



Pontificia Universidad
JAVERIANA
Bogotá

XOROPO
PARA ORQUESTA SINFÓNICA

WOLFGANG DAVID ORDOÑEZ PEÑA
Compositor

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE ARTES – ESTUDIOS MUSICALES
COMPOSICIÓN

BOGOTÁ D.C
2014

TABLA DE CONTENIDO

1	INFORMACIÓN GENERAL SOBRE EL PROYECTO	3
1.1	INTRODUCCIÓN	3
1.2	OBJETIVOS	3
1.2.1	OBJETIVO GENERAL	3
1.2.2	OBJETIVOS ESPECÍFICOS	3
1.3	MATERIAL INVESTIGATIVO Y DE APOYO	4
1.3.1	ANÁLISIS Y AUDICIONES DE OBRAS ORQUESTALES	4
1.3.2	LECTURAS	5
1.3.3	ENTREVISTAS	7
1.4	CONTACTO CON AGRUPACIONES SINFÓNICAS Y ASISTENCIA A ENSAYOS	7
1.4.1	ASISTENCIA A ENSAYOS Y CONCIERTOS DE OBRAS ORQUESTALES	8
1.4.2	EXPERIENCIA COMO INTÉRPRETE EN ENSAMBLES SINFÓNICOS	8
1.5	DESCRIPCIÓN DE LAS ETAPAS DEL DISEÑO DE LA OBRA	8
2	SUSTENTACIÓN ESCRITA DE LA OBRA	10
2.1	INVESTIGACIÓN Y PROCESO	10
2.2	IDEA BÁSICA	12
2.2.1	ANÁLISIS DE LA IDEA BÁSICA	15
2.3	PLANTEAMIENTO ARMÓNICO	16
2.4	PLANTEAMIENTO RÍTMICO	17
2.5	PLANTEAMIENTO MELÓDICO	19
2.6	PLANTEAMIENTO FORMAL Y CURVA EXPRESIVA	19
2.7	ORQUESTACIÓN E INSTRUMENTACIÓN	21
2.8	EXPLICACIÓN DE LAS PARTES	22
2.8.1	PRIMER MOVIMIENTO	22
2.8.2	SEGUNDO MOVIMIENTO	23
3	CONCLUSIONES	24
4	BIBLIOGRAFÍA	25

1 INFORMACIÓN GENERAL SOBRE EL PROYECTO

1.1 Introducción

La orquesta sinfónica ha sido uno de los formatos instrumentales más importantes para la historia de la música, la cual empezó a conformarse desde el siglo XIV, evolucionando poco a poco y aumentando su tamaño hasta la consolidada orquesta del siglo XIX, la cual se ha mantenido como un estándar hasta la actualidad; estos cambios han dependido básicamente de las posibilidades instrumentales, las necesidades musicales y las mejoras organológicas de cada época.

Dentro del oficio del compositor es sumamente importante conocer y dominar la escritura para orquesta sinfónica, puesto que en ella se involucran al máximo sus habilidades compositivas y conocimientos acerca de la orquestación e instrumentación, dándole la posibilidad de crecer y formarse como músico a un mayor nivel.

Este proyecto consiste en la elaboración de una composición musical para orquesta sinfónica, que será acompañada de un texto que contiene un análisis y una descripción del proceso de creación, así como las reflexiones pertinentes al resultado de dicha producción artística.

1.2 Objetivos

1.2.1 Objetivo general

Componer una obra para orquesta sinfónica con una duración entre los 10 y 15 minutos, empleando las habilidades adquiridas durante el proceso de formación universitario con asignaturas como Literatura y materiales de la música, Orquestación, Instrumentación, Arreglos y Composición.

1.2.2 Objetivos específicos

Elaborar el desarrollo y contenido musical de la obra a partir de una idea básica, previamente diseñada para orquesta sinfónica.

Investigar y reflexionar sobre temas como la textura, la percepción, el tiempo, la orquestación, el timbre, contextos culturales y sociales que permitan iluminar las posibilidades de desarrollo de la idea básica.

Seguir consolidando una estética personal, con la ayuda del ejercicio constante de la composición y el trabajo realizado durante el curso de la carrera.

Acompañar el proceso de composición con la realización de análisis y audiciones de obras orquestales, así como lecturas, asistencias a ensayos, conciertos y demás actividades que puedan apoyar el mejoramiento de la técnica compositiva.

1.3 Material investigativo y de apoyo

Como parte de los objetivos de este proyecto, está la búsqueda de materiales de apoyo que pudiesen nutrir el proceso compositivo, entre los cuales está el análisis de obras orquestales, la realización de diversas lecturas y la ejecución de algunas entrevistas con personas idóneas en temas relacionados con el folclore, puesto que este último aspecto fue muy útil para el desarrollo de las ideas musicales.

1.3.1 Análisis y audiciones de obras orquestales

En la siguiente lista se presentarán las obras que fueron usadas como guía y apoyo en el proceso de composición, algunas de ellas fueron analizadas cuidadosamente desde el punto de vista de la orquestación, la textura y el timbre.

1.3.1.1 Audiciones

Obra

Asyla (1997)
Tevot (2007)
Orion (2002)
La pasión según San Marcos (2000)
Chairman Dances (1985)
Kammerkonzert (1970)
Lontano (1967)
Concerto for Orchestra (1954)
Chasing Light (2008)
Remembrance of Time (1929)
Last Echoes of Times (1929)
Echoes of Times and River (1967)
Frozen Time (1929)
Colapse of Time (1929)
Sinfonia (1968)
Partiels (1975)
Anahit (1965)
Quattro Pezzi per Orchestra (1959)
Turangalila Symphonie (1975)
Sensemayá (1938)
La noche de los mayas (1939)
Ballet Estancia (1941)
Concierto para Violín (1971)

Compositor

Thomas Ades (1971)
 Thomas Ades (1971)
 Kajia Saariaho (1952)
 Osvaldo Golijov (1960)
 John Adams (1947)
 György Ligeti (1923 – 2006)
 György Ligeti (1923 – 2006)
 Witold Lutoslawsky (1913 – 1994)
 Joseph Shwantner (1943)
 George Crumb (1929)
 George Crumb (1929)
 George Crumb (1929)
 George Crumb (1929)
 George Crumb (1929)
 Luciano Berio (1925 – 2003)
 Gerald Grisey (1946 – 1998)
 Gianino Scelci (1905 – 1988)
 Gianino Scelci (1905 – 1988)
 Olivier Messiaen (1908 – 1992)
 Silvestre Revueltas (1899 – 1940)
 Silvestre Revueltas (1899 – 1940)
 Alberto Ginastera (1916 – 1983)
 Jesús Pinzón (1928)

