

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

DAVID GAVIRIA PIEDRAHITA

Asesor

Dr. JOHANN F. W. A. HASLER PÉREZ, PhD

DEPARTAMENTO DE MÚSICA  
FACULTAD DE ARTES  
UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA  
MEDELLÍN

2017

## **AGRADECIMIENTOS**

*Con alegría al final de este proceso académico, agradezco por sobre todo a la música por invitarme al infinito mundo de los sonidos, a mi familia, a Caro y su familia, a Lise Frank, a todos mis Maestros Johann Hasler, Fernando Mora, Bernardo Cardona, Simón Castaño, Jose Gallardo, Gonzalo Rendón y más que un agradecimiento, in memoriam Maria Eva Gaviria.*

## CONTENIDO

	<i>pág.</i>
0. <b>REFLEXIONES PRELIMINARES</b>	5
1. <b>SUITE DE LOS ENSAMBLAJES – Obra para instrumento melódico solista</b>	
1.1 Ficha técnica	7
1.2 Bitácora de trabajo	7
1.3 Conclusiones de aprendizaje	13
1.4 Bibliografía y audiografía	14
1.5 Guía de ensamblaje	15
1.6 Score	16
2. <b>REICH DER TRÄUME – Obra para instrumento armónico solista</b>	
2.1 Ficha técnica	26
2.2 Bitácora de trabajo	26
2.3 Conclusiones de aprendizaje	32
2.4 Bibliografía y audiografía	33
2.5 Score	34
3. <b>RORSCHACH (10 CUADROS CLÍNICOS PARA TRÍO) – Obra para conjunto pequeño de cámara</b>	
3.1 Ficha técnica	38
3.2 Bitácora de trabajo	38
3.3 Conclusiones de aprendizaje	48
3.4 Bibliografía y audiografía	49

3.5	Score (el cuadro 10 se presenta como documento anexo #1)	50
4.	<b>BIFURCUS – Obra para conjunto mediano de cámara</b>	
4.1	Ficha técnica	85
4.2	Bitácora de trabajo	85
4.3	Conclusiones de aprendizaje	90
4.4	Bibliografía y audiografía	91
4.5	Score	92
5.	<b>VN LVGAR PARA ESTAR – Obra para solista vocal</b>	
5.1	Ficha técnica	101
5.2	Bitácora de trabajo	101
5.3	Conclusiones de aprendizaje	105
5.4	Bibliografía y audiografía	106
5.5	Glosario y guía de interpretación	107
5.6	Score (se presenta como documento anexo #2)	
6.	<b>PRINCIPIVM AETATVM – Obra para orquesta</b>	
6.1	Ficha técnica	110
6.2	Bitácora de trabajo	110
6.3	Conclusiones de aprendizaje	119
6.4	Bibliografía y audiografía	120
6.5	Plantilla orquestal (se presenta como documento anexo #3)	
6.6	Glosario (se presenta como documento anexo #4)	
6.7	Score (se presenta como documento anexo#5)	

## PENSAMIENTOS PREVIOS

El camino de un músico (llámese intérprete, director, compositor) podría definirse como el de quien se adentra en el mundo de los sonidos; un mundo cargado de símbolos, filosofías, estilos, historias, deseos, y todos los adjetivos humanos que se desee incluir. Por estas razones, la música (y en general las artes) son las más poderosas expresiones, así como las más profundas formas de filosofía; expresado este pensamiento de manera magistral por Ciorán «El éxtasis musical implica una vuelta a la identidad, a lo originario, a las raíces primarias de la existencia. En él sólo queda el ritmo puro de la existencia, la corriente inmanente orgánica de la vida. Oigo la vida. De ahí arrancan todas las revelaciones».

Teniendo total conciencia de esto, el camino que me ha llevado a escoger el sonido como mi medio de expresión, se convirtió a su vez, en el sendero que me permite conectar la música con mis intereses personales y mi insaciable (espero) curiosidad, motivo por el cual se puede encontrar en mi obra gran cantidad de material extramusical, así: motivos musicales son átomos de Hidrógeno, o un cuadro musical es mi forma de realizar un test psicológico, dos coros divididos de trombones protagonizan una pugna casi política, y así, el sonido se convierte en la vida, y la vida se convierte en el sonido, y en ese proceso me experimento a través de la música.

El portafolio contiene todas las piezas reglamentadas por el Programa de Composición y si bien disfruté mucho de su creación, quiero expresar también, que por fuera de este, quedaron obras que por su naturaleza ajena a las tradiciones de la música para ser escrita, sea de manera tradicional (dícese pentagrama) o exploratoria (dícese gráfica, textual, secuenciada, etc). No se presentarán obras como la escultura sonora “*Perpetuum Mobile*” (seleccionada para el primer Salón de Arte Joven “Ecologías Artísticas y Culturales” 2016) o mi obra aleatoria basada en teoría de juegos “*Game of Life*” inspirada por John Conway que explora tanto lo auditivo, como lo visual, poniendo sólo un par de ejemplos. Estas obras mencionadas, si hubieran sido presentadas, quedarían a la deriva de lo esperado, por estar apoyadas totalmente en su fuerza conceptual más que en la complejidad textural o contrapuntística de su formato, y al ser pensadas de manera antagónica con el tradicional sistema evaluativo del compositor que exalta su trabajo técnico y de conocimientos teóricos sobre los parámetros del sonido, y no el grado de abstracción o de concepción artística que este tipo de piezas aborda.

Mario Lavista nos dice en su discurso de ingreso al Colegio Nacional (1998) respecto a la electroacústica, pero de manera extrapolable al terreno de lo conceptual “*El mundo de la electroacústica nos ha permitido*

*también conocer la existencia al interior del sonido de una gran proporción de ruido. Esta evidencia puede, a primera vista, parecer simple y superficial; sin embargo, ha enriquecido sensiblemente el universo de la música dando origen a una nueva problemática que la tradición definía en términos de consonancia-disonancia, y que en la actualidad se podría formular en términos de sonido-ruido.” ¿Cómo no hacer un alto en el camino de la carrera y tener en cuenta estas profundas palabras? creo firmemente que en pleno siglo XXI los compositores deberíamos estar explorando todos los campos que permitan ampliar los horizontes musicales, y que para efectos de esto, elementos como el pentagrama fueran una herramienta y no un yugo corporeizador para el sonido, y que así mismo, buscando ser consecuentes con nuestro *momentum* creativo, las exigencias de un portafolio de graduación deberían convivir y escuchar las preguntas de base que mueven al artista contemporáneo a explorar y crear.*

Para cerrar estas palabras previas, me gustaría decir que de mi paso por la Universidad salgo con más dudas que respuestas, y éstas (las dudas), serán el mayor tesoro que cargaré conmigo, ya que éstas permitirán adentrarme en mundos sonoros desconocidos, dominar o reforzar conceptos y técnicas, asumirme abierto y ser permeado por estéticas y filosofías, que espero sean el insumo de mi constante reelaboración y redefinición como compositor.

David Gaviria, octubre de 2017

## Suite de los Ensamblajes

**Año de composición:** Semestre 2 2016 (revisado en asignatura composición)

**Asesor:** Johann Hasler

**Designación en el portafolio:** Obra para instrumento melódico solista

**Instrumentación:** Clarinete Bb

**Duración aproximada:** 8 minutos

**Movimientos:** 3

**Registro DNDA:** 5-559-51

La obra nace como parte de un encargo para recital de Maestría, en la Escuela de Artes de Berna (Suiza), de Sara Martelo, quien conociendo mi trabajo decide pedirme una obra para clarinete solista que le permitiera demostrar manejo, expresividad y también algo de experimentación con el instrumento. Inmediatamente supe que el trabajo debería estar enfocado en las posibilidades tímbricas del instrumento (no sólo los ya bien explotados timbres *chalumeau*, de garganta o clarín) sino otros, como: el clarinete sin boquilla, la boquilla sin cuerpo, el clarinete sin alguno de sus tubos (superior, medio), o sin campana, para experimentar cómo se modifican las cualidades tímbricas y se reevalúan las posibilidades técnicas y de tesitura del instrumento, porque al cambiar la longitud del instrumento se modifican parámetros como el timbre, digitaciones y alturas. El eje temático de esta obra, como su nombre ya bien puede indicarlo, gira en torno al acto del ensamblaje del instrumento, y basado en las charlas posteriores que tuve con la intérprete, cómo queda fuera de vista el ritual de ensamblaje y calentamiento del instrumentista de clarinete antes de alguna ejecución.

La pieza asume en sus tres movimientos la estructura: rápido / lento / rápido de las suites de danza, ya que los movimientos I y III tienen reminiscencias o uso de ritmos andinos (en el III recurre a una interesante dinámica interpretativa con los ritmos de cumbia y bambuco, que explicaré posteriormente) y en los cuales podemos encontrar el clarinete desenvolviéndose virtuosísticamente en varios de sus aspectos. Uno de los textos estudiados durante la creación de este trabajo fue la antología de obras para clarinete de música colombiana realizada por Jaime Uribe en su tesis de maestría en música de la Universidad EAFIT (2010).

Respecto a la puesta en escena, el clarinetista deberá entrar al escenario con su instrumento en el estuche. La obra empieza desde la misma entrada del instrumentista, el ritual de ensamblaje del instrumento es parte de la obra y durante los diferentes movimientos el clarinetista hará evidente al público cuando extraiga o añada diferentes partes del clarinete, teniendo en cuenta que tradicionalmente el ensamblaje de un instrumento suele ser un ritual tras bambalinas, que oculta pudorosamente al público la mecánica y dinámica de los instrumentos, busco con esto mostrar la interpretación musical como algo más humano, más cercano al público.

### PRIMER MOVIMIENTO

En este movimiento el clarinete<sup>1</sup> debe ser interpretado sin su tubo superior (fig. 1, numeral 3), durante las reuniones virtuales con la intérprete, se encontró que el instrumento tenía la capacidad de producir sólo 9 notas ensamblado de esta manera (figs. 2 y 3), que como puede observarse en la figura 2, se genera una escala de tonos enteros a partir de *DO3* con la adición de un *SOL5*. Por lo tanto la escritura recurre al uso de dos partituras, la primera de ejecución (que por cuestiones de digitación se escribe como una sucesión de semitonos) teniendo por resultado sonoro, las notas que aparecen en la segunda partitura (notas reales). El primer movimiento es una reminiscencia del pasillo andino, y pretendo en este, presentar este género; de manera distante, como un susurro, un recuerdo. En un primer momento se presenta un tema que se desarrolla, y conscientemente va develando el registro total del instrumento (que a medio ensamblar es más reducida que el registro total del instrumento) interpretado de esta forma atípica. En su posterior desarrollo, el tema inicial se mezcla con el motivo surgido en la parte **B** para crear una melodía compuesta por ambos motivos que poco a poco se desvanece en un *morendo*. (fig. 4)

---

<sup>1</sup> Se experimentó con un clarinete Boehm (sistema francés), referencia Buffet R13, es bien sabido que en el campo de los multifónicos y todo tipo de experimentación que involucren llaves y posiciones, los resultados sonoros varían dependiendo de la marca y aún el modelo dentro de la misma marca. Por lo anterior se debe tener en cuenta el sistema de llaves del instrumento, y no se puede asegurar su funcionamiento en otros sistemas. La experimentación directa con el intérprete es muy necesaria.



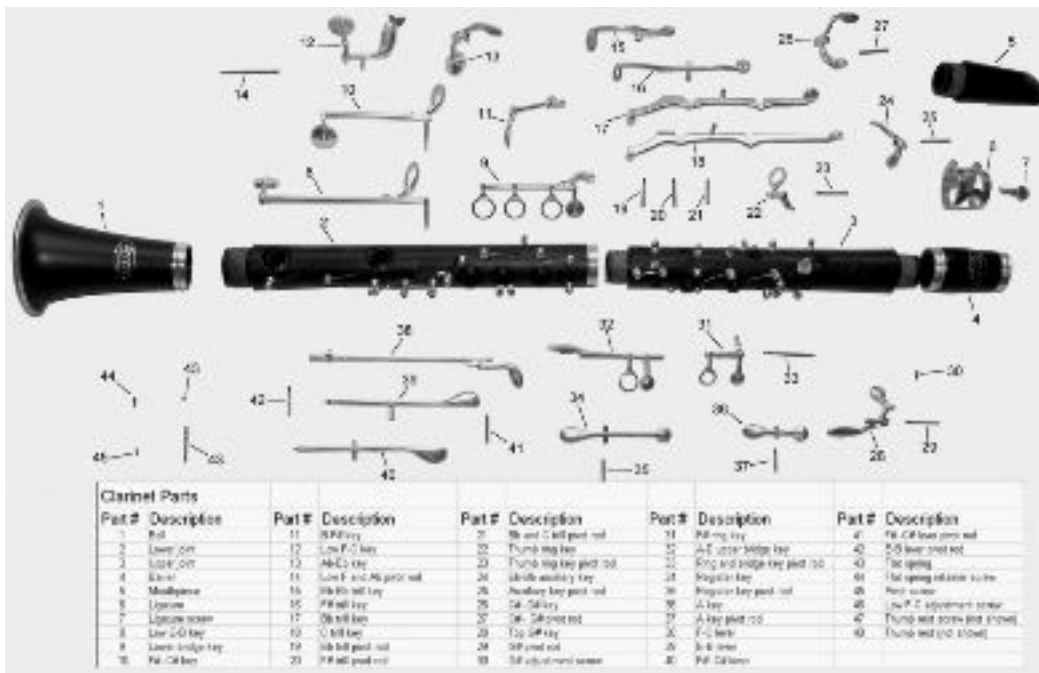


fig. 1 partes del clarinete.

1er mov

NOTA	DIGRA	ESCRITA	ESCRITA
Mi		Mi	
FA		FA	
Mi		FA#	
FA#		SOL	
SOL		SOL#	
LA		LA	
Sib		Sib	
Si		Si	
SOL		SOL	

Solo existen 9 notas:

fig. 2 material escrito por el intérprete.



fig. 3 cómo entender la escritura “transpositora” en este movimiento.



fig.4 a partir de cc.1



fig.4 a partir de cc.96

## SEGUNDO MOVIMIENTO

El segundo movimiento recurre al clarinete sin su boquilla (fig. 1, numeral 5), es decir con los labios vibrando directamente sobre el barril (fig. 1, numeral 4). El sonido producido podría describirse escuetamente como el de un instrumento de boquilla (corno, trompeta) con una sordina extrema. Es importante recordar, que desde la ya mencionada perspectiva de la obra, el clarinetista debe convertir el paso de reensamblaje de su instrumento del primer al segundo movimiento en parte de su puesta en escena. Este movimiento es expresivo y debe ser interpretado pausadamente, de acuerdo a las posibilidades del intérprete, ya que en el trabajo de creación en conjunto con la clarinetista, notamos que el desarrollo técnico del instrumentista de clarinete no está enfocado en la vibración de los labios, razón por la cual el agotamiento se da rápidamente. Por otro lado, algunos clarinetistas (Sara, con quien trabajé, realizó sus propios experimentos con otros compañeros), tuvieron problemas con la vibración de los labios, razón por la cual recurrieron a apoyar las notas que interpretaban apoyadas con la voz, creando así un timbre análogo e interesante, razón por la cual está permitido dentro del movimiento este tipo de técnica alterna para su interpretación. Este movimiento transita en el registro grave del clarinete (fig. 5), ya que al no tener boquilla las notas agudas son imposibles de alcanzar (inclusive con una práctica



que escuchamos de nuestros abuelos son de origen andino. Por esta razón, en la pieza el intérprete deambula entre dos sistemas (fig.6) , uno escrito en cumbia, el otro en bambuco, ambos en cada compás mantienen el mismo contorno melódico, y el intérprete decide cuándo saltar de una línea a otra, procurando dar importancia similar a ambas. La pregunta que debe hacerse como intérprete, supongo porque es lo mismo que me cuestioné, es: ¿Me siento más cómodo con este ritmo de cumbia o con este de bambuco?

David Gaviria Piedrahita

Andes ♩ = 99 - Litoral ♩ = 132

fig. 6 dos líneas con contorno melódico similar, ritmos y métricas diferentes.

El movimiento está escrito en forma de arco **A B C B A**, y los motivos de cada sección, organizados de la siguiente manera:

A				B				C (cadenza)					B				A			
a	b	a	b	a	b	b	a	a	b	c	b	a	a	b	b	a	a	b	a	b

Nótese que en **C**, la cadenza está a su vez escrita en forma de arco.

