

PORTAFOLIO DE COMPOSICIONES PARA OPTAR AL TÍTULO DE
MAESTRO EN COMPOSICIÓN

JULIAN MAURICIO TAPIAS TABORDA

DEPARTAMENTO DE MÚSICA
FACULTAD DE ARTES
UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA
2019

PORTAFOLIO DE COMPOSICIONES PARA OPTAR AL TÍTULO DE
MAESTRO EN COMPOSICIÓN

JULIAN MAURICIO TAPIAS TABORDA

Trabajo de grado para optar al título de
MAESTRO EN COMPOSICIÓN

Asesor

Dr. JOHANN F. W. A. HASLER P., PhD

DEPARTAMENTO DE MÚSICA
FACULTAD DE ARTES
UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA
2019

Agradecimientos

Agradezco infinitamente a mi familia,

a mis amigos,

a todos mis maestros de composición: Carlos Toro, Bernardo Cardona, Simón Castaño, José Gallardo, Gerardo Giraldo y Juan David Osorio;

a los maestros Oscar Agudelo, Silvia Restrepo, Carlos Fernando López, por todo el apoyo y aliento que me han brindado;

a la maestra Lina María Garcés, quien fue mi primera profesora de música,

y especialmente a mi profesor y asesor de trabajo de grado Johann Hasler, sin cuya asistencia y apoyo esto no hubiera sido posible.

Infinitas gracias a todos ellos.

Resumen

En este trabajo de grado consiste en un compendio de las mejores seis obras que compuse durante mis estudios de pregrado en la Universidad de Antioquia. Estas obras cumplen con unos formatos instrumentales, acorde a los requisitos establecidos por la Universidad:

- Una obra para instrumento melódico solista.
- Una obra para voz solista.
- Una obra para instrumento armónico.
- Una obra para formato de cámara pequeño.
- Una obra para formato de cámara grande.
- Una obra para orquesta sinfónica o banda sinfónica.

Palabras clave: composición, música contemporánea, música colombiana.

Abstract

This degree work consists of a compendium of the best six works I composed during my undergraduate studies at the University of Antioquia. These works comply with instrumental formats, according to the requirements established by the University:

- A piece for solo melodic instrument.
- A work for solo voice.
- A piece for a harmonic instrument.
- A work for a small camera format.
- A work for a large camera format.
- A work for symphony orchestra or symphony band.

Key words: composition, contemporary music, Colombian music.

Tabla de contenido

1- Solo para violín Op. 26	1
1.1 Descripción general	1
1.2. Análisis general.....	2
1.3. Descripción de procesos internos y experiencias personales.....	6
1.4. Referentes de textos, audios y partituras.....	8
1.5. Conclusiones de aprendizaje.....	9
1.6. Referencias de las obras, textos, grabaciones y partituras citadas	10
2 – Dos Personajes del Mundo Mágico de Alberto Segura Op. 23	11
2.1. Descripción general	11
2.2. Análisis general.....	12
2.3. Descripción de procesos internos y experiencias personales.....	4
2.4. Referentes de textos, audios y partituras.....	5
2.5. Conclusiones de aprendizaje.....	6
2.6. Referencias de las obras, textos, grabaciones y partituras citadas	8
3 – Tres Montañas en Archenland Op. 19	9
3.1. Descripción general	9
3.2. ANÁLISIS GENERAL.....	11
3.3. Descripción de procesos internos y experiencias.....	38
3.4. Referentes de textos, audios y partituras.....	43
3.5. Conclusiones de aprendizaje.....	46
3.6. Referencias de las obras, textos, grabaciones y partituras citadas	47

04 – Opus 14 para quinteto de maderas	48
4.1. Descripción general	48
4.2. ANÁLISIS GENERAL.....	49
4.3. Descripción de procesos internos y experiencias personales.....	66
4.4. Referentes de textos, audios y partituras.....	67
4.5. Conclusiones de aprendizaje.....	67
4.6. Referencias de las obras, textos, grabaciones y partituras citadas	68
5 – Antígona Op. 22	69
5.1 Descripción general	69
5.2. Análisis general.....	70
5.3. Descripción de procesos internos y experiencias personales.....	101
5.4. Referentes de textos, audios y partituras.....	103
5.5. Conclusiones de aprendizaje.....	106
5.6. Referencias de las obras, textos, grabaciones y partituras citadas	106
6 – Dos Himnos al Alma Mater OP	108
6.1 Descripción general	109
6.2 ANÁLISIS GENERAL.....	109
1.3. Descripción de procesos internos y experiencias personales.....	122
1.4. Referentes de textos, audios y partituras.....	123
1.5. Conclusiones de aprendizaje.....	124
1.5. Referencias de las obras, textos, grabaciones y partituras citadas	125

1- Solo para violín Op. 26

Semestre de composición:	2019 – 01
Maestro asesor:	Johann Hasler
Designación en el portafolio:	Obra para instrumento melódico solista
Instrumentación:	Violín solista
Duración aproximada:	5 minutos

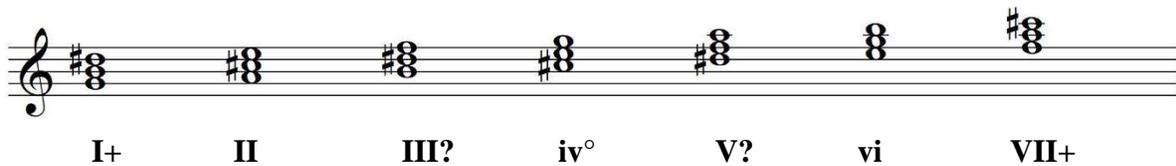
1.1 Descripción general

“Solo Para Violín Op. 26” es una obra para violín solista, compuesta en el mes de agosto de 2019 durante mi último semestre de composición en la Universidad de Antioquia, dedicada a mi amigo y violinista José Pablo Zapata. Esta pieza fue la última que hice para el portafolio de grado, ya que el violín es mi instrumento énfasis. En este trabajo hago un uso de las capacidades que más me gustan de este instrumento, como los armónicos naturales y artificiales, dobles cuerdas a la octava, acordes, *pizzicato*, *arpeggiatos*, *glissandos* y *ricochet*, los cuales tienen más prioridad que el material escalístico y rítmico, los cuales consisten en una escala artificial, animada por una escritura rítmica mensural, semi-mensural¹ y no mensural.

¹ es decir, que a pesar de que el ritmo no esté encasillado en un sistema de compases con una métrica definida, sí tiene una indicación de velocidad y, por ende, un pulso y un ritmo bastante claro.

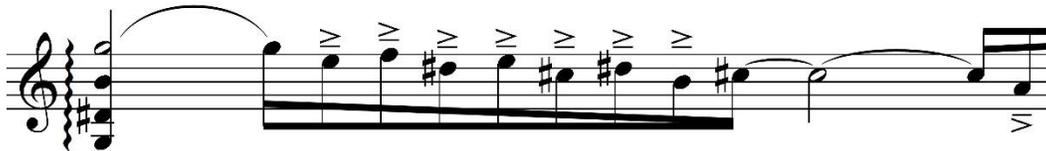
1.2. Análisis general

La obra comienza exponiendo el material escalístico: una escala artificial que utiliza la nota **SOL** como tónica, conformada por la fórmula interválica T+T+T+T+1/2+1/2, lo que equivale a un tetracordio lidio más un tetracordio artificial de T+1/2+1/2.



I+ II III? iv° V? vi VII+

Este material melódico- armónico es expuesto desde la introducción (*Adagietto*) hasta el final de la sección A, haciendo uso de toda la tesitura del instrumento (**SOL** 4 – **LA** 8) con la intención de reafirmar la escala original (T0). En estas dos secciones primeras el tratamiento rítmico está construido a base de *accelerandos* y *ritardandos*, *crescendos* y *diminuendos*, junto con algunos arpeggios de tónica (**SOL** +) y el uso del efecto *ricochet* durante casi toda la sección A:



Exposición de la escala artificial en T0²: p. 1 de la partitura.

² Aún sin transposición.

En la segunda sección (*Andantino espressivo*) hago uso de la transposición T5 (a cinco semitonos sobre el original), donde el tratamiento rítmico es semi-mensural; también hago uso de dobles cuerdas por octavas y armónicos artificiales a distancia de cuarta justa:

B *Andantino espressivo* (♩=80)

arco

p

5

3

Exposición del T5: p.2 de la partitura.

a tempo

1

p

ritardando

Sección de la parte B donde se hace uso de los armónicos por cuartas justas: p. 3 de la partitura.

La sección C (*Moderato aggressivo*) es un puente entre las secciones B y D. Aquí re-expongo la escala T0, utilizando solamente el acorde de tónica (SOL+) por medio de *pizzicato*, y dobles cuerdas a la octava:

C Moderato agresivo (♩=92)
 pizz.
 ff

loco arco

p

Sección C: p. 3 de la partitura.

La sección D (*Allegretto con ánimo*) es la única sección mensural de la pieza, ya que aquí hago uso de los *arpeggiatos*. El tratamiento armónico es el siguiente: hago uso de la escala de **SI** dórico.

I ii III iv V vi° VII

Los grados empleados en esta sección son: I (+4) - ii $\frac{6}{4}$ - III $\frac{6}{4}$ - v $\frac{6}{4}$ empleados no necesariamente en el orden citado:

Allegretto con *ánima* (♩=95)

D

crescendo poco a poco

Sección donde se expone el material escalístico de **SI** dórico: p. 4 de la partitura.

En la sección E aparece el T5I en su *normal form*, lo cual podría tomarse como una especie de modo de esta transposición. Este material es mostrado aún en *arpegiato* usando solamente el grado I, el cual va en *diminuendo* y *ritardando* hasta el final de la sección:

i? II+ III+ IV+ V? VI? vii?

Ya en la última sección, F (*molto e delicato*) expongo todas las alturas de T5I, por medio de una melodía en dobles cuerdas por octavas y armónicos; material que es utilizado hasta el final de la pieza:

F **Molto dolce e delicato**

arco **SUL G** -----

pp *mf* *pp*

Sección final *Molto e delicato*: p. 6 de la partitura.

1.3. Descripción de procesos internos y experiencias personales

Al ser el violín mi instrumento de énfasis, el cual llevo tocando por más de diez años, la creación de esta pieza no me generó mayores dificultades, como sí ocurrió con el resto de las obras presentadas en este portafolio. La obra la comencé a escribir a mano a finales de julio de 2019; sin embargo, al comienzo no fui muy constante en el proceso creativo, debido a otras responsabilidades que competen a otras materias, mis estudios de inglés, mi trabajo, otros proyectos musicales en los que hago parte, entre otras cosas. Fue sólo hasta mediados de agosto y cuando dí por terminadas las otras cinco obras de este portafolio, que pude sentarme a terminarla con más calma y dedicación.

Un día, comenzando agosto, me surgió una idea bastante descabellada de cambiar todo el plan de trabajo y re-escribir todo lo que llevaba hasta el momento (que era casi el 45% de escritura): escribir una obra mucho más larga, más compleja, multi-movimientos, con una transición entre un material modal y un material completamente atonal, o inclusive aleatorio, mientras añadía técnicas extendidas e inclusive, llegar a deformar la técnica del instrumento, como, por ejemplo, destensar las cerdas del arco para generar una alteración tímbrica, efecto muy usado en la música árabe, el cual que aplico en mi obra “David Meleck”, Op. 13 para arpa y violín (2016). Todas estas ideas resultan ser muy ambiciosas, pero muy complejas a mi parecer, tanto en el campo composicional como en el campo de la interpretación y la técnica instrumental; sin embargo, todas estas ideas las tuve que anotar y guardarlas para una futura obra. Esta decisión la tomé por precaución en cuanto al tiempo que tenía para terminarla, mas no porque no me hubiera sentido capaz de hacerla, ya que he tenido varias experiencias en otras obras que he compuesto, donde me han surgido muchas ideas, igual o más ambiciosas, que a la hora de tomarlas comprometen el tiempo límite de creación y que han resultado ser una mala decisión; así que, aprendiendo de mis experiencias pasadas, decidí seguir el rumbo de esta obra tal cual como lo había planteado desde un principio en el plan de trabajo. Al terminar esta obra, le mostré la partitura a varios de mis colegas: el maestro Esteban Rojas, quien fue mi profesor de violín en la Red de Escuelas de Música de Medellín; a mi amigo Frank Castaño, violinista y profesor de violín en algunos institutos del oriente antioqueño, y a José Pablo Zapata, a quien es dedicada esa obra. Todos ellos me manifestaron que, aparte de gustarles la partitura, la obra tiene un grado de exigencia bastante grande, lo que me dio una sensación de satisfacción de haber hecho un buen trabajo.

1.4. Referentes de textos, audios y partituras

Una de las obras que usé de referencia es la introducción para violín solista, orquesta y coro “Jerusalem of Gold/Ma Tovv” del álbum de música judeo-cristiana “Shalom Jerusalem”, de Paul Wilbur (1995). Transcribí la parte del violín a oído hace tres años (ya que no existe partitura alguna en el mercado), mientras trabajaba como concertino y profesor de violín en la orquesta de la organización religiosa *World-Wide Missionary Movement, INC* con sede en el centro de Medellín. En la mitad de la pieza hay una sección con arpeggios. Esa fue la primera vez que toqué *arpegiatos* en el instrumento. Para ser sincero, eso fue lo único que me llamó la atención de toda la parte del violín, por lo que quise adaptar algo similar, pero con mayor dificultad, en mi obra para violín solista.

Otra obra que tomé como referencia para el uso de los arpeggios es “Fratres Fur Violino und Klavier”, de Arvo Pärt (1980). Dicha obra está compuesta en su mayoría por este tipo de técnica, aunque lo que me gusta más de esta pieza es la atmósfera que generan los distintos acordes, así como el tratamiento de distintos planos de carácter: un contraste entre el ambiente activo por los *arpegiatos* vs. el ambiente sereno que produce la parte del piano cuando toca los acordes en bloque. Fue en esta última pieza donde pude darme cuenta de las distintas posibilidades que tiene el violín de utilizar esta técnica de los arpeggios rápidos, abriéndome más el panorama con respecto a ello, en cuanto al manejo de las digitaciones.

También empleé algunos métodos de violín para corroborar las digitaciones y las posiciones de las dobles cuerdas a distancia de octava, los acordes y los armónicos artificiales: el Método

“Maia Bang” (1919), de donde corregí los armónicos, y el método “Hans Sitt” (1907), de donde rectificué las dobles cuerdas.

El resto de materiales empleados en esta obra, como los diferentes ataques de arco, las digitaciones, las ligaduras, la notación rítmica y la diagramación de la partitura son basados en conocimientos propios adquiridos durante el tiempo.

1.5. Conclusiones de aprendizaje

Como conclusión de aprendizaje está en el punto de vista desde donde concebí la obra, no como compositor, sino como compositor-intérprete, debido al contacto que tuve con el instrumento al mismo tiempo que escribía para él. Por ejemplo: la técnica del *arpeggiato* no la dominaba muy bien, ni interpretativamente ni composicionalmente, por lo que fue la sección más compleja de elaborar, tanto, que tuve que pasar un tiempo considerable en el violín para descifrar la manera más cómoda y natural de escritura, mientras exploraba las diferentes disposiciones de los acordes y llegar a una conclusión de cuáles eran las más adecuadas, sin necesidad de recurrir a otro violinista. Esto quiere decir que, el sólo hecho de tomar el instrumento produjo que llevara los aspectos compositivos una vez establecidos (la estructuración y elaboración del material armónico, melódico, temático, formal, tímbrico, el manejo de la notación y el levantamiento de la partitura) hacia el campo interpretativo; es decir, una vez terminado el plan de trabajo con todos los materiales compositivos mencionados, preguntarme cómo los abordaría yo como intérprete. El contacto con el violín de manera simultánea a la creación de la obra me dio la

oportunidad de escribir las digitaciones, aunque no son necesarias, sirven como una guía preliminar. Este añadido de digitaciones se ve influenciado en la gran mayoría de repertorio clásico que he tocado, en el cual se pueden evidenciar algunas digitaciones, especialmente en los pasajes difíciles, por lo que en muchos casos facilita el estudio de la obra, y aunque muchas de esas indicaciones pueden ser cambiadas según el gusto o las habilidades del instrumentista no deja de ser una ayuda para el ejecutante.

1.6. Referencias de las obras, textos, grabaciones y partituras citadas

Bang, Maia. (1919). *Maia Bang Violin Method*. Auer, Leopold (Ed). Carl Fisher Editions: Nueva York, págs. 438-446.

Sitt, Hans. (1907). *Etudes for The Violin, Op. 32, Book 5*, G. Shirmer: Nueva York.

Pärt, Arvo. (1980). *Fratres Fur Violino und Klavier*. Universal Editions: Salzburgo.

Wilbur, Paul. (1995). *Introit - Jerusalem of Gold/Ma Tovv (O How Good)*.

En *Shalom Jerusalem* [CD]. Hosanna! Music: Brentwood.

2 – Dos Personajes del Mundo Mágico de Alberto Segura Op. 23

Semestre de composición:	2017-2
Maestros asesores:	Johann Hasler (composición) Beatriz Elena Martínez (canto)
Designación en el portafolio:	Obra vocal
Instrumentación:	Soprano solista
Duración aproximada:	4 minutos

2.1. Descripción general

“Dos personajes del Mundo Mágico de Alberto Segura Op. 23” es una obra para soprano solista, compuesta entre octubre y noviembre de 2017 en las clases de Práctica Específica de Composición, bajo la tutoría del maestro Johann Hasler y la maestra Beatriz Elena Martínez. La obra está basada en la idea de las alucinaciones auditivas y visuales de un joven de treinta años llamado Alberto Segura. Esta pieza, construida en dos partes, expone dos personajes (uno por parte) que el joven Alberto presencia en sus episodios esquizofrénicos: Zeus y Atenea. Con esta obra quiero mostrar cómo una persona con esta patología experimenta sucesos que para él o ella son reales, pero que para el resto de las personas pueden no tener ningún sentido. Solamente cuando escuchamos detalladamente podremos comprender a ese otro que tiene una perspectiva

de la realidad diferente, pero que no deja de tener las mismas capacidades que cualquier persona posee.

En septiembre de 2017 tuve una entrevista con el joven Alberto, quien accedió muy amablemente a contarme con mucha emoción sus anécdotas. En las manifestaciones (síntomas) de su condición mental, él asegura ver personajes mitológicos y místicos, naves espaciales, “ovnis”, lugares celestiales, entre otras cosas. Algunos de los personajes que Alberto ve en sus experiencias son:

Zeus: a quien describe como un hombre fuerte que siempre tiene un rayo en su mano, posee una voz un tanto aguda. Este personaje siempre motiva a Alberto a ser una mejor persona, dándole palabras de ánimo.

Atenea: descrita por Alberto como una mujer hermosa, llena de sabiduría, un personaje que odia la guerra. Por ser mujer, tiene un tono de voz agudo.

Jesucristo: Según Alberto, es un hombre muy adulto, con una voz grave y penetrante. Siempre está dando bendiciones y le visita cada año en su cumpleaños.

Para esta obra solamente escogí a Zeus y Atenea, quienes son dos de sus personajes favoritos.

2.2. Análisis general

El primer movimiento de esta obra está basado en el personaje de Zeus. Aquí utilizo un poema de Íñigo Ovejero (Cataluña, 1998) titulado: “Poema a los dioses: Zeus”:

*Azul cielo, aire fresco, inspiración divina,
los vientos corren por mi lúcida espalda.
Asaz poderoso soy, ni se lo imagina,
hasta mi defunción, el reino no se salda,
allende del poder, no se me suba a la cabeza,
hablo con razón y con certeza.*

A este poema le cambié el orden de algunas sílabas y letras de algunas palabras, con el fin de alterar el sentido del mismo, expresando así la manera en la que para uno puede ser incomprensible la realidad de alguien que tiene un problema mental; sin embargo, para quien vive esa otra realidad, sus experiencias son tan reales como lo somos nosotros:

*Azylie clo, aire frsceo, inacspirión nadivi,
los vinetos corren por mi lúcida ealspda.
Asaz deporoso soy, ni se lo aimgina,
ashta mi efundción, el inreo no se salda,
allende del odper, no se me suba a la cbaeza,
blhao con zraón y con crteeza.*

No he musicalizado la línea: “hablo con razón y con certeza / blhao con zraón y con crteeza”, ya que considero que puede ser muy difícil de pronunciar.

Esta primera parte está construida melódicamente por intervalos de quinta justa (desde **LA** 4 hasta **MI** 5), a veces aparecen cuartas justas (desde **MI** 4 hasta **LA** 4); esto con el fin de representar la victoria y la grandeza del personaje mitológico en cuestión. Tiene un carácter fuerte, lo cual se puede notar an algunas indicaciones en los textos recitados (como, por ejemplo: recitar con un tono de voz grave y agresivo, recitar con ímpetu, etcétera). El ritmo está escrito en sistema semi-mensural y no mensural (proporcional), barras de prolongación, *schprechstimme*, *accelerandos*, *vibratos* y algunas partes del texto recitadas:

I: ZEUS
Moderato

p *f* ca. 10"

Gliss.

A - zu - lie - clo,

ff ca. 8"

¡AI - RE FRES - SE - O!;

f recitar con un tono de voz grave y con caracter agresivo

**AZULIECLO, AIRE FRESSEO;
LOS VINETOS CORREN POR MI
LUIKDA EALSPDA**

Extracción de los primeros dos sistemas del primer movimiento: pg. 1 de la partitura.

