
EL TRIUNFO DEL
VIENTO

PARA ORQUESTA

YESSENIA LOZANO R.

2017

COMPOSICIÓN X
PROYECTO DE GRADO

OBRA PARA ORQUESTA
“EL TRIUNFO DEL VIENTO”

YESSENIA ANDREA LOZANO R.

ASESOR: JUAN ANTONIO CUÉLLAR

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE ARTES
CARRERA DE ESTUDIOS MUSICALES – COMPOSICIÓN
BOGOTÁ D.C.

2017

TABLA DE CONTENIDO

1 INTRODUCCIÓN- CONCEPTO GENERAL DE LA OBRA

2 PRESENTACIÓN Y ANÁLISIS DE LA IDEA BÁSICA

- 2.1 Gedanke
- 2.2 Descripción idea básica
- 2.3 Begriff
- 2.4 Curva Expresiva y forma de la idea básica

3 ANÁLISIS GENERAL DE LA OBRA

- 3.1 Curva expresiva y estructura formal
- 3.2 Análisis melódico
- 3.3 Tratamiento armónico y melódico
- 3.4 Tratamiento rítmico
- 3.5 Exploraciones tímbricas y metainstrumentos
- 3.6 Orquestación

4 ANÁLISIS DE LAS PARTES DE LA OBRA Y SUS DESARROLLOS

- 4.1 Parte A, sección 1
- 4.2 Parte A, sección 2
- 4.3 Parte B, sección 1
- 4.4 Parte B, sección 2

5 REFERENTES

- 5.1 Análisis y audiciones
- 5.2 Instrumentistas consultados
- 5.3 Asistencia a ensayos y conciertos de orquesta
- 5.4 Bibliografía

1. INTRODUCCIÓN - CONCEPTO GENERAL DE LA OBRA

El Triunfo del Viento es una obra sinfónica en un movimiento que aborda la lucha entre dos elementos contrastantes y opuestos: la melodía y el ruido. Ambos elementos se yuxtaponen o superponen, en unos momentos coexisten y en otros entran en conflicto, moviéndose entre dos polaridades: lo activo (polo positivo) y lo inactivo (polo negativo), cada uno de ellos con características específicas.

En el transcurso de la obra empieza a ganar presencia la melodía, y la armonía se va volviendo cada vez más consonante hasta terminar en un gran coral modal liderado por la sección de cobres, que culmina con un acorde mayor. Al final, se impone la melodía sobre el ruido. El rol melódico es protagonizado a lo largo de la obra por los instrumentos de viento (maderas y cobres). Por esto, “el triunfo del viento” es el triunfo de la melodía sobre el ruido. Sin embargo, se puede entender el viento también desde el uso del elemento “aire”, cuya sonoridad está muy presente en la obra de manera transversal a través de distintas técnicas extendidas aplicadas a los instrumentos de la orquesta.

Estas técnicas extendidas y el uso de otros recursos orquestales y compositivos contemporáneos, buscan hacer converger armonías modales y líneas melódicas claras, con momentos de mayor disonancia y de gran presencia de las percusiones y del “ruido”.

El Triunfo del Viento está inspirada en la fuerza y mística de la naturaleza selvática. Pretende llevar al oyente a través de distintos paisajes sonoros, gracias a exploraciones tímbricas que aluden a instrumentos nativos indígenas, atmósferas que recrean fenómenos como la lluvia, truenos y el viento, e incluso a sonidos que simulan el aleteo y el canto de los pájaros.

2. PRESENTACIÓN Y ANÁLISIS DE LA IDEA BÁSICA



2.1 GEDANKE

La idea básica (*Gedanke*), según la aproximación a la composición desarrollada por Arnold Schoenberg y acogida por el programa de composición de la Universidad Javeriana es, en palabras de Guillermo Gaviria “la forma o apariencia fundamental sobre la cual se basa una composición musical” (Gaviria: “*La composición musical: introducción al desarrollo a partir de una idea básica*”).

La idea básica que da origen a *El Triunfo del Viento* (figuras 1 y 2) está dividida en dos secciones opuestas y a su vez complementarias, en las que se da la interacción de dos planos independientes principalmente: Melodía y Ruido. Adicionalmente, la armonía y los golpes se agrupan en un plano de fondo.



La sección A (Figura 1) se caracteriza por el crecimiento textural, las melodías, el uso de un pedal armónico y el manejo tímbrico del color orquestal. Se presenta desde un carácter calmado, lento y en un espacio-tiempo liso¹, en el cual la tensión se acumula de manera paulatina con la inclusión del ruido.

Esta sección consta de cuatro planos, con roles y gestos definidos (se identifica cada uno de ellos con un color, para facilitar su relación con el ejemplo presentado en la gráfica No.1):

-  MELODÍA: Hay dos melodías principales. La primera, lenta y de carácter calmado e introspectivo, con pocos saltos y uso de cromatismos, genera expectativa. Presentada por la flauta en Sol, su propuesta queda abierta, sin resolución (cc.7-17). Seguidamente, el fagot presenta la segunda melodía (cc.20-40), más expresiva, que se caracteriza por los saltos, iniciando con un arpeggio descendente y consonante, terminando con saltos abiertos y disonantes (9a menor y tritono), generando la sensación de pregunta.
-  RUIDO GRANULADO: Una textura granulada se logra inicialmente con pizzicatos aleatorios en la sección de los violines 1 y el apoyo del tambor “Olas de Mar”. Este plano se amplía progresivamente hasta involucrar a toda la orquesta. Se distingue por su componente de ruido, de notas cortas superpuestas sin alturas definidas en un ritmo

¹ En un tiempo-espacio liso no hay una clara percepción del pulso o de sus divisiones. Su opuesto es el tiempo-espacio estriado. Estos conceptos se derivan de la reflexión que compositores como Pierre Boulez y Gerard Grisey han acogido para la música, a partir de los planteamientos filosóficos de Gilles Deleuze y Felix Guattari en el libro *Mil Mesetas*.


acelerado y sin sincronía. La acumulación de tensión produce un carácter ansioso.

-  **ARMONÍA:** Este plano se mueve lentamente: hace uso de notas largas en las cuerdas, el uso de notas pedal en los contrabajos y la participación del bombo, los timbales, el gong y los platillos, como apoyo textural-ambiental, también haciendo uso de notas largas y fluctuaciones de dinámica. Se trata de una textura lisa, tipo coral, que se define por tener notas definidas, un carácter de profundidad y un movimiento ondular (*crescendos* y *decrescendos*).
-  **GOLPE:** Ataques de los timbales, el gong y el piano. Estos gestos estriados (ver pie de página No.1) se presentan en medio de esta sección lisa luego de cada presentación de la melodía, a manera de respuesta.

Toda esta primera sección hace la presentación de estos planos desde un estado de “inactividad” (polo negativo), con características específicas como: tiempo liso, melodía en maderas, pedal, textura fondo, profundidad, timbre acuoso, entre otros, hacia un estado de mayor actividad.

Desde el punto de vista armónico, la melodía principal está basada en el septacordio 7-31, subconjunto de la escala octatónica, cuyo vector interválico es <336333> y forma prima (0,1,3,4,6,7,9). Cada vez que se presenta, genera una afectación en la textura-fondo, provocando en esta una mayor agitación. A su vez, en cada nueva aparición melódica crece también orquestalmente el timbre de la flauta y del fagot, al mismo tiempo que el fondo armónico empieza a transformarse en ruido. Esta lucha entre melodía y ruido es ganada por el ruido, generando acumulación de tensión en toda la orquesta, incluyendo la participación vocal-ruido (consonantes ad lib.). El punto climático es un gran golpe seco en *tutti* que divide la forma de la pieza de manera contundente (c.44).

