

ABISMO

COMPOSICIÓN X

JUAN ALEJANDRO HERNÁNDEZ TAMAYO

ASESOR:

JUAN ANTONIO CUÉLLAR

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA

FACULTAD DE ARTES

ESTUDIOS MUSICALES

BOGOTÁ, COLOMBIA.

2019

ÍNDICE.

- 1. Introducción**
- 2. Marco conceptual**
- 3. Idea básica**
- 4. Análisis de la idea básica**
 - **Tratamiento armónico y melódico**
 - **Tratamiento rítmico**
 - **Orquestación de la idea básica**
 - **Forma y curva expresiva de la obra**
- 5. Relaciones de la idea básica con respecto a la obra**
 - **Parte A**
 - **Parte B**
 - **Parte C**
 - **Parte D**
 - **Parte E**
 - **Parte F**
- 6. Instrumentación**
- 7. Audiciones**
- 8. Conclusiones**
- 9. Bibliografía**
- 10. Anexos**

Introducción.

La composición para orquesta como obra final de la carrera, puede comprenderse como la combinación de todos los formatos que se han trabajado a lo largo del pregrado con el fin de construir un todo que cierre y englobe los diferentes aprendizajes obtenidos. Lograr la formación de ese todo da una gran variedad de posibilidades, tanto tímbricas, texturales y con grandes cambios de color. Una idea musical puede representarse de infinitas maneras en la orquesta; cada familia o combinación de instrumentos le puede dar un carácter distinto.

Este proyecto tuvo como enfoque la composición de una obra para orquesta sinfónica con vientos a dos (2, 2, 2, 2 - 4, 2, 2, 1 Timp. + 2 y cuerdas), que desarrollara un material expandiéndolo, hasta llevarlo a su máximo potencial.

El proceso creativo emprendido guarda una directa analogía con la “teoría Darwiniana de inteligencia creativa” la cual, según Dennett (2001), se asocia con la selección natural de las ideas. En el texto *Artificial life illuminates human hyper-creativity* de Mark E. Bedau, sobre la hipercreatividad y vida artificial, se explica que “la selección natural de ideas” es la tendencia a escoger lo que tiene más probabilidad de sobrevivir. En referencia a la obra, este concepto de selección natural permitió un proceso de construcción funcional de la pieza desde la relación de distintas ideas que partieron de un estado de caos primigenio; es decir, un “estado de indiferenciación y desorganización material (...)” (Toledo, pg. 59) del cual surgieron una cantidad de variaciones, de las cuales, solamente algunas permanecieron. “En el interior de aquel abismo oscuro y acuoso yacía en estado latente la sustancia primitiva con la cual se formaría el mundo” (Ibidem, pg. 18).

Además, la repetición es un factor importante dentro de la obra pues mediante éste proceso se buscaba encontrar distintos estados usando la menor cantidad de recursos musicales posibles; ya sea una sola melodía, un solo proceso rítmico o armónico.

Después de haber producido una idea básica y someterla a una serie de estímulos y transformaciones se buscó darle forma a la obra que lleva por título “Abismo”.

Marco conceptual.

Para la creación de este trabajo compositivo, el libro *Style and Orchestration* de Gardner Read fue una fuente importante de información, ya que hace un análisis sobre el desarrollo del uso de la orquesta en los distintos periodos musicales, desde el Barroco hasta el Siglo XX. Esto ayudó a tener una imagen más clara sobre qué tipo de orquesta y qué aproximación a la orquestación eran las más adecuadas para componer la pieza.

Desde la Edad Media y hasta el Renacimiento, la música no era propiamente instrumental, sino vocal. Se construía desde la esencia de la voz humana y podría o no tener instrumentos duplicando alguna de las voces, o todas. En el Renacimiento, estos instrumentos solían ser laúdes, flautas, violas da gamba y algunos instrumentos de teclado. Después en el Barroco, con la llegada del bajo continuo y la monodia acompañada, se cambia paulatinamente la aproximación a la música vocal y empieza a tenerse en cuenta la calidad del acompañamiento y de los “ritornellos” o secciones instrumentales que precedían y sucedían las intervenciones vocales, derivando poco a poco en una música eminentemente instrumental. Gracias a las operas de Jacopo Peri y de Monteverdi, entre muchos otros, en la orquestación se estableció un formato relativamente proporcional de cuerdas frotadas, al cual también se le añadieron vientos y eventualmente alguna percusión.

Después, en el periodo Clásico la orquesta fue ganando mucha más fuerza, pues el interés hacia la música netamente instrumental empezó a crecer. Esto hizo que ciertos instrumentos se dejaran de construir o que empezaran a mejorarlos para poder aumentar su capacidad expresiva. Aquí empezó a tener gran popularidad el uso de la orquesta de cuerdas, haciendo de esta una familia estándar que sería la base de la orquesta como tal desde este periodo en adelante.

En el periodo Romántico, compositores como Beethoven (finales de su vida), Carl Maria von Weber, Félix Mendelssohn, Berlioz, entre otros, empezaron a hacer uso de más instrumentos de maderas, cobres y percusión. La incorporación de la tuba y el cromatismo en los instrumentos de cobres fue algo muy importante. Esto permitió que no hubieran tantas limitaciones a la hora de escribir para esta familia. Es importante resaltar que la orquestación se fue tornando cada vez más virtuosa y exigente tanto para el intérprete como para el grupo en general; especialmente en el romanticismo tardío, en obras de compositores como Wagner, Rimsky - Korsakov, Mahler y Strauss, quienes hicieron uso de orquestas enormes donde era común manejar entre 6 y 8 cornos. Además, la percusión empezó a crecer aún más. Se añadieron más instrumentos como el tam-tam, gong, xilófono, entre otros.

