

PORTAFOLIO DE COMPOSICIONES

RAÚL ESTEBAN ARDILA PINEDA

Trabajo de grado para optar al título de
MAESTRO EN COMPOSICIÓN

Asesor

JUAN DAVID MANCO

DEPARTAMENTO DE MÚSICA

FACULTAD DE ARTES

UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA

MEDELLÍN

2020

Página dejada intencionalmente en blanco

TABLA DE CONTENIDOS

El periplo del héroe	1
Ficha técnica.....	1
Bitácora.....	3
Referencias	13
Partitura	15
Certificado de registro en la Dirección Nacional de Derecho de Autor	27
Suite popular para timbales y electrónica	29
Ficha técnica.....	29
Bitácora.....	31
Referencias	40
Partitura	41
Certificado de registro en la Dirección Nacional de Derecho de Autor	71
Cuarteto de cuerdas No. 1, “Conexiones”	73
Ficha técnica.....	73
Bitácora.....	75
Referencias	83
Partitura	85
Certificado de registro en la Dirección Nacional de Derecho de Autor	125
OBE.....	127

Ficha técnica.....	127
Bitácora.....	129
Referencias	137
Partitura	139
Certificado de registro en la Dirección Nacional de Derecho de Autor	179
En la cumbre siderense	181
Ficha técnica.....	181
Bitácora.....	183
Referencias	191
Partitura	193
Certificado de registro en la Dirección Nacional de Derecho de Autor	261
Tríptico para orquesta, “Ecléctico”	263
Ficha técnica.....	263
Bitácora.....	265
Referencias	275
Partitura	277
Certificado de registro en la Dirección Nacional de Derecho de Autor	363

FICHA TÉCNICA

TÍTULO DE LA OBRA: El Periplo del Héroe.

AÑO/SEMESTRE DE COMPOSICIÓN: 2019-1

PROFESOR ASESOR: Bernardo Alfonso Cardona Marín.

FORMATO EXIGIDO PARA EL PORTAFOLIO: Instrumento melódico solista.

INSTRUMENTACIÓN: Saxofón solo (en cualquier transposición).

MOVIMIENTOS:

- I. La Partida (duración aprox. 2'10'').
- II. La Iniciación (duración aprox. 4'00'').
- III. El Regreso (duración aprox. 1'30'').

DURACIÓN TOTAL: 7'40'' aprox.

Página dejada intencionalmente en blanco

EL PERIPLO DEL HÉROE

BITÁCORA

RAÚL ESTEBAN ARDILA PINEDA

El periplo del héroe, es una obra para saxofón solo que puede ejecutarse en cualquiera de los cuatro saxofones estándar: soprano, alto, tenor y barítono. Está fundamentada en un concepto desarrollado por el antropólogo Joseph Campbell (1959), en su libro *El Héroe de las Mil Caras*. Éste, propone una estructura básica que acoge gran parte de los relatos míticos de todo el mundo. Esta configuración estructural es la que va dando forma a la obra, por lo que se pretende ir describiendo cada uno de estos eventos musicalmente. En concordancia con los tres grandes capítulos que propone Campbell, la pieza está constituida por tres movimientos: I. *La Partida*, II. *La Iniciación* y III. *El Regreso*.

“El héroe, por lo tanto, es el hombre o la mujer que ha sido capaz de combatir y triunfar sobre sus limitaciones históricas personales y locales y ha alcanzado las formas humanas generales, válidas y normales” (Campbell, 1959, p.26). El saxofón y el intérprete, serán los héroes en este caso. Por lo tanto, tendrán que “vencer” la obra, representando este viaje de grandes proporciones y superando poco a poco, las dificultades técnicas y expresivas que se van presentando e intensificando a lo largo de la aventura.

Hay una célula motivica que une la pieza durante todo su desarrollo: “el motivo del héroe” (ver figura 1). Éste representa al héroe y todas sus transformaciones a lo largo de todo el

camino, por lo tanto, se expone de diversas formas. De aquí se desprende también gran parte del desarrollo rítmico de la pieza.



Figura 1. Motivo del héroe.

En cuanto al material de alturas, la obra está fundamentada esencialmente sobre un conjunto de cinco notas, tomando el la como 0 que, como lo explica Joel Lester (2005), corresponde a la notación de 0 variable como se muestra en la figura 2, que se va desarrollando con sus respectivas transposiciones, inversiones y demás (ver figura 3). Éste material es presentado al inicio de la obra, en dos frases que conforman la primera pequeña sección que sirve de introducción a toda la pieza.



Figura 2. Frase 1 (introducción), presentación del conjunto A [0,1,2,5,6] (Número Forte: 5-6A).



Figura 3. Frase 2 (introducción), inversión transpuesta siete semitonos (T₇I) del conjunto A.

La obra cuenta, además, con muchas intervenciones de las técnicas extendidas del saxofón. Éstas, representan cada una de las pruebas que el héroe debe superar y los poderes que va obteniendo a través de su entrenamiento. Se pueden encontrar armónicos naturales, *slap*

tongue, gruñido, subtono (estilo clásico), registro sobreagudo, percusión de llaves, posiciones alternativas y multifónicos. Estos últimos, se detallan en el apéndice de la obra para cada saxofón, y están representados en la partitura con las letras A, B o C. El multifónico A, es posible de tocar en crescendo hasta *forte* o *fortissimo*, y sugiere por lo general un intervalo de octava desafinada con una fuerte oscilación. El B, que también se puede emplear en crescendo y hasta *fortissimo*, sugiere una sonoridad más agresiva y con mayor número de notas (parciales). Y el C es el más suave de los tres, sugiere por lo general intervalos de tercera, y en una dinámica *piano*. En este último es posible la presencia del sonido del aire en las notas. Los multifónicos fueron estudiados y extraídos del libro *The Techniques of Saxophone Playing* de Marcus Weiss y Giorgio Netti (2010).

En *La Partida*, nos podemos encontrar con una pequeña introducción que presenta los materiales generales de la obra, como ya se había mencionado. Luego, comienzan las descripciones programáticas de los eventos que acontecen en este primer movimiento. En primer lugar, está “La llamada de la aventura” (Campbell, 1959, p.53), donde se atisba la presencia de algunas técnicas extendidas del saxofón (ver figura 4) en representación de los poderes sobrenaturales que, junto con el motivo del héroe, irrumpen en la continuidad de la existencia ordinaria del protagonista.



Figura 4. “La llamada de la aventura”. Pequeñas manifestaciones de las técnicas extendidas.

Luego viene “La negativa al llamado” (Campbell, 1959, p.61), una sección con un *tempo* más lento que busca ser más estático, con sus figuras largas y un rango melódico más reducido, a manera de rechazo hacia los hechos sobrenaturales que se estaban produciendo. Le sucede “La ayuda sobrenatural” (Campbell, 1959, p.70), donde se simula una conversación entre el héroe y un mensajero protector, como se puede ver en la figura 5, el cual le habla desde el registro agudo del saxofón, mientras que el héroe siempre responde con el rechazo que venía de la sección anterior.



Figura 5. Conversación entre el mensajero y el héroe.

Poco a poco, la respuesta se va tornando más enérgica hasta que el héroe acepta su destino, comprendiendo la situación a través del mensajero. Esto se ve reflejado en una escala

que conecta las alturas del diálogo del mensajero con las del héroe. Y, a su vez, este gesto musical precede al carácter vertiginoso de la siguiente sección: “El cruce del primer umbral” (Campbell, 1959, p.77). La representación musical de este momento es muy agitada. En mi imaginación como compositor, visualicé siempre una especie de portal energético que se iba abriendo para llevarse al héroe, y el multifónico que aparece al final simboliza el cierre del portal. Posterior a esto, hay un pequeño gesto que representa la muerte del héroe en el mundo ordinario, pues fue enviado a lo desconocido, lo que Campbell (1959) denomina como “El vientre de la ballena” (p.88). Aquí se usa como material musical una escala descendente imitando, en el conjunto de alturas de la obra, el *passus duriusculus* (ver figura 6). Cabe resaltar la importancia del silencio con calderón que se encuentra al final del movimiento. Este gesto debe respetarse e interpretarse como un luto que acompaña la representación de la muerte.

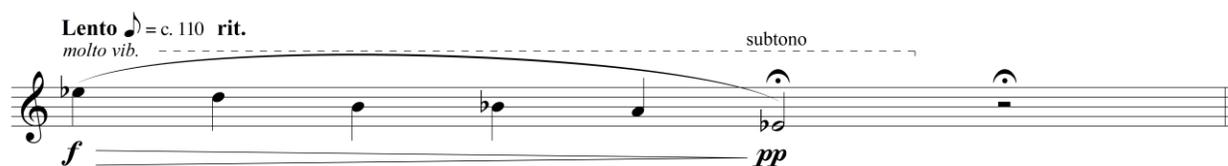


Figura 6. Representación de la muerte (“El vientre de la ballena”).

El segundo movimiento es *La Iniciación*. Aquí también se hace alusión a los momentos que menciona Campbell sobre este segundo capítulo en su libro, comenzando con “El camino de las pruebas” (Campbell, 1959, p.94). Las pruebas son pasajes que emplean las técnicas extendidas del saxofón. En primer lugar, se usan los armónicos naturales junto con los multifónicos. El material de alturas continua igual que en el primer movimiento, sin embargo, aparecen notas nuevas que, en esta primera prueba, están justificadas a través del uso de los armónicos naturales en los registros más graves del saxofón, y sus fundamentales están relacionadas por transposición de un subconjunto extraído del material principal (ver figura 7).

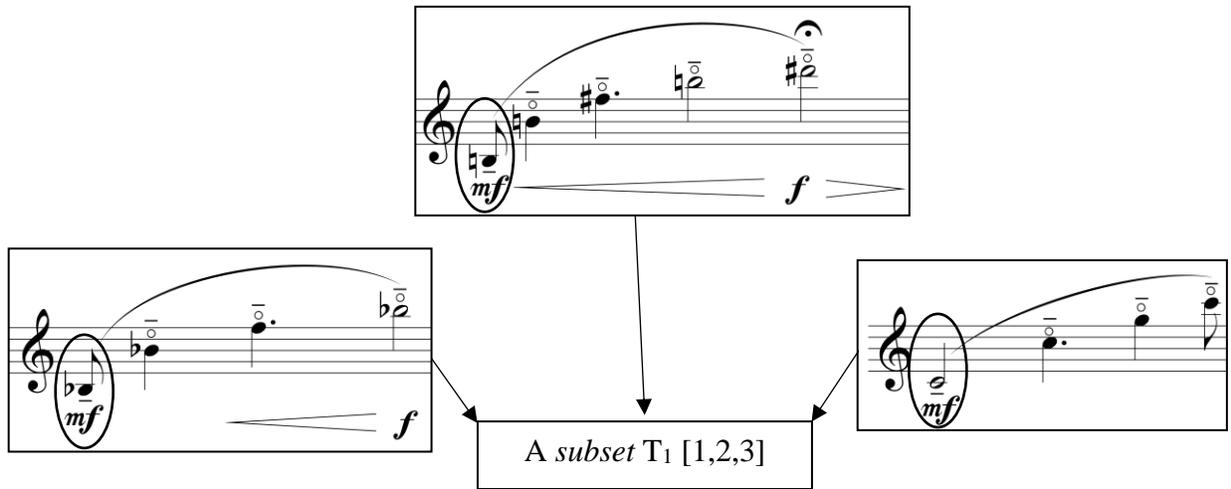


Figura 7. Subconjunto [0,1,2] de A, transportado un semitono hacia arriba.

Súperada esta prueba, aparecen el registro sobreagudo y el *slap tongue*. Se hace una conexión entre ambas pruebas ejecutando la misma nota del saxofón (un re sostenido, en la transposición de cada saxofón) de dos maneras diferentes: con la posición del armónico natural y con la digitación estándar de la nota. Esta prueba también trabaja transposiciones de subconjuntos extraídos del material principal. El ritmo de las frases que trabajan los sobreagudos está conectado con las alturas de la melodía a través de una serialización partiendo de la escala cromática (desde el do de cada saxofón), relacionando los números del 0 al 11 con corcheas, negras, negras con puntillo y blancas como se muestra en la siguiente imagen (figura 8). Según autores como Elliot Schwartz y Daniel Godfrey (1993), este procedimiento de serialización rítmica ha sido explorado ampliamente por compositores como Olivier Messiaen y Milton Babbitt, por cual han sido tomados como referencia (p.48,86).

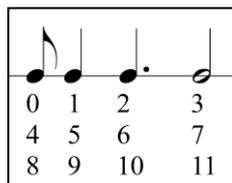


Figura 8. Serialización del ritmo.

Se insiste en la construcción rítmica sobre estos valores, tomando en cuenta relaciones entre los números 1 (corchea o negra), en representación del hombre, y 2 (negra o blanca), en representación de la mujer. Esta relación simbólica a través de los números puede verse desde la antigua civilización sumeria. La negra con puntillo sería la unión entre el hombre y la mujer representando, a su vez, la situación mostrada en el libro de Campbell (1949) como “El encuentro con la diosa” (p.104) y “La mujer como tentación” (p.114). Esta dura prueba que involucra la seducción femenina, está ilustrada desde el *poco più mosso* de los sobreagudos, hasta el do sobreagudo del tercer renglón de la página cuatro, donde esta nota simboliza el encuentro final con la diosa, es decir, la llegada a “lo más alto” y la superación de la tentación.

Antes del encuentro final, hay un pequeño pasaje que hace uso del *slap tongue* e interactúa con unos silencios de corchea, negra y negra con puntillo. Estos silencios representan la falta de entendimiento del héroe ante los poderes que puede obtener una vez superadas las pruebas (ver figura 9). Además, se puede observar el uso de un ritmo no retrogradable para toda la frase.



Figura 9. Pasaje con *slap tongue* no retrogradable, con los silencios que representan la falta de entendimiento del héroe.

Por lo tanto, luego de la superación de la tentación y el encuentro con la diosa, aparece nuevamente el pasaje del *slap tongue*, esta vez completo, sin los silencios que estaban antes, como se muestra a continuación (figura 10).

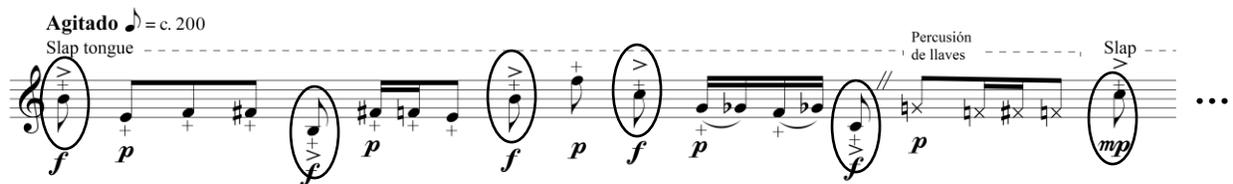


Figura 10. Pasaje con *slap tongue* sin silencios. Se encuentran resaltadas la notas que ya hacían parte del pasaje anterior con los silencios.

Este reconocimiento y desarrollo de los poderes conduce hacia la “Apotheosis” (Campbell, 1959, p.139) y “La reconciliación con el padre” (Campbell, 1959, p.119), expuestas en un pasaje mucho más trepidante donde se revive el motivo del héroe como cierre de esta gran etapa y última prueba. Por otro lado, mezcla las técnicas extendidas en el desarrollo de las frases, como muestra del dominio de ese nuevo mundo. Y, por último, está la *coda* que representa ese estado máximo de propiedad, donde se tiene control del mundo extraordinario. Es un pequeño pasaje meditativo que busca terminar el segundo movimiento de manera tranquila, y propone la técnica de cantar y tocar al mismo tiempo (ver figura 11). Además, se encuentra nuevamente el silencio con calderón, que esta vez simboliza un estado meditativo que hay que respetar en absoluto silencio.

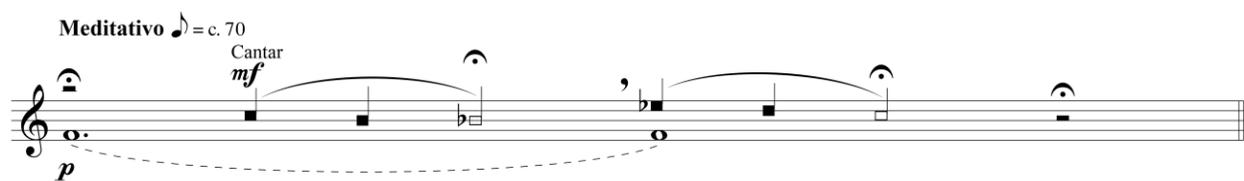


Figura 11. *Coda* del segundo movimiento que emplea la técnica de tocar y cantar simultáneamente.

El tercer movimiento, *El Regreso*, comienza relatando “La negativa al regreso” (Campbell, 1959, p.178) con una construcción similar a la frase de la introducción de la obra, pero de manera más perezosa, con notas largas y en un pequeño rango melódico (ver figura 12). Además, está la presencia de las técnicas extendidas, los poderes que acompañan al héroe y a los cuales ya no puede renunciar.

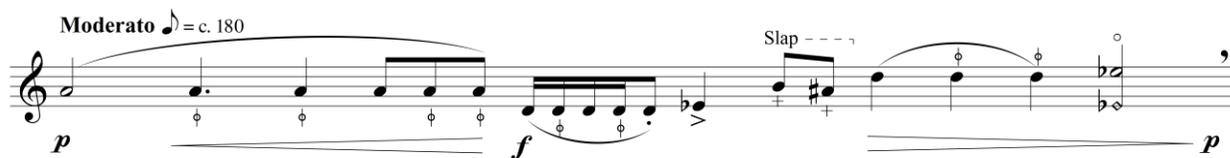


Figura 12. Variación de la introducción de la obra.

Luego, lo sucede una frase que va recobrando poco a poco el ánimo, representando “La huida mágica” (Campbell, 1959, p.182) o “El rescate del mundo exterior” (Campbell, 1959, p.191). Se retoma el motivo del héroe y se usa, al final, la frase de la introducción de manera más cercana a la original. Y, seguido a esto, aparece por segunda vez el pasaje que representa “El cruce del umbral” (Campbell, 1959, p.200) esta vez de regreso. Para relacionar el concepto “de regreso”, se ejecuta el pasaje del umbral de manera retrograda entre incisos, es decir, ordenando los tres incisos del pasaje original al revés como se muestra en la figura 13, y cierra con la misma escala cromática, pero esta vez de forma descendente.

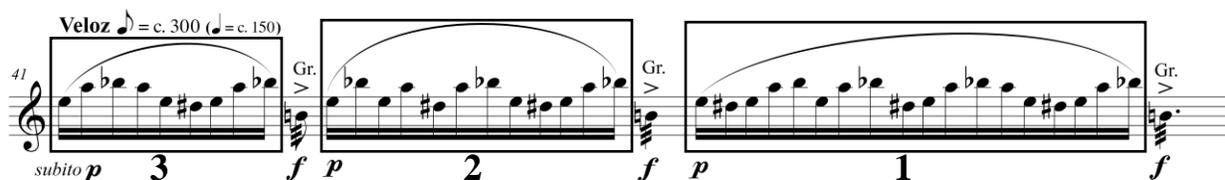


Figura 13. “Cruce del umbral de regreso”. Están separados cada uno de los incisos que conforman la frase.

Y, para terminar tanto el movimiento como la obra, aparece el momento denominado como “La posesión de los dos mundos” (Campbell, 1959, p.210) junto con la “Libertad para vivir” (Campbell, 1959, p.217). Donde se hace una recapitulación de la frase de la introducción, en la cual se expone claramente el motivo del héroe, con una elaboración más puntillista, explorando la dificultad técnica que debe dominar el “héroe” al final de su aventura, con la compañía de algunas de las técnicas extendidas expuestas a lo largo de la obra.

El periplo del héroe me ha dejado importantes aprendizajes en mi camino como compositor. Antes que nada, representó un gran reto: escribir para un solo instrumento melódico.

Este asunto hace parte de una discusión interesante que ha surgido en muchas conversaciones a lo largo de mi carrera. Por un lado, están quienes opinan que es más difícil escribir para un formato instrumental grande, como una orquesta sinfónica, por ejemplo. Mientras que otros, creen que es mucho más complicado escribir música para un solo instrumento que además sea monofónico. Yo, personalmente, nunca he sido mucho de extremos, podría opinar que cada formato tiene sus propios problemas para resolver, y el éxito está en saber aprovechar los recursos de cada uno para contribuir a un fin artístico. Sin embargo, debo aceptar que siento mayor soltura a la hora de enfrentar una plantilla instrumental más grande, quizá se deba a mi formación como trompetista de banda sinfónica. Por lo tanto, el proceso de creación de esta obra fue bastante más largo, tratando de controlar, de la mejor manera posible, los elementos musicales que la constituyen y, sobre todo, construyendo un discurso lógico, para un solo instrumento, que describiera el programa extra-musical del cual parte la composición de esta pieza.

Por otro lado, encontramos también mi primera aplicación de la teoría de conjuntos (*set theory*) en una obra musical, puesto que ya se había aplicado en ejercicios académicos de otras asignaturas. Es un aspecto interesante para mí, ya que en el resultado final pude apreciar la evolución técnica en el control de los elementos musicales, en comparación con otra de mis obras del portafolio como *OBE*, que hace parte del primer momento de mi carrera y en la que el desarrollo del material musical fue más libre y experimental.

Por lo tanto, considero que la composición de *El periplo del héroe*, aportó enormemente en la maduración de mi técnica musical y más importante aún, sin perder de vista que la técnica no debe ser un fin en sí mismo sino servirse de ella, como medio, para desarrollar la finalidad artística propia como compositor.

REFERENCIAS

Campbel, J. (1959). *El Héroe de las Mil Caras*. México: Fondo de cultura económica.

Lester, J. (2005). *Enfoques Analíticos de la Música del Siglo XX*. Madrid, España: Ediciones Akal.

Schwartz, E. y Godfrey, D. (1993). *Music since 1945 Issues, Materials, and Literature*. Boston, Estados Unidos: Schirmer, Cengage Learning.

Weiss, M. y Netti, G. (2010). *The Techniques of Saxophone Playing*. Alemania: Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel.

Página dejada intencionalmente en blanco

Raúl Esteban Ardila Pineda

El Periplo del Héroe

Para Saxofón Solo

I. La Partida

II. La Iniciación

III. El Regreso

Duración Aproximada 7'40''

Itagüí, Antioquia

© 2019 Raúl Esteban Ardila Pineda

Página dejada intencionalmente en blanco

Notas de Programa

El periplo del héroe, es un concepto desarrollado por el antropólogo Joseph Campbell en su libro “El Héroe de las Mil Caras”. Este propone una estructura básica que acoge a una gran parte de los relatos míticos de todo el mundo.

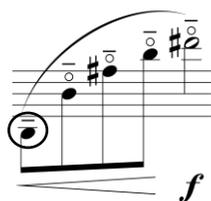
El saxofón y el intérprete serán los héroes en este caso. Por lo tanto, tendrán que superar todas las etapas del periplo, a través de la interpretación de la pieza en cada una de sus secciones. En “La Partida” se enfrentará con la llamada a la aventura, el rechazo a la llamada, la ayuda sobrenatural, el cruce del primer umbral y el vientre de la ballena. En “La Iniciación”, estando en el mundo sobrenatural, superará las distintas pruebas, el encuentro con la diosa, la mujer como tentación, la reconciliación con el padre, la apoteosis y obtendrá el don final. Y en “El Regreso” tendrá que vencer el deseo de la negativa a regresar, experimentará el rescate exterior, el cruce del umbral de retorno, se convertirá en maestro de los dos mundos y tendrá libertad para vivir.

Entonces, la obra es un viaje de grandes proporciones, donde el intérprete terminará siendo un héroe. Superando, poco a poco, las dificultades técnicas y expresivas que se van presentando e intensificando a lo largo de la aventura.

Página dejada intencionalmente en blanco

Notas de Ejecución

- La pieza puede ser ejecutada por un saxofón en cualquier transposición.
- La técnica de Subtono será de contexto clásico.
- Se deben respetar los dos silencios con calderón, que aparecen al final de los dos primeros movimientos. Son silencios que representan la muerte y la meditación, respectivamente.
- Cuando se pide la ejecución de armónicos en una serie de notas, siempre se pensará en la primera nota como fundamental.



- Las posiciones alternativas (tímbricas) se notarán con el símbolo ϕ . Y, cuando hay dos juntas, deben ser diferentes. Como en el siguiente caso:



- Se sugieren el estudio de las distintas posibilidades en cada altura para las posiciones alternativas (tímbricas). Para esta composición se tuvo en cuenta el libro “The Techniques of Saxophone Playing” de Marcus Weiss y Giorgio Netti (2010, Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel).
- Los multifónicos, se deberán estudiar de manera previa a la obra y estarán detallados en el siguiente apéndice para cada saxofón. El multifónico \hat{A} , es posible de tocar en crescendo hasta *forte* o *fortissimo*, y sugiere por lo general un intervalo de octava desafinada con una fuerte oscilación. El \hat{B} , también se puede emplear en crescendo y hasta *fortissimo*, sugiere una sonoridad más agresiva y con mayor número de notas (parciales). Y el \hat{C} es el más suave, sugiere por lo general intervalos de tercera, y en una dinámica *piano*, es posible la presencia del sonido del aire en las notas.

Apéndice

Información extraída de “The Techniques of Saxophone Playing” de Marcus Weiss y Giorgio Netti (2010, Bärenreiter-Verlag Karl Vöterle GmbH & Co. KG, Kassel). Se recomienda dirigirse al libro si necesita ampliarla.

Multifónicos	A (8va - fuerte oscilación)	B (varios intervallos amplios)	C (terceras)
Soprano			
Alto			
Tenor			
Barítono			

El Periplo del Héroe

I. La Partida

Raul Esteban Ardila Pineda (2019)

Moderato ♩ = c. 180

First system of musical notation for the Moderato section. It features a treble clef and a key signature of one flat. The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, including triplet markings. Dynamic markings include *p*, *f*, *fp*, and *f*. There are also hairpins indicating crescendos and decrescendos.

Second system of musical notation for the Moderato section. It continues the melodic line with various dynamics like *p*, *f*, and *fp*. It includes triplet markings and a section marked "ad lib." with a fermata and a final *f* dynamic.

a tempo

Third system of musical notation for the Moderato section. It features a treble clef and a key signature of one flat. The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, including triplet markings. Dynamic markings include *p*, *mf*, *f*, and *fp*. There are also hairpins indicating crescendos and decrescendos. A "Multifónico" marking with a circled 'B' is present.

Fourth system of musical notation for the Moderato section. It continues the melodic line with various dynamics like *p*, *f*, and *mp*. It includes triplet markings and a section marked "rit. Slap tongue" with a dashed line.

Molto meno mosso ♩ = c. 120

rubato

First system of musical notation for the Molto meno mosso section. It features a treble clef and a key signature of one flat. The music consists of a series of eighth and sixteenth notes. Dynamic markings include *p*, *f*, and *p*. There are also hairpins indicating crescendos and decrescendos.

Second system of musical notation for the Molto meno mosso section. It continues the melodic line with various dynamics like *mf*, *p*, *mf*, and *p*. It includes hairpins indicating crescendos and decrescendos.

senza rubato

Third system of musical notation for the Molto meno mosso section. It continues the melodic line with various dynamics like *mf*, *p*, and *f*. It includes triplet markings and hairpins indicating crescendos and decrescendos.

El Periplo del Héroe

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

accel. poco a poco

f *p cresc.* *f*

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

Moderato ♩ = c. 180

f

Lento accel. poco a poco

mf 15" aprox.

Veloz ♩ = c. 300 (♩ = c. 150)

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

p *ff*

Multifónico



Lento ♩ = c. 110 rit.
molto vib.

subtono

Musical staff with a long slur covering the entire line. The dynamic marking *f* is at the beginning and *pp* is at the end. A dashed line above the staff is labeled "subtono".

II. La Iniciación

Lento ♩ = c. 95
rubato

Musical staff with various dynamics: *p leggiero*, *pp*, *mf*, and *f*. It features several slurs and a crescendo leading to the final *f*.

Musical staff with dynamics *p*, *mf*, *p*, *mp*, *f*, *p*, *f*, and *pp*. It includes four "Multif." markings with circled letters C, B, A, and C above them.

Musical staff with dynamics *mf*, *pp*, *mp*, *pp*, *ff*, *p*, *ff*, *mf*, and *f*. It includes three "Multif." markings with circled letters A, C, and B above them.

Poco più mosso ♩ = c. 120
senza rubato

Musical staff with dynamics *p espress.*, *mf*, *p*, *f*, *p*, and *f*. It features several slurs and a crescendo.

Slap tongue

Musical staff with dynamics *f*, *mp*, *f*, *mp*, and *f*. It includes slurs and a crescendo.

Musical staff with dynamics *mf espress.*, *p*, *mf*, *mp*, and *f*. It features several slurs and a crescendo.

El Periplo del Héroe

rubato

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

Multif. *A* Multif. *A*

molto vib. -----

p *sensual* *f* *p* *mp* *mf* *leggero* *p* *f* *p* *f* *fp*

Multif. *B* Multif. *A* Multif. *B* *B* Multif. *A*

molto vib. ----- *sensual*

Più mosso ♩ = c. 150
senza rubato

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

Multif. *C* *B* *C*

Agitado ♩ = c. 200
Slap tongue

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

Percusión de llaves Slap

Percusión de llaves Slap tongue

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

Percusión de llaves Slap

mf *pp*

f *sfz* *sfz* *pp* *f* *p* *f*

pp *f* *mf* *f*

3 3

Slap ---, 3, 3, *p* ————— *sfz p* ————— *sfz f* *p* ————— *f* (accel.)

a tempo
Slap tongue

f p f p f Multif. *A* Slap --- Percusión de llaves Slap --- *p f p mp*

Percusión de llaves Slap --- Multif. *B* Slap --- *p f p f p f*

Molto più mosso ♩ = c. 220

pp f mp ff Multif.

Meditativo ♩ = c. 70
Tocar y cantar (en alturas transportadas)

mf (cantar)
p (tocar)

III. El Regreso

Moderato ♩ = c. 180

p f p Slap ---

f p mf fp f Slap --- Slap ---

El Periplo del Héroe

Veloz ♩ = c. 300 (♩ = c. 150)

Enérgico ♩ = c. 200



MINISTERIO DEL INTERIOR
DIRECCION NACIONAL DE DERECHO DE AUTOR
UNIDAD ADMINISTRATIVA ESPECIAL
OFICINA DE REGISTRO
CERTIFICADO DE REGISTRO OBRA MUSICAL

Libro - Tomo - Partida
5-711-354
Fecha Registro
29-jul.-2020

Page 1 of 1

1. DATOS DE LAS PERSONAS

AUTOR **MUSICA**

Nombres y Apellidos	RAÚL ESTEBAN ARDILA PINEDA	No de identificación CC	1037643106
Nacional de	COLOMBIA		
Dirección	CALLE 24 # 61 A 38	Ciudad:	ITAGÜI

2. DATOS DE LA OBRA

Título Original EL PERIPLO DEL HÉROE

Año de Creación 2019

CLASE DE OBRA	EDITADA
CARACTER DE LA OBRA	OBRA INDIVIDUAL
CARACTER DE LA OBRA	OBRA ORIGINARIA
RITMO - GENERO	CLASICA
RITMO - GENERO	(OTRO RITMO-GENERO)

3. OBSERVACIONES GENERALES DE LA OBRA

OTROS GÉNEROS: CONTEMPORÁNEO

4. DATOS DEL SOLICITANTE

Nombres y Apellidos	RAÚL ESTEBAN ARDILA PINEDA	No de Identificación	1037643106
Nacional de	COLOMBIA	Medio Radicación	REGISTRO EN LINEA
Dirección	CALLE 24 # 61 A 38	Ciudad	ITAGÜI
Correo electrónico	MIRTODOBIEN2@GMAIL.COM	Teléfono	2093121
En representación de:	EN NOMBRE PROPIO	Radicación de entrada	1-2020-76758



MANUEL ANTONIO MORA CUELLAR

JEFE OFICINA DE REGISTRO

GCS

Nota: El derecho de autor protege exclusivamente la forma mediante la cual las ideas del autor son descritas, explicadas, ilustradas o incorporadas a las obras. No son objeto de protección las ideas contenidas en las obras literarias y artísticas, o el contenido ideológico o técnico de las obras científicas, ni su aprovechamiento industrial o comercial (artículo 7o. de la Decisión 351 de 1993).

Página dejada intencionalmente en blanco

FICHA TÉCNICA

TÍTULO DE LA OBRA: Suite popular para timbales y electrónica

AÑO/SEMESTRE DE COMPOSICIÓN: 2018-2

PROFESOR ASESOR: N/A (obra inter-semestral).

FORMATO EXIGIDO PARA EL PORTAFOLIO: Instrumento armónico solista.

INSTRUMENTACIÓN: Timbales sinfónicos y soporte fijo.

MOVIMIENTOS:

- I. Gaitán (duración aprox. 2'10'').
- II. Upsweep-whistle (duración aprox. 2'30'').
- III. Alabao (duración aprox. 3'15'').
- IV. Pija pariente (duración aprox. 3'35'')

DURACIÓN TOTAL: 11'30'' aprox.

Página dejada intencionalmente en blanco

SUITE POPULAR PARA TIMBALES Y ELECTRÓNICA

BITÁCORA

RAÚL ESTEBAN ARDILA PINEDA

La *Suite popular para timbales y electrónica*, es una pieza para timbales sinfónicos solistas con acompañamiento de electrónica pre-grabada en soporte fijo. Es una obra comisionada por el percusionista David Espinosa Montoya con ocasión de su recital de grado en percusión en la Universidad de Antioquia. La idea principal surge a partir del interés por explorar el instrumento en músicas fuera del contexto académico, a través de algunos géneros colombianos y latinoamericanos, aportando mediante la experimentación con diversos recursos técnicos y tímbricos a la conformación del discurso musical.

La composición electrónica lleva, en su mayoría, instrumentos reales grabados o instrumentos virtuales correspondientes al tipo de música en el que está basado cada movimiento, empleando así sonidos de congas, claves, acordeón, arpa, entre otros. Además, se busca desarrollar algún concepto relacionado en cada una de los movimientos, situación que irán proponiendo los respectivos títulos: *Gaitán*, *Upsweep-whistle*, *Alabao* y *Pija pariente*.

En el primer movimiento, *Gaitán*, se trabaja sobre una rumba guaguancó, empleando una base rítmica constante con los tambores, las claves y el *shekere* en la pista electrónica. El concepto que engloba este movimiento es el enmascaramiento de un discurso del reconocido líder político Jorge Eliécer Gaitán, el cual no es posible escuchar claramente debido al guaguancó que va tomando más fuerza, representando la forma en que esta “rumba” se relaciona con la popular locución “pan y circo” en la sociedad actual.

En este movimiento hay un tema principal que es muy recurrente y éste, se intercala con la simulación de improvisaciones imitando las congas, que llegan incluso a superponerse eventualmente con el tema. También imita el patrón del bajo que se usa ocasionalmente en el género, incluso lo hace de manera simultánea con la exposición del tema, como se puede ver en la siguiente figura (figura 1).

Melodía del tema principal

Patrón del bajo

Figura 1. Patrón del bajo con melodía del tema principal.

La afinación de los timbales está propuesta por intervalos de cuartas justas todo el movimiento. Se usan técnicas como la posición donde se golpea (normal, borde y centro), para producir variaciones tímbricas que destaquen articulaciones, como en el centro que el sonido es más seco, por ejemplo. Se usa también el tocar con la mano aplicando técnicas de conga, golpes abiertos, tapados y quemados abiertos y cerrados. Y, por último, se usa también un catá como percusión auxiliar que apoya el ritmo de la pista electrónica.

