



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTORIA (ILAACH)**

**MÚSICA – PRÁCTICAS INTERPRETATIVAS
– CREACIÓN MUSICAL**

MEMORIAL DE COMPOSICIONES: UNA MIRADA A TRES OBRAS

ALEX FABIAN CUBILLAS MARTINEZ

Foz do Iguaçu

2021



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**MÚSICA – PRÁTICAS INTERPRETATIVAS –
CRIAÇÃO MUSICAL**

MEMORIAL DE COMPOSICIONES: UNA MIRADA A TRES OBRAS

ALEX FABIAN CUBILLAS MARTINEZ

Trabajo de Conclusión de Curso presentado al Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e Historia de la Universidad Federal de Integración Latino-Americana, como requisito parcial para la obtención del título de Licenciado en Música – Prácticas Interpretativas – Creación Musical.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Ricardo Villena

Foz do Iguaçu

2021

ALEX FABIAN CUBILLAS MARTINEZ

MEMORIAL DE COMPOSICIONES: UNA MIRADA A TRES OBRAS

Trabajo de Conclusión de Curso presentado al Instituto LatinoAmericano de Arte, Cultura e História de la Universidad Federal de Integração Latino-Americana, como requisito parcial para la obtención del título de Licenciado en Música – Prácticas Interpretativas – Creación Musical

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Ricardo Villena
UNILA

Prof. Dr. Danilo Bogo
UNILA

Prof. Me. Ricardo Henrique
IFPB

Foz do Iguaçu, ____ de _____ de _____.

TERMO DE SUBMISSÃO DE TRABALHOS ACADÊMICOS

Nome completo do autor(a): _____

Curso: _____

	Tipo de Documento
(.....) graduação	(.....) artigo
(.....) especialização	(.....) trabalho de conclusão de curso
(.....) mestrado	(.....) monografia
(.....) doutorado	(.....) dissertação
	(.....) tese
	(.....) CD/DVD – obras audiovisuais
	(.....)

Título do trabalho acadêmico: _____

Nome do orientador(a): _____

Data da Defesa: ____/____/____

Licença não-exclusiva de Distribuição

O referido autor(a):

- a) Declara que o documento entregue é seu trabalho original, e que o detém o direito de conceder os direitos contidos nesta licença. Declara também que a entrega do documento não infringe, tanto quanto lhe é possível saber, os direitos de qualquer outra pessoa ou entidade.
- b) Se o documento entregue contém material do qual não detém os direitos de autor, declara que obteve autorização do detentor dos direitos de autor para conceder à UNILA – Universidade Federal da Integração Latino-Americana os direitos requeridos por esta licença, e que esse material cujos direitos são de terceiros está claramente identificado e reconhecido no texto ou conteúdo do documento entregue.

Se o documento entregue é baseado em trabalho financiado ou apoiado por outra instituição que não a Universidade Federal da Integração Latino-Americana, declara que cumpriu quaisquer obrigações exigidas pelo respectivo contrato ou acordo.

Na qualidade de titular dos direitos do conteúdo supracitado, o autor autoriza a Biblioteca Latino-Americana – BIUNILA a disponibilizar a obra, gratuitamente e de acordo com a licença pública *Creative Commons Licença 3.0 Unported*.

Foz do Iguaçu, _____ de _____ de _____.

Assinatura do Responsável

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, a mi orientador Prof. Dr. Marcelo Villena por el constante apoyo y guía en este trabajo y sobre todo por la paciencia y amistad.

A los profesores de la banca por las orientaciones.

A los colegas del curso de música por la amistad.

A los amigos y familiares por el apoyo.

A Bianca por ser mi correctora y lingüista particular, además de toda su paciencia, apoyo y compañía sin la que hubiera sido imposible terminar este trabajo.

El autoconocimiento en el desenvolvimiento en la carrera de un artista es fundamental. Eso no es solo para formarse una carrera, o parte de una obligación del currículo, sino también una forma de valorizar la historia y crecer encima de ella en el propio camino.

Autorreflexión

RESUMEN

En este trabajo se presenta el análisis de tres composiciones de propia autoría. La primera obra, *Estudio no.1*, lleva rasgos de música contemporánea con electrónica mixta. En la segunda obra, *Borrasca*, se da la expresión de la música clásica demarcada en la trayectoria del compositor. *Valentía*, la tercera y última obra, llega a tocar la superficie de la música neoclásica. El contexto histórico del estilo y lenguaje de las obras es explicado brevemente para después formar conexión con las composiciones. Se da énfasis a la construcción de un memorial con análisis histórica como herramienta que permite el aumento de potencial creativo del compositor.

Palabras-clave: composición; lenguaje musical; estilo musical; memorial compositivo; clarinete.

RESUMO

Neste trabalho é apresentada a análise de três composições de própria autoria. A primeira obra, *Estudo no.1*, traz características da música contemporânea com eletrônica mista. Na segunda obra, *Borrasca*, há a expressão da música clássica demarcada na carreira do compositor. *Valentia*, a terceira e última obra, chega a tocar a superfície da música neoclássica. O contexto histórico do estilo e da linguagem das obras é brevemente explicado para posteriormente formar uma conexão com as composições. A ênfase é colocada na construção de um memorial tendo a análise histórica como ferramenta que permite aumentar o potencial criativo do compositor.

Palavras-chave: composição; linguagem musical; estilo musical; memorial compositivo; clarinete.

ABSTRACT

In this work the analysis of three compositions of own authorship is presented. The first work, *Study no.1*, has features of contemporary music with mixed electronics. In the second work, *Borrasca*, there is the expression of classical music demarcated in the composer's career. *Courage*, the third and last work, comes to touch the surface of neoclassical music. The historical context of the style and language of the works is briefly explained to later form a connection with the compositions. Emphasis is given to the construction of a memorial with historical analysis as a tool that allows the increase of the composer's creative potential.

Key-words: composition; musical language; musical style; compositional memorial; clarinet.

ÍNDICE

1 INTRODUCCIÓN	12
2 COMO SURGEN LAS IDEAS – MEMORIAL DEL PROCESO COMPOSITIVO ..	14
2.1 ESTUDIO NO. 1 PARA CLARINETE Y TAPE	15
2.1.1 CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICA DE LA MÚSICA ELECTROACÚSTICA.....	15
2.1.3 MEMORIAL DE COMPOSICIÓN DEL ESTUDIO NO. 1	18
2.2 BORRASCA: CONCERTANTE PARA PIANO Y ORQUESTA DE CUERDAS	19
2.3 VALENTÍA.....	20
3 LENGUAJE DE LAS COMPOSICIONES	20
3.1 LENGUAJE EN ESTUDIO NO. 1 PARA CLARINETE Y TAPE	21
3.2 LENGUAJE EN BORRASCA.....	22
3.3 LENGUAJE EN VALENTÍA.....	23
4 ESTILO DE LA OBRA Y FUNCION ESTILÍSTICA.....	26
4.1 ESTILO EN ESTUDIO NO. 1 PARA CLARINETE Y TAPE.....	28
4.2 ESTILO EN BORRASCA	31
4.2.1 Ritmo.....	31
4.2.2 Melodía	34
4.2.3 Armonía.....	37
4.2.4 Sonido	40
4.3 ESTILO EN VALENTÍA.....	41
5 CONSIDERACIONES FINALES.....	45
REFERENCIAS	46
APENDICES	48
APENDICE A – ESTUDIO NO. 1 PARA CLARINETE Y TAPE	49
APENDICE B – BORRASCA	52
APENDICE C – VALENTIA	75

1 INTRODUCCIÓN

Soy Alex Cubilla, nací el 30 de marzo del 1996 en una ciudad de Paraguay llamada Caaguazú. Comencé con la música a los 14 años en un proyecto social llamado *Sonidos de la Tierra*¹. Sonidos de la tierra es un innovador programa de emprendedorismo social que utiliza a las orquestas para formar buenos ciudadanos y fomenta la inclusión social.

El interés hacia la música comenzó cuando asistí a un concierto dado por este proyecto mencionado en la ciudad de Caaguazú, un concierto orquestal integrado por niños y jóvenes. El instrumento que me llamo la atención a primera vista fue el clarinete al escuchar un solo del instrumento en medio de una música. Después del concierto mencionaron que había nuevas vagas para nuevos niños y jóvenes integrantes interesados para participar de la orquesta ofreciendo prestamos de varios instrumentos de cuerdas y vientos con término de compromiso de los padres. Al comentar con mis padres sin dar muchas vueltas conseguí el apoyo total de mi familia dando así el comienzo de mi entrada al mundo musical.

Mi primer año con la música fue teniendo clases con profesores clarinetistas, aprendiendo a tocar el instrumento junto con el lenguaje musical y poco después, ya ser integrado en la orquesta como clarinetista por mis avances. En el Programa *Sonido de la tierra* se ofrecía varios seminarios musicales cada año en diferentes ciudades del país reuniendo a más de mil niños y jóvenes para un festival de orquesta juveniles durante 4 a 5 días. Estructurado en clases de instrumentos individuales y grupales teniendo así el contacto de experiencia con otras personas en el área musical.

Después de esta formación inicial en el proyecto social entré como Clarinetista en la Orquesta sinfónica de Caaguazú en el año 2011 y poco después fui invitado para otras orquestas sinfónicas, filarmónicas y de cámaras de las ciudades

¹ <https://sonidosdelatierra.org.py/>

de Asunción, Caacupé, Pastoreo, Coronel Oviedo, Concepción, Encarnación, Coronel Bogado, Ciudad del Este, Itauguá, Villarrica y Pilar.

En el año 2013 tuve la oportunidad de participar con la Orquesta Filarmónica de Caacupé en el XIII Encuentro Internacional de Orquestas Juveniles en Buenos Aires que fue realizada en el estadio Luna Park, en la Facultad de Derecho y en el Teatro Colón.

En el año 2014 después de haber terminado el estudio básico de la escuela me mudé para Ciudad del Este comenzando la universidad en la *Escuela Superior de Bellas Artes* (ESBA), con énfasis en piano, que me ayudó bastante para obtener una formación musical más integrada y tener otra perspectiva musical con otro instrumento. En el mismo año logré ingresar en la Orquesta Filarmónica del Alto Paraná (OFAP) dirigido por el Maestro Juan Ramón Vera.