<i>Concierto para Flauta, Guitarra y Orquesta</i> (1984)	Gerardo Gandini (1936 – 2013)
<i>Binni zaa para Orquesta</i> (2010)	Alejandro Cardona (1959)
<i>Mosaico para Orquesta</i> (1970)	Carlos Nobre (1939)
<i>Apotheosis of this Earth</i> (1970)	Karel Husa (1921)
<i>Music for Praga</i> (1968)	Karel Husa (1921)
<i>Le Sacre du Printems</i> (1913)	Igor Stravinsky (1882 – 1971)
<i>Sinfonía india</i> (1935)	Carlos Chávez (1899 – 1978)

1.3.1.2 Análisis

Obra

Asyla (1997)
Orion (2002)
La pasión según San Marcos (2000)
Chairman Dances (1985)
Lontano (1967)
Concerto for Orchestra (1954)
Chasing Light (2008)
Frozen time (1929)
Turangalila Symphonie (1975)
Sensemayá (1938)
Ballet Estancia – Los trabajadores agrícolas,
Malambo (1941)
Apotheosis of this Earth (1970)
Music for Praga (1968)
Le Sacre du Printems (1913)

Compositor

Thomas Ades (1971)
Kajia Saariaho (1952)
Osvaldo Golijov (1960)
John Adams (1947)
Görgy Ligeti (1923 – 2006)
Witold Lutoslawsky (1913 – 1994)
Joseph Shwantner (1943)
George Crumb (1929)
Olivier Messiaen (1908 – 1992)
Silvestre Revueltas (1899 – 1940)
Alberto Ginastera (1916 – 1983)

Karel Husa (1921)
Karel Husa (1921)
Igor Stravinsky (1882 – 1971)

1.3.2 Lecturas

En la siguiente lista se presentarán las lecturas que fueron usadas como guía y apoyo en el proceso de composición. (La información completa de referencia podrá encontrarse en la bibliografía)

1.3.2.1 Sobre orquestación

Título

Style and Orchestration
Principles of Orchestration
The Study of Orchestration
La técnica de la orquesta contemporánea
Principles of Orchestration
A Treatise upon Modern Instrumentation and Orchestration

Autor

Gardner Read
Alan Belkin
Samuel Adler
Alfredo Casella
Nikolay Rimsky-Korsakov
Hector Berlioz

1.3.2.2 Sobre notación musical

Título

Music Notation
Music Notation in the Twentieth Century
Music Engraving Today
Standard Music Notation Practice

Autor

Gardner Read
Kurt Stone
Steven Powell
Music Publisher Association

1.3.2.3 Sobre ritmo

Título

Principles of Rhythm
Técnicas de mi lenguaje musical
The Importance of Rhythm as a Structural Element

Autor

Paul Creston
Olivier Messiaen
Lori Jean Wiest

1.3.2.4 Sobre textura

Título

Texture in Post World War II Music
Some Comments on the Visual/Spatial Analogy in
Studies of the Perception of Music Texture
Time and Texture in Lutoslawski's Concerto for
Orchestra and Ligeti's Chamber Concerto
Compositional Uses of the Crossing Phenomenon
in Recent Music

Autor

Robert Strizich
John MacKay
Rosemary Mountain
Gerald Ruffertshoefer Gabel

1.3.2.5 Sobre el tiempo

Título

Reflexiones de un compositor sobre el tiempo musical
Composing Musical Time: Some Aspects and Possibilities
The Musical Time Space
Conferencia sobre el tiempo musical
Sobre el tiempo
The Musical "Culture of Time and Space"

Autor

Gerald Grisey
Erhard Karkoshcka
Erik Christensen
Gillies Deleuze
Norbert Elias
Craig Cummings

1.3.2.6 Sobre idea básica

Título

La composición musical: introducción al desarrollo a partir
de una idea básica
Style and idea
Sobre ideas musicales

Autor

Guillermo Gaviria
Arnold Schönberg
Alan Belkin

1.3.2.7 Sobre teoría de conjuntos

Título

A Brief Introduction to Pitch-Class Set Analysis
The Structure of Atonal Music

Autor

Gary Tucker
Allen Forte

1.3.2.8 Sobre percepción

Título

Leyes de la Gestalt
Principios de la Gestalt
Emotion and Meaning in Music

Autor

Mind matic
Guillermo Gaviria
Leonard Meyer

1.3.2.9 Sobre folclore

Título

Joropo: Identidad llanera
Work Songs
Entre el cielo y el llano
Música llanera
Música y Danza, Llanos Orientales

Autor

Alberto Baquero
Ted Giola
Melecio Montaña
Carlos Rojas
Guillermo Abadía Morales

1.3.3 Entrevistas

Debido a la gran influencia de la música llanera en mi producción musical, decidí hacer algunas entrevistas a personas conocedoras en este tema, para tener un mayor conocimiento sobre el contexto cultural de la región de los llanos colombianos, las personas entrevistadas fueron: Jairo Ruiz Chirrión, Historiador y profesor en la Universidad de los Llanos. Mesías Figeredo, Folclorista y experto en música llanera. Oscar Pabón Monroy, Historiador y profesor en la Universidad de los Llanos.

1.4 Contacto con agrupaciones sinfónicas y asistencia a ensayos

Una parte vital en la formación del músico, es el contacto directo con el sonido y la mejor manera de hacerlo es mediante el dominio de algún instrumento, que permita el desarrollo de habilidades musicales que sirvan de apoyo para los procesos de composición. Así mismo, estar involucrado en una orquesta o banda sinfónica brinda una experiencia invaluable para el compositor, pues en estos grandes ensambles se puede recolectar información de primera mano relacionada con el balance, la orquestación, el sonido, las posibilidades técnicas de cada instrumento, las dificultades típicas de ellos y el contacto con repertorio orquestal así como la manera de abordarlo en los ensayos.

1.4.1 Asistencia a ensayos y conciertos de obras orquestales

Durante el proceso de esta composición estuve presente en varios ensayos y conciertos de las siguientes orquestas y bandas sinfónicas:

Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia
Orquesta Filarmónica de Bogotá
Orquesta Sinfónica de Bogotá (FOSBO)
Orquesta Sinfónica Simón Bolívar
Banda Sinfónica Javeriana
Banda Sinfónica Simón Bolívar

En los que destaco el aporte para este proyecto la asistencia a los montajes de las siguientes obras:

Sensamayá	Silvestre Revueltas
Sinfonía india	Carlos Chávez
La noche de los mayas	Silvestre Revueltas
Lontano	Giörgy Ligeti
La consagración de la primavera	Igor Stravinsky
El mandarín maravilloso	Bela Bartok
Asyla	Thomas Ades

1.4.2 Experiencia como intérprete en ensambles sinfónicos

Como parte de mi formación musical, he sido integrante (trompetista) de varias orquestas y bandas sinfónicas desde el año 1997, estas experiencias me han brindado conocimientos importantes sobre la escritura para formatos sinfónicos, algunas de estas agrupaciones son:

Orquesta Sinfónica del Meta
Orquesta Sinfónica Batuta Nacional
Orquesta Sinfónica Batuta Bogotá
Banda Sinfónica del Meta
Banda Sinfónica de Cumaral
Banda Sinfónica de Cogua

1.5 Descripción de las etapas del diseño de la obra

Idea básica:

Elaboración de una idea básica completa, de la cual se deriva el desarrollo general de la obra.