En cuanto a la electrónica, como ya se dijo, está compuesta por el discurso de Gaitán, el cual va volviéndose más difuso a partir de un ecualizador automatizado que va haciendo un filtro hacia las frecuencias agudas, y una reverberación que se va volviendo cada vez más amplia, distorsionando así el discurso y haciéndolo inentendible. Por otro lado, tiene un pedal de frecuencias bajas que ayuda también con el propósito anterior. También se hace uso de un sintetizador que ejecuta un llamado melódico muy típico del género, y éste juega con el *panning* en el efecto estéreo acompañando el tema del timbal. Y por supuesto, está la base de guaguancó

con instrumentos pre-grabados que sólo juega con los volúmenes al inicio y al final del movimiento.

El segundo movimiento, *Upsweep-whistle*, trabaja sobre el género del vallenato, y la idea principal es la adaptación de las ágiles líneas del bajo, que son usuales en este tipo de música, a la ejecución de los timbales sinfónicos. Por lo tanto, la pista electrónica cuenta con una composición muy explícita respecto al género; incluye caja vallenata, guacharaca y acordeón interpretando el ritmo de paseo.

El título del movimiento está dado por los dos sonidos que construyen un pedal constante mientras se desarrolla el vallenato, relacionándolos conceptualmente a través del elemento que tienen en común: el océano. Tanto “*Upsweep*” como “*Whistle*”, son sonidos que no han sido identificados, es decir, son inexplicables y no se conoce aún de dónde provienen. Ambos sonidos fueron extraídos del océano a través de hidrófonos y están acelerados a 20 y 16 veces su velocidad, respectivamente, para que puedan ser audibles por nuestros oídos. Las muestras sonoras fueron descargadas de internet, del sitio web de la Administración Nacional Oceánica y Atmosférica (NOAA).

Similar a lo que ocurre en el primer movimiento, la estructura está dada por una melodía que lleva el acordeón mientras los timbales interpretan un patrón de bajo acompañante, y está intercalada por intervenciones donde los timbales se vuelven protagonistas, haciendo pequeños pasajes solistas pensados desde el bajo eléctrico. Armónicamente, predomina la progresión de V7 – I en la tonalidad de re mayor, acordes muy comunes en el contexto de este género. Sólo en dos de las exposiciones de la melodía del acordeón en las que, además, aparece otro acordeón más grave, se presentan intervalos de quintas justas que se van moviendo libremente, generando poliacordes libres respecto a la progresión original.

Los timbales tienen un reto enorme ya que, técnicamente, el enfoque está en los cambios de afinación y por ende, rápidos movimientos de los pedales. Al tener un rol más melódico exige variedad de notas (ver figura 2), incluso escalas cortas, por lo que esto se convierte en la principal dificultad de este movimiento. Así mismo, se trabajan los *glissandi* y los redobles, tanto abiertos como cerrados. Los redobles abiertos son más usuales en los timbales sinfónicos donde se alterna una baqueta después de la otra, mientras que los cerrados son más convencionales para los timbales latinos, aquí cada baqueta rebota varias veces antes de golpear con la otra.



Figura 2. Variedad de notas en las melodías de los timbales.

Uno de los aspectos de la composición electrónica que es importante resaltar, es el uso de una reverberación exagerada que, al final del movimiento, se hace presente en la percusión que hace la base de paseo vallenato, con el propósito de que se vaya fundiendo con los pedales del *Upsweep* y el *Whistle*.

Alabao es el nombre del tercer movimiento. Aquí se usan los timbales como reflejo de la voz humana, es decir, imita a las cantoras del pacífico colombiano entonando estos cantos de alabao con la libertad que es tan propia de ellos. Se conforma de tres secciones y cada una dura un minuto. Cada sección tiene tres eventos que se suceden y que son de carácter muy libre (aleatorio), a su vez, estos eventos tienen tres opciones para ser interpretados, el instrumentista debe escoger en cuál evento quiere comenzar y cuál de las tres opciones de ese evento va a tocar (ver figura 3). Es un movimiento donde el intérprete tiene más importancia en el aporte a la construcción sonora de la obra, a través de las decisiones que tome para elaborar su discurso.

Opciones:

The image shows a musical score for a piece titled "Espiritual" in 3/4 time, with a tempo of approximately 70-90. The score is divided into three parts for Timbales (A, B, and C) and a section for S.F. (Sinfónica Fónica). The Timbales parts feature a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with dynamics ranging from *p* to *f*. The S.F. section is marked "atmósfera 1" and consists of a wavy line. Below the main score are two "Tempo Libre" sections for staves A, B, and C, with various dynamics and markings like *gliss.*, *mf*, and *ff dim.*.

Figura 3. Sección A del tercer movimiento.

Por otra parte, se hace una experimentación más profunda en las técnicas extendidas de los timbales sinfónicos con elementos como cambios de baquetas, *glissandi*, armónicos naturales, movimiento de pedal en las resonancias y tocar con un dedo.

El concepto tras la música está relacionado con el sincretismo propio de los alabaos, los cuales “son cantos fúnebres y de alabanza. Su raíz está en el sincretismo que resultó del encuentro entre los misioneros franciscanos y las diversas comunidades ubicadas en zonas muy apartadas del país” (Conto, 2018). Por lo tanto, la pista electrónica está construida sobre sonidos capturados de una iglesia, un río, sonidos de pasos, campanas y un coro, a través de los cuales se pretende narrar la desorientación de alguien que acaba de morir y que, primero está “deshaciendo sus pasos”, luego se purifica en el agua del río, para después sentir que está cerca del paraíso, con ese lejano coro que lo llama.

Los sonidos de campanas, que representan la muerte para la iglesia, también sirven de guía sonora para que el intérprete sepa en qué momento debe cambiar de sección. El coro fue

construido con un *sampler* de voces mediante señales MIDI propias para la composición, como se puede ver en la siguiente imagen (figura 4); y se procesó con efectos de ecualización y de reverberación para dar la sensación de ser lejano y estar en una iglesia al mismo tiempo.

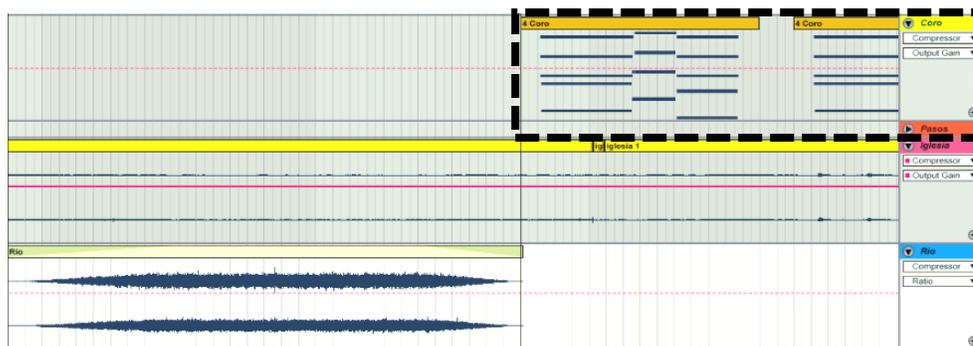


Figura 4. Fragmento de la pista electrónica extraído del programa de secuenciación.

En el último movimiento, *Pija pariente*, se trabaja con base en el joropo, específicamente en el golpe de quitapesares. Como lo explica Carlos Rojas (2004), este golpe tiene un característico “giro frío”, como se puede ver en la figura 5 indicado con el corchete.

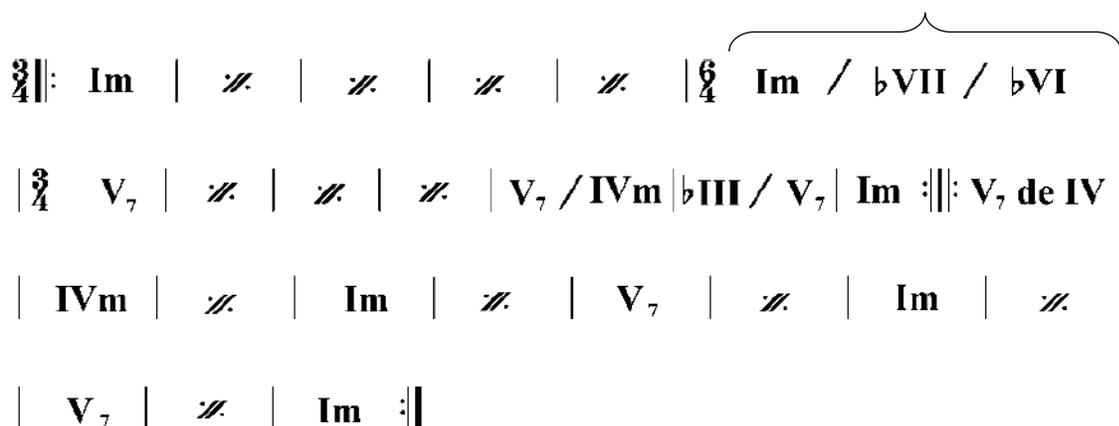


Figura 5. Progresión armónica del golpe de quitapesares.
Fuente: Rojas (2004, p.34)

Esta progresión trae consigo una estructura dada, por lo tanto, predomina este círculo armónico que es repetido varias veces con algunos desarrollos temáticos y cortes rítmicos. Este movimiento es una especie de capricho, mío como compositor y de David quien comisionó la

obra, por incluir un género musical que nos despierta mucho interés y hace parte de nuestros gustos musicales. Vale la pena resaltar que es otro gran reto de virtuosismo en los timbales sinfónicos, incluso más complicado que *Upsweep-whistle*. Los timbales, alternan los bajos característicos de los golpes llaneros y las melodías principales de la pieza, teniendo una enorme dificultad también en los cambios de pedal y haciendo todavía más uso de los movimientos por grado conjunto, tanto en bajos como en melodías.

En la composición electrónica están el arpa, las maracas, una guitarra simulando el cuatro, y un sintetizador. Se pretende representar la unión entre el hombre y la máquina, entre lo natural y lo artificial, a través de los sonidos sintéticos compartiendo con los sonidos más naturales. Así como también se puede ver al intérprete como una especie de máquina al tener un complejo y virtuoso manejo del instrumento, pero a fin de cuentas es un humano. Por otro lado, aquí la electrónica no tiene mucho procesamiento de efectos. Se apuesta más por terminar la *suite* con un movimiento muy enérgico y llamativo, recordando al final, un poco a la manera de las formas cíclicas, el bajo de guaguancó con la melodía del primer movimiento adaptado al ritmo del joropo (ver figura 6).

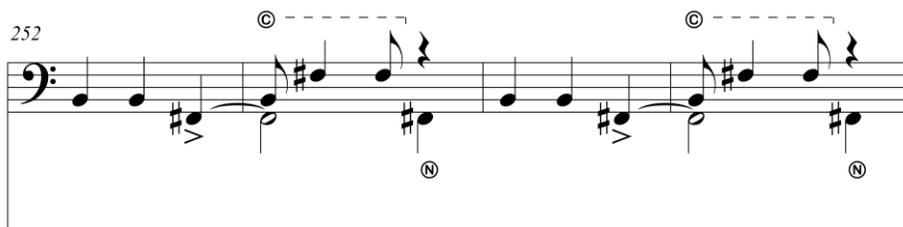


Figura 6. Materiales del primer movimiento, recordados en el joropo del cuarto movimiento.

La notación de la parte electrónica, para la obra en general, no es demasiado detallada o ilustrada, se optó mejor por una escritura simple y concreta, ya que la parte del timbal cuenta con bastante información que, en la mayoría de los movimientos, pasa demasiado rápido incluso. Sin embargo, sí se hicieron anotaciones importantes que sirvieran como guía a la hora del montaje,

como marcas de ensayo con el tiempo acumulado en minutos y segundos para poder programar el comienzo de la pista desde algún lugar específico de la partitura, y las guías descriptivas de los elementos sonoros importantes que iban a estar sonando en determinadas secciones. La pista pregrabada presentó una gran ventaja y es que, la mayor parte del tiempo, va sincronizada con la misma estructura metrónica y de compases de la parte de los timbales.

Las experiencias de aprendizaje a partir de esta obra han sido sumamente importantes para mi carrera como compositor. En primera instancia me gustaría mencionar el trabajo con la música electrónica, la cual siempre me había llamado la atención pero hasta ese momento sólo había realizado uno o dos trabajos de clase; esta era la primera oportunidad de aplicar los conocimientos en la vida real, además con una obra comisionada. Uno de los referentes principales fue Elliot Carter (1968) con sus ocho piezas para cuatro timbales, a través de las cuales exploré su visión de los timbales sinfónicos como instrumento solista y las técnicas extendidas que emplea. Considero que este es un referente importante, ya que además, “seis de estas piezas fueron compuestas en 1949, como obras de estudio para el ensayo de efectos rítmicos que serían empleados profusamente por Carter” (Fernández, 2016).

Afortunadamente la notación de la obra no tuvo mayores inconvenientes, su lectura fue bastante efectiva y me pude comunicar eficientemente con el intérprete a través de la partitura. Las inquietudes que rondaban nuestras conversaciones a la hora de ir revisando la música, iban más en favor de proponer distintas maneras técnicas de interpretar las propuestas musicales y de cubrir la creciente demanda en el nivel de virtuosismo, lo cual se ve muy claro en los movimientos rápidos; así como intercambios en las propuestas interpretativas y conceptuales de cada uno de los movimientos.

La posibilidad de estar escribiendo y editando la obra a la par con el montaje del instrumentista aportó enormemente al panorama de las posibilidades y los recursos que se podían explotar en la técnica de los timbales sinfónicos. Lo que más destaco fue el hecho haberle perdido el miedo a la hora de escribir para este instrumento, pues ya conozco mucho mejor sus límites, y sé qué tanto le puedo demandar dentro de una obra, ya sea como solista o en otro tipo de formato instrumental.

REFERENCIAS

Carter, E. (1968). *EIGHT PIECES for Four Timpani (one player)*. [partitura digital]: para timbales sinfónicos. Nueva York, Estados Unidos: Associated Music Publishers, Inc.

Conto, J. P. (2018). Los alabaos: una impronta contra el olvido. *Revista Arcadia*. Recuperado de <https://www.revistaarcadia.com/musica/articulo/alabaos-del-pacifico-musica-tradicional-de-colombia/69164>

Fernandez De Larrinoa, R. (22 de enero de 2016). Dos estudios para 4 timbales de Elliott Carter. Historia de la música [blog]. Recuperado de <https://bustena.wordpress.com/2016/01/22/elliott-carter-piezas-timbales/>

Rojas, C. (2004). *Música llanera. Cartilla de iniciación musical*. Bogotá D.C., Colombia: Ministerio de Cultura.

Raúl Esteban Ardila Pineda

Suite Popular para Timbales y Electrónica

I. Gaitán

II. Upsweep-Whistle

III. Alabao

IV. Pija Pariente

Comisionada por David Espinosa Montoya

Duración Aprox. 12'10''

Itagüí, Antioquia

© 2018 Raúl Esteban Ardila Pineda

Página dejada intencionalmente en blanco

Notas al Programa

Es una pieza comisionada por el percusionista David Espinosa. Surge a partir del interés por explorar y desarrollar algunas de las posibilidades técnicas y tímbricas del instrumento, adaptando los bajos de algunos ritmos populares de Colombia y Latinoamérica. Se pretende separar al instrumento de un contexto “clásico” e incluirlo en la diversidad de la música latinoamericana, creando una pieza que despliega diversas funciones melódicas, rítmicas y armónicas de este instrumento.

David Espinosa Montoya, 2019

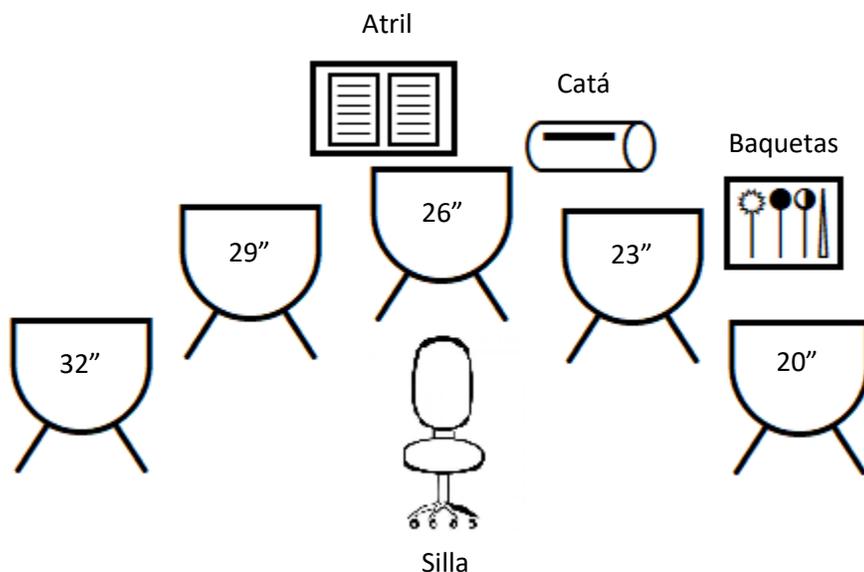
La *Suite Popular para Timbales y Electrónica*, pretende desarrollar un discurso conceptual, además de musical. El primer movimiento *I. Gaitán*, está basado en el guaguancó de la rumba cubana. Refleja cómo un discurso de Jorge Eliecer Gaitán es enmascarado por la misma “rumba”, tomando esta palabra desde una perspectiva más coloquial. En *II. Upsweep-Whistle*, hay un acercamiento al vallenato, como ritmo propio del caribe colombiano. Y, va siempre acompañado de dos sonidos (*Upsweep* y *Whistle*) que no han sido identificados, precisamente obtenidos del océano a través de hidrófonos, y van siendo levemente alterados durante la pieza. Luego *III. Alabao*, es un experimento en el que se ubican los timbales como reflejo de la voz humana, con un desarrollo muy libre, en el que el intérprete toma mayor importancia en las decisiones discursivas y compositivas. Expone además un sincretismo propio de los alabaos del pacífico colombiano, un concepto religioso relacionado con la muerte. Se trabajan grabaciones obtenidas de una iglesia y sonidos de un río. Por último, *IV. Pija Pariente* es un capricho del compositor, y del intérprete que comisionó la pieza. Está compuesto sobre ritmo de joropo, basado en el golpe de quitapesares. El uso de sintetizadores mezclados con este tipo de música, es un intento de representar la unión entre lo natural y lo artificial o, en otras palabras, entre el hombre y la máquina. Se pretende culminar la suite con un movimiento muy enérgico y virtuoso técnicamente; además, con algunas reminiscencias del primer movimiento.

Raúl Esteban Ardila Pineda, 2019

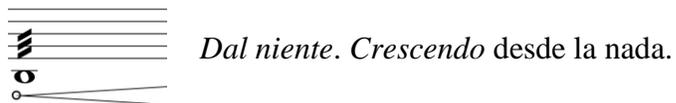
Página dejada intencionalmente en blanco

Notas de Ejecución

Para la interpretación de la pieza, se necesita un set de cinco timbales con pedal (32", 29", 26", 23" y 20"), un catá, y un juego de baquetas suaves y duras, o semiduras; además del soporte fijo, para la reproducción de la pista electrónica.



El timbal *piccolo* siempre estará afinado en Sol.



 C: En el centro. R: En el aro. N: En posición normal.



 Tocar con la mano.



Tocar con un dedo.

 Quemado cerrado (con la mano), técnica de conga.

 Quemado abierto (con la mano), técnica de conga.

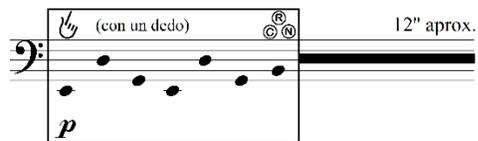
 Tapado (con la mano), técnica de conga.

 Parte de atrás de la baqueta para timbal (mango).

 Baqueta suave.

 Baqueta dura.

Libre



Recuadros de repetición libre. Improvisar con las alturas propuestas, con ritmo libre durante doce segundos. Además, libertad en el orden de las alturas y en la zona de ejecución de las notas (centro, aro y normal).

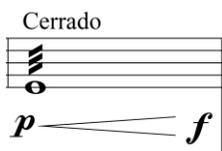
 Armónicos naturales. Resultan situando suavemente un dedo, entre el centro y la zona de ejecución normal del timbal, mientras se interpreta la nota en la zona normal. Se recomienda baqueta dura.

 *Ritardando.*

 *Accelerando.*

 Altura más aguda posible.

 Altura más grave posible.



La obra trabaja con dos tipos de redobles: los abiertos, que son los tradicionales en la técnica de timbal, alternando rápidamente la baqueta izquierda y derecha (no se escribirá notación especial, de ser necesario, sólo de recordación); y los cerrados, más idiomáticos en otros instrumentos de percusión, estos permiten que el golpe de baqueta, de cada mano, rebote más cerca del parche (se indicará este tipo de redoble con la palabra “cerrado” sobre el pentagrama).



Nota fantasma.

Se recomienda que los movimientos I, II y IV, sean interpretados con baquetas duras.

En el segundo movimiento, compás 85, hay unas barras superiores que ayudan a identificar la polimetría implícita de 7/8 contra 2/2.

El tercer movimiento está organizado por eventos sonoros que se suceden, cada hoja dura un minuto aproximadamente. La pista electrónica apoya los cambios de página con sonidos de campanas. Se puede comenzar desde cualquiera de los tres grupos de la hoja y seguir en el sentido de las flechas. Cada vez que se interpreta alguno de los grupos, el intérprete es libre de escoger cuál de las tres opciones (A, B o C) quiere ejecutar.

La pista electrónica es un archivo de audio que funciona como soporte fijo para los cuatro movimientos. Desde el momento en que se pone en marcha (*start*) no debe ejecutarse ninguna otra acción hasta que la pista se detenga, por sí sola, en sincronía con el último compás de la obra. Las indicaciones que acompañan la parte del soporte fijo son guías sonoras de lo que está reproduciendo la pista en ese momento. Además, se incluyen marcas de ensayo, en los momentos importantes, con el tiempo acumulado, en minutos y segundos, de la pista para facilitar el montaje de la pieza.

Página dejada intencionalmente en blanco

Suite Popular para Timbales y Electrónica

I. Gaitán

Raúl Esteban Ardila Pineda (2018)

Guaguancó $\text{♩} = 90$

Timbales

Soprote fijo

"Poner en marcha la pista (start)"
(ritmo de guaguancó y voz de Gaitán)

1 2 3 4 5 6 7

(fade in)

8

Timb.

S.F.

13

Timb.

S.F.

17

Timb.

S.F.

21

Timb.

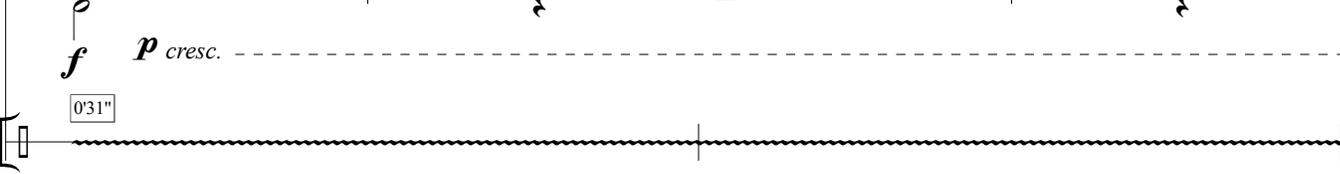
S.F.

2

Suite Popular para Timbales y Electrónica (I)

25

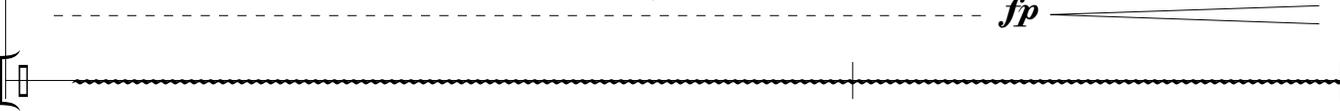
Timb. 

S.F. 

f *p cresc.*

27

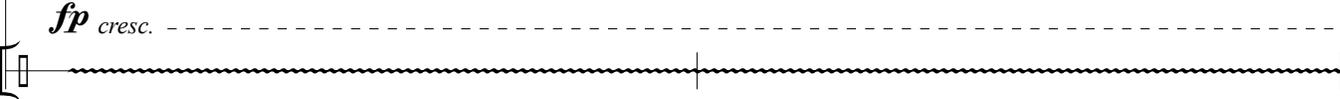
Timb. 

S.F. 

fp

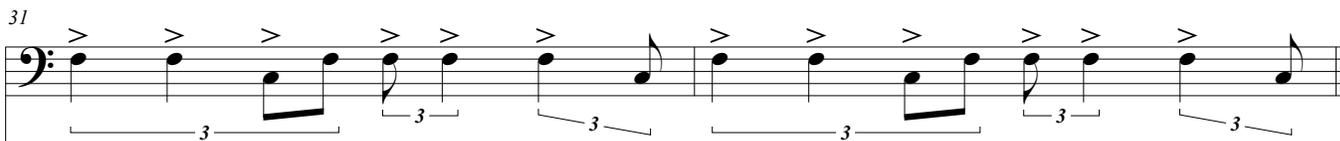
29

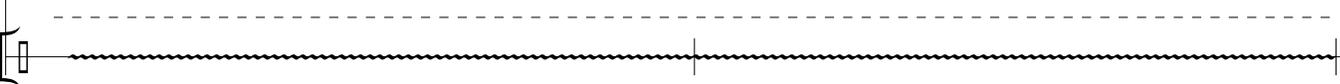
Timb. 

S.F. 

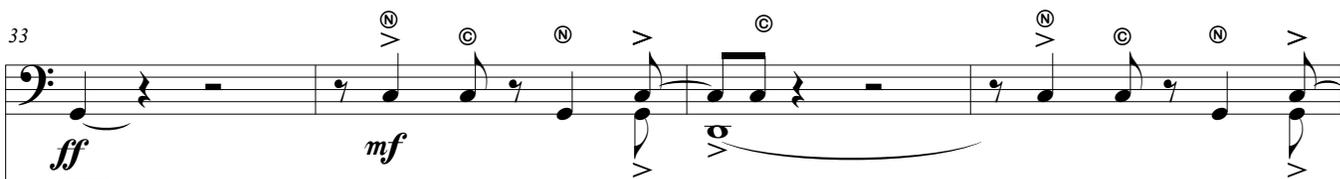
fp cresc.

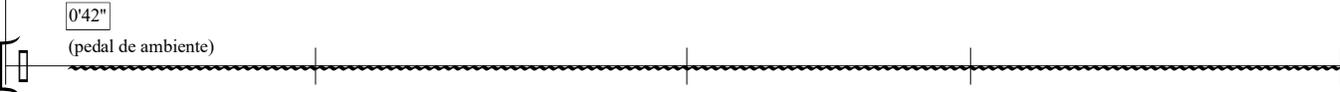
31

Timb. 

S.F. 

33

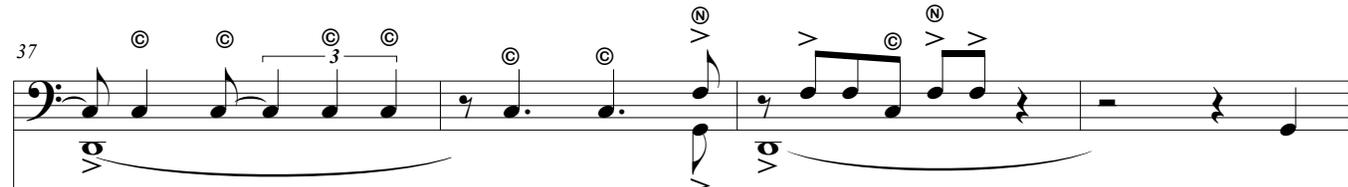
Timb. 

S.F. 

ff *mf*

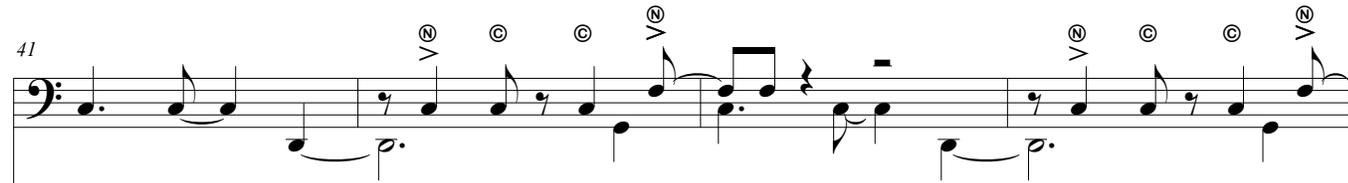
(pedal de ambiente)

37

Timb. 

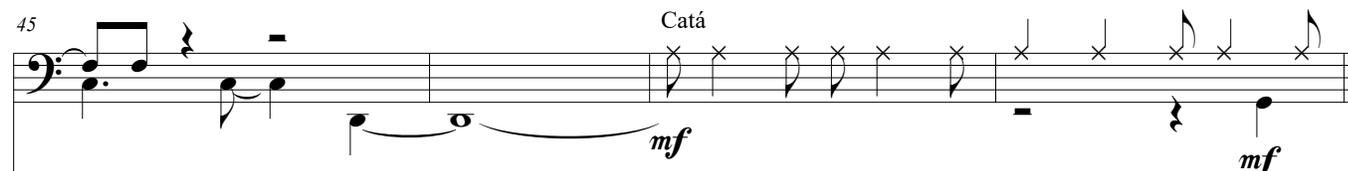
S.F. 

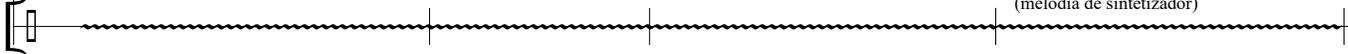
41

Timb. 

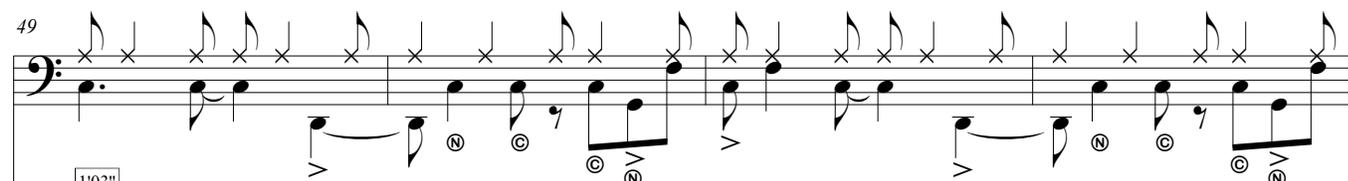
S.F. 

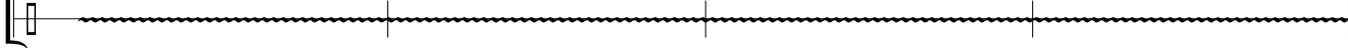
45

Timb. 

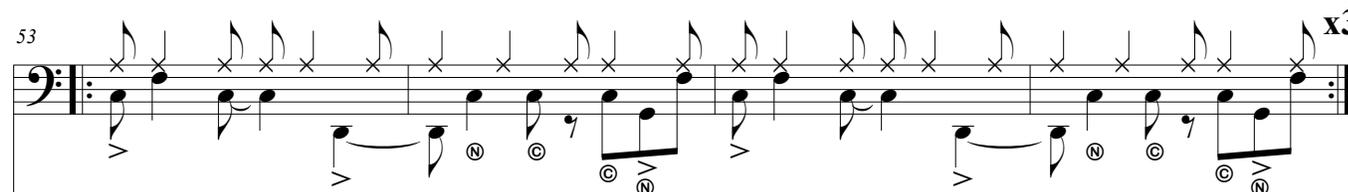
S.F. 

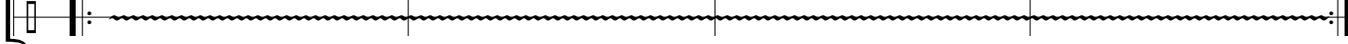
49

Timb. 

S.F. 

53

Timb. 

S.F. 

Suite Popular para Timbales y Electrónica (I)

57

Timb.

S.F.

61 *Tocar con la mano*

Timb.

S.F.

65 *simile*

Timb.

S.F.

69

Timb.

S.F.

73

Timb.

S.F.

77 Catá

Timb. 

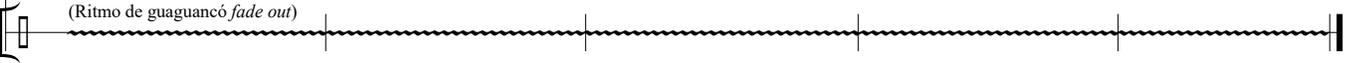
mf

S.F. 

81

Timb. 

pp

S.F. 

(Ritmo de guaguancó *fade out*)

Página dejada intencionalmente en blanco

II. Upsweep-Whistle

5" Paseo Vallenato ♩ = 105

The score is written for two parts: Timbales (bass clef) and Soporte fijo (treble clef). The key signature is one flat (Bb) and the time signature is common time (C). The tempo is marked as ♩ = 105. The score is divided into measures, with measure numbers 4, 8, 12, 16, and 21 indicated at the start of their respective systems.

Measures 1-3: Timbales has a whole note rest. Soporte fijo has a tremolo pattern labeled "2'10" (pedal de sonidos desconocidos) and a melody labeled "2'15" (acordeón y percusión vallenata) starting in measure 3 with a *mf* dynamic.

Measures 4-7: Timbales has a rhythmic pattern starting with a *f* dynamic. Soporte fijo has a tremolo pattern labeled "(ritmo de paseo vallenato)".

Measures 8-11: Timbales continues the rhythmic pattern. Soporte fijo has a tremolo pattern labeled "(melodía de acordeón)".

Measures 12-15: Timbales continues the rhythmic pattern with a *mf* dynamic. Soporte fijo has a tremolo pattern labeled "2'26" starting in measure 12.

Measures 16-19: Timbales continues the rhythmic pattern. Soporte fijo has a tremolo pattern labeled "(sólo ritmo)" starting in measure 16. The timbales part has a first ending (1.) and a second ending (2.) starting in measure 17.

Measures 20-23: Timbales continues the rhythmic pattern. Soporte fijo has a tremolo pattern labeled "2'45" starting in measure 20.

Suite Popular para Timbales y Electrónica (II)

25

Timb. *Cerrado*

S.F. *p* *f* *mf* (melodía de acordeón)

29

Timb.

S.F. 2'54"

33

Timb.

S.F. (sólo ritmo)

37

Timb. *f*

S.F. 3'03"

41

Timb.

S.F. (melodía de acordeón)

45

Timb. *mf*

S.F. 3'12"

49

Timb.

S.F.

53

Timb.

S.F.

57

Timb.

S.F. (sólo ritmo)

61

Timb.

f

gliss.

S.F. 3'30"

65

Timb.

gliss.

S.F.

69

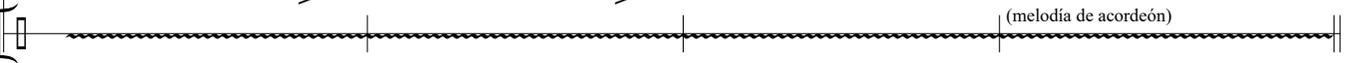
Timb.

S.F.

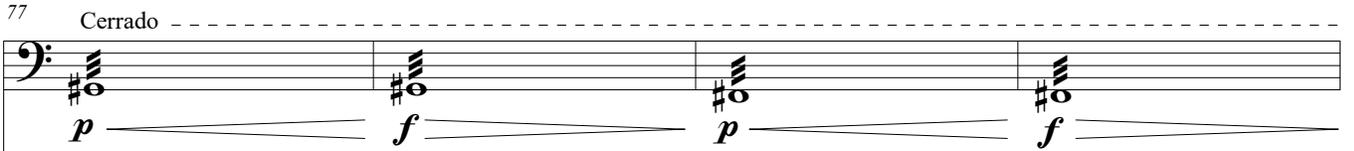
Suite Popular para Timbales y Electrónica (II)

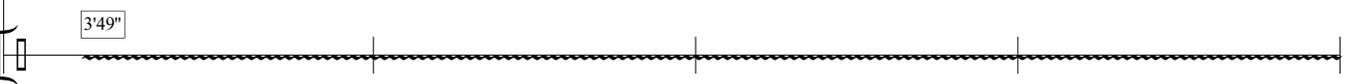
73

Timb. 

