

Proyecto de Grado

CAMBIAPIELES
Para Orquesta Sinfónica

Antonio Gaitán Madriñán

Asesor: Juan Antonio Cuellar

Pontificia Universidad Javeriana

Facultad de Artes

Estudios Musicales

Bogotá, Colombia

2023

Tabla de contenido

<i>Introducción</i>	4
1. <i>Marco referencial</i>	5
2. <i>Análisis de la idea básica</i>	9
2.1. <i>Begriff</i> (concepto)	9
2.2. <i>Gedanke</i> (estructura)	9
3. <i>Forma y curva expresiva de la obra</i>	12
4. <i>Tratamiento armónico</i>	13
5. <i>Análisis del desarrollo de la idea básica respecto a cada una de las secciones</i> ...	15
5.1. <i>Balaenidae</i>	15
5.2. <i>Falconidae</i>	18
5.3. <i>Cervidae</i>	20
5.4. <i>Felidae</i>	21
5.5. <i>Coda</i>	25
6. <i>Conclusiones</i>	26
7. <i>Bibliografía</i>	27

Introducción

“Ignoramos el sentido del dragón, como ignoramos el sentido del universo, pero algo hay en su imagen que concuerda con la imaginación de los hombres”
(Borges, 1967)

Siempre he tenido una especial fascinación por la naturaleza, los animales y los paisajes. Adicionalmente, encuentro una gran atracción a la expresión de la naturaleza dentro de la fantasía. Las criaturas fantásticas y ecosistemas que se encuentran en los cuentos o mitologías están llenos de magia y casi que vida propia. Estos imaginarios, al existir dentro de la mente, vienen cargados de inspiración y son un acercamiento a la naturaleza desde una perspectiva del hombre llena de ilusión. Este tipo de imágenes de la naturaleza tanto reales como fantásticas son las que acompañan mi música y me llenan de inspiración para crear obras que impulsen la creatividad y generen emociones sobrenaturales y conmovedoras.

La música es un excelente vehículo para expresar emociones y activar la imaginación. Incluso, se puede decir que por medio de melodías, texturas, armonías o timbres se pueden ver imágenes o contar historias. Este poder casi “visual” que puede generar la música en el oyente, da la oportunidad a que las obras puedan ser escritas con un concepto o idea extra musical que genere una narrativa con personajes, espacios y sentimientos propios. Por obvias razones, este tipo de narrativa musical se encuentra más comúnmente en la música para cine, ballet, ópera, video juegos y en la música incidental para obras de teatro.

Para la obra *Cambiapieles*, decidí explorar este estilo de música que toma un concepto o idea extra musical como eje central y se apoya en ella para hacer desarrollos tanto musicales como conceptuales. En este caso, el concepto de un personaje mitológico que cambia su apariencia por el de diferentes animales, surge como una propuesta para utilizar el principio musical de la variación y la transformación temática como recurso en la construcción de una narrativa musical que estimule la fantasía y la imaginación. Como objetivo general me planteé el reto de crear una obra para orquesta sinfónica de cuatro secciones contrastantes, con elementos de música programática, en la que pudiera aplicar

lo aprendido durante la carrera de composición, ampliando mi conocimiento sobre la orquestación y el cómo componer para este gran formato, analizando repertorio de distintos compositores, periodos y estilos para nutrir mis referentes de música sinfónica de concierto, ballet, teatro, cine y otros medios.

1. Marco referencial

El primer concepto y probablemente uno de los más relevantes para esta obra es el de música programática. Este tipo de música se caracteriza por “representar conceptos extra musicales sin utilizar palabras cantadas” (Scruton, 2001), dándole a la música un trasfondo adicional que ayuda al compositor a agregar una expresividad extra, dada por la narrativa del concepto. Este tipo de música se suele comparar como el opuesto de la música absoluta, la cual no cuenta con un trasfondo ni un concepto, sino que se trata de “puramente estructuras musicales” (Micznik, 1999)

Música con estas características se encuentra en el repertorio de muchos compositores de distintos periodos de la historia. Sin embargo, el término “programática” fue introducido por Franz Liszt y lo definió como “prefacio agregado a una pieza instrumental, con la que un compositor intenta proteger al oyente de una interpretación poética errónea” (Scruton, 1998).

