

**PORTAFOLIO DE COMPOSICIONES PARA OPTAR AL TÍTULO DE MAESTRO EN  
COMPOSICIÓN**

ANDRÉS FELIPE BOTERO MARTÍNEZ

Asesor

JUAN DAVID OSORIO LÓPEZ

DEPARTAMENTO DE MÚSICA

FACULTAD DE ARTES

UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA

MEDELLÍN

2021

## AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, a mi esposa Gloria Montes por su espera, su apoyo en este viaje tan anhelado y la creciente ilusión compartida que nos ha acompañado a lo largo de todo este proceso, además de agradecerle por comprender mis ausencias de cuerpo presente, mientras mi mente divagaba en la búsqueda de lo que hoy presento aquí en forma de música. Gracias profundas a todos mis maestros: Johann Hasler, Simón Castaño, José Gallardo, Gerardo Giraldo, Juan David Manco, Natalia Valencia y en especial a mi asesor Juan David Osorio por este último año de trabajo arduo. Al maestro Luis Carlos Rodríguez por sus inspiradoras clases, producto de las cuales surgió la idea germinal de varias de las obras en este portafolio. Al espíritu de los grandes maestros del pasado de quienes he aprendido y continuaré aprendiendo a través de su música y su legado y finalmente a todos quienes me hayan podido brindar una enseñanza en el camino que me ha traído hasta aquí.

## Contenido

A LIVING SOUL (Un alma viviente) .....	4
Análisis de la pieza.....	5
Conclusiones.....	9
Referencias.....	10
Score.....	11
DIPTYCH (Díptico) .....	16
Análisis de la pieza.....	17
Conclusiones.....	25
Referencias.....	25
Score.....	26
AS HARD TO TOUCH AS TIME (Tan difícil de tocar como el tiempo) .....	45
Análisis de la pieza.....	45
Conclusiones.....	51
Referencias.....	51
Score.....	52
THE HIDDEN GEOMETRY (La geometría oculta) .....	76
Análisis de la pieza.....	76
Conclusiones.....	80
Referencias.....	80
Score.....	81
WHILE YOUR KISS GETS OUR LIPS (Mientras tu beso llega a nuestros labios) .....	107
Análisis de la pieza.....	109
Conclusiones.....	115
Referencias.....	115
Score.....	116
CONCERTO OF THE ORIGINS (Concierto de los orígenes) .....	131
Análisis de la pieza.....	131
Conclusiones.....	143
Referencias.....	144
Score.....	145

## A living soul

(Un alma viviente)

**Año de composición:** 2017 – Semestre II

**Maestra asesora:** Natalia Valencia

**Formato:** Obra para instrumento melódico solista

**Instrumentación:** Viola sola

**Tiempo total estimado:** 5 minutos

**Forma y descripción:** Es una pieza escrita en dos secciones más una coda, donde cada sección está estructurada sobre un tema que es variado constantemente. Cada sección tiene un carácter diferente pero complementario. La primera es lírica y sentimental. La segunda es más rítmica y en ella se hace un uso más reiterativo de la disonancia.

**Introducción:** La presente pieza fue escrita en el marco de la clase de composición VI, enfocándose en el trabajo para instrumento melódico solista. La pieza presentó los retos propios de lograr que una línea melódica pueda proyectar una armonía clara y alcanzar este propósito dentro de los límites técnicos del instrumento. Como punto de partida se realizaron varias audiciones de piezas en este y otros formatos similares, de las cuales las más relevantes están especificadas en las referencias. En el trascurso de ello encontré un concepto que me permitió delinear el trabajo compositivo y lo comparto en el siguiente apartado.

**Reflexión pre compositiva:** Una pieza para instrumento melódico solo, posee cualidades particulares. La solemnidad que otorga el silencio como fondo acompañante, pone en evidencia la fragilidad de cada sonido que nace para morir al segundo.

Es una obra sobre el movimiento perpetuo dentro de cada ser vivo.

De la misma manera que las células se dividen de forma frenética y constante para sustentar la vida, las ondas sonoras se expanden inquietas para aferrarse a la dimensión de lo que puede ser audible, tratando de evitar que el silencio se las trague.

## Sección I

La sección de apertura está basada en la variación constante del motivo inicial expuesto en los dos primeros compases. Esta línea melódica, y las sucesivas, se acompañan a sí mismas usando acordes con notas triples y cuádruples, que en general aprovechan las cuerdas al aire en combinación con cuerdas pisadas, para incorporar intervalos estrechos como las segundas mayores y menores. Este motivo unificador consiste en un salto de quinta descendente, que es luego compensado por movimiento contrario. La figura 1 muestra el tema principal de la sección I.



Fig.1 motivo I c.c. 1-2.

Las transformaciones melódicas de este motivo, constan de variantes en el contorno de la línea melódica e incorporación de notas dobles, que permitan una proyección más clara de la armonía. Esta línea va conduciendo gradualmente a un clímax que alcanza su plenitud en el c. 26, donde una melodía en el registro medio-agudo y sin apoyo armónico, pone en evidencia el fondo silente que la acompaña y al mismo tiempo la fragilidad del sonido mismo frente a su inevitable derrota contra el silencio. (Ver figura 2).



Fig.2 punto climático de la línea melódica en la sección I. c.c.26-27.

En el plano armónico de este apartado inicial, se usan como base una serie de acordes en los cuales se combinan diferentes intervalos, producto de la concomitancia de notas pertenecientes, principalmente, al modo lidio sobre diferentes fundamentales. La relación entre estos acordes se basa mayormente en encadenamientos por nota común y la relación de sus fundamentales se da por intervalo de segunda, tercera y tritono principalmente. En la figura 3, presentada a continuación, se presenta la reducción armónica de la presente sección desde el c. 1 al 35. En la parte superior se cifran la fundamental y el modo del que se toman las notas para la construcción de cada acorde y en la parte inferior la relación interválica entre sus fundamentales.

C lidio    Db/F lidio    B/F# lidio    Eb sus4 /Bb    Eb/G    C add9    Am    D9/F#    Ab lidio

Relaciones    x2da    x3ra    x3ra    x3ra    x3ra    x4ta    xIT

F#m9    Ab lidio    A lidio    E/G#    C# lidio    D lidio    B mixolidio    Db/F lidio    Ab lidio    Ab m

x2da    x2da    x5ta    x3ra    x2da    x3ra    x2da    x5ta

E/G#    G#m    F#    E/G# lidio    F#m 11    Bm9    B mixolidio    Bb/D    C9    D    Gm 9    C por 5tas

x3ra    x2da    x2da    x2da    x4ta    x2da    x2da    x2da    x4ta    x4ta

Fig. 3 reducción armónica de la sección I c.c.1-35.

## Sección II

De forma similar a la sección precedente, la sección II está basada en la variación de su tema principal. Este está compuesto por una sucesión de cuatro grupos de semicorcheas, sobre la base armónica de Fa lidio, que van desplazando el acento agógico que está, en su primera aparición, en la cuarta corchea del primer grupo, luego en la tercera del segundo, después en la segunda y por último en la primera. En la figura 4 se presenta dicho motivo que puede encontrarse en el compás 37.

37

Fig. 4 Motivo II c.37.

El motivo va modificándose mediante la implementación de sincopas, como las que pueden hallarse en los c.c. 38 y 39, a través del uso de desplazamientos rítmicos mediante la inserción de silencios, como muestra la figura 5.



Fig. 5 desplazamiento rítmico c. 42.

El ritmo se va complejizando mediante el uso de adiciones de valores rítmicos como los presentes en los c.c. 39 y 47 mostrados a continuación en la figura 6.



Fig. 6 Adición de valores rítmicos c.c. 39 y 47.

A partir del compás 52 se va construyendo un crescendo climático mediante el uso de armonía por segundas en disposición abierta, aumentando así el nivel de disonancia. Este segundo clímax tiene lugar en el c. 57.

En el nivel armónico de la sección II, se conserva el mismo concepto de encadenamiento de acordes por nota común en relación de tercera, segunda y tritono principalmente, empleados en la sección inicial. En la figura 7 se encuentra la reducción armónica de la segunda sección, desde el c. 36 al 58. También se especifica aquí en la parte superior la cifra de la fundamental y el modo del que se toman las notas para la construcción de cada acorde y en la parte inferior la relación interválica entre sus fundamentales.

F lidio Gb lidio Cm9/G D/F# Gm9 Am add9 Eb Gm9 b13 Eb13 Csus2<sup>2</sup>

Relaciones x2da xII x2da x4ta x2da xII x3ra x3ra x3ra

Bb/F Bm7b5/D Gm9 Cx4tas

x2da x2da x3ra x4taa

Fig. 7 reducción armónica de la sección II c.c. 36-58.

Por otra parte, **La coda**, compuesta de dos subsecciones, comienza con un pasaje (c.c. del 63 al 70) en el que se emplea la sustracción de valores rítmicos en un intercambio intermitente de compás ternario 3/4 y compás de amalgama 5/8, este último, producto de sustraerle una corchea compás de 3/4. A su vez este sirve de preparación, luego de la irregularidad métrica precedente, para el apartado siguiente, que está en una métrica más estable. La figura 8 muestra los c.c. del 63 al 64 de la primera subsección de la coda, para ilustrar un fragmento en donde tiene lugar la sustracción de valores rítmicos.

arco

Fig. 8 c.c. 63-64.

A sí mismo, la figura 9 presenta la reducción armónica del inicio de la coda, c.c. del 63 al 70, la cual abre con una alusión al modo lidio inicial usando acordes sin tercera.

D6 11+ Csus2 11+ Bb aug C9

x2da x2da x2da

Fig. 9 c.c. 63-70.



Después, en la segunda subsección de la coda (véase c.c. 71 al 89 en la pieza), tiene lugar un *ostinato* en el que, aprovechando las cuerdas al aire y modificando solamente las alturas más graves, se presenta un *arpeggiato* sobre una serie de acordes compuestos por diversos intervalos, que no se enmarcan con facilidad en la armonía por segundas, por terceras o por cuartas. En el transcurso de esta subsección, se presenta una alteración del tempo, iniciando en 110 *beats* por minuto (bpm) en el c. 79, y mediante un *accelerando* gradual se llega, en el c. 88, a 140 bpm. En la figura 10 se presenta la armonía de este pasaje en forma reducida.



Fig. 10 c.c. 65-87.

La pieza termina con una secuencia del motivo inicial en una sucesión de acordes en relación de tercera, empleando en todos el modo lidio, eje modal de gran parte de la pieza. En la figura 11 se muestra la reducción armónica del final.

Fig. 11 final c.c. 90-99.

**Conclusiones de aprendizaje:** A nivel narrativo en la música, la melodía juega un papel esencial, su ausencia incrementa la posibilidad de caer en la falta de sustancia lo que conlleva a que el oyente, sin entender de donde se viene ni hacia donde se va, pierda el interés.

Por otro lado, el ritmo tiene igual versatilidad que la armonía y la melodía. Puede ser modulado, aumentado, disminuido, fragmentado etc... y jugar junto con la melodía un papel protagónico en la trama sonora.

**Referencias:**

[Adagietto]. (2020, agosto 15). Johann Sebastian Bach - Chaconne, Partita No. 2 BWV 1004 | Hilary Hahn [Archivo de video] Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=ngjEVKxQCWs&ab\\_channel=Adagietto](https://www.youtube.com/watch?v=ngjEVKxQCWs&ab_channel=Adagietto)

Fain,T. (2012, diciembre 7). Tim Fain plays Philip Glass Chaconne Part 2 (from Partita for Solo Violin) [Archivo de video] Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=nSisv7O6qsY&ab\\_channel=TimFain](https://www.youtube.com/watch?v=nSisv7O6qsY&ab_channel=TimFain)

# ANDRÉS BOTERO

A LIVING SOUL  
for solo viola

2017

A living soul

About the perpetual motion inside every living being.

The same way cells divide turbulently and constantly to sustain life waves move restlessly to hang on to the dimension of what can be audible trying to prevent silence from swallow them.

It's a work for solo viola in two parts. The first one is lyrical and sentimental.

The second one has a more rhythmical character. Its melodic line develops continuously throughout the piece.

Un alma viviente

Sobre el movimiento perpetuo dentro de cada ser vivo.

De la misma manera que las células se dividen de forma turbulenta y constante para sustentar la vida, las ondas se mueven inquietas para aferrarse a la dimensión de lo que puede ser audible tratando de evitar que el silencio se las trague.

Es una obra para viola solo en dos partes. La primera es lírica y sentimental.

La segunda tiene un carácter más rítmico. Su línea melódica se desarrolla continuamente a lo largo de la pieza.

# A living soul

for solo viola

Andrés Botero

♩ = 70 *rubato espress.*

Viola

*mf*

6

Vla.

*agitato*

*f*

10

Vla.

*a tempo dolce*

14

Vla.

*rit.* *a tempo* *rit.*

*mp*

18

Vla.

*mf* *rit.* *a tempo*

23

Vla.

*rit. lento* *accel.* *a tempo molto espress.*

*f*

28

Vla.

*mf*

33

Vla.

*mp* *molto rit.* *misurato* ♩ = 120

37

Vla.

*mp* *simile*

39

Vla.

*sempre* *mf*

Vla. 41 *mp*

Vla. 43 *mf*

Vla. 45

Vla. 47

Vla. 49 *f*

Vla. 51

Vla. 53

Vla. 55 *ff*

Vla. 57 *f* *pp* *pizz.* *come un eco* *rit.*

Vla. 59 *mf* *pp* *mf* *pp* *a tempo* *come un eco* *come un eco*

62 *arco* ♩ = 140  
Vla. *mp*

67  
Vla. *mf*

72 *rit poco a poco*

78 *molto espress.* ♩ = 110  
Vla. *f*

83 *accel poco a poco*  
Vla. *mf*

88 ♩ = 140  
Vla. *p*

92 *ff*

96 *rit poco a poco*  
Vla. *pizz.* 3  
*mf*

# Diptych

## (Díptico)

**Año de composición:** 2018 Semestre II /2019 Semestre I

**Maestro asesor:** Obra independiente con revisión del maestro Juan David Osorio

**Formato:** Obra para instrumento armónico en combinación con otro instrumento melódico en dueto

**Instrumentación:** Flauta y piano

Obra en dos movimientos: I. **Catching the wind 2'40" (Atrapando el viento)**

II. **The breeze and the road 3'10" (La brisa y el camino)**

**Tiempo total estimado:** 5'50" minutos

**Introducción:** los movimientos que constituyen esta pieza fueron escritos en dos momentos y contextos distintos. El primero es dedicado al maestro Luis Carlos Rodríguez en gratitud a su clase de historia de la música en Colombia y fue escrito como parte del final de su materia. El título es asignado en reacción a un pasaje bíblico "*Y pude darme cuenta que todo lo que se hace en este mundo es vana ilusión, es querer atrapar el viento*" (Eclesiastés 1:14) y en concordancia con la visión de la utopía de Fernando Birri, considerando que "atrapar el viento", entendiéndose como perseguir los ideales que muchas veces parecen fuera de alcance, es el aliciente mayor de la vida. El segundo movimiento fue escrito sobre la base de la teoría de conjuntos, material estudiado en la clase de teoría musical avanzada II con el maestro Juan David Manco.

La obra se basa en dos ritmos icónicos de la música tradicional colombiana, "Pasillo" utilizado en el primer movimiento y "Bambuco" deconstruido en el segundo de ellos.

**Reflexión pre compositiva:** En la búsqueda de propósito en la vida, pienso que uno termina moviéndose intermitentemente entre dos dinámicas. Una en la que el individuo se entrega a un destino que se encuentra fuera de si y del cual cree no tener control. El individuo asume con resignación lo que le toca vivir y se entrega a los designios de "las estrellas". Por otro lado, hay periodos donde tomamos el control y trazamos la ruta hacia lo ideal, sin conformarnos con menos. Esta obra, bajo este último espíritu, es sobre perseguir lo imposible animada por el siguiente enunciado ¿No reside el propósito de la vida en la fatigante pero exquisita odisea de intentar alcanzar lo inalcanzable?



## I. Catching the wind (Atrapando el viento).

Este primer movimiento tiene una forma en cuatro secciones, así: A - B - A' - C, el material temático para cada sección esta basado en un único motivo rítmico-melódico compuesto por, una nota que se mueve en sentido ascendente por grado conjunto o salto y luego vuelve a su eje. En la figura 1 se presentan los motivos de la sección A, B y C que pueden encontrarse en los c.c. 2, 17 y 48 respectivamente.

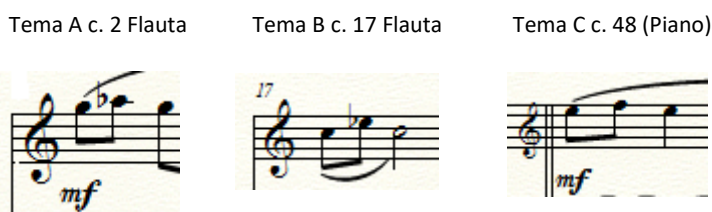


Fig. 1 c.c. 2, 17 y 48.

Por otro lado, a nivel de acompañamiento, el ritmo de pasillo con algunas variantes a lo largo de las secciones A y B, puede evidenciarse en la mano izquierda del piano apoyada por la derecha para ampliar el espectro armónico. La figura 2 muestra el c. 6 del piano donde se muestra el patrón básico utilizado en la pieza.



Fig. 2 c.6.

En la sección A se hace uso libre de 11 de los 12 sonidos de la escala cromática. Cada factor es presentado de manera gradual en el acompañamiento y como parte de acordes tríadicos extendidos cuyas relaciones giran en torno a una mixtura modal sobre el eje tonal de DO. Esta sección puede verse en la partitura entre los c.c. 1 y 8. La figura 3 muestra esta sección, especificando en forma numérica, las alturas de la escala cromática que van siendo usadas gradualmente. Estas alturas se numeran de acuerdo a la cantidad de semitonos que hay entre cada altura y el eje que es DO<sup>1</sup>: 0(DO) 1(REb) 2(RE) 3(MIb) 4(MI) 5(FA) 6(SOLb) 7(SOL) 8(LAb) 9(LA) 10(SIb). El acorde sobre dicho grado (Do), no se hará evidente hasta el final del puente que conduce hacia la segunda sección (véase en la partitura c. 16) y cuyo eje es Fm.

<sup>1</sup> Numeración de las clases de alturas según Joel Lester en "Enfoques analíticos de la música del siglo XX".

Flute

Piano

Fl.

Pno.

$\text{♩} = 90$

*mf*

7

8

5

0

2

6

10

1

5

9

4

3

*mf*

*simile*

Fig. 3 Sección A c.c.1 al 8.

A continuación, entre los c.c. del 9 al 16 tiene lugar un puente que conduce al tema B. El material temático, presentado en la flauta, está basado en el motivo de la sección precedente, donde se hace una aumentación de los valores rítmicos y es ampliado el rango del movimiento por salto, que era máximo de tercera menor en el motivo inicial, y aquí se extiende hasta una sexta menor. Bajo esta línea melódica la mano derecha del piano ejecuta una contra melodía también basada en el material temático de A, en el que se invierten los movimientos melódicos y se cambia levemente el contorno. (Ver figura 4).

Fl.

Piano

*mf*

Fig. 4 c.c. 9-11 variación del tema A en movimiento contrario M.D. del piano / En la flauta variación tema A en aumentación.

Como complemento a la ilustración de lo comentado con relación al puente en la figura 5, es presentada la reducción armónica de dicho fragmento.

Fig. 5 c.c. 9 al 16.

Consecuentemente el puente ya detallado conduce a la sección B. Este apartado reposa en el eje tonal de Si menor, nota faltante en la sección A, para completar la exposición de los 12 grados de la escala cromática. A este centro tonal se llega progresivamente con una serie de acordes en relación, mayormente, de segunda y una cadencia eólica con los grados bVI - bVII - i. Esta cadencia puede encontrarse en la pieza en los c.c. del 29 al 32 (ver en partitura). Formalmente, la sección B está compuesta por dos subsecciones. La primera, presenta a nivel armónico una sucesión de acordes enlazados por nota común, en los cuales sus fundamentales se relacionan por intervalos de segunda, cuarta justa y tritono. En ella la flauta lleva la melodía y el piano acompaña emulando el ritmo de pasillo. En la segunda subsección se retoma la melodía ya introducida por la mano derecha en el piano en el c. 9, en esta ocasión dicho esquema melódico se presenta en la flauta y con Si menor como eje tonal (véase los c.c. del 25 al 32 en la partitura). A continuación, en la figura 6 puede apreciarse la reducción armónica de la sección B (c.c. 17 al 32) donde se especifican los acordes básicos y las relaciones interválicas entre las fundamentales.

Fig. 6 reducción armónica tema B c.c. 17 al 32.

Para dar continuidad a la pieza y desarrollar su material temático, esta continúa con una reexposición variada de A. En ella la melodía es presentada por el piano con una modulación abrupta entre la primera semifrase y la segunda (véase c.c. 33 al 39), seguida de un pasaje (c.c. 40 al 42), en donde se hace oír en simultáneo apartes del tema de la sección A (c.c. 1-2) y la melodía introducida por la mano derecha en el piano en c. 9. En la figura 7 puede apreciarse el encuentro de estas dos melodías en los c.c. 40 y 41.



Fig. 7 c.c. 40-41 apartes donde se encuentra el tema de la sección A en concomitancia con la contra melodía empleada en el c. 9.

El cierre de la pieza se da mediante la sección C la cual es introducida por el piano solo. Luego, se une a este la flauta tocando la misma melodía interpretada por la mano derecha del piano y terminando en un desvanecimiento progresivo. Para su acompañamiento se usa una sucesión de cinco acordes mezclando los modos mayor y menor de SOL, cuyo ritmo en el bajo evoca el swing del jazz. La figura 8 muestra la reducción armónica de esta última sección c.c. 48-79.



