

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

JUAN ESTEBAN GIRALDO VILLEGAS

Asesor

Dr. JOHANN F. W. A. HASLER PÉREZ, PhD

DEPARTAMENTO DE MÚSICA

FACULTAD DE ARTES

UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA MEDELLÍN

2022

AGRADECIMIENTOS

Mi más profundo agradecimiento a mis padres, quienes me abrieron las puertas de la vida y del arte, a mis maestras y maestros del Departamento de Música de nuestra Facultad por su enseñanza invaluable e incalculable, a mis compañeras y compañeros que llenaron mis apuestas musicales de futuro, a mis amigos y familiares, por ayudarme a resistir los temblores y las tormentas y, especialmente a Catalina, por quien todo tiene sentido y sin quien hubiera sido imposible llegar hasta aquí.

TABLA DE CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO 1: FÁBULAS QUEMADAS (2020 – I)	3
1. FICHA TÉCNICA	3
2. INTRODUCCIÓN	3
3. PROCESO DE COMPOSICIÓN	4
3.1. Escritura del poema	4
3.2. Materiales melódicos esenciales	5
3.3. Materiales armónicos	6
4. ANÁLISIS FORMAL Y EJEMPLOS MUSICALES	7
4.1. Tema A`	7
4.2. Tema T (Transición)	8
4.3. Tema K (cierre)	8
4.4. Tema B, B` e interludio IV	9
4.5. Tema C	11
4.6. Tema A + B	11
4.7. Coda	12
5. ANOTACIONES SOBRE LA INTERPRETACIÓN	13
6. CONCLUSIONES	13
7. PARTITURA	16
CAPÍTULO 2: EL HIJO DE LA PROFUNDIDAD (2020 – II)	35
1. FICHA TÉCNICA	35
2. DESCRIPCIÓN GENERAL	35
3. REFERENTES	36
4. PROCEDIMIENTOS	37
4.1 Poema 1	37
4.2 Poema 2	38
4.3 Poema 3	38
4.4 Poema 4	39

4.5 Poema 5	40
5. EJEMPLOS ORQUESTALES	41
5.1. Ejemplo 1. Poema 1 – Amor	42
5.2. Ejemplo 2. Poema 2 – Huyo	43
6. VOZ AMPLIFICADA	44
7. CONCLUSIONES	44
8. PARTITURA	45
CAPÍTULO 3: SINCRETISMOS (2021 – I)	76
1. FICHA TÉCNICA	76
2. INTRODUCCIÓN	76
3. ANÁLISIS	77
3.1. Primer movimiento	78
3.2. Segundo movimiento	82
3.3. Tercer movimiento	85
3.4. Aproximación a la macroforma de los tres movimientos	88
4. CONCLUSIONES	89
5. PARTITURA	90
CAPÍTULO 4: COMUNIDAD No.1 – El corazón de los otros (2021 - II)	118
1. FICHA TÉCNICA	118
2. INTRODUCCIÓN	118
3. REFERENTES	119
4. SOBRE UNA POSIBLE RELACIÓN ENTRE RETÓRICA, ÉTICA Y MÚSICA. El ensamble de cámara como comunidad	120
5. PRINCIPIO DE ORGANIZACIÓN DE LAS ALTURAS	121
6. ESQUEMA FORMAL	122
7. PROCEDIMIENTOS PARA LA ELABORACIÓN MUSICAL DE LOS AFECTOS.	124
7.1. Escritura de las partichelas	124
7.2. Disposición de los materiales musicales	126
8. CONCLUSIONES: COMENTARIOS SOBRE EL MONTAJE	

CON EL ENSAMBLE DOĞA	127
9. PARTITURA Y NOTAS DE INTERPRETACIÓN	130
CAPÍTULO 5: MAHIPORA (2022 - I)	171
1. FICHA TÉCNICA	171
2. NOTAS AL PROGRAMA	171
3. PROCESO CREATIVO	172
3.1. Transcripción	172
3.2. Metáfora del cardumen	172
3.3. Bucles	173
3.4. Pandiatonismo	175
4. ORQUESTACIÓN	176
4.1. Simetrías tímbricas y narrativas	177
4.2. Simetría tímbrica para vientos	177
4.3. Simetría narrativa para percusión	178
4.4. Colores orquestales: interacción de los esquemas	179
4.5. Asociaciones directas entre maderas-Narrativa A y bronces-Narrativa B	180
4.6. Amalgama textural	180
4.7. Funciones de la percusión	181
5. ANÁLISIS FORMAL	182
6. CONCLUSIONES	184
7. PARTITURA	186
CAPÍTULO 6: FOSFORESCENCIA (2022 - II)	253
1. FICHA TÉCNICA	253
2. PROCESO DE COMPOSICIÓN	253
2.1. Procesos intuitivos	253
2.2. <i>Aware 255</i>	
3. REFLEXIONES SOBRE LA ESCRITURA Y DOS REFERENTES	256
4. APROXIMACIÓN FORMAL A FOSFORESCENCIA Y FRAGMENTOS MUSICALES REPRESENTATIVOS	259
4.1. <i>Jo-ha-kyū</i>	259

4.2.	Dureza, dispersión y apresuramiento	260
4.3.	Dureza	260
4.4.	Dispersión	262
4.5.	Apresuramiento	266
5.	CONCLUSIONES	267
6.	PARTITURA	268
	CONCLUSIONES FINALES	276
	DISTINCIONES ACADÉMICAS	277
	BIBLIOGRAFÍA	278

INTRODUCCIÓN

De las 64 piezas compuestas a lo largo de la carrera, he seleccionado seis, las cuales, si bien fueron concebidas en situaciones y momentos diferentes, comparten un mismo trayecto, una secuencia lógica en donde cada una cimienta las condiciones de aparición de la siguiente y, al mismo tiempo, intentan responder aquellas preguntas que quedaron abiertas.

Así, las dos primeras piezas, *Fábulas quemadas* y *El hijo de la profundidad*, exploran una poética de la canción de autor a partir de técnicas de composición de música académica, pero, por otra parte, se oponen de forma extrema respecto a las dimensiones del formato, ocupándose la primera de su expresión instrumental casi mínima (voz y piano), y la segunda, rebasando esa intimidad mediante el lenguaje sinfónico. La tercera pieza, *Sincretismos*, avanza un paso más en tanto responde a la pregunta de cómo desarrollar esa poética sin la presencia de la palabra cantada, teniendo sólo la música instrumental como horizonte. En *Comunidad No. 1*, se cuestiona el paradigma autorreferencial que se sostiene en las tres piezas anteriores y propone, en cambio, una experiencia comunitaria a partir de una ética de los afectos. *Mahipora*, por su parte, profundiza en el vínculo social haciendo un ejercicio de reconstrucción de la memoria de nuestras músicas precolombinas, la cual abre una perspectiva de la música como ritual y como trance. La última pieza, *Fosforescencia*, se instala en este sentir místico y abandona toda aproximación teórica previa, para volcarse en producir una música instantánea e intuitiva.

Entonces, este camino que va de lo conocido a lo desconocido, que nace de una introspección poética y desemboca en una exterioridad vital, propone así mismo un orden de presentación de los capítulos, no basado en un criterio de densidad instrumental, sino en un sentido cronológico. Dicho orden de lectura se propone de la siguiente manera:

Pieza	Año	Formato
1. Fábulas quemadas	2020 – I	Dúo
2. El hijo de la profundidad	2020 – II	Gran formato
3. Sincretismos	2021 – I	Instrumento armónico
4. Comunidad No.1	2021 – II	Cámara mediana
5. <i>Mahipora</i>	2022 – I	Cámara grande
6. Fosforescencia	2022 – II	Instrumento solista

Se espera, pues, que la presentación de este portafolio de obras y su dirección propuesta pueda dar cuenta de los aprendizajes obtenidos, de las exploraciones de los diferentes formatos y, especialmente, del recorrido trémulo e incesante de las ideas compositivas cuyo camino no tiene fin.

CAPÍTULO 1: FÁBULAS QUEMADAS (2020 – I)

1. FICHA TÉCNICA

Título de la obra: Fábulas quemadas

Fecha de composición y semestre: 2020 – I (abril) / IV Semestre

Asignatura y docente: Composición IV – Sebastián Sánchez

Designación en el portafolio: cámara pequeña, dúo.

Instrumentación: voz amplificada y piano.

Duración aproximada: 11'20"

Movimientos: 1

2. INTRODUCCIÓN

Fábulas quemadas es una canción para voz amplificada y piano cuya temática gira en torno a mis vivencias durante la pandemia. Surge del diálogo entre dos ámbitos creativos: la canción de autor y la música académica. El primer ámbito propone una forma de trabajo en donde el poema rige todos los procesos musicales y al mismo tiempo define el formato, en tanto quien compone también interpreta. Por su parte, el segundo ámbito me permitió acceder a enfoques y técnicas que revitalizaron mi forma de componer canciones y me ayudó a problematizar el lenguaje musical que había construido como cantautor, el cual, después de varios álbumes discográficos,¹ sentí profundamente desgastado.

¹ Dado que mis canciones anteriores no superan los 5 minutos, y que esta canción tiene una duración inusualmente larga, consideré un gesto de cortesía con quienes esperaban su estreno no entregarla como un solo bloque sino particionada a modo de tríptico. Entonces, en las plataformas digitales la canción está bajo la etiqueta Tríptico – Fábulas quemadas, tres canciones para voz y piano: Témperas, La lengua del humo, Los jaguares. Hecha esta salvedad, para la lectura del presente texto se sugiere hacer caso omiso de esta partición y se pide tomar la canción como originalmente fue pensada en un solo movimiento.

Este proceso circular de problematización-revitalización surge en mi proceso de cierre académico del ciclo de formación básica en el IV semestre. Quise que Fábulas quemadas fuera un territorio creativo y autoevaluativo donde pudiera constatar cómo había asimilado los contenidos propios de dos asignaturas en especial: Solfeo y entrenamiento auditivo IV y Estructuras de la música IV. Quería saber si había evolucionado mi praxis musical como intérprete de mis canciones bajo los criterios evaluativos de identificar y producir, tanto creativa como interpretativamente, ritmos, métricas, intervalos, escalas, acordes, articulaciones, entre otras, propias de las dificultades inherentes al último nivel de solfeo. También, quería constatar cómo había incorporado al desarrollo de mi lenguaje musical algunos contenidos claves de Estructuras IV relacionados con lenguajes postonales, tales como mixturas modales y diferentes técnicas de modulaciones a tonalidades lejanas.

Por último, es importante mencionar que las circunstancias que rodearon esta canción, así como la velocidad vertiginosa de su composición, hicieron que fuera la única pieza en este portafolio que deliberadamente no acude a referentes, justamente, por tratarse de un ejercicio de vaciamiento o de catarsis.

3. PROCESO DE COMPOSICIÓN

3.1. Escritura del poema

La forma del poema permite organizar mis impresiones en medio de la pandemia, de contar cómo había sido el amor en tiempos de exilio. El poema presenta una pareja que atraviesa la inocencia y el horror para desembocar a una resiliencia mística. Esta necesidad de organizar las impresiones dio lugar a una estrategia narrativa que concibiera el inventario como hilo conductor, así como cuando contamos objetos para no perderlos, para saber dónde están, para entender el perímetro amoroso del hogar. El espíritu de inventariar

cosas me permitió dentro del poema deslizarme entre escenas domésticas que dan cuenta del paso de la luz y la oscuridad. La búsqueda sonora de palabras esdrújulas regulan el grado de luminosidad de las imágenes, por ejemplo, *témperas, páginas, cósmicos, túnica* confieren un impulso de brillo al comienzo de cada verso; luego, *vértigo, víboras, máquinas, fábricas* precipitan el verso hacia el abismo. Sin embargo, las últimas dos estrofas transforman la estrategia inicial del inventario en una especie de plegaria. Allí, invocamos a los jaguares. En esta imagen final se congrega el bosque como un lugar donde dormir, donde curarse. Quería entregar en el cierre del poema la esperanza de reconstruir un espacio, un santuario para dos; de allí la expresión de *resiliencia mística*.

3.2. Materiales melódicos esenciales

Comencé a leer el poema en voz alta y a sentir sus propiedades sonoras. Una vez los versos se reflejaron como fenómeno audible dejé salir mi voz cantada de forma espontánea para el primer verso. El resultado fue esta melodía:

a.

Andante



Figura 1: tema principal

En términos de dirección, una anacrusa empuja la nota más alta del pasaje y desciende suavemente por grado conjunto hasta su punto más grave. Debido a este comienzo agudo, el carácter melódico agrega un *plus* de sentido al verso mismo, al darle, desde mi sentir, una cualidad de sorpresa. Durante la creación de esta primera estrofa me abstuve de preseleccionar escalas o colecciones de alturas para dejar que la sonoridad de la palabra

misma me condujera como en un laberinto. No obstante, una suerte de intuición armónica me decía que dentro de las frases se escondían modulaciones a tonalidades lejanas. Esta frase constituye pues, un antecedente.

La siguiente frase se destaca por presentar un elemento rítmico del verso heptasílabo agrupándolo en un cinquillo de dos tiempos. La larga caída de la primera estrofa se compensa ahora partiendo desde el punto más grave y subiendo una tercera menor hacia su final. Se genera así el primer antecedente – consecuente. Este contorno melódico grave y repetitivo refuerza la idea del misterio infantil de una cueva de mantas. El elemento repetitivo sobre una misma nota, cobrará al final de la canción el significado pleno de resiliencia mística.

b.



Figura 2: tema secundario.

3.3. Materiales armónicos

Al reflexionar sobre la naturaleza de la progresión de la primera estrofa, la cual estuvo precedida por la intención de generar modulaciones a tonalidades lejanas para borrar así la sensación previsible de tonalidad axial, pude notar que los acordes se enlazaban, al menos, por una nota común. De esta manera, la tónica del acorde de mi menor con novena tiene en común con do sostenido menor su tercera menor; la sexta alterada de fa sostenido menor, al enarmonizarse, tiene en común con fa menor su séptima menor. El siguiente esquema muestra, pues, el fondo armónico en el que se ligan aquellas notas comunes.

The image displays a musical score for 'Figura 3: plan armónico'. It consists of two systems of staves. The first system includes 'Material melódico' (melodic material) and 'Plan armónico' (harmonic plan). The second system includes 'M. Mel.' (melody) and 'Arm.' (accompaniment). The lyrics are written below the melodic lines. Chord symbols are placed above the harmonic lines.

System 1:

- Material melódico:** Melodic line with lyrics: "Las tém - pe - ras re - ga - das en la me - sa, u - na cue - va de man - tas las".
- Plan armónico:** Harmonic accompaniment with chords: Dm 9, Em 9, C#m7, F#m 6+.
- Annotations:** Two 'Mi' notes are indicated with arrows pointing to specific notes in the harmonic line.

System 2:

- M. Mel.:** Melodic line with lyrics: "pá - gi - nas de his - to - ria de las plan - tas, lien - zo y pin - tu - ra es - pe - sa".
- Arm.:** Harmonic accompaniment with chords: Fm7, Cm7, Ab7, Am7, Em 9.
- Annotations:** Two notes are indicated with arrows: 'Re# (Mib)' and 'Do'.

Figura 3: plan armónico.

4. ANÁLISIS FORMAL Y EJEMPLOS MUSICALES

4.1. Tema A`

Son tres los procedimientos que se quieren resaltar en esta variación del tema A, que corresponde a la segunda estrofa (cc. 31-41). En primer lugar, la melodía de A regresa transpuesta una tercera menor ascendente con algunas variaciones rítmicas. Por otra parte, el acompañamiento pianístico resuelve la figura del inventario en un nuevo diseño, el cual surge de los mismos materiales rítmicos de la voz presentándose de manera vertical, es decir, cinquillos contra tresillos. A continuación, pueden verse los dos primeros procedimientos en el ejemplo de los compases 30-33.

The image shows a musical score for voice and piano. The voice part is on the top staff, starting at measure 30. The lyrics are: "La lá - gri - ma nóc - tur - na de las flo - res, — los cós - mi - cos lu -". The piano accompaniment is on the bottom two staves. It features complex rhythmic patterns, including triplets and quintuplets, and dynamic markings such as *mf* and *p*. The score is in 4/4 time and includes various musical notations like slurs, accents, and dynamic markings.

Figura 4: figuración pianística derivada de materiales vocales.

4.2. Tema T (Transición)

Su función es la de servir de puente entre el tema A y B mediante un afecto de presagio. Emocionalmente los materiales musicales comienzan a oscurecerse gradualmente mediante una sucesión de modulaciones abruptas a los centros tonales de re menor, mib menor y do menor, también, porque sobre el verso *acechando la presa* recae la primera punzada de música hostil. Los materiales del acompañamiento pianístico son una primera evocación de lo que más adelante será el clímax central marcado por un afecto de ira.

4.3. Tema K (cierre)

Aunque el cierre del tema A no es más que una recapitulación casi literal de su primera frase, es inevitable notar que el afecto se ha transformado por completo. Incluso los mismos elementos figurativos del piano regresan a modo de ostinato pero dos octavas abajo en *forte*. La fuerza del tema K radica en que pone un punto aparte con una bruma de infierno y dolor, y así, marca el comienzo de la temática del exilio. Ahora, *las témperas regadas en la mesa* revelan su segundo sentido de profunda violencia y fin de la inocencia.

60 *f con horror*

C. Las tén - pe - ras re - ga - das en la me -

Pno.

Figura 5: ejemplo tema K.

4.4. Tema B, B' e interludio IV

Con la lengua del humo en nuestras sienas los números infames nos persiguen.

Al dar un vistazo atrás, a esos duros años de confinamiento, de incertidumbres globales, de trapos rojos en las ventanas, de fosas como fauces monstruosas de una muerte masiva, aún sorprende, o hiera, la velocidad con la que se incineraron los relatos que nos contabamos sobre cómo era el mundo y cuán seguros estábamos en él. Todos los caminos de la canción conducen a este punto en que vemos arder por un instante (largo, largo instante) nuestros sueños. Justo en la contemplación atónita de este incendio surge la primera idea de Fábulas quemadas. Ahora, el tema A aparece ante nosotros como un largo preámbulo, como un relato retrospectivo que nos sitúa en el verdadero corazón del problema. Este tema B, es más que un requisito formal o una fórmula malabarística de contraste: Tristeza e ira fueron los afectos predominantes y yo me propuse encarar este asunto musicalmente, para darme alientos. Sin la tristeza no hubiera sido posible la contemplación de la realidad humana como fenómeno de pura impermanencia. Sin la tristeza no sería posible un punto de fijeza en medio de un mundo que avanzaba a una velocidad insoportable. Pero sin la ira no hubiera existido la energía necesaria para levantarse; sin la fuerza del enojo no habiéramos podido revitalizar nuestra sangre.

Los materiales melódicos de B se tornan ahora lacónicos, entrecortados y cromáticos. La textura entre la voz y el piano cede su terreno a una homofonía oscura y solemne. No obstante todo lo que allí ocurre va *in crescendo* hacia la furia. Sigo pensando, aún con el paso de los años, que no existía otro camino sino regresar al sistema tonal para dar consistencia a la narrativa que proponen las estrofas V y VI. Quise invitar ese sistema, que funciona como un circuito cerrado en donde la progresión armónica y la narración afectiva van de la mano, a participar fugazmente, a enmarcar durante un breve episodio de tiempo la nostalgia y la rebelión contra el destino.

El siguiente ejemplo ilustra la melodía principal, el plan armónico y la figuración pianística del tema B explicado hasta ahora:

Adagio
doloroso

C. *p* *mf*

vi-bo-ras que ri-en si llo-ra-mos, los cir-cu-los de fue-go, las má-qui-nas gri-tan-do, las

Pno. *p doloroso* *mf*

F#m: i i6 N6 V7 i P i6 P iv VII6 III6 VI

(Progresión por cuartas)

Figura 6: realización armónica a partir de armonía funcional.

Por su parte, el tema B' y el interludio IV tienen como función intensificar la fuerza dramática. La B' redobla el mecanismo de armonía funcional y de voz cromática a un nuevo nivel dinámico; la progresión se transpone ahora una cuarta disminuida ascendente (de F#m a Bbm). El interludio IV a su vez, reúne y condensa todos los elementos vistos hasta ahora: regresa al ostinato en los graves del piano, retoma elementos figurativos del

Tema K, continúa desarrollando los arpeggios en bloque de acordes propuestos en el tema B, da un respiro a la voz al ser sólo una zona instrumental, y por último, propone un nuevo material de seisillos para la mano izquierda los cuales anticipan algo del Tema C. Por todas estas razones, considero esta sección como el clímax principal.

4.5. Tema C

Fábulas quemadas es un homenaje a los caídos. Al dolor de los que se fueron. Es larga, como los duelos. Por eso, me era fundamental calcular cómo sería su recta final. El Tema C presenta, si se me permite la expresión, un cierto estoicismo en su estado de ánimo. No podría decirse que la atmósfera es jovial o alegre, pero tampoco que arrastra con la tristeza o ira de la sección anterior. La música irradia algo liviano, algo móvil. Los tresillos de corchea que proponen un juego de bordaduras inferiores contra bordaduras superiores propician una atmósfera ligeramente cercana a un espíritu dancístico. Los cánones que sugiere el piano y la voz anuncian un tipo de repetición propia de los rituales. Armónicamente, casi todo sucede sobre las teclas blancas del piano. Mientras tanto, sus versos gravitan sobre una declaración afirmativa y radical de amor: *yo soy donde tú vas*.

The image shows a musical score for Tema C. It consists of two staves: a vocal line (C.) and a piano accompaniment (Pno.). The vocal line is in treble clef and starts with a piano (p) dynamic. It features a melodic line with triplets and a final note. The piano accompaniment is in grand staff (treble and bass clefs) and features a rhythmic pattern of eighth notes with triplets in the left hand and chords in the right hand. The lyrics under the vocal line are: "¿Dón - de voy a ex sis - tir si tú ___ no es - tás, ___ que".

Figura 7: ejemplo tema C.

4.6. Tema A + B

Lo que distingue esta sección de las anteriores es su decidida alusión ceremonial que repite tres veces las expresiones *muy lejos (...)*, *los jaguares (...)* y *presienten*. Obsérvese

que por efecto de las repeticiones se evoca el comportamiento melódico del Tema B: entrecortado, llano; y en cambio, conforme llega la finalización de la frase, la melodía asciende por salto y baja por grado conjunto, como era típico en el Tema A. Recuérdese cuando mencioné en el numeral dedicado a la escritura del poema, que la estrategia narrativa del inventario se transformaría hacia el final en una plegaria. Plegaria que, a su manera, en la ceremonia de unir A y B, placer y el dolor, inocencia y horror, se invoca en la profundidad del bosque, una cura y un lugar de descanso. La semilla de este reencuentro se ve ejemplificada entre los compases 116 y 120.

The image shows a musical score for voice and piano. The voice part (C.) is in treble clef and has the lyrics: "da. Muy le-jos — Muy le-jos — Muy le-jos en la en-tra - ña — del bos - que, los ja -". The piano part (Pno.) is in grand staff with a key signature of one flat and a 3/8 time signature. The score includes dynamics such as *p místico* and *mp*. The piano accompaniment features a steady bass line and chords in the right hand, with some triplet figures.

Figura 8: ejemplo tema A + B.

4.7. Coda

El poema ha concluido pero la música continúa. Deja una estela, un eco que parte de un punto preciso. La coda revisita el compás 14. Allí se aloja el último gesto de la canción al expandir el recurso de inventariar cosas. Cosas que ahora parecen vivas y tienen voz por sí mismas. La atmósfera queda florecida, multicolor, llena de especies aullando de misterio y alegría. En los tiempos tres y cuatro del compás 135 se oye una campana lejana, o bien, una puerta que se toca tres veces. Somos nosotros, sobrevivientes, llamando a la puerta después de la tempestad, dispuestos a habitar un mañana.

5. ANOTACIONES SOBRE LA INTERPRETACIÓN

El poema no se canta, como suele suceder en la canción académica, desde el ámbito del canto lírico. Se caracteriza por ser una *intimidad amplificada*, es decir, abarca una serie de suaves quiebres, rasgueos sutiles y color de arena. Por su parte, la complejidad melódico-rítmica y las implicaciones armónicas derivadas del uso de técnicas de composición académicas obligan a un cuidadoso trabajo interpretativo que permite un desenvolvimiento satisfactorio y convincente de la voz. En cambio, la interpretación del instrumento armónico acompañante debe abstenerse de reproducir las convenciones propias dentro de la canción de autor y acercarse todo lo posible a las destrezas técnicas propias dentro de la música académica. Se trata de evitar las fórmulas típicas de acompañamiento homofónico y patrones rítmicos populares y/o tradicionales en aras de que pueda construirse un esquema propio y personal de las dimensiones verticales y horizontales del discurso musical que impliquen también otro tipo de texturas contrapuntísticas y polifónicas.

6. CONCLUSIONES

Si el seguir musicalmente las imágenes del poema fue un método compartido en la elaboración de canciones anteriores a esta, ¿qué hizo entonces, finalmente, la diferencia? Cuando revisito el pasado de esos procedimientos me doy cuenta que ese trato desnudo entre palabra y música estaba mediatizado por variables ajenas a su naturaleza, tales como las lógicas de mercado, las cuales dictan que hasta las canciones deben producir un *rendimiento*, deben obtener una rentabilidad en la cual se explota la atención del oyente mediante artilugios de seducción instantánea. Fábulas quemadas, en cambio, se demora intencionalmente. Se demora en desarrollar sus ideas, en transitar de un afecto a otro, hace que en sí el tiempo se dilate. La crisis artística que viví desde el año 2016 en donde

suspendí mis actividades como cantautor consistía, en parte, en este punto de desgaste: una industria musical de la voracidad y la inmediatez no permite otras velocidades de narración, los primeros segundos en radio “valen oro” y la canción debe *pegar, golpear* literalmente los sentidos. Así que este impulso de seguir la imagen poética no pasaba de ser aún un ideal lejos de alcanzar una realización plena. Una vez desmarcado de este imperio voraz pude elaborar otras reflexiones musicales sobre tal relación. Sin la plantilla habitual para hacer canciones (ritmo pegajoso, melodía fácil de memorizar, emociones rápidas), pude volverme a preguntar, desde cero, cómo en un verso está contenida una información privilegiada que da forma a los parámetros musicales en sí mismos. Si se convive el suficiente tiempo con el verso, éste nos revela a qué velocidad, en qué rango de alturas, con cuál carácter, cómo es su atmósfera sonora. De allí la confianza en dejarme guiar nuevamente por el poema, aún cuando, en el contexto académico, ya podía preveer otras formas de organizar la música tales como el dodecafonismo y serialismo. La mención de estos procedimientos en este punto no es gratuita, pues estas técnicas compositivas del siglo XX son también formas de controlar y regir el discurso musical en todos sus parámetros.

El proyecto de investigación-creación que contiene a esta canción, a saber, *Canciones expandidas: hacia una ampliación estética de la canción de autor*, fue ganador de la Convocatoria – Fondo para Apoyar Pequeños Proyectos de Investigación y Trabajos de Grado en los Programas de Pregrado de la Facultad de Artes, en el año 2021. Este trabajo se encuentra disponible actualmente en el repositorio de la Universidad de Antioquia en el siguiente link:

<https://bibliotecadigital.udea.edu.co/handle/10495/28783>

Por último, Fábulas quemadas fue el proyecto ganador de la Convocatoria de Estímulos para el Arte y la Cultura 2020, Secretaría de Cultura Ciudadana, Alcaldía de Medellín, en la modalidad de Estímulo para la creación inédita de cantautores. Este es el link del resultado:

<https://www.youtube.com/watch?v=nSusX5C3nMo>

Juan Esteban Giraldo

FÁBULAS QUEMADAS

Canción expandida para voz amplificadora y piano

(2020)

FÁBULAS QUEMADAS

Canción para voz amplificada y piano

Música y texto: Juan Esteban Giraldo (2020)

Interpretar con rubato, a modo de canción intimista

Andante
solemne

Lento
emergiendo *accel. -----*

Cantor*
(tenor)

Piano

p cresc.

mf

pp *siempre legato como una bruma*

l.v.

l.v.

5

Andante
emergiendo

C.

Tocar libremente, lo más rápido y ligero posible

Pno.

mp

Conservar tempo Andante

7

C.

simile

Pno.

* "Cantante es el que tiene con qué, el cantor es el que tiene por qué". F. Cabral
Evite una impostación lírica. Explore colores de un canto popular intimista.

** Se deja el uso del pedal a criterio del o la intérprete. En todo caso, procure una atmósfera húmeda y brumosa.

2

C. *f con asombro*
Las

Pno.

C. *mf*
tém - - - pe - ras re - ga - das en la

Pno. *f* *mf*

C. *p*
me - - - sa, u - na cue - va de man - tas las

Pno. *p*

C. *15* pá - gi - nas de his - to - ria de las plan

Pno. *15* *p*

Detailed description: This system contains measures 15 to 18. The vocal line (C.) is in 4/4 time and features a melodic line with triplets and slurs. The piano accompaniment (Pno.) consists of a right-hand part with a steady eighth-note pattern and a left-hand part with a few notes and a triplet at the end.

C. *17* tas, lien - zo y pin - tu - ra es - pe - sa.

Pno. *17*

Detailed description: This system contains measures 17 and 18. The vocal line (C.) continues the melody with a quintuplet and a triplet. The piano accompaniment (Pno.) features a complex right-hand part with many sixteenth notes and a simple left-hand part.

C. *19*

Pno. *19* *f sempre legato*

Detailed description: This system contains measure 19. The vocal line (C.) is mostly silent. The piano accompaniment (Pno.) is a dense, fast-moving texture with triplets and slurs, marked *f sempre legato*.

4

22 *rit.*

C.

Pno.

Adagio *molto rit.*

24

C.

Pno.

27 *a tempo* *mf*

C.

Pno.

31

C. *p*

lá - gri - ma nóc - tur - na de las flo - res, — los có - mi - cos lu -

Pno. *mf* *p*

34

C. *rubato*

- na - res en tu es - pal - da, mmm

Pno. *mf*

37

C. *p* *mf*

los pla - ce - res ma - yo - res — y ta - len - tos inn - a - tos — de in - ven - tar en las no - ches

Pno. *p* *mf*

6

falsete *p* *rit.* *pp* *a tempo*

C. 40
 la es - me - ral - - - - da.

Pno. *pp* *pp* *mf*

C. 43

Pno. 43

rit. *a tempo*
 ord.
mp decidido

C. 46
 La tú - ni - ca re - al de nues - tros ga - tos y

Pno. *p* *mp*

49 *mf* *f*

C. lar - gas te - las blan - cas de in - au - di - bles son - ri - sas

Pno. *mf* *f*

52 *p oscuro*

C. a - ce - chan - do la pre - sa, a - ce - chan do la pre - sa.

Pno. *p*

55

C.

