

A painting of a tropical beach at sunset. The scene is dominated by a warm, golden light from a low sun on the right, which casts a shimmering path of orange and red reflections across the water. In the foreground, a small boat with several figures is visible, and another boat is seen further back on the left. The background is filled with the silhouettes of palm trees and other tropical vegetation. The overall style is impressionistic, with soft, blended colors and visible brushstrokes.

LUX IN ANIMA

María Andrea Riveros Monroy



Proyecto de grado

Composición X

Lux in Anima

para

Orquesta sinfónica

Proyecto a cargo de: María Andrea Riveros Monroy

Tutor: Julián Valdivieso

Facultad de Artes
Carrera de Estudios Musicales
Pontificia Universidad Javeriana
Octubre de 2020

Tabla de Contenido

1. INTRODUCCIÓN Y OBJETIVO	3
2. MARCO REFERENCIAL.....	4
2.1. ORIGEN Y CONCEPTO.....	4
2.2. REPRESENTACIÓN DEL AMBIENTE EN EL ARTE PICTÓRICO: EL IMPRESIONISMO.....	4
2.3. UNIVERSOS SONOROS EN LA MÚSICA ACADÉMICA	5
2.3.1. <i>El impresionismo musical</i>	5
2.3.2. <i>Minimalismo y postminimalismo</i>	7
2.3.3. <i>Música Ambient</i>	8
2.3.4. <i>Música y cine</i>	9
3. PROCESO GENERAL DE COMPOSICIÓN	12
3.1. IDEA BÁSICA	12
3.2. METODOLOGÍA	14
4. LUX IN ANIMA	16
4.1. ACERCAMIENTO CONCEPTUAL	16
4.2. ACERCAMIENTO TÉCNICO	16
4.2.1. <i>Explicación de las secciones</i>	18
4.2.2. <i>Curva dramática</i>	24
4.2.3. <i>Plan de orquestación</i>	24
5. CONCLUSIONES	25
AGRADECIMIENTOS	26
AUDICIONES	26
BIBLIOGRAFÍA	28

1. Introducción y Objetivo

Este proyecto es la culminación de un proceso de aprendizaje, tanto técnico como artístico, que he ido descubriendo durante mis estudios en el énfasis de Composición de la carrera de Estudios Musicales de la Pontificia Universidad Javeriana. Este proceso ha sido caracterizado por dos grandes interrogantes: qué tipo de música se está haciendo actualmente, y cómo la música puede generar mundos sonoros. Estas preguntas, a su vez, vienen de una pregunta más amplia que me he hecho desde antes de comenzar la carrera, y que he mantenido a mi lado, casi olvidada por un largo tiempo, pero que ha vuelto en los últimos años: ¿de qué forma puede la música transportarnos a otros mundos como lo haría otras artes como el cine, la pintura o la literatura?

El objetivo de este proyecto es explorar, a través los colores, las texturas, y la expresividad de la orquesta sinfónica, y encontrar las posibilidades que permitan generar ambientes sonoros, y al mismo tiempo es una invitación al oyente para olvidar la existencia del tiempo y del lugar en el que se encuentra, y en este estado de desconexión explorar su imaginación.

Con los conocimientos que he adquirido a través de la carrera, tanto en las clases de composición como en clases de teoría y de historia, esta pregunta se ha hecho más compleja: antes de comenzar la carrera se trataba de una pregunta sobre la posibilidad de la música de resaltar las emociones representada en escenas cinematográficas: ahora se trata de la posibilidad de la música de evocar estas mismas emociones, pero de manera independiente a otras artes. Esta nueva visión de la música se convirtió en la base de mi lenguaje, y de la búsqueda de la expresividad en mis propios términos, y aprovechando la oportunidad, qué mejor medio para la exploración de las posibilidades de creación de mundos que los colores que brinda el formato de la orquesta sinfónica.

Otro interés que ha surgido a partir de los conocimientos adquiridos durante la carrera, y de las posibilidades artísticas de la orquesta, es la posibilidad de la música de alterar la percepción del tiempo. La ruptura de la percepción de la realidad a través de la distorsión de la percepción del tiempo, y la generación de sonoridades que evoquen lugares diferentes a la sala de concierto, o al lugar donde se encuentre.

2. Marco Referencial

2.1. Origen y Concepto

Desde la concepción de la primera idea para el proyecto de grado surge un primer gran interrogante: ¿a qué me refiero con “universos sonoros”? ¿qué es un “universo sonoro” y qué lo caracteriza? Para poder definir este término, se utilizará de manera intercambiable por términos que asocio con estas preguntas como atmósfera y ambiente, que pueden ayudar a ampliar el concepto, y así entender mejor de qué manera conseguir el efecto deseado. De igual manera, es necesario saber qué tipo de música es la base de la idea sonora que quiero recrear, y analizar los componentes que considero que pueden ser de utilidad para el propósito de la pieza. También es importante tener en cuenta que la generación de atmósferas no es exclusiva al sonido, y que esta es una idea que se explora en diferentes artes: puede ser interesante salir por un momento del mundo sonoro, y explorar cómo, por ejemplo, las artes visuales representan las atmósferas, y cómo se puede generar una relación entre lo visual y lo sonoro, por ejemplo, en artes como el cine.

2.2. Representación del ambiente en el arte pictórico: El impresionismo

El impresionismo en el arte pictórico nace del deseo de artistas como Monet, Renoir y Pissarro, de representar la luz de un modo realista, y como Lindsay Snider describe, “los Impresionistas querían capturar las cosas como eran. [...] se dieron cuenta que, para el pintor, era la luz que describía los objetos que pintaban.”¹ (2001, p.90). Ya que el impresionismo se basa en el estudio de la luz sobre los objetos, se utilizan colores vivos (pero evitando el negro), y se pinta al aire libre y en un tiempo corto, para plasmar el instante que querían representar, ya que durante el día los cambios de luz pueden ser muy rápidos.

El primer representante de este movimiento, Claude Monet, logra representar en cuadros como *Impression*, *Soleil Levant*, *Le Grand Canal*, *Les Nymphéas*, etc, no solo un objeto o lugar, sino el ambiente que se genera en el momento, a partir de estudios de las diferentes formas en que la luz ilumina el paisaje. Estos estudios se ven en sus series de cuadros como *La Gare Saint-Lazare*, el *Charing Cross Bridge*, y quizás de los más representativos, sus variadas formas de pintar

¹ “The Impressionists wanted to capture things the way they really were. [...] The Impressionists realized that, for the painter, it was light that described the objects he or she painted.”

los Nenúfares, donde pinta un mismo objeto o paisaje en varias horas del día, para reflejar la diferencia que puede hacer la luz durante la mañana, o en el crepúsculo.

2.3. Universos sonoros en la música académica

2.3.1. *El impresionismo musical*

La idea del impresionismo pictórico de plasmar el instante de un lugar hizo su transición a la música a partir de las ideas de compositores como Claude Debussy, aunque el compositor no estuviese de acuerdo con el uso del término como descripción de su música. La exploración de ambientes a través la música es la característica principal del movimiento del impresionismo musical, comenzando con la música de Debussy. En una carta escrita a su amigo Emile Baron en 1887, Debussy escribe: “he decidido escribir una pieza de color especial, recreando la mayor cantidad de sensaciones posibles. La llamo *Printemps*, y no ‘primavera’ por el punto de vista descriptivo, sino por las cosas vivas [...]”² (Simeone, 2003 pg.101) Simone explica en el *Cambridge Companion to Debussy* que este deseo de recrear sensaciones se basa en la misma idea sugerida por los artistas del impresionismo pictórico a la hora de recrear la naturaleza. Este deseo de expresar sensaciones y atmósferas lleva al compositor a una flexibilización del uso del tempo en sus piezas, y del uso de secciones de transición sutiles.