Fig. 8 reducción armónica de la sección C. c.c. 48-79.

## II. The breeze and the road (La brisa y el camino).

Su forma consta de las siguientes secciones: A - Puente - B - A' - C - A'' - D (Rondó con variaciones). En la sección A es empleado un procedimiento habitual en la música Jazz, en el cual se armoniza una melodía, en este caso diatónica, con acordes para los cuales las notas de la línea melódica representan extensiones armónicas de los mismos. También se empleó la simultaneidad de modo mayor y menor sobre un mismo eje tonal, para lograr una sonoridad que evoca la música Blues. La melodía primero introducida por la mano derecha en el piano, será el material de partida para el resto de la obra. La figura 9 Muestra los c.c. 1 al 6 donde se ilustra la relación armónica entre la melodía y el acompañamiento, al igual que los momentos de concomitancia entre notas propias del modo mayor y del menor sobre un mismo eje tonal.

11+ 11+ 5+ 7 5+ 9b 7 9+

*mf* 3 3m = F 3M = Gb/F# 11+ 5- *mp*

Piano Eb Db D/F# Db B/D#

4 Fl. *mp* *f*

4 Pno. *f* 11+ 13 11+ 3m = F 3M = F# *mf* *f* *p mf* 7 9 13-

G 3 C/E *f* *p* D 3 C/E Bb Cm

Fig. 9 c.c. 1-6.

Luego de ello, el puente que conduce a la siguiente sección, contiene también la dualidad modal entre mayor y menor. Sin embargo, en este caso no se da en simultáneo, sino en acordes sucesivos a manera de falsa reacción cromática, es decir que el cromatismo se presenta en voces o partes distintas. Por su parte, la flauta también incorpora el tritono con relación a la fundamental de la armonía subyacente, para incrementar la ambigüedad tonal. La figura 10 muestra los c.c. del 8 al 11 en donde se especifica la relación bimodal mayor-menor y se muestra el lugar donde la flauta introduce el tritono con relación a la fundamental, marcada en la parte inferior con mayúsculas.

F# del mayor TT Bb del menor TT F# del mayor TT

B del mayor Eb del menor

D E del mayor Bb Db del menor

D F del menor G F del menor C

Fig. 10 c.c. 8-9 puente.



Siguiendo por esta misma línea, en la sección B se continúa con el mismo principio de falsas relaciones cromáticas generando ambigüedad modal y sensación de bitonalidad. Por su parte, el nivel rítmico incluye heterometría, polimetría y polirritmia. La figura 11 muestra los c.c del 15 al 17 donde se ilustran algunos de estos aspectos. En el c. 15 ocurre una polirritmia generada por la combinación de 4 figuras contra 3. Sucesivamente, en los c.c. 16 y 17, tiene lugar una sustracción de valores rítmicos que da como resultado, el paso de un acorde de 3/4 a uno de 5/8.

The image shows a musical score for three measures (15, 16, and 17). Measure 15 features a complex rhythmic pattern with a 4-beat pattern against a 3-beat pattern. Measures 16 and 17 show a reduction of rhythmic values, with a time signature change from 3/4 to 5/8. Annotations include "4 contra 3" and "Sustracción de valores rítmicos".

Fig. 11 c.c. 15-17 ilustración de algunos elementos rítmicos en la obra.

Para continuar con esta descripción se tratarán algunos aspectos de la sección A'. En esta es empleado el concepto de "conjuntos complementarios" tomado de la teoría de conjuntos de Joel Lester<sup>2</sup>. En el acompañamiento, a cargo del piano, con pequeños grupos de notas se va completando progresivamente, la serie de las 12 alturas de la escala dodecafónica. La línea melódica en la flauta, utiliza un fragmento de la sección A, a fin de conservar la unidad y dar un punto de soporte al oyente, que le facilite asimilar las disonancias que van sucediendo en la línea acompañante. Es aquí donde se deconstruye el aire de bambuco. En sustitución de la polirritmia 6 figuras contra 3 se usan 8 corcheas con puntillo contra 6 negras a manera de doble pulso, sobre los cuales la melodía se mueve a veces en uno, otras en otro. El *ictus* es también desplazado al igual que en el bambuco tradicional, mediante un acento agógico<sup>3</sup> que prolonga la duración del contratiempo del primer tiempo fuerte. La <sup>2</sup>figura 12 ilustra estos aspectos en los c.c. <sup>3</sup>del 22 al 25.

The image shows a musical score for four measures (22, 23, 24, and 25). Measure 22 features a 3-beat pattern against a 6-beat pattern. Measure 23 shows a 4-beat pattern against a 6-beat pattern. Annotations include "f", "mf", and "1".

<sup>2</sup> Según Lester (1989) las series en ocasiones se derivan de ordenaciones múltiples que resultan del empleo de dos o más series.

<sup>3</sup> Acento agógico es aquel que se da sobre los tiempos débiles.

Fig. 12 c.c. 22-25.

Así mismo y con el fin de aprovechar al máximo los materiales usados en la pieza, tiene lugar una “modulación métrica”<sup>4</sup>, en donde las corcheas con puntillo, se convierten en el nuevo pulso de la sección subsiguiente. La figura 13 muestra el punto donde tiene lugar esta modulación.

Fig. 13 c.c. 29-30.

En consecuencia, con lo anterior, la sección C es también eminentemente rítmica, ya que en esta se hace uso del desplazamiento de las figuras como elemento de desarrollo de todo el pasaje. Para el contenido armónico y melódico son empleados nuevamente los “conjuntos complementarios” (véase los c.c. 32 a 40 en la partitura). La figura 14 muestra los c.c. 31 al 34 donde se ilustra lo explicado en este párrafo.

Fig. 14 c.c. 31-34 algunos aspectos rítmicos y armónicos de la sección C.

La pieza continúa con la sección A'' la cual es una reexposición de A en un nuevo tempo como resultado de la modulación métrica.

A manera de conclusión la obra cierra en la sección D. Este último apartado está compuesto por una melodía *ostinato* en la flauta, tomada y desarrollada de un giro melódico introducido por la mano derecha en el piano al inicio de la sección C en el c. 33. (Ver figura 15). La figura 16 muestra la versión del mismo en la flauta en el c. 49.

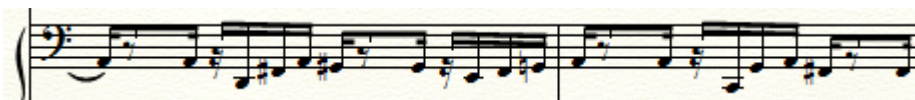


Fig. 15 fragmento del giro melódico original en la mano derecha en el piano c. 33.



Fig. 16 variante del giro melódico tomado de la mano derecha del piano en c. 33 que será la melodía de la sección D en la flauta c.c. 49-50.

Bajo esta melodía presentada en la figura 13 tiene lugar un acompañamiento que continúa buscando mantener dos pulsos en simultáneo, uno dado por las negras y el otro por las corcheas con puntillo. (Ver en partitura c.c. del 49 al 60 en la obra). Por su parte la figura 17 muestra un fragmento del acompañamiento de esta sección en el piano en los c.c. 49 y 50



Fig. 17. c.c. 49- 50 fragmento del acompañamiento de la sección D en el piano.

<sup>4</sup> Joel Lester en su libro "Enfoques analíticos del siglo XX" capítulo 2 página 34, define este concepto como la introducción de un cambio métrico alterando el agrupamiento métrico de un pulso constante.



Como gesto final la pieza concluye con un recordatorio del tema inicial de la sección A en la flauta. La figura 18 muestra este fragmento que tiene lugar entre los c.c. 61 y 62.

The image shows a musical score for a flute and piano. The flute part is on the top staff, starting at measure 61 with a forte (f) dynamic and a trill (flz) marking. The piano accompaniment is on the bottom two staves, also starting at measure 61 with a forte (f) dynamic. The score includes dynamic markings such as fp, f, and al niente, along with a crescendo and decrescendo hairpin.

Fig. 18 gesto final en el cual se hace alusión al tema inicial de la obra. c.c. 61-64.

**Conclusiones de aprendizaje:** Las formas y gestos musicales propios de las músicas colombianas, son un gran estímulo para la creatividad y la historia que las cobija, una fuente de fantasía para la imaginación.

El uso de la teoría de conjuntos, propia del plano analítico, en el ámbito creativo resulta de enorme funcionalidad y permite alejarse eficiente y coherentemente de estructuras tonales y modales, dándole un sentido de unidad al material usado.

#### Referencias:

- Díaz, David. (2016, octubre 15). Eduardo Galeano ¿Para qué sirve la utopía? [Archivo de video] Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=JrAhHJC8dy8&ab\\_channel=DavidD%C3%ADaz](https://www.youtube.com/watch?v=JrAhHJC8dy8&ab_channel=DavidD%C3%ADaz)
- Lester, Joel. (1989). *Analytic Approaches to Twentieth-Century Music*. Nueva York, Estados Unidos. W. W. Norton & Company, Inc.
- Lindriessen, F. [Franklindriessen]. (2013). John Adams Road movies [Archivo de video] Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=Chp25Izorcw&ab\\_channel=Franklindriessen](https://www.youtube.com/watch?v=Chp25Izorcw&ab_channel=Franklindriessen)
- [viool7]. (2013). Aaron Copland-Violin Sonata (Complete) [Archivo de video] Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=EP41ifj7oZ4&ab\\_channel=viool7](https://www.youtube.com/watch?v=EP41ifj7oZ4&ab_channel=viool7)

# ANDRÉS BOTERO

DIPTYCH  
for flute and piano

I. Catching the Wind  
II. The Breeze and the Road

2018

### Dirtych

About pursuing the impossible.

Doesn't the purpose of life lies in the tiring but exquisite odyssey of trying to achieve the unreachable?

The work is based on two iconic rhythms from traditional colombian music. "Pasillo" used in the first movement titled "Catching the Wind" and " bambuco" deconstructed in the second of them.

The opening movement is an emotional piece of music made up of two melodies which are shared and juxtaposed.

The second movement called " The Breeze and the Road" is crafted entirely by the development and fragmentation of the initial melody exposed by the piano.

### Díptico

Sobre perseguir lo imposible.

¿No reside el propósito de la vida en la fatigante pero exquisita odisea de intentar alcanzar lo inalcanzable?

La obra se basa en dos ritmos icónicos de la música tradicional colombiana, "pasillo" utilizado en el primer movimiento titulado "Atrapando el Viento" y "bambuco" deconstruido en el segundo de ellos.

El movimiento de apertura es una pieza musical emotiva, compuesta por dos melodías que se comparten y juxtaponen.

El segundo movimiento llamado "La Brisa y el Camino," está elaborado enteramente por el desarrollo y fragmentación de la melodía inicial expuesta por el piano.

# Catching the Wind

For flute and piano to Luis Carlos Rodríguez

Andrés Botero

$\text{♩} = 90$   
*lyrical & sentimental*

Flute

Piano

*mf*

*mf*

*Leg.* \**Leg.* \**Leg.* \**similar*

5

Fl.

Pno.

3

9

Fl.

*mf* *f*

Pno.

*f*

13

Fl.

Pno.

*mf*

*f*

17

Fl.

Pno.

*mf*

*mf*

22

Fl.

Pno.

*f*

## Catching the Wind

Fl. 26

Pno.

This system contains measures 26 through 29. The Flute part (Fl.) is written in a treble clef and features a melodic line with a long slur spanning all four measures. The Piano part (Pno.) is written in a grand staff (treble and bass clefs) and provides harmonic support with chords and single notes. The key signature has one sharp (F#).

Fl. 30

Pno.

*pp*

*mf*

This system contains measures 30 through 33. The Flute part (Fl.) continues its melodic line with a slur. The Piano part (Pno.) includes dynamic markings: *pp* (pianissimo) for the upper right hand and *mf* (mezzo-forte) for the lower right hand. The piano part features a change in texture, with some chords marked with accents (>).

Fl. 34

Pno.

*mf*

This system contains measures 34 through 37. The Flute part (Fl.) has a long slur over measures 34 and 35. The Piano part (Pno.) is marked with *mf* (mezzo-forte) and continues with a melodic and harmonic accompaniment. The piano part includes various chordal textures and some notes with accidentals.

38

Fl. *pp* *f*

Pno. *f*

42

Fl. *mf*

Pno. *mf*

46

Fl. ♩ = 95

Pno. *mf*

ped. \*

## Catching the Wind

50

Fl.

Pno.

*Leg.* \* *similar*

54

Fl.

Pno.

*f*

58

Fl.

Pno.

Detailed description: This page of a musical score for 'Catching the Wind' features three systems of music for Flute (Fl.) and Piano (Pno.). The first system, starting at measure 50, shows the Flute part with a whole rest and the Piano part with a melodic line in the right hand and a complex accompaniment of chords and eighth notes in the left hand. A dynamic marking of *Leg.* (legato) is present, along with a note that is similar to the previous one. The second system, starting at measure 54, features a dynamic marking of *f* (forte) for both parts. The third system, starting at measure 58, continues the melodic and accompanimental lines. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature.



63

Fl.

*mf* *decresc poco a poco.*

Pno.

*mf* *decresc poco a poco.*

67

Fl.

Pno.

72

Fl.

*mp*

Pno.

*mf* *decresc poco a poco.*

*ped.* *una corda* \* > *ped.* \* > *ped.* \* *similar*

## Catching the Wind

76

Fl.

76

Pno.

*al niente*

*al niente*

The image shows a musical score for Flute (Fl.) and Piano (Pno.) for measures 76 through 80. The Flute part is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It begins with a melodic line of five notes: F#4, G4, A4, B4, and C5. A slur covers these five notes, and a fermata is placed over the final note, C5. The Piano part is written in two staves (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp. The right hand plays a series of chords, each consisting of three notes: F#4, G4, and A4. The left hand plays a series of chords, each consisting of three notes: F#3, G3, and A3. The piano part is marked with a fermata over the final measure. The tempo/mood marking *al niente* is written below the piano staff.

Score

# The Breeze and the Road

Andrés Botero

For flute and piano

♩ = 40

*with a sort of blue feeling*

Flute

Piano

Fl.

Pno.

Fl.

Pno.

Fl.

Pno.

♩ = 90 *rhythmic*

*mf* *mp*

*f* *mp* *f*

*f* *p* *mf* *f* *p* *mf*

*f* *mf*

Rev. *f* *p* \*

Rev. \*

11

Fl.

Pno.

*mf*

*f*

15

Fl.

Pno.

*Ped.* \* *Ped.* \*

18

Fl.

Pno.

*Ped.* \* *similar*

The image displays a musical score for Flute (Fl.) and Piano (Pno.) across five systems. The score is in 6/4 time and features a key signature of one flat (B-flat major or D minor).  
- **System 1 (Measures 21-22):** The Flute part begins with a sixteenth-note triplet in measure 21, followed by a half note in measure 22. The dynamic is *f*. The Piano part has a half note in measure 21 and a half-note chord in measure 22. The dynamic is *mp*.  
- **System 2 (Measures 23-24):** The Flute part continues with a half note in measure 23 and a half-note triplet in measure 24. The Piano part features a complex chordal texture in measure 23 and a similar texture in measure 24, marked *similar*.  
- **System 3 (Measures 25-26):** The Flute part has a half note in measure 25 and a half-note triplet in measure 26. The Piano part continues with a complex chordal texture in measure 25 and a similar texture in measure 26. The dynamic is *fz*.

The Breeze and the Road

27

Fl.

Pno.

Detailed description: This system covers measures 27 and 28. The Flute part (Fl.) begins with a melodic line starting on a half note G4, followed by eighth notes, and concludes with a half note G4. The Piano part (Pno.) features a complex accompaniment with sixteenth-note patterns in the right hand and chords in the left hand. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

29

Fl.

<=> (♩ = ♩) (♩ = 120)

mf

Pno.

p

4/4

Detailed description: This system covers measures 29 and 30. Measure 29 continues the melodic line from the previous system. Measure 30 is marked with a tempo change to 4/4 and a dynamic of *mf*. The Piano part continues with its accompaniment, with a dynamic of *p* in measure 30. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4.

31

Fl.

*8va*

*f*

Pno.

*f*

Detailed description: This system covers measures 31 and 32. Measure 31 features a melodic line with accents and a dynamic of *f*. Measure 32 is marked *8va* (octave up) and continues with a melodic line and accents, also marked *f*. The Piano part continues with its accompaniment, marked *f*. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4.

The image displays a musical score for Flute (Fl.) and Piano (Pno.) across five systems. The score is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor) and a 7/4 time signature. The Flute part is marked *8va* (octave above) and features a melodic line with many slurs and accents. The Piano part is divided into two staves, with the right hand playing chords and the left hand playing a rhythmic accompaniment of eighth notes. The score includes measure numbers 33, 35, and 37. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the piano part at measure 37. The piece concludes with a final cadence in the piano part.

## The Breeze and the Road

38 *8va*

Fl. *p mf f mf p mf f*

Pno. *p mf f mf p mf f*

39

Fl. *f*

Pno. *mf*

*8va<sup>-1</sup>* *8va<sup>-1</sup>* *8va<sup>-1</sup>* *8va<sup>-1</sup>* *8va<sup>-1</sup>* *loco*

41

Fl. *f*

Pno. *mp*



43

Fl.

Pno.

*similar*

45

Fl.

Pno.

47

Fl.

*flz.* -----

*mp*

*p*

Pno.

## The Breeze and the Road

The image displays a musical score for 'The Breeze and the Road', consisting of three systems of music. Each system includes a Flute (Fl.) part and a Piano (Pno.) part. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4.

**System 1 (Measures 49-50):**  
The Flute part begins at measure 49 with a melodic line featuring eighth and sixteenth notes, accented with '>'. The Piano part starts with a dynamic marking of *f* (forte) and features a rhythmic accompaniment of chords and moving lines in both hands.

**System 2 (Measures 51-52):**  
The Flute part continues with a similar melodic pattern. The Piano part has a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) and includes the instruction *similar* above the right-hand staff, indicating a continuation of the previous texture.

**System 3 (Measures 53-54):**  
The Flute part continues with a melodic line that includes accents (^) over several notes. The Piano part continues with a similar accompaniment, featuring dynamic markings of *f* and *mf*.

55

Fl.

Pno.

57

Fl.

Pno.

59

Fl.

Pno.

The Breeze and the Road

The musical score is divided into two systems. The first system covers measures 61 to 62. The Flute part (Fl.) is written in a treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. It features a melodic line with eighth-note patterns and accents, starting at measure 61 with a dynamic marking of *f* and ending at measure 62 with *fp* and a fermata. The Piano part (Pno.) is written in a grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature. It consists of a rhythmic accompaniment of eighth notes in the bass clef and chords in the treble clef, starting at measure 61 with a dynamic marking of *f* and ending at measure 62 with a dynamic marking of *fz*. The second system covers measures 63. The Flute part (Fl.) is written in a treble clef with the same key signature and time signature. It features a sustained chord in measure 63 with a dynamic marking of *f* and a fermata, followed by a gradual dynamic decrease to *al niente*. The Piano part (Pno.) is written in a grand staff with the same key signature and time signature. It features a sustained chord in measure 63 with a dynamic marking of *f* and a fermata, followed by a gradual dynamic decrease to *al niente*.

# As hard to touch as time

(Tan difícil de tocar como el tiempo)

**Año de composición:** 2015 Semestre II /2016 Semestre II

**Maestro asesor:** Simón Castaño / José Gallardo

**Formato:** Ensemble de cámara pequeño

**Instrumentación:** Dos violines y piano

Obra en dos movimientos: **I. Between delight and future fears 5'** (Entre el deleite y los temores futuros)

**II. Time in the mirror 3'20"** (El tiempo en el espejo)

**Tiempo total estimado:** 8'20"

**Introducción:** Cada uno de los movimientos de la presente pieza fueron escritos en el contexto de la clase de composición. Para la primera me encontraba cursando el nivel dos y para la segunda el nivel cuatro. En este momento del proceso de aprendizaje me enfoqué en el estudio de algunas de las técnicas compositivas del minimalismo<sup>1</sup>. A nivel tímbrico, la elección del medio obedece al deseo de unidad colorística entre los agentes melódicos.

**Reflexiones pre compositivas:** Existen emociones complejas que son difíciles de expresar con palabras. Sensaciones intrincadas que se desencadenan sin motivo, sentimientos contradictorios profundamente fusionados. Tan difícil de tocar como el tiempo se trata de todo ello, de la agri dulce confluencia de la emoción y la razón.

Es una pieza escrita en dos movimientos. El primero es lírico y emocional, mientras que el segundo es rítmico y sentimental también.

## **I. Entre el deleite y los temores futuros.**

EL movimiento de apertura está conformado por tres secciones y una coda así: A - A' - A'' - B - C - C' - Coda. La sección A (ver en partitura c.c 1-24) empieza con una frase de cuatro compases en los violines que varía levemente al ser repetida. Bajo ella el piano, que entra tras los primeros ocho compases, introduce la armonía de fondo para la sección, que está basada en tres acordes enlazados por relación de tercera descendente entre sus fundamentales. El cifrado<sup>2</sup> de estos es: FA# 9 - RE Maj7 - Sib 9 11+ sin 3ra.

---

<sup>1</sup> Ver referencias para la definición según Robert Morgan en su libro "La música del siglo XX".

<sup>2</sup> El cifrado aparece con el nombre de la nota y no en la forma del cifrado americano, para evitar confusiones con las secciones que se representan con letras. De aquí en adelante será presentado de esta forma.

Para la sección siguiente (A' ver en partitura c.c 25-40) este patrón armónico es conservado, aunque con dos variantes, el segundo acorde se presenta en primera inversión (RE Maj 7 con bajo en FA#) y el tercero en tercera inversión (Sib 9 11+ sin 3ra con bajo en FA). Sobre este fondo armónico el violín II introduce una línea melódica que es luego complementada por el violín I en un juego contrapuntístico. (Ver figura 1).