Los motivos construidos sobre los siguientes conjuntos de clases de alturas:

Sección		Nomenclatura	Motivo
A	a	Original 0	[0,2,3,4,6,7,8,9]
	b	Conjunto complementario 0	[0,1,3,7]
B	a	Inversión 5	[9,9,10,11,1,2,3,5]
	b	Transposición del complementario 3	[3,4,6,10]
C	a	Transposición de la inversión 10	[1,2,3,4,6,7,8,10]
	b	Transposición del complementario 6	[6,7,9,1]
	c	Original 0	[0,2,3,4,6,7,8,9]

### Conclusiones de aprendizaje:

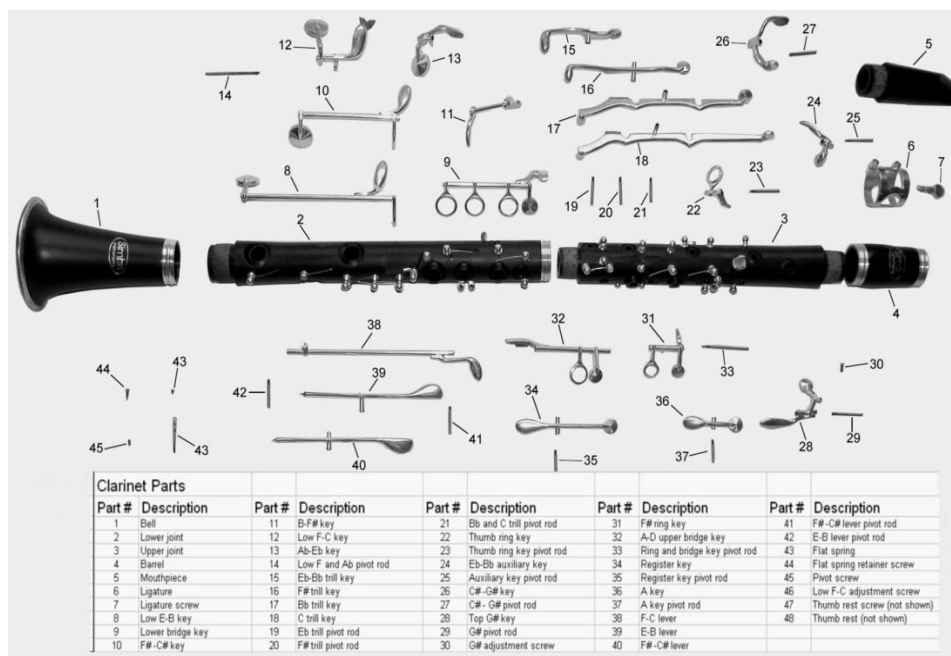
- El trabajo con el instrumentista es vital, más en una obra solista enfocada a las cualidades de un individuo específico, y en el caso de las maderas, al modelo del instrumento, ya que dependiendo de ambos, se varían enormemente los resultados sonoros a partir de aspectos como: remover uno de los tubos, tocar sin boquilla, las posibilidades y adaptabilidad del intérprete a nuevas técnicas, etc.
- Para los intérpretes curiosos, es extremadamente divertido y constructivo experimentar técnicas y posibilidades que van más allá de los ejercicios mecánicos habituales, ya que esto les permite reforzar vacíos técnicos y aventurarse a propuestas interpretativas más personales. Lo cual trae como resultado, una propuesta de ejecución más personal, creativa e interesante, tanto para el intérprete como para el espectador.
- El trabajo de manera presencial puede ser reevaluado en nuestra era de tecnologías de la comunicación global, ya que al estar la intérprete radicada en Suiza, todo el contacto fue a través de correos, videoconferencias, vídeos, anotaciones, partituras y clips de audio enviados a través de facebook y whatsapp.
- Los retos de escritura a la hora de levantar una doble partitura, la primera que dé cuenta de las digitaciones a usar, y la otra de las notas reales que se producen, cuando el diámetro del tubo es disminuído, por un instrumento que se interpreta sin una de sus partes.

**Bibliografía:**

- Andrew Hugill. *clarinet\_nomouthpiece*, n.d. <https://www.youtube.com/watch?v=xRIDUodK4gY>.
- “Partes Del Clarinete (Imagen).” simbaproducts. Accessed August 2, 2017.  
[http://www.simbaproducts.com/parts/drawings/clarinet\\_parts.jpg](http://www.simbaproducts.com/parts/drawings/clarinet_parts.jpg).
- Uribe Espitia, Jaime. “Antología de obras para clarinete de música andina colombiana: análisis y recomendaciones interpretativas.” Universidad EAFIT, 2010.

## Suite de los Ensamblajes

David Gaviria Piedrahita



*Figura 1 referencia de las partes del clarinete*

*Nota importante: no todas las partes se incluyen en la caja original.*

### Instrucciones de ensamblaje:

**Consideraciones previas:** La figura de referencia para el armado del instrumento hace referencia a las partes no preensambladas, el instrumento en sus condiciones cotidianas de uso se debe encontrar ya preensamblado, razón por la cuál se empleará el término armado o desarmado, para la unión de los diferentes tubos, embocadura, caña, etc.

**Paso 1:** El clarinetista entra al escenario con el instrumento desensamblado y dentro de su estuche.

**Paso 2:** Con gesto natural y sin afanes, procede a armar el instrumento sin su tubo superior (fig.1 #3).

**Paso 3:** Ya armado el instrumento según las instrucciones del paso 2, se procede a la interpretación del movimiento I (sin tubo superior). Se adjuntan para este movimiento dos partituras diferentes, la primera con las notas escritas de modo que se produzcan los sonidos (aproximados) que se presentan en la segunda partitura (que servirá de referencia de las notas reales producidas).

**Paso 4:** Habiendo terminado el primer movimiento, se procede a un rearmado del instrumento (cumpliendo las mismas condiciones expresadas en el paso 2), esta vez incluyendo el tubo superior (fig.1 #3) y retirando la embocadura (fig.1 #5)

**Paso 5:** Se procede a interpretación del movimiento II, siendo tocado el clarinete con una dinámica similar a la de una trompeta. (En este movimiento las alturas son aproximadas).

**Paso 6:** Habiendo terminado el segundo movimiento y teniendo en cuenta las instrucciones del paso 2, se arma el instrumento con todas sus partes.

**Paso 7:** Se procede a la interpretación del movimiento III, (en la partitura suministrada se pueden observar dos pentagramas, a excepción de la cadenza donde pasa a ser 1), este movimiento debe ser interpretado alternando entre una línea y otra, de manera no predecible o regular y con una velocidad de pulso constante, siendo la medida de pulso la blanca para el 2/2 y la negra con puntillo para el 6/8, así se puede interpretar la primera frase de la línea superior, pasando a la siguiente línea en la siguiente frase, o compás, o pulso, a elección del intérprete.

## I Movimiento

(para clarinete sin tubo superior)

David Gaviria Piedrahita

$\text{♩} = 175$

7 *mp* *p* *mp* *p*

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

23 *p* *f* *p*

28 *mp*

33 *f* *dim.*

38 *mp* *mp*

44 *p* *mp* *p* *mf*

51 *mf* *p*

57 *rit.* *a tempo* *pp* *mf* *p*



I Movimiento

2

64

69 *mp cresc.*

74

79

84

89

97

104

110

## I. movimiento

(guía en DO)

David Gaviria Piedrahita

$\text{♩} = 175$

*mp* *p* *mp* *p*

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

14 *p* *f* *p*

23 *mp*

28

33 *f dim.*

38 *mp* *mp*

44 *p* *mp* *p* *mf*

51 *mf* *p*

57 *rit.* *a tempo* *pp* *mf* *p*

64 *mp cresc.*

Musical staff 64-68: Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#). The staff contains five measures of eighth-note patterns. The first measure starts with a half note G4, followed by eighth notes. The dynamic is marked *mp cresc.*

69

Musical staff 69-73: Treble clef, key signature of three sharps. The staff contains five measures of eighth-note patterns. The first measure starts with a half note G4, followed by eighth notes. There are accents (>) under the eighth notes in measures 69, 71, and 73.

74

Musical staff 74-78: Treble clef, key signature of three sharps. The staff contains five measures of eighth-note patterns. The first measure starts with a half note G4, followed by eighth notes. There are accents (>) under the eighth notes in measures 74, 76, and 78.

79 *f*

Musical staff 79-83: Treble clef, key signature of three sharps. The staff contains five measures of eighth-note patterns. The first measure starts with a half note G4, followed by eighth notes. There are accents (>) under the eighth notes in measures 79, 81, and 83. A four-measure slur is over measures 80-83, with a '4' above it. A dynamic marking *f* is placed below the staff at the start of measure 80.

84 *f*

Musical staff 84-88: Treble clef, key signature of three sharps. The staff contains five measures of eighth-note patterns. The first measure starts with a half note G4, followed by eighth notes. There are accents (>) under the eighth notes in measures 84, 86, and 88. A four-measure slur is over measures 85-88, with a '4' above it. A dynamic marking *f* is placed below the staff at the start of measure 85.

89 *mf*

Musical staff 89-96: Treble clef, key signature of three sharps. The staff contains eight measures. The first measure starts with a half note G4, followed by eighth notes. There are accents (>) under the eighth notes in measures 89, 91, and 93. A three-measure slur is over measures 90-92, with a '3' above it. A dynamic marking *mf* is placed below the staff at the start of measure 90.

97 *p* *mf*

Musical staff 97-103: Treble clef, key signature of three sharps. The staff contains seven measures. The first measure starts with a half note G4, followed by eighth notes. There are accents (>) under the eighth notes in measures 97, 99, and 101. A dynamic marking *p* is placed below the staff at the start of measure 97, and a dynamic marking *mf* is placed below the staff at the start of measure 102.

104 *mp*

Musical staff 104-109: Treble clef, key signature of three sharps. The staff contains six measures of eighth-note patterns. The first measure starts with a half note G4, followed by eighth notes. There are accents (>) under the eighth notes in measures 104, 106, and 108. A dynamic marking *mp* is placed below the staff at the start of measure 104.

110 *morendo*

Musical staff 110-115: Treble clef, key signature of three sharps. The staff contains six measures of eighth-note patterns. The first measure starts with a half note G4, followed by eighth notes. There are accents (>) under the eighth notes in measures 110, 112, and 114. The word *morendo* is written above the staff at the start of measure 110.

## II. Movimiento

David Gaviria Piedrahita

c. ♩ = 68 **Tiempo libre**Atacar llaves sobre  
la nota indicada \*

Clarinet in B $\flat$

*p* *mf*

B $\flat$  Cl. *mp* *pp* *mp*

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

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

B $\flat$  Cl. *mp* *mf* *pp*

B $\flat$  Cl. *mp* *pp* *f* *p* *mf*

\* Nota extendida de acuerdo  
a la capacidad del intérprete.

\* a la mayor velocidad posible.

## III. movimiento

(El eterno dilema entre el interior y las costas)

David Gaviria Piedrahita

Andes  $\text{♩} = 99$  - Litoral  $\text{♩} = 132$ 

Andes *mf* *p* *mf*

Litoral *mf* *p* *mf*

6 Andes *p*

Litoral *p*

12 Andes *mf* *f marcado*

Litoral *p* *mf* *f marcado*

17 Andes *p* *f*

Litoral *p*

23 Andes *mp* *pp* *mf*

Litoral *f* *mp* *pp* *mf*

III movimiento

Andes

Litoral

Andes

Litoral

Andes

Litoral

Andes

Litoral

Andes

Litoral

X8 veces alternando entre sistemas

Glissando

Glissando

\* Falso gliss.

*Improvisar sobre estas notas.*

*A piacere*

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

55

Andes *p* *mp*

Litoral *p* *mp*

61

Andes *f* *pp* *mf*

Litoral *f* *pp* *mf*

67

Andes *p*

Litoral *p*

73

Andes *f* *p* *mf*

Litoral *f* *p* *mf*

79

Andes *pp* *p*

Litoral *f* *pp* *p*

86

Andes *mf* *mp*

Litoral *mf* *mp*



92

Andes

Litoral

98

Andes

Litoral

*mf*

103

Andes

Litoral

*muriendo y marcado*

## **Reich der Träume** (Reino de los sueños)

**Año de composición:** Semestre 2 2015 (asignatura “práctica específica”)

**Asesor:** Johann Hasler

**Designación en el portafolio:** instrumento armónico solista

**Instrumentación:** Arpa sinfónica (de pedales)

**Duración aproximada:** 6 minutos

**Registro DNDA:** 5-558-404

Esta pieza surge de la asignación semestral de la materia práctica específica, que centró su atención en el estudio profundo del arpa sinfónica con la Maestra Bibiana Ordóñez Velandia<sup>1</sup> como profesora invitada al curso. Las piezas se crearon y revisaron bajo su tutoría, y los estudiantes tuvimos la oportunidad de probar y discutir distintas técnicas con la Maestra, así como recibir de su parte correcciones de estilo y escritura que permitieron saber que la pieza era apta para su interpretación por un arpista de nivel medio.

Al ser ésta una asignación de libre temática y estilo, decidí trabajar una serie de “cuadros” instrumentales, una serie de cinco micropiezas relacionadas por la temática de los sueños, lo cual me brindó la oportunidad de explorar diferentes facetas tímbricas y efectistas del instrumento. La pieza también transita la temática del subconsciente, esto, como homenaje a mi amiga Barbara, arpista de hobby y ahora psicóloga de profesión, con quien tuve oportunidad de compartir momentos durante mi estadía en Alemania y, teniendo ella en casa un arpa de pedales, tuve mi primer acercamiento al instrumento.

### **Programa de la pieza:**

1. **Wald der Obertönen:** (bosque de los armónicos). En este cuadro, los *glissandi* representan la conciliación del sueño, abusando un poco de este cliché del instrumento. Quien sueña se encuentra a la vera de un bosque desconocido, camina hacia él, y al entrar, empieza a descubrir pequeñas criaturas luminosas representadas por los armónicos.

Una melodía modal con amplio uso de *glissandi* y armónicos naturales como gesto sardónico, consciente de la tradición continental europea donde los *glissandi* de arpa fueron empleados de manera efectista para expresar la entrada al sueño profundo o gestos mágico-fantásticos. (figs. 1 y 2)

---

<sup>1</sup> Arpista titular de la Orquesta Filarmónica de Bogotá y la Orquesta Filarmónica de Medellín.

I. Wald der Obertönen ♩=78

*8va*

*mf*

(fig.1 uso de *glissandi*)

(♩.=♩)

*mf*

(fig. 2 melodía modal con armónicos naturales)

## 2. Vater Ich will dich toten, Mutter ich will dich... (Padre te quiero matar, madre te quiero...)

Este cuadro es una cita musical de la canción “*The End*” de la agrupación estadounidense “*The Doors*”, al final de la misma, Jim Morrison pronuncia una frase (censurada en la mayoría de la grabaciones) que pone en evidencia un complejo de Edipo desde la perspectiva freudiana, diciendo: “*Father, ¿Yes son?, I want to kill you Mother...I want to...fuck you*” (*The Doors, 1977*)<sup>2</sup> El tema utilizado en este cuadro es el motivo de la introducción de la canción mencionada.

II. Vater ich will dich toten, Mutter ich will dich... ♩=98

*mp*

L.V. L.V.L.V. L.V. L.V. L.V. L.V.

(fig. 3 cita de la canción “*The end*”)

## 3. Vakuum (Vacío) Cuadro en donde se insinúa ese momento de vacío, de “nada”, que a veces se experimenta durante el sueño.

Haciendo uso de sonoridades y efectos explorados en el arpa, es el más corto y pequeño de todos los cuadros y una transición a la temática de la pesadilla.

<sup>2</sup> Morrison, Jim. "The End." Rec. 24 Aug. 1966. The Doors. The Doors. Sunset Sound Recorders, Los Angeles, CA, 1967. CD.

III. Vakuum  $\text{♩} = 74$

1.\* Cluster con la palma, lateralmente.

2.\* Golpe de nudillo sobre tabla.  
3.\* Golpe de la palma sobre la tabla.

(fig. 4 *Vakuum*)

#### 4. **Alptraum** (Pesadilla) Una pesadilla disfrazada de canción de cuna.

La melodía es una nana que no alcanza a desarrollarse y que por las disonancias se torna oscura a modo de una pesadilla, seguida de unos intempestuosos *glissandi* que terminan en el llamado “efecto trueno” del arpa (se golpean las cuerdas graves con la palma abierta de la mano).

IV. Alptraum  $\text{♩} = 74$

1.\* Cluster con la palma, lateralmente.

2.\* Golpe de nudillo sobre tabla.  
3.\* Golpe de la palma sobre la tabla.

(fig. 5 efectos usados en *Alptraum*)

#### 5. **Der Barde** (El Bardo) Personaje que alivia las tensiones y con su música procura un último descanso antes del amanecer a un nuevo día.

Melodía escrita en el modo de **LAB** dórico, inspirada en el folclor mal llamado celta <sup>3</sup>, y hace un homenaje también a los desarrollos y gran tradición arpística de las islas del Reino Unido, en especial Irlanda. El cuadro y la obra terminan con un brillante acorde de **LAB** mayor.

***Técnicas y Efectos usados en la obra:***

- P.D.L.T. (*Près de la table*) - pulsar las cuerdas tan cerca como sea posible de la tabla de resonancia - esto produce un sonido opaco y con poco contenido armónico.
- *Glissandi* sobre cuerdas al aire con las yemas de los dedos y las uñas.
- Armónicos naturales - escritos en el nodo y con un sonido resultante una octava arriba.
- *Xlphn* - sonido de xilófono - se ataca con una sola mano, mientras que la otra apaga las resonancias.
- Trémolo en intervalos de séptima.
- *Glissando* de pedal - rango máximo de medio tono hacia arriba o hacia abajo de una clase de altura (Reb, Re , Re#)
- *Cluster* de palma abierta.
- Golpe de nudillo y palma sobre el cuerpo del instrumento
- *Sons siffles* - se desliza la mano a lo largo de las cuerdas graves (en sentido vertical), de metal. Esto produce un sonido como de silbido.
- Efecto trueno - se golpean las cuerdas graves fuertemente con las palmas de las manos.

***Se comparten a continuación entradas del diario artístico o “bitácora” de proceso de la obra:***

**7.02.14**

En nuestra primera sesión con la arpista me dediqué a buscar información sobre el arpa y escuché algunas piezas en varios estilos musicales.

**14.02.14**

Después de recibir el material de referencia, y las partituras para el análisis, empecé a escoger una serie de efectos de técnica tradicional y extendida que me parecieron “evocadores” como material de trabajo para mi obra.

Éstos fueron:

- Glissandos
- Glissandos de pedal
- Trémolos
- p.d.l.t.
- Sonido xilofónico
- Clusters

**16.02.14**

Buscando más referencias en la web, encontré un canal en youtube llamado (The Pedal Harp)

---

<sup>3</sup> El uso del término músicas celtas, se dio por una necesidad comercial de agrupar músicas de países con antiguos asentamientos de los celtas en Europa y el término no es aceptado por los intérpretes de estas músicas. (Stokes, 2003)

dedicado a ilustrar con vídeos algunas de las técnicas del arpa. De ahí estuve interesado en:

- Efectos silbido
- Sonidos de guitarra
- Efecto trueno
- Ruido metálico de pedal

Ese mismo día recordé a mi amiga Barbara, quién conocí en Alemania y estudiaba arpa como hobby, decidí escribirle para saludar y me contó que estaba estudiando psicología, en ese momento decidí trabajar con la temática de los sueños para componer mi pieza para arpa.