Es de especial importancia entender los recursos que utiliza Debussy para crear sus sonoridades particulares. Uno de los recursos que usa el compositor es la “orquesta heterofónica”, donde Debussy se centra en una exploración tímbrica, más que en las posibilidades de la melodía.

En la orquesta heterofónica de Debussy sobresalen varias cualidades:

1. Principalmente el uso de dinámicas suaves en una textura extendida por un largo tiempo; predilección del registro agudo de las cuerdas en texturas suaves.
2. Cuerdas divididas en múltiples dobles de a2 hasta a6, en paralelismos o ritmos máximamente diferentes, usualmente con notas en arco y [en *pizz*] al mismo tiempo, usualmente con arpeggios embellecidos de una sola armonía.

² “I’ve decided to write a work of special colour, recreating as many sensations as possible. I’m calling it *Printemps*, not ‘spring’ from the descriptive point of view but from that of living things [...]”

3. Vientos de madera y metales se superponen en doblamientos armónicos, con o sin las cuerdas, usualmente en diferentes patrones o figuraciones simultáneos.
4. La línea melódica principal doblada en una o más octavas ya sea dentro o entre coros instrumentales; preferiblemente con solos en maderas en la línea melódica.
5. Énfasis orquestal variado en el plano de fondo, menos seguido en la línea contrapuntística.³

(Devoto, 2003, p.181)

Estas características de la música de Debussy desvían al oído de la melodía principal, y lo sumerge en el mundo sonoro que se genera a partir de las sonoridades resultantes, donde los elementos son claros, pero indistinguibles en los tres diferentes planos (primer plano, segundo plano y plano de fondo).

Otros compositores como Lili Boulanger, que el orquestador Thomas Goss (2012) incluye entre los compositores impresionistas, junto con Debussy y Ravel, logran generar ambientes sonoros a partir de técnicas similares. En el caso de Boulanger, su música tiene un carácter más serias y con tintes religiosos, pero incluye las características que Goss utiliza para describir el impresionismo: “ambigüedad tonal, uso de escalas de tonos enteros, franqueza emocional, naturalismo, lirismo natural, simplicidad oculta de elementos básicos, complejidad armónica, [etc].” En cierto sentido, si se compara el impresionismo con el minimalismo, Lili Boulanger sería, quizás el equivalente a Arvo Pärt en el minimalismo, desde la exploración de la música sacra bajo los parámetros del estilo en el que componen.

El impresionismo y el minimalismo, aunque no tienen el mismo objetivo musical, se logran relacionar a través de la generación de ambientes, ya que, así no haga parte del objetivo del minimalismo, es un resultado sonoro inevitable de los procesos compositivos en los que se basa.

³ In Debussy's heterophonic orchestra several qualities typically stand out: 1. Primarily soft dynamics in a texture spread over a wide range; predilection for upper register of the strings in soft textures 2. Divided strings in multiple doublings from `a 2 to `a 6, in parallel or in maximally different rhythms, often with bowed and plucked notes at the same time; often with embellished arpeggiation of a single harmony 3. Woodwind and brass layers in harmonic doublings, with or without the strings, often in different simultaneous patterns or figurations 4. The principal melodic line doubled in one or more octaves either within or between instrumental choirs; preference for woodwind solos in the melodic line 5. Varied orchestral emphasis of the harmonic background, less often of the contrapuntal line.

2.3.2. Minimalismo y postminimalismo

El minimalismo se basa en “[...]la simplificación drástica de materias primas y un pulso omnipresente junto con repeticiones insistentes que, usualmente en largos periodos de tiempo, sirven de vehículo para un cambio constante.”⁴ (Bernard, 2003, p.114). Piezas como *Piano Phase* de Steve Reich, imponen en la estética minimalista las características de un pulso estable y procesos de adición y substracción, junto con una armonía tonal, mas no en un sentido de progresión. De igual manera, sobre la simplificación drástica de la materia prima descrita por Bernard, el minimalismo utiliza esos elementos simplificados de manera que, a partir de su uso y no de su estructura, se generen texturas de gran complejidad. Hablando sobre la pieza *In C* de Terry Riley, Brian Eno comenta:

Lo importante es que cada músico se mueve a través [de la pieza] a su propia velocidad. El efecto de eso claramente es crear una pieza muy complicada de combinaciones bastante impredecibles. Si esto se realiza con muchos músicos, el resultado es una red de sonido muy densa y fascinante. [...] ⁵ (Eno, 1996)

Aunque no se centra en la creación de atmósferas sonoras sino en la repetición, tiene una característica que puede ser útil a la hora de generar una atmósfera sonora: “el trance inducido por la música repetitiva”. En su libro *On Repeat*, Elizabeth Hellmuth explica que la música repetitiva es capaz de generar estados de trance, y:

Si podemos asumir que el trance es una intensificación o exageración de experiencias de música ordinarias, en vez de un fenómeno de una calaña diferente, entonces una consideración del rol de la música repetitiva en el trance puede ayudarnos a entender más sobre el proceso de percepción involucrado en la escucha de música repetitiva. ⁶ (2014, p.67)

Pero, aunque la repetición es suficiente para que el oyente entre en un estado de trance, existe la posibilidad de moldear ese trance hacia una experimentación de una atmósfera sonora que no es posible sin los cambios que propone el postminimalismo. El surgimiento del

⁴ “[...] a drastic simplification of raw materials and an omnipresent pulse in tandem with insistent repetitions that, usually over long stretches of time, served as the vehicle for steady change.”

⁵ “The important thing is each musician move through it at his or her own speed. The effect of that of course is to create a very complicated work of quite unpredictable combinations. If this is performed with a lot of musicians you get a very dense and fascinating web of sound as a result.”

⁶ “If we can assume that trancing is an intensification or exaggeration of ordinary experiences of music, rather than a phenomenon of an entirely different ilk, then a consideration of repetitive music’s role in trance may help us understand more about the perceptual process ordinarily involved in listening to repetitive music.” Hellmuth [2014]

postminimalismo extrae el proceso de adición y de substracción, y el rechazo del movimiento armónico por progresiones tonales (o modales). El alejamiento del minimalismo comenzó con algunos experimentos del compositor Philip Glass, donde según Tom Johnson,

[En la pieza] *Music with Changin Parts* (1970) [...] fue ese trabajo en particular en el que surgió una sensibilidad inequívocamente romántica en Glass – como esbozado por las variaciones en el timbre, [...]; las notas prolongadas tejidas entre la textura usualmente ajetreada de patrones repetitivos; y los cambios abruptos de secciones que interrumpen periódicamente cualquier sentido de cambio continuo.⁷ (Bernard, 2003, p.116)

Estos cambios que comenzó Glass, y que continuaron expandiendo compositores como John Adams, le dieron una sensibilidad diferente a la música, manteniendo la característica de la repetición del minimalismo y añadiendo más elementos expresivos como notas largas y la flexibilización del manejo de los materiales. Este cambio de sensibilidad junto con la repetición hace que la nueva estética siga manteniendo la posibilidad de generar el estado de trance en el oyente, pero con una posibilidad mayor de control sobre la sonoridad por parte del compositor, lo que permite controlar el ambiente de una mejor manera, que se crea de la intensificación de la experiencia musical, es decir, en el trance.

