

CHUBASCO

FOR LARGE ORCHESTRA

Andrés Cubillos
2012

CHUBASCO

FOR LARGE ORCHESTRA

Análisis

ANDRÉS FELIPE CUBILLOS CORCHUELO

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE ARTES – ESTUDIOS MUSICALES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA – ÉNFASIS EN COMPOSICIÓN
BOGOTÁ D.C
2012**

TABLA DE CONTENIDO

1. Introducción	1
2. Objetivos	1
3. Análisis musical de <i>Chubasco</i> , Obra para Orquesta	2
a. Formato instrumental	2
b. Idea básica	3
c. Estructura general de la obra	6
• Diseño de la obra	6
• Curva dramática	7
d. Tratamiento armónico	7
e. Tratamiento rítmico	11
f. Forma	12
g. Decisiones con respecto a la orquestación	14
4. Sumario	16
5. Bibliografía	17

INTRODUCCIÓN

Chubasco es una obra para orquesta en la que, a partir del análisis de un repertorio de obras y la lectura de textos, que atañen a los problemas musicales que se abordan en su composición, se llega no solo a la familiarización con el formato, si no también a la ubicación de un contexto específico, con respecto a la música para orquesta que se ha compuesto recientemente. Este repertorio de obras se analiza en aspectos como orquestación, forma, armonía, melodía, ritmo, timbre, textura y demás parámetros musicales. El proceso preparatorio se complementó con la asistencia a ensayos de orquesta.

Tras las lecturas y el análisis comenzó el proceso de escritura de la obra. El primer paso fue llegar a una idea básica¹; para luego, a partir de un análisis de sus relaciones musicales, realizar la construcción de bocetos sobre distintos aspectos de su desarrollo y estructurar el diseño de la forma. Para ilustrar los procesos realizados en *Chubasco* se expondrá a continuación el análisis de la obra, que comprende la exposición del formato, la concepción de la idea básica, sus relaciones musicales y las decisiones tomadas en la obra a partir de ésta.

OBJETIVOS

- Realizar el análisis musical de *Chubasco for Large Orchestra*, exponiendo el proceso de composición a partir de una idea básica, la propuesta en diseño, curva dramática y el tratamiento melódico, armónico, rítmico y orquestal de la obra.
- Detallar el proceso que se tuvo de la obra, que nace a partir del análisis e investigación de diferentes obras y temas característicos, que hacen parte de la primera etapa del trabajo de grado.

¹ Idea básica (*grundgestalt*) es la forma o apariencia fundamental sobre la cual se basa, en este caso, una composición o un trozo musical. Gaviria. 2000.

Chubasco

Análisis musical

Las decisiones con respecto al formato orquestal, expresan la importancia del timbre como parámetro musical significativo para la construcción del discurso formal de la obra. Se incluyen saxofones y percusión folklórica para enriquecer la búsqueda de color orquestal.

Obra compuesta para orquesta que consta de los siguientes instrumentos:

3 flautas (3 = *Piccolo*)
 2 Oboes (2 = Corno ingles)
 3 Clarinetes (1 & 2 = Bb, 3 = Carinete bass)
 Saxofón Alton
 Saxofón Tenor
 Saxofón Barítono
 Fagot
 Contrafagot
 4 Cornos franceses en Fa
 3 Trumpetas en Si bemol (3 = *piccolo*)
 2 Trombones Tenores
 1 bass Trombone
 Tuba

PERCUSION (4 percusionistas)

PERCUSIÓN 1	PERCUSIÓN 2	PERCUSIÓN 3	PERCUSIÓN 4
Crotalos	2 Congas	Bass drum	Glockenspiel
Marimba	2 Bongos	4 Timpani	Tambora
5 Woodblocks	Crash (S.C)	2 Crash (S.C)	Vibráfono
Triangulo	Tom Tom	Gong	Crash (S.C)
Ride (S.C)	2 Timbales		Ride (S.C)
Alegre	Tambora		Campanas
Llamador	Snare drum		tubulares
Crash (S.C)	Gong		Piano
			Celesta
			Triangulo

Teclados: 1 piano de cola; celesta. (1 instrumentista)

Arpa

Cuerdas (16. 16. 14.12.10 instrumentistas)

IDEA BÁSICA²

The image displays a full orchestral score for the piece 'IDEA BÁSICA'. The score is arranged in a standard format with multiple staves for each instrument family. The instruments listed on the left side of the score are: Flute 1, Flute 2, Oboe 1, Oboe 2, Clarinet in Bb 1, Clarinet in Bb 2, Horn in F 1, Horn in F 3, Horn in F 4, Trumpet in Bb 1, Trumpet in Bb 3, Trombone 1, Bass Trombone, Tuba, Percussion 1, Percussion 2, Timpani, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (e.g., *p*, *mf*, *f*, *mp*, *ff*, *fp*) throughout the piece. The music is written in a single system, with each instrument's part clearly delineated by its staff and clef.