Fig. 1 c.c. 25-32 inicio de contrapunto entre los violines.

Asimismo, el apartado siguiente (A''), conserva un diseño similar. El eje varía y la composición de los acordes también. Sin embargo, la relación entre los acordes continúa siendo de tercera descendente. El cifrado de los acordes es: D7 13b sin 3ra - Sib menor Maj 7 – FA#(Gb) menor 9 13b.

La sección B es antecedida por una breve introducción, en la que el piano introduce un giro melódico que será luego usado para el cierre de la pieza. Entre tanto los violines siguen un diseño similar al de la introducción (ver Figura 2).

Fig. 2 c.c. 57-59.

Luego de esto, los violines emplean la escala armónica de FA# sin 3ra para realizar un diseño melódico-rítmico acompañado por el piano con un pedal del mismo eje, para generar acumulación de tensión armónica. Esta será luego liberada al quedar solo el violín I acompañado de la mano izquierda del piano (ver en partitura c.c. 68-75), en un pasaje lírico que emula la música barroca y emplea la siguiente progresión armónica: Mib 7 - Reb Maj 7 b13 - DO menor 7 9 - LA menor 9 11. (Ver figura 3).

Fig. 3 c.c. 69-71 fragmento de la sección B.

Por otro lado, la sección C y C' (ver en partitura c.c. 76-139) comprende el ingrediente más rítmico de la pieza. Consiste en un diseño melódico basado en un arpeggio descendente (ver figura 4) en compás de 7/8, que será desarrollado sobre un fondo armónico compuesto de acordes cuyas fundamentales se relacionan por intervalos de segunda y tercera. A este diseño se le suma luego una contra melodía más lírica en dirección opuesta (ver figura 5). Estos elementos van creciendo en intensidad, dinámica y rango para construir el clímax. Este último es alcanzado en el c. 108 (inicio de C'), mediante una modulación súbita a la tercera superior y es mantenido hasta el fin de esta sección en el c. 139. La pieza termina con la misma introducción que condujo a la sección B, en un final que deja una sensación de apertura y continuación para dar pie al movimiento siguiente.

Fig. 4 c.c. 76 diseño melódico de la sección C.

Fig. 5 c. 92 contra melodía de la sección C.

## II. El tiempo en el espejo.

Inspirada en el flujo imparable del tiempo, es un movimiento principalmente rítmico. Su forma es un Rondó de cinco secciones: A - B - A' - C - A'' - Coda.

El discurso musical va gestándose de a poco. La sección A es introducida con un pasaje<sup>3</sup>, en la que los violines marcan con corcheas en *staccato* el pulso, debajo del cual, la mano derecha del piano introduce de manera gradual una corta melodía *ostinato* que estará presente a lo largo de toda la pieza. (Ver fig.6).

<sup>3</sup> Este recurso también fue usado en la obra coral "Mientras tu beso llega a nuestros labios".

Fig. 6 c.c. 10-11 Ilustra el esquema ritmico de los violines y la aparición completa de la melodía *ostinato* en la M.D del piano.

Cuando el piano asume su papel de acompañante (c.11), parece convertir el compás de seis cuartos establecido por los violines, en uno de doce octavos hasta alcanzar el c. 15, donde desplaza su entrada una corchea generando poliritmia. (Ver figura 7).

Fig. 7 c.c. 13-15 Muestra el patrón del acompañamiento en la M.I del piano y luego el desplazamiento en la entrada del mismo en el c. 15.

A continuación, el material de la sección B (ver en partitura c.c. 23-36) es introducido por el piano, mientras en simultáneo, parte de este mismo material es fragmentado en los violines. Luego estos últimos, en el c. 27 retoman lo expuesto por el teclado. Entre tanto, este introduce una nueva melodía en la mano derecha y en la mano izquierda acordes que son desplazados rítmicamente. (Ver figura 8).



This musical score shows measures 27-29. It features three staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), and Piano (Pno.). The Violin parts play a rhythmic pattern of eighth notes, while the Piano part provides a melodic line with slurs and accents. The score is marked with a forte (*f*) dynamic.

Fig. 8 c.c. 27-29.

Por otra parte, en la sección siguiente A', los violines resumen la marcación del pulso, mientras el piano toma un papel melódico, (Fig. 9) roles que se invierten en la sección C donde un nuevo material melódico condensado en octavas corre a cargo de los violines. (Fig.10).

This musical score shows measures 38-40. It features three staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), and Piano (Pno.). The Violin parts play a rhythmic pattern of eighth notes, while the Piano part provides a melodic line with slurs and accents. The score is marked with a forte (*f*) dynamic.

Fig. 9 c.c. 38-40 fragmento de la sección A'. Melodía en el piano y acompañamiento rítmico en los violines.

Fig. 10 c.c. 47-49 fragmento de la sección C. Melodía en octavas en los violines y acompañamiento rítmico en el piano.

La sección A'' (ver en partitura c.c. 53-70) recoge la esencia de toda la pieza, donde uno de los violines asume la marcación en corcheas con *staccato*, mientras el otro reexpone el discurso melódico planteado en la sección A por el piano. Como plano de fondo, la mano derecha del piano toca la melodía *ostinato*, mientras la izquierda juega con un patrón melódico-rítmico que se va desplazando. (Fig. 11).

Fig. 11 inicio de la sección A'' c.c. 53-55.

La coda es luminosa y enérgica, cargada de un brillo esperanzador que conduce al cierre del trío. (Ver figura 12).

The image shows a musical score for the Coda of a piece, measures 71-73. The score is for Violin I, Violin II, and Piano. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/4. The score shows a crescendo from fortissimo (ff) to pianissimo (pp) and back to fortissimo (ff). The Violin I and II parts feature a melodic line with a crescendo from *f* to *ff* and a decrescendo from *ff* to *pp*. The Piano part features a rhythmic accompaniment with a crescendo from *f* to *ff* and a decrescendo from *ff* to *pp*.

Fig. 12 Coda c.c. 71-73.

**Conclusiones de aprendizaje:** De manera similar a como se desarrolla la trama en la literatura, el material temático a cargo del formato instrumental elegido, puede ser visto como un conjunto de personajes que interactúan a lo largo de la pieza. Este material puede ser producto de yuxtaposiciones, exposiciones presentadas a modo de relevo, “conversaciones” a manera de pregunta-respuesta, entre otros recursos para traducir esta interacción en música.

El o los clímax juegan un papel protagónico en el aspecto formal de una pieza. El material debe ir de la mano de la narrativa musical para lograr un momento cúspide de la obra, en el que convergen el potencial expresivo tanto instrumental como temático. Luego de esto, es necesario diluir el material para llevar al oyente a una satisfactoria resolución del contenido musical.

#### Referencias:

Morgan, Robert. (1994). *La música del siglo XX*. Madrid, España: Akal, Ediciones.

[T. Yankette]. (2014, enero 3). Duet for two violins and orchestra, Steve Reich SD 480p [Archivo de audio] Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=SHnLurStdGk>

ANDRÉS BOTERO

AS HARD TO TOUCH AS TIME  
for two violins & piano

- I. Between delight and future fears
- II. Time in the mirror

2015/2016

As hard to touch as time is about complex emotions that are hard to put in words.  
Intricate feeling which are trigger with no reason. Contradictory sentiments profoundly merged.

It's a piece written in two movements. The first one is lyrical and emotional  
while the second one is rhythmic and sentimental as well.

Tan difícil de tocar como el tiempo se trata de emociones complejas que son difíciles de expresar con palabras.  
Sensaciones intrincadas que se desencadenan sin motivo. Sentimientos contradictorios profundamente fusionados.

Es una pieza escrita en dos movimientos. El primero es lírico y emocional, mientras que  
el segundo es rítmico y sentimental también.

# As hard to touch as time

## I.

### Between delight and future fears

Andrés Botero

$\text{♩} = 110$  *subtle and sentimental*

*dolce*

Violin I *mp*

Violin II *dolce*

*mp* *mp* *mp*

Piano

Violin I

Violin II *simile*

Pno.

9

Vln. I

Vln. II

Pno.

*mp*

*mp*

*mp*

*Leg.* \* *Leg.* \* *Leg.* \* *simile*

13

Vln. I

Vln. II

Pno.

*simile*

17

Vln. I

Vln. II

Pno.

*mp*

*mp*

*mp*

*8va*

*dolce*

21

Vln. I

Vln. II

*simile*  
(8<sup>va</sup>)

Pno.

25

Vln. I

*molto espressivo*

Vln. II

*mf*

Pno.

*mf*

29

*molto espressivo*

Vln. I

*mf*

Vln. II

*mf*

Pno.



33

Vln. I

Vln. II

Pno.

37

Vln. I

Vln. II

Pno.

41

Vln. I

Vln. II

Pno.

45

Vln. I

Vln. II

*mp*

*simile*

Pno.

49

Vln. I

Vln. II

*mp*

*mp*

Pno.

53

Vln. I

Vln. II

*mp*

*simile*

Pno.

57

Vln. I *pp* *f* *marcato*

Vln. II *pp* *f* *marcato*

Pno. *p* *f*

61 *simile*

Vln. I *simile*

Vln. II *simile*

Pno. *simile*

65 *cantabile e dolce* *mf*

Vln. I *mf*

Vln. II

Pno. *mf*

69

Vln. I

Vln. II

Pno.

*Leg.* \* *Leg.* \* *simile*

73

Vln. I

Vln. II

Pno.

*p*  
*pizz.*  
*mf*  
*p*  
*Leg.* \*

77

Vln. I

Vln. II

Pno.

*Leg.* \* *Leg.* \* *simile*

81

Vln. I

Vln. II

Pno.

85

Vln. I

Vln. II

Pno.

89

Vln. I

Vln. II

Pno.

*molto espressivo*

*p* < *mf*

arco

*mf*

*sva*

*Leo.*

93

Vln. I *p < mf* *p < mf* *simile*

Vln. II

Pno. (8va)

Lev. \* *simile*

97

Vln. I

Vln. II

Pno. (8va)

101

Vln. I

Vln. II

Pno. (8va)

105 *molto espressivo*

Vln. I *f*

Vln. II *f p < f*

Pno. *f*

(8va)

109

Vln. I *f*

Vln. II *p < f simile*

Pno. *f*

(8va)

*f*

*Red.*

*\**

113

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Pno. *f*

(8va)

*f*

*Red.*

*\** *simile*

117

Vln. I

Vln. II

Pno.

(8va)

121

Vln. I

Vln. II

Pno.

(8va)

125

Vln. I

Vln. II

Pno.

(8va)

ped. \* ped. \* simile



129

Vln. I

Vln. II

Pno.

(8va)

133

Vln. I

Vln. II

Pno.

(8va)

137

Vln. I

Vln. II

Pno.

(8va)

*mp* *cresc poco a poco*

141

Vln. I

Vln. II

Pno.

(8<sup>va</sup>)

*f*

144

Vln. I

Vln. II

Pno.

loco

8<sup>va</sup>

## II. Time in the mirror

Andrés Botero

♩=130 *rhythmic and energetic*

Violin I *mf* *pizz.* *non arpeggiando* *simile*

Violin II *f*

Piano *mf*

Vln. I <sup>4</sup>

Vln. II

Pno.

7

Vln. I

Vln. II

Pno.

10

Vln. I

Vln. II

Pno.

*fp*

*arco*

*mf*

13

Vln. I

Vln. II

Pno.

*simile*

16

Vln. I

Vln. II

Pno.

*fp*

*fp*

19

Vln. I

Vln. II

Pno.

*f*

*f*

*f*

22

Vln. I

Vln. II

Pno.

*p*

*p*

*p*

*sfz*

25

Vln. I

Vln. II

Pno.

Measures 25-26. Violin I and II parts feature eighth-note patterns. The piano accompaniment includes chords and moving lines in both hands.

27

Vln. I

Vln. II

Pno.

Measures 27-29. Violin parts have accents and slurs. Piano part has a forte (*f*) dynamic marking.

30

Vln. I

Vln. II

Pno.

Measures 30-32. Piano part has a sforzando (*sfz*) dynamic marking.

33

Vln. I

Vln. II

Pno.

*mf*

*mf*

*mf*

36

Vln. I

Vln. II

Pno.

*sfz*

*p*

*p*

*mf*

*f*

senza pedale

38

Vln. I

Vln. II

Pno.

41

Vln. I

Vln. II

Pno.

44

Vln. I

Vln. II

Pno.

47

Vln. I

Vln. II

Pno.



50

Vln. I

Vln. II

Pno.

*sfz*

53

Vln. I

Vln. II

Pno.

*f*

*mf*

*mf*

*simile*

56

Vln. I

Vln. II

Pno.

59

Vln. I

Vln. II

Pno.

62

Vln. I

Vln. II

Pno.

65

Vln. I

Vln. II

Pno.

68

Vln. I

Vln. II

Pno.

*ff* *p*

*ff* *p*

*ff* *p*

==

71

Vln. I

Vln. II

Pno.

*f* *sfzp* *ff*

*f* *sfzp* *ff*

*f*

*sfz*

## The hidden geometry

(La geometría oculta)

**Año de composición:** 2020 Semestre I

**Maestro asesor:** Obra independiente con revisión del maestro Juan David Osorio

**Formato:** Obra de cámara grande

**Instrumentación:** Orquesta de cuerdas

**Forma:** Allegro de sonata sin repetición de la exposición

Exposición

Desarrollo

Re exposición - parcial

A - Puente I – B

A' – Puente II - B' - Puente I (T2)

A (T3) – B – Puente II (T6)

**Tiempo total estimado:** 4'54"

**Introducción:** La geometría oculta es una obra sobre la danza y el simbolismo detrás del movimiento. En esta pieza se yuxtaponen diferentes capas basadas en ritmos de las costas pacífica y atlántica colombiana, creando una intrincada textura rítmica unificada por el pulso estable en el registro bajo del ensamble. Entre los ritmos utilizados en la pieza se pueden encontrar: El Currulao, el Mapalé, el Chandé y la Cumbia.

**Reflexiones pre compositivas:** ¿Que oculta el movimiento en el baile? ¿Qué es ese algo que nos hipnotiza y convierte al bailarín en la danza y los hace uno?

### Sección A

**Alturas:** Para su elección fue elaborada una escala sintética basada en las dos formas de la escala octatónica, empleando el primer tetracordio de la escala disminuida compuesta por  $1/2$  tono + 1 tono y el segundo tetracordio de la misma escala, pero en su distribución 1 tono +  $1/2$  tono y separando ambos tetracordios por 1 tono. Esta escala será denominada "híbrida" (Ver figura 1).



Fig. 1 Origen del material escalístico de la sección A.

Posteriormente, son elaboradas sus versiones modales y se opta por la segunda de ellas para la elaboración del tema principal de la sección A, el cual tiene aire de cumbia (Ver figura2). La figura 3 muestra el tema A en viola.

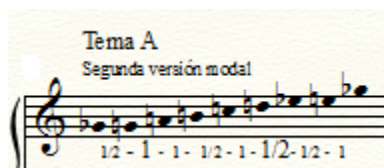


Fig. 2 segunda versión modal de la escala híbrida.



Fig. 3 Viola c.c. 5-8.

Mientras la melodía es expuesta por la viola, el contrabajo y los chelos II, en intervalo de quinta en *ostinato*, establecen el motor rítmico con un extracto adaptado del ritmo de chandé. (Ver figura 4).



Fig. 4 Chelos II y Contrabajos c.c. 5-8.

Entre tanto, los violines I y los chelos I ejecutan acordes con aparición intermitente en disposición abierta, emulando el tambor alegre que subdivide al pulso en figuras gradualmente más pequeñas. La melodía es luego octavada y condensada a una quinta justa inferior, mientras a la textura ya existente se le suma una nueva capa en tresillos de negra en la viola, el cual comprende una extracción rítmica del ritmo de currulao. (Ver figura 5).



Fig. 5 Capa de tresillos de negra en la viola I c.c. 22-23.

A continuación, el puente I (Ver en partitura c.c. 38-55), es elaborado usando el quinto modo de la escala “hibrida” matriz en su segunda trasposición (T2) (ver figura 6). Esta sección consta de tres capas: La capa aguda plantea una sucesión de negras en agrupación no explícita de 5/4. La capa intermedia, ya introducida en la sección anterior, en una métrica no explícita de 6/4 y la capa grave, marca el pulso fuerte de la métrica escrita 4/4. La figura 7 muestra la reducción armónica del puente I.

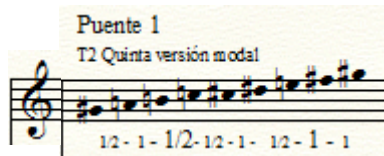


Fig. 6 material escalístico usado para el puente.



Fig. 7 c.c. 38-55.

### Sección B:

Asimismo, esta sección es desarrollada también por tres capas que son expuestas de manera acumulativa y sobre un *ostinato* de tresillos de negra más el patrón de cumbia en el contrabajo, primero en *pizzicato a la Bartok*, luego con arco y más libertad rítmica. La capa del registro medio grave (inicio en el c. 56), es una melodía a dos voces que plantea un centro tonal en SOL menor, con cromatismos entre sus 6tas menor y mayor y su 7ma mayor y menor. La capa del registro intermedio (inicio en el c. 64 con anacrusa) plantea un Sib mayor con 6ta menor y rítmicamente enfatiza el contratiempo, emulando el tambor llamador en la cumbia. La capa aguda (inicio en el c. 72) plantea un SOL menor y enfatiza de manera rítmica el pulso representando las palmas de los bailarines. Para ver la sección completa, remítase a la partitura en c.c. 56-79.

## Desarrollo

El desarrollo de A (ver en partitura c.c. 80-95), es elaborado mediante una selección de acordes con intervalos mixtos<sup>1</sup> sobre los cuales es expuesta la melodía de la sección A, con variantes de acuerdo a la armonía subyacente (ver figura 9). Este apartado está enmarcado por varios planos: en el plano de fondo (viola I y chelo I) acordes en tremolo. En los planos graves y medio agudos, alusiones al ritmo de chandé y, en el plano superior, en métrica no explícita de 12/8, un patrón rítmico creado también a partir del chandé (ver figura 10).



Fig. 9 reducción armónica del plano de fondo en el desarrollado de A.



Fig. 10 plano grave en contrabajos. Plano intermedio en violín I en div. Y chelos II. Plano agudo en violín I.

A su vez, el puente II usa la capa del chandé de la sección A en el registro medio, y el del registro agudo de la sección inmediatamente anterior. En los graves se marca el pulso vigorosamente.



Fig. 11 Redacción armónica del puente II c.c. 96-103.

El desarrollo de B (ver en partitura c.c. 104- 135), se da mediante la variación armónica de la línea del bajo en sus primeros 8 compases, donde solo se expone la capa del registro medio grave.

<sup>1</sup> Según Vincent Persichetti son acordes que no se enmarcan en una organización simétrica de sus factores (por segundas, terceras o cuartas).

Luego, en el c. 112, se expone la capa del registro agudo (emulación de las palmas) bajo la cual, con la técnica de *col legno batutto* se expone el *ostinato* en tresillos de negra. Entre tanto, los chelos y contrabajos, golpeando la caja de resonancia de sus instrumentos, imitan lo que sería un solo de tambora. Posteriormente, en el c. 120, continúa el *ostinato*, esta vez con arco, la voz aguda se va complementando con una línea melódica secundaria, que pasa de dos a tres voces, mientras los demás instrumentos refuerzan los graves.

Del desarrollo a la re exposición se pasa mediante la repetición del puente I en su transposición a la 2da mayor superior (T2).

### **Re exposición**

A continuación, la sección A, en los c.c. 152- 167, es re expuesta de manera parcial, desde el punto en que la melodía es condensada a la 5ta inferior y está transpuesta a la 3ra menor superior (T3). Al final de ella interviene también la capa aguda del chandé para generar polirritmia.

Del mismo modo, la sección B es también re expuesta de forma parcial. En esta se usa solamente la voz superior de la capa del registro grave, sobre la cual continúa el plano del chandé en los agudos, mientras la capa del currulao continúa sonando en el registro medio.

La pieza termina con el material del puente II, transportado al tritono (T6), extendiendo este pasaje de dos a cuatro compases sin cambios armónicos para reafirmar el eje gravitacional.

**Conclusiones de aprendizaje:** Mi creciente atracción por el ritmo, encontró combustible en las músicas de las costas colombianas. La exposición a los patrones que se unen para formar sus bases rítmicas, me enseñó que la superposición de capas rítmicas puede formar, de la misma manera que lo hacen las voces en el contrapunto, una intrincada telaraña de un todo rítmico con un carácter global, sin perder la individualidad de cada línea rítmica.

### **Referencias:**

[Camerata Romeu Official]. (2019). Metro Chabacano - Javier Álvarez (Camerata Romeu)  
 [Archivo de audio] Recuperado de  
[https://www.youtube.com/watch?v=D4CXYth4PVg&ab\\_channel=CamerataRomeuOfficial](https://www.youtube.com/watch?v=D4CXYth4PVg&ab_channel=CamerataRomeuOfficial)

Persichetti, Vincent. (1961). *Armonía del siglo XX*. Nueva York, U.S.A: Norton Company.



ANDRÉS BOTERO

THE HIDDEN GEOMETRY  
for string orchestra

2020

The hidden geometry

About the dance and the symbolism behind motion.

In this piece different layers based on rhythms from pacific and atlantic colombian coasts are juxtaposed creating an intricate rhythmic texture unified by the steady pulse in the low register of the ensemble.

Among the rhythms can be found: Currulao, Mapalé, Chandé and Cumbia.

La geometría oculta

Sobre la danza y el simbolismo detrás del movimiento.