Del romanticismo pasamos a las vanguardias del siglo XX, específicamente al impresionismo y expresionismo, dos ramas de composición y de orquestación musical donde la idea de centro tonal era desdibujada y cada vez menos clara, cosa que sucedía a la vez con la orquestación. Aquí empezó la composición para pequeños formatos de la orquesta. Ahora bien, es importante tener en cuenta que la orquestación tenía otro acercamiento: añadir colores distintos a la hora de componer, el uso de sordinas, técnicas extendidas, amplitud del registro, diferentes escalas y armonías difusas y combinaciones entre instrumentos inusuales eran factores determinantes dentro de estos periodos.

Las características de la escritura orquestal del romanticismo tanto temprano como tardío, mezcladas con aspectos propios de las vanguardias ya mencionadas, fueron influencias determinantes para la creación de este trabajo. El uso de la orquesta a 2, más el uso de los

cobres propio del romanticismo tardío y la tonalidad difusa de las vanguardias, han sido algunos de los aspectos más influyentes para la composición de esta obra. Adicionalmente, también han sido importantes referentes en este trabajo: aspectos característicos del período neoclásico de Stravinsky, o del neoromanticismo de Sergei Prokofiev, en particular su manejo de los cobres en el segundo movimiento de la *Scythian Suite*, además la Quinta Sinfonía de Shostakovich con su pesado y virtuoso contrapunto, Los Planetas de Gustav Holst por su trabajo orquestal tanto en el movimiento “Marte” como en “Júpiter”, al igual que el uso de la repetición en *Equus* de Eric Whitacre, *Shaker Loops* y *Harmonium* de John Adams, entre otros.

+

Idea básica.

Desde el punto de vista metodológico, lo que permitió empezar a salir del estado de “caos primigenio” fue la composición de una pequeña pieza para piano de donde salieron las ideas musicales que dieron origen a la idea básica. El timbre neutro del instrumento permitió la realización de ejercicios de orquestación, los cuales dieron forma a dicha idea dotándola de unas características tímbricas y espaciales específicas.

Después de la realización de los ejercicios de orquestación se formalizó la idea básica de toda la pieza en la cual estuvieran presentes su totalidad, armonía, melodía, ritmo y demás elementos que le darían vida a la pieza.

The image displays a musical score for piano, consisting of three systems of music. The first system is labeled "Piano" and includes a tempo marking of quarter note = 150. It features a right-hand part with a steady eighth-note accompaniment and a left-hand part with chords. Dynamics include *pp* and *cresc.*. The second system is labeled "Pno." and shows a more complex texture with dynamics *f* and *pp*, and includes pedal markings with asterisks. The third system is also labeled "Pno." and shows dynamics *f* and *p*, with further pedal markings.

Figura 1. Fragmento de pieza para piano.

Análisis de la idea básica.

The musical score for Figure 2, titled "Idea básica," spans measures 124 to 127. It features the following parts and dynamics:

- Flute I, II:** *sfz p*
- Oboe I, II:** *sfz p*
- Bassoon I, II:** *sfz p*
- Bassoon I, II:** *fp* (measures 124-125) → *f* (measure 126) → *p* (measure 127)
- Horn I, III:** *sfz p* (measures 124-125) → *p* (measure 126) → *mf* (measure 127) → *p* (measure 128)
- Horn II, IV:** *sfz p* (measures 124-125) → *p* (measure 126) → *mf* (measure 127) → *p* (measure 128)
- Trumpet I, II:** *sfz p* (measures 124-125) → *p* (measure 126) → *mf* (measure 127) → *p* (measure 128)
- Trumpet II, III:** *sfz p* (measures 124-125) → *p* (measure 126) → *mf* (measure 127) → *p* (measure 128)
- Trumpet III, IV:** *sfz p* (measures 124-125) → *p* (measure 126) → *mf* (measure 127) → *p* (measure 128)
- Trombone I, II:** *fp* (measures 124-125) → *f* (measure 126) → *p* (measure 127)
- Tuba:** *fp* (measures 124-125) → *f* (measure 126) → *p* (measure 127)
- Timpani:** *f* (measures 124-125) → *pp* (measures 126-127)
- Percussion I:** TAM-TAM L.V. *f* (measures 124-125) → to tubular bells *f* (measures 126-127) → T. BELLS *f* (measures 128-129)
- Percussion II:** BASS DRUM *fp* (measures 124-125) → to gong *f* (measures 126-127)
- Violin I:** *sfz p* (measures 124-125) → *pp* (measures 126-127)
- Violin II:** *sfz p* (measures 124-125) → *pp* (measures 126-127)
- Viola:** *sfz p* (measures 124-125) → *pp* (measures 126-127) → Non Div. (measures 128-129)
- Violoncello:** *fp* (measures 124-125) → *f* (measure 126) → *p* (measures 127-128)
- Contrabass:** *fp* (measures 124-125) → *f* (measure 126) → *p* (measures 127-128)

Figura 2. Idea básica.

Tratamiento armónico y melódico de la idea básica.

A la luz de la teoría de conjuntos aplicada a los sonidos (*Pitch Class Set Theory*) podemos analizar la estructura armónica de la idea básica. Su contenido esencial surge del tetracordio 4-13 (0, 1, 3, 6) el cual se combina con diferentes transposiciones del mismo para lograr contenidos armónicos más grandes, ya sean hexacordos, heptacordios, etc... Este tetracordio tiene como vector interválico <112011> en el cual la recurrencia de terceras menores y la ausencia de terceras mayores son sus aspectos más relevantes.



Figura 3. Tetracordio 4-13 en forma prima.

La versión del tetracordio 4-13 utilizado en la idea básica es la inversión transpuesta T5I de la forma prima.



Figura 4. Tetracordio 4-13 inversión transpuesta de la forma prima.