En *Cambiapieles* el programa o concepto es el de un ser fantástico que se transforma en distintos animales sin perder su esencia. El cambiapieles, cambiante, mimetista o en inglés *shapeshifter*, es un animal fantástico que a lo largo de la historia ha aparecido en distintas mitologías, leyendas, cuentos y folclore que han sido llevadas a la literatura al cine y la televisión. Este animal fantástico tiene la habilidad de transformarse en distintos seres vivos, tomando su forma y sus características.

En la mitología griega, los cambiapieles abundaban en muchos escenarios. Varios de los dioses, como Zeus, se convertían en animales para interactuar con los seres humanos. Así mismo, en la mitología nórdica los dioses Odín y Loki también solían convertirse en animales e incluso en otros seres fantásticos como enanos, troles y gigantes, entre otros. En distintas partes del Reino Unido, estos seres se asocian con los magos y las brujas, quienes muchas veces creaban ilusiones sobre los humanos para engañarlos.

De la misma manera que el cambiapieles se transforma y acoge las características de los animales, en la obra propuesta este concepto de transformación se relaciona con las diferentes técnicas de variaciones o transformaciones de una idea musical; la melodía,

armonía y textura encontradas en la idea básica pueden adoptar características del “animal” que está siendo “mimetizado” por el cambiapieles. Así, la música puede adquirir distintas formas o apariencias, pero al mismo tiempo conservar la identidad de la idea original.

Adicionalmente es importante señalar los distintos compositores que han sacado inspiración de la naturaleza, animales y fantasía para hacer su música, algunos ejemplos son el *Carnaval de los animales* de Camille Saint-Saëns donde cada movimiento la música representa a un animal distinto, o *Gli Uccelli* de Ottorino Respighi, una obra que por medio de efectos y melodías se imita a ciertos pájaros en cada movimiento. Silvestre Revueltas compuso la obra *Sensemeyá*, donde hay una alusión directa al movimiento de una culebra y Tchaikovsky en el ballet *El lago de los cisnes* hace representaciones musicales del cisne negro y el cisne blanco. Por último, en *El pájaro de fuego* de Stravinsky hay representaciones del ave fénix como el aleteo y una diferenciación de los seres fantásticos y ordinarios con el uso de la armonía.

Al trabajar con la idea de un personaje que se transforma, es importante mantener cierto grado de conexión que permita entender la identidad del personaje a lo largo de la obra, para esto el concepto de “Idea fija” o el de “Leitmotif” son de gran ayuda para desarrollar una idea musical en distintos movimientos de una obra donde el contexto armónico, textural, dinámico o tempo puede ser completamente contrastante, pero, se puede reconocer la identidad de la idea original primaria.

Un ejemplo en el que se puede observar el uso de una misma idea musical utilizada en distintos movimientos de una obra pero transformada, es la “idea fija” en la Sinfonía Fantástica de Berlioz; en esta obra, el compositor utiliza la misma idea musical que transforma y adapta en distintos contextos para unificar una obra de larga duración y a la vez narrar musicalmente una historia.

“Berlioz’s Symphonie fantastique (1830) led the way in demonstrating the dramatic strength of a theme that recurs in all movements (the Idée fixe) and is transformed in each movement according to its context. The same theme could thus represent the flux of passion, the elegance of a ball and the grotesque dance of a witches’ sabbath while at the same time transferring a fixed image from the mind of the composer to that of the listener.” (Macdonald, 2001)

Otro ejemplo es el tema recurrente de la Sinfonía no. 5 de Tchaikovsky que aunque no tiene un programa, el mismo tema se presenta en todos los movimientos, generando unidad pero adaptándose a las características de cada movimiento. El tema vuelve a aparecer orquestado, armonizado, con distintos caracteres dinámicos y con ritmos distintos, pero siempre que aparece se siente muy claramente su presencia.

