódico o rítmico a presentar alrededor de la *talea*.

### Diseño de la pieza

Teniendo como base estas reglas, una posibilidad para diseñarla es proponerse un *argumento* para la pieza, que en el caso presente intenta emular un carácter *picaresco*, lo que al entender de la autora incita a configurar la *talea* con elementos rítmicos propensos a generar sorpresa.

La proposición para procurar dicho efecto es el uso de un compás irregular, en el que silencios y contratiempos tiendan a generar expectativa y desbalance rítmico. El uso del *color* también interviene en la búsqueda del carácter humorístico, para lo cual la opción adoptada fue realizar cambios repentinos de tesitura y utilizar una articulación hecha de ligaduras cortas y *staccati*, lo cual complementan figuraciones cromáticas que alternan con saltos de cuarta aumentada, algo que da un carácter de indefinición melódica que acentúa la disonancia armónica. (FIGURA 1)



FIGURA 1. TALEA

<sup>1</sup> Fadrique, Licenciatura en composición, COMEM, 2002.

<sup>2</sup> Bent, "Isorhythm", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2001, pp. 618 - 623.

La estructura macroformal estaría dirigida a generar progresivamente un clímax hacia el final de la obra, buscando emular la narración de un evento hilarante que culmina en una carcajada. Para conseguir este efecto usando la *talea* predefinida, el plan fue crear una subdivisión formal que constaría de tres secciones, cuya duración conjunta sería de aproximadamente dos minutos. Para dar a la *talea* un aire evasivo humorístico, la velocidad metronómica es elevada, de 1 octavo a 120, en un compás de 10/8, lo cual requiere aproximadamente de 24 compases, para obtener la duración planteada en un principio. De ahí se deriva que la primera sección conste de un total de 12 compases, y las dos subsecuentes de 6 compases cada una. Ello porque en la primera sección se mostrarían los elementos a desarrollar en el transcurso de la pieza, mientras que en la segunda se sintetizarían, para derivar al clímax que presentaría la tercera.

**Partitura**

Primera sección: al calcular que ésta duraría 12 compases, y que funcionaría como un basamento sobre el cual se sustentarían las otras dos, la construcción muestra 5 veces la *talea* en su forma original, con la finalidad de generar un registro auditivo reconocible de la misma, para presentarla

en versión retrogradada la sexta vez, pie para el desarrollo de la segunda sección. (FIGURA 2)

Segunda sección: la *talea* se presenta sólo dos veces; primero aumentada y luego en su forma original, con énfasis en el uso del *color* y la dinámica para realzar así la tendencia climática estructural de toda la pieza. Los saltos exagerados en la tesitura de las alturas usadas como *color* generan una sorpresa auditiva en este punto, ya que este recurso no se había utilizado en las presentaciones anteriores. (FIGURA 3)

Tercera sección: con el fin de generar el clímax planeado desde el inicio, esta sección comienza en *piano*, en el grave del instrumento. La *talea* se presenta en su versión original y posteriormente aparece aumentada. En cuanto al *color*, se generan dos voces que van separándose en el espectro de altura, aprovechando el registro agudo para producir el símil de una carcajada, mismo que se sugiere mediante acordes de octava con séptima mayor que se repiten paralelamente en una escala cromática. La pieza finaliza con una coda donde se expone la segunda mitad de la *talea*, haciendo hincapié en los cambios de tesitura del *color* y el contratiempo, en el último acorde. (FIGURA 4)



FIGURA 2. TALEA RETROGRADADA EN EL PENTAGRAMA SUPERIOR. PRIMERA SECCIÓN.



FIGURA 3. CAMBIOS DRÁSTICOS DE TESITURA. SEGUNDA SECCIÓN.



FIGURA 4. CAMBIOS DRÁSTICOS DE TESITURA. TERCERA SECCIÓN.