Entre los años 2014 y 2015 comienzo a tener curiosidad sobre la composición comenzando con pequeños trechos musicales básicos. Y esa curiosidad me lleva a buscar aprender más sobre esta área de la música.

Un amigo que conocí en Ciudad de Este, José Acha, me invitó para participar a un taller musical que estaba ofreciendo la universidad en la que él estaba estudiando en la ciudad de Foz do Iguaçu (Brasil), la vecina frontera. Al participar del taller comencé a tener interés sobre el sistema educativo de la institución y justamente comentaron que estarían abriendo en el curso de música el énfasis en creación musical en la Universidad de Integración Latinoamericana (UNILA).

En el año 2016 logro ingresar a la UNILA y comienzo a tener más herramientas musicales para desarrollarme en la creación musical y ya componiendo pequeñas obras para algunas materias.

Durante mi estadía en la universidad comienzo a involucrarme bastantes en proyectos de extensión e iniciación científica como bolsista y voluntario: Grupo de Sopros Unila (2016), Grupo de Flautas Doce da Unila (2017), Grupos de Cordas da UNILA (2017), Grupo de Música Contemporánea da Unila (2017-2019) y como bolsista entro en la iniciación científica *Captura do inicio do repertorio de música instrumental do Arquivo do repertorio de música instrumental do Arquivo do Capitulo Catedral do México* (2019-2020).

Durante estos años de formación musical llegué a participar en varios cursos y seminarios de orquestas nacionales e internacionales; seminarios nacionales de orquestas del proyecto *Sonidos de la Tierra* especializada en clarinete; cuatro Festivales Internacionales de Clarinete - Paraguay; clases magistrales de clarinete con varios maestros de renombre Internacional²; cursos y talleres sobre laboratorios de interpretación, composición, creación musical. También participé en el 36º y 37º Taller de Música de Curitiba en la modalidad de Curso de Dirección de Orquesta Sinfónica (2019 y 2020).

Lo que destaco del año 2020 fue ser elegido mediante concurso online para el proyecto *Jeporeka* de Berta Rojas, a favor de una creación musical en Paraguay, en el que el resultado final fue la composición y grabación de una obra musical colectiva compuesta por 10 micro piezas, una por participante. Y sobre la cual trataré en este trabajo.

Todo este recorrido en la formación llega a reflejarse en cada pasaje o motivo musical en las creaciones. Como cada aspecto de la vida llega ser una influencia.

La trayectoria de un artista es puntuada muchas veces por obras por las cuales es demarcado el ápice o el principio de un proceso de conocimiento creativo. Estas obras muchas veces son apreciadas, pero no evaluadas y compartidas en sus análisis. Tales obras en mi trayecto personal llegan a ser el centro de esta investigación. Con esto, les introduzco a seguir, un poco del proceso creativo de tales obras.

2 COMO SURGEN LAS IDEAS – MEMORIAL DEL PROCESO COMPOSITIVO

El proceso de componer para algunas personas es más fácil como manera de expresarse. Para otras personas que no tienen la facilidad o no entienden

² Maestros con quienes tuve clases magistrales de clarinete fueron, Mo. Luis Rossi (Argentina), Mo. Sérgio Burgani (Brasil), Mo. Antonio Saiote (Portugal), Ma. Amalia del Giudice (Argentina), Mo. Juan Ferrer (España), Mo. Guillermo Marín (Colombia), Mo. Simon Wyrsh (Suiza), Ma. Carmen Borregales (Venezuela), Mo. Victor Pereira (Portugal), Mo. Luis Vargas (Peru).

cuáles son algunas herramientas básicas, puede llegar a ser difícil o frustrante a la hora de fundar ideas composicionales. Entender un punto de vista de quien compone puede ayudar mucho. El estudio científico en primera persona como ahora, el análisis del proceso compositivo de mis obras, puede aportar a otras personas como hacer una investigación encima de una música y en el desarrollo del camino creativo.

Presentaré a continuación un panorama histórico de la Música Electroacústica y la Música Electrónica Mixta para contextualizar la primera composición, llamado *Estudio No. 1 para Clarinete y Tape* y cómo surgió la idea de la misma.

2.1 ESTUDIO NO. 1 PARA CLARINETE Y TAPE

2.1.1 CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICA DE LA MÚSICA ELECTROACÚSTICA

La historia de la música electroacústica comienza con la creación de instrumentos electrónicos y electromecánicos como el *Dynamophone*³ (1900), *Telharmonic*⁴ (1906), *Theremin*⁵ (1921), *Sphärophon*⁶ (1926), *Ondas Martenot*⁷ (1928), *Hellertion*⁸ (1930), *Trautonium*⁹ (1930) y el *Neo-Bechstein-Flügel*¹⁰ (1931) — (Supper 2012, p 15-16). En el año 1939 el compositor John Cage (1912-1992) crea *Imaginary Landscape n°1*¹¹, que en una sola pieza posee una obra compuesta de

³ Dinamófono o telarmonio es el primer instrumento enteramente electrónico y polifónico, usaba una rueda tonal electromagnética para generar sonidos típicos del órgano y del piano. El sonido que producía el telarmonio ofrecía hasta 7 octavas, 36 notas por octavas y frecuencias entre los 40 a 4000 Hz.

⁴ Telharmonic es un módulo sintetizador de Multi-voz, multi-algoritmo llamado así por el teatro de variedades considerado por algunos como la ubicación de los primeros conciertos de música electrónica

⁵ Theremin es uno de los primeros instrumentos electrónicos está formado por dos antenas metálicas que detectan la posición relativa de las manos del interprete y los osciladores para controlar la frecuencia con una mano y la amplitud (volumen) con la otra. Las señales eléctricas del theremin se amplifican y se envían a un altavoz.

⁶ El electrofón no posee ningún teclado, está controlado por una manivela que se manipula, a través, de un dial semicircular que creaba un efecto continuo de glissando.

⁷ Las ondas Martenot es un instrumento electrónico, está formado por un teclado, un altavoz y un generador de baja frecuencia. El sonido se produce mediante un anillo metálico que el intérprete se ha de colocar en el dedo índice de su mano derecha. La posición de dicho anillo frente al teclado determinará la altura de la nota.

⁸ El hellertion, basado en el tubo de vacío como el audión piano y el pianorad.

⁹ El instrumento generaba el sonido a partir de lámparas de neón de bajo voltaje. La altura de las notas se conseguía presionando un punto a lo largo de un cable que iba montado sobre un raíl.

¹⁰ Neo-Bechstein-Flügel eran un conjunto de pianos de cola eléctricos que fueron construidos principalmente por Walther Nernst en la década de 1930.

¹¹ <https://www.youtube.com/watch?v=p-3iLnXV90s>

electrónica con piano mutado y címbalos. Cage pedía a los intérpretes que manipularan la altura y el ritmo de los sonidos, cambiando la velocidad de los giradiscos, girando el plato con la mano y dejando caer y levantando la aguja (Collins 2009, p 6). Tal obra posteriormente será la base de la música de finales de siglo, incluida la cultura DJ. A partir de tal música, que podría ser considerada como primera obra electroacústica, es fundado el primer espacio de investigación dedicado al arte radiofónico: el *Studio d'Essai*, y en 1946 el *Club d'Essai*.

Mas adelante Schaeffer, quien tomó parte en la composición con Cage, pone fecha al origen de lo que él mismo denominó *Musique concrète*: 1945. La música concreta pretendía presentar obras con ruidos y sonidos de cualquier origen, juiciosamente escogidos y reunidos mediante técnicas electroacústicas de montaje y mezclas de grabaciones (Schaeffer 1996, p. 20). Basada en sonidos del ambiente, no realizada con notas musicales sino con "objetos sonoros", que proceden de grabaciones manipuladas o no (Bastos, 2010 *Apud* Nuñez 1989).

Posteriormente, las obras más relevantes de Pierre Schaeffer fueron los *Cinq études de bruits* (1948), *Symphonie pour un homme seul* (1950), compuesta conjuntamente con Pierre Henry (1927-2017) y la ópera *Orphée 53* (1953). Además, en el *Club d'Essai* se llevó a cabo la realización de obras tan representativas como *Timbre-Durées* (1952) de Olivier Messiaen (1908-1992), *Exergue pour une symphonie* (1957) de Roman Haubenstock-Ramati (1919-1994), *Diamorphoses* (1957) de Iannis Xenakis (1922-2001) o la primera obra electroacústica de Karlheinz Stockhausen (1928-2007), *Etude* (1952) (Carabias, 2019 *Apud* Supper 2012, p. 27-28).

Las primeras composiciones puramente electrónicas vinieron de la mano de Robert Beyer y Herbert Eimert (director y teórico del estudio a partir de 1953): *Klangstudie I, II y III*, *Klang im unbergrenzten Raum* y *Ostinate Figuren und Rhythmus* (1952). Más tarde Stockhausen recalcó en el estudio y se convirtió en su principal estandarte. Compuso, ayudado por la realización de Gottfried Michael Koenig, *Gesang der Jünglinge* (1955-1956), una de las obras que más huella dejó en las décadas posteriores y no solamente entre autores de la música contemporánea clásica. En esta obra de Stockhausen se inspiraron los Beatles, cuando en 1966 grabaron *Tomorrow Never Knows*.

La separación entre música “concreta”, basada en las técnicas de grabación, elaboración y montaje (parientes del cine), y la música “electrónica”, que utiliza los medios técnicos electroacústicos para la creación musical enmarcada dentro del contexto contemporáneo (Bastos, 2010 *Apud* Berengher 2006), se da con la incorporación de un elemento absolutamente inaudito: el sonido generado por los osciladores de audiofrecuencias. En adelante dicho sonido electrónico, pasa a ser la novedad absoluta en la historia de la cultura.

Mientras tanto, en los Estados Unidos, Cage funda en 1951 el grupo *Music for Magnetic Tape*, del que formaron parte Louis y Bebe Barron, Earle Brown, Morton Feldman, David Tudor y Christian Wolf. Sus primeras obras fueron *Heavenly Menagerie* (1951), *For an Electronic Nervous System n°1* (1953), ambas de los hermanos Barron, *Imaginary Landscape n°5* (1953) de Cage, para 42 vinilos de libre elección copiados en cinta magnética y *Magnetic Tape* (1952-53) de Wolf (Carabias, 2019 *Apud* Supper 2012, p 25). Al igual que ocurriera a finales de la década con las músicas francesas y alemanas, la nueva música americana terminó denominándose música electrónica o música electroacústica.