Esta primera parte termina con un texto que no está en el poema original, sino que es de mi autoría. Representa algunas otras cosas que son comunes en las experiencias de Alberto. Dicho fragmento debe entonarse con acento paisa para darle un toque gracioso a la obra:

*¡ni se lo imagina, ome!
¡El cielo! ¡Naves espaciales! ¡El olimpo! ¡quinientos
terabaits!...*

La segunda parte no está separada de la primera como si fuera un solo movimiento. Esto significa que, una vez terminada la parte de “Zeus”, la cantante deberá continuar con la segunda, la cual está basada en un fragmento de un poema a Atenea, escrito por CARDELLI (2016), un usuario de una plataforma online de poemas:

*Atenea... susurra el viento y aparezco...
y presto confío en la plenitud de la historia
y mi mente despeja la mitología.*

*Cual Ave Fénix. Y con calma y regocijo
taño las campanas de la dulce presencia
de las damiselas que me acompañan.
Esa vida eterna que tengo ganada.*

Al igual que con el poema anterior (el de Zeus), la escritura de las palabras fue distorsionada, dando como resultado esto:

*Atenea... susurra el viento y arapezco...
y presto cínofo en la plenuitd de la hostiria
y mi mente depseja la molitogía.
Cual Ave Fénix. Y con alcma y egrocijo*

*taño las pamacnas de la dulce spreceña
de las midaselas que me pacoñanma.
Esa vida retena que tengo nagada.*

Esta sección tiene un carácter mucho más tranquilo, debido a las descripciones que el poema hace de este personaje. La escritura rítmica sigue siendo semi-mensural y proporcional. El aspecto de alturas es diferente: hago uso de un monograma (una sola línea) en lugar de pentagrama. Esta línea servirá como una altura de referencia a gusto para la cantante, mientras que las notas que están por encima o por debajo de dicha barra no tienen una altura definida, por lo que la cantante no deberá preocuparse por la afinación exacta de dichas alturas. Este tipo de notación para el campo de las notas resulta ser, en cierta medida, proporcional de altura, ya que la intérprete deducirá qué tan alto o qué tan bajo canta una altura, dependiendo de qué tan alto o qué tan bajo esté escrita la cabeza de la nota; además, esta notación es una representación de ese rasgo de libertad que posee el personaje de Atenea:

II: ATENEA
Adagio expresivo

p

So - pla el vien - to y a - ra - pez - co.

Comienzo de la parte 2: p. 2 de la partitura.

Y pres - to ci - nó - fo en la ple - ni - tud de la hos - ti - rí - a. de la hos ti - rí - a

mp recitar como con nostalgia

¡Atenea! ¡Atenea!... la herosma Atenea... *ff*

¡CUAL A-VE FE-NIX, Y CON ALC-MA Y E - GRO - CI-JO!

mf

ta - ño las pa - mac - nas de la dul - ce s - pre - ce - nia, s - pre - ce - nia. - //

Fragmento de la parte 2: p. 3 de la partitura

También hago uso de algunos fonemas del Alfabeto Fonético Internacional (AFI), con el fin de aprovechar esta herramienta que nos enseñó la maestra Martínez; además, estos fonemas aportan un tercer contraste al texto: texto original alterado, frases añadidas por mí y fonemas en grafía AFI:

[æ]: Su abertura es casi abierta, lo que significa que la lengua se sitúa algo más hacia arriba que para una vocal abierta.

- Su localización vocálica es anterior, lo que significa que la lengua se sitúa tan adelante como sea posible en la boca sin crear una constricción que se pueda calificar como consonante.

- Es una vocal no redondeada, lo que significa que los labios no protuberan hacia adelante.

[ø]: Su abertura es entre casi cerrada e intermedia, más cerrada que œ.

- Su localización es anterior, lo que significa que la lengua se sitúa tan adelante como sea posible en la boca sin crear una constricción que se pueda calificar como consonante.

- Es una vocal redondeada, lo que significa que los labios están abocinados y sus superficies interiores expuestas.

[œ]: Su abertura es entre abierta y semi-cerrada, más abierta que [ø], lo que significa que la lengua se sitúa a medias entre una vocal casi abierta y una vocal intermedia.

- Su localización vocálica es anterior, lo que significa que la lengua se sitúa tan adelante como sea posible en la boca sin crear una constricción que se pueda calificar como consonante.

- Es una vocal redondeada, lo que significa que los labios están abocinados y sus superficies interiores expuestas.

[ã]: representa una vocal nasal.

ä: vocal abierta central no redondeada.

mp *p* *f* *mp* *ff* 10"

[a] [æ] - [U] - [ø] - [œ]

Detailed description: This musical notation shows a series of notes on a staff. Above the staff, dynamic markings are placed: *mp* above the first note, *p* above the second, *f* above the third, *mp* above the fourth, and *ff* above the fifth. A horizontal line with a double bar at the end spans from the start of the fifth note to the end of the staff, with "10" written above it. Below the staff, phonemes are aligned with the notes: [a] under the first, [æ] under the second, [U] under the third, [ø] under the fourth, and [œ] under the fifth. There are hyphens between [æ] and [U], between [U] and [ø], and between [ø] and [œ].

Primer fragmento donde se muestra el uso de algunos fonemas AFI: p.3 de la partitura.

senza vibrato

p *mp* *p* ca. 12"

[æ] [œ] [ã] [æ]

Detailed description: This musical notation shows a series of notes on a staff. Above the staff, the instruction "senza vibrato" is written. Dynamic markings are placed: *p* above the first note, *mp* above the second, and *p* above the third. A horizontal line with a double bar at the end spans from the start of the fourth note to the end of the staff, with "ca. 12" written above it. Below the staff, phonemes are aligned with the notes: [æ] under the first, [œ] under the second, [ã] under the third, and [æ] under the fourth.

ff

!A - TE - NE - A [æ] [ã] [œ]

Detailed description: This musical notation shows a series of notes on a staff. Above the staff, the dynamic marking *ff* is placed. Below the staff, the phonemes are aligned with the notes: !A under the first, TE under the second, NE under the third, A under the fourth, [æ] under the fifth, [ã] under the sixth, and [œ] under the seventh. There are hyphens between !A and TE, between TE and NE, and between NE and A.

Segundo fragmento donde se muestra el uso de algunos fonemas AFI: p.4 de la partitura

2.3. Descripción de procesos internos y experiencias personales

Al comienzo del curso me sentí bastante perdido, debido a que la escritura para canto contemporáneo, especialmente para solista es algo muy complejo. Me tomó mucho tiempo entender las funciones de muchos símbolos y notaciones, aunque sí había escrito para este instrumento, tanto solista con acompañamiento como para coro mixto con acompañamiento instrumental, como mis obras “Diéxodos” Op. 2 para coro mixto y orquesta de cuerdas y “Salmo 23” Op. 5 para soprano y piano, así como algunas adaptaciones de música sacra que me han

solicitado por encargo. En aquel momento estaba vacío de ideas, hasta que, un día, la psicóloga Luz Estella Fernández, quien es una de mis alumnas de violín me contó acerca de su paciente Alberto, como un ejemplo de superación personal. En ese entonces me surgió la idea de hacer una obra basada en la condición psiquiátrica de dicho joven. Luego fui a la casa de Alberto, quien nos atendió muy formalmente en compañía de su madre. Allí tuve una reunión con él, quien me contó que, en sueños, observa personajes y lugares mitológicos. Esto significa que la esquizofrenia de este paciente está basada en visiones, y no en ataques o comportamientos agresivos. Fue una reunión bastante cálida y acogedora. Alberto es una persona que transmite paz y seguridad, además que es muy inteligente. Todo lo que Alberto me contaba lo apunté en una libreta (la cual lamentablemente perdí meses después en un aguacero del cual no pude escamparme). Una vez terminada la reunión, su madre me dio la autorización para usar la información proporcionada por Alberto y así comenzar la escritura de la obra.

A pesar de que el cantante sea una representación del joven Alberto, la obra la escribí para soprano solista y no para tenor, ya que quise aprovechar los recursos que la maestra Beatriz Elena Martínez compartió en clase sobre su instrumento.

2.4. Referentes de textos, audios y partituras

En una de las clases del curso “Práctica Específica” escuchamos la obra de Luciano Berio *Sequenza III*, para soprano solista. Era la segunda vez que escuchaba esta obra, ya que, el semestre anterior en clases de Historia de la Música la conocí. La primera vez que escuché dicha obra me hizo recordar un video en YouTube que vi tiempo atrás, donde se simulaban sonidos que una persona con esquizofrenia auditiva podría escuchar. La sensación fue aterradora. Este

tipo de grabaciones (u obras acusmáticas, si es que pueden llamarse de ese modo) son creadas con fines terapéuticos, ya que estas son enseñadas a los pacientes esquizofrénicos para que ellos sepan cómo comportarse ante un episodio de esquizofrenia y así tomar el control de la situación, con el fin de concientizarlos de que lo que ellos experimentan es nada más es producto de una patología, mas no hace parte de la realidad. Cuando escuché por primera vez la obra de Berio sentí lo mismo que experimenté escuchando la simulación sonora anteriormente descrita; tanto, que al finalizar la clase le dije a la profesora de historia acerca de la relación que había visto entre la simulación y la grabación de *Sequenza*. Considerando todo este contexto relacionado, más el caso de Alberto fue cuando tomé la decisión de iniciar la escritura de esta obra.

2.5. Conclusiones de aprendizaje

Aprendí nuevas técnicas extendidas para voz solista, nuevas notaciones y un nuevo estilo dentro de la música contemporánea. Todos esos conocimientos adquiridos los utilicé de una manera equilibrada para transmitir las ideas obtenidas del caso del joven Alberto; por ejemplo, el equilibrio que hay entre el tratamiento del texto (el cual está alterado en su semántica), el manejo de algunos fonemas AFI y los textos cortos agregados por mí hacen que esta pieza tenga tres momentos contrastantes en la dimensión del texto. Estos tres materiales se ayudan entre sí para, no sólo agregar variedad, sino también para representar un aspecto extramusical que tiene que ver con tres aspectos que pude percibir en la vida de Alberto: un aspecto ilógico-distorsionado (para nosotros), el cual está representado en la modificación de las sílabas de las palabras de los poemas, lo cual genera, en cierta forma, un nuevo lenguaje un tanto difícil de comprender; el

cual, si queremos entender, debemos prestar mucha atención para poder captar algo que podamos ordenar y así descifrar ese mensaje que ha sido alterado. Este mensaje un poco difícil de entender representa lo que Alberto ve en sus sueños, en su mundo mágico, lo cual, a simple vista no tiene sentido para el otro. El segundo aspecto es el lado exótico de la enfermedad: las visiones, lo sobrenatural, lo místico, representado por los fonemas AFI, los cuales, algunos de ellos no son utilizados en nuestro idioma, por lo que resulta ser extraño y novedoso; además, estos agregan variedad tímbrica. Y el último aspecto es el lado lógico, cuando Alberto no está experimentando sus episodios, lo cual está representado en los textos añadidos por mí, aunque dichos textos están escritos en el contexto de lo que narran los poemas y en algunas cosas más que Alberto ve en sus visiones (como naves espaciales), también contienen algunas cosas reales que Alberto hace en su profesión (como algunos términos técnicos dentro de la informática como “quinientos terabits”). A pesar de que estos últimos textos sean cortos, tienen una gran importancia, ya que, a pesar de que el joven padezca de esta patología, él tiene una vida normal; es decir, una parte que todos nosotros podemos entender, al fin y al cabo.

Otra de las maneras en las que empleé los conocimientos adquiridos en el curso de Práctica Específica VII en esta obra fue en el campo de las alturas y la notación; por ejemplo, en la primera parte (Zeus) tanto la notación como las alturas evocan un carácter agresivo: el uso de los intervalos de cuarta y quinta justa, los fragmentos de texto recitados con ímpetu, los *vibratos* amplios y algunas alturas mantenidas por largos períodos de tiempo en dinámica *forte*. Todo esto responde de igual manera al carácter del personaje representado. Este mismo tipo de representación ocurre con la segunda parte con el personaje de Atenea, el cual es bastante

contrastante con el anterior, ya que este personaje es más apacible, más sereno, más libre. Esto se ve representado en un monograma en vez de un pentagrama, el cual sirve para crear el aspecto de la proporcionalidad en los ámbitos de los registros; a su vez, hay textos que deben ser recitados con un carácter tranquilo y con dinámica *piano*. Cabe resaltar que este es uno de los personajes favoritos de Alberto, personaje que le transmite seguridad y paz.

2.6. Referencias de las obras, textos, grabaciones y partituras citadas

Berio, Luciano. (1968). *Sequenza III*. Londres. Universal Editions.

“CARDELLI”. (2016, 23 de octubre). *Atenea. Mundo Poesía*. Recuperado de

<http://www.mundopoesia.com/foros/temas/atenea.48103/>

Martin, Ruben [Ruben Martin]. (2016, 13 de marzo). *¿Qué Escucha un Esquizofrénico?*

[Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=-yf6qtKAeWo>

Ovejero, Iñigo [Iñaki Bécquer]. (2016, 28 de febrero). *Poema a los dioses*. Recuperado de

<http://poesiadeibecquer.blogspot.com/>

3 – Tres Montañas en Archenland Op. 19

Semestre de composición:	2016-1, 2017-1
Maestro asesor:	Fernando Mora – Johann Hasler
Designación en el portafolio:	Obra para instrumento armónico
Instrumentación:	Piano
Duración aproximada:	12 minutos

3.1. Descripción general

“Tres Montañas en Archenland Op. 19” es una obra para piano en tres movimientos, compuesta durante los cursos de *Práctica Específica* V (2016-1) y VII (2017-1), bajo la tutoría de los maestros Fernando Mora Ángel y Johann Hasler, quienes enfocaron sus cursos en espectralismo y trabajo modal respectivamente. La obra está inspirada en la geografía ficticia del libro “El Caballo y el Muchacho” (1954) del medievalista, apologista cristiano, crítico literario y novelista inglés, C.S. Lewis (1898 – 1963). Este libro pertenece al tomo número tres (en orden cronológico, o el número cinco en orden de publicación) de la famosa saga de literatura infantil y

juvenil “Las Crónicas de Narnia”³. El nombre de esta obra se debe a los tres referentes geográficos que tomé para esta obra, que son precisamente tres montañas ubicadas en el reino de Archenland (situado al sur de Narnia), los cuales tienen una gran importancia dentro del desarrollo de la trama del libro ya mencionado. Tales montañas son llamadas: El Monte *Pire*, las Montañas Septentrionales y el Pico de las Tormentas. En cada uno de los movimientos utilizo diferentes materiales escalísticos, melódicos, armónicos y tímbricos para dibujar cada una de estas montañas.

Esta obra está dedicada a Douglas Gresham, quien es uno de los hijastros de Lewis; además es un actor británico de teatro y doblaje, biógrafo, productor de cine y co-productor de las adaptaciones cinematográficas realizadas por Walt Disney Pictures: “El León, La Bruja y el Ropero (2005), “El Príncipe Caspian” (2008), y por Twentieth Century Fox: “La Travesía del Viajero del Alba” (2010).

3.2. ANÁLISIS GENERAL

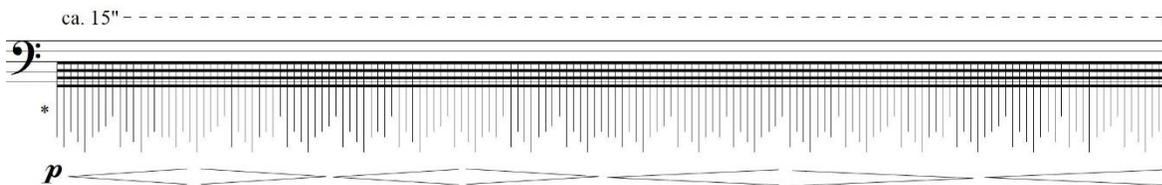
I – El monte *Pire*: Compuesto para el parcial final de Práctica Específica VII, por lo que fue el último movimiento en escribirse. Acorde con lo narrado al final del libro, un juglar narra la historia interesante del monte *Pire*. Según Sammons (2004), es una “montaña creada cuando Olvin el Rubio [rey de Archenland] luchó contra el gigante de dos cabezas, *Pire*, convirtiéndolo

³ Los libros que componen la saga de “Las Crónicas de Narnia” son: “El León, La Bruja y el Ropero” (1950), “El Príncipe Caspian” (1951), “La Travesía del *Viajero del Alba*” (1952), “La Silla de Plata” (1953), “El Caballo y el Muchacho” (1954), “El Sobrino del Mago” (1955) y “La última Batalla” (1956). Este último libro recibió en 1956 la *Carnegie Medal*, que consiste en un premio que se otorga anualmente al libro infantil/juvenil más destacado del año.

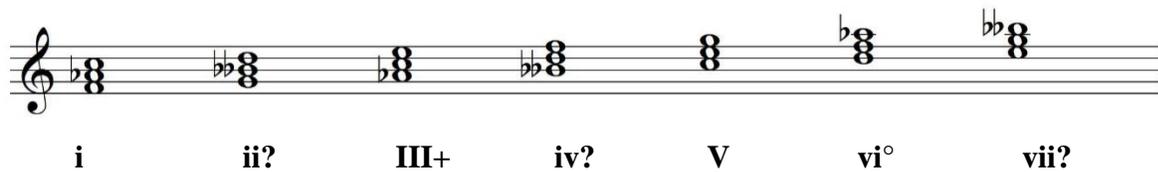
en piedra”. Esta montaña fue usada muchas veces por los personajes principales como un punto geográfico estratégico para llegar al reino de Archenland.

El material musical en este movimiento imita la lucha entre el rey *Olvin* y el gigante *Pire*. Este movimiento comienza con un efecto en la mano izquierda, que consiste en la ejecución lo más rápido posible de alturas indefinidas en la parte más grave del piano sin altura definida. Este efecto aparece de igual manera como acompañante en otros momentos del movimiento:

“El Monte *Pire*”, ejecución rápida en mano izquierda: p. 1 de la partitura.



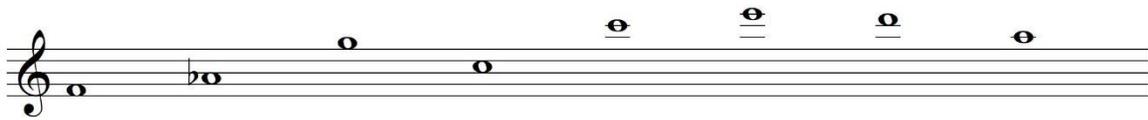
Luego, es expuesto el *Leitmotiv* de *Pire*, construido usando una escala artificial, conformada por los tetracordios 1+1/2+1/2 y 1 1/2 tomando como altura “tónica” FA:



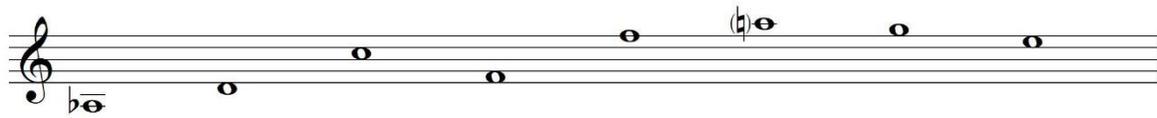
Enarmonizando el SI doble bemol por facilidad en la lectura, la escala queda así:



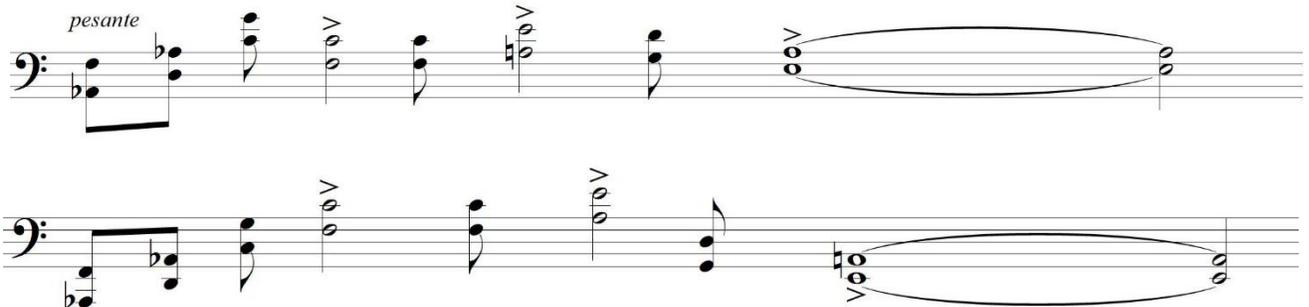
Sobre el anterior material escalístico se construye el *Leitmotiv de Pire*, el cual está formado por dos melodías simultáneas, escritas homófonamente, formando intervalos paralelos de quinta justa y cuarta justa. El aspecto rítmico, no solo de este movimiento, sino de la obra completa es proporcional. Estas dos melodías representan las dos cabezas del gigante:



Melodía de la cabeza 1 del gigante *Pire*.



Misterioso (♩=65)



Melodía de la cabeza 2 del gigante *Pire*.

“El Monte *Pire*”, Exposición del *Leitmotiv del gigante Pire*: P. 1 de la partitura.