Pno. *p cresc.*

8

C. 57

Pno. *mf cresc.*

C. 59

Pno. *f con fuoco*

f con horror

Las tém - - - pe -

8^{va} - - - - -

C. 61

Pno.

ras re - ga - das en la me - - - - - sa, el

mf

3

6

6

va

Lento
lúgubre *molto rit.* ----- **Adagio**
doloroso

C. *p*

64

vér - ti - go de huir de nues - tra ca - sa, las ví - bo - ras que ri - en si llo -

Pno. *pp* *p doloroso*

8^{va} -----

C. *mf*

68

ra - mos, los cír - cu - los de fue - go, las má - qui - nas gri - tan - do, las

Pno. *mf*

ritenuto ----- *a tempo*

C. *p* *mf*

71

fá - bri - cas del o - dio, las fá - bu - las que - ma - das. Con la

Pno. *mf* *p* *mf*

ritenuto *a tempo*

10

74

C. *mf*

len - gua del hu - mo en nues - tras sie - nes _____ los

Pno. *mf*

76

C. *f*

nú - me - ros _____ in - fa - mes nos _____ per - si - - - - guen,

Pno. *f*

78

C. *piu f molto intenso*

quie - ren _____ lle - var - se nues - tros bie _____ nes,

Pno. *piu f molto intenso*

falsete -----

pp súbito

80 C. *pp*
 ¡A no - so - tros los ni - ños _____

Pno. *p* *pp*

ord.

83 C. *p* *f*
 ¡Á - ba - cos _____ de a - le - gri - a _____ ¡Que -

Pno. *p* *mp*

85 C. *f*
 ma - dos en _____ las fi - las de los _____ tre - nes! _____

Pno. *f*

12

C. 

Pno. *f furioso* 

C. 

Pno. 

C. 

Pno. *ff* 

93

C.

Pno.

mf

mp

96

C.

Pno.

p

99

C.

Pno.

p

¿Dón - de voy a ex sis - tir si tú ___ no es - tás, ___ que

14

103

C. *8*

to - do se lo lle - ven, yo soy don - de tú vas,

Pno.

107

C. *8*

p pues la tie - rra se - rá *f* tie - rra a - rra - sa - - - da,

Pno.

mp *f*

109

C. *8*

p tie - rra a - rra - sa - - - da *p* si tus pa - sos no hun - *mp*

Pno.

p

112 *p* *mp*

C. den sus ra - í - ces has - ta lle - nar de a - gua

Pno.

115 *p místico*

C. la mi - ra - da. Muy le - jos ——— Muy

Pno.

118 *mp*

C. le - jos ——— Muy le - jos en la en - tra - ña — del bos - que, los ja -

Pno.

16

121 *p*

C. *p*

gua - res, los ja - gua - res, los ja - gua - res pre - pa ran ___ nues - tro

Pno. *p*

124 *mp* *mf* *mp*

C. *mp* *mf* *mp*

le - cho, pre - sien - ten ___ pre - sien - ten ___ pre -

Pno. *mp* *mf*

128

C.

sien - ten ___ nues - tras hon - das ___ ci - ca - tri ___ ces y

Pno.

130 *p*

C. *la men el do - lor de nues - tro pe - cho.*

Pno. *p*

Andante
vivo, colorido

133

C.

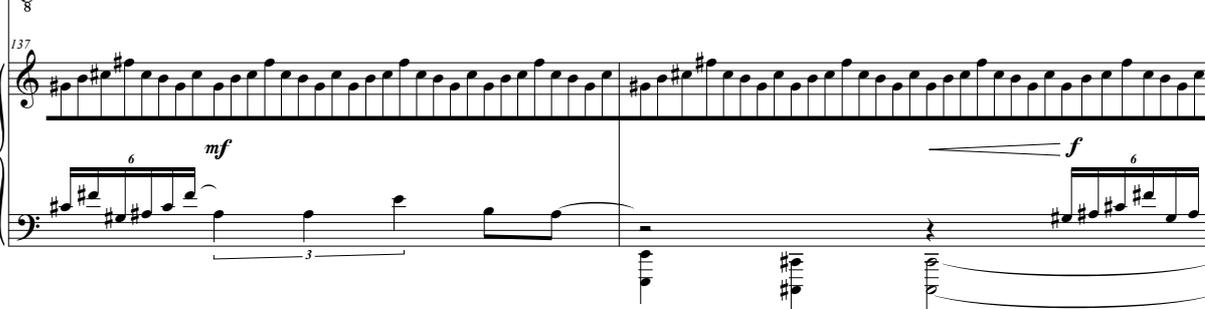
Pno. *f*

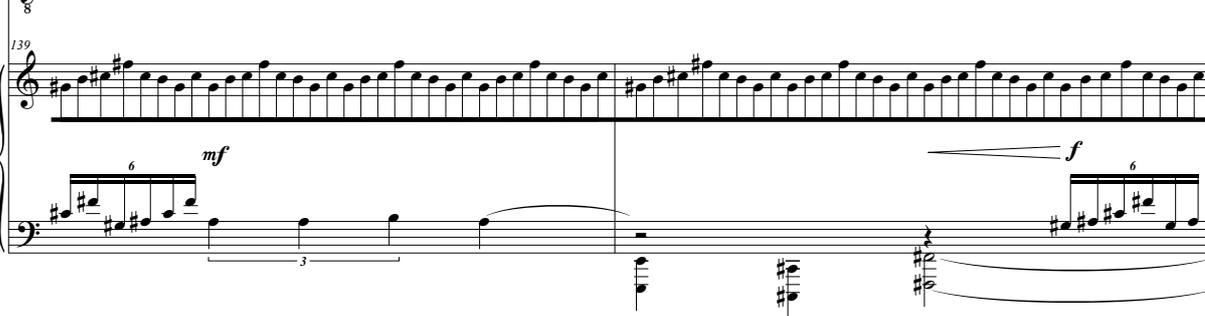
135

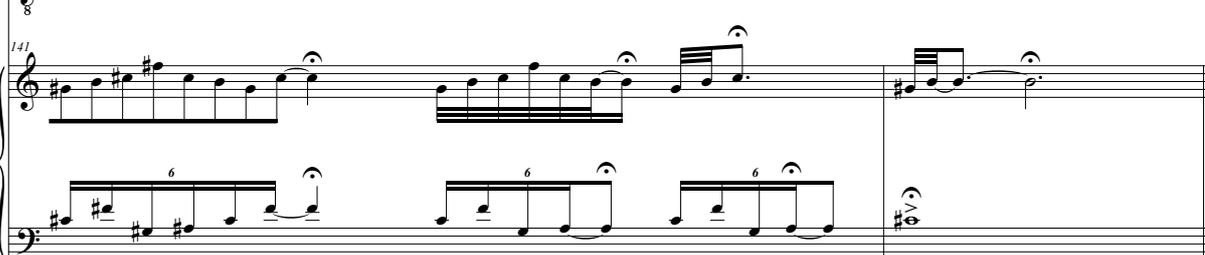
C.

Pno. *mf* *f*

18

C. 
Pno. 

C. 
Pno. 

C. 
Pno. 

CAPÍTULO 2: EL HIJO DE LA PROFUNDIDAD (2020 – II)

1. FICHA TÉCNICA

Título de la obra: El hijo de la profundidad

Fecha de composición: 2020 – II (noviembre) / V Semestre

Asignaturas y docentes: Composición V – Bernardo Cardona / Orquestación I – Jhonier Ochoa.

Designación en el portafolio: gran formato con voz solista.

Duración aproximada: 10'10"

Movimientos: 1

2. DESCRIPCIÓN GENERAL

El hijo de la profundidad es la reunión de cinco poemas cortos que fueron escritos en momentos diferentes y sin una conexión evidente entre sí, al menos de forma calculada. Su título resalta una expresión dada en el último poema el cual encierra de forma singularizante el aroma poético de la pieza. Esta curiosidad por estructuras musicales que evitan la noción de unidad fue inspirada por la lectura de *La naturaleza y los orígenes del posmodernismo musical* de Jonathan D. Kramer¹, que a su vez sirvió para reconocer cierta tendencia fragmentaria en mi propio temperamento musical:

Otra cosa que distingue al antimodernismo del posmodernismo es la actitud hacia la noción de unidad musical, fetichizada por compositores de mentalidad tradicional, así como por

¹ Este texto fue presentado en el curso Música y Posmodernidad, dictado por el maestro Johann Hasler en el primer semestre del 2020.

críticos, teóricos, y analistas musicales. Tanto para los antimodernistas como para los modernistas, la unidad es un prerequisite del sentido musical; para algunos posmodernistas, la unidad es apenas una opción (Kramer, 2002, p. 4).

Esta composición se propone disolver el planteamiento narrativo de principio, nudo y desenlace expandiendo dicha condición no unitaria de los poemas para servir a un propósito mayor: ya que la unidad no está ahí para organizar las sensaciones y sentimientos en un discurso predecible, su objetivo último es un intento por incentivar y estimular el encuentro con emociones desconocidas. Para lograr dicho propósito, el camino compositivo que seguí tuvo relación con una sugerencia dada en la asignatura de Composición V, la cual me impulsaba a confiar en mi intuición dejándome llevar por lo que las imágenes poéticas sugerían. Cada intención musical es pues, resultado de este pensamiento. Así, por ejemplo, en el primer poema titulado *Amor*, la música intenta expandir la sensación de una fuerza sostenida contra la sensación de caída. En el segundo poema, *Sí*, se expande el gesto de la luz; en el tercero, *Huyo*, su escritura en canon busca acrecentar la sensación de persecución y huida; en el cuarto, *Perro*, se plantea un comienzo que rememora una danza primitiva y evoluciona hacia una textura estática; el último, *Ileso*, evoca sonoridades dramáticas, incluso cinematográficas. Cada sección musical es pues, un intento de reflejar en sonido las imágenes poéticas.

3. REFERENTES

3.1 Música: la *Tercera sinfonía* (1979) de William Bolcom (1938-) ofrece discontinuidades ejemplares para la concepción de la presente pieza orquestal. Por otra parte, el *Preludio a la siesta de un fauno* (1894) de Claude Debussy (1862-1918) me permitió reflexionar sobre el espaciamiento entre las familias para evitar una saturación

indeseada en el tratamiento de la densidad orquestal. *El pájaro de fuego* (1910) de Ígor Stravinsky (1882-1971) proporcionó un inventario de texturas primitivas que inspiraron varias secciones de la presente pieza.

3.2. Literatura: *El libro del desasosiego* (1913-1935) de Fernando Pessoa (1888-1935).

Este libro póstumo puede leerse en cualquier orden y prescinde de ofrecer un meta-significado único. Este escritor ha sido referente permanente en la escritura de poemas a lo largo del tiempo.

3.3 Cine: *Twin Peaks* (1990) y *Mullholand Drive* (2001) de David Lynch (1946-). Estas piezas audiovisuales son tremendamente impactantes por su discontinuidad narrativa.

4. PROCEDIMIENTOS

4.1 Poema 1

Amor

El deseo sostenido

el amor al caer.

Compases: 1-32

Intención musical: expandir la imagen de suspenso y de caída. Los trémolos en las cuerdas propician la sensación de suspenso. La imagen de la caída es acentuada por golpes conjuntos de timbales y metales.

Material armónico /alturas: he tomado como punto de partida diversas transposiciones, inversiones y retrogradaciones de la siguiente colección de alturas.

(mi#, fa#, sol#, la# y si)

Materiales motivicos: todo el material orquestal es derivado del tema de la voz:

Poema 1: Amor.

Adagio

p

Cantante

Colección de sonidos

El de-se - o sos - te - ni - do el a - mor al ca - er. _____

Figura 1: ejemplo tema y colección de sonidos de Poema 1.

4.2 Poema 2

Sí

Cuando me dijo que sí

Las plantas se iluminaron

De diamantes y luciérnagas.

Compases: 33-55

Intención musical: crear una textura homofónica, estática, palpitante, sedosa y tranquila que evoque luminiscencias. En el siguiente ejemplo musical puede apreciarse la textura en las cuerdas casi estática, de carácter tranquilo, que acompaña el tema de la voz.

The musical score for Poema 2, measures 33-55, consists of a vocal line and a string ensemble. The vocal line is in Spanish and features descending leaps followed by ascending steps. The string ensemble provides a static, homophonic accompaniment with dynamic markings ranging from *mp* to *mf*.

Figura 2: ejemplo, Poema 2.

Materiales armónicos/alturas: *mi* frigio.

Materiales motivicos: el tema de la voz está elaborado a partir de saltos descendentes compensados por grados conjuntos ascendentes para realzar la sensación de oscuridad/luz que propone el poema.

4.3 Poema 3

Huyo

Huyo para que me persigas

Me gusta estar contigo

sólo cuando huyo.

Compases: 56-97

Intención musical: mediante técnicas canónicas se pretende producir una textura orquestal en donde las voces se persigan.

Materiales armónicos/alturas: esta sección deriva la totalidad de sus materiales de la siguiente colección de alturas de alta densidad cromática: do, re, mi, fa#, sol, sol#, la, si.

Materiales motivicos: la organización de roles de toda la orquesta podría resumirse en la relación que establecen las cuerdas. Uno de los roles consiste en pedales armónicos como puede apreciarse entre violines primeros y segundos. La viola por su parte dobla la melodía principal de la voz y el violonchelo crea un contrapunto complementario del *dux* del canon iniciado por la voz.

Figura 3: ejemplo, Poema 3.

4.4 Poema 4

Perro

¡Perro salvaje!

¡Perro remolino!

¡Perro poeta!

Compases: 97-137

Intención musical: para cada uno de los tres versos hay tres intenciones musicales separadas. Para *¡Perro salvaje!*, la intención consiste en crear una atmósfera tipo danza primitiva, abultada, tendiente al caos. En el caso de *¡Perro remolino!*, se intenta evocar un ambiente borrascoso a partir de trémolos y melodías espirales. Por último, *¡Perro poeta!*, es acompañado por una extraña fanfarria solemne por parte de metales y timbal, la cual suena premeditadamente desajustada, para conservar ese rasgo salvaje del poema.

Materiales armónicos/alturas: como puede observarse en el ejemplo, el cual es un plan general de la sección, la armonía es realizada por una superposición de quintas justas para evocar una sonoridad arcaica.

Poema 2: Perro.
Moderato

C. *f*
¡Pe-rro sal-va - je! ¡Pe-rro re-mo-li - no! ¡Pe-rro po - e - ta!

Pno. *f* *Danza primitiva*

Figura 4: ejemplo de diseño armónico, Poema 4.

Materiales motivicos: sobre el plan armónico anterior he compuesto la línea melódica, las cuales se distribuyen en tres centros tonales sucesivos: sol menor, mi menor y si menor.

4.5 Poema 5

Ileso

Yo

Era el hijo de la profundidad

Hasta que me sacaron

Ileso.

Compases: 138-166

Intención musical: proveer una textura orquestal dramática y épica que realce esa fuerza ceremonial y solemne que sugiere el poema.

Materiales armónicos/alturas: escala de fa# menor natural.

Materiales motivicos/textura: una textura tipo coral con carácter de *maestoso* da forma a la última sección de la pieza:

The image displays a musical score for Poema 5, featuring a vocal line and an orchestral arrangement. The vocal part (Can.) is written in a soprano clef and includes the lyrics: "Yo e - ra el hi - jo de la pro - fun - di - dad úlm". The orchestral parts include Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabajo (C.B.). The score is marked with dynamic levels such as *f*, *mf*, *p*, and *mp*, and includes various musical notations like slurs and accents. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Figura 5: ejemplo, Poema 5.

5. EJEMPLOS ORQUESTALES

La elección del formato orquestal estuvo determinada por los requisitos pedidos para el final de Orquestación I, el cual agrupa todas las familias instrumentales estudiadas, así:

Maderas: piccolo, flautas I y II, oboe I y II, corno inglés, clarinete en Bb I y II, clarinete bajo y fagot I y II.

Metales: corno en F I y II, trompetas en Bb I, II y III, trombón I y II, trombón bajo y tuba

Percusión: timbal

Solista cantante

Cuerdas: violín I, violín II, viola, chelo y contrabajo.

A continuación, presentaré dos ejemplos de texturas orquestales las cuales proponen un modo de visualización del score sin pentagramas ni barras de compases. Esto permite

concentrarse en la forma global en que se organizan las densidades y gestos sonoros de acuerdo a las imágenes suscitadas en el poema.

5.1. Ejemplo 1. Poema 1 – Amor (a partir del compás 21):

Maderas y metales interactúan entre sí a través de la iteración de esquemas triangulares, los cuales emulan las resonancias o ecos de los estridentes golpes producidos por las cuerdas. Mientras tanto, la percusión genera un ambiente de tensión rítmica constante, lo que permite un nivel de estabilidad en la escucha. Los triángulos recorren también los extremos agudos y graves con el fin de sugerir la idea de un oleaje de crestas y valles y así reforzar la imagen del *deseo sostenido y el amor al caer*.

The image displays a musical score for Poema 1, divided into four sections: Maderas (Woodwinds), Metales (Brass), Percusión (Percussion), and Cuerdas (Strings). The score is annotated with colored boxes and lines to highlight specific musical elements:

- Maderas:** The top section, enclosed in a red border, features several triangular annotations (red lines) that trace patterns across the staves, suggesting rhythmic or melodic motifs.
- Metales:** The middle section, enclosed in a blue border, also contains triangular annotations (blue lines) that mirror the patterns seen in the woodwinds section.
- Percusión:** The bottom section, enclosed in a pink border, shows a rhythmic pattern with a constant tension.
- Cuerdas:** The bottom section, enclosed in a green border, features a complex rhythmic pattern with a green diagonal line crossing through it, indicating a specific musical gesture.

Figura 6: ejemplo, visualización global del score, Poema 1.

5.2. Ejemplo 2. Poema 2 – Huyo (a partir del compás 62):

Este fragmento muestra una mixtura textural que oscila entre textura polifónica y homofónica producida por la relación entre la voz en primer plano, acompañada por un discreto fondo de cuerdas y maderas. Las líneas rojas punteadas indican que los materiales musicales de las dos familias instrumentales proceden de las figuras rítmico-melódicas de la voz, las cuales son elaboradas mediante procedimientos de canon que, por la estrecha distancia entre las entradas, evoca un *stretto*. Obsérvese dicha relación entre corno inglés, fagot, voz solista, viola y chelo. Al tiempo que se da esta polifonía, sucede, por otra parte, un adelgazamiento progresivo de la textura estática que venían desarrollando las cuerdas. Al estar tantas líneas instrumentales participando en el canon, se produce una textura brumosa que sirve como colchón para la voz, de allí que también pueda considerarse como una textura homofónica.

The image displays a musical score for 'Poema 2' starting from measure 62. The score is organized into two main sections: 'Maderas' (Woodwinds) and 'Cuerdas' (Strings). The 'Maderas' section includes parts for Flute, Clarinet, Bassoon, Horn, Trumpet, and Trombone. The 'Cuerdas' section includes parts for Violin I, Violin II, Viola, and Cello. A 'Voz solista' (Soloist Voice) part is also present. Red dashed lines and boxes highlight the canon between the woodwinds and the voice soloist, indicating that the woodwinds are playing a canon of the voice's melodic and rhythmic figures. Green boxes highlight the string parts, which are shown to be thinning out over time. The score is written in a standard musical notation with various clefs and time signatures.

Figura 7: ejemplo, visualización global del score, Poema 2.

6. VOZ AMPLIFICADA

Esta canción, al inscribirse en la frontera entre el mundo popular y académico, se nutre también de algunos aspectos técnicos de la canción de autor, tales como la amplificación de la voz. Esto permitirá que la intimidad del canto se preserve aún cuando la densidad del acompañamiento es tan grande.

7. CONCLUSIONES

Haberme decidido a conservar un espíritu fragmentario en la composición de esta pieza, trajo como efecto colateral la pérdida de temor frente al uso ecléctico y heterogéneo de diferentes procedimientos compositivos. Este hallazgo, más allá de si va a incorporarse en futuras composiciones o no, fue una oportunidad de hacer un recorrido verdaderamente práctico sobre diversos enfoques teóricos estudiados hasta ahora. Por último, fueron también muy patentes los efectos sobre la composición que tuvo el enfoque de *word-painting*, o dibujar musicalmente el sentido de los poemas. Esta antigua práctica que se remonta al comienzo del periodo barroco y que tiene alcances aún hasta el presente, me permitió confiar en mi intuición sobre la forma final de la pieza.

Juan Esteban Giraldo

EL HIJO DE LA PROFUNDIDAD

Canción expandida para voz amplificadora y orquesta sinfónica

(2020)

EL HIJO DE LA PROFUNDIDAD

Obra para voz amplificada y orquesta sinfónica

Compositor: Juan Esteban Giraldo

(2020)

INSTRUMENTACIÓN

Piccolo

Flauta I, II

Oboe I, II

Corno inglés

Clarinete en Bb I y II

Clarinete bajo

Fagot I y II

Corno en F I y II

Corno en F III y IV

Trompeta en Bb I y II

Trompeta en Bb III y IV

Trombón I y II

Trombón bajo

Tuba

Timbal

Cantante

Violín I

Violín II

Viola

Chelo

Contrabajo

NOTAS AL PROGRAMA

El hijo de la profundidad son cinco poemas cortos que fueron escritos en tiempos diferentes y sin una conexión evidente entre sí. Es un viaje intimista a las profundidades del sueño magnificado por la presencia de la orquesta. La orquestación al prestar un hilo común de tiempo a través de ellos, estimula la consecución del objetivo final de esta composición: incentivar, por medio de ésta, una suerte de asociación libre musical para el encuentro con emociones desconocidas.

EL HIJO DE LA PROFUNDIDAD

Canción expandida para voz amplificada y orquesta sinfónica

Juan Esteban Giraldo (2020)

Larghetto $\text{♩} = 55$ *vertiginoso*

Amor
El deseo sostenido
el amor al caer

accel. -----

Piccolo

Flauta I
II

Oboe I
II

Corno inglés

Clarinete en Bb I
II

Clarinete bajo

Fagot I
II

Corno en Fa I
II

Corno en Fa III
IV

Trompeta en B♭ I
II

Trompeta en B♭ III

Trombón I
II

Trombón bajo

Tuba

Timbal

Cantante
8
El de - se - o sos - te - ni - do El a - mor al ca - er

Violín I

Violín II

Viola

Chelo

Contrabajo

Marcia moderato $\text{♩} = 85$

A

Picc. *p* *cresc.* *mp*
 Fl. I II *p* *cresc.* *mp* *f*
 Ob. I II *p* *cresc.* *mp* *f*
 C. Ing. *p* *cresc.* *mp* *f*
 Cl. Bb. I II *p* *cresc.* *mp*
 Cl. B. *pp* *p* *cresc.* *mp*
 Fg. I II *p* *cresc.* *mp*
 Corn. Fa I II *f*
 Corn. Fa III IV *f*
 Tpt. Bb. I II *f*
 B-Tpt. *f*
 Tbn. I II *f*
 Tbn. B. *f*
 Tuba *f*
 Timb. *f*
 Can. *p* *mp* *f*
 Uhm El de-se-o sos-te-ni-do el a-mor al ca-er
 Vln. I *div.* *f* *p*
 Vln. II *div.* *f* *p*
 Vla. *div.* *ff* *ff*
 Vc. *ff* *ff*
 C.B. *ff*

This page contains a musical score for measures 17 through 24. The instruments listed on the left are Piccolo (Picc.), Flute I and II (Fl. I II), Oboe I and II (Ob. I II), Clarinet in G (C. Ing.), Clarinet in Bb I and II (Cl. Bb. I II), Clarinet in B (Cl. B.), Bassoon I and II (Fg. I II), Corn in F I and II (Corn. Fa I II), Corn in F III and IV (Corn. Fa III IV), Trumpet in Bb I and II (Tpt. Bb. I II), Bass Trumpet (B- Tpt.), Trombone I and II (Tbn. I II), Trombone Bass (Tbn. B.), Tuba, Timpani (Timb.), and Vocal Soloist (Can.).

The score includes various musical notations such as dynamics (mp, f, p, sf, pp, mf, ff), articulation (accents, slurs), and performance instructions (pizzicato, arco, diviso). The vocal line is marked "Improvisación vocal" and features a dashed line indicating improvisation. The string section includes detailed bowing and playing techniques like pizzicato and arco.

4

25 *rit.* ----- *Larghetto* ♩=55

Picc. *mf* *pp* *p* *pp*

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

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

Ob. I *mf* *pp* *p* *pp*

Ob. II *mf* *pp* *p* *pp*

C. Ing. *mp* *pp* *p* *pp*

Cl. Bb. I *p* *pp* *p* *pp*

Cl. Bb. II *p* *pp* *p* *pp*

Cl. B. *p* *pp* *p* *pp*

Fg. I *p* *pp*

Fg. II *p* *pp*

Corn. Fa I *mp* *p*

Corn. Fa II *mp* *p*

Corn. Fa III *mp* *p*

Corn. Fa IV *mp* *p*

Tpt. Bb. I *mp* *p*

Tpt. Bb. II *mp* *p*

B. Tpt. *mp* *p*

Tbn. I *mp* *p*

Tbn. II *mp* *p*

Tbn. B. *mp* *p*

Tuba *mp* *p*

Timb. *f* *p* *ppp*

Can. *ppp*

Vln. I *> p* *ppp*

Vln. II *> p* *ppp*

Vla. *> p* *ppp* *div.*

Vc. *pp* *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*

C.B. *pp* *mf*

B

Marcia moderato $\text{♩} = 85$

Sí
Cuando me dijo que si
las plantas se iluminaron
de luciérnagas y diamantes

Picc.

Fl. I
II

Ob. I
II

C. Ing.

Cl. Bb. I
II

Cl. B.

Fg. I
II

Corn. Fa I
II

Corn. Fa III
IV

Tpt. Bb. I
II

B♭ Tpt.

Tbn. I
II

Tbn. B.

Tuba

Timb.

Can.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

C.B.

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

Cuan - do me di - jo que si las plan - tas se i - lu - mi -

This musical score page includes the following parts and dynamics:

- Picc.**: *mp*, *f*, *p*
- Fl. I II**: *p*, *mp*, *f*
- Ob. I II**: *mp*, *f*
- C. Ing.**: (no dynamics)
- Cl. Bb. I II**: *p*, *pp*
- Cl. B.**: (no dynamics)
- Fg. I II**: (no dynamics)
- Corn. Fa I II**: *mf*, *f*
- Corn. Fa III IV**: *mf*, *f*
- Tpt. Bb. I II**: (no dynamics)
- B♭-Tpt.**: (no dynamics)
- Tbn. I II**: (no dynamics)
- Tbn. B.**: (no dynamics)
- Tuba**: (no dynamics)
- Timb.**: (no dynamics)
- Can.**: *p*
na - ron de lu - cifer - na - gas y dia - man - tes
- Vln. I**: *p*, *f*, *pp*
- Vln. II**: *p*, *f*, *pp*, *p*
- Vla.**: *p*, *f*
- Vc.**: *p*, *f*
- C.B.**: *p*

This page contains the musical score for measures 49 through 54. The instruments are arranged as follows:

- Woodwinds:** Piccolo (Picc.), Flute I and II (Fl. I, II), Oboe I and II (Ob. I, II), Clarinet in G (C. Ing.), Clarinet in Bb I and II (Cl. Bb. I, II), Clarinet in B (Cl. B.), Bassoon I and II (Fg. I, II).
- Brass:** Cornet in F I and II (Corn. Fa I, II), Cornet in F III and IV (Corn. Fa III, IV), Trumpet in Bb I and II (Tpt. Bb. I, II), Trombone in Bb (B- Tpt.), Trombone I and II (Tbn. I, II), Trombone in B (Tbn. B.), Tuba.
- Timpani:** Timb.
- Strings:** Cello (Can.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Contrabass (C.B.).

Measure 49 is marked with a rehearsal symbol. Dynamics include *pp*, *p*, *ppp*, *mf*, and *pp*. Performance instructions include *unis.* (unison) and *ppp* (pianissimo). The score features complex textures with overlapping lines and sustained notes.

8

C

Marcia moderato $\text{♩} = 55$

Huyo

Huyo para que me persigas

me gusta estar contigo

sólo cuando huyo.

56 Picc.

Fl. I II

Ob. I II *ppp*

C. Ing.

Cl. Bb. I II *ppp*

Cl. B. *ppp*

Fg. I II *ppp*

56 Corn. Fa I II

56 Corn. Fa III IV

Tpt. Bb. I II

B^b Tpt.

Tbn. I II

Tbn. B.

Tuba

56 Timb.

56 Can.

56 Vln. I *pppp*

Vln. II *pppp*

Vla. *pppp*

Vc. *mp*

C.B. *p*

65

Picc.

Fl. I
II

Ob. I
II

C. Ing.

Cl. Bb. I
II

Cl. B.

Fg. I
II

65

Com. Fa I
II

Com. Fa III
IV

Tpt. Bb. I
II

B \flat Tpt.

Tbn. I
II

Tbn. B.

Tuba

65

Timb.

65

Can.

Hu - yo pa - ra que me per - si - gas me gus - ta - es - tar con - ti - go só - lo cuan - do hu - yo

65

Vln. I

Vln. II

Vla.
unis.
mp

Vc.

C.B.

mp

mp

10

71

Picc.

Fl. I
II
mp

Ob. I
II
p

C. Ing.

Cl. Bb. I
II
p

Cl. B.

Fg. I
II

Corn. Fa I
II

Corn. Fa III
IV

Tpt. Bb. I
II

B^b Tpt.

Tbn. I
II

Tbn. B.

Tuba

71

Can.

Hu - yo pa - ra que me per - si - gas me gus - ta es - tar con - ti - go só - lo cuan - do hu - yo

71

Vln. I

Vln. II
mf
unis.

Vla.
mp

Vc.

C.B.

D

accel.

77

Picc.

Fl. I
II

Ob. I
II

C. Ing.

Cl. Bb. I
II

Cl. B.

Fg. I
II

Corn. Fa I
II

Corn. Fa III
IV

Tpt. Bb. I
II

B♭ Tpt.

Tbn. I
II

Tbn. B.

Tuba

Timb.

Can.
só - lo cuan - do hu - yo

Vln. I
mf cresc. unis.
cresc. *f cresc.*

Vln. II
cresc. *cresc.* *f cresc.*

Vla.
cresc. *cresc.* *f cresc.*

Vc.
cresc. *cresc.* *f cresc.*

C.B.
cresc. *cresc.* *f cresc.*

12

Andante $\text{♩} = 75$

84

Picc. *accel.*

Fl. I II *f*

Ob. I II *f*

C. Ing.

Cl. Bb. I II

Cl. B.

