

Obertura para un concierto ausente

**Trabajo de Grado
Composición X**

Compositor:

Daniel Felipe Rodríguez Espitia

**Pontificia Universidad Javeriana
Facultad de Artes
Carrera de Estudios Musicales- Composición
Bogotá
2018**

Tabla de Contenido

1. Información general sobre el proyecto.

- 1.1 Objetivos y Concepto.
- 1.2 Análisis y audición de obras orquestales.
- 1.3 Lecturas.
- 1.4 Asistencia a ensayos y conciertos de obras orquestales.
- 1.5 Metodología del proceso de escritura de la obra.

2. Sustentación escrita de la obra.

- 2.1. Reflexiones preliminares.
- 2.2. Análisis de la idea básica.
- 2.3. Forma y Curva dramática.
- 2.4. Análisis de las diferentes partes y su desarrollo.
- 2.5. Armonía.

3. Bibliografía.

1. Información general sobre el proyecto.

1.1 Objetivos

Objetivos generales.

Componer una pieza orquestal con una duración de por lo menos 12 minutos. La pieza debe ser original y debe demostrar el uso de las técnicas de composición y orquestación adquiridas en la carrera.

Objetivos específicos.

El proceso de composición de la obra se acompaña de un trabajo de investigación, análisis, audición y asistencia a ensayos y conciertos de obras orquestales. El propósito de estas actividades consiste en nutrir el proceso de escritura a partir de la reflexión constante de los materiales musicales y herramientas instrumentales de la música para orquesta.

Concepto.

En el plano conceptual esta pieza se concibe en dos niveles: El primero de ellos es la visión que expone Garder Read en su libro *Style and Orchestration* de cómo evoluciona la orquesta a partir de los intereses estilísticos del compositor y como estos nuevos intereses, a su vez, crean nuevas técnicas y parámetros de orquestación. El segundo nivel se da en el proceso de desarrollo del material, que consiste en la contracción y expansión de los diferentes componentes de la idea básica con la finalidad de generar elasticidad temporal en la totalidad de la pieza. En cuanto al nombre de la pieza, *Obertura para un concierto ausente*, este surgió de una conversión en clase en donde se hizo el comentario de que la pieza sonaba como el principio de una obra mucho más grande y debido a su carácter se decidió darle el nombre de obertura.

1.2 Análisis y Audición de obras orquestales.

Aquí se presenta una lista con las piezas estudiadas durante el proceso de construcción de la obra:

Análisis:

- *Five Pieces for Orchestra*- Arnold Schönberg
- *Violin Concerto: Rings* – Thomas Adés
- *Jeux*- Claude Debussy
- *A Mind of Water*- George Benjamin
- *Rite of Spring*- Igor Stravinsky
- *Dances from Powder her Face* –Thomas Ades.
- *Totentanz*- Thomas Adés.
- *Asyla*- Thomas Adés.
- *Polaris*- Thomas Adés.
- *Gurrelieder*- Arnold Schönberg.
- *Conjure for Percussion and String Orchestra*- John Corigliano.
- *Concerto for Clarinet and Orchestra*-John Corigliano.
- *Concerto for Violin and Orchestra* -John Corigliano.

Audición:

- *Violin Concerto: Rings* – Thomas Adés
- *Dances from Powder Her Face* – Thomas Adés
- *Totentanz*- Thomas Adés
- *Asyla*: Thomas Adés
- *Five Pieces for Orchestra*- Arnold Schönberg
- *Rite of Spring*- Igor Stravinsky
- *Concerto for Orchestra*- Bela Bartók
- *La Tumba de Couperin*- Maurice Ravel.
- *Jeux*- Claude Debussy.
- *Symphony No. 5 in C minor*- Gustav Mahler.
- *Tristan e Isolda*- Richard Wagner
- *Requiem* – Toru Takemitsu
- *A Mind of Water*- George Benjamin.
- *Ramifications*- Ligeti
- *Canon Fever*- Mark-Anthony Turnage
- *Appalachian Spring* – Aaron Copland
- *Gurrelieder*- Arnold Schönberg.