Procedimiento

La idea nace de la contemplación de un fenómeno natural relacionado con la lluvia que se produce de manera relativamente intempestiva, y que se conoce como chubasco. Las referencias que surgen de la observación del fenómeno son netamente extramusicales, y sirven como fuente de inspiración general; eventualmente son incorporadas de manera análoga, pero no se pretende realizar música de programa o “pintar” musicalmente el fenómeno.

² El audio de la idea básica, se encuentra en el cd adjunto que se entrega con la obra. Track No. 2



Figura 1: Foto tomada a un chubasco cerca de Albacete España

Chubasco se define como “nubarrón oscuro y cargado de humedad que se presenta en el horizonte repentinamente, y que, empujado por un viento fuerte, puede resolverse en agua o viento³”. A partir de esta definición, se decide plantear una idea corta en la que la transformación se produzca de manera repentina a partir de un impulso fuerte. Es importante subrayar que la música no parte de otra cosa que no sea la intención misma de hacer música; por tanto, aparecen relaciones que no están necesariamente ligadas a la idea de Chubasco, sino que son resultado del ejercicio musical.

Gedanke

La idea básica se caracteriza por la *superposición de materiales* entre las familias instrumentales; las cuerdas inician simultáneamente con la percusión, luego se superponen las maderas y finaliza con los cobres. De esta manera, entendemos las entradas progresivas en las cuerdas y la percusión, el gesto en las maderas que difuminan un poco los ataques consecutivos que se van presentando, y los cobres se superponen sobre las cuerdas, percusión y maderas, y que siguen por debajo formando una sola textura.

Los materiales que se superponen son:

- Cuerdas: Notas largas que se atacan con un *fp* y son acentuadas.
- Percusión: Ataques relacionados con las entradas de las cuerdas. El ritmo nació naturalmente y evoca la base del fandango⁴, ritmo folklórico de la región atlántica colombiana.

³ Tomado del diccionario de la Real Academia Española.

⁴ “El fandango tiene una superposición de $\frac{3}{4}$ vs. $\frac{6}{8}$, el primero es expresado por el bombo mientras que los platillos y el redoblante acentúan los tiempos débiles y fuertes del $\frac{6}{8}$ respectivamente”. Rodríguez. 2000. *Librería de ritmos autóctonos de la costa atlántica colombiana*. La superposición también es reflejada en el ritmo fandango, tomado del *begriff* de la idea básica.

- Maderas: Ataques acentuados en el oboe, textura en las flautas y clarinetes. Esta textura se da a partir de la agrupación de notas en una sola subdivisión las cuales se van rotando.
- Cobres: Este material que no es netamente diferente a los ya presentados, se relaciona con las maderas y las cuerdas enfatizando los ataques de estas últimas e incrementando la textura.

Entonces tenemos 3 materiales que se superponen: notas largas atacadas por acentos (cuerdas), una textura que se empieza a formar a partir de las notas largas y la rotación de patrones en una subdivisión (maderas y cobres), y el ritmo en la percusión el cual pierde claridad poco a poco después de cada superposición. Es importante detallar que hacia el final de la idea, hay una intención clara de que los ataques de la trompeta sobresalgan al igual que la percusión, con la intención de expresar una textura unificada que surge a partir de la superposición de materiales.

Vemos así, que el comportamiento de la idea básica, gira en torno a entradas claras que poco a poco se van difuminando por medio de la textura, hasta llegar al color que se busca con toda la orquesta; se generan entonces ataques levemente sobresalientes en los cobres y la percusión. La relación del *chubasco* con la idea básica se manifiesta en el crecimiento progresivo y la densificación rítmica y orquestal en un solo gesto rápido, que por sus características favorece la percepción auditiva analítica al inicio y global al final, al pasar de una textura rítmica estriada⁵ a una lisa.

La idea básica se compone de los siguientes elementos:

Armonía: Forte 4-16

Vectores: (0157)

Alturas del conjunto de la idea básica: Mi-Fa-La-Si

Duración: 9 compases, 14 segundos.

Tempo: Negra = 160

Dinámica:

<i>p</i>	→	<i>mp</i>	→	<i>f</i>	→	<i>ff</i>
<i>fp</i> cc.1-5		Acentos		Cobres		Cobres y perc.
Cuerdas		maderas		Notas largas		intención de
Ritmo perc.		Textura		Ataques		sobresalir

Puntos de articulación de la idea básica:

- Cuerdas y percusión cc.1-9. Las entradas son claras y se entienden nítidamente.
- Entrada de maderas: Oboes: cc.4-9, flautas y clarinetes cc. 5-9. Los patrones usados en las flautas y clarinetes, difuminan la textura y las entradas pierden claridad.