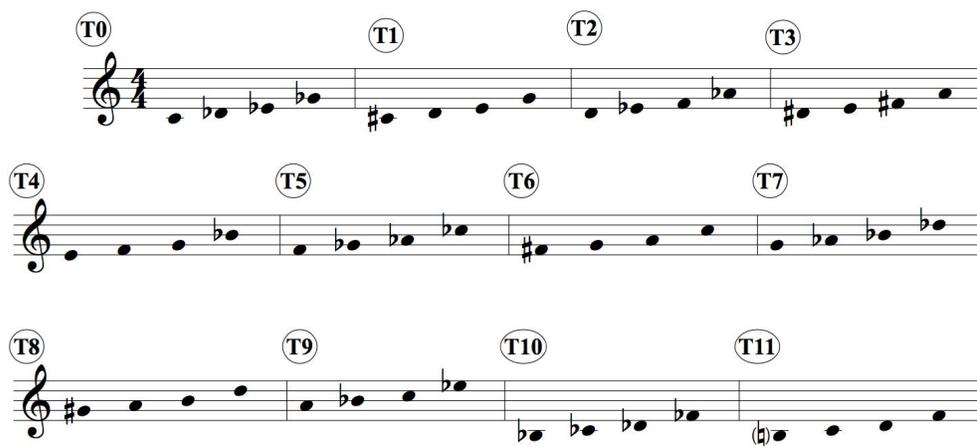


Figura 5. Diferentes transposiciones del tetracordio 4-13 en forma prima.

De igual forma, para el tratamiento armónico y melódico de la composición se hicieron varias combinaciones de transposiciones (Ejemplo: T0 + T1) dando como resultado conjuntos de seis, siete, ocho sonidos o más, que pueden comprenderse como escalas. Así mismo, estas combinaciones también se hicieron con el tetracordio T5I (figura 3) que dieron paso a distintas escalas tal y como se muestra a continuación en la figura 6.

4-13 <112011> 8-13 <556453> 6-27 <225222> 7-z36 <444342>

7-4 <544332> 7-4 <544332> 7-z36 <444342>

6-27 <225222> 8-13 <556453> 7-29 <344352>

6-30 <224223> 7-29 <344253>

Figura 6. Resultado de la unión de tetracordios con la inversión transpuesta TsI.

La melodía de la idea básica está bajo el tricordio 3-7 (0, 2, 5) el cual tiene como vector interválico <011010> y hace parte del tetracordio 4-13 (figura 3) como un subconjunto. Esta se presenta en el fagot, los trombones, la tuba, los violonchelos y los contrabajos.

Tbn I, II. *fp* *f* *p*

Tuba *fp* *f* *p*

Figura 7. Melodía en trombones y tuba.

Vc. *fp* *f* *p*

Cb. *fp* *f* *p*

Figura 8. Melodía en violonchelos y contrabajo.

Es importante resaltar el intervalo de cuarta justa entre los trombones 1 y 2 y el de quinta justa entre el contrabajo y el violonchelo presentes en la melodía ya que esto tendrá importancia en las relaciones entre la idea básica y la pieza como tal.

Tratamiento rítmico de la idea básica.

Con respecto al elemento rítmico, la idea básica plantea una clave dentro de la métrica de 5/4.



Figura 9. Clave rítmica de la pieza.

Esta clave es representada en las maderas, específicamente entre los clarinetes y oboes quienes realizan el acento métrico de la figura 9 mientras las flautas ejecutan la subdivisión dentro de estos acentos de la clave.

Figura 10. Clave del 5/4 en las maderas.

La creación de esta clave surgió a partir de un intento por dividir la construcción del 5/4 en cuatro tiempos que no fuera completamente regular ni que fuera compleja a la hora de leer. Teniendo esas consideraciones en cuenta, se llegó a la siguiente conclusión: dos tiempos de tres subdivisiones y los otros dos tiempos de dos subdivisiones para obtener una agrupación de las corcheas de esta manera: 3 + 3 + 2 + 2.

Por otro lado, el acento en sforzato al inicio del compás en la primera corchea es importante ya que dentro de la obra hay puntos en específico que indican inicios hacia cambios formales, en donde estos acentos se encuentran situados de forma irregular, hasta desencadenar el clímax de toda la obra.

Orquestación de la idea básica.

Para la creación de esta idea básica se pensó en una orquesta a 2 vientos, en donde la melodía estaría en el registro bajo de la orquesta (figura 7 y 8), mientras que el acompañamiento estaría en el registro alto (figura 10) al igual que la resonancia.

Ahora bien, la orquestación de la obra fue pensada como un elemento gradual que luego volviera a la misma textura del inicio para darle cierre a la obra.

El inicio se pensó iniciando con el registro bajo de las cuerdas más un instrumento haciendo un solo presentando la melodía principal y que eventualmente se fueran sumando cada vez más instrumentos de cada familia tanto al lado armónico y al melódico haciendo contrapunto y contramelodía. Al llegar a la mitad de la obra llegaría al uso de gran parte de la orquesta para que eventualmente todo se sumara y diera paso al clímax en un tutti completo de la orquesta el cual diera cierre y condujera nuevamente a la textura del inicio de melodía acompañada entre el registro bajo de las cuerdas y un solo que eventualmente diera paso a un tutti parcial que le de cierre a la obra.