- *Conjure for Percussion and String Orchestra* - John Corigliano.
- *Concerto for Clarinet and Orchestra*- John Corigliano.
- *Concerto for Violin and Orchestra* - John Corigliano.
- *Polaris*- Thomas Adés.

1.3 Lecturas.

Los siguientes textos fueron utilizados durante el proceso de composición de la pieza:

Composición

- Belkin, Alan. *A Practical Guide to Musical Composition*.

Ritmo / Tiempo

- Belling, Huw. *Thinking Irrational, Thomas Adès and New Rhythms*.
- Grisey, Gérard. *Tempus ex Machina: A composer's reflections on musical time*.
- McManus, Andrew. *Nancarrows Rhythmic Structures in Thomas Ades' Asyla*.

Textura

- Mackay, John. *Some Comments on the Visual/Spatial Analogy in the Studies of the Perception of Music Texture*.

Orquestación

- Read, Gardner. *Style and Orchestration*.
- Adler, Samuel, and Peter Hesterman. *The Study of Orchestration*.

Notación y edición

- Gould, Elaine. *Behind bars: The Definitive Guide to Music Notation*. Faber Music, 2011.

1.4 Asistencia a ensayos y conciertos de obras orquestales.

La asistencia a ensayos y conciertos de orquesta es de vital importancia para la escritura de una obra orquestal. De estos ensayos se abstraen las siguientes inquietudes que ayudan a guiar el proceso de escritura:

- a) Se debe buscar una escritura práctica que se acomode al tiempo de ensayo disponible para el montaje de una obra orquestal.
- b) El tamaño de la orquesta debe estar directamente relacionado a la estética y estilo de la obra, es decir, se debe utilizar el medio adecuado para la producción de la idea musical.
- c) Los ensayos y conciertos dan un panorama real del rango dinámico de una orquesta y su relación con el espacio, contrario a lo que sucede con una grabación en donde el sonido se escucha comprimido.
- d) La espacialización es una técnica efectiva en la orquestación que genera una experiencia sonora distinta propia a una sala de concierto.
- e) La asistencia a ensayos le da al compositor una muestra real de cómo es el proceso de montaje de una obra y toda la logística implícita a dicho proceso.

Se asistió a los siguientes ensayos y conciertos:

- Ensayo: *Sinfonía fantástica* de H. Berlioz. orquesta filarmónica de Bogotá
- Ensayo: *Obertura de las vísperas sicilianas* de Verdi; *Sinfonía No.4* de Mendelssohn; *Concertino para corno en Mi menor* de Weber. orquesta filarmónica de Bogotá.
- Ensayo: *The Rise and Fall of Mahagony City* de Kurt Weill. Orquesta filarmónica de Bogotá.
- Concierto: China Moses y la Orquesta filarmónica de Bogotá.
- Concierto: *Rocktopia- Broadway*.

1.5 Metodología del proceso de escritura de la obra.

La composición de la pieza se dio en las siguientes etapas:

- **Escritura de la idea básica:** Se escribe una idea musical completa en sí misma que contenga todo el material a trabajar en la totalidad de la pieza.
- **Análisis del material de la idea:** se abstraen y analizan en detalle todos los materiales que componen la idea con la finalidad de entenderla en sus múltiples posibilidades.
- **Escritura de bocetos a partir de los materiales de la idea:** una vez se ha analizado la idea, se elaboran bocetos en donde se exploran las diferentes posibilidades de desarrollo y combinación del material.
- **Ordenamiento formal de los bocetos:** se organizan los bocetos de forma que generen una estructura formal y una curva dramática con una sintaxis clara que demuestre un comportamiento de contraste entre las fuerzas musicales.
- **Escritura de la totalidad de la pieza:** se desarrolla cada uno de los bocetos hasta completar una versión de la pieza completa.
- **Correcciones y re-ordenamientos de las partes:** se hace un análisis de las proporciones de cada una de las secciones y su relación entre si y posteriormente se hacen ajustes con el fin de lograr una estructura bien balanceada. De ser necesario se cambian secciones de lugar en la forma.
- **Edición de la partitura:** se pule la edición de la partitura y también se revisa la escritura idiomática y notación de las diferentes articulaciones en cada instrumento.
- **Edición de la maqueta de audio:** para este propósito se utilizó la biblioteca de sonidos *East West*.
- **Elaboración de la sustentación escrita:** Se exponen las motivaciones detrás de la creación de la pieza al igual que se analiza la pieza en su totalidad exponiendo el cómo se trabajo el material musical.