Fg. I II

Corn. Fa I II

Corn. Fa III IV

Tpt. Bb. I II

B♭ Tpt.

Tbn. I II

Tbn. B.

Tuba

Timb.

Can.

Vln. I *ff*

Vln. II *ff*

Vla. *ff*

Vc. *ff*

C.B. *ff*

Allegretto $\text{♩} = 102$

87 Picc. *mf*

87 Fl. I *mf*

87 Fl. II *mf*

87 Ob. I *f*

87 Ob. II *f*

87 C. Ing. *f*

87 Cl. Bb. I *f*

87 Cl. Bb. II *f*

87 Cl. B. *f*

87 Fg. I *f*

87 Fg. II *f*

87 Corn. Fa I

87 Corn. Fa II

87 Corn. Fa III

87 Corn. Fa IV

87 Tpt. Bb. I

87 Tpt. Bb. II

87 B \flat Tpt.

87 Tbn. I

87 Tbn. II

87 Tbn. B.

87 Tuba

87 Timb.

87 Can.

87 Vln. I

87 Vln. II

87 Vla.

87 Vc.

87 C.B.

E

90 Picc. *90*

Fl. I II

Ob. I II

C. Ing.

Cl. Bb. I II

Cl. B.

Fg. I II *dim.*

Corn. Fa I II

Corn. Fa III IV

Tpt. Bb. I II *dim.*

B. Tpt. *dim.*

Tbn. I II *dim.*

Tbn. B. *dim.*

Tuba

Timb. *90* *dim.*

Can.

Vln. I *90* *dim.* *pp* *div.*

Vln. II *dim.* *pp* *div.*

Vla. *dim.* *pp* *div.*

Vc. *pp* *div.*

C.B. *dim.* *pp*

This musical score page, numbered 61 and 15, contains the following instruments and parts:

- Woodwinds:** Piccolo (Picc.), Flute I and II (Fl. I II), Oboe I and II (Ob. I II), Cor Anglais (C. Ing.), Clarinet in Bb I and II (Cl. Bb. I II), Clarinet in Bb (Cl. B.), Bassoon I and II (Fg. I II).
- Brass:** Cornets in F I and II (Corn. Fa I II), Cornets in F III and IV (Corn. Fa III IV), Trumpet in Bb I and II (Tpt. Bb. I II), Trombone in Bb (B^b Tpt.), Trombone I and II (Tbn. I II), Trombone in Bb (Tbn. B.), Tuba.
- Other:** Timpani (Timb.), Cymbals (Can.).
- Strings:** Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Contrabass (C.B.).

The score is divided into three measures. The woodwinds and strings play melodic and harmonic lines, while the brass and percussion provide rhythmic support. Dynamics such as *pp* (pianissimo) and *p* (piano) are indicated throughout. The woodwinds and strings have long notes with slurs, while the brass and percussion have more rhythmic patterns. The strings play a steady accompaniment of eighth notes.

16

F
Allegro ♩=112

Perro
 ¡Perro salvaje!
 ¡Perro remolino!
 ¡Perro poeta!

96

Picc. *p*

Fl. I
 II *mp*

Ob. I
 II *p* *mp*

C. Ing. *p*

Cl. Bb. I
 II *mp*

Cl. B. *mp*

Fg. I
 II *mp*

Corn. Fa I
 II *f*

Corn. Fa III
 IV *f*

Tpt. Bb. I
 II *f*

B^b Tpt. *f*

Tbn. I
 II *f*

Tbn. B. *f*

Tuba *f*

Timb. *f*

Can. *f*

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

C.B. *f*

This page of a musical score, numbered 63 and 17, features a variety of instruments and a vocal soloist. The score is divided into two systems. The first system includes Piccolo (Picc.), Flute I and II (Fl. I II), Oboe I and II (Ob. I II), Clarinet in G (C. Ing.), Clarinet in Bb I and II (Cl. Bb. I II), Clarinet in B (Cl. B.), and Euphonium I and II (Eg. I II). The second system includes Cornets in F I and II (Corn. Fa I II), Cornets in F III and IV (Corn. Fa III IV), Trumpet in Bb I and II (Tpt. Bb. I II), Bass Trumpet (B^b Tpt.), Trombone I and II (Tbn. I II), Trombone B (Tbn. B.), Tuba, Timpani (Timb.), and a Cantor (Can.). The vocal line for the Cantor includes the lyrics: "¡Pe - rro sal - va - je!". The score is marked with a rehearsal cue of 100 at the beginning of each system. Dynamics include *mp* (mezzo-piano), *f* (forte), and *sf* (sforzando). The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs, particularly in the woodwind and percussion parts.

G

Picc. Fl. I II Ob. I II C. Ing. Cl. Bb. I II Cl. B. Fg. I II

Corn. Fa I II Corn. Fa III IV Tpt. Bb. I II B♭ Tpt. Tbn. I II Tbn. B. Tuba

Timb. *ff*

Can. *ff*
iPe - rro sal - va - je!

Vln. I Vln. II Vla. Vc. C.B.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 104 to 107. It features a large orchestral ensemble and a choir. The woodwind section includes Piccolo, Flutes I and II, Oboes I and II, Clarinet in G, Clarinets in Bb I and II, Clarinet in B, Bassoon I and II, and Contrabassoon. The brass section consists of Cornets in F I and II, Cornets in F III and IV, Trumpets in Bb I and II, Bb Trumpet, Trombones I and II, Trombone B, and Tuba. The percussion section includes Timpani. The string section includes Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. A choir part is also present, with lyrics in Spanish: 'iPe - rro sal - va - je!'. The score is marked with a 'G' rehearsal mark at the beginning and a 'ff' (fortissimo) dynamic marking for the choir and timpani. The music is in a 3/4 time signature and features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs.

Musical score for orchestra and strings, measures 108-110. The score includes parts for Piccolo, Flutes I and II, Oboes I and II, Clarinet in G, Clarinets in Bb I and II, Clarinet in B, Bassoon I and II, Corns in F I and II, Corns in F III and IV, Trumpets in Bb I and II, Trombones I and II, Tuba, Timpani, Cymbals, Violins I and II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and triplets, and dynamic markings such as *mf* and *ff*. The woodwinds and strings play intricate patterns, while the brass instruments provide a steady accompaniment.

Musical score for orchestra and vocal soloist, page 20. The score includes parts for Piccolo, Flute I and II, Oboe I and II, Clarinet in G (C. Ing.), Clarinet in Bb I and II, Clarinet in B, Bassoon I and II, Bassoon in B, Trombone I and II, Trombone in B, Tuba, Timpani, Cello, and Double Bass. The vocal soloist part (Can.) includes the lyrics: ¡Pe - rro re - mo - li. The score features various dynamics such as *mf*, *p*, *f*, and *ff*, and includes performance markings like *div.* for the strings. The woodwinds and strings play complex rhythmic patterns, while the brass instruments provide harmonic support. The vocal soloist enters in the final measure of the page.

Musical score for orchestra and vocal soloist, measures 115-120. The score includes parts for Piccolo, Flutes I and II, Oboes I and II, Clarinet in G, Clarinet in Bb I and II, Bass Clarinet, Bassoon I and II, Cor Anglais I and II, Cor Anglais III and IV, Trumpets in Bb I and II, Trombones I and II, Tuba, Timpani, and Cello. A vocal soloist part (Can.) is also present with lyrics: "no! iPe - rro re - mo -". Dynamics include *pp*, *f*, and *mp*. The score features complex rhythmic patterns and dynamic markings.

Musical score for orchestra and voice, measures 120-124. The score includes parts for Piccolo, Flutes I and II, Oboes I and II, Clarinet in G, Clarinets in Bb I and II, Bassoon I and II, Cor Anglais, Cornets in F I and II, Cornets in F III and IV, Trumpets in Bb I and II, Trombones in Bb, Trombones I and II, Tuba, Timpani, Cello, Double Bass, Violins I and II, Viola, and Voice. The voice part has lyrics: "li - not". The score features various musical notations including rests, dynamics (f), and articulation marks.

130

Picc.

Fl. I
II

Ob. I
II

C. Ing.

Cl. Bb. I
II

Cl. B.

Fg. I
II

Corn. Fa I
II

Corn. Fa III
IV

Tpt. Bb. I
II

B♭-Tpt.

Tbn. I
II

Tbn. B.

Tuba

Timb.

Can.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

C. B.

mf

mp

pp

ta

¡Pe - rro po - e - ta

pp

I

Lento $\text{♩} = 42$

El hijo de la profundidad

Yo,
era el hijo de la profundidad
hasta que me sacaron ileso

The musical score is arranged in systems. The first system includes Piccolo, Flutes I and II, Oboes I and II, Clarinet in G major, Clarinet Bass I and II, Clarinet Bass, Bassoon I and II, and Contrabass. The second system includes Cornets in F major I and II, Cornets in F major III and IV, Trumpets in B-flat I and II, Trombones I and II, Trombone Bass, and Tuba. The third system includes Timpani, Cello, Violin I, Violin II, Viola, and Double Bass. Dynamics include *p*, *pp*, *mf*, *f*, *mp*, and *div.* (divisi). The lyrics are: Yo e - ra el hi - jo de la pro - fun - di - dad uhm

J

144

Picc. *mp*

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

Ob. I II *p* *mp* *p*

C. Ing. *mp* *p*

Cl. Bb. I II *p* *mp* *p*

Cl. B. *mp* *p*

Fg. I II *mp*

Corn. Fa I II *f*

Corn. Fa III IV *f*

Tpt. Bb. I II

B. Tpt. *p*

Tbn. I II *p*

Tbn. B. *p* *f* *p* *f*

Tuba *p* *f* *p* *f*

Timb. *f*

Can. *mf* *mp* *f* *mf*
 has - ta que me sa - ca - ron i - le - so Yo e - ra el hi - jo

Vln. I *f* *un.* *ff*

Vln. II *f* *p* *mf* *un.* *ff*

Vla. *f* *p* *ff*

Vc. *f* *un.* *p* *ff*

C.B. *f* *p* *ff*

157

Picc.

Fl. I
II

Ob. I
II

C. Ing.

Cl. Bb. I
II

Cl. B.

Fg. I
II

Corn. Fa I
II

Corn. Fa III
IV

Tpt. Bb. I
II

B♭ Tpt.

Tbn. I
II

Tbn. B.

Tuba

157

Timb.

157

Can.

uhm uhm

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

C.B.

<mf> *f* *p* *pp*

<mf> *mp* *p* *pp*

<mf> *mp* *p* *pp*

p *mp* *p* *pp*

p

mf

<mf> *p* *pp*

<mf> *p*

<mf> *p*

<mf> *p*

rit. -----

162 Picc.

Fl. I II

Ob. I II

C. Ing.

Cl. Bb. I II

Cl. B.

Fg. I II

162 Corn. Fa I II

Corn. Fa III IV

Tpt. Bb. I II

B \flat Tpt.

Tbn. I II

Tbn. B.

Tuba

162 Timb.

162 Can.

162 Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

C.B.

ppp

ppp

ppp

ppp

ppp

CAPÍTULO 3: SINCRETISMOS (2021 – I)

1. FICHA TÉCNICA

Título de la obra: Sincretismos

Fecha de composición y semestre: 2021 I (marzo) – VII Semestre

Asignaturas y docentes: Seminario de Composición IV Juan David Osorio - Composición VII Johann Hasler

Designación en el portafolio: instrumento armónico – piano

Duración aproximada: 14'22"

Movimientos: 3

2. INTRODUCCIÓN

Esta pieza para piano en tres movimientos fue el resultado del trabajo conjunto entre las asignaturas Composición VII y Seminario de composición IV dirigidas correspondientemente, por los maestros Johann Hasler y Juan David Osorio. El tema central del seminario fue la aproximación analítica y creativa a los estilos musicales del siglo XX, principalmente, impresionismo, primitivismo y neoclasicismo. De éstos, distinguimos sus aspectos específicos divididos en altura, ritmo, armonía, textura y poética. Como producto de este análisis, surgieron una serie de composiciones en las que se trabajaron libremente algunas de sus técnicas y principios.

Durante este proceso, recordé que la noción de estilo en las artes es motivo de debate. Creo conveniente mencionar algunos puntos claves de la discusión antes de avanzar,

serviéndome del artículo de Georg Simmel (1858-1918) titulado, justamente, *El problema del estilo* (1998). Para el autor, el asunto fundamental es que algo de la singularidad tenga que ser resignado bajo leyes generales. En este sentido, a la obra se le sustrae “su absoluta autonomía, ya que comparte con otras su naturaleza o una parte de su configuración y con ello hace referencia a una raíz común” (Simmel, 1998, p. 320). Así pues, el reto radica en encontrar dónde difiere la propia expresión musical de lo ya escrito, a fin de que no se parezca a una reproducción vacía de espíritu. Esto nos enfrenta ante la pregunta de dónde está esa particularidad en el decir.

En este sentido, en la asignatura de composición tomé esta problemática como punto de partida para elaborar algunas inquietudes personales. Entre ellas, mi creciente interés por la macroforma, expresada en este punto como la necesidad de generar una pieza para piano multitimbrada que integrara los tres estilos (impresionismo, primitivismo, neoclasicismo) a partir de esta pregunta: ¿cómo expresar musicalmente las marcas que deja en el pensamiento habitar, durante años, dos lugares disímiles y contrarios como lo son ser organista de una catedral y ser cantante de una banda de rock? Imaginé que, en el diseño de tres movimientos, podría explorar esta dicotomía apolínea/dionisiaca y procurar, a su vez, un tercer momento de síntesis.

Esta pieza se sitúa en un punto especial, pues produce un corte en el proyecto de *Canciones expandidas* al dejar una reflexión sobre la canción más allá de las palabras, ya que aquí también continúa esa búsqueda de contarse a sí mismo, de darse un lugar y reafirmarse en una poética personal, sólo que esta vez, a través de la música.

3. ANÁLISIS

Caracterización inicial

La pieza se divide en tres movimientos, así:

El I movimiento, se enfoca en el estilo impresionista y allí trabajo pianísticamente las impresiones mentales y sensitivas que me provoca pertenecer a estos mundos distantes, a través del desarrollo de dos gestos sonoros (motivos) los cuales simbolizan, entre la bruma, las campanas de la catedral y una banda de rock a lo lejos. Los dos siguientes movimientos exploran, cada uno, un amplio desarrollo de estos dos motivos: el II se enfoca en el primitivismo y explora la fuerza del rock; el III, explora sentimientos asociados a la música de órgano a partir del neoclasicismo.

3.1. Primer movimiento

Insumos teóricos del estilo

Los materiales germinales surgen a partir de algunas premisas estilísticas del movimiento impresionista, estas son, uso de modos antiguos, cromatismos libres, uso de pedales armónicos, frases irregulares, ritmos sincopados, hemiolas y polirritmos, por mencionar algunos. Nos detendremos en el uso de modos antiguos debido a su aplicación en esta pieza y tomaremos el capítulo 2 *Materiales de la escala*, del libro *Armonía del siglo XX* (1985) de Vincent Persichetti (1915-1987) como referencia.

Se prefieren las progresiones armónicas que dividan la octava de forma simétrica para así evitar círculos de cuartas y quintas, propias del sistema tonal. Las funciones de Tónica, Subdominante y Dominante que regulaban la disonancia son reemplazadas por otro sistema en el cual, la relación entre tensión y reposo está mediada por acordes primarios (los que contienen las notas de color del modo) y acordes secundarios (el resto de los grados). Comienzan, por otra parte, a ser usuales los acordes por cuartas y sus inversiones. Se establecen tres técnicas de modulación: intercambio modal, en donde se cambia de modo mientras permanece el mismo centro tonal; modulación modal, lugar donde cambia el centro

tonal mientras permanece el mismo modo y polimodalidad, en donde se cambia tanto el centro tonal y circulan simultáneamente uno o más modos (Persichetti, 1985, pp.29-41).

Tomando en cuenta estas consideraciones, el siguiente esquema presenta un análisis formal y armónico del primer movimiento:

	A	B	C	B`	A`
Sección:	A	B	C	B`	A`
Compases:	1-11	12-22	23-32	33-42	43-58
Centros tonales y modos:	Fa# dórico	Mi lidio (tensiones crómicas)	Do lidio	Sol# eólico	Fa# dórico
Procedimiento armónico:	Progresión de segundas descendentes I-VII-VI	Progresión de terceras ascendentes I-III-V-VII Intercambio modal sobre mi: lidio-jónico-dórico-eólico.	Progresiones basadas en colores primarios y secundarios: I-II-V-I (cc.24) II-III-VI-II (cc.27) VII-I-IV-VII (30)	Adelgazamiento de la densidad armónica, exploración de octavas y quintas paralelas	Reexposición armónica

Figura 1: esquema formal, I movimiento.

Simbolismo,¹ dimensiones rítmicas y repeticiones ocultas (23:32)

El recuerdo del Simbolismo vino a mí después de ver la hora en que me había sentado a componer: las 23:32h. Pensé que la idea delirante de interpretar esa hora como símbolo de una realidad oculta, bajo estas circunstancias, era aceptable. Como se ve, se trata de un palíndromo que se lee igual al derecho que al revés, cuyos pares extremos suman 5. La repetición oculta de esta cifra a lo largo de la pieza, así como su sumatoria, estructurará en buena medida las proporciones formales a pequeña y gran escala. Comprobemos esto observando que el movimiento se divide en cinco partes simétricas o palindrómicas

¹ El Simbolismo fue inicialmente un movimiento literario nacido en Francia aproximadamente en la década de 1880, el cual inspiró luego la pintura y la música. Propone la existencia de una realidad más allá de la observable a la cual accedemos a través de símbolos que señalan relaciones del mundo con realidades ocultas.

(ABCBA) y también que la sección C está delimitada entre los compases 23 y 32. Esta repetición puede verse así mismo en la microforma, como generadora de los ataques rítmicos, en los compases 1-3:

Moderato ♩ = 70

8^{va}

pp

pp saliendo lentamente de un sueño

8^{va}

p lejanas campanas de catedral

p

Figura 2: relación de ataques rítmicos y repeticiones ocultas (23-32).

La puesta en marcha de este mecanismo tarda 10 compases en regresar a su punto inicial de ataque, de allí que las secciones A y B duren cada una, esta misma cantidad de compases. Observemos una situación parecida respecto a la organización de ataques al comienzo de la sección C, esta vez introduciendo la sumatoria (5), la cual organiza la cantidad de corcheas que deben producirse antes de que se produzca el espejo rítmico de semicorcheas binarias-ternarias-binarias (2332) entre los compases 23-25. En este punto, son más evidentes las formaciones de ritmos retrogradables. Esta línea melódica que se repite a modo de ostinato, es orquestada con escalas descendentes y acordes arpegiados:

5

3 3 2

2 3 3 2

5

3 3 2

2 3 3 2

5

3 3 2

2 3 3 2

etc.

Figura 3: esquema rítmico basado en repeticiones ocultas (23-32).

delgado éxtasis religioso
a tempo rit. a tempo

8^{va} 8^{va} 8^{va}

pp p pp

Pno. pp p resonar armónico de campanas mp

Figura 4: realización de repeticiones ocultas (23-32).

Gestos musicales organizadores del II y III movimiento

II

(Motivo – Ámbito rock) cc.8,9.

mp irrumpe recuerdo nocturno de rock

Figura 5: gesto rock, I mov.

III

(Motivo – Ámbito catedral) cc.1,2.

Moderato ♩ = 70

pp

pp saliendo lentamente de un sueño

Piano

Figura 6: gesto catedral, I mov.

El tratamiento motivico y las lógicas de desarrollo de estos gestos se verán en los dos próximos apartados. Para terminar, vi oportuna la escritura a tres pentagramas debido al diseño de tres unidades gestuales que interactúan permanentemente entre sí:

Figura 7: ejemplo de escritura a tres sistemas para piano.

3.2. Segundo movimiento

Basado en el estilo primitivista, he tomado los siguientes rasgos: uso de politonalidad, recursos contrapuntísticos liberados de la tonalidad, brutalidad rítmica y polimetrías. Debido a su complejidad rítmica, se favorece un ritmo armónico lento para encontrar un balance en la repartición de dificultades. Comparte con el rock la fuerza rítmica, los bucles repetitivos (*riffs*) y una atmósfera arcaica. Este movimiento profundiza de manera más vívida las influencias del rock mediante el desarrollo del motivo principal propuesto en el primer movimiento que aludía justamente a este género. En este caso, su aparición se da invertida y con una mayor densidad.

Maestoso ♩=65
 ... Y sueños que no logran derrumbarse jamás

Figura 8: desarrollo del gesto - rock, II mov.

Textos de carácter: tanto en el primer movimiento como en el segundo, los textos de carácter son sugerentes, proclives a la sugestión para entregarle al pianista un estado

mental. En este caso particular, los textos de carácter aluden a canciones icónicas del rock, por ejemplo, *Dazed and confused* (1967) de Led Zeppelin incluida en su álbum homónimo.

Presto
♩=100
"Dazed and confused"
"¿Me ven? - ¡No!
¿Me entienden? - ¡No!
¿Me sienten? - ¡No!"
Pno.
60
ff sempre
loco

Esta cita proviene de una traducción al español de la canción *Ich Will* del álbum *Mutter* (2001) de Rammstein.

La sonoridad pianística es tan estridente en esta sección que vi conveniente estimular el pasaje con esta mención.

Figura 9: ejemplo de citas intertextuales, II mov.

En el siguiente ejemplo puede apreciarse diversos procesos compositivos: en color rojo, se indican las relaciones armónicas, las cuales establecen procesos de bitonalidad y modalidad a partir de una relación de tritono; en color verde, se señalan asuntos figurativos y rítmicos y en morado, un nivel retórico que establece procesos intertextuales, no sólo con otras canciones del repertorio rock, sino con la emulación propia de las resonancias de este género en el escenario.

A **Presto**
♩=100
"Dazed and confused"
División irregular del compás: 2-3-2-2
Alusión a canción de Led Zeppelin
Pno.
p
Lenguaje armónico por cuartas
8va
Se evoca el lenguaje de riff dentro del rock, acompañado con melodía.
Se quiere evocar con esta textura, las resonancias profundas en el escenario de la batería y el bajo, y, al mismo tiempo, su carácter dionisiaco.
Bitonalidad y Bimodalidad
M.D: ambiente tonal de Gm + C dórico
M.I: ambiente tonal de C#m.
Alto nivel de disonancia.
Relación de las armaduras por tritono.

Figura 10: análisis de diferentes procesos compositivos, II mov.

Aproximación formal al II movimiento

Este movimiento acude a una reducción de la forma simétrica del primer movimiento convirtiéndose globalmente en una forma ABA. La primera sección está dividida en subsecciones que evocan un ordenamiento tipo rondó, abab y termina con una subsección c de gran intensidad. El guiño a la forma rondó permite la itinerancia de *riffs* bajo la modalidad de acompañante de una melodía, así como su presentación sola. La sección B en cambio, plantea un retorno a la atmósfera del I movimiento y desarrolla el gesto motívico del rock, ahora desde un aspecto emocional dulce y tranquilo. El regreso de la letra A viene con variaciones de diversa índole: se invierten las relaciones politonales y se altera el orden de presentación de las subsecciones. A continuación, un esquema de la forma global de este movimiento:

Intro. **A** (a, b, a', b, c), **B** (a, b), **A'**(b, a, a', b, c) Codetta.

Introducción 1-11 (Se evoca gesto – ámbito rock)

A:

a. 12-18 (*riff* como acompañante de melodía grave).

b. 13-26 (*riff* solo, función: aumento de la tensión).

a'. 27-36 (variación de *riff* como acompañante de melodía grave).

b. 37-52 (*riff* solo, función: aumento de la tensión).

Sección impulso a c 53-59.

c. 60-74 (Sección climática: melodías en los extremos con un *riff* acompañante en el medio).

Codetta sección c (*riff* queda solo y baja la tensión).

Transición a parte B: 75-79.

B:

a. 80-94 (se desarrolla el motivo rock como algo apolíneo, desde otra esfera emocional).

b. 95- 109 (evoca la sección C del I movimiento).

Retransición a tema A, 110-117

A`:

b. 118 – 125 (*riff* solo, función: aumento de la tensión).

a. 126- 132 (*riff* como acompañante de melodía grave).

a`. 133-142 (variación de *riff* como acompañante de melodía grave).

b. 143-158 (*riff* solo, función: aumento de la tensión).

sección impulso a c 159-165

c. 166-180 (Sección climática: melodías en los extremos con *riff* acompañante).

Codetta con materiales de b 181 – 184.

3.3. Tercer movimiento.

Fuente del material: El III movimiento extrae el motivo inicial del I movimiento el cual representa el universo sonoro de la música de catedral.

Figura 11: señalización de notas del C.F.

Figura 12: melodía derivada del C.F.

Tratamiento del material: Como un homenaje a los procedimientos bachianos y en general, del periodo barroco, proyecté este motivo como *Cantus Firmus*.

Técnica de desarrollo: El C.F. pasa por diversas técnicas de desarrollo melódico:

disminuciones, aumentaciones, inversiones, retrogradaciones, fragmentaciones. De esta

manera, no existe una sola nota en el movimiento que esté por fuera de esa lógica de desarrollo.

Obra analizada: BWV 659 Nun komm, der heiden heiland. Abstracción de los procesos usados por J.S. Bach (1685-1750)

En este estremecedor preludio coral, sus técnicas de conducción del canon, su forma de realizar secuencias, la manera en la que florea el *cantus firmus* y da dirección a sus melodías, inspiró el diseño de procesos similares en este tercer movimiento. Se presentará un esquema de análisis de los primeros 7 compases y se pondrá en en relación a la partitura:

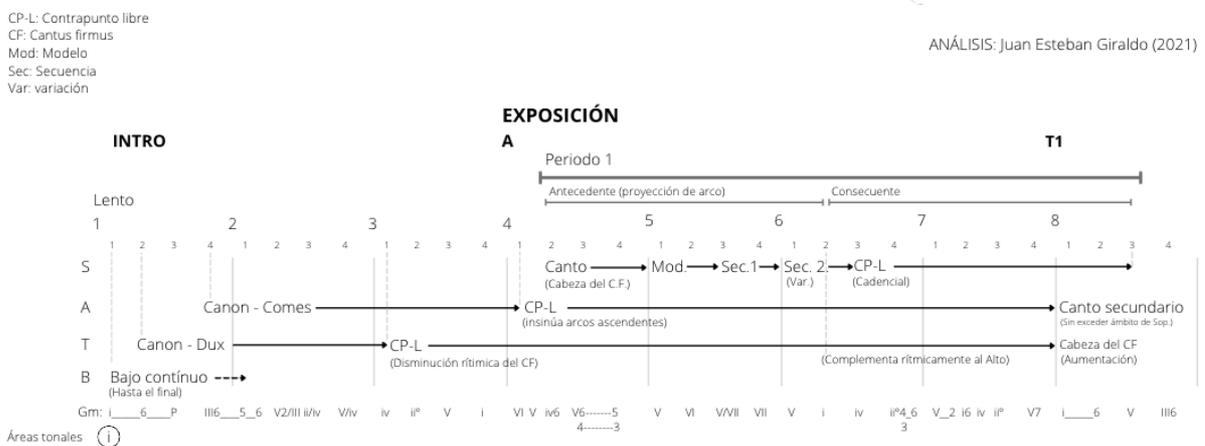


Figura 13: análisis de los primeros 8 compases del coral BWV 659 de J.S. Bach.

**Chorale Prelude
 Nun komm' der Heiden Heiland**



Figura 14: fragmento de Nun komm' der Heiden Heiland BWV 659 (1708—17).

Otras obras evocadas de J.S. Bach:

Adagio del Concierto en re menor BWV 974

Quise capturar de este adagio el motivo rítmico insistente de corcheas para generar un ambiente estático, que en comparación con el movimiento anterior, llene la música de profunda calma.

Chacona, Partita No.2, BWV 1004: siendo la sección más extensa de la partita, inspiró la forma de la obra así como su carácter: aire solemne, *tempo* lento, compás ternario, construcción sobre un bajo continuo o esqueleto armónico que se repite cada determinado número de compases y períodos regulares.

Fratres (1977) de Arvo Pärt (1935 -): esta obra fue una compañera constante en la composición del movimiento. Fue el referente que me ayudó a comprender por qué era una decisión acertada que fuera pandiatónica y no, como sería de esperar, una construcción tonal de alta complejidad tal como suele suceder en Bach. Por otra parte, el movimiento tiene una complejidad contrapuntística notable, por lo cual, el aspecto pandiatónico equilibra, da un balance a las dificultades propuestas para cada línea melódica.

Aproximación formal al III movimiento

Este movimiento de carácter conclusivo no acude a las simetrías formales de los movimientos anteriores sino a su forma contraria, es decir, que presenta un transcurrir incesante de variaciones. Esta idea de no retorno está acompañada de algunas ideas que matizan la llegada de una novedad permanente: un ostinato rítmico y una estructura armónica pandiatónica. Su forma puede segmentarse en 8 secciones: a, b, c, d, e, f, g, h. Aquí, se relacionan con su número de compás.

a. cc.1-7,

b. cc. 8-14

- c. cc. 15-20
- d. cc. 21-27
- e. cc. 28-36 (parte central, rica en secuencias)
- f. cc. 37-42
- g. cc. 43-54 (sección 1 del final, secuencias hacia punto culminante ascendente).
- h. cc. 55-64 (sección 2 del final, secuencias descendentes hacia final.)

3.4. Aproximación a la macroforma de los tres movimientos

En este punto nos preocupamos por determinar cuáles son aquellos elementos que atraviesan los tres movimientos y que ayudan a tejer una narrativa global. Como vimos, el primer movimiento tiene la semilla de los otros dos y se presentarán como polaridades. También, la macroforma puede ser expresada en los trayectos que aluden a dimensiones climáticas, míticas, de elementos naturales, afectivas, armónicas y ontológicas:

I Movimiento	II Movimiento	III Movimiento
Congelado	Hirviendo	Tibio
Apolíneo	Dionisiaco	Temperado
Agua	Fuego	Aire
Nostalgia	Ira	Calma
Consonancia disonante	Disonancia	Consonancia
Incorpóreo	Inestable	Estable

Lo que desea resaltarse con estos trayectos, es que cada línea presenta puntos extremos que luego intentan ser reconciliados, en otras palabras, observamos diversas caras de la secuencia tesis-antítesis-síntesis.