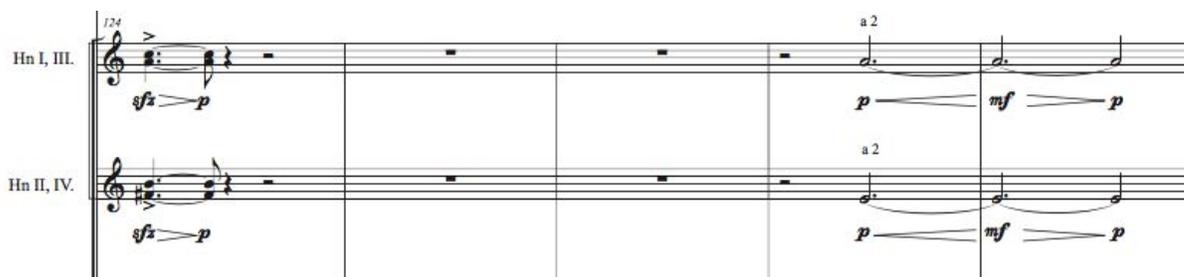


Figura 11. Resonancia en los cornos.

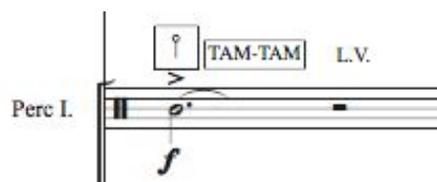


Figura 12. Resonancia en la percusión.

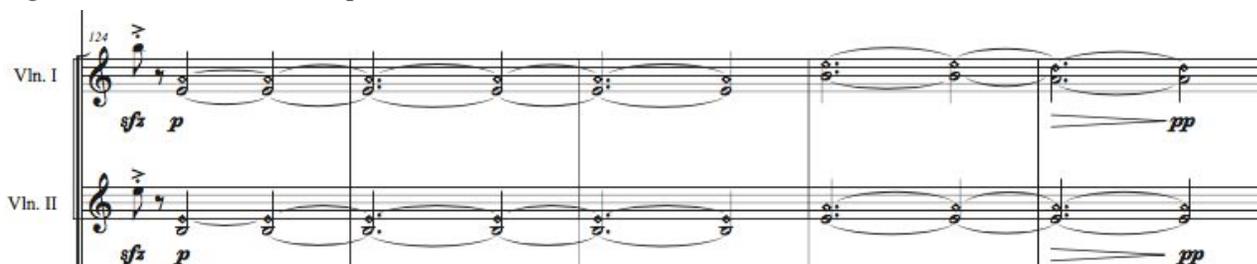


Figura 13. Resonancia en los violines 1 y 2.

Es importante tener en cuenta este concepto de la resonancia ya que es algo recurrente durante la obra. En la idea básica se presenta junto a la melodía (como en los violines).

Forma y curva expresiva de la obra.

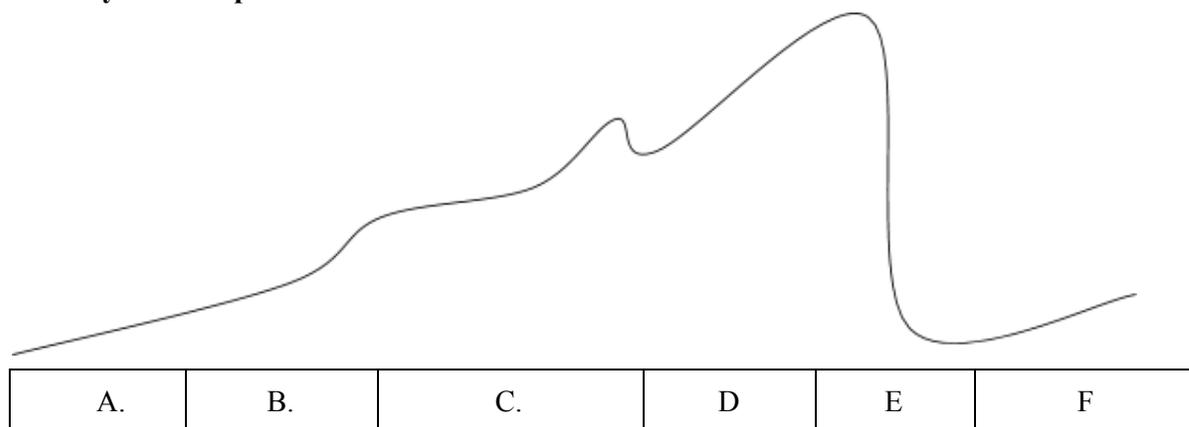


Figura 14. Curva dramática y división en secciones de la obra.

PARTES	COMPÁS	DESCRIPCIÓN DE LOS MATERIALES
Parte A	1 - 24	<ul style="list-style-type: none"> - Melodía en trompeta, flauta y cornos. - Acompañamiento en cuerdas en el registro bajo en intervalos de 5J y 4J - Contramelodía de clarinete derivada de la melodía inicial. - Resonancia y apoyos en Gong, campanas tubulares y timpani. - Centro tonal fluctuante, parece estar en Do.
Parte B	24 - 61	<ul style="list-style-type: none"> - Cambio de tempo. - Melodía principal como coral en los violines, cornos y trombones. - Melodía fragmentada con tresillos de semicorchea.

		<ul style="list-style-type: none"> - Acompañamiento en cuerdas en el registro bajo. - Introducción de figuras rítmicas rápidas.
Parte C	61 - 120	<ul style="list-style-type: none"> - Cambio de tempo y carácter. - Introducción de motorritmo. - Melodía como coral en las maderas. - Acentos en las cuerdas - Figuras rítmicas rápidas prominentes. - Fragmentación melódica y cambios en dirección. - Aumento textural, pequeño clímax que lleva hacia la siguiente parte. - Centro establecido en Fa
Parte D	120 - 180	<ul style="list-style-type: none"> - Establece patrón rítmico bajo la clave de 5/4 establecida en la idea básica. - Presentación de la idea básica - Cambio de registro en la melodía fragmentada. - Acompañamiento en registro alto de la orquesta. - Recurso de resonancia prominente. - Fragmentación del motorritmo para crear variación rítmica. - Intervalo de 4J y 5J predomina en la

		<p>melodía basado en idea básica.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Conjunto 4-13 predomina. Centro en Fa
Parte E. Clímax	180 - 200	<ul style="list-style-type: none"> - Aumento textural. - Tutti rítmico con respecto a la clave y eventualmente desfase por cambios de acentos en subdivisión. - Melodía principal no presente.
Parte F	200 - 228 (final)	<ul style="list-style-type: none"> - Cambio de tempo y textural abrupto. - Solo de oboe basado en la melodía principal. - Acompañamiento en las cuerdas en el registro bajo. - Resonancia en gong y campanas tubulares. - Centro en La bemol. - Acorde final basado en los intervalos de 4J y 5J establecidos en la idea básica.