2.3.3. Música Ambiente

La música de Brian Eno, característica de la música ambiente es altamente influenciada por el impacto que le generó la pieza minimalista *It's Gonna Rain* de Steve Reich. El proceso de composición de esta pieza a partir de poner dos elementos a funcionar por si solos, y que el resultado de la mezcla de estos dos elementos sea el resultado final de la pieza llevó a Eno a experimentar con este proceso:

Estaba tan impresionado por esto como una forma de composición que hice muchas piezas de música utilizando variaciones más complejas de eso. De hecho, [...] toda mi música ambient podría decir,

⁷ “*Music with Changing Parts* (1970) [...] looked back to that work in particular as the one in which an unmistakably Romantic sensibility on Glass’s part emerged – as adumbrated by the variations in timbre [...]; the sustained tones threading through the typical busy texture of repeated patterns; and the abrupt sectional shifts that periodically disrupt any sense of continuous change.” [Bernard, 2003]

verdaderamente fue basada en ese tipo de principio, en la idea de que es posible pensar en un sistema o set de reglas que al poner en marcha crean música por ti.⁸ (Eno, 1996)

La pieza más característica de este movimiento es *Ambient 1: Music for Airports* (1978). Esta pieza se crea a partir de elementos que se repiten en *loops* en ciclos de diferentes longitudes, y que no se sincronizarán a través de la pieza. Eno explica en su discurso: “A medida que progresa la pieza, lo que se escucha son varios *clusterings* y configuraciones de estos seis elementos básicos. Los elementos básicos en esa pieza nunca cambian. Se quedan iguales. Pero la pieza si parece tener variedad.”⁹ (1996). De esta forma, *Music for Airports*, al igual que otras piezas de música ambiental de Eno, establecen la técnica de desarrollo de las sonoridades a partir de *loops* y ciclos que pueden extender las sonoridades por largos periodos de tiempo, con pocos desarrollos, pero con gran variedad. Esta característica temporal hace que la creación de este tipo de música sea posible únicamente a través de instrumentos electrónicos, de manera que se puedan grabar los sonidos que se desean utilizar como elementos básicos, y se puedan reproducir los *loops* y los ciclos por extensos periodos de tiempo, hasta que termine la pieza.

2.3.4. Música y cine

Desde el cine, la idea de un “universo sonoro” viene de el uso que se le da a la música, junto con la cinematografía, como elementos que ayudan a establecer el *ambiente*¹⁰ de una escena. En este arte, el director de orquesta Robert Ziegler, en conversación con el académico del cine Ian Christie, dice:

[...] El rol de la música es apoyar y estructurar la narrativa [...]. Puede tratar de cambiar un estado anímico, o crear suspenso sin música, pero es mucho más fácil y efectivo usarla. Hacen una gran pareja ya que (a diferencia de otras formas de arte, como la pintura y la literatura) ambas existen en el tiempo.¹¹

⁸ “I was so impressed by this as a way of composing that I made many, many pieces of music using more complex variations of that. In fact [...] all of my ambient music I should say, really was based on that kind of principle, on the idea that it's possible to think of a system or a set of rules which once set in motion will create music for you.”

⁹ So, as the piece progresses, what you hear are the various clusterings and configurations of these six basic elements. The basic elements in that particular piece never change. They stay the same. But the piece does appear to have quite a lot of variety.

¹⁰ “[...]las circunstancias físicas y morales en que alguien o algo está inmerso [...]” Larousse

¹¹ Thus, in short, the role of music in supporting and structuring narrative hasn't changed all that much. You can try to change a mood, or create suspense without music, but it's much easier and more effective to use it. They make great partners as (unlike other art forms, such as painting and literature) they both exist in time.” Christie, I. [2018]

Con este concepto, Christie formula la siguiente pregunta:

Pero, claro, las narrativas también han cambiado, con arcos narrativos mucho menos definidos, el uso de “tiempo muerto” y grandes variaciones de ritmo de paso [...] si la imagen es intensa o concurrida, ¿la música juega necesariamente un papel menor que cuando la imagen es más tranquila o menos activa? ¹²

Esta pregunta toma una tangente diferente, hablando de la música en el caso de imágenes muy sobrecargadas, el uso de *mickey mousing*, y las decisiones a la hora de musicalizar una película muda. Lo interesante de la pregunta, y en lo que no se centra Ziegler, es en el concepto que trae a colación Christie, del “tiempo muerto”. Es de suponer, a falta de mayor explicación o de referencias al término en la bibliografía consultada, que con “tiempo muerto” ¹³ se refiere al tiempo en el que no se desarrolla acción alguna en una escena, pero que ayuda a establecer el carácter de la situación. La falta de acción en este tipo de momentos narrativos se presta para desarrollar el estado de ánimo de la escena.

En el documental *Score* (2017) el compositor Thomas Newman se refiere a la capacidad de la música de establecer el tono de una película: “muchas veces puedes conseguir un estado de ánimo, un estado de ánimo predominante, y simplemente pegarlo a una imagen y dejarlo reposar por dos minutos.”¹⁴ Más adelante, Hans Zimmer amplía esta idea referenciando una escena de la película *Gladiator* (2000):

[...] había [una toma llamada] “mano en el campo de trigo”, y esa toma dura un minuto. Si hubieras escrito eso en el guion, es decir, no lo hubieran logrado grabar [...], ¿por qué sostendrías “mano en campo de trigo” [...] la única forma que esa toma funcionara era por la música [...] ¹⁵

Estos comentarios demuestran que, en el cine, la música es la que se encarga del desarrollo anímico de las escenas, y a partir de esta interacción se puede llegar a la conclusión de que el

¹² “But, of course, narratives have changed too, with much less well-defined narrative arcs, use of “dead time” and wide variations of pace [...] If the image is intense or busy, does music necessarily play a lesser role than when the image is quieter or less active?” Christie, I. [2018]

¹³ “Dead time: Time when there is Little or no activity” Oxford

¹⁴ “A lot of times you can get a mood, a prevailing mood, and just slap it onto an image and let it sit for two minutes.” Newman, Thomas [2017]

¹⁵ “[...] there was a the “hand on the wheat field”, and that shot holds for a minute. If you had written that on the script, I mean, that wouldn’t have even made it to being shot [...], why would you hold “hand in wheat field [...] the only way that shot could work was because of the music [...]” Zimmer, H. (2017)

desarrollo la imagen y de la narrativa en el cine están sujetas al estado de ánimo que proponga la música.

En la película *Batman Begins* (2005), Hans Zimmer comienza una exploración de “paisajes texturales”¹⁶, cambiando el lenguaje de la música de cine a un lenguaje más experimental, tendiendo a la música ambient. Pero, aunque Zimmer fue el detonante del uso de este lenguaje en el cine, una de las más grandes expositoras del uso de esta música al servicio narrativo es Hildur Guðnadóttir, especialmente en la banda sonora de la serie de HBO *Chernobyl* (2019).