Hasta el momento estuve hablando un poco del origen de la electrónica, sin la participación de instrumentos acústicos en vivo, excepto de la primera incursión de Cage en su *Imaginary Landscape n°1*. Pero a partir de acá daré una pincelada sobre la música mixta, aquella que combina el uso de la electrónica con instrumentos no electrónicos.

2.1.2 MÚSICA ELECTRÓNICA MIXTA

La música electrónica mixta combina la utilización de medios electroacústicos para realizar el sonido, con instrumentos tradicionales acústicos y voz. En la Europa de la década de 1970, una tradición bien establecida por el estado financiaba la colaboración entre compositores y técnicos (Collins, 2009). En EEUU, a la misma época, la música electroacústica propiciaba la interpretación guiada por la intuición, mientras Europa encontraba manera de incorporarla en la perpetuación de la producción de música meticulosamente elaborada en estudios (Collins, 2009). En 1976, tuvo lugar el primer concierto compuesto por el laboratorio Phonos (1974), de

España, fundado por el compositor Lewin-Ritchter [...] con una gran parte de obras mixtas para instrumentos (oboe, viola, guitarra eléctrica, percusión) y cinta, al juntarse con el chileno Gabriel Brncic (Carabias, 2019).

El establecerse de la música electrónica mixta, recibió mucha influencia por parte de la indiferencia y la dificultad percibida ante el público conectarse con grandes cajas de sonido o los mismos técnicos de difusión del sonido. Algunos compositores notaron en la inclusión de un intérprete instrumental o vocal una mayor conexión con el público (Carabias, 2019). En palabras de Bub Gluck:

[...] la audiencia puede conectarse con un flautista o violinista. Pensé que ver a un verdadero instrumentista tocar podría desarmar la hostilidad que alguien podría tener hacia la música electrónica.

(Gluck, 2014)

Al pasar de los años, incrementado por los numerosos intentos de ampliar las expresiones musicales, la música electrónica mixta se fue estableciendo como manera de aumentar las posibilidades e intensidades de la experiencia musical al juntar diferentes actores, como los técnicos e ingenieros en la ejecución de obras que pueden ser enteramente espontáneas.

Aquí se encierra un poco del contexto histórico que contiene parte de la esencia misma de la música electrónica mixta tal cual como es percibida hoy en día. A partir de tal contexto, tendremos un hincapié que da base a mi primera composición bajo discusión.

2.1.3 MEMORIAL DE COMPOSICIÓN DEL ESTUDIO NO. 1

La idea de la obra nace en una clase de la materia de Música Electroacústica Mixta en la cual el trabajo final consistía en componer para un instrumento acústico y electrónica. Como ya tenía como instrumento principal el clarinete no fue tan difícil elegir la parte acústica. El trabajo de realizar una grabación previa y escoger elementos electrónicos fue un proceso muy minucioso.

La parte electrónica fue compuesta mediante un conjunto de varias grabaciones pequeñas que fueron alteradas en las ediciones. Como experimentación fui colocando grabaciones de uso cotidiano. Fui grabando ~~com~~ sonidos de suspiros, un palo de agua, un golpe de puño, hasta el sonido de una máquina de lavar ropa, remetiéndolo a la electrónica concreta. También fui agregando sintetizadores a la electrónica y algunos trechos con el sonido del clarinete y posteriormente editado en el programa de edición de audio *REAPER v5.90*¹² usando bastantes *plugins* para poder desmenuzar lo grabado y crear mediante estos elementos una obra electrónica.

La parte instrumental, con clarinete, fue formada por intermedio de experimentaciones y ensayos combinados con electrónica la parte electrónica. La intención era formar un método de estudio para combinar los timbres del clarinete y de la electroacústica. Técnicas expandidas, como multifónicos, y algunos pasajes con rítmicos irregulares, fueron utilizados como elementos para la construcción del clarinete en la obra.

2.2 BORRASCA: CONCERTANTE PARA PIANO Y ORQUESTA DE CUERDAS

Borrasca surgió con una necesidad de tener una obra con un tinte clásico en el repertorio personal para impulsar el aprendizaje hacia el mismo proceso compositivo y creativo.

El piano hace parte de mi historia en un proceso breve e importante que demarcó la etapa inmediatamente anterior a la Universidad Federal de Integración Latino-americana. La curiosidad de explorar composicionalmente otros instrumentos me permitió explorar también parte de mi historia y desarrollar una obra como Borrasca.

Borrasca, como la tormenta del mar, es energético. Tanto como el intérprete o como el oyente, somos acostumbrados a tener un paro en alguna parte de la obra para respirar. Pero desde el comienzo hasta el final, el piano acumula energía sin llegar a explotar, reflejando la incertidumbre de la inestabilidad, sin saber dónde uno va a llegar.

¹² REAPER v5.90 - May 24, 2018 disponible en <https://www.reaper.fm/about.php>

2.3 VALENTÍA

La obra nació en el tiempo de pandemia del 2020, compuesta específicamente para un concurso de composición idealizado por la maestra *Berta Rojas*, en favor de la creación musical en Paraguay, llamado “*Jeporeka*”. Concurseé justamente con la obra *Borrasca*, la cual me ayudó a ser seleccionado como uno de los 10 primeros compositores que formaron parte de la primera edición del proyecto. El objetivo del mismo era la creación en equipo de una obra musical con la guía de los maestros de renombre internacional *Popi Spatocco* y *Carlos Aguirre*, tratando de reflejar las sensaciones causadas por el aislamiento y como buscamos fuerza para continuar.

Trabajando online durante 3 fines de semana, hubo conferencias sobre “el ser paraguayo”, que ayudaron a construir la identidad de las obras. Los maestros acompañaron el paso a paso del desarrollo creativo de cada uno. En una clase de *Carlos Aguirre*, fuimos cuestionados sobre cómo cada uno de nosotros se sentía en el momento que estaba pasando. La incertidumbre de no saber qué iba a pasar el día de mañana, pertenecer a un grupo de riesgo (hiperreactividad bronquial) y estar aislado de familia y amigos, sobresalieron en este momento. Al tratar de resumir en una palabra ese sentimiento, era de ser valiente. Tener fuerza para continuar y ser constante a pesar de todo. Así nació la obra bajo el concepto de *Valentía*.

La música presenta dos temas con variaciones tratando de plasmar una batalla constante entre el conflicto y la perseverancia. La estética se aproxima bastante al neoclasicismo. La conducción discursiva a través de estructuras melódicas que se desenvuelven a través de periodos y frases melódicas, llevado por el clarinete, como un hilo conductor en el discurso musical, dialoga con los demás instrumentos.

3 LENGUAJE DE LAS COMPOSICIONES

La Música es un lenguaje a través del cual el ser humano se expresa y se comunica. Al igual que un idioma utiliza las palabras para crear unas estructuras gramaticales de las que participa una comunidad, pueblo o cultura. La música se sirve de los sonidos para, en sus múltiples combinaciones, crear otras estructuras que serán las que expresen ideas, sentimientos e imágenes mentales.

Las nuevas formas de componer música en la época contemporánea, han variado tanto técnicamente como en los recursos y formas de concebir la obra. Nos ubicamos en una línea donde observamos nuevas obras que sugieren diversas interpretaciones de acuerdo a los oyentes. Ya sea que uno cuente con una formación musical sistemática o formal, que haga parte de los oyentes o aficionados. Incluso quienes no cuentan con una formación artística y desconocen el lenguaje musical como tal pueden llegar a comprender el proceso compositivo.

La interpretación tiene que ver con diversos factores que podemos argumentar tanto de parte del contexto socio cultural del compositor, así como la formación artística, preparación especializada en la música, la educación general y en concreto elementos que están relacionados con el lenguaje. No solo la especialización para la escritura musical, sino también un símbolo mismo de la representación y de la realización de ideas, y de cómo abordar una obra dentro de las diversas técnicas de composición.

3.1 LENGUAJE EN ESTUDIO NO. 1 PARA CLARINETE Y TAPE

Según Grout, *et al.* (1984) atonal significa “no tonal”. Es cuando el compositor evita sistemáticamente toda referencia a centros tonales evitando fórmulas armónicas y melódicas. Schoenberg sugirió la palabra pantonal que significa inclusión de todas las tonalidades en lugar del significado negativo de atonal. La música dodecafónica no tiene por qué ser necesariamente atonal y la música atonal no necesariamente está basada en la técnica dodecafónica. Desprenderse de un centro tonal, fue un proceso natural, al tratar a las doce notas de la octava con igual jerarquía, se podía utilizar cualquier combinación de sonidos formando acordes que no requerían resolución (Grout *et al.*, 1984).

Prescindir de la jerarquía que implica un centro tonal y la emancipación de las disonancias condujo a Schoenberg (1874-1951) de manera gradual de la tonalidad impregnada de cromatismos hacia la atonalidad que utilizaba de forma libre las disonancias. Siempre en base a procedimientos constructivos que garanticen la unidad pues ya no dependían de las relaciones de acordes como vínculo. Schoenberg definió las líneas principales de la evolución estilística en los primeros cincuenta años del siglo XX, condujo del cromatismo de finales del siglo XIX a abandonar los principios tonales y armónicos de la práctica musical común, logrando abrir una nueva dimensión dentro del campo de la investigación composicional (Morgan 1999; p 79).

Teniendo esto como referencia el *Estudio No. 1 para Clarinete y Tape* llega ser una pieza musical atonal y electrónica mixta. Como tal, las alturas no siguen un parámetro central, presentando variación desigual entre Mi e Fa. Sin embargo, estas no siguen el esquema polar¹³ o solar¹⁴ definido por Ratner (1980).

3.2 LENGUAJE EN BORRASCA

Fue el lenguaje musical de la tonalidad lo que permitió el advenimiento del estilo clásico (Rosen, 2015 p. 28). Sin embargo, Rosen (2015, p.28) señala que no se trataba de un sistema inmóvil y compacto, sino que desde un principio fue un lenguaje vivo y cambiante que había llegado a un punto crítico.