2. Sustentación escrita de la obra.

2.1 Reflexiones preliminares

Esta pieza nace del interés por combinar técnicas de orquestación específicas empleadas por los compositores Claude Debussy, Igor Stravinsky y Thomas Adés. Cada uno de estos compositores posee un estilo de composición y orquestación característicos por lo cual se puede abstraer con mayor facilidad aquellas técnicas que hacen de su música un lenguaje bien definido. Estas técnicas de referencia para la pieza son las siguientes:

- a) De Stravinsky se tomaron dos técnicas. La primera de estas consiste en generar acentos en *tutti* interpolados con pequeños impulsos generalmente orquestados en las maderas. La segunda de estas técnicas consiste en la superposición de múltiples planos que hacen parte de una misma textura. La suma de estos planos genera un contrapunto textural muy elaborado que a su vez genera la sensación de clímax.
- b) De Debussy se utilizaron dos técnicas, referentes al timbre y al manejo textural. La primera de estas técnicas consiste en el uso de *divisi* constante en las cuerdas con el fin de generar no solo un mayor número de planos en las cuerdas sino diferentes posibilidades de distribución de un acorde, al igual que un mayor número de posibilidades en la combinación de articulaciones. La segunda técnica consiste en darle una mayor participación a la familia de las maderas y la percusión y no relegarlas siempre al plano de fondo.
- c) De Thomas Adés se tomó principalmente el proceso de construcción textural por sumatoria que se puede encontrar tanto en el concierto para violín y el *Totentanz*. Este proceso consiste en superponer un mismo plano a modo de crescendo textural y en muchas ocasiones a modo de *Stretto*.

2.2 Análisis de la idea Básica.

Sección 1 cc.1-15

- **Contenido de Material:** El contenido de esta sección se puede explicar en dos niveles: En el primero de estos se puede encontrar el contenido motivico que consiste en una unidad rítmica que se transforma a lo largo de la idea:

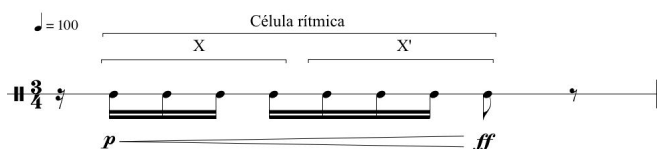


Gráfico 1.

El segundo de estos niveles se puede encontrar si se abstrae el contenido de fuerzas musicales en la idea. Aquí se puede encontrar que ésta eclosiona desde el silencio y luego crea un proceso de crecimiento dinámico e impulso rítmico hacia el punto de llegada. Así, este diseño se puede encontrar a lo largo de la primera sección de las siguientes formas:

Como contorno melódico:

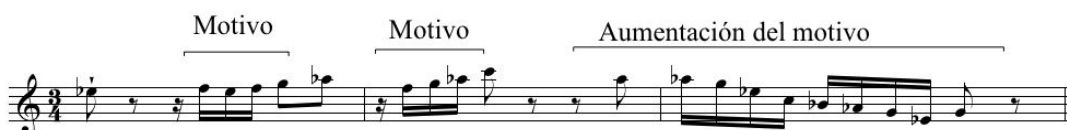


Gráfico 2.

Como nota repetida:

Gráfico 3. Musical score showing multiple staves (Vln. I-IV, Vla., Vcl., C.B.) with a repeated note motif. Dynamics range from p to ff.