La sección B (cc.44-64) se define principalmente por su carácter rítmico, acelerado, seco y furioso. Presenta homorritmias y es de tiempo estriado. En esta sección se presentan los materiales presentes en la sección A, pero de manera transformada:

-  **ATAQUES:** Los golpes (rojo) se combinan con la armonía (amarillo) y producen ataques homorítmicos y sincopados presentados en *tutti*.

Golpes + Armonía = Ataques Tutti

- “RUIDO” CON ALTURAS DEFINIDAS: Textura producida por las maderas, con gestos rápidos derivados de la melodía, uso de *frullato*, a manera de emulación de la textura granulada de la parte A y el apoyo de *glissandi* en el registro agudo de las cuerdas.

Melodía + Textura granulada = Ruido con alturas definidas

- CORAL: Textura de coral a cuatro voces en los cuernos y la tuba, que aparece sobre una textura rítmica fragmentada, derivada de la anterior, y hace alusión a la melodía principal de la sección A.

Armonía + Melodía = Coral

A partir de esta segunda parte, esta acumulación de tensión explota, generando una interacción mucho más directa entre los dos planos anteriores (Melodía y Ruido), pero ahora expresado desde un estado de “actividad” (polo positivo) con características como: tiempo estriado, percusión, melodía en cobres, brillante y puntos de articulación.

PARTE A

The musical score for Part A includes the following sections and instruments:

- Flauta en Sol:** Melodía section, marked *Cantabile e rubato. Solo*. Dynamics range from *mf* to *f*.
- Tamb. Olas Mar:** Ad lib. section, marked *p* with *crescendo y decrescendo irregular*.
- Pl. G. Gng Pl.m:** Dynamics *p < mf > p*, ending with *ff* and *Super Ball*.
- Timpani:** *Super Ball* section, marked *f*.
- Bass Drum II:** *ppp* section.
- Piano:** Standard piano accompaniment.
- Violín I:** Ruido Granulado section, marked *mf*, *Ad lib. poco a poco accelerando*. Includes instructions: "Imitar sonido de gotas de agua, a través de pizzicatos en el registro agudo. Interpretar de manera independiente. Ritmo y acentos aleatorios. Empezar por el primer atril hasta llegar atrás." and "Imitar sonido de viento, rozando suavemente la cuerda con el arco, tapando la vibración con la mano izquierda".
- Violín II, Viola, Violonchelo, Contrabajo:** Armonía section, marked *ppp* and *p*. Includes markings for *div.* and *ord.*.

Gráfica No.1 parte A “ Idea básica”

The image displays a musical score for 'Gráfica No.1 (cont.) parte A "Idea básica"'. The score is organized into several sections, each highlighted with a different color:

- Blue Box:** Woodwind section including Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Flute in G (Fl. en G), Oboe I and II (Ob. I II), Clarinet in B-flat I and II (Cl. Sib. I II), and Bassoon I and II (Fg. I II). Dynamics range from *mp* to *ppp*.
- Purple Box:** Percussion section including Tambourine (Tamb.) and Omas Maracas (Olas Mar).
- Yellow Box:** String and Piano section including Piano (Pno.), Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). Dynamics range from *p* to *fff*.
- Red Box:** Percussion section including Gong (Pl. G.), Pl. m. (Pl. m.), and Timpani. A specific event is labeled 'Golpe' in red text.

The score includes various musical notations such as dynamics (*mf*, *p*, *ppp*, *ff*), articulation (*flz.*), and performance instructions like *gliss.* and *div.*.

Gráfica No.1 (cont.) parte A "Idea básica"

PARTE B

furiosamente ritmico

Piccolo *ff*

Flauta *ff*

Fl. en G *ff* (Poner boquilla)

Oboe I II *ff*

Ruido con alturas definidas

Cl. Sib I *ff*

Cl. Sib II *ff*

Fg. I II *ff*

Corno I II *ff*

Corno III IV *ff*

Tpt. en Sib I II *ff*

Tbn. I II *ff*

Tba. *ff*

Ataques

Tumb. Olas Mar Pl. G. Cng. Pl. m. *f*

Timpani *mp* *f* *ff*

B.D. *f* *fff*

Pno. *fff*

Vln. I arco non div. *fff* gliss. gliss. gliss. gliss. gliss. gliss.

Vln. II arco non div. *fff* gliss. gliss. gliss. gliss. gliss. gliss.

Vla. arco non div. *fff* gliss. gliss. gliss. gliss.

Vc. arco non div. *fff* gliss. gliss. gliss. gliss.

Cb. *fff* *fff*

Gráfica No.2 parte B " Idea básica"

Gráfica No.2 (cont.) parte B “ Idea básica”

2.2 DESCRIPCIÓN IDEA BÁSICA

Es necesario describir la manera como interactúan los elementos antes mencionados en cada una de las secciones de la idea básica, a fin de identificar las relaciones existentes entre ellos. La sección A – polo negativo - inicia con una textura suave (plano fondo). La melodía presentada por la flauta contralto emerge del plano textural. Estos dos planos se perciben en su inicio como seres independientes y alejados, pero en el transcurso, empiezan a mezclarse con la inclusión del ruido.

En el c.20 entra la melodía principal en el fagot, y se presenta varias veces reiterando el gesto con pequeñas variaciones. Hacia el c.32 la melodía vuelve a presentarse pero esta vez haciéndole eco el clarinete en Si bemol. La textura en las cuerdas empieza a agitarse con trémolos y a aumentar su dinámica. Al llegar al c.37, el ruido generado por sonidos de consonantes producidos ad libitum por los miembros de la orquesta y las distintas técnicas extendidas utilizadas (ver gráfica No.3), generan una acumulación de tensión que nos

conduce al clímax, punto de articulación de la idea básica, dando inicio a la parte B (c.44).

Ad lib. poco a poco accelerando

1er atril

usar las siguientes alturas de forma aleatoria

mf *poco a poco cresc*

Imitar sonido de gotas de agua, a través de pizzicatos en el registro agudo. Interpretar de manera independiente. Ritmo y acentos aleatorios. Empezar por el primer atril hasta llegar atrás.

Hacer *fété* a la altura del diapasón, col legno.

Generar algunos golpes del arco con el diapasón. Alturas, ritmo y acento aleatorio

fété

poco a poco cresc

Golpear el cuerpo del instrumento con las uñas. Acentos y ritmo aleatorio. Caracter ansioso

poco a poco cresc

Tocar pizzicatos Bartok de forma agresiva y glissar descendentemente. Alturas y acentos aleatorios. Ir acelerando poco a poco

poco a poco cresc

poco a poco cresc

Gráfica No. 3. Notación de textura granulada en cuerdas (“Ruido” parte A)

Luego, la sección B – polo positivo – presenta los mismos materiales de la parte A, pero transformados; el ruido ahora es expresado por los *frullati* en las maderas y los *glissandi* en las cuerdas. Este ruido, a diferencia del anterior, tiene alturas definidas, manteniendo una fuerte relación con las melodías de la parte A.

Este gesto desemboca en un gran acorde en *tutti* y en crescendo, que conduce a un nuevo golpe. Los golpes-ataques rítmicos, hacen percibir esta segunda parte de la idea con secciones más claras (tiempo estriado). A partir del c.47, el gesto en frullato en maderas se muestra de forma fragmentada y en canon, aumentando paulatinamente la textura. En medio de lo anterior, irrumpen los cobres presentando la melodía principal variada, usando el complemento melódico de la melodía original.

The image displays a musical score for woodwinds and strings. The woodwind section includes Piccolo, Flauta (Flute), Fl. en G (Flute in G), and Oboe I II. The string section includes Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), Vla. (Viola), and Vc. (Violoncello). Two specific musical features are highlighted with purple dashed boxes and text:

- Inversión y fragmentación melodía b1 y a1-2:** This feature is highlighted in the woodwind section, showing melodic lines for Fl. en G, Flauta, and Oboe I II. The notation includes triplets and dynamic markings like *ff*.
- Inversión melodía a1 + a2:** This feature is highlighted in the string section, showing melodic lines for Vln. I, Vln. II, and Vla. The notation includes glissando markings (*gliss.*) and dynamic markings like *fff* and *f*.