Tabla 1. Estructura formal de la pieza

Relaciones de la idea básica con respecto a la obra.

Parte A (cc. 1 - 24):

The image shows a musical score for Trumpet in C I, II. The score is in 3/4 time and features a '1 solo' marking. The melody starts with a piano (p) dynamic and ends with a mezzo-forte (mf) dynamic. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of a series of eighth and quarter notes, with a final cadence.

Figura 15. Melodía principal al inicio de la obra presentada por la trompeta.

En la figura 15 se puede ver cómo en el quinto compás está la melodía de la idea básica; la cual fue sometida a distintas variaciones tanto armónicas como de proceso, por ende, se construyó como antecedente (rojo) - consecuente (azul).

La armonía utilizada para la melodía fue el tetracordio 4-13 en T1 + T11. Esta unión de tetracordios dará como resultado el heptacordio 7-Z36.



Figura 16. Melodía principal retomada por la flauta.

Cuando la flauta vuelve a tocar la melodía hay un cambio rítmico notable: el tresillo de negra. Este cambio será importante para las siguientes fragmentaciones de la melodía en las distintas partes de la obra.



Figura 17. Melodía principal en los cuernos y contramelodía en el clarinete.

En la figura 17 se ve cómo el corno 1 empieza a tocar la melodía principal mientras que el corno 2 hace un contrapunto a una cuarta justa de distancia por debajo, esto siendo el inicio para el tratamiento coral de la melodía que se da posteriormente en la obra. Y a su vez, el clarinete 1 hace una contramelodía basada en el consecuente de la melodía presentada por la trompeta al inicio.

Viola

Cello

Contrabass

Figura 18. Acompañamiento en las cuerdas en el registro bajo.

Desde el inicio de la obra las cuerdas establecen la importancia sobre los intervallos de quinta y de cuarta.

Percussion I

Percussion II

Figura 19. Resonancia en instrumentos de percusión.

Parte B (cc. 24 - 61):

Al inicio de esta parte se indica un cambio de tiempo ($J. = 56 - J = 84$) y la nueva forma de subdividir las corcheas dentro del pulso, agrupandolas de esta manera: 3+3+2+2 para que se lograra una construcción de la métrica 5/4 en 4 pulsos. Esta se mantiene hasta el final del clímax.

Timp.

Figura 20. Timpani presenta fragmentos pequeños de la "clave".

En esta parte inicia el primer acercamiento hacia la clave presentada en la figura 9. Hay cambio de tiempo y la subdivisión cambia. El timpani junto al percusionista 2 son los responsables de empezar a acercarse hacia el motorritmo que se establecerá más adelante en la obra.

Figura 21. Cuerdas presentan un acercamiento de la melodía como coral.

En la figura 21 se muestra como la melodía cambió a una textura polifónica y cómo se desdibujó su dirección melódica; acá cumple un papel secundario. Esto sucede unos compases después en los cornos.

Figura 22. Fragmentación de melodía en trompetas basada en el coral.

Figura 23. Variaciones sobre la melodía inicial.

Figura 24. Variaciones melódicas.

En la figura 24 se muestra cómo la melodía de la idea básica ha pasado por distintas transformaciones: cambiar de planos (ya no está como figura sino como fondo), aumentación rítmica y ahora cada vez que se presenta tiene una voz por encima ya sea haciendo un intervalo de cuarta justa, quinta justa o de octava justa.



Figura 25. Gestos melódicos rápidos.

Los gestos melódicos representados en la figura 25 muestran la primera vez que estos aparecen en toda la obra. Dichos gestos tendrán aún más relevancia más adelante en la obra, ya que indican rompimientos texturales, formales y armónicos.

Parte C (cc. 61 - 120):

La parte C inicia con un cambio de tempo ($\text{♩} = 100$ - $\text{♩} = 150$) y un cambio de carácter a “Rápido y agresivo”, el cual se mantiene por las dos siguientes partes. La textura crece y los instrumentos de percusión tienen más protagonismo. Se establece un centro tonal alrededor de la nota Fa.



Figura 26. Motorritmo en cuerdas y redoblante.

Es importante resaltar que en este momento aún no se muestra la clave de manera explícita como tal, pues todavía se busca explorar con el ritmo y la subdivisión de la métrica.

The image shows a musical score for woodwinds. It includes staves for Flute I & II, Oboe I & II, Bassoon I & II, and Clarinet I & II. The score begins at measure 63. A box labeled 'G' is positioned above the first staff. The music features a melodic line that is repeated across all woodwind parts, starting with a dynamic of *pp* (pianissimo) and moving to *p* (piano). The notation includes slurs and accents over the notes.

Figura 27. Melodía como coral en la familia de las maderas.

Nuevamente, la melodía se presentó como coral. Sin embargo, ahora está más presente, tiene mayor duración y está siendo presentada por toda la familia de las maderas. Esto se repite varias veces en la sección.

The image shows a musical score for strings. It includes staves for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello (Vc.), and Contrabajo (Cb.). The score begins at measure 89. The music features accents in sforzato (*sfz*) across all string parts. The notation includes slurs and accents over the notes. Dynamics range from *sfz* to *p* (piano).