Un estilo musical a veces cuando muy consolidado y de carácter internacional, produce un lenguaje musical sistemático y coherente (Rosen, 2015. p. 24) que se puede utilizar como tal. Así, ya en 1814, E. T. A. Hoffman, el crítico musical más agudo de aquella época [...] escribía lo bien que idearon un arte nuevo, [...] mientras los malos imitadores trataron de hacer pasar por bueno sus falsos oropelos, pecado en el que no incurrieron dichos maestros [...] (Rosen, 2015. p.23-24). Hoffman

¹³ El sistema "polar" según Ratner, muestra a la dominante "contra" la tónica (en las tonalidades menores, la tonalidad opuesta es la mayor).

¹⁴ El sistema circular o "solar" según Ratner, es la modificación por medio de refuerzos cadenciales del viejo sistema de los tonos eclesiásticos, en el cual la tónica es un epicentro rodeado de una constelación de grados íntimamente relacionados.

hablaba específicamente de Haydn, Mozart y Beethoven, a quienes según él, nadie más podía equipararse (Rosen, 2015. P.23).

El estilo clásico se nos aparece como una progresión del lenguaje musical. No como un desbordamiento del estilo precedente pero más como un salto o una ruptura revolucionaria (Rosen, 2015. P. 67). Uno de los mayores responsables por este hecho sería Beethoven, quién de manera muy significativa rechazaba con énfasis los pasajes virtuosos más característicos de Liszt y Chopin (referencias para su periodo). Un ejemplo de su fuerte característica sería comparar que no se puede entender las obras de Haydn y Mozart contrastándolas con la de sus coetáneos, pero sí las de Beethoven (Rosen, 2015 p. 27). Sin embargo, los tres compositores, comprenden y demarcan el lenguaje musical de la época por su forma de entenderla, sus decididas influencias para definirla y sus contribuciones para modificarla (Rosen, 2015 p. 27). Según Rosen (2015. p.25), los factores con mayor peso artístico son la flexibilidad o la rigidez con que se utiliza el lenguaje, es decir, su gracia expresiva. En el momento en que la gracia adquiere demasiada importancia, el estilo deja de ser un sistema de expresión o comunicación.

Borrasca, como tal, trata de integrar las características de la música clásica, sin atenderse a ella como prioridad. En tal obra, trato de poner mi esencia del presente, de la actualidad, partiendo del lenguaje de la música clásica, sutilmente, y extendiendo algunas cadencias o sesiones. De tal manera, el lenguaje se ve más desarrollado como proceso compositivo. Y el estilo, aún que tenga libertad para expresar lo que siento como artista, se mantiene resemblando el lenguaje.

3.3 LENGUAJE EN VALENTÍA

Tratando de mantener la tradición de la música que había llegado de los siglos anteriores, muchos compositores pretendieron incorporar los nuevos descubrimientos sin desvirtuar el centro tonal, conservando la línea melódica y el movimiento de las ideas musicales. A continuación, se va a mencionar brevemente a los más representativos de esta tendencia. Arthur Honegger (Francia, 1892 – 1955) “destacó por su música de acción dinámica y actitud gráfica, ... intentó no imitar el

sonido, sino traducir en música la impresión visual y física”, fue un representante de la música programática modernista; también en su música incluyó el canto gregoriano, melodías de danzas y canciones folklóricas modernas y medievales mezcladas con su lenguaje disonante y altamente colorido (Grout et al., 1984, p. 743).

Darius Milhaud (Francia, 1894 – 1974) utiliza recurrentemente la politonalidad, recurso técnico con el que produjo complejas sonoridades, llega a estructurar seis tonalidades diferentes simultáneas en el que su efecto disonante es controlado por medio del uso de los diferentes timbres instrumentales de la orquesta, los ritmos y las líneas melódicas definen la dirección del movimiento musical de sus obras, también hizo uso frecuente del choque momentáneo de las terceras menor y mayor (Grout et al., 1984).

Aunque Stravinsky (Rusia, 1882 – 1971) pasó la mayor parte de su vida musical fuera de su país, la herencia rusa permaneció como un factor decisivo en su desarrollo estilístico, la música popular rusa fue muy importante en su trabajo, que más allá de su condición de artista forastero adaptado a una cultura extraña, le ha permitido encontrar una de las realizaciones más complejas y más desarrolladas (Morgan, 1999). Según Grout et al. (1984), Stravinsky es un compositor inmerso en casi todas las tendencias musicales significativas de la primera mitad del siglo XX. Sus primeras obras provienen de la tradición nacionalista rusa, mientras sus ritmos vivaces, sus luminosos y ásperos colores orquestales además de su escueta textura contrapuntística fueron el cimiento de sus futuras obras musicales. También afirma que la obra de Stravinsky «tuvo los efectos de una explosión que dispersó los elementos del lenguaje musical de tal modo que jamás habrían de poder reunírseles nuevamente como antes» (pág. 756). Además de sus estructuras rítmicas su aporte también se encuentra en los inusitados efectos orquestales y en sus combinaciones de acordes inconcebibles hasta ese entonces.

En un segundo período, debido a la coyuntura del momento, Stravinsky se plantea nuevos objetivos y consiente un cambio estilístico, se inclina por la composición de música de cámara, piezas pianísticas breves y canciones; en este período también muestra su interés por el jazz, circunstancias que lo llevan a experimentar nuevos ritmos e instrumentaciones.

El lenguaje más representativo de los estilos que utilizaron lenguajes folklóricos tal vez sea el de Bartok, en el que se encuentran líneas melódicas derivadas o sublimadas de la música folklórica de la Europa oriental; ritmos “motores” con divisiones irregulares y acentos fuera de tiempo; un gran control de la forma en el diseño de los temas y de la obra íntegra. Sus texturas muestran predilección por líneas contrapuntísticas dejando en un segundo plano las sonoridades verticales. Incluye libremente técnicas de la polifonía que están relacionadas con secuencias de acordes.

La armonía de Bartok es, en parte, resultado del movimiento contrapuntístico. Utiliza diversas combinaciones de acordes, incluso los contruidos sobre cuartas y otras estructuras más complejas. También confiere acrimonia a un acorde añadiéndole segundas mayores o menores disonantes. La construcción, como las progresiones de sus acordes, son extremadamente complejas y difíciles de analizar.

En sus obras tardías Stravinsky experimentó el dodecafonismo, pero siempre enmarcado en su estilo y para sus propios fines. Uno de los rasgos marcados del estilo de Stravinsky es la liberación del ritmo de la barra de compás, introduce un esquema rítmico irregular después de haber establecido uno regular, presenta simultáneamente un ritmo regular con uno irregular, el motivo rítmico es desplazado indistintamente dentro del compás. Grout et al. (1984) manifiesta que «Resulta especialmente fascinante la manera en que engrosa y luego abre las armonías, disloca y reubica los ritmos, en una prolongada pulsación de tensión y distención antes de una cadencia importante» (p. 760). No es posible dejar de mencionar que el uso de los silencios también contribuye a definir el lenguaje rítmico de Stravinsky.

En Valentía, la libertad del que se expresa (el artista) es más importante que las reglas del método que la califican dentro de un grupo. Como Bartok llega a tener su lenguaje folclórico lo cual se lo identifica, Valentía tiene rasgos de canción popular también. Un catabile de un movimiento clásico, con algo de “aire popular” o de música de cine. Al contener calidades de diferentes lenguajes, llega por lo tanto a un carácter “polilingüístico” o translingüístico.

4 ESTILO DE LA OBRA Y FUNCION ESTILÍSTICA

Definir un estilo musical es una tarea compleja. Desde la música en sí misma, dicha tarea, se puede enfocar por el análisis del carácter subjetivo de la estética. Un estilo musical, para definirse a sí mismo como tal, parece obedecer a una serie de reglas que lo caracterizan, pero el compositor o interprete las puede manipular de manera diferente. Estas reglas se basan en su gusto, su elección, creando así su propio estilo. «Para cualquier estilo específico, hay una serie de reglas, pero hay varias indefinido de las posibles estrategias para llevar a cabo o fundamentar tales reglas». (MEYER 1989; p20).

Para entrar en hilo sobre la investigación del estilo musical, resaltaría tres libros que contienen fundamentos del análisis del estilo musical: *Análisis del estilo musical*, de Jan La Rue (1989), *Style and Music*, de Leonard Meyer (1989) Y *El estilo clásico* de Charles Rosen (2015)

Meyer nos ofrece una definición general de estilo:

“(...) la reproducción de modelos, tanto en el comportamiento humano como en los artefactos producidos por el comportamiento humano, que son producto de una serie de decisiones tomadas bajo un sistema de restricciones”.

(Meyer, 2000. p 75)

La Rue, en cambio, es más específico y define directamente el estilo musical:

“(...) la elección de unos elementos sobre otros por parte del compositor, procedimientos específicos que le son propios en el desarrollo de un movimiento y de una configuración formal. (...) Por extensión, podemos también percibir el particular estilo de un grupo de piezas a partir del uso continuo de un mismo tipo de elecciones”.

(La Rue, 1998. pXII)

Ambas definiciones son complementarias: Meyer introduce el concepto de restricciones (que abre una de las conferencias de la estética musical de Stravinsky) y de modelos. La Rue coincide con él cuando habla acerca de elecciones

de unos elementos sobre otros. En lo que respecta al ámbito de aplicación de esta teoría, La Rue habla sobre el estilo específico de un compositor y el de una escuela o un período cronológico. Meyer es mucho más amplio y extiende el rango de aplicación en dos direcciones: por un lado la obra de un compositor, vista como un todo o dividida en períodos o géneros, considerando incluso el estilo de una obra individual (estilo *intraopus*); en la dirección contraria, la obra de un grupo o escuela de compositores contemporáneos entre sí, de una época (barroco, romanticismo), de una zona geográfica (Latinoamérica, África occidental), de una tradición nacional (venezolana, rusa), de un mismo género (la ópera, la música de cámara), de una civilización (hindú, china), y de música escrita con fines utilitarios (música militar, jingles publicitarios).

Aunque el análisis no pueda nunca reemplazar al sentimiento ni llegar a competir con él, puede, en cambio, aumentar el grado de nuestra percepción de la riqueza imaginativa de un compositor, su grado de complejidad, su experiencia (conocimiento práctico) en la organización y en la presentación del material pone en juego. Tanto el intérprete como el investigador deben incorporar estas ideas al amplio contexto de sus respuestas personales.