Después es expuesto el *Leitmotiv del rey Olvin* de Archenland, formado por una escala de FA# dórico, el cual está acompañado por el efecto de tocar notas en la parte más grave del piano lo más rápido posible:

Maestoso (♩=65)

con autoridad
with authority



“El Monte *Pire*”, exposición del *Leitmotiv* del rey Olvin de Archenland: p. 2 de la partitura

Los temas de *Pire* y de Olvin se repiten en la siguiente sección (*Moderato*). Aquí se resalta el acorde de tónica de cada una de las escalas de los *leitmoves*: un acorde de FA menor para el tema del gigante, y un acorde de FA# mayor para el tema del rey:

Moderato (♩ = 80)

pesante, un poco agresivo
pesante, a bit aggressive

The first system of the musical score consists of four staves. The top two staves are treble clefs, and the bottom two are bass clefs. The key signature has one flat (B-flat). The tempo is Moderato with a quarter note equal to 80 beats per minute. The first two staves have a forte (*ff*) dynamic marking. The music features a series of notes with accents (v) and slurs. The bottom two staves show a sustained chord with a dynamic marking of *ff*. Below the staves, there are markings for *8va* and *8va* with a downward arrow, and a *Lead* marking. A small asterisk is located at the end of the system.

“El Monte *Pire*”, re-exposición del tema de *Pire* con refuerzo del acorde tónica: p. 3 de la partitura.

The second system of the musical score consists of four staves. The top two staves are treble clefs, and the bottom two are bass clefs. The key signature has two sharps (F# and C#). The tempo is Moderato with a quarter note equal to 80 beats per minute. The first two staves have a forte (*ff*) dynamic marking. The music features a series of notes with accents (v) and slurs. The bottom two staves show a sustained chord with a dynamic marking of *ff*. Below the staves, there are markings for *8va* and *8va* with a downward arrow, and a *Lead* marking. A small asterisk is located at the end of the system.

“El Monte *Pire*”, re-exposición del tema de Olvin con refuerzo del acorde tónica: p. 4 de la partitura.

En las siguientes secciones represento la batalla final entre ambos personajes. En *el Allegro*

Guerriero ambos temas son expuestos en corcheas, en una métrica de $\frac{5}{4}$:

Allegro guerriero (♩ = 137)

ff con violenza
wih violence

8^{vb}

“El Monte *Pire*”, re-exposición de los *Leitmotiv e* de *Pire* y Olvin: P. 4 de la partitura.

El tema de Olvin para por algunas transposiciones, simulando el momento de la batalla donde este personaje se ve afectado por su enemigo:

“El Monte *Pire*”, transposición 8 del tema de Olvin: P. 5 de la partitura.

De igual forma, el tema de *Pire* también sufre transposiciones:

“El Monte *Pire*”, transposición 8 del tema de *Pire*: p. 5.

La sección del *Vivacissimo Violento* es la última parte del movimiento. Aquí es donde el *Leitmotiv* de *Pire* pierde fuerza, al perder una altura en cada repetición. Esto se nota en los

cambios métricos que van desde el $\frac{10}{8}$ hasta el $\frac{2}{8}$, mientras que el de Olvin prevalece, por lo que se mantiene siempre en $\frac{10}{8}$ sin perder ninguna de sus notas.

El movimiento termina con la victoria del rey Olvin, quien convirtió al gigante e dos cabezas en el imponente monte *Pire*. Para dar un final, refuerzo la tónica del rey y expongo por última vez su *Leitmotiv*, exhibiendo al ganador de la batalla.

Vivacísimo violento (♩ = 270)
con agallas
with guts

The image displays a musical score for a piano and violin. The tempo is marked 'Vivacísimo violento' with a quarter note equal to 270 beats per minute. The performance instruction is 'con agallas with guts'. The score is written in a key with one flat (B-flat) and a 10/8 time signature. It consists of three systems of music. The piano part is in the left hand, and the violin part is in the right hand. The piano part features a steady eighth-note accompaniment, while the violin part has a more melodic line with accents. The dynamic marking is 'ff sempre' (fortissimo sempre). The score ends with a final cadence in the piano part.

“El Monte *Pire*”, fragmento de la sección *Vivacísimo violento*. p. 6

fff possible

8^{va}

fff possible

Leo.

*

Lento (♩ = 55)

muy sereno
very serene

8^{va}

p

Leo.

p

morendo

pp

ppp

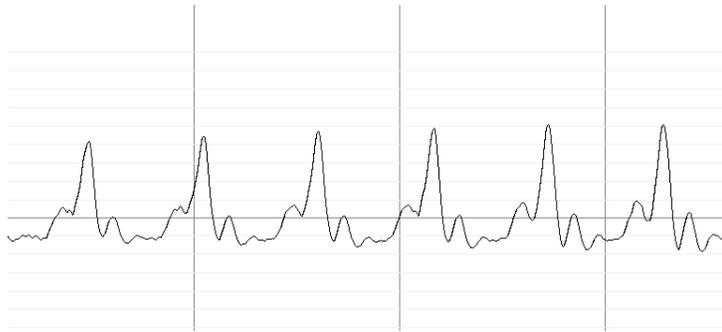
ppp

“El Monte Pire”, final, p. 9 de la partitura.

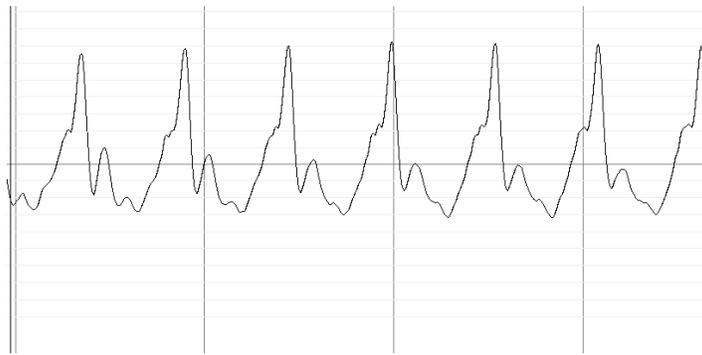
II – Las Montañas Septentrionales: Es una gran cordillera que separa a Archenland del gran desierto de Calormen. En dicha cordillera se encuentra el Monte *Pire*, El Pico de las Tormentas, así como otros lugares mencionados en el libro. En la narrativa no se describen cómo son las montañas septentrionales; sin embargo, una de las referencias que el libro “El Caballo y el Muchacho” hace al respecto es la siguiente:

“Después está el desierto. Ya nos las arreglaremos allí, no temas. Porque entonces tendremos las montañas septentrionales a la vista. ¡Piénsalo! ¡Narnia y el norte nos esperan! Nada nos detendrá, aunque me alegraré cuando hayamos dejado atrás Tashbaan. Tú y yo estamos más seguros lejos de las ciudades”

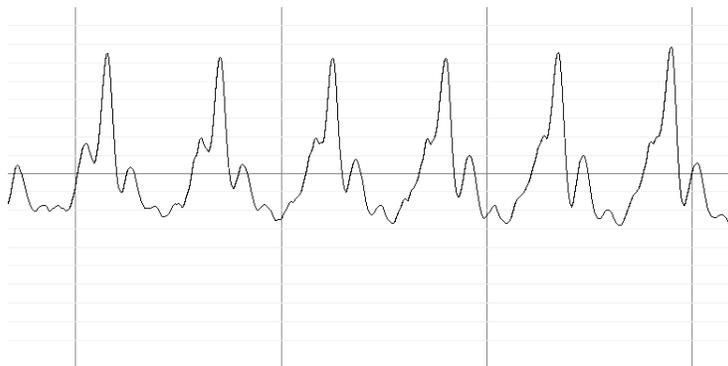
Este movimiento fue el primero en ser compuesto, el cual presenté para el examen final de Práctica Específica V (espectralismo), curso dictado por el maestro Fernando Mora. Este movimiento contiene siete partes, inspiradas en siete diferentes contornos de ondas de la grabación de un *shofar*: un cuerno de carnero que es usado en el ámbito litúrgico del judaísmo. La grabación que empleé como materia prima la obtuve de internet. Una vez que el archivo fue descargado a mi ordenador, lo trasladé al programa “Sonic Visualizer”: un *software* especial para visualizar el sonido, ya sea por medio de espectro o por onda; después amplifiqué visualmente la onda para extraer de allí once diferentes muestras de varias partes del archivo. Lo que estaba buscando en estas muestras no era el sonido, sino en el ámbito visual; es decir, en el contorno de la onda, ya que se parecen mucho a las ondulaciones de una cordillera:



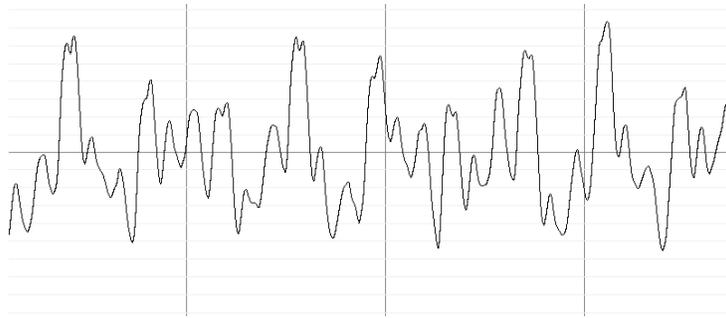
Muestra 1.



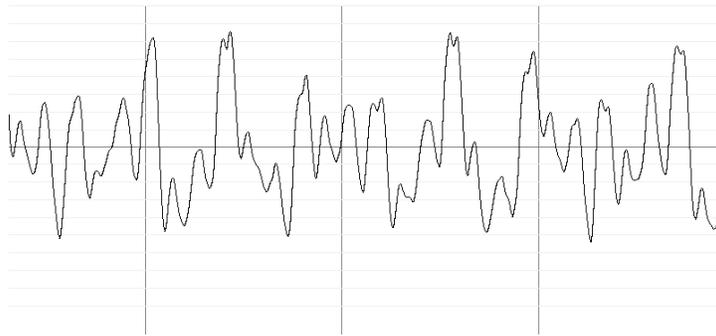
Muestra 2.



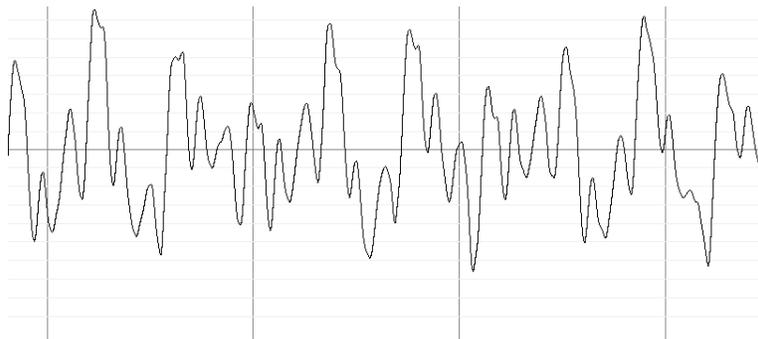
Muestra 3.



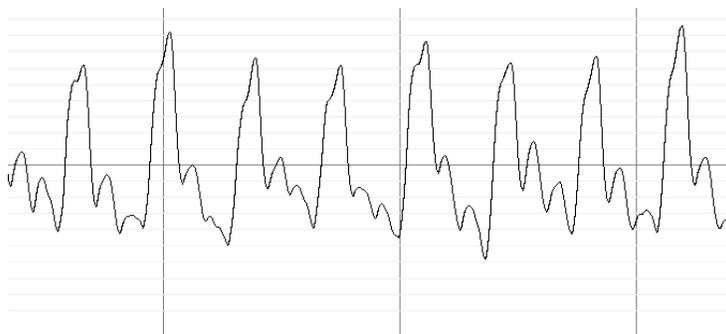
Muestra 4.



Muestra 5.

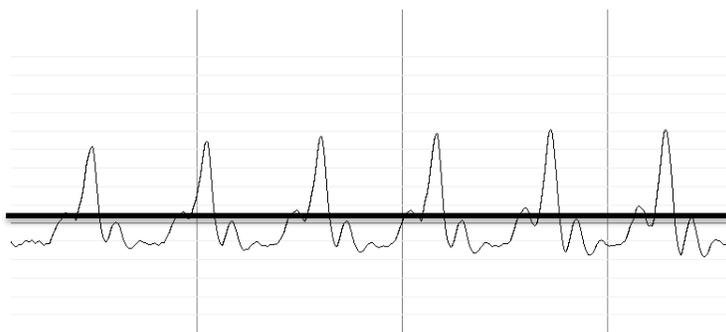


Muestra 6.



Muestra 7.

Luego, tomé varias hojas pentagramadas y las ubiqué encima de la pantalla del ordenador, de tal modo que se viera cada muestra a través del papel, con el fin de marcar la trayectoria de cada onda en el pentagrama y así obtener alturas donde estuvieran los picos o vértices. La línea horizontal que está en la mitad de la muestra la ubiqué en el medio de dos pentagramas:

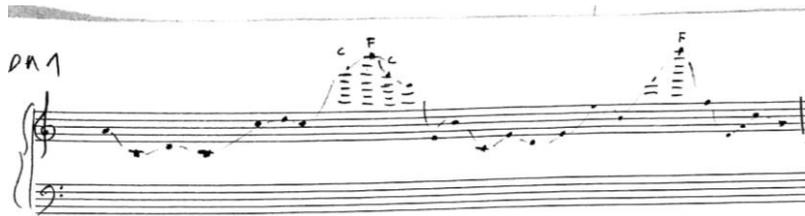


Ejemplo de muestra 1 con línea horizontal resaltada.

Las ondas más pequeñas arrojaron notas dentro del pentagrama, mientras que las notas obtenidas con las ondas amplias eran de un registro bastante agudo o bastante grave, tanto, que se salían del registro del piano, lo cual fueron simplificadas y acomodadas dentro de la tesitura del instrumento.



Muestra 1 original con alturas reales.



Muestra 1 original con alturas simplificadas.

Debido a la corta longitud de las ondas, la muestra 1 la re-escribí en cancrizante; las muestras 2,4 y 5 las re-escribí en espejo, mientras que las muestras 3, 6 y 7 en espejo cancrizante. Esto agrega desarrollo al material de alturas:

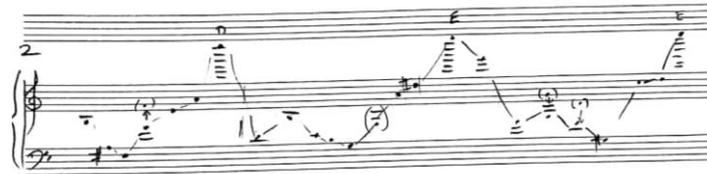


Muestra 1 original en cancrizante simplificada.



Muestra 2 original con alturas reales.

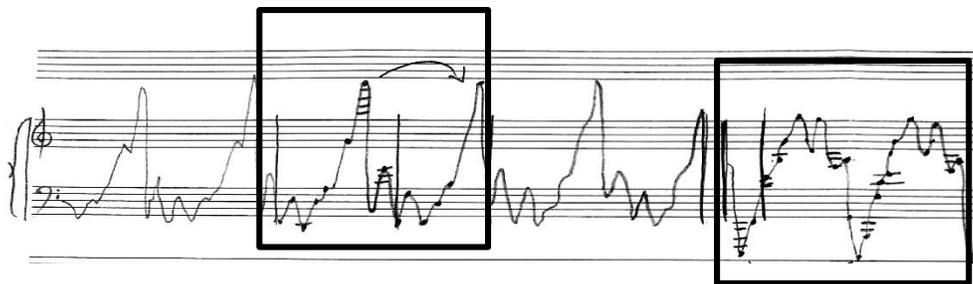
Muestra 2 invertida con alturas reales.



Muestra 2 original simplificada

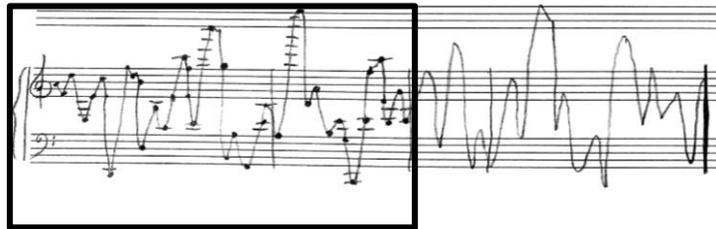


Muestra 2 en espejo simplificada

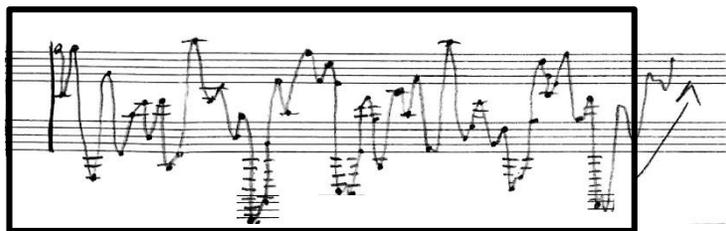


Muestra 3 original con alturas reales.

Muestra 3 en espejo cancrizante con alturas reales.



Muestra 4 original con alturas reales.

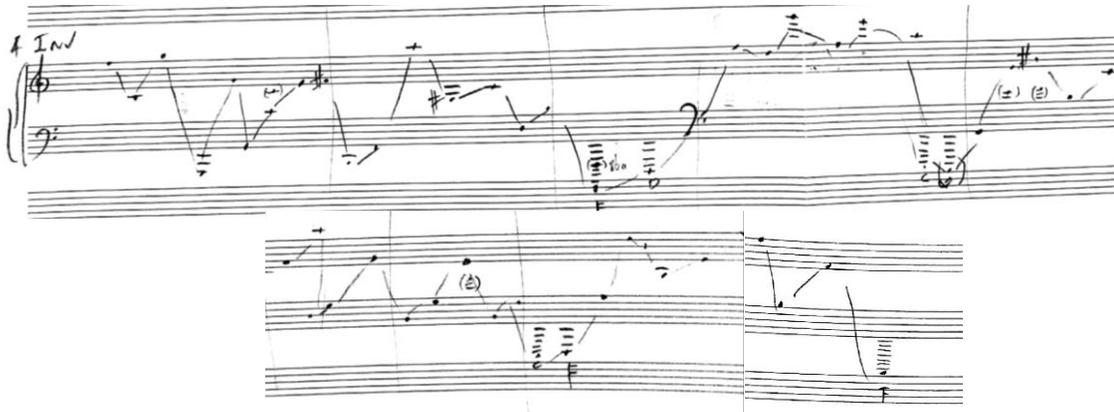


Muestra 4 en espejo con alturas reales.

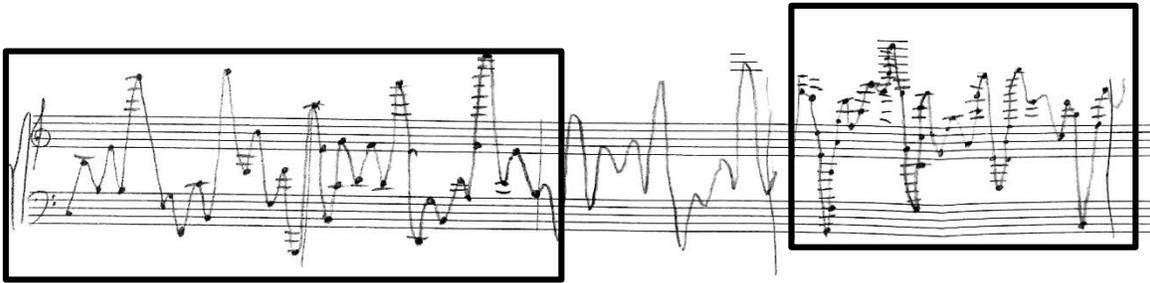


Muestra 4 original simplificada.

Por un error de distracción en la elaboración de la muestra 4 en espejo surgieron más alturas que en la muestra 4 original. Este error consistió en que, a la hora de calcar esta muestra en la hoja pentagramada me sobrepasé a la onda siguiente (que por cierto no es la muestra 5). Este error lo aproveché para generar cierta variedad entre la muestra 4 original y la muestra 4 en espejo:

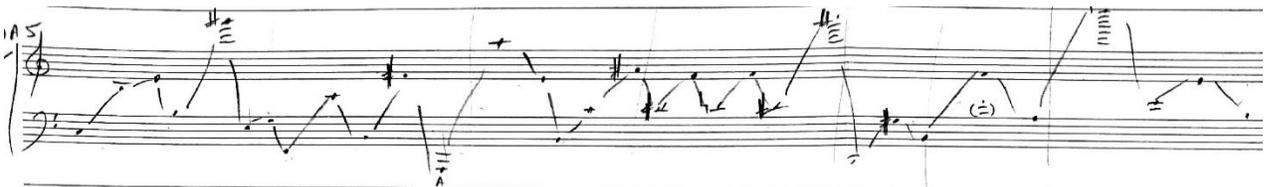


Muestra 4 en espejo simplificada.



Muestra 5 original con alturas reales.

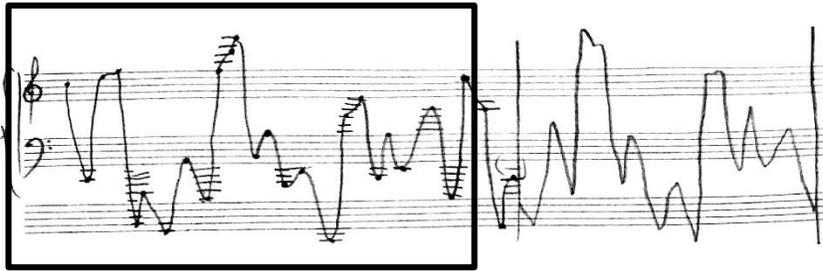
Muestra original 5 en espejo con alturas reales.