⁵ “En ese tiempo encontramos la periodicidad necesario para dar lugar a la repetición y a la variación. [...]. El tiempo pulsado permite, según Boulez, que el oyente reconozca las marcas que trazan el pulso, por ello es denominado un tiempo estriado. [...] En el tiempo amorfo o liso se forman, siguiendo a Boulez, burbujas de tiempo que son referibles solamente a un índice de ocupación. Como señala Gilles Deleuze, el índice de velocidad es sustituido por el de ocupación.” PARDO, Carmen. “*Deleuze y la música: dos variaciones sobre un tema fugado*”. PP 2.

- El color de los cobres es superpuesto en los cc. 6-9, donde se conforma como tal una textura y la audición analítica inicial se transforma en global.

Timbre

El timbre, partiendo de una superposición de cuerdas y percusión, se transforma mediante la inclusión de las maderas, en las que el oboe aporta el color predominante. Luego la textura producida por las flautas y los clarinetes genera una sensación de oscilación, terminando en el color de los cobres que se mezclan con todos los instrumentos de la orquesta unificando la textura.

Begriff

Después de definir el *Gedanke*, podemos decir que como concepto de la idea básica, la relación más importante es la superposición de materiales, los cuales generan progresivamente una textura en la que la audición se transforma de analítica a global.

ESTRUCTURA GENERAL DE LA OBRA

Propuesta de Desarrollo

A partir de la realización de diferentes bocetos sobre cada uno de los gestos de la idea, se plantea un desarrollo coherente, en el que todo el material se organiza en diferentes secciones; estos bocetos se dividen en 3 grupos: reordenamientos o nuevas probabilidades de la idea básica, exploraciones que corresponden a desarrollos que hacen parte de la idea básica pero no son evidentes y transformaciones que ofrecen un nivel de sorpresa mayor que los anteriores, ya que cambian la naturaleza de la idea.

Diseño de la obra

La obra presenta un diseño fundado en el trabajo de los diferentes tipos de desarrollo; se les da un orden específico del que emerge la curva dramática que se quiere lograr en la obra y que funciona como guía para su desarrollo.

Hay una clara intención de representar la idea básica en el diseño de la obra: la primera parte se dirige al clímax de la pieza ubicada en la segunda sección. Luego se produce un fuerte contraste en dinámica y densidad con la tercera sección, ya que esta se expresa desde lo camerístico hacia lo orquestal transformando la audición de analítica a global. La coda, a partir de los materiales de la idea básica, se expresa intensificándose en densidad progresivamente.

Curva Dramática

La curva dramática, nace a partir del diseño propuesto en la obra:

- Hay una dirección en densidad de A hacia B, de la misma manera que se presenta en la idea básica. (Densificación progresiva).
- C presenta el mismo comportamiento, pero aquí la intensidad es ir de lo camerístico a lo orquestal. (Audición analítica hacia global).
- La coda presenta elementos propios de la idea básica, y termina en la saturación de toda la orquesta.

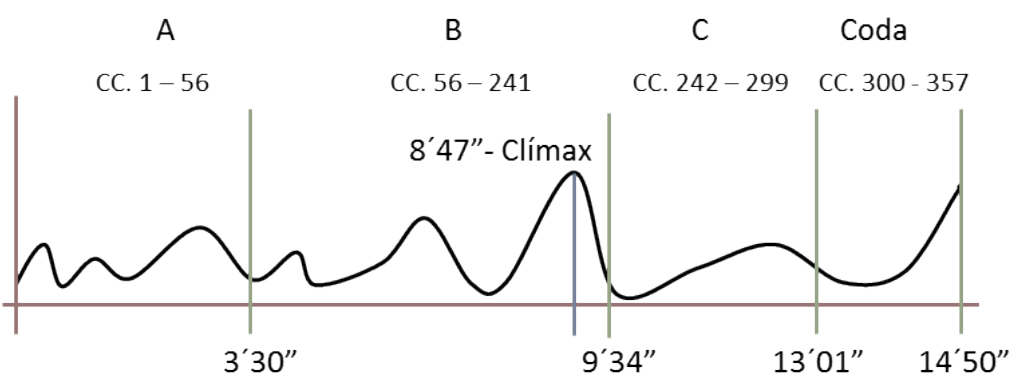


Figura 2: Curva Dramática

PROPUESTA ARMÓNICA

La armonía de la idea básica, se estructura a partir de la teoría de conjuntos de clases tónicas de Allen Forte, en la que, como sostiene David Walters “*in the absence of tonality's centralizing force, pitch structure often seems to be grounded in the intervallic relationships among pitches.*”⁶ Las relaciones de pertenencia entre conjuntos y superconjuntos resultan particularmente importantes en el diseño armónico de la obra, pues permiten relacionar las sonoridades de manera orgánica y fluida, garantizando variedad, unidad y claridad estructural.