En su entrevista con los autores del podcast *Score. The Podcast* (2018-presente), basado en el documental citado anteriormente, Guðnadóttir habla de su proceso de composición: “[...] siendo tanto vocalista como chelista, la forma en la que siento tanto las alturas como el tiempo es muy fluida [...]”¹⁷ Durante el podcast también menciona que durante el proceso de la composición de la banda sonora de *Chernobyl* fueron a hacer grabaciones de campo en una planta de energía nuclear para “experimentar como se siente estar en una planta nuclear [...]”¹⁸. Incluye en su composición tanto sonidos que se relacionan con el desastre nuclear, como los sonidos reales que no necesariamente se asocian con el ambiente a recrear, pero que de todas formas existen.

Esta inclusión sonora que Guðnadóttir hace de las grabaciones de campo en su proceso de composición, incluyendo la visita en físico al lugar para captar la atmósfera y luego representarla en sonido, lleva a un nivel superior la capacidad de la música de la serie, que profundiza la experiencia del público, dándole un mayor realismo a la imagen a través del sonido.

2.4. Conclusiones:

La búsqueda de la generación de ambientes a través del sonido ha sido explorada por varios movimientos musicales, cada uno con diferentes recursos y técnicas para llegar al destino sonoro deseado. Pero no solo el sonido ha sido utilizado para este fin: también se ha utilizado en conjunción con otras artes como la imagen y la danza para llegar al mismo fin, y el concepto ha

¹⁶ “textural landscapes” es el término que utiliza el youtuber Sideways, que se dedica a hacer análisis de bandas sonoras desde un punto de vista académico (musical) en el video analizando la música de la película *The Joker* (2019) con música de Guðnadóttir.

¹⁷ “[...] being both a vocalist and a cellist, the way that I sense both pitch and time is very fluid [...]” Guðnadóttir, H. (2019)

¹⁸ “[...] experience what it is to be in a power plant [...]” Guðnadóttir, H. (2019)

sido exaltado con la asociación a otras ideas para hacer más sustancial la exploración del concepto de ambiente.

Teniendo esto en cuenta, esta pieza hará uso de recursos propuestos por los movimientos artísticos referenciados en este texto para llegar al objetivo del proyecto: la generación de un ambiente sonoro, utilizando las posibilidades de la orquesta sinfónica. Para lograr este objetivo, se utilizarán los recursos musicales en su forma más básica, al estilo del minimalismo, y el dejar estos materiales a desarrollarse por si solos, al estilo de la música ambiente. Junto con el uso de la orquestación característica del impresionismo, especialmente de Debussy, se espera generar una atmósfera sonora.

3. Proceso general de composición

El énfasis de composición de la Pontificia Universidad Javeriana tiene como parte del aprendizaje sobre el proceso de composición el concepto de *idea básica*, definida como “la forma o apariencia fundamental sobre la cual se basa una composición musical”¹⁹. Este recurso es en esencia el material que define a la composición como una idea individual, y contiene los elementos que la caracterizan, y que la diferencian de otras obras musicales. La idea básica suele ser utilizada como punto de partida del proceso de composición, seguida de exploraciones de los elementos que la forman en bocetos, y la unión y conexión de estos para dar como resultado una pieza coherente. En mi caso, utilizo la idea básica como el punto de partida de una metodología lineal, donde se exploran las posibilidades de la idea básica a partir de los desarrollos que la pieza va sugiriendo a medida que avanza el proceso de composición.

3.1. Idea básica

La idea básica de este proyecto se puede representar en una sección de orquesta, combinando parte de la familia de las cuerdas con un par de instrumentos de viento (clarinete y corno francés).

¹⁹ Gaviria, G. (2010). *La composición musical, introducción al desarrollo a partir de una idea básica*.

The image shows a musical score for four instruments: Clarinet in Bb, Horn in F, Violin I, and Violoncello. The score is in 4/4 time with a tempo of quarter note = 60. The Clarinet and Horn parts have dynamic markings of *p*, *mp*, and *pp*. The Violin I part has dynamic markings of *pp*, *p*, *mp*, and *ppp*, and includes the instruction "div.". The Violoncello part has dynamic markings of *pp*, *p*, *mp*, and *ppp*, and also includes "div.". A blue oval highlights the entry of the Clarinet and Horn. A red box highlights the entry of the Violin I. A purple box highlights the entry of the Violoncello. The Violoncello part is highlighted in green.

Ilustración 1: Idea básica

La *ilustración 1* muestra las características principales de la composición, que se pueden identificar con tres grandes grupos:

Generación y desaparición de la sonoridad a partir de añadidura: Tanto la entrada como la salida de las cuerdas, y el lugar en el que entra la melodía y la contramelodía en los vientos, es distinguible una entrada y salida individual de cada sonoridad, y cuya duración depende de la cantidad de tiempo que se demore en formarse la sonoridad final. La entrada y salida de las voces se forman en orden, en el caso de la idea básica entran y salen de grave a agudo, y siguen el orden de la serie armónica para mayor resonancia: donde las voces graves se encuentran más separadas, y las voces agudas más cercanas.

Movimiento armónico de anticipos y retrasos: El movimiento interno de la armonía se caracteriza más por el movimiento individual de cada voz, generando anticipos y retrasos, pero siguiendo la idea de coral al mantener las sonoridades por un tiempo suficientemente extendido como para lograr entender un movimiento armónico claro.

Duración de notas extendida: Al depender no solo de la formación de la sonoridad a partir de la añadidura de elementos, sino también de la generación de nuevas armonías y timbres, el movimiento de cada voz debe ser de una duración extendida.

Dinámicas que suben y bajan: A diferencia de la entrada y salida de las voces, el comportamiento de las dinámicas es igual en todos los instrumentos. Es característico de las dinámicas comenzar en una dinámica *pianissimo* o *piano* en cada entrada, llegar a una dinámica común, hacer el *crescendo* juntos, y comenzar el *diminuendo* al tiempo, pero con la duración que cada voz necesite para desaparecer en triple *piano*. Esta unión en la dinámica une las ideas de las entradas y salidas individuales con la duración extendida de las notas para generar una sonoridad de forma sólida en el oído del espectador.

La suma de estos elementos genera un movimiento que hace el sentido de tiempo borroso, y el sentido de ritmo absolutamente inexistente, y pone la atención en la textura y en el timbre que se generan a partir de la orquestación. Igualmente es importante resaltar que, aunque es una característica fuerte la duración extendida de las notas, el interior de estas está en movimiento: en la idea básica este movimiento se representa en los intercambios de las mismas notas entre los instrumentos de viento, y en los cambios de dinámicas en las cuerdas.

El movimiento general de los elementos de la idea básica da la impresión de la respiración. Esta idea permea toda la pieza, y funciona en cada sección como desarrollo tímbrico y textural, tanto de las secciones en general como de cada subsección, es decir, a nivel micro y macro.

Para unificar la pieza, se utilizan las ideas de Arnold Schoenberg: *Gedanke*: una idea concreta, *Begriff*: un concepto, y *Darstellung*: la presentación de un objeto musical en una forma en la que sea claro la funcionalidad de cada parte. (Brand et al., 1997). En el caso de esta pieza, el *Gedanke* es la idea de la respiración, el *Begriff* es el concepto de la creación de una atmósfera sonora, y el *Darstellung* es presentado en la idea básica.

3.2. Metodología

La composición de esta pieza se hizo a partir de la idea de la exploración tímbrica dentro de cada respiración, que a partir de repeticiones se convierte en un impulso musical hacia un cambio de textura, lo que le da movimiento a la pieza. De igual manera, el comportamiento de estos materiales y sus desarrollos se hicieron de manera que cada entrada y salida, tanto en macro como en micro, sea superpuesta, y de esta manera generar un flujo constante e ininterrumpido. Las grandes

articulaciones de la pieza se dan en momentos en los que la superposición es tan débil que más parecería una yuxtaposición.