Figura 28. Acentos en sforzato derivados de la idea básica.

En esta sección es la primera vez que aparecen los acentos en sforzato de la idea básica durante toda la obra. No obstante, en este punto el tratamiento armónico es distinto pues el acorde fue producto de la unión de dos tetracordios transpuestos, el T5I y el T3I.

The image shows a musical notation in 4/4 time. It consists of a single staff with a treble clef. The notation shows two tetrads: the first is a major tetrad (T5I) and the second is a minor tetrad (T3I). The notes are: C4, E4, G4, A4 for the first tetrad, and C4, E4, G4, Bb4 for the second tetrad.

Figura 29. T5I y T3I.



Figura 30. Organización de ambos tetracordios para formar el acorde acentuado en las cuerdas.

Estos ataques también pasan a los cobres antes del primer clímax de la obra para cambiar de sección. Así mismo, estos vuelven a aparecer en el clímax ya nombrado.

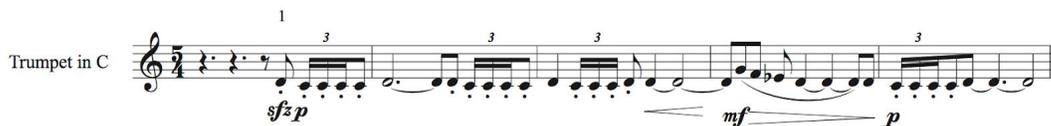


Figura 31. Melodía con fragmentos del coral.

En la figura anterior se muestra como la melodía ha mutado conservando los fragmentos anteriores basados en el coral (las semicorcheas en tresillo haciendo un intervalo de segunda mayor) y luego cómo termina haciendo uso del consecuente de la melodía principal presentada al inicio de la obra.



Figura 32. Gestos rápidos en las maderas para cambio de sección.

Parte D (cc. 120 - 180):

En esta parte se presenta la idea básica y se va desarrollando haciendo uso de distintas variaciones como: los cambios en la melodía, en la estructura rítmica, los ataques en sforzato, la resonancia y los gestos melódicos rápidos.



Figura 33. Resonancia y cambios en estructura rítmica.

La importancia de los cambios de estructura rítmica es presentar variedad e ir en contra de la monotonía, a pesar de que en el fondo siempre esté sonando la clave ya expuesta.

Figura 34. Melodía que se vuelve resonancia en los bajos y gestos melódicos rápidos.

Figura 35. Resonancia en cornos y melodía en trombones y tuba

Cabe resaltar de la figura anterior que la melodía ya no sigue la misma dirección melódica, sino necesita avanzar para llevar a un cambio de sección. Además, la sonoridad de quintas justas predomina; pero, ya no en el acompañamiento como en las primeras secciones, sino que aquí cumple un papel melódico.

La resonancia de los cornos ahora es algo que se mantiene durante esta pequeña sección, y el intervalo usado es de cuarta justa.

The image shows a musical score for woodwinds, specifically Flutes I & II, Oboes I & II, Clarinets in B-flat I & II, and Bassoons I & II. The score is divided into measures, with a 'P' marking above the first measure of the second system. The dynamics are marked as *mf*, *mp*, and *f*. The melody is primarily in the upper register, while the accompaniment is in the lower register.

Figura 36. Melodía y acompañamiento en maderas.

A diferencia de secciones anteriores ahora el acompañamiento de la melodía se encuentra en el registro superior de la obra, mientras que la melodía en sí se presenta por el registro bajo tal como se muestra en la figura 36. Esto mismo sucede en las cuerdas.

The image shows a musical score for strings, including Violins I & II, Viola, Violoncello (Vc.), and Contrabajo (Cb.). The score is divided into measures, with a 'P' marking above the first measure of the second system. The dynamics are marked as *mf*, *f*, and *mp*. The melody is primarily in the upper register, while the accompaniment is in the lower register.

Figura 37. Melodía y acompañamiento. Melodía y contramelodía en registro alto.

En este punto la contramelodía es muy importante; ya que después de presentar melodía en el registro bajo, es necesaria una melodía basada en la idea básica que pueda aportar al crecimiento textural y expresivo de esta sección.

The image shows a musical score for brass instruments. It includes staves for Horn I, III; Horn II, IV; Trumpet I, II; Trombone I, II; Tuba; and Timpani. The score is marked with accents (sfz) and dynamics (f) across four measures. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4. The measures show a progression of rhythmic patterns and dynamics, with accents and sforzato markings indicating emphasis on specific notes.

Figura 38. Acentos en cobres.

Los acentos presentados anteriormente son un desarrollo al sforzato de la idea básica; además, tienen relación tanto con el clímax de secciones anteriores como con el clímax que se presentará más adelante en la obra. Estos acentos pasan al mismo tiempo en las cuerdas en el registro bajo.

The image shows a musical score for strings. It includes staves for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello (Vc.), and Contrabajo (Cb.). The score is marked with dynamics (cresc., f) and includes the instruction 'Unison' for the Violin I and Viola parts. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4. The measures show a progression of melodic variations and dynamics, with crescendo markings and a final forte (f) dynamic.

Figura 39. Variaciones de gestos melódicos para finalizar la sección.

Parte E. Clímax (cc. 180 - 200):

Sección climática de toda la obra en donde ya no hay melodía; ésta desaparece por completo y la clave expuesta en la idea básica está expresada dentro de un tutti que eventualmente se rompe por cambios de acento. Hay pequeños momentos de re exposición de lo presentado anteriormente en la obra: gestos rápidos en maderas, resonancia y melodías.

Figura 40. Resonancia, gestos rápidos, tutti y melodía.

En la figura anterior se exhibe como toda la orquesta está tocando solamente la clave expuesta en la idea básica, a excepción de dos lugares importantes: el primer y último compás de la imagen.