Análisis:

Una vez definida la idea básica, se analiza esperando obtener información que sirva para la elaboración de la obra, como relaciones armónicas, texturales, melódicas, entre otras.

Posibilidades de desarrollo:

En esta etapa se establecieron los parámetros a desarrollar teniendo en cuenta la información arrojada en el análisis de la idea básica.

Bocetos:

Con la información obtenida del análisis de la idea básica y delimitadas las posibilidades de desarrollo de la obra, se realizaron algunos bocetos, para luego pensar en una posible estructura formal general.

Forma, curva dramática:

A partir del material elaborado en las etapas previas, se diseñó un plan compositivo que establece la posible forma de la obra, su curva dramática y una imagen sonora general.

Escritura:

Esta etapa consiste en armar la obra completa, teniendo en cuenta los bocetos y el plan compositivo. Se tuvieron en cuenta las posibilidades de desarrollo y las ideas nuevas que surgieron en el proceso.

Edición:

Una vez terminada la escritura de la obra, se pulieron los detalles de edición en la partitura de tal manera que la presentación final lograra una calidad profesional.

Maqueta:

Se hizo la edición del audio mediante software especializado, buscando un buen resultado.

Documento final:

En esta etapa se laboró el documento escrito que acompaña la composición, con la explicación de los elementos que constituyen la obra.

Sustentación y entrega final

2 SUSTENTACIÓN ESCRITA DE LA OBRA

2.1 Investigación y proceso

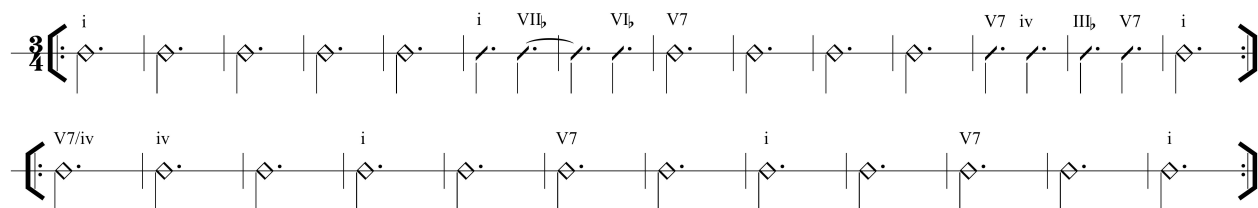
Desde la concepción de la obra, se tuvo la idea de involucrar un poco el aspecto rítmico de la música llanera, esta necesidad aparece por dos razones, la primera, el vínculo que tengo con esta música por haber crecido en una región de Colombia donde el género musical que más se produce es el Joropo, la segunda, la constante intención de relacionar la música que escribo con algún aspecto de la cultura llanera.

Así que el primer paso en este proceso fue decidir de qué manera involucraría mis raíces culturales en este trabajo, para ello, realicé una investigación profunda sobre el ritmo en la música llanera, consultando a expertos en este tema, revisando bibliografía sobre el folclore y realizando decenas de transcripciones de todos los golpes o aires llaneros que existen hasta encontrar el camino por el cual llevaría mi composición.

Al consultar gran cantidad de repertorio llanero, encontré que uno de los golpes que más se ha explorado a nivel rítmico por los intérpretes de la música llanera, es el *Quitapesares*, del cual se pueden hallar muchas variedades. Noté entonces un gran potencial en este Joropo para tomarlo como referencia en mi proceso de composición.

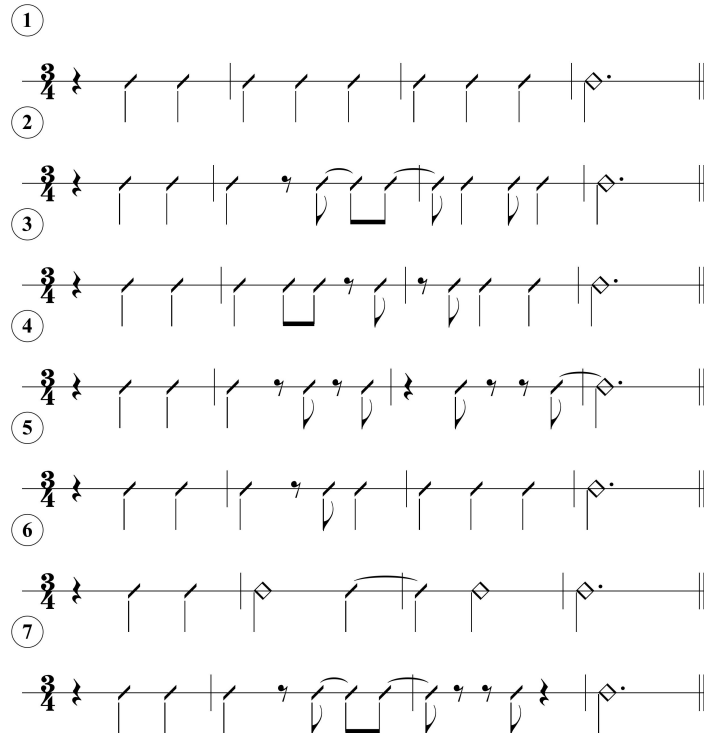
Este tipo de Joropo data del siglo XIX y se conoce que fue creado por el compositor venezolano Carlos Bonnet (1892 – 1983). Una característica importante del *Quitapesares* es que es exclusivamente instrumental y rara vez es utilizado como fondo musical para temas cantados.

“Formalmente cuenta con dos partes, la primera de tono menor con el uso obligado de la cadencia frigia al culminar su primera frase y la segunda en la tonalidad de relativo mayor con una pequeña coda en la tonalidad de relativo menor.” (Strauss, 1999)



Gráfica No. 1: Ejemplo de progresión armónica del Quitapesares

En cuanto a lo rítmico, el *Quitapesares* inicia con un “llamado” en el que se repite el acorde de tónica durante cuatro compases, a este llamado suele variársele el ritmo de muchas formas según la creatividad de los intérpretes.



Gráfica No. 2: Ejemplos de variaciones rítmicas de la entrada del Quitapesares

Los primeros intentos de creación de materiales e ideas a partir del “llamado” característico del Quitapesares, llevaron a una idea básica muy rígida que carecía de contraste en sí misma, así que decidí ahondar mucho más en el problema de la cultura llanera y encontrar elementos más interesantes que me proporcionaran un sustento conceptual para fortalecer mi idea básica. En este punto tuve la oportunidad de entrevistarme con el profesor Jairo Ruiz Chirrión de la Universidad de los Llanos en la ciudad de Villavicencio, quien es historiador y dedicado al estudio del folclore en la región de la Orinoquía colombiana.