Para la realización de este proyecto se escogió una orquesta con maderas a 3 para ampliar la posibilidad de exploración tímbrica a partir del uso de instrumentos de extensión, especialmente en las maderas, y lograr exploraciones tanto dentro como entre familias orquestales. La pieza utiliza la siguiente instrumentación:

Flautas: Flauta piccolo y 2 flautas

Oboes: 2 oboes y corno inglés

Clarinetes: 2 clarinetes en Si bemol y clarinete bajo

Fagotes: 2 fagotes y contrafagot

Cornos: (4)

Trompetas: 3 trompetas en Si bemol

Trombones: 2 trombones tenor y trombón bajo

Tuba.

Percusiones: Timbales, vibráfono, marimba, glockenspiel, campanas tubulares

Arpa.

Cuerdas: Violines, violas, violonchelos y contrabajos

4. Lux in Anima

Ustedes [...] son ahora sirvientes del oído que necesita consuelo tranquilo, y del ojo que necesita la consolación de la belleza, sirvientes de la mente que necesita reposo desesperado, o intenso cuestionamiento, del corazón que necesita una invitación a volar, o entendimiento silencioso, y del alma que necesita un aterrizaje seguro, o una iluminación intrépida e implacable. Ustedes son sirvientes del enfermo que necesita sanación a través de la belleza y la paz de la sinfonía que escribirán entre ojos enrojecidos y noches de insomnio. Son asistentes del extraviado que necesita salvación a través de las palabras reconfortantes que invocarán del éter, al igual que de sus propios momentos heroicos de lucha y triunfo. Son auxiliares del cerrado y bloqueado que necesita sentir ese pulso vital, eléctrico y alegre que los elude mientras ve como detienen el tiempo al hacer *piruettes* y *jetés* por el escenario sobre sus piernas cansadas y dedos sangrantes. Son el barco del enojado y confundido que necesita un lugar protegido para liberar su ira mientras ven sus ojos en la pantalla llorar silenciosamente de dolor mientras revives tu propio infierno. Son sirvientes del ansioso, ingenuo y optimista que vendrán después de ustedes con ojos abiertos y grandes sueños, recordándoles a ustedes mismos, mientras les enseñan y los moldean, incluso cuando ustedes pueden estar plagados de dudas inquietantes, al igual que sus maestros probablemente lo estaban – y se les acercarán y los invitarán a volar y prosperar, porque estamos llamados a compartir eso que llamamos Arte.^{20,21}

4.1. Acercamiento conceptual

Lux in Anima: “Luz en el alma”

La composición de esta pieza surgió de una necesidad propia de escuchar música que funcionara como catarsis para calmar los ataques de ansiedad durante la cuarentena, y que no encontré en piezas de otros compositores. De igual manera, se que es una pieza que cuyo mensaje puede servir

²⁰ “You, as alumni of the 109th graduating class of The Juilliard School are now servants to the ear that needs quiet solace, and the eye that needs the consolation of beauty, servants to the mind that needs desperate repose or pointed inquiry, to the heart that needs invitation to flight or silent understanding, and to the soul that needs safe landing, or fearless, relentless enlightenment. You are a servant to the sick one who needs healing through the beauty and peace of the symphony you will compose through blood-shot eyes and sleepless nights. You are an attendant to the lost one who needs saving through the comforting, probing words you will conjure up from the ether, as well as from your own heroic moments of strife and triumph. You are a steward to the closed and blocked one who needs to feel that vital, electric, joyful pulse of life that eludes them as they witness you stop time as you pirouette and jettè across the stage on your tired legs and bleeding toes. You are a vessel to the angry and confused one who needs a protected place to release their rage as they watch your eyes on the screen silently weep in pain as you relive your own private hell. You are a servant to the eager, naïve, optimistic ones who will come behind you with wide eyes and wild dreams, reminding you of yourself, as you teach and shape and mold them, even though you may be plagued with haunting doubts yourself, just as your teachers likely were – and you will reach out to them and generously invite them to soar and thrive, because we are called to share this thing called Art.” The Juilliard School’s 109th Commencement Speech. DiDonato, Joyce. [2014]

²¹ Link al video del discurso, compartido por The Juilliard School <https://www.youtube.com/watch?v=YfDpJkT4kts>

a otras personas, por lo que decidí utilizar un lenguaje musical amable con el oyente común (no académico), evitando disonancias fuertes por largos periodos, y utilizando materiales sencillos.

Esta pieza es una respuesta a los sucesos del año 2020, tanto de la pandemia como de los sucesos sociopolíticos que han caracterizado el año a nivel mundial. A través de una pieza orquestal, que desde un punto de vista académico se trata de una exploración tímbrica, tiene como intención recordar tener un punto de vista positivo durante periodos de dificultades. De esta intención surge el nombre *Lux in Anima*.

4.2. Acercamiento técnico

Con una duración aproximada de 14 minutos y medio, la pieza se divide en tres secciones principales: la **primera sección**, de 8 minutos y medio, la **segunda sección** de 1 minuto, y la **tercera sección** de aproximadamente 5 minutos. Estas secciones se articulan por el contraste de texturas que se desarrollan en su interior.

El desarrollo textural es una característica fundamental de la pieza. Las tres secciones grandes de la pieza, representadas con colores en la *tabla 1*, tienen una base textural que desarrollan a partir del manejo de las diferentes texturas bajo diferentes lentes. Bajo este parámetro, la pieza se puede subdividir en cinco subsecciones:

Compases	Nombre de sección	Desarrollo textural
1-68	A	Desarrollo a partir de notas largas, estilo coral
69-127	B	Desarrollo a partir de arpeggios
127-145	Segunda Sección	Notas largas en el registro bajo, ataques golpeados en corcheas
145-189	C	Desarrollo de textura heterofónica a partir de la melodía principal.
190-216	D	Coda: reunión de los elementos principales de la pieza

Tabla 1: Materiales texturales desarrollados en cada sección.

La armonía se basa en el uso de la serie armónica, resaltando los intervalos de octava, quinta y tercera. De esta manera la sonoridad de la pieza es consonante, y está basada en acordes

cuartales, acordes con séptimas (mayores y menores), y suspensiones, dadas por el comportamiento de las voces individuales durante el desarrollo tanto coral como de la textura hererofónica, y por la re-disposición de los acordes cuartales. El análisis más detallado del movimiento armónico dentro de las secciones individuales se tratará más adelante.

4.2.1. Explicación de las secciones

Primera sección (cc-1-127):

La primera sección de la pieza explora la textura a través de un movimiento similar a un coral. Este coral comienza en las cuerdas en la subsección A, y se presenta en las maderas desplazado algunos compases. Esta sección se divide a su vez en dos subsecciones (demostradas en la *tabla 1*). Los elementos básicos del desarrollo de estas subsecciones se basan en la exploración de la textura a partir de dos posibilidades diferentes de desarrollo de una nota larga.

Subsección A (cc.1-68):

The image displays a musical score for Subsección A (measures 1-68). The score is arranged in a standard orchestral format with staves for Piccolo, Oboe, Clarinet in Bb, Horns in F (I, II, III, IV), Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass. A prominent purple line is drawn across the string parts, forming a large arch that spans from the beginning to the end of the section. This arch is labeled 'Inhalación' on the left side and 'Exhalación' on the right side. A vertical blue line is positioned at the peak of the arch, approximately at measure 34. The score includes various musical notations such as dynamics (ppp, pp, mp), performance instructions (1 desk, sord. div., non fib.), and articulation marks. The tempo is marked as Subtlet J=60.