Gráfico 3

En el plano textural:

259

The image shows a page of a musical score, page 43, with rehearsal mark 259. The score is for a full orchestra and strings. The instruments listed on the left are: Picc., Fl., Fl. 1, Ob., Ob., E. Ho., B. Cl., B. Cl., B. Cl., Bsn. 1, 2, C. Bsn., Hn. 1, 3, Hn. 2, 4, B. Tpt. 1, B. Tpt. 2, Tbn. 1, 2, Tuba, Perc. 1, Perc. 2, Pno., Vln. I, Vln. II, Vln. II, Vln., and D.B. The score is divided into four measures. A large black arrow starts at the top right of the first measure and points diagonally down to the bottom right of the fourth measure, crossing over the staves of the strings and woodwinds. The music features various dynamics such as *p* (piano) and *f* (forte), and includes performance instructions like *Sautillé* and *Div.* (divisi). The string parts are particularly prominent, with the violins and cellos playing a rhythmic pattern.

Gráfico 4.

En este plano textural se orquesta el diseño de crecimiento a partir de la adición de instrumentos y la expansión en el registro de la orquesta hacia la articulación. (Gráfico 4)

Sección II cc.14-39

- **Contenido de Material:** Al igual que en la primera sección el contenido musical de esta idea se puede entender en dos niveles. El primero de estos se forma a partir del contenido temático de la idea mientras el segundo es un proceso de contrapunto textural.



Gráfico 5.

El segundo nivel consiste en la superposición de tres planos texturales que si bien hacen parte de una misma textura, también pueden funcionar como planos individuales:

Gráfico 6.

Cada una de las letras (x,y,z) muestra uno de los 3 planos involucrados en la textura, estos planos se pueden desarrollar en combinación o por separado.(Gráfico 6)

Sección III cc. 39-54

- **Contenido de Material:** el material de esta sección presenta un comportamiento similar al de la primera sección en la medida en que el diseño presenta el mismo crecimiento dinámico y textural hacia un punto. Sin embargo, la diferencia radica en que una vez completo dicho proceso, la idea de esta sección continúa con un proceso de sumatoria y superposición de capas orquestales a modo de *ostinato* lo cual genera la sensación climática de esta sección.

Cada uno de los colores muestra la organización de capas en la textura:

- X: Este plano consiste en crear un plano medio de naturaleza textural en donde dicha textura se forme a partir de la superposición de estructuras rítmicas, en este caso 5:4.
- Y: Este es el plano temático de la textura en donde se presenta una variación del tema de la sección II.
- Z: Este constituye el plano de fondo y consiste en acentos orquestados entre contrabajo y cobres con sordina.

Sc. Fl. 1 Fl. 2 Ob. 1 Ob. 2 E. Clar. B. Clar. B. Clar. B. Clar. 1 2 C. Bn.

X

This system contains the first five staves of the orchestral score. It features woodwinds (Flutes, Oboes, Clarinets) and strings (Cello, Bassoon). The music is marked with dynamic levels *f* and *p*. A large blue 'X' is placed over the Bassoon 1 staff.

Bn. 3 Bn. 4 Bb. pt. 1 Bb. pt. 2 Tbn. 1 2 Tuba

Z

This system contains the next five staves of the orchestral score, including Horns, Trumpets, Trombones, and Tuba. The music is marked with dynamic levels *mf* and *p*. A large blue 'Z' is placed over the Horn 3 staff.

Perc. 1 Perc. 2 Pno.

X

(wood blocks)
Gran Cassa

This system contains the Percussion and Piano staves. The Percussion part includes wood blocks and Gran Cassa. The Piano part is marked with *p*. A large blue 'X' is placed over the Percussion 2 staff.

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

X

This system contains the string section staves (Violins, Violas, Violoncello, Double Bass). The music is marked with dynamic levels *f* and *p*. A large blue 'X' is placed over the Violoncello staff.

Gráfico 7.