#### 20.02.14

Meditando sobre los sueños empecé a imaginar una serie de cuadros que cubrieran la visión del sueño desde la psicología freudiana, la mística y mi propia visión personal sobre los sueños. Para ésto me senté a improvisar en mi organeta, invirtiendo la polaridad del pedal, transponiendo el instrumento un semitono hacia abajo y con un sonido de supuesta arpa (ésto para tratar de emular la sensación de resonancia del instrumento).

#### 21.02.14

Estuve escuchando diferentes piezas para arpa como el concierto de Ginastera, Las dos Danzas para arpa cromática de Debussy y la Suite para arpa de Britten.

#### 28.02.14

En un viaje en el metro de Medellín, escogí estas primeras temáticas para crear una serie de cuadros en una pieza que decidí llamar (*Reich der Träume - Reino de los Sueños*) El título y los cuadros en alemán puesto que lo hice recordando la conversación que tuve con mi amiga.

Los cuadros iniciales fueron:

- Wald der Obertönen (Bosque de los armónicos) para explorar los armónicos.
- Vater ich will dich toten, Mutter ich will dich... (Padre te quiero matar, madre te quiero) para esbozar el complejo de Edipo desde la perspectiva freudiana, y trabajar el llamado sonido xilofónico del arpa.
- Vakuum (Vacío) Ese espacio de la "nada" en los sueños, para trabajar con cluster y contrastes tímbricos.
- Der Dark Turm (La Torre Oscura) Un homenaje al libro de Stephen King.
- Der Barde (El Bardo) Ya que el arpa era el instrumento predilecto de estas figuras medievales, y trabajar una pieza modal.
- Alptraum (Pesadilla) En busca de explorar glissandos, el efecto trueno, efectos de silbido y ruidos metálicos de pedal.
- 1,2,3: patrones rítmicos de amalgama.

#### 4.03.14

Encontré un libro escrito de Carlos Salzedo donde explicaba la escritura e ideas claras de cómo escribir para arpa. Además decidí reducir los cuadros a 5, ya que el tiempo

máximo de duración de la pieza es de 5 minutos:

1. Wald der Obertönen
2. Vater Ich will dich toten, Mutter ich will dich...
3. Vakuum
4. Alptraum
5. Der Barde

#### 9.03.14

El maestro Hasler hizo correcciones de estilo y grafía que permitieron hacer más clara la lectura al instrumentista.

#### 12.03.14

Realizadas las correcciones pertinentes de la pieza, preparé la partitura para su interpretación, además, decidí escribir unas pocas líneas explicativas para ambientar al intérprete en los cuadros de la pieza.

Después de recibir las notas del primer parcial referente a mi obra, realicé las siguientes correcciones, organizando la pieza para el momento de la primera lectura con la maestra Bibiana:

- Agregar los números a los compases.
- L.V. en diferentes partes de la obra, para reforzar la idea de dejar resonando el arpa
- Corregir la posición de los armónicos de los compases 14 al 17.
- Corregir el espaciado entre algunos fragmentos.
- Reescribir la disposición de las notas y su grafía en los compases 38 al 47
- Agregar un el símbolo que indica parar todas las vibraciones del arpa en los compases: 50,52 y 54.
- Utilizar una grafía diferente para el golpe del nudillo contra la tabla del arpa.
- Explicar la interpretación de la grafía que utilicé en los compases: 57, 59, 61, 63 y 74.

#### 05.05.14

Este fue el primer día en el que se revisaron las obras de arpa con la maestra Bibiana, la experiencia de llevar la música al papel es muy diferente de la experiencia de llevar música del papel al instrumento. La primera relación que generalmente tiene el compositor con el intérprete es la partitura y esto me permitió ver que infinidad de variables juegan en este primer contacto, en el que se puede gestar un *"amor a primera vista"* con la obra, o un malestar y falta de interés, así que todas las partes que integran una partitura deben estar en armonía con lo que se quiere transmitir, y la precisión en el detalle crea una relación de cooperación entre partitura-intérprete, que llevan a que la música entre en comunicación con la idea original del compositor, por esta razón, tenía una serie de objetivos personales que me dispongo a describir a la hora de realizar el ejercicio de la primera lectura.

### ***Conclusiones de aprendizaje:***

1. El trabajo con el intérprete será siempre la mejor fuente de información, conectada con los conocimientos teóricos adquiridos por la lectura o experiencia, de manera que se entiendan las mecánicas y posibilidades de los instrumentos de manera directa y personal. Poder ver y tocar un instrumento crea una conexión que ningún (libro de texto, vídeos, modelados, etc) puede suplir. Por otro lado, el intérprete tiene amplio conocimiento del repertorio histórico y las propuestas de escritura que permiten sortear obstáculos de escritura y de creación.
2. La velocidad a la hora de crear una pieza en un formato definido y con variables delimitadas (en este caso, la pieza no debía durar más de 5 minutos), fue para mí un reto que asumí de manera personal, y analizando la situación desde un punto de vista estratégico y basado en mi teoría personal de cómo se podrían desarrollar los hechos, tuve en cuenta que un instrumentista profesional encargado de interpretar 10 piezas de estudiantes, probablemente iba a prestar mayor interés a las primeras que le fueran enviadas, esto por simple curiosidad, y a medida que el volumen de partituras aumentara, probablemente algunas de esas con errores de instrumentación, irían disminuyendo su interés por las obras. De esta manera decidí producir una obra a la mayor brevedad posible, sin descuidar la calidad de la misma, ya que esto puede ser una constante en la vida profesional de un compositor. Así las cosas, terminé la obra (en su primera versión, susceptible de mejoras), en tres semanas.
3. El arpa es un instrumento conocido por todas las personas, pero su acceso y cantidad de intérpretes en nuestro país, lo convierten en un instrumento exótico, por esta razón, las oportunidades de interacción con un arpista deberían, según mi juicio, ser muy importantes para un estudiante de composición. Por esta razón, a la hora de componer la pieza decidí crear una obra con un contenido multitemático, que me permitiera explorar a través de música programática diferentes técnicas y timbres del instrumento, evitando el peligro de la falta de cohesión entre las partes, ideando para esto un programa basado en los sueños. Me sorprende que en general los compañeros que cuyas obras alcancé a escuchar, se dedicaron poco a explorar los diferentes timbres que puede producir el instrumento, y concentraron sus esfuerzos compositivos en otros parámetros como las posibilidades armónicas y polifónicas del instrumento.
4. En alguna de las sesiones previas a la composición de la obra que tuvimos con la maestra Bibiana, tomé nota cuando ella mencionó que gran parte de los primeros contactos de los arpistas son con las arpas celtas, y debido a mi interés por este tipo de música y la música irlandesa en general, tengo gran conocimiento de las obras de Turlough O'Carolan. Por esta razón, decidí en la última parte de mi pieza crear un homenaje a este compositor, y a su vez, crear un fragmento musical que conectara, a través de recuerdos, al intérprete de mi obra con sus posibles primeros momentos en el arpa.



### Bibliografía y Audiografía:

- Britten, Benjamin. Suite for harp in C major, Op. 83, 1961.
- Debussy, Claude. Danses sacrée et profane, for chromatic harp & string orchestra, L. 103, 1904.
- Freud, Sigmund. *Obras Completas*. Buenos Aires: Amorrortu, 1986.
- Ginastera, Alberto. Concierto para arpa y orquesta Op. 25, 1965.
- Salzedo, Carlos. *Modern Study of the Harp*. New York: Schirmer, 1921.
- Stokes, Martin. *Celtic Modern : Music at the Global Fringe*. Lanham, Md: Scarecrow Press, 2003.
- The Pedal Harp. *The Pedal Harp - Guitarric Sounds*. Accessed April 23, 2017.  
<https://www.youtube.com/watch?v=1ra-ifnEGPo>.
- ———. *The Pedal Harp - Harmonics*. Accessed April 23, 2017.  
<https://www.youtube.com/watch?v=cL5MvrOdrTo>.
- ———. *The Pedal Harp - Muffling*. Accessed April 23, 2017.  
[https://www.youtube.com/watch?v=5th4XGnP1\\_A](https://www.youtube.com/watch?v=5th4XGnP1_A).
- ———. *The Pedal Harp - Pedal Buzz*. Accessed April 23, 2017.  
<https://www.youtube.com/watch?v=KHG-qdxJCrU>.
- ———. *The Pedal Harp - Pedal Notes*. Accessed April 23, 2017.  
[https://www.youtube.com/watch?v=VJM6hS\\_ZPzU](https://www.youtube.com/watch?v=VJM6hS_ZPzU).
- ———. *The Pedal Harp - Percussive Sounds*. Accessed April 23, 2017.  
<https://www.youtube.com/watch?v=k7vqLg1bZl0>.
- ———. *The Pedal Harp - Pitch Bending*. Accessed April 23, 2017.  
<https://www.youtube.com/watch?v=CMhOz2UPU4U>.
- ———. *The Pedal Harp - Thunder Effect*. Accessed April 23, 2017.  
[https://www.youtube.com/watch?v=Uc\\_KobKbgzQ](https://www.youtube.com/watch?v=Uc_KobKbgzQ).
- ———. *The Pedal Harp - Tympanic*. Accessed April 23, 2017.  
<https://www.youtube.com/watch?v=T1UT78yhfUo>.
- ———. *The Pedal Harp - Vibrato*. Accessed April 23, 2017.  
<https://www.youtube.com/watch?v=g6jRP9twBS0>.
- ———. *The Pedal Harp - Whistle Effect*. Accessed April 23, 2017.  
<https://www.youtube.com/watch?v=5oHUEBhDWdc>.
- ———. *The Pedal Harp - Xylophonic Sounds*. Accessed April 23, 2017.  
<https://www.youtube.com/watch?v=c3VNftjnsr0>.

SCORDATURA: afinar RE1 a REb1  
los ARMÓNICOS están escritos en el punto  
de ataque (nodo), estos sonarán 8va arriba.

# Reich der Träume

(5 Bilder für Solo Harfe)

34

David Gaviria Piedrahita

## I. Wald der Obertönen ♩ = 78

8va-----

mf p

6

mf mp p pp

p.d.l.t. L.V. ord. p.d.l.t. L.V. ord.

10

mf mp p pp

p.d.l.t. L.V. ord. p.d.l.t. L.V. ord.

14 (♩ = ♩)

mf

18

22

26

30 *mf cresc poco a poco*

34

II. Vater ich will dich toten, Mutter ich will dich... ♩=98

38 *mp*

43

III. Vakuum ♩=74

48

1.\* Cluster con la palma, lateralmente.

2.\* Golpe de nudillo sobre tabla.  
3.\* Golpe de la palma sobre la tabla.

## III. Vakuum =74

57

*p* *sempre cresc.*

4.\*

sons sifflés p.d.l.t.

4.\*

sons sifflés

4.\*

sons sifflés

4.\*

sons sifflés

4.\*

G# - Fb - E - D#

65

*f*

*gliss. p.d.l.t. y con la uña*

1.\* 1.\* 1.\* 1.\*

*p*

ord. b

8va

69

*f*

*f* *subito*

*fff*

5.\*

8vb

8vb

6.\*

## IV. Der Barde =74

75

*mp*

3

81

*mf*

1. 3 2.

1.\* Cluster con la palma, lateralmente.

4.\* Con la palma (M.I.) y abarcando todas las cuerdas entorchadas, deslizar horizontalmente con la mayor rapidez posible.

5.\* Con el pedal a medio camino para producir un sonido sibilante y metálico.

6.\* Glissando violento con (dedo 2) desde el inicio hasta el final de las cuerdas metálicas, dejando que éstas choquen entre sí sin apagarlas.

88 *p* *8va*-----

95 *mp* *mf*

103 1. 2. *mf dim.*

## **RORSCHACH (10 cuadros clínicos para trío)**

**Año de composición:** 2015 Semestre 2 (materia: composición)

**Asesor:** Bernardo Cardona

**Designación en el portafolio:** Obra para pequeña agrupación de cámara.

**Instrumentación:** Clarinete, violonchelo (o viola) y piano.

**Duración aproximada:** 30 minutos

**Registro DNDA:** 5-559-368

La obra escrita originalmente para clarinete, violonchelo y piano, y posteriormente adaptada para la viola, es resultado del trabajo de composición del primer semestre del año 2015, y fue estrenada el mismo año en el CCFA de la Universidad de Antioquia por el trío “Álamo Ensemble” y posteriormente interpretada en el XII° Encuentro de música contemporánea - musicahora (La Serena, Chile). La obra es una interpretación sonora del conocido test de Rorschach. El test y una primera descripción del mismo, lo conocí a través de revistas de divulgación médica, que le entregan a mi padre y por pura curiosidad leía. Esto se dio en mi adolescencia, y causaron tanta impresión en mí las imágenes que decidí componer inspirado en ellas.

El test de Rorschach es una técnica y método proyectivo de psicodiagnóstico creado por Hermann Rorschach (1884-1922). Se publicó por primera vez en 1921 y alcanzó una amplia difusión no sólo entre la comunidad psicoanalítica sino en la comunidad en general.

El test se utiliza principalmente para evaluar la personalidad. Consiste en una serie de 10 láminas que presentan manchas de tinta, las cuales se caracterizan por su ambigüedad y falta de estructuración. Las imágenes tienen una simetría bilateral, que proviene de la forma en que originalmente se construyeron: doblando una hoja de papel por la mitad, con una mancha de tinta en medio. Al volver a desplegarlas, H. Rorschach fue encontrando preceptos muy sugerentes que daban lugar, por su carácter no figurativo, a múltiples respuestas. El psicólogo pide al sujeto que diga qué podrían ser las imágenes que ve en las manchas, como cuando uno identifica cosas en las nubes o en las brasas. A partir de sus respuestas, el especialista puede establecer o contrastar hipótesis acerca del funcionamiento psíquico de la persona examinada.

Los parámetros a la hora de evaluar el test son:

1. **Tiempo de latencia:** Tiempo en que se demora el paciente en definir una mancha.
2. **Posición:** La posición en la que se evalúa la imagen, a 90° o 180°
3. **Localización:** Si se definen detalles, la imagen general, los espacios en blanco...
4. **Forma:** Si la imagen tiene una forma muy figurativa o simplemente vaga.
5. **Movimiento:** Si la figura incita al movimiento.
6. **Color:** Si las ilustraciones son en escala de grises o colores.
7. **Categoría:** Si la imagen es definida como humano, animal, objeto.

Los diez cuadros que componen el ciclo de Rorschach se basan en las características, imágenes y elementos que componen el test. Para mí, la música resultante es su forma personal y subjetiva de resolver el test. Todas las 10 piezas recurren al recurso técnico del cancrizante desde varias perspectivas y usando este como elemento unificador de los 10 cuadros.

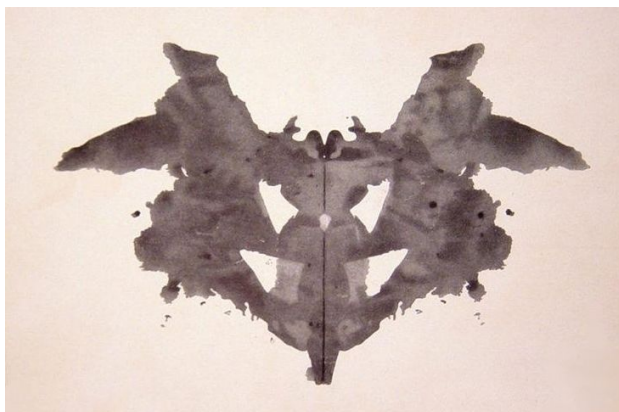
Los 7 parámetros expuestos anteriormente se convierten en puntos de partida para definir las características de cada cuadro, llevando el foco de atención hacia uno u otro dependiendo de las peculiaridades de cada cuadro.

A lo largo de cada ilustración he decidido utilizar como elemento conceptual la retrogradación, de manera que la música refleje la forma simétrica en que las imágenes fueron concebidas<sup>1</sup> este elemento conceptual y estructural se mantiene a lo largo de los 10 cuadros de la pieza, en las cuales tuve la oportunidad de utilizar diferentes técnicas y estilos para el cometido de describir musicalmente cada uno de los cuadros.

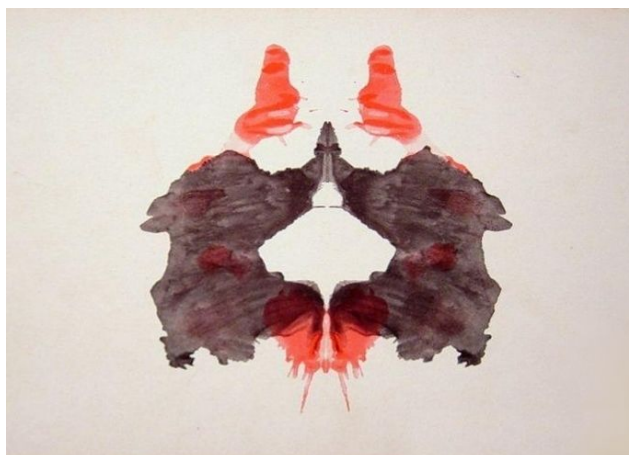
Al ser 10 cuadros con características compositivas totalmente diferentes, trataré entonces de ser somero en las explicaciones de cada uno y resaltar sólo los que considero los datos más relevantes o menos obvios en algunas.

---

<sup>1</sup> Se dibujaban manchans de tinta en un papel que luego se plegaba e imprimía una copia en espejo de la cara previamente intervenida.