Ilustración 2: moción de "respiración" (cc.1-13)

La subsección A comienza la pieza con tres “respiraciones”, representadas en la *ilustración 2* (cc.1-13, 14-28, y 28-43), que funcionan como impulso al desarrollo textural de la sección grande estas respiraciones a su vez, son variaciones tímbricas de la mezcla entre la familia

de las cuerdas con algunos instrumentos de las maderas en la primera y tercera respiración, y con solo maderas en la segunda respiración. La entrada y salida de los instrumentos de viento en cada respiración son en tiempos diferentes, y se mantienen por un tiempo suficientemente largo para lograr el entendimiento de un timbre, que va transformándose con el cambio paulatino de instrumento.

El tercer gesto de respiración incluye la introducción de la percusión con la entrada de un trémolo en el timbal en el c.36, modificando el timbre de los gestos anteriores. Este trémolo pasa a ser un trémolo en el vibráfono, que conecta a manera de puente las respiraciones con la primera exploración del contenido interno de las notas largas desde el c.47. Estas nuevas exploraciones comienzan una especie de coral, donde cada voz individual cambia de notas con otras voces, lo cual le da movimiento vertical, pero no horizontal, manteniendo la misma armonía, pero dándole un movimiento rítmico, sin llegar a ser suficientemente contrastante como para tomarlo como un elemento nuevo. De igual manera se continúa la exploración tímbrica presentada en las respiraciones del comienzo, donde en el c.56 el arpa reemplaza el trémolo del vibráfono, y se suma al trémolo de la marimba (c.54), convirtiéndolo en un bisbigliando. Desde el c.55 las maderas toman el movimiento entre voces presentado en las cuerdas unos compases atrás, y comienzan su propio desarrollo del coral desfasado. Esta exploración tímbrica sigue mientras comienza la subsección B.

Subsección B (cc.69-127):

La subsección B comienza con la entrada de las semicorcheas en el violín I desde el c.69. Este nuevo movimiento es igualmente una exploración de lo planteado en la subsección A, pero se considera una subsección aparte porque el contraste que generan las semicorcheas forma un punto de articulación a la sección en general. Esta nueva subsección refuerza la exploración rítmica al establecer un patrón rítmico más sólido, que a través de arpegios explora la misma armonía estática, y con el movimiento ascendente-descendente se convierten a su vez en una disminución de macro a micro de la moción de respiración establecida en toda la orquesta en el principio de la pieza. Esta inclusión de un movimiento rítmico hace que la pieza tome un poco de velocidad.

Los arpegios comienzan en las cuerdas, mientras los vientos, tanto maderas como metales, siguen con la exploración tímbrica de la subsección anterior, durante una buena porción de esta

subsección. Pero desde el c.86 los arpeggios presentados en las violas en corcheas son tomados por las flautas cuando ascienden y por los oboes cuando descienden, mientras el movimiento que se presentaba en los violonchelos y los contrabajos los toman los trombones. Para terminar con los arpeggios en semicorcheas de los violines, son reemplazados por el vibráfono y la marimba desde el c.92, cambiando el ataque de las notas, y terminando las líneas, dejando el movimiento rítmico exclusivamente en las maderas, en figuras de corcheas. Estas corcheas se caracterizan por barridos tímbricos no solo en lo micro, con un timbre en los ascensos y otro en los descensos, sino en un barrido tímbrico en un nivel macro, donde se comienza en un registro alto con las flautas y los oboes, y a medida que va bajando va cambiando los instrumentos en los que se presenta hasta llegar al final de la sección en un solo de contrafagot, y va disminuyendo su ritmo hasta llegar a un *ritardando* escrito entre los cc.105-126. El desarrollo rítmico y tímbrico que se da en esta subsección requiere necesariamente de un tiempo extendido donde se desarrollará el material por si solo, haciendo una referencia a la música ambiente.

Por otro lado, el desarrollo armónico de esta sección grande se caracteriza por dos componentes principales, cada uno explorado en una subsección, y resumidos en la *ilustración 3*:

1. La generación de la sonoridad a partir de añadir notas, comenzando con un acorde cuartal hasta llegar a un acorde menor con séptima menor, que caracteriza a la subsección A.
2. El movimiento por parsimonia de forma no tonal, demostrado por la llegada a un acorde aumentado, que caracteriza a la subsección B.

Por añadidura

PARCIMONIA NO TONAL

Acorde aumentado

Ilustración 3: desarrollo armónico primera sección

Segunda sección (cc.127-145):

La segunda sección toma la línea del timbal, que es introducida desde el c.106 con un trémolo que retoma del final de la subsección A, que sirve de conexión entre la primera y la segunda sección. Por la naturaleza del instrumento, se puede considerar como una extensión de la sonoridad del contrafagot, y una introducción de la sonoridad de la tuba (*Ilustración 4*). De la misma forma, esta sección funciona como una transición entre la primera y la tercera sección, pero el desarrollo de este minuto de música es suficiente como para ser considerada una sección aparte.

The image shows a musical score for measures 123-134. The score is for a woodwind and brass section, including parts for Bsn., Bsn., Hrn. (I, II, III, IV), Tbn., B. Tbn., Tba., Imp., and Vla. The score is divided into two sections: a blue box highlights measures 123-134, and a green box highlights measures 134-145. A purple arrow points from the timpani part in measure 134 to the tuba part in measure 145, indicating the transition of the timpani line to the tuba.

Ilustración 4: Conexión entre Primera y Segunda sección (cc.123-134)

El desarrollo de esta sección toma el comportamiento anteriormente descrito del timbal, y relacionándolo con el material de la nota larga del comienzo, lo utiliza como material principal en los instrumentos de registro bajo de la orquesta. La serie armónica que surge de las notas pedales se va reforzando con la entrada paulatina de los demás instrumentos en grupos de corcheas, aumentando el registro, y aumentando la tensión de la sección. Estos grupos de corcheas pasan a dominar el movimiento de la sección, generando el primer *tutti* de la pieza, que da fin a la sección con un golpe en un último grupo incompleto de corcheas, y conecta con la tercera sección con la resonancia que queda del último golpe de corcheas.

Por otro lado, el desarrollo armónico de esta sección (*ilustración 5*) se basa en dos tipos de sonoridades, ambas construidas a partir de acordes construidos por intervalos de 4ta y 5ta:

1. Acordes de dos notas
2. Dos intervalos de 5ta a distancia de segunda mayor (que forman un acorde menor con séptima menor)

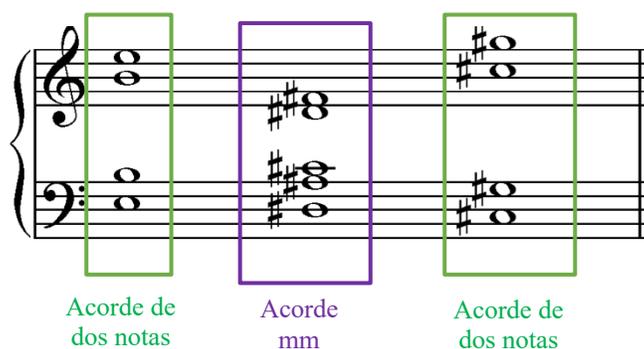


Ilustración 5: desarrollo Segunda sección

Este desarrollo armónico se basa en la idea que caracteriza la sección de resaltar la serie armónica de las notas pedales que se presentan en los instrumentos de registro bajo.