La armonía de la idea básica es el conjunto 4-16, a partir de dicho conjunto nace la sonoridad de la obra total. El proceso con respecto a la propuesta armónica, es el siguiente:

1. Se escogen 3 hexacordios, los cuales contienen mayor número de veces al 4-16. Estos hexacordios son similares en sonoridad, sus vectores interválicos (IC vector) expresan la intención de obtener determinados colores armónicos, y su nivel de contraste:

a. 6-18 ----> 0 1 2 5 7 8 IC Vector 322242

⁶ Walters, David. 2001. “A Brief Introduction to Pitch-Class Set Analysis.” < http://www.mta.ca/faculty/arts-letters/music/pc-set_project/pc-set_new/pages/introduction/toc.html > [Consulta: 1 de julio de 2012].

b. 6-z43 ---> 0 1 2 5 6 8 IC Vector: 322332

c. 6-z47 ---> 0 1 2 4 7 9 IC Vector: 233241

(Las segundas son tratadas como consonancias, y aparecen en el conjunto 3-9 como superposición de quintas)

Es importante resaltar que el 4-16 es el subconjunto, de 4 sonidos, que está contenido más veces en cada uno de los hexacordios escogidos; la intención es jugar con la superposición de sonoridades sobre el 4-16, generando diferentes colores y texturas, sin alejarse del concepto general de la idea básica.

Cada hexacordio es particular de cada una de las 3 secciones y cada que contiene la obra:

A	B	C	coda
6-18	6-z43	6-z47	4-16

2. Para poder controlar la sonoridad propuesta en cada sección de la obra, se asignaron tres tetracordios predominantes a tres de las familias de la orquesta, cuerdas, maderas y cobres, en diferentes momentos (ver figura 3).

El proceso para escoger los tetracordios busca representar la idea básica en la propuesta armónica de densificación y superposición:

- 4-9 se presenta sólo en el hexacordio 6-18.
- 4-z29 se presenta en los hexacordios 6-18 y 6-z43
- 4-16 se presenta en los hexacordios 6-18, 6-z43 y 6-z47.

Si se relacionan las entradas por familias instrumentales en la idea básica, se ve que las cuerdas y la percusión entran en un primer plano, luego las maderas y por último los cobres que se superponen consecutivamente. Esta misma relación se ve expresada en los tetracordios escogidos: el 4-9 se presenta únicamente en el hexacordio 6-18, luego el 4-z29 se encuentra en dos hexacordios, y el 4-16 en los 3 hexacordios seleccionados.

3. Dichos tetracordios se superponen de la siguiente manera:

	A	B	C
Cobres	4-16	4-z29	4-9
Maderas	4-z29	4-9	4-16
Cuerdas	4-9	4-16	4-z29

Figura 3: Decisiones en la orquestación con relación a la armonía

- El orden de las familias instrumentales propuesto (cobres, maderas, cuerdas), es el mismo orden de superposición que encontramos en la idea básica: la entrada de las cuerdas está superpuesta a las maderas, y la de estas a los cobres.

- La distribución de los tetracordios se da por rotación a partir del gesto textural de las maderas:



Figura 4: (Clarinete idea básica)

- Es importante precisar que el conjunto 4-9, que aparece en un solo hexacordio, es el primero en el orden de entrada, en concordancia con el de las familias instrumentales (cuerdas, maderas, cobres), y a partir de éste, se genera el de los demás tetracordios.

Como se había dicho, dos de los tetracordios no pertenecen a todos los hexacordios, así que el procedimiento a seguir para mantener el color de las sonoridades de cada sección, es el siguiente:

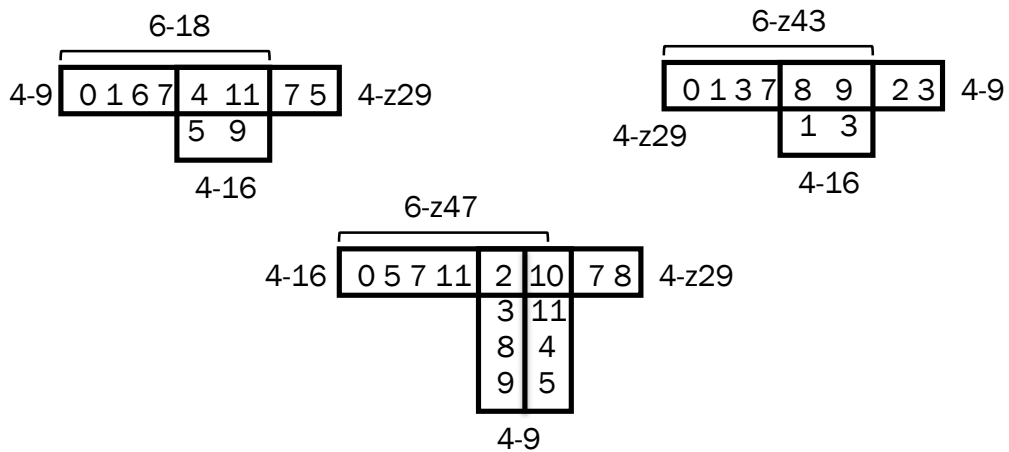


Figura 4: Armonía

- Se construye cada uno de los hexacordios a partir de uno de los tetracordios contenidos en este.
- El hexacordio 6-18 nace a partir de la construcción del tetracordio 4-9:
 - 4-9: 0 1 6 7 → 4 y 11 son las alturas que completan el color del 6-18.
 - A partir de estas dos notas que completan el hexacordio, nacen los demás tetracordios, es decir que las alturas 4 y 11 serían notas comunes entre todos los tetracordios.
- El hexacordio 6-z43 nace a partir de la construcción del tetracordio 4-z29, contenido en este:
 - 4-z29: 0 1 3 7 → 8 y 9 son las alturas que completan el 6-z43.
 - A partir de estas dos notas que completan el hexacordio, nacen los demás tetracordios, es decir que las alturas 8 y 9 serían notas comunes entre todos los tetracordios.
- El hexacordio 6-z47 nace a partir de la construcción del tetracordios 4-16,

contenido en los 3 hexacordios:

- 4-16: 0 5 7 11 → 2 y 10 son las alturas que completan el 6-z47.
- A partir de estas dos notas que completan el hexacordio, nacen los demás tetracordios, es decir que las alturas 2 y 10 serían notas comunes entre el 6-z47 y el 4-z29. La diada configurada por los sonidos 2 y 10 no pertenece al 4-9, de modo que, a partir de cada uno de ellos, se construyó un conjunto 4-9 en particular.

4. Las notas resultantes que no hacen parte de los hexacordios como 5 y 9 en el 6-18; 2 en el 6-z43 y 3, 4, 7, 8, 9 en el 6-z47, se manejan de la siguiente manera:

- Como encadenamiento de acordes: las notas no comunes se convierten en la altura 0 del siguiente hexacordio, teniendo la posibilidad de controlar el intervalo de transposición del conjunto.
- Colores no predominantes: a partir de las notas comunes, aparecen estas notas no pertenecientes al hexacordio y se genera una superposición de color.

5. Decisiones sobre la armonía:

- La armonía en la percusión de alturas determinadas al igual que en el arpa, apoya el color de alguna familia de instrumentos.
- Por medio de la duplicación armónica se busca priorizar el color de algún tetracordio asignado a una familia orquestal, por ejemplo los cobres duplican el color armónico que tienen las maderas, para enfatizar el tetracordio asignado a esta familia.
- No siempre cabe la posibilidad de trabajar con todas las alturas de los 3 tetracordios, en ocasiones se duplicaran notas de otros tetracordios para fortalecer el color de una familia instrumental.

6. La última decisión en la armonía, no solo expresa de una manera adecuada el hexacordio de cada sección, sino que propone una disminución y le da respiro a la armonía.

- Aparece entonces el uso de tricordios contenidos en los hexacordios.
- Estos tricordios fueron escogidos con la misma intención de contrastar los colores, de las partes A y B con C, como se dijo inicialmente.
- Los tricordios escogidos fueron:
 - 6-18: 3-4 y 3-5. Se repiten 3 y 5 veces respectivamente en el hexacordio.
 - 6-z43: 3-3 y 3-8. Se repiten 2 y 4 veces respectivamente en el hexacordio.
 - 6-z47: 3-6, 3-7 y 3-9. Se repiten 1, 4 y 3 veces respectivamente en el hexacordio.

Es importante resaltar que estas decisiones fueron tomadas a partir de los bocetos, con la definición de algunos parámetros iniciales como la elección de los 3 hexacordios y la construcción de estos a partir de los 3 tetracordios.

TRATAMIENTO RÍTMICO

En las secciones con tiempo estriado, el ritmo se construye a partir de los aires folklóricos colombianos: fandango (presente en la idea básica) y mapalé y puya. Estos ritmos cumplen con la naturaleza de superposición que plantea la idea básica.