Como producto de este encuentro, y con toda la información que tomé de él, me quedó la idea de involucrar el actual problema que sufre el llanero campesino y el territorio ganadero de esta región en general, dicho problema se resume en **la pérdida de los cantos de trabajo** y las viejas costumbres involucradas en las labores de llano como tal, por culpa de la industrialización; pues hoy en día se ha olvidado cantarle a las vacas para la hora de ordeño, debido a que esta tarea es realizada por máquinas, también se ha dejado de cantar mientras se transporta un lote de ganado de un hato a otro, porque esto ya no se hace montado a caballo con la guía del “cabrestero”, en lugar de ello están los camiones que hacen esta labor mucho más rápido. Y a los hijos de los ganaderos ya no les interesa vivir en el campo y aprender lo que sus padres y abuelos hacen, a estos jóvenes lo que quieren es ir al exterior y estudiar finanzas, para en el futuro manejar la herencia que algún día recibirán.

Al final de esta reflexión pude dar paso a la construcción de una idea básica más nutrida, con elementos contrastantes que permitirían mayores posibilidades de desarrollo, en la que se conserva el aspecto rítmico del Quitapesares que representa el “galope” del trabajador llanero. Y se le suma una sección lenta, elaborada a partir de notas largas a las que se superponen unos gestos difusos que representan la extensión de la llanura y su problemática actual.

Título de la obra

La palabra *Xoropo* que resultó ser el nombre de la obra, es una versión antigua del actual vocablo *Joropo*, que en realidad no era un baile, sino un lugar en la hacienda o hato llanero, que se usaba como caballeriza y se adaptaba como espacio para realizar fiestas para alguna celebración especial, en la que participaban desde el trabajador más raso hasta el último nieto de la familia del dueño de aquel lugar. Cuando el “caporal” decía “vamos a preparar el xoropo” se estaba refiriendo entonces a adecuar la caballeriza para la celebración.

Esta palabra puede venir del idioma árabe que significa “Jarabe”, es por ello que nuestro *joropo* (como el *jarabe tapatío*) tendría similitud con otros bailes zapateados de México y Argentina, en donde también hubo misiones jesuitas. Fueron ellos los artífices de que se conocieran instrumentos y cantos, según comenta el historiador Oscar Pabón.

2.2 Idea básica

A cerca de la idea básica, Guillermo Gaviria explica: “Toda idea básica deberá contener al menos una relación. Así que, una vez se identifique el gesto sonoro que se construirá en la idea básica, el trabajo siguiente se orientará a develar las características y relaciones que lo conforman”. (Gaviria, 2010).

A continuación están las gráficas correspondientes a la idea básica de la obra *Xoropo*:

IDEA BÁSICA

[TRANSPOSED SCORE]

A 6-z48 **B** 6-z26

Lento y lejano $\text{♩} = 60$ **Enérgico** $\text{♩} = 72$

FLUTE *p*

OBOE *p*

B-CLARINET *p*

BASS CLARINET *pp* *mf* *pp* **8-z29**

BASSOON *pp* *mf* *pp*

F HORN *ff*

C TRUMPET *ff*

TROMBONE

TUBA *pp* *ff*

TIMPANI *p* *ff*

VIOLIN 1 *pp* *ff*

VIOLIN 2 *pp* *ff*

VIOLA *pp* *ff*

CELLO *pp* *ff*

CONTRABASS *pp* *ff*

Gráfica No. 3a: Idea básica

Musical score for orchestra and strings, measures 9-15. The score includes parts for Flute (FL.), Oboe (OB.), Bassoon (B.-CL.), Clarinet (B. CL.), Bassoon (BSN.), Horn (HN.), Trumpet (TPT.), Trombone (TBN. st. mute), Tuba (TUBA), Timpani (TIMP.), Violin 1 (VLN. 1), Violin 2 (VLN. 2), Viola (VIA.), Violoncello (VC.), and Double Bass (D.B.). A red box highlights measures 9-15 for the woodwinds and strings. A yellow box highlights measures 9-15 for the bassoon and double bass. A blue box highlights measures 9-15 for the entire score. A black box with the letter 'C' is placed in the tuba part. Dynamics include *f*, *senza dim*, *ff*, *p*, and *pp*.

Gráfica No. 3b: Idea básica

2.2.1 Análisis de la idea básica

La idea básica está articulada en tres eventos, A: cc. 1-6, B: cc. 6-10 y C: cc. 10-14. Los primeros 6 compases están contruidos sobre el hexacordo **6-z48 T9 (9,10,11,2,4,6)** según la clasificación de Allen Forte y los siguientes 8 compases están contruidos sobre el hexacordo **6-z26 T0 (0,1,3,5,7,8)** de la misma clasificación. Estos acordes comparten las mismas relaciones interválicas a su interior, y además se complementan entre sí para completar los doce sonidos de la escala cromática. En los cc. 4-5 en el Clarinete bajo y Fagot, aparece un gesto ornamental que se superpone a las notas largas preestablecidas, este gesto está contruido sobre el octacordio **8-z29 (9,10,11,0,2,3,4,6)**, y en los cc. 10-12 en los demás instrumentos de madera se presenta un gesto un poco más elaborado contruido sobre el octacordio **8-z15 (11,0,1,2,3,5,7,8)**, el cual conserva la misma interválica del 8-z29. En la siguiente figura se puede ver como los octacordios mencionados contienen las notas de los hexacordos correspondientes.



Gráfica No. 4: Conjuntos principales de la idea básica

La parte **A** de la idea básica se caracteriza por ser lenta, con sonidos largos que se mantienen desde el principio hasta el final sin interrupción (como se dijo anteriormente, la nota larga representa la extensión de la llanura), en un rango dinámico muy suave que crece hacia el final para conectar con la siguiente parte de la idea. Debido al impedimento de los vientos para mantener un sonido largo por mucho tiempo, estos se turnan entre si para permitir que el sonido continúe sin que se corte.

La parte **B** de la idea básica se caracteriza por ser más activa, el tempo es mucho más alto así como el rango dinámico. Rítmicamente está contruida sobre la entrada típica del *Quitapesares* que llega a una nota larga en los violines, violas y metales que conectan con la siguiente sección de la idea.

La parte **C** de la idea básica sigue muy ligada a la parte **B** y contiene dos elementos, mientras las maderas hacen un gesto ornamental y difuso que desciende en registro y su acentuación genera una métrica más grande, (que en este caso produce una hemiola que está desplazada por una negra) los Contrabajos, Cellos y Fagotes se mantienen estables aclarando la métrica natural.