Tercera Sección (cc.145-216):

La tercera sección explora la textura heterofónica a partir de la superposición constante y variada de la melodía que conforma el coral de la primera sección (presentada por primera vez sola en el violín II en el c.44), y como la primera sección, se divide en dos subsecciones.

Subsección C (cc.145-189):

La subsección C sigue el comportamiento de “respiraciones” que funcionan como impulso hacia el desarrollo de la sección en general, esta vez para llegar al *tutti*. La llegada al *tutti* funciona como una articulación de la sección, haciendo una entrada deceptiva de la melodía que, en vez de volver a las respiraciones, crece hasta presentar nuevamente la melodía, esta vez en un *tutti* completo, de manera homofónica, en contraste con el desarrollo textural anterior.

Subsección D (cc.190-216):

La subsección D finaliza la pieza, recopilando los dos elementos característicos de las exploraciones texturales de las subsecciones de “respiración” de la pieza (Ilustración 6): las notas largas y estáticas de la subsección A, y la textura heterofónica de la subsección C.

En cuanto al desarrollo armónico de esta última sección (*ilustración 7*), igual que las anteriores se divide en dos elementos:

1. Acordes cuartales/suspensiones creadas por las superposiciones de las melodías desfasadas.
2. Acordes mayores con séptima mayor generados por la mezcla de las notas tenidas de las cuerdas y de la textura de las maderas.

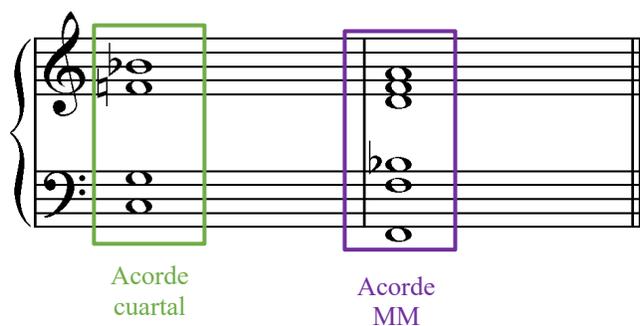


Ilustración 6: desarrollo armónico de Tercera sección

4.2.2. Curva dramática

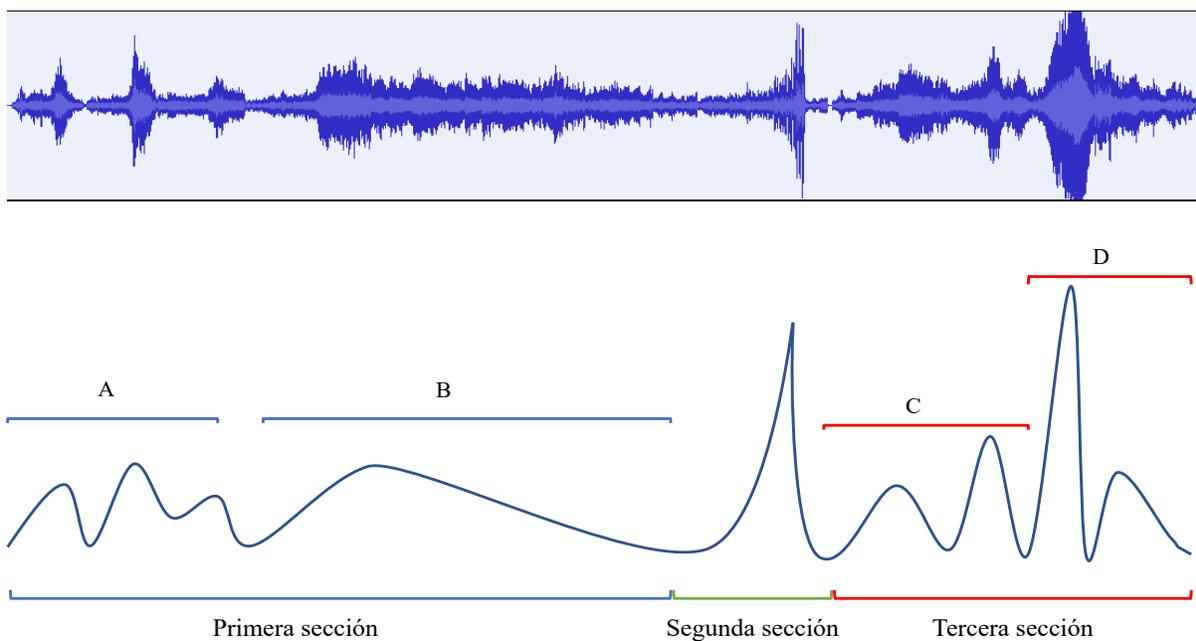


Ilustración 7: Curva dramática

Tabla 2: descripción temporal de las secciones

Sección	Subsección	Duración	Compases
Primera	A	0'00" – 4'32"	1-68
	B	4'32" – 8'28"	69-127
Segunda		2'28" – 9'36"	127-144
Tercera	C	9'36" – 12'36"	145-189
	D	12'36" – 14'24"	190-216

4.2.3. Plan de orquestación

Primera sección: Predominantemente cuerdas, se superponen las maderas, y termina dominando las maderas. En la mitad de la superposición aparecen los metales, generando un *tutti* parcial. Toques de teclados de arpa y percusión que amplían la paleta sonora.

Segunda sección: Ninguna familia predomina sobre otra. Se busca una mezcla heterogénea entre los instrumentos individuales, que por añadidura van generando el primer *tutti* de la pieza.

Tercera sección: Predominan los vientos, comenzando con fuerza en las maderas, luego en los metales, relegando a las cuerdas a un segundo plano. Llegada al segundo *tutti*, y cierre de la pieza dominada por las cuerdas, y con toques de vientos y percusión.

5. Conclusiones

Más allá del aprendizaje técnico y de su uso en el proceso de composición, lo que más me llamó la atención fue lo que aprendí sobre el poder comunicativo de la música, sobre todo a la hora de representar el contexto personal de uno como compositor. Siempre me ha llamado la atención la música que expresa, en un lenguaje relativamente amable con el oyente, sonoridades oscuras y amenazadoras, pero, aunque hasta esta pieza logré (por primera vez) conseguir ese ambiente, me sorprendió la facilidad con la que me surgen sonoridades mucho más pacíficas y serenas. Esta habilidad me resulta sorprendente y a la vez transformativa, pues siempre me he considerado una persona ansiosa y realista con tendencias pesimistas, y el resultado de esta pieza es de serenidad y optimismo, lo cual me lleva más a una pregunta que a una respuesta: ¿esta pieza es una representación de una personalidad que he negado activamente? ¿o es una afirmación que quiero hacerme para calmar la ansiedad que ha surgido del contexto en el que se escribió la pieza?

Al inicio de este proyecto también planteé la pregunta de qué música se está haciendo actualmente. Con este proyecto, junto con los conocimientos adquiridos durante la carrera, me di cuenta de que esta pregunta se enfocaba en encontrar una práctica común de nuestro tiempo. Formulada de esta manera, esta pregunta resulta imposible de responder ya que existe una cantidad enorme de estilos musicales inmensamente diferentes unos de otros, y aparte de un periodo de tiempo común, sería una tarea casi imposible agruparlos en una práctica común. Pero esto no es necesariamente una desventaja, pues demuestra una gran variedad de sociedades, y de formas de entender el mundo a través del arte. La cuestión, entonces, deja de ser “¿qué tipo de música se está haciendo hoy en día?”, y pasa a ser “¿en qué estilo -o estilos- entra mi voz individual como compositora. Por ahora, podría decir que es una mezcla entre post-minimalismo, o post-impresionismo, con unos toques de música ambiente.