A continuación se ilustran los patrones de los ritmos folklóricos colombianos fandango y mapalé, y su uso en la obra:

Fandango:

The image displays two musical staves for the Fandango rhythm. The upper staff shows the rhythm for three percussion instruments: Platillos, Redoblante, and Bombo. The Bombo part includes a rhythmic pattern labeled 'A P T T' and 'A P T T'. The lower staff shows the orchestration for strings and brass instruments, with dynamics markings such as *pp*, *f*, and *ff*.

Figura 5⁷: Ejemplo de la influencia rítmica en A. El patrón rítmico del bombo en el Fandango (arriba) se orchestra en los cobres y las cuerdas (abajo), manteniendo la corchea sin importar la métrica en que se presente. (cc. 41-42)

Mapalé:

The image displays two musical staves for the Mapalé rhythm. The upper staff shows the rhythm for three percussion instruments: Maracas, Alegre, and Tambora. The Alegre part includes a rhythmic pattern labeled 'A Q Q A A' and 'Q Q A A'. The Tambora part includes a rhythmic pattern labeled 'A A A' and 'A A A'. The lower staff shows the Snare Drum part, with a dynamic marking of *f*.

Figura 6: Ejemplo de la influencia rítmica en B. El ritmo del alegre en el mapalé

⁷ Información tomada de Librería de ritmos autóctonos de la costa atlántica colombiana. Rodríguez. 2000.

(arriba) se orquesta en el set del segundo percusionista (abajo), esta vez aumentado y expresado en 4/4.

FORMA

Chubasco for Large Orchestra se divide en 3 secciones, las dos primeras, se dirigen de tiempo liso a estriado hasta llegar al clímax (inversión en la presentación de materiales de la idea básica), y la última parte se contrasta por medio de una orquestación camerística, enfatizando gestos melódicos, que poco a poco se van intensificando hasta llegar a lo orquestal (de tiempo estriado a liso - de audición analítica a global), expresando así el concepto de la idea básica.

Idea básica de *Chubasco for Large Orchestra*:

Tiempo liso → Tiempo estriado
Audición analítica → Audición global

Chubasco for Large Orchestra

A	→	B	C	Coda
Tiempo liso		Tiempo estriado	A. analítica → A. Global	Densificación progresiva en la orquestación.

A (cc. 1-56).

Esta sección transita de tiempo liso a tiempo estriado, como una inversión de la idea básica (de tiempo estriado a tiempo liso). Los materiales de la idea básica que se desarrollan son los presentados en las maderas y cobres principalmente, y se ven reflejados en el manejo textural de esta sección.

La presentación del material se encuentra en los cc. 1-11; nace de *niente* dirigiéndose a *forte*, y densificándose gradualmente, de la misma manera en que se exponen los materiales en la idea básica.

A se divide en 2 partes; la primera se presenta en tiempo liso (cc.1-28) y tiene un desarrollo textural que ya aparece propuesto en los cc. 1-11, donde hay una presentación del material inicial que nace a partir de la naturaleza de la idea básica. Y una segunda sección que contrasta levemente con la primera por expresarse a partir de un tiempo estriado, pero con los materiales que se vienen desarrollando desde la primera sección (cc.1-28). Estos últimos nacen a partir de los propuestos por las cuerdas y maderas en la idea básica, y se complementan con la conversación sobre un gesto melódico descendente en la orquesta, que también aparece en la segunda sección.

El material nuevo que presenta la segunda parte es rítmico, este nace con relación a las entradas en las cuerdas y percusión de la idea básica.

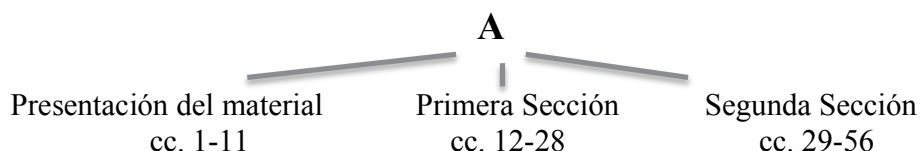


Diagrama 1: Forma A

B (cc. 56- 241)

Esta sección desarrolla los ataques iniciales de la idea básica a partir del ritmo. En *B* podemos encontrar un contraste entre el tiempo liso y estriado, siendo este último prioritario. Es importante denotar que el trabajo de superposición de materiales aquí se hace a partir de la repetición de un material que se va superponiendo a otro (ver *figura 10*).

En *B* podemos encontrar 2 secciones. La primera contrasta el tiempo liso con el estriado, esta va presentando materiales que se van repitiendo y a la vez superponiendo a otros. La segunda sección se construye a partir del tiempo estriado. Esta es la sección de llegada desde el inicio de la obra, en ella es posible apreciar la dirección del tiempo liso a tiempo estriado (inversión en la presentación de materiales idea básica).