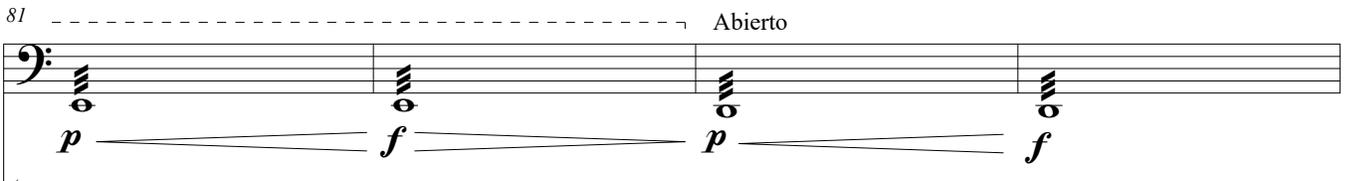
S.F.  (melodía de acordeón)

77

Timb. **Cerrado** 

S.F.  3'49"

81

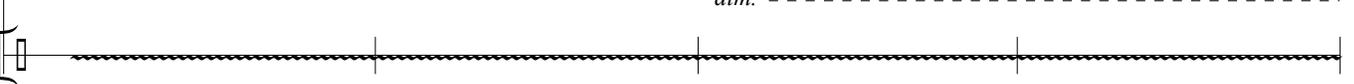
Timb. **Abierto** 

S.F. 

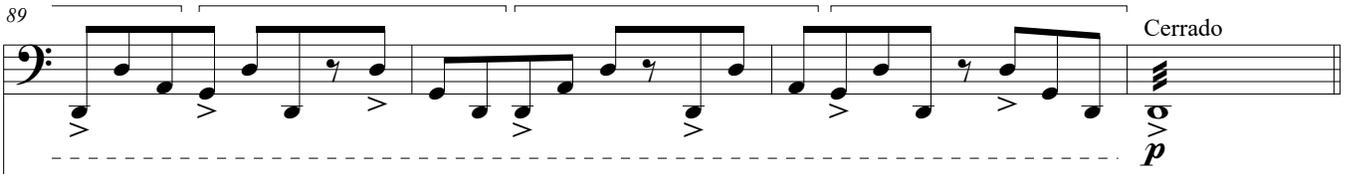
(7/8)

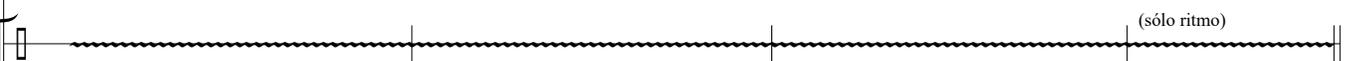
85

Timb.  *dim.*

S.F. 

89

Timb.  **Cerrado**

S.F.  (sólo ritmo)

93

Timb. 

S.F.  (ritmo y pedal de sonidos desconocidos *fade out*)

III. Alabao

- El intérprete debe comenzar en cualquiera de los tres grupos, puestos de manera cíclica, que hay en cada página. A su vez, tiene tres opciones de las cuales sólo puede ejecutar una (A, B o C) mientras esté en cada uno de los grupos.
- Se debe respetar el orden propuesto por las flechas, siempre en el sentido de las manecillas del reloj.
- Cada página (sección) debe durar un minuto (1') aproximadamente. Y, a manera de guía, en la pista electrónica se escuchan sonidos de campanas al inicio de cada sección.

Espiritual ♩ = c. 70 - 90

Repetir 3 veces

A

Timbales B

C

(atmósfera 1)
4'41"
S.F.

Tempo Libre

A

B

C

Tempo Libre

A

B

C



Largo ♩ = c. 50

A *mp*

B *mp*

C *mp*

Libre

A *p* 12" aprox.

B *p* 12" aprox.

C *p* 12" aprox.

(con un dedo) [®] _© _N



(atmósfera 2)

S.F. 5'41"

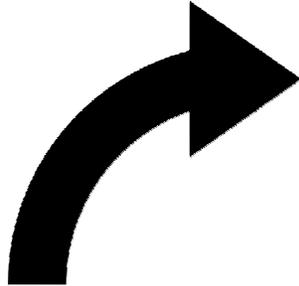


Tempo Libre

A *mp* (gliss.) 9" (resonancia)

B *mp* (gliss.) 6" (resonancia) 6"

C *mp* (gliss.) 3" (resonancia) 3" 3"



Largo ♩ = c. 50

Cerrado

A *mp* *mf*

B *p cresc.* *mf*

C *mf dim.* *p*

Cerrado

Tempo Libre

Cerrado (gliss. lento)

A *mp*

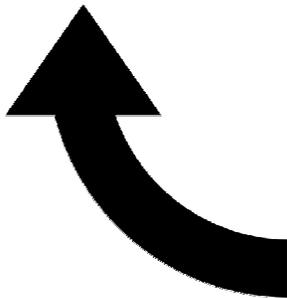
B Cerrado (gliss. lento) *mp*

C Cerrado (gliss. lento) *mp*

(atmósfera 3)

6'41"

S.F.



Libre

A *f* 9" aprox.

B *f* 9" aprox.

C *f* 9" aprox.

Página dejada intencionalmente en blanco

IV. Pija Pariente

Joropo ♩ = c. 230

Timbales

Soprote fijo

7'56" (arpa)

p cresc.

(arpa y maracas llaneras)

7

Timb.

S.F.

f

13

Timb.

S.F.

19

Timb.

S.F.

p cresc.

(sintetizador)

27

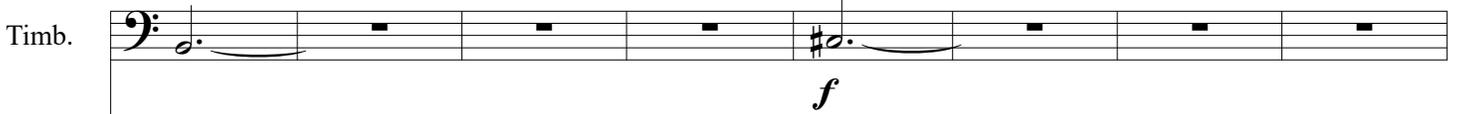
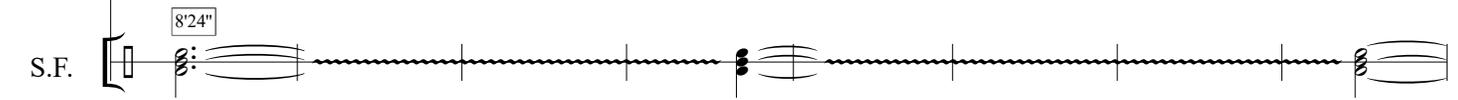
Timb.

S.F.

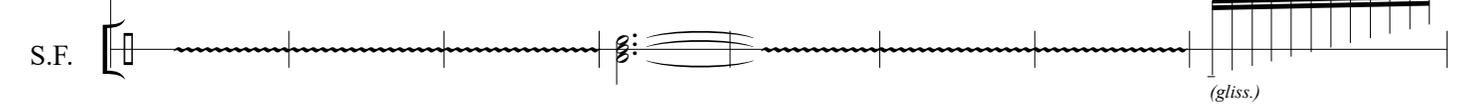
f

(gliss.)

35

Timb. 
S.F. 

43

Timb. 
S.F. 

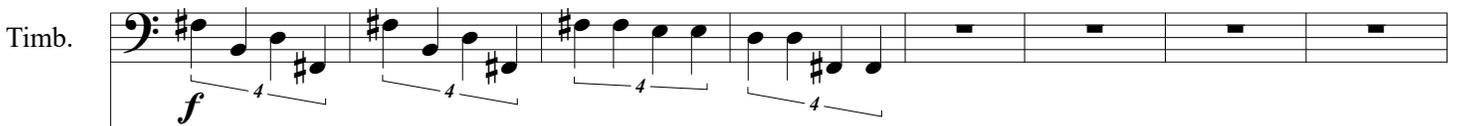
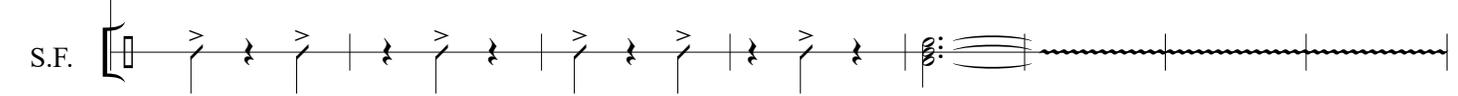
51

Timb. 
S.F. 

58

Timb. 
S.F. 

66

Timb. 
S.F. 

74

Timb. *f*

S.F.

78

Timb. *mf*

S.F.

86

Timb. *mf*

S.F.

91

Timb. *f*

S.F. 9'08"

97

Timb. *mf*

S.F.

102

Timb.

S.F.

107

Timb.

S.F.

114

Timb.

S.F.

120

Timb.

S.F.

128

Timb.

S.F.

136

Timb.

S.F.

144

Timb.

S.F.

152

Timb.

S.F.

160

Timb.

S.F.

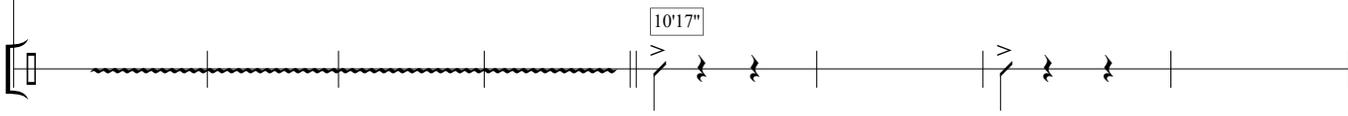
168

Timb.

S.F.

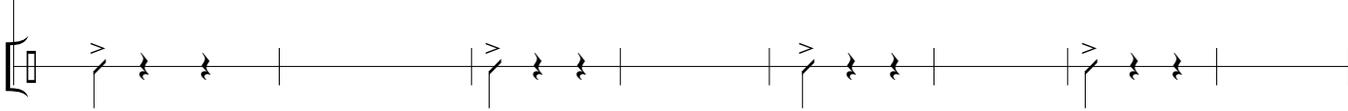
176

Timb. 

S.F. 

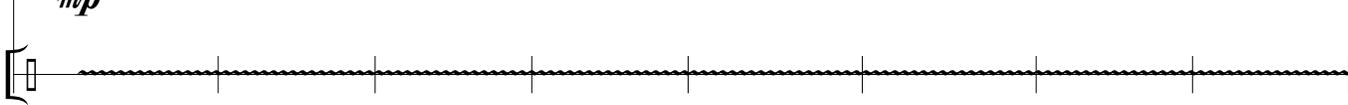
184

Timb. 

S.F. 

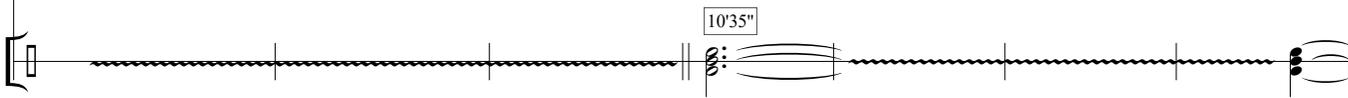
192

Timb. 

S.F. 

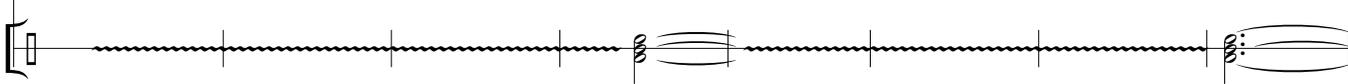
200

Timb. 

S.F. 

207

Timb. 

S.F. 

215

Timb. *f*

S.F. *f* (gliss.)

223

Timb. *f*

S.F.

231

Timb. *f*

S.F.

238

Timb. *f*

S.F.

246

Timb. *mf*

S.F.

Suite Popular para Timbales y Electrónica (IV)

252

Timb.

S.F.

11'14"

258

Timb.

S.F.

264

Timb.

S.F.

f

ff



MINISTERIO DEL INTERIOR
DIRECCION NACIONAL DE DERECHO DE AUTOR
UNIDAD ADMINISTRATIVA ESPECIAL
OFICINA DE REGISTRO
CERTIFICADO DE REGISTRO OBRA MUSICAL

Libro - Tomo - Partida
5-711-355
Fecha Registro
29-jul.-2020

Page 1 of 1

1. DATOS DE LAS PERSONAS

AUTOR **MUSICA** --
Nombres y Apellidos RAÚL ESTEBAN ARDILA PINEDA **No de identificación CC** 1037643106
Nacional de COLOMBIA
Dirección CALLE 24 # 61 A 38 **Ciudad:** ITAGÜI

2. DATOS DE LA OBRA

Título Original SUITE POPULAR PARA TIMBALES Y ELECTRÓNICA

Año de Creación 2018

CLASE DE OBRA	EDITADA
CARACTER DE LA OBRA	OBRA INDIVIDUAL
CARACTER DE LA OBRA	OBRA ORIGINARIA
RITMO - GENERO	MUSICA ELECTROACUSTICA

3. OBSERVACIONES GENERALES DE LA OBRA

4. DATOS DEL SOLICITANTE

Nombres y Apellidos	RAÚL ESTEBAN ARDILA PINEDA	No de Identificación	1037643106
Nacional de	COLOMBIA	Medio Radicación	REGISTRO EN LINEA
Dirección	CALLE 24 # 61 A 38	Ciudad	ITAGÜI
Correo electrónico	MIRTODOBIEN2@GMAIL.COM	Teléfono	2093121
En representación de:	EN NOMBRE PROPIO	Radicación de entrada	1-2020-76759



MANUEL ANTONIO MORA CUELLAR

JEFE OFICINA DE REGISTRO

GCS

Nota: El derecho de autor protege exclusivamente la forma mediante la cual las ideas del autor son descritas, explicadas, ilustradas o incorporadas a las obras. No son objeto de protección las ideas contenidas en las obras literarias y artísticas, o el contenido ideológico o técnico de las obras científicas, ni su aprovechamiento industrial o comercial (artículo 7o. de la Decisión 351 de 1993).

Página dejada intencionalmente en blanco

FICHA TÉCNICA

TÍTULO DE LA OBRA: Cuarteto de cuerdas No. 1, “Conexiones”.

AÑO/SEMESTRE DE COMPOSICIÓN: 2018-1

PROFESOR ASESOR: Natalia Valencia.

FORMATO EXIGIDO PARA EL PORTAFOLIO: Conjunto de cámara pequeño.

INSTRUMENTACIÓN: Cuarteto de cuerdas.

MOVIMIENTOS:

- I. Páralisis (duración aprox. 4'43’’).
- II. Astral (duración aprox. 5'16’’).

DURACIÓN TOTAL: 10'00’’ aprox.

Página dejada intencionalmente en blanco

CUARTETO DE CUERDAS NO. 1 “CONEXIONES”

BITÁCORA

RAÚL ESTEBAN ARDILA PINEDA

Este *Cuarteto de Cuerdas No. 1* que lleva por nombre *Conexiones*, fue mi primera incursión en el formato de cuerdas frotadas, lo cual me permitió un primer acercamiento significativo a estos instrumentos y a sus características musicales. La motivación inicial para la realización de esta obra fue el ánimo por participar en el “Primer concurso nacional de composición para cuartetos de cuerda”, organizado por FestiQartetos.

Para la composición de esta pieza contaba con poco tiempo, así que se volvió prioridad para poder cumplir con los tiempos establecidos, tanto para la asignatura de Composición V, como para el concurso antes mencionado. En primer lugar, estructuré el plan de trabajo de la pieza. La idea inicial fue realizarla en tres movimientos cortos que no sobrepasaran los doce (12) minutos de duración, ya que éste era el límite propuesto por la convocatoria. Luego de realizar la planeación, comencé escribiendo lo que creía que sería el primer movimiento. Sin embargo, se presentó algo nuevo para mí. Lo que pensaba que era el primer movimiento se fue convirtiendo poco a poco en lo que estaba buscando para el segundo movimiento, el cual había planeado en un *tempo* lento y un carácter meditativo y delicado. Esto sucedió mientras me dejaba llevar por un desarrollo musical pensado técnicamente pero muy intuitivo. Entonces, opté por terminar primero este movimiento, y luego dar paso a la construcción del primero.

En la composición del primer movimiento, aproveché materiales que había empleado en la elaboración del segundo. Incluso, esta situación me ayudó a establecer un tema característico

que se pudiera presentar en todos los movimientos, lo que en el ámbito de la teoría musical se conoce como macroforma cíclica (Manco, 2015). Comencé entonces a escribir de una manera más rítmica, ya que era esto lo que buscaba en el plan del movimiento. Esto me llevó a incluir un aire de joropo, ya que podía acomodarse a las ideas que venía desarrollando, y satisfizo también un gusto propio de incluir, de vez en cuando, ritmos tradicionales colombianos en mis composiciones. Teniendo estos dos movimientos escritos, fueron presentados como avance en la asignatura de Composición V. En la asesoría con la profesora Natalia Valencia, se revisaron algunos detalles muy específicos, sobre todo gramaticales, pero la recomendación más relevante fue desarrollar aún más los temas contruidos, pues parecía que se abandonaban muy rápido las ideas. Lo anterior, me dejó pensando unos días, y en una de las sesiones personales de composición decidí profundizar más en el desarrollo de los temas, buscando también una mejor conexión entre las ideas temáticas propuestas. Esto, me llevó a tomar otra decisión importante, debido a que la obra iba alargándose más, opté por trabajar el cuarteto sólo con dos movimientos, y así pude darme cuenta de que tan sólo requería de eso “decir” todo lo que necesitaba.

Sin embargo, mi terquedad se presentó ante la obra luego de haber finalizado el curso de composición, y poco antes de hacer la inscripción en la convocatoria de FestiQartetos. Me obcequé con la idea de que era extraño tener un cuarteto de cuerdas con sólo dos movimientos. Pensé en todos los que había escuchado y ojeado, la mayoría contenían un montón de movimientos. Y esta obsesión se apoderó de mí durante esos instantes, por lo que terminé escribiendo un movimiento intermedio que funcionara como puente entre *Parálisis* y *Astral*. Un puente que, en realidad, no hacía falta y que, dentro de mi ingenuidad, pensé que iba a ser significativo como un movimiento más. Tan sólo un minuto de música independiente, combinando elementos musicales inconscientemente; no pude estar más equivocado. En ese

momento, dejé la obra como terminada. Pero, un año más tarde, analizando la pieza con cabeza fría, y evaluando la posibilidad de incluir la obra dentro del portafolio de grado, bajo la asesoría del profesor Juan David Manco, comentamos lo extraño e innecesario que había sido ese segundo movimiento introducido casi a la fuerza, cuando yo mismo había expresado que “ya estaba todo dicho”. Por lo que, en última instancia, se eliminó aquel puente, dejando el cuarteto con solo dos movimientos de nuevo.

El nombre *Conexiones*, para este cuarteto, representa la interacción de un sujeto con diversas energías en el momento del estado hipnagógico (entre la vigilia y el sueño), y también, la conexión con “el cosmos que llevamos dentro”. Además, está relacionado con una construcción meta-musical (o programática) en la cual imaginé la siguiente narrativa: En el primer movimiento, llamado *Parálisis*, la pieza comienza con una nota larga que es poco a poco perturbada por otros sonidos, representando el momento en el que diversos tipos de vibraciones y sensaciones van comunicándose con un individuo, mientras se encuentra practicando una meditación profunda antes de dormirse, buscando un sueño lúcido o una experiencia extra-corporal. Este ir y venir de aquellas perturbaciones, van llevando progresivamente, a pasajes musicales cada vez más intensos y rítmicos, lo que en el paralelo programático podría relacionarse con la agitación del pulso cardíaco y la llegada a una “parálisis del sueño”. Luego, de un momento a otro, vuelve a calmarse la música justo al final, representando al fin la salida al “plano astral” y dando paso al siguiente movimiento.

En *Astral*, se sugiere un ambiente muy meditativo y contemplativo. Evoca la paz que se trata de encontrar en el interior del mismo individuo. La música se va desarrollando de manera tranquila, tratando de retratar ese paisaje onírico que podría experimentar el sujeto. También, pasa por una sección con un carácter más melancólico que representa aquellos momentos en los

que se nublan los pensamientos, pero luego de ello resurge la lucidez del tema principal, lo cual va dando final al movimiento y al cuarteto.

En cuanto a la construcción musical, el primer movimiento está elaborado sobre la siguiente forma: Introducción, A (*Fugato 1*), *Divertimento*, A' (*Fugato 2*), Puente, B (Joropo), y *Coda*. En la introducción comienza una nota larga y un juego de armónicos naturales y artificiales, que será recurrente durante todo el cuarteto, como se muestra en la figura 1. Además de que se van desarrollando poco a poco los materiales con transposiciones y desplazamientos, se va también insinuando el motivo característico que irá apareciendo durante toda la composición (ver figura 2). El primer movimiento, está pensado sobre la escala disminuida con construcción de tono más medio tono, el modelo A según Roig-Francolí (2008), y por lo general, sobre el eje de si bemol. Poco a poco, se van introduciendo más desarrollos de los elementos mostrados, insinuando también un poco el aire de joropo hasta llegar a un punto climático antes de darle paso al primer *fugato*.

Figura 1. Juego de armónicos naturales.



Figura 2. Motivo característico.

En las secciones A y A', el tema es imitado teniendo en cuenta algunos procedimientos de la fuga, como las imitaciones a la quinta o a la cuarta (se usó también la cuarta aumentada) y los pequeños episodios entre las entradas de las voces, siempre teniendo presente la escala disminuida antes mencionada. En el *Divertimento* se repite algunas veces la primera parte del tema y se utiliza nuevamente el juego de los armónicos. Luego, se le da paso al puente que está construido sobre el mismo tema. Introduce también los armónicos naturales, y va llevando a un punto climático que nos muestra el aire de joropo antes de comenzar en la sección B propiamente (figura 3).

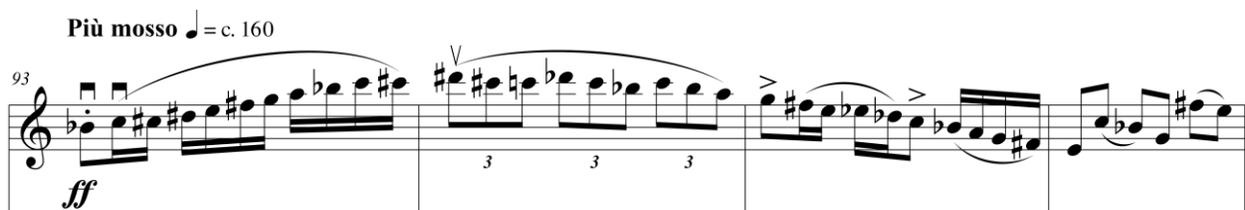


Figura 3. Tutti (punto climático) que precede el aire de joropo.

En la sección B (joropo) se puede apreciar la siguiente microforma: *a*, *b*, *b'*, *a*, *b''*, *b*. Estas microsecciones las detallo con letras minúsculas, para diferenciarlas de las grandes secciones que he expuesto en letras mayúsculas. En la *a* se expone el ritmo de joropo mostrando la armonía que se repetirá en las otras microsecciones. Se hace uso también de la técnica de tocar detrás del puente, buscando un efecto sobre todo rítmico. Las secciones *b* son variaciones del tema ya mostrado en las secciones A y A', utilizando distintos timbres y texturas en cada exposición. Y, por último, viene la *Coda*, en la cual aparecen nuevamente los ritmos que

precedían a la sección B y el *tutti* antes expuesto, para terminar abruptamente en una nota larga nuevamente con armónicos, dándole paso al siguiente movimiento.

El segundo movimiento, cuenta con la forma: Introducción, A, B, A', *Coda*. Nuevamente en la introducción siguen trabajando las texturas construidas con armónicos naturales y artificiales de los instrumentos, mientras se va mostrando la versión del tema para el segundo movimiento en diferentes instrumentos (figura 4).

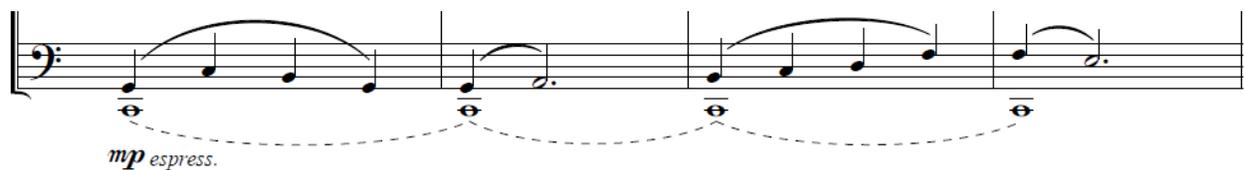


Figura 4. Tema principal en el segundo movimiento.

En la sección A se expone el tema mientras va modulando por distintas tonalidades. Cabe aclarar que el segundo movimiento maneja un contexto más tonal, utilizando notas comunes y acordes pivote para lograr algunas modulaciones cromáticas. Conservando la continuidad en el discurso melódico, el chelo une la sección A con la B empleando su registro más agudo, donde será protagonista en la primera frase de la sección (ver figura 5). Esta sección B propone a un ambiente más melancólico y sombrío. En la repetición de la frase, cuando es liderada por el primer violín, todos los instrumentos cambian su timbre a través del *molto sul ponticello* y el *col legno tratto*, como se puede apreciar en la figura 6.



Figura 5. Puente entre A y B, presentado por el violonchelo.

62 *col legno tratto*
p
molto sul ponticello
pp
molto sul ponticello
pp
molto sul ponticello
p

Figura 6. Variaciones tímbricas sobre el tema B.

Luego, conservando de igual manera la continuidad, la viola conecta nuevamente con la recapitulación de la sección A (figura 7), exponiendo el tema una sola vez y dando paso a la *Coda*, que conserva el mismo carácter tranquilo y meditativo, recordando la sonoridad de los armónicos en las cuerdas que fue tan característica durante toda la obra, sobre todo en los inicios y los finales.

mf *mf*

Figura 7. Puente entre B y A, presentado por la viola.

En conclusión, esta obra trajo nuevas y significativas experiencias compositivas, enseñanzas muy importantes para mi proceso. Podría decir que el trabajo que había realizado antes de las sugerencias sobre un desarrollo más elaborado de los materiales, no era tan satisfactorio como lo es el trabajo actual. Es incluso uno de los puntos más importantes para trabajar como compositor, ya que muchas veces sucede que tengo muchas ideas y me seduce el pensamiento de querer incluirlas todas en una obra, lo que provoca que el discurso musical

carezca de cohesión en muchas ocasiones. Por lo tanto, ha sido un reto en cada una de las obras, mejorar esa capacidad de desarrollo sobre los materiales musicales que se han propuesto. Debido a esto, la conciencia que se adquiere sobre el perfeccionamiento de las obras es enorme.

Cuestionarse constantemente, a sí mismo como a las obras, se convierte en un excelente ejercicio para descubrir cómo mejorar, cada vez más, la forma en que se expresan las ideas a través de las composiciones.

REFERENCIAS

- Manco, J. D. (2015). Elementos de análisis musical macroformal. Un acercamiento a las relaciones entre movimientos del op. 25 de A. Ginastera. *Ricercare*, (3), 6-38.
<https://doi.org/10.17230/ricercare.2015.3.1>
- Roig-Francolí, M. A. (2008). *Understanding Post-Tonal Music*. Nueva York, Estados Unidos: McGraw-Hill.

Página dejada intencionalmente en blanco

Raúl Esteban Ardila Pineda

CUARTELO DE CUERDAS No. 1
“CONEXIONES”

I. Parálisis

II. Astral

Duración Aproximada 10'00”

Itagüí, Antioquia

© 2018 Raúl Esteban Ardila Pineda

Página dejada intencionalmente en blanco

Acerca de la Obra

El *Cuarteto de Cuerdas No. 1 “Conexiones”*, es una pieza escrita en dos movimientos, a través de los cuales se pretende interpretar, desde un acercamiento personal, el fenómeno de la experiencia extra-corporal. Se va desarrollando una narrativa musical a lo largo de la obra, que busca describir las sensaciones que se van experimentando antes y después de alcanzar el “plano astral”, en esta ocasión, a través de la parálisis del sueño.

En el primer movimiento (*Parálisis*), se describe una situación meditativa, en la que el cuerpo percibe algunas vibraciones que lo recorren y que se hacen cada vez más intensas, representando el estremecimiento que provoca la aceleración del pulso, y que termina por desembocar en una “parálisis del sueño”. Aquí, el individuo lucha desesperadamente por salir de ese aterrador estado.

El segundo movimiento, llamado *Astral*, propone un ambiente cálido y meditativo. Es un retrato del momento en el que se está contemplando “el cosmos que está en nuestro interior” luego de haber desplazado la consciencia hacia el cuerpo astral. Se trata, musicalmente, de una variación del tema expuesto en el primer movimiento, con un tratamiento más cercano al tonalismo, y con un carácter muy expresivo.

A través de estos momentos, se pretende entonces, narrar el desplazamiento de la consciencia hacia el cuerpo astral, por medio de la parálisis del sueño. Evocando ambientes meditativos y contemplativos que, personalmente, son las sensaciones que provoca el fenómeno de la experiencia extra-corporal en el compositor, buscando la conexión del individuo con el cosmos.

Glosario de Indicaciones



Accelerando.



Tocar las cuerdas, con el arco, detrás del puente.

molto sul ponticello



sul tasto

Cambio gradual del lugar donde se ubica el arco al tocar.

OP

Overpressure. Tocar con mucha presión del arco sobre las cuerdas, hasta lograr un sonido carrasposo.



A niente (y Dal niente). *Decrescendo* hacia la nada (o *Crescendo* desde la nada).

CUARTEO DE CUERDAS No. 1

"CONEXIONES"

Raúl Esteban Ardila Pineda (2018)

I. Parálisis

Etéreo y Enigmático ♩ = c. 80

The musical score is arranged in a system of eight staves. The instruments are Violin I, Violin II, Viola, Violonchelo, Violin I (5), Violin II, Viola, and Violonchelo. The time signature changes from 4/4 to 3/4 and back to 4/4. The dynamics are marked as *mf* and *mp*. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and specific performance instructions like "col legno tratto sul tasto" and "molto sul ponticello". Fingerings and bowing techniques are indicated with numbers and symbols above the notes.

CUARLESO DE CUERDAS NO. 1 (I. Parálisis)

9

Vln. I *mf* 3

Vln. II *mf* 3 arco ord. col legno battuto sul tasto *gliss.* *mp* 10 *mf*

Vla. *mf* 3

Vc. *mf* 3

11

Vln. I *mf* 3

Vln. II *mf* 3 arco ord. col legno battuto sul tasto *gliss.* *mp* 10 *mf*

Vla. *mf* 3

Vc. *mf* 3 molto sul ponticello *p*

13

Vln. I *mf* 3 *col legno battuto sul tasto gliss.* *mp* 10 *mf*

Vln. II *arco ord.* *mf* 3

Vla. *arco ord. molto sul ponticello* *→ sul tasto*

Vc. *arco ord.* *mf* 3

15

Vln. I *arco ord.* *mf* 3 *col legno battuto sul tasto gliss.* *mp* 10 *mf*

Vln. II *arco ord.* *mf* 3 *col legno battuto sul tasto gliss.* *mp* 10 *mf*

Vla. *→ molto sul ponticello* *→ sul tasto*

Vc. I II *mf* 3

CUARSEXO DE CUERDAS No. 1 (I. Parálisis)

arco ord.

Vln. I *mf* 3

Vln. II *mf* 3

Vla. → molto sul ponticello

Vc. *mf* 3

col legno battuto sul tasto *gliss.*

mp 10 *mf*

Vln. I *mf* 3

Vln. II *mf* 3

Vla. *mf* 3

Vc. *mf* 3

arco ord. II III *simile*

pizz. *f*

CUARCELO DE CUERDAS No. 1 (I. Parálisis)

Musical score for Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello, measures 21-24. The score is in 4/4 time and features a *mf* dynamic. The Violin I, Violin II, and Viola parts play a triplet of eighth notes with accents (>) and a fermata. The Violoncello part plays a simple eighth-note accompaniment. The key signature has one sharp (F#).

A ♩ = c. 160 (♩ = c. 80)

Musical score for Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello, measures 25-28. The score is in 3/4 time and features a *mf* dynamic. The Violin I, Violin II, and Viola parts play a triplet of eighth notes with accents (>) and a fermata. The Violoncello part plays a simple eighth-note accompaniment. The key signature has one sharp (F#). The word *simile* is written above the triplet markings in the Violin I, Violin II, and Viola parts.

27

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

31

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

arco

f

34

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

p cresc.

mp cresc.

37

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

ff

ff

ff

ff

non arm.

non arm.

non arm.

arco

40

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

molto OP

Ord.

mf

pp

mf

pp

mf

pp

pp

mf

mp

pp

B **Etéreo y Enigmático** ♩ = c. 80

col legno battuto
sul tasto
gliss.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

arco ord.

mp

mf

mp

mf *espress.*

col legno battuto
sul tasto
gliss.

arco ord.

mp

mp

mf

mp

48

Vln. I *mf espress.*
col legno battuto sul tasto *gliss.*
mp $\xrightarrow{10}$ *mf*
arco ord. *p*
col legno battuto sul tasto *gliss.*
 $\xrightarrow{10}$

Vln. II *mp* $\xrightarrow{10}$ *mf*
arco ord. *mp*
mp $\xrightarrow{10}$ *mf*

Vla. arco ord. *mf marcato*

Vc. arco ord. *mf marcato*

52

Vln. I *mf*³ (stacc.) *mf*³ simile

Vln. II *mp*³ (stacc.) *mp*³ simile

Vla. *f*³ (stacc.) *f*³ simile

Vc. pizz. *f* *f*

56

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*mp*³

*mf*³

*p*³

*mf*³

f

f

molto sul ponticello

60

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*mp*³

*p*³

*p*³

p

(pizz. ord.)

f

f

C

64

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

p 3

pp 3

arco

mf *espress.*

69

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

arco ord.

mf *espress.*

73

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mf *espress.*

77

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

accel. ----- *Poco più mosso* ♩ = c. 100

81 accel. -----

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D **Enérgico** ♩ = c. 130

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

f

p (stacc.)

f

f

f

f

III

IV

V

I

II

accel.-----

89

Vln. I *pp marcato*

Vln. II *pp marcato*

Vla. *pp marcato*

Vc. *pp marcato*

Più mosso ♩ = c. 160

93

Vln. I *ff*

Vln. II *ff*

Vla. *ff*

Vc. *ff*

accel.

97

Vln. I *fp*

Vln. II *fp*

Vla. *fp*

Vc.

Feroz ♩ = c. 200

101

Vln. I *ff*

Vln. II *ff*

Vla. *ff*

Vc.

105

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

E **Frenético** ♩ = c. 230

(Detrás del puente)

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

f

f

mf

pizz.

f

f

114

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

OP

f

f

ord.

118

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

f

f

122

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

f

f

f

OP

126

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

ord.

mf

mp

mf

mp

mf

mf

130

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mp

mf

mp

mf

Detailed description: This system contains measures 130 through 133. The Vln. I part features a melodic line with slurs and accents. The Vln. II part plays a rhythmic accompaniment of eighth notes with accents and dynamic markings of *mp* and *mf*. The Vla. part provides a steady accompaniment of eighth notes. The Vc. part has a simple bass line with slurs and accents.

134

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mp

mp

mf

arco

mf

Detailed description: This system contains measures 134 through 137. The Vln. I part has a melodic line with slurs and accents, marked *mp*. The Vln. II part continues with eighth-note accompaniment, marked *mp*. The Vla. part has a melodic line with slurs and accents, marked *mf*. The Vc. part has a melodic line with slurs and accents, marked *mf*, and includes the instruction *arco* above the first measure.

138

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

molto sul ponticello

Ord.

molto sul ponticello

molto sul ponticello

molto sul ponticello

142

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

f

f

Ord.

f

mf

Ord.

f

f

pizz.

147

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

f

f

f

f

OP

ord.
col legno battuto

152

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mf

mf

mf

mf

mf

pizz.

gliss.

gliss.

gliss.

gliss.