Esta idea básica aparece literalmente en la obra, sin embargo toda la composición se generó a partir de la exploración de las características y relaciones entre sus

elementos. Al respecto, dice Guillermo Gaviria en *La composición musical: Introducción al desarrollo a partir de una idea básica* (2010):

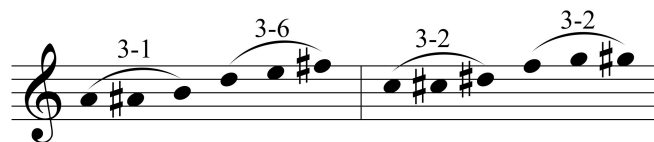
El desarrollo a partir de la idea básica estará fundado en el desenvolvimiento de las características que presentan los distintos parámetros (altura, duración, timbre, articulación) que conforman el hecho musical (gesto), y de las relaciones que se establecen entre ellos. Este gesto será resultado de la inspiración del compositor y podrá ser cualquier fragmento que contenga elementos que le interesen: un gesto sonoro. (Gaviria, 2010)

2.3 Planteamiento armónico

Basado en la idea básica, se hizo una exploración alrededor de las posibilidades armónicas que esta brindaba, teniendo como punto de partida los dos hexacordos principales sobre los que está construida. El primer paso fue buscar acordes con menos de 6 notas que estuviesen al interior de los hexacordos 6-z48 y 6-z26 y acordes con más de 6 notas que tuvieran en su interior los mismos. Así, se llegó a una lista muy larga de posibilidades, sin embargo mucha de esta información era excesiva y no era relevante, pues la mayoría de estos acordes se alejaban mucho de la sonoridad que la idea básica proponía, entonces se tuvieron en cuenta únicamente los acordes resultantes que eran comunes tanto en el conjunto 6-z48 como en el conjunto 6-z26, dando como resultado lo siguiente:

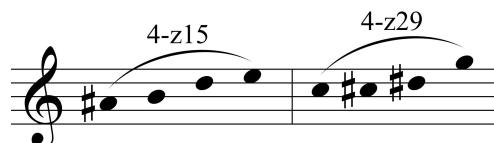
6-z48 se compone de dos tricordios, 3-1 y 3-6, los cuales interpreto como una dualidad entre la disonancia del 3-1 y la consonancia del 3-6.

6-z26 se compone de dos tricordios 3-2, uno en fundamental y otro invertido, otro tipo de dualidad.



Gráfica No. 5: Descomposición de los hexacordos 6-z48 y 6-z26

Tetracordios y octacordios: Al interior de los hexacordos 6-z48 y 6-z26 se puede encontrar en gran cantidad los conjuntos 4-z15 y 4-z29 respectivamente, con cualidades interválicas idénticas entre sí. Además de estar muy relacionados con los octacordios 8-z15 y 8-z29, usados en la idea básica.



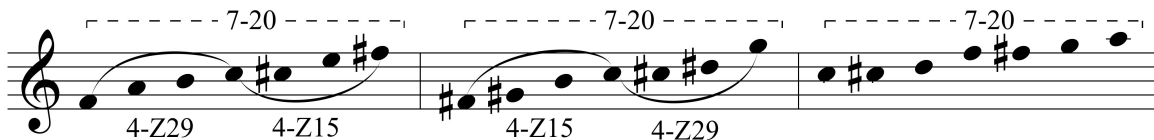
Gráfica No. 6: Tetracordios 4-z15 y 4-z29

Pentacordio: No existe un pentacordio en común entre los hexacordos principales, pero el 5-14 se parece mucho melódicamente al 6-z48 y el 5-24 al 6-z26. Esto se tuvo en cuenta para los casos en los que solo se requerían 5 notas. Por ejemplo cuerdas sin *divisi*, o una sección de 3 trompetas más 2 cornos haciendo acordes. Otro experimento que se hizo con los pentacordios fue, unir los tricordios 3-1 y 3-6 para hacerlo semejante al hexacordio 6-z48, haciendo que la última nota del 3-1 coincidiera con la primera nota del 3-6, y unir dos tricordios 3-2 de manera similar para crear un acorde de 5 notas parecido al 6-z26 en cuanto a construcción.



Gráfica No. 7: Pentacordios 5-9 y 5-z12

Heptacordio: Hay muchos heptacordios al interior de estos octacordios y no hay uno en común entre los hexacordos principales, así que a partir de los tetracordios decidí hacer una prueba, unirlos permitiendo que compartan la nota “finalis” de cada uno dando como resultado 7 notas. Todas las combinaciones producen el mismo heptacordio, 7-20.



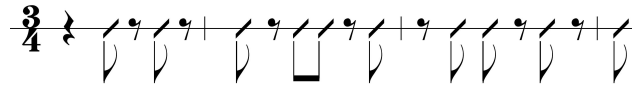
Gráfica No. 8: Construcción heptacordio 7-20 a partir de los tetracordios 4-z15 y 4-z29

En general, el criterio para usar los conjuntos se obedece de la necesidad del número de notas a usar, por ejemplo: un momento solo para cuerdas sin *divisi* ni duplicaciones requerirá 5 notas diferentes, en este caso se usará un pentacordio de acuerdo a la armonía del fragmento. Y un pasaje que requiera muchas notas ornamentales usa de manera general los octacordios 8-z29 y 8-z15, dependiendo si la armonía de fragmento está basada en el hexacordio 6-z26 o 6-z48.

2.4 Planteamiento rítmico

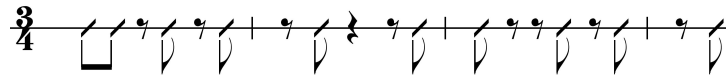
El mayor desarrollo rítmico de la obra se encuentra en el segundo movimiento, el cual está basado casi en su totalidad en el gesto inicial del *Quitapesares*, como una semilla de la cual se produce casi todo el contenido rítmico de esta sección. Los primeros cuatro compases presentan una de las versiones más ejecutadas por los músicos llaneros tradicionales de este llamado y poco a poco se va variando en el transcurso de la obra.

A continuación haré una breve explicación de la manera como se plantea el desarrollo rítmico del segundo movimiento.



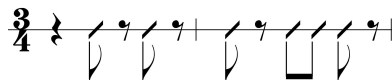
Gráfica No. 9: cc. 1-4 Gesto rítmico semilla

La primer variación a este gesto semilla es el resultado de atacar las corcheas que no fueron atacadas en los primeros 4 compases.



Gráfica No. 10: cc. 6-9 Ritmo opuesto al ritmo semilla

Otro tipo de variación se encuentra en los compases 15 y 18, en los cuales se pretende completar el motorritmo en corcheas de los primeros dos compases del gesto anterior.



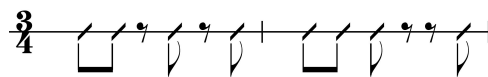
Gráfica No. 11: cc. 15 y 18 Complemento del ritmo opuesto al ritmo semilla

En los cc. 26-29 aparece una versión resumida de la entrada típica del *Quitapesares*, a la que se le suprimen la tercera corchea del segundo compás y la segunda corchea del tercer compás. Que equivale a la versión 7 de la gráfica No. 2.