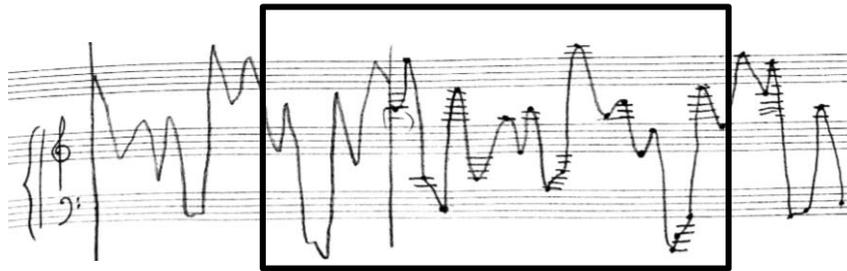
Muestra 5 original simplificada.



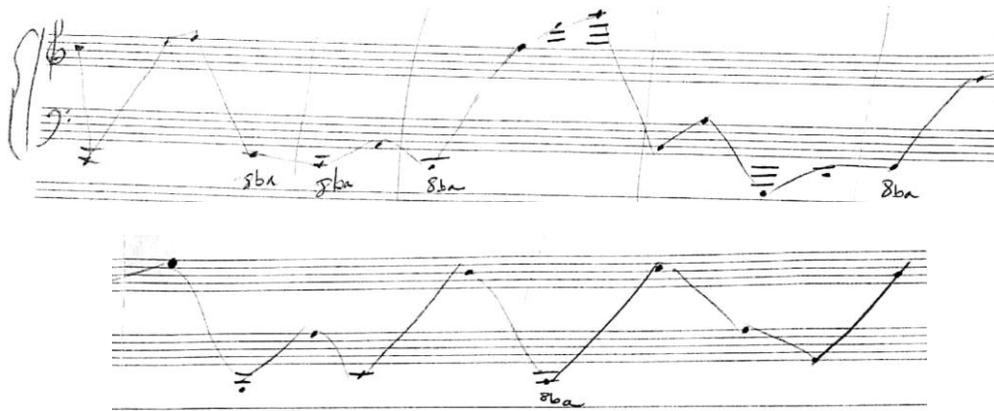
Muestra 5 en espejo simplificada.



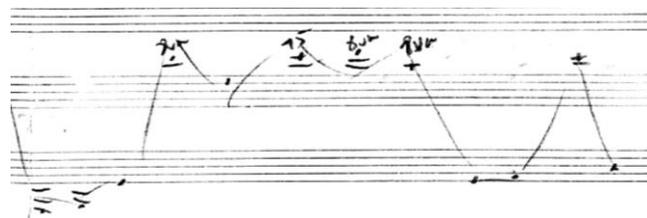
Muestra 6 original con alturas reales.



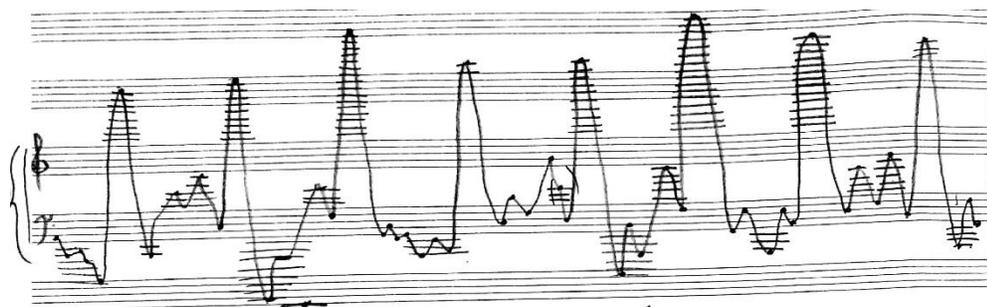
Muestra 6 en espejo cancrizante con alturas reales.



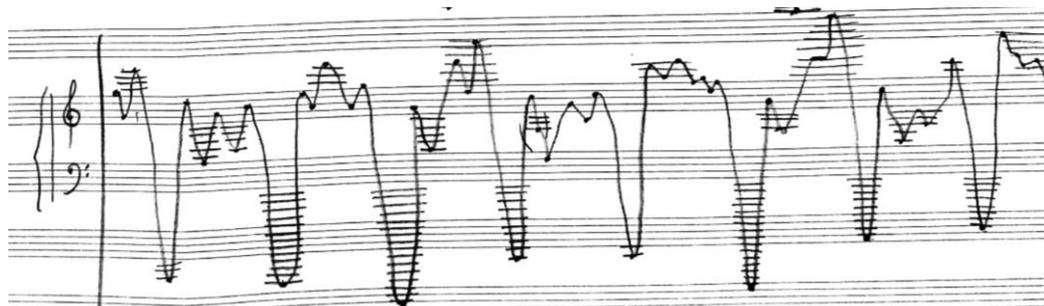
Muestra 6 original simplificada



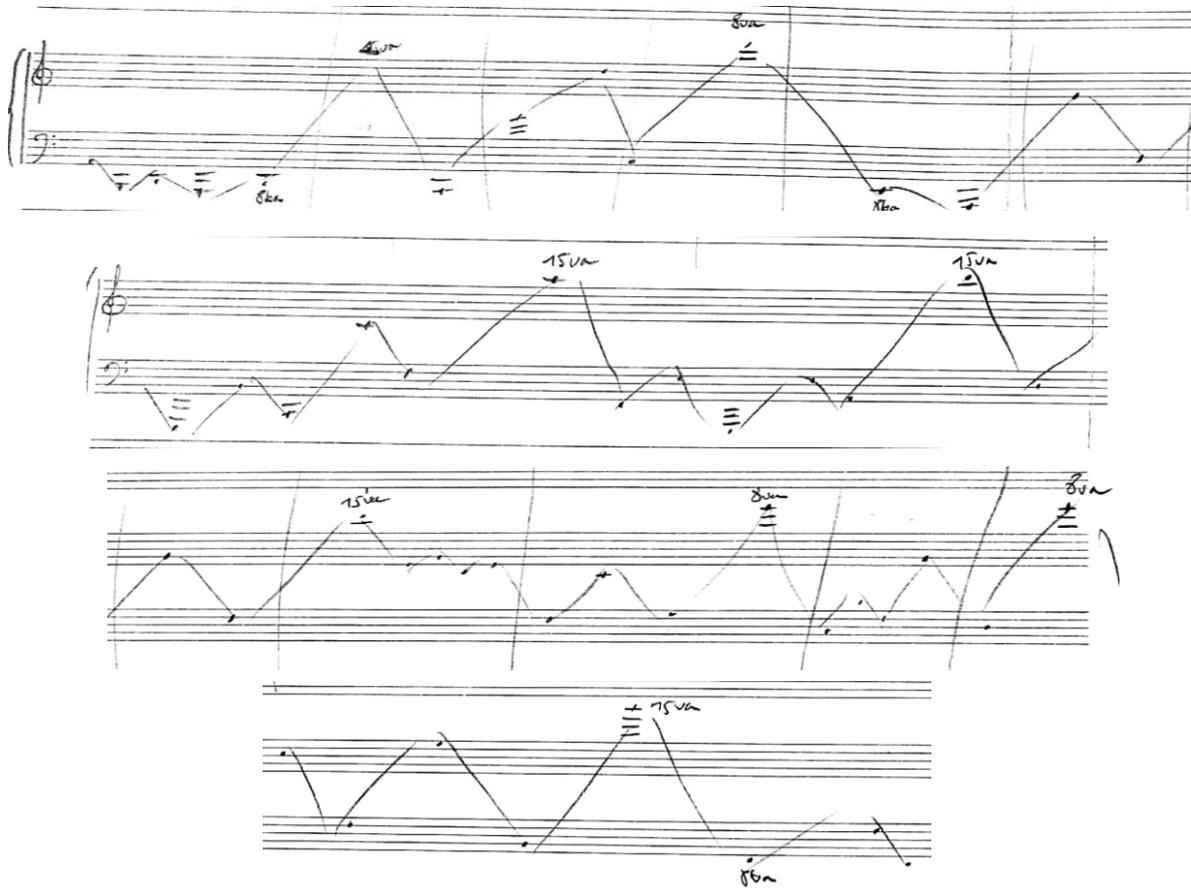
Muestra 6 en espejo cancrizante simplificada.



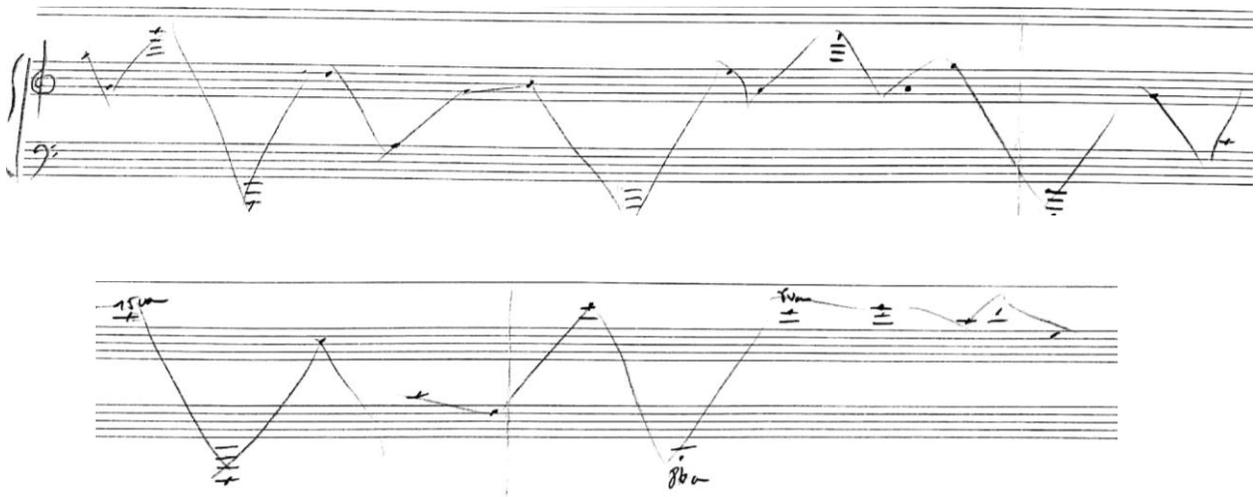
Muestra 7 original con alturas reales.

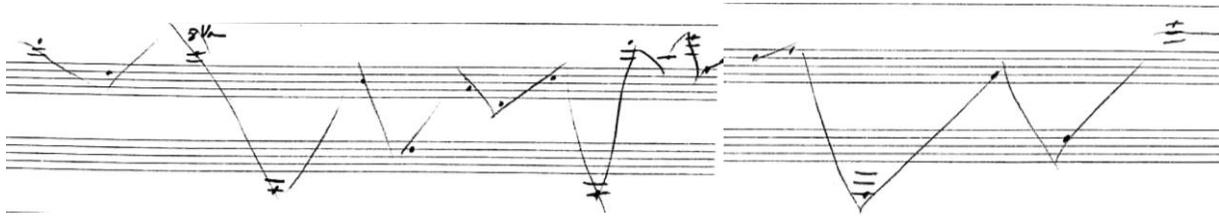


Muestra 7 en espejo cancrizante con alturas reales.



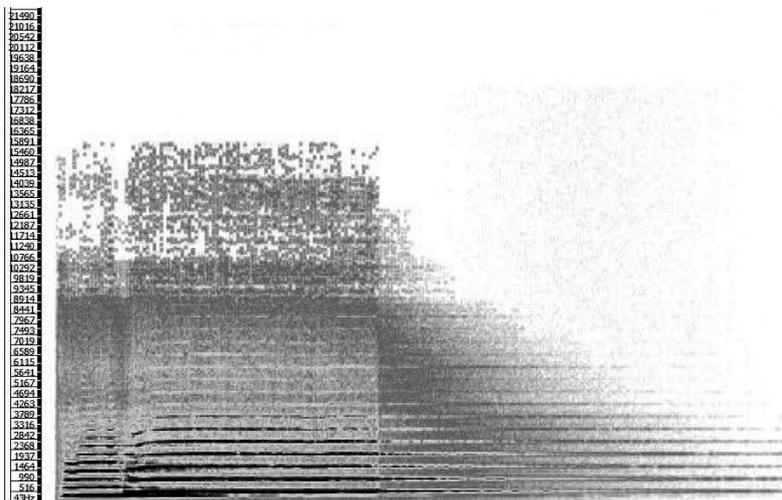
Muestra 7 original simplificada.





Muestra 7 en espejo cancrizante simplificada.

Luego de obtener las siete muestras, las cuales arrojaban alturas diatónicas; es decir, notas en las teclas blancas del piano, busqué la manera de agregar alteraciones. Para ello analicé los armónicos de la grabación del *shofar* en el mismo software, pero esta vez en modo espectro, con la finalidad de estudiar los armónicos. Descubrí que, en dichos armónicos había alturas adicionales a la escala diatónica: **SOL#**, **LA#**, **DO#** y **FA#**. Luego consideré que dichas notas alteradas no eran suficientes, por lo que recurrí a la grabación de otro sonido: un triángulo (la cual tomé también de internet); sin embargo, esta nueva grabación solamente me arrojó en sus armónicos una nota alterada: **RE#**; sin embargo, esto fue suficiente para mí. Al final obtuve siete muestras de contorno de onda y cinco alteraciones.



Espectro de la grabación de un *shofar*.



Espectro de la grabación de un triángulo.

A cada muestra le agrego un sostenido, siguiendo este orden: **SOL#**, **LA#**, **DO#**, **FA#** y **RE#**; por ejemplo: la muestra 2 tiene la primera alteración del orden, por lo que la muestra 3 tendrá la primera alteración más la siguiente (es decir, **SOL#** y **LA#**). La muestra 1 no tiene alteraciones, mientras que las muestras 2,3,4,5 y 6, sí. La muestra 7 también tiene todos los sostenidos del orden, pero a partir de la mitad voy eliminando alteraciones, hasta dejarla sin ninguno hasta el final del movimiento.

El aspecto rítmico.

El ritmo depende de ciertos indicios de agrupaciones que pude ver en cada muestra. El ritmo en este movimiento en general se compone de *accelerandos* y *ritardandos* escritos, corcheas y una que otra blanca. Comienzo exponiendo la muestra original, y después de la línea vertical punteada aparece la misma muestra, ya sea en inversión, espejo o espejo cancrizante, dependiendo de qué tipo de inversión apliqué al desarrollo de cada muestra, según la explicación dada anteriormente. Después de cada silencio de negra comienza una nueva muestra. La expresión *Lento e montuoso* significa “lento y montañoso”. Esta expresión se mantiene durante todo el movimiento:

Lento e montuoso

The musical score consists of two systems of piano music. The first system is marked with a box containing the number '1'. It begins with a piano (*p*) dynamic in the treble clef and a mezzo-forte (*mf*) dynamic in the bass clef. The music features a series of notes with a slur, followed by a section marked *f* and *f 8va*. The second system continues with dynamics *pp*, *p*, and *pp*, and includes a section marked *f 8va*. The score concludes with a double bar line and a fermata symbol.

“Las montañas septentrionales”, exposición de la muestra 1 original y de su inversión en cancrizante: p.10 de la partitura.

3

“Las montañas

mf (L - R)*

p

ff

8^{va-1}

8^{va}

8^{vb}

8^{vb}

Reo. *

septentrionales”, exposición de la muestra 3 original y de su inversión en espejo cancrizante. p. 11 de la partitura.

4

p

f

8^{va}

8^{va}

Reo.

* Reo.

“Las montañas septentrionales”, Exposición de la muestra 4 original y de su inversión en espejo: p. 11 de la partitura.

III – El Pico de las Tormentas: Acorde a lo descrito por Duriez en su “Guía Completa a Narnia” (2004), El pico de las Tormentas, o como él lo llama, “Cabeza de la Tormenta”, es un “pico distintivo en las montañas australes de Narnia. Las nubes acumuladas sobre el pico señalan la llegada del mal tiempo, y de ahí el nombre del monte” p. 199.

Este es el tercer y último movimiento de esta obra; sin embargo, fue el segundo que escribí. Fue hecho para el segundo parcial de Práctica Específica VII (trabajo modal), curso dictado por el maestro Johann Hasler. En este movimiento imito la sonoridad de los truenos, usando *clusters*, tanto en teclas blancas como en negras, efecto que, en algunos casos, es tocado con el brazo, la palma de la mano extendida, e inclusive en *glissando*. A este efecto se suma una melodía politonal, conformada por **LA** dórico y **FA#** frigio. A medida que avanza la obra, los modos van cambiando de mano, mientras que los *clusters* también van cambiando de teclas negras a teclas blancas:

moderadamente lento / Moderately slow ritenuto molto

ff

c.a. 3"

* cluster en teclas blancas con el antebrazo izquierdo, comenzando desde la primera tecla hasta donde abarquen los dedos extendidos
Cluster on white keys, starting from the first key to where the extended fingers reach.

fff possible
Ped.

“El Pico de las Tormentas”, p. 17, primer sistema, donde se puede observar que la melodía en modo **LA** dórico está en la mano derecha, mientras que la melodía en modo **FA#** frigio está en la mano izquierda.

moderadamente lento / Moderately slow ritenuto molto

8^{va}

ff

ca. 5"

fff possible

“El Pico de las Tormentas”, p. 17, segundo sistema, donde se puede observar que la melodía en modo **LA** dórico está en la mano izquierda, mientras que la melodía en modo **FA#** frigio está en la mano derecha.

moderadamente lento / Moderately slow

mf *p*

ca. 7"

mf

*cluster en teclas blancas con la palma de la mano extendida
Cluster on white keys, with outstretched palm

“El Pico de las Tormentas”, p. 18, primer sistema, donde se puede observar un *cluster* en teclas blancas con la palma de la mano extendida.

muy lento / very slow

f

ca. 6"

f

ca. 6"

ff
And.

* cluster en teclas negras con el antebrazo izquierdo, comenzando desde la primera tecla hasta donde abarquen los dedos extendidos
Cluster on black keys, starting from the first key to where the extended fingers reach.

“El Pico de las Tormentas”, p. 18, tercer sistema, donde se puede observar un *cluster* en teclas negras con el antebrazo.

ca. 5" ca. 5"

glissando

*
And.
mp

*glissando de cluster en teclas negras con la palma de la mano extendida, abarcando la mayor cantidad de teclas posibles.
glissando cluster on black keys, with outstretched palm, covering as many keys as possible.

“El Pico de las Tormentas”, p. 19, cuarto sistema, donde se puede observar un *cluster* en *glissando* en teclas negras con la palma de la mano extendida.

3.3. Descripción de procesos internos y experiencias

Esta obra representó para mí una serie de desafíos, en especial en el campo de las técnicas de composición, la notación y la técnica del instrumento. Con respecto al segundo movimiento (“Las montañas septentrionales”, que fue la primera en escribir) me llevó bastante tiempo el componerla, ya que, la primera versión que hice de ésta fue completamente a mano, ya que no contaba con el tiempo ni con los conocimientos suficientes de *software* de notación como para escribirla de una vez en formato digital. La idea de tomar la grabación de un *shofar* como materia prima surgió debido a que, por esas fechas, estaba terminando mi obra “David Melech” Op. 13, la cual tiene muchas influencias de la música y la cultura judía.

La primera versión de este movimiento (u opus en su momento) fue escrita a mano, ya que por ese entonces no contaba con los conocimientos necesarios para escribirlo directamente en el computador. Una vez pude transcribir la pieza a versión digital pude percatarme de que había una gran cantidad de información innecesaria, y que no era compatible con la idea que había concebido en mi mente; por ejemplo, indicaciones metronómicas de *tempo*, las barras punteadas que indican un posible tiempo fuerte, los corchetes de las agrupaciones irregulares (tresillos, quintillos, etc.) y algunas figuras rítmicas complejas. Las barras punteadas las eliminé, debido a que le quitaban libertad a los *accelerandos* y *ritardandos* escritos; además, añadía una dificultad enorme a la lectura, por lo que decidí eliminarlas.

También eliminé las indicaciones metronómicas y dejé solamente la indicación de “Lento montuoso”, con la intención de que el ritmo sea plenamente sin eventos acompasados; y con respecto a las agrupaciones irregulares, les eliminé el corchete de agrupación, con el fin de que

los *accelerandos* y *ritardandos* escritos sean pensados e interpretados de una manera más libre, sin la necesidad de estar pensando en un pulso. una técnica espectralista; mas bien, es una manera muy artesanal y sujeta a múltiples posibles interpretaciones, considerando que, las alturas arrojadas en el resultado dependieron del *zoom* de la pantalla, el tamaño de la hoja, el tamaño del pentagrama y el cálculo a pulso de las notas que quedaban por fuera del pentagrama, en especial a aquellas con muchas líneas adicionales.

En cuanto a “El Monte *Pire*”, en realidad, no posee una riqueza armónica interesante, ya que los materiales usados son bastante simples; sin embargo, esta obra me generó un sinnúmero de desafíos de notación, ya que esta fue la primera vez que escribí algo con notación proporcional, por lo que tuve que dedicarle mucho tiempo a estudiar y analizar muy bien *Finale*, que es el *software* que uso para escribir en ordenador. Esto me tomó un buen tiempo, alrededor de tres semanas en dominar este tipo de escritura.