En el primer compás se muestra la resonancia en las trompetas, flautas y oboes y los gestos rápidos están en el clarinete y el fagot haciendo semicorcheas y corcheas.

Ahora, en el último compás, además de las frases rápidas que ahora están en las trompetas, aparece un nuevo recurso: la melodía que viene desde la contramelodía expuesta en la figura 37.

Otro aspecto a tener en cuenta en esta sección es la armonía, que viene de la misma construcción del acorde presentado en la figura 30. Sin embargo, en este caso el acorde crece aún más, subiendo el registro y creando aún más duplicaciones y disonancias.



Figura 41. Acorde de clímax.

Para la continuidad se mantuvo el acorde con sus mismas relaciones interválicas pero moviéndolo a través de distintas notas y haciendo una conducción óptima para la progresión.

Parte F. Final (cc. 220 - 228).

Esta sección es la más expresiva de toda la obra, es donde más se siente un centro tonal (La bemol), siendo esta la nota en torno a la cual giran tanto el acompañamiento como el solo de oboe. El tempo, el carácter y la subdivisión cambian a partir de este momento hasta el final de la pieza. (♩= 60). Lento y Misterioso. 2 + 2 + 2 + 2 + 2. Tal como al inicio de la obra.

Por otro lado, el acompañamiento en el registro bajo de las cuerdas y la resonancia en la percusión vuelven, tanto con el gong, como con el timpani y las campanas tubulares. Empero, aquí se muestra una transformación completa de la melodía principal que, después de todos los estímulos encontrados durante la obra, encuentra la manera de sobrevivir por sí sola.



Figura 42. Acompañamiento transpuesto de las cuerdas en registro bajo.

214 L.V.

Timp. *p* *f*

Perc. I. *p* *f* *p*

Perc. II. *p* *f* *p*

Figura 43. Resonancia en instrumentos de percusión.

Melodía idea básica

Oboe *molto espressivo* *mf* *p* *mf*

Consecuente melodía de idea básica

Ob. *p* *mp* *f*

Ob. *p* *f*

Ob. *mf* *p* *pp*

Figura 44. Análisis del solo de oboe con respecto a la idea básica y demás elementos presentados en la pieza.

El solo de oboe está representado en tres colores tal como se ve en la imagen: rojo, azul y verde. El rojo es el antecedente de la melodía presentada al inicio de la obra, es decir lo presentado en la idea básica. El azul es el consecuente y sus variantes dentro del solo, y finalmente, el verde es lo que hace parte de la transformación que la melodía tuvo durante la obra: cambio de ritmo por tresillos y semicorcheas, inestabilidad rítmica y direcciones melódicas distintas a la idea básica.

227 *molto rit.* *poco più meno mosso*
 Fl I, II. *p* *f* *p*
 Ob I, II. *p* *pp*
 B♭ Cl I, II.
 Bsn I, II. *p* *pp*
 Hn I, III. *p* *pp*
 Hn II, IV. *p* *pp*
 2 Tpt I, II.
 Tbn I, II. *a2* *p* *f* *p* *pp*
 Tuba *p* *f* *p* *pp*
 Timp. *pp* *p* *f* *p* *pp*
 Perc I. *f* *p* [TAM-TAM]
 Perc II. to bass drum [BASS DRUM] *p* *f* *p* *pp*
 Vln. I *p* *f* *p* *pp*
 Vln. II *p* *f* *p* *pp*
 Vla. *pp* *p* *f* *p* *pp*
 Vc. *pp* *p* *f* *p* *pp*
 Cb. *pp* *p* *f* *p* *pp*

Figura 45. Cierre melódico y armónico de la pieza.

En la figura 45 se muestra cómo el solo de oboe tiene un cierre presentando dos veces el mismo gesto melódico cambiando solo el ritmo para luego retomarlo con la orquesta completa, específicamente con los violines primeros y las flautas, dándole un crecimiento y cierre a la obra.

En el último compás la obra finaliza con un acorde cuartal manteniendo la importancia de los intervalos de cuarta y quinta justa; dándole así un cierre a todas las ideas armónicas y melódicas de la pieza.

Instrumentación.

2 Flutes
2 Oboes
2 Clarinets en Bb
2 Bassoons

4 Horns in F
2 Trumpets in C
2 Tenor trombones
1 Tuba



Soft mallet



Baquetas suaves



Hard mallet



Baquetas duras

Timpani (32", 29", 26", 23", 20")

Percussion II:

Tubular bells (T. BELLS). *Campanas tubulares.*

Triangle (TRIANGLE). *Triángulo.*

Tam Tam.

Suspenden cymbal (SUS. CYMB). *Platillo suspendido.*

Percussion 2:

Gong

Bass drum (BASS DRUM). *Bombo.*

Snare (SNARE). *Redoblante.*

Violins 1

Violins 2

Violas

Cellos

Doublebass

Audiciones.