Otra obra donde se pueden ver temas o motivos repetidos a lo largo de la obra pueden ser las *Variaciones Enigma* de Edward Elgar donde el tema (el cual no se conoce) se expresa en cada movimiento con el carácter o distintivos de los amigos o conocidos del compositor. Un claro ejemplo de cómo un tema puede adquirir una personalidad específica por medio de desarrollos y variaciones.

En cuanto al lenguaje musical de la obra, es preciso abordar al menos dos parámetros cuyos referentes es importante abordar. Uno de ellos, la armonía, se apoya en el concepto de pandiatonicismo, el cual se basa en el “uso libre de las siete notas de la escala diatónica en combinaciones melódicas, armónicas y contrapuntísticas” (Adams, 1972), esto quiere decir que se pueden usar todas las notas de una escala diatónica para hacer acordes triádicos, cuartales o clúster dependiendo de lo que la obra necesite. El término fue acuñado por Nicolas Slonimsky en 1938 en el libro *Music since 1900*

Algunos ejemplos de pandiatonicismo se pueden observar en obras como el preludio para piano *La cathédrale engloutie* de Claude Debussy (1862) donde por medio de los acordes ascendentes en la mano derecha y el pedal de la mano izquierda, se pueden escuchar todas las notas de la escala sonando al mismo tiempo (con el uso del sustain).

En la obra *Shaker Loops* del compositor John Adams (1947), se puede observar cómo a medida que crece la textura de la orquesta y a medida que entran distintos instrumentos, también la escala diatónica se va completando. La pieza empieza con una cuarta en violines (Sol, Do) a lo que se le agrega después un Si, después entra el Re con la figuración de uno de los violines después el Mi, el La y por último el Fa sostenido completando así toda la escala diatónica de Sol mayor. Esta obra es un claro ejemplo del uso de la armonía pandiatónica para hacer crecer una textura agregando los sonidos de la escala progresivamente. Este es un acercamiento distinto al de Debussy en el que en vez de comenzar la pieza con la sonoridad pandiatónica, la va construyendo progresivamente.

Un segundo parámetro que se abordó desde diferentes referentes es la orquestación. Debido a que esta obra fue concebida para ser tocada por una orquesta sinfónica, cualquier concepto traído desde un punto de vista de composición como la armonía, el desarrollo

de un motivo o el mismo programa, todos estos elementos se ven plasmados eventualmente en la orquesta, por esto lograr orquestrar la música es crucial para transmitir efectivamente todas las ideas que trae esta obra en particular.

El uso de la orquesta no es una simple decisión de cambiar un timbre, las consecuencias de escribir una obra para orquesta van mucho más allá que elegir un color diferente o de añadir instrumentistas. Walter Piston describe en el prólogo de su libro “Orquestación” la importancia de diferenciar el acto de escribir para las distintas familias de instrumentos y escribir música para orquesta. Las principales diferencias radican en cuestiones como la diferencia numérica, un factor que afecta la afinación, el timbre y la interpretación. Otra diferencia es el rango dinámico que puede ofrecer una orquesta en contraste de un ensamble pequeño, donde un forte y un piano logran ser más abruptos. “El futuro compositor no aprende lo que habitualmente se llama <orquestación> solo para escribir correctamente música con destino a la orquesta (...) la sonoridad de los instrumentos en la orquesta y en los pequeños grupos de cámara es notablemente distinta.” (Piston, 1984)

Diferentes compositores escribieron música para este formato, y de la misma manera que el estilo compositivo se desarrolló a lo largo de los años, la orquestación también evolucionó. Para esta obra en particular, el estilo principal referenciado fue de los compositores impresionistas. En el libro *Style and Orchestration* de Gardner Read (1913) menciona como la orquesta impresionista fue una nueva manifestación de elementos intrínsecos en el auténtico Romanticismo. (Read, 1913) Entre estos elementos, hace énfasis en humor, atmósferas, expresión poética y sentimientos innatos. Los compositores se enfocaban en la intención, abriendo la posibilidad para compositores como Ravel (1875) para hacer orquestaciones delicadas como en la obras infantiles de *Ma mère l'Oye* (1915) y al mismo tiempo obras como el ballet *Daphnis et Chloé* (1909-1912) donde muestra una habilidad técnica avanzada comparada a la de *La consagración de la primavera* (1913) de Stravinsky (1882).