“El monte *Pire*” fue el último movimiento en escribir. De este escribí dos versiones: la primera fue para la entrega final del curso de Práctica Específica, y la otra, para el portafolio de grado. La primera versión la consideré incompleta, debido a que el material armónico era poco interesante; e inclusive, dicha versión tenía solamente dos hojas de contenido musical escrito. Lo único novedoso era el efecto de tocar notas aleatorias en la parte superior del piano a una gran velocidad. Ni siquiera compuse esta versión pensando en la batalla entre el gigante y el rey.

Op. 12 J.N. TAPERS (2016)

Handwritten musical score for Op. 12 by J.N. Tapers (2016). The score is written on two systems of staves. The first system includes staves for piano (p), mezzo-piano (mf), piano fortissimo (fff), and a section marked "ritardando" and "dim. non". The second system includes staves for piano (p), mezzo-piano (mf), piano fortissimo (fff), and a section marked "ritardando" and "dim. non". The score is annotated with various performance instructions such as "ritardando", "dim. non", "fff sub", and "dissonant-schmerzhaft". It also features dynamic markings like "p", "mf", "ff", "fff", and "fff sub", and includes numerical annotations like "1-40", "1-50", and "1-70".

①

II LAS MONTAÑAS SEPTENTRIONALES

The Northern Mountains

Lento (♩=50)

The musical score is written for piano and consists of four systems of two staves each. The first system begins with a tempo marking of 'Lento (♩=50)' and a dynamic of 'p'. It features a sixteenth-note triplet in the right hand and a melody in the left hand. The second system includes a 'ritardando' marking and a fortissimo 'ff' dynamic. The third system starts with a tempo change to '♩=55' and includes dynamics of 'p', 'pp', 'f', and 'p'. It also features an 8va-1 marking and an 8-measure phrase. The fourth system begins with a mezzo-piano 'mp' dynamic and includes a sixteenth-note triplet and a triplet of eighth notes. Various articulation marks like accents and slurs are used throughout the piece.

“Las montañas septentrionales” versión en notación digital, versión 1.

II LAS MONTAÑAS SEPTENTRIONALES

The Northern Mountains

Lento e montuoso

1

p *mf* *f* *8va*

f *8va* *ff* *8va* *p* *pp* *p* *pp* *

2

pp *8va* *pp* *p* *ff* *8va* *mf* *8va* *p* *f* *p*

Lento.

*

“as montañas septentrionales” versión en notación digital, versión final.

Fue dos años después, en mayo de 2019 cuando re-escribí todo el segundo movimiento, considerando seriamente la leyenda que se escondía detrás de la historia del monte *Pire*. Fue en ese momento cuando re-estructuré la narrativa musical, añadiendo los ya nombrados *Leitmotiv es* a cada personaje y su interacción en base a la historia original. Fue un trabajo bastante extenuante y para nada fácil, del cual me siento muy satisfecho de haberlo logrado.

3.4. Referentes de textos, audios y partituras

La primera versión que hice a mano de “Las montañas septentrionales”, inspirada en cuanto a notación en la obra de Murail (1978) “Territoires de L’oubli”: una obra espectralista para piano con un alto grado de dificultad de lectura e interpretativa. Es por ello que la primera versión de mi obra contenía un alto grado de dificultad, no sólo en la interpretación y la técnica, sino también en la escritura. La obra era tan compleja que, estaba pensando en contratar a un copista para transcribirla en digital; además, por ese entonces no contaba con el tiempo suficiente para hacer ese trabajo por mis propias manos. Al final de cuentas tuve que hacer dicha transcripción yo mismo, pero esto ocurrió tres años después, durante mis vacaciones entre el semestre 2018-2 y 2019-1. Ya para ese entonces sí contaba con las capacidades y conocimientos necesarios para hacerlos. Tuve la oportunidad de consultar algunos libros de notación contemporánea para piano, como el “Non-Traditional Notation And Techniques In Student Piano Repertoire”, de Richmond (2013) y el Cuaderno de Iniciación al Piano Contemporáneo, de Sola, Fernández, Godoy, Villegas, Pérez y Rodríguez (2013), de donde obtuve toda la información para la notación de este movimiento, desde las figuras rítmicas no mensuradas (o las figuras rítmicas sin plica) hasta los

clusters, tanto los de palma extendida como los de antebrazo, material que me sirvió de mucha utilidad para escribir “El Pico de las Tormentas”.

El “Tratado de Notación de Música Contemporánea” de Pégamo (1973) me fue de utilidad para escribir de manera correcta las secciones de ejecución rápida e irregular en “El Monte *Pire*”. La edición del libro “El Caballo y el muchacho” que leí fue la primera edición de la editorial Destino, la cual me gusta mucho por su calidad de impresión; sin embargo, para encontrar las descripciones que no son explicadas con detalles en el libro “El Caballo y el Muchacho” utilicé algunos libros guía, como el “A Guide Through Narnia”, de Sammons (2004); y la Guía Completa de Narnia, de Duriez (2004).



TERRITOIRES DE L'OUBLI

pour piano

Tristan MURAIL

A $\text{♩} = 60$

pp *dim...* *ad lib, rall* *50* *poco accel* *70* *4" +* $\text{♩} = 60$ *mf* *mf* *dim...* *poco, rall* *56* *pp* *dim...*

© 1978 by EDITIONS TRANSATLANTIQUES
Paris

E.M.T. 1482

Tous droits réservés
pour tous pays

Primera página de Murail, Tristan (1978) *Territoires de L'oubli*.

3.5. Conclusiones de aprendizaje

Esta obra marcó un antes y un después en cuanto a mis conocimientos y habilidades de notación musical; de hecho, creo que ese es uno de los aspectos que hacen que esta obra haya sido atractiva para algunas personas a quienes se las he compartido previamente. Esta, además, es la primera obra en la que utilizo escritura no convencional. Mis obras anteriores a esta fueron escritas bajo notación tradicional; aunque de vez en cuando empleaba una que otra figura inusual; de igual manera, adquiriré nuevas habilidades para escribir en *Finale*, herramientas que solamente se pueden obtener explorando el *software*, mas no en clases de Tecnologías musicales.

De este proceso creativo también aprendí a separar la teoría y los diferentes recursos de escritura en cuanto a lo que es notación mensural y notación proporcional. Aprendí una nueva forma de emplear el espectro y las ondas de un archivo sonoro para extraer alturas, y también, de cierta manera, generar de igual manera una forma o estructura, ya que al tener un número determinado de muestras que arrojan resultados diferentes en cuanto a alturas, eso también genera un discurso.

3.6. Referencias de las obras, textos, grabaciones y partituras citadas

Duriez, Colin. (2004). *Guía Completa a Narnia* (5ª ed. P. 199). Barcelona. Publicaciones Andamio.

Lewis, Clive Saples. (1956). *Las Crónicas de Narnia: El Caballo y el Muchacho* (5ª Ed, Capítulo 2: “Una Aventura en El Camino”, p. 35). Barcelona. Destino.

Murail, Tristan. (1978) *Territories De L'oubli*. París: Editions and Translations.

Richmond, Kevin. (2013). *Non-Traditional Notation And Techniques In Student Piano Repertoire*. p. 8. Texas: MTNA e-JOURNAL.

Sola, Alejandro. Torner, Ignacio. Godoy, María. Mimbbrero, Fernando. Pérez, Juan. Aivar, Lucía. (2013) *Cuaderno de Iniciación al Piano*. Barcelona: Departamento de Arte y Música de la Universidad de Barcelona.

Sammons, Martha C. (2004). *A Guide Through Narnia, Revised and Expanded Edition* (pág. 205). Vancouver: Regent College Publishing. Traducido del inglés.

El mapa de Narnia ha sido recuperado de: <https://www.narniaweb.com/2005/05/brand-new-narnia-map-available/>

04 – Opus 14 para quinteto de maderas

Semestre de composición:	2016-2
Maestro asesor:	Gerardo Giraldo
Designación en el portafolio:	Obra para pequeña agrupación de cámara entre 2 y 6 instrumentos y/o voces)
Instrumentación:	flauta traversa, oboe, clarinete, corno francés en FA y fagot.
Duración aproximada:	diez minutos.

4.1. Descripción general

Opus 14 para quinteto de maderas es una obra modal, compuesta en el período que corresponde al 2016-2, bajo la tutoría del maestro Gerardo Giraldo. El origen de esta obra se dio ante la sugerencia del maestro Giraldo en escribir, durante el semestre, una pieza para el formato quinteto de maderas. Es mi primera obra para este formato; además, es mi trabajo más antiguo presentado en este portafolio de grado. Esta obra está dedicada a mi amigo Juan Camilo Henao. Mi Opus 14 está distribuida en dos movimientos: *Allegro grazioso* y *Allegro pastorale*.

4.2. ANÁLISIS GENERAL

I: Allegro grazioso: Este movimiento está escrito en tres secciones (A-B-A). Este movimiento está conformado por varios temas:

En la primera sub-sección de A (cc. 1-26) hace presencia el tema 1: una melodía cromatizada sobre un acorde de **LA** menor que se mantiene durante toda la exposición de este primer tema, el cual se repite muchas veces durante la primera parte de la obra a mediante una textura contrapuntística imitativa, mientras en el bajo (en la mayoría de veces) o en otro instrumento se mantiene un *ostinato* entre dos notas: **DO** y **LA**. Este tema es expuesto por el clarinete, oboe, fagot, nuevamente flauta, clarinete y corno. El *ostinato* es compartido entre el fagot y el corno:

Allegro grazioso (♩ = 120)

Flauta

Oboe

Clarinete en B \flat

Corno en FA

Fagot

Movimiento I, exposición del tema A y *ostinato* en fagot: cc. 1-5.

En la segunda sub-sección de A (cc. 27-32) aparece el tema 2, conformado rítmicamente por una figuración rítmica de negras, así como los silencios que la conforman. En el ámbito melódico, cromatizo dos alturas: el **MI** bemol y el **SI** bemol en las octavas en las que se desarrolla este tema; a su vez, a esta melodía le acompaña una contra melodía, que se origina a través de un desarrollo del final del tema 1.

The image displays a musical score for Movement I, measures 27-33. It is organized into two systems of staves. The first system (measures 27-32) includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), and Bass Clarinet (B♭ Cl.). The Oboe part is highlighted with a black box and shows a melodic line starting with a piano (*p*) dynamic. The second system (measures 33-34) includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), French Horn (F Cn.), and Trombone (Fg.). The Bass Clarinet part is highlighted with a black box and shows a melodic line starting with a piano (*p*) dynamic. The French Horn and Trombone parts are also highlighted with black boxes and show melodic lines starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

Movimiento I, exposición del tema 2, su contra melodía y el indicio del tema 3: cc. 27-33.

Esta contra-melodía está escrita sobre una figuración rítmica de corcheas. El tema 2 es expuesto por el corno, mientras que la contra melodía la lleva el fagot; también, en los compases 28-29 (oboe) y 31-32 (clarinete) hay un indicio de lo que será el tema 3 (ver gráfica anterior).

El tema 3 da inicio a la tercera sub-sección de A (cc. 33-60). Este tema no solamente se identifica por sus características rítmicas y melódicas, sino también por su característica armónica, ya que está conformado por tres voces a distancias de terceras o segundas. Con el transcurrir de la sección, el motivo sufre cambios de transposición interválica; por ejemplo, en los compases 45 al 47 (cuando ya han transcurrido 12 compases de esta nueva sección), los primeros dos compases de este motivo (conformado por el motivo 1 repetido) están transportados una sexta mayor ascendente con respecto al original, mientras que el compás 3 (el motivo 2 de este tema) está transportado una tercera mayor (también con respecto al original):

Am7Add2

Movimiento I, exposición del tema 3: cc. 33-35.

En la cuarta sub-sección de A (cc. 51- 60) hago uso simultáneo de los temas 1 y 2, generando más densidad e independencia melódica en cada voz:

Movimiento I, fragmento de desarrollo utilizando el tema 1 (encerrado en cuadro) y el tema 2 (encerrado en círculo) simultáneamente: cc. 51-55.

La sección B tiene un carácter tranquilo y diversos cambios armónicos que no aparecen en las secciones anteriores. En la primera sub-sección de B (cc. 64-88) expongo el tema 4, el cual está formado por tres alturas ascendentes y una descendente:

SI, DO, RE y LA. En la última altura tiene lugar un retardo en otra voz (**RE, DO#**). Este motivo inicial está escrito armónicamente en los acordes de **SI** menor y **LA**; sin embargo, debido a que el tema 4 sufre modulaciones con el transcurso de esta nueva sección, los acordes también cambian:

Bm

A

Bm/F#

FmAdd2

C Tranquilo (♩ = 50)

Musical score for the first system, measures 1-4. The instruments are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), French Clarinet (F Cn.), and Bassoon (Fg.). The tempo is marked 'Tranquilo' with a quarter note equal to 50 (♩ = 50). The first three measures (measures 1-3) are marked with a large '2' in the Flute staff, indicating a second ending. The dynamics are marked as *mp* (mezzo-piano) and *pp* (pianissimo). The Flute part is silent. The Oboe part begins in measure 4 with a *p* dynamic. The B♭ Clarinet part begins in measure 4 with a *pp* dynamic. The French Clarinet part begins in measure 3 with a *mp* dynamic, which changes to *pp* in measure 4. The Bassoon part begins in measure 1 with a *mp* dynamic, which changes to *pp* in measure 2.

Bm9

Am9

Bm9

Am9

Musical score for the second system, measures 5-8. The instruments are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), French Clarinet (F Cn.), and Bassoon (Fg.). The dynamics are marked as *mf* (mezzo-forte). The Flute part begins in measure 5 with a *mf* dynamic. The Oboe part begins in measure 5 with a *mf* dynamic. The B♭ Clarinet part begins in measure 5 with a *mf* dynamic. The French Clarinet part begins in measure 5 with a *mf* dynamic. The Bassoon part begins in measure 5 with a *mf* dynamic.

Fl. *f*

Ob. *mf*

B \flat Cl. *mf*

F Cn. *mf*

Fg. *mf* *mp*

Bm9

Am9

Bm9

Fl.

Ob.

B \flat Cl.

F Cn. *mp* *pp* *mp* *pp*

Fg. *pp* *mp* *pp*

A **Bm** **A**

Movimiento I: cc. 61-88.

En la siguiente sub-sección de B (cc. 89-105) hago uso nuevamente del tema 4, expuesto siempre por la flauta, mientras que el oboe, clarinete y corno re-exponen el tema 3 como contra-melodía al tema 4. El fagot toca una nota pedal, que es equivalente a la tónica de cada momento armónico. En esta nueva sección se puede hallar una especie de politonalidad, considerando el campo armónico en el que están los temas 3 y 4. En los compases 89-92, el tema 3 está en **LA** menor, mientras que el tema 4 está en su armonía original; es decir, **SI** eólico. Durante toda esta sub-sección (cc. 89-105), cada vez que el tema 4 pasa por modulaciones, el tema 3 también:

The image displays a musical score for five instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), F Horn (F Cn.), and Bassoon (Fg.). The score is organized into five measures. The Flute part begins with a melodic line marked *mp*, which then transitions to *pp*. The Oboe, Clarinet, and Horn parts play a rhythmic pattern marked *p*. The Bassoon part plays a low pedal note marked *pp* and *p*.

Am7Add2 (tema 3 en oboe, clarinete, corno y fagot), **Bm** (tema 4 en flauta). Movimiento I, compases 89-92

Fl. *mp* *pp*

Ob. *p* *p subito* *mp*

B♭ Cl. *p* *p subito* *mp*

F Cn. *p* *p subito* *mp*

Fg. *pp* *mp*

Eb7Add2 (tema 3 en oboe, clarinete, corno y fagot)

Dm (tema 4 en flauta)

Fl. *mp* *pp*

Ob. *p* *p subito* *mp*

B♭ Cl. *p* *p subito* *mp*

F Cn. *p* *p subito* *mp*

Fg. *pp* *mp*

BmAdd2 (tema 3 en oboe, clarinete, corno y fagot)

Ebm (tema 4 en flauta)

En la última sub-sección de B (cc. 106-116) re-expongo sobre un acorde de **FA#** menor los temas 2, 3 y 4, sea de manera completa o en partes:

E Piú mosso (♩ = 110)

Fl. *f*

Ob. *mp*

B \flat Cl. *f* *mp*

F Cn. *mf* *mp*

Fg. *mp* *f*

Movimiento I: cc. 106-109.

La obra retoma nuevamente la sección A (*A tempo primo*, cc. 117-137) hasta el final de la primera sub-sección. Con esto termina el primer movimiento:

Movimiento I. muestra de la re-exposición de A: cc. 110-112.

II: Allegro pastorale: En este movimiento utilizo el compás de $\frac{5}{8}$. El agrupamiento rítmico es de 2,3 y 3,2 simultáneamente: en el acompañamiento del primer tema el agrupamiento varía; es decir, unas veces está en 2,3 y otras en 3,2; por ejemplo: en la exposición del tema 1, el acompañamiento amalgamado del corno está en 3,2, mientras que el mismo acompañamiento del fagot está en 2,3. La primera sub-sección de A (cc. 1-29) está escrita en **RE** dórico, el cual sufre una ligera transposición una segunda mayor ascendente en los compases 10, 11 y 12. Todo el pasaje que va desde el compás 3 hasta el 12 se repite con algunas variaciones de color y densidad, ya que entran a participar todos los instrumentos del conjunto:

Vivace pastorale (♩ = 231)

Fl. 5
Ob. 8
B♭ Cl. *mp*
F Cn. *mp* *p*
Fg. *mp* *p*

The first system of the score shows five staves. The Flute (Fl.) and Oboe (Ob.) staves are marked with a large '5' and '8' respectively, indicating fingerings. The Bass Clarinet (B♭ Cl.) staff begins with a melodic line starting on a half note G4, marked *mp*. The Flute and Oboe staves are silent. The French Clarinet (F Cn.) and Bassoon (Fg.) staves play a rhythmic accompaniment of eighth notes, with the French Clarinet marked *mp* and *p*, and the Bassoon marked *mp* and *p*.

Fl.
Ob.
B♭ Cl.
F Cn.
Fg.

The second system continues the musical score. The Flute (Fl.) and Oboe (Ob.) staves remain silent. The Bass Clarinet (B♭ Cl.) staff continues its melodic line, marked with a slur. The French Clarinet (F Cn.) and Bassoon (Fg.) staves continue their rhythmic accompaniment. The French Clarinet staff has a *mp* marking at the beginning of the system.

Movimiento II: cc. 1-12.

Fl.

Ob. *mf* *f* *mf*

B♭ Cl. *mf* *f* *mf*

F Cn. *mp* *mf* *mp*

Fg. *mp* *mf*

Fl.

Ob. *f*

B♭ Cl. *f*

F Cn. *mf* *mp*

Fg. *mp* *mf* *mp*

Movimiento II, exposición del primer tema: cc. 13-23.

En la segunda sub-sección de A (cc. 30-62) expongo el tema 2 en la flauta, mientras que el corno y el fagot continúan con el tema 1. Armónicamente, en la región que compete los compases 30-51 fluctúa entre **RE** dórico y **MI** mixolidio. Para cerrar esta sección, se modula a **DO** sostenido dórico en los compases 52-55, **SOL#** dórico en los compases 56-58, **FA** dórico en 59-61, para terminar con un acorde de **RE** sin tercera en el compás 62:

Movimiento II, fragmento de segunda sub-sección de A: cc. 30-33.

La sección B contrasta con la sección anterior en cuanto a *tempo*, temas y métrica. Toda esta sección está escrita en $\frac{4}{4}$, y comprende los compases 82-146. La primera sub-sección de B re-expongo el tema 1 como antecedente, en **RE** dórico (cc. 63-66), mientras que el consecuente está en **DO** lidio (cc. 67-69). En los compases 71 al 80 ocurre el mismo juego modal con el mismo tema 1:

A **Meno** (♩=100)

Fl.

Ob.

B \flat Cl.

F Cn.

Fg.

fzp

fzp

mp

Fl.

Ob.

B \flat Cl.

F Cn.

Fg.

mp

fzp

fzp

fzp

Movimiento II, re-exposición del tema 1 con ligera modulación a **DO** lidio: cc. 63-70.

Fl.

Ob. *p* *mp*

B \flat Cl. *fzp*

F Cn.

Fg.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 71-80. The Flute (Fl.) part is mostly silent, indicated by rests. The Oboe (Ob.) part begins in measure 71 with a *p* dynamic, playing a melodic line that moves to *mp* by measure 72. The Bass Clarinet (B \flat Cl.) part starts in measure 71 with a *fzp* dynamic, playing a rhythmic pattern. The French Clarinet (F Cn.) and Bassoon (Fg.) parts are silent throughout this system.

Fl.

Ob.

B \flat Cl.

F Cn. *mf*

Fg. *mf*

Detailed description: This system of musical notation covers measures 71-80. The Flute (Fl.) part is silent. The Oboe (Ob.) part begins in measure 71 with a *mf* dynamic, playing a melodic line. The Bass Clarinet (B \flat Cl.) part starts in measure 71 with a *mf* dynamic, playing a rhythmic pattern. The French Clarinet (F Cn.) part begins in measure 71 with a *mf* dynamic, playing a melodic line. The Bassoon (Fg.) part begins in measure 71 with a *mf* dynamic, playing a melodic line.

Movimiento II, compases 71-80.