2.3 Forma y curva dramática

La forma de la pieza es un reflejo fractal de la forma de la idea básica con la adición de un solo de percusión. Así, la curva dramática de la idea y la pieza es la misma:

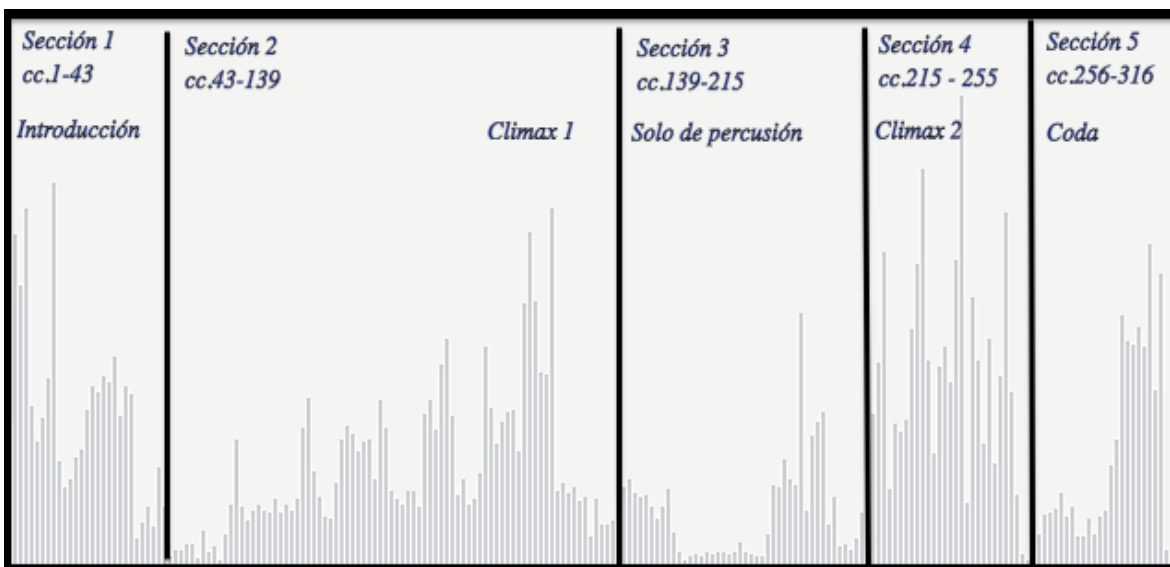


Gráfico 8.

La pieza se divide en 5 secciones internas que generan un balance entre inestabilidad y estabilidad en donde las secciones 2 y 4 funcionan como puntos de reposo mientras que las secciones 1,3 y 5 componen las secciones de mayor inestabilidad en la pieza. La sección 5 corresponde a la idea básica y cumple la función de coda.

| Mapa sonoro de la obra | | | | |
|--|---|---|---|---|
| Sección 1 | Sección 2 | Sección 3 | Sección 4 | Sección 5 |
| <p><i>Tutti</i> homoritmico interpolado por impulsos.</p> <p>Diseño de crescendo textural en los impulsos.</p> <p>Disposición abierta de la orquesta.</p> <p>Uso de irregularidad métrica.</p> <p>Predominio de la consonancia: conjuntos cuartales (5-35)</p> | <p>Textura camerística que crece de forma Progresiva hacia el <i>tutti</i>.</p> <p>Uso de melodía de timbres.</p> <p>Primer clímax de la pieza: superposición de diferentes capas texturales.</p> <p>Predominio del conjunto 5-27</p> | <p>Solo de percusión</p> <p>Uso de la Superposición 4*3</p> <p>Acompañamiento camerístico de la orquesta.</p> | <p>Segundo clímax de la pieza.</p> <p>Saturación textural a partir de la superposición de impulsos</p> <p>Disposición cerrada en el plano principal (impulsos) y abierta en el plano de fondo (pedales)</p> <p>Predomina la disonancia: conjunto 5 z-17</p> | <p>Coda</p> <p>Esta sección corresponde a la idea básica.</p> |

Gráfico 9.