**Cuadro #1:**

Este cuadro, que en principio inspiró la composición de toda la serie, representaba para mí, por alguna extraña razón, a Beethoven con las manos prestas a dar la entrada de su quinta sinfonía, por esta razón y de manera no literal, decidí concentrarme en trabajar con intervalos de tercera durante este cuadro, para los motivos, y con gran contenido de arpeggios, en el compás 18 empieza la retrogradación literal del cuadro tal y como lo comenté en los primeros párrafos. Respecto a las dobles cuerdas de la viola donde las voces se cruzan de manera no estética desde el punto de vista de diagramación, se buscó la mejor forma de dar a entender la simultaneidad de los ataques, ya que los dos intérpretes que abordaron la obra expresaron siempre la duda sobre la interpretación de los pasajes, porque antes estaban escritas los llamados saltillos desplazados hacia la derecha para mejorar su entendimiento visual, razón por la cual decidí dejarlos tal y como aparecen ahora.

**Cuadro #2:**



En este cuadro, veía conflicto, extremidades que chocaban, sangre, por esta razón decidí escribirlo como una danza rústica y agresiva, con elementos rítmicos de 2 contra 3 y un agresivo pizzicato Bartók. Los ritmos y alturas, y su modo escritura fueron pensado para ser totalmente retrogradables. (fig. 1)

Danza Agresiva (♩ = 108)

(compases 1 y 2) (compases 51 y 52)

(fig. 1) Inicio y final del cuadro #2

### Cuadro #3:



En este cuadro veía dos personajes afrodescendientes al son de una música cadenciosa y a la vez melancólica, por esta razón utilizo una versión invertible de la denominadas claves 3-2 y 2-3 y el poderoso impulso del “*basso di lamento*” con una sección central con solo de clarinete. En la pieza se pueden encontrar multifónicos del clarinete, un *glissando* de armónicos de la viola, y siendo una obra que invita siempre al ritmo, uso la escritura proporcional como herramienta de contraste en la sección central (numeral 6) (fig. 2)

6 *senza tempo*  
Viola

B♭ Cl. *molto sul ponticello*

Vc.

Pno. Viola

(fig. 2) Sección central, donde sólo toca la viola, con notas de guía para las otras voces.

#### Cuadro #4:



En este cuadro quise expresar la sensación de gravedad y pesadez de la imagen, que me remite a un ente oscuro y misterioso. El piano marca un ostinato de carácter descendente en los registros grave y agudo, que junto a las melodías lentas en *sotto voce* del registro grave del clarinete y el *sul tasto* del violonchelo (o viola), buscan reflejar las sensaciones expresadas al inicio de este párrafo.

#### Cuadro #5:

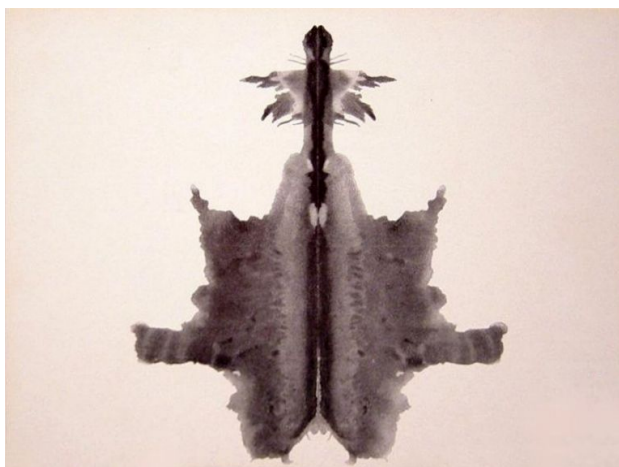


En este cuadro tuve la intención de dibujar pequeños bichos voladores, razón por la cual decidí trabajar con series dodecafónicas (de manera no estricta) y siendo el cancrizante el elemento unificador de las piezas, uso entonces el **R** (reversible) de las series iniciales. La serie que uso (fig. 3) tiene como intervalo característico el semitono.

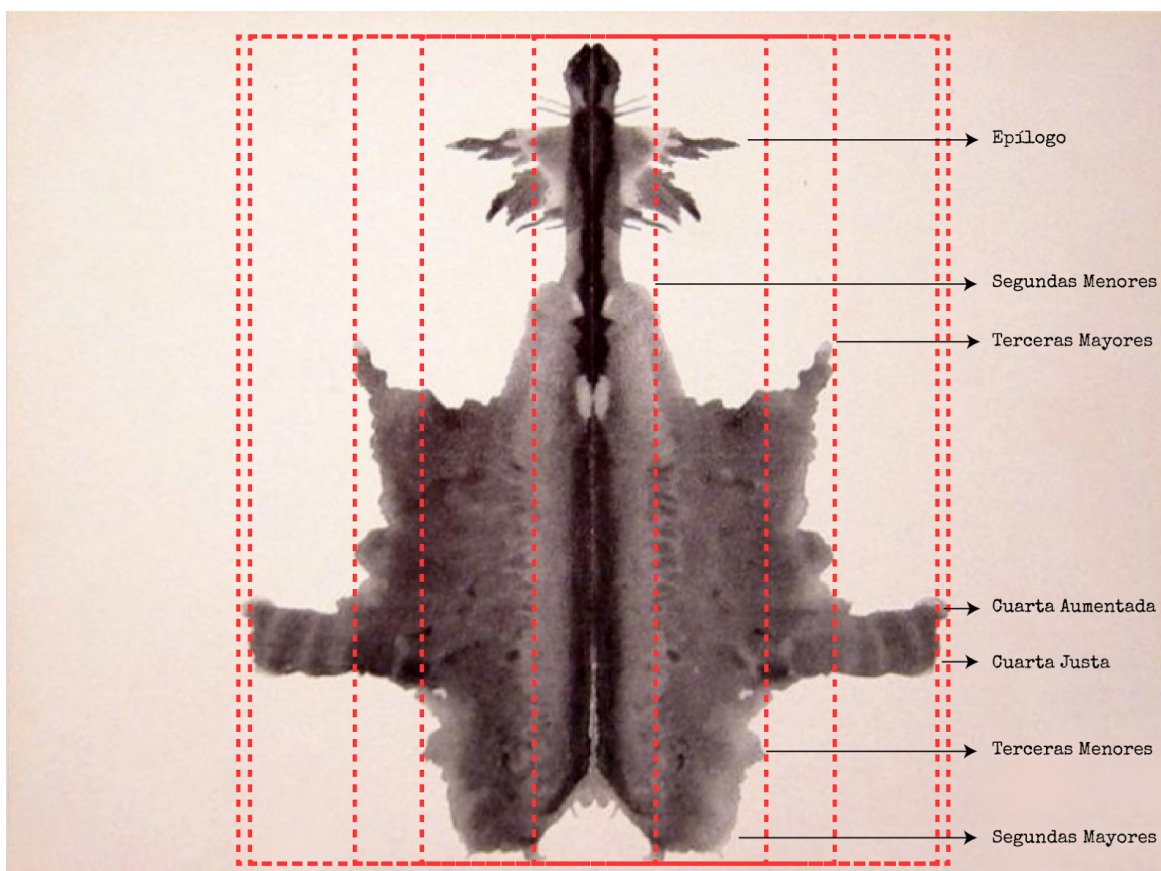


(fig. 3) Serie Original 0

### Cuadro #6:



Este cuadro escrito en notación mensural no métrica, lo veía como una piel animal extendida en el piso. El rasgo más interesante para mí fue el de las “extremidades”, razón por la cual decidí mirarlas como distancias interválicas (escogidas a partir de la segunda menor hasta las 4 aumentada) para crear motivos a partir del intervalo medido y siendo escritos luego como motivos en la partitura empezando desde la parte inferior hacia la superior como se muestra en la (fig. 4). El piano tiene un mismo patrón de acompañamiento donde sube y baja con el intervalo de cada sección (fig. 5)



(fig. 4) Elección de los intervalos de acuerdo a la distancia, la última sección epílogo, combina en un *accelerando* todos los intervalos trabajados.

Tempo Elástico ( $\text{♩} = 72-78$ )

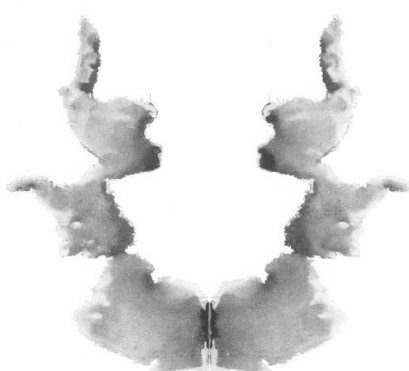
Clarinet in B $\flat$

Viola

Piano

(fig. 5) En el ejemplo cc.1, el intervalo es la segunda mayor. El piano asciende y desciende en una escala de tonos enteros y las otras voces cantan motivos diseñados a partir de este intervalo.

## Cuadro #7:



En este cuadro creo una sensación del vacío que se encuentra en la parte central de la imagen a partir de una visible aumentación de la cantidad de pulsos en cada compás, donde además el clarinete que lleva el canto, es seguido canónicamente por el chelo pero con una aumentación rítmica progresiva y paralela a las indicaciones de compás, acompañados siempre con acordes cuartales que se mueven por segundas mayores descendentes en la primera parte de la obra, hasta llegar a un **LA2** (tomando la nota más grave como referencia) y posteriormente subir hasta un **LA3** en el piano, para luego diluirse en arpeggios con una indicación de *morendo*. Las construcciones melódica son pentatónicas, empiezan en **DO** (DO, RE, MI, SOL, LA) mutando de la misma manera que se explica con el movimiento del piano.

Vacuo (♩-65)

Clarinet in B $\flat$

Cello

Piano

(fig. 5) primeros compases del cuadro 7

**Cuadro #8:**

Este cuadro se inspira en el único chiste que mi novia conoce:

“ — Me persigue una jirafa, una cebra y un tigre. — ¿Dónde estoy?

— En un carrusel.”

Siendo esta mancha, la primera en usar más de dos tintas (como en los cuadros 2 y 3), decidí explotar los colores con los instrumentos. En esta obra me imagino observando un carrusel desde la distancia, y la música es intermitente debido a las rondas que realiza. Por esta razón los silencios se convierten en el medio en que los intérpretes reconstruyen la melodía de carácter que se ve interrumpida con pausas no predecibles.

## Cuadro #9:



El penúltimo cuadro, tiene para mí una sugestiva forma que remite al útero femenino, a la reproducción, al inicio de la vida. Por esta razón, decido usar un arpeggio que se mantiene a lo largo de todo el cuadro y la nota LA como base, y melodías inspiradas en la obra *Spiegel im Spiegel* de Arvo Pärt que se colorean con *pizzicatti* y armónicos del chelo (viola).

Vibrante (♩ = 70)

Clarinet in B $\flat$

Cello

Piano

dolce

*p*

**Cuadro #10:**

En este cuadro, la partitura es textual, donde se crean motivos para cada una de las que considero son las formas, la dirección, el color, etc. Las formas del cuadrante derecho como se puede observar tiene su reflexión en el lado izquierdo, los espejos entonces plasmados musicalmente son el motivo propuesto para la forma específica con el cancrizante. En esta pieza los miembros del trío escogen el orden y sucesión de motivos, de manera que la pieza no tiene una estructura formal fija y varía de acuerdo a las elecciones de los intérpretes.

**Conclusiones de aprendizaje:**

- El gran aprendizaje de esta obra definitivamente fue que las obras toman una dirección que a veces no es la esperada o planeada originalmente por el compositor. Ésta fue en principio pensada para piano solista, y las imágenes me fueron sugiriendo otros timbres para abordar, razón por la cual escogí piano, chelo y clarinete, y aún así, las oportunidades de interpretación por un ensamble ya establecido, me llevaron a crear una versión para viola reemplazando al chelo.
- La estructura macroformal es marcada por la técnica del espejo, razón por la cual tuve que pensar mucho en las alternativas que permitieran que las obras no fueran predecibles.
- El score textual y gráfico del cuadro 10 me permitió explorar de una manera muy personal con la aleatoriedad y así los cuadros puedan interpretarse separados, pude crear una especie de epilogo que recogía la esencia de toda la obra en este último momento musical.



**Bibliografía:**

- Exner, John. *Principios de Interpretación Del Rorschach : Manual Para El Sistema Comprehensivo*. Madrid, España: Editorial Psimática, n.d.
- Musicahora, MAFB PROD. "MUSICAHORA." MUSICAHORA. Accessed September 22, 2017. <https://www.musicahora.cl>.
- Rorschach, Hermann. *First Card*. 1921. 736 × 482.
- Rorschach, Hermann. *Second Card*. 1921. 736 × 482.
- Rorschach, Hermann. *Third Card*. 1921. 736 × 482.
- Rorschach, Hermann. *Fourth Card*. 1921. 736 × 482.
- Rorschach, Hermann. *Fifth Card*. 1921. 736 × 482.
- Rorschach, Hermann. *Sixth Card*. 1921. 736 × 482.
- Rorschach, Hermann. *Seventh Card*. 1921. 736 × 482.
- Rorschach, Hermann. *Eight Card*. 1921. 736 × 482.
- Rorschach, Hermann. *Ninth Card*. 1921. 736 × 482.
- Rorschach, Hermann. *Tenth Card*. 1921. 736 × 482.

# Rorschach #1

10 Cuadros clínicos para Trío

David Gaviria Piedrahita

Adagietto (♩=70)

poco accel.

Clarinet in B $\flat$

mf *f*

Cello

mp *p*

Piano

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

8vb-----' 8vb-----'

B $\flat$  Cl.

a tempo

Vc.

*p* *mp*

Pno.

*p* *mp* *f dim.*

8vb-----'

10

B♭ Cl. *mp* *mp*

Vc. *f* *p* *mf* *f*

Pno. *mp* *f*

(8<sup>vb</sup>) 8<sup>vb</sup>

14

B♭ Cl. *p* *mf* *p*

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

Pno. *mp* *p* *mf*

19

B♭ Cl. *p* *p*

Vc. *p* *p* *f*

Pno. *p* *mp* *f dim.*

8<sup>vb</sup>

24

B $\flat$  CL. *p*

Vc. *p*

Pno. *p* *f*

(8<sup>vb</sup>)

28

B $\flat$  CL.

Vc. *p* *f* *p*

Pno. *p* *p* *f* *p*

poco accel.

32

B $\flat$  CL. *f* *p* *f* *p*

Vc. *f* *pp*

Pno. *f* *pp* *mp* *pp*

a tempo

(8<sup>vb</sup>)

Danza Agresiva (♩ = 108)

Clarinet in B $\flat$

Cello

Piano

B $\flat$  Cl.

Vc.

Pno.

9

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

Vc. *pizz.*

Pno. *mf*

13

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

Vc. *f* *mf*

Pno. *mp* *pp* *f*

17

B $\flat$  Cl. *f* *mp* *f* *p*

Vc. *f* *mf*

Pno. *mp* *pp* *f*

21

B $\flat$  Cl. *f* *mp* *f*

Vc. *f* arco

Pno. *mp* *pp* *f*

25

B $\flat$  Cl.

Vc.

Pno.

29

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

Vc. *f* *mf* pizz.  $\circ$

Pno. *pp*

33

B $\flat$  CL. *f* *mp* *f* *p*

Vc. *f* *mf*

Pno. *mp* *pp*

37

B $\flat$  CL. *f* *mp* *f* *p*

Vc. *f* *mf*

Pno. *mp* *f*

41

B $\flat$  CL. *f* *mp*

Vc. *arco* *mf*

Pno. *mp* *f*



45

B♭ Cl. *f* *p*

Vc.

Pno. *mf*

49

B♭ Cl.

Vc. *f*

Pno. *f* *mf* *f*

## 10 Cuadros clínicos para Trío

David Gaviria Piedrahita

Son y Melancolía  $\text{♩} = 96$

1

Clarinet in B $\flat$

*mf*

Cello

*mp*

Piano

*mf*

2

B $\flat$  CL.

Vc.



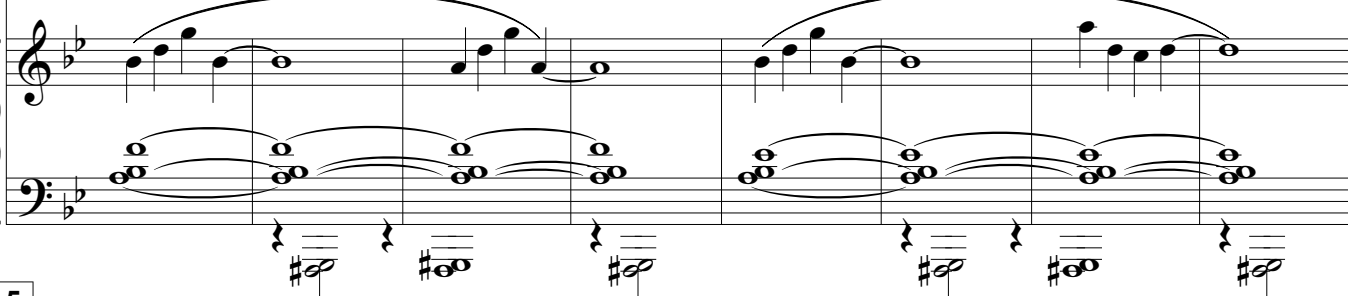
Pno.