Respecto a la instrumentación, la orquesta impresionista no se aleja de un formato tradicional, más bien compositores como Debussy “liberaron la instrumentación sinfónica de los excesos del romanticismo” (Read, 1913) haciendo énfasis a los colores y timbres de la orquesta tradicional y no a los formatos enormes vistos en obras orquestales de Wagner (1813).

2. Análisis de la idea básica

El concepto de la obra se refiere a una idea musical que adquiere características asociadas a las cualidades de ciertos animales, sin abandonar totalmente los rasgos esenciales de su identidad. Dicha idea se encuentra en la obra entre los compases 48 y 68.

2.1. *Begriff* (concepto)

En su concepción inicial, la idea básica asume ya en su interior la reiteración variada de gestos característicos que, al alternarse, expresan una identidad cambiante, que es la naturaleza misma del “cambiapielos”. Un ser que tiene la capacidad de mimetizarse o asimilarse a otras identidades, dejando en evidencia en cada transformación, las huellas de su personalidad.

2.2. *Gedanke* (estructura)

La idea básica ha sido concebida para orquesta sinfónica y se conforma de tres elementos o momentos que se intercalan y/o se superponen: un ataque o golpe orquestal precedido de un impulso ascendente y rápido en cuerdas altas y maderas; una textura rítmica en dos planos caracterizada por las cuerdas bajas en pizzicato y la percusión, y una textura que superpone a dicha textura la presentación de gestos melódicos en contrapunto. Estos son los materiales que identifican al personaje central de “Cambiapielos” y que serán sujetos a transformaciones en el transcurso de la obra, tomando las características que buscan expresar los rasgos propios de distintos tipos de animales.

2.1.1. Impulso y ataque (*arsis y tesis*): Consta de un sonido largo, *in crescendo*, que se dirige hacia un ataque orquestal corto, seco y fuerte, por medio un rápido arpeggio ascendente en violines y maderas. Se caracteriza armónicamente por un acorde tríadico de mi menor, con segunda añadida (E, F#, G, B); una alta densidad orquestal en el ataque (cuerdas, maderas, metales y percusión), y un registro orquestal amplio.

Gráfica 1. Material 1 Idea básica: impulso y ataque (*arsis, tesis*)

2.1.2. Textura rítmica en dos planos: este material consta de un contrapunto entre la sección de percusión y un coral homofónico en las cuerdas graves en pizzicato. Estas son sus características: el contrapunto rítmico en la percusión incluye un gesto rítmico sincopado y con cambios de dinámica en el redoblante, que es apoyado en sus inflexiones por el bombo, haciendo énfasis en el primer, cuarto y quinto pulsos del compás (3+2), todo esto sobre un redoble de timbal.

Gráfica 2. Segundo material Idea básica: Contrapunto rítmico: sección de percusión

Simultáneamente, violas, cellos y contrabajos, hacen un sencillo coral homofónico y estático alrededor del acorde de mi menor, que se caracteriza por

su sonoridad triádica, el uso de pizzicato, su simplicidad melódica y el registro bajo, en una dinámica neutral (*mezzoforte*).



Gráfica 3. Segundo material Idea básica: Armonía homofónica

2.1.3. Gestos melódicos: en la segunda y tercera reiteración de la textura de contrapunto entre cuerdas en pizzicato y percusión, aparecen dos tipos de melodías. Las primeras (cc. 57 a 59), se caracterizan por su registro agudo, la sonoridad de maderas (oboes y clarinetes), un carácter ligado, sin acentos métricos, y un gesto que consiste en un bordado doble seguido de un salto ascendente, una dinámica que crece,



Gráfica 4. Tercer material Idea básica: Melodía de bordado y salto

El segundo tipo de melodía, que aparece en la última sección de la idea básica (cc. 63 a 66) es un tetracordio ascendente con acentos generados por la repetición y una subdivisión en la métrica con un patrón de agrupación de 3+3+2+2. Ocurre en un registro medio-alto, ligado y con dinámica creciente.