(La Rue, 1998. p.1)

Rosen (2015, p.24) define que el concepto de estilo no se adscribe a un hecho histórico, sino que responde a una necesidad: crea una forma de entendimiento [...] El concepto de estilo puede ser sólo una definición meramente pragmática y a veces suele ser tan imprecisa y proteica que resulta sencillamente inútil (Rosen, 2015. p.24). De tal manera, el hecho de que esta necesidad se sintiera casi al unísono no pertenece a la historia de la música, sino a la historia de la percepción musical (Rosen, 2015. p.24). Por lo tanto, un compositor podría contrastar el estilo a su propio lenguaje.

Figurativamente, el término estilo podría describirse como una forma de explotación y centralización de un lenguaje que se convierte así en dialecto o lenguaje por derecho propio. Es precisamente dicho enfoque lo que hace posible que pueda hablarse del estilo personal o de la forma de hacer de un artista (Rosen, 2015.

p.25). En la medida que el estilo es una forma de utilizar el lenguaje, sea musical, pictórico o literario, su capacidad expresiva gana en riqueza (Rosen, 2015. p.25).

4.1 ESTILO EN ESTUDIO NO. 1 PARA CLARINETE Y TAPE

El estilo del *Estudio No. 1* como contiene una relación de un instrumento acústico y con elementos electrónicos pregrabadas, se clasifica como Música Mixta. Según Alejandro ALBORNOZ (2006):

“En sí misma la electroacústica no es un estilo y aunque las diversas formas de realización que posee devienen en tipos de la misma, estas implicancias técnicas de realización se constituyen en estilos artísticos siempre que de ellos se deriven concepciones estéticas considerables, más allá de los meros problemas de manufacturación.

Sin embargo, es útil revisar los modos de realización técnica de la Electroacústica pues a través de ellos podremos entender su naturaleza a grandes rasgos, a la vez que vislumbraremos algunas de las tendencias estéticas más importantes: Música Acusmática; Música Mixta; Música Electrónica en vivo; e Música Interactiva.”

La obra se divide en algunas sesiones: la primera hasta el compás 16 del clarinete (1:00 min en la parte electrónica); la segunda del 17 hasta el 50 (1:01 min – 3:32 min); y la tercera y última sesión, del compás 51 (3:33 min) en adelante.

Hay dos mundos distintos en la obra. Uno de ellos es compuesto por la electrónica pregrabada que se reproduce en vivo con la parte acústica interpretada por el clarinete, que compone el otro mundo. Para acceder la partitura y la obra completa por intermedio del link, seguir hasta el **APENDICE A**.

La primera parte comienza con el clarinete haciendo una melodía en la sesión grave en los tres primeros compases. En la parte electrónica hay referencia a un suspiro seguido por un ostinato marcado por el looping de una fricción en crescendo. En la sesión, el clarinete marca un forte con apoyaturas seguido de pasajes cromáticos y saltos en diferentes regiones tímbricas terminando casi con el mismo motivo que empezó. La electrónica acompaña el mismo ostinato sumando sonidos de pequeños canticos de pájaros, con palos de agua y sintetizador, terminando en un leve decrescendo.



Figura 1. Tres primeros compases del *Estudio no. 1*, parte de clarinete.



Figura 2. Compas 14,15 y 16 de la obra del *Estudio no. 1*. Podemos ver en la figura los saltos en las diferentes regiones tímbricas del clarinete y resalto en circulo la nota más aguda y grave de la obra.

La siguiente sesión, del compás 17 hasta el compás 50 (1:01 min – 3:32 min) tiene un desarrollo más largo comparado a las tres. La técnica del instrumento se desenvuelve más en estos compases en forma de un estudio. El clarinete pasa por notas largas puntuales con una intensión de dinámicas para abrir y cerrar usando pianos y fortes con una técnica expandida de multifónicos en específico en el compás 18 con la nota “fa”. La parte de la electrónica acompaña las notas largas del clarinete con una grabación de otro clarinete tocando la misma cosa, pero con edición de audio alterado como un poco de delay sumando sintetizadores, el palo de agua, el suspiro y los canticos de pájaros.

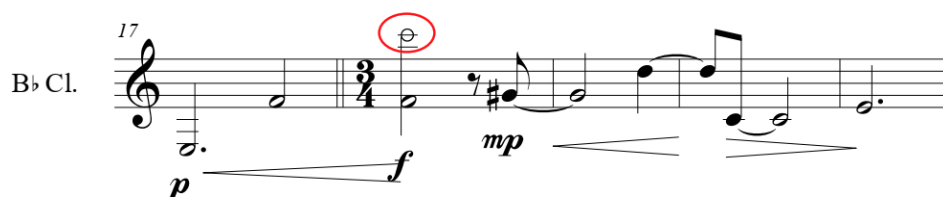


Figura 3. Compas 17,18, 19 y 20 de la obra *Estudio no. 1*. En la Figura 3 en el compa 18 se marca el multifónico de la nota Fa.

En el minuto 01:40 hasta el minuto 02:03 de la grabación, se encuentra el mismo carácter del primer minuto. El clarinete se desenvuelve con notas cortas con *stacatto*, yendo nuevamente para la sesión de notas largas. En esta sesión

se trabaja bastante en la técnica del clarinete, pasando por las regiones tímbricas del instrumento y usando bastantes rítmicos quebrados con pasajes cromáticos y saltos.



Figura 4. Compas 28 y 29 de la obra *Estudio no. 1*. En la figura esta con una cifra de compas de 5/4, en el compás 28 notas de corcheas fuera de los pulsos fuertes y en el compás 29 con figuras de tresillos.

Figura 5. Compas 35 al 45 de la obra *Estudio no. 1*. Nótese rítmicos quebrados en esta sesión.

Del compás 51 (3:33 min) hasta el final, trabaja un poco con los armónicos de los sintetizadores de la grabación y el clarinete trabaja con armónicos impares, llegando a la electrónica con un ostinato que se hace más fuerte y termina con un corte brusco.



Figura 6. Compas 54 al 57 de la obra *Estudio no. 1*. Final de la obra.

4.2 ESTILO EN BORRASCA

Borrasca es una obra compuesta para un conjunto instrumental (piano, violín 1, violín 2, viola, violoncello y contrabajo), la cual es un Concertante para piano acompañado por cuerdas frotadas.

También entra en la categoría música de cámara con teclado según el autor Leonard Ratner (1980):

“MUSICA DE CAMARA CON TECLADO: Aunque todavía se utilizaban el clave y el clavicordio, el instrumento preferido a fines del siglo XVIII era el fortepiano. El mismo era utilizado como solista, como continuo o acompañamiento, como instrumento principal dentro de un grupo o como sostenedor "obligato" de un grupo.”

Voy hacer un análisis de esta obra conforme a un esquema de Macroanálisis¹ contemplado por White J. (1976) que se refiere al mismo como una partida para una observación o descripción de una obra en un nivel más amplio. Pasando por el ritmo, melodía, armonía y sonido.

La pieza musical se desmenuza tradicionalmente, con sus primeros y segundos temas, desarrollo y reexposición. La dificultad de la ejecución queda por cuenta de la clareza y el leve toque, no solo en la rapidez que va la obra. La obra completa está disponible en el link presente en **APENDICE B**.

4.2.1 Ritmo

La obra está en un tempo Allegro a 150bpm en forma sonata y en Gm (Sol menor), compases simples de 4/4 con una entrada anacrúsica. Una forma cuaternaria, la primera parte consiste en un periodo de ocho compases comenzando con el grupo de cuerdas y después una repetición con la entrada sola del piano con variación en la textura.

Allegro $\text{♩} = 150$

Violin I
Violin II
Viola
Violoncello
Double Bass

mf *p*

Detailed description: This musical score shows the first five measures of a string ensemble. The tempo is marked 'Allegro' with a quarter note equal to 150 beats per minute. The key signature is G minor (one flat). The time signature is 4/4. The Violin I part begins with an anacrusis (indicated by a red box) and plays a melodic line with dynamics *mf* and *p*. The Violin II part follows with a similar melodic line. The Viola and Violoncello parts provide harmonic support with chords and moving lines, also marked with *mf* and *p*. The Double Bass part plays a steady eighth-note accompaniment. Red lines and dashed curves indicate phrasing and dynamics across the staves.

Figura 7. Trocho de Borrasca compás 1 al 5.

Pno.
Vin. I
Vin. II
Vla.
Vc.
DB.

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

Detailed description: This musical score shows measures 6 through 12. The Piano part enters in measure 6 with a melodic line marked *f*, which then softens to *mf* in measure 7 (indicated by a red box). The strings continue their accompaniment, with Violin I and II playing melodic lines marked *f*. The Viola, Violoncello, and Double Bass parts provide harmonic support with chords and moving lines, also marked with *f*. Red lines and dashed curves indicate phrasing and dynamics across the staves.

Figura 8. Trocho de Borrasca compás 6 al 12.

El pulso de la obra es simétrico, recalco que desde el inicio a fin está en uno de los tipos de estrato del ritmo, un *continuum*¹⁵, constancia en la jerarquía métrica. Rítmicamente activo un predominio de corcheas y semicorcheas.

El punto más alto de tensión es en el compaso 188 hasta 194 en el piano principalmente por el crecimiento de actividad rítmica con semicorcheas.

Figura 9. Trecho de Borrasca, parte del piano compás 188 al 1992.

¹⁵ El *continuum* según LaRue tiene más alcance que el metro para representar la jerarquía total de expectativa e implicación en el ritmo; la consciencia de un pulso continuo del que inferimos una estructura multidimensional de movimiento que hace posible las notas mantenidas o los intervalos de silencio. El centro de esta jerarquía es el pulso individual de modo que la agrupación de pulsos en un metro sólido y constante es lo

que sentimos como una base rítmica subyacente en gran cantidad de estilos.

Y el punto de menor tensión ritmo es en el compás 135 hasta el compás 141 donde solamente quedan el violín 1, violín 2, viola y el violoncello sin el piano y el contrabajo.

The image shows a musical score for four instruments: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Cello (Vc.). The score covers measures 135 to 141. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The Violin I part starts with a dynamic marking of *f* (forte) and features a melodic line with various intervals and a trill-like figure. The Violin II part also starts with *f* and plays a more rhythmic, accompanimental role. The Viola and Cello parts provide harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns. The score ends with a dynamic marking of *p* (piano) in the final measure.

Figura 10. Trecho de Borrasca, parte de los violines, viola y violoncello compás 135 al 141.

4.2.2 Melodía

La pieza musical tiene un predominio diatónico con un crecimiento y estructuración melódica por repeticiones y variaciones.