En esta pieza se yuxtaponen diferentes capas basadas en ritmos de las costas pacífica y atlántica colombiana, creando una intrincada textura rítmica unificada por el pulso estable en el registro bajo del ensamble.

Entre los ritmos se pueden encontrar: El Currulao, el Mapalé, el Chandé y la Cumbia.

Score

## The Hidden Geometry

For string orchestra

Andrés Botero

fiery (♩ = c. 150)

Violin I

Violin II

Viola I

Viola II

Cello I

Cello II

Double Bass

non div.

*mf* >

*mf*

*mf*

*f*

Div.

Div.

Div.

Div.

4

3

3

3

Musical score for measures 8-11. The score includes staves for Vln. I, Vln. II, Vla. I, Vla. II, Vc. I, Vc. II, and D.B. Measure 8 is marked with a '3' above the staff. Measure 9 features a dynamic marking of *mf*. Measure 10 includes a 'Div.' marking and a dynamic marking of *f*. Measure 11 features a dynamic marking of *mf*. The D.B. part consists of a rhythmic pattern of eighth notes and rests.



Musical score for measures 12-15. The score includes staves for Vln. I, Vln. II, Vla. I, Vla. II, Vc. I, Vc. II, and D.B. Measure 12 is marked with a '3' above the staff. Measure 13 features a dynamic marking of *mf*. Measure 14 includes a 'Div.' marking and a dynamic marking of *f*. Measure 15 features a dynamic marking of *mf*. The D.B. part consists of a rhythmic pattern of eighth notes and rests.

16

Vln. I

Vln. II

Vla. I

Vla. II

Vc. I

Vc. II

D.B.

Div.

*mf*

*f*

*mf*

*f*

*mf*

*fp*

*mf*

3

20

Vln. I

Vln. II

Vla. I

Vla. II

Vc. I

Vc. II

D.B.

A

Div.

*mf*

*f*

*mf*

*f*

*mf*

*mf*

Unis. L.V. pizz.

3

24

Vln. I

Vln. II

Vla. I

Vla. II

Vc. I

Vc. II

D.B.

Div.

*mf*

*f*

arco

pizz. L.V.

28

Vln. I

Vln. II

Vla. I

Vla. II

Vc. I

Vc. II

D.B.

Unis.

*mf*

*f*

Unis.

*mf*

*f*

Unis.

Unis.

Unis.

arco

non div. *mf*

Div. Unis.

32

Vln. I

Vln. II

Vla. I

Vla. II

Vc. I

Vc. II

D.B.

*mf*

*f*

*mf*

*f*

non div.

Div. Unis.

36

Vln. I

Vln. II

Vla. I

Vla. II

Vc. I

Vc. II

D.B.

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

non div.

Div. Unis.

**B**

40

Vln. I

Vln. II

Vla. I

Vla. II

Vc. I

Vc. II

D.B.

*mf*

Detailed description: This system of musical notation covers measures 40 through 43. It features seven staves: Violin I, Violin II, Viola I, Viola II, Violin Cello I, Violin Cello II, and Double Bass. The Violin I part has a melodic line with accents. The Violin II part plays a triplet-based rhythmic pattern. The Viola I part is mostly silent, with a dynamic marking of *mf* appearing in measure 43. The Viola II part plays a triplet-based rhythmic pattern. The Violin Cello I part has a melodic line with accents. The Violin Cello II part has a rhythmic pattern. The Double Bass part is mostly silent.

Vln. I

Vln. II

Vla. I

Vla. II

Vc. I

Vc. II

D.B.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 44 through 47. It features seven staves: Violin I, Violin II, Viola I, Viola II, Violin Cello I, Violin Cello II, and Double Bass. The Violin I part has a melodic line with accents. The Violin II part plays a triplet-based rhythmic pattern. The Viola I part has a melodic line. The Viola II part plays a triplet-based rhythmic pattern. The Violin Cello I part has a melodic line with accents. The Violin Cello II part has a rhythmic pattern. The Double Bass part is mostly silent.



48

Score for measures 48-51. The score includes staves for Vln. I, Vln. II, Vla. I, Vla. II, Vc. I, Vc. II, and D.B. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 3/4. Vln. I and Vla. I play a sequence of quarter notes: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4. Vln. II and Vla. II play a triplet of eighth notes: F#4, G4, A4, followed by a triplet of quarter notes: B4, C5, B4, A4, G4, F#4. Vc. I and Vc. II play a sequence of quarter notes: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4. The D.B. part is silent.

52

Score for measures 52-55. The score includes staves for Vln. I, Vln. II, Vla. I, Vla. II, Vc. I, Vc. II, and D.B. The key signature changes to one sharp (F#). The time signature is 3/4. Vln. I and Vla. I play a sequence of quarter notes: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4. Vln. II and Vla. II play a triplet of eighth notes: F#4, G4, A4, followed by a triplet of quarter notes: B4, C5, B4, A4, G4, F#4. Vc. I and Vc. II play a sequence of quarter notes: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4. The D.B. part is silent. A "Div." marking is present in the D.B. staff at measure 54.

**C**  
56

Vln. I *mp*

Vln. II *mp*

Vla. I

Vla. II *mf*

Vc. I

Vc. II *mf*

D.B. *f*

Unis. pizz.

60

Vln. I *mp*

Vln. II *mp*

Vla. I *mf*

Vla. II

Vc. I *mf*

Vc. II

D.B. *mf*

arco

Musical score for measures 64-67. The score is for a string ensemble consisting of Violin I, Violin II, Viola I, Viola II, Violoncello I, Violoncello II, and Double Bass. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. Measure 64 starts with a treble clef and a key signature of one flat. The first violin part (Vln. I) features a triplet of eighth notes in every measure. The second violin part (Vln. II) starts with a *mf* dynamic. The viola parts (Vla. I and II) and the cello parts (Vc. I and II) have various rhythmic patterns, including eighth and quarter notes. The double bass part (D.B.) provides a steady bass line. The score ends with a double bar line and repeat signs on both sides.

Musical score for measures 68-71. The score continues from the previous system. The first violin part (Vln. I) continues with the triplet pattern. The second violin part (Vln. II) has a *mf* dynamic. The viola parts (Vla. I and II) and the cello parts (Vc. I and II) continue with their respective rhythmic patterns. The double bass part (D.B.) continues with its bass line. The score ends with a double bar line and repeat signs on both sides.

Musical score for measures 72-75. The score includes staves for Vln. I, Vln. II, Vla. I, Vla. II, Vc. I, Vc. II, and D.B. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The music features a variety of rhythmic patterns and dynamics, including *mf* markings and accents.



Musical score for measures 76-79. The score includes staves for Vln. I, Vln. II, Vla. I, Vla. II, Vc. I, Vc. II, and D.B. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The music continues with various rhythmic patterns and dynamics, including *mf* markings and accents.

80

**D**

Div. 3

Vln. I *mf*

Vln. II *f*

Vla. I *fp* *mf* *p*

Vla. II *mf*

Vc. I *fp* *mf* *p*

Vc. II *mf*

D.B. *mf*

83

Vln. I

Vln. II *mf* *f*

Vla. I *mf* *p* *mf*

Vla. II

Vc. I *mf* *p* *mf*

Vc. II

D.B.

The Hidden Geometry

Musical score for measures 86-88. The score includes staves for Violin I, Violin II, Viola I, Viola II, Violoncello I, Violoncello II, and Double Bass. Measure 86 features triplets in Violin I and Viola I. Measure 87 includes a 'Div.' (divisi) instruction for Violin II and dynamic markings of *mf* and *f*. Measure 88 shows dynamic markings of *p* and *mf* for Viola I and Violoncello I.

Musical score for measures 89-91. The score includes staves for Violin I, Violin II, Viola I, Viola II, Violoncello I, Violoncello II, and Double Bass. Measure 89 features triplets in Violin I. Measure 90 includes a 'v.' (vibrato) marking for Violin II. Measure 91 includes a 'Unis.' (unison) instruction for Violin II and dynamic markings of *mf* and *mf* for Viola I and Violoncello I.

The Hidden Geometry

Musical score for measures 92-94. The score includes parts for Violin I, Violin II, Viola I, Viola II, Violoncello I, Violoncello II, and Double Bass. Measure 92 features triplets in the Violin I and II parts. Measure 93 includes dynamics *p* and *mf* for the string parts. Measure 94 includes dynamics *p* and the instruction *Div.* for the Violin II and Viola I parts.

Musical score for measures 95-97. The score includes parts for Violin I, Violin II, Viola I, Viola II, Violoncello I, Violoncello II, and Double Bass. Measure 95 features triplets in the Violin I and II parts. Measure 96 includes dynamics *mf* and the instruction *Unis.* for the Violin I and II parts. Measure 97 includes dynamics *mf* and the instruction *Unis.* for the Violin I and II parts.

98

Vln. I

Vln. II

Vla. I

Vla. II

Vc. I

Vc. II *non div.*

D.B.

102

Vln. I

Vln. II

Vla. I

Vla. II

Vc. I

Vc. II

D.B.

F

V



106

Vln. I

Vln. II

Vla. I

Vla. II

Vc. I

Vc. II

D.B.

110

Vln. I

Vln. II

Vla. I

Vla. II

Vc. I

Vc. II

D.B.

col legno batutto

mp

col legno batutto

mp

col legno batutto

mp

Hit the wood with the palm of your hands

mf

Hit the wood with the palm of your hands

mf

Hit the wood with the palm of your hands

mf

114

Score for measures 114-117. The score includes parts for Violin I, Violin II, Viola I, Viola II, Violoncello I, Violoncello II, and Double Bass. The key signature has one flat (B-flat). Measures 114-115 feature triplets in the strings. Measures 116-117 feature a melodic line in Violin I and a sustained note in Violin II. Dynamics include *mp*.

118

G

Score for measures 118-121. The score includes parts for Violin I, Violin II, Viola I, Viola II, Violoncello I, Violoncello II, and Double Bass. The key signature has one flat (B-flat). Measure 118 features a melodic line in Violin I and a sustained note in Violin II. Measure 119 features a melodic line in Violin I and a sustained note in Violin II. Measure 120 features a melodic line in Violin I and a sustained note in Violin II. Measure 121 features a melodic line in Violin I and a sustained note in Violin II. Dynamics include *mf* and *mp*. The section is marked with a 'G' in a box.

122

Vln. I

Vln. II

Vla. I

Vla. II

Vc. I

Vc. II

D.B.

Detailed description: This block contains the musical score for measures 122 through 125. It features six staves: Violin I, Violin II, Viola I, Viola II, Violoncello I, and Double Bass. The key signature is one flat (B-flat). The Violin parts play a melodic line with eighth notes and slurs. The Viola parts play a steady eighth-note accompaniment with triplets. The Cello and Double Bass parts play a similar eighth-note accompaniment with slurs and accents. The score is divided into four measures.

126

Div.

Vln. I

Vln. II

Vla. I

Vla. II

Vc. I

Vc. II

D.B.

Detailed description: This block contains the musical score for measures 126 through 129. It features the same six staves as the previous block. The key signature remains one flat. The Violin parts continue their melodic line. The Viola parts continue their eighth-note accompaniment with triplets. The Cello and Double Bass parts continue their eighth-note accompaniment. The score is divided into four measures. A double bar line with repeat dots is located at the end of measure 129.

130

Vln. I  
Vln. II  
Vla. I  
Vla. II  
Vc. I  
Vc. II  
D.B.

Detailed description: This block contains the musical score for measures 130 through 133. It features seven staves: Violin I, Violin II, Viola I, Viola II, Violoncello I, Violoncello II, and Double Bass. The key signature has one flat (B-flat). Measures 130-131 show the strings playing a rhythmic pattern of eighth notes with triplets. Measures 132-133 show a change in the bass line with some chromatic movement.

134

Vln. I  
Vln. II  
Vla. I  
Vla. II  
Vc. I  
Vc. II  
D.B.

H Unis.  
*mf*

Detailed description: This block contains the musical score for measures 134 through 137. It features the same seven staves as the previous block. Measure 134 continues the previous patterns. Measure 135 introduces a new section marked 'H Unis.' (Homophonic Unison) with a dynamic marking of *mf*. Measures 136-137 show the strings playing a sustained chordal texture with some movement in the lower voices.

138

Score for measures 138-141. The score is for a string quartet and double bass. The instruments are Vln. I, Vln. II, Vla. I, Vla. II, Vc. I, Vc. II, and D.B. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/4. The music features a complex texture with triplets and slurs. The Vln. I part has a melodic line with slurs and accents. The Vln. II part has a rhythmic triplet pattern. The Vla. I and Vla. II parts have a similar triplet pattern. The Vc. I and Vc. II parts have a steady bass line. The D.B. part is mostly silent.



142

Score for measures 142-145. The score continues from the previous page. The instruments are Vln. I, Vln. II, Vla. I, Vla. II, Vc. I, Vc. II, and D.B. The key signature has two flats. The time signature is 4/4. The music features a complex texture with triplets and slurs. The Vln. I part has a melodic line with slurs and accents. The Vln. II part has a rhythmic triplet pattern. The Vla. I and Vla. II parts have a similar triplet pattern. The Vc. I and Vc. II parts have a steady bass line. The D.B. part is mostly silent. A dynamic marking of *mf* is present in measure 144.

146

Score for measures 146-149. The score includes staves for Vln. I, Vln. II, Vla. I, Vla. II, Vc. I, Vc. II, and D.B. The key signature has two flats. Measures 146-149 feature a consistent rhythmic pattern with triplets in the violin and viola parts.

150

Score for measures 150-153. The score includes staves for Vln. I, Vln. II, Vla. I, Vla. II, Vc. I, Vc. II, and D.B. Measure 150 is marked with a first ending bracket (I) and 'Div.'. Measure 151 features dynamic markings of *mf* and *f*, and 'Div.'. Measure 152 includes 'pizz. L.V.' and *mf*. Measure 153 has *mf* markings. The score includes complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes.

154

Vln. I

Vln. II

Vla. I

Vla. II

Vc. I

Vc. II

D.B.

arco

*mf*

*f*

Div.

*mf*  
pizz. L.V.

158

Vln. I

Vln. II

Vla. I

Vla. II

Vc. I

Vc. II

D.B.

arco

*mf*

*f*

non div.

Div. Unis.

162

Unis.

Vln. I

Vln. II

Vla. I

Vla. II

Vc. I

Vc. II

D.B.

*mf* *f*

non div.

Div. Unis.

166

J

Vln. I

Vln. II

Vla. I

Vla. II

Vc. I

Vc. II

D.B.

*mf* *f* *mf*

Unis. 3

non div.

Div. Unis.



170

Musical score for measures 170-172. The score includes staves for Violin I, Violin II, Viola I, Viola II, Violoncello I, Violoncello II, and Double Bass. Measures 170 and 171 feature triplets in the Violin and Viola parts. Measure 172 is a whole rest for all instruments.



173

Musical score for measures 173-175. The score includes staves for Violin I, Violin II, Viola I, Viola II, Violoncello I, Violoncello II, and Double Bass. Measures 173 and 174 feature triplets in the Violin and Viola parts. Measure 175 features a dynamic marking of *f* (forte) in the Double Bass part.

176

Score for measures 176-178. The score includes parts for Violin I, Violin II, Viola I, Viola II, Violoncello I, Violoncello II, and Double Bass. Measures 176 and 177 feature triplets in the Violin and Viola parts. Measure 178 is marked with a forte (*f*) dynamic. The Double Bass part has a forte (*f*) dynamic in measure 178.

179

Score for measures 179-181. The score includes parts for Violin I, Violin II, Viola I, Viola II, Violoncello I, Violoncello II, and Double Bass. Measures 179 and 180 feature triplets in the Violin and Viola parts. Measure 181 is marked with a sforzando (*sfz*) dynamic. The Double Bass part has a sforzando (*sfz*) dynamic in measure 181.

## While your Kiss gets our lips

(Mientras tu beso llega a nuestros labios) para coro mixto

**Año de composición:** 2018 – Semestre II

**Maestro asesor:** Obra independiente con revisión del maestro Juan David Osorio

**Tiempo total estimado:** 4´40”

**Forma:** Forma libre por secciones

**Texto**

### While your kiss gets our lips

Music & lyrics by Andrés Botero

Seconds turn into minutes.

Minutes turn into decades.

Decades turn into life time.

Life time turns into always.

Always turns into nothing.

Nothing turns into oblivion.

Oblivion turns into dust.

Hours don't stop, time passes by.

Hours don't stop, life passes by.

Dreams pass by, life passes by.

While your kiss gets our lips, we will be truly living.

While your kiss gets our lips, we'll fight to death to catch the wind.

### Mientras tu beso llega a nuestros labios

Música & letra de Andrés Botero

Los segundos se hacen minutos.

Los minutos se hacen décadas.

Las décadas se convierten en toda una vida.

Toda una vida se convierte en siempre.

Siempre se convierte en nada.

Nada se convierte en olvido.

El olvido se convierte en polvo.

Las horas no se detienen, el tiempo pasa.

Las horas no se detienen, la vida pasa.

Los sueños pasan, la vida pasa.

Mientras tu beso llega a nuestros labios, estaremos realmente viviendo.

Mientras tu beso llega a nuestros labios, lucharemos hasta la muerte para atrapar el viento.

Thirst runs out. Drive runs out.

Verve runs out. Youth runs out.

Yen runs out. Strength runs out.

Time runs out. Life runs out.

La sed se acaba, el ímpetu se acaba

El brío se acaba. La juventud se acaba.

El deseo se acaba. La fuerza se acaba.

El tiempo se acaba. La vida se acaba.

Will you wait in heaven?

Will you wait forever?

Will you face the time you have left?

¿Esperarás en el cielo?

¿Esperarás por siempre?

¿Te enfrentarás al tiempo que te queda?

Why wait for, just tell me?

Doubt weights more than shame.

Why wait for, just tell me?

Doubt hurts more than shame

¿Por qué esperar, solo dime?

La duda pesa más que la vergüenza.

¿Por qué esperar, solo dime?

La duda duele más que la vergüenza.

For a second chance. For a sudden change.

For the words to come. For the rose to bloom.

For the wound to heal. For the pain to ease.

For the rain to fall. For the kids to grow.

For the sky to clear. For you to be here.

For the perfect day. For a night to stay.

Por una segunda oportunidad. Por un cambio repentino.

A que las palabras vengan. A que la rosa florezca.

A que la herida sane. A que calme el dolor

A que caiga la lluvia. A que los niños crezcan.

A que el cielo se despeje. A que estés aquí.

Por el día perfecto. Por una noche para quedarse.

While death's kiss gets our lips, we will catch the wind.

Mientras el beso de la muerte llega a nuestros labios, atraparemos el viento.

While death's kiss gets our lips, we will chase a dream.

Mientras el beso de la muerte llega a nuestros labios, perseguiremos un sueño.

While death's kiss gets our lips, we'll be truly living.

Mientras el beso de la muerte llega a nuestros labios, estaremos realmente viviendo.

**Descripción:** Es una pieza rítmica con melodías de aura expresiva y misteriosa. La obra tiene un pulso constante que representa el tiempo y contra él se mueven las voces en un juego de acentuación de tiempos fuertes y débiles. Mientras tu beso llega a nuestros labios es una exhortación a darle al presente la importancia y supremacía que tiene sobre el pasado y el futuro, como el único período de tiempo en el que nuestras acciones tienen verdadera relevancia.

**Introducción:** La presente pieza fue escrita durante el paro estudiantil que tuvo lugar en el año 2018. Para su realización, empecé componiendo una serie de melodías de manera libre y fui ampliando el formato a cuatro voces con *divisi*. Opté por el formato de coro mixto con el ánimo de proponerla como parte del repertorio para la materia de gran ensamble, la cual estaba enfocada en este formato. Después de terminada la música elaboré el texto basado en las reflexiones pre compositivas que presento a continuación. Para la escritura de este empleé el idioma inglés dada su practicidad en términos silábicos, pues con pocas palabras puede comunicarse un mensaje amplio.

**Reflexiones pre compositivas:** Damos por sentado la vida y contamos osadamente con ella para el día siguiente. Sobre esta vana confianza, hacemos una muralla de excusas para postergar la incomodidad que supone abandonar el confort de la rutina y romper con la distancia prudente que mantenemos entre la vida que llevamos y la que quisiéramos tener. Consideramos que el momento idóneo para actuar esta siempre por venir y prolongamos una espera que en su transcurrir se lleva el vigor, las ganas, el temple y la juventud.

Para la apertura de la pieza, fue escrita una introducción que consiste en una sucesión de acordes a tres voces en disposición cerrada (A T B), que van abriéndose progresivamente. El juego rítmico que intercambia la acentuación del tiempo fuerte y el contra tiempo, representa el pulso del reloj. La línea del bajo va descendiendo progresivamente, mientras que el tenor repite la misma nota (SI), que va pasando de ser una nota extendida, a una nota cordal de forma alternada entre un acorde y el siguiente (véase c.c. del 1-8).

**Esquema formal:** Intro A – B – C – A' – C' – D – A'' – D' – C''

**Sección A:** Al momento de iniciar la sección siguiente, se suma a las voces en la introducción, la soprano. El tenor está a cargo de la melodía principal que tiene una armonización en Si eólico. En algunos de los acordes mayores es incluida tanto la tercera mayor como la tercera menor, evocando la música *Blues*. En donde es común que melodías en modo menor sean armonizadas en modo mayor. Este procedimiento es frecuente en esta pieza. En lo concerniente al ritmo, las voces van alternando la acentuación de tiempo fuerte o contratiempo para lograr en partes del compás, una aparente sucesión continua de semicorcheas. La figura 1 muestra los dos primeros compases de esta sección, en los que se ilustra la melodía en el tenor y el juego rítmico de las demás voces.

Fig. 1 sección A c.c. 9-10.