2.4 Análisis de las diferentes partes y su desarrollo.

Sección 1 (Introducción) cc. 1 -43

Esta sección es el desarrollo de los materiales expuestos en la primera sección de la idea básica:

- a) La irregularidad métrica orquestada en acentos que se acercan generando un impulso.
- b) El motivo de notas repetidas de tres semicorcheas que se dirigen a corchea.
- c) El proceso de crecimiento textural en los impulsos.

Así, esta sección se forma a partir de tres partes internas:

Obertura de un concierto ausente

Score in C

Felipe Rodriguez

$\text{♩} = 200$ **X** **Y** **Y** **X** = 100 **Y**⁹⁴⁾

Gráfico 10.

La primera de estas partes consiste en un *tutti* que crea una textura antifonal entre acentos e impulsos (X y Y respectivamente). El desarrollo de este material consiste en la expansión de los impulsos con la finalidad de generar mayor movimiento rítmico. (Gráfico 10)

The image displays a musical score for a symphony, divided into two sections, X and Y, both highlighted with black boxes. Section X (top) features woodwind instruments: Piccolo, Flute (Fl.), Flute I (Fl. I.), Oboe (Ob.), and Bassoon (Bbn.). Section Y (bottom) features string instruments: Clarinet I (Cl. I.), Clarinet II (Cl. II.), Bassoon (Bbn.), Trumpet I (Trp. I.), Trumpet II (Trp. II.), Trombone I (Tbn. I.), Trombone II (Tbn. II.), Percussion I (Perc. I.), Percussion II (Perc. II.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I.), Violin II (Vln. II.), Viola (Vla.), Violoncello (Vcllo.), and Contrabasso (Cb.). The score includes dynamic markings such as *p*, *f*, and *pp*, and performance instructions like "Sul Ponticello".

Gráfico 11.

La segunda de estas partes funciona como una interpolación de las otras dos partes que constituyen una misma idea musical. Dicha interpolación funciona como un cambio textural súbito que se desarrolla en un proceso de sumatoria progresivo. Se compone de dos planos: el soporte armónico (X) y los impulsos (Y). (Gráfico 11)

The image shows a page of a musical score, numbered 40 in the top left and 9 in the top right. The score is for a large orchestra and includes parts for Piccolo, Flute, Flute I, Oboe, Oboe II, English Horn, Clarinet, Bass Clarinet, Bassoon, Contrabassoon, Horns (1-4), Trumpets (1-2), Trombones (1-2), Percussion (1-2), and Violins/Violas (I and II). The score is in 4/4 time and features a 'rit.' (ritardando) marking above the first few measures. The music is characterized by complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *p* (piano), *f* (forte), and *ff* (fortissimo). Three vertical black boxes are drawn over the score, highlighting specific passages in the woodwind and string parts, likely corresponding to the 'soporte armónico (X)' and 'impulsos (Y)' mentioned in the text.

Gráfico 12.

Se llega al primer punto de articulación importante de la pieza en dónde se retoma el material de los impulsos que se dirigen hacia un acento. (Gráfico 12)

Sección 2 cc. 43- 139

El desarrollo de esta sección se puede entender en dos niveles. El primero de estos es el desarrollo del material temático mientras que el segundo constituye un proceso de crecimiento textural gradual hasta la introducción de los cobres generando así el primer clímax de la pieza. Este material corresponde a la segunda sección de la idea básica.

The image shows a musical score for three instruments: Percussion 1 (Perc. 1), Piano (no.), and Violin I (VI. I). The score is divided into three horizontal sections labeled X, Y, and Z. Section X (Perc. 1) shows a rhythmic pattern with dynamics pp and mp. Section Y (Piano) shows a harmonic accompaniment with dynamics p and mp. Section Z (Violin I) shows a melodic line with dynamics p and f, and a 'Solo' marking above the staff.

Gráfico 13.

El punto de partida de esta sección consiste en la superposición de tres planos(Gráfico 13):

- X: Plano de fondo rítmicamente activo orquestado en *wood blocks* y triángulo.
- Y: Soporte armónico en piano que consiste en un gesto de acordes que se imitan en diferentes registros.
- Z: Contenido temático que se desarrolla a través de la sección.