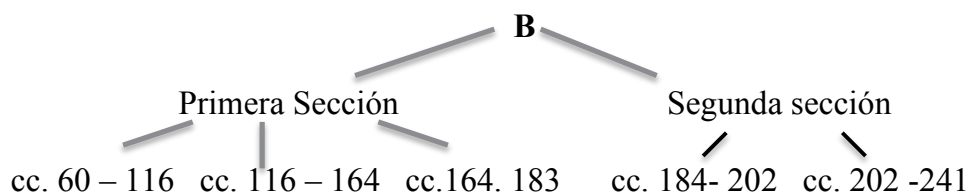


Diagrama 2: Forma B

C (cc. 242 – 299)

Esta parte se concentra en gestos melódicos que nacen a partir del oboe. En el c. 4 de la idea básica, se observa que el oboe tiene un gesto ascendente fuerte que sirve como unión entre las cuerdas y la textura generada entre el clarinete y las flautas; este gesto melódico se combina con las maderas para luego generar su propia textura. Estos materiales en las maderas se desarrollan en *C*, a partir de gestos melódicos que poco a poco se van intensificando hasta convertirse en una textura.

C se divide en dos secciones, una primera parte melódica, en la que los materiales se intensifican poco a poco hasta construir una textura, y una segunda parte caracterizada por un trabajo netamente textural, al que se llega a partir de los materiales expuestos en la primera sección.

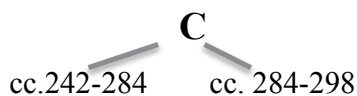


Diagrama 3: Forma C

Coda (cc. 300 – 357)

La coda, al contener a la idea básica en los cc. 331-340, maneja los mismos materiales y expone su naturaleza de principio a fin. Se manifiestan entonces crecimientos prolongados a partir de ataques que poco a poco se van incrementando, y que conectan con la textura que tejen las maderas, generando una intensificación gradual en los materiales. La obra termina en *fortísimo* tras la intensificación de materiales dados de manera gradual en la coda.

DECISIONES CON RESPECTO A LA ORQUESTACIÓN

De manera general, la obra presenta tratamiento orquestal en A y B, que contrasta con el desarrollo camerístico de C. Las decisiones orquestales en A, fueron tomadas a partir de la presentación del material en los cc. 1-11. Una textura en la percusión, piano y celesta (cuadro *a* en la figura 7) que se va orquestando, y notas largas que se convierten en gestos melódicos descendentes generando una “conversación” dentro de la orquesta (cuadro *b* en la figura 7) como podemos ver en la siguiente imagen:

The image displays a page of a musical score for orchestra. The top section shows the first system of staves, including Percussion (Perc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (B.C.), Clarinet (C. B.), Trumpet (Tr.), Trombone (Tbn.), and Tuba. A black box labeled 'a' highlights the percussion, piano, and celesta parts. The bottom section shows the second system of staves, including Clarinet (Cl.), Percussion (Perc.), Oboe (Ob.), Bassoon (B.C.), Piano (Pno.), and Celesta (Cel.). A black box labeled 'b' highlights the piano and celesta parts, showing long notes that evolve into descending melodic gestures.

Figura 7: Decisiones orquestales en A

La sección B, muestra que las decisiones en la orquestación se tomaron a partir de la superposición de materiales repetitivos, en la que los materiales se van desarrollando en cada repetición, de manera gradual. La primera sección contrasta el color de las maderas y las cuerdas, con las entradas estriadas de la percusión; y en la segunda sección se asigna la prioridad a las maderas y a los cobres, con fuerte apoyo de la percusión.

Figura 8: Decisiones orquestales en B (cc.126-132, maderas)

El material de a en las flautas es orquestado consecutivamente en los clarinetes, b y c representan el material melódico heredado de A, que en cada repetición se presenta mas largo y d se repite consecutivamente con la misma orquestación. Estos materiales a medida de que se van superponiendo y repitiendo se van desarrollando.

La parte C, a manera de balance general de la pieza, utiliza una orquestación camerística, en la que las maderas tienen gran prioridad. A partir de la intensificación de los gestos melódicos, se va generando prolongadamente más densidad hasta llegar a la segunda sección que es completamente textural. La coda presenta la misma orquestación de la idea básica (que está contenida en ella), en la que prolongadamente va apareciendo cada uno de los materiales hasta densificarse hacia el final.

SUMARIO

A partir de la primera etapa en el proceso creativo de *Chubasco*, la audición y análisis de un repertorio para orquesta propuesto inicialmente y las lecturas que enriquecen el proceso de composición, dan como resultado una manera adecuada de abordar no solo la idea musical, sino todo el proceso de creación de una obra artística, ya que tenemos un contexto, una estética y una técnica para lograr lo que inicialmente se quiere dentro del proceso creativo.