156

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

gliss.

gliss.

gliss.

gliss.

160

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

arco ord.

mf

arco

mf

arco

mp

mf

164

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Detailed description: This system contains measures 164, 165, and 166. The first violin part (Vln. I) features a melodic line with slurs and accents, starting on a sharp sign. The second violin part (Vln. II) has a similar melodic line with slurs and accents. The viola part (Vla.) consists of a steady eighth-note accompaniment. The cello part (Vc.) provides a simple bass line with slurs and accents.

167

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

f

arco

Detailed description: This system contains measures 167, 168, 169, and 170. The first violin part (Vln. I) features a melodic line with slurs and accents, starting on a sharp sign. The second violin part (Vln. II) has a similar melodic line with slurs and accents. The viola part (Vla.) consists of a steady eighth-note accompaniment. The cello part (Vc.) provides a simple bass line with slurs and accents. A dynamic marking of *f* is present at the beginning of the system, and the word "arco" is written above the cello part.

F rit.

(rit.)

Meno mosso ♩ = c. 160

179

Vln. I *ff*

Vln. II *ff*

Vla. *ff*

Vc. *ff*

Etéreo y Enigmático ♩ = c. 80

183

Vln. I *pp* ³

Vln. II *pp* ³

Vla. *pp* ³

Vc. (ord.) *p* molto sul ponticello

Página dejada intencionalmente en blanco

II. Astral

Contemplativo ♩ = c. 60

Musical score for Violin I, Violin II, Viola, and Violonchelo. The score is in 4/4 time and consists of five measures. The key signature has one sharp (F#). The dynamics are *ppp* for Violin I, Violin II, and Viola, and *mp*, *mf*, *mp*, and *f* for Violonchelo. Fingerings are indicated by Roman numerals I, III, and IV. The Violonchelo part includes accents and a crescendo.

Musical score for Violin I, Violin II, Viola, and Violonchelo. The score is in 4/4 time and consists of five measures. The key signature has one sharp (F#). The dynamics are *ppp* for Violin I and Violin II, *mp espress.* for Viola, and *mf* and *p* for Violonchelo. The Violonchelo part includes a crescendo and a slur.

12

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

ppp

mp espress.

16

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

ppp

ppp

ppp

ppp

p cantabile

mf

mf

f

pp

I

II

III

I

II

I

pizz.

arco

A a tempo

rit.

22

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

pp *mf* *pp* *pp* *mf* *pp*

28

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

pp *mf dolce*

pp *mf* *mf dolce*

pp *mf dolce*

pp *mf dolce*

33

Vln. I *p* *mf* *p*

Vln. II *p* *mf* *p*

Vla. *p* *mf* *p*

Vc. *p* *mf* *p*

38

Vln. I *mp dolce*

Vln. II *p leggiero* *mp*

Vla. *mf dolce*

Vc. *mp dolce*

II
III
I

Musical score for measures 42-45, featuring four staves: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The Vln. I staff starts at measure 42 and includes a dynamic marking of *mf* and a hairpin crescendo. The Vln. II staff has a dynamic marking of *mf dolce*. The Vla. staff has a dynamic marking of *mp*. The Vc. staff has a dynamic marking of *mf*. The Vln. I and Vla. staves feature triplet markings (3) in measures 44 and 45. The Vln. I staff also includes a hairpin crescendo in measure 43.

Musical score for measures 46-49, featuring four staves: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. All staves have a dynamic marking of *mf dolce*. The Vln. I staff starts at measure 46. The Vln. II staff has a dynamic marking of *mf dolce*. The Vla. staff has a dynamic marking of *mf dolce*. The Vc. staff has a dynamic marking of *mf dolce*. The Vln. I and Vln. II staves feature hairpin crescendos in measures 47 and 48.

rit. -----

50

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

pp

pp

mp

mp *espress.*

I

8va

B a tempo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

pp

pp

pp

mf

mp

mp

mp

mf

sul tasto

sul tasto

sul tasto

3/4

4/4

3/4

4/4

3/4

4/4

3/4

4/4

58

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

Vc. *mp*

62

col legno tratto

Vln. I *p*

Vln. II molto sul ponticello *pp*

Vla. molto sul ponticello *pp*

Vc. molto sul ponticello *p*

66 (col legno tratto) → Ord. rit. (♩=♩)

Vln. I *mp*

Vln. II *p* *mf*

Vla. *p* *mf*

Vc. *p* *mf*

C a tempo

Vln. I *mf dolce*

Vln. II *mf dolce*

Vla. *mf dolce*

Vc. *mf dolce*

74

Vln. I *mf* *molto sul tasto* *mp* *p* *mp* *p*

Vln. II *mf*

Vla. *mf* *col legno tratto sul tasto* *p* *mf*

Vc. *mf* *molto sul ponticello* *p* *mf*

77

Vln. I *pizz.* *mp* *arco ord.* *ppp*

Vln. II *molto sul ponticello* *p* *arco ord.* II

Vla. *pizz.* *mp* *arco ord.* II *ppp*

Vc. *pizz.* *mp* *arco ord.* II *ppp*

Página dejada intencionalmente en blanco



MINISTERIO DEL INTERIOR
DIRECCION NACIONAL DE DERECHO DE AUTOR
UNIDAD ADMINISTRATIVA ESPECIAL
OFICINA DE REGISTRO
CERTIFICADO DE REGISTRO OBRA MUSICAL

Libro - Tomo - Partida
5-711-356
Fecha Registro
29-jul.-2020

Page 1 of 1

1. DATOS DE LAS PERSONAS

AUTOR

MUSICA

Nombres y Apellidos RAÚL ESTEBAN ARDILA PINEDA **No de identificación CC** 1037643106
Nacional de COLOMBIA
Dirección CALLE 24 # 61 A 38 **Ciudad:** ITAGÜI

2. DATOS DE LA OBRA

Título Original CUARTETO DE CUERDAS NO. 1, "CONEXIONES"

Año de Creación 2018

CLASE DE OBRA	EDITADA
CARACTER DE LA OBRA	OBRA INDIVIDUAL
CARACTER DE LA OBRA	OBRA ORIGINARIA
RITMO - GENERO	MUSICA CONTEMPORANEA

3. OBSERVACIONES GENERALES DE LA OBRA

4. DATOS DEL SOLICITANTE

Nombres y Apellidos	RAÚL ESTEBAN ARDILA PINEDA	No de Identificación	1037643106
Nacional de	COLOMBIA	Medio Radicación	REGISTRO EN LINEA
Dirección	CALLE 24 # 61 A 38	Ciudad	ITAGÜI
Correo electrónico	MIRTODOBIEN2@GMAIL.COM	Teléfono	2093121
En representación de:	EN NOMBRE PROPIO	Radicación de entrada	1-2020-76760



MANUEL ANTONIO MORA CUELLAR

JEFE OFICINA DE REGISTRO

GCS

Nota: El derecho de autor protege exclusivamente la forma mediante la cual las ideas del autor son descritas, explicadas, ilustradas o incorporadas a las obras. No son objeto de protección las ideas contenidas en las obras literarias y artísticas, o el contenido ideológico o técnico de las obras científicas, ni su aprovechamiento industrial o comercial (artículo 7o. de la Decisión 351 de 1993).

Página dejada intencionalmente en blanco

FICHA TÉCNICA

TÍTULO DE LA OBRA: OBE.

AÑO/SEMESTRE DE COMPOSICIÓN: 2016-1

PROFESOR ASESOR: Johann Hasler.

FORMATO EXIGIDO PARA EL PORTAFOLIO: Conjunto de cámara grande.

INSTRUMENTACIÓN: Sexteto de bronces y percusión.

DURACIÓN TOTAL: 10'15'' aprox.

Página dejada intencionalmente en blanco

OBE

BITÁCORA

RAÚL ESTEBAN ARDILA PINEDA

OBE, es una obra descriptiva escrita para sexteto de bronce y percusión, ensamble conformado por: dos trompetas en si bemol, corno en fa, trombón, eufonio, tuba, redoblante, bombo, platillos suspendidos y xilófono.

“OBE” es la sigla de *Out of Body Experience*, que se refiere al fenómeno del viaje o proyección astral, llamada también experiencia extra-corporal. La composición busca llevar a la escena musical las sensaciones que, desde el punto de vista del compositor (un aficionado al tema), se pueden experimentar durante los momentos previos a realizar la proyección hasta que se logra por primera vez. La obra se encuentra dividida en seis escenas musicales, cada una de ellas presenta una parte del proceso antes de conseguir la experiencia. La adquisición de la conciencia astral, la respiración y la relajación, la sensación de pérdida de densidad del cuerpo físico, la percepción de vibraciones y ruidos extraños, el estremecimiento del cuerpo astral antes de separarse del cuerpo físico, y la libertad y el nerviosismo de salir por fin al plano astral, son los momentos principales por los que atraviesa la obra. Musicalmente, predomina un lenguaje atonal libre, inclinándose más por la experimentación con texturas y juegos de espacialidad y densidad a través diversas técnicas en los instrumentos de bronce y su ubicación en el escenario.

En la primera escena de la obra, que se titula *Conciencia astral*, lo que se busca es representar el momento en el que hay que derribar la barrera mental. Un muro que nos impide ver la capacidad que tenemos de experimentar lo que hay más allá de la realidad física si así lo

deseamos. Musicalmente, esto se logra a través del enmascaramiento de una melodía que es construida y expuesta en un sistema tonal (ver figura 1), representando “lo que conocemos”, es decir, el plano físico. Y, poco a poco, surge de la nada una masa sonora (ver figura 2) que se va volviendo cada vez más densa. Aquí, se emplea una sucesión libre de intervalos y de acordes, tomando cada vez más fuerza a través de esta sonoridad atonal, hasta que se logra consumir la primera melodía, consiguiendo así la conciencia astral. Cabe resaltar también el uso implícito de *politempi*, cuando comienza a aparecer la masa sonora, ya que “se encuentran de manera vertical (de forma simultánea) dos o más *tempi*” (Vicioso, 2019).

Animado ♩ = c. 100
Con sord.

Trompeta en Si♭ 1
mf

Trompeta en Si♭ 2
mf

Figura 1. Melodía tonal que representa el plano físico (alturas transportadas).

Si♭ Tpt. 1

Si♭ Tpt. 2

Perc. 1

Cn. Fa

Tbn.

Euf.

Tuba

Perc. 2

Perc. 3

frull.

p < *mf*

(7th)

Gliss.

Glissando

mf

p

mp

mf

mf

Improvisar con las alturas propuestas

Figura 2. Masa sonora que enmascara la melodía antes expuesta (alturas transportadas).

Además, como se ve en la figura anterior, hay dos grupos separados. Por un lado, están las dos trompetas junto al redoblante, y más abajo están los demás instrumentos. Esto, favoreciendo visualmente la independencia provocada por la diferencia de *tempi* en cada grupo instrumental.

La segunda escena de la obra se llama *Respiración y estado hipnagógico*. Esta sección representa el estado de relajación que va alcanzando el cuerpo, junto con la mente, para buscar la salida hacia la experiencia extracorpórea. La respiración está interpretada durante todo el movimiento por las trompetas y la tuba, como se ve en la figura 3. Estos instrumentistas van enviando aire a través de sus instrumentos sin la vibración del *buzzing* y, por ende, sin producir ninguna altura determinada, simulando entre preguntas y respuestas el momento de la inhalación y la exhalación del aire de manera muy tranquila. Mientras tanto, los otros instrumentos van desarrollando siempre, a través de variaciones, el motivo principal de la primera melodía expuesta en el primer movimiento, paseando entre acordes libres, generando un ambiente tranquilo y llegando al estado hipnagógico (que se encuentra entre el sueño y la vigilia).

The musical score for Figure 3 consists of five staves. From top to bottom, they are: Si b Tpt. 2 (treble clef), Cn. Fa (treble clef), Tbn. (bass clef), Euf. (bass clef), and Tuba (bass clef). The Si b Tpt. 2 staff contains four notes marked with a circled 'x' on the staff line, with a double-headed arrow pointing to the first and last notes. The Cn. Fa staff has notes with dynamic markings: *pp* to *mp* and *p* to *mp*. The Tbn. staff has notes with dynamic markings: *pp*, *mp* to *pp*, and *p* to *mp*. The Euf. staff has notes with dynamic markings: *p* to *pp* and *pp* to *mp*. The Tuba staff contains four notes marked with a circled 'x' on the staff line. A double-headed arrow connects the first 'x' in the Tuba staff to the first 'x' in the Si b Tpt. 2 staff.

Figura 3. Trompetas y tuba imitando el sonido de la respiración (alturas transportadas).

Pérdida de la noción del cuerpo físico, es la tercera escena de la pieza. Es relativamente corta ya que consta únicamente de diez compases, pero se extiende un poco debido a su *tempo* tan lento. Básicamente, hay otra variación melódica que resulta de una inversión del motivo principal, y acompaña la representación de la situación expuesta en el título. Lo que sucede es similar a lo que produce un *high-pass filter* en los programas de edición de audio, atenuando poco a poco las frecuencias bajas. Esto se nota a través de la salida discreta de cada uno de los instrumentos hasta que queda la trompeta sola, aspecto que se busca relacionar con la pérdida gradual del peso del cuerpo físico, como se puede apreciar en la siguiente imagen (figura 4). Y, en cuanto a las alturas, se exploran sobre todo los intervalos de segunda.

The image shows a musical score for four instruments: Si♭ Tpt. 1, Si♭ Tpt. 2, Cn. Fa, and Tbn. The score is marked with a tempo of 92. The music is written in 4/4 time and features a 'high-pass filter' effect, where the lower frequencies of the instruments are gradually attenuated over time. The score is marked with 'ppp' (pianissimo) and includes a crescendo hairpin indicating the gradual fading of the instruments. The Si♭ Tpt. 1 part is the only one that remains at the end of the piece.

Figura 4. Momento en el que van dejando de tocar los instrumentos, hasta dejar la trompeta sola (alturas transportadas).

En la cuarta escena de la pieza, *Vibraciones y ruidos*, se representan las vibraciones y los ruidos que se van percibiendo cuando se acerca el momento de salir al plano astral a través del efecto del *frullato*, los medios pistones y las entradas repentinas de los instrumentos. Además, la conducción musical se dirige hacia un *forte*, intensificando así estos síntomas. Por otro lado, se desarrolla nuevamente y de manera más clara, el motivo principal que engloba casi toda la obra

(ver figura 5). También se continúan explorando, como describe Persichetti (1985), las disonancias suaves de los intervallos de segunda mayor y de séptima menor como su respectiva inversión.

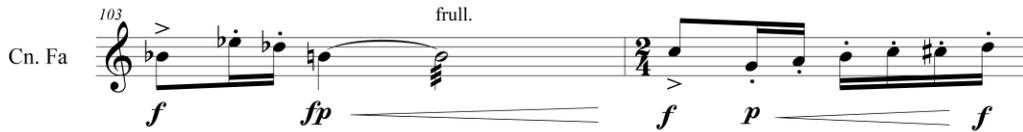


Figura 5. Variaciones del motivo principal en el solo de corno de la cuarta escena (alturas transportadas).

Estremecimiento, es el título de la quinta escena. Ésta busca representar actividad y movimiento en el espacio del escenario musical (ver figura 6). Es un poco más rápido que los movimientos anteriores, representando el momento en el que el cuerpo astral parece estar a punto de desprenderse del cuerpo físico, llegando a sentir fuertes balanceos de un lado a otro. Se recurre también a una interpretación del efecto *Doppler* para representar el movimiento intenso del balanceo, aumentando y disminuyendo poco a poco las frecuencias y las intensidades dinámicas por agrupaciones de los instrumentos.



Figura 6. Juego de entradas por grupos instrumentales en sus diferentes ubicaciones del escenario (alturas transportadas).

Y, por último, encontramos *Separación y Autoscopia*. Se trata de una escena muy rítmica y más veloz que las anteriores, presentando un contraste importante. Representa el momento de la separación del cuerpo astral, en el que, además, uno podría verse, a sí mismo, dormido (Autoscopia). Una situación bastante turbulenta debido al temor que provoca. Por esto, es de gran importancia el papel del bombo cuando simula los latidos del corazón acelerándose. Y, finalmente, luego de una gran impresión debido a la experiencia, se provoca el regreso al cuerpo físico, despertándose a la mitad de una tranquila noche.

Musicalmente, esta sección está construida sobre una variación más del motivo principal que engloba la mayor parte de la obra. Esta vez se presenta con mayor movimiento y explorando de manera más directa los intervalos de terceras (mayores y menores) y cuartas (justas y aumentadas). Además, la sección de la letra G de ensayo, por ejemplo, se ciñe a una conformación escalística más específica: una escala constituida por un tetracordio lidio y uno frigio, separados por un semitono. A partir de esta escala, se hace una nueva variación de las alturas y se hace más estable el flujo de los acordes acompañantes a través de su progresión armónica (ver figura 8).



Figura 7. Escala artificial antes mencionada, con el tetracordio lidio y frigio, respectivamente.

Figura 8. Acordes que sugiere la escala artificial mencionada.

Hay que mencionar también que la estructura de la obra tiene tres momentos primordiales o grandes secciones (ver figura 9). La primera escena, por sí sola, es una de ellos. Aquí, la obra tiene un sentido más simbólico, representando el derrumbamiento del muro que bloquea la conciencia astral a través de una construcción musical que interpreta la situación. Por otro lado, está la segunda gran sección que comprende las cuatro escenas siguientes. Aquí hay una secuencia más programática que va presentando las fases previas a la separación del cuerpo astral de una forma más directa. La tercera gran sección la conforma únicamente la sexta escena. Hay un pequeño instante de tensión, en el que aún no se es consciente de la separación del cuerpo astral, hasta que comienza la música de manera agitada, tratando de comprender lo que está sucediendo. Por otro lado, es un movimiento altamente contrastante con todos los anteriores debido a su velocidad y trabajo rítmico.

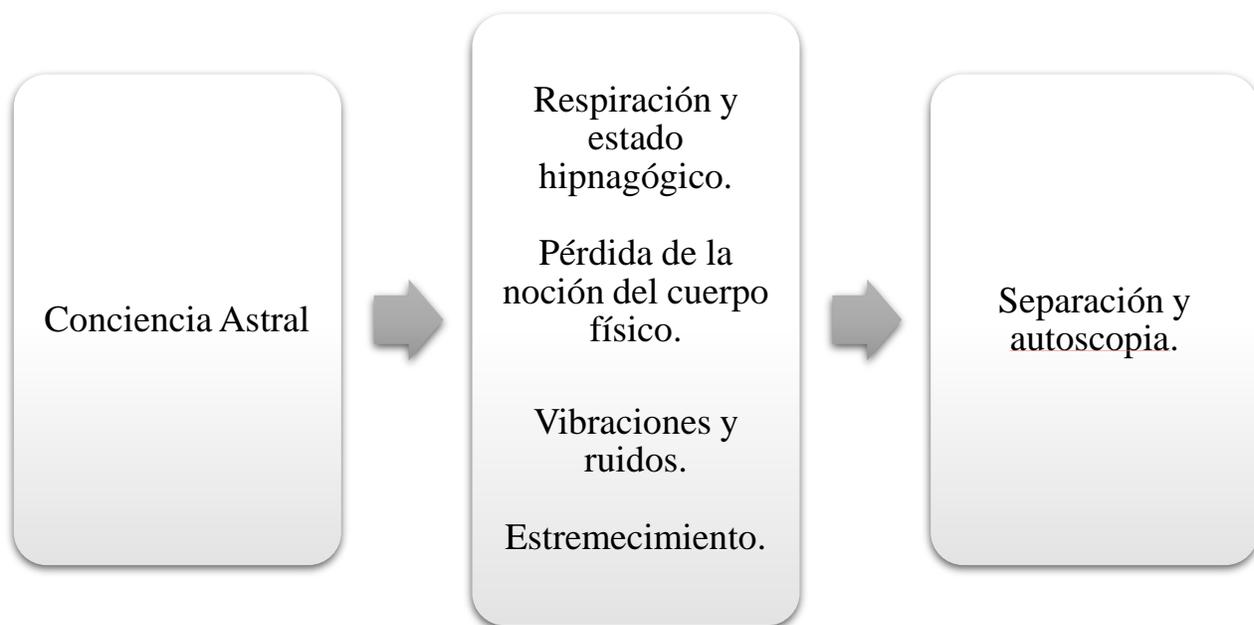


Figura 9. Estructura a gran escala de las todas escenas musicales que conforman la obra.

En conclusión, el aprendizaje obtenido con la obra fue muy enriquecedor, sobre todo porque se trataba de mis primeras incursiones en lenguajes diferentes de la tonalidad, procurando interiorizar y estudiar las sonoridades de cada uno de los intervalos puestos en un contexto atonal.

También, es mi primera aproximación a las técnicas extendidas, en este caso, de los instrumentos de bronce, lo que implicó también, por otro lado, el estudio de nuevas formas de notación. Además, la búsqueda de recursos musicales en relación con el programa extra-musical fue un desafío creativo muy interesante dado el nivel descriptivo que quería lograr con la obra.

Y por último, el trabajo formal de la obra también supuso replanteamientos, incluso hasta último momento. En una primera versión de la obra, las escenas mencionadas eran movimientos independientes, sin embargo, siempre dejaba la impresión de que eran muy cortos y sobre todo que interrumpían un discurso que, siguiendo con la idea de ser altamente descriptivo, debería de conservar una continuidad a través de todas las etapas previas al viaje astral. Debido a esto, en última instancia se optó por unificar todas las escenas dentro de la misma estructura, produciendo una mayor continuidad sobre el discurso, tal y como la misma música lo sugería.

REFERENCIAS

Persichetti, V. (1985). *Armonía del siglo XX*. Madrid, España: REAL MUSICAL.

Vicioso, J. L. (2019). *Politempi y Charles Ives*. Recuperado de <http://julianlagunavicioso.com/articulos-y-otros/>

Página dejada intencionalmente en blanco

Raúl Esteban Ardila Pineda

OBE

Para Sexteto de bronces y percusión

Duración Aproximada 10'15''

Itagüí, Antioquia

© 2016 Raúl Esteban Ardila Pineda

Página dejada intencionalmente en blanco

NOTAS AL PROGRAMA

“OBE” es la sigla de *Out of Body Experience*, que se refiere al fenómeno del viaje o proyección astral, llamada también experiencia extra-corporal. Esta composición busca llevar a la escena musical las sensaciones que, desde el punto de vista del compositor, se pueden experimentar durante los momentos previos a realizar la proyección hasta que se logra por primera vez. Se encuentra dividida en seis escenas musicales continuas, donde cada uno de ellas presenta una parte del proceso antes conseguir la experiencia.

Detalles Programáticos:

En esta obra predomina un ambiente confuso y nebuloso, no muy rítmico, liderado siempre por los bronces, con excepción de la primera sección del primer y el último movimiento que tienen un carácter rítmico muy claro, en donde la percusión cobra bastante importancia y se puede apreciar un ritmo con mayor continuidad. En “*Conciencia astral*” se presentan unas melodías bastante transparentes expuestas por las trompetas, que dan introducción a la obra y aportan el material temático que predominará en el desarrollo de todos los movimientos. Luego, esta melodía, poco a poco, se va perdiendo entre la masa sonora que van desarrollando el resto de los instrumentos. En “*Respiración y estado hipnagógico*” se simula el sonido de una respiración tranquila a través de las trompetas (inhalación) y la tuba (exhalación), que va acompañada siempre de un ambiente tranquilo. En “*Pérdida de la noción del cuerpo físico*” se representa el desvanecimiento de la densidad del cuerpo físico, como si se tratara de un *high-pass filter*, mediante las salidas de los sonidos de los instrumentos. En “*Vibraciones y ruidos*” se van presentando sonidos que aparecen de un momento a otro, apoyados por el efecto del *frullato*. En

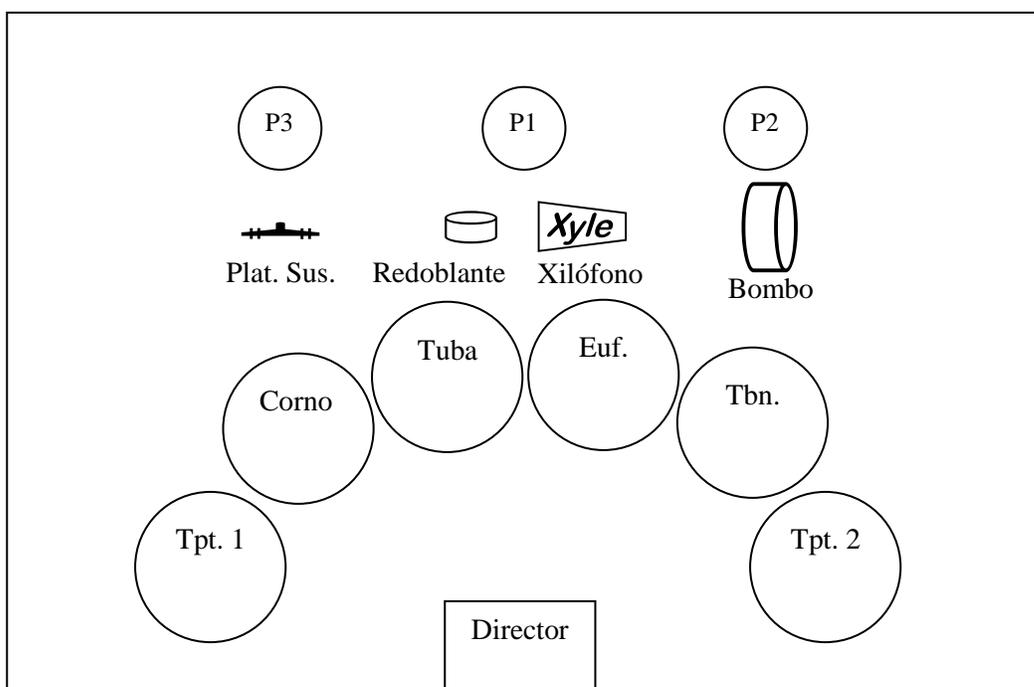
“*Estremecimiento*” la espacialidad es la característica principal. Los sonidos se desplazan de un lado al otro en el espacio del conjunto instrumental, representando el tambaleo del cuerpo astral, el cual está a punto de proyectarse. Y, por último, “*Separación y autoscopia*” es una escena muy rítmica y, de manera contrastante, más continua que las anteriores. Representa el momento de la separación del cuerpo astral, en el que, además, uno podría verse, a sí mismo, dormido (Autoscopia). Una situación bastante agitada debido al temor que provoca, por esto es de gran importancia el papel del bombo que simula los latidos del corazón acelerándose. Y, finalmente luego de una gran impresión, debido a la experiencia, se provoca el regreso al cuerpo despertándose a la mitad de una tranquila noche.

OBE, representa la preparación y el impactante momento de la proyección astral, en un desarrollo de carácter meditativo, que va conduciendo al oyente hasta su última sección enérgica y agitada, antes de despertar nuevamente en el plano físico.

FORMATO INSTRUMENTAL

Corno en Fa	Tuba
Trompeta en Sib 1	Percusión 1 (Redoblante, Xilófono)
Trompeta en Sib 2	
Trombón	Percusión 2 (Bombo)
Eufonio	Percusión 3 (Platillo Suspendido, Redoblante)

DISTRIBUCIÓN ESPACIAL



Es preferible ejecutar la obra con un director, sin embargo, es opcional.

INDICACIONES GRAMÁTICAS GENERALES



Baqueta para redoblante.



Maza grande.



Maza suave (en Perc. 2 aparecen dos mazas, esto para aclarar que el bombo debe tocarse con ambas manos).



Maza dura.



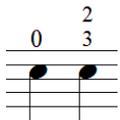
Indica la posición de la vara del trombón en que debe ejecutarse la nota.



Ejecutar las alturas propuestas aleatoriamente, con ritmo libre y lo más rápido posible. La línea negra gruesa muestra hasta donde se extiende esta indicación.



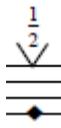
Ejecutar cualquier nota que se encuentre dentro del rango que abarca el recuadro.



Indica la posición de los pistones en que debe ejecutarse la nota.



Enviar aire a través del instrumento sin producir ninguna nota (sin vibración de labios).



Presionar los pistones hasta la mitad.

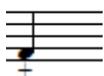


Seguir la línea propuesta con alturas indefinidas (En el lugar específico se indicará si esto se realiza con labios y pistones o con alturas cantadas).



Tapado o *bouché* (ejecutar tapando la campana con la mano).

(bombo)



Tapado (ejecutar con la otra mano sobre el parche a modo de sordina).



Recordación eventual de que los golpes vuelven a ser abiertos (basta con no tener la articulación de tapado para que se entienda por golpe abierto).

Página dejada intencionalmente en blanco

OBE

Raúl Esteban Ardila Pineda (2016)

Conciencia Astral

Animado ♩ = c. 100
Con sord.

Musical score for the first system of 'Conciencia Astral'. The score is in 2/4 time and includes the following parts:

- Trompeta en Si \flat 1: *mf*, Con sord.
- Trompeta en Si \flat 2: *mf*, Con sord.
- Percusión 1 (Redoblante, Xilófono): *mf*, (redoblante)
- Corno en Fa: Rest
- Trombón: Rest
- Eufonio: Rest
- Tuba: Rest
- Percusión 2 (Bombo): Rest
- Percusión 3 (Platillo Suspendido, Redoblante): Rest

Musical score for the second system of 'Conciencia Astral', starting at measure 9. The score includes the following parts:

- Si \flat Tpt. 1: Continuation of the first trumpet part.
- Si \flat Tpt. 2: Continuation of the second trumpet part.
- Perc. 1: Continuation of the first percussion part.

17

Sib. Tpt. 1 *mp* *f* *mp* *f*

Sib. Tpt. 2 *mp* *f* *mp* *f*

Perc. 1 *mp* *f* *mp* *f*

25

Sib. Tpt. 1 *mf*

Sib. Tpt. 2 *mf*

Perc. 1 *mf*

Tbn. *p*

Euf. *p*

A

(se mantiene ♩ = c. 100)
repetir varias veces hasta la señal del director e inmediatamente tocar la nota final

Sib Tpt. 1 *sempre p*

Sib Tpt. 2 *sempre p*

Perc. 1 *sempre p*

33 Sugestivo ♩ = c. 70

frull.

Cn. Fa *p* < *mf*

Tbn. *mf* *Glissando* (7th) *Glissando*

Euf. *mf* *mp* Improvisar con las alturas propuestas

Tuba *mp* *mf* *mp*

Perc. 2 *mp* (bombo)

Perc. 3 *p* (platillo suspendido)

Si♭ Tpt. 1

Si♭ Tpt. 2

Perc. 1

Cn. Fa

41

frull.

p < *mf*

Tbn.

Gliss. (7th)

Glissando

mf

Euf.

mf

Improvisar con las alturas propuestas

mf

Tuba

p

mp

mf

Perc. 2

mp

mf

Perc. 3

48

Sib Tpt. 1

Sib Tpt. 2

Perc. 1

Cn. Fa

Tbn.

Euf.

Tuba

Perc. 2

Perc. 3

mf

gliss.

frull.

f

f

fp

mf

f

mf

f

f

54

Sib Tpt. 1 *ff* sostenuto "escoger una nota"

Sib Tpt. 2 *ff* sostenuto "escoger una nota"

Perc. 1 *ff* sostenuto cambiar a *Xyle* xilófono

Cn. Fa *f* *fp* *f con brio* *ff* sostenuto "escoger una nota"

Tbn. (6th) *f* *fp* *f con brio* *ff* sostenuto "escoger una nota"

Euf. *f* *fp* *f con brio* *ff* sostenuto "escoger una nota"

Tuba *ff* *f con brio* *ff* sostenuto "escoger una nota"

Perc. 2 *f* *f con brio* *ff* sostenuto cambiar a

Perc. 3 *mf* *f con brio* *ff* sostenuto

rit.

Glissando Gliss. Gliss.

Improvisar con las alturas propuestas

Respiración y estado hipnagógico

Meditativo ♩ = c. 50

Senza sord.
Soplar sin producir ninguna altura

59

Sib Tpt. 1 *f*

Sib Tpt. 2 *f*

Cn. Fa *mp*

Tbn. *mp* *p*

Euf. *mp* *pp*

Tuba *f*

Soplar sin producir ninguna altura
(con todos los pistones o llaves presionadas)

66

Sib Tpt. 1

Sib Tpt. 2

Cn. Fa *pp* *mp* *p* *mp*

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

Euf. *p* *pp* *pp* *mp* *mp*

Tuba

Perc. 3 *mf* *mp*

(plat. sus.)

OBE

Sib Tpt. 1

Sib Tpt. 2

Cn. Fa
mp

Tbn.
mp *p* *pp* *mp* *gliss.* *3*

Euf.
pp *p* *pp* *mp*

Tuba

Perc. 3
mf

"Interpretar aproximadamente las alturas propuestas en la siguiente línea"

81

Sib Tpt. 1
mf *mf* *p*

Sib Tpt. 2
mf *mf* *p*

Cn. Fa
mf *fp* *mf* *p*

Tbn.
mf *p*

Euf.
mf *p*

Tuba
mp *mf* *p*

Perc. 2
p (bombo) *mf* cambiar a □

Perc. 3
mf

Pérdida de la noción del cuerpo físico

Calmo y lejano ♩ = c. 40

Musical score for measures 87-91. The score includes parts for Sib Tpt. 1, Sib Tpt. 2, Cn. Fa, Tbn., Euf., Tuba, and Perc. 2. The key signature has two flats. The tempo is marked 'Calmo y lejano' with a quarter note equal to approximately 40 beats per minute. The score features dynamic markings of *mf* and *p*, and includes performance instructions such as 'Con sord.', 'allargando', and '(a tempo)'. The percussion part includes a 'bombo' and a change to a different drum.

Musical score for measures 92-95. The score includes parts for Sib Tpt. 1, Sib Tpt. 2, Cn. Fa, and Tbn. The key signature has two flats. The tempo is marked 'allargando'. The score features dynamic markings of *ppp*, *mf*, *mp*, and *pp*. The score includes performance instructions such as 'allargando' and 'ppp'.

Vibraciones y ruidos

Misterioso ♩ = c. 90

97 solo frull. frull. frull. gliss.

Cn. Fa *fp* *fp* *f* *fp* *f* *f*

100 Cantar con falsete a través del instrumento siguiendo la línea frull. tr.

Cn. Fa *mp* *f* *fp* *f* *pp*

103 frull. bouché

Cn. Fa *f* *fp* *f* *p* *f* *mp*

106 frull. Cantar con falsete a través del instrumento siguiendo la línea

Cn. Fa *mf* *pp* *mp*

Tbn. frull. *fp* *f* frull. *fp* *f*

109 tr. frull.

Cn. Fa *pp* *f* *f* *fp* *fp*

Tbn. frull. *mf* *f* frull. *fp*

"Interpretar aproximadamente las alturas propuestas en la siguiente línea"

112 Senza sord. $\frac{1}{3}$

Sib Tpt. 1 *mp*

Sib Tpt. 2 Senza sord. *f*

Cn. Fa *f* frull. *p*

Tbn. *f* frull. *p*

Estremecimiento

Con movimiento ♩ = c. 95

129

Sib Tpt. 1

Sib Tpt. 2

Cn. Fa

Tbn.

Euf.

Tuba

Perc. 2 (bombo)

Perc. 3 (plat. sus.)

p

mp

mf

133

Sib Tpt. 1

Sib Tpt. 2

Cn. Fa

Tbn.

Euf.

Tuba

Perc. 2

Perc. 3

D

Musical score for measures 137-141. The score includes parts for Sib Tpt. 1, Sib Tpt. 2, Cn. Fa, Tbn., Euf., Tuba, Perc. 2, and Tuba. Dynamics include *p*, *mf*, *f*, and *pp*. A glissando effect is indicated for the Tuba in measure 141 with the notation "frull. gliss." and dynamic markings *pp* < *ff* > *pp*.