Aunque el piano sea el solista, la melodía va alternando entre las voces de los demás instrumentos. Dos motivos melódicos marcantes en toda la obra acontecen en dos situaciones. Uno cuando comienza la obra tocada por los violines 1 y 2, y el otro en el compás 29 en el piano. Estos materiales se desarrollan en el transcurso de la pieza.

The image shows a musical score for Violin I and Violin II, measures 1 to 4. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The Violin I part starts with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) and plays a melodic line that begins with a quarter rest followed by a series of eighth and quarter notes. The Violin II part also starts with a quarter rest and then plays a similar melodic line. The score ends with a dynamic marking of *p* (piano) in the final measure.

Figura 11. Trecho de Borrasca, parte de los violines 1 y 2, compás 1 al 4. El primer motivo melódico marcante de la obra.



Figura 12. Trecho de Borrasca, parte del piano, compás 29 al 32. El segundo motivo melódico marcante de la obra.

Del compás 52 hasta el compás 65, hay un trecho de “Melodía adornada”. Ratner (1980) define como tal la melodía con adornos y motivos elaborados sobre los sonidos de la melodía simple. Se la relaciona con el estilo libre o galante. Los compositores clásicos creaban sus elegantes líneas melódicas ornamentando el esqueleto melódico simple. Cabe recalcar que la “melodía simple” según el autor, es una línea de sonidos pertenecientes a acordes, cantada por una voz. Se edificaba sobre intervalos pequeños en negras, blancas o redondas. Como tópico, aparece en el estilo estricto o "alla breve". Provee además el marco para la melodía adornada.

The image displays a musical score for piano (Pno.) in G minor, measures 50 to 67. The score is presented in four systems, each with a red horizontal line above it. The first system (measures 50-53) shows a melodic line in the right hand with dynamic markings *ff*, *p*, and *mf*. The second system (measures 54-57) continues the melodic line. The third system (measures 58-61) includes a trill (*tr*) in the right hand. The fourth system (measures 62-65) features a trill (*tr*) and a triplet (3) in both hands. Red boxes highlight specific melodic passages in measures 52-53 and 62-65.

Figura 13. Trocho de Borrasca compas 50 al 67, parte del piano, compás 52 al 65. Melodía adornada.

La región melódica con una actividad rítmica más alta ocurre en el compás 80 en el piano hasta el compás 84.

The image shows three systems of piano music. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs). The first system starts at measure 79. The second system starts at measure 81. The third system starts at measure 83. Red boxes highlight specific passages in the treble clef of each system. In the first system, the box covers measures 80-84. In the second system, the box covers measures 81-84. In the third system, the box covers measures 83-84. The music is in a minor key and features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes.

Figura 14. Trecho de Borrasca, parte del piano, compás 80 al 84. La región más aguda del instrumento dentro de la obra.

4.2.3 Armonía

Siendo un estilo clásico la armonía lleva el mando en la forma de todo el movimiento a partir de los principios de la tensión y la resolución de la tonalidad en las que se baso la música durante siglos. Coherentemente con este lenguaje, la pieza comienza y termina en la misma tonalidad. La obra llega a ser una forma sonata constituida por dos temas principales que se expone, se desarrolla y se vuelve a recapitular. Al ser de esta forma presenta un plan armónico definido.

En la exposición de la obra está en sol menor (Gm) en la tonalidad principal dividido en dos sesiones, A y B. La sesión A se puede observar en la **Figura 7 y 8**. En la tonalidad principal.

The image shows a musical score for the piano part of 'Borrasca' from the 'Sesión B' of an exposition, covering measures 26 to 34. The score is arranged in a standard orchestral format with staves for Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.).

Measure 26 is marked with a '26' and a '3' indicating a triplet. The piano part features a complex melodic line with many accidentals. A red vertical line is drawn at the end of measure 28. Below this line, a red 'f' is written. To the right of the line, a red 'Gm I' is written.

Measures 30 and 31 are marked with a '30'. The piano part continues with a similar melodic line, including trills (tr) in measures 31 and 32. The violin parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The viola, cello, and double bass parts provide harmonic support with chords and bass lines. The double bass part has red annotations below it: D/F# V6, Gm I, D/F# V6, D, V, and D.

Figura 15. Trocho de Borrasca, parte del piano, compás 26 al 34. Sesión B de la exposición.

En el desarrollo tenemos la tonalidad en relativa mayor, en Si bemol mayor (Bb) con un nuevo tema en el compás 52.

Pno. *ff* *p* *mf* *Bb* /
 Vln. I *mf*
 Vln. II *mf*
 Vla. *mf*
 Vc. *mf*
 D.B. *mf* *Bb/D* /
 Pno. *mf*
 Vln. I *f*
 Vln. II *f*
 Vla. *mf*
 Vc. *mf*
 D.B. *mf*
Bb/D / *E/G* IV6 *Bb* I *F* V *F/A* V6 *Bb* I *mf*

Figura 16. Trecho de Borrasca, compás 50 al 66. El piano da la entrada al desarrollo de la obra en Si bemol mayor.

Para finalizar, en la recapitulación casi vuelve con la repetición de la exposición con la tonalidad principal en toda esta gran sesión. Hay un cambio con múltiples variaciones, extendiendo, reduciendo o eliminando secciones, variando la escritura instrumental.

The image shows a musical score for 'Borrasca' from measures 145 to 155. The score is arranged in a standard orchestral format with staves for Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). A red box labeled 'Recapitulación' is placed over the piano part at measure 145. A red vertical line indicates the start of the recapitulation. Below the bass line, chord symbols are written in red: Gm I, Am ii, D V, and ff Gm I. Dynamics such as *mf*, *p*, and *ff* are also present throughout the score.

Figura 17. Trecho de Borrasca, compás 145 al 155.

4.2.4 Sonido

Según LaRue (1970), el sonido como categoría analítica del estilo incluye tres aspectos básicos:

- Timbre
- Dinámica
- Textura y Trama

En Borrasca, para la opción de timbres, que se refiere a la calidad de la acústica del sonido (LaRue, 1970 p.18) fueron elegidas cuerdas frotadas (violines, viola, violoncello y contrabajo) como acompañamiento y el piano. Tales elecciones me posibilitan la exploración creativa en el estilo clásico.

En el estilo clásico, la dinámica siempre alterna entre el piano y el fuerte (Ratner, 1980). El padrón se mantiene como referencia para Borrasca.

4.3 ESTILO EN VALENTÍA

Figura 18. Trecho de Valentía, compás 1 al 4. Comienzan los instrumentos de cuerdas en arpeggios de Do menor.

Valentía tiene como instrumentación el clarinete acompañado por las cuerdas frotadas (violines, violoncello y contrabajo), un instrumento de cuerdas pulsadas (arpa) y percusión (glockenspiel y caja). La obra lleva como métrica una cifra de compás simples en 4/4 en la tonalidad de do menor (Cm) Las cuerdas frotadas comienzan la música con un arpeggio durante 4 compases, dando entrada a la melodía que lleva el clarinete. El primer motivo melódico se extiende hasta el compás 25,

The musical score for strings in 4/4 time, starting with arpeggios in D minor. The score includes parts for Violín I, Violín II, Viola, Violonchelo, and Contrabajo. Dynamics range from *f* to *p*, and the tempo is *marcato*. The instruction "Siempre marcato en las negras sin indicación" is repeated for each instrument.

dando entrada a otro motivo melódico en el compás 28. Ese segundo motivo es introducido por el glockenspiel y el arpa paraguaya, con arpeggios que llegan a desarrollarse con una variación diferente en el ritmo acompañado por los demás instrumentos.

Figura 19. Trocho de Valentía, compás 28 al 33. El Glk y el arpa dando una sutil entrada con un arpeggio en Mi bemol para la melodía del clarinete.

En el compás 55 al 58 hay una breve sesión en el arpa, violines, viola y cello con un juego de valores irregulares de seisillos que resalta en la composición.

Figura 20. Trocho de Valentía, compás 55 al 56. Sesión de seisillos en las cuerdas.

Figura 21. Trecho de Valentía, compás 57 al 58. Sesión de seisillos en las cuerdas.

Figura 22. Trecho de Valentía, compás 60 al 67. La melodía pasa a desmenuzarse en las cuerdas.

Seguidamente, en el compás 62, vuelve a recapitular el comienzo con otra textura: la melodía llevada por las cuerdas poco después, volviendo con el clarinete.

La sesión final está marcada por la caja, dando una sensación de marcha en el compás 84. Sin embargo, no está presente en la partitura, fue una estrategia sonora agregada por sugerencia de los intérpretes (observar en **APENDICE C** el link para la obra completa).

El estilo de un grupo no tiene por qué ser, necesariamente, lo que suele llamarse “escuela”. Esto se trata muchas veces de una ficción [...] De un intento de dar orden [...] para entender el cambio dentro del lenguaje musical (Rosen, 2015. P. 26). Si reservamos el término “clásico” para Haydn, Mozart y Beethoven, “protoclásico” (Rosen, 2015. p. 68) definiría el conjunto de compositores que formaron el estilo de transición del barroco hasta ellos. En este sentido, el término neo-clásico podría ser este momento demarcado por el cambio estilístico que hacía alusión a Haydn, Mozart y Beethoven, y más aún, ultrapasando el período romántico.

En la música de Bartok se halla recurrentemente un centro tonal fundamental, pero también hace uso de la politonalidad. Escribe en dos o más planos armónicos simultáneos, pero no niega sistemáticamente la tonalidad. En su música la tonalidad se construye con tanta libertad que es mejor decir que sus obras están “sobre” –y no “en”– tal o cual tonalidad. La esencia de las obras de Bartok es la variedad y habilidad con que integró la música folklórica con las formas supremas de la música artística occidental. Reunió los logros del pasado y del presente en una síntesis individual, y los expresó con elocuencia (Grout et al., 1984).

Ya Stravinsky, quizá sea el compositor más representativo del neoclasicismo del siglo XX. De acuerdo con Grout et al. (1984) esta tendencia tuvo dos rasgos distintivos especiales: en primer lugar, era síntoma de una búsqueda de principios de orden, en segundo término, los compositores tenían un conocimiento detallado de muchos estilos del pasado, el objetivo no era resucitar lenguajes arcaicos sino hacerlos fructificar antes de transmitirlos. «Cada obra nueva de Stravinsky siguió originando cierta reacción de sorpresa, puesto que en cada una de ellas elaboraba alguna idea generatriz particular mediante formas, timbres y armonías apropiadas a esa idea y no a otra» (p. 758).

