Revista AV Notas, N°19
ISSN: 2529-8577
Julio, 2026

LA CONCEPCIÓN LINEAL EN EL ARREGLO MODERNO: UNA ARQUITECTURA DE LA INDEPENDENCIA MELÓDICA

THE LINEAR CONCEPTION IN MODERN ARRANGING: AN ARCHITECTURE OF MELODIC INDEPENDENCE

Daniel Fernando Orejuela Flores
https://orcid.org/0009-0002-0243-717X
Universidad de las Artes. Ecuador.

RESUMEN

Este artículo aborda la concepción lineal en el arreglo y la composición orquestal moderna como una alternativa metodológica y estética al pensamiento armónico predominantemente vertical. Se expone la transición paradigmática desde una estructura rígida basada en bloques acordales hacia un tejido de líneas melódicas independientes y con sentido propio, denominado «red de intenciones». La fundamentación teórica y práctica se construye a partir de tres pilares integradores: la intuición polifónica de las músicas populares latinoamericanas (como el choro y la samba brasileros), la teoría del contrapunto lineal y la energía melódica desarrollada por Ernst Kurth, y la metodología de arreglo para grandes ensambles sistematizada por Bill Dobbins bajo el legado de Duke Ellington. Asimismo, se examinan desarrollos contemporáneos como el contrapunto de capas impulsado por Bob Brookmeyer. A través de este recorrido, se analizan procedimientos técnicos concretos —el tratamiento narrativo de la disonancia, la modulación discreta por infiltración cromática y la economía de medios—, articulándolos con los límites perceptivos de la audición humana. Finalmente, el trabajo reivindica el valor ético y pedagógico de la conducción lineal, posicionando al músico de sección como un agente creativo activo en la textura orquestal.

Palabras Clave: Concepción lineal, Arreglo musical, Contrapunto lineal, energía melódica, melodía acompaña melodía

ABSTRACT

This article examines linear conception in modern arranging and orchestral composition as a methodological and aesthetic alternative to predominantly vertical harmonic thinking. It outlines the paradigmatic shift from rigid block structures to a web of independent, meaningful melodic lines, termed a "network of intentions". The theoretical and practical foundation rests upon three integrative pillars: the polyphonic intuition of Latin American popular traditions (such as Brazilian choro and samba), Ernst Kurth's theory of linear counterpoint and kinetic/melodic energy, and Bill Dobbins' arranging methodology for large ensembles, influenced by Duke

Ellington's legacy. Furthermore, contemporary developments such as Bob Brookmeyer's layered counterpoint are examined. Through this trajectory, concrete technical procedures are analyzed —including the narrative treatment of dissonance, discrete modulation via chromatic infiltration, and economy of means— while accounting for the perceptual limits of human auditory processing. Ultimately, the study asserts the ethical and pedagogical value of linear voice-leading, positioning the section musician as an active creative agent within the orchestral texture.

Keywords: Linear conception, musical arrangement, linear counterpoint, melodic energy, melody comping melody

ANTECEDENTES

Entender cómo se construye la música no suele ser algo que empiece frente a un pizarrón en una clase de armonía. Casi siempre, ese primer contacto nace de una curiosidad genuina, de esa exposición temprana a sonidos que, sin que sepamos muy bien por qué, desafían la lógica de lo simple y nos obligan a prestar atención. Para quien hoy se sienta a escribir un arreglo, pasar de esa escucha puramente intuitiva a una metodología técnica real es algo parecido a un despertar. Es el momento en el que se deja de ver el sonido como un bloque de cemento, pesado y monolítico, para empezar a verlo como lo que realmente es: un cruce de voluntades individuales que se encuentran en el tiempo.

Este fenómeno se siente con una fuerza especial cuando un oído que se ha formado en la riqueza de paisajes sonoros como los de Ecuador se topa con tradiciones donde la autonomía de las voces no es la excepción, sino la regla absoluta. En esos contextos, la técnica lineal deja de ser una teoría fría que se lee en un libro y se convierte en la herramienta necesaria para poner orden al caos. Pero no es un orden que asfixia, sino uno que permite que líneas independientes coexistan bajo una coherencia estética superior. El gran cambio de paradigma que hemos vivido en el último siglo, especialmente en la escritura para grandes ensambles, ha sido precisamente este: el abandono progresivo del pensamiento puramente vertical —ese que se limita a amontonar acordes estáticos uno sobre otro— para abrazar un pensamiento horizontal. En este nuevo esquema, cada voz tiene un nombre, una dirección clara y un porqué que justifica su existencia (Kahr, 2011, p. 5).