Gráfica 5. Tercer material Idea básica: Melodía ascendente

3. Forma y curva expresiva de la obra

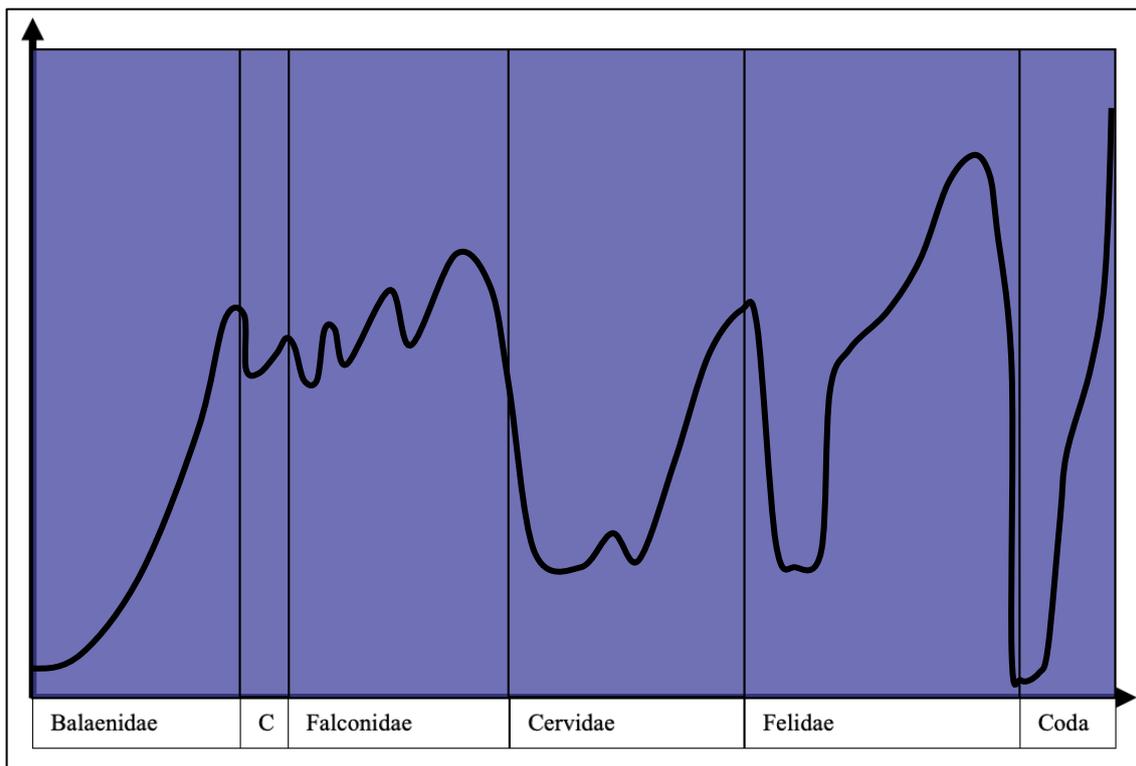
La forma de “Cambiapielos” está estructurada en seis partes que se han titulado a partir del nombre en latín del tipo de animales o familias¹ en los que la idea básica se transforma. Estas son:

- *Balaenidae* (cc. 1 – 47): Familia de los cetáceos (Ballenas)
- Cambiapielos (cc. 48 – 69): idea básica
- *Falconidae* (cc. 71 – 151): Familia de las aves falconiformes (rapaces diurnos)
- *Cervidae* (cc. 152 – 211): Familia de mamíferos rumiantes (ciervos o venados)
- *Felidae* (cc. 212 – 340): Familia de los felinos (pumas, leones y tigres entre otros)
- Coda (cc. 340 – 371): “Cambiapielos” (reiteración variada de la idea básica)

Estas seis partes se pueden comprender como conformando cuatro grandes secciones o movimientos: *Balaenidae* y la idea básica conforman la primera de ellas. *Falconidae* y *Cervidae* constituyen las dos secciones centrales y luego *Felidae* y la Coda, constituyen el movimiento final.