### Síntesis

El alumno principiante puede encontrar mediante éste método de composición una forma amable de generar piezas musicales que liberen poco a poco su creatividad. En cierto modo, el recurso proporciona herramientas para construir una obra estable, congruente y planificada; al utilizar recursos como la memoria o el cálculo de algunas combinaciones o proporciones, se pueden generar estructuras equilibradas con sonoridades determinadas que evoquen un resultado musical previsible. En la práctica, el sistema conduce a un conocimiento del cual puede derivar la generación de sistemas o mecanismos propios de composición, cuyas bases son la planificación previa y la aplicación de recursos técnicos aprendidos a través del conocimiento de la literatura musical. Cabe resaltar que métodos similares han sido utilizados por muchos compositores a través de la historia que han generado grandes obras partiendo de él; en el caso particular de la isorritmia los ejemplos van de Machaut a Messiaen o a autores incluso más recientes. Trascender el método para impregnarlo del carácter propio del creador es el gran reto a vencer, lo que equivale a la posibilidad de generar obras cuyo contenido íntimo y estructura convincente sean capaces de librarnos de las reglas del sistema.

## II. Método basado en la exploración del imaginario

Este método de creación musical recurre al uso sistematizado de la imaginación como aspecto primordial para la elaboración de una obra. La finalidad es percibir, comunicar y traducir de manera objetiva el imaginario creativo a música, mediante la creación de elementos y métodos provenientes del propio creador. El primer paso es generar una *fantasía creativa*, que puede entenderse como la vivencia espontánea de percepción del imaginario; libre de prejuicios, expectativas, conocimientos previos o tendencias estéticas, dejando incluso a un lado el fin de crear música, con el propósito de dejar al desnudo la creatividad artística individual. El hecho de partir de la etapa anterior a la elaboración constructiva promueve el libre uso de recursos y potenciales perceptivos, analíticos y constructivos. Para ello, es necesario favorecer condiciones propicias, que en este caso adoptan la postura física que se emplea en el método psicoanalítico y que pide recostarse para propiciar la fantasía. Dicha experiencia puede ser guiada por alguien experimentado y en compañía de colegas que observen en silencio la narración y, acaso, a partir del diálogo entre aquel que imagina y aquel que guía la experiencia. Una vez que la fantasía ha concluido puede considerarse la posibilidad de una conversión inmediata a la música, proceso en el que pueden participar los demás colegas, dirigidos por quien

ha tenido la experiencia imaginaria. El siguiente paso es el registro verbal detallado de la experiencia para su posterior análisis, mismo que puede acudir a la comparación de los objetos y ambientes evocados con los estados físicos de la materia. La siguiente etapa, consiste en elaborar un registro crono-gráfico preciso de cada uno de los aspectos que puedan analizarse en la fantasía. A dicho proceso sigue la búsqueda de recursos o innovaciones técnicas apropiadas para su conversión a una partitura que, luego de su ejecución, podrá compararse con la vivencia original.<sup>3</sup>

A continuación se expone como ejemplo la obra *Mantarraya*,<sup>4</sup> creada a partir de este método:

### Registro verbal de la fantasía

La siguiente descripción de la fantasía intenta ofrecer una síntesis de una experiencia cuya duración total podría estimarse en cuarenta minutos:

Oscuridad.

Silencio.

Haces de luz de diversos colores atraviesan como cometas caprichosos; desatan una maraña de vientos; se funden y provocan una forma que flota plácidamente en ondas profundas, grandes y distantes, como una mantarraya: se deforma y expande hasta cubrirlo todo. Pequeñas partículas hacen remolinos en su interior. Se contrae y se desborda. Surge una orquídea. (VER FIGURA 5, PÁGINA SIGUIENTE).

### Registros gráficos

El método recurre en este caso a dos tipos de registro, el bidimensional y el tridimensional.

### Registro bidimensional

Para evidenciar aspectos visuales de la fantasía, la opción fue diseñar una serie de dibujos que ilustraran las partes más significativas, con el fin de producir una secuencia mediante la cual pudieran constatar los movimientos necesarios para transformar una figura en otra, como la fusión de la maraña de vientos en una mantarraya. Con el

<sup>3</sup> Estrada, Julio, "Fantasía creativa", material de trabajo del Laboratorio de Creación Musical, ENM, UNAM.

<sup>4</sup> Fadrique, Itziar, Laboratorio de Creación Musical, tutoría de Julio Estrada, Maestría en Música, ENM, UNAM.