3

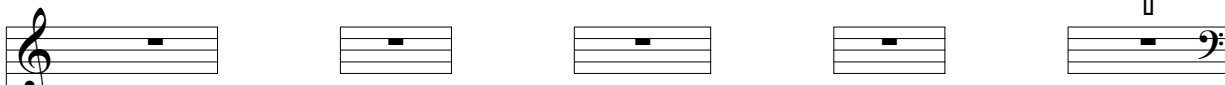
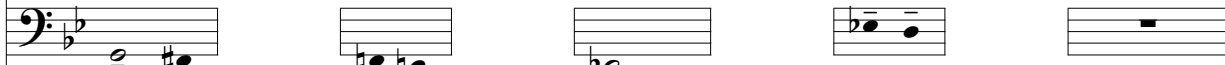
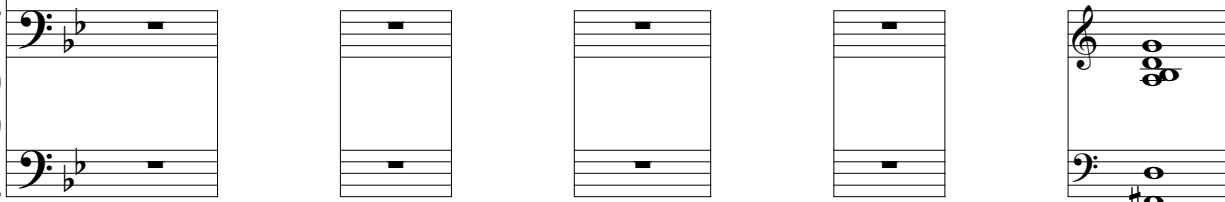
4

sotto voce

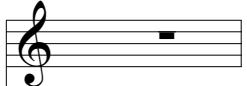
*pp*


B $\flat$  Cl.   
Vc.   
Pno. 

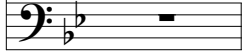
**5**   
B $\flat$  Cl. *mf* *mp* *molto rit.*  
Vc.   
Pno. 

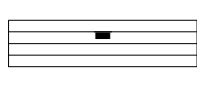
**6** *senza tempo*  
B $\flat$  Cl.   
Vc. *molto sul ponticello*   
Pno. 

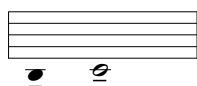
7

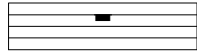
B $\flat$  Cl. 

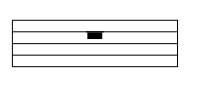
Vc. 


Pno. 

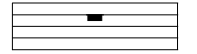


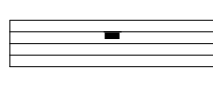





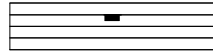




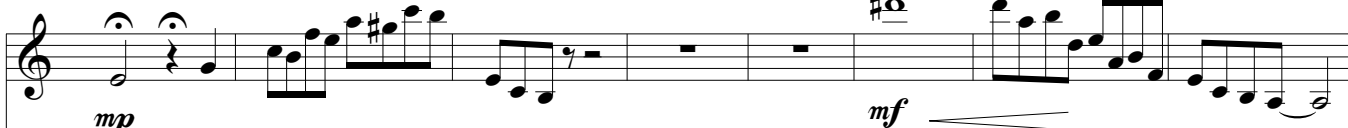


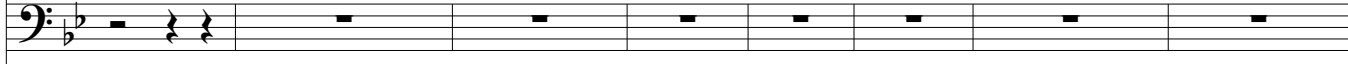


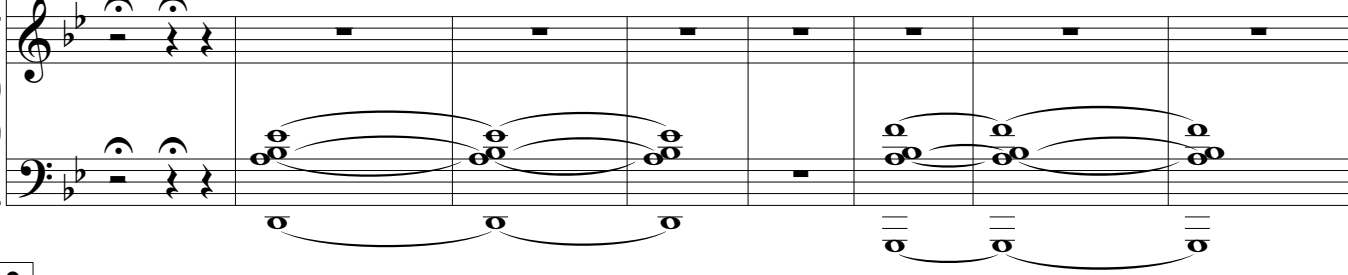




8

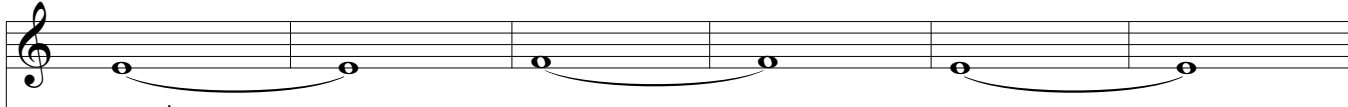
B $\flat$  Cl. 


Vc. 


Pno. 

*mp* *mf*

9

B $\flat$  Cl. 

Vc. 

Pno. 

*sotto voce* *pizz.* *pp*

B $\flat$  Cl.

Vc.

Pno.

10

B $\flat$  Cl.

Vc.

Pno.

11

B $\flat$  Cl.

Vc.

Pno.

Fingering diagram:

Musical score for three instruments: Bb Cl., Vc., and Pno. The score is in 2/4 time and features a key signature of two flats (Bb and Eb). The Bb Cl. part is marked *mf* *arco*. The Vc. part is marked *mp* and includes a *tr* (trill) marking above a note in the second measure. The Pno. part is marked *mf* and includes a *tr* marking above a note in the second measure. The score consists of six measures. The Bb Cl. part is mostly silent, with a few notes in the final two measures. The Vc. part plays a sustained chord in the first measure, followed by a trill in the second measure, and then a sustained chord in the third measure. The Pno. part plays a rhythmic pattern of eighth notes in the first two measures, followed by a trill in the second measure, and then a sustained chord in the third measure. The score ends with a double bar line.

10 Cuadros clínicos para Trío

David Gaviria Piedrahita

Apesadumbrado (♩=63)

sotto voce

Clarinet in B $\flat$

Cello

Piano

Con pedal.

B $\flat$  Cl.

Vc.

Pno.

6

12

B $\flat$  Cl. *vib.* *mf*

Vc. *arco* *p*

Pno.

17

B $\flat$  Cl. *vib.*

Vc.

Pno.



22

B $\flat$  Cl.

Vc.

Pno.

*mf*

3

pizz.

*pp*

*pp*

28

B $\flat$  Cl.

Vc.

Pno.

arco

*p*

\* Cabeza regual - cuerda  
Cabeza diamante - nodo  
Entre paréntesis - nota resultante

# Rorschach #5

10 Cuadros Clínicos para trío

Volátil (♩.=60)

David Gaviria Piedrahita

Clarinet in B $\flat$

Cello

Piano

*pp* *mf* *mf*

B $\flat$  Cl.

Vc.

Pno.

*mf* *mf* *p*

B $\flat$  Cl.

Vc.

Pno.

*p* *mf* *p* *mf* *mf* *p*

10

B $\flat$  Cl.

Vc.

Pno.

*mf*

*mp*

*p*

(♩=♩)

13

B $\flat$  Cl.

Vc.

Pno.

*p*

legatissimo

*pp* cresc.

17

B $\flat$  Cl.

Vc.

Pno.

con brio

*f*

21  
B♭ Cl. *pp*

21  
Vc.

Pno.

25  
B♭ Cl.

25  
Vc. *pp cresc.*

25  
Pno. *pp cresc.*

29  
B♭ Cl.

29  
Vc.

29  
Pno.

33

B $\flat$  Cl.

Vc.

Pno.

(♩=♩)

38

B $\flat$  Cl.

Vc.

Pno.

41

B $\flat$  Cl.

Vc.

Pno.

44

B♭ Cl.

*mf* *p* *mf* *p* *mf*

Vc.

Pno.

*mf* *mf* *p* *mf*

48

B♭ Cl.

*f*

Vc.

Pno.

*p* *pp*

Tempo Elástico (♩=72-78)

Clarinet in B $\flat$

Cello

Piano

*p* *mf*

*mp*

*p cresc.* *mf dim.* *p*

B $\flat$  Cl.

Vc.

Pno.

*p* *misterioso*

*p cresc.* *mf dim.* *p*

8<sup>va</sup>

8<sup>vb</sup>

3

B♭ Cl. *mp*

Vc. *mf* pizz.

Pno. *p cresc.* *mf dim.* *p*

4

B♭ Cl. *p cresc.*

Vc. *p cresc.* pizz. *sva*

Pno. *p cresc.* *mf dim.* *p* *svb*



5

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

Vc. arco *p cresc.*

Pno. *p cresc.* *mf dim.* *p*

8<sup>va</sup>

8<sup>vb</sup>

Detailed description: This system covers measures 5 and 6. The B $\flat$  Clarinet and Violin parts are simple, each playing a single note that grows in volume from *p* to *cresc.*. The Piano part is more intricate. The right hand starts with a *p* note, then a series of ascending eighth notes, followed by a *mf dim.* section with descending eighth notes, and ends with a *p* note. The left hand has a similar pattern but with a *mf dim.* section. Octave markings *8va* and *8vb* are indicated with dashed lines.

6

B $\flat$  Cl. *mf* al niente

Vc. *f*

Pno.

Detailed description: This system covers measures 6 and 7. The B $\flat$  Clarinet part has a *mf* dynamic and a decrescendo leading to *al niente*. The Violin part starts with a *f* dynamic and a decrescendo. The Piano part continues with a complex texture of eighth notes in both hands.

7

B♭ Cl. *mf dim.*

Vc. *f*

Pno. *mf dim.* *p*

8

B♭ Cl. *pp*

Vc. *pp*

Pno. *p cresc.* *mf dim.* *p*

*8va*

*8vb*

Vacuo (♩=68)

Clarinet in B $\flat$

Cello

Piano

mf

mf

mp

B $\flat$  Cl.

Vc.

Pno.

mp

B $\flat$  Cl.

Vc.

Pno.

mp

mp

16

B♭ Cl.

Vc.

Pno.

*mp*

20

B♭ Cl.

Vc.

Pno.

26

Pno.

*morendo*

30

Pno.

# Rorschach #8

10 Cuadros clínicos para Trío

David Gaviria Piedrahita

Nota: continuar con la dinámica propuesta por el instrumento que presente el tema.

Como en la Feria (♩ = 150)

Clarinet in B $\flat$

Cello

Piano

*cantabile*  
*mf*

*pizz.*  
*mp*

*dolce*  
*mf*

B $\flat$  Cl.

Vc.

Pno.

*arco*

12

B♭ Cl.

Vc.

Pno.

18

B♭ Cl.

Vc. *pizz.*

Pno.

23

B♭ Cl.

Vc. *pizz.* *pizz. ben vibrato*

Pno.

29

B $\flat$  Cl.

Vc.

Pno.

arco

Detailed description: This system covers measures 29 to 34. The B $\flat$  Clarinet part starts with a whole rest in 7/4, then a whole note in 4/4, and continues in 3/4 and 4/4. The Violoncello part has a whole note in 7/4, a whole note in 4/4, and then a half note in 3/4 followed by a quarter note in 4/4. The Piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with a 'arco' marking above the first measure of the 4/4 section.

35

B $\flat$  Cl.

Vc.

Pno.

pizz.

Detailed description: This system covers measures 35 to 40. The B $\flat$  Clarinet part has a whole note in 7/4, a whole note in 4/4, and then a half note in 5/4 followed by a quarter note in 4/4. The Violoncello part has a whole note in 7/4, a half note in 4/4, and then a quarter note in 5/4 followed by eighth notes in 4/4. The Piano part has a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with a 'pizz.' marking above the first measure of the 4/4 section.

41

B $\flat$  Cl.

Vc.

Pno.

arco

Detailed description: This system covers measures 41 to 46. The B $\flat$  Clarinet part has a whole note in 7/4, a whole note in 4/4, and then a half note in 5/4 followed by a quarter note in 4/4. The Violoncello part has a quarter note in 7/4, a quarter note in 4/4, and then a half note in 5/4 followed by a quarter note in 4/4. The Piano part has a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with an 'arco' marking above the first measure of the 4/4 section.

46

B♭ Cl.

Vc.

Pno.

51

B♭ Cl.

Vc. *pizz. ben vibrato*

Pno.

57

B♭ Cl.

Vc.

Pno.



62

B♭ Cl.

Vc.

Pno.

arco

68

B♭ Cl.

Vc.

Pno.

rit.

75

B♭ Cl.

Vc.

Pno.

pizz.

pp

10 Cuadros clínicos para Trío

David Gaviria Piedrahita

Vibrante (♩=70)

Clarinet in B $\flat$

Cello

Piano

5

Vc.

Pno.

9

B $\flat$  Cl.

Vc.

Pno.

*dolce*  
*p*

*mp*

*mp*

*mf*

*pizz.*

*arco*

B $\flat$  Cl. *mf*

Vc. *mf*  
*p*

Pno.

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

Vc. *pizz.*  
*p*

Pno. *p*

B $\flat$  Cl.

Vc. *arco*  
*pp*

Pno.

24

B $\flat$  Cl.

Vc.

Pno.

morendo

Detailed description: This system covers measures 24, 25, and 26. The B $\flat$  Clarinet and Violoncello staves are marked with a small horizontal bar, indicating they are silent. The Piano part consists of two staves. The right hand plays a continuous eighth-note pattern with a melodic contour that rises and then falls. The left hand plays a simple bass line with a few notes. A 'morendo' instruction is written above the piano part in the second measure, with a hairpin symbol indicating a gradual decrease in volume.

27

B $\flat$  Cl.

Vc.

Pno.

Detailed description: This system covers measures 27, 28, and 29. The B $\flat$  Clarinet and Violoncello staves are marked with a small horizontal bar, indicating they are silent. The Piano part continues with the same rhythmic pattern as in the previous system. The right hand continues with the eighth-note pattern, and the left hand continues with the bass line. The system ends with a double bar line.

## Bifurcus

*Año de composición:* Semestre 2014-2 (asignatura “práctica específica”)

*Asesor:* Johann Hasler

*Designación en el portafolio:* obra para agrupación de cámara mediana

*Instrumentación:* coro de 8 trombones

*Duración aproximada:* 3 minutos

**Registro DNDA:** 5-558-405

Esta obra fue el resultado del trabajo práctica específica IV a cargo del profesor Johann Hasler, donde se trabajó durante el semestre la temática de acordes por tercetas de más de 4 sonidos. La asignación final fue la escritura de una obra para coro de trombones, ya que se realizó una alianza con el área de trombón en la Universidad, de modo que en la materia práctica específica de trombón se pudieran revisar los avances y el resultado final de la obra, motivo por el cual se dedicó parte de las clases en un estudio más intensivo del trombón, sus posibilidades y la oportunidad de cotejar la información incluida en libros como el tratado de orquestación de Samuel Adler con las nuevas prácticas y desarrollos que ha vivido este instrumento.

Respecto al formato, los instrumentos se agruparán en dos coros de mínimo 4 trombones cada uno, distribuidos en medialuna, escritos desde la perspectiva del público de izquierda a derecha así:

### Coro 1

- Tbn. 1
- Tbn. 2
- Tbn. 3
- Tbn. Bj. 1 (en caso de no contar con trombón bajo, puede reemplazarse por un trombón tenor).

### Coro 2

- Tbn. 4
- Tbn. 5
- Tbn. 6
- Tbn. Bj. 2 (en caso de no contar con trombón bajo, puede reemplazarse por uno tenor, si sólo se cuenta con un trombón bajo se asignará a esta voz).

*Bifurcus*: palabra proveniente del latín que expresa la acción de algo al dividirse en dos ramales, brazos o puntas.<sup>1</sup>

La obra entera gira entorno al eje temático de la separación, tomando provecho de la asignación que pedía trabajar con acordes de gran cantidad de sonidos, los cuales en un grupo instrumental con una extensión en alturas amplia pero limitada podría convertirse en una dificultad, razón por la cual dividí el ensamble en dos coros enfrentados, presentando temas como argumentos y sus respuestas como contra-argumentos. Este fue mi recurso para llevar el discurso musical al nivel de una especie de batalla campal sonora, entre estos instrumentos que por sus cualidades tímbricas y potencia sonora constantemente he asociado con escenarios marciales. La sensación general entonces, es la de una pugna entre los dos coros (antifonales, no por su distribución ya que ésta es en medialuna, sino por su intención compositiva) ya que ambos coros exponen temas y luchan por el dominio y la supremacía sonora. Al final de la obra, momento en el cual decido utilizar las formaciones más densas de acordes, los grupos se suman rítmicamente para dar término a la obra en una textura homofónica.

Para reforzar la idea de dos grupos instrumentales, decido trabajar durante la mayor parte de la obra con texturas homorrítmicas en cada coro de trombones. El gesto inicial nos da ya cuenta de esto, entre los compases 1 y 5, por poner un ejemplo (fig. 1), los dos coros exponen un tema que es complementario pero antagónico.

---

<sup>1</sup> Según la definición de (Bennet, 2012)

**Andantino**

The musical score consists of two systems of staves. The first system includes Tbn. 1, Tbn. 2, Tbn. 3, and B. Tbn. 1. The second system includes Tbn. 4, Tbn. 5, Tbn. 6, and B. Tbn. 2. The music is in 5/4 time, with a 4/4 section in the middle. Dynamics range from *f* to *mf*. The tempo is *Andantino*.

*fig. 1 cc. 1 al 5*

En los compases 7 a 9 (fig. 2) recurro a superponer el motivo expuesto por el coro 1 en los primeros compases con variación rítmica e interválica, llegando a la primera pugna (todavía no de gran densidad) entre ambos bandos corales, pero disuelta rápidamente al llegar ambos coros a un acorde común, para finalmente retomar el tema inicial con nuevo ahínco.