123

The image displays a musical score for a percussion ensemble, organized into four distinct sections. The first section, labeled 'X', involves woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon) and brass (Trumpet, Trombone) playing rhythmic patterns. The second section, labeled 'Y', features woodwinds and brass. The third section, labeled 'Z', is primarily for brass instruments. The fourth section, labeled 'W', focuses on percussion, including wood blocks, roto toms, and gran cassa. The score includes various dynamic markings such as *p*, *mp*, *f*, and *pp*.

Gráfico 14.

El punto de llegada es un desarrollo del punto de partida en donde los tres planos presentados al inicio de la sección se distribuyen en toda la orquesta generando así el primer clímax de toda la pieza. (Gráfico 14)

Una técnica que vale la pena resaltar en esta sección es el uso de melodía de timbres para la construcción del plano de fondo armónico. En esta sección se utilizan diferentes meta-instrumentos que se alternan soportando, en principio, las mismas alturas. Este diseño se varia generando un efecto de “olas de color” que se entrelazan. (Gráfica 15)

La textura se distribuye en los siguientes planos:

- X: meta-instrumento compuesto a partir de dos flautas, dos clarinetes en Si bemol y un clarinete bajo.
- Y: meta-instrumentos compuesto a partir de fagotes, oboes y corno inglés.

The musical score is for page 17, marked 'C'. It features multiple staves for woodwinds, brass, percussion, and strings. The woodwind section (Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons) has several staves with large black boxes containing the letter 'x'. The string section (Violins I, Violins II, Violas, Violoncellos, Double Basses) has large black boxes containing the letter 'y'. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *p* (piano). A *Castanets* part is shown in the Percussion section. The score is written in a key signature of one flat and a 3/4 time signature.

Gráfico 15.

Sección 3 cc. 139-215

En esta sección se genera el mayor contraste de la pieza a partir del desarrollo del material rítmico orquestado en un solo de percusión. Esta sección cumple la función de generar un “reset” en la pieza con el fin de iniciar un nuevo proceso de crecimiento textural hacia el segundo clímax.

The image shows a musical score for Section 3, measures 139-215. The score is divided into four main sections labeled X, Y, Z, and W, each enclosed in a black box. Section X (measures 139-150) is for Percussion 1 and 2, featuring a complex 4:3 rhythm. Section Y (measures 151-160) is for Piano, showing a melodic line with dynamics from piano (p) to forte (f). Section Z (measures 161-170) is for Violins I and II, providing harmonic support with dynamics from pianissimo (pp) to pianissimo (ppp). Section W (measures 171-180) is for Violins I and II, featuring accents (pizz.) with dynamics from piano (p) to forte (f). The score also includes parts for Viola, Cello, and Double Bass, which are mostly silent in this section.

Gráfico 16.

La textura de esta sección se compone de 4 planos(Gráfico 16):

- X: Solo de percusión que desarrolla los motivos rítmicos de toda la pieza en especial el 4:3.
- Y: Acoples rítmicos que apoyan el solo de percusión.
- Z: Soporte armónico en cuerdas que genera un *overlap* entre la textura de la sección 2 con el solo de percusión.
- W: Acentos en cuerdas que apoyan el solo de percusión.

Posteriormente, se hace un desarrollo de este material basado en la irregularidad métrica planteada al principio de la pieza(Gráfico 17):

199 (♩=♩) 30

Gráfico 17.

- Y: solo de percusión.
- Z: acentuaciones irregulares en las cuerdas.
- X: Contrapunto al material de las cuerdas a partir de acentuaciones.

Sección 4 cc.215-255

Aquí se genera el segundo clímax de la obra a partir del desarrollo de la textura resultante a partir de la superposición en *stretto* de los impulsos rítmicos presentes a través de toda la obra. Es la sección armónicamente más contrastante lo cual apoya la sensación climática. (Gráfico 18)

36

The image displays a page of a musical score, page 36, with three specific sections highlighted by black boxes and labeled with large letters X, Y, and Z.