El discurso musical nace a partir del concepto y las relaciones entre los materiales de una idea básica. Se crean bocetos que hacen parte de reordenamientos, exploraciones no evidentes y transformaciones del material de la idea básica. Después de explorar el material se genera una propuesta de desarrollo, curva dramática, armonía y forma.

La obra está seccionalizada en tres partes. La curva dramática muestra el clímax general en B, y un contraste en dinámica en C, la propuesta de desarrollo como tratamiento textural en A y rítmico en B (de liso a estriado, inversión del concepto de la idea básica), el contraste orquestal en C y la reafirmación de la idea básica por medio de la coda.

La propuesta armónica es tomada a partir de la superposición de sonoridades que afirman un hexacordio en particular para cada sección: A 6-18, B 6-z43 y C 6-z47. Estos hexacordios contienen el tetracordio 4-16 un mayor número de veces que los demás, por lo que se constituye en la armonía característica de la idea básica. Esta superposición se construye a partir de tetracordios pertenecientes a los hexacordios ya nombrados, que se asignan a familias orquestales (cuerdas, maderas y cobres), y se rotan por secciones.

El tratamiento rítmico en los tiempos estriados de la obra, se origina en algunos ritmos folklóricos de la región del caribe colombiano: fandango y mapalé. Presentan cierta afinidad con el concepto de la idea básica con relación a la superposición.

Las decisiones orquestales fueron tomadas a partir del concepto de la idea básica; en A encontramos 2 secciones, y se dirige de tiempo liso en la primera, a estriado en la segunda (inversión del concepto de la idea básica). B presenta materiales que se van desarrollando en cada repetición, y a la vez se van superponiendo. Y en C, a partir de la intensificación melódica y de densidad, se expresa la idea básica.

Vemos así que el proceso de creación de *Chubasco* nace a partir de la audición y análisis de un repertorio para orquesta, el apoyo de lecturas que ayuden y sustenten el proceso creativo y la asistencia a ensayos y concierto de obras para orquesta. El resultado inicial es la creación de una idea básica que genera toda la música de la pieza, a partir de un diseño en la forma y el desarrollo.

Las metodologías dentro de un proceso creativo que encontramos en una obra artística, son muy variadas y personales, de alguna manera son influenciadas por autores de referencia. Tal vez lo más importante en esto es el lenguaje personal que se desarrolla el artista, a partir de su propia metodología, estética y técnica, encontrando la propia voz del autor.

BIBLIOGRAFÍA

- Ades, Thomas. 1999 [1997]. *Asyla*, para gran orquesta. Londres: Faber.
- Adams, John. *Chairman Dances*.
- Ablinger, Peter. *Voices and Piano*.
- Berio, Luciano. *Sinfonía*.
- Chin, Unsuk. *Rocaná*.
- Crumb, George. *Echoes of Time and the River*.
- Gaviria, Guillermo. 2010. *La composición musical: introducción al desarrollo a partir de una idea básica*.
- Gaviria, Guillermo. *Principios de la Gestalt*.
- Grisey, Gerard. *Reflexiones de un compositor sobre el tiempo musical*.
- Grisey, Gerard. 1975. *Partiels*, para orquesta. Paris: Ricordi.
- Karkoschka, Erhard. *Composing Musical Time: Some Aspects and Possibilities*.
- Lachenmann, Helmut. *Notturmo*.
- Ligeti, György. 1974. *Kammerkonzert*, para orquesta de cámara. Mainz: Schott.
- Ligeti, György. 1967. *Lontano*, para gran orquesta. Mainz: Schott.
- Lindberg, Magnus. *Feria*.
- Lindberg, Magnus. *Concierto para clarinete*.
- Lutoslawski, Witold. 1954. *Concierto para orquesta*.
- Matsumura, Teizo. *Sinfonía no. 1*.
- MacKay, John. *Some Comments on the Visual/Spacial Analogy in Studies of the Perception of Music Texture*.
- Moscovich, Viviana. 1997. “French Spectral Music: an Introduction”, *Cambridge University Press*. Vol. 200: pp. 21-27.
- Read, Gardner. 1979. *Style and Orchestration*. Nueva York: Schirmer.
- Schwantner, Joseph. 2008. *Chasing Light...*, para orquesta. Nueva York: Schott.
- Saariaho, Kaija. 2004. *Orion*, para orquesta. Londres: Chester.
- Saariaho, Kaija. *Du cristal...*
- Saariaho, Kaija. *...a la fumée*.

- Saariaho, Kaija. 2009. "Timbre and Harmony: Interpolation of Timbral Structures", *Contemporary Music Review*. Vol. 2: pp. 93-133.
- Scelsi, Giacinto. *Anahit*.
- Strizich, Robert. *Texture in Post-World II Music*.