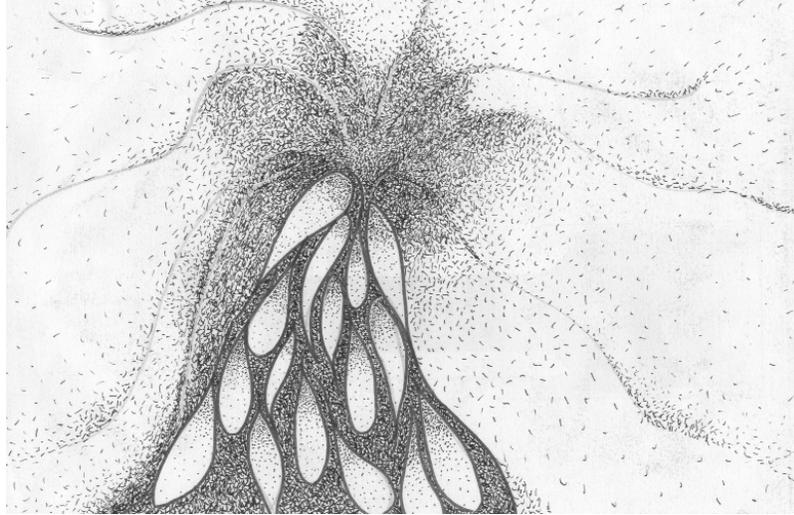


FIGURA 5. DIBUJO REPRESENTATIVO DEL MOMENTO DE FORMACIÓN DE UNA ORQUÍDEA.

fin de obtener una resolución más detallada, el proceso consistió en marcar los dibujos con una red de puntos y realizar un seguimiento de sus trayectorias para generar la siguiente figura. El resultado obtenido ilustraría de forma parcial la manera en que podía convertirse el contenido de la fantasía en sonido: siguiendo la evolución continua de dicha red de puntos, éstos seguirían de forma individual diferentes trayectorias dentro de un conjunto que, a su vez, se transformarían en un todo.

**Registro tridimensional**

Al analizar los resultados obtenidos a partir del registro bidimensional y concluir que sería necesaria una herramienta,

mediante la cual reproducir de forma más natural y continua el movimiento de una mantarraya, la estrategia fue emplear dos cámaras de video. El movimiento flotante se hizo con las manos cubiertas por una tela elástica, previamente marcada con la red de puntos y dentro de un marco en el cual medir con exactitud las trayectorias tridimensionales. A partir de ello se colocó y numeró una serie de hilos equidistantes a lo largo, alto y ancho de este marco, mientras una de las cámaras registraba el movimiento desde la sección frontal (ejes  $x, y$ ), y la otra desde la sección lateral (ejes  $y, z$ ). (FIGURA 6).

La secuencia obtenida en la filmación resultó ilustrativa, pues el movimiento de las manos cubiertas por la tela fue fluido,

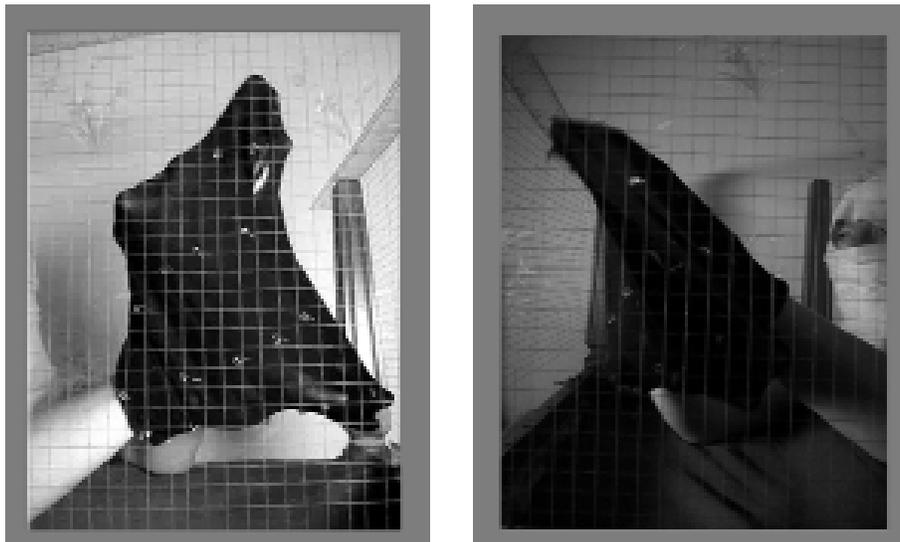


FIGURA 6. TOMA SINCRÓNICA NO. 13 DE UN CORTE DEL VIDEO: FRENTE Y FONDO.