Gráfica No.4 Fragmento de la Parte B del Boceto I c.44-45: Maderas y Cuerdas

2.3 BEGRIFF

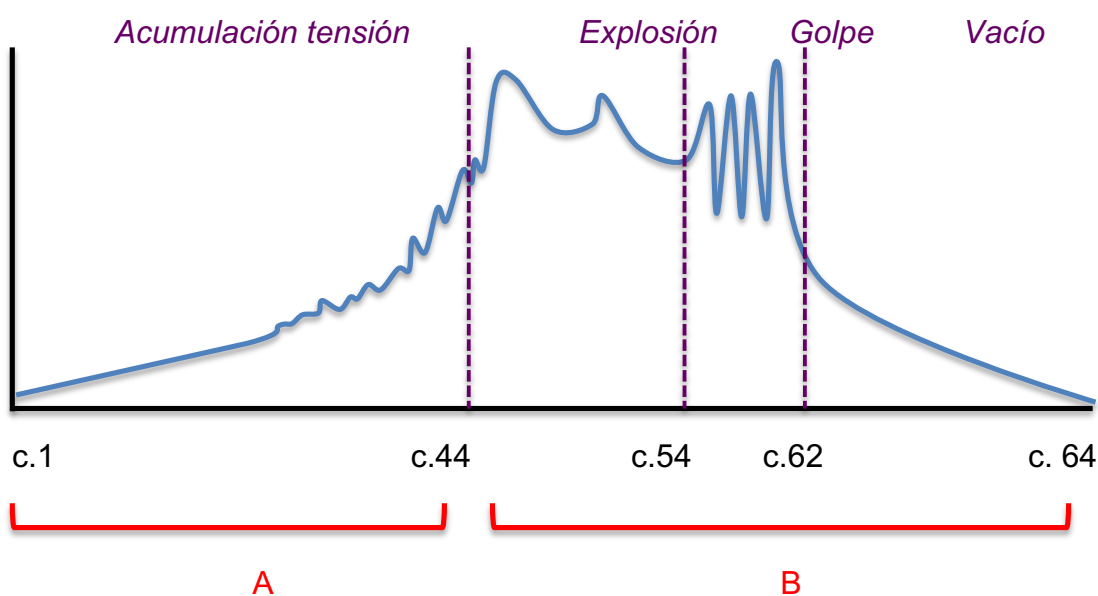
El proceso de acumulación de tensión, ruptura y transformación que identifica a la idea básica, puede asociarse con el concepto de “catarsis”, proveniente de la palabra Katharsis que en griego significa “purificación”. El movimiento energético que conduce a esta catarsis, se da desde una polaridad dual, pues, para que ésta se de, es necesaria la interacción de los polos opuestos, en la cual el contrario no es negado sino absorbido.

La coexistencia de los opuestos, el contraste y la dualidad, es llamada por el taoísmo como “Yin y Yang”. El Yin es el principio femenino, la tierra, la oscuridad, la pasividad y la absorción. El Yang es lo contrario, es decir, lo masculino, el cielo, la luz, la actividad y la liberación. También lo podemos relacionar como polo negativo - inactividad y polo positivo - actividad. Este

concepto puede expresarse a través de distintos factores: tiempo liso vs. tiempo estriado, énfasis en la melodía vs. énfasis en el ritmo, “ruido” vs. “sonido”, caos vs. orden, calma vs. ansiedad, suave vs. duro, grave vs. agudo, lento vs. rápido, etc.

Estos principios de polaridad han sido trabajados en la obra en relación con el concepto de “catarsis”, en donde el proceso de absorber el opuesto, permite que lo que se encontraba en un polo negativo, con características de inactividad, pasividad, de represión y contracción, se libere y explote, pasando de aquel polo negativo a su opuesto, el positivo, con características de actividad, fuerza rítmica y liberación. Este estado de catarsis, donde se han liberado los materiales comprimidos, deja como resultado también su opuesto: el vacío, la calma, el silencio, elemento que se desarrollará en la obra a manera de “anticlímax”.

2.4 CURVA EXPRESIVA Y FORMA DE LA IDEA BÁSICA



Gráfica No.5 Curva expresiva y forma de la Idea Básica

Acumulación paulatina de tensión: Esta acumulación de tensión inicia desde la calma, presentándose en 4 planos: (1) armonía en cuerdas, (2) melodía 1 en flauta alto, (3) textura granulada en los pizzicatos del violín 1 y (4) aparición de pequeños golpes en los timbales. En el transcurso de esta primera sección, en cada uno de los planos empieza a existir más movimiento, a crecer en su orquestación y lentamente, la presencia del ruido crece hasta invadir el espacio completo, en un crescendo continuo.

Explosión: Toda la tensión acumulada es descargada. El gran golpe armónico en *tutti* dado por toda la orquesta, símbolo de catarsis (en el primer tiempo del c.44) es el punto de articulación que divide la parte A de la B. Los materiales expresados en la parte A, ahora se expresan de forma transformada:

Tabla 1. Transformación de materiales de A en B

PARTE (A)	PARTE (B)
Armonía cuerdas + Melodía	Coral en los cuernos
	=
Melodía + Textura granulada	<i>Frullati</i> y gestos rápidos en maderas, <i>glissandi</i> en cuerdas
Golpes + Armonía	Golpes armónicos en Tutti

Golpe: Esta sección se caracteriza por la fuerza del *tutti* con golpes homorrítmicos y armónicos de forma insistente, con contratiempos y en *fortissimo*.

Vacío: Esta sección será trabajada en la obra a manera de “anticlímax”, desde la resonancia, la vibración, lo sutil y lo tímbrico generado luego del golpe.

Los elementos que caracterizan la parte A y la parte B de la idea básica, son expresiones opuestas de un mismo fenómeno. Así, el A contiene al B y viceversa. La siguiente tabla ilustra esta relación.