4. CONCLUSIONES

Durante el proceso de composición de esta pieza habité diversas preguntas: ¿qué es lo que me ata a estos dos mundos?, ¿por qué he podido disfrutarlos sin prejuicios?, ¿cómo expresar musicalmente el deseo de que, en un espacio imaginario, coexistan como una sola música? Estas preguntas también me ayudaron a desmarcarme de los reclamos que desde uno y otro lugar se me hacen justamente por mantenerme en estas dos esferas. Componer esta pieza fue un esfuerzo por reubicarme respecto a esta dualidad. Allí se dio el intento de integrar ambas posturas como material mismo de composición bajo una actitud de aceptación de ambas tendencias. En suma, fue una forma de recomponer algo de la propia vida.

Insinuaba, al principio, que esta pieza abre la pregunta por la expresión de una poética más allá de las palabras y de su campo de significado mediante la exploración exclusiva de la música como puro poder significante. También, al iniciar, comentaba mi creciente interés en la macroforma. Creo que ambos aspectos son solidarios entre sí en cuanto he ido descubriendo cómo la música instrumental engendra proyecciones temporales inusitadamente extensas, llenas de posibles desarrollos y siempre rodeada de un hálito polisémico y liberador. No obstante, si observamos detenidamente, el paradigma de composición entre canciones expandidas y esta pieza es el mismo, en tanto sigue siendo autorreferencial. Vale la pena preguntarse entonces, ¿una vez nos hemos auto-narrado hasta la saciedad, no será momento de darle un giro a este paradigma y preguntarnos por la composición musical a partir del lazo social? Entonces, un enfoque compositivo que comenzó desde la autoafirmación y ahora gira hacia el otro, será el asunto central de mi próxima pieza.

Juan Esteban Giraldo

SINCRETISMOS

Para piano en tres movimientos

(2021)

I

Moderato ♩ = 70

Piano

8^{va}-----, 8^{va}-----,

pp *pp* saliendo lentamente de un sueño

p lejanas campanas de catedral

pp

rit. a tempo

pp *pp*

mp irrumpe recuerdo nocturno de rock

5 5

And.

2

solo un pequeño disgusto

rit. *a tempo*

Pno.

10 *pp* *mf*

14 *f* *mf*

regresando a la calma

17 *sempre p* *p* *mf*

Red.

Detailed description of the musical score: The score is for piano and consists of three systems of music. The first system (measures 10-13) begins with a piano (pp) dynamic and a ritardando (rit.) instruction. The tempo then returns to a tempo (a tempo). The second system (measures 14-16) features a forte (f) dynamic in the right hand and a mezzo-forte (mf) dynamic in the left hand. The third system (measures 17-19) is marked 'sempre p' (always piano) and includes dynamic markings of piano (p) and mezzo-forte (mf). The piece ends with a 'Red.' (Redonda) symbol.

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

mp *p* *mf* *p*

Pno.

delgado éxtasis religioso
a tempo *rit.* *a tempo*

pp *p* *pp* *pp* *p* *mp*

8va *8va*

3 *3* *3* *3* *3* *3*

pp *p* *mp*

resonar armónico de campanas

Pno.

rit. *a tempo*

pp *p* *pp* *pp* *p* *mp*

3 *3* *3* *3* *3* *3*

pp *p* *mp*

Pno.

4

29

rit. *a tempo*

Pno.

32

Pno.

35

Pno.

38

mp

p

Pno.

42

rit.

a tempo

pp

sempre pp

Pno.

46

Pno.

6

50

Pno.

p *mp* *pp*

mp *p* *mp* *p*

como una gran banda de rock a lo lejos

54

Pno.

pp *perdiéndose*

Filosofar con un martillo

II

Maestoso ♩=65

... Y sueños que no logran derrumbarse jamás

Piano

f

Lea.

Pno.

p

Presto ♩=100

"Dazed and confused"

p

Lea.

Lea.

Lea.

Lea.

8

II

Pno.

13

(8^{va})

Pno.

16

(8^{va})

Pno.

18

6/8

7/16

pp

(8^{va})

Pno.

21

pp cresc.

(8^{va})

II

24

Pno.

cresc.

(8^{va})

Detailed description: This system contains measures 24, 25, and 26. The music is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 3/8 time signature. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand plays a steady accompaniment of eighth notes. A dynamic marking of *cresc.* is placed between measures 25 and 26. A dashed line labeled (8^{va}) spans the bottom of the system.

27

Pno.

f

loco

Detailed description: This system contains measures 27, 28, and 29. The music is in a key with three sharps and a 3/8 time signature. The right hand has a melodic line with slurs and accents, and a dynamic marking of *f*. The left hand features a complex rhythmic pattern of eighth notes, with a *loco* marking under the first measure. Slurs and accents are used throughout the piece.

30

Pno.

Detailed description: This system contains measures 30, 31, and 32. The music is in a key with three sharps and a 3/8 time signature. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand features a complex rhythmic pattern of eighth notes. Slurs and accents are used throughout the piece.

33

Pno.

p subito

Detailed description: This system contains measures 33, 34, and 35. The music is in a key with three sharps and a 3/8 time signature. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand features a complex rhythmic pattern of eighth notes. A dynamic marking of *p subito* is placed at the end of measure 35. Slurs and accents are used throughout the piece.

10

II

36

Pno.

pp

8^{va}

39

Pno.

p

(8^{va})

42

Pno.

(8^{va})

45

Pno.

mf cresc.

(8^{va})

II

11

48

Pno.

cresc.

f

(8^{va})

51

Pno.

(8^{va})

54

Pno.

f cresc.

(8^{va})

57

Pno.

cresc.

(8^{va})

Leg.

12

II

"¿Me ven? - ¡No!
 ¿Me entienden? - ¡No!
 ¿Me sienten? - ¡No!"

60

Pno. *ff* *sempre*

loco

62

Pno.

64

Pno.

66

Pno.

II

Pno.

68

Pno.

70

ff dim.

Pno.

72

rit.

dim.

Pno.

74

mf

f

Maestoso
♩ = 65

* *Ped.*

14

II

rit. *leggiere* ♩=150

¿Cómo era nuestro amor?

Pno.

p

* *leg.* *leg.*

Pno.

mf *p*

* *leg.* * *leg.*

rit. *più leggiere* ♩=165

Pno.

pp *mf*

* *leg.* * *leg.* * *leg.* *

Pno.

p *pp*

leg. * * *leg.* *8va* * *

II

15

molto leggiero ♩=180

Pequeño sueño del éxtasis
8^{va}

Pno. *p* *mf*

95

Lea. *

(8^{va})

Pno. *p*

99

(8^{va})

Pno. *pp*

102

Lea. *

(8^{va})

Pno. *mf* *p*

105

16

II

(8^{va})----- loco

Pno.

108

pp

Pno.

111

Pno.

114

mp

Despertados por el humo

f subito

* 8^{va}-----

Prestissimo

$\text{♩} = 200$

"We need a build a wall"

Pno.

117

mf

p

pp

* 8^{va}-----

II

17

120

Pno.

pp cresc.

(8^{va})

123

Pno.

cresc.

sfz sfz

(8^{va})

126

Pno.

mf

(8^{va})

*

129

Pno.

(8^{va})

18

II

Pno.

132

f

loco

135

Pno.

138

Pno.

141

p cresc.

pp

8^{va}

Detailed description of the musical score: The score is for piano and consists of four systems of music. The first system (measures 132-134) begins with a forte (*f*) dynamic and a 'loco' marking. The right hand plays chords with slurs, while the left hand has a more active line with slurs and accents. The second system (measures 135-137) continues the texture with similar chordal patterns and moving lines. The third system (measures 138-140) features a piano (*p*) dynamic with a crescendo (*cresc.*) marking. The fourth system (measures 141-143) starts with a pianissimo (*pp*) dynamic and includes an 8^{va} marking. The time signature changes from 6/8 to 7/16 in the final measure.

II

19

144

Pno.

(8^{va})

147

Pno.

p

(8^{va})

150

Pno.

mf cresc.

(8^{va})

153

Pno.

cresc.

f

(8^{va})

20

II

156

Pno.

(8va)

159

Pno.

sfz sempre

(8va)

162

Pno.

f cresc.

(8va)

Rec.

"¿Pueden verme?- Nosotros te vemos
¿Pueden sentirme?- Nosotros te sentimos
Yo no los entiendo."

165

Pno.

ff sempre

(Pianista: ¡grita!)

(8va)

loco

II

Pno.

Measures 167-170. The score is in 3/4 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The bottom of the page shows the continuation of the previous system's bass line.

Pno.

Measures 169-172. The right hand continues the melodic line with slurs and accents. The left hand maintains the eighth-note accompaniment. The bottom of the page shows the continuation of the previous system's bass line.

Pno.

Measures 171-174. The right hand continues the melodic line with slurs and accents. The left hand maintains the eighth-note accompaniment. The bottom of the page shows the continuation of the previous system's bass line.

Pno.

Measures 173-176. The right hand continues the melodic line with slurs and accents. The left hand maintains the eighth-note accompaniment. The bottom of the page shows the continuation of the previous system's bass line.

22

II

Pno.

175

Pno.

177

Pno.

rit.

179

p

Pno.

a tempo

fff *Furioso*

181

8^{va} *

III

Lento (♩=45)
tranquilo

Piano

p

leg.

Pno.

5

rit.

* *leg.*

Pno.

9

a tempo

pp *como un eco*

p

24

III

rit. *a tempo*

Pno.

14

pp

* *Leg.*

Pno.

18

rit. *a tempo*

mp

Pno.

23

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

* *Leg.* * *Leg.* * *Leg.*

III

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

Pno.

27

mf *p* *mf*

* Ped.

Pno.

31

p *mp*

Pno.

34

mf *f*

* Ped.

26

III

a tempo

Pno. *p* *mp*

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

Pno. *p*

* Red.

Pno. *mp*

III

27

Pno.

50

mf

Pno.

rit. *a tempo*

54

f *mp* *mf*

Pno.

58

p *pp*

CAPÍTULO 4: COMUNIDAD No.1 – El corazón de los otros (2021 - II)

1. FICHA TÉCNICA

Título de la obra: Comunidad No.1 – El corazón de los otros

Fecha de composición: 2021 – II (agosto) – VII Semestre

Asignatura y docente: Composición VII – Johann Hasler

Designación en el portafolio: cámara mediana – Clarinete en Bb y cuarteto de cuerdas.

Duración aproximada: indeterminada.

Movimientos: 1

2. INTRODUCCIÓN

Comunidad No.1 - El corazón de los otros, es una pieza para quinteto conformado por un clarinete en Bb y cuarteto de cuerdas, en la cual se propone un sistema de juego de afectos que se expresan musicalmente entre los integrantes del ensamble. Su finalidad es similar al fin de la ética según Victoria Camps (194-) en su libro *El gobierno de los afectos*: “poner en orden, organizar y dotar de sentido a las emociones para lograr una convivencia de la mejor manera posible” (Camps, 2011, p. 25).

La trayectoria dramática de la obra depende, por tanto, de las acciones musicales que realice cada intérprete desde su sentir, al elegir, recrear y co-crear determinados afectos en respuesta a otros afectos producidos por los integrantes. Así, el juego entre estas fuerzas afectivas son las que aportan el contraste, la colaboración o el conflicto en la obra y sobre

este principio descansa su significado final. Se trata pues, de una obra abierta, pues cada vez que se ensaye o se interprete, su duración, así como parte de sus contenidos musicales serán siempre distintos. Cada intérprete tendrá dos partituras: uno que le muestra el funcionamiento global de la obra (Esquema formal) y sus partichelas.

El título abre la posibilidad de crear un ciclo de piezas asociadas a esta misma temática de interrelación de afectos como generador de forma musical para diferentes ensambles. En este caso particular, la pieza se pensó para una primera comunidad, el *Ensamble Doğa*, del cual se hablará llegado el momento de concluir este capítulo. El subtítulo subraya, por su parte, cuál es el problema fundamental de esta primera serie, a saber, dirigir la atención a cómo suena la intimidad afectiva, el corazón del otro.

3. REFERENTES

Claudio Monteverdi (1582-1643): este compositor, que inicia el periodo barroco, ha estado siempre como referente ineludible en tanto propone en su *seconda prattica*, un lenguaje musical que tiene como base la expresión de los afectos. Sus tres estilos derivados de tres pasiones, Ira – *estilo concitato*, Templanza – *estilo temperato* y Humildad – *estilo molle*, me inspiraron a realizar, con un modesto alcance, una idea similar.

Todas las obras, la obra (2006) – Rodolfo Acosta (1970-): esta obra me inspiró en dos sentidos: por una parte, al presentar al compositor como un tejedor de densidades en las cuales el contenido es elegido por el intérprete y, por otra, al concebir al mismo como co-creador.

El uso de momentos retóricos en piezas seleccionadas de Barbara Strozzi (2018) -

Tesis doctoral de Camilo Toro: Este trabajo fue una fuente de consulta permanente en

cuanto al significado, fundamentos y descripción de las figuras retórico-musicales del período barroco.

***Musica poetica* (1998) – Dietrich Bartel (1953-):** Su lectura sucedió a modo de estudio comparativo con la tesis de Toro y sirvió para profundizar en diversos tópicos sobre los afectos y sus representaciones musicales.

El gobierno de los afectos (2011) – Victoria Camps (1941-): Allí se traza un recorrido por la ética de Aristóteles, Hume, Kant y Spinoza, se establece la relación entre ética y retórica y se abordan temas de actualidad en relación a los afectos. Este libro me permitió pensar la ética como un elemento central en el planteamiento base de *Comunidad No.1*.

4. SOBRE UNA POSIBLE RELACIÓN ENTRE RETÓRICA, ÉTICA Y MÚSICA. El ensamble de cámara como comunidad.

Me ha resultado inquietante descubrir que en la literatura musical investigada no aparece referencia alguna a la ética, aún cuando tal asunto es fundamental en la filosofía. Por ejemplo, “para Aristóteles, la retórica es un complemento de la ética” (Camps, 2011, p. 55). Ya que el discurso puede cambiar el estado de ánimo de quien lo escucha (y esto es gracias a la fuerza emotiva que imprimen las figuras retóricas o *tropos*), se concibe la retórica como una teoría de la acción, en tanto que un cambio en el humor conduce a determinadas formas de actuar, en otras palabras, usamos la fuerza expresiva de los sentimientos justamente para alterar el juicio y, con este golpe de ánimo, convencer a la audiencia. Así, las emociones tienen una estructura cognitiva por la que vemos y valoramos los objetos del mundo, valoración que, de hecho, puede ser modificada por la persuasión del discurso.

Entonces, dado que las emociones se relacionan con creencias, éstas pueden cambiar si se presenta un argumento que las rebata, por lo que se generarán nuevas creencias.

Este es el punto en que se articula la retórica con la ética, pues para Camps, “el gobierno de las emociones es el cometido de la ética” (Camps, 2011, p. 14), es decir, se trata de formar nuestro carácter, moderar nuestras pasiones para lograr la mejor forma de convivencia con el otro, mantener el buen ánimo y dotar de significado nuestras emociones para tener un sentido y una razón por qué vivir.

La música también, con su poder para expresar figuras retóricas, ejerce este mismo influjo, incluso, de forma más intensa. De allí mi preocupación por escribir para este ensamble una reflexión lúdico-musical que permita poner en circulación los afectos encarnados en cada integrante, para abrir la posibilidad de un reconocimiento humano y empático entre esta pequeña comunidad camerística. Nadie forma un grupo de cámara para pasarla mal ni para producirse infelicidad. Al contrario, se forma este lazo músico-social con la esperanza de alcanzar una realización individual y colectiva que produzca satisfacción y significado. De allí la importancia de notar, como menciona la autora, que las comunidades duraderas tienen en común que se han preocupado por crear una manera específica de sentir.

5. PRINCIPIO DE ORGANIZACIÓN DE LAS ALTURAS

Esta pieza, al inspirarse de forma tan directa en la teoría de los afectos del periodo barroco, hace también un homenaje al sistema tonal. Consiste en distribuir, para los afectos positivos como la alegría, la admiración y el amor, el modo mayor de do y, para los afectos negativos como la ira, la tristeza y el miedo su relativo menor (la menor). No obstante, ante la significativa cantidad de alteraciones que presentan sobre todo estos últimos afectos, la

simpleza de este plan queda velado y al mismo tiempo, enriquecido cromáticamente. Como se detallará más adelante, dichas alteraciones son fruto de un trabajo íntimo con mis propios afectos y en cómo estos pueden reflejarse en música.

6. ESQUEMA FORMAL

Al iniciar, cada integrante del ensamble escogerá un ámbito afectivo que puede girar en torno a la alegría, tristeza, amor, ira, admiración o miedo. Se sugiere que no exista un previo acuerdo sobre su elección, sino que surja de forma individual y espontánea. A lo largo de la obra, cada intérprete tendrá un solo para expresar el afecto que mejor represente su estado de ánimo, o bien el afecto que quiera explorar. A su vez, el resto del ensamble reaccionará a éste, cada uno con un afecto que crea conveniente. Una vez se ha establecido la mecánica de proponer/reaccionar con afectos, la sección final propone que, a través de una escucha empática, entre todos busquen un afecto en común. A continuación, se mostrará una parte del esquema formal que leerán los intérpretes junto con sus partituras.

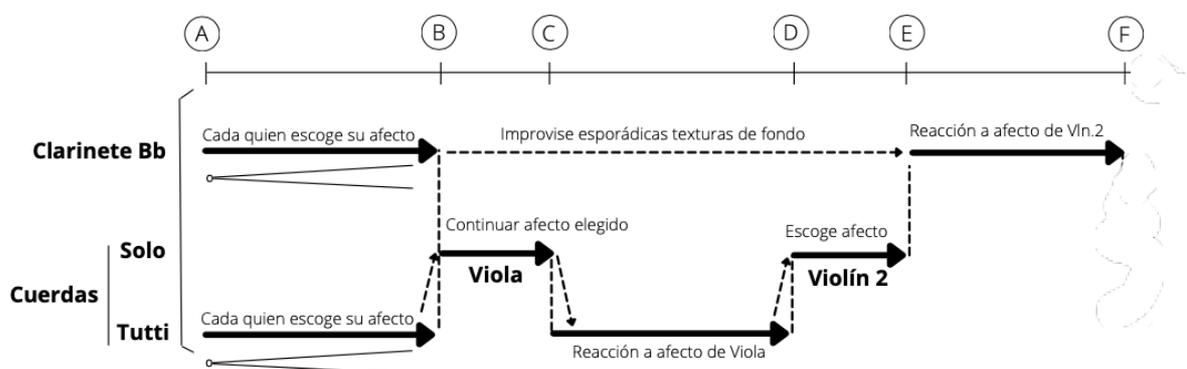


Figura 1: fragmento del esquema formal.

El mecanismo propuesto en el esquema que le permite a los intérpretes interactuar entre ellos consta de tres acciones: elegir (cada quien escoge su afecto), reaccionar (la reacción está determinada por haberse sentido afectado en el ánimo por lo que otro intérprete ha

presentado) y buscar (en ciertas secciones se invita a que entre todos busquen un afecto común).

Como puede observarse, el esquema está dividido por secciones marcadas con letras de ensayo. En un principio, estas letras eran marcas cronométricas, sin embargo, gracias al permanente diálogo con mi maestro de composición, vimos que no era connatural a la aparición y sostenimiento de afectos una presión de esta índole. Por lo cual, quedaba abierto el problema de marcar entradas y salidas para el cambio de secciones. Hubiera podido resolverse fácilmente con un director, no obstante, su presencia desdibujaría por completo la intención original de la pieza de que sea la interacción de los afectos lo que produzca la forma. Así, la solución que se encontró fue la siguiente: quienes marcarán las entradas y salidas de cada sección serán quienes estén a cargo de los solos de las cuerdas. Así, el instrumento de cuerda al que le corresponda el solo tiene como tarea marcar el cierre del *tutti*, el cual, al mismo tiempo, indica la entrada a su solo. Después, éste será el responsable de dar la entrada nuevamente al *tutti*.

No obstante, derivado de esta solución, aparece otro problema: ¿cómo determinar entonces la duración de las secciones? Luego de debatirlo, vimos que las duraciones podrían determinarse por el tiempo que tome la lectura de una partichela. Este mismo criterio podría determinar también la duración de los solos. En todo caso, esta instrucción no es restrictiva y los responsables de las marcaciones pueden dar el gesto de entrada o de cierre antes de la lectura total de la partichela, si su sentido musical así se lo indica.

7. PROCEDIMIENTOS PARA LA ELABORACIÓN MUSICAL DE LOS AFECTOS

7.1. Escritura de las partichelas

El carácter y energía de los temas musicales surgen de una reinterpretación y adaptación de la tercera parte del libro *Musica poetica* de Dietrich Bertel: *Definitions and translations of the musical- rhetorical figures*. Traté de imaginar en mis propias circunstancias afectivas (guardando las proporciones), el reto que pudo haber enfrentado Monteverdi en el siglo XVII, cuando antes de producir el estilo *concitato*, se preguntó cómo sonaría para él la ira. Una vez leídas todas las figuras retóricas del periodo barroco, quise plantear su jerarquización en diversos niveles formales para efectos de construir mis propios afectos musicales, así:

Microforma - Figuras afectivas: son aquellas que expresan propiamente afectos. Aquí se despliegan las figuras retórico-musicales que contienen valores afectivos y que por tanto, determinan la intención de la realización musical a pequeña escala. Por ejemplo, para la tristeza dispuse una cadena de figuras retórico-musicales tales como la *anticipatio notae*, la *catabasis*, *passus diriusculus*, entre otras; para el amor, me inspiré en la *anabasis*, *circulatio* y *superjectio*; para la ira, en la *pathopoeia* y *saltus diriusculus*.

Mesoforma de nivel 1 - Figuras constructivas: este tipo de figuras insinúan procedimientos de construcción musical. Pueden sugerir contornos melódicos, distribuciones rítmicas, dinámica, etc. Pueden, también, aplicarse a diferentes afectos. Ejemplo: *anadiplosis*, *anáfora* o *epizeuxis*.

Mesoforma de nivel 2 - Figuras formales: estas figuras inciden en la forma de secciones musicales más grandes. Por ejemplo la *auxesis*, definida como el aumento progresivo de la complejidad, me hizo pensar que podría proyectar la trayectoria de una idea musical de una menor intensidad dinámica o rítmica a su mayor intensidad, logrando con esto un mayor efecto dramático. A continuación, presentaré un esquema de cómo se superponen estos planos:

The image shows a musical score for Violin I. It is divided into four sections by vertical dashed lines. Above the sections are labels: 'Catabasis', 'Exclamatio', 'Suspiratio', and 'Catabasis'. The first section is marked 'Largo' and 'Adagio' with a double-headed arrow. It includes the instruction 'sul tasto'. The second section is marked 'Sul IV'. The third section is marked 'Suspiratio' and 'suspiro'. The fourth section is marked 'Sul IV'. The score consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The notes are connected by slurs, and there are dynamic markings like 'p' and 'f'.

Figura 2: fragmento de realización de figuras retórico-musicales en el violín 1.

Propondré ahora tres ejemplos. En el primero, obsérvese cómo, en el violín 1 (afecto de tristeza) se pone en marcha la aplicación de estas figuras:

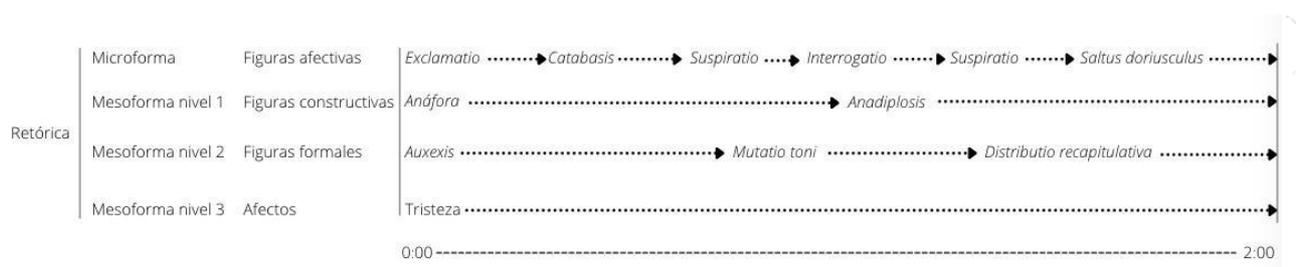


Figura 3: organización y jerarquización de figuras retórico-musicales como organizadoras de discurso.

Como segundo ejemplo, en la escritura del afecto de la ira, nótese la referencia al estilo *conciato* de Monteverdi, al repetir incisivamente una misma altura. No obstante, al usar

una notación extendida, se establece también una separación estética con el lenguaje musical barroco:

Figura 4: ejemplo, realización del afecto de ira en el violín 1.

The musical score for Violin I is written in treble clef. It begins with the tempo marking 'Lento' and the dynamic 'f'. Above the staff, the word 'furiioso' is written. The score includes performance instructions: 'ord.' (ordine), 'sul tasto' (sul tasto), and 'ord.' again. The tempo changes to 'accel.' (accelerando) and then 'Presto'. There are two 'gliss.' (glissando) markings. The tempo ends with 'rit.' (ritardando). The dynamic 'ff' (fortissimo) is marked at the end. The fingerings 'IV' are indicated for the first four notes.

Por último, en el caso de la alegría, la figura retórico-musical de *circulatio*, inspiró un diseño ininterrumpido y circular de la melodía, para indicar una sensación de bienestar que no quisiera terminarse nunca.

The musical score for Violin I is written in treble clef. It includes the tempo marking 'Moderato' and 'Allegro' with a double-headed arrow between them, and the instruction '(Variar entre Moderato y Allegro)'. Below this, it says 'intenso, profundo, llenando el recinto con solemnidad desconocida'. The performance instruction 'molto detaché' is written above the staff. The dynamic 'f' (forte) is marked, followed by 'océnico'. The score shows a continuous melodic line.

Figura 5: ejemplo, realización del afecto de alegría en el violín 1.

7.2. Disposición de los materiales musicales

Encerré los contenidos musicales en cajas de instrucciones, en primer lugar para liberar las restricciones discursivas que implican las narrativas lineales y en segundo lugar, para permitirle al intérprete interactuar con esos materiales musicales de una forma más orgánica. Aquí un ejemplo del afecto 5, partichela del chelo:

Repita a modo de bucle, cuantas veces desee, en cualquier orden, el material dado en las cajas.

Es posible leer estos materiales en sentido cancrizante.

Es posible variar los materiales dados.

1.

The image shows a musical score for a bass clef instrument. It is titled 'Grave' and 'molto espressivo'. The score includes performance instructions such as 'molto vib.' and dynamic markings '(f)' and '(p)' with hairpins. There is also a '3' marking above a triplet of notes. The score is enclosed in a rectangular box.

Figura 6: ejemplo de cajas musicales con instrucciones textuales y musicales.

En las partichelas asigné dos cajas adicionales con instrucciones textuales, para cuando el intérprete se sienta listo en aventurarse a generar sus propios materiales. En este punto, la co-creación se hace factor indispensable debido a que la comunicación de los afectos tendrá un valor más apreciable y transparente, si estos provienen del intérprete mismo. A continuación, un ejemplo:

Siga una o ambas instrucciones cuando desee crear una sonoridad más personal e íntima respecto al afecto que está sintiendo:

4.

Sobre la escala de la menor armónica cree una sonoridad cuyo ámbito emocional gravite sobre un afecto cercano al miedo.

5.

Imite, varíe o desarrolle, según su forma de sentir una sonoridad sobre los materiales musicales dados en las cajas anteriores.

Figura 7: ejemplo de cajas musicales con instrucciones textuales.

8. CONCLUSIONES: COMENTARIOS SOBRE EL MONTAJE CON EL ENSAMBLE DOĞA

Mi más profunda gratitud al Ensemble Doğa, a Lorena, Johana, Diana, Azul y Juan Diego.

Desde su inicio, esta pieza estuvo concebida y dedicada al *Ensemble Doğa*, el cual está conformado por compañeras y compañeros de música de nuestra Facultad. Hasta la fecha hemos tenido dos lecturas de la pieza en las cuales se ha puesto a prueba el nivel de comunicabilidad de la partitura. Cabe decir, pues, que la pieza, por su misma cualidad de

obra abierta, sigue sujeta a cambios y continúa en pleno montaje. Ahora bien, su comunicabilidad la he dividido en dos niveles de análisis, la musical y lo psico-social.

A nivel musical, constaté que fue efectiva la escritura¹ en términos generales, pues al primer ensayo el ensamble hizo una lectura de corrido, incluyendo todas las interacciones afectivas propuestas en el esquema formal. No obstante, enunciare algunas reflexiones en cuanto al modo en que podría mejorarse la escritura musical tras el contacto con el ensamble. Antes de continuar, es importante aclarar que la técnica de ensayo que ha primado hasta el momento, fue ensayar los *tuttis* de cada afecto, es decir, que todos los integrantes interpreten simultáneamente un afecto por vez, esto para comprobar la fuerza, proyección e inteligibilidad global de cada uno de los afectos. En el transcurso de los ensayos noté que de cada afecto emergía un problema musical específico. Por ejemplo, del afecto cercano al amor, por su textura similar a una nube palpitante, consonante y estática, el problema fundamental fue la dinámica: allí quise sugerir al ensamble extremar los niveles dinámicos (*ppp* – *fff*) tanto en su ámbito global/sincrónico como individual/asincrónico. Si bien, las dinámicas están señaladas en la partitura, se abre la posibilidad de buscar otras formas de explicitar estas exploraciones. Entonces, así como en el afecto de amor, su asunto central fue la dinámica, en la alegría por ejemplo, la problemática fue la elasticidad rítmica y las articulaciones libres; en Tristeza, la inteligibilidad del gesto melódico. Estos asuntos y muchos más, que por extensión del texto debo omitir, insinúan, de todas formas, nuevos caminos para esta primera comunidad.

¹ Las partituras incluyeron notas de interpretación con una extensión de 17 páginas y fueron entregadas a los intérpretes una semana antes del primer encuentro. Dichas notas están adjuntas en la partitura.

No obstante, el nivel comunicacional de la partitura no se agota en la música. Las reflexiones previas en torno a la relación entre retórica y ética y, cómo ello nos hace ver la importancia de habitar amablemente las comunidades, invita a evaluar la partitura en términos de su impacto psico-social. En efecto, los ensayos estuvieron acompañados de largas conversaciones entre nosotros seis, en donde nos permitimos hablar y expresar nuestros propios afectos, lo cual llevó, en cierta medida, a pequeñas catarsis grupales. Estas catarsis crearon un circuito parecido a este: interpretar el afecto del miedo / hablar del miedo / expresar temores personales y conmoverse afectivamente por ellos. Sin embargo, un manejo responsable de la catarsis implica pensar en cómo es el mismo grupo o comunidad quien ejerce un poder atenuante, contenedor del desborde de las pasiones. Cuando se hace un reconocimiento a los afectos del otro, es posible que no sólo se diluya la carga emocional indeseable para quien los padece, sino que se afiance y potencie el lazo que nos une.