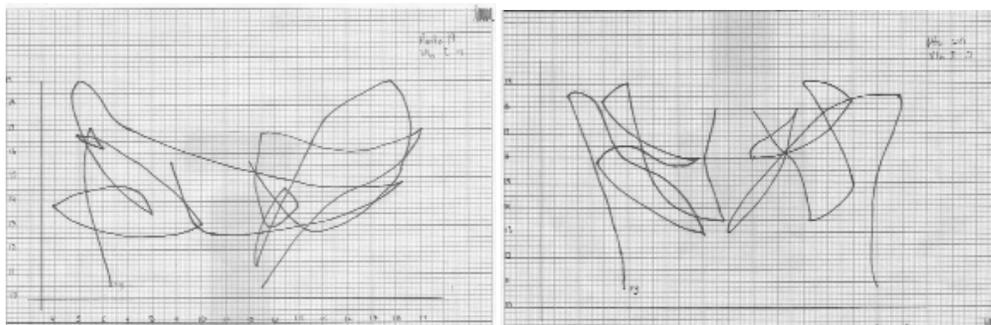


FIGURA 7. TRAYECTORIAS SINCRÓNICAS DE DOS DISTINTOS PUNTOS CON REFERENCIA A SUS RESPECTIVAS COORDENADAS:  $(x, y)$ ,  $(z, y)$ .

homogéneo y natural, al tiempo que fue posible apreciar con claridad el desplazamiento de cada punto, lo que permitió proceder al registro crono-gráfico del conjunto. Para esto, se elaboró una base de datos a partir de una selección de imágenes fotografiadas del video cada 12 segundos, de las cuales se extrajeron las coordenadas por las que transitaba cada trayectoria. (FIGURA 7.) Así se obtuvo un esquema preliminar del movimiento general, el cual hubo que detallar y moldear posteriormente en el registro crono-gráfico, teniendo como base la evocación sensorial de la fantasía.

#### *Codificación de las imágenes*

Al obtener los datos tridimensionales por los que se desplazaba cada uno de los puntos, se realizó otro registro gráfico, con la finalidad de poder observar la trayectoria individual desde ambos ángulos y asignar entonces valores que pudiesen traducir estos datos a música.

El siguiente paso, luego de obtener las trayectorias tridimensionales de cada uno de los 20 puntos, fue condensarlas en un nuevo registro gráfico, con la finalidad de analizar los ámbitos en que se movían respecto a los demás, y establecer así la manera en que estos datos se convertirían a sonido. Al observar que los puntos podían dividirse en grupos según el espacio que abarcaban sobre el eje  $y$ , y que estos rangos podían, además, amoldarse a las tesituras de los instrumentos de cuerda, fueron asignados a  $y$  los valores de altura. Respecto a las trayectorias sobre el eje  $x$ , dado que se entrecruzaban hacia un lado u otro, girado sobre sí mismas, les correspondieron los valores de dinámica. Y, al eje  $z$ , donde una diagonal ascendente provoca un movimiento confuso, se le adjudicaron valores referentes al color del sonido. (FIGURAS 8 Y 9).

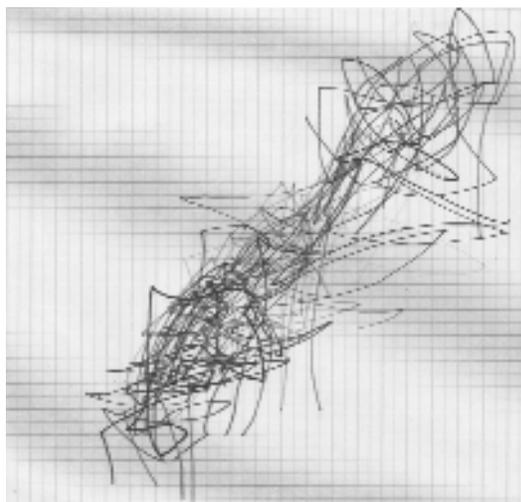


FIGURA 8. REGISTRO DE LAS TRAYECTORIAS DE LOS 20 PUNTOS SOBRE EL EJE  $(z, y)$ .