The image displays a musical score for seven trombone parts, labeled Tbn. 1 through Tbn. 6, and B. Tbn. 1 and B. Tbn. 2. The score is written in bass clef and 4/4 time, with a key signature of two flats. A rehearsal mark '7' is placed above the first measure of each staff. The music begins in 3/4 time and changes to 4/4 time at measure 7. Dynamics include *f* (forte) and *p cresc.* (piano crescendo). Hairpins indicate crescendos and decrescendos, with some ending at a zero (*0*). The parts are arranged in two systems: the first system contains Tbn. 1, 2, 3, and B. Tbn. 1; the second system contains Tbn. 4, 5, 6, and B. Tbn. 2.

fig.2 cc. 7 al 9

En algunos momentos de la obra (fig. 3), para crear una sensación de tensión a través de la vaguedad y una supuesta falta de dirección, el líder del primer coro de trombones rompe la textura hasta entonces propuesta con un solo débil, para ser interrumpido por un canto de cuartas paralelas de los trombones bajos, a la par, otros miembros del primer coro exponen frases intencionalmente más débiles que se pierden en la densidad de la textura general.



16

Tbn. 1 *mf* *mp*

Tbn. 2 *mp*

Tbn. 3 *mp* *mp*

B. Tbn. 1 *f*

Tbn. 4 *p* *p*

Tbn. 5 *p* *p*

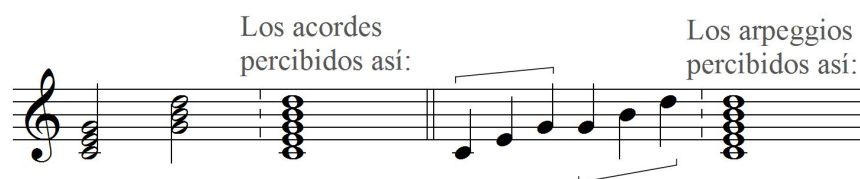
Tbn. 6 *p* *p*

B. Tbn. 2 *f*

fig.3 cc. 16 al 24

### Los Acordes:

A causa de las restricciones instrumentales que ya mencioné antes, pude explorar ampliamente la idea que tenemos de acordes es un poco diferente a la manera como en realidad la procesa nuestro cerebro, ya que éste realiza constantemente sumatorias de sonidos para poder digerir la música, clasificándola en algún sistema de patrones reconocibles (escalas, acordes, secuencias, etc.) convirtiéndose esto en una herramienta coherente que permite al oyente seguir la música de manera más segura, previsible, y calculable. Por la razón anteriormente expuesta, trabajar con acordes divididos en grupos, éstos bien podrían ser percibidos tanto como grupos divididos entre los coros (una bifurcación en la percepción), o como una gran masa cordal. Hay momentos donde para mi percepción, los acordes en bloque no presentados al mismo instante, sino seguidos unos de otros (arpeggios) se suman en nuestra memoria y forman una masa densa, algo así (fig. 4):



*fig. 4 percepción de los acordes separados*

La obra, efectivamente termina como una gran masa de acordes en posición cercana, y me parece que esto lo alcanzo preparando desde el principio recurriendo a momentos donde los acordes se presentan separados, luego disimuladamente juntos por algún espacio breve de tiempo y finalmente, termino con los siguientes acordes (fig. 5).



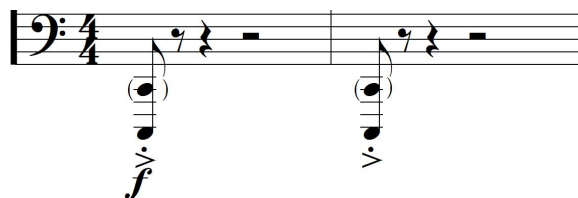
*fig. 5 acordes usados*

### **Conclusiones de aprendizaje, o de la experiencia trabajando activamente con músicos y ensambles conformados:**

Durante todo el proceso de escritura tuve dos asesorías con estudiantes de trombón, y una lectura de la obra (en ese entonces sin terminar) con el coro de trombones de la universidad. De estas experiencias aprendí que:

- Cada trombonista se va especializando en un tipo de registro y por lo tanto tiene mejor sonido en una región u otra del trombón.
- Los pedales de los trombones (y más aún en los trombones bajo) son extremadamente estables, y a los trombonistas les gusta trabajar con ellos.
- Los glissandos tienen un límite máximo de distancia de un tritono en ciertas posiciones, pero los intérpretes, jugando con las válvulas y armónicos logran la ilusión de un glissando más amplio.
- Al ser instrumentos con poco repertorio (a comparación de los violines por ejemplo), son mucho más abiertos a repertorio nuevo, y es un buen nicho de trabajo para un compositor.
- A veces, cuando no se cuenta con un trombón bajo, o en el caso de este coro en específico donde el trombón bajo tiene recientemente un problema (enfermedad) en los labios que le impide

realizar correctamente los pedales del bajo, es vital dar alternativas de interpretación a ciertas partes que pueden chocar con estos problemas. Por esta razón, me sugirieron lo siguiente entre los compases 31 y 36 (fig. 6).



*\* en caso de tener problemas  
la nota, realizar la octava  
sugerida.*

*fig. 6 sugerencias de interpretación*

- En el ensayo que tuve con el coro de trombones, el director y todos los miembros se sintieron muy interesados por la obra, su título, su razón de ser, el manejo de los coros y las densidades, y la consideraron una pieza muy apta para el instrumento. También hablaron de la idea de hacer un concierto con las obras de todos los estudiantes de práctica específica de composición, que me parece es el camino que debemos seguir con esta y otras materias, ya que nos llena de conocimiento de primera mano, trabajo a la mano de grupos, directores y la posibilidad de escuchar nuestra música.

### **Bibliografía:**

- Adler, Samuel. *The Study of Orchestration*. New York: W.W. Norton, 2002.
- Bennett, Charles. *New Latin Grammar*. Place of publication not identified: Createspace, 2012.
- Persichetti, Vincent. *Twentieth-Century Harmony : Creative Aspects and Practice*. New York: W.W. Norton, 1961.
- “Trombone Glissando.” Informative. Island Trombone. Accessed September 20, 2016. <http://www.islandtrombone.com/Glissinfo.pdf>.

# Bifurcus

Para octeto de trombones

David Gaviria Piedrahita

**Andantino**

**System 1:**

- Tbn. 1: *f*
- Tbn. 2: *f*
- Tbn. 3: *f*
- B. Tbn. 1: *f*

**System 2:**

- Tbn. 4: *mf* < *ff* *f* > *mf*
- Tbn. 5: *mf* < *ff* *f* > *mf*
- Tbn. 6: *mf* < *ff* *f* > *mf*
- B. Tbn. 2: *mf* < *ff* *f* > *mf*

6

Tbn. 1  
*f*

Tbn. 2  
*f*

Tbn. 3  
*f*

B. Tbn. 1  
*f*

Tbn. 4  
*f*

Tbn. 5  
*f* *p cresc.*

Tbn. 6  
*f*

B. Tbn. 2  
*f* *p cresc.*

13

Tbn. 1

*fp* *fp* *mf*

Tbn. 2

*fp* *fp*

Tbn. 3

*fp* *fp*

B. Tbn. 1

*fp* *fp* *f*

Tbn. 4

*mf* *f*

Tbn. 5

*mf* *f*

Tbn. 6

*mf* *f*

13

B. Tbn. 2

*mf* *f* *f*

Detailed description of the musical score: The score is for a tuba ensemble, consisting of six tuba parts (Tbn. 1-6) and two baritone tuba parts (B. Tbn. 1-2). The music is in 3/4 time and begins at rehearsal mark 13. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into measures by vertical bar lines. Dynamics include *fp* (fortissimo piano), *mf* (mezzo-forte), and *f* (forte). Articulations include accents, slurs, and triplets. The parts for Tbn. 4, 5, and 6, and B. Tbn. 2, feature a triplet of eighth notes in the second measure. The parts for Tbn. 4, 5, and 6, and B. Tbn. 2, also feature a crescendo and decrescendo hairpin in the second measure. The parts for Tbn. 1, 2, and 3, and B. Tbn. 1, are mostly static, with some movement in the final measure. The score ends with a final measure in 3/4 time.

19

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

B. Tbn. 1

Tbn. 4

Tbn. 5

Tbn. 6

B. Tbn. 2

*mp*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

19

26

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

B. Tbn. 1

Tbn. 4

Tbn. 5

Tbn. 6

26

B. Tbn. 2

The musical score consists of eight staves for tubas. Measures 26-30 are shown. Measures 26-29 are in 3/4 time, and measure 30 is in 4/4 time. The score includes various dynamics such as *f* and *mf*, and articulation marks like accents and slurs. The bottom two staves (B. Tbn. 1 and B. Tbn. 2) include a crescendo hairpin and a note with a sharp sign (#) in measure 26.

\* en caso de tener problemas  
la nota, realizar la octava  
sugerida.



34 *accel.* *marcato* *a tempo*

Tbn. 1 *mf cresc.* *marcato* *mp*

Tbn. 2 *mf cresc.* *marcato* *mp*

Tbn. 3 *mf cresc.* *marcato* *mp*

B. Tbn. 1 *mf cresc.* *mp*

Tbn. 4 *mf cresc.* *a tempo*

Tbn. 5 *mf cresc.*

Tbn. 6 *mf cresc.*

B. Tbn. 2 *mf cresc.*

39

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

B. Tbn. 1

Tbn. 4

Tbn. 5

Tbn. 6

B. Tbn. 2

*mf*

*mf*

*mf*

*p*

*p*

*p*

39

46

*rinforzando*

Tbn. 1  
*mf* *f* *mf cresc.*

Tbn. 2  
*mf* *f* *mf cresc.*

Tbn. 3  
*mf* *f* *mf cresc.*

B. Tbn. 1  
*mf* *f* *mf cresc.*

Tbn. 4  
*f* *mf cresc.* *rinforzando*

Tbn. 5  
*f* *mf cresc.*

Tbn. 6  
*f* *mf cresc.*

B. Tbn. 2  
*f* *mf cresc.*

46

Detailed description: This page of a musical score contains six staves for tubas and two staves for baritone tubas. The music is in 5/4 time, with a key signature of one flat. It begins at measure 46. The first four staves (Tbn. 1-4) start with a half note, then change to a 4/4 time signature for two measures, and return to 5/4. The last two staves (B. Tbn. 1 and 2) are in 5/4 throughout. Dynamics range from *mf* to *f*, with many passages marked *cresc.* or *rinforzando*. Trills and triplets are used for ornamentation in several parts.

51

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

B. Tbn. 1

Tbn. 4

Tbn. 5

Tbn. 6

B. Tbn. 2

51

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

The musical score consists of seven staves, each representing a different tuba part. The parts are labeled Tbn. 1, Tbn. 2, Tbn. 3, B. Tbn. 1, Tbn. 4, Tbn. 5, Tbn. 6, and B. Tbn. 2. The score is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The time signature is 4/4. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several triplet markings (indicated by a '3' over a bracket) in measures 51 and 52. Dynamic markings of *ff* (fortissimo) are present in measures 53 and 54 for all parts. The score includes articulation marks such as accents and slurs. The page number 100 and the number 9 are located at the top right of the page.

## VN LVGAR PARA ESTAR

*Para soprano no tan lírica*

**Año de composición:** Semestre 2 2017 (práctica específica VIII)

**Asesores:** Johann Hasler - Beatriz Elena Martínez

**Designación en el portafolio:** Una obra para solista o agrupación vocal, con o sin acompañamiento instrumental.

**Instrumentación:** Voz

**Duración aproximada:** (dada la calidad aleatoria de la obra, no calculable)

**Registro DNDA:** “en trámite”

La idea de trabajar con una cantante especializada en música contemporánea es para un compositor más que alentadora. Llegando esta oportunidad en un momento coyuntural de mis estudios (el último semestre de mi pregrado), decidí tomar la oportunidad como si fuera un encargo profesional, todo esto sumado a mi creciente interés por el nivel de diseño gráfico de la partitura y su relación con el intérprete, ya que los sistemas tradicionales de escritura se convierten para muchos (los malos o cómodos) en guías mecánicas y carentes de la vitalidad que exige un discurso musical, la independencia de la partitura (como se mostrará en posteriores líneas con el porqué de la forma y dinámica de la obra), y el poder del *performance* escénico.

VN LVGAR PARA ESTAR es una invitación para adentrarse en el propio ser, con el aforismo en versión en latín *nosce te ipsum* (conócete a ti mismo), que por razones de construcción musical y familiaridad con el latín, prefiero antes que el original en griego (γνώθι σεαυτόν)<sup>1</sup>. En esta obra, me baso en los conceptos de la proporción áurea y al secuencia de Fibonacci para diseñar la macro y micro forma, movimientos melódicos y duración (expresada tal y como se expresan los pies métricos griegos).

Procedo ahora a describir los niveles en los que fue pensada la obra:

**Nivel escénico:** en esta obra, el escenario que debe ser rectangular, es medido de acuerdo a proporciones áureas, estableciendo divisiones en rectángulos áureos más pequeños que ayudarán a trazar la espiral áurea, camino a seguir por el intérprete durante la ejecución, tal y como se muestra en la figura 1.

---

<sup>1</sup> *gnōthi seauton* en su transliteración.

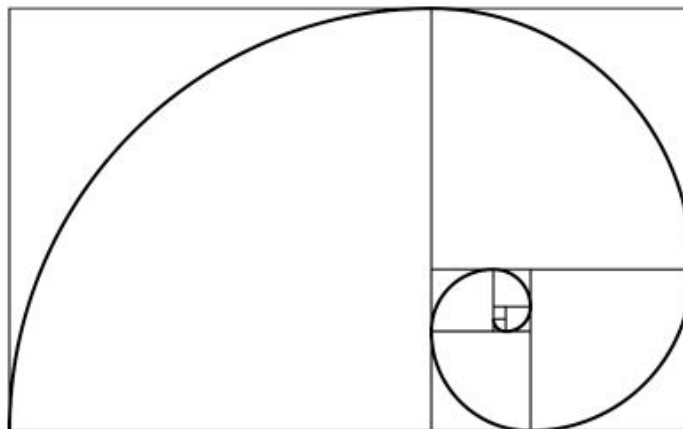


fig.1 trazado del escenario

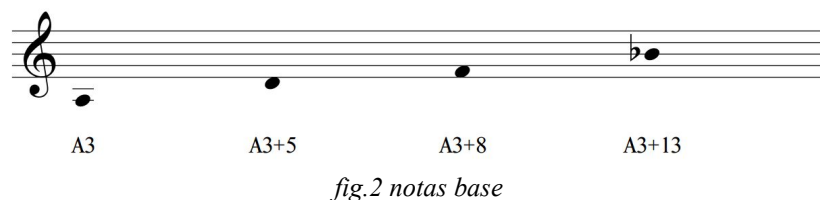
La fórmula para encontrar las dimensiones de los rectángulos áureos en el escenario es:

$$\frac{a + b}{a} = \frac{a}{b} \quad \begin{array}{l} a + b \\ a \end{array} = \begin{array}{l} \text{Largo} \\ \text{ancho} \end{array}$$

La obra inicia (respecto a fig.1), en el cuadrante inferior izquierdo, siguiendo la dirección de la espiral áurea, para llegar al centro, que simboliza el interior del “ser”. El intérprete, dada la dirección de recorrido, dará la espalda al público en algunos momentos de la obra, entrando en una relación de filtros de ecualización brindados por el entorno y la proyección.

**Nivel interválico:** La frase *nosce te ipsum*, formada por 3 palabras, divididas en un total de 5 sílabas (*no-sce te ip-sum*), y a su vez cada una de estas sílabas formadas por 2 o 3 letras (todos estos números pertenecientes a la secuencia Fibonacci - 1,2,3,5,8,13...), irán formándose y repitiéndose como un mantra que simboliza la construcción del ser. Así en la primera sección (rectángulo más grande fig.1) el cantante formará la primera sílaba (*no*), partiendo del fonema (n), en la segunda adicionará la segunda sílaba (*sce* para formar *nos-ce*) y así sucesivamente, hasta estructurar la frase completa, y al llegar a ésta, se descompondrá ahora en sentido contrario al inicialmente creado, hasta terminar con el fonema “m” como mantra final.

El material melódico se forma a partir de 4 notas base obtenidas a partir del **LA3** como nota fundamental, agregando **RE4** (5 semitonos arriba de ésta), **FA4** (8 semitonos) y **Sib4** (13 semitonos), de nuevo números de la secuencia Fibonacci (fig. 2)



Teniendo estas notas como punto de partida y de acuerdo a la sección que se interprete, el cantante deberá escoger series de intervalos relacionados con la secuencia, iniciando en una de las 4 notas anteriormente mencionadas, como ejemplo de la primera sección, se procede así (fig. 3):

$(x+13) - 8$	$(x+8) - 5$	$(x+5) - 3$	$(x+2) - 1$
$(x-13) + 8$	$(x-8) + 5$	$(x-5) + 3$	$(x-2) + 1$

- 13** = representa un salto de novena menor (9m)
- 8** = representa un salto de sexta menor (6m)
- 5** = representa un salto de cuarta justa (4j)
- 3** = representa un salto de tercera menor (3m)
- 2** = representa un paso de segunda mayor (2M)
- 1** = representa un paso de segunda menor (2m)

*fig.3 ecuaciones para generación de intervalos.*

Donde en las ecuaciones (fig.3) “x” representa alguna de las notas base (fig. 2) y los números, los intervalos de transposición, ascendente si hay un signo de suma, o descendente si hay uno de resta. La obra tiene por tanto un gran componente de aleatoriedad que define el intérprete.

**Nivel rítmico:** los ritmos de la obra son también escogidos aleatoriamente a partir de los parámetros: corto, largo, representados a partir de los pies métricos griegos (fig. 4), y estos se encuentran en la parte superior del *score*.



*fig. 4 representación gráfica de las duraciones*

**Nivel macroformal:** Expuesto, tanto en la guía de interpretación que hace parte de la partitura, como en el propio *score*, está basado también en los números de fibonacci como se muestra en las figuras 5 y 6.