Claro que esta evolución no es solo técnica; es una metamorfosis intelectual que nos obliga a repensar qué es lo que hace realmente un arreglista. No estamos aquí para rellenar huecos en un esquema de acordes preestablecido, como quien completa un crucigrama. Somos, en esencia, tejedores de intenciones. El enfoque tradicional suele ver la armonía como una pila de ladrillos: cada nota está ahí para sostener a la que tiene arriba, y el conjunto se juzga por su peso y su estabilidad vertical. En cambio, la concepción lineal propone una red. Es una estructura mucho más elástica donde la estabilidad no viene del peso, sino de la tensión y el movimiento de fibras melódicas que se entrelazan. Es, si se quiere, la diferencia entre un arreglo que suena simplemente "correcto" y uno que respira, que tiene una vida orgánica palpable. Esa intuición que busca descifrar el porqué de una melodía cruzada es la que finalmente encuentra su validación en el análisis académico y en el rigor del trabajo profesional (Dobbins, 1986, p. 12).

EL CHORO Y LA SAMBA: APRENDER LA LIBERTAD ANTES QUE LA TEORÍA

A veces, las mejores lecciones de contrapunto no ocurren en un conservatorio. En mi caso, crecer escuchando a maestros como Chico Buarque desde Ecuador fue como tener un laboratorio de composición en la sala de casa, mucho antes de entender siquiera qué era Brasil. En géneros como el choro y la samba, hay una polifonía intrínseca que no necesita pedir permiso. Se mueve con sus propias leyes de diálogo, con una libertad que asombra. Al oír estas músicas desde niño, uno termina por entender —casi por ósmosis— que la melodía principal no es una reina que flota sola sobre un acompañamiento aburrido. En estos estilos, el acompañamiento es la conversación. Hay líneas en el bajo que contradicen a la melodía, hay segundas voces que la apoyan y hay adornos que parecen reírse de lo que acaba de pasar. Esto es

lo que, mucho tiempo después, los libros me explicarían como "contrapunto lineal": una técnica donde conducir las voces no depende de resolver tensiones verticales, sino de seguir la lógica interna de cada línea (Manuscrito, s.f., p. 2).

Ernst Kurth, uno de los grandes teóricos de esta materia, ya lo dejó claro en sus tratados: la verdadera magia de un genio como Bach no residía en los acordes que se formaban de casualidad cuando las voces se cruzaban, sino en el flujo de energía cinética de cada línea individual (Kurth, 1917, p. 45). Esa misma fuerza es la que salta de los surcos de un disco de música brasileña de calidad. Cada instrumento, desde el cavaquinho más pequeño hasta las flautas más ágiles, se mueve con una lógica propia que respeta el espacio del otro pero mantiene su personalidad. Escribir un arreglo respetando esa individualidad es, en el fondo, un acto de ética musical. Ahí es donde uno aprende la famosa economía de medios: a veces, para que un solista brille, no necesitas un muro de sonido detrás, sino un par de líneas que lo arropen con inteligencia, dándole el aire necesario para respirar (Kurth, 1917, p. 48).

COLONIA Y EL FACTOR DOBBINS: DE LA INTUICIÓN A LA PRECISIÓN DEL SISTEMA

Si la infancia fue el terreno de la intuición, la década de los 90 en Colonia, Alemania, fue el lugar donde todo cobró una forma técnica definitiva. Allí, el contacto con Bill Dobbins y su trabajo con la WDR Big Band cambió por completo mi forma de entender la orquesta. Ver a Dobbins en acción fue comprender que esa "red de intenciones" de la que hablamos no tiene por qué ser un concepto abstracto; puede ser un sistema preciso, casi matemático en su ejecución, pero humano en su resultado. Él fue quien logró conectar de manera magistral el contrapunto clásico más riguroso con la vanguardia del jazz moderno. Nos demostró que una orquesta de jazz no tiene por qué ser un bloque pesado que se mueve con torpeza, sino que puede funcionar como un organismo líquido, capaz de cambiar de forma y color en cuestión de compases (Dobbins, 1986, p. 15).