En la segunda sub-sección de B vuelve a $\frac{5}{8}$, donde retomo el tema 2 en la flauta, expuesto en la segunda sub-sección de A (cc. 82-88). En los compases 86-90 re-expongo el tema 1 tal cual como lo hice en los compases 66-69 (en **RE** dórico con cambio a **DO** lidio). En la sección que abarca los compases 93-109 en el oboe hay un motivo conformado por tres alturas: **RE5**, **DO 4** y **FA 4**. Independientemente de que los pasajes estén en **RE** dórico, en **MI** dórico o **DO** lidio, este motivo del oboe siempre se va a mantener durante la sección, generando así un conflicto armónico:

C

Fl. *f*

Ob. *mf* *pp*

B♭ Cl. *f* *fzp*

F. Cn. *mf* *mp*

Fg. *mf* *pp* *fzp*

Movimiento II, compases 91-96.

La tercera sub-sección de B abarca los compases 111-146. En 111-132 utilizo en el corno el consecuente de la re-exposición del tema 2 en la segunda sub-sección de B (la parte que está escrita en lidio, en este caso, en **MI** bemol y luego en **DO** nuevamente) como tema principal de este nuevo pasaje, mientras que el fagot toca un desarrollo del tema 1 como contra melodía. Armónicamente, los compases 123-126 están escritos en **SOL** eólico, 127-128 en **MI** bemol mixolidio, 129-132 en **MI** frigio.

Para terminar la sección B, En los compases 133-146 re-expongo también el tema 2 en el clarinete, y el corno le acompaña con la misma segunda voz en textura homofónica, igual como en el pasaje anterior. En 133-136 la armonía está en **MI** dórico, mientras que en 139-143 Este último pasaje está en **SI** jónico. Los tres últimos compases (144-146) modula a **SI** eólico.

La sección C consiste en la re-exposición del tema 1 en **MI** frigio, (cc. 147-151), **SI** bemol jónico (cc. 151-153) y **SOL** bemol dórico (cc. 154-156). En la parte final (cc. 157-179), o coda, expongo el tema 4 del primer movimiento. Este tema original en es re-escrito dentro de la métrica de $\frac{5}{8}$, generando una polimetría con el tema 2 del segundo movimiento, que está en **MI** mixolidio, por lo que también se genera politonalidad. Esto ocurre en los cc. 157-160, mientras que en los cc. 161-164, el tema 4 del primer movimiento modula una tercera menor con respecto al original (corno y fagot) y el tema 2 (oboe) junto con el *ostinato* (flauta y clarinete) están en **DO#** mixolidio. Del 165-170 solamente desarrollo el tema 4 del primer movimiento, y tanto este como el resto de voces están en **SI** locrio. En los cc. 171,172 vuelve otro desarrollo del tema 4 del primer movimiento, esta vez en el acorde de **SOL#**, el cual salta a un **RE** menor en el c.173.

En el c. 174 pasa a **LA#** y luego a un **MIm7** en los dos últimos tiempos del 174 y todo el 176. La obra termina en un acorde de **FA#m9**.

4.3. Descripción de procesos internos y experiencias personales

La idea de escribir para este formato fue sugerida por el maestro Giraldo, ya que, hasta la fecha, yo no había compuesto nada para quinteto de maderas. Al principio quise hacer una obra programática, inspirada en la narración bíblica del profeta Elías; también, estaba planeada para ser escrita en tres movimientos; de hecho, así fue; sin embargo, el primer movimiento no me gustó para nada en lo absoluto, ya que consistía en una melodía poco interesante con una armonía que cambiaba por mixtura modal, por lo que decidí eliminarla de este trabajo. Otra razón por la cual eliminé dicho primer movimiento fue porque durante ese semestre pasé por una crisis personal en cuanto a mis creencias como protestante (las cuales he abandonado por salud mental). Esa fue la razón original de haber querido basar esta obra en un relato bíblico. Fue quizá esa crisis la que hizo que el primer movimiento haya sido un completo fracaso compositivo, pues ya no tenía sustento ni razón de ser extra-musical (¿o pre-musical?). Con los otros dos movimientos no pasó lo mismo, ya que, sin querer y sin saber por qué (quizá fue la influencia modal que estaba aprendiendo en la electiva de Música para Cine, dictada también por el maestro Giraldo) la obra tomó otro rumbo no programático, sino puramente musical.

4.4. Referentes de textos, audios y partituras

Hay algunos referentes de bandas sonoras en este trabajo, desde Harry Potter hasta El Señor de los Anillos. Una de las piezas que tomé como referencia es *Detonators*, de Desplat (2010), de la película de Yates (2010) “Harry Potter and the Deathly-Hallows, part 1”. De allí tomé la idea del *obstinato* en el bajo para el primer movimiento.

También me basé en la pieza “The Prophecy”, de Shore (2001), de la película “The Lord of the Rings, the Fellowship of the Ring”, de Jackson (2001). De allí tomé como ejemplo los cambios armónicos para la segunda parte del primer movimiento.

Como último referente está la obra “Six Bagatelles for Wind Quintet, III – Allegro Grazioso”, de Ligeti (1953), donde tomé como referencia el *ostinato* del septillo, el cual me sirvió de inspiración para crear mi *obstinato* en $\frac{5}{8}$.

4.5. Conclusiones de aprendizaje

Al ser mi primera obra para este formato, aprendí sobre el registro, la tesitura, las capacidades y limitaciones de los instrumentos de este formato; a su vez, aprendí sobre el uso de la polimetría, polirritmia vistas como herramientas compositivas. Desarrollé la capacidad de componer dentro de los parámetros modales (con todas sus particularidades de modulación, posibilidades de intercambio y superposición), herramienta que tampoco había usado con frecuencia en las trece obras anteriores a esta que, por cierto, en su mayoría son tonales.

4.6. Referencias de las obras, textos, grabaciones y partituras citadas

Desplat, Alexandre (2010). *Detonators*. En *Harry Potter and the Deathly of Hallows, part 1*

Soundtrack [CD]. WaterTower Music: Burbank.

Ligeti, Gyorgy. (1953). *Six Bagatelles for wind quintet*. Schott Music, Londres.

Shore, Howard (2001). *The Prophecy*. En *The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring*

Sountrack [CD]. Reprise Music: Burbank.

5 – Antígona OP. 22

Semestre de composición:	2017-2 – 2018-2
Maestro asesor:	Johann Hasler
Designación en el portafolio:	Obra para agrupación mediana o grande
Instrumentación:	Orquesta de cuerdas frotadas
Duración aproximada:	12 minutos

5.1 Descripción general

“Antígona Op. 22” es una obra para orquesta de cuerdas frotadas, inspirada en el poema “Antígona” (s.f.), escrito por la doctora y poetisa medellinense Gloria María Bustamante Morales, a quien también está dedicada esta pieza. Este trabajo, así como el poema de Bustamante, son un homenaje a todas las mujeres que aún buscan a sus muertos, víctimas de la desaparición forzada y el conflicto armado en Colombia. Aclaro que, esta obra no fue escrita durante los cursos de Práctica Específica ni durante las clases individuales de composición; sin embargo, fue corregida durante algunas sesiones de portafolio que tuve con el maestro Johann Hasler en septiembre de 2018. Esta pieza fue compuesta originalmente para un evento de la Red de Escuelas de Música de Medellín, en el marco de la Fiesta del Libro y la Cultura de 2017. En este trabajo exploro diferentes tipos de texturas, timbres y efectos sonoros con el fin de transmitir un carácter solemne, fúnebre y sombrío.

5.2. Análisis general

La plantilla instrumental de la orquesta de cuerdas frotadas que utilizo es: violines 1, violines 2, violines 3, violas 1, violas 2, violonchelos 1, violonchelos 2 y contrabajos. En general, La cantidad de integrantes por fila puede ser de 4 a 6 instrumentistas. En el ámbito formal, esta obra tiene veintiuna secciones, señaladas en letras, desde A hasta T (la introducción no está encabezado con estas letras, aunque conserva el mismo carácter lento de principio a fin. La primera parte está escrita en notación proporcional, y comienza con una introducción de *glissandos*: en las cuerdas violines y violas en general hacen este efecto con *trémolo* en la cuerda más aguda (**MI** para los violines, **LA** para las violas). Este *glissando* ondulatorio; es decir, que sube y baja en la misma cuerda; además, hay *crescendos* y *diminuendos* durante esta sección. Este efecto se mantiene durante un lapso de 12 segundos en dinámica *piano*. En el 5” (segundo 5 de esa sección) las cuerdas bajas (violonchelos 1, 2 y contrabajos) ejecutan un *glissando* ascendente, comenzando en la nota **MI** más grave del instrumento hasta el siguiente **MI** una octava más arriba. Este efecto se mantiene por 11”. En el 13” las cuerdas altas cambian el *glissando* ondulatorio por uno rectilíneo hasta la nota más alta del diapasón, acompañado por un *crescendo* que va desde *forte* hasta *fortísimo*. Dicha nota alta es representada con un triángulo. He visto notaciones donde este tipo de *glissando* se escribe con una flecha hacia arriba; sin embargo, decidí escribirlo en triángulo por cuestiones de legibilidad, ya que, en tanto en la partitura del director como en las partes individuales hay mucha información en cuanto a la notación que es difícil de leer; es más, en la parte inferior de la página hay unas indicaciones numéricas en las secciones no mensurales que sirven como guías de entrada, y aparecen tanto en la partitura del director (score) como en las partes individuales.

Vlns. I ca. 7" *pp* c.a. 20"
 Vlns. II ca. 7" *pp* c.a. 20"
 Vlns. III ca. 7" *pp* c.a. 20"
 Vls. I ca. 7" *pp* c.a. 20"
 Vls. II ca. 7" *pp* c.a. 20"
 Vchs. I SUL C c.a. 7" *mf poco a poco decresc.* *p*
 Vchs. II SUL C c.a. 7" *mf poco a poco decresc.* *p*
 Cbs. SUL D c.a. 7" *mf poco a poco decresc.* *p*

3 ca. 7" 4 ca. 5" 5 ca. 5" 1 ca. 5" 2 ca. 5"

“Antígona”, sección introductoria: pp. 1-2 del score.

Estas indicaciones se enumeran de 1 a 5. Cuando se termina el ciclo de 1 a 5 vuelve a comenzar. El director deberá señalar estas entradas con los dedos de la mano derecha (la mano izquierda será usada como es habitual en la dirección).

En la siguiente sub-sección de la introducción, los violonchelos y contrabajos hacen un *glissando* descendente desde **MI** 3 (o **MI** 2 para contrabajos) de regreso al **MI** de partida. Esto ocurre durante 7", mientras que las cuerdas altas no ejecutan nota alguna; luego, las cuerdas altas tienen un trémolo en una altura cualquiera en la cuerda más alta; sin embargo, esta altura cualquiera debe ser por encima del **MI** 6 (para violines) o del **LA** 5 (para violas). Esto sucede mientras las cuerdas bajas ejecutan un tetracordio frigio, desde **MI** hasta **LA**.

La siguiente sección (A) es completamente mensural. Aquí hago bastante uso de la heterometría; es decir, cambios continuos de métrica. Estos cambios métricos solamente ocurren en el numerador; o sea, en la cantidad de pulsos por compás, mientras que el denominador siempre va a ser el mismo. Las indicaciones que utilizo son:

$\frac{3}{4}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{5}{4}$ y $\frac{7}{4}$; esto se debe a las configuraciones rítmicas que hay en la melodía; además, tanto los cambios métricos como la textura contrapuntística hacen que el oyente no perciba una acentuación métrica o un agrupamiento de pulsos. Esta sección tiene un carácter sublime y fúnebre, completamente contratante con la sección anterior; esto se debe al manejo armónico, que consiste en una serie de acordes de diferente cualidad con algunos valores añadidos como séptimas menores y mayores, segundas y cuartas; estos acordes, uno tras otro forman

progresiones armónicas por segundas y terceras; igualmente, hago uso de acordes superpuestos y *clusters*.

Los dos primeros compases (dos en $\frac{5}{4}$ y uno en $\frac{3}{4}$) preparan el primer acorde (**Gm**) por medio de una melodía descendente desde **RE** hasta **LA** en las violas 1. En el compás siguiente ingresan los violines 1 y 2, así como los violonchelos 2 (quienes ya han entrado un compás antes) y los contrabajos, tocando un acorde de **GmAdd2**, el cual se mantiene hasta el quinto compás de la sección. En el sexto compás hay un **Am**; luego, en el siguiente compás ($\frac{5}{4}$) la armonía retorna a **GmAdd2**, para terminar en un **BbAdd2/F**.

A medida que esta sección avanza se va añadiendo más instrumentos, por lo que la densidad y la dinámica van aumentando; de igual manera, la textura comienza a tornarse polifónica en los violines 1, 2 y 3; sin embargo, la melodía sigue siendo de las violas 1 hasta la doble barra:

Musical score for "Antígona", fragment of section A, pages 3-4. The score is arranged in a system with eight staves: Vlns. I, Vlns. II, Vns. III, Vls. I, Vls. II, Vchs. I, Vchs. II, and Cbs. The music is in 4/4 time. The first staff (Vlns. I) includes a *Div.* marking above the third measure. Dynamics include *poco crescendo* and *mf*. Fingerings (5, 4, 7, 4) are indicated for the first violin part. The second violin part (Vlns. II) is mostly silent. The third violin part (Vns. III) includes a flat (b) in the third measure. The double bass part (Cbs.) and second cello part (Vchs. II) play a similar melodic line.

“Antígona”, fragmento de sección A pp. 3-4 del score.

En la siguiente sección (B), la melodía sigue siendo de las violas 1 durante los dos primeros compases después de la doble barra; luego, la melodía pasa a ser de los violines 1 y 2 en los dos últimos tiempos del segundo compás de B. Un compás después, la melodía principal aparece en las tres filas de violines, mientras que las violas 1 y 2, así como los violonchelos 2 y contrabajos hacen notas largas. Todo esto ocurre hasta la siguiente doble barra. La armonía en esta sección se mantiene bajo un acorde de **Fm**. En el último compás de esta sección ($\frac{7}{4}$) cambia a **Em7**.

The musical score for section B of "Antígona" consists of eight staves. The top three staves (Vlns. I, II, III) play a melodic line that begins in the first measure, continues through the second measure, and then splits between Vlns. I and II in the second measure. The bottom five staves (Vls. I, II, Vchs. I, II, Cbs.) play long, sustained notes. The score includes dynamic markings such as *poco crescendo*, *p*, and *mf*. Performance instructions like *Div.* and *Unis.* are also present. The time signature is 3/4, and there is a double bar line at the end of the first measure.

“Antígona”, fragmento de sección B, p. 5 del score.

La configuración polifónica genera que estos acordes se escuchen diferente en distintos momentos, debido a los retardos, las notas de paso y las anticipaciones; esto hace que la armonía se escuche en algunos momentos como si tuviera valores añadidos de séptima, segunda, cuarta, e inclusive, como si tuviera *clusters* (ver las dos imágenes anteriores).

C

Violins I: Treble clef, 4/4 time signature. Measures 1-7. Measure 3 has a 3/4 time signature. Measure 5 has a 5/4 time signature. Measure 7 has a 7/4 time signature.

Violins II: Treble clef, 4/4 time signature. Measures 1-7. Measure 3 has a 3/4 time signature. Measure 5 has a 5/4 time signature. Measure 7 has a 7/4 time signature. Dynamics: *poco crescendo*, *mp*.

Violins III: Treble clef, 4/4 time signature. Measures 1-7. Measure 3 has a 3/4 time signature. Measure 5 has a 5/4 time signature. Measure 7 has a 7/4 time signature.

Violas I: Bass clef, 4/4 time signature. Measures 1-7. Measure 3 has a 3/4 time signature. Measure 5 has a 5/4 time signature. Measure 7 has a 7/4 time signature. Dynamics: *pp*, *poco crescendo*, *subito p*.

Violas II: Bass clef, 4/4 time signature. Measures 1-7. Measure 3 has a 3/4 time signature. Measure 5 has a 5/4 time signature. Measure 7 has a 7/4 time signature. Dynamics: *pp*, *poco crescendo*, *subito p*.

Violas III: Bass clef, 4/4 time signature. Measures 1-7. Measure 3 has a 3/4 time signature. Measure 5 has a 5/4 time signature. Measure 7 has a 7/4 time signature. Dynamics: *p*, *poco crescendo*, *subito p*.

Cellos I: Bass clef, 4/4 time signature. Measures 1-7. Measure 3 has a 3/4 time signature. Measure 5 has a 5/4 time signature. Measure 7 has a 7/4 time signature. Dynamics: *p*, *poco crescendo*, *subito p*.

Cellos II: Bass clef, 4/4 time signature. Measures 1-7. Measure 3 has a 3/4 time signature. Measure 5 has a 5/4 time signature. Measure 7 has a 7/4 time signature. Dynamics: *pp*, *poco crescendo*.

Contrabass: Bass clef, 4/4 time signature. Measures 1-7. Measure 3 has a 3/4 time signature. Measure 5 has a 5/4 time signature. Measure 7 has a 7/4 time signature. Dynamics: *p*, *poco crescendo*.

“Antígona”, sección C. pp. 6-7.

La sección C conserva la misma dinámica polifónica y heterométrica. La melodía la tienen los violonchelos 1 y contrabajos. Cinco compases más adelante, la melodía la tienen los violines 2 y las violas 2, mientras que las violas 1 hacen una segunda voz homofónica. La armonía en esta sección varía entre los acordes de **AbAdd2** (o **Add4** en algunas veces), **CmAdd2**, **BbMaj7** En el

primer compás de la página 7 comienza un nuevo tema, expuesto por violines 2 y violas 2, al mismo tiempo que violonchelos 1 y contrabajos 1 hacen una contra-melodía (ver las dos imágenes anteriores).

En la sección D (p. 8) el tema de la sección anterior pasa a violines 1 (*divisi superior*), mientras que el *divisi inferior* de esta fila, junto con violines 2, 3 y violas hacen las voces secundarias en homofonía. Los violonchelos 1 y contrabajos retoman la contramelodía de la sección anterior, y las violas 2 y violonchelos 2 hacen notas largas.

The image displays a musical score for Section D, page 8, featuring eight staves. The staves are labeled as follows from top to bottom: Vlns. I, Vlns. II, Vlns. III, Vls. I, Vls. II, Vchs. I, Vchs. II, and Cbs. The score is written in 5/4 time and includes various musical notations such as dynamics (ff, f), articulation (Div., V), and performance instructions (crescendo, 3). The Vlns. I staff begins with a *ff* dynamic and a *Div.* marking. The Vlns. II staff also starts with *ff*. The Vlns. III staff begins with *ff* and a *Div.* marking. The Vls. I staff starts with *ff* and a *Div.* marking. The Vls. II staff begins with *f*. The Vchs. I staff starts with *f* and includes a *crescendo* marking and a triplet of eighth notes. The Vchs. II staff begins with *f* and includes a *Div.* marking. The Cbs. staff starts with *f* and includes a *crescendo* marking and a triplet of eighth notes. The score is marked with a 'D' in a box at the beginning of the first staff.

Musical score for "Antígona", section D, pp. 8-9. The score is arranged in a standard orchestral format with the following parts and markings:

- Vlins. I:** Starts with a *fff* dynamic. Includes a *Glissando* instruction on the string. Dynamic changes to *p*.
- Vlins. II:** Starts with a *fff* dynamic. Dynamic changes to *p*.
- Vns. III:** Starts with a *fff* dynamic. Includes a *Glissando* instruction on the string. Dynamic changes to *p*.
- Vls. I:** Starts with a *fff* dynamic. Includes a *Glissando* instruction on the string. Dynamic changes to *p*.
- Vls. II:** Starts with a *fff* dynamic. Dynamic changes to *mp* and then *p*.
- Vchs. I:** Starts with a *fff* dynamic. Includes a *Glissando* instruction on the string. Dynamic changes to *mp* and then *p*.
- Vchs. II:** Starts with a *fff* dynamic. Dynamic changes to *mp* and then *p*.
- Cbs.:** Starts with a *fff* dynamic. Dynamic changes to *mp* and then *p*.

Additional markings include "SUL E" and "SUL A" for specific string techniques, and "5/4" and "6/4" time signatures.

“Antígona”, sección D. pp. 8-9 del score.

La armonía es más clara en esta sección, ya que no hay retardos, ni anticipaciones ni ninguna otra forma de desarrollo melódico. Los acordes empleados en esta sección son: **Ab7Add4**, **BbMaj7Add4**, **Cmaj7Add#4**. En el $\frac{6}{4}$ que está a tres compases de la doble barra, toda la armonía desemboca en un **Edis7Add2**, para terminar con un *glissando* ascendente y descendente en violines 1,2,3 y violas 1, acompañado por dos bloques armónicos en violas 2, violonchelos 1,2 y contrabajos: **D#dis** y **Ddis** (ver las dos imágenes anteriores).

En la sección E regresa la escritura no proporcional. Es una sección no melódica, más bien, atmosférica al emplear notas largas, que tienen una duración de hasta 11". La armonía que se expone aquí contiene los siguientes acordes: **Gm13/D**, **FmAdd2/C**, seguido de un *cluster*, conformado por las notas **DO**, **MI**, **FA**, **SOL**, **Lab** y **Sib**. Aquí también sucede una variación tímbrica, gracias a los armónicos artificiales en las filas de violines. Estos armónicos generan una especie de textura estratificada, ya que las notas de los armónicos artificiales a distancia de cuarta justa suenan dos octavas más agudas de lo que están escritas. Las notas de las violas y violonchelos están en el registro medio dentro de ambos instrumentos.