La sucesión ininterrumpida de estos cuatro movimientos genera en su conjunto una narrativa musical de la obra que inicia con una primera transformación del personaje y cuyo carácter sirve de introducción a la historia de este “cambiapielos”, para llegar hacia picos altos de densidad, dinámica y actividad rítmica al final de *Falconidae* y *Felidae*, y a un punto de reposo en la tercera sección, *Cervidae*. La idea básica aparece al final, conectada con *Felidae*, para cerrar la obra con la reiteración fuerte de los ataques que son su elemento más característico. La siguiente gráfica ilustra la curva dramática de la obra.

¹ La obra hace referencia a las familias de los animales y no a una especie específica. Esto se debe a que la obra busca representar características generales de diferentes tipos animales, mas no específicas.



Gráfica 6. Curva dramática

4. Tratamiento armónico

A lo largo de la obra, se utiliza el lenguaje del pandiatonicismo (previamente explicado en el marco referencial) como el recurso armónico principal. Cada sección de la obra se basa en una escala diatónica diferente, lo cual se hace evidente en las melodías y en ciertos acordes que resaltan unos centros tonales específicos. Al utilizar una escala diatónica como base, cada movimiento logra tener una identidad propia debido a los colores propios del modo.

Las escalas diatónicas utilizadas en cada movimiento son las siguientes: *Balaenidae*, *Cambiapielos* y la *Coda* se encuentran en Mi Dórico; *Falconidae* en Re Eólico; *Cervidae* en La Jónico, y *Felidae* en Mi frigio.

Al ser en el contexto pandiatónico el uso libre de la escala, se encuentran a lo largo de las diferentes secciones, sonoridades de triádicas de tres y cuatro alturas, contrastando con pasajes donde suenan entre seis y siete alturas distintas. Estas diferencias en la densidad armónica se utilizan para crear sonoridades de mayor o menor complejidad, siendo una herramienta para incrementar el dramatismo y crear los puntos climáticos de la obra.

Un ejemplo de dos momentos contrastantes de mayor y menor tensión apoyadas por el uso de la densidad armónica son el inicio de *Balaenidae* y la sección melódica de *Cervidae*. En *Balaenidae* se utilizan de entrada todas las notas de la escala de Mi Dórico para generar un ambiente de incertidumbre.



The image shows a musical score for the beginning of the piece *Balaenidae*. It consists of five staves: Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The music is in 4/4 time. The first measure shows a whole rest for all instruments. The second measure features a dense harmonic texture where all five instruments play simultaneously. The Violin I, Violin II, and Viola parts are marked with 'Div.' and 'ppp'. The Cello and Double Bass parts are marked with 'p'.

Gráfica 7. Inicio *Balaenidae*: 7 notas de la escala sonando al mismo tiempo

En cambio, en la sección de la melodía principal en *Cervidae* se utilizan claramente acordes triádicos para generar un movimiento más tranquilo que constituye la sección de actividad más baja dentro de la toda la obra.

Gráfica 8. Armonía Cervidae: acorde triádico Amaj7

La armonía pandiatónica es un recurso que se observa a través de toda la obra, lo cual ayuda a generar una sonoridad en común entre las secciones, a la vez que genera continuidad. El uso de las siete notas de la escala diatónica en simultáneo genera igualdad en la obra, y la repetición y enfatización de distintos centros para resaltar un modo, generan la variedad necesaria para darle a cada movimiento un carácter y una identidad armónica única que apoya al concepto central de la obra: un ser que se transforma en otros pero mantiene rasgos de su identidad.

5. Análisis del desarrollo de la idea básica respecto a cada una de las secciones

5.1. *Balaenidae*

La obra abre con gestos melódicos ascendentes, por grado conjunto, tocados por las cuerdas. Estos movimientos lentos son análogos al segundo de los dos gestos melódicos de la idea básica. (ver Gráfica 5). El comportamiento es similar al de la idea básica, pues luego de su aparición, al gesto melódico se le suman otras voces. La gran diferencia es que en la idea básica esto sucede en unos segundos y a seis voces, mientras que en esta

sección que sirve como introducción a la obra se se tarda dos minutos y al final se suman casi todas las voces de la orquesta.