El secreto que Dobbins compartía —y que sigue siendo la piedra angular de su escuela— es que una big band moderna no necesita saturar cada acorde con mil extensiones innecesarias para sonar sofisticada. La sofisticación real aparece cuando las voces que forman ese acorde se mueven con una claridad tal que el oyente puede seguir sus trayectorias. Hay algo profundamente satisfactorio en esto: si un músico de sección disfruta tocando su línea porque tiene sentido melódico y no es solo una sucesión de notas largas y aburridas, la orquesta entera va a sonar con una convicción distinta. Es el legado más puro de Duke Ellington: incluso la disonancia más extraña, esa que en papel parece un error, suena lógica y hermosa si el camino que las voces recorrieron para llegar a ella fue fluido. En Colonia aprendí que la técnica lineal es, en realidad, el arte de gestionar el color y el cromatismo sin perder nunca el rumbo. El arreglista deja de ser alguien que simplemente "pone notas" para convertirse en un arquitecto que proyecta el movimiento del tiempo a través del sonido (Wright, 1982, p. 34).

MARCO TEÓRICO: ¿DE DÓNDE VIENE REALMENTE EL PENSAMIENTO LINEAL?

Ernst Kurth: La energía como motor de la forma

Aunque hoy figuras como Dobbins son quienes aplican estos conceptos al mundo del jazz y la música contemporánea, los cimientos teóricos hay que buscarlos mucho más atrás, concretamente en la obra de Ernst Kurth a principios del siglo XX. En 1917, Kurth publicó un trabajo que rompió con la tradición imperante de la época. Su tesis era revolucionaria: las voces de una composición no existen para servir a los acordes; los acordes son, en realidad, el resultado del cruce de las voces. Él introdujo el concepto de "energía melódica". Para Kurth, una línea musical no es una simple lista de alturas o frecuencias, sino un flujo constante de tensión que se genera por su propio movimiento (Kurth, 1991, p. 23).

Es un concepto que roza lo psicológico. Para Kurth, la melodía no es algo estático que "es", sino un "devenir", algo que está ocurriendo frente a nosotros. Esta distinción es vital para un arreglista porque le da oxígeno creativo. Si aceptamos que la armonía puede ser la consecuencia

de cómo se mueven nuestras voces, dejamos de estar encerrados en una cárcel de funciones tonales rígidas que nos dictan cada paso. Es lo que en la tradición alemana se conoce como Fortspinnung: ese desarrollo de motivos que parece tener vida propia y que se mueve por su propia inercia, arrastrando al oyente en su trayectoria (Kurth, 1991, p. 27).

Autonomía y la percepción del espacio musical

La visión de Kurth iba más allá de la partitura. Él entendía el sonido como una corriente de fuerza física y emocional. El oyente, según su teoría, no percibe notas sueltas, sino trayectorias que se desplazan por un espacio psicológico. Una línea melódica puede sentirse pesada, ligera, ascendente o descendente, y el trabajo del orquestador es precisamente manejar esas energías para guiar la atención del público. Una línea melódica que tiene una dirección clara es capaz de atravesar la densidad más espesa de una orquesta, incluso cuando estamos trabajando con niveles de complejidad cromática muy altos (Kurth, 1917, p. 89).

Investigadores contemporáneos como Stephanie Probst han analizado cómo esta idea de "la línea" se convirtió en la gran metáfora de la modernidad en los años 20. En el jazz moderno, esto se traduce directamente en lo que llamamos contrapunto temático. En este enfoque, cada voz de la orquesta tiene su propia carga dramática. Las resoluciones no tienen por qué ocurrir todas al mismo tiempo en el primer tiempo del compás. De hecho, esa asincronía, ese pequeño desfase entre cuándo resuelve una voz y cuándo lo hace la otra, es precisamente lo que genera la sensación de fluidez y elegancia. La línea ha dejado de ser la sirvienta de la armonía para convertirse en la protagonista absoluta del drama musical (Probst, 2020).