El neoclasicismo, también llamado “clasicismo moderno” (Corrado, 2007), nació en la Europa de los años 1920 y 1930. Más específicamente relacionado con Francia (Brandão, 2020), es un estilo que en sí mismo no generó consenso para su definición. Sin embargo, Valentía, puede ser definida como forma de composición referencial y intertextual. Referencial porque alude a procedimientos y lenguajes de períodos históricos. Intertextual porque las referencias se entrecruzan y se recombinan cargadas de sentidos. Por ese sentido de la inspiración que cargo al

surgimiento de *Valentía*, vengo a definirla como una obra que puede relacionarse con el estilo clásico, neoclásico y popular, llegando otra vez a la poliestilística.

5 CONSIDERACIONES FINALES

Considerar las propias obras a través del análisis nos posibilita reconocer énfasis y detalles que muchas veces nos pasan desapercibidos. La influencia del clasicismo en *Borrasca*, del neoclasicismo en *Valentía* y la construcción de la música electrónica mixta con una técnica no convencional del instrumento con sonidos pregrabados, expanden a una nueva manera personal de componer. La idea de esta investigación es traer mi punto de vista como compositor en obras de diferentes categorías. Este punto de vista hace comenzar un proceso de buscar nuevas formas de explorar la percepción musical. Al percibir el estilo y lenguaje de las principales obras del portafolio personal, posibilita escoger en cual rama enfocarse más, o decidir abrirse a las posibilidades de la poliestilística.

Uno de los desafíos del proceso creativo es plasmar las ideas de sonidos musicales al papel. Las partituras son una aproximación muy cercana a lo que tuve intención de crear. Sin embargo, no llega a ser totalmente fiel. Como ejemplo, en el *Estudio para Clarinete No.1*, que fue compuesto primero en el instrumento y después transcrito, llege a tener dificultades en el sentido de definir la partitura, visto que ocurrían demasiados cambios en la interpretación cada vez que la tocaba. En el caso ya de *Valentía*, aunque fue primero escrita, a la hora de interpretarse, la partitura no refleja la real intención concebida en mente.

El ejercicio reflexivo de un memorial ayuda bastante a futuras composiciones. Tener esto ayuda a organizar y estructurar las ideas para tener más herramientas a la hora del proceso creativo. El histórico personal, dependiendo de cómo pase caso a caso, llega a ser una fuente de creaciones, pues permite la identificación de vertientes musicales escondidas en la memoria.

REFERENCIAS

ADKINS, Monty. Extending the instrumental Sound World Using Electronics. In: Collins & d'Éscrivan (ed.) **The Cambridge Companion to Electronic Music**, 2nd, Cambridge: Cambridge University Press, 2017. pp. 258-273 ISBN: 978110713356

Albornoz, A. "*Vínculos & Sinergias*" *Encuentros entre Música Electroacústica e Video Arte*. **Música eletroacústica, acusmática, audiovisual**, Santiago, Chile, ago. 2006. Disponible em: https://mankacen.blogspot.com/2006_08_01_archive.html Acceso em septiembre de 2021.

BASTOS, Leonardo B. **Exploración Musical com Lenguaje Contemporáneo**. 2010. 57. Trabajo de Grado. Facultad de Música, Universidad Autónoma de Bucaramanga, Bucaramanga.

BICERRA, Júlio. Recursos Compositivos del Neoclasicismo en la Obra para Guitarra Sonata Omaggio a Boccherini del compositor Mario Castelnuovo – Tedesco. **ANTEC Revista Peruana de Investigación Musical**, Lima, v.3, n.2, p. 74-94, 2019.

BRANDÃO, Luigi. Investigating neoclassicism around Alexandre Tansman. **Revista Vórtex**, Curitiba, v.8, n.3, p. 1-15, 2020. Disponible em <http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/vortex/article/view/3972> Acceso em septiembre de 2021.

CARABIAS, Alberto R. **Música española para piano y electrónica: Modelos de interacción entre intérprete y medios tecnológicos**. 2019. 77. Dissertación (Máster). Máster Universitario en Interpretación e Investigación Musical, Universidad Internacional de Valencia, Valencia.

COLLINS, Nick *et al.* **Electronic Music**. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

CORRADO, Omar. Neoclasicismo y objetividad en la música argentina de la década de 1930. **Revista Argentina de Musicología**, Buenos Aires, n.8, p. 17-67, 2007. ISSN 1666-1060

BURKHOLDER, P. J.; GROUT, J. D.; PALISCA, V. C. **Historia de la Música Occidental**. Madrid: Alianza Editorial, 2019. ISBN: 978-84-9181-554-9.

LARUE, Jan. **Análisis del estilo musical: pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal**. Barcelona: Labor, 1989.

MEYER, Leonard B. **Style and Music. Theory, history and ideology**. Chicago: The University of Chicago Press Edition, 2000.

MORGAN, Robert. **La música del siglo XX**. Madrid: Ediciones Akal, 1999.

RATNER, Leonard G. **Classic music: expression, form and style**. New York: Schirmer Books, 1980.

ROSEN, Charles. **El estilo clásico - Haydn, Mozart, Beethoven**. Alianza Editorial, S. A., Madrid, 2015. ISBN: 978-84-206-9740-6.

SCHAEFFER, Pierre. **Tratado de los objetos musicales**. 2 ed. Madrid: Alianza Editorial, 2003.

SOFTWARE REAPER v5.90 - May 24, 2018 disponible en <https://www.reaper.fm/about.php>

SUPPER, Martin. **Música electrónica y música con ordenador: historia, estética, métodos, sistemas**. Madrid: Alianza Editorial, 2012.

WHITE, John D. **The Analysis of music**. Hoboken: Prentice-Hall, 1984.

APENDICES

APENDICE A – ESTUDIO NO. 1 PARA CLARINETE Y TAPE

Sigue el link de las composiciones:

https://drive.google.com/drive/folders/1S0fAX8Kbw_kompExQ8F88ShNRYu_hT0?usp=sharing

Estudio No.1

Alex Cubilla

Para Clarinete y Tape

Clarinet in B \flat $\text{♩} = 60$ Para ser precisos
esperar 5 seg.

p

B \flat Cl. $\text{♩} = 90$

f

B \flat Cl.

B \flat Cl.

B \flat Cl.

B \flat Cl.

B \flat Cl.

B \flat Cl.

B \flat Cl.

p *f* *mp*

2 Estudio No.1

B♭ Cl. 

B♭ Cl. 

B♭ Cl. 

B♭ Cl. 

B♭ Cl. 

B♭ Cl. 

B♭ Cl. 

B♭ Cl. 

B♭ Cl. 

Estudio No.1

3

B♭ Cl. ⁴⁶

B♭ Cl. ⁴⁹

⁵⁴ ♩ = 50
B♭ Cl.

APENDICE B – BORRASCA

Score

Borrasca

Concertante para Piano y Quinteto de Cuerdas

Alex Cubilla

Allegro $\text{♩} = 135$

Violin I *mf* *p*

Violin II *mf* *p*

Viola *mf* *p*

Violoncello *mf* *p*

Double Bass *mf* *p*

Pno. *f* *mf*

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

D.B. *f*

2

Borrasca

The musical score is arranged in five systems. The first system (measures 12-15) features the Piano (Pno.) with a treble and bass clef. The second system (measures 16-19) continues the Piano part. The third system (measures 20-23) includes the Piano and the first three strings: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), and Viola (Vla.). The fourth system (measures 24-27) continues the Piano and the first three strings. The fifth system (measures 28-31) continues the Piano and the first three strings. The score includes various musical notations such as triplets, dynamics (piano *p* and forte *f*), and articulation marks.

Borrasca

26

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

f

30

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

f

tr

mf

Borrasca

35

Pno. *p* *mf*

Vln. I *p* *f*

Vln. II *p* *f*

Vla. *p* *f*

Vc. *mf* *f*

D.B. *mf* *f*

39

Pno. *f* *mf*

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

D.B. *mf*

Borrasca

44

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

49

Pno.

50

Pno.

6

Borrasca

53

Piano score for measures 53-58. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and a melodic line in the right hand with trills. The strings (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., D.B.) play a sustained chord in the left hand and a melodic line in the right hand, marked *mf*.

Pno.

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

D.B. *mf*

50

Musical score for measures 50-55. The piano part has a more active right hand with trills and sixteenth-note patterns, while the left hand continues with eighth notes. The strings play a rhythmic pattern of eighth notes in the left hand and a melodic line in the right hand, with dynamics ranging from *mf* to *f*.

Pno.

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

D.B. *mf*

Borrasca

67

Pno. *f*

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *f*

Vc. *f*

D.B. *f*

73

Pno.

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

D.B. *mf*

p

Borrasca

The musical score for measures 77-81 of "Borrasca" is arranged in a system of six staves. The instruments are Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.).

Measures 77-80:

- Piano:** Features a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes. A *8va* marking is present above the right-hand staff.
- Violin I & II:** Play a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamic marking: *f pizz.*
- Viola:** Plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamic marking: *f pizz.*
- Violoncello & Double Bass:** Play a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamic marking: *f pizz.*

Measure 81:

- Piano:** Continues the complex rhythmic pattern with *8va* markings.
- Violin I & II:** Play sustained notes with a dynamic marking of *f*. The instruction *arco* is written above the staff.
- Viola, Violoncello, & Double Bass:** Play sustained notes with a dynamic marking of *mf*. The instruction *arco* is written below the staff.

Borrasca

54

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

p *f*

58

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

p *f*

10

Borrasca

Musical score for measures 91-94. The score includes parts for Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.).

- Pno.:** Measure 91 starts with a treble clef and a key signature of two flats. The right hand plays a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The left hand has a simple bass line. Dynamics include *mp* and *legatto*.
- Vln. I & II:** Both violins play a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics include *f* and *p*. *pizz.* (pizzicato) markings are present in measures 92 and 94.
- Vla.:** The Viola part has a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics include *f* and *p*.
- Vc. & D.B.:** The Cello and Double Bass parts play a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics include *f*.

Musical score for measures 95-98. The score includes parts for Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.).