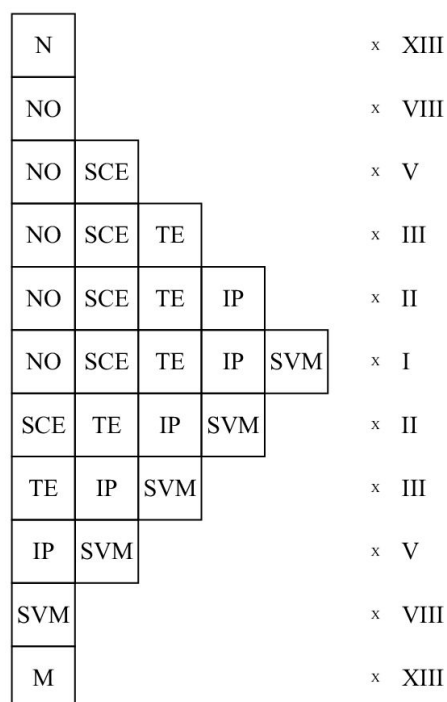


fig. 5 estructura macroformal en la guía de interpretación (los números romanos representan la cantidad de repeticiones).

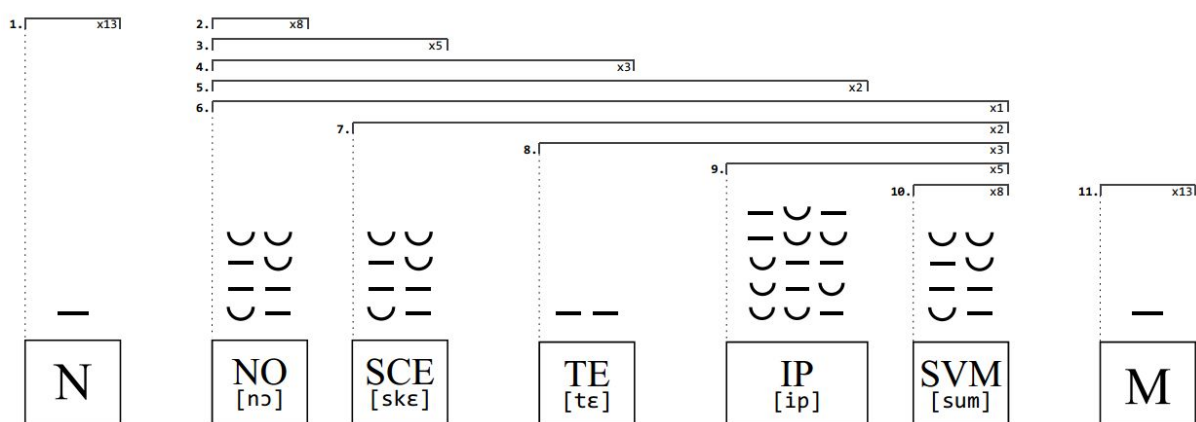


fig. 6 estructura macroformal en el score.

En la partitura se presentan entonces las duraciones, texto, repeticiones e intervalos intervalos como se muestra en el extracto de la figura 7, y que en la práctica se debe escoger una nota o grupo de notas por cada repetición de fonemática o silábica, siendo las líneas punteadas posibles elecciones y las flechas



consecuentes obligatorios a partir de una primera elección. En el glosario se explica la pronunciación y el sistema de escritura usado SPN (Scientific Pitch Notation), por cuestiones de facilidad de lectura y diseño artístico, que fue inspirado por la obra *Eros* de Paul Klee.

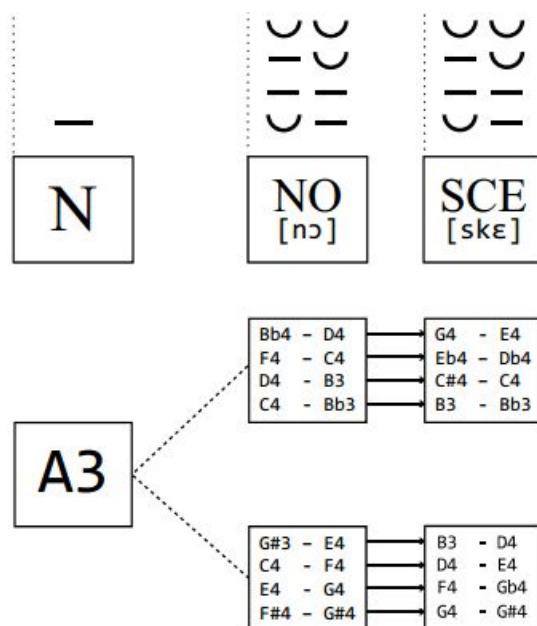


fig. 6 extracto del score.

### Conclusiones de aprendizaje:

- La obra tuvo una primera versión de escritura que buscaba presentar una mirada estética y de diseño, así como poner el relieve las premisas constitucionales de la obra (esto gracias al grato contacto con la obra “*Recitations pour voix seule*” de Aperghis), pero como fruto del trabajo conjunto entre el Profesor Hasler y la Maestra Martínez, y sus visiones personales de la obra que diferían en la forma en que debía presentarse a un cantante la información para las alturas (para el Profesor los cantantes verían más claras las notas expresadas en intervalos, así como se presenta en la parte inferior de la figura 3, en cambio la intérprete opinaba que los cantantes deberían familiarizarse mejor con un tipo de escritura más parecido al de la parte superior de la figura 3. Esto me llevó a notar que un *score* debe, antes que nada, reflejar las opiniones y esencia del compositor, antes que reflejar las necesidades o falencias de los instrumentistas.
- El trabajo de creación en conjunto con un intérprete de amplio recorrido y familiarizado con tendencias musicales y artísticas actuales, es una fuerte herramienta para la detección de fallas

conceptuales o errores en el planteamiento de un tipo de escritura que permita expresar la esencia que la obra requiere.

**Bibliografía y audiografía:**

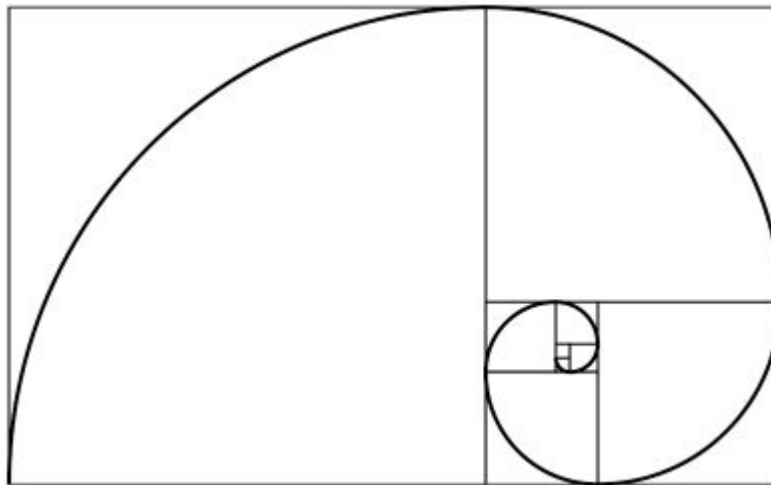
- Aperghis, Georges. *Recitations Pour Voix Seule*. París: Salabert, 1982.
- Bennett, Charles. *New Latin Grammar*. Charleston: Createspace, 2012.
- Klee, Paul. *Eros*. 1923. Canvas, 15" x 19".
- “Nosce te ipsum.” Enciclopedy. Wikipedia. Accedido el 16 agosto de 2017.  
[https://en.wikipedia.org/wiki/Know\\_thyself](https://en.wikipedia.org/wiki/Know_thyself).
- Scholtz, Andrew. “Gnothi\_sauton.Pdf.” Accedido el 22 de octubre de 2017.  
[https://www.binghamton.edu/cnes/docs/gnothi\\_sauton.pdf](https://www.binghamton.edu/cnes/docs/gnothi_sauton.pdf).
- “Scientific Pitch Notation.” *Wikipedia*, octubre 15, 2017.  
[https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Scientific\\_pitch\\_notation&oldid=805420525](https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Scientific_pitch_notation&oldid=805420525)

# VN LUGAR PARA ESTAR

David Gaviria Piedrahita (2017)

## Glosario e instrucciones

**Preparación del escenario:** El escenario que debe ser rectangular, es medido de acuerdo a proporciones áureas, estableciendo las divisiones en rectángulos áureos más pequeños que ayudarán a trazar la espiral áurea, camino a seguir por el intérprete durante la ejecución de la obra.



La fórmula para encontrar las dimensiones áureas en el escenario son:

$$\frac{a + b}{a} = \frac{a}{b} \quad \begin{array}{l} a + b \\ a \end{array} = \begin{array}{l} \text{Largo} \\ \text{ancho} \end{array}$$

La obra inicia (respecto al gráfico presentado arriba), en el cuadrante inferior izquierdo, siguiendo la dirección de la espiral áurea, para llegar al centro, que simboliza el interior del “ser”. El intérprete, dada la dirección de recorrido, dará la espalda al público en algunos momentos de la obra.

La frase *nosce te ipsum* (conócete a ti mismo), será cantada en IPA así:

[nɔskɛ] [tɛ] [ipsum]

**Consideraciones generales:** La pieza es concebida por el compositor como una exploración personal sonora del desarrollo del ser. Las elecciones de saltos y duración de las notas (cortas o largas), y parámetros como **tempo** y **dinámica** se dejan a elección estética del intérprete, esperando que respete la agógica de saltos y pausas orgánicas.

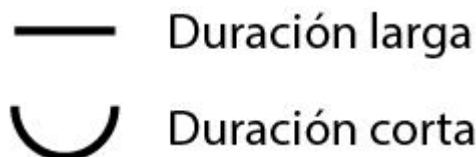
**Estructura macroformal:**

Donde cada fila es una sección, y el número romano al costado derecho de la ilustración representa el número de veces a ser repetida cada fonema o grupo de sílabas.

N					x XIII
NO					x VIII
NO	SCE				x V
NO	SCE	TE			x III
NO	SCE	TE	IP		x II
NO	SCE	TE	IP	SVM	x I
SCE	TE	IP	SVM		x II
TE	IP	SVM			x III
IP	SVM				x V
SVM					x VIII
M					x XIII

**El Score:**

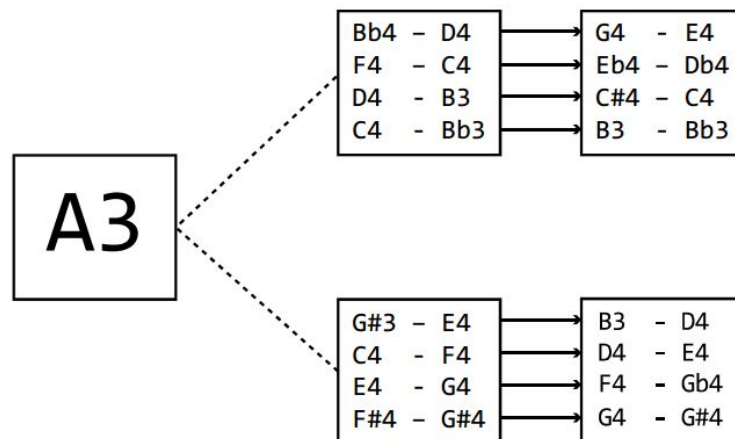
- La primera línea de información, inmediatamente después del título, representa las posibilidades rítmicas. Los signos para representarlos son tomados de los pies métricos griegos, y deben ser entendidos así:



La elección para la generación de ritmos de las duraciones (cortas o largas), no debe limitarse al uso de ritmos binarios o ternarios, sino

a la combinación de todos los ritmos posibles, y si lo decide, notas largas prolongadas (con fermata).

- La segunda línea, presenta los fonemas o sílabas a ser interpretados por el intérprete con los grupos de notas elegidos para cada reiteración en cada sección.
- Por cuestiones de espacio y cantidad de información gráfica, las notas están escritas en formato **SPN** (Scientific Pitch Notation), donde las notas son representadas con letras (sin contar la **H** del alemán), las alteraciones con los signos **#** y **b**, y la octava expresada con un número cardinal después de la letra, teniendo como referencia la nota **C4** como el do central.
- En cada sección el cantante debe escoger, alternando en las repeticiones, uno de los cuadros, las líneas punteadas sirven para aclarar visualmente los carriles para facilitar la lectura, y además mostrar la dirección del salto (superior o inferior) respecto a las notas base **A3 - D4 - F4 - Bb4**. La línea continua con una flecha de dirección indica que al seleccionar alguna de las filas, y de acuerdo a la sección que se esté interpretando, debe continuar por la misma fila a la siguiente sílaba.



## PRINCIPIVM AETATVM

**Año de composición:** 2016 (curso de composición individual)

**Asesor:** Bernardo Cardona

**Designación en el portafolio:** Obra que incluya un conjunto instrumental bastante grande (orquestal).

**Instrumentación:** Orquesta a 2 con arpa, piano, vibráfono, percusión y gong.

**Duración aproximada:** 15 minutos

**Movimientos:**

Movimiento 1: Big Bang (7:30)

Movimiento 2: Big Crunch (7:30)

**Registro DNDA:** “en trámite”

**Términos y definiciones previos:**

La teoría de la relatividad general de Einstein, por sí sola, predijo que el espacio-tiempo comenzó en la singularidad del big bang y que iría hacia un final, bien en la singularidad del big crunch ['gran crujido', 'implosión'] (si el universo entero se colapsase de nuevo) o bien en una singularidad dentro de un agujero negro (si una región local, como una estrella, fuese a colapsarse). (Hawking, 1999)

**Big Bang:** (gran explosión primordial) Singularidad en el principio del universo, hace unos quince mil millones de años. (Hawking, 1999)

**Big crunch:** (gran implosión final) Nombre dado a una forma posible del final del universo, en que todo el espacio y toda la materia se colapsan y forman una singularidad. (Hawking, 1999)

Esta obra escrita para orquesta a dos con arpa, piano, vibráfono y gong en dos movimientos, con un nombre en latín que traduciría el “origen de los tiempos”, explora sonoramente las teorías científicas más aceptadas sobre el origen del Universo, como el “*Big Bang* (gran explosión primordial): singularidad en el principio del Universo, hace unos quince mil millones de años”; y el “*Big Crunch* (gran implosión final): nombre dado a una forma posible del final del universo, en que todo el espacio y toda la materia se colapsan y forman una singularidad.” (Hawking, 2014). Las características del origen y evolución del Universo se convierten en la línea narrativa musical, la expansión progresiva y de complejidad creciente que se acepta en esta teoría, son a su vez el concepto para el desarrollo textural. En la obra plasmo mi admiración por la astrofísica, de la cual soy lector aficionado, y además reflexiono sobre cuestiones como

el silencio infinito reinante antes del tiempo, y cómo, gracias a esta gran explosión, surge la materia tal y como la experimentamos en nuestra realidad. En esta explosión surgen a la par, las ondas (sonoras, lumínicas, microondas, etc.) y por supuesto la dimensión tiempo, elementos sin los cuales la música no podría existir.

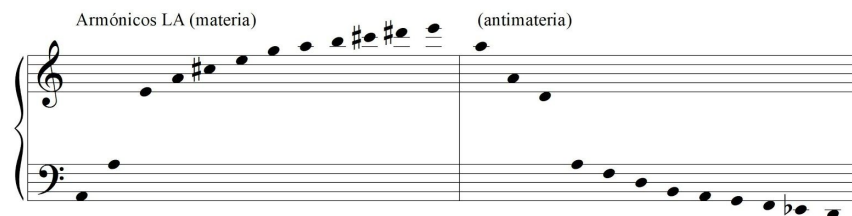
### PRIMER MOVIMIENTO - Big Bang

El tipo de compás en el que está escrito este primer movimiento, fue escogido por sugerencia de mi profesor Bernardo Cardona, ya que la necesidad de tener compases claros para la dirección orquestal es un punto vital para la correcta interpretación de la pieza. El ritmo exige precisión métrica, pero los acentos métricos no deben ser pensados como en un compás de 4/4 regular, por esta razón sólo se presenta el dígito 4, siguiendo el ejemplo de compositores como Ligeti en su obra orquestal *Lontano* (1967). De esta manera, las divisiones de compás deben ser pensadas como una guía lógica de ensayo, y no como una guía de los regímenes de acentos.

El gesto inicial de la obra, comparable al de la habitual afinación de la orquesta como preparación para la interpretación, y en paralelo, a cómo el Universo surge al margen de la conciencia humana (asuntos sobre deidades o cosmogonías religiosas, no me interesa abordar en esta obra), hacen que la obra inicie sin que muchos oyentes posiblemente lo noten, progresivamente, y a la batuta del director, irán entrando diferentes instrumentos sobre la nota *LA*. El aparentemente desnudo sonido *LA* de la cuerda al aire del violín (en realidad, espectralmente rico en parciales armónicos), al que luego se le suma el oboe, luego otros instrumentos de cuerda, maderas, adicionalmente, se busca ampliar la cantidad de contenido espectral; el piano con tapa abierta, el pedal de *sustain* presionado, y el arpa sin ser apagada (instrumentos pasivos en este primer momento). se agrega contenido armónico a un supuesto unísono orquestal, como antes hicieron Scelsi y Feldman. Posteriormente, todos estos instrumentos estallan en un gran acorde orquestal conformado con los armónicos naturales de *LA*<sup>1</sup> (representando la materia) y como respuesta, la serie de los subarmónicos (serie armónicos naturales pero en sentido descendente, representando) (*fig. 1*), todo esto como paralelo a esa llamada explosión primordial, donde surgen materia y antimateria.

---

<sup>1</sup> Por cuestiones prácticas, todas las notas se trabajan en sistema temperado, ajustando las alturas que nos llevarían al mundo de la microtonalidad, a la nota más cercana del sistema de afinación mencionado.