El fin de la era de los bloques: Superar el verticalismo rígido

Hay que ser claros: la enseñanza tradicional de los arreglos basada exclusivamente en "bloques armónicos" ha hecho mucho daño a la creatividad. Ha generado durante décadas texturas saturadas, opacas y, sobre todo, aburridas tanto para el que escucha como para el que toca. La música es un arte que ocurre en el tiempo; no es una fotografía estática que podamos analizar solo en un eje. Mientras que teóricos de la talla de Schenker tendían a ver la melodía como una mera extensión de la estructura armónica profunda, Kurth reclamaba una independencia total. E esa independencia es la que hoy salva un buen arreglo de la mediocridad (Dickey, 2023, p. 56).

Cuando rompemos con la rigidez vertical, ganamos una libertad inmensa. Podemos empezar a usar intervalos que en los manuales clásicos parecerían "prohibidos" o "erróneos". En una red lineal, una disonancia no necesita una justificación teórica compleja; se justifica a sí misma porque viene de un lugar claro y se dirige hacia otro con determinación. Aquí es donde cobra sentido el mantra de "menos es más". Si cada línea que se escribe es autosuficiente y tiene belleza por sí sola, no se va a necesitar amontonar ocho o diez notas para que la orquesta suene potente. Pasar de la "pila de ladrillos" a la "trama de hilos" no es solo un cambio técnico; es un acto de respeto que le devuelve al músico su lugar central dentro del engranaje orquestal (Dickey, 2023, p. 58).

LA METODOLOGÍA DE BILL DOBBINS: LA ESCUELA DE LA INDEPENDENCIA MELÓDICA

El músico de sección como prioridad creativa

Si algo define la filosofía de Bill Dobbins es su respeto casi sagrado por el músico que está sentado en la sección. Para él, el trombonista que toca la cuarta parte o el saxofonista barítono no son piezas de relleno para completar una extensión de novena o treceava. En los arreglos convencionales, desgraciadamente, muchas veces es así: las voces internas son solo piezas de un rompecabezas armónico sin ninguna gracia melódica. Dobbins le dio la vuelta a esto. Su propuesta es que cada parte escrita, por muy interna que sea, debe ser lo más melódica posible. Él tiene una máxima: si el músico tiene algo interesante que tocar, si su línea tiene sentido para

él, va a poner más cuidado, va a tocar con mejor afinación y la orquesta, por extensión, va a sonar infinitamente mejor (Dobbins, 1986, p. 42).

Desde un punto de vista técnico, esto implica que el arreglista no está enlazando puntos estáticos en el papel. Lo que estamos haciendo es crear trayectorias. Para lograrlo, Dobbins insiste en el uso de intervalos que sean "cantables". Hay que evitar esos saltos extraños y angulares que los arreglistas a veces ponemos solo para que la nota encaje en el acorde. El resultado de este enfoque es que la orquesta deja de percibirse como una masa compacta de sonido y empieza a sonar como un diálogo de intenciones. De hecho, una buena prueba para saber si un arreglo lineal es de calidad es aislar una sola de sus partes: si esa línea puede sostenerse por sí sola y tiene sentido musical, el arreglo funciona (Dobbins, 1986, p. 45).

Red de intenciones frente a la pila de ladrillos

Esta metáfora es la que mejor explica la diferencia entre el viejo mundo y el nuevo. El ladrillo es un material de construcción pesado, rígido y, sobre todo, predecible. Su única función es aguantar peso. La red, en cambio, es un tejido de fibras melódicas. En una red, la estabilidad no depende de la rigidez, sino del movimiento y de la tensión equilibrada. Cada hilo melódico ayuda a que la tela sonora del arreglo sea al mismo tiempo elástica y extremadamente resistente (Manuscrito, s.f., p. 8).

Esta forma de pensar ayuda muchísimo a limpiar el espacio acústico, algo que suele ser un problema en las grandes agrupaciones. Tres o cuatro voces llevadas con una conducción lineal impecable pueden sonar mucho más profundas y ricas que ocho voces duplicando notas sin ton son. No hay que olvidar que el oído humano es un procesador de información muy inteligente: prefiere mil veces seguir una línea que se mueve con un propósito claro que intentar descifrar un acorde gigante y estático que no va a ninguna parte. La red de intenciones es, por tanto, una estrategia de supervivencia para que el discurso musical sea inteligible en medio de la densidad natural de una big band (Wright, 1982, p. 67).