Gráfica No. 12: cc. 26-29 Variación de la entrada típica del Quitapesares

Gran parte del desarrollo rítmico del segundo movimiento se basa en usar los gestos anteriores y realizarles operaciones como sumarlos o restarles algún valor, retrogradarlos, aumentarlos, disminuirlos, fragmentarlos y combinarlos. Por supuesto también pueden aparecer células rítmicas nuevas que sirven como conectores entre dos gestos diferentes, como en el c. 5, o simplemente aparecen por la necesidad de generar dirección, movimiento y musicalidad.



Gráfica No. 13: cc. 5-6 Ritmo conector

2.5 Planteamiento melódico

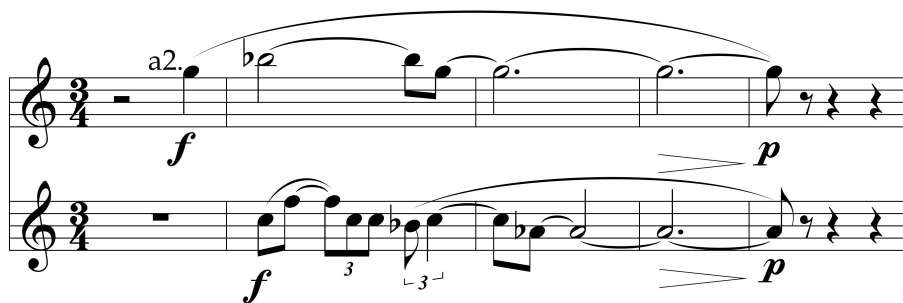
Aunque la idea básica no contempla explícitamente una melodía, decidí involucrar en la obra en algunos puntos especiales la imitación de un canto de trabajo, teniendo en cuenta el concepto que sustenta la composición, esta sencilla melodía aparece en los siguientes lugares:

cc. 17-22 y cc. 24-29 en el Corno francés, primer movimiento.
cc. 74-83 en el Corno inglés, primer movimiento



Gráfica No. 14: Imitación de un canto de trabajo

En los cc. 34-41 del primer movimiento aparecen simultáneamente varios cantos en los instrumentos de metal, iniciando por las trompetas, luego los cornos en el c. 36 y finalmente los trombones en el c. 37



Gráfica No. 15: Cantos simultáneos en las trompetas cc. 34-38

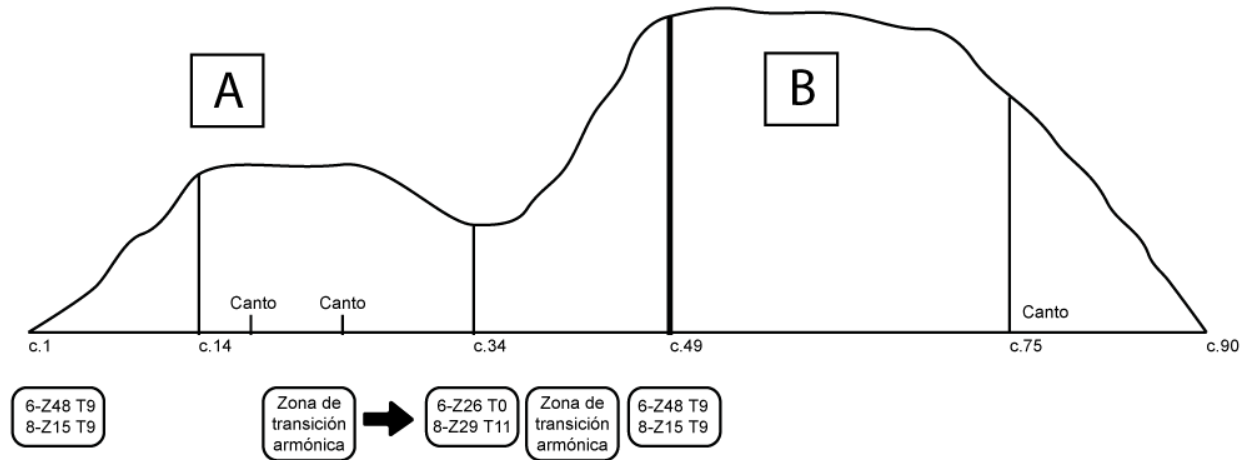
En el segundo movimiento, nuevamente aparece el canto en el Corno francés, en los compases 128-137 y en los compases 141-143 en la Trompeta. Luego en el final de la obra los Trombones y Cornos recuerdan esta melodía en los compases 255 al 272.

2.6 Planteamiento formal y curva expresiva

La forma de la obra está relacionada con las articulaciones de la idea básica, la cual se puede dividir en dos grandes secciones, teniendo en cuenta aspectos como la métrica, el tempo y la actividad rítmica. De la misma manera, la obra se dividió en dos grandes movimientos que claramente representan en macro, las secciones de la idea básica.

El primer movimiento llamado “Dócil”, desarrolla el gesto de las notas largas que se perpetúan hasta el final, con las pequeñas intervenciones de notas cortas y veloces en las maderas, que se van complejizando durante todo el movimiento.

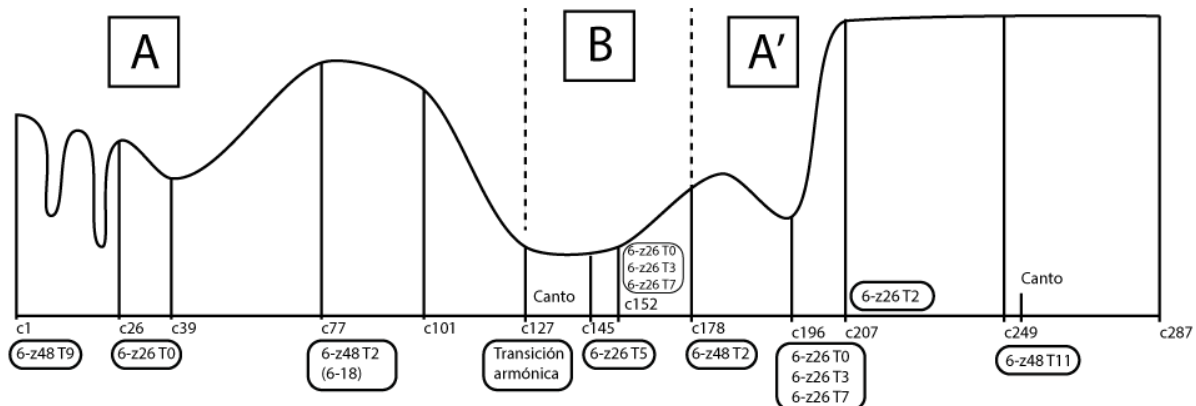
Internamente, el primer movimiento se divide en dos grandes partes: cc. 1-49, cc 49-90. La primera parte es un crecimiento constante y acumulación de tensión que se libera poco a poco a partir del c. 49 hasta el c. 90. Armónicamente la primera parte de este movimiento transita del conjunto 6-z48 T9 al 6-z26 T0, para retornar al 6-z48 T9 en la segunda parte.