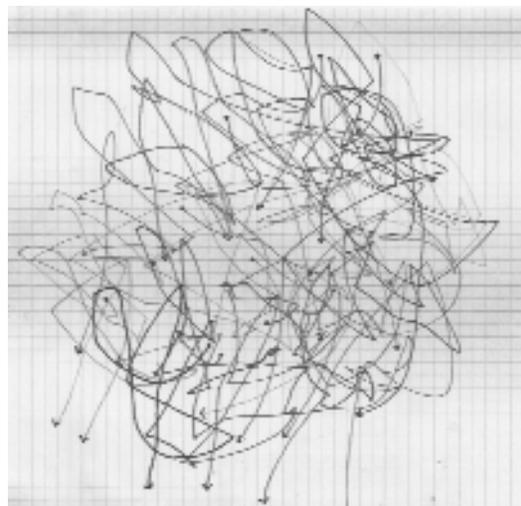


FIGURA 9. REGISTRO DE LOS 20 PUNTOS SOBRE EL EJE  $(x, y)$ .

Una vez establecidos dichos valores musicales, aún faltaba encontrar la forma de integrarlos al desarrollo temporal, para lo cual, la idea fue tomar los registros de altura en primera instancia y desplegarlos en un solo sentido, haciendo coincidir los registros obtenidos del video en el continuo del tiempo, mediante líneas fluidas que evocaran la sensación de ese movimiento no mecánico, libre e inesperado. (FIGURA 10)

### Partitura

Luego de analizar los grupos de puntos, formados a razón de la altura a la que habían realizado sus trayectorias, la idea más natural fue considerar idónea la dotación de una orquesta de cuerdas para escribir la partitura. Primero, porque la tesitura podría amoldarse con perfecta amplitud; segundo, porque mediante articulaciones del tipo de los *glissandi* se podría emular el movimiento continuo con el sonido; y, por último, porque las cuerdas constituyen un conjunto homogéneo que puede generar la sensación de un todo moviéndose desde sus partes internas. La distribución instrumental queda como sigue:

11 violines, 4 violas, 3 violonchelos y 2 contrabajos.

Al adjudicar el rango de tesituras de manera que concordara con el de las cuerdas, incluyendo los armónicos, fue posible subdividir con precisión el ámbito hasta intervalos de cuartos de tono. En cuanto a la distribución rítmica el problema resultó más difícil de resolver, ya que las herramientas provenientes de la tradición, como las figuras irregulares, producían un efecto rígido, entrecortado y sin una resolución precisa. De ahí que fuera necesario buscar otra opción más acorde con lo que pedía la fantasía. La idea entonces fue ubicar la rítmica mediante valores visuales aproximados, los cuales se calcularían en un espacio equidistante que

representaría la duración de un segundo, dejando al intérprete el cálculo de la proporción del mismo en que ejecutaría el movimiento. (VER FIGURA 11, PÁGINA SIGUIENTE)

Teniendo como base el comportamiento rítmico y de altura fue viable integrar algunos otros aspectos del *macrotimbre*,<sup>5</sup> como las dinámicas, el *vibrato* o el *tremolando*; siguiendo la moción contrapuntística derivada de las gráficas que se elaboraron con anterioridad. (VER FIGURA 12, PÁGINA SIGUIENTE)

### Síntesis

Mediante el método de exploración del imaginario, uno se imbuje en un mundo complejo y muchas veces inefable. Dejar fluir libremente la imaginación para crear ha dado pie a la elaboración de obras que se caracterizan por una forma generalmente abierta, de estructuras libres y contenidos variables; Bach, Chopin, Schumann, Varèse y tantos otros han escrito fantasías, *impromptus* o baladas que responden más a un impulso de la imaginación que a un esquema predefinido. Crear una obra a partir de una fantasía pide despojarse de lo aprendido y disponerse a ingresar a un ambiente laberíntico que quizás no tenga salida. Al no existir una estructura ni una planeación musical predefinidas, se corre el riesgo de perderse y de no tener de qué asirse que no sea la evocación misma de la fantasía. El proceso es complicado y laborioso y en él juega un papel fundamental la conversión a materiales rítmico-sonoros de las percepciones del orden de la sinestesia; razón por la cual los materiales gráficos, las modelaciones o la redacción verbal de lo observado en la mente son de gran utilidad. Así se logran plasmar detalles que poco a poco conforman el todo como una suerte de rompecabezas, cuya forma final se desconoce de inicio pero se intuye en la fantasía misma. Su virtud reside en ir generándose a sí misma paulatinamente y, quizás, en inventar también su propia salida.