La alargada sombra de Duke Ellington

Nada de lo que Dobbins propone nació de la nada. Él mismo se encarga de recordar que lo que hizo fue sistematizar lo que Duke Ellington ya practicaba de forma magistral y casi intuitiva décadas atrás. Ellington no escribía para "Saxo Alto 1" o "Trompeta 2"; él escribía para Johnny Hodges o para Cootie Williams. Esa visión "democrática" y personalizada de la orquesta es la que Dobbins trasladó al ámbito académico. En el universo de Ellington, las jerarquías tradicionales entre melodía y acompañamiento se difuminan para dejar paso a un intercambio constante de roles (Dobbins, 1986, p. 110).

De esa influencia directa viene también el uso del contrapunto de ritmo concertado: situaciones donde las voces se mueven rítmicamente de la mano, pero melódicamente siguen caminos divergentes. Es una lección de ética que aprendimos de Duke y que se perfeccionó en los laboratorios de Colonia: la orquesta es, antes que nada, un organismo social. El respeto absoluto por la individualidad de cada voz es el único camino real para alcanzar una armonía colectiva que tenga algún significado profundo (Dobbins, 1986, p. 112).

PROCEDIMIENTOS TÉCNICOS: EL "CÓMO" DEL ARREGLO LINEAL MODERNO

El tratamiento de la disonancia como herramienta narrativa

Manejar la disonancia en un arreglo lineal es algo parecido a realizar una cirugía de precisión. En el pensamiento vertical, la disonancia es una tensión que "debe" resolver según reglas preestablecidas. En el pensamiento lineal, la disonancia es simplemente energía. Ya no buscamos resolverla porque un manual lo diga, sino porque el movimiento natural de la melodía nos lo pide. Esto nos da una libertad increíble: podemos colocar, por ejemplo, una segunda menor entre dos voces internas y, si ambas voces tienen una lógica direccional fuerte, el

resultado no va a sonar como un error, sino como una vibración llena de vida (Kurth, 1991, p. 102).

La clave aquí es la contextualización. Una nota que, aislada, podría sonar "rara" o fuera de lugar, adquiere una validez total por la forma en que ha sido preparada y por el lugar hacia el que se dirige. El uso de los clusters o racimos de notas no busca la saturación por la saturación, sino que marca el punto exacto donde varias líneas melódicas se cruzan a velocidades distintas. Esa asincronía es fundamental: permite que el oído procese la disonancia como algo transitorio y necesario. Al final, la disonancia es lo que ayuda a que cada instrumento mantenga su identidad propia en lugar de derretirse en una masa sonora donde todo suena igual (Dickey, 2023, p. 145).

Modulación discreta: El arte de la infiltración tonal

En mis propias notas de trabajo siempre suelo comparar la modulación lineal con esos personajes de las películas que aparecen de repente desde las sombras antes de que el espectador se dé cuenta de que ya estaban allí. En el arreglo moderno, ya no dependemos de esas fórmulas cadenciales tan ruidosas y evidentes del periodo clásico. Lo que buscamos es la infiltración cromática. Queremos cambiar de tonalidad de una forma tan suave y orgánica que el oyente apenas perciba el cambio, sino que simplemente sienta que el paisaje sonoro ha evolucionado (Manuscrito, s.f., p. 12).

Para lograr esto, utilizamos notas de paso y tensiones que funcionan como pivotes invisibles. Mientras una sección de la orquesta se mantiene en una zona de calma, otras voces empiezan a "deslizarse" cromáticamente hacia la nueva región tonal. Este procedimiento mantiene la transparencia de la textura en todo momento. La modulación deja de ser un truco mecánico de teoría musical para convertirse en un proceso vital, donde la conducción de las voces tiene siempre la última palabra sobre la estructura tonal del arreglo (Manuscrito, s.f., p. 13).