Gráfica No. 16: Curva expresiva del primer movimiento

El segundo movimiento llamado “Bravío”, desarrolla el gesto rítmico de la idea básica tomado del *Quitapesares*, al que se le hace múltiples operaciones que terminan creando la segunda sección para la obra.

Internamente, el segundo movimiento se divide en tres grandes partes: cc. 1-127, cc. 127-178, cc. 178-287. La primera y la tercera parte se caracterizan por su intensidad y constante actividad rítmica, mientras que la segunda parte es casi una reexposición de los materiales presentados en el primer movimiento de la obra.



Gráfica No. 17: Curva expresiva del segundo movimiento

2.7 Orquestación e instrumentación

Esta obra está escrita para una orquesta grande, según la clasificación de Nikolai Rimsky-Korsakov en su libro *Principles of Orchestration*, con maderas y metales a tres, sin embargo, para esta obra en particular fue necesario el uso de cuatro clarinetes que incluyen el Clarinete bajo, Clarinete Piccolo en Mib y dos Clarinetes sopranos en Sib.

Instrumentación

3 Flautas (3 Piccolo)
3 Oboes (3 Corno inglés)
4 Clarinetes (3 Clarinete Eb, 4 Clarinete bajo)
3 Fagotes (1 Contrafagot)

4 Cornos en Fa
3 Trompetas en Do
3 Trombones (3 Trombón bajo)
1 Tuba

Timbales

Percusión 1: Glockenspiel, Platillo suspendido
Percusión 2: Vibráfono, Platillos chocados, Bombo
Percusión 3: Xilófono, Redoblante, Triángulo, Maracas

1 Piano
1 Arpa

Violín 1 (16)
Violín 2 (14)
Viola (12)
Chelo (10)
Contrabajo (8)

Por lo general las cuerdas y las maderas se apoyan entre sí y, los metales junto con la percusión forman otro grupo. Se pensó mucho en el problema de la respiración y articulación en los intérpretes de instrumentos de viento, por ello se usa mucho la técnica *dove tailing* para aquellos lugares donde se requiere prolongar una nota o frase por mucho tiempo y sería imposible hacerlo en una sola respiración o difícil de frasear.

En casi todo el primer movimiento los Violines primeros requieren dividirse en dos voces, para completar la armonía compuesta por seis notas diferentes.

El uso de las sordinas en los metales o el *bouchè* en los Cornos, obedece a la necesidad de un nuevo timbre, destacando y ocultando algunos armónicos generando ese sonido particular de los metales con sordinas de metal.

El segundo movimiento es mucho más homorrítmico y se pensó más en tener un *voicing* correcto con las duplicaciones correctas así como cuerdas dobles que fueran fáciles de ejecutar, procurando mantener alguna cuerda al aire lo más posible. También se pensó en la poca agilidad en el Arpa para hacer acordes consecutivos a una alta velocidad, por esa razón, el Arpa solo apoya algunos ataques importantes que le puedan ser posibles ejecutar.

2.8 Explicación de las partes

2.8.1 Primer movimiento

Parte A (cc. 1 - 49): En los primeros compases de esta sección se va construyendo poco a poco el hexacordo 6-z48 con notas largas en la medida que van apareciendo en escena nuevos instrumentos. Para generar actividad, las dinámicas van creciendo y decreciendo de manera heterogénea por toda la orquesta.

Cuando el acorde está completo, comienzan a aparecer pequeños adornos en la percusión y las maderas, luego en trombones y tubas en el c. 12, que van dando luz al gesto completo de los compases 26-28 en todas las maderas. Esto resulta ser una versión más compleja y desarrollada de la parte **C** de la idea básica.

A partir del c. 15 y hasta el c. 34 se inicia un proceso de transición armónica, en el que la armonía cambia del hexacordo 6-z48 T9 al 6-z15 T0, este proceso se puede ver con más claridad en las cuerdas, las cuales van abandonando la nota con la que iniciaron y se van acercando melódicamente a las notas del nuevo acorde. Es un proceso lento en el que algunos instrumentos cambian de nota y regresan y se van generando nuevas texturas. La mayoría de estos cambios van siendo apoyados con ataques en el Arpa y otros instrumentos de la percusión.



Gráfica No. 18: Resumen del proceso de transición armónica en las cuerdas cc. 15 – 44

Desde el c. 37 se comienza a incrementar la actividad rítmica en toda la orquesta, también se expande el rango dinámico y de registro elevando la tensión hasta la llegada de la parte B en el c. 49. En estos 13 compases ocurre nuevamente un proceso de transición armónica un poco más complejo que el anterior, para retornar al 6-z48 T9 inicial.

Parte B (cc. 49-90): En este lugar se encuentra el punto climático del primer movimiento, con el máximo rango dinámico y los registros más altos en la mayoría de los instrumentos. Toda esta sección es de gran sencillez técnica para gran parte de la orquesta, pero hay mucha actividad en los cambios dinámicos, que ondean y van relajando la tensión hasta el c. 75, allí solo queda el Corno inglés que presenta una melodía que alude los cantos de trabajo del llanero, y las cuerdas que van muriendo poco a poco.

2.8.2 Segundo movimiento

Parte A (cc. 1-127): Esta sección está elaborada a partir del material rítmico del *Quitapesares*, y transita constantemente entre diferentes transposiciones de los hexacordos 6-z48 y 6-z26. En el c. 27 las cuerdas y las maderas exploran los materiales del clarinete bajo y fagot del c. 4 de la idea básica.

Entre cc. 34 – 76 ocurre una mezcla de varios planos sonoros donde los vientos hacen notas largas, atacadas en lugares no coincidentes, desarrollando la primera parte de la idea básica, estos ataques en diferentes puntos y en diferentes alturas generan un entretejido textural que contrasta con lo que está ocurriendo en las cuerdas al mismo tiempo, creando dos planos sonoros diferentes, que se vuelven aún más complejos en el c. 70 con la intervención de los Cornos, Trompetas y Piano, que atacan aquellas corcheas que los Violines, Violas y Trombones no atacan.

En el c. 77 ocurre un cambio armónico, pasamos del 6-z26 T10 al 6-z48 T2, este último se alterna en algunos momentos con el hexacordo 6-18, para ofrecer un color diferente, este nuevo acorde se diferencia del anterior por una nota.



Gráfica No. 19: Hexacordos 6-z48 y 6-18

En el c. 86 se presenta un nuevo material en los violines y flautas, que sale de los acentos que crean una hemiola en la idea básica, en este lugar solo se utiliza dicha acentuación para crear una métrica más grande, sin tener en cuenta las notas cortas que hay en el mismo lugar de la idea básica. Además de hacer parte del desarrollo, las hemiolas se usan por ser muy típicas en la música llanera y de esta manera se hace una pequeña cita a esta música.