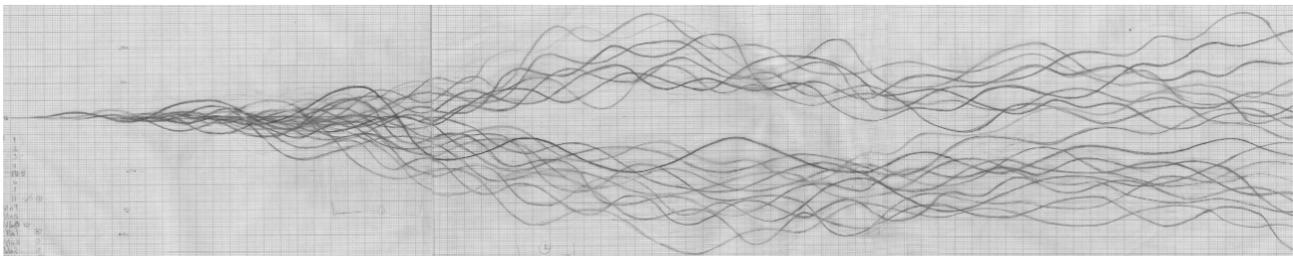


FIGURA 10. REGISTRO TIEMPO-ALTURA. SE OBSERVA LA TRAYECTORIA DE CADA PUNTO PUEDE APRECIARSE EL CONTORNO GLOBAL DE LA FIGURA.

<sup>5</sup> *Macro-timbre*, término que propone el paralelo entre el ritmo y el sonido en cada uno de sus componentes: frecuencia, duración y altura, en amplitud, acentuación e intensidad y contenido armónico, en micro-ritmo y color armónico. Estrada, "Focusing on Freedom and Movement in Music: Methods of Transcription inside a Continuum of Rhythm and Sound", *Perspectives of New Music*, Volumen 40, No. 1, Invierno, 2002, pp.72-74.