Musical score for measures 142-146. The score includes parts for Sib Tpt. 1, Sib Tpt. 2, Cn. Fa, Tbn., Euf., Tuba, Perc. 2, and Tuba. Dynamics include *p*, *mf*, *f*, and *pp*. A glissando effect is indicated for the Tuba in measure 146 with the notation "frull. gliss." and dynamic markings *pp* < *ff* > *pp*.

E

Sib Tpt. 1 *p*
 Sib Tpt. 2 *p*
 Cn. Fa *mp*
 Tbn. *mp*
 Euf. *mf*
 Tuba *mf*
 Perc. 2 *pp*
 Perc. 3 *pp*

151
 Sib Tpt. 1
 Sib Tpt. 2
 Cn. Fa
 Tbn.
 Euf.
 Tuba
 Perc. 2
 Perc. 3

cambiar a □
 cambiar a redoblante ↓

F

Musical score for measures 147-150. The score includes parts for Sib Tpt. 1, Sib Tpt. 2, Cn. Fa, Tbn., Euf., Tuba, and Perc. 2. Dynamics include *p*, *f*, and *ff*. Percussion 2 has a dynamic of *f*.

Musical score for measures 151-154, starting at measure 159. The score includes parts for Sib Tpt. 1, Sib Tpt. 2, Cn. Fa, Tbn., Euf., Tuba, and Perc. 2. Dynamics include *p*, *f*, *ff*, *pp*, and *frull.* (full). Percussion 2 has a dynamic of *ff*.

Separación y Autoscopia

Enérgico ♩ = c. 125

164

Sib Tpt. 1
f *mf* *f*

Sib Tpt. 2
f *mf* *f*

Cn. Fa
f *p* *f*

Tbn.
f *p* *f*

Euf.
f *p* *f*

Tuba
f *f*

Perc. 1
f *f*

Perc. 2
mf (bombo)

Xyle

170

Sib Tpt. 1
Sib Tpt. 2
Cn. Fa
Tbn.
Euf.
Tuba
Perc. 1
Perc. 2

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

177

Sib Tpt. 1

Sib Tpt. 2

Cn. Fa

Tbn.

Euf.

Tuba

Perc. 1

Perc. 2

p *f*

p *f*

p *f*

mf *f*

mf *f*

mf *f*

f

f

184

Musical score for measures 184-188. The score is arranged in a system with seven staves. The instruments are: Sib Tpt. 1, Sib Tpt. 2, Cn. Fa, Tbn., Euf., Tuba, Perc. 1, Perc. 2, and Perc. 3. The key signature has one flat (Bb). The time signature is 7/8. The score includes dynamics such as *mf*, *f*, *p*, and *f*. Percussion parts include snare drum and tom-tom patterns.

G

Musical score for measures 189-193. The score is arranged in a system with four staves. The instruments are: Tuba, Perc. 1, Perc. 2, and Perc. 3. The key signature has one flat (Bb). The time signature is 7/8. The score includes dynamics such as *f* and *mf suggestivo*. The Tuba part features a melodic line with a slur. Percussion parts include snare drum and tom-tom patterns.

194

Cn. Fa *mf* *suggestivo*

Tbn. *mf* *suggestivo*

Euf. *mf* *suggestivo*

Tuba *mf*

Perc. 1

Perc. 2 *mf*

Perc. 3 *mf*

198

Cn. Fa

Tbn.

Euf.

Tuba

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

202

The musical score for OBE, page 21, measures 202-205, features the following parts and dynamics:

- Sib Tpt. 1:** *mp cresc.* (measures 202-204), *f* (measure 205)
- Sib Tpt. 2:** *mp cresc.* (measures 202-204), *f* (measure 205)
- Cn. Fa:** *mp cresc.* (measures 202-204), *f* (measure 205)
- Tbn.:** *mp cresc.* (measures 202-204), *f* (measure 205)
- Euf.:** *mp cresc.* (measures 202-204), *f* (measure 205)
- Tuba:** *mp cresc.* (measures 202-204), *f* (measure 205)
- Perc. 1:** *mp cresc.* (measures 202-204), *f* (measure 205)
- Perc. 2:** *mp cresc.* (measures 202-204), *f* (measure 205)
- Perc. 3:** *mp cresc.* (measures 202-204), *f* (measure 205)

H

Musical score for OBE, page 22, featuring brass and percussion parts. The score is written for a full brass section and two percussionists. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems, each containing five measures. The brass parts (Sib. Tpt. 1, Sib. Tpt. 2, Cn. Fa., Tbn., Euf., Tuba) and Perc. 1 are written in treble clef, while Perc. 2 is in bass clef. The score includes dynamic markings (*p*, *f*, *mf*) and articulation marks (accents, slurs). The percussion parts feature a steady rhythmic pattern of eighth notes.

Brass parts: Sib. Tpt. 1, Sib. Tpt. 2, Cn. Fa., Tbn., Euf., Tuba. Percussion parts: Perc. 1, Perc. 2.

Dynamic markings: *p*, *f*, *mf*.

212

Sib Tpt. 1

Sib Tpt. 2

Cn. Fa

Tbn.

Euf.

Tuba

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

mf

f

p

f

f

f

mf

p

p

I

Cn. Fa *mf* *suggestivo*

Tbn. *mf* *suggestivo*

Euf. *mf* *suggestivo*

Tuba *f*

Perc. 1 *mf* *suggestivo*

Perc. 2 *f*

Perc. 3 *f*

222

Cn. Fa

Tbn.

Euf.

Tuba *mf*

Perc. 1

Perc. 2 *mf*

Perc. 3 *mf*

226 frull.

Cn. Fa
Tbn.
Euf.
Tuba
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3

f *f* *frull.* *f*

Detailed description: This system contains measures 226 through 229. The Cn. Fa part starts with a fortissimo (*f*) dynamic and a 'frull.' (trill) marking. The Tbn. part also features a fortissimo (*f*) dynamic. The Euf. part has a fortissimo (*f*) dynamic and a 'frull.' marking. The Tuba part consists of a single note per measure. The Perc. 1 part has a fortissimo (*f*) dynamic. Perc. 2 and Perc. 3 parts have rhythmic patterns with accents.

230

Cn. Fa
Tbn.
Euf.
Tuba
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3

frull.

Detailed description: This system contains measures 230 through 233. The Cn. Fa part continues with a 'frull.' marking. The Tbn. part has a 'frull.' marking. The Euf. part has a 'frull.' marking. The Tuba part consists of a single note per measure. The Perc. 1 part continues with a rhythmic pattern. Perc. 2 and Perc. 3 parts continue with their respective rhythmic patterns and accents.

234

Cn. Fa

Tbn.

Euf.

Tuba

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

pp

J **Maestoso** (♩ = ♩.)

Sib Tpt. 1 *ff*

Sib Tpt. 2 *ff*

Cn. Fa *mp*

Tbn. *mp*

Euf. *mp*

Tuba **Maestoso** (♩ = ♩.) *ff*

Perc. 1 *mf*

Perc. 2 *mf*

Perc. 3 *mf*

241

Sib Tpt. 1

Sib Tpt. 2

Cn. Fa

Tbn.

Euf.

Tuba

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Detailed description: This page of a musical score, labeled 'OBE' and page number '28', contains measures 241 through 243. The score is arranged in a system with nine staves. The top two staves are for 'Sib Tpt. 1' and 'Sib Tpt. 2', both in treble clef. The third staff is for 'Cn. Fa' (Cornet in F), also in treble clef. The fourth staff is for 'Tbn.' (Trumpet), in bass clef. The fifth staff is for 'Euf.' (Euphonium), in bass clef. The sixth staff is for 'Tuba', in bass clef. The bottom three staves are for percussion: 'Perc. 1' in treble clef, 'Perc. 2' in a non-staff clef with a double bar line, and 'Perc. 3' in a non-staff clef with a double bar line. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A measure number '241' is written above the first staff at the beginning of the first measure.

244

Sib Tpt. 1

Sib Tpt. 2

Cn. Fa

Tbn.

Euf.

Tuba

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

ff

ff

ff

247

Sib Tpt. 1

Sib Tpt. 2

Cn. Fa

Tbn.

Euf.

Tuba

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

mp

mp

mp

K

Sib Tpt. 1
ff con brio *fp*

Sib Tpt. 2
ff con brio *fp*

Cn. Fa
(♩=♩.)
ff con brio *fp*

Tbn.
ff con brio *fp*

Euf.
(♩=♩.)
ff con brio *fp*

Tuba
ff con brio *fp*

Perc. 1
f agitato

Perc. 2
preparar
f agitato

Perc. 3
f agitato

rit.

254

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

mp

pp

ff

p

ff

p

ff

ppp

cambiar a plat. sus.

(plat. sus.)



MINISTERIO DEL INTERIOR
DIRECCION NACIONAL DE DERECHO DE AUTOR
UNIDAD ADMINISTRATIVA ESPECIAL
OFICINA DE REGISTRO
CERTIFICADO DE REGISTRO OBRA MUSICAL

Libro - Tomo - Partida
5-711-357
Fecha Registro
29-jul.-2020

Page 1 of 1

1. DATOS DE LAS PERSONAS

AUTOR

MUSICA

Nombres y Apellidos RAÚL ESTEBAN ARDILA PINEDA **No de identificación CC** 1037643106
Nacional de COLOMBIA
Dirección CALLE 24 # 61 A 38 **Ciudad:** ITAGÜI

2. DATOS DE LA OBRA

Título Original OBE

Año de Creación 2016

CLASE DE OBRA EDITADA
CARACTER DE LA OBRA OBRA INDIVIDUAL
CARACTER DE LA OBRA OBRA ORIGINARIA
RITMO - GENERO MUSICA CONTEMPORANEA

3. OBSERVACIONES GENERALES DE LA OBRA

4. DATOS DEL SOLICITANTE

Nombres y Apellidos RAÚL ESTEBAN ARDILA PINEDA **No de Identificación** 1037643106
Nacional de COLOMBIA **Medio Radicación** REGISTRO EN LINEA
Dirección CALLE 24 # 61 A 38 **Ciudad** ITAGÜI
Correo electrónico MIRTODOBIEN2@GMAIL.COM **Teléfono** 2093121
En representación de: EN NOMBRE PROPIO **Radicación de entrada** 1-2020-76763



MANUEL ANTONIO MORA CUELLAR

JEFE OFICINA DE REGISTRO

GCS

Nota: El derecho de autor protege exclusivamente la forma mediante la cual las ideas del autor son descritas, explicadas, ilustradas o incorporadas a las obras. No son objeto de protección las ideas contenidas en las obras literarias y artísticas, o el contenido ideológico o técnico de las obras científicas, ni su aprovechamiento industrial o comercial (artículo 7o. de la Decisión 351 de 1993).

Página dejada intencionalmente en blanco

FICHA TÉCNICA

TÍTULO DE LA OBRA: En la cumbre siderense.

AÑO/SEMESTRE DE COMPOSICIÓN: 2017-2 hasta 2019-1

PROFESOR ASESOR: Juan David Osorio y Juan David Manco.

FORMATO EXIGIDO PARA EL PORTAFOLIO: Vocal.

INSTRUMENTACIÓN: Coro mixto.

MOVIMIENTOS:

- I. Todo en mí cambiaste (duración aprox. 2'25'').
- II. A mi novia Etilia (duración aprox. 2'00'').
- III. Pesadilla (duración aprox. 3'20'').
- IV. Madre tierra está preñada (duración aprox. 3'00'').
- V. Plegaria chinca (duración aprox. 5'00'').

DURACIÓN TOTAL: 15'45'' aprox.

Página dejada intencionalmente en blanco

EN LA CUMBRE SIDERENSE

BITÁCORA

RAÚL ESTEBAN ARDILA PINEDA

En la cumbre siderense, es una colección de cinco obras para coro mixto. Todas las piezas están basadas en poesías del libro homónimo de Luis Gabriel Restrepo (2011). A través de cada una de ellas se busca un acercamiento a temas como la contaminación ambiental, la violencia, la religión, el amor y la comedia.

Las piezas pueden ser interpretadas todas juntas o de manera independiente, y en caso de hacerse la colección completa, recomiendo un orden específico teniendo en cuenta la macroforma de un discurso completo a través de estilos, velocidades y duraciones.

Los textos, sobre lo que se han trabajado cada una de las piezas, no serán incluidos dentro de esta bitácora debido a que los podemos encontrar en cada una de las hojas previas que funcionan como notas de ejecución.

En primer lugar, tenemos a *Todo en mí cambiaste*. Basada en la poesía del mismo nombre, nos presenta un discurso elaborado sobre un estilo pop-jazz, haciendo uso de una armonía tonal con acordes extendidos y realizando un acercamiento a la conducción de voces (*voicing*) característico del género. Esta visión estilística apoya el concepto del texto original, un poema de amor que se adapta a una pieza musical romántica. Tiene una forma A – B – C (solo) – *coda*.

Durante toda la pieza hay un cantante solista, al cual se le propone cantar sin pensar en la técnica académica, sino más bien al “estilo popular”. Este canta la mayor parte de la letra de la poesía, y lo hace de corrido. Su protagonismo vocal se destaca aún más en la sección C, la cual es un solo improvisado sobre los acordes indicados en la partitura, aunque también se hace una propuesta escrita de un solo opcional (ver figura 1). Se menciona el estilo *scat* como una manera de abordar la pronunciación de los sonidos del solo, la cual es muy libre. Sin embargo, para cualquiera de las dos situaciones, el solista debería tener conocimientos previos sobre el lenguaje musical propuesto, para lograr una interpretación adecuada.

Solo (improvisación al estilo *Scat*)

D *f*
C 6
(solo opcional) A 7

Solo
(Alto)

Figura 1. Comienzo del solo vocal.

Por otro lado, en el resto de las voces prepondera un plano de acompañamiento y se realiza a través de onomatopeyas que imitan los sonidos de un piano con un ataque suave, un bajo y el *hi hat* de la batería marcando constantemente el contratiempo. Eventualmente hacen pequeños juegos imitativos respecto al solista empleando la letra de la poesía como se aprecia en la figura 2.

Figura 2. Acompañamiento y juegos imitativos con el texto de la poesía.

En *A mi novia Etilia*, se hace una representación más dramática y teatral del texto. Las construcciones melódicas y armónicas son mucho más libres, aunque se puede notar una tendencia por los intervalos de cuarta, sucesiones libres de acordes e intercambios entre las dos escalas de tonos enteros, la que es par (clases de altura [0, 2, 4...]) y la que es impar (clases de altura [1, 3, 5...]) según las clasifica Roig-Francolí (2008), sonoridad que, personalmente, relaciono y utilizo para evocar este estado de mareo y embriaguez dada la ambivalencia tonal de estas escalas. También, hago uso de sonidos sin vibraciones de las cuerdas vocales, del *sprechstimme* (entre lo cantado y lo hablado) y un efecto vocal imitando el sonido de cuando se destapa una botella (ver figura 3).

Figura 3. Sonido eyectivo, fricativo y bilabial que imita el sonido al destapar el corcho de una botella.

En esta pieza se presentan varios planos simultáneos, representando a un personaje ebrio hablando, gritando, cantando, riendo, y tocando guacharaca solo, demostrando su amor por la botella de aguardiente. Por lo tanto, las escenas musicales tratan de ilustrar la composición poética y, además, hace algunas propuestas interpretativas que pueden enriquecerse también visualmente desde el aspecto teatral, específicamente desde indicaciones escritas sobre la partitura. Desde la forma musical, la obra cuenta con una pequeña introducción y tres secciones, muy continuas en el discurso, que están directamente relacionadas con el texto.

Pesadilla, también está basada en la poesía homónima, sin embargo, tiene una construcción abstracta sobre el material textual. Es decir, en lugar del texto, se usan eventos sonoros que van describiendo cada sección de la poesía, utilizando solo algunas palabras y frases clave como “tiempo”, “ganábamos apuestas a la muerte”, “muerte”, entre otras.

La pieza se divide en tres secciones (A, B, A’), así como el texto también parece hacerlo. Las secciones están separadas por un período de tiempo que está en silencio, dramatizando un momento de muerte. En la primera y la tercera sección, las voces contralto siempre están imitando a un reloj, al “divagar fortuito del tiempo” (Restrepo, 2011, p.69). Además, se usan pequeños eventos sonoros, separados en el tiempo, que recuerdan sonidos de explosiones y se construye un ambiente tenso en las voces graves, con efectos de ecos, crujido y fluctuaciones en la voz mediante suaves golpes en el cuerpo (ver figura 4). La sección intermedia es más tranquila, con menos movimiento. Aquí priman las notas largas que se van adornando con sonidos suaves y un bucle hablado en los barítonos (figura 5).

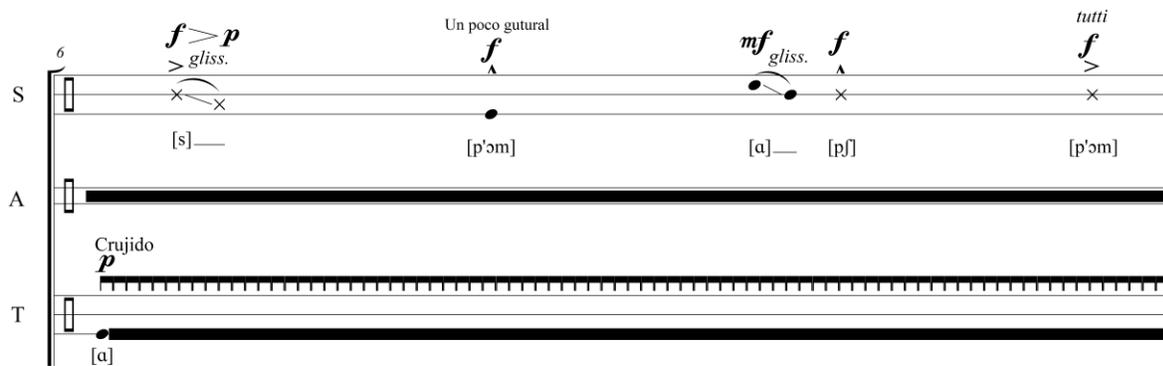


Figura 4. Efectos vocales de los eventos sonoros en las secciones A y A'.

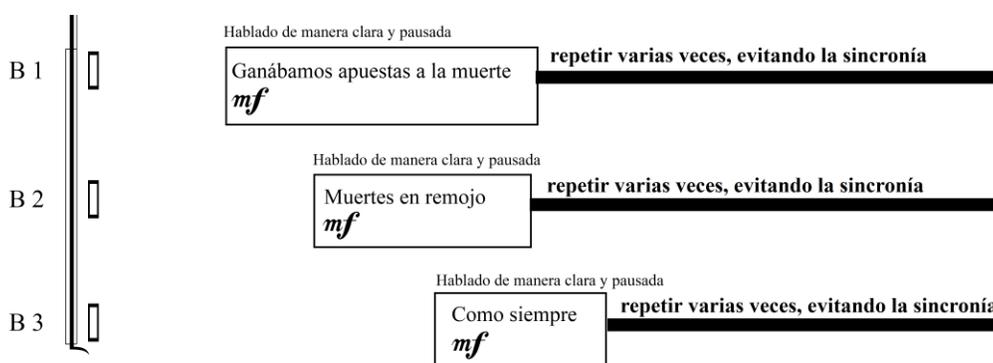


Figura 5. Bucle con frases habladas.

Para escribir con mayor precisión algunos de estos efectos vocales, se optó por recurrir al alfabeto fonético internacional, sobre todo con los sonidos que imitan explosiones, los clics del reloj o las proyecciones de la voz en los crujidos y los golpes en la espalda. Además, la obra está escrita sobre notación cronométrica, lo que permite mayor libertad interpretativa dentro de cada uno de los eventos propuestos y la superposición de distintas capas con elementos que conviven en un mismo tejido sonoro, tomando como referencia a compositores como Penderecki (1961) quien ha empleado este procedimiento en su *Treno a las víctimas de Hiroshima*.

Luego, nos encontramos con *Madre tierra está preñada*. Dentro de la macroforma de la colección de obras, esta es la más rítmica y con mayor velocidad, marcando un contraste

importante en el desarrollo del discurso macroformal completo. El texto aquí está narrado a través del ritmo de merengue de gaitas y va presentándose poco a poco a través de un procedimiento muy usual en esta música: constantes preguntas y respuestas entre el solista y el coro. El acompañamiento que predomina, basado en el patrón rítmico de la tambora, usa el fragmento inicial de la poesía: “¡Qué pena!”, para producir los golpes del cuero del instrumento, acentuando su configuración rítmica con ayuda de esas palabras (ver figura 6).

Figura 6. Patrón rítmico de la tambora empleando el fragmento del texto: “¡Qué pena!”.

Además, como se puede ver también en la figura anterior, las palmas acompañan a las voces marcando los pulsos durante toda la obra, recurso que también es muy típico de este tipo de músicas.

También se desarrolla, armónicamente, desde el modo dórico y eventualmente, desde el eólico y el frigio. Se nota además que incrementa poco a poco la densidad a través del número de voces diferentes que van apareciendo en cada estrofa. Por último, hay un intermedio, entre las

estrofas, donde se imita el repique de un tambor alegre desde la improvisación con la voz, aunque he propuesto un solo escrito que es opcional (ver figura 7).

Solo (improv. opcional)
(imitando tambor alegre)

93 *f* > > >

Tu pa tu pa ta cu

Figura 7. Solo que imita un repique de tambor alegre.

Y en *Plegaria chinca*, nos encontramos con una textura mucho más homofónica que eventualmente se vuelve polifónica a la mitad de la pieza. Su carácter es más religioso por lo que evoca el texto de la poesía. Consta de tres secciones principales: A, B y A', tomando como referencia tres fragmentos del texto original, los cuales me llamaron la atención y me parecieron más pertinentes para el tratamiento vocal y musical que quería trabajar en la pieza. Se emplea un contexto modal que va pasando por distintos centros tonales cromáticamente en el desarrollo de algunas frases. Se conserva un motivo melódico principal durante las tres secciones (ver figura 8), aunque la forma de organizar los acentos de la poesía haga que, eventualmente, cambie un poco el ritmo.

mp

Mis con - go - jas

Figura 8. Motivo principal de la pieza.

En la sección B, se propone una especie de sátira con un elemento que parece fuera de contexto, ya que no está en la poesía (ver figura 9). Susurrar “repetir sin fe”, entre los tenores y los barítonos de manera que no se entienda mucho. Esta es una propuesta que expone mi punto de

vista frente al acto de rezar las oraciones como una repetición involuntaria y fría que no lleva a ningún lugar.

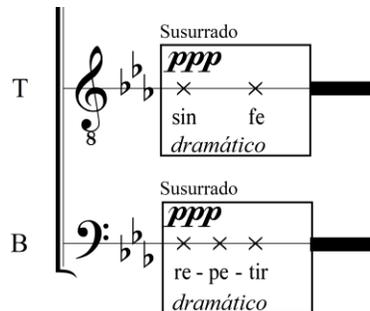


Figura 9. Sátira sobre las oraciones.

En conclusión, el resultado de la colección de obras fue el esperado al obtener una gran variedad de exploraciones en diferentes estilos musicales desde el coro como ensamble vocal, agrupándolos a través de un mismo concepto a partir del poemario de Restrepo (2011).

El trabajo con las voces demanda una constante y profunda reflexión sobre cada una de las situaciones que se presentan mientras se elaboran las composiciones, haciendo un balance entre lo propiamente musical y lo textual, pensando en la prosodia, las sinalefas, los ritmos, entre otros aspectos, es decir, el trabajo vocal debe ser muy consciente. Es vital saber aprovechar todas las posibilidades que ofrece el texto, sobre todo en un caso como este en el que se trabaja sobre la creación de otro autor diferente a la del compositor. *En la cumbre siderense* fue una práctica muy valiosa para el crecimiento de mi consciencia compositiva en el formato vocal.

REFERENCIAS

Penderecki, K. (1961). *Threnody to the victims of Hiroshima: for 52 strings*. Nueva York, Estados Unidos: Belwin Mills.

Restrepo, L. G. (2011). *En la cumbre siderense: cuentos, poesías y microrrelatos*. Editorial Global.

Roig-Francolí, M. A. (2008). *Understanding Post-Tonal Music*. Nueva York, Estados Unidos: McGraw-Hill.

Página dejada intencionalmente en blanco

Raúl Esteban Ardila Pineda

En La Grumbre Siderense

Sobre poemas de Luis Gabriel Restrepo

I. Todo en mí cambiaste

II. A mi novia Etilia

III. Pesadilla

IV. Madre Tierra está preñada

V. Plegaria Chinca

Duración aprox. 15'45''

Itagüí, Antioquia

© 2019 Raúl Esteban Ardila Pineda

Página dejada intencionalmente en blanco

Acerca de la Obra

En la cumbre siderense, es una colección de cinco obras para coro mixto. Todas las piezas están basadas en poesías del libro homónimo de Luis Gabriel Restrepo. Y, a través de cada una de ellas, se busca un acercamiento a temas como la contaminación ambiental, la violencia, la religión, el amor y la comedia.

Las piezas pueden ser interpretadas todas juntas o de manera independiente. En el caso de hacer la colección completa, o varias de ellas, se recomienda el siguiente orden:

- I. Todo en mí cambiaste.
- II. A mi novia Etilia.
- III. Pesadilla.
- IV. Madre Tierra está preñada.
- V. Plegaria Chinca.

En la hoja previa de cada una de las obras, se encuentran las notas de ejecución y el extracto de la poesía que se usó.

De esta manera, cada pieza busca repasar las letras de Restrepo, relacionando sus composiciones literarias con diversos aspectos musicales que intensifiquen las ideas expuestas y su interpretación a través de la mente del compositor.

Página dejada intencionalmente en blanco

Todo En Mí Cambiaste

Cambio y reacción:
inseparables.

Tú llegaste en el momento más incierto
sosegando mi amarga tempestad,
reviviste un amor que estaba muerto
y saciaste mi sed con tu beldad.

El invierno tornaste en primavera
con tu risa, con tu voz, con tu mirar;
ya no vivo de esperanzas ni quimeras
eres tú mi reinante realidad.

Fuiste sangre corriendo por mis venas,
fuiste el hada que vino a transformar
mi desierto en fragante manantial.

Como nubes del mismo firmamento,
como espigas en un mismo trigal
no estaremos separados nunca más.

Luis Gabriel Restrepo Mejía (2011)

Página dejada intencionalmente en blanco

Todo En Mi Cambiaste

En la Cumbre Siderense

"Cambio y reacción: inseparables"

Raúl Esteban Ardila Pineda (2017)

Romántico ♩ = 70

rit.

Soprano *mf* Oh oh oh *p*

Alto *mf* Oh oh oh *p*

Tenor *mf* Oh oh oh oh oh *p*

Bajo *mf* oh oh oh *p*



Swing! ♩ = 126

A *mf*

S dum - dum dum

A *mf* dum dum

T *mf* dum dum

B *mf* dum dum dum dum dum dum ba da ba dum dum dum dum dum dum ba da ba

Interpretar al estilo "popular"

9 *f* *espress.*

Solo

Tú lle-gas - te en el mo-men - to más in-cier - to

S *p*
du da da du da du da du da uh

A *p*
du da da du da du da du da uh

T *p*
du da da du da du da du da uh

B *mf*
dum tsum dum tsum dum tsum *simile...*

13

Solo

so - se-gan - do mi-a-mar-ga tem-pes-tad, _____

S *mf* *p* *mf* *p*
uh ah la tem-pes-tad _____

A *mf* *mp* *mf* *p*
uh ah da la tem-pes-tad _____

T *mf* *mp* *mf*
uh ah da da la tem-pes-tad _____

B

17 *f* *espress.*

Solo
re - vi - vis - te un a - mor que es - ta - ba muer - to

S
du da da du da du da du da uh

A
du da da du da du da du da uh

T
p
du da da du da du da du da uh

B

21

Solo
y sa - cias - te mi sed con tu bel - dad.

S
mf *mp* *mf* *fp*
uh ah du da du da Tu bel - dad uh uh

A
mf *mp* *mf* *fp*
uh ah du da du da Tu bel - dad uh uh

T
mf *mp* *mf* *fp*
uh ah du da du da Tu bel - dad uh uh

B
fp
uh uh

B

f *espress.*

Solo

El in-vier-no tor - nas-te en pri-ma-ve - ra con tu ri-sa, con tu voz, con tu mi-rar —

S

mf *mf* *fp* *mf* *mf*

du uh du

A

mf *fp* *fp* *mf* *fp*

du uh du

T

mf *fp* *fp* *mf* *fp*

du uh du

B

mf *mp* *fp* *mf* *mp*

dum dum dum uh dum dum dum

29

Solo

ya no vi-vo de es-pe - ran-zas ni qui-me - ras e - res tú mi rei-nan-te rea-li-dad

S

p *mf*

uh ah

A

p *mf*

uh ah

T

p *mf*

uh ah

B

p *mf*

uh uh ah

(♩=♩ *sempre*)



f *espress.*

32

Solo

fuis - te san - gre

S

mp *mf* *f*

Chasquear los dedos

du ba da du ba da du ba du ba da du du du

A

mp *mf* *f*

Chasquear los dedos

du ba da du ba da du ba du ba da du du du

T

mp *mf* *f*

Chasquear los dedos

du ba da du ba da du ba du ba da du du du

B

mp *f*

Chasquear los dedos

du ba da du ba da du ba du ba da bu du da da da da

36

Solo

co - rrien - do por mis ve - nas,

S

du du co - rrien - do

A

du du co - rrien - do

T

du du co - rrien - do

B

da da co - rrien - do

40 *f* *espress.*

Solo

S

A

T

B

por mis ve - nas du du du ba da du da

por mis ve - nas du du du ba da du da

por mis ve - nas du du du ba da du da

por mis dum ve - nas dum du du du du ba di tum dum tsum dum tsum dum tsum

fp *mf* *p*

fp *mf* *p*

fp *mf* *p*

fp *mf* *p*

44

Solo

S

A

T

B

que vi - no a trans - for - ma r mi de - sier - to en fra - gan - te ma - nan - tial.

du da du du da uh uh ah

du da du du da uh uh ah

du da du du da uh uh ah

mf

mf

mf

mf

simile...

Solo (improvisación al estilo Scat)

D

f

C6

(solo opcional)

A7

48

Solo

S

A

T

B

mp *f* *p*

du da du da da du bu da ba da ba da da da da

mp *f* *p*

du da du da da du bu da ba da ba da da da da

mp *f* *p*

du da du da da du bu da ba da ba da da da da

mp *f* *mp*

du da du da da du bu da ba da ba di tsum dum tsum dum tsum dum tsum



52

Solo

S

A

T

B

simile...

simile...

simile...

simile...

Dm7 G7 C6 A7

56 Dm7 G7 C6 A7

Solo

S

mp *p*

da da da da da da da da simile...

A

mp *p*

da da da da da da da da simile...

T

mp *p*

da da da da da da da da simile...

B

mf *mp*

dum tsum dum tsum dum tsum simile...

60 Dm7 G7 C6 A7

Solo

S

A

T

B

64 **Dm7** **G7** **C** **E**

Solo

S *mf*
da da dum dum Co-mo nu-bes del mis-mo fir-ma-men - to,

A *mp*
da da dum dum ah

T *mp*
da da dum dum ah

B *mp*
dum dum dum dum ah

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

Solo

S *p*
co-mo es-pi-gas en un mis-mo tri-gal uh

A *p*
ah uh

T *p*
ah uh

B *mf* *p*
dum tsum simile... u

72

Solo

ya noe - ta - re - mos se - pa - ra - dos nun - ca más

mf *mf* *f*

S

da da du nun - ca

A

da da du nun - ca

T

da da du nun - ca

B

da da du nun - ca

75

Solo

más uh

fp *f*

S

más uh

A

más uh

T

más uh

B

más uh

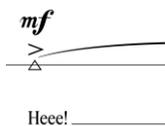
A Mi Nana Etilia

A una mujer "transparente y ardiente".

Si ya te estreché en mis brazos,
también te besé en la boca,
me fundí con ansias locas
en la red de tus abrazos,
entonces, ¿qué me reclamas
mirándome de soslayo?
Después de amarte me callo...
No me importa si aún me amas.
Tu amor jamás me convino
porque mi sed no se aplaca...
mejor seguiré el camino.
Quedó mi sangre caliente
y la molesta resaca,
mi botella de aguardiente.

Luis Gabriel Restrepo Mejía (2011)

Notas de Ejecución

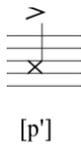


Ejecutar entre lo cantado y lo susurrado fuertemente, como cuando se imita un grito a media voz (con una altura indefinida).



Nota más grave y nota más aguda posible respectivamente.

Sprechstimme Entre lo cantado y lo hablado.



Sonido eyectivo, fricativo y bilabial que imita el sonido al destapar el corcho de una botella.

El monograma está empleado para sonidos sin vibración de las cuerdas vocales.

Página dejada intencionalmente en blanco

A Mi Naria Etilia

En la Cumbre Siderense

«A una mujer "transparente y ardiente"»

Raúl Esteban Ardila Pineda (2017)

Dramático ♩ = 72

Soprano *p* Ch ch ch ch ch *simile...* *mf* Si

Alto *mp* Oh oh *p* Ch ch ch ch ch

Tenor *mp* Oh oh oh *p* Muy nasal ah *pp* *mf* Si

Bajo *mp* Oh oh *mf* *Gliss.*

S *p* ya te es-tre - ché en mis bra - zos, *p* ebrio ja ja ja ja ja tam- *pp* *mf*

A *p* ch ch ch ch ch ch ch *simile...* sh *pp*

T ya te es-tre - ché en mis bra - zos, ja ja ja ja ja ja ja *p* ebrio *pp*

B Heee! *mf* *p*

9

S *mp*
 bién te be-sé en la bo - ca me fun - dí con an - sias

A *mf* *mp*
 tam - bién te be-sé en la bo - ca me fun - dí con an - sias

T *p* *mf* *p*
 ch glug glug glu

B *mf* *p* *mf* *p*
 Heee! glug glug glu

12

S *f* *mp con tristeza* *f*
 lo - cas en la red de tus a - bra - zos, en -

A *f* *mp* *f*
 lo - cas en a - bra - zos, en -

T *f* *p* *mp*
 lo - cas ch en la red de tus a -

B *f* *mp* *p* *mp*
 lo - cas Heee! en la red de tus a -

15 *con brio*

S ton - ces, a - h!

A ton - ces, a - h!

T *f con brio* bra - zos, en - ton - ces, *mf* ¿qué me re - cla - mas? *p*

B *f con brio* bra - zos, en - ton - ces, ¿mi - rán - do - me de sos - la - yo? *p*

Gliss.

19

S *mf* des - pués de a - mar - te me ca - llo sh *p* *f* m *p* Tu a -

A *mf* des - pués de a - mar - te me ca - llo sh *p* *f* m *p* Tu a -

T *mf* des - pués de a - mar - te me ca - llo sh *p* *f* *pp* sh *mp* Tu a -

B *mf* des - pués de a - mar - te me ca - llo sh *p* *f* *mf* no me im - por - ta si a - ún me a - mas *mp* Tu a -

Solo
Sprechstimme
(pronunciar como borracho)

rit. **f** *p*

24

S mor ja - más me con - vi - no — por - que mi sed no sea - pla - ca...

A mor ja - más me con - vi - no — por - que mi sed no sea - pla - ca...

T mor ja - más me con - vi - no — por - que mi sed no sea - pla - ca... me -

B mor ja - más me con - vi - no — que mi sed no sea - pla - ca... me -

a tempo *mp* **poco meno mosso** *p*

28

S me - jor se - gui - ré el ca - mi - no. Que - dó mi san - gre ca - lien - te

A me - jor se - gui - ré el ca - mi - no. Que - dó mi san - gre ca - lien - te

T jor se - gui - ré el ca - mi - no. y la mo - les - ta re -

B jor ca - mi - no. y la mo -

32

S
mi bo - te - lla de a - guar - dien - te.

A
mi bo - te - lla de a - guar - dien - te.

T
sa - ca, [p'] mi bo - te - lla de a - guar - dien - te.

B
les - ta re - sa - ca, [p'] mi bo - te - lla de a - guar - dien - te.

mf *rit.* *p* *f*

Página dejada intencionalmente en blanco

Pesadilla

Evocación de un sueño “inteligente”.