Juan Esteban Giraldo

COMUNIDAD NO.1 - EL CORAZÓN DE LOS OTROS

Para clarinete en Bb y cuarteto de cuerdas

Dedicado al ensamble Doğa

(2021)

COMUNIDAD No.1 EL CORAZÓN DE LOS OTROS

Para cuarteto de cuerdas, clarinete y un percusionista

Dedicada al EnsembleDoğa

Juan Esteban Giraldo (2021-2022)

NOTAS DE INTERPRETACIÓN Y GLOSARIO

TABLA DE CONTENIDOS

I. SINOPSIS	2
II. INSTRUCCIONES DE LECTURA DEL ESQUEMA FORMAL	2
1. Mecánica general de la obra	2
2. Componentes del Esquema formal	3
3. Marcaciones de entradas y salidas para el cambio de secciones	4
III. INSTRUCCIONES DE LECTURA DE PARTICHELAS	6
1. Indicaciones generales	6
2. Indicaciones específicas	7
2.1. Cuerdas	7
2.2. Clarinete	9

I. SINOPSIS

Sentido de la obra

COMUNIDAD No.1 (El corazón de los otros) propone un sistema de juego de afectos que se expresan musicalmente entre los integrantes del ensamble. Su finalidad es similar al fin de la ética, según Victoria Camps en su libro El gobierno de los afectos: poner en orden, organizar y dotar de sentido a las emociones para lograr una convivencia de la mejor manera posible.

La trayectoria dramática de la obra depende, por tanto, de las acciones musicales que realice cada intérprete desde su sentir, al elegir, recrear y co-crear determinados afectos en respuesta a otros afectos producidos por los otros integrantes. Así, el juego entre estas fuerzas afectivas son las que aportan el contraste, la colaboración o el conflicto en la obra. Sobre este principio descansa el significado final de la pieza. Se trata pues, de una obra abierta, pues cada vez que se ensaye o se interprete, su duración, así como sus contenidos musicales serán siempre distintos.

Cada intérprete tendrá dos partituras: uno que le muestra el funcionamiento global de la obra (Esquema formal) y sus partichelas.

II. INSTRUCCIONES DE LECTURA DEL ESQUEMA FORMAL

1. Mecánica general de la obra

Al inicio, cada integrante del ensamble escogerá entre una serie de afectos que oscilan entre alegría, tristeza, amor, ira, admiración o miedo. Se sugiere que no exista un previo acuerdo sobre su elección, sino que surja de forma individual y espontánea. A lo largo de la obra, cada intérprete tendrá un *solo* para expresar el afecto que mejor represente su estado de ánimo. A su vez, el resto del ensamble reaccionará a éste, cada uno con un afecto que crea conveniente. Una vez se ha establecido la mecánica de escoger/reaccionar con afectos, la sección final propone que, a través de una escucha empática, entre todos busquen un afecto en común. De esta manera, cada vez que se presente la obra, su resultado sonoro será diferente.

2. Componentes del Esquema Formal

Letras de ensayo A – M. Cada letra de ensayo, que van des de la A hasta la M, demarca una sección de la obra.

Mecanismo de Elegir / Reaccionar / Buscar: a cada intérprete se le proponen tres tipos de mecanismos para interactuar con los afectos de los demás.

Elegir: se escoge un afecto de forma autodeterminada, sin que implique consenso, sin que esté influenciado por afectos de otros compañeros.

Reaccionar: la reacción está determinada por haberse sentido afectado en el ánimo y en la emoción por lo que el otro(s) compañero(s) del ensamble ha presentado. La reacción implica en sí misma un mensaje. Por ejemplo, si escucho que el vln.1 presenta un afecto que musicalmente discierno como triste, y reacción con un afecto cercano a la alegría, se desplegarán una serie de significados que darán inicio a un diálogo musical que parte del reconocimiento del otro.

Buscar: se propone que, en ciertas secciones, varios instrumentos tengan la intención de buscar un afecto en común. Esto, desde luego, puede o no lograrse. Lo importante es señalar su intención imitativa.

Cada quien escoge su afecto

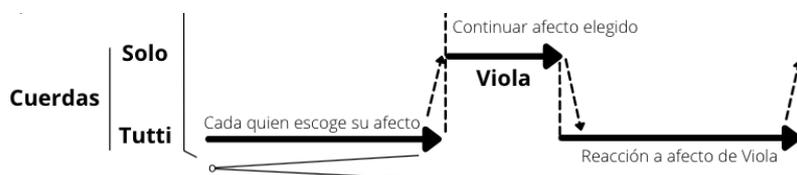


Instrucción: cada quien escoge su afecto. Cada integrante escogerá dentro de sus partichelas un afecto. Algunos criterios para esta elección pueden ser:

- Porque hay una identificación con algún afecto en particular.
- Porque en el momento de ejecución aparece espontáneamente determinado afecto.
- Porque se quiere explorar algún afecto no sentido aún.
-

Flecha de continuidad. Esta flecha indica la duración proporcional que tiene la interpretación musical de las instrucciones textuales.

Ejemplo del funcionamiento del Esquema formal para las cuerdas:



En el caso de las cuerdas hay dos niveles de lectura. Uno para solos y otro para *tuttis*. En estas secciones puede observarse que durante un tiempo indeterminado todas las cuerdas escogen por separado un afecto; luego, la viola produce un solo, y, posteriormente, el resto de cuerdas reacciona, cada uno con un afecto, al de la viola. Las líneas punteadas inclinadas indican que la viola está parte de los *tuttis* y, después del solo, regresa a éste.

Ejemplo del funcionamiento del esquema para el clarinete



Se le propone al clarinete, con una instrucción textual y flecha de continuidad, que escoja un afecto. Luego, una nueva instrucción de improvisación acompañado de una línea punteada, le indica que, si lo desea, puede realizarlas esporádicamente. Luego, una nueva instrucción textual junto con una flecha le indica que debe reaccionar afectivamente a lo que haya propuesto el violín 2.

Ejemplo del funcionamiento del esquema para la percusión

Su funcionamiento es muy similar al del clarinete, excepto que no tendrá indicaciones para improvisar.

3. Marcaciones de entradas y salidas para el cambio de secciones.

Estas indicaciones que permiten desplazarse de sección en sección pueden ser acordadas entre el ensamble con algún gesto corporal típico de dirección de marcación de entradas y salidas.

Marcas para el comienzo, letra de ensayo M y final de la obra:

- Marcación de entrada para el comienzo de la obra: **violín I.**
- Marcación de entrada para la letra final **M: violín I.**
- Marcación de cierre para el final de la obra: **violín I.**

Marcas de entradas y salidas generales entre las secciones:

Quienes marcarán las entradas y salidas de cada sección serán quienes estén a cargo de los solos de las cuerdas. El instrumento de cuerda al que le corresponda el solo tiene como tarea marcar el cierre del *tutti* el cual es el mismo que indica la entrada a su solo. Después de éste, será el responsable de dar la entrada nuevamente al *tutti*.

Cómo se determinan las duraciones de las secciones.

Las duraciones se determinan por el tiempo en que tome la lectura de una partichela. Ejemplo: durante el *tutti* de la letra de ensayo A, la viola puede determinar que esa sección dura lo que ésta se demore en leer su afecto, y por consiguiente, luego de su lectura dará el gesto de cierre del *tutti*. El mismo procedimiento puede determinar la duración de los solos. No obstante, esta instrucción no es restrictiva y los responsables de las marcaciones pueden dar el gesto antes de la lectura total de la partichela, si su sentido musical así se lo indica.

Casos especiales de marcaciones de entradas y salidas de los duetos para letras de ensayo E, G, H, y J.

En estos casos particulares en donde las secciones se dan a dúo, ambos intérpretes esperarán a que se haya desarrollado su sección el tiempo que les parezca prudente. Luego de esto, cualquiera de los dos puede dar la marca de entrada a la nueva sección.

III. INSTRUCCIONES DE LECTURA DE PARTICHELAS

1. Indicaciones generales

La escritura general de las partichelas comparte una aproximación no mensural de la música. Es decir, no se sugiere ni métrica ni barras de compases. Esto, para propiciar un que los eventos musicales entre los intérpretes no sean sincrónicos, y en cambio, cada uno busque su propio tempo.

Largo \longleftrightarrow **Adagio** Cuando dos indicaciones de tempo están asociadas por una flecha de doble punta, se indica que el tempo oscila entre uno y otro a libertad del intérprete.

(*f/p*) Las dinámicas entre paréntesis significan que siempre serán sugerencias u opciones que puede tomar o desechar el intérprete. Se recuerda que la dinámica está íntimamente ligada a la intensidad con que el intérprete sienta determinado afecto. Cuando las dinámicas están separadas por un *slash*, significa que puede escoger entre las dos opciones.

(*simile*) Cuando esta indicación aparece en el nivel de lectura de las dinámicas, significa que aplica la indicación dinámica dada anteriormente.



Los reguladores sin dinámicas explícitas sugieren *crescendos* y *diminuendos* cuya dinámica depende de la elegida por el intérprete.



Las ligaduras punteadas indica el pensamiento fraseológico de un pasaje, el cual puede o no realizarse con una sola arcada o respiración.

2. Indicaciones específicas

2.1. Cuerdas

Sul tasto: tocar con el arco cerca al diapasón.

Sul ponticello:

 **Cuarto de tono ascendente:** 1/4 de tono ascendente.

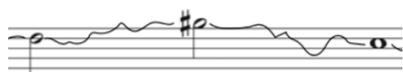
 **Cuarto de tono descendente:** 1/4 de tono descendente.



Suspiro: deslizar el arco con la mano izquierda tapando las cuerdas, de tal modo que sólo se escuche la fricción de las cuerdas contra el arco, más no una altura definida. El sonido es parecido a un suspiro.



Glissandos: se indican con una línea recta diagonal.



Glissando dibujado: indican que la nota se desliza siguiendo el contorno del dibujo sin indicar alturas determinadas.



Notación sin plicas: este tipo de escritura que evoca la escritura gregoriana, sugiere una interpretación rítmica no mensural. Las duraciones aproximadas dependen de las proporciones o distancias entre las cabezas de notas.

Half overpressure



Half overpressure: técnica extendida en la cual el arco se presiona con tal fuerza que produce un chirrido que anula la audición de alturas determinadas. Se indica que la presión es media, es decir, debe lograrse tal chirrido sin perder del todo la altura determinada.

Dos formas de notar *accelerandos* y *ritardandos*

1.

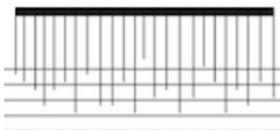


Accelerando proporcional: la distancia cada vez más corta entre las notas sugiere acelerando.

2.



Accelerando por alteración de las barras: conforma las barras se levantan, el sonido se acelera. Como *ritardando* opera en sentido contrario: cuando las barras descenden, el sonido se ralentiza.



Efecto rítmico de altura indefinida: tocar aproximadamente el contorno de forma muy rápida.



Armónicos: indica que la mano izquierda toca ligeramente la cuerda. Esto producirá una gama de ruidos armónicos aleatorios, los cuales son completamente deseables para esta obra.

Moderato *moltissimo rubato*
Articular libremente



Barra continuada: insinúa que el gesto melódico es continuado de forma ininterrumpida. Esta forma de escritura va acompañada de la indicación *moltissimo rubato*, lo cual sugiere que el ritmo puede acelerarse y desacelerarse a voluntad de forma notoria. La indicación Articular libremente insinúa que puede realizarse cualquier tipo de articulación (*legato, staccato, tenuto*, etc.) según el ánimo del intérprete.

2.2. Clarinete

Improvise esporádicas texturas de fondo

-----> **Sobre la improvisación de esporádicas texturas de fondo**

Según su sentir, cree una melodía de fondo, o bien, atmosférica que acompañe la emoción sonora surgida del ensamble.

Indicaciones melódicas. La es su centro tonal. Sobre este eje y teniendo como material cualquiera de sus modos (la menor armónica, dórico, mixolidio, etc.) construya sus propias melodías.

Indicaciones rítmicas. Frases de no muchos segundos. Ritmo no mensural.

Ideas de partida:

- Haga melodías con notas largas en *piano*.
- Encuentre un motivo corto, repítalo a modo de bucle y gradualmente transfórmelo. Siempre en *pianissimo*.
- Imite o comente musicalmente, de forma breve, algún gesto musical que le haya llamado la atención.

Trate, en todo momento, de crear dos ámbitos sonoros diferentes entre las improvisaciones y la lectura de los afectos en sus partichelas.

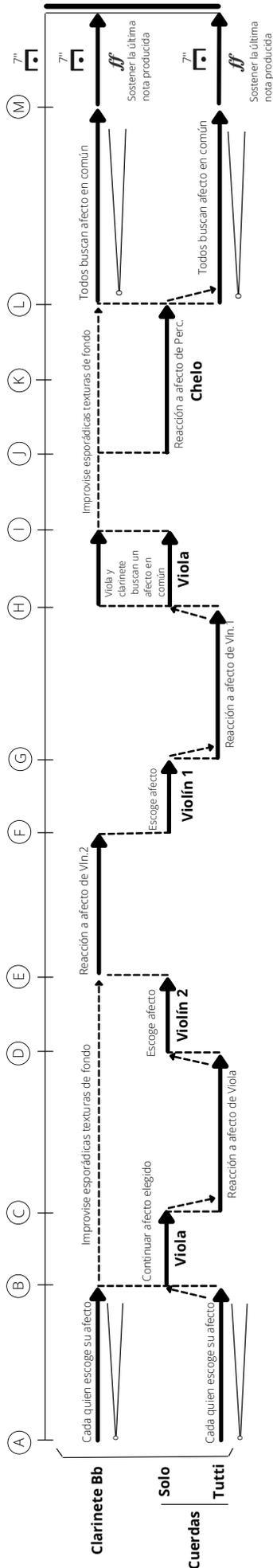
Esquema formal

COMUNIDAD No.1 EL CORAZÓN DE LOS OTROS

Para cuarteto de cuerdas, clarinete y un percusionista

Dedicada al Ensemble Doğa

Juan Esteban Giraldo (2021-2022)



Violín 1

COMUNIDAD No.1 EL CORAZÓN DE LOS OTROS

Para cuarteto de cuerdas, clarinete y un percusionista

Dedicada al Ensamble Doğa

Afecto 1

Juan Esteban Giraldo (2021-2022)

Repita a modo de bucle, cuantas veces desee, en cualquier orden, el material dado en las cajas.

Es posible leer estos materiales en sentido cancrizante.

Es posible variar, según su sentir, los materiales dados.

1.

2.

3.

Siga una o ambas instrucciones cuando desee crear una sonoridad más personal e íntima respecto al afecto propuesto:

4.

Sobre la escala de la menor armónica cree una sonoridad cuyo ámbito emocional grave sobre un afecto cercano a la tristeza.

5.

Imite, varíe o desarrolle, según su forma de sentir una sonoridad sobre los materiales musicales dados en las cajas anteriores.

Violín 2

COMUNIDAD No.1 EL CORAZÓN DE LOS OTROS

Para cuarteto de cuerdas, clarinete y un percusionista

Dedicada al Ensamble Doğa

Afecto 1

Juan Esteban Giraldo (2021-2022)

Repita a modo de bucle, cuantas veces desee, en cualquier orden, el material dado en las cajas.

Es posible leer estos materiales en sentido cancrizante.

Es posible variar, según su sentir, los materiales dados.

1.

Musical notation for exercise 1, featuring a scale-like passage. The tempo is marked **Largo** ↔ **Adagio**. The notation includes **Sul III sul tasto**, **suspiro**, and **como un eco** markings. The piece concludes with **Sul IV**.

2.

Musical notation for exercise 2, featuring a scale-like passage. The tempo is marked **Largo** ↔ **Adagio**. The notation includes **sul tasto**, **Sul IV**, **(f/p)**, and **(simile)** markings.

3.

Musical notation for exercise 3, featuring a scale-like passage. The tempo is marked **Largo** ↔ **Adagio**. The notation includes **Sul IV sul tasto**, **1/4**, and **suspiro** markings.

Siga una o ambas instrucciones cuando desee crear una sonoridad más personal e íntima respecto al afecto propuesto:

4.

Sobre la escala de la menor armónica cree una sonoridad cuyo ámbito emocional grave sobre un afecto cercano a la tristeza.

5.

Imite, varíe o desarrolle, según su forma de sentir una sonoridad sobre los materiales musicales dados en las cajas anteriores.

Viola

COMUNIDAD No.1 EL CORAZÓN DE LOS OTROS

Para cuarteto de cuerdas, clarinete y un percusionista

Dedicada al Ensemble Doğa

Afecto 1

Juan Esteban Giraldo (2021-2022)

Repita a modo de bucle, cuantas veces desee, en cualquier orden, el material dado en las cajas.

Es posible leer estos materiales en sentido cancrizante.

Es posible variar, según su sentir, los materiales dados.

1.

2.

3.

Siga una o ambas instrucciones cuando desee crear una sonoridad más personal e íntima respecto al afecto propuesto:

4.

Sobre la escala de la menor armónica cree una sonoridad cuyo ámbito emocional grave sobre un afecto cercano a la tristeza.

5.

Imite, varíe o desarrolle, según su forma de sentir una sonoridad sobre los materiales musicales dados en las cajas anteriores.

Chelo

COMUNIDAD No.1 EL CORAZÓN DE LOS OTROS

Para cuarteto de cuerdas, clarinete y un percusionista

Dedicada al Ensamble Doğa

Afecto 1

Juan Esteban Giraldo (2021-2022)

Repita a modo de bucle, cuantas veces desee, en cualquier orden, el material dado en las cajas.

Es posible leer estos materiales en sentido cancrizante.

Es posible variar, según su sentir, los materiales dados.

1.

Largo ← → **Adagio**
sul tasto

(*f/p*)

2.

Largo ← → **Adagio**
sul tasto

suspiro

3.

Largo ← → **Adagio**
Sul III
sul tasto

suspiro *como un eco*

Siga una o ambas instrucciones cuando desee crear una sonoridad más personal e íntima respecto al afecto propuesto:

4.

Sobre la escala de la menor armónica cree una sonoridad cuyo ámbito emocional grave sobre un afecto cercano a la tristeza.

5.

Imite, varíe o desarrolle, según su forma de sentir una sonoridad sobre los materiales musicales dados en las cajas anteriores.

Clarinete Bb

COMUNIDAD No.1 EL CORAZÓN DE LOS OTROSPara cuarteto de cuerdas, clarinete y un percusionista
Dedicada al Ensamble Doğa

Afecto 1

Juan Esteban Giraldo (2021-2022)

Repita a modo de bucle, cuantas veces desee, en cualquier orden, el material dado en las cajas.

Es posible leer estos materiales en sentido cancrizante.

Es posible variar, según su sentir, los materiales dados.

1.
2.
3.

Siga una o ambas instrucciones cuando desee crear una sonoridad más personal e íntima respecto al afecto propuesto:

4.

Sobre la escala de la menor armónica cree una sonoridad cuyo ámbito emocional gravite sobre un afecto cercano a la tristeza.

5.

Imite, varíe o desarrolle, según su forma de sentir una sonoridad sobre los materiales musicales dados en las cajas anteriores.

Violín 1

COMUNIDAD No.1 EL CORAZÓN DE LOS OTROS

Para cuarteto de cuerdas, clarinete y un percusionista

Dedicada al Ensamble Doğa

Afecto 2

Juan Esteban Giraldo (2021-2022)

Repita a modo de bucle, cuantas veces desee, en cualquier orden, el material dado en las cajas.

Es posible leer estos materiales en sentido cancrizante.

Es posible variar los materiales dados.

1.

Moderato molto espressivo
intenso y cálido

2.

Moderato molto espressivo
intenso y cálido

3.

Moderato molto espressivo
intenso y cálido

Siga una o ambas instrucciones cuando desee crear una sonoridad más personal e íntima respecto al afecto que está sintiendo:

4.

Sobre la escala de do mayor cree una sonoridad cuyo ámbito emocional gravite sobre un afecto cercano al amor.

5.

Imite, varíe o desarrolle, según su forma de sentir una sonoridad sobre los materiales musicales dados en las cajas anteriores.

Violín 2

COMUNIDAD No.1 EL CORAZÓN DE LOS OTROS
 Para cuarteto de cuerdas, clarinete y un percusionista
 Dedicada al Ensemble Doğa

Afecto 2

Juan Esteban Giraldo (2021-2022)

Repita a modo de bucle, cuantas veces desee, en cualquier orden, el material dado en las cajas.

Es posible leer estos materiales en sentido cancrizante.

Es posible variar los materiales dados.

1.

Moderato molto espressivo
intenso y cálido

2.

Moderato molto espressivo
intenso y cálido

3.

Moderato molto espressivo
intenso y cálido

Siga una o ambas instrucciones cuando desee crear una sonoridad más personal e íntima respecto al afecto que está sintiendo:

4.

Sobre la escala de do mayor cree una sonoridad cuyo ámbito emocional gravite sobre un afecto cercano al amor.

5.

Imite, varíe o desarrolle, según su forma de sentir una sonoridad sobre los materiales musicales dados en las cajas anteriores.

Viola

COMUNIDAD No.1 EL CORAZÓN DE LOS OTROS
 Para cuarteto de cuerdas, clarinete y un percusionista
 Dedicada al Ensamble Doga

Afecto 2

Juan Esteban Giraldo (2021-2022)

Repita a modo de bucle, cuantas veces desee, en cualquier orden, el material dado en las cajas.

Es posible leer estos materiales en sentido cancrizante.

Es posible variar los materiales dados.

1.

Moderato molto espressivo
intenso y cálido

2.

Moderato molto espressivo
intenso y cálido

3.

Moderato molto espressivo
intenso y cálido

Siga una o ambas instrucciones cuando desee crear una sonoridad más personal e íntima respecto al afecto que está sintiendo:

4.

Sobre la escala de do mayor cree una sonoridad cuyo ámbito emocional grave sobre un afecto cercano al amor.

5.

Imite, varíe o desarrolle, según su forma de sentir una sonoridad sobre los materiales musicales dados en las cajas anteriores.

Chelo

COMUNIDAD No.1 EL CORAZÓN DE LOS OTROS
 Para cuarteto de cuerdas, clarinete y un percusionista
 Dedicada al Ensamble Doğa

Afecto 2

Juan Esteban Giraldo (2021-2022)

Repita a modo de bucle, cuantas veces desee, en cualquier orden, el material dado en las cajas.

Es posible leer estos materiales en sentido cancrizante.

Es posible variar los materiales dados.

1.

Moderato molto espressivo
intenso y cálido

2.

Moderato molto espressivo
intenso y cálido

3.

Moderato molto espressivo
intenso y cálido

Siga una o ambas instrucciones cuando desee crear una sonoridad más personal e íntima respecto al afecto que está sintiendo:

4.

Sobre la escala de do mayor cree una sonoridad cuyo ámbito emocional gravite sobre un afecto cercano al amor.

5.

Imite, varíe o desarrolle, según su forma de sentir una sonoridad sobre los materiales musicales dados en las cajas anteriores.

Clarinete Bb

COMUNIDAD No.1 EL CORAZÓN DE LOS OTROS
 Para cuarteto de cuerdas, clarinete y un percusionista
 Dedicada al Ensamble Doğa

Afecto 2

Juan Esteban Giraldo (2021-2022)

Repita a modo de bucle, cuantas veces desee, en cualquier orden, el material dado en las cajas.

Es posible leer estos materiales en sentido cancrizante.

Es posible variar los materiales dados.

1.

Moderato molto espressivo
intenso y cálido

2.

Moderato molto espressivo
intenso y cálido

3.

Moderato molto espressivo
intenso y cálido

Siga una o ambas instrucciones cuando desee crear una sonoridad más personal e íntima respecto al afecto que está sintiendo:

4.

Sobre la escala de do mayor cree una sonoridad cuyo ámbito emocional gravite sobre un afecto cercano al amor.

5.

Imite, varíe o desarrolle, según su forma de sentir una sonoridad sobre los materiales musicales dados en las cajas anteriores.

Violín 1

COMUNIDAD No.1 EL CORAZÓN DE LOS OTROS

Para cuarteto de cuerdas, clarinete y un percusionista

Dedicada al Ensamble Doğa

Afecto 3

Juan Esteban Giraldo (2021-2022)

Repita a modo de bucle, cuantas veces desee, en cualquier orden, el material dado en las cajas.

Es posible leer estos materiales en sentido cancrizante.

Es posible variar los materiales dados.

1.

2.

3.

Siga una o ambas instrucciones cuando desee crear una sonoridad más personal e íntima respecto al afecto que está sintiendo:

4.

Sobre la escala de la menor armónica cree una sonoridad cuyo ámbito emocional grave sobre un afecto cercano a la ira.

5.

Imite, varíe o desarrolle, según su forma de sentir una sonoridad sobre los materiales musicales dados en las cajas anteriores.

Violín 2

COMUNIDAD No.1 EL CORAZÓN DE LOS OTROS

Para cuarteto de cuerdas, clarinete y un percusionista

Dedicada al Ensamble Doğa

Afecto 3

Juan Esteban Giraldo (2021-2022)

Repita a modo de bucle, cuantas veces desee, en cualquier orden, el material dado en las cajas.

Es posible leer estos materiales en sentido cancrizante.

Es posible variar los materiales dados.

1.

furiioso

ord. — sul tasto — ord.

Lento — *accel.* — **Presto** — *rit.*

III

gliss. gliss.

0

(*f*)

2.

Allegro con fuoco

(*f*)

3.

accel. — *rit.*

6

(*f*)

Siga una o ambas instrucciones cuando desee crear una sonoridad más personal e íntima respecto al afecto que está sintiendo:

4.

Sobre la escala de la menor armónica cree una sonoridad cuyo ámbito emocional grave sobre un afecto cercano a la ira.

5.

Imite, varíe o desarrolle, según su forma de sentir una sonoridad sobre los materiales musicales dados en las cajas anteriores.

Viola

COMUNIDAD No.1 EL CORAZÓN DE LOS OTROS

Para cuarteto de cuerdas, clarinete y un percusionista

Dedicada al Ensamble Doğa

Afecto 3

Juan Esteban Giraldo (2021-2022)

Repita a modo de bucle, cuantas veces desee, en cualquier orden, el material dado en las cajas.

Es posible leer estos materiales en sentido cancrizante.

Es posible variar los materiales dados.

1.

Allegro con fuoco

(f)

2.

furioso

Lento ——— accel. ——— Presto ——— rit. ———

ord. ——— sul tasto ——— ord.

gliss. gliss.

III

(ff)

3.

Lento ——— accel. ——— Presto ——— rit. ———

(ff)

Siga una o ambas instrucciones cuando desee crear una sonoridad más personal e íntima respecto al afecto que está sintiendo:

4.

Sobre la escala de la menor armónica cree una sonoridad cuyo ámbito emocional gravite sobre un afecto cercano a la ira.

5.

Imite, varíe o desarrolle, según su forma de sentir una sonoridad sobre los materiales musicales dados en las cajas anteriores.

Chelo

COMUNIDAD No.1 EL CORAZÓN DE LOS OTROS

Para cuarteto de cuerdas, clarinete y un percusionista

Dedicada al Ensamble Doğa

Afecto 3

Juan Esteban Giraldo (2021-2022)

Repita a modo de bucle, cuantas veces desee, en cualquier orden, el material dado en las cajas.

Es posible leer estos materiales en sentido cancrizante.

Es posible variar los materiales dados.

1.

2.

3.

Siga una o ambas instrucciones cuando desee crear una sonoridad más personal e íntima respecto al afecto que está sintiendo:

4.

Sobre la escala de la menor armónica cree una sonoridad cuyo ámbito emocional gravite sobre un afecto cercano a la ira.

5.

Imite, varíe o desarrolle, según su forma de sentir una sonoridad sobre los materiales musicales dados en las cajas anteriores.

Clarinete Bb

COMUNIDAD No.1 EL CORAZÓN DE LOS OTROS
 Para cuarteto de cuerdas, clarinete y un percusionista
 Dedicada al Ensamble Doğa

Afecto 3

Juan Esteban Giraldo (2021-2022)

Repita a modo de bucle, cuantas veces desee, en cualquier orden, el material dado en las cajas.

Es posible leer estos materiales en sentido cancrizante.

Es posible variar los materiales dados.

1.

Allegro con fuoco

2.

Moderato
intempestivo

Siga una o ambas instrucciones cuando desee crear una sonoridad más personal e íntima respecto al afecto que está sintiendo:

3.

Sobre la escala de la menor armónica cree una sonoridad cuyo ámbito emocional grave sobre un afecto cercano a la ira.

4.

Imite, varíe o desarrolle, según su forma de sentir una sonoridad sobre los materiales musicales dados en las cajas anteriores.

Violín 1

COMUNIDAD No.1 EL CORAZÓN DE LOS OTROS
 Para cuarteto de cuerdas, clarinete y un percusionista
 Dedicada al Ensamble Doğa

Afecto 4

Juan Esteban Giraldo (2021-2022)

Repita a modo de bucle, cuantas veces desee, en cualquier orden, el material dado en las cajas.

Es posible leer estos materiales en sentido cancrizante.

Es posible variar los materiales dados.

1.

Maestoso
con asombro, estático

(Son deseables todos los sonidos armónicos o ruidos resultantes que se produzcan al pisar levemente las cuerdas)

2.

Maestoso
con asombro, estático

3.

Maestoso
con asombro, estático

Siga una o ambas instrucciones cuando desee crear una sonoridad más personal e íntima respecto al afecto que está sintiendo:

4.

Sobre la escala de do mayor cree una sonoridad cuyo ámbito emocional gravite sobre un afecto cercano a la admiración.

5.

Imite, varíe o desarrolle, según su forma de sentir una sonoridad sobre los materiales musicales dados en las cajas anteriores.

Violín 2

COMUNIDAD No.1 EL CORAZÓN DE LOS OTROS

Para cuarteto de cuerdas, clarinete y un percusionista

Dedicada al Ensamble Doğa

Afecto 4

Juan Esteban Giraldo (2021-2022)

Repita a modo de bucle, cuantas veces desee, en cualquier orden, el material dado en las cajas.

Es posible leer estos materiales en sentido cancrizante.

Es posible variar los materiales dados.

1.