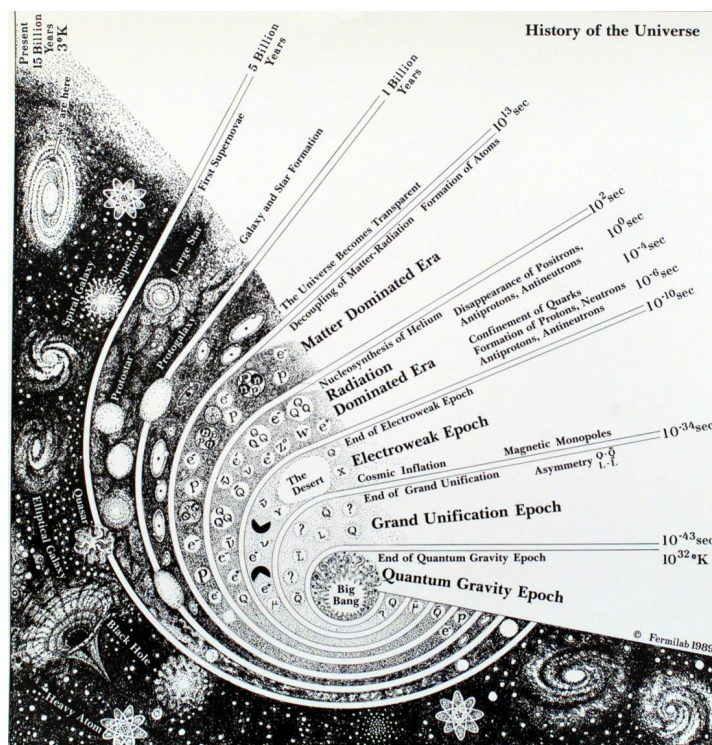


*fig.1 material escalístico*

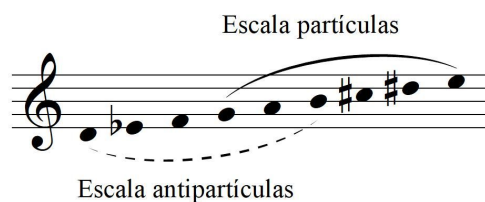
En la siguiente sección se ilustra lo que en la física se llama la Era de la incertidumbre, llamada también la Era de lo desconocido, o tiempo de Planck, que duró entre 0 y  $10^{-4}$  segundos, ya que es imposible observar o calcular qué pasó antes con exactitud, al no ser posible observar partículas a este nivel sin distorsionarlas (Hawking, 2014) (fig. 2). En esta Era, las fuerzas fundamentales del Universo no se han establecido aunque las partículas más elementales sí. Musicalmente el piano y arpa crean un trémolo continuo que evoca la radiación de fondo de microondas<sup>2</sup> (cc. 17) las maderas, presentan notas tomadas de los armónicos naturales como una escala, con su espejo (materia y antimateria), material que nombro “anti-escala”, para mantener la analogía con anti-partículas (fig. 3). Este material escalístico será una de las piezas angulares de la obra.

<sup>2</sup> “En 1965, dos físicos norteamericanos de los laboratorios de la Bell Telephone en Nueva Jersey, Arno Penzias y Robert Wilson, estaban probando un detector de microondas extremadamente sensible, (Las microondas son iguales a las ondas luminosas, pero con una frecuencia del orden de sólo diez mil millones de ondas por segundo.) Penzias y Wilson se sorprendieron al encontrar que su detector captaba más ruido del que esperaban. El ruido no parecía provenir de ninguna dirección en particular. Al principio descubrieron excrementos de pájaro en su detector, por lo que comprobaron todos los posibles defectos de funcionamiento, pero pronto los desecharon. Ellos sabían que cualquier ruido proveniente de dentro de la atmósfera sería menos intenso cuando el detector estuviera dirigido hacia arriba que cuando no lo estuviera, ya que los rayos luminosos atraerían mucha más atmósfera cuando se recibieran desde cerca del horizonte que cuando se recibieran directamente desde arriba. El ruido extra era el mismo para cualquier dirección desde la que se observara, de forma que debía provenir de fuera de la atmósfera. El ruido era también el mismo durante el día, y durante la noche, y a lo largo de todo el año, a pesar de que la Tierra girara sobre su eje y alrededor del Sol. Esto demostró que la radiación debía provenir de más allá del sistema solar, e incluso desde más allá de nuestra galaxia, pues de lo contrario variaría cuando el movimiento de la Tierra hiciera que el detector apuntara en diferentes direcciones. De hecho, sabemos que la radiación debe haber viajado hasta nosotros a través de la mayor parte del universo observable, y dado que parece ser la misma en todas las direcciones, el universo debe también ser el mismo en todas las direcciones, por lo menos a gran escala. En la actualidad, sabemos que en cualquier dirección que miremos, el ruido nunca varía más de una parte en diez mil. Así, Penzias y Wilson tropezaron inconscientemente con una confirmación extraordinariamente precisa de la primera suposición de Friedmann.” (Hawking, 2004)





(fig.2) abstracción del origen del Universo



(fig.2) material escalístico, nótese la simetría en espejo de ambas escalas.

En la siguiente sección (cc. 27) se desarrolla el concepto de la Era de lo desconocido. Para este propósito, realicé una abstracción de la disposición orquestal en una cuadrícula plana de excel (fig. 4), y con procesos estocásticos computados en *visual basic* (fig. 5) obtuve una serialización del orden en que cada atril de la orquesta interpretará el material (48 eventos sonoros en total). Cada intervención instrumental representa a los hadrones (*up, down, top, bottom, strange, charm*) y leptones (electrones, neutrinos, muones, tau, neutrino tau y muón), donde cada uno tiene un intervalo y una dirección definidos (fig. 6). En esta sección se puede ver el porqué decidí asignar a los *divisi* convenciones textuales, *ej: Vln II,3 se refiere a un violín segundo en la tercer atril* (esto, como se indica en las notas de interpretación se debe organizar de acuerdo a la cantidad de intérpretes de cada sección).

DISTRIBUCIÓN ORQUESTAL											
Perc	Perc		Timp		Timp		Timp		Perc	Tub	
Pno	Hn	Hn	Hn	Hn	Tpt	Tpt	Tpt	Tbn	Tbn	Tbn	
	Vln	Vln	Vln	Cl	Cl	Bsn	Bsn	Vla	Vla	Bs	
	Vln	Vln	Vln	Fl	Fl	Ob	Ob	Vla	Vla	Bs	
Harp	Vln	Vln	Vln	Vln	Vln	Vln	Vla	Vla	Vla	Cll	Bs
	Vln	Vln	Vln	Vln	Vln	Vln	Vla	Vla	Vla	Cll	Bs
Vln	Vln	Vln	Vln	Vln	Director		Cll	Cll	Cll	Bs	
Vln	Vln	Vln	Vln	Vln	Director		Cll	Cll	Cll		

Las "x" representan puntos muertos que no serán usados en la distribución

8	23	x	22	x	8	x	25	x	33	24	31
7	34	32	x	19	x	47	x	40	43	26	x
6	x	x	41	x	28	15	44	27	1	x	16
5	x	46	x	14	20	12	9	38	x	45	x
4	36	x	18	x	6	x	17	x	7	x	48
3	x	29	x	21	x	11	x	13	x	30	x
2	5	x	39	x	4	Director		x	3	x	2
1	x	42	x	10	x	Director		35	x	37	x
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11

fig. 4 abstracción de la disposición orquestal en una cuadrícula plana, y el orden de sucesión de eventos sonoros expresado en números.

```

"Sub generarCoordenada()
Rem Cells.Clear
Dim x As Integer
Dim y As Integer
Dim max As Integer
Rem límites en x
Dim a As Integer
Dim b As Integer
Rem límites en y
Dim c As Integer
Dim d As Integer
Dim xactual As Integer
Dim yactual As Integer
Dim consecutivo As Integer
consecutivo = 1
Rem Definir límites
a = 1
b = 10
c = 1
d = 10
Rem definir máximo de aleatorios
max = 1000

```

```

Rem generar aleatorios
x = Int((b - a + 1) * Rnd + a)
y = Int((d - c + 1) * Rnd + c)
xactual = x
yactual = y"
"For i = 1 To max
centinela = 0
x = Int((b - a + 1) * Rnd + a)
y = Int((b - a + 1) * Rnd + a)
"
"Rem verificar adyacencia
  If (x = xactual And y = yactual) Then
    centinela = 1
  End If

  If (x = xactual And y = yactual - 1) Then
    centinela = 1
  End If

  If (x = xactual And y = yactual + 1) Then
    centinela = 1
  End If

  If (x = xactual - 1 And y = yactual) Then
    centinela = 1
  End If

  If (x = xactual + 1 And y = yactual) Then
    centinela = 1
  End If

  If (x = xactual - 1 And y = yactual - 1) Then
    centinela = 1
  End If

  If (x = xactual + 1 And y = yactual + 1) Then
    centinela = 1
  End If

  If (x = xactual + 1 And y = yactual - 1) Then
    centinela = 1
  End If

  If (x = xactual - 1 And y = yactual + 1) Then
    centinela = 1
  End If
  If Cells(x, y).Text <> "" Then
    centinela = 1
  End If"
" If centinela = 0 Then
  Cells(x, y) = consecutivo
  xactual = x
  yactual = y
  consecutivo = consecutivo + 1
End If
Next i
End Sub"

```

*fig. 5 fórmula usada*

## HADRONES

UP

DOWN

TOP  
(nota de escala +  
nota más alta posible)

BOTTOM  
(nota de escala +  
nota más baja posible)

STRANGE

CHARM + acciacatura

## LEPTONES

ELECTRÓN

TAU

MUÓN

NEUTRINO

NEUTRINO TAU Y MUÓN

fig. 6 motivos usados.

A partir del compás 43, el piano propone un motivo que marca la salida de esta Era de la indeterminación al momento donde el núcleo atómico se establece, de esta manera, cada átomo de los primeros 7 elementos químicos (H = hidrógeno, He = Helio, C = Carbono, O = Oxígeno, Si = Silicio, Fe = Hierro) creados por la maquinaria estelar, (cada uno más complejo que el anterior), los presento con un motivo distintivo (en textura, timbre, ritmo) que se interrelaciona con ostinatos en intervalos de quintas melódicas de la cuerda que representan los electrones orbitando alrededor del núcleo (fig. 7), donde el motivo que los representa se desplaza rítmicamente, inspirado esto en los juegos de fase de obras como *Violin Phase* (1967) de Steve Reich, o con aumentación rítmica de acuerdo a la cantidad de electrones en los diferentes niveles de energía que posea cada elemento.

Violins I  
*p* *morendo*

Violin II.1

Violin II.2

Violins II  
*p*

fig. 7 extraído del compás 67.

Los motivos melódicos, están conformados por el material que representa a los hadrones (fig. 6) ya que todo núcleo atómico está conformado por bariones (protones y neutrones), y a su vez cada uno de éstos por tres hadrones. El **H** (Hidrógeno) está conformado así: *up, down, up*.

H (cuerdas)

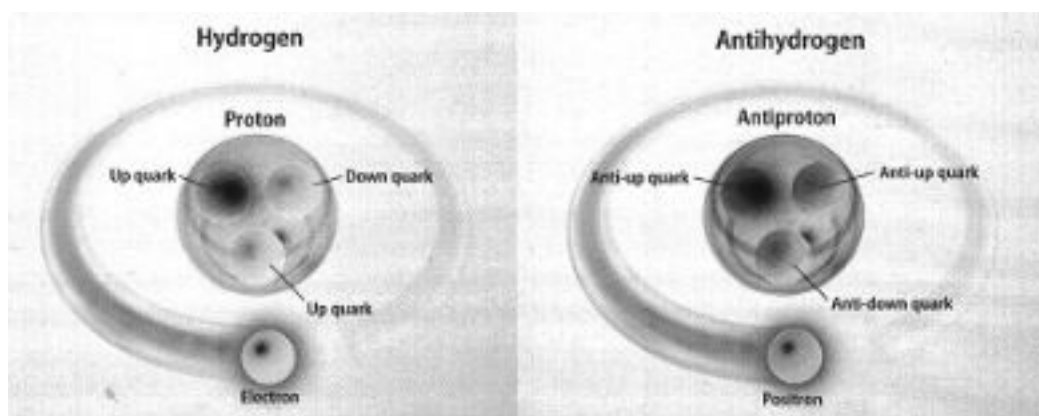


fig. 8 ejemplo del tema que representa al Hidrógeno, compuesto por tres motivos (*up, down, up*) e imagen que muestra la conformación de un Hidrógeno y Antihidrógeno.

A medida que se desarrollan los elementos, y manteniendo la analogía con el programa extramusical, cada nuevo núcleo contiene fragmentos de los elementos que los generan, así se puede encontrar en el **He** (Helio), que asocio con las cualidades tímbricas del oboe, el motivo que conforma al Hidrógeno (fig. 8).



fig. 9 Helio (encerrado en recuadro el motivo tomado del hidrógeno).

La obra, en principio, no fue pensada para tener dos movimientos, viéndose la necesidad de los mismos por los cambios temáticos, decidí entonces partir la obra en dos partes, más por una cuestión logística, antes que estructural. Después del último elemento, **Fe** (Hierro) a cargo de los metales de la orquesta (que hasta el momento habían tenido intervenciones esporádicas, el movimiento termina con una indicación de *attacca* para continuar con el segundo movimiento.

## SEGUNDO MOVIMIENTO - Big Crunch

El enfoque del primer movimiento estuvo dirigido a la exaltación de lo micro, a las partículas subatómicas que surgen a partir de la explosión primordial, que originan los átomos de los diferentes elementos y a las estrellas como fábricas estelares, creando los insumos necesarios para la vida. En convivencia con mi forma de ver las cosas, todos es cuestión de perspectiva: Un microbio se puede ver del tamaño de un campo de fútbol con un microscopio especializado, estrellas colosales a simple vista aparecen como pálidos puntos en el firmamento. Por tal razón, este segundo movimiento se enfoca en lo macro, tomando como material la escala antes mencionada y creando un motivo y antimotivo (que es este último el mismo motivo en un espejo libre) (fig. 10) y que vienen a representar la totalidad de la materia y antimateria del Universo, a partir de la teoría donde galaxias se separan hasta llegar a su potencial máximo, donde se presume, comienza un proceso de contracción donde toda la materia y energía del Universo vuelven a estar condensadas infinitamente. Para tal efecto, estudié *Lontano* de Ligeti, atento siempre a su microcontrapunto, y de nuevo a obras como *It's gonna rain* (con su hipnotizante y apocalíptica profecía), *Piano phase*, *Violin phase* y otras obras de Steve Reich, ya que la mejor forma que encontré para plasmar musicalmente la expansión y posterior contracción del Universo fue a través de la transposición y desfase del motivo en diferentes timbres y registros instrumentales, con algunos desarrollos musicales que se destacan entre esta textura.

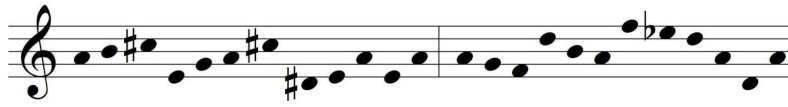


fig.10 Respectivamente, motivo y antimotivo

Escojo entonces instrumentos extremos como la flauta y el contrabajo para irse separando con sucesivas transposiciones de medio tono ascendente (flauta), y medio tono descendente (contrabajo), y desplazamientos de fase, por adición o sustracción de corcheas en los diferentes instrumentos, buscando siempre, crear un nivel textural que asemejara el espectáculo visual que nos presenta el firmamento en las noches.

Posterior a estos desarrollos texturales, aparecen ataques de los metales en ritmos complementarios, que simbolizan el inicio de contracción del Universo, la ruptura de la textura expuesta, y la pérdida paulatina de la energía, para terminar la obra con el gesto inicial del primer movimiento, un *LA tutti* (ahora con sustracción de elementos sonoros) donde poco a poco se silencian los sonidos en el orden inverso en el que en el primer movimiento entraron. La obra termina como empezó, silencio infinito.

### Conclusiones de aprendizaje:

- La estructuración de la obra, su trabajo precompositivo e investigación de fuentes, me tomaron alrededor de unos ocho meses (hasta escribir la primera sobre el papel), las expectativas persona con la pieza fue la de crear una obra fundamentada en un trabajo precomposicional conciente y ver la obra desde su idea germinal como una labor a mediano plazo.
- La escritura, edición, y maquetación estratégica (que se convierte en una reflexión de cómo llegará a ver un director el *score*) es uno de los aprendizajes más grandes que puedo sacar de la obra, ya que se debe tener tanto una visión global de la misma como una gran atención a la filigrana, máxime en una obra que demanda tantos *divisi* y texturas no tan tradicionales.
- Como trabajo estructural a partir de esta obra nació también un cuadro que nombré “Rangos Instrumentales” y que he podido vender a algunos compañeros y profesores, por su utilidad, ya que obteniendo información de los principales tratados de orquestación de Adler, Piston, Alexander Publishing y Miller, pude sintetizar los rangos de los instrumentos orquestales en una tabla de fácil consulta.

- Las asesorías con compañeros fueron constantes, y las sugerencias y revisiones vitales para convertir el proceso de composición en algo humano y de mutuo aprendizaje.

### **Bibliografía y audiografía:**

- Adler, Samuel. *The Study of Orchestration*. New York: W.W. Norton, 2002.
- Alexander, Peter. *Professional Orchestration. the First Key: Solo Instruments & Instrumentation Note*. Petersburg, Va: Alexander Publishing, 2008.
- Hawking. *Historia Del Tiempo : Del Big Bang a Los Agujeros Negros*. Barcelona: Crítica, 1999.
- Hawking, S. W. *El Universo En Una Cáscara de Nuez*. Barcelona: Crítica, 2014.
- Ligeti, György Sándor. “Lontano.” Music Score, 1967.
- Miller, R. J. *Contemporary Orchestration : A Practical Guide to Instruments, Ensembles, and Musicians*. New York, NY Abingdon, Oxon: Routledge, Taylor & Francis Group, 2015.
- Piston, Walter. *Orchestration*. New York: Norton, 1955.
- Stockhausen, Karlheinz. “Gruppen,” 57 1955.