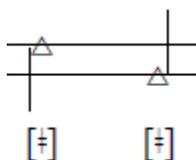
Inmediatamente vienen a la mente
instantes quizás ya olvidados
ante el divagar fortuito del tiempo,
ante el indeclinable pasar del calendario.
Como la sombra se esfuma con el sol
estuvimos como ausentes...
Mínimo ganábamos apuestas a la muerte...
Muertes en remojo... como siempre...
Mientras nadábamos en un lago de sangre
poseídos a cierta distancia del infierno
poseídos a cierta distancia de lo incierto...
Quiera Dios, la pesadilla esté muriendo.

Luis Gabriel Restrepo Mejía (2011)

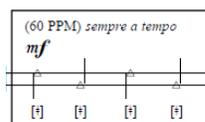
Notas de Ejecución

Se propone una escritura en trigramas, teniendo en cuenta que éste sugiere las “regiones de alturas”: en la línea baja los registros graves y en la línea alta los registros agudos, no deben ser necesariamente notas temperadas.

(60 PPM) Ejecutar los ataques indicados a sesenta pulsos por minuto, es decir, imitando los segundos.



Clic palatoalveolar que imita el sonido del segundero del reloj.



Recuadros de repetición. Ejecutar el evento indicado dentro del recuadro repitiéndolo hasta donde la línea gruesa lo indique.

[s] Fonemas escritos en Alfabeto Fónetico Internacional.

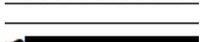
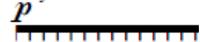


Corto *glissando* descendente.



Taparse la boca con las manos.

Crujido



[a]

Crujido. En una nota grave y con la voz bien relajada producir un efecto de granulado en el sonido.

[o] → [a] Cambio gradual de un fonema a otro.



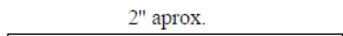
Golpear suave y rápidamente al compañero de la derecha en su espalda y provocar fluctuaciones en la voz mientras se cantan las alturas propuestas.



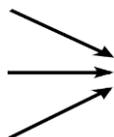
Sonido cantado.



Sonido susurrado (sin vibración).



Indicación cronométrica en segundos que indica cuánto tiempo debe durar un evento.



Flechas de precaución que indican la separación o la unión de las voces de Tenor y Bajo en varias partes (Tenor 1, 2 y 3; Bajo 1, 2 y 3).



Anulación de clave.

Para el recitativo del final, los tenores y los bajos harán alturas diferentes, por lo que debe resultar algún intervalo definido entre ambos.

Pesadilla

En la Cumbre Siderense

Raúl Esteban Ardila Pineda (2017)

«Evocación de un sueño "inteligente"»

10" aprox.

Alto

(60 PPM) *sempre a tempo*
mf

(cambiar la colocación de la boca para lograr las alturas propuestas)



15" aprox.

(Cada sonido debe hacerlo una sola cantante distinta hasta el *tutti*)

S

f > ***p***
 > *gliss.*

[s] —

(cambiar la colocación de la boca para lograr las alturas propuestas)

Un poco gutural
f

[p'om]

mf *gliss.* ***f***

[a] — [pʃ]

tutti
f

[p'om]

A



10" aprox.

S

3

[pʃ]

Un poco gutural

f ***f*** ***f***

[p'om] [tra]

(cada sonido sólo un cantante)

6" aprox.

A

4

12" aprox.

6" aprox.
(cada sonido sólo un cantante)

f *f* *f* *ff*

[p'om] [p'ah] [p'om] [p'ah]

S

A

T 1

f

Tiem

p *pppp*

T 2

Tiem

p *pp* *ppp* *pppp*

T 3

Tiem Tiem Tiem Tiem Tiem

B 1

f

Tiem

p *pppp*

B 2

Tiem

p *pp* *ppp* *pppp*

B 3

Tiem Tiem Tiem Tiem Tiem

12" aprox.

6" aprox.
(cada sonido sólo un cantante) Un poco gutural

f *f* *f* *ff*

[p'om] [p'ah] [p'om] [p'ah]

S

A

T 1

T 2

T 3

B 1

B 2

B 3

f *p* *pppp*

p *pp* *ppp* *pppp*

f *p* *pppp*

p *pp* *ppp* *pppp*

po po po po po

15" aprox.

(Cada sonido debe hacerlo una sola cantante distinta hasta el tutti)

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

gliss. *gliss.*

Un poco gutural

[s]— [p'om] [a]— [p'] [p'om]

S

A

T

B

Crujido *p*

Crujido *p*

[a]

[a]

10" aprox.

7

S  Permanecer en silencio con intención de pésame.
Inclinar un poco la cabeza hacia adelante y poner la mano derecha sobre la cara.

A  Permanecer en silencio con intención de pésame.
Inclinar un poco la cabeza hacia adelante y poner la mano derecha sobre la cara.

T  Permanecer en silencio con intención de pésame.
Inclinar un poco la cabeza hacia adelante y poner la mano derecha sobre la cara.

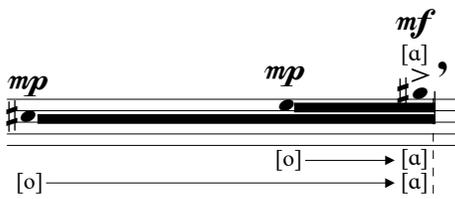
B  Permanecer en silencio con intención de pésame.
Inclinar un poco la cabeza hacia adelante y poner la mano derecha sobre la cara.



15" aprox.

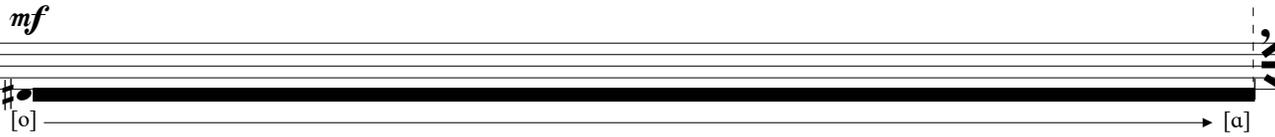
6" aprox.

8

S  *mf* [o] —————→ [a] *mp* [o] —————→ [a] *mf* [a] 

A  *mp* [o] —————→ [a] 

T  *mf* [o] —————→ [a] *mp* [o] —————→ [a] 

B  *mf* [o] —————→ [a] 

20" aprox.

9

S *p*
m

A *p*
m

B 1 Hablado de manera clara y pausada
Ganábamos apuestas a la muerte *mf* repetir varias veces, evitando la sincronía

B 2 Hablado de manera clara y pausada
Muertes en remojo *mf* repetir varias veces, evitando la sincronía

B 3 Hablado de manera clara y pausada
Como siempre *mf* repetir varias veces, evitando la sincronía

10

S 4" aprox. 6" aprox.
m

A m

T 1 *f*
Muer

T 2 *p* *pp* *ppp*
Muer Muer Muer Muer

T 3 *p* *pppp*
Muer

B 1

B 2

B 3

2" aprox.

10" aprox.

11

S

A

T

B

f
te!

Permanecer en silencio con intención de pésame.
Inclinar un poco la cabeza hacia adelante y poner la mano derecha sobre la cara.

Permanecer en silencio con intención de pésame.
Inclinar un poco la cabeza hacia adelante y poner la mano derecha sobre la cara.

Permanecer en silencio con intención de pésame.
Inclinar un poco la cabeza hacia adelante y poner la mano derecha sobre la cara.

Permanecer en silencio con intención de pésame.
Inclinar un poco la cabeza hacia adelante y poner la mano derecha sobre la cara.



10" aprox.

12

A

(60 PPM) *sempre a tempo*
mf

[#] [#] [#] [#]

(cambiar la colocación de la boca para lograr las alturas propuestas)



10" aprox.

13

A

T

B

Golpear suave pero rápidamente (como trémolo) la espalda del compañero de la derecha con ambas manos

mf

Glissando

[o]

Golpear suave pero rápidamente (como trémolo) la espalda del compañero de la derecha con ambas manos

mf

Glissando

[o]

15" aprox.

(Cada sonido debe hacerlo una sola cantante distinta hasta el *tutti*)

14

f > *p*
gliss.

Un poco gutural
f

mf gliss. *f*

tutti f

S
[s] — [p'om] [a] — [p'] [p'om]

(cambiar la colocación de la boca para lograr las alturas propuestas)

A

T
p
[o]

B
p
[o]

10" aprox.

15

A

T
mf
Glissando Glissando Glissando *pp*

[o]

B
mf
Glissando Glissando Glissando *pp*

[o]

Libre con sincronía

10" aprox.

16

mp recitativo

T
Quie - ra Dios la pe - sa - di - lla es - té mu - rien - do.

mp recitativo

B
Quie - ra Dios la pe - sa - di - lla es - té mu - rien - do.

Página dejada intencionalmente en blanco

Madre Tierra Está Preñada

En este mundo
hay algo que huele mal.

¡Qué pena!, que estoy preñada
de seres tan inclementes,
de la sangre de inocentes...
y de savia derramada.
Mi vientre ya se lamenta
por haber parido gente,
el estiércol maloliente
que se envolvió en mi placenta.
Es una raza malvada
que se pudre en su pantano
como escoria de la nada.
Llevo un engendro malsano,
nuevamente estoy preñada
y el feto se llama... humano.

Luis Gabriel Restrepo Mejía (2011)

Notas de Ejecución

Susurrado 10"
<i>mf</i> <i>morendo</i>
× × ×
hu - ma - no.

Repetir libremente el material propuesto durante diez segundos.



Anulación de clave.

Se propone una escritura en trigramas para la imitación del tambor alegre, teniendo en cuenta que éste sugiere las “regiones de alturas”: en la línea baja los registros graves y en la línea alta los registros agudos, no deben ser necesariamente notas temperadas.

El solista de la obra puede ser una voz contralto, o un tenor que se adecúe al registro del solo y deberá cantar con voz abierta o popular.

Página dejada intencionalmente en blanco

Madre Tierra Está Preñada

"En este mundo hay algo que huele mal"

En la Cumbre Siderense
Raúl Esteban Ardila Pineda (2019)

Enérgico $\text{♩} = \text{c. } 112 - 124$

Con voz abierta o popular **f**

The musical score is arranged in five systems, one for each voice part: Solo, Soprano, Alto, Tenor, and Bajo. Each system consists of a vocal line and a percussion line. The Solo part begins with a rest and then has the lyrics "¡Qué pe -". The vocal lines for Soprano, Alto, Tenor, and Bajo all sing the lyrics "¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na!". The percussion lines are marked "Palmas" and "mp". A "simile" instruction with a long arrow indicates that the palm pattern should be repeated throughout the piece.

Solo
Susurrado **mf**
¡Qué pe -

Soprano
Susurrado **mf**
¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na!
Palmas **mp**
simile
repetir durante toda la obra

Alto
Susurrado **mf**
¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na!
Palmas **mp**
simile
repetir durante toda la obra

Tenor
Susurrado **mf**
¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na!
Palmas **mp**
simile
repetir durante toda la obra

Bajo
Susurrado **mf**
¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na!
Palmas **mp**
simile
repetir durante toda la obra

A

Solo

- na!, que es-toy pre - ña-da de se - res — tan in - cle - men - tes, de la

S

¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na!

A

¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na!

T

¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na!

B

¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na!

Solo

— san - gre de j - no - cen - tes y de sa - via de - rra - ma - da.

S

¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! ¡Qué pe -

A

¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! ¡Qué pe -

T

¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! ¡Qué pe -

B

¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! ¡Qué pe -

mf

mf

mf

mf

13

S
- na!, que es-toy pre - ña - da de se - res — tan in - cle - men - tes, de la

A
- na!, que es-toy pre - ña - da de se - res — tan in - cle - men - tes, de la

T
8
- na!, que es-toy pre - ña - da de se - res — tan in - cle - men - tes, de la

B
- na!, que es-toy pre - ña - da de se - res — tan in - cle - men - tes, de la



17

S
— san - gre de j - no - cen - tes y de sa - via de - rra - ma - da. de la

A
— san - gre de j - no - cen - tes y de sa - via de - rra - ma - da. de la

T
8
— san - gre de j - no - cen - tes y de sa - via de - rra - ma - da. de la

B
— san - gre de j - no - cen - tes y de sa - via de - rra - ma - da. de la

Solo *f*
Mi vien -

S
— san - gre de j - no - cen - tes y de sa - via de - rra - ma - da.

A
— san - gre de j - no - cen - tes y de sa - via de - rra - ma - da.

T
8
— san - gre de j - no - cen - tes y de sa - via de - rra - ma - da.

B
— san - gre de j - no - cen - tes y de sa - via de - rra - ma - da.

B

Solo

S
mp
iQué pe - na! iQué pe - na! iQué pe - na! iQué pe - na!

A
mp
iQué pe - na! iQué pe - na! iQué pe - na! iQué pe - na!

T
8
mp
iQué pe - na! iQué pe - na! iQué pe - na! iQué pe - na!

B
mp
iQué pe - na! iQué pe - na! iQué pe - na! iQué pe - na!

- tre ya se la - men - ta por ha - ber — pa - ri - do gen - te, el es -

29

Solo

- tier - col mal - o - lien - te que se en - vol - vió en mi - pla - cen - ta.

S

¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! Mi vien -

A

¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! Mi vien -

T

¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! Mi vien -

B

¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! Mi vien -

||

33

S

- tre ya se la - men - ta por ha - ber - pa - ri - do gen - te, el es -

A

- tre ya se la - men - ta por ha - ber - pa - ri - do gen - te, el es -

T

- tre ya se la - men - ta por ha - ber - pa - ri - do gen - te, el es -

B

- tre ya se la - men - ta por ha - ber - pa - ri - do gen - te, el es -

37

S
- tier - col mal - o - lien - te que se en - vol - vió en mi ___ pla - cen - ta. el es -

A
- tier - col mal - o - lien - te que se en - vol - vió en mi ___ pla - cen - ta. el es -

T
8
- tier - col mal - o - lien - te que se en - vol - vió en mi ___ pla - cen - ta. el es -

B
- tier - col mal - o - lien - te que se en - vol - vió en mi ___ pla - cen - ta. el es -



41

Solo

S
- tier - col mal - o - lien - te que se en - vol - vió en mi ___ pla - cen - ta. *f*
¡Qué pe -

A
- tier - col mal - o - lien - te que se en - vol - vió en mi ___ pla - cen - ta.

T
8
- tier - col mal - o - lien - te que se en - vol - vió en mi ___ pla - cen - ta.

B
- tier - col mal - o - lien - te que se en - vol - vió en mi ___ pla - cen - ta.

C

Solo

- na!, que es-toy pre - ña - da de se - res — tan in - cle - men - tes, de la

S *mf*
¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na!

A *mf*
¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na!

T *mf*
¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na!

B *mf*
¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na!

49

Solo

— san - gre de j - no - cen - tes y de sa - via de - rra - ma - da.

S *f*
¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! ¡Qué pe -

A *f*
¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! ¡Qué pe -

T *f*
¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! ¡Qué pe -

B *f*
¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! ¡Qué pe -

53

S
- na!, que es-toy pre - ña - da de se - res — tan in - cle - men - tes, de la

A
- na!, que es-toy pre - ña - da de se - res — tan in - cle - men - tes, de la

T
8
- na!, que es-toy pre - ña - da de se - res — tan in - cle - men - tes, de la

B
- na!, que es-toy pre - ña - da de se - res — tan in - cle - men - tes, de la



57

S
— san - gre de j - no - cen - tes y de sa - via de - rra - ma - da. de la

A
— san - gre de j - no - cen - tes y de sa - via de - rra - ma - da. de la

T
8
— san - gre de j - no - cen - tes y de sa - via de - rra - ma - da. de la

B
— san - gre de j - no - cen - tes y de sa - via de - rra - ma - da. de la

61

Solo *f*
Mi vien -

S
— san - gre de j - no - cen - tes y de sa - via de - rra - ma - da.

A
— san - gre de j - no - cen - tes y de sa - via de - rra - ma - da.

T
— san - gre de j - no - cen - tes y de sa - via de - rra - ma - da.

B
— san - gre de j - no - cen - tes y de sa - via de - rra - ma - da.

D

Solo
- tre ya se la - men - ta por ha - ber — pa - ri - do gen - te, el es -

S *mf*
¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na!

A *mf*
¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na!

T *mf*
¡Qué pe - - - na!

B *mf*
¡Qué pe - - - na!

69

Solo

- tier - col mal - o - lien - te que se en - vol - vió en mi - pla - cen - ta.

S

¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! *f* Mi vien -

A

¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! *f* Mi vien -

T

¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! *f* Mi vien -

B

¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! *f* Mi vien -

73

S

- tre ya se la - men - ta por ha - ber - pa - ri - do gen - te, el es -

A

- tre ya se la - men - ta por ha - ber - pa - ri - do gen - te, el es -

T

- tre ya se la - men - ta por ha - ber - pa - ri - do gen - te, el es -

B

- tre ya se la - men - ta por ha - ber - pa - ri - do gen - te, el es -

77

S
- tier - col mal - o - lien - te que se en - vol - vió en mi ____ pla - cen - ta. el es -

A
- tier - col mal - o - lien - te que se en - vol - vió en mi ____ pla - cen - ta. el es -

T
- tier - col mal - o - lien - te que se en - vol - vió en mi ____ pla - cen - ta. el es -

B
- tier - col mal - o - lien - te que se en - vol - vió en mi ____ pla - cen - ta. el es -



81

S
- tier - col mal - o - lien - te que se en - vol - vió en mi ____ pla - cen - ta.

A
- tier - col mal - o - lien - te que se en - vol - vió en mi ____ pla - cen - ta.

T
- tier - col mal - o - lien - te que se en - vol - vió en mi ____ pla - cen - ta.

B
- tier - col mal - o - lien - te que se en - vol - vió en mi ____ pla - cen - ta.

E

Muy nasal -----

S Pre - ña - - - - - da

A Muy nasal -----

A Pre - ña - - - - - da

T > > > >

T ¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na!

B > > > >

B ¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na!



89

S ¡Qué pe - - - - - na!

A ¡Qué pe - - - - - na!

T > > > >

T ¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na!

B > > > >

B ¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na!

Solo (improv. opcional)
(imitando tambor alegre)

93 **f** > > > > > >

Solo ("perc.")
Tu pa tu pa ta cu tu pa ta pa ta pa ta pa ta pa ta

S *mp*
¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na!

A *mp*
¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na!

T *mp*
¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na!

B *mp*
¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na!

97 > > > > >

Solo ("perc.")
tu - pra tup tu pra tup tu pra tup tu pra tu cu tu cu tu tu pa ta

S
¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na!

A
¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na!

T
¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na!

B
¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na!

101

Solo ("perc.")

3 ta ca ta ta ta ca ta tu ta ca ta ta ta ca ta ta ta ca ta tu ta ca ta ta

S

¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na!

A

¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na!

T

8 ¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na!

B

¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na!



105

Solo

¡Qué pe -

Solo ("perc.")

3 ta ca-ra ta ca-ra ta ca-ra ta ta cu ta cu ta cu ta cu tu cu tu — pu tu

S

cresc. ¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! *mf*

A

cresc. ¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! *mf*

T

8 *cresc.* ¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! *mf*

B

cresc. ¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! *mf*

F

Solo

- na!, que es-toy pre - ña - da de se - res — tan in - cle - men - tes, de la

S *mf*
¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na!

A *mf*
¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na!

T *mf*
¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na!

B *mf*
¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na!

113

Solo

— san - gre de j - no - cen - tes y de sa - via de - rra - ma - da.

S *f*
¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! ¡Qué pe -

A *f*
¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! ¡Qué pe -

T *f*
¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na!

B *f*
¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! ¡Qué pe -

117

S
- na!, que es-toy pre - ña - da de se - res — tan in - cle - men - tes, de la

A
- na!, que es-toy pre - ña - da de se - res — tan in - cle - men - tes, de la

T
8
- na!, que es-toy pre - ña - da de se - res — tan in - cle - men - tes, de la

B
- na!, que es-toy pre - ña - da de se - res — tan in - cle - men - tes, de la



121

S
— san - gre de j - no - cen - tes y de sa - via de - rra - ma - da. de la

A
— san - gre de j - no - cen - tes y de sa - via de - rra - ma - da. de la

T
8
— san - gre de j - no - cen - tes y de sa - via de - rra - ma - da. de la

B
— san - gre de j - no - cen - tes y de sa - via de - rra - ma - da. de la

125

Solo

f

Mi vien -

S

— san - gre de j - no - cen - tes y de sa - via de - rra - ma - da.

A

— san - gre de j - no - cen - tes y de sa - via de - rra - ma - da.

T

— san - gre de j - no - cen - tes y de sa - via de - rra - ma - da.

B

— san - gre de j - no - cen - tes y de sa - via de - rra - ma - da.



G

Solo

- tre ya se la - men - ta por ha - ber — pa - ri - do gen - te, el es -

mf

S

¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na!

mf

A

¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na!

mf

T

¡Qué pe - - - na!

mf

B

¡Qué pe - - - na!

133

Solo

- tier - col mal - o - lien - te que se en - vol - vió en mi pla - cen - ta.

S

¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! *f* Mi vien -

A

¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! *f* Mi vien -

T

¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! *f* Mi vien -

B

¡Qué pe - na! ¡Qué pe - na! *f* Mi vien -



137

S

- tre ya se la - men - ta por ha - ber pa - ri - do gen - te, el es -

A

- tre ya se la - men - ta por ha - ber pa - ri - do gen - te, el es -

T

- tre ya se la - men - ta por ha - ber pa - ri - do gen - te, el es -

B

- tre ya se la - men - ta por ha - ber pa - ri - do gen - te, el es -

141

S
- tier - col mal - o - lien - te que se en - vol - vió en mi ___ pla - cen - ta. el es -

A
- tier - col mal - o - lien - te que se en - vol - vió en mi ___ pla - cen - ta. el es -

T
8
- tier - col mal - o - lien - te que se en - vol - vió en mi ___ pla - cen - ta. el es -

B
- tier - col mal - o - lien - te que se en - vol - vió en mi ___ pla - cen - ta. el es -



145

Solo
f
Es u -

S
- tier - col mal - o - lien - te que se en - vol - vió en mi ___ pla - cen - ta.

A
- tier - col mal - o - lien - te que se en - vol - vió en mi ___ pla - cen - ta.

T
8
- tier - col mal - o - lien - te que se en - vol - vió en mi ___ pla - cen - ta.

B
- tier - col mal - o - lien - te que se en - vol - vió en mi ___ pla - cen - ta.

H Poco più mosso $\text{♩} = \text{c. } 120 - 132$

Solo

- na ra - za mal - va - da que se

mf *f*

S

¡Qué pe - na! ¡Qué! Es u - na ra - za mal - va - da

mf *f*

A

¡Qué pe - na! ¡Qué! Es u - na ra - za mal - va - da

mf *f*

T

¡Qué pe - na! ¡Qué! Es u - na ra - za mal - va - da

mf *f*

B

¡Qué pe - na! ¡Qué! Es u - na ra - za mal - va - da



153

Solo

— pu - dre en - su pan - ta - no co mo es -

mf *f*

S

¡Qué pe - na! ¡Qué! que se pu - dre en su — pan - ta - no

mf *f*

A

¡Qué pe - na! ¡Qué! que se pu - dre en su — pan - ta - no

mf *f*

T

¡Qué pe - na! ¡Qué! que se pu - dre en su — pan - ta - no

mf *f*

B

¡Qué pe - na! ¡Qué! que se pu - dre en su — pan - ta - no

157

Solo

- co - ria de la na - da. lle - vo un

mf *f*

S

¡Qué pe - na! ¡Qué! co mo es-co - ria de la na - da.

mf *f*

A

¡Qué pe - na! ¡Qué! co mo es-co - ria de la na - da.

mf *f*

T

8 ¡Qué pe - na! ¡Qué! co mo es-co - ria de la na - da.

mf *f*

B

¡Qué pe - na! ¡Qué! co mo es-co - ria de la na - da.

161

Solo

en - gen-dro mal - sa - no, nue - va -

mf *f*

S

¡Qué pe - na! ¡Qué! lle - vo un en - gen-dro mal - sa - no,

mf *f*

A

¡Qué pe - na! ¡Qué! lle - vo un en - gen-dro mal - sa - no,

mf *f*

T

8 ¡Qué pe - na! ¡Qué! lle - vo un en - gen-dro mal - sa - no,

mf *f*

B

¡Qué pe - na! ¡Qué! lle - vo un en - gen-dro mal - sa - no,

a tempo

repetir ad lib.
(no sincrónico)

rit.

Hablado

ff

Susurrado 10"
mf morendo

165

Solo

men - te es - toy pre - ña - da y el fe - to se lla - ma... hu - ma - no.

(Palmas)

Hablado

ff

Susurrado 10"
mf morendo

S

el fe - to y el fe - to se lla - ma... hu - ma - no.

(Palmas)

Hablado

ff

Susurrado 10"
mf morendo

A

el fe - to y el fe - to se lla - ma... hu - ma - no.

(Palmas)

Hablado

ff

Susurrado 10"
mf morendo

T

el fe - to y el fe - to se lla - ma... hu - ma - no.

(Palmas)

Hablado

ff

Susurrado 10"
mf morendo

B

el fe - to y el fe - to se lla - ma... hu - ma - no.

(Palmas)

Plegaria Chinca

A la patrona siderense.

Mis congojas te confieso
sin apuros ni ansiedad:
que jamás la mezquindad
del yerro me vuelva preso.
Me refugiaré en el rezo
diario del santo rosario
también tu novenario
que me prodiga blindaje
contra el funesto bagaje
del enemigo falsario.

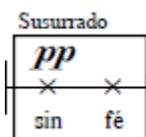
Yo soy un pobre mortal
que hoy te dedica su canto,
cobíjame con tu manto,
dulce abrigo celestial
que me protege del mal
cuando el temporal aumenta
y la tentación intenta
alejarme del camino;
sé tú mi amparo divino
mi refugio en la tormenta.

A los míos te encomiendo
y a mis demás semejantes;
espero que me levantes
si me voy desvaneciendo.
Mi vida se va extinguiendo
y algún día acabará
y mi alma se elevará
lentamente, paso a paso,
y tendrá tu santo abrazo,
Virgen de Chiquinquirá.

(Fragmentos)

Luis Gabriel Restrepo Mejía (2011)

Notas de Ejecución



Recuadros de repetición. Ejecutar el evento indicado dentro del recuadro repitiéndolo hasta donde la línea gruesa lo indique.

(*b.c.*) Boca cerrada (*bocca chiusa*).

Página dejada intencionalmente en blanco

Plegaria "Chinca"

En la Cumbre Siderense

"A la Patrona Siderense..."

Raúl Esteban Ardila Pineda (2017)

Sacro ♩ = 60

Soprano
Mis con - go - jas te con - fie - so sin a - pu - ros ni an - sie - dad:

Alto
Mis con - go - jas te con - fie - so an - sie - dad: _____

Tenor
Mis con - go - jas _____ te con - fie - so an - sie - dad: _____

Bajo
Mis con - go - jas te _____ con - fie - so _____ sin a - pu - ros ni an - sie - dad: _____

meno mosso a tempo

S
que ja - más la mez - quin - dad del ye - rro me vuel - va pre - so,

A
que ja - más la mez - quin - dad me vuel - va pre - so,

T
que ja - más la mez - quin - dad me vuel - va pre - so,

B
que ja - más la mez - quin - dad me vuel - va pre - so,

A

S *mp* *f* *p*
 Me re - fu - gia - ré en el re - zo dia - rio del san - to ro - sa - rio

A *mp* *f*
 oh ro - sa - rio tam -

T *mp* *f*
 oh en el re - zo dia - rio del ro - sa - rio tam -

B *mp* *f*
 oh ro - sa - rio tam -

17 *mp* *p* *mf*
 S de tu no - ve - na - rio que me pro - di - ga blin - da - je

A *p* *mf*
 bién no - ve - na - rio que me pro - di - ga blin - da - je

T *p* *mf*
 bién no - ve - na - rio que me pro - di - ga blin - da - je

B *p* *mf*
 bién no - ve - na - rio que me pro - di - ga blin - da - je

21 *p* *mf* *rit.* *p*

S con - tra el fu - nes - to ba - ga - je del e - ne - mi - go fal - sa - rio.

A con - tra el fu - nes - to ba - ga - je fal - sa - rio.

T 8 con - tra el fu - nes - to ba - ga - je fal - sa - rio.

B con - tra el fu - nes - to ba - ga - je fal - sa - rio.

B Poco più mosso (♩ = 70) *mf* *mf* *pppp* *pppp*

S Yo so y un po - bre mor - tal que hoy te de - di - ca su can - to, co -

A Yo so y un po - bre mor - tal

T 8 Susurrado *ppp* sin fe dramático

B Susurrado *ppp* re - pe - tir dramático

30 *p* *mf*

S bi - ja - me con tu man - to dul - ce a - bri - go ce - les - tial

A dul - ce a - bri - go ce - les - tial

T *mf*
Yo

B

34 *mp* *mf*

S que me pro - te - ge del mal re - pe - tir sin fe

A o cuan - do el tem - po - ral au - men - ta re - pe - tir

T so y un po - bre mor - tal que hoy te de - di - ca su can - to,

B *mf*
Yo so y un po - bre mor - tal

C

S *f* me pro - te - ge del mal _____ cuan - do el tem - po - ral au - men - ta _____ *p* in - ten - ta *f* a - le - *mp*

A *f* oh _____ oh _____ ah _____ *p* in - ten - ta *f* a - le - *mp*

T *f* oh _____ *p* y la ten - ta - ción *f* in - ten - ta

B *f* me pro - te - ge del mal _____ cuan - do el tem - po - ral _____ *p* y la ten - ta - ción *f* in - ten - ta

molto meno mosso

44

S *p* jar - me del ca - mi - no; *pp* Susurrado *pp* × × × sin fe *dramático*

A *p* jar - me del ca - mi - no; *pp* Susurrado *pp* × × × re - pe - tir *dramático*

T *p espress.* sé tú mi am - pa - ro di - vi - no *mp* mi re - fu - gio en la tor - men - ta *p*

B *p espress.* sé tú mi am - pa - ro di - vi - no *mp* mi re - fu - gio en la tor - men - ta *p*

D Tempo primo (♩ = 60)

S *mp* A los mí - os te en - co - mien - do *mf* ya mis de - más se - me - jan - tes;

A *mp* A los mí - os te en - co - mien - do mis se - me - jan - tes; _

T *mp* A los mí - os te en - co - mien - do *mf* mis ya mis de - más se - me -

B *mp* A los mí - os te en - co - mien - do mis se - me - jan - tes; -

55 *p* *f* *mp* *p* *meno mosso* *a tempo*

S es - pe - ro que me le - van - tes si me voy des - va - ne - cien - do. Mi

A es - pe - ro que me le - van - tes si me voy des - va - ne - cien - do.

T 8 jan - tes; es - pe - ro que me le - van - tes si me voy des - va - ne - cien - do.

B *p* *f* *mp* *p* es - pe - ro que me le - van - tes si me voy des - va - ne - cien - do. Mi

E

S *f* vi - da se va ex - tin - guien - do *mf* y al - gún dí - a a - ca - ba - rá y mi

A *f* vi - da se va ex - tin - guien - do *mp* oh

T *f* vi - da se va ex - tin - guien - do *mp* oh *mf* y mi

B *f* vi - da se va ex - tin - guien - do *mp* oh



65

S al - ma se e - le - va - rá len - ta - men - te, pa - so a pa - so,

A oh *mf* pa - so a pa - so,

T al - ma se e - le - va - rá len - ta - men - te, pa - so a pa - so

B oh *mf* len - ta - men - te, pa - so a pa - so

69

mp *rit.* *mf* *p* *f* *meno mosso* *mf* *pp*
(b.c.)

S y ten-drá tu san-to a - bra - zo, Vir-gen de Chi-quin-qui - rá.

mp *mf* *p* *f* *mf* *pp*
(b.c.)

A y ten-drá tu san-to a - bra - zo, Vir-gen de Chi-quin-qui - rá.

mp *mf* *p* *f* *mf* *pp*
(b.c.)

T y ten-drá tu san-to a - bra - zo, Vir-gen de Chi-quin-qui - rá.

mp *mf* *p* *f* *mf* *pp*
(b.c.)

B y ten-drá tu san-to a - bra - zo, Vir-gen de Chi-quin-qui - rá.



MINISTERIO DEL INTERIOR
DIRECCION NACIONAL DE DERECHO DE AUTOR
UNIDAD ADMINISTRATIVA ESPECIAL
OFICINA DE REGISTRO
CERTIFICADO DE REGISTRO OBRA MUSICAL

Libro - Tomo - Partida
5-711-358
Fecha Registro
29-jul.-2020

Page 1 of 1

1. DATOS DE LAS PERSONAS

AUTOR

MUSICA

Nombres y Apellidos RAÚL ESTEBAN ARDILA PINEDA **No de identificación CC** 1037643106
Nacional de COLOMBIA
Dirección CALLE 24 # 61 A 38 **Ciudad:** ITAGÜI

2. DATOS DE LA OBRA

Título Original EN LA CUMBRE SIDERENSE

Año de Creación 2019

CLASE DE OBRA	EDITADA
CARACTER DE LA OBRA	OBRA INDIVIDUAL
CARACTER DE LA OBRA	OBRA ORIGINARIA
RITMO - GENERO	CORAL
RITMO - GENERO	MUSICA COLOMBIANA
RITMO - GENERO	MUSICA CONTEMPORANEA

3. OBSERVACIONES GENERALES DE LA OBRA

4. DATOS DEL SOLICITANTE

Nombres y Apellidos	RAÚL ESTEBAN ARDILA PINEDA	No de Identificación	1037643106
Nacional de	COLOMBIA	Medio Radicación	REGISTRO EN LINEA
Dirección	CALLE 24 # 61 A 38	Ciudad	ITAGÜI
Correo electrónico	MIRTODOBIEN2@GMAIL.COM	Teléfono	2093121
En representación de:	EN NOMBRE PROPIO	Radicación de entrada	1-2020-76764



MANUEL ANTONIO MORA CUELLAR

JEFE OFICINA DE REGISTRO

GCS

Nota: El derecho de autor protege exclusivamente la forma mediante la cual las ideas del autor son descritas, explicadas, ilustradas o incorporadas a las obras. No son objeto de protección las ideas contenidas en las obras literarias y artísticas, o el contenido ideológico o técnico de las obras científicas, ni su aprovechamiento industrial o comercial (artículo 7o. de la Decisión 351 de 1993).

Página dejada intencionalmente en blanco

FICHA TÉCNICA

TÍTULO DE LA OBRA: Tríptico para orquesta, “Ecléctico”

AÑO/SEMESTRE DE COMPOSICIÓN: 2019-2

PROFESOR ASESOR: Juan David Manco.

FORMATO EXIGIDO PARA EL PORTAFOLIO: Gran ensamble.

INSTRUMENTACIÓN: Orquesta Sinfónica.

MOVIMIENTOS:

- I. Malanga chá (duración aprox. 6’35’’).
- II. Axis (duración aprox. 5’38’’).
- III. Prende la fanfarria (duración aprox. 6’42’’).

DURACIÓN TOTAL: 18’55’’ aprox.

Página dejada intencionalmente en blanco

TRÍPTICO PARA ORQUESTA, “ECLÉCTICO”

BITÁCORA

RAÚL ESTEBAN ARDILA PINEDA

El *Tríptico para orquesta, “Ecléctico”*, es una obra escrita para orquesta sinfónica que explora distintos recursos extraídos de manifestaciones musicales que han tenido una influencia relevante sobre mí y sobre mi quehacer musical, como compositor e instrumentista. Por lo tanto, realizo en ella una búsqueda a través de la música académica contemporánea, relacionándola con elementos de otras músicas tradicionales y populares, lo cual puedo considerar como una de mis características actuales más significativas.