Musical score for strings with performance markings. The score includes parts for Violins I, II, and III; Violas I, II; Cellos I, II; and Contrabass. Performance markings include dynamics (*pp*, *n*), fingerings (4, 1), and a section marker 'E'. A timeline at the bottom shows five numbered points with intervals: 1 (ca. 4"), 2 (ca. 4"), 3 (ca. 3"), 4 (ca. 3"), 5 (ca. 5").

Violins I (Vlns. I): Starts at point 1 with *pp* and a fingering of 4. Ends at point 5 with *n*. Duration: ca. 19".

Violins II (Vlns. II): Starts at point 1 with *pp* and a fingering of 4. Ends at point 5 with *n*. Duration: ca. 15".

Violins III (Vlns. III): Starts at point 1 with *pp* and a fingering of 4. Ends at point 5 with *n*. Duration: ca. 11".

Violas I (Vls. I): Starts at point 1 with *pp*. Ends at point 5 with *n*. Duration: ca. 11".

Violas II (Vls. II): Starts at point 1 with *pp*. Ends at point 5 with *n*. Duration: ca. 11".

Cellos I (Vchs. I): Starts at point 1 with *pp*. Ends at point 5 with *n*. Duration: ca. 11".

Cellos II (Vchs. II): Starts at point 1 with *pp* and a fingering of 4. Ends at point 5 with *n*. Duration: ca. 11".

Contrabass (Cbs.): Starts at point 1 with *pp*. Ends at point 5 with *n*. Duration: ca. 19".

Timeline:

- Point 1 to Point 2: ca. 4"
- Point 2 to Point 3: ca. 4"
- Point 3 to Point 4: ca. 3"
- Point 4 to Point 5: ca. 3"
- Point 5 to End: ca. 5"

Vlns. I *fp* Div. ca. 7" *fp* ca. 7"
 Vlns. II *fp* ca. 7" *fp* Div. ca. 7"
 Vlns. III *fp* ca. 7" *fp* Div. ca. 7"
 Vls. I *fp* ca. 7" *fp* ca. 6"
 Vls. II *fp* ca. 7" *fp* ca. 6"
 Vchs. I *fp* ca. 7" *fp* ca. 6"
 Vchs. II *fp* Unis. ca. 7" *fp* ca. 6"
 Cbs. *fp* ca. 7" *fp* ca. 6"
 ① ca. 7" ② ca. 7"

“Antígona”, sección E: pp. 10-11 del *score*.

Continuando en la sección E, en pp. 12-13 se continúa con la misma textura atmosférica en tres momentos: el primer momento tiene un pedal en **DO** en violas, violonchelos y contrabajos, mientras que toda la sección de violines hace un *cluster*, conformado por las notas

The image displays a musical score for a string ensemble, divided into two systems. The first system includes Violins I (Vlns. I), Violins II (Vlns. II), and Violas III (Vns. III). The second system includes Violins I (Vls. I), Violins II (Vls. II), Violonchelos I (Vchs. I), Violonchelos II (Vchs. II), and Contrabajos (Cbs.).

Key performance markings include:

- Dynamics:** *fp* (fortissimo piano) at the start of each part, and *ppp* (pianissimo) at the transition point.
- Performance Techniques:** *Unis.* (unison) is marked for Violins II and Violins III at the transition.
- Time Markings:** *ca. 7"* and *ca. 6"* indicate approximate durations for various sections.
- Structural Markers:** Vertical dashed lines separate the sections, with circled numbers 3 and 4 at the bottom indicating specific time points.

Vlns. I *fp* ca. 7" V *ppp* ca. 7" V
 Vlns. II *fp* ca. 7" V *ppp* Unis. ca. 7" V
 Vlns. III *fp* ca. 7" V *ppp* ca. 7" V
 Vls. I *fp* ca. 6" V *pp* ca. 6" V
 Vls. II *fp* ca. 6" V *pp* ca. 6" V
 Vchs. I *fp* ca. 6" V *pp* ca. 6" V
 Vchs. II *fp* ca. 6" V *pp* ca. 6" V
 Cbs. *fp* ca. 6" V *pp* ca. 6" V

3 ca. 6" 4 ca. 6"

“Antígona”, continuación de sección E: pp. 12-13 del *score*.

REb, MI, FA y SOLb. El segundo momento también contiene el mismo pedal en las mismas secciones instrumentales; sin embargo, el *cluster* de las voces superiores cambia: **FA, SOL, Lab** y **SI**. El tercer momento es más complejo que los dos anteriores: hay un *cluster* de **FA, SOL, Lab, SI y DO**, distribuidos entre los violines 2, violas 2 y violonchelos 2. Las tres secciones de violines, las violas 1 y el violonchelo 1 tocan un *glissando* desde la parte más alta de la cuerda **SOL** en diferentes momentos. Todo esto resulta ser interesante tímbricamente, debido a los *SUL G* de las cuerdas altas (ver las dos imágenes anteriores)

La sección F y G continúan siendo mensural; aunque, en comparación con las secciones mensurales anteriores, en esta no hago mucho uso de la heterometría. Aquí aparece un violín solista, quien es el *concertino* o jefe de violines 1. El violín solista expone un nuevo tema. El contrabajo toca a la par con el violín la misma melodía, solo que al revés; es decir, el primer compás del violín es el último del contrabajo, y así sucesivamente. Mientras tanto, las filas de violines y violas mantienen durante este pasaje un acorde de **FmAdd2**.

En la sección I hay un poco más de heterometría. El violín 1 retoma su protagonismo con un motivo que va descendiendo a medida que se repite; al mismo tiempo, el violín 3 toca el motivo descendente con el que empezó la sección A, el cual se mantiene siempre en las mismas notas cada vez, sin importar si la armonía en general cambia. Los acordes que uso en esta sección son **Dm7, BbMaj7/D, AbMaj7/C y BbAdd6**, los cuales son bastante notorios entre los violines 2, violas y violonchelo 1.

Adagietto misterioso (♩ = 65)

F

Vln. S *mf*

Vlns. I *pp* Sul tasto *arcos libres*

Vlns. II *pp* Sul tasto *arcos libres*

Vns. III

Vls. I *pp* Sul tasto *arcos libres*

Vls. II *pp* Sul tasto *arcos libres*

Vchs. I

Vchs. II

Cbs. *mp*

“Antígona”, sección F: p. 14 del *score*.

Vln. S *mf*

Vlns. I

Vlns. II

Vns. III

Vls. I *mf*

Vls. II

Vchs. I

Vchs. II

Cbs. *mf*

“Antígona”, Final de la sección F: p. 17 del *score*.

En ambas secciones se puede observar que, el primer compás del violín (imagen de la derecha) es el último del contrabajo (imagen de la izquierda).

I

Vlins. I
 Vlins. II
 Vns. III
 Vls. I
 Vls. II
 Vchs. I
 Vchs. II
 Cbs.

“Antígona”, fragmento de sección I: pp. 18-19 del *score*.

Durante la sección J, la armonía se mantiene estática sobre *cluster* de **FA, SOL, Lab** y **Sib**, ejecutado por violines 2 y 3, violas 1, y violonchelos 1 y 2 unos compases después, mientras que el violín solista expone una nueva melodía. Las secciones K y L son re-exposiciones de A y B

En la sección M el violín 1 expone una nueva melodía, mientras que violines 2, violas 1, juegan de nuevo con las texturas polifónicas, así como con retardos, anticipaciones y notas de paso que hacen difícil la identificación correcta de los acordes, que son: **Am**, **Bb**, **G** y **Am7**. Los violonchelos 1,2 y contrabajos hacen contramelodía:

M *con solemnidad*

The musical score for section M is arranged in a system of eight staves. The top two staves are for Violins I and II, both in treble clef. The third staff is for Viola III, also in treble clef. The fourth and fifth staves are for Violas I and II, both in bass clef. The sixth and seventh staves are for Violonchelos I and II, both in bass clef. The eighth staff is for the Contrabass (Cbs.), also in bass clef. The time signature is 4/4. The score includes dynamic markings such as *p*, *pp*, and *Unis.*. The Violin I part features a new melody starting in the second measure, with fingerings 3, 4, 5, and 4 indicated. The Viola III part has a single note in the fourth measure. The Violonchelo I part has a *pp* marking in the second measure. The Contrabass part has a *pp* marking in the second measure and a *p* marking in the fourth measure. The score is marked with a box containing the letter 'M' and the instruction 'con solemnidad'.

“Antígona”, fragmento de la sección M. pp. 24-25 del *score*.

La sección N contiene una progresión armónica por terceras: **Ab C7/G AbMaj7/C (omit 3), Fm, Cm, Eb/Ab y AbAdd2**. La melodía es alternada entre contrabajos, violas 1 y violines 2:

N

Violins I
Violins II
Violins III
Violas I
Violas II
Violas I
Violas II
Cels.

p
p
p
p
p
p
p
p

arcos libres
arcos libres

Vlns. I

Vlns. II

Vlns. III

Vls. I

Vls. II

Vchs. I

Vchs. II

Cbs.

p

mp

p

“Antígona”, sección N: pp. 26-27 del *score*.

En la sección O y P aparece el último tema antes de la coda. Este tema es expuesto por violines 2 y violonchelos 1, violines 1 y 2 hacen dos contramelodías diferentes. Los violonchelos 2 y contrabajos refuerzan la fundamental y la quinta de los acordes **C7** y **Fm**:

The musical score is for the section 'O' of 'Antígona', pages 29-30. It consists of eight staves: Violins I, Violins II, Violins III, Violas I, Violas II, Cellos I, Cellos II, and Contrabass. The music is in 4/4 time and has a key signature of one flat. The first staff is marked with a box 'O' and a dynamic of *p*. The second staff is marked with *mp*. The fifth staff is marked with *mf*. The sixth staff is marked with *mf*. The seventh staff is marked with *mp*. The eighth staff is marked with *mp*. The score ends with a double bar line and a fermata.

“Antígona”, Sección O. pp. 29-30 del score.

En la sección P se re-expone el tema de la sección anterior; esta vez, en violines 1 y 2, duplicado dos ocatavas abajo en violonchelos 1. Violines 3 y violas 1 y 2 tienen melodías secundarias independientes, y los violonchelos y contrabajos continúan reforzando las fundamentales y quintas de los acordes **Cm**, **F** y **BbF**:

P Poco piú

The musical score for section P, titled "Poco piú", is arranged for a string ensemble. It consists of seven staves: Violins I (Vlns. I), Violins II (Vlns. II), Violonchelo III (Vns. III), Violonchelo I (Vls. I), Violonchelo II (Vls. II), Violonchelo I (Vchs. I), and Contrabajo (Cbs.). The music is in 4/4 time. The Violin I and II parts play a melodic theme in the upper register, while the Violonchelo I part plays the same theme two octaves lower. The Violonchelo II and Contrabajo parts provide harmonic support with sustained notes and moving lines. Dynamics are marked as *mf* for the Violins and *mp* for the lower strings. The section concludes with a double bar line and a repeat sign.

“Antígona”, sección P: p. 29 del *score*.

En la sección Q está el climax de esta obra: consiste en una melodía ascendente en violines 1, con acompañamiento homofónico en violines 2. La contramelodía está en violas 2 y violonchelos 2. Violines 2 tienen relleno armónico y los contrabajos continúan reforzando las fundamentales y las quintas de los acordes **C FmAdd2 Bbm**. La tensión va aumentando poco a poco, hasta que, en los dos últimos compases de esta parte, todo llega a un *glissando* en las filas de violines. Violas, violonchelos y contrabajos hacen un *cluster* de **F, G, Ab, Bb Db y E**:

The image shows a musical score for section Q, marked "molto espressivo". The score is arranged in a system with eight staves, labeled from top to bottom as Vlns. I, Vlns. II, Vns. III, Vls. I, Vls. II, Vchs. I, Vchs. II, and Cbs. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The first measure is marked with a box containing the letter 'Q'. The second measure has a dynamic marking of *mf*. The third measure is marked "Div." and features a *glissando* in the Violin I and II staves. The Violin I staff shows an ascending melodic line. The Violin II staff has a homophonic accompaniment. The Viola I and II staves have a counter-melody. The Violonchelo I and II staves have a homophonic accompaniment. The Contrabajo staff has a homophonic accompaniment. The score ends with a *cluster* of notes in the Violin I and II staves.

The image shows a page of a musical score for section Q of 'Antígona', pages 30-31. The score is for a string ensemble and includes parts for Violins I, II, and III; Violas I and II; Violonchelos I and II; and Contrabass. The music is in 4/4 time and features dynamic markings of fortissimo (ff) and piano (p). It includes performance instructions such as 'Div.' (divisi), 'Unis.' (unison), and 'Glissando'. The score is divided into four measures, with fingerings and bowings indicated for various instruments.

“Antígona”, sección Q. pp. 30-31 del score.

En la sección R re-expongo la segunda parte de la sección A; es decir, los *trémolo* sin altura definida en cuerdas altas con el tetracordio frigio en cuerdas bajas.

Las dos últimas secciones (S y T) componen la coda. En la sección S el violonchelo solista

Expone la melodía final, al tiempo que violines y violas le acompañan en bloques de acordes en dinámica *pianíssimo*. La armonía en esta sección está en **MI** eólico:

EmAadd2, D7, Cmaj7, y Cmaj7Add2/E.

En la sección T, la melodía del violonchelo asciende poco a poco, desde un **FA# 4** hasta llegar a un **MI 5**. Violines 1 y 2 tocan armónicos artificiales y naturales respectivamente, igual que los violonchelos 1 y 2; ambas secciones funcionan como una especie de pedal de tónica. Los violines 3, violas 1,2 y contrabajos cumplen la función de relleno armónico. La armonía sigue estando en **MI** eólico: **AmAdd2 (omit5), D7, C/E, EmAdd4**. El último acorde es una superposición de dos intervalos de quinta justa: **MI SI** y **LA** y **MI**, los cuales se van disipando a través de un *descrescendo* que va hasta un *al niente*:

T

rallentando

arcos libres

Vlns. I *pp*

Vlns. II *pp*

Vlns. III *poco crescendo*

Vls. I *poco crescendo*

Vls. II *poco crescendo*

Vc. S *poco crescendo*

Vchs. I *ppp* *arcos libres* *poco crescendo*

Vchs. II *ppp* *arcos libres* *poco crescendo*

Cbs. *pp* *poco crescendo*

The image shows a page of a musical score for a string quartet and woodwinds. It contains nine staves, each with a different instrument or section. The staves are labeled on the left as Vlns. I, Vlns. II, Vlns. III, Vls. I, Vls. II, Vc. S, Vchs. I, Vchs. II, and Cbs. Each staff begins with a treble or bass clef, a key signature of one flat, and a common time signature. Above each staff, the instruction "arcos libres" is written. A dynamic marking is placed at the beginning of each staff: *p* for the string sections and *mf* for the woodwinds. A fermata is placed over the first few notes of each staff. A hairpin crescendo is drawn across the bottom of each staff, starting from the beginning and ending with a fermata and the letter *n* at the end of the staff. The text "ca. 20''" is written above the staff lines, indicating the duration of the section. The entire score is enclosed in a large rectangular frame.

“Antígona”, secciones S y T: pp. 33-35 del *score*.

5.3. Descripción de procesos internos y experiencias personales

Esta obra fue compuesta en septiembre de 2017 mientras aún era estudiante de violín en la Red de Escuelas de Música de Medellín. A mediados de agosto, el director de la institución visitó la sede donde yo estudiaba para compartirnos las ideas acerca de un evento que se realizaría con el periódico “El Colombiano”, el cual consistía en musicalizar algunos poemas de diferentes autores, tanto colombianos como latinoamericanos. Esta musicalización debía ser entre los mismos integrantes de la orquesta de cuerdas frotadas de la escuela de música La Milagrosa (que era la sede donde pasé mi último año). En la primera reunión que tuvimos para este evento, fue donde conocí a la doctora y maestra Gloria María Bustamante, quien con explicó acerca del proceso creativo de su poema “Antígona”. Ella nombró así su composición poética, ya que el personaje griego “Antígona” representa muy bien la figura de la mujer que busca el cuerpo de su familiar desaparecido. Ella también nos explicó cada párrafo, cada palabra de su poema y el significado que estas tienen.

Una vez entendida la dinámica, cada uno (o en grupos) debían escoger un poema y musicalizarlo en casa. Yo escogí el de Bustamante, ya que me llamó mucho la atención su significado. A la siguiente semana, yo ya tenía lista mi obra, que, por cierto, en aquel entonces, era una versión bastante simple (la partitura general solamente tenía cuatro páginas, y no 35 como esta versión final de portafolio de grado). Esto quiere decir, que la primera versión es muy diferente a esta; es más, lo único que conservan en común es la introducción. El resto de la pieza también contenía algo de polifonía tal cual como la manejo en esta versión; sin embargo, no dejaba de ser un trabajo bastante sencillo; pero, había que considerar el nivel instrumental tanto

mío como el de mis compañeros, así como el poco tiempo que tuvimos para ensayos. Esto fue un trabajo casi que de último momento.

Haber compuesto aquella primera versión (así hubiera sido muy sencilla) Fue una experiencia nueva para mis compañeras, ya que ellos nunca habían tocado algo que no estuviera escrito en notación tradicional, ni mucho menos, que tuviera una sonoridad diferente a la tonal; aun así, tanto a ellos como a la poetisa Gloria les gustó mi trabajo, debido a que ellos sintieron lo que yo quería transmitir: una sensación de terror, incertidumbre y solemnidad fúnebre. Esta primera versión fue estrenada el 23 de septiembre en el marco de la 11° Fiesta del Libro y La Cultura de Medellín. Al finalizar el concierto, la maestra Gloria me pidió el *score* como un recordatorio. En ese momento, me surgió la idea de mejorar mi composición para anexarla a mi portafolio de grado. Esto se lo conté a ella en el momento, lo cual le gustó bastante. Sólo fue hasta mediados de agosto del año siguiente cuando pude sentarme a mejorar la obra. Por esos días, el maestro Johann Hasler se ofreció amablemente para darme unas pre-asesorías de portafolio para revisar lo que había hecho durante mi carrera, en especial, en lo que era concerniente al portafolio de grado. Allí le conté acerca de mi obra “Antígona” y de su proceso de mejoramiento. Una vez la obra estuvo terminada, me contacté de nuevo con Gloria y le dije que mi versión musical mejorada de su poema ya estaba lista. En dicho encuentro, ella me obsequió un libro de su autoría (publicado en 2018) donde está contenido el poema, el cual es más antiguo que el libro. El tiempo pasó, y fue el 3 de julio de 2019 cuando pude verla de nuevo en persona. Le conté con detalles sobre el proceso de mejoramiento de mi obra musical y de un posible estreno en 2020.

5.4. Referentes de textos, audios y partituras

El referente principal es el poema “Antígona” (s.f.) de Bustamante:

Hay esposos,

hay hijos

hay padres

por enterrar.

Creonte el rey que conduce la barca infernal

quiere que sus cuerpos sean abandonados

y se borren sus nombres

y no se reconozca en ellos

su maldad y su miedo.

Insepultos,

sin rezos,

sin llanto femenino que les consuele del hielo,

sin flores que cicatricen este cementerio eterno,

sin sueño que no se duerma para velar el entierro.

Antígona ¿qué reclamas?

¿unos huesos viejos?

¿un rostro irreconocible?

¿unos pasos que se fueron?

Reclamo:

una verdad hecha cuerpo,

un despojado horror,

una lágrima mía que caiga en ellos,

un entierro de espera ensordecida en silencio,

un baúl de recuerdos,

un huésped lejano y quedo,

un silbido de ausencias.

Un hombre que vuelva yerto

pero que vuelva conmigo

que necesito abrazar sus restos,

que necesito la vida que a mí me sobra

sobre su cadáver negro.

Que venga,

que venga

mi esposo-hijo

mi padre-mi yerno

que yo le doy una cava justa,

un vestido nuevo

una cometa de flores

que lo eleve por los cielos,
un fuego, una ceniza
que le recuerde que es viento,
para que vuele lejos
y sepa que los muertos son los que lo murieron⁴
y viva libre por fin
en mi cementerio interno⁵.

En cuanto a referentes musicales está el *Adagio For Strings* (1938) de Barber (1910-1981), la cual me fue útil como referente para los contornos melódicos. Como referente armónico tomé la pieza *Saunière Dies*, de Zimmer (2006) de la banda sonora de *The Da Vinci Code*, de Howard (2006). Esta pieza me fue útil para manejar los *cluster* y los *glissandos*.

Otros referentes armónicos, melódicos y tímbricos está la pieza *The Hall of Prophecies*, de Hooper (2007), de la banda sonora de *Harry Potter and the Order of the Phoenix*, de Yates (2007). De esta tomé como referencias las secciones de *trémolo* sin altura definida del comienzo, así como los *glissando* en las cuerdas bajas. También está la pieza *Evenstar*, de Shore (2002), de

⁴ Uso justificado por el sentido del poema.

⁵ Se ha respetado la alineación a la izquierda, acorde con la publicación original.

la banda sonora de *The Lord Of the Rings, The Two Towers*, (2002), de Jackson (2002), que me sirvió de guía para la armonía de las dos últimas secciones.