La economía de medios como examen final

Si me preguntan, diría que la economía de medios es el verdadero examen final para cualquier arreglista que se precie. Se trata de decir lo máximo posible con el mínimo número de elementos necesarios. En los formatos pequeños, esto es una cuestión de supervivencia, pero en una big band es una cuestión de elegancia. Cuando eliminamos el relleno armónico innecesario, cada nota que queda en el papel tiene que ganarse su sitio a pulso. Es curioso ver cómo tres voces realmente independientes suelen sonar mucho más "llenas" y satisfactorias que ocho voces amontonadas; esto sucede porque en la versión de tres voces hay más eventos acústicos reales y diferenciados ocurriendo al mismo tiempo (Dobbins, 1986, p. 156).

Al aplicar la lógica de la "red de intenciones", un solo instrumento puede estar cumpliendo tres funciones simultáneas: es soporte armónico, es motor rítmico y es contrapunto melódico. Eso es aprovechar el talento del músico al cien por cien. En este tipo de arreglos no sobran las notas. La riqueza del sonido no viene de la cantidad de gente tocando la misma nota, sino de la pureza de las ideas y de cómo esas ideas interactúan entre sí. Es la confirmación de que la magia de una orquesta no reside en su volumen, sino en la calidad de la interacción entre sus partes (Dobbins, 1986, p. 158).

ESTÉTICA DE LA COMPLEJIDAD ORGANIZADA

De la pureza de Dobbins a la fragmentación de Brookmeyer

El pensamiento lineal no se quedó congelado en los años 90. Ha seguido evolucionando de forma fascinante. Si Bill Dobbins representaba la pureza de la línea larga, cantable y elegante, figuras como Bob Brookmeyer introdujeron lo que podríamos llamar la "complejidad organizada". Brookmeyer se alejó de la melodía tradicional para centrarse en la célula rítmica y motívica. Con él, la orquesta se convirtió en un generador de texturas complejas basadas en pedacitos de melodía que se superponen y se retroalimentan. Es, esencialmente, el paso del "contrapunto de líneas" al "contrapunto de capas" (Dickey, 2023, p. 189).

Este enfoque de fragmentación motívica es lo que nos permite hoy en día manejar densidades orquestales enormes sin que el resultado suene opaco o confuso. Trabajamos con células cortas

que se repiten, se invierten, se estiran y se desplazan rítmicamente. Brookmeyer solía referirse a esto como "caos organizado". En este escenario, el arreglista actúa casi como un diseñador de sistemas dinámicos: la coherencia de la obra no reside en si un acorde resuelve bien o mal, sino en la consistencia de los procesos de transformación que aplicamos a esas pequeñas células de sonido (Dickey, 2023, p. 192).

Los límites biológicos del oído

Para que toda esta teoría funcione en la práctica, el arreglista tiene que ser consciente de los límites de la percepción humana. El cerebro tiene una capacidad limitada para procesar información simultánea. Existe una especie de regla de oro no escrita: el oído difícilmente puede seguir más de cinco capas o líneas independientes al mismo tiempo. Si intentamos meter más, las líneas pierden su rostro individual y todo se convierte en un ruido indiferenciado (Humal, 2012, p. 21).

Por eso, para que un arreglo lineal se entienda y se disfrute, cada capa debe estar perfectamente diferenciada de las demás. Tienen que tener ritmos distintos, ocupar registros diferentes y poseer colores tímbricos contrastados. Al utilizar esa modulación discreta y asíncrona de la que hablábamos antes, lo que estamos haciendo es dejar que sea el propio oyente el que elija qué hilo de la red quiere seguir en cada momento. Esa capacidad de interacción es lo que hace que la música basada en el pensamiento lineal sea tan profunda y duradera: es una música que nunca se agota en la primera audición (Humal, 2012, p. 24).

El factor humano y el diálogo como fin último

Al final del día, después de hablar de tantas técnicas y teorías, lo que queda es el respeto. En el arreglo lineal, el músico deja de ser un mero ejecutor pasivo que ejecuta cuando se le indica para convertirse en un sujeto creativo con voz propia. Esta es una idea que me acompaña desde aquellos primeros discos de choro que escuchaba en Guayaquil: la música es, ante todo, una conversación entre seres humanos que se respetan. No hay inteligencia artificial ni proceso electrónico que pueda imitar esa chispa de comunicación real que surge cuando dos líneas melódicas se encuentran (Manuscrito, s.f., p. 15).