Tabla 2. Expresiones opuestas en la Idea Básica

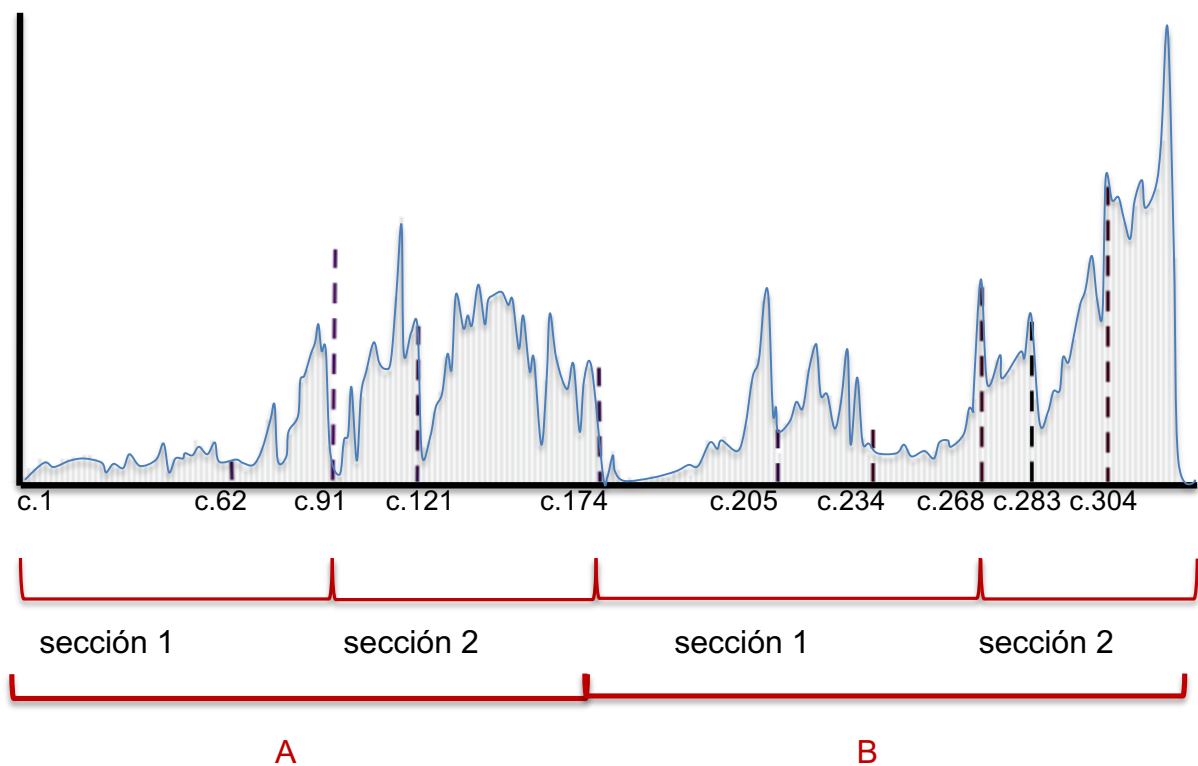
Polo Negativo (A)	(B) Polo Positivo
Tiempo liso	Tiempo estriado
Más inactivo, lento	Más activo y rápido
Pedales en cuerdas	Ataques percusivos en <i>tutti</i>
Énfasis en la melodía	Énfasis en el ritmo
Melodía en maderas	Melodía en cobres
Textura granulada cuerdas	Textura con alturas definidas en maderas
Planos separados melodía-textura	Interacción entre planos
Sonoridad acuosa	Sonoridad brillante y seca
Continuo	Seccionalizado

3. ANÁLISIS GENERAL DE LA OBRA

La idea básica aparece de forma ampliada en la primera sección de la obra (cc.1-91) y tiene la función de presentar con claridad los elementos que se desarrollan a lo largo de toda la composición. A continuación se presenta una reflexión descriptiva y analítica de la obra, a partir de su estructura formal y curva expresiva para luego analizar los aspectos melódicos, armónicos, tímbricos y orquestales que la caracterizan.

3.1 CURVA EXPRESIVA Y ESTRUCTURA FORMAL

La obra consta de dos partes, cada una con dos secciones internas, que generan la siguiente curva expresiva:



Gráfica No.6 Curva Expresiva y estructura formal de la obra

Parte A

Sección 1 cc.1-90 (negativo)
(1-61) (62-90)

Sección 2 cc.91-174 (positivo)
(91-120) (121-173)

Parte B

Sección 1 cc.174-268 (negativo)
(174- 204) (205- 233) (234-268)

Sección 2 cc.268-324 (positivo)
(268-282) (283-303) (304-324)

Las secciones 1 se caracterizan por desarrollarse desde una atmósfera inactiva (polo negativo), y las secciones 2 por desarrollarse desde una atmósfera activa (polo positivo).

3.2 ANÁLISIS MELÓDICO

En la obra se plantean dos melodías específicas que en el transcurso se empiezan a presentar con distintas transformaciones. Para analizar estas dos melodías, con sus respectivas sub-partes (melodía *a* y *b*), se hace uso del concepto de “*Contour Relations*” abordado por Joseph N. Straus en su libro *Introduction to Post-Tonal Theory*. En la metodología de análisis de contorno melódico propuesta por Straus se enumeran las alturas del gesto melódico a analizar a partir del número 0, siendo este la nota más grave, 1 la segunda nota más grave, y así sucesivamente.

Contorno melódico de las melodías *a* y *b* con sus respectivas subpartes:

a.1) < 2 3 1 4 0 >

a.2) < 2 0 1 >

b.1) < 4 2 1 0 5 3 >

b.2) < 5 4 2 1 0 3 >

a.1)

Gráfica No.7 Análisis de contorno melódico y conjuntos de la Melodía *a*, primera parte

Esta primera melodía, de carácter meditativo, se caracteriza por tener un contorno melódico en zigzag, ampliando sus intervalos de forma progresiva, teniendo como centro de referencia al Do#. Inicia con el tricordio 3-2 (0,1,3) (ver Gráfica No.7), finaliza con el 3-5 (0,1,6).

a.2)

Gráfica No.8 Análisis de contorno melódico y conjuntos de la Melodía *a*, segunda parte.

Este gesto es la continuidad de la melodía a, repitiendo la “cola” de la frase anterior, esta vez de forma invertida.

b.1)

3-11 3-5

mp *mf* *p* 6-z50

< 4 2 1 0 5 3 >

Gráfica No.9 Análisis de contorno melódico y conjuntos de la Melodía b , primera parte.

Esta melodía, que se caracteriza por sus saltos, de un carácter más dinámico, y que en apariencia contrasta con la melodía a, comparte muchas características con la anterior. El contorno general de la melodía tiene un movimiento que inicia desde el sol#, baja a un la#, sube con un salto de 9ª a un Si, y reposa por salto de tritono descendente a un Fa (movimiento en zigzag) teniendo un contorno general de <2 0 3 1>. La primera parte del gesto arpeggia un acorde menor (3-11) y termina contrastando con un 3-5 (0,1,6), generando tensión.

b.2)

3-11 3-8

mf 5-28

< 5 4 2 1 0 3 >

Gráfica No.10 Análisis de contorno melódico y conjuntos de la Melodía b , segunda parte.

En esta melodía únicamente cambia la “cola” del gesto, invirtiendo el contorno y manteniendo la sonoridad de tritono, en el conjunto 3-8 (0,2,6).

Este análisis detallado del contorno melódico es aplicado a todas las transformaciones de la melodía. A su vez se utilizan recursos de variación motívica como inversiones, ampliaciones, transposiciones y espejos, entre otros.

3.3 TRATAMIENTO ARMÓNICO Y MELÓDICO

En esta obra se utilizan varios recursos para tener control de las alturas (desde lo armónico y melódico). Para ello se dispone de la teoría de conjuntos aplicada a los sonidos (*Pitch Class Set Theory*). La obra hace uso de conjuntos específicos de sonidos para realizar progresiones que se desarrollan a partir de relaciones de tensión y reposo, buscando direccionalidad. A su vez, en secciones específicas se utilizan sonoridades modales.

La sonoridad principal de la pieza se basa en el conjunto 7-31, resultado de poner en orden las alturas utilizadas en la melodía b1 y b2.



Gráfica No.11 Melodía b1 y b2



A su vez se hace uso del complemento melódico (las alturas que hacen falta para completar la escala cromática) en este caso da como resultado el conjunto 5-31 con alturas específicas, a este nuevo grupo se le agregó una nota en común, Re natural, constituyendo así el conjunto 6z29.

La armonía utilizada es principalmente la verticalización de la melodía ya sea que esta se esté presentando desde el conjunto 7-31 (mismas alturas de la melodía original-melodía b1 y b2), o usando el complemento 6z29.

Fl. *fz* *f* *fz* → *norm* → *aire* *ppp* < *p* > *ppp*

Fl. Sol. *ppp* < *p* > *ppp*

Ob. I *ppp* < *p* > *ppp*

Ob. II *ppp* < *p* > *ppp*

Cl. Sib. I *ppp* < *p* > *ppp*

Cl. Sib. II *ppp* < *p* > *ppp*

Fag. I *Solo 1.* *mf* *f* *p*

Fag. II *mf* *f* *p*

Vln. II *gliss.* *mp* *p*

Vla. *p*

Vc. *p* *div.*

Cb. *p*

Gráfica No.12 verticalización de la melodía *b1*, conjunto 7-31 (c.35-43)

Vln. I Div. *pp* *mf* *div.*

Vln. II *gliss.* *mf* *div.*

Vla. *mf* *div.* *Soplar dentro de las "efes"* *ff*

Vc. *Solo* *molto espressivo* *mf* *f* *mp*

Gráfica No.13 verticalización de la melodía *b1*, usando el complemento 6z29 (c.189-193)

3.4. TRATAMIENTO RÍTMICO

El tratamiento rítmico de la pieza se desarrolla desde 3 puntos:

- Golpes en *Tutti*- motivo rítmico:

Este motivo rítmico se caracteriza por presentarse en *Tutti*, en dinámica *fortísimo*, y en su construcción rítmica tener presencia de síncopas y contratiempos, generando esta célula rítmica recordación e impacto. Este gesto se repite en varias secciones de la pieza (sección F c.165-1173, sección P c.271-282 y al final de la obra c.323-324).