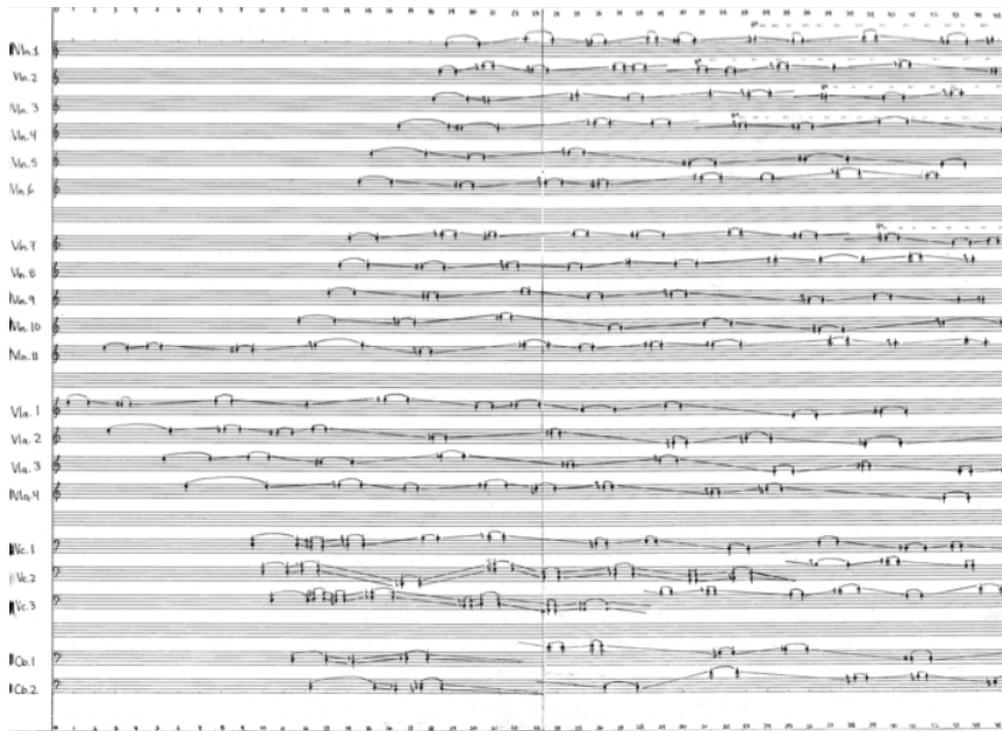


FIGURA 11. FRAGMENTO DE LA MANTARRAYA. PUEDEN OBSERVARSE LA FALTA DE SINCRONÍA CON QUE ENTRAN LOS INSTRUMENTOS, LA ESPONTANEIDAD EN LOS DESPLAZAMIENTOS QUE REALIZAN Y EL CONTRAPUNTO TRENZADO QUE DA BASE A LA OBRA, TODO ELLO EN COHERENCIA CON LA REPRESENTACIÓN DEL MOVIMIENTO FLOTANTE DE LA MANTARRAYA.

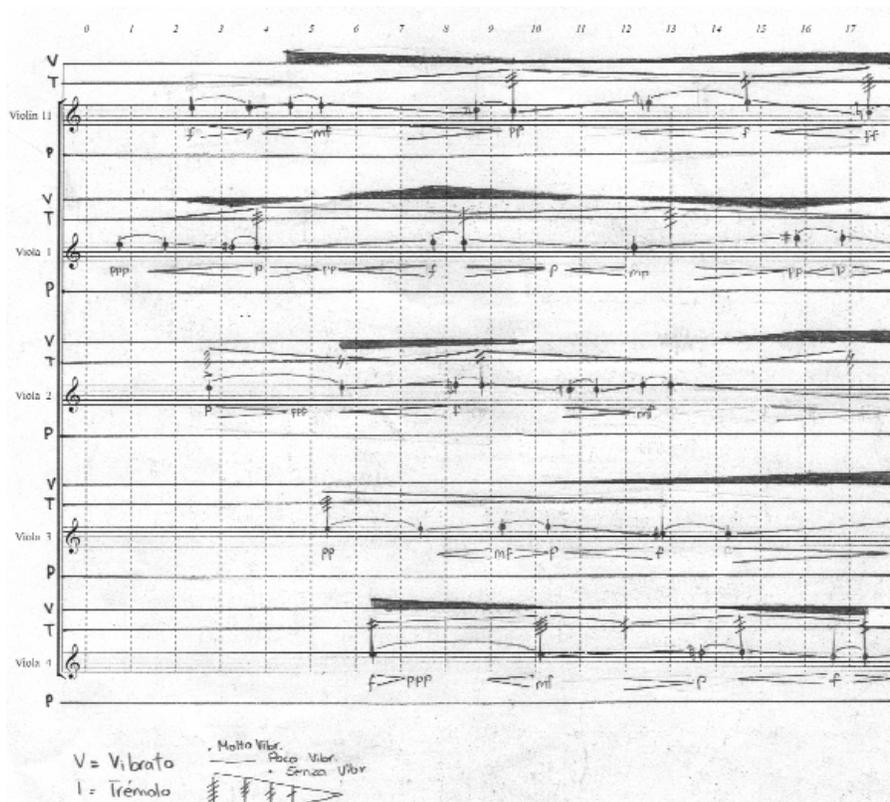


FIGURA 12. INICIO DE LA OBRA DONDE SE APRECIA EL COMPORTAMIENTO DEL VIBRATO, EL CUAL VARÍA EN EL CONTINUO DE SENZA VIBRATO A MOLTO VIBRATO; EL TREMOLANDO, LAS DINÁMICAS, LA ALTURA Y EL RITMO.

## Conclusiones

### *Estructura*

El objetivo principal de *Danza Isorrítmica* fue lograr un balance estructural calculado en el uso de una *talea* para obtener una pieza que fluye de principio a fin mediante un esquema predeterminado meticulosamente que la hace funcionar; ello evita perderse y facilita la selección del material al reducir las opciones radicalmente. Mientras en *Mantarraya* la estructura formal se definió al momento de producirse la fantasía, lo que no requiere de cálculos ni pensar en proporciones, ya que de alguna manera, todo “estaba hecho”. La fantasía suministró un principio y un final bien delimitados y un desarrollo continuo para transitar de uno al otro, de tal modo que para interpretarla tendría que obedecerse, primero, a las sensaciones de sinestesia y luego al raciocinio para descifrarlas; ello se deriva en una forma nueva e impredecible, que parecería distinta cada vez que se observa y que libera un amplio número de posibilidades.