Por otro lado, en esta obra intenté cambiar la mirada de la narrativa musical pues, tomando como referencia a Marta Grabocz (2012), la mayoría de las piezas que había escrito hasta el momento adoptaban un programa narrativo exterior donde la idea extra-musical predominaba e imponía la estructura formal de la obra. En cambio, en el tríptico ni siquiera existe un componente extra-musical, preocupándome enteramente por la calidad de los materiales musicales y sus procedimientos en sí mismos, acercándome más al concepto conocido como música absoluta. Y, desde el aspecto macroformal, existe un interés en que cada movimiento tenga la suficiente autonomía para ser interpretado por separado, debido a que la obra fue quedando cada vez de mayor duración, y de tenerse que ejecutar completa, tal vez, le dé menos probabilidades de ser interpretada por una orquesta hoy en día.

En el transcurso de la obra nos vamos a encontrar con elementos de la música cubana y su vínculo con otros países de Latinoamérica, con géneros musicales como el chachachá, el bolero y

la salsa. También haremos lo mismo con el enérgico mapalé, destacando así la influencia afrocolombiana en la composición.

El primer movimiento, *Malanga chá*, cuenta con la siguiente forma: Introducción – A – B – C – D – B' – Coda. La introducción pretende exponer el aire de chachachá en el que luego se presentará el tema de la sección A, con la nota re como eje tonal. Las melodías están construidas sobre el modo mixolidio, con aproximaciones cromáticas, y la escala disminuida de fórmula semitono-tono. La obra comienza con un gesto que apoya una especie de *performance*, muy usual en agrupaciones musicales del contexto popular o tradicional, se trata del conteo inicial, por parte del director del grupo o un percusionista, antes de comenzar con la pieza musical. Cabe destacar que hago uso de una cita a la descarga *Malanga Amarilla*, de Cachao (ver figura 1). También, es muy habitual encontrarse con heterometrías que tienen como finalidad convertir los acentos de estas músicas latinas, que vienen dados muchas veces en pulsos o divisiones débiles del pulso, en los pulsos fuertes de los siguientes compases, como se puede ver la figura 2.



Figura 1. Cita de *Malanga Amarilla* (flautas).



Figura 2. Conversión de acentos de pulsos débiles en pulsos fuertes (c. 28).

Por otro lado, esta sección tiene fuertes contrastes melódicos ya que el tema principal, en varias ocasiones, se ve interrumpido por una melodía atonal en ritmo de bolero y por un pequeño motivo que imita el patrón rítmico del piano en el chachachá (ver figura 3). Ambos están

construidos sobre un conjunto de alturas que se usará en diferentes secciones de toda la obra, recordando esta sonoridad.



Figura 3. Motivo atonal que imita el ritmo del piano en el chachachá en el vibráfono.

Más adelante, la sección B se encuentra al doble de la velocidad. Antes de presentar el tema como tal, se le hace un pequeño preámbulo mostrando el ritmo de salsa en una variación llamada “campana” y un *tumbao* de piano en el vibráfono. Primero se usan los instrumentos de percusión con su función convencional, y luego el ritmo es imitado en los instrumentos melódicos, a la vez que el *tumbao* se ejecuta en los oboes y los clarinetes, como aparece en la figura 4. Por ejemplo, el flautín imita la campana de mano, y los bronce y las cuerdas imitan las congas y los bongós (ver figura 5).



Figura 4. *Tumbao* de piano en los oboes (c. 74).



Figura 5. Imitación del patrón rítmico de las congas en los cuernos (alturas transportadas, c. 74).

Se presenta, entonces, el tema liderado por los bronce que se lo entregarán después a las cuerdas; conecta también con una variación en seis octavos (6/8) antes de su última exposición en un *tutti* orquestal y, la sección termina usando un fragmento del tema como corte rítmico. En esta

sección la nota axial sería mi bemol. Los movimientos armónicos se dan casi siempre por relación de tercera menor entre mi bemol mayor y sol bemol mayor.

Luego viene la sección C, una sección mucho más lenta que explora los materiales temáticos de las dos secciones anteriores, con combinaciones tímbricas que no se habían usado, y el componente rítmico se vuelve mucho más sutil, pero sigue estando presente y toma fuerza eventualmente. Predomina la sonoridad atonal de los conjuntos de alturas, sobre los que ya se había expuesto antes la melodía en bolero y la imitación del patrón del chachachá en el piano. Sin embargo, sigue existiendo una tendencia hacia la nota re, que va cambiando también hacia sol y la.

Terminando la sección, las cuerdas presentan el tema del bolero con sus alturas originales, pero expandiendo sus duraciones cuadruplicadas, es decir, lo que eran corcheas ahora aparecen como blancas, por ejemplo. Esto da como resultado un plano independiente que va desarrollándose mientras que, por otro lado, el resto de la orquesta hace una aplicación puntillista y de melodía de timbres a los temas de las secciones A y B, como se puede apreciar en la figura 6. Además, a la par del puntillismo, las notas que van apareciendo, son reforzadas por otros instrumentos que la dejan resonando a manera de campanas y, a su vez, estas campanas van formando acumulaciones que terminan en *clusters*. Esto último como preámbulo para la sección D, la cual regresa al ritmo de chachachá, exponiendo la cita de *Malanga Amarilla* y elementos que se mostraron en la sección anterior. Continúan teniendo bastante relevancia los *clusters*, y termina la sección D con el mismo bloque que había entre A y B.

The musical score for Figure 6 consists of five staves. The top staff is for Flute 1 and 2 (Fl. 1/2), the second for Oboe 1 and 2 (Ob. 1/2), the third for Saxophone 1 and 2 (Sib. Cl. 1/2), and the bottom for Bassoon 1 and 2 (Fg. 1/2). The music is in 4/4 time and features a melodic theme with staccato notes and accents, marked with 'mf' (mezzo-forte). The key signature has one flat (B-flat). The score is numbered 191 at the beginning.

Figura 6. Tema de la sección B con puntillismo y melodía de timbres (alturas transportadas).

Lo que resta, aparte de la coda, es la sección B', una re-exposición bastante clara del tema principal de B, primero expuesto por las cuerdas y luego por los bronce. Y, por último, nos encontramos con la coda. Aquí se mantiene la velocidad doble del tema B, y hace una variación con la cabeza del tema A junto con una insinuación del tema del bolero en las maderas, para terminar en un gran *tutti* con el final del tema A.

El segundo movimiento se titula *Axis*. Es el eje que sostiene las otras dos partes del tríptico y, por lo tanto, funciona como una síntesis de la obra como tal, desarrollando los materiales de una manera más abstracta. Es interesante observar que, al tratarse de una síntesis que hace las veces de panel central en un tríptico, usa material temático del movimiento anterior, así como anticipa, también, materiales musicales que se van a presentar en el siguiente movimiento, como una especie de prolepsis.

Este segundo movimiento consta de tres secciones (A, B y C), sobre las cuales la intensidad y la densidad tienen una dirección ascendente a través del discurso y el desarrollo de los temas. Desde el comienzo, en la sección A, aparecen algunos elementos que estarán presentes en la mayor parte del movimiento. Uno de ellos es la ubicación en el escenario, pues le pido a los

flautistas y clarinetistas que se dispongan a los lados de la orquesta, tocando un pedal que produzca, en el efecto estéreo, una diferencia en la afinación, de ahí el uso de los microtonos. Por otro lado, hay una notación cronométrica para algunos eventos, que eventualmente se yuxtaponen con otras configuraciones metronómicas, con el fin de buscar momentos con ciertas libertades en los *tempi* y eventos asincrónicos, por lo que la mayor parte del tiempo se estarán produciendo *politempi*. En esta primera sección sólo se usa una variación del tema principal del tercer movimiento, insinuado una vez en las violas y luego en todas las cuerdas, dibujando en estas últimas el contorno melódico sobre un ritmo no retrogradable (ver figura 7) que, a su vez, también representa la estructura del tríptico respecto al segundo movimiento, siendo este el punto axial sobre el que las otras dos estructuras se extienden, o el “valor central común” como lo nombraba Messiaen (1993).

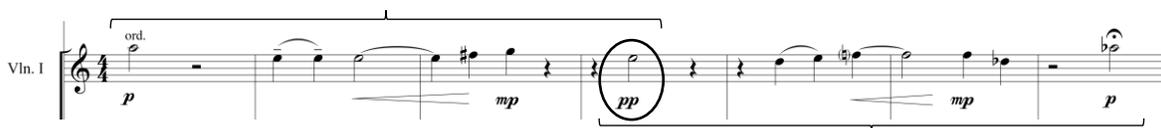


Figura 7. Tema del tercer movimiento en ritmo no retrogradable.

En la sección B, que comienza a partir del número 7, uso nuevamente el tema de la sección anterior con reducción de los valores rítmicos, y se superponen a este, variaciones de temas del primer movimiento: el del bolero, en las cuerdas graves, y el tema B, en los armónicos de los violines primeros. Y, en la sección C, que comienza en el número 10, se exponen nuevamente variaciones de estos tres temas, más el tema A del primer movimiento, creando una textura de contrapunto libre con una fuerte intensidad en el sonido, lo cual considero como el clímax del movimiento, para luego regresar a la calma en la coda.

Hablando en el sentido armónico, podríamos decir que en los temas del movimiento predominan las sonoridades de parafonías en intervalos de terceras y cuartas, como también se podría hablar, en algunas partes, de un pantonalismo, sin una nota axial aparente.

Y, por último, hay varios elementos tímbricos a resaltar. La percusión es tratada de una manera más efectista, dejando de lado los patrones rítmicos tan recurrentes en los otros dos movimientos, como se muestra en la figura 8.

También, hay un interés en explorar embocaduras alternativas, que en este caso se dan en la trompeta y la flauta. En el número 8, la flauta imita la embocadura de la trompeta para tocar lo que da un sonido más sucio y con distorsión respecto a su sonido convencional. Mientras que la trompeta, desde el número 5, toca a través de una lengüeta doble, hecha con un pitillo, y que conecta con la boquilla; esto también provoca un sonido de distorsión, y suenan alturas más graves e indefinidas. Me di cuenta entonces de que este timbre distorsionado era un elemento característico, y para seguir aportando a esta sonoridad hago uso del *overpressure* en las cuerdas, de manera que estos instrumentos puedan dialogar con el mismo elemento tímbrico. Otro gesto sonoro importante es el *glissando*. Este recurso se vuelve muy recurrente a partir de la sección B, y será un elemento importante en el tercer movimiento también.

The image shows a musical score for two percussion parts. The top staff is for 'Timb. Sinf.' (Timbale) in bass clef. It contains three measures. The first measure has a suspended cymbal (III) and dynamics *mf* to *p*. The second measure has dynamics *mf* to *p*. The third measure has a snare drum (II) and dynamics *f* to *p*. The bottom staff is for 'Perc. I (Vibrafono)' in treble clef. It contains two measures. The first measure is marked 'arco' and has dynamics *p* to *f*. The second measure has dynamics *p* to *f*.

Figura 8. Ejemplo de percusión efectista en la obra.

Prende la fanfarria, el tercer movimiento, está basado en el ritmo de mapalé, como ya mencionamos. La idea principal surgió sobre una visión de este ritmo a través de una fanfarria, sobre un protagonismo en los bronces, asunto que se puede ver claramente en la introducción, así como en algunas otras partes del movimiento.

Este se encuentra dividido en tres grandes secciones: A – B – Gran *coda*. La sección A podemos dividirla en introducción y exposición. La introducción tiene atisbos del tema principal, que apenas se va asomando entre muchos juegos rítmicos y gestos musicales que van a ser recurrentes durante esta sección. Ya en la exposición, se mantiene presente el tema A (ver figura 9), con pequeñas variaciones en sus distintas apariciones, con el fin de que el oyente pueda alcanzar a relacionarse con este debido a su alta velocidad. Las exposiciones del tema van intercaladas con pequeños puentes o pasajes episódicos que resultan de figuras rítmicas extraídas del mismo tema. Cabe notar que hago uso de una cita, un poco transformada, de *Prende la vela*, una melodía muy conocida del folclor colombiano. Incluso, el final de sección se basa en esta melodía. También hay una cita fugaz de un tema del primer movimiento a cargo de los oboes en el compás 94 (ver figura 10). Armónicamente, el tema A está pensado sobre la siguiente secuencia de acordes: G7sus4 – C – Cb – Bb7sus4 – Eb – G7sus4. Por otro lado, es interesante resaltar que la exposición del tema A en el compás 104, tiene la intención de romper abruptamente con la continuidad que llevaba el movimiento hasta ese momento, con silencios absolutos en compases enteros que fragmentan la melodía.



Figura 9. Tema A en la trompeta en si bemol (transportado).



Figura 10. Cita de la variación del tema B en el primer movimiento.

La sección B, se puede dividir a su vez en tres partes. La primera parte es un coral en las cuerdas graves que expone, en el contorno melódico de la voz superior, el tema B del primer movimiento; y termina con una campana de los cuernos. Aquí la percusión vuelve a tomar un rol más efectista. En la segunda parte el violonchelo y la viola exponen una melodía que recuerda una sonoridad muy usada a lo largo de la obra, pues está basada en los conjuntos de alturas que aparecen desde el primer movimiento, y al final conserva una continuidad con la siguiente parte, la cual es una re-exposición de la primera, sin embargo, esta vez el coral es expuesto por un cuarteto de maderas. Y también se recuerdan dos de los elementos tímbricos importantes del segundo movimiento: los *glissandi* y las distorsiones del *overpressure*, como se puede ver en la figura 11. Y, por último, hay una *codetta* donde las violas recuerdan el material del tema B del primer movimiento y la sonoridad de los conjuntos de alturas.

The score for Figure 11 shows five staves: Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cbj. The Vln. I and II parts start at measure 217 with a dynamic of *pp* and a crescendo to *f*. They include instructions for *ord. (O.P.)* and *molto sul pont. gliss.* with a *p* dynamic. The Vla. and Vc. parts start with *pp* and feature *gliss.* markings. The Cbj. part starts with *p* and has a crescendo to *f*. The score is divided into three measures by vertical bar lines.

Figura 11. *Glissandi* y *overpressure* en la sección de cuerdas.

Sólo resta entonces la Gran *coda*. Esta es una sección pensada con el único fin de presentar un grandioso final para todo el tríptico. Por lo tanto, se trata de un gran *crescendo* de intensidad, retomando el *tempo* rápido del mapalé, en donde van sonando pequeños gestos melódicos, tímbricos y rítmicos relacionados con los materiales ya expuestos en el movimiento, terminando en un gran *tutti* usando un fragmento del tema de la sección A.

Ahora, en cuanto a aprendizajes y referentes musicales, podría decir que, además de la larga lista de referentes que influyen mi trabajo, sobre todo desde la trayectoria adquirida como estudiante de música y los ejercicios laborales, podría resaltar para esta obra, como referencia principal, e incluso discutida en el curso de composición, al compositor georgiano Giya Kancheli. Lo destaco como influencia dentro de esta obra, por el uso extremo de contrastes, en especial, dinámicos. Afortunadamente hubo acceso a varias de sus obras, tanto en audio como en partitura. También, tuvo gran peso el texto *Textures and Timbres: An Orchestrator's Handbook* de Henry Brant (2009). Me brindó una mayor conciencia en el uso de los instrumentos de la orquesta y sus combinaciones, además de un pensamiento más preciso sobre los colores orquestales. Y de esta manera, pude pensar en nuevas formas de elaborar texturas y mezclas instrumentales.

Como conclusión, el aprendizaje que se obtuvo con la obra fue sumamente valioso para poder profundizar en las posibilidades de la orquesta, ese gran instrumento que posee propiedades únicas. Considero que fue un total acierto cuando mi profesor Juan David Manco me recomendó hacer una nueva obra para orquesta, que incluyera realmente la trayectoria musical y el recorrido completo por la universidad. Luego de haber experimentado con otros instrumentos y formatos, sí era posible pensar en componer una obra mucho más madura.

REFERENCIAS

Brant, H. (2009). *Textures and Timbres: An Orchestrator's Handbook*. Canadá: Carl Fisher, LLC.

Grabocz, M., y Leongomez Herrera, A. (2012). *La narratología general y los tres modos de existencia de la narrativa en música* (Traducción - Alberto Leongomez). Pensamiento, palabra, y obra (7). Recuperado de <https://doi.org/10.17227/ppo.num7-1430>

Messiaen, O. (1993). *Técnica de mi lenguaje musical*. París, Francia: Alphonse Leduc.

Página dejada intencionalmente en blanco

Raúl Esteban Ardila Pineda

Tríptico para Orquesta, “Ecléctico”

I. Malanga Chá

II. Axis

III. Prende la fanfarria

Duración aprox. 18'55''

Itagüí, Antioquia

© 2020 Raúl Esteban Ardila Pineda

Página dejada intencionalmente en blanco

Notas de programa

El *Tríptico para orquesta*, “*Ecléctico*”, es una obra escrita para orquesta sinfónica que explora distintos recursos musicales a partir de una búsqueda de la música académica contemporánea en relación con elementos de otras músicas tradicionales y populares.

En el transcurso de la obra nos vamos a encontrar con elementos de la música cubana y su vínculo con otros países de Latinoamérica, con géneros musicales como el chachachá, el bolero y la salsa. También haremos lo mismo con el enérgico mapalé, destacando así la influencia afrocolombiana en la composición.

La obra puede interpretarse completa, como podría escogerse también uno o dos de los movimientos, ya que cada uno de ellos puede funcionar como una pieza musical independiente. Debido a esto, cada movimiento lleva, antes de la partitura, sus respectivas notas de ejecución.

Instrumentación

Flauta 1 y 2 (2da muta a flautín)

Oboe 1 y 2

Clarinete en Si bemol 1 y 2 (2do muta a clarinete bajo)

Fagot 1 y 2

Corno en Fa 1, 2, 3 y 4

Trompeta en Si bemol 1 y 2

Trombón 1 y 2

Trombón bajo

Tuba

Timbales sinfónicos

Percusión I (*glockenspiel* y vibráfono)

Percusión II (timbales latinos, campana de chachachá, campana de brillo, *jam block*, platillo suspendido (*crash*), bombo (con pedal), redoblante y tambora)*

Percusión III (congas y tambor alegre)*

Percusión IV (güiro, campana de mano, *gran cassa*, maracones y platillo suspendido)*

Violín I

Violín II

Viola

Violonchelo

Contrabajo

*En caso de no contar con los instrumentos tradicionales de Colombia, se puede reemplazar la tambora por un *tom* de piso, el alegre por una conga y los maracones por un platillo suspendido con baqueta dura.

Página dejada intencionalmente en blanco

I. Malanga Chá

Notas de ejecución

1. Set de percusión:

Timbales Sinfónicos.

Percusión I: Vibráfono y Glockenspiel.

Percusión II: Timbales latinos, campana de chachachá, campana de brillo, *jam block*, platillo suspendido (*crash*), bombo (con pedal), y redoblante.

Percusión III: Conga y Tumbadora.

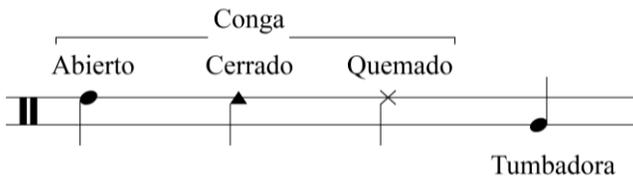
Percusión IV: Güiro, Campana de mano y Bombo (*Gran cassa*).

2. Notación para la percusión.

Percusión II:



Percusión III:



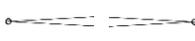
Percusión IV:



3. Al inicio de la obra, el timbalero simulará el conteo del *tempo* previo para comenzar a tocar. Es usual hacerlo con golpes entre las baquetas, e incluso golpeando el suelo con el pie al mismo tiempo, y contando en voz alta.

4. La indicación (**Eco**), es para interpretar el fragmento evocando la sensación de eco o resonancia de un sonido que ya fue tocado.

5. El *glissando* de labio para la flauta (o *pitch bend*), sugiere rodar la flauta hacia adentro del cuerpo del intérprete, bajando la afinación.

6. , *crescendo dal niente* (de la nada) y *diminuendo al niente* (a la nada), respectivamente.

Página dejada intencionalmente en blanco

Tríptico para Orquesta, "Ecléctico"

I. Malanga Chá

Raúl Esteban Ardila Pineda (2020)

Rítmico ♩ = c. 132

Flauta 1

Flauta 2
(Flautín)

Oboe 1
2

Clarinete en Si \flat 1

Clarinete en Si \flat 2
(Clarinete bajo)

Fagot 1
2

Corno en Fa 1
2

Corno en Fa 3
4

Trompeta en Si \flat 1
2

Trombón 1
2

Trombón Bajo

Tuba

Timbales Sinfónicos

Percusión I
(Glockenspiel,
Vibrafono)

Percusión II
(Timbales latinos)

Percusión III
(Congas)

Percusión IV
(Campana de mano
Güiro, Gran cassa)

Violín I

Violín II

Viola

Violonchelo

Contrabajo

Simular el conteo inicial característico en las agrupaciones de música latina

Un Dos Un Dos Tres Cua

f *mf*

f *mf*

Güiro

mf

pizz.

f *mf*

8

Fl. 1

Fl. 2.
(Fln.)

Ob. 1
2

Sib. Cl. 1

Sib. Cl. 2
(Cl. B.)

Fg. 1
2

Cn. 1
2

Cn. 3
4

Sib. Tpt. 1
2

Tbn. 1
2

Tbn. Bj.

Tuba

Timb. Sinf.

Perc. I

Perc. II

Perc. III

Perc. IV

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cbj.

pp

pp

mp *mf*

Clarinete bajo
mp

mp

Vibráfono
(baquetas duras)
mf

f

mf

mf

mf

pp

pp

pizz.

Musical score for "Tríptico para Orquesta, 'Ecléctico' (I)". The score is in 3/4 time and consists of 23 measures. The instruments and their parts are as follows:

- Fl. 1:** Melodic line with trills and grace notes.
- Fl. 2. (Fln.):** Similar melodic line to Fl. 1.
- Ob. 1/2:** Melodic line with trills and grace notes.
- Sib. Cl. 1:** Sustained notes with a sharp sign.
- Sib. Cl. 2 (Cl. Bj.):** Sustained notes, with a note change indicated as "(muta a cl. en si)".
- Fg. 1/2:** Bass line with eighth notes and trills.
- Cn. 1/2:** Bass line with eighth notes and trills.
- Cn. 3/4:** Bass line with eighth notes and trills.
- Sib. Tpt. 1/2:** Melodic line with trills and grace notes.
- Tbn. 1/2:** Sustained notes.
- Tbn. Bj.:** Sustained notes.
- Tuba:** Sustained notes.
- Timb. Sinf.:** Sustained notes, starting at measure 23 with a *mf* dynamic.
- Perc. I:** Sustained notes.
- Perc. II:** Rhythmic pattern of eighth notes.
- Perc. III:** Rhythmic pattern of eighth notes.
- Perc. IV:** Rhythmic pattern of eighth notes.
- Vln. I:** Sustained notes with a sharp sign.
- Vln. II:** Sustained notes with a flat sign.
- Vla.:** Bass line with eighth notes and trills.
- Vc.:** Bass line with eighth notes and trills.
- Cbj.:** Bass line with eighth notes and trills.

29 A

Fl. 1

Fl. 2. (Fln.) (muta a flautín)

Ob. 1/2

Sib. Cl. 1

Sib. Cl. 2 (Cl. Bb)

Fg. 1/2

Cn. 1/2 *bouché* *p* *mf* *p*

Cn. 3/4 *bouché* *p* *mf* *p* *mf*

Sib. Tpt. 1/2

Tbn. 1/2

Tbn. Bb

Tuba

Timb. Sinf.

Perc. I *Vibráfono* *mf* *f*

Perc. II

Perc. III

Perc. IV *mp*

Vln. I *Unis.* *mf*

Vln. II *Unis.* *mf*

Vla. *arco* *mf*

Vc.

Cbj.

34

Fl. 1 *mp* *mf*

Fl. 2. (Fln.) *mp*

Ob. 1/2 *mf*

Sib. Cl. 1 *mf*

Sib. Cl. 2 (Cl. B.) *mf*

Fg. 1/2 *mf*

Cn. 1/2 *mf* *p* *mf* *p*

Cn. 3/4 *p* *mf* *p*

Sib. Tpt. 1/2 *mf* Con sord. a2

Tbn. 1/2

Tbn. Bj.

Tuba *mf*

Timb. Sinf.

Perc. I *f* Vibráfono *mf*

Perc. II *mf*

Perc. III *mf*

Perc. IV *mf*

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f* arco

Cbj. *f* arco

Detailed description of the musical score: The score is for measures 34 to 40 of the first movement of 'Tríptico para Orquesta, "Ecléctico" (I)'. It features a complex orchestration with multiple parts for each instrument family. The woodwinds (Flutes, Oboe, Clarinets, Bassoon) and strings (Violins, Viola, Violoncello, Contrabass) play melodic and harmonic lines, often with dynamic markings like *mp*, *mf*, *p*, and *f*. The brass section (Horns, Trumpets, Trombones, Tuba) provides harmonic support and rhythmic patterns. The percussion section includes Timpani, four types of Percussion (I-IV), and Vibraphone. The string section includes Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is written in 4/4 time and includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

(2+2+3)

40

Fl. 1 *mf*

Fl. 2 (Fin.) *f*

Ob. 1 2 *mf* a2

Sib. Cl. 1 *mf*

Sib. Cl. 2 (Cl. B.) *mf*

Fg. 1 2

Cn. 1 2 *mf*

Cn. 3 4 *mf*

Sib. Tpt. 1 2

Tbn. 1 2 *f*

Tbn. Bj. *f*

Tuba

40

Timb. Sinf.

Perc. I *mf*

Perc. II

Perc. III

Perc. IV

40

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cbj.

Tríptico para Orquesta, "Ecléctico" (I)

52 (2+3)

Fl. 1 *mf*

Fl. 2 (Fln.) *f*

Ob. 1/2 *mf*

Sib. Cl. 1 *mf*

Sib. Cl. 2 (Cl. B.) *mf*

Fg. 1/2 *f*

Cn. 1/2 *fp* *mf* *fp* *f*

Cn. 3/4 *fp* *mf* *fp* *f*

Sib. Tpt. 1/2 *f*

Tbn. 1/2 *f*

Tbn. Bj. *f*

Tuba *f*

Timb. Sinf. *f*

Perc. II *mf*

Perc. III *mf*

Perc. IV *mf*

Vc. *f*

Cbj. *f*



Meno mosso ♩ = c. 100

58

Perc. II

Perc. III

Vln. I *mf* *espress.*

Vln. II *mf* *espress.*

Vla. *mp*

Vc. *mp* *Div.*

Cbj. *mp*

Rítmico ♩ = c. 132

62

Fl. 1 *mf*

Fl. 2 (Fln.)

Ob. 1/2

Sib. Cl. 1 *mf*

Sib. Cl. 2 (Cl. B.) *mf*

Fg. 1/2

Cn. 1/2 *f* a2

Cn. 3/4 *f* a2

Sib. Tpt. 1/2

Tbn. 1/2 *f*

Tbn. Bj. *f*

Tuba *f*

Perc. II

Perc. III *mf*

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cbj. *f*

D **Enérgico** ♩ = ♩

(tocar en el centro del timbal)

66

Timb. Sinf. *mf* *leggiero*

Perc. I *f* *leggiero* Vibráfono

Perc. II *mf*

Perc. III *mf*

Perc. IV *mf* Campana de mano

78

Fl. 1
mf leggiero

Fl. 2.
(Fln.)
mf leggiero

Ob. 1
2
mf

Sib. Cl. 1
mf

Sib. Cl. 2
(Cl. B.)
mf

Fg. 1
2
mf

Cn. 1
2
mf

Cn. 3
4
mf

Sib. Tpt. 1
2
mf

Tbn. 1
2

Tbn. B.

Tuba

78

Timb. Sinf.

Perc. I

Perc. II

Perc. III

Perc. IV

78

Vln. I
mf

Vln. II

Vla.

Vc.

Cbj.

Fl. 1
Fl. 2 (Fln.)
Ob. 1/2
Sib. Cl. 1
Sib. Cl. 2 (Cl. B.)
Fg. 1/2
Cn. 1/2
Cn. 3/4
Sib. Tpt. 1/2
Tbn. 1/2
Tbn. B.
Tuba
Timb. Sinf.
Perc. I
Perc. II
Perc. III
Perc. IV
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

90
f
Flauta
f
mp *leggiero*
mp *leggiero*
a2
mf
90
f
fp *f*
f
mf
90
mf
90
mf
mf
mf
90

95

Fl. 1

Fl. 2. (Fln.)

Ob. 1
2

Sib. Cl. 1

Sib. Cl. 2 (Cl. B.)

Fg. 1
2

Cn. 1
2

Cn. 3
4

Sib. Tpt. 1
2

Tbn. 1
2

Tbn. Bj.

Tuba

95

Timb. Sinf.

Perc. I

Perc. II

Perc. III

Perc. IV

95

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cbj.

ff

arco

ff

arco

ff

ff

arco

ff

100

Fl. 1

Fl. 2. (Fln.)

Ob. 1
2

Sib. Cl. 1

Sib. Cl. 2 (Cl. B.)

Fg. 1
2

Cn. 1
2

Cn. 3
4

Sib. Tpt. 1
2

Tbn. 1
2

Tbn. B.

Tuba

100

Timb. Sinf.

Perc. I

Perc. II

Perc. III

Perc. IV

100

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cbj.

gliss.

f

pizz.

↔ = ♩ ↔

105

Fl. 1

Fl. 2. (Fln.)

Ob. 1/2

Sib. Cl. 1

Sib. Cl. 2 (Cl. B.)

Fg. 1/2

Cn. 1/2

Cn. 3/4

Sib. Tpt. 1/2

Tbn. 1/2

Tbn. B.

Tuba

Timb. Sinf.

Perc. I

Perc. II

Perc. III

Perc. IV

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

f

mf

mp

Vibráfono

113

Fl. 1 *mp* *ppp*

Fl. 2. (Fln.) *mp* *ppp*

Ob. 1/2

Sib. Cl. 1

Sib. Cl. 2 (Cl. B.)

Fg. 1/2 *f*

113

Cn. 1/2

Cn. 3/4

Sib. Tpt. 1/2

Tbn. 1/2

Tbn. Bj.

Tuba

113

Timb. Sinf.

Perc. I *mf* *mf*

Perc. II *mp*

Perc. III *mf*

Perc. IV *mp*

113

Vln. I

Vln. II

Vla. *molto sul pont.* *f* *p*

Vc. *molto sul pont.* *mf* *p* *mf* *p* *f* *p*

Cbj. *arco* *molto sul pont.* *mf* *p* *mf* *p*

123

Fl. 1

Fl. 2. (Fm.)

Ob. 1/2

Sib. Cl. 1

Sib. Cl. 2 (Cl. B.)

Fg. 1/2

Cn. 1/2

Cn. 3/4

Sib. Tpt. 1/2

Tbn. 1/2

Tbn. B.

Tuba

123

Timb. Sinf.

Perc. I

Perc. II

Perc. III

Perc. IV

123

Vln. I

Vln. II

Vla. ord. pizz. arco

Vc. ord. pizz. arco

Cbj. ord. pizz.

f

mp *leggero*

mf

fp *f*

mf

ppp *f*

ff

135

Fl. 1 *f* *ff*

Fl. 2 (Fln.) *f* *ff*

Ob. 1 2 *ff*

Sib. Cl. 1 *f* *ppp*

Sib. Cl. 2 (Cl. B.) *f* *ppp*

Fg. 1 2 *ff*

Cn. 1 2 *ff* a2 cuivré

Cn. 3 4 *ff* a2 cuivré

Sib. Tpt. 1 2 *ff*

Tbn. 1 2 *ff*

Tbn. Bj. *ff*

Tuba *ff*

135 ord.

Timb. Sinf. *f* *ff*

Perc. I *ff* Vibráfono

Perc. II *f*

Perc. III *f*

Perc. IV *f*

Vln. I *ff*

Vln. II *ff*

Vla. *ff*

Vc. *ff*

Cbj. *ff* arco

Lento $\text{♩} = c. 76$

141

Sib. Cl. 1

Sib. Cl. 2 (Cl. B.)

(muta a clarinete bajo)

Vln. I

Solo molto sul pont. *p*

(solo) *p*

Vln. II

Div. molto sul pont. *ppp*

Solo molto sul pont. *p*

(solo) *p*

Vla.

ord. *p*

Vc.

mp *espress.*

Cbj.

(pizz.) *mf*

146

Fl. 1

Fl. 2. (Fln.)

ppp

Vln. I

(solo) *p*

tutti ord. *ff*

Vln. II

Unis. ord. *ff*

Vla.

(solo) *p*

tutti ord. *ff*

pizz. *mf*

Vc.

ord. *ff*

Cbj.

arco ord. *ff*

pizz. *mf*

151

Fl. 1

Fl. 2. (Fln.)

(muta a flautín)

Vln. I

Solo arco molto sul pont. *p*

tutti ord. *mp* *espress.*

Vln. II

molto sul pont. *ppp*

Solo arco molto sul pont. *p*

tutti ord. *mp* *espress.*

Vla.

Solo arco molto sul pont. *p*

tutti ord. *mp* *espress.*

Vc.

pizz. *mf*

arco molto sul pont. *mp*

Cbj.

arco molto sul pont. *mp*

163

Fl. 1

Fl. 2. (Fln.)

Ob. 1/2

Sib. Cl. 1

Sib. Cl. 2 (Cl. B.)

Fg. 1/2

163

Cn. 1/2

Cn. 3/4

Sib. Tpt. 1/2

Tbn. 1/2

Tbn. B.

Tuba

163

Timb. Sinf.

Perc. I

Perc. II

Perc. III

Perc. IV

163

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cbj.

(Eco)

p

mp

ppp

p

ppp

ppp

Senza sord.

f

f

ff

ff

ff

Unis.

pp

p

p

mp

pp

mp

167

Fl. 1 *mf*

Fl. 2. (Fln.) *mp* *gliss. (labio)*

Ob. 1 2 *mf*

Sib. Cl. 1 *mf* *p* *mf* *pp*

Sib. Cl. 2. (Cl. B.) *p* *mf* *pp*

Fg. 1 2 *p* *mf* *pp*

167

Cn. 1 2 *p* *mf* *pp*

Cn. 3 4

Sib. Tpt. 1 2

Tbn. 1 2

Tbn. Bj. *mf*

Tuba

167

Timb. Sinf.

Perc. I Glockenspiel *mf* *ff* Vibráfono

Perc. II

Perc. III

Perc. IV

167 *molto sul pont. (con poca presión)* *ppp*

Vln. I

Vln. II *molto sul pont. (con poca presión)* *ppp*

Vla. *molto sul pont. (con poca presión)* *ppp*

Vc. Div. *molto sul pont. (con poca presión)* *ppp*

Cbj. *molto sul pont. (con poca presión)* *ppp*

173

Fl. 1 *p*

Fl. 2 (Fl.) *f*

Ob. 1/2 *f*

Sib. Cl. 1 *f*

Sib. Cl. 2 (Cl. B.) *p*

Fg. 1/2 *f*

Cn. 1/2 *p*

Cn. 3/4 *p*

Sib. Tpt. 1/2 *p* Con sord.

Tbn. 1/2 *p*

Tbn. Bj. *p*

Tuba *f*

Timb. Sinf.

Perc. I *f*

Perc. II

Perc. III

Perc. IV

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cbj.

Detailed description of the musical score: The score is for measures 173-180. It features a complex orchestration. The woodwind section includes Flute 1 (piano), Flute 2 (fortissimo), Oboe (fortissimo), and Clarinets in B-flat (piano). The brass section includes Cornets (piano), Trumpets in B-flat (piano, with mutes), Trombones (piano), and Tuba (fortissimo). Percussion includes a snare drum (fortissimo) and four other percussion parts. The string section includes Violins I and II (triplets), Viola, Violoncello, and Contrabass. The score uses various dynamics and articulation marks, including accents and slurs.

Tríptico para Orquesta, "Ecléctico" (I)

H Rítmico $\text{♩} = c. 132$

182

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

Fl. 2 (Flu.) *p* *f* *p*

Ob. 1/2 *f* *p* *f* 1.