The image shows a musical score for a rhythmic motif. It consists of six staves, each with a different instrument part. The first four staves are marked with a dynamic of *ff* (fortissimo). The fifth and sixth staves are marked with a dynamic of *mf* (mezzo-forte). The motif is characterized by a series of eighth notes with accents, creating a syncopated and off-beat rhythm. The notation includes various rhythmic values and accents, with some notes marked with a 'z' symbol, likely indicating a specific articulation or breath mark.

Gráfica No.14 Motivo rítmico

A este motivo se le extrajo su complemento rítmico, siendo este material usado para otros puntos de la obra como sucede en la sección del c.114-120 en las maderas:



The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'Motivo original' and features a rhythmic motif marked with a dynamic of *ff*. The bottom staff is labeled 'Complemento rítmico del motivo' and shows a more complex rhythmic pattern marked with a dynamic of *mf*. A dashed line labeled '8va' (octave) is drawn above the bottom staff, indicating that the complement is an octave higher than the original motif. The complement consists of a series of eighth notes with accents, similar to the original motif but with a different rhythmic structure.

Gráfica No.15 Complemento rítmico

En el complemento rítmico se le agrega la primera semicorchea para ayudar a la interpretación y cohesión del gesto.

- Ostinatos ritmo-melódicos y superposición de agrupaciones rítmicas:

Se utilizan superposiciones métricas, agrupaciones rítmicas desfasadas y patrones en forma de secuencia que proponen distintas geometrías, desplazando los acentos y dando riqueza rítmica.

Gráfica No.16 Ostinatos ritmo-melódicos. Oposición de métricas (c.132-149)

- Patrones rítmicos:

Los instrumentos de percusión elegidos para hacer los patrones rítmicos enérgicos, son instrumentos de parche dándole una sonoridad más “latina”, a su vez se le agrega a esta percepción el uso de síncopas y contratiempos.

3 congas
1 tom de piso

Tom I
Tom II

Gráfica No.17 Patrón rítmico de la sección del c.121-162

3.5 EXPLORACIONES TÍMBRICAS Y META-INSTRUMENTOS

En búsqueda de una sonoridad “selvática” y queriendo plasmar a través de los instrumentos convencionales de la orquesta atmósferas que aludieran a la naturaleza, se implementaron varios recursos orquestales y tímbricos y se acudió al uso de distintas técnicas extendidas para lograr el resultado sonoro deseado.

Lluvia, granizo y truenos: la alusión a estos sonidos es generada, entre otros, por los pizzicatos en el registro agudo de las cuerdas y técnicas percutivas sobre el cuerpo de estos mismos instrumentos, a su vez apoyados por el tambor Olas de Mar, y el uso del arpa del piano en su registro más grave. Entre las percusiones que contribuyen a este resultado están los instrumentos

“trueno” que como su nombre lo dice, emula este sonido, y la lámina, que apoya o realza esa misma sonoridad. (Ejemplo de ello se encuentra en el inicio de la obra cc.1-62)

Viento: En los instrumentos de viento (maderas y cobres) se imita la sonoridad de viento soplando a través del instrumento. En las cuerdas se logra el resultado sonoro rozando suavemente las cuerdas y al mismo tiempo tapando o deteniendo su vibración. Para los violines y violas se utiliza soplar entre las efes del instrumento. El uso de *whistle tones* en las flautas, y *glissandis* de armónicos en las cuerdas contribuye a lograr el efecto deseado. (Ejemplos de este recurso sonoro lo podemos ver entre los cc.1-12 y los cc.179-192).

Imitación canto pájaros y batimiento de sus alas: principalmente es emulado con el uso de trinos, trémolos y mordentes en las maderas. (Lo podemos observar en los cc.97-120, 127-132, 206-224, 234-260, 266-282).

Rugidos y gritos: utilización de *superball*, rozando la superficie de los timbales. En las cuerdas el uso del *scratch*, *clusters*, notas en el registro más agudo y detrás del puente. (Ejemplo de este efecto tímbrico se encuentro en los cc.23, 64-90, 216-233)

Una de las sonoridades principales que marcó esta obra desde sus primeros bocetos y quiso desarrollarse, explorarse y orquestarse fue la del sonido de un *didgeridoo*. Este es un instrumento de viento utilizado por los pueblos originarios de Australia; produce un tono fundamental bajo y una gran variedad de armónicos. El instrumentista puede modular la vibración obtenida, moviendo los labios y la lengua, o haciendo sonidos producidos desde la garganta, como “cantar-gritar y tocar” simultáneamente.

Según esta tradición, el *didgeridoo* evoca sonidos de la naturaleza, imita sonidos de animales y gracias a su tono profundo y la utilización de la respiración circular, genera estados meditativos. El *didgeridoo* se asocia a la unión de dos opuestos complementarios, lo femenino y lo masculino como referencia a su forma interna y externa ; a su vez se le asocia a la diosa Yurlungur, conocida también como la serpiente del arco iris, puente entre la tierra y el cielo, comunicadora de dos realidades: la espiritual y la terrenal. Los aborígenes comúnmente lo llaman Yidaki, que significa “instrumento de conexión espiritual”.

Es por lo anterior que se estudió la identidad sonora de este instrumento y se llevó a la orquesta, haciendo uso de algunas técnicas extendidas y de orquestación. La tuba fue el principal instrumento en el proceso de recrear la sonoridad del *didgeridoo*, utilizando la técnica de “cantar y tocar” la misma altura sin importar la octavación, cambiando la afinación al decir las vocales U-I y en momentos gritar dentro del instrumento. Este efecto sonoro es orquestado, apoyado y amplificado por la orquesta en general, generándose un “metainstrumento” a través de la superposición tímbrica de varios instrumentos. (Ejemplo de la sonoridad del *didgeridoo* lo encontramos entre los cc.247-267)

3.6 ORQUESTACIÓN

Con base en el libro *Style and Orchestration* de Gardner Read y sus reflexiones a partir de obras representativas de cada época y estilo, *El triunfo del viento* hace uso de recursos de orquestación de diferentes corrientes estéticas y orquestales. El estilo de orquestación de la obra oscila entre lo que Read llama “Orquesta impresionista”, la cual es usada en los momentos de inactividad (polo negativo), la denominada “Orquesta Neoclásica”, en los momentos de actividad, (polo positivo) y un tipo de tratamiento de la orquesta “Vanguardista”, en el manejo que la obra hace del ruido y las técnicas extendidas de los instrumentos, así como en los recursos de notación empleados.

A continuación se nombrarán las distintas características presentes en cada tipo de orquesta, siendo las nombradas las que afectaron e inspiraron el estilo y el manejo orquestal de la obra “*El triunfo del viento*”.