- Pno.:** Measure 95 starts with a treble clef and a key signature of two flats. The right hand plays a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The left hand has a simple bass line. Dynamics include *mf*.
- Vln. I & II:** Both violins play a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics include *f*. *arco* (arco) markings are present in measures 96 and 97.
- Vla.:** The Viola part has a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics include *f*.
- Vc. & D.B.:** The Cello and Double Bass parts play a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics include *p*.

Borrasca

98

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

p

p

p

101

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

ff

f

f

p

p

12

Borrasca

Musical score for measures 104-107. The score includes parts for Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.).

- Pno.:** Measure 104 starts with a treble clef and a bass clef. The right hand has a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The left hand has a simpler pattern. Dynamics range from *mp* to *f*.
- Vln. I:** Starts with a rest in measure 104. Enters in measure 105 with a *p* dynamic. Reaches *f* in measure 106. Ends with a *pizz.* (pizzicato) instruction in measure 107.
- Vln. II:** Starts with a rest in measure 104. Enters in measure 105 with a *p* dynamic. Reaches *f* in measure 106. Ends with a *pizz.* instruction in measure 107.
- Vla.:** Starts with a *p* dynamic in measure 104. Reaches *f* in measure 106.
- Vc.:** Starts with a *p* dynamic in measure 104. Reaches *f* in measure 106.
- D.B.:** Starts with a *p* dynamic in measure 104. Reaches *f* in measure 106. Ends with a *mf* dynamic in measure 107.

Musical score for measures 108-111. The score includes parts for Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.).

- Pno.:** Measure 108 starts with a treble clef and a bass clef. The right hand has a melodic line with accents. The left hand has a steady eighth-note pattern. Dynamics range from *mp* to *f*. Measure 111 ends with a *mf* dynamic and a *ritard -* (ritardando) instruction.
- Vln. I:** Starts with a rest in measure 108. Enters in measure 109 with a *f* dynamic. Ends with a rest in measure 111.
- Vln. II:** Starts with a rest in measure 108. Enters in measure 109 with a *f* dynamic and an *arco* instruction. Ends with a rest in measure 111.
- Vla.:** Starts with a *f* dynamic in measure 108. Reaches *mf* in measure 111.
- Vc.:** Starts with a *mf* dynamic in measure 108. Reaches *mf* in measure 111.
- D.B.:** Starts with a *mf* dynamic in measure 108. Reaches *mf* in measure 111.

Borrasca

112

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

mf *mp*

arco *mf* *mf* *mf* *mf*

117

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

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

Borrasca

Musical score for measures 121-123. The score includes parts for Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The key signature is B-flat major. Measure 121 starts with a piano (*mf*) dynamic. Measure 122 features a piano (*f*) dynamic with a *legatto* marking. Measure 123 concludes with a piano (*mp*) dynamic.

Musical score for measures 124-127. The score includes parts for Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The key signature is B-flat major. Measure 124 starts with a piano (*f*) dynamic and a *legatto* marking. Measures 125 and 126 include *pizz.* (pizzicato) and *arco* (arco) markings for the Violin I and II parts. Measure 127 concludes with a piano (*mp*) dynamic.

Borrasca

128

Pno. *f*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc. *f*

D.B. *f*

132

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc. *f*

D.B. *f*

16

Borrasca

136

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

Detailed description: This system contains the first four staves of the score, starting at measure 136. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Vln. I has a treble clef and plays a melodic line with eighth and sixteenth notes. Vln. II has a treble clef and plays a more rhythmic line with quarter and eighth notes. Vla. has a bass clef and plays a line with quarter and eighth notes. Vc. has a bass clef and plays a simple harmonic line with quarter notes.

141

Pno.

Detailed description: This system contains the piano part starting at measure 141. The piano part features a complex, fast-moving melodic line in the right hand, marked with a forte (f) dynamic. The left hand is mostly silent, indicated by a whole rest.

141

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

mf

Detailed description: This system contains the string parts starting at measure 141. The key signature remains two flats. Vln. I and Vln. II both have a treble clef and play a melodic line marked with mezzo-forte (mf). Vla. has a bass clef and plays a line with quarter notes, also marked with mf. Vc. has a bass clef and plays a line with quarter notes, marked with mf. D.B. has a bass clef and plays a line with quarter notes, marked with mf.

Borrasca

145

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

mf

mf

mf

mf

150

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

p

ff

p

ff

p

ff

p

ff

Borrasca

Musical score for measures 156-160. The score is for a piano (Pno.), violin I (Vln. I), violin II (Vln. II), viola (Vla.), violoncello (Vc.), and double bass (D.B.). The key signature is B-flat major (two flats). The piano part begins at measure 156 with a forte (*f*) dynamic, featuring a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The strings play a steady eighth-note accompaniment. The violin I and II parts have melodic lines with some rests. The viola and cello parts play a consistent eighth-note accompaniment. The double bass part has a simple eighth-note accompaniment.

Musical score for measures 161-165. The score is for a piano (Pno.), violin I (Vln. I), violin II (Vln. II), viola (Vla.), violoncello (Vc.), and double bass (D.B.). The key signature is B-flat major (two flats). The piano part continues with a complex rhythmic pattern. The strings play a steady eighth-note accompaniment. The violin I and II parts have melodic lines with some rests. The viola and cello parts play a consistent eighth-note accompaniment. The double bass part has a simple eighth-note accompaniment.

Borrasca

164

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

ff

ff

ff

ff

ff

168

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

Borrasca

Pno. *172* *p*

Pno. *176* *tr* *ff*

Vln. I *176* *p* *f*

Vln. II *p* *f*

Vla. *p* *f*

Vc. *p* *f*

D.B. *p* *f*

Pno. *180* *mp* *legatto*

Vln. I *180* *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *ff*

Borrasca

183

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

p

p

p

186

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

p

Borrasca

Pno.

Measures 189-191 of the piano part. The music is in a minor key with a complex, rhythmic texture. The right hand features a series of eighth-note patterns, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

Pno.

Measures 192-194 of the piano part. The texture continues with intricate eighth-note patterns in both hands, maintaining the dramatic and rhythmic character of the piece.

Pno.

Measures 195-197 of the piano part. The music features a mix of chords and moving lines. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is present at the end of measure 197.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

Measures 195-197 of the string section. The strings play a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamic markings of *f* (forte) and *ff* (fortissimo) are used throughout the section.

Borrasca

200

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

mf

mf

mf

mf

205

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

ff

ff

ff

ff

ff

2

Pytū mimbi

Cl. en sib

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

15

mf

p

mf

p

p

p

Cl. en sib

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

22

p

f *mf*

p

f *mf*

p

f *mf*

p

f *mf*

Musical score for measures 28-33. The score includes parts for Cl. en sib, Glk., Arpa, Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The key signature is B-flat major. Measure 28 starts with a *mf* dynamic. The flute and guitar play a melodic line with triplets. The harp provides a harmonic accompaniment. The strings play a rhythmic pattern. Dynamics range from *p* to *mf*.

Musical score for measures 34-39. The score includes parts for Cl. en sib, Glk., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The key signature is B-flat major. Measure 34 starts with a *mp* dynamic. The flute and guitar play a melodic line with triplets. The harp provides a harmonic accompaniment. The strings play a rhythmic pattern. Dynamics range from *mp* to *mf*.

4

Pytū mimbi

Cl. en sib
Glk.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

Musical score for measures 39-44. The score is in B-flat major and 3/4 time. It features a Clarinet in B-flat, Glockenspiel, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The music is marked with dynamics *f* and *mf*. The Glockenspiel part consists of sustained chords. The strings play a rhythmic pattern of eighth notes.

Cl. en sib
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

Musical score for measures 45-49. The score is in B-flat major and 3/4 time. It features a Clarinet in B-flat, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The music is marked with dynamics *mf*. The Clarinet part has triplet markings. The strings play a rhythmic pattern of eighth notes.

Pytū mimbi

Cl. en sib
Glk.
Arpa
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

Arpa
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

6

Pytū mimbi

Musical score for *Pytū mimbi*, measures 57-60. The score is written for a full orchestra and includes the following parts:

- Cl. en si^b**: Clarinet in B-flat, starting at measure 57 with a forte (*f*) dynamic.
- Glk.**: Glockenspiel, which is silent throughout these measures.
- Arpa**: Harp, playing a complex rhythmic pattern with sixteenth notes and triplets, marked *mf* at the beginning and *f* towards the end.
- Vln. I**: Violin I, playing a melodic line with sixteenth-note triplets, marked *f* at the end.
- Vln. II**: Violin II, playing a similar melodic line to the first violin, marked *f* at the end.
- Vla.**: Viola, playing a melodic line with sixteenth-note triplets, marked *f* at the end.
- Vc.**: Violoncello, playing a melodic line with sixteenth-note triplets, marked *f* at the end.
- Cb.**: Contrabasso, playing a melodic line with sixteenth-note triplets, marked *f* at the end.

The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth notes and triplets, and dynamic markings such as *f*, *mf*, and accents.

60

Cl. en si^b

Glk.

Arpa

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Musical score for measures 60-66. The score includes parts for Clarinet in B-flat, Glockenspiel, Arpa, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The key signature is B-flat major. Dynamics include *mf* and *mp*. There are triplets and a quintuplet in the strings.

67

Cl. en si^b

Glk.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Musical score for measures 67-73. The score includes parts for Clarinet in B-flat, Glockenspiel, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The key signature is B-flat major. Dynamics include *mp*, *mf*, and *p*. There are triplets and a quintuplet in the strings.

60

Cl. en si^b

Glk.

Arpa

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Musical score for measures 60-66. The score includes parts for Clarinet in B-flat, Glockenspiel, Arpa (Harp), Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The key signature is B-flat major. Dynamics include *mf* and *mp*. There are triplets and a quintuplet in the strings.

67

Cl. en si^b

Glk.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Musical score for measures 67-72. The score includes parts for Clarinet in B-flat, Glockenspiel, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The key signature is B-flat major. Dynamics include *mp*, *mf*, and *p*. There are triplets and a quintuplet in the strings.

Pytū mimbi

Cl. en si⁸⁴
Glk.
Arpa
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

mf *mf* *f* *f* *fp* *fp* *fp* *f*

Eb, F, G, Ab.
Bb, C, D

Cl. en si⁹⁰
Glk.
Arpa
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

ff *ff* *ff* *fff* *fff* *fff* *fff* *fff*

Eb, F, Gb, Ab,
Bb, C, D