- Equus. Eric Whitacre
 - La repetición de esta obra es fantástica, además el crecimiento a medida que va avanzando la obra es muy interesante, mantiene al oyente entretenido a todo momento y sus distintas partes, a pesar de ser contrastantes, de cierta forma siempre mantienen algo musical que lo une todo.
- Harry Potter y el Prisionero de Azkaban. Buckbeak's Flight. John Williams
 - Lo más interesante de esta obra más allá de su memorable tema es el uso de planos en la orquesta, cómo van cambiando las melodías, cómo algunos instrumentos hacen contrapunto a la melodía principal, y asimismo el cambio de acompañamiento de algunos instrumentos, como las flautas hacen pasajes rápidos para darle más fuerza a algunas llegadas y el motorrítmo en corcheas estable en todo momento manteniendo la tensión. Fue una gran inspiración para ciertas parte de la obra.
- La consagración de la primavera. Igor Stravinsky
 - Esta obra fue significativa para la creación de la pieza ya que su densidad armónica en ciertos momentos y su organización de los acordes dentro de la orquesta me ayudaron a la hora de poder crear ciertas texturas de alta densidad.
- The Planets, Mars. Gustav Holst
 - Esta obra tiene gran importancia para la pieza creada ya que el uso de las melodías en el registro bajo y el ritmo repetitivo fueron un gran referente, me llamaba la atención cómo lograba la creación de una pieza completa con tan pocos materiales y cómo lograba no agotarlos.
- The Young Person's Guide to The Orchestra. Benjamin Britten
 - Con esta obra tuve mi primer acercamiento a la composición de una obra para orquesta. Me sirvió mucho para entender las distintas sonoridades de cada familia y cómo orquestar de una manera correcta o cercana a lo que me imaginaba. El carácter es algo muy importante y siento que en esta obra pude entender de manera clara cada familia en la orquesta.
- Anakin vs. ObiWan. Star Wars and the Revenge of the Sith. John Williams.
- Canzona di Ringraziamento. Salvatore Sciarrino.
- Capricho Español. Nikolai Rimsky Korsakov
- Carnaval de los Animales. Acuario. Camille Saint-Saëns
- Cuadros de una Exposición. Modest Mussorgsky

- Die Walkure. III. Ride of The Valkyries. Richard Wagner.
- Don Juan. Richard Strauss
- Duel of The Fates. Star Wars and the Phantom Menace. John Williams
- Electric Counterpoint. Steve Reich
- Harmonium. John Adams
- Historia de un soldado. Igor Stravinsky
- In C. Terry Riley
- Pájaro de Fuego. Igor Stravinsky
- Preludio a la siesta de un fauno. Claude Debussy
- Sensemayá. Silvestre Revueltas
- Sinfonía Alpina. Strauss
- Sinfonía India. Carlos Chávez
- Sinfonía Fantástica. Héctor Berlioz
- Scythian Suite. Sergei Prokofiev
- Shaker Loops. John Adams
- Sinfonía 3. Johannes Brahms.
- Sinfonía 4. Felix Mendelssohn
- Sinfonía 5. Dmitri Shostakovich
- Sinfonía 7. Ludwig van Beethoven
- Sinfonía Fantástica. Hector Berlioz
- The Miraculous Mandarin. Bela Bartok
- The Planets. Jupiter. Gustav Holst.
- Totentanz. Franz Liszt.

Conclusiones.

Al concluir este proyecto se llegó a varias conclusiones y a ciertas similitudes.

La música es como aprender un lenguaje nuevo, pues hay estudios de gramática, lectura, escucha y habla. Y el punto más importante para este trabajo es el último: la conversación. Personalmente siento que el fin de este trabajo no es solamente lograr hacer música bajo ciertas condiciones de formato sino cómo lograr comunicar a través de la música, cómo lograr que haya una relación entre el oyente y el autor sin ningún estímulo extra más allá que la música en sí. Por consiguiente, el reto aquí era componer bajo lo que la misma música pidiera, no sobre una historia ni sobre una imagen inicial. Y por el contrario, poder ser capaz de desarrollar una idea musical sometiéndola a suficientes cambios hasta que uno de ellos fuera el ideal para poder empezar a trabajar; y desde ahí poder crear un discurso completo que tuviera sentido para cualquier persona que lo escuche, que pase por gran cantidad de situaciones y que aún así sea capaz de reconocer la esencia: la melodía, en este caso.

Así que al terminar la obra y finalizar el análisis me di cuenta sobre la similitud entre la literatura y la música, entre un cuento fantástico y la obra: las dos funcionan bajo la categoría narratológica del monomito o el viaje del héroe. Leí sobre esto para estar seguro y según Vladimir Propp en su texto “*Morfología del cuento*” las situaciones son muy parecidas a la forma de la obra realizada: un personaje, en este caso la melodía, que emprende un viaje, pasa un umbral con obstáculos hasta llegar a un clímax donde muere para renacer completamente renovada pero siempre manteniendo su esencia.

Teniendo en cuenta todo lo anterior y finalizando este proyecto, creo que hacer música no se basa en cuantos acordes usé, o si usé o no teoría de conjuntos, sino que creo que hacer música trasciende mucho más allá. Va más hacia crear empatía con lo que se crea y con lo que se escucha. Básicamente es lograr disfrutar. A veces eso se nos olvida.

Bibliografía.

- Adler, S. (2002). *The Study of Orchestration* (3rd ed.). New York, USA: W. W. Norton & Company, Inc.
- Bedau, Mark A. (2004). *Artificial life illuminates human hyper-creativity*. Portland, USA. Department of Philosophy. Reed College.
- Solomon, S. (2002). *How To Write For Percussion*. New York, NY: SZSolomon.
- Freund, D. (2006). *Instrument Studies for Eyes and Ears*. Bloomington Indiana, USA. Indiana University. <<http://resources.music.indiana.edu/isfee/>>
- Gardner, R. (1979). *Style and Orchestration*. Michigan, USA. Schirmer Books.
- Lanz, Megan. (2010). *Silence: Exploring Salvatore Sciarrino's style through L'opera per flauto*. Nevada, USA. University of Nevada. <https://digitalscholarship.unlv.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1731&context=theses_dissertations>
- Leinberger, C. (2013). *Instrument Transpositions for Musical Analysis*. Arizona, USA. The University of Arizona.
- Margulis, E. (2013). *On Repeat. How Music Plays the Mind*. Oxford University Press.
- Propp, V. (1998). *Morfología del Cuento*. Madrid. Ediciones Akal.
- Piston W. (1955). *Orchestration*. New York, USA. W. W. Norton & Company, Inc.
- Rimsky-Korsakov, N. (2013). *Principles of Orchestration*. Dover Publications.