Maestoso
con asombro, estático

(Son deseables todos los sonidos armónicos o ruidos resultantes que se produzcan al pisar levemente las cuerdas)

2.

Maestoso
con asombro, estático

3.

Maestoso
con asombro, estático

Siga una o ambas instrucciones cuando desee crear una sonoridad más personal e íntima respecto al afecto que está sintiendo:

4.

Sobre la escala de do mayor cree una sonoridad cuyo ámbito emocional gravite sobre un afecto cercano a la admiración.

5.

Imite, varíe o desarrolle, según su forma de sentir una sonoridad sobre los materiales musicales dados en las cajas anteriores.

Viola

COMUNIDAD No.1 EL CORAZÓN DE LOS OTROS

Para cuarteto de cuerdas, clarinete y un percusionista

Dedicada al Ensamble Doğa

Afecto 4

Juan Esteban Giraldo (2021-2022)

Repita a modo de bucle, cuantas veces desee, en cualquier orden, el material dado en las cajas.

Es posible leer estos materiales en sentido cancrizante.

Es posible variar los materiales dados.

1.

Andante Maestoso
con asombro, estático

(Son deseables todos los sonidos armónicos o ruidos resultantes que se produzcan al pisar levemente las cuerdas)

Sul IV

2.

Maestoso
con asombro, estático

Maestoso
con asombro, estático

Siga una o ambas instrucciones cuando desee crear una sonoridad más personal e íntima respecto al afecto que está sintiendo:

4.

Sobre la escala de do mayor cree una sonoridad cuyo ámbito emocional gravite sobre un afecto cercano a la admiración.

5.

Imite, varíe o desarrolle, según su forma de sentir una sonoridad sobre los materiales musicales dados en las cajas anteriores.

Chelo

COMUNIDAD No.1 EL CORAZÓN DE LOS OTROS
Para cuarteto de cuerdas, clarinete y un percusionista
Dedicada al Ensamble Doğa

Afecto 4

Juan Esteban Giraldo (2021-2022)

Repita a modo de bucle, cuantas veces desee, en cualquier orden, el material dado en las cajas.

Es posible leer estos materiales en sentido cancrizante.

Es posible variar los materiales dados.

1.

Maestoso *con asombro, estático*

(Son deseables todos los sonidos armónicos o ruidos resultantes que se produzcan al pisar levemente las cuerdas)

2.

Maestoso
con asombro, estático

3.

Maestoso
con asombro, estático

Siga una o ambas instrucciones cuando desee crear una sonoridad más personal e íntima respecto al afecto que está sintiendo:

4.

Sobre la escala de do mayor cree una sonoridad cuyo ámbito emocional gravite sobre un afecto cercano a la admiración.

5.

Imite, varíe o desarrolle, según su forma de sentir una sonoridad sobre los materiales musicales dados en las cajas anteriores.

Clarinete Bb

COMUNIDAD No.1 EL CORAZÓN DE LOS OTROS

Para cuarteto de cuerdas, clarinete y un percusionista

Dedicada al Ensamble Doğa

Afecto 4

Juan Esteban Giraldo (2021-2022)

Repita a modo de bucle, cuantas veces desee, en cualquier orden, el material dado en las cajas.

Es posible leer estos materiales en sentido cancrizante.

Es posible variar los materiales dados.

1.

Andante Maestoso
con asombro, estático

(*p*)

2.

Maestoso
con asombro, estático

p

3.

Maestoso
con asombro, estático

p

gliss. tremolo

Siga una o ambas instrucciones cuando desee crear una sonoridad más personal e íntima respecto al afecto que está sintiendo:

4.

Sobre la escala de do mayor cree una sonoridad cuyo ámbito emocional gravite sobre un afecto cercano a la admiración.

5.

Imite, varíe o desarrolle, según su forma de sentir una sonoridad sobre los materiales musicales dados en las cajas anteriores.

Violín 1

COMUNIDAD No.1 EL CORAZÓN DE LOS OTROS
 Para cuarteto de cuerdas, clarinete y un percusionista
 Dedicada al Ensamble Doğa

Afecto 5

Juan Esteban Giraldo (2021-2022)

Repita a modo de bucle, cuantas veces desee, en cualquier orden, el material dado en las cajas.

Es posible leer estos materiales en sentido cancrizante.

Es posible variar los materiales dados.

1.

Grave
molto espressivo e doloroso

2.

Grave
molto espressivo e doloroso

3.

Grave
molto espressivo e doloroso
molto vib.

Siga una o ambas instrucciones cuando desee crear una sonoridad más personal e íntima respecto al afecto que está sintiendo:

4.

Sobre la escala de la menor armónica cree una sonoridad cuyo ámbito emocional gravite sobre un afecto cercano al miedo.

5.

Imite, varíe o desarrolle, según su forma de sentir una sonoridad sobre los materiales musicales dados en las cajas anteriores.

Violín 2

COMUNIDAD No.1 EL CORAZÓN DE LOS OTROS

Para cuarteto de cuerdas, clarinete y un percusionista

Dedicada al Ensamble Doğa

Afecto 5

Juan Esteban Giraldo (2021-2022)

Repita a modo de bucle, cuantas veces desee, en cualquier orden, el material dado en las cajas.

Es posible leer estos materiales en sentido cancrizante.

Es posible variar los materiales dados.

1.

Grave
molto espressivo e doloroso

2.

Grave
molto espressivo e doloroso

3.

Grave
molto espressivo e doloroso
molto vib.

Siga una o ambas instrucciones cuando desee crear una sonoridad más personal e íntima respecto al afecto que está sintiendo:

4.

Sobre la escala de la menor armónica cree una sonoridad cuyo ámbito emocional gravite sobre un afecto cercano al miedo.

5.

Imite, varíe o desarrolle, según su forma de sentir una sonoridad sobre los materiales musicales dados en las cajas anteriores.

Viola

COMUNIDAD No.1 EL CORAZÓN DE LOS OTROS

Para cuarteto de cuerdas, clarinete y un percusionista

Dedicada al Ensemble Doğa

Afecto 5

Juan Esteban Giraldo (2021-2022)

Repita a modo de bucle, cuantas veces desee, en cualquier orden, el material dado en las cajas.

Es posible leer estos materiales en sentido cancrizante.

Es posible variar los materiales dados.

1.

Grave
molto espressivo
molto vib.

(*f*) > (*p*)

2.

Grave
molto espressivo e doloroso

3.

Grave
molto espressivo e doloroso

Siga una o ambas instrucciones cuando desee crear una sonoridad más personal e íntima respecto al afecto que está sintiendo:

4.

Sobre la escala de la menor armónica cree una sonoridad cuyo ámbito emocional gravite sobre un afecto cercano al miedo.

5.

Imite, varíe o desarrolle, según su forma de sentir una sonoridad sobre los materiales musicales dados en las cajas anteriores.

Chelo

COMUNIDAD No.1 EL CORAZÓN DE LOS OTROS

Para cuarteto de cuerdas, clarinete y un percusionista

Dedicada al Ensemble Doğa

Afecto 5

Juan Esteban Giraldo (2021-2022)

Repita a modo de bucle, cuantas veces desee, en cualquier orden, el material dado en las cajas.

Es posible leer estos materiales en sentido cancrizante.

Es posible variar los materiales dados.

1.

Grave
molto espressivo

molto vib.

(*f*) > (*p*) (*f*) > (*p*)

2.

Grave
molto espressivo e doloroso

3.

Grave
molto espressivo e doloroso

Siga una o ambas instrucciones cuando desee crear una sonoridad más personal e íntima respecto al afecto que está sintiendo:

4.

Sobre la escala de la menor armónica cree una sonoridad cuyo ámbito emocional gravite sobre un afecto cercano al miedo.

5.

Imite, varíe o desarrolle, según su forma de sentir una sonoridad sobre los materiales musicales dados en las cajas anteriores.

COMUNIDAD No.1 EL CORAZÓN DE LOS OTROS

Para cuarteto de cuerdas, clarinete y un percusionista

Dedicada al Ensamble Doğa

Violín 1

Afecto 6

Juan Esteban Giraldo (2021-2022)

Repita a modo de bucle, cuantas veces desee, en cualquier orden, el material dado en las cajas.

Es posible leer estos materiales en sentido cancrizante.

Es posible variar los materiales dados.

1.

Moderato *moltissimo rubato*
Articular libremente

(*f*) *oceánico*

2.

Moderato *moltissimo rubato*
Articular libremente

3.

Moderato *moltissimo rubato*
Articular libremente

4.

Sobre la escala de la menor armónica cree una sonoridad cuyo ámbito emocional grave sobre un afecto cercano a la alegría.

5.

Imite, varíe o desarrolle una sonoridad sobre los materiales musicales dados en las cajas anteriores.

Siga una o ambas instrucciones cuando desee crear una sonoridad más personal e íntima respecto al afecto que está sintiendo:

COMUNIDAD No.1 EL CORAZÓN DE LOS OTROS

Para cuarteto de cuerdas, clarinete y un percusionista

Dedicada al Ensamble Doğa

Viola

Afecto 6

Repita a modo de bucle, cuantas veces desee, en cualquier orden, el material dado en las cajas.

Juan Esteban Giraldo (2021-2022)

Es posible leer estos materiales en sentido cancrizante.

Es posible variar los materiales dados.

1.

Moderato *moltissimo rubato*
Articular libremente

(*f*) *oceánico*

2.

Moderato *moltissimo rubato*
Articular libremente

(*f*) *oceánico*

3.

Moderato *moltissimo rubato*
Articular libremente

(*f*) *oceánico*

4.

Sobre la escala de la menor armónica cree una sonoridad cuyo ámbito emocional gravite sobre un afecto cercano a la alegría.

5.

Imite, varíe o desarrolle una sonoridad sobre los materiales musicales dados en las cajas anteriores.

Siga una o ambas instrucciones cuando desee crear una sonoridad más personal e íntima respecto al afecto que está sintiendo:

Chelo

COMUNIDAD No.1 EL CORAZÓN DE LOS OTROS

Para cuarteto de cuerdas, clarinete y un percusionista

Dedicada al Ensamble Doğa

Afecto 6

Repita a modo de bucle, cuantas veces desee, en cualquier orden, el material dado en las cajas.

Juan Esteban Giraldo (2021-2022)

Es posible leer estos materiales en sentido cancrizante.

Es posible variar los materiales dados.

1.

Moderato *moltísimo rubato*
Articular libremente

(*f*) *oceánico*

2.

Moderato *moltísimo rubato*
Articular libremente

(*f*) *oceánico*

3.

Moderato *moltísimo rubato*
Articular libremente

(*f*) *oceánico*

4.

Sobre la escala de la menor armónica cree una sonoridad cuyo ámbito emocional gravite sobre un afecto cercano a la alegría.

5.

Imite, varíe o desarrolle una sonoridad sobre los materiales musicales dados en las cajas anteriores.

Siga una o ambas instrucciones cuando desee crear una sonoridad más personal e íntima respecto al afecto que está sintiendo:

Clarinete Bb

COMUNIDAD No.1 EL CORAZÓN DE LOS OTROS

Para cuarteto de cuerdas, clarinete y un percusionista

Dedicada al Ensemble Doğa

Afecto 6

Repita a modo de bucle, cuantas veces desee, en cualquier orden, el material dado en las cajas.

Juan Esteban Giraldo (2021-2022)

Es posible leer estos materiales en sentido cancrizante.

Es posible variar los materiales dados.

1.

Maestoso *intenso, profundo*
moltísimo rubato
Articular al gusto

(*f*) *oceánico*

2.

Moderato *moltísimo rubato*
Articular libremente

(*f*) *oceánico*

3.

Moderato *moltísimo rubato*
Articular libremente

(*f*) *oceánico*

4.

Sobre la escala de la menor armónica cree una sonoridad cuyo ámbito emocional gravite sobre un afecto cercano a la alegría.

5.

Imite, varíe o desarrolle una sonoridad sobre los materiales musicales dados en las cajas anteriores.

Siga una o ambas instrucciones cuando desee crear una sonoridad más personal e íntima respecto al afecto que está sintiendo:

CAPÍTULO 5: MAHIPORA (2022 - I)

1. FICHA TÉCNICA

Título de la obra: *Mahipora*

Fecha de composición y semestre: 2022 – I (febrero) – VIII Semestre

Asignatura y docente: Composición VIII – Johann Hasler

Designación en el portafolio: cámara grande

Duración aproximada: 10'37"

Movimientos: 1

2. NOTAS AL PROGRAMA¹

Mahipora es una composición para conjunto de vientos y un percusionista. Nace de una transcripción y reinterpretación crítica de *Mahipora Kaçinoi Yiri Aiye*², en la que dos flautas de pueblos originarios recorren, sin separarse nunca, un camino melódico fundido con el rito. El tratamiento orquestal se inspira en el fenómeno natural del cardumen, en el cual grandes concentraciones de peces se desplazan juntos, entre otras cosas, para defenderse de los depredadores. Así, estas dos melodías originarias se convierten en multitud al interior de la orquesta. El cardumen se configura entonces, como un símbolo

¹ Con motivo de su doble estreno en la inauguración de la exposición Territorios de Memoria (4 de octubre de 2022) y en los Premios Nacionales de Cultura de la Universidad de Antioquia (27 de octubre de 2022) con la banda sinfónica de estudiantes de la Facultad de Artes bajo la dirección de la maestra Silvia Restrepo.

² (Castrillón, 2013, Track 3). Tanto el audio original como la transcripción se encuentran en la carpeta del Drive - Apéndices.

que reduplica la presencia de una herencia ancestral amenazada e invita a una reflexión sobre la preservación de la memoria.

3. PROCESO CREATIVO

3.1. Transcripción

Las primeras ideas de *Mahipora* surgen en Etnomúsica I, bajo la tutoría del maestro Gustavo Adolfo López Gil, quien nos propone hacer una transcripción y posteriormente una creación libre a partir de una selección de grabaciones que recorren diversas tradiciones musicales colombianas, incluidas las músicas precolombinas. Con gran curiosidad, quise elegir las *Canciones realizadas bajo las raíces del tronco de yagé*.

Tras numerosas audiciones aclaré la idea de que la transcripción misma estaba unida a una sensación de masa orquestal: imaginé que esas dos flautas originarias podrían multiplicarse como si se tratara de un cardumen.

Movido por esta idea, comencé a proyectar la transcripción de las dos flautas bajo un tipo de escritura que privilegiara la agilidad de lectura y la eficiencia de montaje en una posible banda sinfónica. Así, habría una invitación tácita a que los intérpretes pudieran concentrarse, no en descifrar una compleja escritura de técnicas extendidas, sino en recrear ciertas condiciones de ritual, ciertas evocaciones de lo ancestral, lo circular y trance extático.

3.2. Metáfora del cardumen

Un cardumen se define como un conglomerado de peces de diferentes especies que se agrupan para nadar juntos a una misma velocidad y dirección en función de alimentación, migración y defensa. Sus movimientos elegantes, precisos y hermosos a la vista, así como su admirable nivel de organización, hace que se les considere como un *superorganismo*.

(peces.animalesbiología, 2022). No obstante, el cardumen nos hace pensar en la paradoja de que la preservación del individuo depende de la suspensión temporal de su propia individualidad. Al adherirse a una masa que se encuentra en pleno movimiento, renuncia momentáneamente a la posibilidad de realizar los recorridos que le plazcan.

Por otra parte, la violencia histórica contra nuestras comunidades ancestrales reivindica la necesidad de evocar en esta pieza la metáfora del cardumen: así como frente a los desastres naturales se revive el instinto de unírnos y ayudarnos, o frente al depredador los peces se conglomeran para espantarlo, en el mismo sentido surge la idea de presentar musicalmente el camino de estas dos flautas reduplicándose en una masa orquestal como símbolo de resistencia.

Ahora bien, la realización musical de esta metáfora y su significado expresivo, me llevó a indagar aquellas composiciones texturales de la segunda mitad del siglo XX las cuales comparten la fascinación “por cómo percibimos los sonidos al moverse en el tiempo, construyendo y desapareciendo, fusionándose en capas (*layers*, en inglés), estratificadas o en densas nubes, o desintegrándose en partículas” (Auner, 2007, p. 281). Partiré entonces, por el estudio de aquella unidad mínima que conformará, específicamente en nuestro caso, esta oleada de masas sonoras: el bucle.

3.3. Bucles

La idea de bucles (pequeños fragmentos melódico-rítmicos que se repiten a modo de ostinato) como generadores de textura orquestal, presenta una cierta similitud con la definición de cardumen en tanto un pez repite los movimientos del que sigue y así sucesivamente a modo de cadena. El procedimiento que he utilizado consiste en tomar pequeños fragmentos motivicos iniciales de la transcripción para luego presentarlos a modo

de bucles desfasados. Observemos la flauta 1 entre los compases 26-29, la cual revela la sección inicial de la transcripción:

Figura 1: bucles esenciales.

Estos recuadros etiquetados como Bucles 1, 2, 3, 4 y 5 indican, por una parte, el material básico de donde se deriva la totalidad del discurso musical, y por otra, determinan el orden de presentación de los bucles a lo largo de la pieza. A continuación, presentaré un ejemplo de cómo se desarrollan en la malla orquestal, tomando para este caso, el bucle 5:

Desarrollo del bucle 5 en bronce (cc.132-133)

Figura 2: desarrollo de los bucles en los bronce.

Muestra panorámica del bucle 5 convertido en cardumen (a partir del c.131)

Figura 3: desarrollo global de los bucles en los vientos.

Estos dos modos de visualización que parten de lo micro a lo macro, representan de forma general el comportamiento orquestal de la pieza. Puede observarse la pérdida de individualidad de las voces en favor de su integración en un tejido global de anchos arcos que suben y bajan. A pequeña escala, la insistencia de los bucles en cada línea instrumental, configuran una textura que evoca el movimiento conjunto de un cardumen a gran escala.

3.4. Pandiatonismo

Uno de los asuntos más problemáticos en el proceso de composición de esta pieza fue encontrar un criterio para decidir si ésta debía conservar su carácter pandiatónico³ o en cambio debía acudir a algún sistema externo de organización de alturas para complejizar su discurso armónico. Dicho de otra manera, ¿hasta dónde debería llegar la fidelidad documental a la transcripción y cuándo sería apropiado comunicar ideas musicales propias?

Después de diversas exploraciones constaté que la sola presencia de una alteración cromática rompía esa atmósfera ancestral, esa esencia mística. Fue entonces la reflexión por el *ethos* (carácter e identidad) lo que me entregó un criterio para tomar una decisión.

Reafirmado entonces mi deseo de conservar un lenguaje pandiatónico como muestra de fidelidad documental, quise entonces rodearme de referentes con un lenguaje similar. Estas fueron algunas de las obras que me acompañaron en el proceso: *In a landscape* (1948) para piano de John Cage (1912-1992), *In C* (1964) de Terry Riley (1935-), *Piano phase* (1967) para piano de Steve Reich (1936-) y *Fratres* (1977) violín y piano de Arvo Pärt (1935-).

Muchas de estas obras se aglutinan cerca de la década de 1970. No en vano se piensa que “a la emancipación de la disonancia alrededor de 1910 corresponde otra análoga de la

³ La técnica pandiatónica se refiere al uso libre de todos los siete grados de una escala diatónica sin obligación alguna respecto a las leyes de regulación de la disonancia del sistema tonal. (Slonimiski, 1994, p.xxii)

consonancia hacia 1970". (Michels, 1992, p. 559). Y es que, todas las obras citadas comparten el no proponer alteraciones accidentales, ni cromatismos, ni ningún mecanismo modulador y, en cambio, plantean un horizonte estático donde las mismas alturas regresan una y otra vez creando una especie de círculo hipnótico y consonante. Esta privación de técnicas que complejizan las relaciones armónicas adquiere un nuevo sentido en la medida en que se comprende la cercanía del minimalismo con tradiciones no occidentales, las cuales integran música y espiritualidad a través del rito. Como hemos visto, es también el caso de *Mahipora*.

4. ORQUESTACIÓN

Una oportunidad real de montaje de la pieza creó las condiciones para imaginar su paleta orquestal. Se trata de su doble estreno en el marco de eventos institucionales de nuestra universidad a finales del año 2022 bajo la dirección de la maestra Silvia Restrepo. A lo largo del último año, la maestra ha complementado este proceso de composición al brindarme una mirada desde la dirección musical. Justamente, en sus cursos electivos de Técnicas de dirección, se ha dado lugar a la reflexión por cómo los problemas inherentes a dirigir ensambles se relacionan con la manera de componer. Por ejemplo, la claridad comunicativa del gesto corporal proyectado hacia la orquesta, a saber, la transmisión de pulso, intensidad, registro, carácter y poética, así como el encadenamiento sucesivo de los mismos a lo largo del discurso musical, invita a pensar desde la composición, en la importancia de elaborar gestos musicales igualmente claros y precisos.

A partir de este diálogo y doble mirada, acordamos que el formato respondería a la pregunta por la mínima expresión instrumental orquestal para comunicar la idea de cardumen. Por tanto, el objetivo central consistió en encontrar un balance entre la economía

de recursos orquestales y la preservación de la idea original. Entonces, dadas las implicaciones de densidad instrumental que se requieren por una parte y, por otra, la necesidad de recrear o expandir el sonido original de la transcripción al ámbito de los vientos, la opción más acertada para configurar el ensamble fue un cuarteto de maderas, un cuarteto de bronces y un percusionista.

4.1. Simetrías tímbricas y narrativas

Resumiré cuáles son, hasta ahora, aquellos rasgos propios de la pieza que se configuran alrededor de una actitud de fidelidad documental frente a la transcripción. Cabe añadir que varios de estos rasgos son compartidos por el minimalismo, tal como lo vimos en el apartado anterior. Dichos rasgos son: diatonismo, circulación aperiódica de pocos centros tonales, pulsación unitémpica y tendencia a ostinatos desfasados. Podemos ahora añadir un nuevo rasgo, esta vez, basado en un criterio tímbrico, a saber, la inclusión de un timbre homogéneo para evocar el sonido original de la grabación. A partir de esta reflexión, se desprende una lógica para elegir la paleta orquestal, la cual se basa en explorar simetrías tímbricas y narrativas.

4.2. Simetría tímbrica para vientos

He elegido un par de flautas traversas que representan dicha evocación. Sin embargo, al disponer de un octeto de vientos, su partición en dos mitades de 4 maderas y 4 bronces ofrece la oportunidad de pensar una situación similar de homogeneidad tímbrica, pero esta vez, en su extremo grave representado por un par de trombones. De esta manera se establece una simetría en donde los extremos de los registros están cubiertos por pares instrumentales cuyos timbres son homogéneos. Ahora bien, para efectos de balance, he incluido un grupo contrastante al interior de los vientos el cual se conforma por timbres

heterogéneos: 1 oboe, 1 clarinete en *si* bemol, 1 trompeta en *si* bemol y un Corno en fa. El siguiente esquema sintetiza la idea de simetrías tímbricas para los vientos:



Figura 4: esquema de simetrías tímbricas para vientos.

4.3. Simetría narrativa para percusión

Una síntesis con evocaciones poéticas de la transcripción podría ser la expresión *ritual de lúdica y misterio*. Estos dos atributos convivieron a lo largo de la transcripción: una mezcla de risas espontáneas y danza como camino para contactarse con lo divino. Encontré que, para una reflexión respecto a la orquestación de la percusión, esa narrativa dual podía seguir desdoblándose en pares: lo liviano y profundo; lo brillante y oscuro; lo infantil y ancestral. Para perfilar en la percusión estos dos ámbitos sonoros y teniendo como límite el pensarlo desde su mínima expresión, dicha polaridad queda expresada así: 1 triángulo y una miscelánea conformada por cascabeles, semillas, sonajeros u otros objetos de sonido similar para una Narrativa A (lo brillante, liviano e infantil); y por su parte, 1 gong y 1 *grancassa* para una Narrativa B (lo oscuro, profundo y ancestral). Esta idea se expresa en el siguiente esquema, así:

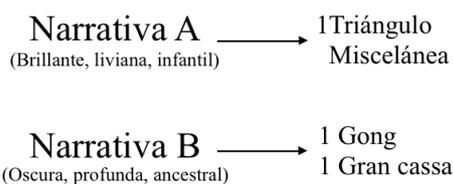


Figura 5: esquema de simetrías narrativas en la percusión.

4.4. Colores orquestales: interacción de los esquemas

La siguiente estructura muestra la superposición de los dos esquemas anteriores. Ahora, aparte de indicar la interacción entre timbres homogéneos y heterogéneos de las dos familias de vientos, se evidencia su relación con los núcleos narrativos A y B y por consiguiente, con la percusión.

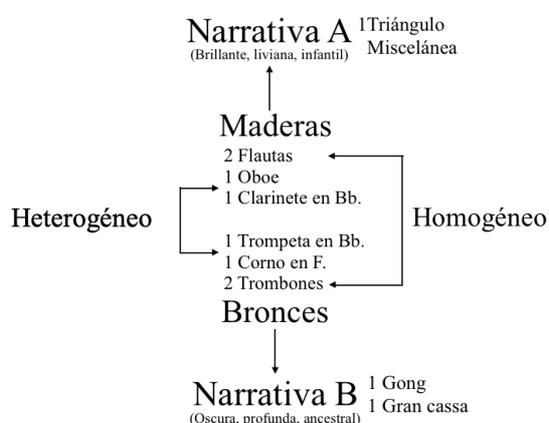


Figura 6: interacción de esquemas de simetrías tímbricas y narrativas.

En principio, hay una asociación directa entre las maderas y la narrativa A así como entre bronce y narrativa B. En efecto, en el transcurso de la pieza, flautas, oboe y clarinete se entrelazan con el triángulo y la miscelánea para crear texturas que aluden a una lúdica brillante y liviana. Por su parte, las texturas generadas por los bronce en unión al gong y *grancassa* se asocian a ecos ceremoniales profundos y ancestrales. No obstante, estas asociaciones directas entre familias de vientos y líneas narrativas son tan sólo el punto de partida para la elaboración de texturas cuyo interés radica, no en replicar tal rigidez esquemática, sino en su cualidad de amalgamas o uniones de texturas contrarias, de tal manera que adquieran una forma líquida, rebasándose unas a otras. Es en este punto donde los bucles adquieren vida al preguntarnos por la posición que ocuparán respecto a altura,

intensidad, proporciones duracionales, carácter y textura. Veamos a continuación tres ejemplos:

4.5. Asociaciones directas entre maderas-Narrativa A y bronce-Narrativa B.

Este fragmento (cc.124-126) muestra, bajo una lógica antifonal de pregunta-respuesta, cómo la *grancassa* respalda los bronce y la miscelánea apoya las maderas. Los cambios de octava entre ambas familias extreman la percepción de ambos mundos narrativos y la estrechez con que se producen los bloques hacen de esta sección una zona que roza el clímax.

Figura 7: ejemplo musical de antifona.

4.6. Amalgama textural

Figura 8: ejemplo de amalgama textural.

Este ejemplo extraído de los compases 13 y 14 muestra un caso de amalgama textural, es decir, donde se combinan maderas pero con la narrativa B. El efecto sonoro conserva los rasgos de misterio y profundidad pero le agrega la sensación de susurro o de transmisión de un secreto debido a la tenue proyección de las maderas en relación a los bronces.

4.7. Funciones de la percusión

En el libro *El estudio de la orquestación* (1982) de Samuel Adler (1928-), el autor analiza las cinco formas representativas de uso de la percusión en la música occidental del último siglo: para simular música de marcha o para dar un sabor folclórico, para reforzar los acentos y la actividad rítmica general. para construir o coronar un clímax, para crear un principio dramático en una obra y para dar color a algunas notas sueltas o pasajes completos al duplicar a otros instrumentos de la orquesta (Adler, 2006, p. 497).

Esta enumeración me permitió aclarar la naturaleza de la percusión, no sólo de mi pieza, sino también de algunos aspectos de la transcripción. Como puede apreciarse en el audio original de las flautas de los Cubeos, ésta se da por el zapateo de los mismos flautistas, lo cual, a mi parecer, envía también una señal vinculante, de congregación, de invitación a seguir lúdicamente la música. Podemos inferir, por tanto, un uso de la percusión que refuerza la pulsación misma de la comunidad. Esta segunda función de organizar la actividad rítmica mediante la regularidad acentual es también compartida y trasladada a diferentes secciones de la pieza, unas veces bajo una narrativa lúdico-infantil, proporcionando una sensación auditiva ligera y, otras veces, la conjugación del bombo con el gong despliega una impresión de ancestros, ceremonias y espíritu.

Para mencionar algunos ejemplos, obsérvese los compases iniciales y finales de la pieza, los cuales demarcan, con un mismo gesto percutivo, una intención ceremonial y dramática. También, pueden observarse otras funciones percutivas, las cuales, por asuntos de espacio,

tan sólo mencionaré de paso, no obstante se invita a consultarlas en la partitura. En los compases 47 y 48 puede observarse cómo la percusión colorea pequeños motivos de fusas repartidos en los vientos. También, la sección que se abre a partir del compás 86, muestra a la percusión generando un ritmo que evoca, lejanamente, un patrón rítmico de músicas tradicionales, por lo cual, vemos allí representada la primera función mencionada por Adler. Por último, obsérvese el comportamiento a partir del compás 138, el cual, mediante una gradual estabilización rítmica proyecta la preparación y sostenimiento del clímax principal.

5. ANÁLISIS FORMAL

El siguiente esquema presenta los niveles de intensidad global de la pieza, así como sus puntos o zonas culminantes esenciales, ellos son un clímax secundario, una zona de anticlímax y un clímax principal. A su vez, estos puntos dividen la pieza en tres partes principales: la primera, tiene un carácter expositivo pues allí se presentan por primera vez los bucles y sus desarrollos; la segunda tiene como función servir de puente, se caracteriza por su brevedad y por alivianar la densidad orquestal; la tercera y última parte, señala puntos de reexposición importantes y marca un largo recorrido hacia el clímax principal junto con su gradual disolución. Luego del esquema de intensidades, se presentará una lista

descriptiva de todas y cada una de las secciones que componen las partes.