**Sección B:** A continuación, en la sección B es empleado como diseño armónico una sucesión de cuatro centros modales así: SI eólico - MI Dórico - SOL bimodal m/M - SOL eólico. La sección está compuesta por una melodía de cuatro notas (SI DO# RE MI) que en los primeros dos compases es armonizada con las alturas de B eólico. La figura 2 muestra los c.c. 17-18 de dicho apartado.

Fig. 2 c.c. 17-18 de la sección B.

En los siguientes compases la línea melódica en la soprano es doblada en cuartas justas por la contralto. Entre tanto, debajo de ella, tenor y bajo forman la armonía paralela mayor SOL jónico, creando una textura polimodal. En los dos compases finales las voces femeninas continúan con lo expuesto previamente, mientras las voces masculinas pasan de Sol mayor a SOL menor y así, toda la atmosfera se condensa en SOL eólico y SOL dórico.

Fig. 3 c.c. 21-24 de la sección B.

**Sección C:** El siguiente pasaje está conformado, en su primera parte, por una melodía *ostinato* cuya armonización cambia constantemente. También se hace uso de heterométrica, pasando intermitentemente de 6/4 a 7/4. (Ver figura 4)

Fig. 4. c.c. 25-26 Melodía *ostinato* de la sección C.

Esta melodía es armonizada en el c. 25 con los acordes FA menor y MI semi disminuido. En el c. 26 con LAb Aumentado y RE 7. En el c. 27 con DO en primera inversión y MIb 11+ y finalmente en el c. 28 DO mayor. (véanse c.c. del 25-28).

Así mismo en la segunda parte de este mismo apartado, el tenor retoma la melodía *ostinato* expuesta por la soprano, aunque en aumentación, mientras que esta desarrolla un nuevo esquema melódico. (ver figura 5).

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The Soprano and Tenor parts have lyrics: "Will you wait in sea-ven? Will you wait for e-ver?". The Alto and Bass parts have "Ah" written below their staves. The music is marked with a dynamic of *mf* (mezzo-forte).

Fig. 5 c.c. 29 -30 melodía *ostinato* en aumentación en el tenor y en la soprano la nueva melodía.

El retorno a la primera sección en forma variada (A'), es una réplica de la sección original. Las variantes consisten en pequeños cambios en la disposición de algunos acordes y el modo en el acorde del c. 35 que pasa de mayor a menor en este punto. (Ver en partitura c.c. 33-40).

De forma similar, en la sección C' es retomada la melodía *ostinato* de su primera exposición, aunque con variantes armónicas que consisten en el uso de dos acordes extendidos enlazados por una tercera mayor descendente, Slb 9 13 y SOLb menor 7 9. La figura 6 muestra esta armonía en alto tenor y bajo, mientras la soprano retoma la melodía *ostinato*.

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The Soprano part has lyrics: "Thirst runs out. Deive runs out.". The Alto, Tenor, and Bass parts have "Thirst" and "Deive" written below their staves. The music is marked with a dynamic of *f* (forte) and a *cras.* (crescendo) marking.

Fig. 6 c. 41 sección C'.

**Sección D:** A continuación, en el pasaje siguiente se hace uso de una nueva melodía que va pasando de una voz a la otra y alrededor de la cual se va modificando la textura de su acompañamiento (véase c.c. 45-60). Durante los primeros cuatro compases, la línea está en el bajo 1 mientras el bajo 2 hace un pedal. (Ver figura 7).



mf rhythmic but lyrical  
Way wait for? just tell me... Doubt weighs more than shame  
mp  
Ah Ah

Fig. 7 c.c. 45-46 melodía de la sección c en los bajos 1 y pedal en los bajos 2.

Después, la melodía pasa a la soprano mientras que las voces acompañantes hacen notas largas sobre acordes compuestos por diversos intervalos<sup>1</sup>. En la parte final de esta sección la textura es más contrapuntística. Con la línea principal en el tenor, la contralto y la soprano complementan contrapuntísticamente exponiendo todas las melodías utilizadas hasta el momento. (Ver figura 8).

55 mp  
S Ah Ah Will you wait in her tent?  
A mp Lives don't stop. Hours don't stop Ah Ah  
T mf For the rain to fall For the kids to grow  
B mp Ah Ah Ah

Fig. 8 c. 55 todas las melodías presentadas hasta el momento en la pieza.

A continuación, en A'' se presenta el tema principal de A sin ninguna variación. A su vez, la armonización es más densa por el uso de intervalos angostos en el registro grave. En este las voces se mueven en una textura homofónica. (Ver figura 9).

<sup>1</sup> Según Vincent Persichetti son acordes que no se enmarcan en una organización simétrica de sus factores (por segundas, terceras o cuartas).

Fig.9 c.c. 61-62 inicio de la sección A".

En la penúltima sección se usa la melodía presentada en D, para formar un juego contrapuntístico entre las voces basado en la imitación a manera de *stretto*. El pasaje presenta la melodía en tres octavas con el tenor y la contralto al unísono, para simbolizar lo inexorable de la muerte para todos por igual. (Ver figura 10).

Fig.10 imitación de la melodía tomada de la sección D c.c. 65-66.

Para concluir la obra se re exposición la sección C, aunque con un nuevo eje gravitacional. (Ver figura 11).

Fig. 11 apartado del final de la pieza c.c. 71-72.

**Reflexiones de aprendizaje:** El formato coral es realmente místico, la forma natural en que se amalgaman los diferentes colores vocales es sobresaliente. Literalmente parece que todo es posible usando las voces humanas.

Para esta pieza primero escribí la música y luego el texto lo que me permitió comprobar que, en esta dirección, el trabajo funciona bastante bien en pro de lograr una coherencia entre la emoción que proyectan ambos elementos.

#### Referencias:

[Milan Records USA]. (2016, marzo 14) David Lang - Just (After Song of Songs) (Youth Original Soundtrack Album) [Archivo de Video] Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=WTGtgVmqFm8&ab\\_channel=MilanRecordsUSA](https://www.youtube.com/watch?v=WTGtgVmqFm8&ab_channel=MilanRecordsUSA)

[Nederlands Kamerkoor]. (2016, julio 12) David Lang - Again | Nederlands Kamerkoor - Time stands still [Archivo de audio] Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=LOb5QOWtGLw&ab\\_channel=NederlandsKamerkoor](https://www.youtube.com/watch?v=LOb5QOWtGLw&ab_channel=NederlandsKamerkoor)

Persichetti, Vincent. (1961). *Armonía del siglo XX*. Nueva York, U.S.A: Norton Company.

ANDRÉS BOTERO

WHILE YOUR KISS GETS OUR LIPS  
for mixed choir

2018

While your kiss gets our lips

It is an exhortation to give to the present the importance and supremacy it has over the past and the future, as the only period of time in which our actions have real relevance.

It is a rhythmic piece of music with melodies of an expressive and mysterious aura.

The work has a steady pulse which represents time and against it the voices move to get the best of the chance they have to thrill the listener through music and words.

Mientras tu beso llega a nuestros labios

Es una exhortación a darle al presente la importancia y supremacía que tiene sobre el pasado y el futuro, como el único período de tiempo en el que nuestras acciones tienen real relevancia.

Es una pieza musical rítmica con melodías de aura expresiva y misteriosa.

La obra tiene un pulso constante que representa el tiempo y contra él se mueven las voces para aprovechar al máximo la oportunidad que tienen para emocionar al oyente a través de la música y la letra.

**While your kiss gets our lips**  
**Lyrics by Andrés Botero**

Seconds turn into minutes.  
 Minutes turn into decades.  
 Decades turn into life time.  
 Life time turns into always.  
 Always turns into nothing.  
 Nothing turns into oblivion.  
 Oblivion turns into dust.

Hours don't stop, time passes by.  
 Hours don't stop, life passes by.  
 Dreams pass by, life passes by.

While your kiss gets our lips, we will be truly living.  
 While your kiss gets our lips,  
 we'll fight to death to catch the wind.

Thirst runs out. Drive runs out.  
 Verve runs out. Youth runs out.  
 Yen runs out. Strength runs out.  
 Time runs out. Life runs out.

Will you wait in heaven?  
 Will you wait forever?  
 Will you face the time you have left?

Why wait for, just tell me?  
 Doubt weighs more than shame.  
 Why wait for, just tell me?  
 Doubt hurts more than shame

For a second chance. For a sudden change.  
 For the words to come. For the rose to bloom.  
 For the wound to heal. For the pain to ease.  
 For the rain to fall. For the kids to grow.  
 For the sky to clear. For you to be here.  
 For the perfect day. For a night to stay.

While death's kiss gets our lips, we will catch the wind.  
 While death's kiss gets our lips, we will chase a dream.  
 While death's kiss gets our lips, we'll be truly living.

**Mientras tu beso llega a nuestros labios**  
**Letra de Andrés Botero**

Los segundos se hacen minutos.  
 Los minutos se hacen décadas.  
 Las décadas se convierten en toda una vida.  
 Toda una vida se convierte en siempre.  
 Siempre se convierte en nada.  
 Nada se convierte en olvido.  
 El olvido se convierte en polvo.

Las horas no se detienen, el tiempo pasa.  
 Las horas no se detienen, la vida pasa.  
 Los sueños pasan, la vida pasa.

Mientras tu beso llega a nuestros labios,  
 estaremos realmente viviendo.  
 Mientras tu beso llega a nuestros labios,  
 lucharemos hasta la muerte por atrapar el viento.

La sed se acaba, el ímpetu se acaba  
 El brío se acaba. La juventud se acaba.  
 El deseo se acaba. La fuerza se acaba.  
 El tiempo se acaba. La vida se acaba.

¿Esperarás en el cielo?  
 ¿Esperarás por siempre?  
 ¿Te enfrentarás al tiempo que te queda?

¿Por qué esperar, solo dime?  
 La duda pesa más que la vergüenza.  
 ¿Por qué esperar, solo dime?  
 La duda duele más que la vergüenza.

Por una segunda oportunidad. Por un cambio repentino.  
 A que las palabras vengan. A que la rosa florezca.  
 A que la herida sane. A que calme el dolor  
 A que caiga la lluvia. A que los niños crezcan.  
 A que el cielo se despeje. A que estés aquí.  
 Por el día perfecto. Por una noche para quedarse.

Mientras el beso de la muerte llega a nuestros labios,  
 atraparemos el viento.  
 Mientras el beso de la muerte llega a nuestros labios,  
 perseguiremos un sueño.  
 Mientras el beso de la muerte llega a nuestros labios,  
 estaremos realmente viviendo.

# While your kiss gets our lips

S.A.T.B. Unaccompanied

Andrés Botero

♩ = 110 *mystical*

Soprano

Alto *p*

Tenor *p*

Bass *p*

Se conds turn in to mi nutes. Mi nutes turn in to de cades.

S

A

T

B

De cades turn in to life time. Life time turns in to al ways.

S

A

T

B

Al ways turns in to no thing. No thing turns in to o o

## While your kiss gets our lips

7

S

A

T

B

bli vion turns in to dust. O bli vion turns in to in to

bli vion turns in to dust. O bli vion turns in to in to

bli vion turns in to dust. O bli vion turns in to in to

9

*p*

S

*p*

A

*mf* *rhythmic but lyrical*

T

*mp*

B

Time time time time time time time time time time time time time time time

time. Time time time time time time time time time time time time time time

Hours don't stop hours don't stop. — Time pa - sses — by — time — pa - sses by.

time. Time time time time time time time time time time time time time time

11

S

A

T

B

time time time time time time time time time time time time time time

time time time time time time time. Life — pa - sses — by — life — pa - sses by —

Hours don't stop hours — don't — stop. — Life pa - sses — by — life — pa - sses by.

time time time time time time time time time time time time time time



While your kiss gets our lips

13 *mp*

S time time time time time time time time time time time time time time time time.

A Time pa - sses by time pa - sses by Life pa - sses by life pa - sses by

T Dreams pass by dreams pass by. Lives pass by lives pass by.

B time time time time time time time time time time time time time time time time.

15

S Dreams pass by dreams pass by by. Lives pass by lives pass by by.

A Dreams pass by dreams pass by by. Lives pass by lives pass by by.

T Dreams pass by dreams pass by. Lives pass by lives pass by.

B Dreams pass by dreams pass by by. Lives pass by pass by by by.

17 *f*

S While your kiss gets our lips, we will be truly living.

A While your kiss gets our lips, we will be truly living..

T *fp cresc.* Ah. *fp cresc.* Ah.

B *fp cresc.* Ah. *fp cresc.* Ah.

## While your kiss gets our lips

19

S While your kiss gets our lips, we'll be truly living.

A While your kiss gets our lips, we'll be truly living.

T *f* While your kiss gets our lips, we will be truly living.

B *fp cresc.* Ah. *fp cresc.* Ah.

21

S While your kiss gets our lips, we'll fight to death to catch the wind.

A While your kiss gets our lips, we'll fight to death to catch the wind.

T *fp cresc.* Ah. *fp cresc.* Ah.

B *fp cresc.* Ah. *fp cresc.* Ah.

23

S While your kiss gets our lips, we'll fight to death to catch the wind.

A While your kiss gets our lips, we'll fight to death to catch the wind.

T *similar* Ah. *similar* Ah.

B *similar* Ah. *similar* Ah.

While your kiss gets our lips

25 *p* *cresc.*

S Thirst runs out. Drive runs out. Verve runs out. Youth runs out.

A Thirst. Drive. Verve. Youth.

T Thirst. Drive. Verve. Youth.

B Drive. Verve. Youth.

27 *f* *dim.*

S Yen runs out. Strength runs out. Time runs out. Life runs out.

A Yen. Strength. Time. Life.

T Yen. Strength. Time. Life.

B Yen. Strength. Time. Life.

29 *mf*

S Will you wait in hea ven? Will you wait for e - ver?

A Ah. Ah.

T Will you wait in hea ven? Will you wait for e - ver?

B Ah. Ah.

## While your kiss gets our lips

31 *cresc.* *f*

S Will you wait in hea ven? Will you face the time you have left?

A *cresc.* *f*  
Ah Will you face the time you have left?

T *cresc.* *f*  
Will you wait in hea ven? Will you face the time you have left?

B *cresc.* *f*  
Ah Will you face the time have left?

33 *p*

S Time time time time time time time time time time time time time time time time

A *p*  
Time time time time time time time time time time time time time time time time

T *mf* *rhythmic but lyrical*  
8 Hours don't stop hours don't stop. Time pa - sses by time pa - sses by.

B *mp*  
Time time time time time time time time time time time time time time time time

35

S time time time time time time time time time time time time time time time time

A *mp* *rhythmic but lyrical*  
time time time time time time time. Life pa - sses by life pa - sses by.

T 8 Hours don't stop hours don't stop. Life pa - sses by life pa - sses by.

B time time time time time time time time time time time time time time time time

While your kiss gets our lips

37 *mp*

S time time time time time time time time time time time time time time time time.

A Time passes by. Time passes by. Life passes by life passes by.

T Dreams pass by dreams pass by. Lives pass by lives pass by.

B time time time time time time time time time time time time time time time time.

39

S Dreams pass by dreams pass by by. Lives pass by lives pass by by.

A Dreams pass by dreams pass by by. Lives pass by lives pass by by.

T Dreams pass by dreams pass by. Lives pass by lives pass by.

B Dreams pass by dreams pass by by. Lives pass by lives pass by by.

41 *f*

S Thirst runs out. Drive runs out. Verve runs out. Youth runs out.

A *fp cresc.* Thirst. Drive. *fp cresc.* Verve. Youth. *similar*

T *fp cresc.* Thirst. Drive. *fp cresc.* Verve. Youth. *similar*

B *fp cresc.* Thirst. Drive. *fp cresc.* Verve. Youth. *similar*

## While your kiss gets our lips

43

S  
Yen runs out. Strength runs out. Time runs out. Life runs out.

A  
Yen. Strength. Time. Life.

T  
Yen. Strength. Time. Life.

B  
Yen. Strength. Time. Life.

45

S

A

T

B  
*mf* rhythmic but lyrical  
Why wait for? just tell me. Doubt weights more than shame

*mp*  
Ah. Ah.

47

S

A

T

B  
Why wait for? Just tell me. Doubt hurts more than shame

Ah. Ah.

49 *f*

S for a se cond chance, \_\_\_\_\_ for a su - dden change, \_\_\_\_\_

A Ah. \_\_\_\_\_ Ah. \_\_\_\_\_ Ah. \_\_\_\_\_

T Ah. \_\_\_\_\_ Ah. \_\_\_\_\_ Ah. \_\_\_\_\_

B Ah. \_\_\_\_\_ Ah. \_\_\_\_\_ Ah. \_\_\_\_\_

51

S for the words to come, \_\_\_\_\_ for the rose to bloom, \_\_\_\_\_

A Ah. \_\_\_\_\_ Ah. \_\_\_\_\_ Ah. \_\_\_\_\_

T Ah. \_\_\_\_\_ Ah. \_\_\_\_\_ Ah. \_\_\_\_\_

B Ah. \_\_\_\_\_ Ah. \_\_\_\_\_ Ah. \_\_\_\_\_

53

S for the wound to heal, \_\_\_\_\_ for the pain to ease. \_\_\_\_\_

A Ah. \_\_\_\_\_ Ah. \_\_\_\_\_ ease. \_\_\_\_\_

T Ah. \_\_\_\_\_ Ah. \_\_\_\_\_ ease. \_\_\_\_\_

B Ah. \_\_\_\_\_ Ah. \_\_\_\_\_ ease. \_\_\_\_\_

## While your kiss gets our lips

55 *mp*

S Ah. Ah. Will you wait in heaven?

A *mp* Lives don't stop. Hours don't stop. Ah. Ah.

T *mf* For the rain to fall. For the kids to grow.

B *mp* Ah. Ah. Ah.

57

S Lives don't stop. Years don't stop. Will you wait in heaven?

A Ah. Ah. Ah. Ah.

T *mf* For the sky to clear. For you to be here.

B Ah. Ah. Ah.

59

S Ah. Ah. Ah.

A Ah. Ah. Ah. Ah.

T *mf* For the perfect day. For a night to stay.

B Ah. Ah. Ah.



While your kiss gets our lips

61 *p*

S Hours don't stop hours don't stop. Time pa - sses by time pa - sses by.

A Hours don't stop hours don't stop. Time pa - sses by time pa - sses by.

T 8 Hours don't stop hours don't stop. Time pa - sses by time pa - sses by.

B Hours don't stop hours don't stop. Time pa - sses by time pa - sses by.

63 *mp* *cresc.* *mf*

S Hours don't stop hours don't stop. Life pa - sses by life pa - sses by.

A Hours don't stop hours don't stop. Lives pass by lives pass by.

T 8 Hours don't stop hours don't stop. Lives pass by lives pass by.

B Hours don't stop hours don't stop. Lives pass by lives pass by.

65 *always f*

S While death's kiss gets our lips, we will catch the wind.

A *always f* While death's kiss our lips will catch the wind

T 8 *always f* death's kiss our lips will catch the wind

B *always f* While death's kiss gets our lips, we will catch the wind

## While your kiss gets our lips

67

S While death's kiss gets our lips, we will chase a dream

A While death's kiss our lips will chase a dream

T 8 death's kiss our lips will chase a dream

B While death's kiss gets our lips, we will chase a dream.

69

S While death's kiss gets our lips, we'll be truly living.

A While death's kiss our lips be truly living

T 8 While death's kiss gets our lips, we'll be truly living.

B While we live

71

S *f* Thirst runs out. Drive runs out. Verve runs out. Youth runs out.

A *fp cresc.* Thirst. Drive. *fp cresc.* Verve. Youth. *similar*

T 8 *fp cresc.* Thirst. Drive. *fp cresc.* Verve. Youth. *similar*

B *fp cresc.* Thirst. Drive. *fp cresc.* Verve. Youth. *similar*

While your kiss gets our lips

73

S  
Yen runs out. Strength runs out. Time runs out. Life runs out.

A  
Yen. Strength. Time. Life.

T  
Yen. Strength. Time. Life.

B  
Yen. Strength. Time. Life.

# Concerto of the origins

(Concierto de los orígenes)

**Año de composición:** 2020 Semestres I y II/ 2021 Semestre I

**Maestro asesor:** Juan David Osorio

**Formato:** Obra para conjunto instrumental grande

**Instrumentación:** Guitarra amplificada y orquesta de cámara

**Obra en tres movimientos<sup>1</sup>:** I. Morisco 5'09"

II. Genízaro 4'45"

III. Pardo 4'37"

**Tiempo total estimado:** 14'31"

**Introducción:** El concierto de los orígenes no es solamente un punto de retorno al abrazo de la guitarra clásica, la cual fue el instrumento que me introdujo al mundo de la composición, sino también un retorno al espíritu de una música menos etérea. Una que pueda ser llevada a casa para ser silbada o tarareada. Una música inspirada más en el pasado que en el futuro.

Este concierto es también un retrato musical de la diversidad racial y del origen de las músicas locales emergidas durante la colonización española de las Américas. Fue escrita durante la pandemia, reconociendo que uno de los consuelos y alicientes para un periodo tan duro como ese, lo encontré no en las obras de vanguardia sino en las más entrañables e icónicas piezas musicales de los grandes maestros del pasado.

## Descripción:

### I. Morisco:

**Estructura:** Forma sonata sin repetición de la exposición y recapitulación parcial del tema B.

Intro - A - puente - B - Desarrollo de la intro - Desarrollo de B - Re exposición de A - Re exposición parcial de B y coda.

El nombre de este movimiento alude al mestizaje entre mulato/a y español/a. En él se presenta una dualidad entre temas con un tinte nacionalista español, que busca imponerse a lo largo de la pieza y un material melódico-rítmico más libre que, partiendo del primero, quiere ganar también protagonismo en la misma.

---

<sup>1</sup> La terminología asociada a las castas fue tomada del diario digital de la BBC. Ver referencias.