Las secciones 1 de la parte A y de la parte B de la obra se concentran en el manejo de los pedales, secciones con tiempo liso, presencia prominente de la melodía sobre un plano atmosférico y con el resalte tímbrico propio de los recursos orquestales característicos de la orquesta impresionista tales como Read lo menciona en *Style and Orchestration*:

- El resaltar el color individual de los instrumentos en asocio directo con los colores de la armonía.
- El uso de la totalidad de los rangos de cada instrumento, en especial el de la flauta y su exploración y uso del registro grave. (Ejemplo de ello: segundo movimiento *Iberia (Les Parfums de la Nuit)* y el *Preludio a la Siesta de un Fauno* de Debussy).
- Utilización de los instrumentos de percusión de forma delicada, apoyando y resaltando colores tímbricos y texturas. Según Read “the suspended cymbal or bass drum sustain almost imperceptible rolls, played with soft-headed mallets, as underpinning to subtly shifting colors in the other sections.”
- El uso de un tempo más libre, el *rubato*. (tiempo liso).
- El manejo prominente de una armonía modal, basada en el color tímbrico mas no en la funcionalidad acórdica usada en la música tonal.
- Experimentaciones tímbricas, creando a través de la sumatoria de timbres un instrumento nuevo (“Metainstrumentos”).

- Atmósferas “brumosas”; trinos y trémolos usados en las maderas y cuerdas. La predominancia de las cuerdas en el uso de pedales y texturas manejadas en un plano fondo.
- La creación de un motivo musical sencillo y repetitivo, presente en toda la pieza.
- El uso de las resonancias (usadas por Ravel y Debussy, pero también posteriormente por Olivier Messiaen, y otros franceses de la segunda mitad del siglo XX).

En las secciones 2 de la parte A y B, de fuerte actividad rítmica, brillante, con gran uso de las percusiones y cobres, y en un tiempo estriado y seccionalizado, se puede relacionar el tipo de orquestación y estilo a lo que Read llama orquesta Neoclásica, haciendo uso de recursos propios del estilo stravinskiano principalmente de su periodo primitivo o ruso (teniendo como obra referente a *La Consagración de la Primavera* de Stravinski), y en el Neoclasicismo-indigenista propio de los compositores mexicanos del siglo XX (por ejemplo la *“Sinfonía India”* de Carlos Chávez o *“La Noche de los Mayas”* de Silvestre Revueltas) resaltando las siguientes características:

- El uso combinado de distintas articulaciones en las cuerdas en un mismo pasaje – arco simultáneamente con *pizzicato*, trémolo con no trémolo, armónicos con notas naturales, *sul tasto* con *sul ponticello*, entre otros.
- El manejo abundante de efectos percusivos, agresivos y violentos.
- Se resalta el uso de los instrumentos de viento y desaparece el sonido expresivo y melódico en las cuerdas. Predomina lo percusivo, y todo aquello que pueda evocar una naturaleza salvaje y primitiva.
- Mixtura de sonidos.
- El uso de las cuerdas se limita principalmente a funciones de acompañamiento rítmico.
- El uso de los cobres sin sordinas, mas bien brillantes y triunfales.
- El uso del piano como un miembro de la sección de percusión.
- El uso de materiales indigenistas con la inclusión de instrumentos nativos de percusión.

Y para las secciones de implementación del ruido, de aleatoriedad controlada y uso de técnicas extendidas en los instrumentos de la orquesta, se relacionó y se tomó como referente a compositores como K. Pendereki (*Threnody for the Victims of Hiroshima*), G. Ligeti (*Atmospheres*) y I. Xenakis (*Metastasis*) agrupados por Read dentro de la llamada orquesta “vanguardista”. De ellos podemos resaltar:

- El uso de *clusters* y la construcción de sonoridades microtonales. Los *glissandi* en cuerdas, asemejando “ruido blanco”.
- El uso de bloques sonoros en donde se borra el color individual de cada instrumento y prevalece el color de la masa sonora.
- Un factor importante son los *divisi* solistas, en donde cada instrumento de la orquesta tiene asignado una parte independiente con el propósito de proporcionar una heterofonía que abarque toda la masa orquestal. Ejemplo de ello es la obra *Lontano* de Ligeti.
- El uso de las percusiones para la creación de efectos sonoros no convencionales.
- Experimentaciones sonoras y orquestales con la utilización de efectos extramusicales, como el sonido del aire dado por la inhalación y exhalación de los instrumentistas; zumbar, cantar, hablar, gritar, murmurar, chasquear dedos, golpear el piso con los pies, entre otros.
- También es muy usado el efecto teatral, el movimiento de los músicos por el escenario, inclusión de elementos visuales. (Esto contribuyendo a que sea requerido para el público la presentación en vivo).
- La implementación de notación gráfica, uso de técnicas extendidas, casillas de repetición con elementos aleatorios-controlados, y manejo del ruido usado como masa sonora.

La interacción entre elementos impresionistas en los momentos de inactividad (polo negativo) y elementos Neoclásicos en los de mayor actividad (polo positivo), articulado por los elementos vanguardistas (transformación paulatina del sonido y textura atmosférica “calmada” con la inclusión del ruido y acumulación de tensión) es lo que hacen de *El Triunfo del Viento* una obra con constantes contrastes, expresiva y rica tímbricamente.

4. ANÁLISIS DE LAS PARTES DE LA OBRA Y SUS DESARROLLOS

4.1 Parte A, sección 1 (cc.1-90) (polo negativo)

Características generales: dos planos contrastantes: melodía y su construcción paulatina y el plano fondo atmosférico, este último cargándose de más tensión a través de la inclusión del ruido, hasta ganar predominancia el ruido, llegando a un punto de saturación y de articulación en el c.90.

Esta primera sección consta de dos partes, la primera va desde el c.1-62. La obra inicia dibujando la atmósfera en el que se va a desarrollar, con la presencia de sonidos de aire, el efecto orquestal del *didgeridoo*, los pedales armónicos, y sonidos de lluvia. Sobre esta cama textural emerge la melodía a, dada por la flauta alto. Seguidamente flauta en Do re-expone la melodía transportada. Hacia el c.40 el fagot interpreta la melodía b. En esta sección las melodías empiezan a crecer en su orquestación a través de duplicaciones y efectos orquestales de resonancia, pero a su vez la cama atmosférica empieza a transformarse en ruido.

Hacia el c.62 se ha acrecentado la acumulación de tensión y el ruido ha invadido el espacio sonoro, saturando a través de la dinámica, el timbre y el registro de los instrumentos, hasta “explotar” y dar inicio a la siguiente sección.

The image displays a musical score for a section of an orchestral work, specifically measures 67-83. The score is arranged in a standard orchestral format with staves for Percussion IV, Piano, Violins I and II, Viola, Cello, and Contrabass. The Percussion IV part features a 'Bombo' (bass drum) with dynamic markings f and ff , and a 'Ly.' (lyra) with a p marking. The Piano part shows a complex texture with dynamic markings ranging from fff to p . The string parts (Violins I and II, Viola, Cello, and Contrabass) are marked with mf and PPP dynamics. Several performance instructions are provided in boxes, including 'Pizz. registro agudo. Ad. lib.', 'Pizz. Bartok y gliz. descendente. Ad. lib.', and 'Golpear el cuerpo del instrumento con las uñas. Ad. lib.'. These instructions are followed by musical notation for the strings, often with dynamic markings f and PPP . The score concludes with a f dynamic marking and a 'div. a 4 sul pont sul IV' instruction for the strings.

Gráfica No.18 Ruido (cc.67-83)

4.2 Parte A, sección 2 (cc.91-174) (polo positivo)

Características generales: consta de dos partes. Énfasis en lo rítmico, ostinatos, ataques secos en *tutti* y la irrupción de un coral en cobres en *fortissimo*. Se construye a partir de lo rítmico un ostinato activo convirtiéndose en una gran masa sonora llena de movimiento y fuerza.

En la primera parte de esta sección entre los cc.91-121 luego de esa saturación tímbrica, se desprende de lo anterior una quinta justa en armónicos con los violines, manteniendo unos segundos la calma y permitiendo la desaparición de la resonancia generada por la saturación anterior. Las maderas irrumpen la calma con “ruido con alturas definidas” con trémolos y gestos fraccionados. Sobre esta cama textural entran los cobres con un coral re-exponiendo las melodías a y b.