Agradecimientos

Este proyecto represento un gran reto para mi no solo por el proceso de composición, sino por el crecimiento personal y profesional que me ha brindado el camino, y que ha requerido una gran resiliencia. Agradezco especialmente a las personas que me han apoyado en los momentos de descubrimiento personal que han llegado con sus propios desafíos, y que me han guiado con una mente abierta, y dándome la libertad de explorar bajo mis propios términos las posibilidades expresivas de la música.

Audiciones

Adams, J. (2019) *Harmoneliere*. [Pieza]. ADAMS, J.: Common Tones in Simple Time / Harmonielehre / Short Ride in a Fast Machine (The John Adams Album). Decca.

Adams, J. (2004) *Short Ride in a Fast Machine*. [Pieza]. ADAMS: Shaker Loops / Wound Dresser / Short Ride in a Fast Machine. Naxos.

Boulangier, L. (2007) *Psalms 130 "Du Fond de L'âbime"*. [Pieza] BOULANGER, L.: Psalms - 24, 129, 130 / Pour les funerailles d'un soldat / D'un soir triste / Vieille priere bouddhique (Stringer) Timpani.

Boulangier, L. (2007) *Vieille Prière Bohudique*. [Pieza] BOULANGER, L.: Psalms - 24, 129, 130 / Pour les funerailles d'un soldat / D'un soir triste / Vieille priere bouddhique (Stringer). Timpani.

Debussy, C. (2018) *La Cathédrale Engloutiée*. [Pieza] DEBUSSY, C.: Estampes / Clair de lune / La plus que lente / Elégie / Préludes, Book 1 (Barenboim). Deutsche Grammophone.

Debussy, C. (2008) *La Mer*. [Pieza] DEBUSSY, C.: Orchestral Works, Vol. 1 (Markl) - La mer / Prélude à l'après-midi d'un faune / Jeux. Naxos.

Debussy, C. (2008) *Prélude à l'Après-midi d'un Faune*. [Pieza] DEBUSSY, C.: Orchestral Works, Vol. 1 (Markl) - La mer / Prélude à l'après-midi d'un faune / Jeux. Naxos.

Glass, P. (2012) GLASS, P.: Einstein on the Beach (Glass, Philip Glass Ensemble, Riesman) [Album] Sony Classical.

Glass, P. (2013) *Mad Rush*. [Pieza] GLASS, P.: Glassworks / Metamorphosis (Le maître du minimaliste) (Philip Glass Ensemble, Riesman). Sony Classical.

Guðnadóttir, H. (2019) Chernobyl (Music from the original TV series). [Album] Deutsche Grammophone.

Johannsson, J. (2016) Orphée. [Album] Deutsche Grammophone.

Lutoslawski, W. (2010) *Interlude*. [Pieza] LUTOSLAWSKI, W.: Partita / Interlude / Chain I and II / Chantefleurs et Chantefables (Lutoslawski's Last Concert) (New Music Concerts, Lutoslawski). Naxos.

Pärt, A. (2010) *Fratres*. [Pieza] PÄRT, A.: Tabula Rasa / Fratres / Cantus in memoriam Benjamin Britten (Kremer, Grindenko, Schnittke, Lithuanian Chamber Orchestra, Sondeckis). ECM Records.

Pärt, A. (2004) *Magnificat*. [Pieza] PÄRT: Berliner Messe / Magnificat / Summa. Naxos.

Rachmaninov, S. *The Island of the Dead*. [Pieza] Rachmaninov: Symphonic Dances; The Isle of the Dead; The Rock. Finlandia Records.

Ravel, M. (2009) *Daphnis et Chloé Suite 2*. [Pieza]. Ravel: La Valse, Mother Goose, Daphnis et Chloé Suite No 2 etc. EMI Records.

Richter, M. (2019) *November*. [Pieza] Voyager - Essential Max Richter. Deutsche Grammophon.

Richter, M. (2018) *Sleep*. [Album]. Deutsche Grammophon.

Zimmer, H. (2012) *The Dark Knight Rises* (Original Motion Picture Soundtrack) [album] WaterTower Music.

Zimmer, H. (2010) *Inception* (Original Motion Picture Soundtrack) [Album] WarnerBros. Entertainment Inc

Bibliografía

- Adler, S. (2002) *The Study of Orchestration*, Third Edition. New York: W.W. Norton & Company, Inc.
- Bernard, J. (2003) Minimalism, Postminimalism, and the Resurgence of Tonality in recent American Music, *American Music* Vol. 21, No. 1 (Spring, 2003). University of Illinois Press (pp.112-133)
- Brand, J, Hailey, C. (ed.). (1997) Arnold Schoenberg and the Transformations of Twentieth-Century Culture, *Constructive Dissonance*. Berkeley: University of California Press.
- Devoto, M. (2003) Trezie, S. (ed.) The Debussy sound: colour, texture, gesture. *The Cambridge Companion to Debussy* New York: Cambridge University Press (pp.179-198)
- DiDonato, J. (2014, 27 de mayo) The Juilliard School's 109th Commencement Speech: *Joyce DiDonato Journal*. (<https://joycedidonato.com/journal/the-juilliard-schools-109th-commencement-speech-joyce-didonato/>)
- Eno, B. (1996, 8 de junio) Generative Music, *In Motion Magazine*. Recuperado de <https://inmotionmagazine.com/enol.html>
- Gold, N, Holmes, K, Kraft, R, Thomson, T, Willbanks, J. (productores), Schrader, M. (director). (2017) *Socre: a film music documentary*. [documental] Estados Unidos: Epicleff Media.
- Gould, E. (2011) *Behind Bars: the definitive guide to music notation*. London: Faber Music Ltd.
- Goss, T. [OrchestrationOnline]. (2012, Agosto 18) Orchestration Lesson: Lili Boulanger, Part 1 [Archivo de video] Recuperado de <https://youtu.be/CJJU1GPMKQw>
- Hellmuth E. (2014) Attention, Temporality, and Music that Repeats Itself. *On Repeat: how music plays the mind*. New York: Oxford University Press. (pp.55-74)

Macdonald, Hugh. (2004) *Berlioz's Orchestration Treatise: A Translation and Comentary*. Cmabridge university Press. Cambridge, United Kingdom.

Schrader, M. (prod.). (2019, 21 de mayo), Hildur Guðnadóttir needs an outlet for her darkness. *Score: The Podcast* [Audio en podcast] Recuperado de <https://open.spotify.com/episode/0Acpvz6xYbXzOUBHG6ltkI>

Simeone, N. (2003) Trezise, S. (ed.). Debussy and Expression *The Cambridge Companion to Debussy* New York: Cambridge University Press (pp.101-116)

Snider, L (2001) A Lasting Impression: French Painters Revolutionized he Art World. *The History Teacher*. (pp.89-102). Society for History Education

Ziegler, R., & Christie, I. (2018). Music Structuring Narrative – A Dialogue. In Christie I. & Van den Oever A. (Eds.), *Stories* Amsterdam: Amsterdam University Press. (pp. 193-198).