### *Estructura armónico-melódica*

*Danza Isorrítmica* combina sólo dos intervalos, armónica y melódicamente: segunda menor y cuarta aumentada. Gracias a la brevedad de la obra, dicha sonoridad basta para lograr el objetivo que se propuso. En *Mantarraya*, a su vez, fluctúan los colores armónicos, que se transforman a cada segundo de forma no sistemática pero continua, más como abrir o cerrar ciertos sectores del registro con contrapuntos trenzados que entretejen un todo orgánico. La ausencia de esquemas predefinidos favorece la variedad, que al mismo tiempo se va modelando por el contenido estructural.

### *Recursos técnicos*

La composición de *Danza Isorrítmica* determinó de antemano una serie de recursos técnicos que delimitan la forma y el contenido de la pieza; una vez establecidos son inamovibles. Esto constriñe y manipula la creatividad, de tal suerte que la imaginación debe adaptarse a las limitantes de los recursos, anulando así la espontaneidad o la búsqueda. En *Mantarraya* se parte de una fantasía cuya conversión en música tuvo que generar recursos útiles para el caso, lo cual requiere echar mano de herramientas ajenas al universo musical, como el video, lo que redundo en la mayor vivencia de la experiencia creativa, en la indagación de métodos propios y en una aproximación más certera al contenido mismo de la obra.

### *Contenido*

El contenido emotivo de *Danza Isorrítmica* fue ideado a partir de un plan cuya finalidad era generar una pieza efectiva desde un lugar común para la mayoría, lo cual puede ser tan funcional como artificial, ya que el elemento insertado

por añadidura se vierte en el resultado, en vez de funcionar como motor. Mientras, la fantasía creativa de *Mantarraya* deja percibir los tonos íntimo y personal, donde se tejen entre sí emociones, memorias, sensaciones, anhelos, aspectos inconscientes, etc. De tal forma, desde lo privado emana todo el discurso de la obra, o más bien, es ese contenido interior el que se convierte en obra.

Un sistema compositivo sustentado en la tradición puede asegurar, de tener suficiente “oficio”, la producción de obras con una estructura formal controlada y balanceada, donde todo se planea y preestablece con anticipación. Debido a que principalmente entresaca de la memoria recursos que se conocen de antemano, es fácil predecir el resultado musical a obtener y, por ende, la producción de obras mediante este método puede ser mayor. No obstante, es fácil caer en la repetición de esquemas y fórmulas que mermen la frescura y espontaneidad del compositor, con lo cual se mina poco a poco la capacidad inventiva y la búsqueda que debieran guiar cualquier impulso creativo.

El método de exploración del imaginario es, en un principio, un camino tortuoso hacia algo desconocido, que no garantiza bajo ninguna perspectiva el resultado a obtener. Es un sistema arduo y exhaustivo de búsqueda interna, de procurarse medios y de escucharse a sí mismo; es un continuo encuentro con retos y alternativas, problemas y soluciones, en una constante incertidumbre respecto a cuándo o cómo llega el fin, aspecto en el que acaso reside la belleza del método, y mediante el cual pueda, quizás, encontrarse lo más similar a la libertad creativa, equiparable a la libertad de ser.

## Bibliografía

- Bent, Margaret, “Isorhythm”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres: Macmillan, 2001, pp. 618-623.
- Caldwell, John, *La música medieval*, Madrid: Alianza Editorial, 1984.
- Estrada, Julio, “Fantasía creativa”, material de trabajo del Laboratorio de Creación Musical, México: Escuela Nacional de Música, UNAM.
- \_\_\_\_\_, “Focusing on Freedom and Movement in Music: Methods of Transcription inside a Continuum of Rhythm and Sound”, *Perspectives of New Music*, Vol. 40, No. 1, 2002, pp. 70-91.
- Ehrenzweig, Anton, *El orden oculto del arte*, Barcelona: Labor, 1973.