En la segunda parte de la sección 2 (cc.121-174) inicia con un patrón rítmico en timbal y el bombo, al cual se le van sumando nuevos patrones rítmicos en los demás instrumentos de percusión. Luego se presenta la sonoridad del pedal-armónico (*didgeridoo*) que se va construyendo lentamente. Los gestos de la flauta y el *piccolo* usan trinos, trémolos, gestos con notas rápidas y arpeggios en el registro más agudo.

En esta sección se genera una acumulación textural a través de *ostinati* ritmo-melódicos, extrayendo este material de las melodías b.1 y b.2 de la idea básica, y transformándolo a través del uso de técnicas de simetría y espejo. Se generan distintos acentos y agrupaciones internas, con pizzicatos en cuerdas y *staccati* en vientos. Esta textura es irrupida con un coral en cobres, en *fortissimo*.

La melodía del coral está basada en la sonoridad de tritono, utilizando los contornos melódicos analizados en la idea básica.

a.1 < 1 2 0 > a.1 < 1 2 0 > a.1 < 1 2 0 > b.2 < 5 3 2 1 0 4 >

Gráfica No.19 Melodía Coral cobres c.141-148

Para contrastar con esta sonoridad disminuida (3-10), los contrabajos y fagotes hacen arpeggios aumentados abiertos.

Fl.+Picc
Ob.I
VI I
Ob.II
Cl. Sib I
VI II
Cl. Sib II
Vla
Fag. I
Vc.
Fag. II
Cb.
Cor. I
II
Cor. III
IV
Tpt. en Sib I
II
Tbn. I
II
Tba. I
Tba. II
Tub. Camp.
Toms I
II
Timb.
3 congas
1 Tom de Piso
Mar.

Gráfica No.20 (cc.140-143) (reducción)

A partir del c.155 se empiezan a general gestos y golpes en *tutti* hasta llegar al último golpe en el c.173, y con ello llegando al punto principal de seccionalización de la obra.

4.3 Parte B, sección 1 (cc.174-268)(polo negativo)

Esta sección se divide en 3 sub-partes.

La primera subparte va desde el c.174-204. Luego de la anterior sección climática y finalizando con un gran golpe, vuelve a quedar el “silencio”, la resonancia, con el sutil sonido de armónicos en los violines, los *whistle tones* en las flautas y *glissandis* en armónicos naturales en violines I y II, todo ello en pianísimo y en el registro agudo, más la interpolación de sonidos de viento, usando los instrumentos como amplificadores en cuerdas, maderas y cobres, generando un espacio íntimo, reflexivo, de atención. Sobre esta textura suave, emergen a manera de reminiscencia la melodía a, que es expresada por el clarinete y de forma simultanea lo acompaña el fagot presentando la misma melodía en espejo.



Gráfica No.21 Melodía a en forma de espejo. cc.184-190

Luego se presenta la melodía b, de forma intercalada con la melodía a. En la melodía b cambian las alturas y los intervalos internos, pero se mantiene el contorno melódico < 4 2 1 0 5 3 >. A su vez está utilizando el complemento melódico de la original. Cada vez que se presenta la melodía b la muestra con distintas alturas y transposiciones pero siempre respetando el contorno.



< 4 2 1 0 5 3 >

Gráfica No.22 Melodía b variada – complemento melódico. c.190

Esta sección empieza a transformarse armónicamente y texturalmente generando lentamente más tensión. La textura orquestal crece hacia el c.202, para luego bajar a un piano súbito y dar paso a la siguiente parte (c.205).

En la segunda subparte, a partir del c.205 hasta el c.234 comienza a generarse una acumulación de tensión, que conduce a la interpolación y presencia del ruido presentado anteriormente en la Parte A, sección 1.

El “ruido”, esta vez con alturas definidas, se desarrolla en gestos cortos con *frullati* en las maderas. Aquí el piano realiza un gesto tremolado en el registro agudo del piano. Este efecto es orquestado por las cuerdas en trémolos

coloreando la resonancia del pedal del piano. Las alturas manejadas para estos gestos vienen de la melodía *a* y *b*.

The image shows a musical score for woodwinds from measures 207 to 214. The instruments listed are Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe II (Ob. II), Clarinet in B-flat (Cl. Sib I), and Clarinet in C (Cl. Sib II). The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, with dynamic markings such as *f* and *sfz*. The woodwinds play a dense, textured passage that contributes to the overall 'noise' effect described in the text.

Gráfica No.23 (cc.207-214) “ruido” con alturas definidas en las maderas.

En el c.215 entra de forma abrupta el ruido con las cuerdas tocando fuertemente la nota más alta posible, así interpolándose el ruido hasta llevar aquella tensión al golpe del c.234 dándole entrada a un solo compuesto por dos flautas.

The image shows a musical score for two Flutes (Fl.) from measures 234 to 240. The score includes performance instructions: "(Tocar de pie preferiblemente)" and "Soli". The dynamics are marked as *sfz*, *p*, *f*, *p*, *ff*, *p*, *sfz*, *p*, *f*, and *fff*. The flute parts feature a complex melodic line with various articulations and dynamics, representing the start of a duet.

Gráfica No.24 (cc.234-240) Inicio del solo compuesto por dos flautas. Uso de la resonancia.

Esta línea melódica compuesta es un desarrollo de la melodía *b*, que empieza a desenvolverse sobre un gran pedal armónico (*didgeridoo*). Este plano fondo inicia con un pedal en chelos y contrabajos (tricordio 3-5) que lentamente muta al tricordio 3-11, presentando un sonido fundamental en Si bemol, al cual gradualmente se le van sumando otras alturas relacionadas con la serie armónica, así ampliando progresivamente la gama de colores, la orquestación, la densidad y las dinámicas.

Se utiliza una rotación tímbrica y espacial, viajando el sonido entre los instrumentos de la orquesta. Para darle riqueza tímbrica a esta sección se hace uso de técnicas extendidas como notas pedal en el trombón, tocar y cantar la misma altura en la tuba, *glissandi* en las cuerdas, y en el caso del piano, golpear las cuerdas del arpa del piano en el registro más grave generando un *cluster* con las palmas de la mano, manteniendo el pedal de *sustain*.

4.4 Parte B, sección 2 (cc.268-324) (polo positivo)

En esta sección se hace una recopilación de todos los elementos expuestos en la obra: melodías, pedales armónicos, golpes en *tutti*, presencia del ruido, y al final un gran coral triunfal en cobres.

The musical score for this section includes the following parts and annotations:

- Perc. III**: Percussion III part.
- Perc. IV**: Percussion IV part, with a "Toms" annotation.
- Pno**: Piano part, featuring *ff* dynamics.
- Vln. I Div.**: Violin I part, with *ff* dynamics and a box containing "Pizz. registro agudo (como al inicio)" and "A su vez decir consonantes. *Ad libitum* (T,K,SH,F,P)".
- Vln. II Div.**: Violin II part, with *ff* dynamics and a box containing "Fetis, col legno, sul tasto." and "A su vez decir consonantes. *Ad libitum* (T,K,SH,F,P)".
- Vla. Div.**: Viola part, with *ff* dynamics and a box containing "Pizz. Bartok y gliss. descendente." and "A su vez decir consonantes. *Ad libitum* (T,K,SH,F,P)".
- Dbl. Bc.**: Double Bass part, with *ff* dynamics and a box containing "Golpear el cuerpo del instrumento con las uñas." and "A su vez decir consonantes. *Ad libitum* (T,K,SH,F,P)".
- Cb.**: Cymbal part, with *ff* dynamics.