La **introducción** está compuesta sobre una variante del ritmo de fandango español, en combinación con una armonía pandiatónica en DO# menor, en la cual se le da relieve al intervalo de segunda menor para generar mayor disonancia. Esta sección presenta un crescendo dinámico que prepara la entrada del tema A. (Ver figura 1).

Ritmo de fandango

Variante usada en la obra

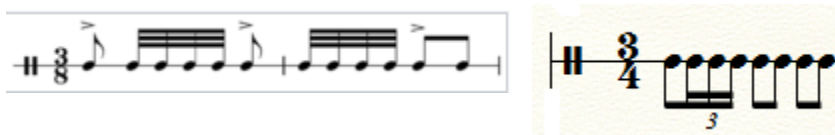


Fig. 1 esquema rítmico del ritmo de fandango y variante usada en el primer movimiento.

El **tema A** conserva el eje tonal de la introducción y es expuesto por las cuerdas en textura homofónica, sobre las cuales el corno y el *flugelhorn* extienden la armonía con notas agregadas, mientras los timbales aportan un aire bélico al pasaje. La figura 2 presenta el tema A.



Fig. 2 tema A en Violines I c.c. 3-5.

A continuación, la melodía es tomada de forma variada por el *flugelhorn* y acompañada por acordes sostenidos en los bronce. En segundo plano las cuerdas desarrollan, en textura polifónica a tres voces, la que llamaré un “Tejido Minimal”<sup>2</sup>, compuesto por una serie de melodías cortas imitadas a la octava por otras dos voces, donde cada una entra en una fase diferente del ciclo. Este procedimiento será usado frecuentemente a lo largo de la pieza y corresponde al material que va a contrastar los temas de aire español. Aquí una reducción de este tejido minimal presente en el compás 7 en las cuerdas. (Ver figura 3).



Fig. 3 reducción del “Tejido Minimal”. c.c. 7-10.

<sup>2</sup> Término y concepto inspirado en el cambio de fase del compositor norteamericano Steve Reich.

Luego, el tema A es retomado por la guitarra sola coloreado por las cuerdas, el clarinete y el fagot. Este modula súbitamente a MI menor, mientras en segundo plano y en textura polifónica, *piccolo*, flauta, fagot y violines I y II acompañan a la guitarra buscando evocar discretamente la música del renacimiento español.

A manera de **punteo** y para conducir al tema B, el *tutti* orquestal va formando un crescendo que es interrumpido de manera abrupta por una breve supresión del flujo sonoro reducido a dos alturas en los violines que, acompañados por un crescendo en el timbal, desembocan de manera explosiva en la exposición de la siguiente sección.

El tema B está elaborado sobre una escala base de SOL menor armónica. En esta sección interactúan tres niveles melódicos. La línea del nivel superior se va desarrollando e introduciendo alteraciones cromáticas de la escala base, incorporando una dualidad modal al presentar la tercera, sexta y séptima tanto mayor como menor. En el nivel intermedio se emplea el “Tejido Minimal” a tres voces usado en el tema A, esta vez enmarcado en el nuevo eje tonal. En el nivel inferior también se hace uso de las alteraciones cromáticas para darle variedad armónica al pasaje. Durante esta sección la guitarra se suma a la orquesta y actúa como parte de ella.



Fig. 4 reducción armónica de los tres niveles melódicos en la sección B.

Cerca del final de la sección, el oboe coloreado con el piccolo, interpreta una variante melódica del tema B, que será luego desarrollada en la segunda parte de la sección central (ver figura 4).



Fig. 4 melodía en oboe c.c. 34-35.

El apartado B concluye con un crescendo hacia una semicadencia para dar inicio al desarrollo. El primer material a desarrollar es el expuesto en la introducción. En primera instancia con una variante rítmica presentada aquí. (Ver figura 5).

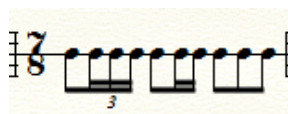


Fig. 5 variante rítmica usada en la primera parte del desarrollo c.c. 37-43.

Armónicamente, el material melódico-rítmico se mueve en los siguientes acordes con base en la sonoridad del modo lidio, que será la sonoridad predominante en el siguiente segmento:

FA# menor 6m RE/FA# 11+ FA menor 11+ REb Maj 11+ SOL 11+ DO 9+ 11+

La segunda parte se centra en el desarrollo de la variante melódica del tema B, introducida al final de esa sección en el compás 35, mientras debajo de este, en segundo plano, el “Tejido Minimal” es presentado usando las alturas de los modos:

DO Lidio MIb Lidio SOL Eólico RE Lidio SI Jónico FA# Eólico

Después de un puente con la guitarra sola en trémolo, se recapitula el tema A con mayor densidad instrumental que en la parte introductoria. Después, el tema B de manera parcial y nuevamente el tema A con la guitarra, esta vez acompañada por la flauta y el fagot.

El movimiento termina con una coda, donde principalmente intervienen las cuerdas con el “Tejido Minimal” arpegiando la cuatriada de MI menor con novena añadida, mientras los bronce y la guitarra introducen algunas coloraciones del modo locrio sobre la misma fundamental. Al final, tres acordes en la guitarra ayudan a confirmar este centro, mediante una cadencia frigia acompañada con el timbal.

## II. Genízaro:

**Estructura:** Forma ternaria: A - Puente I - B - Puente II - A' - B' - Coda.

Genízaro fue el nombre dado a la casta, producto de la mezcla de indígenas de tribus diferentes. La primera sección es una elegía a las civilizaciones indígenas extinguidas durante la colonización española. Este movimiento inicia con una serie de acordes en las cuerdas presentados de forma intermitente, mediante el uso de *crescendos* y *decrescendos*. Estos varían entre acordes diatónicos y acordes conformados por intervalos mixtos. Sobre este acompañamiento la guitarra expone una melodía también fragmentada y algunas maderas responden a esta, imitándola o complementándola. El compás oscila entre 4/4 y 5/4 eventualmente, para generar una sensación de irregularidad métrica y vacío mediante la espacialidad de los eventos sonoros. Los bronce intervienen intermitentemente respaldando las cuerdas y extendiendo el espectro armónico en estas. (Ver figura 6).



Fig. 6 reducción armónica de la sección A c.c. 1-16.

El puente I (véase c.c. 17 al 24) está compuesto por un *ostinato* en la guitarra, que alterna arpeggio y trémolo (véase figura 7). La armonía de esta sección, es variada constantemente por los bronce y las cuerdas. (Ver figura 8).



Fig. 7 ostinato en la guitarra del puente I.



Fig. 8 reducción armónica del puente I c.c. 17-23.

Junto con el *ostinato* de la guitarra, en segundo plano, hay un nuevo “Tejido Minimal”, compuesto por una línea melódica imitada al unísono una semicorchea después. Dado que este tejido se da en figuras rápidas el resultado sonoro es similar al efecto de *delay*<sup>3</sup>. Este aparecerá en el resto de la pieza hasta el final, migrando por diferentes combinaciones instrumentales. (Ver figura 9)



Fig. 9 “Tejido Minimal” en flautas I y II c.c. 19 y 18.

La sección B tiene como eje DO# eólico. Para la elaboración del tema, a cargo de la guitarra, se hace uso de una escala pentáfona menor con centro en DO#, que alterna el uso de la sexta menor y mayor con respecto a dicho centro. (Ver figura 10).

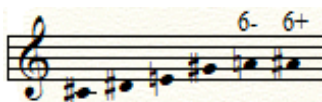


Fig. 10 escala pentáfona empleada en el tema de la sección B.

<sup>3</sup> Es un efecto de sonido que consiste en la multiplicación y retraso modulado de una señal sonora que se mezcla con la original.



Por su parte, el diseño armónico está estructurado en una progresión de acordes que se enmarcan en el centro modal ya mencionado, con la incorporación de algunos cromatismos tomados de tres grados del paralelo mayor (tercero MI#, sexto LA# y séptimo SI#). A continuación, presento los cifrados de los acordes usados para armonizar esta sección, que puede verse en la partitura entre los c.c. 29 y 33.

DO# menor 7 9 - MI Maj7 11 - SI 11+(MI#) - FA # 9 sus4 - SOL# menor 9 - MI 11+(LA#) - FA# 11+(SI#) - SOL# menor 9 - SI 11+ - DO# menor 9 - MI 11 - LA 9 - LA menor /DO.

Por otro lado, a nivel de orquestación, el “Tejido Minimal” sigue haciendo su aparición pasando por diferentes grupos instrumentales, mientras algunas combinaciones de maderas y bronce van haciendo contra melodías al tema principal de la sección. La figura 11 ilustra la dinámica entre las diferentes capas orquestales de este apartado.

The image displays a musical score for measures 31-33 of section B. The score is written in concert pitch and includes the following instruments: Fl. 1, Fl. 2, Ob., E. Hn., A. Cl., Ban., Hn., Flgtn., Tbn., Tuba, Timp., and Cl. Gtr. The notation is dense, featuring complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *p*, *mf*, *f*, and *pp*. The score is organized into three measures, with various dynamics and articulations indicated throughout.

Fig. 11 c.c. 31-33 de la sección B. La partitura se presenta en tono de concierto.

A continuación, se elabora un segundo puente con un acorde de LA menor con novena en los violines, violas y cellos, empleando un *arpeggiato* mayormente con cuerdas al aire (Ver figura 12). Entre tanto que los bronce y el fagot acompañan con un acorde sostenido, algunas maderas continúan con el “Tejido Minimal”. (Ver en partitura c.c. 37-38).

Fig. 12 *arpeggiato* en las cuerdas c.c. 37-38.

Para la sección siguiente, A', es retomada de forma parcial la melodía original de la sección A. Las variantes son de tipo armónico y orquestal. Para este pasaje intervienen principalmente la guitarra y las cuerdas, con eventuales apariciones del “Tejido Minimal” en las maderas. La línea melódica conserva su eje tonal y en algunos pasajes se hace cambio de octava para aprovechar el registro grave de la guitarra. Las progresiones armónicas que acompañan este fragmento que puede verse en la partitura en los c.c 38-48 son:

RE menor 9 - FA 11+ - Mib 11 - Sib 7 9 sin 3ra - FA 11+ - Mib – MI 9 - FA maj 7 sin 3ra - RE 11+ y SOL menor 9.

Antecediendo el final del movimiento y de manera similar al apartado anterior, es retomado el tema de la sección B, esta vez con cambio de eje tonal que pasa de DO# menor a RE menor. Dicho tema se presenta en la guitarra que condensa en sí, lo hecho por la orquesta para proveerse su propio acompañamiento. Las cuerdas, usando el “Tejido Minimal”, acompañan el fragmento, mientras los bronce junto con el fagot, en segundo plano, hacen un juego contrapuntístico para adornar el pasaje (Ver figura 13). Para apreciar la sección completa véase en partitura los c.c. 49-54.

The image shows a musical score for four brass instruments: Bsn (Bassoon), Hn (Horn), Tptn (Trumpet), and Tbn (Tuba). The score is in concert key and consists of two measures. The Bsn part has a melodic line with a fermata. The Hn part has a similar melodic line. The Tptn part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Tbn part has a simple harmonic accompaniment.

Fig. 13 c.c. 51-52. Fragmento del contrapunto en los bronce. Partitura en tono de concierto.

El movimiento culmina con un *arpeggiato* en las cuerdas similar al empleado en el puente II. La armonía usada para esta coda es elaborada con encadenamientos propios de Mib menor y Mib lidio, que servirán como conducción (ii y bII) hacia el eje tonal del tercer movimiento (RE). Por su parte los bronce acompañan a las cuerdas. Entre tanto, la guitarra realiza una secuencia que conduce al acorde Mib 11+ en el que son empleadas algunas de las alturas de Mib lidio, y el cual es reforzado por el timbal. (Ver figura 14).

The image shows a musical score for the final of the movement, measures 55-56. The instruments are Timbal (Timp.), Cl. Gtr. (Classical Guitar), Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), and D.B. (Double Bass). The score is in concert key. The Cl. Gtr. part has a complex sequence of chords and arpeggios, with a dynamic marking of *f*. The Vln. I, Vln. II, and Vc. parts have a similar arpeggiated pattern. The D.B. part has a simple harmonic accompaniment. The Timbal part has a rhythmic pattern of eighth notes.

Fig. 14. Final de movimiento. Timbal, guitarra y cuerdas. c.c. 55-56. La partitura se presenta en tono de concierto.

### III. Pardo:

**Estructura:** Forma sonata sin repetición de la exposición y recapitulación parcial del tema B.

Intro - A - puente - B - *cadenza* - Desarrollo de la intro - Re exposición parcial de A y B en simultáneo - re exposición de A - re exposición del desarrollo de la introducción y coda.

Su nombre hace referencia a poblaciones de descendencia africana con algún tipo de mestizaje. Esta casta en cuestión, podía involucrar el componente tri racial: europeos, negros e indígenas. Este movimiento está fundamentado rítmicamente en la métrica *sesquiáltera* o también llamada hemiola vertical y la hemiola horizontal<sup>4</sup>. La primera, ha sido parte del ADN de la identidad sonora de muchos de los aires populares de las músicas latinoamericanas. La segunda, representa un patrón rítmico común en África, que ha migrado a músicas del caribe como por ejemplo el género cubano llamado “Guajira”. Esta hemiola también puede ser encontrada en la música renacentista española y como un tipo de baile en el flamenco llamado también “Guajira”. (Ver figura 15)



Fig. 15 sesquiáltera o hemiola vertical a la izquierda y hemiola horizontal a la derecha.

La introducción emplea de forma pandiatónica la mixtura modal RE mayor y menor, en una estructura melódico-rítmica en la guitarra que emplea la hemiola horizontal con una variante eventual que involucra la sustracción de valores rítmicos, reduciendo el compás de 6/8 en uno de 5/8. Las cuerdas acompañan este patrón con un acorde cuartal sobre el eje tonal mencionado. (Véase figura 16).

Fig. 16. c.c. 1-4.

<sup>4</sup> Información extraída del blog “Principia Musicae” de Eliot Cruz. Ver referencias.

En los compases sucesivos de este apartado la orquesta interviene intermitentemente. A partir del c. 5 los bronces dan soporte armónico a la guitarra, con un juego contrapuntístico en negras y blancas con puntillo, mientras que las cuerdas (con armonía por cuartas y quintas) y algunas maderas (en armonía por segundas) van engrosando la textura. La figura 17 muestra la intervención de las maderas basada en armonía diádica o por segundas.

The image shows a musical score for woodwinds. It consists of four staves: Fl. 1, Fl. 2, Ob., and E. Hrn. The music is in a 3/4 time signature. The Flutes and Oboe play a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the English Horn provides a harmonic accompaniment. The dynamic marking *mf* is present in the lower staves.

Fig. 17 maderas c.c. 8-11. La partitura se presenta en tono de concierto.

A continuación, la guitarra presenta la primera parte de la sección A (véanse en partitura c.c. 13-36) en el que se hace uso de RE lidio como eje tonal, e incorporan cromatismos como el sexto grado del modo paralelo menor y el segundo napolitano para agregar color. En este tema se emplea la métrica *sesquiáltera* o hemiola vertical en la guitarra, mientras las cuerdas y el resto de la orquesta acompañan de manera contrapuntística. (Ver figura 18).

The image shows a musical score for strings and guitar. It consists of six staves: Cl. Gr., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and D.B. The music is in a 3/4 time signature. The guitar (Cl. Gr.) plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the strings provide a harmonic accompaniment. The dynamic marking *mf* is present in the lower staves. The word "Unis." is written above the string staves, indicating unison playing.

Fig. 18 c.c. 16-19 cuerdas, contrapunto basado en armonía cuartal. Guitarra, variante de *sesquiáltera* en c. 19.

Así mismo la segunda parte de A, más corta que la anterior (véase c.c. 37-43 en la partitura), es similar al apartado antecedente, esta vez en RE menor.

La sección B es introducida mediante un *ostinato* (ver figura 19) en algunos bronces, que son seguidos por el oboe que interpreta el tema principal de la sección. Este tema es doblado por el violín I y acompañado en una textura contrapuntística de uno contra uno por el resto de las cuerdas (ver figura 20). Este tema tiene la siguiente progresión armónica. (véase c.c. 51 - 66).

DO 11+ - Mib 11+ - SOL 9 - Mib 11+ - REb 11+ - RE.

Fig. 19 apartes del *ostinato* en corno francés y trombón c.c. 48-49. Partitura en tono de concierto.

Fig. 20 c.c. 52-54 fragmento del tema B en las cuerdas y el *ostinato* en la guitarra.

Este tema, reforzado por el resto de la orquesta, es presentado nuevamente en el c. 63, con una disminución de sus valores rítmicos que pasan de negra a semicorchea, mientras la guitarra se mantiene en el registro grave.

A continuación, la *cadenza* presenta un material nuevo no asociado al contenido temático presentado hasta el momento. Ese busca reforzar el centro tonal de la dominante, usándola frecuentemente como pedal. En el c. 80 se suman a la guitarra algunas maderas, el corno francés y el trombón, en un pasaje elaborado con armonía cuartal y que desarrolla una idea melódica presentada previamente en la *cadenza*. (Ver figura 21).

This musical score shows measures 80 through 83. The instruments and their parts are as follows:

- Fl. 2:** Melodic line with slurs and accents.
- Ob.:** Melodic line with slurs and accents, marked *pp*.
- E. Hrn.:** Rested.
- A. Cl.:** Melodic line with slurs and accents, marked *pp*.
- Bsn.:** Melodic line with slurs and accents, marked *mp*.
- Hn. 1&2:** Melodic line with slurs and accents, marked *pp*.
- C. Tpt.:** Rested.
- Tbn.:** Melodic line with slurs and accents, marked *mp*.
- Trbn.:** Rested.
- Tim.:** Rested.
- Cl. Gr.:** Bass line with chords and slurs.

Fig. 21 c.c. 80 – 83 partitura en tono de concierto.

A continuación, como contraste a la cadenza y para retomar el motor rítmico, es presentado un *ostinato* basado en el material de la introducción. A este, introducido por la guitarra, se van sumando de manera gradual los demás instrumentos de la orquesta, que realizan un juego rítmico en el que se incorpora la *sesquiáltera* (véanse las cuerdas en la figura 22).

This musical score shows measures 96 through 99. The instruments and their parts are as follows:

- Cl. Gr.:** Melodic line with slurs and accents, marked *mf*.
- Vln. I:** Melodic line with slurs and accents.
- Vln. II:** Melodic line with slurs and accents.
- Vla.:** Melodic line with slurs and accents.
- Vc.:** Melodic line with slurs and accents, marked *mf*.
- D.B.:** Melodic line with slurs and accents, marked *mf*.

Fig. 22 apartes del desarrollo de la introducción c.c. 96 – 99.

En el c. 105, y como parte del desarrollo y reexposición parcial de las secciones principales, son presentados en simultáneo el tema de la sección A en la guitarra y el tema de la sección B en las cuerdas. (Ver figura 23)

The image shows a musical score for measures 104-107. The score is arranged in six staves: Cl. Gr. (Guitar), Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and D.B. The guitar part (Cl. Gr.) is marked with a forte (f) dynamic and a 'cII' marking. The string parts (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., D.B.) are marked with mezzo-piano (mp) dynamics and 'pizz.' markings. The score shows the simultaneous presentation of themes A and B starting from measure 105.

Fig. 23 c.c. 104- 107 simultaneidad de temas de A y B apartir del c. 105.

La reexposición de la sección A tiene lugar a partir del c. 113, seguida de una recapitulación del desarrollo de la introducción en la que es incorporado el *ostinato* del tema del apartado B. Para cerrar, este fragmento es seguido de una coda basada en el tema de la sección A, con la cual se da fin al movimiento y al concierto.

**Conclusiones de aprendizaje:** Escribir para la orquesta me permitio apreciar en mucho más detalle, las posibilidades de color que pueden ser exploradas.

El trabajo con ensambles grandes permite una posibilidad casi infinita de expansiones armónicas y concomitancias de diferentes grupos de alturas. Además el color de las secciones permite discernir estos conjuntos con claridad.

El conocimiento de cada instrumento y familia es crucial para poder mantener el balance dinamico y tímbrico en el ensamble. Así mismo para emplear con asertibidad el color que precisa determinada melodia en determinado pasaje.

Las musicas de America latina son una fuente inmnesa de ispiracion para la creacion musical en todos los aspectos, en especial en cuanto a ritmo se refiere.



**Referencias:**

- [Brasil Guitar Duo. Tema]. (2018, abril 12) The Book of Signs: III. Allegro by Leo Brower [Archivo de video] Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=FbeRUNhDUHA>
- Brooks, D. (12 de octubre de 2017). Criollos, , mestizos, mulatos o saltapatrás: como usrgio la division de castas durante el dominio español en America. BBC Mundo. Recuperado de <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-41590774>
- Cardona, B. (2011) *Tres ostinatos concertantes para guitarra y orquesta*. (Tesis de maestría en música). Universidad Eafit, Medellin ,Colombia.
- Cruz, E. (16 de febrero de 2012) El arte de la sesquiáltera y el son. [Mensaje en un blog] . Recuperado de <https://papirohieratico.blogspot.com/2012/02/el-arte-de-la-sesquialtera-y-el-son.html>
- [Rique Borges]. (2018, junio 28). Paulo Bellinati: Concerto Coboclo for two guitars & orchestra [Archivo de video] Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=AJUDWp0CAQ4>
- [Rodders]. (2019, junio 10). Richard Harvey (b. 1953) concerto Antico for guitar and orchestra (1995) [Archivo de video] Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=EPczHw5UwuE>

# ANDRÉS BOTERO

CONCERTO OF THE ORIGINS  
for amplified guitar & chamber orchestra

- I. Morisco
- II. Genízaro
- III. Pardo

2020/2021

Concerto of the origins is not only a returning point to the embrace of the classical guitar, which was the instrument that introduced me to the world of composition, but also a returning to the spirit of less ethereal music. Music with flesh and bones. One that can be brought home to be whistled or hummed. Music more inspired in the past rather than in the future.