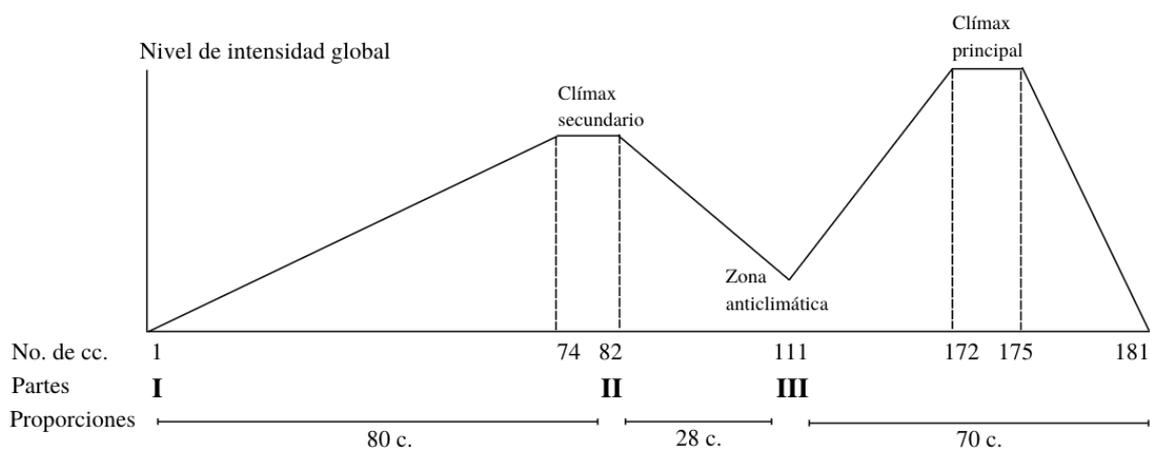


Figura 9: esquema formal de la pieza.

Partes	Secciones	No. de cc.
I	Introducción	1-12
	Tutti de bucles 1	13-20
	Bucle 1 como transición	21-25
	Cita de la transcripción	26-36
	Bucle 2	37-44
	Desarrollos Bucle 2	45-51
	Reexpo. 1 Intro	52-55
	Tutti de bucles 2	56-60
	Bucle 3	61-67
	Desarrollos Bucle 3	68-73
	Clímax secundario	74-81
II	Dúo clarinete-corno	82-85
	Bucle 4.1	86-90
	Melodía tímbrica en bronce	91-94
	Bucle 4.2	95-98
	Dúo oboe-trompeta	99-104
	Bucle 4.3	105-110
III	Colisión de bucles	111-121
	Antifona de bucles	122-127
	Bucle 5	128-138
	Bucle 1	139-150
	Reexpo. 2 Intro	151-159
	Reexpo. Tutti bucles 1	160-166

Tutti de bucles 3 (Clímax principal)	167-171
Punto culminante	172-175
Coda	176-181

Para comprender la lista precedente, es necesario aclarar el significado de Cita de la transcripción y *Tutti* de bucles:

Cita de la transcripción (cc.26-36). Es la única ocasión en que se cita en la pieza un fragmento literal de la transcripción. Esto sucede cerca del comienzo, a modo de eco, como algo lejano. Su presencia se hace necesaria porque revela el origen de todos los bucles.

***Tutti* de bucles 1, 2 y 3.** En general, todas las secciones presentan un desarrollo lineal, es decir, un solo bucle irradia todos los materiales en la malla orquestal. El caso particular de estas secciones de *tutti*, es que escuchamos la simultaneidad de todos ellos (bucles 1-5) pero en sentido vertical. Esto presenta desafíos a la audición dado que allí no es tan fácil reconocer un primer plano respecto a un fondo. Sin embargo, esta cualidad, si se quiere caótica, es deliberada y esencial porque acentúa ese aspecto de la narración que habla de explosión de colores, de diversidad y de vida.

6. CONCLUSIONES

Al terminar este proceso de composición, veo pertinente proponer una reflexión más respecto al balance que procuré entre una actitud de fidelidad documental y otra de libertad de expresión. Creo que ambas están finalmente atravesadas por el deseo de honrar, de homenajear determinados rasgos que consideré meritorios en la fuente original. Al preservar el pandiatonismo, por ejemplo, aspiraba a movilizar los afectos del oyente hacia un reconocimiento de una tradición muy antigua que concibe la unidad de todas las cosas, en contraste con una civilización que explota, hasta su total destrucción, todo recurso natural. Sin embargo tal aspiración sólo podría completarse a medias si no hubiera tenido

una disposición de extremar mi libertad de expresión, especialmente, en la exploración de texturas orquestales.

A propósito, una impresión que me ha quedado al escuchar el resultado final de *Mahipora* es que, en esta agitada interacción entre pandiatonismo y la volatilidad con que ocurren los cambios en las texturas, se produce quizá una especie de ilusión acústica en donde no se sabe si ya han ocurrido alteraciones o modulaciones, o en otras palabras, que cuando el estatismo armónico se mantiene durante mucho tiempo perdemos el punto de referencia entre consonancia y disonancia.

Una conclusión más que vale la pena resaltar, se deriva del hecho de que en esta pieza, al igual que en *Fábulas quemadas*, vuelve a presentarse la disyuntiva entre “música culta” y “popular/tradicional”. Sin embargo, quisiera resaltar aquí una evolución de la problemática respecto a cómo se trató en la primera pieza del portafolio. En principio, la relación entre estos dos ámbitos musicales fue, hasta cierto punto, necesariamente tensa o angustiante debido a una crítica sobre mis propias canciones populares a la luz de nuevas técnicas de composición académica. Pero en este caso, la relación estuvo mediada por un espíritu colaborativo, de mutuo reconocimiento. Por ejemplo, el empleo de técnicas texturales o técnicas de bucle estuvieron allí justamente para exaltar y expandir los materiales musicales ancestrales y a su vez, dichos materiales, por sus características intrínsecas, presentaban algún grado de similitud con estas técnicas del siglo XX. Así, descubro en este punto, que las prácticas musicales contemporáneas actúan como un lugar de encuentro donde todas las músicas son bienvenidas a participar, mezclarse y transformarse.

Juan Esteban Giraldo

MAHIPORA

Para octeto de vientos y un percusionista

Dedicada a la maestra Silvia Restrepo

(2022)

MAHIPORA

Obra para octeto de vientos y un percusionista.

Compositor: Juan Esteban Giraldo

(2022)

INSTRUMENTACIÓN

2 Flautas

1 Oboe

1 Clarinete en Bb

1 Trompeta en Bb

1 Corno en F

1 Trombón

1 Trombón bajo

Percusión (un intérprete):

Triángulo

Miscelanea (cascabeles, pandereta)

Gong

Gran cassa

TRINOS

Todos los trinos tanto en maderas como bronces, deben ser realizados con la nota diatónica inmediatamente superior

NOTAS DE INTERPRETACIÓN PARA PERCUSIÓN

Posición de instrumentos de percusión:

1. Gran cassa en posición horizontal.

2. Triángulo y miscelanea deben estar suspendidos



Mazas de bombo. Se indicará cuándo se requiere una o dos.



Baquetas duras (cabeza de madera o de plástico). Se indicará cuándo se requiere una o dos.



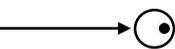
Vara de metal para triángulo



Golpear el parche en el área central.



Golpear el parche en cualquier área lateral o bien en ambos extremos simultáneamente cuando se indique.



Indica deslizamiento gradual sobre el parche o sobre el Gong

Tocar el triángulo siempre con vara metálica.

Tocar la miscelánea con las baquetas o mazas que se pidan en el momento, o bien, con las manos.

Esto queda a criterio del percusionista.

NOTAS AL PROGRAMA

Mahipora nace de una transcripción y reinterpretación de dos flautas de pueblos originarios que recorren, sin separarse nunca, un camino melódico fundido con el rito. El tratamiento orquestal se inspira en el fenómeno natural del cardumen, en el cual grandes concentraciones de peces se desplazan juntos, entre otras cosas, para defenderse de los predadores. Así, estas dos melodías originarias se convierten en multitud al interior de la orquesta. El cardumen se configura como un símbolo que reduplica la presencia de una herencia amenazada e invita a una reflexión sobre la preservación de la memoria.

9

Fl. 1 *p* *f* *p*

Fl. 2 *pp*

Ob. *p* *f* *pp*

Cl. Bb *pp* *pp* *mf* *pp*

Tpt. Bb *pp* *mf* *pp*

Crn. *pp* *mf* *pp*

Tbn. *f* *p* *pp*

Tbn. B *pp* *f* *p* *pp*

Triáng.

Misc. Cascabeles *mf*

Gong *mf* 1.v. *mf*

Gran C. *pp* *mf* *pp* *mf*

MAHIPORA

6

A

Como un susurro

Fl. 1 *p* *mf* *p*

Fl. 2 *p* *mf* *p*

Ob. *pp* *p*

Cl. Bb *pp* *p*

Tpt. Bb

Cm.

Tbn.

Tbn. B

Triáng. ¹³

Misc. *p* Pandereta *mf* l.v. *mp* Cascabeles

Gong *mf*

Gran C. ¹³ *p*

15

Fl. 1 *mp* *tr*

Fl. 2 *mp*

Ob. *pp* *tr* *mp*

Cl. Bb *mp*

Tpt. Bb *p*

Crn. *p*

Tbn. *p*

Tbn. B

Triáng.

Misc. *mp*

Gong *mf* l.v.

Gran C. *mp* l.v.

8

Fl. 1 ¹⁷ *f*
 Fl. 2 *mf* *f*
 Ob. *mf* *f*
 Cl. Bb *mf* *f*
 Tpt. Bb *p* *mf* *f*
 Cmn. *f*
 Tbn. *mf* *f*
 Tbn. B
 Triáng. ¹⁷
 Misc. *f* l.v.
 Gong
 Gran C. ¹⁷ *mf* *f* l.v.

19

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

Cl. Bb

19

Tpt. Bb

Crn.

Tbn.

Tbn. B

19

Triáng.

Misc.

Gong

Gran C.

p

mf

mf

mf

f

Preparar cambio |

l.v.

l.v.

23

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

Cl. Bb

Tpt. Bb

Crn.

Tbn.

Tbn. B

Triáng.

Misc.

Gong

Gran C.

Cascabeles

f

mp

pp

ppp

p

mp

mf

p

pp

f

mp

ppp

1.v.

MAHIPORA

12

C

Sonido plateado

Fl. 1 *f* *mf* *p*

Fl. 2 *mf*

Ob. *p* *mf* *p* *pp*

Cl. Bb *p* *mf* *p* *mf* *p*

Tpt. Bb

Crn.

Tbn.

Tbn. B

Triáng. 26

Misc. 26

Gong

Gran C. 26

28

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

Cl. Bb

Tpt. Bb

Crn.

Tbn.

Tbn. B

Triáng.

Misc.

Gong

Gran C.

p *mf* *p* *mf* *p* *pp*

p *mf* *p*

mf

mf

14

31

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

Cl. Bb

31

Tpt. Bb

Cm.

Tbn.

Tbn. B

31

Triáng.

Misc.

Gong

31

Gran C.

mf

p *mf* *p* *pp*

p *mf* *p* *pp*

p *mf*

p *mf* *p*

mf

l.v.

Musical score for Mahipora, measures 34-36. The score is divided into three systems of staves.

System 1:

- Fl. 1: Rests in all three measures.
- Fl. 2: Measures 34-35: eighth notes (G4, A4, B4, G4, F4, E4). Measure 36: whole note (G4). Dynamics: *p* (piano).
- Ob.: Rests in all three measures.
- Cl. Bb: Rests in all three measures.

System 2:

- Tpt. Bb: Rests in all three measures.
- Crn.: Measures 34-35: quarter notes (G4, A4). Measure 36: whole note (G4). Dynamics: *p* (piano) in measure 34, *mf* (mezzo-forte) in measure 35, *p* (piano) in measure 36.
- Tbn.: Measures 34-35: quarter notes (G3, A3). Measure 36: whole note (G3). Dynamics: *p* (piano) in measure 34, *mf* (mezzo-forte) in measure 35, *p* (piano) in measure 36.
- Tbn. B: Rests in all three measures.

System 3:

- Triáng.: Rests in all three measures.
- Misc.: Measure 34: Rest. Measure 35: Cascabeles (shaker) with a dotted quarter note (G4), dynamics *mp* (mezzo-piano). Measure 36: Cascabeles with a dotted quarter note (G4), dynamics *mp*.
- Gong: Measure 34: Rest. Measure 35: Gong with a quarter note (G4), dynamics *mp*. Measure 36: Rest.
- Gran C.: Measures 34-35: quarter notes (G4, A4) with a slur and a fermata. Measure 36: quarter note (G4) with a slur and a fermata, dynamics *mp*.

16

D

Lúdico

Fl. 1 *mf* *p* *mf*

Fl. 2 *mf* *p* *mf*

Ob. *mf* *p* *mf*

Cl. Bb *mf* *p* *mf*

Tpt. Bb

Crn.

Tbn.

Tbn. B

Triáng. *Preparar cambio*

Misc. *f* *p* *f*

Gong

Gran C. *mf* l.v. l.v. l.v.

40

Fl. 1 *p* *mf* *p*

Fl. 2 *p* *mf* *p*

Ob. *p* *mf* *p*

Cl. Bb *p* *mf* *p* *mf*

40

Tpt. Bb *p*

Cm. *p*

Tbn. *p*

Tbn. B *p*

40

Triáng. *mp* l.v.

Misc. *p* *f* *p*

Gong

40

Gran C. l.v. *mf*

43

Fl. 1 *mf* *p* *mf* **E**

Fl. 2 *mf* *p* *mf*

Ob. *mf* *p* *mf*

Cl. Bb *p*

Tpt. Bb

Cm.

Tbn. *p*

Tbn. B

Triáng.

Misc. *f* *p*

Gong

43 Gran C. l.v. l.v. Preparar cambio

49

Fl. 1 *mp* *mp* *p*

Fl. 2 *p* *mp* *p*

Ob. *p* *mf*

Cl. Bb

Tpt. Bb

Crn. *f*

Tbn. *p* *mf* *p*

Tbn. B *p* *mf*

Triáng. *mp* l.v.

Misc. *mp*

Gong Preparar cambio

Gran C. 49

52

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

Cl. Bb

Tpt. Bb

Cm.

Tbn.

Tbn. B

Triáng.

Misc.

Gong

Gran C.

p *f* *p*

p

p *f* *p*

f *p* *f* *p*

f *p* *f* *p*

p *f* *p*

mf *p* *f* *p*

p *mf* *f* *p*

52

Cascabeles

l.v.

52

l.v.

22

F

Como un rumor

Fl. 1 *mp* *mf* *mp*

Fl. 2 *mp* *mf*

Ob. *mp* *mf* *mp*

Cl. Bb *mp* *mf*

Tpt. Bb *p*

Crn. *p* *mp* *p* *mp* *p*

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

Tbn. B *p* *mp* *p* *mp* *p*

Triáng.

Misc.

Gong *l.v.* *l.v.* *l.v.*

Gran C.

59

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

Cl. Bb

59

Tpt. Bb

Cm.

Tbn.

Tbn. B

59

Triáng.

Misc.

Gong

59

Gran C.

mp

p

mp

p

mp

p

mf

mp

p

mf

p

mf

ppp

p

mp

Ancestral

24

62

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

Cl. Bb

62

Tpt. Bb

Crn.

Tbn.

Tbn. B

62

Triáng.

Misc.

Gong

Gran C.

mf

l.v.

Preparar cambio |

26

Con misterio

66

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

Cl. Bb

Tpt. Bb

Cm.

Tbn.

Tbn. B

Triáng.

Misc.

Gong

Gran C.

66

pp

pp

pp

pp

p

p

p

l.v.

Preparar cambio

p

28

G *Fanfarria*

72

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

Cl. Bb

Tpt. Bb

Cm.

Tbn.

Tbn. B

Triáng.

Misc.

Gong

Gran C.

mf

mf

mf

mf

mf

p

mf

mf

mf

Cascabeles

mf

mf

32

84

Fl. 1 *mf* *p*

Fl. 2 *p*

Ob. *pp* *mp* *pp*

Cl. Bb *pp*

84

Tpt. Bb

Crn. *pp*

Tbn.

Tbn. B

84

Triáng. *l.v.*

Misc.

Gong

84

Gran C. *mf* Aro

H

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

Cl. Bb

Tpt. Bb

Cmn.

Tbn.

Tbn. B

Triáng.

Misc.

Gong

Gran C.

87

mf *p*

mf *p*

p

89

Fl. 1 *mf* *p*

Fl. 2 *mf* *p*

Ob. *mf* *p*

Cl. Bb *mf* *p*

89

Tpt. Bb *p* *mp* *p* *mp* *p*

Cm. *mp*

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

Tbn. B *p*

89

Triáng.

Misc.

Gong

89

Gran C.

92

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

Cl. Bb

92

Tpt. Bb

mp *p* *mp* *p*

Cm.

mp *p* *mp* *p*

Tbn.

p *mp* *p*

Tbn. B

mf *p* *mf* *p*

92

Triáng.

Misc.

Gong

92

Gran C.

p *pp*

98

Fl. 1

p *mf* *mf*

Fl. 2

mf *p* *mf* *p* *mf* *pp*

Ob.

Cl. Bb

p *mp* *p*

98

Tpt. Bb

Crn.

p *mp* *p* *mp*

Tbn.

p

Tbn. B

mf *p*

98

Triáng.

l.v.

Misc.

l.v.

Gong

l.v.

98

Gran C.

mf

38

101

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

Cl. Bb

Tpt. Bb

Crn.

Tbn.

Tbn. B

101

Triáng.

Misc.

Gong

101

Gran C.

p

mp

p

p

l.v.

l.v.

l.v.

l.v.

l.v.

104

Fl. 1 *f* *mf*

Fl. 2 *f* *mf*

Ob. *f* *mf*

Cl. Bb *mf*

104

Tpt. Bb *f*

Crn. *f*

Tbn. *f*

Tbn. B *f*

104

Triáng. *f*

Misc. *mf* Pandereta

Gong

104

Gran C. *f*

110

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

Cl. Bb

110

Tpt. Bb

Crn.

Tbn.

Tbn. B

110

Triáng.

Misc.

Gong

110

Gran C.

Cascabeles

mf \rightarrow *p*

f

115

Fl. 1 *mp*

Fl. 2

Ob. *mp*

Cl. Bb *mp*

Tpt. Bb *mp*

Crn. *mp*

Tbn. *mp*

Tbn. B

Triáng.

Misc. *mp*

Gong

Gran C. *mp* l.v. l.v.

Detailed description of the musical score: The score is for measures 115, 116, and 117. Flute 1 plays a melodic line starting in measure 115 with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. Flute 2 is silent. Oboe enters in measure 116 with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. Clarinet Bb plays a rhythmic pattern of eighth notes in measure 115, then rests in 116, and resumes in 117 with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. Trumpet Bb and Cornet enter in measure 117 with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. Trombone plays a melodic line in measure 115. Trombone B is silent. Triangle, Miscellaneous, and Gong are silent. Grand Cymbal plays a rhythmic pattern in measure 115 with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and accents (>), then rests in 116 and 117 with a *l.v.* (largo) dynamic.

44

118

Fl. 1 *mp* *mf*

Fl. 2 *mp* *mf*

Ob. *mf*

Cl. Bb *mf*

118

Tpt. Bb

Crn.

Tbn.

Tbn. B

118

Triáng.

Misc.

Gong

118

Gran C.

Musical score for Mahipora, measures 121-123. The score includes parts for Flutes 1 and 2, Oboe, Clarinet in Bb, Trumpet in Bb, Cornet, Trombone, Trombone B, Triangle, Misc., Gong, and Gran C. Dynamics range from *mf* to *f*.

121

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

Cl. Bb

Tpt. Bb

Cm.

Tbn.

Tbn. B

Triáng.

Misc.

Gong

Gran C.

f

f

f

f

mf

mp

mf

mp

mf

mp

f

Cascabeles

f

l.v.

f

MAHIPORA

J

Con inocencia festiva

127

Fl. 1 *f* *p*

Fl. 2 *f* *p*

Ob. *f* *p* *p* *mp*

Cl. Bb *f* *p* *p* *mp*

127

Tpt. Bb *p*

Corn. *p*

Tbn. *p*

Tbn. B *p*

127

Triáng.

Misc. Pandereta *p*

Gong *pp* *p*

127

Gran C. *p* l.v.

Musical score for Mahipora, measures 132-133. The score includes parts for Flute 1 and 2, Oboe, Clarinet in Bb, Trumpet in Bb, Cornet, Trombone, and Percussion (Triangle, Misc., Gong, Gran C.). The music features triplets and dynamic markings such as *mp* and *f*.

132

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

Cl. Bb

Tpt. Bb

Crn.

Tbn.

Tbn. B

Triáng.

Misc.

Gong

Gran C.

132

mp

f

mp

f

mp

f

f

f

f

136

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

Cl. Bb

Tpt. Bb

Cm.

Tbn.

Tbn. B

Triáng.

Misc.

Gong

Gran C.

p

f

mf

f

p

f

l.v.

52

K

138

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

Cl. Bb

138

Tpt. Bb

Cm.

Tbn.

Tbn. B

138

Triáng.

Misc.

Gong

138

Gran C.

f

f

p

p

Sagrado y profundo

141

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

Cl. Bb

141

Tpt. Bb

Cm.

Tbn.

Tbn. B

141

Triáng.

Misc.

Gong

141

Gran C.

f

f

f

54

144

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

Cl. Bb

144

Tpt. Bb

Cm.

Tbn.

Tbn. B

144

Triáng.

Misc.

Gong

144

Gran C.

p

l.v.

ff

147

Fl. 1 *mf* *p*

Fl. 2 *mf* *p*

Ob. *mf* *p*

Cl. Bb *mf* *p*

Tpt. Bb

Crn.

Tbn.

Tbn. B

Triáng.

Misc. Cascabeles *f*

Gong *pp*

147

Gran C. l.v. *ff* profundo

58

156

Fl. 1

pp *f* *p*

Fl. 2

p *pp*

Ob.

p *f* *p*

Cl. Bb

pp *p* *mf* *p*

156

Tpt. Bb

p *mf* *p*

Crn.

p *mf* *p*

Tbn.

f *p*

Tbn. B

p *f* *p*

156

Triáng.

Misc.

Gong

p *ff* l.v.

156

Gran C.

mp *pp*

M *como un susurro*

Fl. 1 *p* *mf* *p*

Fl. 2 *p* *mf* *p*

Ob. *pp* *p*

Cl. Bb *pp* *p*

Tpt. Bb 160

Cm. 160

Tbn. 160

Tbn. B 160

Triáng. 160

Misc. *p* *p*

Gong 160

Gran C. *p* 160

60

Musical score for Mahipora, measures 162-163. The score includes parts for Flutes 1 and 2, Oboe, Clarinet in Bb, Trumpet in Bb, Cornet, Trombone, Tuba, Triangle, Miscellaneous, Gong, and Grand Cymbal. Dynamics range from piano (*p*) to mezzo-forte (*mf*). The Flute parts feature melodic lines with accents and *mp* dynamics. The Oboe part includes a trill. The Clarinet part has a melodic line with *mp* dynamics. The Trumpet part starts with a *p* dynamic. The Cornet part has a *p* dynamic. The Trombone part has a *p* dynamic. The Tuba part is silent. The Triangle part is silent. The Miscellaneous part has a *mp* dynamic. The Gong part has a *mf* dynamic with a *l.v.* marking. The Grand Cymbal part has a *mp* dynamic and a *l.v.* marking.

Musical score for Mahipora, measures 164-166. The score includes parts for Flutes 1 and 2, Oboe, Clarinet in Bb, Trumpet in Bb, Cornet, Trombone, Bass Trombone, Triangle, Misc., Gong, and Gran C. Dynamics range from *mf* to *f*. The score features various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings.

164

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

Cl. Bb

Tpt. Bb

Cm.

Tbn.

Tbn. B

Triáng.

Misc.

Gong

Gran C.

mf

f

Cascabeles

MAHIPORA

0

Fl. 1
ff

Fl. 2
ff

Ob.
ff

Cl. Bb
ff

Tpt. Bb
172
ff

Cm.
ff

Tbn.
ff

Tbn. B
ff

Triáng.
172

Misc.

Gong
172
ff
l.v.

Gran C.
172
ff

66

Eterno retorno

Musical score for 'Eterno retorno' featuring woodwinds, brass, and percussion. The score is divided into two systems. The first system includes Fl. 1, Fl. 2, Ob., and Cl. Bb. The second system includes Tpt. Bb, Crn., Tbn., and Tbn. B. The third system includes Triáng., Misc., Gong, and Gran C. The score is marked with dynamics such as *mf*, *pp*, *p*, and *mp*, and includes performance instructions like *l.v.* and *più*. The score is numbered 175 at the beginning of each system.

Fl. 1 *mf*

Fl. 2 *mf*

Ob. *mf* *pp* *p*

Cl. Bb *mf*

Tpt. Bb *mf* *mf* *p* *più*

Crn. *mf* *mf* *p* *più*

Tbn. *mf* *mf* *p* *più*

Tbn. B *mf* *mf* *p* *più*

Triáng.

Misc.

Gong *l.v.* *mp* *p* *l.v.* *mp* *p*

Gran C. *mf* *mp* *p*

CAPÍTULO 6: FOSFORESCENCIA (2022 - II)

1. FICHA TÉCNICA

Título de la obra: Fosforescencia

Fecha de composición y semestre: 2022 - II (junio) / VIII Semestre

Asignatura y docente: Composición VIII – Johann Hasler

Designación en el portafolio: instrumento solista

Instrumentación: flauta sola

Duración aproximada: 7'00"

Movimientos: 1

2. PROCESO DE COMPOSICIÓN

2.1. Procesos intuitivos

La apertura a procesos intuitivos dados en esta pieza, está unida a una exploración instrumental y personal de la flauta. Dichas exploraciones partieron del placer de tocar por tocar, sin nada particular en mente. De forma gradual, esta práctica espontánea se convirtió en el centro de atención de mi hacer compositivo.

El sentido esencial de este planteamiento fue el tacto: sentir la presión de las yemas sobre las llaves, el frío de la boquilla en los labios; sentir que en la espiración, el tubo de la flauta y mi tráquea forman un solo conducto; sentir que el viento y los afectos ondean entretejidos.

Esta aproximación kinésica hacia la música por encima de una intelectual fue inspirada, curiosamente, por lecturas sobre la corriente espectralista. Pensé: así como para compositores representativos de este movimiento, como Tristan Murail (1947-), los

materiales musicales no proceden de un tratamiento clásico de células motílicas y técnicas de desarrollo melódico, sino de observar el crecimiento mismo del sonido, su envolvente, sus sonidos armónicos e inarmónicos¹, ¿por qué no podría yo suplantarlo en esta ocasión mis propios prejuicios apriorísticos y poner en su lugar mi relación afectiva con el instrumento, y observar tal relación así como un espectrograma se abre ante nosotros desplegando de un instante de sonido un inmenso bosque fosforescente? Si para Murail nada justifica la división *a priori* del espacio de alturas, legados de la tonalidad y del temperamento igual, sino la historia², ¿por qué no poner en suspenso lo que ha sido hasta ahora una historia personal que justificaba un solo tipo de aproximación al fenómeno de la creación musical?

Este planteamiento implica pues, una renuncia. Renuncia a un sistema para entrar al sonido. Renuncia a construir motivos y desarrollarlos (incluso, ¿renuncia al componente extramusical del poema, tan frecuente en mi forma de componer!). Una vez me pude aclimatar a esta sensación de olvido, me propuse la siguiente ruta de trabajo: *la boca sopla, los dedos se mueven, escucho, aparece una emoción, sigo escuchando, me detengo, transcribo, guardo silencio, la boca sopla, los dedos se mueven...* Así, hasta terminar la obra. Un camino sin dirección ni finalidad. Un bucle de vida para divagar sobre un mundo sin reglas. Ni prohibición, ni límite, ni contornos. A veces, en medio de la práctica, me quedaba la sensación de que sujeto y objeto se buscaban entre sí. La física cuántica enseña que el objeto es perturbado por la mirada del observador. En medio de la práctica noté también lo contrario: el objeto observado altera la forma misma en que el sujeto mira. Mi estado anímico ya no se ubicaba como causa del sonido sino como consecuencia de él. De allí comencé a notar el surgimiento de una sensación imprevista, al principio contingente,

¹ Murail, T., 1989, p.203.

² *Ibid.*, p.205.

pero luego omnipresente, de un desahogo, o bien, de algo que podría guardar alguna similitud con lo que en la tradición japonesa se conoce como *aware*.

2.2. *Aware* (ə'wɑ:.ɪɛɪ)³

Esta pieza se vio fuertemente influenciada por la estética oriental, particularmente la japonesa. Veo importante mencionar el trabajo de Lewis Rowell (1940-2002), en su libro *Introducción a la filosofía de la música: antecedentes históricos y problemas estéticos* (1985), el cual dedica un capítulo a la estética comparativa entre India y Japón. Del recorrido que hace por los valores estéticos cardinales, me interesa detenerme en la expresión *aware*.

Aware es uno de los términos más antiguos de la estética japonesa y la cualidad de pena suave que significa, invade a toda la literatura japonesa. En sus orígenes era una exclamación de un goce sorprendido, un reconocimiento de la cualidad esencial de algo (Rowell, 1985, p.193).

Recordemos que esta alusión al *aware* como una conciencia emotiva o triste de la belleza, aparece en este trabajo porque logra describir, de forma precisa, un cierto estado de ánimo innombrable en el fondo de mi proceso de composición con la flauta. Sugería, también, que este proceso se daba a modo de bucle: emitir soplido, dejar que los dedos recorran las llaves, impregnarse de una imagen musical, luego transcribir, silencio y volver a empezar. Los lugares del sujeto y el objeto se desfazan al ingresar a esta incesante repetición y los introduce en un flujo constante: la resonancia al interior del tubo, la cual se origina en mi soplido, es reabsorbida por la escucha y de esta manera regresa a mí (el aparente emisor) alterando mi ánimo; de allí que el círculo de la respiración comience a

³ Pronunciación según la AFI (Alfabeto Fonético Internacional).

sentirse como un desahogo. No obstante, el objeto-flauta responde a esta nueva demanda de aire enviando un mensaje impredecible, accidental, con una sonoridad no calculada, no pensada.

Creo, también, que mi encuentro con la flauta estuvo rodeado de algo parecido a esa pena apacible sugerida en el *aware*, en tanto se hizo más vívida mi percepción sobre la fugacidad. Esto es mucho menos evidente cuando se tiene un plan. Por ejemplo, cuando se gobiernan las alturas, duraciones u otro parámetro con una serie, allí el sonido da la impresión de durabilidad, de permanecer a través del tiempo por su potencial de desarrollo a la luz del pensamiento celular-motívico y, en cambio, la brevedad con que las emociones se consumen en un gesto sonoro que le sigue a otro gesto, acentúa la percepción oriental de que los fenómenos son interdependientes, impermanentes y vacuos.

En la medida que emociones y accidentes trazaron un círculo constante, apareció una sensación de encuentro que me llevó a la escritura, una sensación de acierto que me motivó a fijar determinados gestos musicales en la partitura.