5.5. Conclusiones de aprendizaje

Esta obra me enseñó un poco más sobre el equilibrio armónico; es decir, el tratamiento de las diversas cualidades de los acordes dentro de una progresión armónica; es decir, en qué parte de una progresión queda mejor un acorde mayor, o menor, en especial cuando el tratamiento es por segundas o terceras (o sea, progresiones armónicas no convencionales). De igual manera, aprendí un poco más sobre el equilibrio en cuanto a textura polifónica, ya que, en esta obra, los acordes tienden a superponerse, en cierta forma, debido a los retardos y suspensiones melódicas, por lo que genera nuevas sonoridades dentro del acorde. El último aporte es uno de los más importantes, ya que tiene que ver con la notación no mensural (o proporcional) dentro de una plantilla orquestal grande. En esta obra necesité especificar las indicaciones del director de 1 a 5 en la parte inferior de la partitura general, indicaciones que, sinceramente, no conocía hasta ahora.

5.6. Referencias de las obras, textos, grabaciones y partituras citadas

Barber, Samuel. (1938). *Adagio For Strings*. Winona, Hall Leonard Edition.

Bustamante, Gloria. (2007). *Antígona*. En Campeón, Moreno. (2018). (Ed). Sa-ver-se.

Ediciones ED MQ: Medellín.

Desplat, Alexandre. (2010). *Detonators*. En *Harry Potter and the Deathly Hallows, part 1* [CD]. Warner Bros. Records: Burbank.

Desplat, Alexandre. (2010). *The Hall of Prophecies*. En *Harry Potter and the Deathly Hallows, part 1* [CD]. Warner Bros. Records: Burbank.

Shore, Howard. (2002). *Evenstar*. En *The Lord of the Rings: The Two Towers Soundtrack* [CD]. Reprise Music: Burbank.

Zimmer, Hans. (2006). *Saunière Dies*. En *The Da Vinci Code Full Expanded Soundtrack* [CD]. Universal Music Enterprises: Santa Monica.

6 – Dos Himnos al Alma Mater Op. 24

Semestre de composición:	2018-2
Maestro asesor:	Johann Hasler
Designación en el portafolio:	Obra para conjunto instrumental grande (orquesta sinfónica o banda)
Instrumentación:	Piccolo (1), flautas (2), oboes (2) clarinetes en Bb (2), fagot (2), cornos en F (4), trompetas Bb (3), trombones (2), trombón bajo (1), tuba Bb (1), timbales, <i>grancassa</i> , triángulo, platillos de choque, marimba o piano, violines 1, violines 2, violas, violonchelos, contrabajos.
Duración aproximada:	Nueve minutos

6.1 Descripción general

“Dos Himnos al Alma Mater Op. 24” es una obra en dos movimientos para orquesta sinfónica, en homenaje a los cincuenta años de aniversario del Alma Mater de la universidad de Antioquia, compuesta durante el mes de agosto de 2018. Este opus, al igual que “Antígona, Op. 22” tampoco fue escrito durante los cursos de Práctica Específica o las sesiones individuales de composición; sin embargo, fue corregida durante algunas sesiones de portafolio que tuve con el maestro Johann Hasler en septiembre de 2018. En este trabajo hago uso de material y modal y heterometría. La obra fue compuesta para participar en el concurso de composición en homenaje a los cincuenta años del campus universitario. Esta obra está dividida en dos movimientos: “*Anthem* al hombre creador de energía”, y “Alma Mater”, y está dedicada a la maestra Lina María Garcés, quien fue mi primera profesora de música.

6.2 ANÁLISIS GENERAL

I – *Anthem* al hombre creador de energía: Según el portal web *Cambridge Dictionary*, *Anthem* es “una canción que tiene especial importancia para un grupo particular de personas, una organización o un país, usualmente sonado en una ocasión especial. [También] es una canción religiosa cantada por un coro con órgano”: Cambridge (2019). Este movimiento es justamente un himno, un *anthem* a la emblemática fuente del campus universitario, la cual tiene por nombre “El hombre creador de energía”, obra del maestro Rodrigo Arenas Betancourt, oriundo de Fredonia, Antioquia. El monumento fue levantado en 1968 y está hecho de bronce y concreto. La fuente simboliza la búsqueda del cosmos y el conocimiento.

El movimiento comienza con un carácter de *Nobilmente con espressivo* en **Mib** mayor. La solemne y tranquila melodía (tema 1) con acompañamiento homófono (muy al estilo coral) es expuesta por los cuernos franceses y cuerdas frotadas en general. Esto sucede durante los diez primeros compases. La armonía en esta sección es: **I - IV6 - I - IV6 - V - V7/ vi - vi IV - V**. Esta misma sección se repite con un desarrollo tímbrico en cc. 10-19, con participación de fagotes y trombones. En este movimiento no hago uso del piccolo, percusión menor ni marimba.

Nobilmente con espressivo (♩ = 70)
rubato sempre

Violines 1
Violines 2
Violas
Violonchelos
Contrabajos

mp

2 3

“Anthem al hombre creador de energía”, fragmento de sección coral en cuerdas frotadas, cc. 1-3.

En cc. 21-28 hay una modulación no preparada a **DO** mayor. La melodía (tema 2) y la textura coral la conservan las cuerdas frotadas, sección duplicada por clarinetes y cornos. La trompeta duplica la melodía. La progresión armónica (teniendo en cuenta a **DO** como tónica) comienza con un **v** (quinto grado menor) que sirve para conectar la tonalidad anterior con la actual; luego, **IV - I - V- ii - I - VIIb**.

“Anthem al hombre creador de energía”, fragmento de sección coral en cuerdas frotadas, cc. 21-24.

El siguiente fragmento (cc. 29-34) está en **Reb** mayor. La melodía (tema 3) sigue estando en violines 1 y trompeta, pero con una añadidura tímbrica: los oboes. La armonía en los cc. 29-31 es: **IV - V - I - IV**. La dinámica comienza a aumentar hasta llegar a un *forte* en el c. 3, donde el cambio de tonalidad es preparado través de una sucesión de acordes por segundas mayores, la cual empieza desde el c. 32 (un acorde por compás): **Ab - Bb - C** y **D** que es el punto de llegada en el c. 36.

“Anthem al hombre creador de energía”, movimiento 1, fragmento del tema 3, cc. 29-32.

En cc. 39-56 expongo de nuevo los temas 1 y 2 con la misma orquestación con que fueron expuestos, salvo que, esta vez, el tema A no se repite, y todo está modulado una segunda mayor ascendente; es decir, si el tema A estaba en **Mib** mayor, en la re-exposición va a estar en **FA** mayor. Otra diferencia en este “*Da capo*” es que, en el c. 57 cuando re-aparece el tema 3, este está en **SI** mayor, por lo que no modula una segunda mayor ascendente como los otros dos temas, sino una segunda aumentada. Las flautas tocan por primera vez, desde el c. 57 hasta el final del primer movimiento, y cumplen con la función de duplicar la melodía principal. En el cc. 61 comienza una modulación a **DO** mayor. La preparación a esta nueva tonalidad se hace por progresiones armónicas de terceras y cuartas aumentadas descendentes: **G# - E - Bb** y finalmente, **C**.

Musical score for woodwinds in "Anthem al hombre creador de energía". The score includes parts for Oboe 1 and 2 (Ob. 1, 2), B♭ Clarinet 1 and 2 (B♭ Cl. 1, 2), B Clarinet (B. Cl.), and Flute 1 and 2 (Flg. 1, 2). The music is in 4/4 time with a key signature of one flat (B♭). The dynamic marking is *mp* (mezzo-piano). The woodwinds play a melodic line with sustained notes and some grace notes, all under a large slur.

“Anthem al hombre creador de energía”, re-exposición del tema 1, modulado una segunda mayor arriba, sección de maderas sin piccolo ni flauta, cc. 39-41.

Musical score for brass instruments in "Anthem al hombre creador de energía". The score includes parts for Corno F (Cns. F), Trompa B♭ (Tr. B♭), and Timbales (Tmb.). The music is in 4/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The dynamic marking is *mf* (mezzo-forte). The brass instruments play sustained chords and melodic lines. The timbales part includes a *crescendo poco a poco* (crescendo little by little) marking. The score shows a change in time signature from 4/4 to 5/4 and back to 4/4.

“Anthem al hombre creador de energía”, fragmento de la re-exposición del tema 3 en trompetas 1 y 2, sección de bronce sin tuba, cc. 57-60.

II – Alma Mater: es una marcha estilo fanfarria en homenaje a los estudiantes, no sólo de nuestra Alma Mater, sino también de todas las universidades públicas de nuestro país. Este movimiento evoca la victoria y la grandeza de nuestra universidad.

Esta nueva parte de la obra comienza con un *Maestoso*. El primer instrumento en ser escuchado son los timbales y el *grancassa*, tocando la nota tónica: **FA** (el *grancassa*, obviamente, refuerza las notas del timbal, ya que este instrumento no puede producir alturas específicas). Un compás después, los violines 1, 2 y violas hacen un *trémolo* en un acorde de **FAdd2**. EN c. 54, el corno 1 y la trompeta 1 hacen la melodía, que, en realidad, sería la melodía #3 en orden jerárquico; sin embargo, lo uso como introducción. A medida que este tema va avanzando, se van añadiendo nuevos instrumentos desde el compás 8: corno 2, trompetas 1, 2 y trombones 1, 2. En cc. 10-11 hay un pequeño desarrollo de esta melodía introductoria. Todo se mantiene armónicamente estático; es decir, en **FA (I)**, hasta que en el cc. 13-14 se prepara una modulación a **DO** mayor mientras el *tempo* aumenta progresivamente (*accelerando*): **I - bVII - bVI** (o **bII** en **DO**) y luego, **I** de la nueva tonalidad para dar comienzo a la fanfarria:

The image shows a musical score for brass instruments. It consists of five staves: Cus. F (Cymbals and Grancassa), Tr. B. (Trumpets 1 and 2), and Tmb. (Trombones 1, 2, and 3). The music is in 4/4 time and begins with a *mf* dynamic. The first ending (a 1.) spans measures 1-4, and the second ending (a 1.) spans measures 5-6. The score includes various dynamics such as *mf*, *mp*, and *f*, along with articulations like accents and slurs. The key signature is one sharp (F#).

“Alma Mater”, exposición del tema introductorio (o tema 3) en trompeta 1 y corno 1, sección de bronce sin tuba,

cc. 4-9.

“Alma Mater”, desarrollo de melodía introductoria, sección de bronce, cc. 12-15(1)

Ya establecidos en el *tempo* en el que se quedará el movimiento (*Allegro triunfante*) entra a participar la percusión menor y la marimba. Toda la sección de maderas (exceptuando el piccolo y flautas), trombones 1,2 y bajo, marimba, violonchelos y contrabajos hacen el acompañamiento, haciendo un ritmo de carácter marcial. En cc. 19-23, piccolo y flautas tocan una corta melodía. La dinámica sube, hasta que en cc. 24-27 se refuerza la tónica en dinámica *forte*. Por fin, ya en el c. 28 se escucha el tema 1, expuesto por oboes 1,2 y trompetas 1, 2, y 3. En c. 33-37, el tema 1 continúa en violines, piccolo, flautas y violines 1 y 2. En toda la exposición del tema 1, la armonía ha pasado por los acordes: **Cmaj9 - FMaj9/C - Csus4 - Am7/C - FMaj9/C - Cadd6 - F/C - Cadd2 - Am7add2/C - Fm/C y C.**

“Alma Mater”, exposición de tema 1 en clarinetes, sección de maderas. cc. 28-33(2)

En cc. 38-43 el tema 1 aparece de nuevo; esta vez, en flautas, oboes, clarinetes, cornos, marimba y violines. En cc. 44-47, el tema 1 sigue su rumbo en el piccolo. Armónicamente ocurren los mismos acordes anteriores, y el ritmo marcial del acompañamiento sufre un desarrollo rítmico en comparación con el mismo acompañamiento de cc. 28-34.

El tema 2 comienza en el c. 48 (3) en cornos duplicada en violines. Este nuevo tema contrasta con el tema 1, ya que es de carácter *cantábile* y de textura homófona coral. La segunda parte del tema continúa en oboes y clarinetes en cc. 56 (4) – 63. La armonía sigue estando en **DO** mayor, conformada por una progresión conformada por los grados **I ii** y **V**:

“Alma Mater”, fragmento de exposición de tema 2 en cornos, cc. 48-52(3)

El tema 2 es retomado por trompetas en c. 63 (4) pero transportado medio tono ascendente (**REb**) bajo los mismos grados (**I ii** y **V**). La segunda parte del tema 2 es retomada, esta vez, por clarinetes y violines, con una variación armónica, lo que genera, a su vez, un desarrollo melódico. Esta segunda sección del tema 2 está en **Bbm** (el relativo menor de **REb**), con los grados **#V - i**, los cuales se repiten en los cc. 72 – 76.

En el c. 77 se prepara una modulación a **DO** mayor por medio de una cadencia **bVII - I**, pero en este caso, en vez de usar el **bVII** uso el **bvii**; es decir, un acorde de **Bbm** que conduce en el cc. 78 a un acorde de **C**, el cual se transforma en un **C5b** en el c. 80.

1
Vns. *f*

2
f

Vlas. *mf*

Vchs. Unis. *mf*

Cb. *mf*

“Alma Mater”, re-exposición de segunda parte de tema 2 en violines, cc. 72-74(2)

1
Vns. *ffp*

2
ffp Div.

Vlas. *ffp*

Vchs. *ffp*

Cb. *ffp*

“Alma Mater”, sección de modulación, sección de cuerdas frotadas, cc. 76-78

En cc. 84-89 hay una nueva sección donde retomo de nuevo el tema 1 en oboes, clarinetes y violines. Esta nueva parte es más tranquila que las anteriores, ya que tiene menos masa sonora en comparación con la primera exposición de este tema en cc. 28-48. La primera parte de este tema es re-expuesto en **SI** bemol en cc. 89 – 93 por el piccolo.

Ob. 1
2

B \flat Cl.

“Alma Mater”, fragmento de re-exposición del tema 1 en oboes y clarinetes, cc. 84-86 (3)

A partir de aquí, la densidad comienza a descender para dar lugar a una pequeña sección en *piano* que sirve como descanso y preparación para la coda. Esta nueva parte consiste en una melodía descendente en blancas y redondas, mientras que trombones 1, 2 y bajo, y toda la sección de cuerdas frotadas hace el acompañamiento con ritmo marcial. En cc. 98-102 se puede percibir un pequeño fragmento de la melodía que tocó el piccolo entre cc. 19-20, y es los violines 1 en ser el primero en re-exponer este fragmento en cc. 97-98; luego, es retomado por los violines 2 en cc. 98(4) – 95, por las violas en cc. 99(4) – 106, por los violonchelos y contrabajos en cc. 101-103. Armónicamente toda esta sección es estática, pues no se mueve del acorde de **Dadd2**.

1
2

Vins.

Vlas.

Vchs.

Cb.

1
Vns. *p*

2

Vlas. *mf*

Vchs.

Cb. *p*

1
Vns. *p*

2

Vlas. *mf*

Vchs. *mf*

Cb. *mf*

“Alma Mater”, fragmento de sección de descanso en cuerdas frotadas, cc. 97-103.

En el c.105 en trombones 1,2 y bajo, aparece en **FA** jónico el tema 3 tal cual como es, y no como aparece en la introducción. Las cuerdas frotadas acompañan este tema un ritmo marcial:

1
2
Trmb. *f*

3 *f*

B, Tb. *f*

f

“Alma Mater”, re-exposición de tema 3, sección de trombones, cc. 105-111.

En la siguiente sección vuelvo a exponer el tema 3; esta vez, en **LA** lidio, en clarinetes 1,2 y trompetas (cc. 115-119). Piccolo, flauta y violines 1 y 2 hacen arpeggios en tresillos, mientras que oboe, clarinete bajo, fagot, trombones, violas, violonchelos y contrabajos acompañan con un ritmo marcial.

“Alma Mater”, arpeggios acompañantes del tema 3 en **LA** lidio, sección de cuerdas frotadas, cc. 115-116.

En esta sección, los acordes son (uno por compás, desde el c. 15 hasta el 19): **A- B - A - D+Addb5 - A**. En cc. 120-125, los acordes **D** y **A** se alternan entre sí hasta resolver en la tónica (**A**) en c. 126, donde el *ritenuto* y el *crescendo* aumentan la tensión hasta que, en cc. 127-134 hago un desarrollo del tema 3 en piccolo, flautas y violines 1 para finalizar el movimiento. Al ser el final, el acompañamiento ocurre en notas largas, y desde aquí cambio de tonalidad a **LA** jónico, empezando desde el **V** en c. 127; de ahí en adelante, suceden los siguientes acordes: **E - G/D - A**.

1.3. Descripción de procesos internos y experiencias personales

Esta obra fue compuesta en agosto de 2018 para participar en el concurso de composición sinfónica que realizó la universidad en homenaje al 50° aniversario del campus universitario. Lamentablemente, no pude terminar esta obra, por lo que no pude participar del concurso; sin embargo, decidí añadirla a este portafolio de grado. La sección de bronce fue la más complicada de escribir, debido al tratamiento tímbrico. En las secciones de maderas y cuerdas frotadas no tuve mayores dificultades. Fue por esta razón por la cual, como proceso pre-compositivo, pasé varios días estudiando la orquestación de la música del compositor de bandas sonoras, John Williams, quien es reconocido por sus trabajos para orquesta sinfónica. En las piezas que analicé de su trabajo (las cuales menciono en la siguiente sección) descubrí una gran cantidad de configuraciones de orquestación, las cuales producen ciertos colores tímbricos que llamaron mi atención; por ejemplo, la disposición de los acordes en bloque en la sección de bronce, en especial, en los cornos. En mi obra, en el segundo movimiento, esta sección instrumental tiende a tocar notas un tanto altas, lo cual añade brillo a las secciones *forte*, así como algunas secciones

donde duplico los cornos con los oboes y clarinetes. Todas estas cualidades de color y de timbre hacen que las secciones de fanfarria en el segundo movimiento se escuchen grandes, cosa que estaba buscando en esta obra. Todas estas herramientas me ayudaron a lograr un equilibrio, tanto de densidad como tímbrico y dinámico. Al principio no sabía cómo lograrlo, y fue por ello que recurrí a Williams. El análisis de las obras, la escucha de los referentes y el proceso de escritura me llevó dos semanas y media (para la versión del concurso). De ahí en adelante corregí la obra aproximadamente unas diecinueve veces, donde añadí algunas duplicaciones melódicas y armónicas, tanto en el primer movimiento como en el segundo; a su vez, limpié algunas partes en las secciones de fanfarria (segundo movimiento) donde había una sobrecarga instrumental. Como aporte final, esta obra me motivó a seguir escribiendo más seguido para este formato.

1.4. Referentes de textos, audios y partituras

Los referentes que tomé para componer “Dos Himnos al Alma Mater Op. 24” son, en su mayoría, bandas sonoras. El referente principal fue el *main theme* de la banda sonora de *Indiana Jones*, de Williams (1981), de Spielberg (1981). Esta pieza la tomé como ejemplo de orquestación y como inspiración para los acompañamientos rítmicos marciales. Otro referente, también de Williams, es *Nimbus 2000*, de la banda sonora de *Harry Potter and the Philosopher's Stone*, de Columbus (2001), de donde tomé la idea de las escalas en fusas en “Alma Mater”, en el piccolo, flauta y violines.

Como referentes armónicos usé la pieza *Glory & Honor* (2007), de Bergensen, para la producción discográfica de música para tráilers *Dynasty* (2007), de la empresa estadounidense *Two Steps from Hell*; también tomé la obra *7 Inch Framed* (1992) de Brossé como referente para la introducción del segundo movimiento.

Como referentes melódicos usé la pieza *Age of Innocence* (2009) de la empresa estadounidense de música para tráilers *Audiomachine*, la cual me sirvió como ejemplo melódico para el primer movimiento. Otra obra que me fue útil para este fin fue *The Finlandia hymn*, perteneciente al poema sinfónico *Finlandia Op. 26* (1899), de Sibelius (1865-1957).

1.5. Conclusiones de aprendizaje

Esta obra me enseñó diferentes sonoridades tímbricas a la hora de combinar ciertos instrumentos con otros, ya dentro de la plantilla de orquesta sinfónica, así como el manejo de la densidad o masa sonora; además, aprendí sobre el tratamiento dinámico en cada instrumento y cómo reforzarlo utilizando otros instrumentos de la misma sección o de otra.

1.5. Referencias de las obras, textos, grabaciones y partituras citadas

Bergersen, Thomas. (2007). *Glory and Honor*. En *Dynasty* [digital]. Two Steps from Hell: Los Ángeles.

Brossé, Dirk. (1992). *7 Inch Framed*. De Haske Publications: Heerenveen.

Getz, Danail. (2009). *Age of Innocence*. En *The Platinum Series III – Eterna*. Audiomachine: Los Ángeles.

Sibelius, Jean (1899). *Finlandia Hymn*. En *Finlandia, Op. 26*. Breitkopf & Härtel: Leipzig.

Williams, John. (2001). *Nimbus 2000*. En *Harry Potter and the Philosopher's Stone Soundtrack* [CD]. Lyndhurst Studios y Abbey Road Studios: Londres.

Williams, John. (1981). *The Raiders March*. En *Raiders of the Lost Ark Soundtrack* [CD]. Abbey Road Studios: Londres.