Sib. Cl. 1 *f* *p* *f*

Sib. Cl. 2 (Cl. B.) *f* *p* *f* (muta a cl. en si)

Fg. 1/2 *f* *p* *f* 1.

Cn. 1/2 *p* *f* *p*

Cn. 3/4 *p* *f* *p*

Sib. Tpt. 1/2 *f* *p* *f*

Tbn. 1/2 *p* *f* *p* *f*

Tbn. Bj. *f* *p* *f* *f*

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

182

Timb. Sinf. *f*

Perc. I

Perc. II *mf* *mp*

Perc. III *mf*

Perc. IV *mf* Güiro

182

Vln. I *f* ord.

Vln. II *f* ord.

Vla. *f* ord.

Vc. *f* ord.

Cb. *f* ord.

190

Fl. 1 *f*

Fl. 2 (Fln.)

Ob. 1 2 *f*

Sib. Cl. 1 *f*

Sib. Cl. 2 (Cl. B.)

Fg. 1 2 *f*

Cn. 1 2 *bouché sfz mp*

Cn. 3 4 *bouché sfz mp*

Sib. Tpt. 1 2 (Con sord.) *sfz mp*

Tbn. 1 2

Tbn. Bj.

Tuba

Timb. Sinf.

Perc. I

Perc. II *mp mp*

Perc. III

Perc. IV

Vln. I *pp*

Vln. II

Vla.

Vc.

Cbj.

arco ord. 8^{va} III #2

195

Fl. 1 *mf*

Fl. 2. (Fl.)

Ob. 1 2 *mf*

Sib. Cl. 1 *mf*

Sib. Cl. 2 (Cl. B.)

Fg. 1 2 *mf*

Cn. 1 2 *sfz* *mp* *f*

Cn. 3 4 *sfz* *mp* *f*

Sib. Tpt. 1 2 (Con sord.) *sfz* *mp* *f*

Tbn. 1 2

Tbn. Bj.

Tuba

Timb. Sinf. *f*

Perc. I

Perc. II *mf*

Perc. III *mf*

Perc. IV *mf*

Vln. I *arco ord.* *pp* Div. *sfz* *p*

Vln. II *pp* *arco ord.* *8va II* Div. *sfz* *p*

Vla. *pp* Div. *sfz* *p*

Vc.

Cbj.

I Enérgico $\leftarrow \bullet = \bullet \rightarrow$

210

Fl. 1

Fl. 2. (Fin.)

Ob. 1
2

Si♭ Cl. 1

Si♭ Cl. 2 (Cl. B.)

Fg. 1
2

210

Cn. 1
2

Cn. 3
4

Si♭ Tpt. 1
2

Tbn. 1
2

Tbn. B.

Tuba

210

Timb. Sinf.

Perc. I

Perc. II

Perc. III

Perc. IV

210

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

f

gliss.

f

f

f

f

ff

ff

ff

ff

ff

pizz.

216

Fl. 1

Fl. 2. (Fin.)

Ob. 1 2

Sib. Cl. 1

Sib. Cl. 2 (Cl. Bb.)

Fg. 1 2

Cn. 1 2

Cn. 3 4

Sib. Tpt. 1 2

Tbn. 1 2

Tbn. Bj.

Tuba

216

Timb. Sinf.

Perc. I

Perc. II

Perc. III

Perc. IV

216

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cbj.

f

mf

fp

a2

This page contains the musical score for the first movement of 'Tríptico para Orquesta, "Ecléctico" (I)'. The score is divided into two systems. The first system covers measures 220 to 224 and includes staves for Flute 1 and 2, Oboe 1 and 2, Clarinet 1 and 2 (in B-flat), Bassoon 1 and 2, Horn 1 and 2, Trombone 1 and 2, Trombone Bass, and Tuba. The second system covers measures 221 to 225 and includes staves for Horn 3 and 4, Trombone Bass, Tuba, Timpani/Synthesizer, four different Percussion parts (I, II, III, IV), Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score features various musical notations such as notes, rests, dynamics (e.g., *f*), and articulation marks.

J

226

Fl. 1

Fl. 2. (Fln.)

Ob. 1
2

Sib. Cl. 1

Sib. Cl. 2 (Cl. B.)

Fg. 1
2

Cn. 1
2

Cn. 3
4

Sib. Tpt. 1
2

Tbn. 1
2

Tbn. Bj.

Tuba

226

Timb. Sinf.

Perc. I

Perc. II

Perc. III

Perc. IV

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cbj.

mp

mf

p cresc.

f

Vibráfono

arco

This page contains the musical score for the first movement of the 'Tríptico para Orquesta, "Ecléctico" (I)'. The score is arranged in systems for various instruments. The first system includes Flute 1, Flute 2 (Fl.), Oboe 1 and 2, Clarinet in Bb 1, Clarinet in Bb 2 (Cl. Bb.), Bassoon 1 and 2, and Contrabassoon. The second system includes Trumpet 1 and 2, Trumpet 3 and 4, Trombone 1 and 2, Trombone Bass, and Tuba. The third system includes Timpani/Snare Drum, Percussion I, II, III, and IV. The fourth system includes Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The score begins at measure 234. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The dynamic marking is *ff* (fortissimo) throughout. The music features a complex rhythmic pattern with many triplets and accents. The notation includes stems, beams, and various articulation marks such as accents and slurs.

Página dejada intencionalmente en blanco

II. Axis

Notas de ejecución

1. Set de percusión:

Timbales Sinfónicos (con platillo suspendido).

Percusión I: Vibráfono (con arco).

Percusión II: Campana de timbales latinos (con arco).

Percusión III: Alegre (o conga).

Percusión IV: Bombo (*Gran cassa*).

2. Los siguientes instrumentos no tienen intervención en este movimiento (*tacet*): cornos en fa 1, 2, 3 y 4, trompeta en si bemol 1, trombones 1 y 2, trombón bajo y tuba.

3. Durante todo el segundo movimiento, la ubicación de los flautistas y clarinetistas será a los lados de la orquesta de la siguiente manera:



Flauta 1 y clarinete 1, a la derecha de la orquesta, y flauta 2 y clarinete 2, a la izquierda de la orquesta

(mirando hacia el público).

4. Bucle. Se repite el evento sonoro propuesto durante el tiempo indicado.

5. Recuadros de repetición libre. Se emplea el material propuesto de manera libre durante el tiempo indicado.

6. Nota larga. Se ejecuta durante el tiempo indicado.

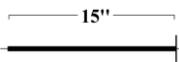
7. Cuando alguna de las tres situaciones anteriores (puntos 4, 5 y 6) estén acompañadas por una línea que termina en flecha, quiere decir que continúa en el siguiente sistema. Cuando termina con una barra, significa que allí finaliza la repetición.



Continúa en el siguiente sistema.

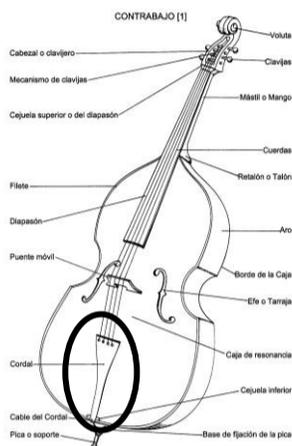


Termina la repetición.

8.  Indicación cronométrica. Muestra durante cuánto tiempo debe ejecutarse el evento sonoro propuesto.

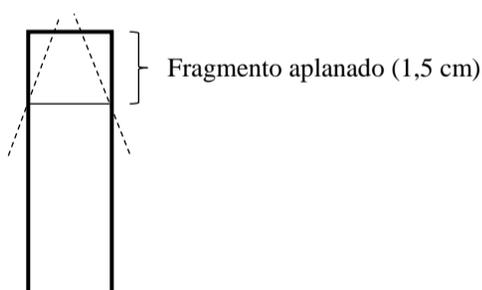
9. \sharp \flat Medio sostenido y medio bemol, respectivamente. Asciede o desciende un cuarto de tono.

10. La indicación **tocar en el cordal**, para las cuerdas frotadas, produce un sonido resonante y propone tocar con el arco en el siguiente punto del instrumento:



11. La segunda trompeta, tocará durante todo el movimiento con una caña o lengüeta doble.

Para la escritura se usa, sobre la nota, un símbolo de triángulo invertido con base redondeada, imitando la forma de la lengüeta. Esta sólo debe colocarse en contacto con el orificio de la boquilla. Basta con elaborarla a partir de un pitillo o pajita para beber, se recomienda que no supere los 7cm de largo. Para ello se necesita aplanar uno de los extremos del pitillo (1,5 cm de largo aprox.) y recortar las dos esquinas como se muestra a continuación en la línea punteada:

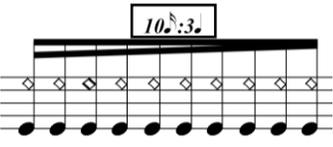


12.  Armónico para el tambor alegre. Se consigue tocando mientras una de las dos manos tiene la punta de un dedo puesta suavemente sobre el centro del parche.

13. Los timbales sinfónicos sobre los que se recomienda tocar, se indicarán con los números romanos desde el más grave hasta el más agudo, siendo I el más grave, por ejemplo.

14. En los timbales sinfónicos, cuando se vea la indicación para tocar con el platillo suspendido, este deberá estar dispuesto de manera invertida sobre el timbal, y se golpea concretamente el platillo mientras resuena en el parche del timbal.

15.  Armónico para el timbal sinfónico. Se consigue tocando mientras una de las dos manos tiene la punta de un dedo puesta suavemente en la mitad de la distancia entre el centro y el borde del timbal.

16.  *Ritardando* independiente. Se ejecutan diez ataques, disminuyendo la velocidad, donde caben tres negras.

17. **O.P.** significa *overpressure*, para las cuerdas frotadas. Produce un sonido distorsionado y se consigue haciendo una presión exagerada sobre el arco.

18.  *Glissando* sobre un motivo que se repite. Deslizar la mano por la cuerda indicada, conservando la digitación. Pueden producirse alturas microtonales.

19. **Independientemente - no sincrónico**, quiere decir que las distintas partes instrumentales no deben ejecutar los eventos sonoros al mismo tiempo ni con la misma duración, sino que es libre y aleatorio para cada instrumentista.

Página dejada intencionalmente en blanco

Tríptico para Orquesta, "Ecléctico"

II. Axis

Raúl Esteban Ardila Pineda (2020)

15"

[Flauta 1 ubicarse al lado derecho de la orquesta, Flauta 2 al lado izquierdo]

① **Larghissimo** $\text{♩} = c. 30$
p

Flauta 1/2

[Clarinete 1 ubicarse al lado derecho de la orquesta, Clarinete 2 al lado izquierdo]

Clarinete en Si \flat 1/2

15"

② se mantiene en
($\text{♩} = c. 30$)

Fl. 1/2

Largo $\text{♩} = c. 40$
p

Si \flat Cl. 1/2

15"

③ se mantiene en
($\text{♩} = c. 30$)

Fl. 1/2

se mantiene en
($\text{♩} = c. 40$)

Si \flat Cl. 1/2

Vln. I

Vln. II

Expresivo $\text{♩} = c. 50$
mp
Div.
gliss.

Vla.

Vc.

Cbj.

mf $\text{♩} = c. 50$
Tocar en el cordal

mf $\text{♩} = c. 50$
Tocar en el cordal

mf $\text{♩} = c. 50$
Tocar en el cordal

mf $\text{♩} = c. 50$
Tocar en el cordal

10" 10"

④

Fl. 1/2

Si \flat Cl. 1/2

a2 (independientemente - no sincrónico)
Libremente
Tocar sólo con la caña,
dentro de la campana
Tapado

Ob. 1/2

mf

a2 (independientemente - no sincrónico)
Libremente
gliss.

Fg. 1/2

p *f* *p* *sempre rit. poco a poco*

Vln. I (hasta la señal de los fagotes)

Vln. II (hasta la señal de los fagotes)

Vc. (hasta la señal de los fagotes)

Cbj. (hasta la señal de los fagotes)

Tríptico para Orquesta, "Ecléctico" (II)

2

5

Fl. 1/2 se mantiene en (♩ = c. 30)

Sib. Cl. 1/2 se mantiene en (♩ = c. 40)

Ob. 1/2

Fg. 1/2

Expresivo ♩ = c. 40
Tocar con la lengüeta de pitillo

Sib. Tpt. 2

Vln. I

Vln. II

Vla. Unis.

Vc. ord.

Cbj. ord.

mf *mf* *mf* *mf*

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



6

Fl. 1/2

Sib. Cl. 1/2

Ob. 1/2

Fg. 1/2

Sib. Tpt. 2

Perc. II

Perc. III

15"

repetir libremente durante el tiempo indicado

repetir libremente durante el tiempo indicado

repetir libremente durante el tiempo indicado

mp

Timbales latinos (campana)

arco

p *f*

Alegre

mf

Tríptico para Orquesta, "Ecléctico" (II)

7 Misterioso ♩ = c. 50

II (tocar con un dedo) -----
10) 3)

preparar platillo suspendido en III

Timb. Sinf. *f* *p*

Perc. I *p* *f*

Vln. I *pp* Div. *p*

Vln. II *p* Div. *p* (molto sul pont.) arco *p*

Vla. *p* Div. *p* (molto sul pont.) arco *p*

Vc. *mp* *mf* Div. O.P.

Cbj. *mp* *mf* O.P.

(con platillo suspendido)

Timb. Sinf. *mf* *p* *mf* *p* *f* *p* *mf* *p*

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

Vln. I *gliss. lento* *gliss. lento* *gliss. lento* *gliss. lento*

Vln. II *mp* (molto sul pont.) *pizz.* arco *mp* (molto sul pont.) *pizz.* arco *mp* (molto sul pont.) *pizz.* arco

Vla. *mp* (molto sul pont.) *pizz.* arco *mp* (molto sul pont.) *pizz.* arco

Vc. *mp* *mf* *mf* *f* Div. O.P. *mf*

Cbj. *mp* *mf* *mf* *f* O.P. *mf*

Larghissimo $\text{♩} = \text{c. } 30$
 Embocadura de trompeta
 (sin la cabeza de la flauta)

8

Fl. 1/2

Sib Tpt. 2

Timb. Sinf.

Perc. I

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cbj.

mf *p*

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

gliss. lento

f *f* *f*

O.P.

Unis. O.P.

Unis. O.P.

Independientemente (ord.)
 molto sul pont.
pp

Independientemente (ord.)
 molto sul pont.
pp

Independientemente (ord.)
 molto sul pont.
pp

BZ

f

9

se mantiene en
 $\text{♩} = \text{c. } 30$

(hasta la señal del timbal)

Fl. 1/2

Sib Tpt. 2

Timb. Sinf.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cbj.

$\text{♩} = \text{c. } 50$

f *f*

f *p* *fp*

Unis. O.P.

O.P.

O.P.

O.P.

Unis. O.P.

O.P.

f *f* *f* *f* *f* *f*

⑩ **Largo** $\text{♩} = \text{c. } 40$

Sib. Cl. 1/2 p

Ob. 1/2 mf

Fg. 1/2 $p < f > p$

a2 (independientemente - no sincrónico)
Libremente
Tocar sólo con la caña, dentro de la campana Tapado

Con brio $\text{♩} = \text{c. } 60$

Sib. Tpt. 2 mf f

Timb. Sinf. ff p III

Perc. II arco $p < f$ $p < f$ $p < f$

Perc. IV Bombo (gran cassa) ff

Vln. I f mf f

Vln. II f mf f

Vla. f

Vc. f O.P.

Cbj. f O.P.

ord. mf f

gliss. con afinación libre hasta el siguiente recuadro II

Glissando

III

gliss. con afinación libre hasta el siguiente recuadro III

Glissando

IV

gliss. con afinación libre hasta el siguiente recuadro IV

Glissando

III. Prende la Fanfarria

Notas de ejecución

1. Set de percusión:

Timbales Sinfónicos.

Percusión I: Vibráfono.

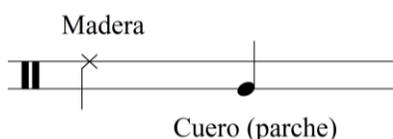
Percusión II: Tambora (o *tom* de piso).

Percusión III: Alegre (o conga).

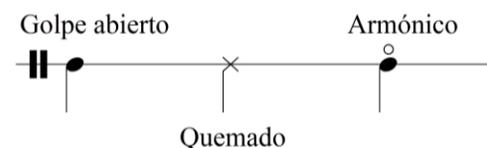
Percusión IV: Bombo (*gran cassa*), maraones y/o platillo suspendido.

2. Notación para la percusión:

Percusión II:

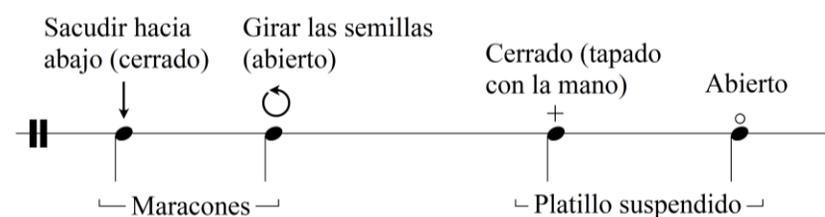


Percusión III:



- El armónico se consigue tocando mientras una de las dos manos tiene la punta de un dedo puesta suavemente sobre el centro del parche.

Percusión IV:



- Se recordará el instrumento que se debe tocar en cada cambio. En caso de no poder ejecutar el patrón de los maraones, por no poseer el instrumento o por su dificultad técnica, se pueden remplazar siempre por los golpes del platillo suspendido.

4.



Recuadros de repetición libre. Se emplea el material propuesto de manera libre durante el tiempo indicado.

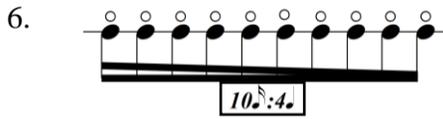
5. Cuando alguna indicación de repetición libre esté acompañada por una línea que termina en flecha, quiere decir que continúa en el siguiente sistema. Cuando termina con una barra, significa que allí finaliza la repetición.



Continúa en el siguiente sistema.

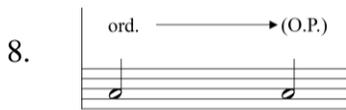


Termina la repetición.



6. *Ritardando* independiente. Se ejecutan diez ataques, disminuyendo la velocidad, donde caben cuatro negras.

7. **O.P.** significa *overpressure*, para las cuerdas frotadas. Produce un sonido distorsionado y se consigue haciendo una presión exagerada sobre el arco.



8. Cambio gradual entre ejecución normal y *overpressure*.

9. Indican la posición donde se deben tocar los timbales.



C: En el centro. R: En el aro. N: En posición normal.

10. **Independientemente - no sincrónico**, quiere decir que las distintas partes instrumentales no deben ejecutar los eventos sonoros al mismo tiempo ni con la misma duración, sino que es libre y aleatorio para cada instrumentista.

11. La instrumentación para este movimiento vuelve a ser la **orquesta completa**.

Tríptico para Orquesta, "Ecléctico"

III. Prende la Fanfarria

Raúl Esteban Ardila Pineda (2020)

Vivo ♩ = c. 148 (♩=♩)

The score is for a full orchestra and includes the following parts:

- Flauta 1
- Flauta 2 (Flautín)
- Oboe 1/2
- Clarinete en Sib 1/2
- Fagot 1/2
- Corno en Fa 1/2
- Corno en Fa 3/4
- Trompeta en Sib 1/2
- Trombón 1/2
- Trombón Bajo
- Tuba
- Timbales Sinfónicos
- Percusión I (Glockenspiel, Xilófono, Vibráfono)
- Percusión II (Tambora)
- Percusión III (Tambor Alegre)
- Percusión IV (Maracones, Gran cassa)
- Violín I
- Violín II
- Viola
- Violonchelo
- Contrabajo

Key features of the score include dynamic markings such as *f*, *ff*, *fp*, and *p*, as well as performance instructions like *gliss.* and *Vibráfono (siempre)*. The score is written in 6/8 time and consists of 14 measures.

11

Cn. 1
2

Cn. 3
4

Sib. Tpt. 1
2

Tbn. 1
2

Tbn. Bj.

Tuba

Timb. Sinf.

Perc. II

Perc. III

Perc. IV

20

Cn. 1
2

Cn. 3
4

Sib. Tpt. 1
2

Tbn. 1
2

Tbn. Bj.

Tuba

Timb. Sinf.

Perc. I

Perc. II

Perc. III

A

28

Timb. Sinf.
Perc. II
Perc. III

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cbj.



Fl. I
Ob. 1
2
Sib. Cl. 1
2

Timb. Sinf.
Perc. II
Perc. III
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cbj.

Tríptico para Orquesta, "Ecléctico" (III)

46

Fl. 1

Fl. 2 (Fln.)

Ob. 1
2

Sib. Cl. 1
2

Timb. Sinf.

Perc. II

Perc. III

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mf

mp

f

f

f

f

f

f

Flauta

mf

52

Fl. 1

Fl. 2 (Fln.)

Fg. 1
2

Cn. 1
2

Cn. 3
4

Timb. Sinf.

Vln. II

Vc.

Cbj.

pp

mf

pp

bouché

p

f

bouché

p

f

mf

Unis. pizz.

p

f

pizz.

p

f

60

Fl. 1 *mp*

Fl. 2 (Fln.) *mp*

Ob. 1 2

Sib. Cl. 1 2 *mf*

Fg. 1 2 *f*

60

Cn. 1 2 *fp* *f*

Cn. 3 4 *fp* *f*

Tbn. 1 2 *fp*

Tbn. Bj. *fp*

Tuba *fp*

60

Timb. Sinf. *p cresc.*

Perc. I *p cresc.*

Perc. II

Perc. III

Perc. IV

60

Vln. I Unis. pizz. *p cresc.*

Vln. II *p cresc.*

Vla. Unis. *p cresc.*

Vc. *p cresc.*

Cbj. *p cresc.*

B

Sib. Tpt. 1 2
Tbn. 1 2
Tbn. Bj.
Tuba
Timb. Sinf.
Perc. I
Perc. II
Perc. III
Perc. IV
Vln. I
Vln. II
Vc.
Cbj.



Fl. I
Perc. I
Perc. II
Perc. III

84

Cn. 1
2

Cn. 3
4

Sib. Tpt. 1
2

Tbn. 1
2

Tuba

Perc. II

Perc. III

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cbj.

mp

mp

mp

p

p

mf

mf

pp
arco
molto sul pont.

pp
arco
molto sul pont.

pp
molto sul pont.

mp

mp

mp

90

Fl. 1

Fl. 2 (Fl.)

Ob. 1
2

Sib. Cl. 1
2

Fg. 1
2

Sib. Tpt. 1
2

Tbn. 1
2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cbj.

mf

mf

mp

mf

mp

mp

pp
arco
molto sul pont.

pp
pizz.

C

96

Fl. 1

Fl. 2 (Fln.)

Ob. 1/2

Sib. Cl. 1/2

Fg. 1/2

Cn. 1/2

Cn. 3/4

Sib. Tpt. 1/2

Tbn. 1/2

Tbn. Bj.

Tuba

Timb. Sinf.

Perc. I

Perc. II

Perc. III

Perc. IV
Platillo suspendido

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cbj.

Senza sord.

f

mf

arco

f

104

Fl. 1

Fl. 2 (Fln.)

Ob. 1
2

Sib. Cl. 1
2

Fg. 1
2

104

Cn. 1
2

Cn. 3
4

Sib. Tpt. 1
2

Tbn. 1
2

Tbn. Bj.

Tuba

104

Timb. Sinf.

Perc. I

Perc. II

Perc. III

Perc. IV

104

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cbj.

III

Fl. 1

Fl. 2 (Fln.) (muta a flautín)

Ob. 1/2

Sib. Cl. 1/2

Fg. 1/2

Cn. 1/2

Cn. 3/4

Sib. Tpt. 1/2

Tbn. 1/2

Tbn. Bj.

Tuba

Timb. Sinf.

Perc. I

Perc. II

Perc. III

Perc. IV

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cbj.

bouché

f

bouché

f

mf

mf

mf

mf

mf

D

124

Cn. 3/4

Sib. Tpt. 1/2

Tbn. 1/2

Perc. II

Perc. III

Perc. IV

Con sord.

mf

mp

p

124

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cbj.

p

ppp

p

ppp

pizz.

f

mf

mp

p

f

mf

mp

p

132

Tbn. 1/2

Tbn. Bj.

Tuba

Timb. Sinf.

Perc. II

Perc. III

f

f

f

mf

mf

mf

132

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cbj.

pizz.

p

fp

f

fp

f

arco Div.

4

arco Div.

4

arco

arco

f

f

f

f

140

Tbn. 1/2

Tbn. Bj.

Tuba

Timb. Sinf.

Perc. II

Perc. III

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cbj.

f

f

f

Unis.

f

E

147

Fl. I

Sib. Cl. 1/2

Sib. Tpt. 1/2

Perc. I

Perc. II

Perc. III

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cbj.

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mp

mp

mp

mp

mp

pizz.

Unis.

pizz.

Unis.

pizz.

pizz.

Unis.

pizz.

mp

This page of the musical score covers measures 171 through 178. The instrumentation includes:

- Fl. 1: Flute 1, starting with a trill in measure 171.
- Fl. 2 (Fln.): Flute 2, playing a sustained note with a *mf* dynamic.
- Ob. 1/2: Oboe 1 and 2, playing a sustained note with a *f* dynamic.
- Sib. Cl. 1/2: Bass Clarinet 1 and 2, playing a sustained note with a *mf* dynamic.
- Fg. 1/2: Bassoon 1 and 2, playing a sustained note with a *f* dynamic.
- Cn. 1/2 and 3/4: Clarinets, playing a rhythmic pattern starting in measure 177 with a *f* dynamic.
- Sib. Tpt. 1/2: Bass Trumpet 1 and 2, playing a sustained note.
- Tbn. 1/2: Trombone 1 and 2, playing a melodic line with *mf* and *f* dynamics.
- Tbn. Bj.: Trombone Basso, playing a melodic line with *mf* and *f* dynamics.
- Tuba: Playing a melodic line with *mf* and *f* dynamics.
- Timb. Sinf.: Timpani, playing a sustained note.
- Perc. I: Snare drum, playing a rhythmic pattern.
- Perc. II: Cymbals, playing a rhythmic pattern.
- Perc. III: Tom-toms, playing a rhythmic pattern.
- Perc. IV: Congas, playing a rhythmic pattern.
- Vln. I and II: Violins, playing a melodic line with a trill in measure 171.
- Vla.: Viola, playing a sustained note with a *f* dynamic.
- Vc.: Violoncello, playing a sustained note.
- Cbj.: Contrabasso, playing a sustained note.

G Lento $\text{♩} = c. 56$
a2
(quitar bomba de afinación)

187

Sib Tpt. 1 2

Timb. Sinf.

Perc. IV

Vc.

Cbj.

sfz *ppp*

Maracones

f *pp*

mp cantabile

mp cantabile

f (tocar con un dedo) *p*

194

Cn. 1 2

Cn. 3 4

Timb. Sinf.

Perc. III

Vc.

Cbj.

Con sord.

ppp

Con sord.

ppp

mf

f *p*

f *p*

pp *mf* *mp*

pp *mf*

H

201

Timb. Sinf.

Perc. IV

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cbj.

Maracones

Sacudir aleatoriamente

mp

f (tocar con un dedo) *p*

pp

pp

*mf*³

molto sul pont.

p

207

Perc. III

Perc. IV

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cbj.

f *10)* *p*

pp *mf* *pp*

pp *mf* *pp*

molto sul pont.
gliss.

pp *cresc.*

molto sul pont.
gliss.

pp *cresc.*

ord. \rightarrow (O.P.)

p *ff*

I

212

Fl. 1

Ob. 1/2

Sib. Cl. 1/2

Fg. 1/2

Sib. Tpt. 1/2

Tuba

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cbj.

mp cantabile

mp cantabile

mp cantabile

mp cantabile

mp

a2 (independiente - no sincrónico)
sin bomba de afinación
imitar libremente una sirena

mp

molto sul pont.

mp 3:2

molto sul pont.

p 3:2

gliss.

pp 3

gliss.

pp 3

mp dim.

mp dim.

\rightarrow ord.

p

mf

217

Fl. 1 *pp* — *mf*

Ob. 1/2 *pp* — *mf*

Sib. Cl. 1/2 *pp* — *mf*

Fg. 1/2 *pp* — *mf*

Sib. Tpt. 1/2

Tuba

Perc. II *p*

Vln. I *pp* — *f* *ord.* — (O.P.) *molto sul pont. gliss.* *p* *mp*

Vln. II *pp* — *f* *ord.* — (O.P.) *molto sul pont. gliss.* *p* *mp*

Vla. *pp* *gliss.* *p* *mp*

Vc. *pp* *gliss.* *p* *mp*

Cbj. *p* — *f* *ord.* — (O.P.) *p* — *f* *ord.* — (O.P.) *p* — *f* *ord.* — (O.P.) *p* — *f* *ord.* — (O.P.)

222 *rit.*

Fl. 1

Ob. 1/2

Sib. Cl. 1/2

Fg. 1/2

Perc. I *ppp*

Perc. II

Vla. *p* *con legno tratto IV* *Div. ord.* *mf* — *pp*

K Vivo ♩ = c. 148

230

Cn. 1/2

Cn. 3/4

Tuba

Perc. II

Perc. III

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cbj.

p cresc.

p cresc.

p cresc.

sfz *p*

sfz *p*

sfz *p*

sfz *p*

sfz *p*

sfz *p*

Senza sord.

p *f*

p *f*

238

Cn. 1/2

Cn. 3/4

Tuba

Perc. II

Perc. III

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cbj.

sfz *p*

p *f*

p *f*

Musical score for Tríptico para Orquesta, "Ecléctico" (III), page 21. The score includes staves for woodwinds (Flutes 1 & 2, Oboe 1 & 2, Bassoon 1 & 2, Clarinets 1, 2, and 3, Saxophone), brass (Trumpets 1 & 2, Trombones 1 & 2, Tuba), percussion (Timpani, Snare, Tom-toms, Cymbals), and strings (Violins I & II, Viola, Violoncello, Contrabass). The score features various dynamics such as *mf*, *f*, *sfz*, and *p*, and includes performance instructions like glissando and accents.

254

Fl. 1

Fl. 2 (Fln.)

Ob. 1/2

Sib. Cl. 1/2

Fg. 1/2

Cn. 1/2

Cn. 3/4

Sib. Tpt. 1/2

Tbn. 1/2

Tbn. Bj.

Tuba

254

Timb. Sinf.

Perc. I

Perc. II

Perc. III

Perc. IV

254

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cbj.

sfz *p* *sfz* *p* *sfz* *p* *sfz* *p*

L

262

Fl. 1

Fl. 2 (Fln.)

Ob. 1
2

Sib. Cl. 1
2

Fg. 1
2

Cn. 1
2

Cn. 3
4

Sib. Tpt. 1
2

Tbn. 1
2

Tbn. Bj.

Tuba

Timb. Sinf.

Perc. I

Perc. II

Perc. III

Perc. IV

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cbj.

f

ff

mf

sfzmf

gliss.

cuivré

The musical score is divided into three systems, each starting at measure 268. The first system includes Flute 1 and 2 (Fl.), Oboe 1 and 2 (Ob.), Clarinet 1 and 2 (Cl.), Bassoon 1 and 2 (Bsn.), and Bassoon 3 and 4 (Bsn. 3/4). The second system includes Clarinet 1 and 2 (Cl. 1/2), Clarinet 3 and 4 (Cl. 3/4), Trumpet 1 and 2 (Tpt.), Trombone 1 and 2 (Tbn.), Trombone Bass (Tbn. Bj.), Tuba, Timpani and Snare (Timb. Snf.), Percussion I (Perc. I), Percussion II (Perc. II), Percussion III (Perc. III), and Percussion IV (Perc. IV). The third system includes Violin I and II (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

Key musical details include:
 - Flutes and Oboes: Melodic lines starting at measure 268, marked *f*.
 - Clarinets and Bassoons: Harmonic accompaniment, marked *f*.
 - Brass: Sustained harmonic blocks, marked *f*.
 - Percussion: Rhythmic patterns with various textures.
 - Strings: Sustained harmonic blocks, marked *sffz* and *mf*.
 - Glissandos: Indicated by *gliss.* markings on strings and woodwinds.

272

Fl. 1

Fl. 2 (Fln.)

Ob. 1 2

Sib. Cl. 1 2

Fg. 1 2

272

Cn. 1 2

Cn. 3 4

Sib. Tpt. 1 2

Tbn. 1 2

Tbn. Bj.

Tuba

272

Timb. Sinf.

Perc. I

Perc. II

Perc. III

Perc. IV

272

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cbj.

276

Fl. 1

Fl. 2 (Fin.)

Ob. 1 2

Sib. Cl. 1 2

Fg. 1 2

Cn. 1 2

Cn. 3 4

Sib. Tpt. 1 2

Tbn. 1 2

Tbn. Bj.

Tuba

276

Timb. Snf.

Perc. I

Perc. II

Perc. III

Perc. IV

276

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cbj.

gliss.

sfz mf

289

Fl. 1

Fl. 2 (Fin.)

Ob. 1 2

Sib. Cl. 1 2

Fg. 1 2

289

Cn. 1 2

Cn. 3 4

Sib. Tpt. 1 2

Tbn. 1 2

Tbn. Bj.

Tuba

289

Timb. Sinf.

Perc. I

Perc. II

Perc. III

Perc. IV

289

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cbj.

f

p

f

sfz

mf

gliss.

cuivré

a2

359

M

302

Fl. 1

Fl. 2 (Flu.)

Ob. 1
2

Sib. Cl. 1
2

Fg. 1
2

Cn. 1
2

Cn. 3
4

Sib. Tpt. 1
2

Tbn. 1
2

Tbn. Bj.

Tuba

302

Timb. Sinf.

Perc. I

Perc. II

Perc. III

Perc. IV
Maracaones

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cbj.

f

fp

sf

p

gliss.

Página dejada intencionalmente en blanco



MINISTERIO DEL INTERIOR
DIRECCION NACIONAL DE DERECHO DE AUTOR
UNIDAD ADMINISTRATIVA ESPECIAL
OFICINA DE REGISTRO
CERTIFICADO DE REGISTRO OBRA MUSICAL

Libro - Tomo - Partida
5-711-359
Fecha Registro
29-jul.-2020

Page 1 of 1

1. DATOS DE LAS PERSONAS

AUTOR **MUSICA** --
Nombres y Apellidos RAÚL ESTEBAN ARDILA PINEDA **No de identificación CC** 1037643106
Nacional de COLOMBIA
Dirección CALLE 24 # 61 A 38 **Ciudad:** ITAGÜI

2. DATOS DE LA OBRA

Título Original TRIPTICO PARA ORQUESTA, "ECLÉCTICO"

Año de Creación 2020

CLASE DE OBRA	EDITADA
CARACTER DE LA OBRA	OBRA INDIVIDUAL
CARACTER DE LA OBRA	OBRA ORIGINARIA
RITMO - GENERO	AFROCARIBEÑO
RITMO - GENERO	MUSICA CONTEMPORANEA
RITMO - GENERO	AFROCOLOMBIANO

3. OBSERVACIONES GENERALES DE LA OBRA

4. DATOS DEL SOLICITANTE

Nombres y Apellidos	RAÚL ESTEBAN ARDILA PINEDA	No de Identificación	1037643106
Nacional de	COLOMBIA	Medio Radicación	REGISTRO EN LINEA
Dirección	CALLE 24 # 61 A 38	Ciudad	ITAGÜI
Correo electrónico	MIRTODOBIEN2@GMAIL.COM	Teléfono	2093121
En representación de:	EN NOMBRE PROPIO	Radicación de entrada	1-2020-76769


MANUEL ANTONIO MORA CUELLAR

JEFE OFICINA DE REGISTRO

GCS

Nota: El derecho de autor protege exclusivamente la forma mediante la cual las ideas del autor son descritas, explicadas, ilustradas o incorporadas a las obras. No son objeto de protección las ideas contenidas en las obras literarias y artísticas, o el contenido ideológico o técnico de las obras científicas, ni su aprovechamiento industrial o comercial (artículo 70. de la Decisión 351 de 1993).