3. REFLEXIONES SOBRE LA ESCRITURA Y DOS REFERENTES

Durante la elaboración de esta pieza recibí un especial apoyo de mi maestro de composición, quien me alentó a continuar profundizando en procesos intuitivos. También, fueron de gran ayuda las sesiones de audición de los materiales que fui grabando, cuyo objetivo consistía en plasmar en la escritura musical todos aquellos detalles y matices expresivos de la interpretación. La escritura fue, por tanto, un proceso de transcripción.

Quise reflejar, en la escritura musical, un camino introspectivo que se desliza por suaves corrientes de sonido. Consideré que, en este contexto, la flexibilidad rítmica de los gestos hacía innecesario acudir a indicaciones métricas y barras de compás. Esto, a fin de no

obstaculizar en pequeños compartimentos una intención de fluidez visual en la partitura. Buscar una precisión rítmica o una acentuación métrica jugaría en contra de destacar la espontaneidad melancólica e hiriente de la melodía.

Quizá, esta cualidad introspectiva pueda ser una de las razones por las que algunas obras para instrumento solista evitan escrituras mensurales. Al respecto, mencionaré uno de mis referentes esenciales, *Canto del alba* (2000) del compositor mexicano Mario Lavista (1943-2021)

La partitura tiene el siguiente epígrafe:

“Sentado solo, entre los bambúes,
toco el laúd y silbo, silbo, silbo.
Nadie me oye en el inmenso bosque,
pero la blanca luna me ilumina”.

Wang Wei

(Dinastía Tong).

La alusión a este antiguo poeta del siglo VIII nacido en la provincia de Shanxi, nos sugiere una obra impregnada de la sensibilidad oriental a la que nos hemos ido aproximando. Al prescindir de la escritura mensural, el compositor permite que la narrativa del silbido atraviese, sin obstáculos, una extensa linealidad que viene a reposar en el silencio del bosque. Por otra parte, es posible que estemos viendo una nueva alusión al término que conjuga pena y goce (*aware*): el poeta está sentado, solo, sin nadie quien lo escuche, sin embargo, el reclamo de soledad está unido a un suceso lunar tan efímero como inevitable, en el cual parece reconfortado.

El siguiente referente se trata de *Cinc incantations* (1936-37) de André Jolivet (1905-1974). El efecto de esta obra resulta hipnotizante. Sus repeticiones incisivas me produjeron

una escucha penetrante y circular. Me resultó igualmente llamativa la cualidad de sus materiales en donde se separan, de forma notable, de cualquier alusión a la música centroeuropea. Justamente, fue compuesta a su regreso de un viaje por África en donde conoció la sonoridad del ney (flauta prominente en la música del Oriente Medio, especialmente Egipto). No obstante, lo que más me impactó fue su organización en cinco encantaciones o plegarias, las cuales son descritas en el libro *La flauta*, de Pierre-Yves Artaud (p.46):

- A. Para atender a los negociadores y que la entrevista sea pacífica.
- B. Para que el niño que va a nacer sea un hijo.
- C. Para que la cosecha sea rica, que nacerá de los surcos que el labriego cave.
- D. Para una comunión serena del ser con el mundo.
- E. En los funerales del jefe, para la protección de su alma.

Aquí vemos la flauta regresando a su primitiva función de ritual, en donde recupera una voz propia e invoca fuerzas sobrenaturales para guiar nuestra buena fortuna. El encuentro con esta obra me ayudó a situar el lugar desde donde quería contar una música que estaba presintiendo, no desde un despliegue virtuosístico, ni desde la comprobación de alguna técnica o teoría, sino como una voz que cuenta un desgarramiento, que se dirige a alguna parte, o siguiendo al autor, como “la flauta que eleva su voz hacia los dioses para implorarlos” (p.46).

4. APROXIMACIÓN FORMAL A FOSFORESCENCIA Y FRAGMENTOS MUSICALES REPRESENTATIVOS

4.1. *Jo-ha-kyū*

La pieza se construye en la medida que en aparece la música misma, permitiendo que colisionen y se disuelvan emociones fugaces y diversas, en donde lo accidental y lo imprevisto están invitados a participar como fundadores de la estructura musical. Pero en ese trayecto, ¿qué estela, qué recorrido deja?

Podemos esbozar una respuesta si nos desmarcamos, por un momento, de juicios formales cuyo léxico se origina, por ejemplo, en la forma sonata, o desde otro extremo, en el serialismo. En cambio, propongo partir de la aproximación que hace Rowell de la forma musical en la tradición japonesa: “el arquetipo formal más elemental en la música (y el teatro) del Japón es la secuencia *jo* (introducción) – *ha* (dispersión) – *kyū* (apuro hacia la conclusión)” (p.190). Siguiendo la caracterización que nos señala el autor, *Jo*, comunica una energía restringida, un sentido de anticipación y una libertad temporal relativa. *Ha*, se presenta como consecuencia de *jo*, comportándose con una mayor continuidad, así como por un incremento del tempo; por su parte, “*Kyū* se anuncia por una creciente densidad de los hechos y un sentido de desenlace” (p.191).

Así como las audiencias entrenadas en lenguajes musicales occidentales disfrutan el escuchar una sinfonía y reconocer en ella una reexposición, o bien, de notar un efecto dramático al identificar un tema que pasa por diferentes tonalidades, las audiencias orientales disfrutan de detectar cuando una frase individual posee las cualidades de *jo*, de *ha* o de *kyū*⁴. Valdría la pena reflexionar que, si entonces existe un nivel de

⁴ Ibid, p.190.

correspondencia entre las categorías de análisis y la forma como percibimos la música, probablemente categorías que ya han sido interiorizadas en el terreno de la composición, terminan por ejercer una influencia en nuestra definición misma de creatividad. Por eso esta pieza en particular, entre todas las compuestas durante estos últimos años, tiene un valor personal, pues allí mis categorías habituales quedaron suspendidas y consideré, como una buena señal, el verme en un territorio vacío de referencias habituales.

4.2. Dureza, dispersión y apresuramiento

La secuencia *jo-ha-kyū* motivó la búsqueda de mi propio esquema formal. Encontré que todos los gestos sonoros podrían explicarse con una de estas tres palabras: dureza, dispersión o apresuramiento. A continuación, explico y relaciono con ejemplos esta construcción personal.

4.3. Dureza

Según la Real Academia Española (RAE), este adjetivo denomina un cuerpo que se resiste a ser modificado y que no se presta a recibir una nueva forma o lo dificulta mucho. Algunas frases melódicas pueden ser etiquetadas con este término, las cuales presentan las siguientes características:

- a) Tienen una identidad temática relativamente estable.
- b) Resisten un cierto grado de variación.
- c) Comunican una emoción nítida, similar a cuando en el lenguaje hablado escuchamos una afirmación cargada de afecto y, por tanto, la consideramos importante. Esta emoción, además, insiste en reafirmarse a lo largo del tiempo.

- d) Su carácter es enfático, solemne, tiende a decirse con lentitud. Suele estar rodeada de silencios expresivos los cuales dan un margen de vacío que intensifica su eco en la memoria.

Algunos ejemplos de dureza podemos encontrarlos en los siguientes fragmentos, comenzando con el primer sistema que inicia la pieza:

Adagio espressivo molto rubato

Cerciorarse de producir siempre un sonido velado por aire, a modo de flauta japonesa shakuhachi.

Figura 1: ejemplo de Dureza (1).

Allí podemos ver cómo se cumplen las cuatro características. La identidad temática viene dada por un salto de octava descendente⁵ y luego por notas largas que se precipitan a una suave ondulación de bordaduras inferiores. La segunda frase, por su parte, insiste en mantener los rasgos identitarios de la primera. El *molto vibrato*, los *glissandos*, los silencios que rodean las frases y la indicación general de producir un sonido aireado que evoque el *shakuhachi* (flauta tradicional japonesa), refuerzan la carga afectiva y la nitidez de la emoción.

Por otra parte, al comienzo del tercer sistema de la segunda página (minuto 1'09" del audio adjunto) puede notarse con mayor claridad la tercera característica: la reiteración temática esta vez como una declaración grave, reafirma el afecto melancólico y nocturno, o si se quiere, de pena suave sugerido al principio.

⁵ A propósito del gesto inicial de la pieza, éste surge de probar la sonoridad del tubo abierto (C#/Db) y a partir de allí, hago un rodeo de esa altura por sus tonos vecinos. Las alturas son seleccionadas en esta pieza, pues, por un proceso kinésico.

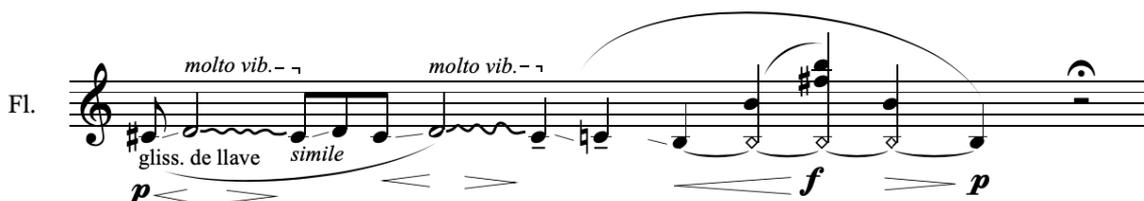


Figura 2: ejemplo de Dureza (2).

Por último, en el segundo sistema de la tercera página (minuto 2'20" del audio), observamos en el grupo de corcheas una expansión interválica de aproximadamente una cuarta⁶ de lo que originalmente fue una bordadura inferior de semitono o tono entero. A parte de presentarse en otra transposición y de esta expansión interválica, podemos ver la escasa resistencia al cambio de este tema duro.

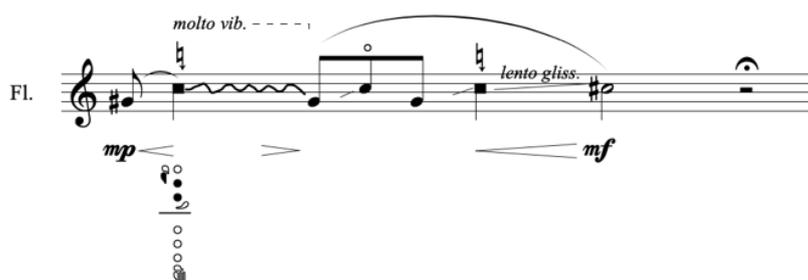


Figura 3: ejemplo de Dureza (3).

4.4. Dispersión

En el transcurso de la exploración con la flauta, noté otra clase de gestos que emergían espontáneamente produciendo contraste: un efecto lúdico, un alivianamiento de la tensión. La palabra dispersión nos remite, justamente, al efecto de diseminar lo que solía estar reunido, a dividir desordenadamente la atención⁷.

⁶ Se tiene en cuenta que el *do* emitido por una posición falsa está aproximadamente un cuarto de tono por debajo. Las posiciones no tradicionales o falsas son descritas por Arizpe, M., (1984) en el libro *Nuevas técnicas instrumentales*, como aquellas que hasta aproximadamente 1950, fueron utilizadas para digitar trinos difíciles o pasajes rápidos, y que por su sonido “falso” de acuerdo al concepto tradicional de cómo debe ser el sonido de la flauta, adquiere este nombre (p.19).

⁷ De disperso (RAE).

Las técnicas extendidas encuentran en este punto su razón de ser. Este nuevo material que efectúa un rompimiento o huida sonora, se realiza por medio de trinos y trémolos mezclados con sobresoplidos, de *bisbigliandis*, de golpe de llaves y de *whistle tones*. Estas técnicas permiten pintar escenas paisajísticas y evocar atmósferas psicológicas. Sin embargo, también señalan puntos estructurales claves, por lo cual, éstas son algo más que pura apariencia o “embellecimiento” de la superficie del sonido. Estos puntos actúan como zonas de descanso en donde se le propone al oído juegos rápidos, fugaces, atemáticos, volubles y muy ligeros. En la dispersión el oído se entretiene y libera su atención de un punto fijo. En la pieza, los gestos de dureza y dispersión emprenderán una lógica circular y pendular como una respiración. Obsérvese el siguiente ejemplo que presenta el segundo sistema de la página uno:

The image shows a musical score for Flute (Fl.) in G major. The score is divided into several measures. The first measure starts with a dynamic of *sfz* and *f*, followed by a *p* dynamic. The second measure is marked *legatissimo* and *mf*. The third measure is marked *p* and *mf*. The fourth measure is marked *p*. The fifth measure is marked *ppp*. The score includes performance instructions such as "bisbigliando" and "simile". Below the staff, there are diagrams of fingerings for the notes, showing the placement of fingers on the keys.

Figura 4: ejemplo de Dispersión (1).

La nueva idea melódica evoca el salto de octava de la primera frase. Sin embargo, presenta un primer punto de dispersión con un rápido *bisbigliandi* (o trino tímbrico⁸) de cinquillo de fusa el cual, con cierto humor se repite estableciendo un juego consigo mismo

⁸ El *bisbigliandi* se logra realizando múltiples digitaciones para una nota, logrando así sutiles variaciones microtonales (Levin, C. 2005, p.49).

hasta extinguirse. La nota de cabeza cuadrada indica que el sonido resultante se diferencia de un sonido ordinario debido a falsas posiciones⁹.

El primer sistema de la segunda página (segundo 0'45" del audio) presenta un ejemplo más de dispersión que acude a otras técnicas extendidas y a una propuesta de escritura no convencional. Un trino de séptima mayor en *accelerando* dibuja un aleteo que se precipita hacia su final en un chispeante bosque de sonidos armónicos indeterminados producidos por una técnica de sobresoplido.

The image shows a musical score for Flute (Fl.) in a single system. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The music begins with a piano (*p*) dynamic marking. The first part of the score features a trill (trino) of a seventh major interval, marked with a '3' below the notes. This is followed by a cluster of notes. Above the notes, there is a diagram of a bell-shaped curve labeled '(Cantidad de aire)', which represents the quantity of air used during the performance. Text annotations include 'Producir sobresoplido para generar armónicos indeterminados' and 'Continuar trino en acelerando'. The score concludes with a fortissimo (*fff*) dynamic marking. To the left of the staff, there is a vertical list of notes with dots, likely indicating fingerings or specific techniques for the trill.

Figura 5: ejemplo de Dispersión (2).

El siguiente ejemplo, extraído del segundo sistema de la segunda página (segundo 0'56" del audio) muestra la simultaneidad de dos gestos sonoros. Por una parte, en la línea inferior del pentagrama se observa, a través de la ondulación de *accelerandos* y *desaccelerandos*, un efecto percutivo denominado golpe o ruido de llaves¹⁰. Para evitar una consecuencia indeseada en el buen estado de las zapatillas de la flauta, se pide que el efecto se produzca siempre en *piano*. Por otra parte, en la línea superior del pentagrama se produce un sobresoplido que está reforzado por una escritura dinámica *pianissimo*-

⁹ En el libro *Nuevas técnicas instrumentales* (ej. 18, p.21), el compositor Mario Lavista, en su obra *Canto del alba*, indica que la nota de cabeza cuadrada está referida a una posición no tradicional o falsa. Allí pide hasta diez cambios sucesivos sobre la nota *la* 5.

¹⁰ Esta técnica extendida consiste en golpear las llaves de la flauta para extraer de allí una serie de acontecimientos percutivos que se basan en el volumen resonante del cuerpo de la flauta. (Levin, C. 2005, p.33-34)

fortissimo-pianissimo, sugiriendo como nota de partida el do# que se obtiene de soplar el tubo abierto.

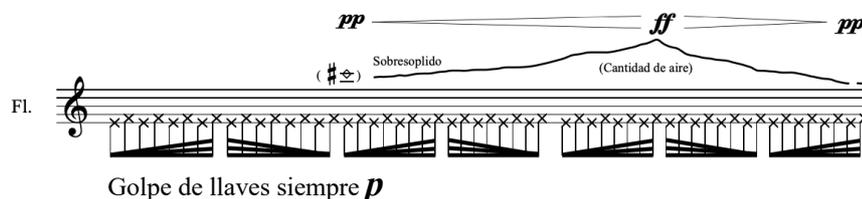


Figura 6: ejemplo de Dispersión (3).

En último lugar, veamos el segundo sistema de la página tres (minuto 2'34" del audio) como un ejemplo en donde la dispersión llega a su máxima expresión al incluir una propuesta de trabajo aleatorio para el intérprete. Se proponen tres cajas para jugar con las notas allí pedidas en cualquier orden y cualquier ritmo, mientras sea rápido e irregular¹¹:



Figura 7: ejemplo de Dispersión (4).

En resumen, las características claves de los gestos de dispersión, son:

- Propiciar un efecto lúdico y un alivianamiento de la tensión.
- Generar a partir de técnicas extendidas y ornamentos, escenas paisajísticas y atmósferas psicológicas.
- Figuraciones rápidas, fugaces, atemáticas y volubles.

¹¹ Esta idea de escritura estuvo inspirada en los modelos de trabajo propuestos por Guillermo Graetzer (2017) en su libro *La música contemporánea: guía práctica a la composición e improvisación instrumental*, p.43.

4.5. Apresuramiento

Si con la dureza abarcamos el análisis de fenómenos como el desenvolvimiento temático y con la dispersión señalamos la importancia estructural de ornamentos y técnicas extendidas, el apresuramiento se centra en una reflexión sobre el comportamiento cadencial. Naturalmente, esto puede evidenciarse al final de las frases en donde la caída está marcada, no por un sentimiento distendido, conclusivo o de pérdida de energía, sino por lo contrario: por una inminente sensación de desahogo, por un arrebatado o urgencia.

Hacia el final de las frases, el sonido tiende a crecer abrupta y dramáticamente, comportándose, en otras palabras, como agujones de dolor. Esta categoría no marca puntos estructurales sino que indica una cualidad en la intensidad afectiva con que se terminan la mayoría de las frases. Estos son algunos ejemplos:



Figura 8: ejemplo de Apresuramiento (1).

Este fragmento citado ya anteriormente, es traído de nuevo para señalar el empuje abrupto de aire que sucede hacia el final de la frase.

El primer sistema de la página tres (minuto 2'05" del audio), muestra que al final del trino (mi-sol) sobreviene de manera inesperada, en dinámica *fortissimo*, una descarga agresiva en un registro agudo.

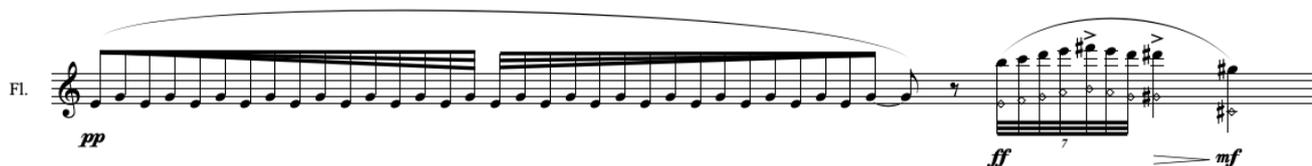


Figura 9: ejemplo de Apresuramiento (2).

En la página cuatro, la segunda frase del segundo sistema (minuto 4:06 del audio) indica el tránsito de un pasaje caracterizado por la dispersión que concluye con las notas sol# y do,

las cuales marcan, en una frase que comienza en *pianissimo*, una intensidad dramática y angustiante:

Repetir rápida e irregularmente durante 5 segundos

nerviosamente

pp *mf*

molto vib.-----

Figura 10: ejemplo de Apresuramiento (3).

5. CONCLUSIONES

Si bien el énfasis principal de esta pieza se centra en el trabajo intuitivo, la elaboración de la partitura fue, en cambio, un espacio para la investigación metódica de referentes que ofrecieron soluciones a diversas dificultades escriturales, todo ello, a fin de preservar en el papel la volatilidad original de los gestos.

Veo oportuno recordar, que las sesiones de exploración de la flauta fueron realizadas bajo un estado mental que procuraba un silencio teórico y referencial. Sin embargo, no deja de ser un tanto paradójicas ciertas similitudes del espíritu de la pieza con algunos valores encontrados posteriormente en la música japonesa, como la sintonía entre el arquetipo formal *jo-ha-kyū* y la forma como se estructuraron los gestos, o encontrar en el término *aware* aquellas palabras que me faltaban para definir un sentimiento general. También, fue curioso encontrar, tras el análisis de las frases musicales, aún ciertas simetrías, desarrollos melódicos o reexposiciones temáticas que parecieran calculadas o planeadas a partir de referentes de la tradición que yo mismo intenté evitar. Es como si la memoria musical permeara los contenidos previos que van a surgir luego en forma de inspiración. En todo caso, vale la pena seguir explorando estas vías de creación en donde se trata de encontrar un balance entre la intuición y la racionalidad.

Juan Esteban Giraldo

FOSFORESCENCIA

Para flauta sola

(2022)

2

Fl. *p*

Producir sobresopido para generar armónicos indeterminados (Cantidad de aire)

Continuar trino en acelerando

fff

Fl. *pp*

Sobresopido (# $\frac{3}{2}$)

Cantidad de aire

ff

Golpe de llaves siempre *p*

Fl. *p*

gliss. de llave simile

f

Fl. *p*

gliss. de llave simile

mp

Fl. *pp*

Siempre velar con aire

Sobresopido

Continuar trino en acelerando

fff

Fl. *pp*

gliss. de llave simile

p

Fl. *pp* *ff* *mf*

Fl. *mp* *f* *pp*

molto vib. *lento-gliss.*

Repetir durante 4 segundos, rápida e irregularmente 4s 4s 4s

Fl. *mf espress.* *p eco*

simile

Cubrir la boquilla con los labios y cantar usando el tubo como resonador.
Cantar exactamente en esta octava

Fl. *mf* *p eco*

Embocadura ord.

4

Fl. *mf*

p eco

Fl. *mp* *f*

molto vib.

Repetir rápida e irregularmente durante 5 segundos

nerviosamente *pp* *mf*

molto vib.

pp *mf*

Fl. *mp*

molto vib.

Repetir rápida e irregularmente durante 4 segundos

nerviosamente *lento gliss.* *molto vib.* *pp*

mp

molto vib.

lento gliss. *molto vib.*

pp

Fl. *sfz* *f*

molto vib.

p *f* *mf*

sfz *f*

molto vib.

p *f* *mf*

Fl. *bisbigliando* -----
simile
sfz f p
legatissimo mf p
ppp

Fl. *f p*
f
f

Fl. *p*
pp
fff
pp

Sobresoplido
 (Cantidad de aire)
 Continuar trino en acelerando

6

Fl. *pp* *ff* *pp* *ff* *pp*

Sobresopido (#) (Cantidad de aire)

Golpe de llaves siempre *p*

Fl. *p eco* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

calmo *gliss. de llave* *simile*

Fl. *f* *pp* *mp*

Fl. *pp* *ff* *pp*

tenta gliss. *Continuar trino en acelerando* *Sobresopido* (Cantidad de aire)

Fl.

pp

Sobresoplido

Continuar trino en acelerando

(Cantidad de aire)

ff

pp

Fl.

p

Golpe de llaves

w. L.

Fine

pppp morendo

7:00 aprox.

*** Whistle tone: los tonos de silbato son sonidos muy suaves basados en la serie armónica. Suena como un silbido alto y suave.

CONCLUSIONES FINALES

1. El análisis musical ha complementado y potencializado la práctica compositiva propia, especialmente, cuando dicho análisis estuvo impregnado de una actitud plural que no se limitó sólo al estudio de un grupo reducido de compositores consagrados de una cultura específica, sino también a otras músicas en las que se refleja multiplicidad cultural y diversidad de enfoques. El análisis musical, por otra parte, también se dio en dos vías: como investigación de las partituras de obras maestras o ejemplares, en las cuales se indagó la lógica con que se presentan y entretienen los materiales musicales y, por otra parte, como producción de textos propios (bitácoras) en las que se observa, investiga y explora las propias ideas compositivas.
2. Los cambios de enfoques compositivos que se muestran en el recorrido de estas seis piezas, estuvieron atravesados por una actitud de búsqueda permanente que pretendió estar en sintonía con la variedad y riqueza de contenidos vistos a lo largo de la carrera. En este trayecto, no sólo reformulé las prácticas compositivas que se habían afianzado en mí antes de comenzar mis estudios formales, sino que cuestioné mi propia identidad en tanto asirme a la idea de cantautor. El desprendimiento con esta identificación me ha permitido reflexionar sobre la medida en que la concepción que tenemos de nosotros mismos determina nuestra postura frente a la creación musical. Así, lejos de percibir estos procesos de desidentificación de forma negativa, encontré allí un lugar para plantearme un espacio de libertad y goce de la música que no conocía.
3. Un descubrimiento significativo que tuve a lo largo de la carrera, fue aprender a articular las asignaturas a mis propios problemas de vida y a mis intereses

compositivos. El comienzo de esta metodología, que tuvo lugar en el proyecto de investigación-creación *Canciones expandidas*, ha sido replicado y desarrollado de manera orgánica en los siguientes semestres a partir de nuevas problemáticas y preguntas. Este ejercicio de articulación me permitió aumentar mi energía y tiempo de dedicación a la composición dejando como resultado 64 piezas.

4. Los términos centrales que dejan estas seis obras, *poética personal*, *búsqueda tímbrica*, *comunidad* y *procesos intuitivos*, son, a su vez, susceptibles de ser ampliados, articulados o reformulados como un nuevo problema de investigación-creación que apunta a un proceso de maestría de posgrado y a un crecimiento artístico y profesional.

DISTINCIONES ACADÉMICAS

Durante mi proceso estudiantil obtuve las siguientes distinciones académicas:

1. Matrícula de honor – 2018 I
2. Matrícula de honor – 2018 II
3. Matrícula de honor – 2019 I
4. Matrícula de honor – 2019 II
5. Matrícula de honor – 2020 I
6. Matrícula de honor – 2021 I
7. Matrícula de honor – 2021 II
8. Matrícula de honor – 2022 I
9. Mejor estudiante avanzado por programa – 2021
10. Candidato a mejor estudiante avanzado por programa – 2022

BIBLIOGRAFÍA

- Adler, Samuel, (2006). *El estudio de la orquestación*. Idea Books. Barcelona.
- Apresuramiento. (s.f.). *Diccionario de la lengua española*. Recuperado de <https://dle.rae.es/prisa>
- Arizpe, Marielena & Fabbriciani, Roberto, (1984). *Nuevas técnicas instrumentales*. CENIDIM. México, D.F.
- Artaud, Pierre-Yves, (1991). *La flauta*. Editorial Labor. 1991. Barcelona.
- Auner, Joseph, (2017). *La música en los siglos XX y XXI*. Ediciones Akal. Madrid.
- Kramer, Jonathan D. (2002). "The Nature and Origins of Musical Postmodernism". En *Postmodern Music, Postmodern Thought*. Editado por Auner, Joseph y Lochhead, Judith, Nueva York, pp. 13-26. Routledge. Traducido del inglés por Johann Hasler. 2020 (traducción inédita, de circulación académica).
- Bach, J.S, (1708-17). *Nun komm` der Heiden Heiland*. BWV.659. [Órgano]. Dover Publications. New York.
- Bartel, Dietrich, (1997). *Musica poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. University of Nebraska Press. Lincoln, Nebraska.
- Camps, Victoria, (2011). *El gobierno de los afectos*. Herder. Barcelona.
- Castrillón, Juan C. (2013). *Mahipora Kaçinoi Yiri Aiye*. [Canción]. En *Cantores Bajukiua Emi-Hehenaki*. Grabación de campo realizada en la caseta ancestral de la comunidad Ceima Cachivera, Vaupés, Colombia. Grabación de campo.
- Coraminas, Joan. (1987). *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Editorial Gredos. Madrid.
- Dispersión. (s.f.). *Diccionario de la lengua española*. Recuperado de

- <https://dle.rae.es/dispersar>
- Dureza. (s.f.). *Diccionario de la lengua española*. Recuperado de <https://dle.rae.es/duro>
- Equipo Editorial Peces. (15 de abril de 2022). *Cardumen de peces*. Peces.animalesbiología.com. <https://peces.animalesbiologia.com/actualidad/cardumen-de-peces>
- Ethos. (s.f.). *Diccionario de la lengua española*. Recuperado de <https://dle.rae.es/ethos>
- Graetzer, Guillermo, (2017). *La música contemporánea: guía práctica a la composición e improvisación instrumental y un apéndice con ocho pequeñas piezas ilustrativas*. Melos. Buenos Aires.
- Intuición. (s.f.). *Diccionario de la lengua española*. Recuperado de <https://dle.rae.es/intuici%C3%B3n>
- Kostka, Stefan, (2006). *Materials and Techniques of twentieth century music*. Pearson Prentice Hall. (New Jersey).
- Levine, Carin, (2005). *Posibilidades técnicas de la flauta*. IDEA BOOKS, S.A. Barcelona.
- Locatelli de Pérgamo, Ana María (2007). *La notación musical contemporánea*. Melos. Buenos Aires.
- Magnuson, Phillip, (8 de junio de 2021). *Sound Patterns: A Structural Examination of Tonality, Vocabulary, Texture, Sonorities, and Time Organization in Western Art Music*. <http://www.academic.udayton.edu>
- Michels, Ulrich, (1992). *Atlas de música, II. Parte histórica: del Barroco hasta hoy*. Alianza Editorial. Madrid.
- Murail, Tristan, (1989). *Cuestiones de Objetivo*. Entretemps, No.8, p. 202-219.

http://www.eumus.edu.uy/eme/ensenanza//EP/2008/2008_c/documentos/traduccion/Murail.Cuestiones.de.objetivo.pdf

Persichetti, Vincent, (1985). *Armonía del siglo XX*. Real Musical. Madrid.

Reich, Steve, (1974). *La música como proceso gradual*. Facultad de Artes y Ciencias Musicales, Universidad Católica Argentina. Buenos Aires. 1974. Traducido del inglés por Pablo Cetta.

Simmel, Georg, (1998). *El problema del estilo*:

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=757663> Localización: REIS: Revista Española de Investigaciones Sociológicas, ISSN 0210-5233, N° 84, 1998 (número dedicado a: Sociología del arte), págs. 319-32.

Slonimski, Nicolas, (1994). *Music since 1900*. Schirmer Books. New York.

Toro, Juan Camilo, (2018). *El uso de momentos retóricos en piezas seleccionadas de Barbara Strozzi (1619-1677): propuesta para un modelo de análisis musical-interpretativo*. Tesis doctoral, Doctorado en Artes. Universidad de Antioquia. Disponible en: <https://bibliotecadigital.udea.edu.co/handle/10495/20409>

Vivas, Selnich., (2015). *Komuya uai. Poética ancestral contemporánea*. Sílabas Editores & Editorial Universidad de Antioquia. Medellín.