El concierto de los orígenes no es solamente un punto de retorno al abrazo de la guitarra clásica, la cual fue el instrumento que me introdujo al mundo de la composición, sino también un retorno al espíritu de una música menos etérea. Una que pueda ser llevada a casa para ser silbada o tarareada. Una música inspirada más en el pasado que en el futuro.

# Concerto of the Origins

for amplified guitar and chamber orchestra

## I Morisco

Andrés Botero

$\text{♩} = 55$  with vigour

Piccolo

Flute

Oboe

English Horn

Clarinet in A

Bassoon

Horn in F

Flugelhorn

Trombone

Tuba

Timpani

Classical Guitar

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Double Bass

*mf*

*f*

*ff*

*f e marcato*

Div.

*f e marcato*

*f e marcato*

*f e marcato*

*f e marcato*

*f e marcato*

4

Picc. Fl. Ob. E. Hn. A Cl. Bsn.

Hn. Flghn. Tbn. Tuba

Timp. Cl. Gr.

Vln. I Vln. II Vla. Vc. D.B.

*mf* *mf* *f* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf*

Unis. Div. *ff* *f* *ff* *f* *ff* *f* *ff* *f*

Concerto of the Origins

7

Picc.

Fl.

mf  $\rightrightarrows$  pp

Ob.

mf  $\rightrightarrows$  pp

E. Hn.

A Cl.

mf  $\rightrightarrows$  pp

Bsn.

mp  $\rightrightarrows$  mf  $\rightrightarrows$  mp  $\rightrightarrows$  mf  $\rightrightarrows$  mp  $\rightrightarrows$  mf

7

Hn.

mp  $\rightrightarrows$  mf  $\rightrightarrows$  mp  $\rightrightarrows$  mf  $\rightrightarrows$  mp  $\rightrightarrows$  mf

Flghn.

ff

Tbn.

mp  $\rightrightarrows$  mf  $\rightrightarrows$  mp  $\rightrightarrows$  mf  $\rightrightarrows$  mp  $\rightrightarrows$  mf

Tuba

mf  $\rightrightarrows$  pp

7

Timp.

7

Cl. Gr.

7

Vln. I

f p f p f p

Vln. II

f p f p f p

Vla.

f

Vc.

f

D.B.

f Unis.

A

10  
Picc.  
Fl.  
Ob.  
E. Hn.  
A Cl.  
Bsn.  
Hn.  
Flghn.  
Tbn.  
Tuba  
Timp.  
Cl. Gtr.  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
D.B.

*p* *mp* *mf* *f* *pp* *sul pont*

mf (3) (4) (6) (3)

*f* *p* *mp* *mf* *pp* *mf*

Concerto of the Origins

13  
Picc. *mp*

Fl. *mp*

Ob. *mp*

E. Hn.

A Cl. *p* *mf* *ppp*

Bsn. *p* *mf* *ppp*

13  
Hn. *mf* *f*

Flghn. *mf* *f*

Tbn. *p* *mf*

Tuba *p* *mf*

13  
Timp. *mp* *mf*

Cl. Gr. *f* *mf* *f* *f*

13  
Vln. I *ppp* *mf* *ppp*

Vln. II *ppp* *mf* *ppp*

Vla. *ppp* *mf* *ppp*

Vc. *p* *mf* *ppp*

D.B. *p* *mf* *ppp*



16 Picc. *mf* *p* *mf*

Fl. *mf* *p* *mf*

Ob.

E. Hn.

A Cl.

Bsn. *mp* *mf* *p* *mf*

16 Hn.

Flghn.

Tbn.

Tuba

16 Timp. *mp*

16 Cl. Gr. *CVII* *φII* *φII* *(2)0* *(3)* *(4)* *(5)* *(6)*

16 Vln. I *mp* *Unis.*

16 Vln. II *mp* *Unis.*

Vla.

Vc.

D.B.

## Concerto of the Origins

(♩=♩)

19

Picc. *mp* *mf* *p* *mf* *mp* *p*

Fl. *mp* *mf* *p* *p* *f*

Ob. *mp* *mf* *p* *mf* *mp* *p*

E. Hn. *mp* *mf* *p*

A Cl. *mp* *mf* *p* *p* *f*

Bsn. *mp* *mf* *p* *p* *f*

19

Hn. *p* *mf* *p* *mf* *p* *mp* *p*

Flghn. *p* *mf* *p* *mf* *p* *mp* *p*

Tbn. *p* *mf* *p* *mf* *p* *mp* *p*

Tuba *p* *mf* *p* *mf* *p* *mp* *p*

19

Timp. *mp* *f* *p* *mf*

19

Cl. Gtr. *mf* *f* *mf* *sul pont*

19

Vln. I *p* *mp* *mf* *fz* *p*

Vln. II *p* *mp* *mf* *fz* *p*

Vla. *p* *mp* *mf* *fz* *p*

Vc. *p* *mp* *mf* *fz* *p*

D.B. *p* *mp* *mf* *fz* *p*



## Concerto of the Origins

25

Picc.

Fl.

Ob.

E. Hn.

A Cl.

Bsn.

Hn.

Flghn.

Tbn.

Tuba

25

Timp.

Cl. Gr.

25

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

*f*

*p*

*sfz*

*mf*

Unis.



## Concerto of the Origins

31

Picc.  $\frac{2}{4}$   $\frac{7}{16}$   $\frac{2}{4}$

Fl.  $\frac{2}{4}$   $\frac{7}{16}$   $\frac{2}{4}$

Ob.  $\frac{2}{4}$   $\frac{7}{16}$   $\frac{2}{4}$   
*f*  $\curvearrowright$  *p*

E. Hn.  $\frac{2}{4}$   $\frac{7}{16}$   $\frac{2}{4}$   
*f*  $\curvearrowright$  *p* *f*

A. Cl.  $\frac{2}{4}$   $\frac{7}{16}$   $\frac{2}{4}$   
*f*

Bsn.  $\frac{2}{4}$   $\frac{7}{16}$   $\frac{2}{4}$

Hn.  $\frac{2}{4}$   $\frac{7}{16}$   $\frac{2}{4}$

Fghn.  $\frac{2}{4}$   $\frac{7}{16}$   $\frac{2}{4}$

Tbn.  $\frac{2}{4}$   $\frac{7}{16}$   $\frac{2}{4}$   
*f*  $\curvearrowright$  *p* *f*

Tuba  $\frac{2}{4}$   $\frac{7}{16}$   $\frac{2}{4}$   
*f*  $\curvearrowright$  *p* *f*

Timp.  $\frac{2}{4}$   $\frac{7}{16}$   $\frac{2}{4}$   
*mf* *mf*

Cl. Gr.  $\frac{2}{4}$   $\frac{7}{16}$   $\frac{2}{4}$   
*f*  $\curvearrowright$  *p* *f*

Vln. I  $\frac{2}{4}$   $\frac{7}{16}$   $\frac{2}{4}$   
*f*

Vln. II  $\frac{2}{4}$   $\frac{7}{16}$   $\frac{2}{4}$

Vla.  $\frac{2}{4}$   $\frac{7}{16}$   $\frac{2}{4}$   
*Div.*  $\curvearrowright$  *fp*  $\curvearrowright$  *mf* *Unis.* *f*

Vc.  $\frac{2}{4}$   $\frac{7}{16}$   $\frac{2}{4}$   
*Div.*  $\curvearrowright$  *fp*  $\curvearrowright$  *mf* *Unis.* *f*

D.B.  $\frac{2}{4}$   $\frac{7}{16}$   $\frac{2}{4}$   
*f*  $\curvearrowright$  *fp*  $\curvearrowright$  *mf* *f*

34 *mf* *f* *rit.*

Picc.

Fl.

Ob.

E. Hn.

A Cl.

Bsn.

Hn.

Flghn.

Tbn.

Tuba

34 *pp* *mp* *mf*

34 *p*

34 *pp* *mp* *mf*

34 *p*

34 *f* *mf* *ff* *Div. Unis.* *Div. Unis.* *Div. Unis.*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

Concerto of the Origins

C (♩=♩) ♩=100

37

Picc.

Fl.

Ob.

E. Hn.

A Cl.

Bsn.

Hn.

Fghn.

Tbn.

Tuba

Timp.

37

Cl. Gr.

L.V. nat

3

(5) 0

*mf*

L.V.

3

(5) 0

*f*

similar

3

(5) 0

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.



40

Picc.

Fl.

Ob.

E. Hn.

A Cl.

Bsn.

40

Hn.

Flghn.

Tbn.

Tuba

40

Timp.

40

Cl. Gr.

L.V.

*mp*

*mf*

*f*

40

Vln. I

*p*

*mp*

40

Vln. II

*p*

*mp*

40

Vla.

Unis.

*p*

*mp*

40

Vc.

40

D.B.

Concerto of the Origins

D

Picc.

Fl.

Ob.

E. Hn.

A. Cl.

Bsn.

Hn.

Fighn.

Tbn.

Tuba

Timp.

Cl. Gtr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc. I

Vc. II

D.B.

43

*mp* *f*

*mp* *f*

*p* *mf*

*p* *mf*

*p* *mf*

*p* *mf*

*mf* *f* *mp*

*ff* *f*

*p* *mf* *f* *p* *f*

*p* *mf* *f*

*mf* *f*

*mf* *f*

*mf* *f*

*f*

46

Picc.  
Fl.  
Ob.  
E. Hn.  
A Cl.  
Bsn.  
Hn.  
Flghn.  
Tbn.  
Tuba  
Timp.  
Cl. Gtr.  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc. I  
Vc. II  
D.B.

*mf*  
*p*  
*mf*  
*mf*  
*mp*  
*p*  
*mf*  
*f*  
*p*  
*f*  
*p*  
*f*  
*p*  
*f*  
*p*  
*f*  
*p*  
*f*  
*p*  
*f*  
*f*

*mf*  
*f*  
*mf*

*f*  
*p*  
*f*  
*p*  
*f*  
*p*  
*f*  
*p*  
*f*  
*p*  
*f*

(4)3  
(1)(2)(3)  
(1)(2)(3) similar  
4 2 1  
0 1 3  
4

♯ III

49

Picc.

Fl.

Ob.

E. Hn.

A Cl.

Bsn.

Hn.

Fghn.

Tbn.

Tuba

Timp.

Cl. Gr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc. I

Vc.

D.B.

*f* *p*

*mf* *pp* *f*

*f*

*mf* *p* *mf* *f* *p* *f*

*mf* *f*

*mf* *f*

*mf* *f*

0 (3) (2)(3)  $\phi$  VI

(5) (4) (5) (6)

**E**

52

Picc.

Fl.

Ob.

E. Hn.

A Cl. *pp*

Bsn. *mf*

52

Hn. *mf*

Fghn. *f* *mf*

Tbn. *mf*

Tuba *mf*

52

Timp. *mf*

Cl. Gr. *mf*

52

Vln. I *mf* Div.

Vln. II *mf* Div.

Vla. *mf* Unis.

Vc. *mf*

D.B. *mf*

## Concerto of the Origins

55

Picc.

Fl.

Ob.

E. Hn.

A Cl.

Bsn.

55

Hn.

Flghn.

Tbn.

Tuba

55

Timp.

55

Cl. Gr.

55

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

*mf*

*f*

*p* < *mf* > *p*

*mf*

*p* < *mf* > *p*

*mf*

*p* < *mf* > *p*

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

Unis.

Div.

Unis.

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

57 F ♩ = 55

Picc. *mp*  $\curvearrowright$  *mf*

Fl.

Ob. *p*  $\curvearrowright$  *f* *p*  $\curvearrowright$  *mf*

E. Hn. *mf* *mp*  $\curvearrowright$  *mf*

A. Cl. *p*  $\curvearrowright$  *mf* *p*  $\curvearrowright$  *mf*

Bsn. *p*  $\curvearrowright$  *mf* *p*  $\curvearrowright$  *mf*

Hn. *p*  $\curvearrowright$  *mf*

Flghn. *p*  $\curvearrowright$  *mf* *p*  $\curvearrowright$  *mf* *p*  $\curvearrowright$  *mf*

Tbn. *mf* *p*  $\curvearrowright$  *mf*

Tuba *p*  $\curvearrowright$  *mf* *p*  $\curvearrowright$  *mf* *p*  $\curvearrowright$  *mf*

Timp. *p*  $\curvearrowright$  *mf* *p*  $\curvearrowright$  *mf*

Cl. Gr. (1) 0 0 0 (5) 0 (4) (6) *mf*

Vln. I *f* *f*  $\curvearrowright$  *pp*

Vln. II *f* *f*  $\curvearrowright$  *pp*

Vla. Unis. *f* *f*  $\curvearrowright$  *pp*

Vc. *f* *f*  $\curvearrowright$  *pp*

D.B. *f* *f*  $\curvearrowright$  *pp*

## Concerto of the Origins

59

Picc.

Fl.

Ob.

E. Hn.

A Cl.

Bsn.

Hn.

Flghn.

Tbn.

Tuba

Timp.

59

59

Cl. Gr.

59

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.



62

Picc.

Fl.

Ob.

E. Hn.

A Cl.

Bsn.

62

Hn.

Flghn.

Tbn.

Tuba

62

Timp.

62

Cl. Gr.

sul tasto

*mf*

(3)

sul pont

*f*

nat

0

62

Vln. I

*pp*

Vln. II

*pp*

Vla.

*pp*

Vc.

*pp*

D.B.



68 Picc. *f* *p*

Fl. *mp*

Ob. *f* *p*

E. Hn. *mf* *p*

A Cl. *mf* *p*

Bsn. *p* *mf* *pp* *mp*

68 Hn. *p* *mf* *pp*

Flghn. *p* *mf* *pp*

Tbn. *p* *mf* *pp*

Tuba *mf* *pp*

68 Timp. *f* *p*

68 Cl. Gr. *f* *mf*

68 Vln. I *f* *p*

68 Vln. II *mp*

Vla. *mp*

Vc. *mp*

D.B. *mf* *mp*

## Concerto of the Origins

71

Picc.

Fl.

Ob.

E. Hn.

A Cl.

Bsn.

71

Hn.

Flghn.

Tbn.

Tuba

71

Timp.

71

Cl. Gr.

71

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

*f*

*mp*

*f*

*mf*

*mf*

*mp*

*f*

*f*

*mp*

*mf*

*f*

$\phi$

3

(4)

(5)

(2)

(4)

(5)

(2)

(0)

(4)

(5)

(6)

**H**  
74

Picc.  
Fl.  
Ob.  
E. Hn.  
A Cl.  
Bsn.  
Hn.  
Flghn.  
Tbn.  
Tuba  
Timp.  
Cl. Gtr.  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
D.B.

*f*  
*f*  
*f*  
*f*  
*f*  
*mf*  
*f*  
*f*  
*f*  
*f*  
*f*  
*f*  
*f*  
*f*  
*f*  
*f*

sul pont  
nat  
sul pont  
sul pont  
sul pont  
sul pont  
Unis.

(4) 0 (4) (5)  $\Phi$ I  $\Phi$ IV

## Concerto of the Origins

77

Picc.

Fl.

Ob.

E. Hn.

A Cl.

Bsn.

Hn.

Flghn.

Tbn.

Tuba

Timp.

Cl. Gr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

*sul pont*

3

*nat*

*ff*

*sul pont*

(2)

(5<sup>4</sup>)

*f*

## Score

# II

## Genízaro

Adagio  $\text{♩} = 50$  *bleakly*

The score is arranged in a standard orchestral layout. The instruments and their parts are as follows:

- Flute I & II:** Resting throughout the piece.
- Oboe & English Horn:** Resting throughout the piece.
- Clarinet in B $\flat$ :** Resting throughout the piece.
- Bassoon:** Enters in the second measure with a melodic line, marked *mp* and *ppp*.
- Horn in F:** Enters in the second measure with a melodic line, marked *ppp*, *p*, and *ppp*.
- Flugelhorn, Trombone, & Tuba:** Resting throughout the piece.
- Timpani:** Enters in the second measure with a rhythmic pattern, marked *mp*.
- Classical Guitar:** Enters in the first measure with a rhythmic pattern, marked *p* and *mf*.
- Violin I & II:** Play a sustained melodic line, marked *ppp* and *mp*.
- Viola:** Play a sustained melodic line, marked *ppp* and *mp*.
- Cello:** Play a sustained melodic line, marked *ppp* and *mp*.
- Double Bass:** Play a sustained melodic line, marked *ppp*, *mp*, *pizz.*, and *arco*.

## Concerto of the Origins

5

Fl. I

Fl. II

Ob.

E. Hn.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

Flg. Hn.

Tbn.

Tuba

Timp.

Cl. G.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

*p* *mp* *p* *mp* *ppp*

*p* *ppp*

*p* *ppp*

*p* *ppp*

*pp* *mp* *p*

*f* *mf*

*ppp* *mp* *ppp* *p* *mp* *ppp* *mp*

*ppp* *mp* *ppp* *p* *mp* *ppp* *mp*

*ppp* *mp* *ppp* *p* *mp* *ppp* *mp*



The musical score on page 177 is for the 'Concerto of the Origins'. It begins with a section marker 'A' in a box. The score includes parts for Flute I and II, Oboe, English Horn, Bassoon, Horns, Flute III, Trombone, Tuba, Timpani, Clarinet/Guitar, Violin I and II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The tempo is marked *mp* (mezzo-piano) in several places. The score is divided into three measures: the first measure is in 5/4 time, the second in 4/4, and the third in 5/4. Dynamic markings include *ppp* (pianissimo) and *mp* (mezzo-piano). The bassoon part includes a triplet of notes in the second measure. The woodwind and string parts feature complex phrasing and dynamic control.

Concerto of the Origins

12

Fl. I

Fl. II

Ob.

E. Hn.

B $\flat$  Cl. 12

Bsn. *p* *ppp* *ppp* *mp*

Hn. *p* *ppp* *ppp* *mp*

Fighn. *ppp* *mp*

Tbn. *ppp* *mp*

Tuba *mp* *p* *pp* *p* *ppp* *mp*

12

Timp. *p*

Cl. Gr. 12

Vln. I *ppp* *mp* *ppp* *mp* *ppp* *mp* *ppp* *mp*

Vln. II *ppp* *mp* *ppp* *mp* *ppp* *mp* *ppp* *mp*

Vla. *ppp* *mp* *ppp* *mp* *ppp* *mp* *ppp* *mp*

Vc. *ppp* *mp* *ppp* *mp* *ppp* *mp* *ppp* *mp*

D.B. *ppp* *mp* *ppp* *mp* *ppp* *mp* *ppp* *mp*

Div.

16 *rit.* **B** *a tempo*

Fl. I *p*

Fl. II *p*

Ob.

E. Hn.

B> Cl.

Bsn. *ppp mp ppp mp*

Hn. *ppp mp ppp mp*

Flghn. *ppp mp ppp mp*

Tbn. *ppp mp ppp mp*

Tuba *mp ppp*

Timp. *p*

Cl. Gr. *ppp*

Vln. I *ppp mp ppp*

Vln. II *ppp mp ppp*

Vla. *ppp mp ppp*

Vc. *ppp mp ppp*

D.B. *Unis. ppp*

Concerto of the Origins

18

Fl. I *mp* *p* *mp*

Fl. II *mp* *p* *mp*

Ob. *mp*

E. Hn. *mf*

B♭ Cl. *mp*

Bsn. *ppp* *mp* *ppp* *mp*

Hn. *ppp* *mp* *ppp* *mp*

Flghn. *ppp* *mp* *ppp* *mp*

Tbn. *ppp* *mp* *ppp* *mp*

Tuba *p* *mp*

18

Timp.

18

Cl. Gtr. *mf* *mf*

18

Vln. I *mp*

Vln. II *mp*

Vla. *mp*

Vc. *mp*

D.B. *p* *mp*

20

Fl. I

Fl. II

Ob.

E. Hn.

20

Bs. Cl.

Bsn.

Hn.

Flghn.

Tbn.

Tuba

20

Timp.

Cl. Gr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

*mf*

*mf*

*mf*

*mp*

*mp*

*ppp* *mp* *ppp* *mp*

*ppp* *mp* *ppp* *mp*

*ppp* *mp* *ppp* *mp*

*ppp* *mp* *ppp* *mp*

*ppp* *mp* *ppp* *mp*

*ppp* *mp* *ppp* *mp*

*p* *mf*

*mp* *mp* *mp*

*mp* *mp*

0 (3)  
(3)

Concerto of the Origins

22

Fl. I *mp*

Fl. II *mp*

Ob.

E. Hn.

22

B $\flat$  Cl.

Bsn. *ppp* *mp*

22

Hn. *ppp* *mp*

Flghn. *ppp* *mp*

Tbn. *ppp* *mp*

Tuba *ppp* *mp*

22

Timp. *p*

22

Cl. Gr. (4) (3) (2) (1) 0 (2) (3) (2) (0) (3) (2) (5) (3)

22

Vln. I *mp* *f*

Vln. II *mp* *f*

Vla. *mp* *f*

Vc. *mp* *f*

D.B. *f*

Fl. I

Fl. II

Ob.

E. Hn. *mp*

B♭ Cl. *p*

Bsn. *p*

Hn. *pp* *mp*

Flghn. *pp* *mp*

Tbn.

Tuba

Timp. *p* *mf*

Cl. Gtr. *ppp* *f*  $\phi$  IV

Vln. I *mp*

Vln. II *mp*

Vla. *subito p*

Vc. *subito p*

D.B. *mf*

Concerto of the Origins

**C**

Fl. I *p* *mf* *p*

Fl. II *p* *mf* *p*

Ob. *pp* *mp* *pp* *pp*

E. Hn. *mp* *pp*

Bs. Cl. *mf* *pp* *mp* *pp*

Bsn. *mf* *mp* *pp*

Hn. *mp* *ppp*

Flghn.