Y para cerrar esta sección, la intensidad dinámica empieza a disminuir y las cuerdas y maderas se van quedando en notas largas, retomando el carácter del primer movimiento mientras los metales muestran el ritmo de los tres primeros compases del segundo movimiento, que es igual al ritmo de la parte B de la idea básica. Este ritmo se va descomponiendo hasta que desaparece con las flautas y oboes en el c. 125, pasando por los clarinetes en el c. 119.

Parte B (cc. 127-178): Retoma los mismos elementos del primer movimiento, agregándole un poco el material rítmico propio del segundo movimiento y debido al cambio de tempo que equivale a una tercera parte del anterior, estos materiales están escritos dentro de tresillos de negra, para dar la sensación que se retoma el tempo anterior por unos pocos instantes.

Lo que ocurre entre los cc. 153 y 177 funciona como una retransición para pasar a la siguiente parte de este movimiento.

Parte A' (cc. 178-287): Funciona como una reexposición un poco variada de la primera parte de este movimiento, inicia con la hemiola que se presentó con anterioridad. En el c. 217 sucede lo que podría describirse como un contrapunto invertible del c. 34, esta vez el tejido textural se construye en las cuerdas y el plano rítmico está en las maderas, apoyado por los trombones.

Y finalmente, en el c. 249 nos encontramos en el punto más intenso de toda la obra, en este lugar se retoman muchas de las células rítmicas usadas en el transcurso del segundo movimiento, y adicionalmente en el c. 255 aparece el canto de trabajo en los Cornos y Trombones, recordando la melodía que por primera vez se escucho en el primer movimiento.

3 Conclusiones

De este proceso de composición, fue muy enriquecedor y emocionante todo el trabajo de investigación realizado alrededor del tema de la cultura llanera, pues nunca había hecho un trabajo de campo de esta naturaleza para sustentar la elaboración y desarrollo de una obra musical. Creo que es efectivo valerse de cualquier tipo de herramienta para integrar una labor creativa.

El desarrollo a partir de una idea básica ha sido uno de los pilares fundamentales en mi formación como compositor y en esta obra fue vital contar con esta técnica, pues la mayoría de los materiales de la obra nacieron de una misma idea musical.

En este punto de mi carrera puedo decir que las cosas que más contribuyeron para mi formación y para la creación de esta obra fue el contacto directo con los intérpretes y con las orquestas, tener la oportunidad de tocar en ellas brindó espacios únicos de aprendizaje e información de primera mano que puede ser muy útil para cualquier compositor.

4 Bibliografía

- Adler, S. (2002). *Studio de la orquestación*. New York: Norton & Company.
- Anónimo. (1993). *Standard Music Notation Practice*. Music Publishers' Association.
- Baquero, Alberto (1990). *Joropo: identidad llanera, (la epopeya cultural de las comunidades del Orinoco)*. Bogotá: Empresa Editorial Nacional de Colombia.
- Belkin, A. (2001). *Artistic Orchestration*. Retrieved 1 de Octubre de 2013 from alanbelkinmusic.com: <http://alanbelkinmusic.com/bk.O/O.pdf>
- Belkin, A. (n.d.). *Sobre Ideas Musicales*. Retrieved 2014 from <http://alanbelkinmusic.com/PDF/OMISp.pdf>
- Berlioz, L. H. (1858). *A Treatise upon Modern Instrumentation and Orchestration*. Oxford University.
- Casella, A., & Montari, V. (1950). *La técnica de la orquesta contemporánea*. Ricordi Americana.
- Christensen, E. (2012). The Musical Timespace: An investigation of the Listening Dimensions in Music. In *Music Listening, Music Therapy, Phenomenology and Neuroscience*. Aalborg University.
- Creston, P. (1964). *Principles of rhythm*. New York: Belwin Milles.
- Deleuze, G. (n.d.). *Conferencia sobre el tiempo musical*. Retrieved 2014 from <https://sites.google.com/site/musicafilosofiaformativa/home/el-tiempo-deleuze>
- Forte, A. (1973). *The Structure of Atonal Music*. Yale University.
- Gabel, G. R. (n.d.). *Compositional Uses of The Crossing Phenomenon In Recent Music*. Retrieved 2014 from Ex-tempore: <http://www.ex-tempore.org/gabel/gabel.htm>
- Gaviria, G. (2010). *El desarrollo de la idea básica*. Retrieved 1 de Agosto de 2013 from Google sites: <http://goo.gl/4EvMFJ>
- Gioia, Ted. (2006). *Work Songs*. Duke University Press.
- Grisey, G. (1989). Reflexiones de un compositor sobre el tiempo musical. (U. c. argentina, Ed.)
- Karkoschka, E. (n.d.). *Composing Musical Time: Some Aspects and Possibilities*. Retrieved 2014 from Ex-tempore: <http://www.ex-tempore.org/yannay/YANNAY.htm>

Mackay, J. (n.d.). *Analogy in studies of the perception of music texture* . Retrieved 1 de Septiembre de 2013 from Ex-tempore | A Journal of Compositional and Theoretical Research in Music: <http://www.ex-tempore.org/texture/texture.htm>>

Messiaen, O. (1993). *Técnica de mi lenguaje musical*. Alphonse Leduc.
Meyer, L. (1961). *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: The University of Chicago Press.

Mind, M. (2009). *Las leyes de la Gestalt*. Retrieved 2 de Septiembre de 2013 from Mindmatic: <http://www.mindmatic.com.ar/gestalt.pdf>

Mountain, R. (n.d.). *Time and texture in Lutoslawski's Concerto for Orchestra and Ligeti's Chamber Concerto*.

Norbert, E. (1989). *Sobre el tiempo*. México: Fondo de cultura económica.

Powell, S. (2007). *Music Engraving Today: The art and practice of digital notesetting*. Brichtmark Music.

Read, G. (1979). *Style and orchestration*. New York: Schirmer Books .

Read, G. (1985). *Music Nottation: A Manuan of Modern Practice*. Victor Gollancz.

Rimsky-Korsakov, N. (1964). *Principios de orquestación*. New York: Dover.

Rojas, Carlos. (2004) *Música llanera*. Ministerio de Cultura.

Schoenberg, A. (2014). *Style and Idea*. Open Road Media.

Stone, K. (1890). *Music Notation in the Twentieth Century: A Practical Guidebook*. W.W. Norton.

Strauss, R. (1999). *Enciclopedia de la cultura popular en Venezuela*. Caracas: Fundación Bigott.

Strizch, R. (1991). *Texture in post world war II music*. Retrieved 19 de Agosto de 2013 from Ex-tempore: <http://www.ex-tempore.org/strizich91/strizich.htm>

Tiempo, P. E. (2008 de Junio de 27). *Historia de cuando el Joropo era un pecado*. From El Tiempo: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-4352333>

Tucker, G. (2001). *A Brief Introduction to Pitch-Class Set Analysis* . Retrieved 25 de JULIO de 2013 from Google Sites: <http://goo.gl/7yYZfp>

Wiest, L. J. (1990). *Olivier Messiaen's "Cinq rechants": The importance of rhythm as a structural element*. The University of Arizona.