Nosotros, como arreglistas, tenemos la responsabilidad casi moral de darle al músico una línea que valga la pena ser tocada. Cuando un músico siente que su parte tiene sentido y belleza, su compromiso con la obra cambia radicalmente; deja de ser un engranaje en una máquina para convertirse en una voz en un coro. El arreglo lineal es, en última instancia, un acto de fe en la sensibilidad de las personas. La verdadera magia de la música no está en el volumen de los metales ni en la velocidad de las maderas, sino en la interacción libre y consciente de las voluntades melódicas (Manuscrito, s.f., p. 16).

CONCLUSIÓN: EL RESPETO POR EL ARTE DEL TIEMPO

Si echamos la vista atrás y repasamos todo este análisis, llegamos a una conclusión clara: la técnica lineal no es un simple truco para que los arreglos suenen "modernos". Es una filosofía de vida aplicada al sonido. Es la decisión consciente de priorizar la vida del sonido en el tiempo por encima de la comodidad estática de un bloque de acordes. Desde las intuiciones de Kurth hasta las geometrías de Brookmeyer, la linealidad ha sido el hilo conductor de una modernidad musical que ha sabido respetar sus raíces más profundas (Kurth, 1917, p. 120).

Esta visión del mundo, que para mí empezó con la música popular de nuestra tierra y se terminó de pulir en los conservatorios europeos, es la mejor cura que conozco para la saturación sonora que padecemos hoy en día. Al empezar a ver el arreglo como una red dinámica y no como un muro estático, recuperamos nuestro papel fundamental como arquitectos del tiempo. Es un compromiso innegociable con la esencia misma de la música como una forma de comunicación pura, sin intermediarios vacíos (Dobbins, 1986, p. 190).

El futuro de las grandes orquestas, si es que quieren seguir siendo relevantes, pasa necesariamente por esta búsqueda de la independencia. A medida que los géneros musicales se mezclan y las fronteras se vuelven más difusas, la técnica lineal nos ofrece el marco perfecto para integrar cualquier influencia con coherencia y elegancia. Es posible que en el futuro utilicemos

algoritmos para que nos ayuden a calcular trayectorias, pero el factor humano, esa decisión de hacia dónde queremos llevar la energía, seguirá siendo nuestra (Dickey, 2023, p. 210).

Dominar la energía melódica es la herramienta de liberación definitiva para un compositor. Al darle a cada músico de la orquesta una parte que tenga alma, conseguimos que la música trascienda el papel y se convierta en algo vivo. La verdadera maestría no consiste en saber amontonar muchas notas en un compás, sino en tener la claridad suficiente para que cada una de esas notas cuente una historia. La melodía, esa línea horizontal que desafía al silencio, debe seguir reinando en la arquitectura musical de los años que vendrán (Manuscrito, s.f., p. 18).

REFERENCIAS

Dickey, D. C. (2023). An Analysis and Application of Advanced Polyphonic Composition Techniques for Large Jazz Ensemble [Tesis doctoral, University of Miami].

Dobbins, B. (1986). Jazz Composing and Arranging: A Linear Approach. Advance Music.

Humal, M. (2012). Linearity in 20th-century Music. Res Musica, (4), 21–25.

Kahr, M. (2011). Towards the analysis of linear aspects in tonal jazz harmony. Journal of Jazz Studies, 7(1), 1–18.

Kurth, E. (1917). Grundlagen des linearen Kontrapunkts: Einführung in Stil und Technik von Bachs melodischer Polyphonie. Max Drechsel.

Kurth, E. (1991). Ernst Kurth: Selected Writings (L. A. Rothfarb, Ed.). Cambridge University Press.

Manuscrito. (s.f.). La Concepción Lineal: El Arte de Tejer Melodías. Archivo personal del autor.

Probst, S. (2020). The Line as Metaphor of Modernity. Music Theory Online, 26(2).

Wright, R. (1982). Inside the Score: A Detailed Analysis of 8 Classic Jazz Ensemble Charts. Kendor Music.