Gráfica No.25 (cc.270-277) superposición de la textura granulada “ruido” y los golpes en *tutti*

En el c.166 luego del solo de flautas, entra el piccolo haciendo gestos melódicos, rápidos y cortos, repetitivos e insistentes, mientras irrumpe de forma seca y repentina las percusiones, haciendo un patrón rítmico activo y estable. Sobre ello re-aparecen los golpes en *tutti* presentados anteriormente en la sección final de la parte A. Otros golpes sincopados y repentinos están ubicados y pensados desde una ampliación del motivo rítmico principal. En el c.272 se le suma a lo anterior la textura granulada de ruido generado por las cuerdas, (misma textura dada al inicio de la obra).

En el c.283 las percusiones que venían en un *fortissimo* llegan a un *súbito piano*, y se detienen los golpes en *tutti*. La sección de las cuerdas sigue dividida, unos haciendo la textura granulada-ruido, y la otra mitad empieza a construir una cama armónica. Sobre esta las maderas entran en pianísimo con un ostinato, cada uno desfasado, con acentos propios y agrupaciones irregulares. Hacia el c.267 entran los cornos re-exponiendo la melodía a. La

tensión orquestal empieza a crecer, entran las trompetas a acompañar a los cornos aumentando la tensión hasta frenar en seco en el c.302. En este momento se dan dos compases de solo de timbales dándole la entrada a la sección final de la obra.

En el c.304 se desarrolla un coral triunfal a partir de las melodías *a* y *b* que atraviesan toda la obra, esta vez estas melodías son armonizadas desde una sonoridad más modal. Aquí a los cobres se les pide tocar de pie (menos a la tuba, por obvias razones). Las cuerdas y las campanas tubulares apoyan el coral, mientras los timbales sigue tocando fuertemente con figuraciones y ritmos activos. En el c.320 entra el *tutti* orquestal, las percusiones completas, las cuerdas con trémolos para concluir esta obra con un gran acorde mayor, sobre la célula rítmica de los golpes en *tutti*. La melodía ha triunfado sobre el ruido.

5. REFERENTES

5.1 ANÁLISIS Y AUDICIONES

- Saariaho, Kajia. *Orion*
- Lachenmann, Helmut. *Tanzsuite mit Deutschlandlied*
- Fujikura, Dai. *My butterflies*
- López, Jimmy. *América Salvaje*
- López, Jimmy. *Lago de Lágrimas*
- Ortiz, Gabriela. *Altar del Viento*
- Ferran, Ferren. *Jungla*
- Narvarro, Oscar. *Expedition*
- Say, Fazil. *Istambul Symphony*
- Crumb, George. *Echoes of time and the river*
- Stravinsky, Igor. *La consagración de la primavera*
- Stravinsky, Igor. *Pájaro de Fuego*
- Messiaen, Olivier. *Turangalila*
- Debussy, Claude. *Preludio a la siesta de un fauno*
- Revueltas, Silvestre. *La noche de los Mayas*
- Revueltas, Silvestre. *Sensemaya*
- Chávez, Carlos. *Sinfonía India*
- Ives, Charles. *The Unanswered Question*
- Hovhaness, Alan. *Symphony No. 19 "Vishnu"*
- Xenakis, Iannis. *Metastasis*
- Ligeti, Gyorgy. *Mysteries of the Macabre*
- Ligeti, Gyorgy. *Atmospheres*
- Ligeti, Gyorgy. *Lontano*
- Hartke, Stephen. *Mearwhile*
- Varese, Edgar. *Octandre*
- Adamek, Ondrej. *Kameny*
- Pendereki, Krzysztof. *Threnody for the Victims of Hiroshima*

5.2 INSTRUMENTISTAS CONSULTADOS

Además de la Orquesta Javeriana, los siguientes instrumentistas colaboraron con la revisión de la música:

- Daniel Alsina – Flauta en Do
- Daniel Tapias– Flauta en Sol
- Daniel Rincón – Tuba
- Andrés Ariza – Trombón
- Nicolás Granados - Piano
- Paula Jaramillo - Violín
- Iván Vera – Percusión

5.3 ASISTENCIA A ENSAYOS Y CONCIERTOS DE ORQUESTA

- 13-05-16 Orquesta Javeriana. Grabación de las ideas básicas
- 28-06-16 Orquesta Sinfónica Simón Bolívar de Venezuela - Director: Gustavo Dudamel

O. Messiaen - *Turangalila*.

- 08-09-16. Orquesta Filarmónica de Bogotá. K. Penderecki

Concierto para piano «*Resurrección*»
Sinfonía n° 2 «*Navidad*»
El despertar de Jacob.

- 31-08-16 Ensayo Orquesta Filarmónica de Bogotá.
4-09-16 Concierto. León de Greiff

F. Hoyos - *Tempo Cumbé*
D. Shostakovich - *Sinfonía 5*
L.V Beethoven - *Concerto Triple*

- 31-01-17 Filarmónica Joven de Colombia. Teatro mayor

Claude Debussy: *Preludio a la siesta de un fauno*
Wolfgang Ordoñez: *Xoropo*
Silvestre Revueltas: *Sensemaya*
Hector Berlioz: *Sinfonía Fantástica* Op.14

- 21-03-17 Ensayo con la Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia-Plataforma 28. Tadeo Lozano.

24-03-17 Concierto

Impresiones espaciales, La ventana abierta, Suite No.2, Devastando un ambar, Ocobo y Espejos en el vacío

- 18-05-17 Orquesta Filarmónica de Bogotá, estreno obra Carlos Durán. U.Nal. León de Greiff

Carlos A. Durán - *Floating Structures*
Reinhold Glière - Concierto para Corno en si bemol mayor, Op.91.

5.4 BIBLIOGRAFÍA

Gaviria, Guillermo. 2009. "Principios de la Gestalt". Texto.
<<https://sites.google.com/site/compositionjaverianax>> [Consulta: 10 de Febrero de 2016]

Gaviria, Guillermo. "La composición musical: introducción al desarrollo a partir de una idea básica". Texto.
<<https://sites.google.com/site/compositionjaverianax>> [Consulta: 15 de Febrero de 2016]

Percepción visual –Gestalt. Texto.
<<http://personal.us.es/jcordero/PERCEPCION/Cap01.htm>> [Consulta: 20 de Febrero de 2014]

Meyer, Leonard B. "Emotion and Meaning in Music". Texto.
<<https://sites.google.com/site/compositionjaverianax>> [Consulta: 22 Febrero de 2016]

MacKay, John. "Some Comments on the Visual/Spatial Analogy in Studies of the Perception of Music Texture". Texto. <<http://www.ex-tempore.org/texture/texture.htm>> [Consulta: 10 de Marzo de 2016]

PC Set Calculator. <<https://sites.google.com/site/compositionjaverianax>> [Consulta: 28 de Abril de 2016]

Read, Gardner. 1979. *Style and Orchestration*. New York. A Division of Macmillan Publishing Co., Inc. g

Mountain, Rosemary. "Time and Texture in Lutoslawski's Concerto for Orchestra and Ligeti's Chamber Concerto". Texto.

LECTURAS

Read, Gardner. 1979. *Style and Orchestration*. New York: Schirmer Books.

Adler, Samuel. 1989. *The Study of Orchestration*. New York. W.W Norton & Company.

Gaviria, Guillermo. 2010. *La composición musical: introducción a partir del desarrollo de una idea básica*. Editorial Javeriana.

Gaviria, Guillermo. 2009. *Principios de la Gestalt*

Mountain, Rosemary. *Time and Texture in Lutoslawski's concerto for orchestra and ligeti's chamber concerto*

Meyer, Leonard B. 1956. *Emotion and meaning in music*. Chicago. University of Chicago Press.

Grisey, Gerard. *Reflexiones de un compositor sobre el tiempo musical*

MacKay, John. S/f. "Some Comments on the Visual/Spatial Analogy in Studies of the Perception of Music Texture". Ex-Tempore.

Straus, Joseph N. *Introduction to Post-Tonal Theory*