- Section X:** Located at the top of the page, it spans measures 227 to 230. It features parts for strings (Violins I and II, Violas, Cellos, and Double Basses) and woodwinds (Flutes, Oboes, Clarinets, and Bassoons). Dynamics include *f* (forte) and *pp* (pianissimo).
- Section Y:** Located in the middle, it spans measures 231 to 234. It features parts for brass (Horns, Trumpets, and Tubas) and woodwinds (Flutes, Oboes, Clarinets, and Bassoons). Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte).
- Section Z:** Located at the bottom, it spans measures 235 to 238. It features parts for woodwinds (Flutes, Oboes, Clarinets, and Bassoons) and strings (Violins I and II, Violas, Cellos, and Double Basses). Dynamics include *f* (forte) and *pp* (pianissimo).

Gráfico 18.

El desarrollo de la orquestación en esta sección consiste en la construcción de una masa textural a partir de tres planos:

- X: impulsos ascendentes en *stretto* en las maderas.
- Y: soporte armónico que funciona como plano de fondo orquestado en cobres, fagotes y contrabajo.
- Z: *stretti* de impulsos ascendentes y descendentes orquestado en las cuerdas.

Si bien se pueden entender tres planos a partir del diseño melódico, la resultante auditiva expresa dos planos: El *stretti* de los diferentes impulsos y el plano de soporte armónico. El proceso de esta sección consiste en la complejización y densificación de dichos *stretti* hacia la articulación.

Sección 5 cc. 256-316

Se utilizó la idea básica como una coda. La única variación que se efectuó fue la de agregar un final que concluyera la totalidad de la pieza y no solo el final de la idea. Para esto, se utilizó el mismo material de la introducción con el fin de generar unidad.

2.5 Armonía.

El conjunto principal bajo el cual se desarrolla el contenido armónico de la pieza es el Forte 9-7 (0,2,3,5,7,8,9,10,11). Se escogió este conjunto a partir de la abstracción de la sonoridad característica de la idea básica: el conjunto 5-27. Posteriormente se buscó qué nonacordio que tenía mayor afinidad con dicho conjunto para establecerlo como sonoridad principal de toda la pieza.

- Contenido del conjunto principal Forte 9-7:
9-7 (0,2,3,5,7,8,9,10,11)
vector: 677673

Subconjuntos con mayor afinidad:

Hexacordio:

6-z25 (013568) se encuentra 5 veces

6-33(023579) se encuentra 5 veces

Pentacordio:

5-23(02357): se encuentra 7 veces

5-27(01358): se encuentra 6 veces

5-29(01368): se encuentra 6 veces

Adicionalmente, se utilizaron el conjunto 5-30 (0,1,4,6,8), el conjunto 5 z-17 (0,1,3,4,8) y el conjunto 5-35 (0,2,4,7,9) como sonoridades estructurales con la finalidad de generar un mayor contraste armónico entre las partes.

Bibliografía

- Belkin, Alan. "A Practical Guide to Musical Composition." (2008)
- Belling, Huw. "Thinking Irrational, Thomas Adès and New Rhythms." *MA diss., Royal College of Music* (2010).
- Grisey, Gérard. "Tempus ex Machina: A composer's reflections on musical time." *Contemporary music review* 2.1 (1987): 239-275.
- McManus, Andrew. *Nancarrow's Rhythmic Structures in Thomas Adès' Asyla*. Diss. Master's thesis, University of Rochester, 2009.
- MacKay, John. "Some Comments on the Visual Spatial Analogy in Studies of the Perception of Musical Texture." *Ex Tempore, a Journal of Compositional and Theoretical Research in Music* 1.2 (1981)
- Read, Gardner. *Style and orchestration*. Schirmer G Books, 1979.
- Adler, Samuel, and Peter Hesterman. *The study of orchestration*. Vol. 2. New York, NY: WW Norton, 1989.
- Gould, Elaine. *Behind bars: The definitive guide to music notation*. Faber Music, 2011