Tbn. *mp* *ppp*

Tuba

Timp. *mp* *p* *mp*

Cl. Gr. *mf*

Vln. I *mf* *pp*

Vln. II *mf* *pp*

Vla. *mf* *pp*

Vc. *mf* *pp*

D.B. *mf* *pp*



28

Fl. I *p* *mp* *p*

Fl. II *p* *mp* *p*

Ob.

E. Hn.

B♭ Cl. 28

Bsn.

Hn. 28 *mp*

Flghn. *mp*

Tbn.

Tuba *mp*

Timp. 28

Cl. Gr. 28  $\phi$  IV (3) (4)

Vln. I 28

Vln. II 28

Vla.

Vc.

D.B. 28

Concerto of the Origins

Musical score for Concerto of the Origins, page 186, measures 30-31. The score is arranged in a system with 16 staves, each representing a different instrument or voice part. The instruments listed are Fl. I, Fl. II, Ob., E. Hn., B♭ Cl., Bsn., Hn., Flghn., Tbn., Tuba, Timp., Cl. Gr., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and D.B. The score is divided into two measures, 30 and 31. Measure 30 begins with a dynamic marking of *mf*. Measure 31 begins with a dynamic marking of *mf p*. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings (*mf*, *mp*, *pp*, *mf p*). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

32

Fl. I *p* *mf* *p*

Fl. II *p* *mf* *p*

Ob. *mf* *p*

E. Hn. *pp* *mp* *pp*

32

B♭ Cl.

Bsn. *pp* *mp* *pp*

Hn. *pp* *mp*

Fighn. *pp* *mp*

Tbn. *pp* *mp* *pp*

Tuba *pp*

32

Timp.

32

Cl. Gr.

32

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

D

Musical score for Concerto of the Origins, page 188, measures 34-35. The score includes parts for Fl. I, Fl. II, Ob., E. Hn., B♭ Cl., Bsn., Hn., Flghn., Tbn., Tuba, Timp., Cl. Gr., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and D.B. Dynamics range from *mp* to *pp*.  
Measure 34:  
Ob. and E. Hn. play a half note F#4 (*mp*), followed by a half note G4 (*mp*).  
B♭ Cl. and Flghn. play a sixteenth-note pattern starting on G#3, moving up to G#4.  
Bsn. plays a half note F#3 (*mp*), followed by a half note G3 (*mp*).  
Hn. plays a sixteenth-note pattern starting on G4, moving up to G#4 (*pp*), followed by a half note G#4 (*pp*).  
Flghn. plays a sixteenth-note pattern starting on G#3, moving up to G#4 (*pp*).  
Tbn. and Tuba play a half note F#3 (*pp*), followed by a half note G3 (*pp*).  
Timp. plays a half note G3, followed by a half note F#3, and a half note G3 (*pp*).  
Cl. Gr. plays a half note F#3, followed by a half note G3, and a half note F#3.  
Vln. I and Vln. II play a sixteenth-note pattern starting on G#3, moving up to G#4.  
Vla. plays a half note F#3, followed by a half note G3, and a half note F#3.  
Vc. plays a half note F#3, followed by a half note G3, and a half note F#3.  
D.B. plays a half note F#3, followed by a half note G3, and a half note F#3.  
Measure 35:  
Ob. and E. Hn. play a half note G#4 (*pp*), followed by a half note A4 (*pp*), and a half note G#4 (*mp*).  
B♭ Cl. and Flghn. play a sixteenth-note pattern starting on G#3, moving up to G#4 (*pp*).  
Bsn. plays a half note F#3 (*pp*), followed by a half note G3 (*pp*), and a half note F#3 (*mp*).  
Hn. plays a half note G#4 (*pp*), followed by a half note A4 (*pp*), and a half note G#4 (*mp*).  
Flghn. plays a half note G#3 (*pp*), followed by a half note A3 (*pp*), and a half note G#3 (*mp*).  
Tbn. and Tuba play a half note F#3 (*pp*), followed by a half note G3 (*pp*), and a half note F#3 (*mp*).  
Timp. plays a half note G3, followed by a half note F#3, and a half note G3 (*pp*).  
Cl. Gr. plays a half note F#3, followed by a half note G3, and a half note F#3.  
Vln. I and Vln. II play a sixteenth-note pattern starting on G#3, moving up to G#4.  
Vla. plays a half note F#3, followed by a half note G3, and a half note F#3.  
Vc. plays a half note F#3, followed by a half note G3, and a half note F#3.  
D.B. plays a half note F#3, followed by a half note G3, and a half note F#3.

36

[E]

Fl. I

Fl. II

Ob.

E. Hn.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

Flghn.

Tbn.

Tuba

Timp.

Cl. Gtr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

*pp*

*mp*

*pp*

*mf*

*pp*

*mp*

*pp*

*pp*

*mf*

*p*

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

Unis.

Unis.

Musical score for Concerto of the Origins, page 190. The score includes parts for Flutes I and II, Oboe, E. Horn, B♭ Clarinet, Bassoon, Horn, Flute Harmonica, Trombone, Tuba, Timpani, Clarinet in G, Violin I and II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The score is in 3/4 time and features various dynamics such as *p*, *pp*, *ppp*, *mf*, and *mp*. The score is divided into measures 38, 39, and 40. The B♭ Clarinet and Bassoon parts include dynamic markings *p* and *ppp*. The Horn part includes dynamic markings *pp*, *mp*, and *pp*. The Clarinet in G part includes dynamic markings *mf* and *nat*. The Violin I and II, Viola, and Violoncello parts include dynamic markings *p* and *ppp*. The Double Bass part includes dynamic markings *p* and *ppp*. The score also includes performance instructions such as *sul pont* and *nat*.

41

Fl. I *mp* *ppp* *mp* *ppp*

Fl. II *mp* *ppp* *mp* *ppp*

Ob.

E. Hn.

B. Cl.

Bsn.

Hn. *ppp* *mp* *ppp*

Flghn. *ppp* *mp* *ppp*

Tbn.

Tuba *mp* *pp* *mp* *pp*

41

Timp. *mp* *pp*

Cl. Gtr. (4) (5) (6)  $\phi$  I ----- C III sul pont

Vln. I *mp* *pp* *mp* *pp*

Vln. II *mp* *pp* *mp* *pp*

Vla. *mp* *pp* *mp* *pp*

Vc. *mp* *pp* *mp* *pp*

D.B.

Concerto of the Origins

44

Fl. I *mp* *ppp*

Fl. II *mp* *ppp*

Ob.

E. Hn.

44

B♭ Cl. *mp* *ppp*

Bsn. *mp* *ppp*

44

Hn.

Flghn.

Tbn.

Tuba *p* *pp*

44

Timp. *p*

44

Cl. Gr. *nat* *sul pont*

44

Vln. I *mp* *pp* *< mp*

Vln. II *mp* *pp* *< mp*

Vla. *mp* *pp* *< mp*

Vc. *mp* *pp* *< mp*

D.B.



47 F Adagio ♩ = 45

Fl. I  
Fl. II  
Ob.  
E. Hn.  
B♭ Cl.  
Bsn.  
Hn.  
Flghn.  
Tbn.  
Tuba  
Timp.  
Cl. Gtr. *nat*  
Vln. I *pp < mp pp < mp > pp mp*  
Vln. II *pp < mp pp < mp > pp mp*  
Vla. *pp < mp pp < mp > pp mp*  
Vc. *pp < mp pp < mp > pp mp*  
D.B. *mp*

Concerto of the Origins

49

Fl. I

Fl. II

Ob.

E. Hn.

B♭ Cl.

Bsn.

*mp*

Hn.

*mp*

Flghn.

*mp*

Tbn.

*mp*

Tuba

49

Timp.

49

Cl. Gtr.

*f*

CV

dv

dv

3

(3)

(2)

(5)

(4)

0

(6)

49

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

51

Fl. I

Fl. II

Ob.

E. Hn.

51

B♭ Cl.

Bsn.

51

Hn.

Flghn.

Tbn.

Tuba

51

Timp.

51

Cl. Gr.

51

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

Concerto of the Origins

53

Fl. I

Fl. II

Ob.

E. Hn.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

Flghn.

Tbn.

Tuba

Timp.

Cl. Gtr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

*mf*

*mf*

*pp* *mf*

*pp* *mf*

*ff*

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

*p* *mf*

non div.

non div.

non div.

non div.

non div.

non div.

C.V.I.

(4) (3) (2) (3) (4) (3) (2) (3) (4)

(6) (6) (3) (2)

55

Fl. I

Fl. II

Ob.

E. Hn.

B♭ Cl.

Bsn.

*mf*

Hn.

Flghn.

Tbn.

Tuba

*mf*

55

Timp.

55

Cl. Gtr.

*f*

(1) (2) (3) (1) (2) (3) similar 3

(5) (6) (5) 0 0 (5)

55

Vln. I

*f*

Vln. II

*f*

Vla.

*f*

Vc.

*f*

D.B.

non div.

*f*

Attacca No 3



4

Fl. I *mf*

Fl. II *mf*

Ob.

E. Hn.

B♭ Cl.

Bsn. *mp*

Hn. *mp*

C Tpt.

Tbn.

Tuba

4

Timp. *mf* *p* *f*

Cl. Gr. *mf* *ff* *mf* *ff*

Vln. I *f*

Vln. II *f* *mf*

Vla. *f*

Vc. *f* *pizz.* *Unis.*

D.B. *f* *pizz.* *Unis.*

Div. Unis. Div. Unis. Div. Unis. pizz. Unis. pizz. Unis.

8

Fl. I

Fl. II

Ob.

E. Hn.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

C Tpt.

Tbn.

Tuba

8

Timp.

8

Cl. Gr.

8

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

*mf*

*mf*

*p*

*mp*

*p*

*mp*

*mf*

*ff*

*mf*

*ff*

Div.

Unis.

Div.

Unis.

*f*

*f*

arco Div.

*mf*

*f*

arco Div.

*mf*

*f*

pizz.



12 A

Fl. I  
Fl. II  
Ob.  
E. Hn.  
B♭ Cl.  
Bsn.  
Hn.  
C Tpt.  
Tbn.  
Tuba  
Timp.  
Cl. Gr.  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
D.B.

*pp*  
*pp*  
*mf*  
*f*  
*f*  
*p*  
*f*  
*pizz.*  
*pizz.*

*sul pont*

Div.  
Div.

φ II  
(5) (4) (2) (1)



Musical score for Concerto of the Origins, page 203. The score includes parts for Flutes I and II, Oboe, English Horn, Bass Clarinet, Bassoon, Horn, Clarinet in B-flat, Trumpet, Trombone, Tuba, Timpani, Clarinet in G, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The music is in 3/4 time and features various dynamics and articulations.

20

Fl. I

Fl. II

Ob.

E. Hn.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

C Tpt.

Tbn.

Tuba

Timp.

Cl. Gr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

*p*

*mf*

*mp*

*mp*

*mp*

*mp*

*mp*

*mp*

$\phi$  III

nat

(2)

(2)

(1)

24 **B**

Fl. I *p* *mf* (Change to picc.)

Fl. II *p* *mf*

Ob. *p* *mf*

E. Hn. *mf*

B♭ Cl. *mf*

Bsn. *mf*

Hn. *pp* *mf*

C Tpt. *pp* *mf*

Tbn. *pp* *mf*

Tuba *pp* *mf*

Timp. *pp* *mf*

Cl. Gr. *f*

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

D.B. *mf*

28

Fl. I *mp*

Fl. II

Ob. *mp*

E. Hn.

B♭ Cl. *mp*

Bsn.

28

Hn.

C Tpt.

Tbn.

Tuba

28

Timp.

28

Cl. Gr. *mf*

28

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

D.B. *mf*

32

Fl. I

Fl. II

Ob.

E. Hn.

B♭ Cl.

Bsn.

32

Hn.

C Tpt.

Tbn.

Tuba

32

Timp.

Cl. Gr.

32

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

*mp*

*mp*

*mp*

*mp*

36 [C]

Fl. I  
Fl. II  
Ob.  
E. Hn.  
B♭ Cl.  
Bsn.  
Hn.  
C Tpt.  
Tbn.  
Tuba  
Timp.  
Cl. Gr.  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
D.B.

*p* *f*  
*mf* *f*  
Div.  
*f*

40

Fl. I *mf*

Fl. II *mf* *picc.*

Ob. *mf*

E. Hn. *mf*

B. Cl. *mf*

Bsn. *mf*

Hn. *mf*

C. Tpt. *mf*

Tbn. *mf*

Tuba *mf*

40

Timp. *mf* *p* *f* *mf*

40

Cl. Gtr. *mf* *f* *mf* *f* *sul pont* *f* *mf* *f* *(5)*

40

Vln. I *mf*

Vln. II *f* *Div.*

Vla. *f* *Div.*

Vc. *f* *Div.*

D.B. *f* *Div.*



44 D

Fl. I

Fl. II

Ob.

E. Hn.

Bs. Cl.

Bsn.

Hn.

C Tpt.

Tbn.

Tuba

Timp.

Cl. Gr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

Unis.

*f*

*mf*

*mf*

Unis.

Unis.

Unis.

Unis.

Unis.

Musical score for Concerto of the Origins, page 210. The score includes staves for Flute I and II, Oboe, Horns, Trombones, Tuba, Timpani, Clarinet in G, Violins I and II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The music is in 2/4 time and features various dynamics such as *mf*, *f*, and *p*. A *nat* marking is present above the Clarinet in G staff.

52

Fl. I

Fl. II

Ob.

E. Hn.

B♭ Cl.

Bsn.

52

Hn.

C Tpt.

Tbn.

Tuba

52

Timp.

52

Cl. Gr.

52

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

Detailed description: This page of a musical score, page 211 of 'Concerto of the Origins', contains measures 52 through 55. The score is arranged in a system of staves for various instruments. The woodwind section includes Flute I and II, Oboe, English Horn, B♭ Clarinet, Bassoon, Horn, Trumpet in C, Trombone, and Tuba. The percussion section includes Timpani. The string section includes Clarinet in G, Violin I and II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The Oboe part features a melodic line with slurs and ties across measures 52-55. The Horn part has a rhythmic eighth-note pattern. The Clarinet in G part has a similar rhythmic pattern. The Violin I and II parts have a melodic line with slurs. The Viola part has a melodic line with slurs. The Violoncello and Double Bass parts have a rhythmic pattern. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

56 E

Fl. I *mf*

Fl. II *mf*

Ob. *mf*

E. Hn.

B♭ Cl. *mf*

Bsn.

Hn. *f*

C Tpt. *f*

Tbn. *f*

Tuba *mf*

Timp. *mf*

Cl. Gr. *f*

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf* arco

D.B. *mf* arco

60

Fl. I *f* *mf*

Fl. II *f* *mf*

Ob. *mf*

E. Hn. *mf*

B $\flat$  Cl. *f*

Bsn. *mf*

Hn. *f* *mf*

C Tpt. *f*

Tbn. *f* *mf*

Tuba *f*

60

Timp. *f*

60

Cl. Gr. *f* *mf*

60

Vln. I *f* *mf*

Vln. II *f* *mf*

Vla. *f* *mf*

Vc. *f* *mf*

D.B. *f* *mf*

*rit.* F Cadenza ♩ = 50 aprox.

64

Fl. I

Fl. II Change to Fl. II

Ob.

E. Hn.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

C Tpt.

Tbn.

Tuba

64

Timp.

64

Cl. Gr.

L.V. -----

*mf*

64

Vln. I

Vln. II *fp*  $\longleftarrow$  *mf*

Vla.

Vc.

D.B. *fp*  $\longleftarrow$  *mf*

68 *rit.* *a tempo* *rit.* *a tempo*

Fl. I  
Fl. II  
Ob.  
E. Hn.  
B $\flat$  Cl.  
Bsn.  
Hn.  
C Tpt.  
Tbn.  
Tuba  
Timp.  
Cl. Gr.  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
D.B.

72

Fl. I

Fl. II

Ob.

E. Hn.

B $\flat$  Cl.

Bsn.

72

Hn.

C Tpt.

Tbn.

Tuba

72

Timp.

72

Cl. Gtr.

72

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

72

3

L.V.-----

L.V.-----

L.V.-----

L.V.-----

similar

sul tasto

(2) (3) (4) (3)

(2) (4) (3)

(2) (4) (3)

(2) (4) (3)

0

0

0

0



76

Fl. I

Fl. II

Ob.

E. Hn.

B♭ Cl.

Bsn.

76

Hn.

C Tpt.

Tbn.

Tuba

76

Timp.

76

Cl. Gtr.

L.V. ---, L.V. ---, sul pont L.V. ---, L.V. ---, L.V. nat L.V. ---, 3

76

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

**G** ♩ = 50 aprox.

Fl. I *p*

Fl. II

Ob. *pp*

E. Hn.

B♭ Cl. *pp* *mp*

Bsn. *mp*

Hn. *pp* *mp*

C Tpt.

Tbn. *mp*

Tuba

Timp.

Cl. Gr. *φv*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

84  $\text{♩} = 80$  *rit.* **H**  $\text{♩} = 85$

Fl. I  
Fl. II  
Ob.  
E. Hn.  
B♭ Cl.  
Bsn.  
Hn.  
C Tpt.  
Tbn.  
Tuba  
Timp.  
Cl. Gr.  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
D.B.

88

Fl. I

Fl. II

Ob.

E. Hn.

B♭ Cl.

Bsn.

88

Hn.

C Tpt.

Tbn.

Tuba

88

Timp.

88

Cl. Gr.

*f*

*similar*

88

Vln. I

*mp*

Vln. II

Vla.

*mp*

Vc.

D.B.

92  
Fl. I  
Fl. II  
Ob.  
E. Hn.  
B $\flat$  Cl.  
Bsn.  
92  
Hn.  
C Tpt.  
Tbn.  
Tuba  
92  
Timp.  
92  
Cl. Gr.  
92  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
D.B.

*mp*  
*mf*  
*mf*  
*mf*  
*mf*  
*mf*  
*sul pont*  
*mf*  
*mf*

96

I

Fl. I *mf*

Fl. II *mf*

Ob.

E. Hn.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn. *mp*

C Tpt. *mp*

Tbn.

Tuba

Timp.

Cl. Gr. *nat* (5) *similar*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc. *mf*

D.B. *mf*

100

Fl. I

Fl. II

Ob.

E. Hn.

B $\flat$  Cl.

Bsn.

100

Hn.

C Tpt.

Tbn.

Tuba

100

Timp.

100

Cl. Gr.

100

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

D.B.

*mp*

*mp*

(5)

*similar*

(4)

104

Fl. I

Fl. II

Ob.

E. Hn.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

C Tpt.

Tbn.

Tuba

Timp.

Cl. Gr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

*J*

*mp*

*f*

*mp*

*mp*

*mp*

*pizz.*

*mp*

*pizz.*

*mp*

CH

Φ

(2)

0

4

(6)



108

Fl. I

Fl. II

Ob.

E. Hn.

B♭ Cl.

Bsn.

108

Hn.

C Tpt.

Tbn.

Tuba

108

Timp.

108

Cl. Gr.

108

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.







124 L

Fl. I  
Fl. II  
Ob.  
E. Hn.  
B♭ Cl.  
Bsn.  
Hn.  
C Tpt.  
Tbn.  
Tuba  
Timp.  
Cl. Gr.  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
D.B.

*pp*  
*p*  
*mf*  
*f*  
*mp*  
*p*  
*f*  
*mp*  
*mp*  
*mp*  
*mp*  
*mp*  
*mp*

Div.  
Unis.  
Unis.  
Unis.  
pizz.  
pizz.  
arco  
arco

M

128

Fl. I *p* *mf*

Fl. II *p* *mf* Change to picc.

Ob. *p* *mf*

E. Hn. *mf* *mp*

B♭ Cl. *mf* *mf*

Bsn. *mf*

128

Hn. *pp* *mf* *mf*

C Tpt. *pp* *mf*

Tbn. *pp* *mf* *mf*

Tuba *pp* *mf*

128

Timp. *pp* *mf* *mf*

128

Cl. Gr. (2) (3) (4) (5) 0 (5)

128

Vln. I

Vln. II

Vla. *mf*

Vc. *mf*

D.B. *mf*



Musical score for Concerto of the Origins, page 232, measures 136-140. The score is arranged in a system of 18 staves, grouped into three systems of six staves each. The instruments are: Flute I (Fl. I), Flute II (Fl. II), Oboe (Ob.), English Horn (E. Hn.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), Trumpet (C Tpt.), Trombone (Tbn.), Tuba, Timpani (Timp.), Clarinet in G (Cl. Gr.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The music is in 3/4 time and begins at measure 136. The key signature has one sharp (F#). The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (p), and articulation marks (>). The Clarinet in G part features a triplet of eighth notes in measure 137 and a sequence of notes with fingerings (0, 1, 2, 0) in measure 138. The Viola and Double Bass parts have accents (>) under the notes in measures 136-138.



140 N

Fl. I

Fl. II

Ob.

E. Hn.

B $\flat$  Cl.

Bsn.

Hn.

C Tpt.

Tbn.

Tuba

140

Timp.

140

Cl. Gr.

140

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.



148

Fl. I *p* *ff*

Fl. II *p* *ff*

Ob. *p* *ff*

E. Hn. *p* *ff*

B $\flat$  Cl. *p* *ff*

Bsn. *p* *ff*

148

Hn. *p* *ff*

C Tpt. *p* *ff*

Tbn. *p* *ff*

Tuba *p* *ff*

148

Timp. *p* *ff*

148

Cl. Gr. *p* *ff*

148

Vln. I *p* *ff*

Vln. II *p* *ff*

Vla. *p* *ff*

Vc. *p* *ff*

D.B. *p* *ff*