The image shows a musical score for Cello and Double Bass. Both parts are in the bass clef and 3/4 time. The melody is an ascending line starting on a low note and moving up stepwise. The dynamic marking is *pp* (pianissimo). The score is divided into two measures, with the second measure ending with a fermata.

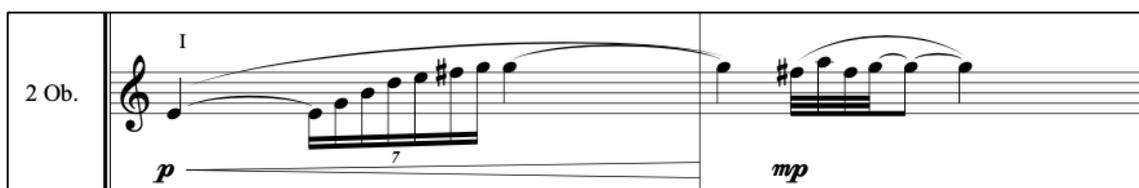
Gráfica 9. Melodía ascendente en *Balaenidae*

The image shows a musical score for the climax of *Balaenidae*. It features multiple instruments playing the ascending melody. The instruments listed are: 2 Ob., E. Hn., 2 B. Cl., B. Cl., 2 Bsn., C. Bn., 2 Hn. I & III, 2 Hn. II, IV, 3 C. Tpt., 2 Tbn., and B. Tbn. The dynamic marking is *ff* (fortissimo). The score is divided into three measures, with the third measure ending with a fermata.

Gráfica 10. Clímax *Balaenidae*: desarrollo del material “melodía ascendente”

El gesto melódico, al igual que en la idea básica, se compone de una subdivisión irregular del pulso que agrupa las corcheas en tres y dos (3+3+2+2), esto se repite múltiples veces y varía al dividir, juntar, agregar y substraer algunas de las agrupaciones.

En un segundo plano, el primer gesto melódico de la idea básica aparece como ornamento en los vientos, repitiéndose y agregando el arpeggio ascendente del impulso (primer material de la idea básica), este gesto melódico aparece en tres voces y contrasta con la melodía repetitiva en el registro bajo.



Gráfica 11. Unión de melodía de bordado y salto, e impulso (Arsis)

Por último, en un tercer plano de acompañamiento, la percusión tiene un comportamiento muy similar al que tiene en la idea básica, con el gran cassa apoyando los acentos generados por el gesto melódico ascendente y el redoblante haciendo melodías con síncopa.



Gráfica 12. Textura rítmica en *Balaenidae*

Desde el punto de vista narrativo, este movimiento busca crear la imagen de estar sumergido bajo el agua, viendo hacia la superficie (sensación generada por los armónicos en los violines y las violas). En la lejanía se observa como una ballena se acerca lentamente. Al pasar el tiempo, se puede ver cada vez este gran cetáceo más grande y con más detalles. al final aparece por completo y se puede observar en su totalidad. Esta es la presentación (o aparición) de la criatura “cambiapielos” transformado en ballena.

5.2. *Falconidae*

En el movimiento de las aves rapaces, el cambiapieles previamente presentado en su estado original, se transforma en un pájaro semejante a un águila. El primer gesto que lo representa es el aleteo, el cual se ve representado en los arpeggios ascendentes y descendentes tocados en las flautas, oboes, clarinetes, violines y violas (los vientos hacen *dovetailing*² para que se sienta como una sola línea). Este gesto viene del primer material de la idea básica, el impulso.



The image shows a musical score for woodwinds, starting at measure 73. It features four staves: Piccolo (Picc.), 2 Flutes (2 Fl.), 2 Oboes (2 Ob.), and 2 Bass Clarinets (2 B. Cl.). The Piccolo and 2 Bass Clarinets parts play a descending arpeggiated pattern, while the 2 Flutes and 2 Oboes parts play an ascending arpeggiated pattern. The patterns are marked with '5' and '7' to indicate fingerings. The score is written in a 2/4 time signature and uses a key signature of one flat (B-flat).

Gráfica 13. Aleteo usando el impulso (Arsis) de la idea básica

Para generar este efecto y la sensación del movimiento de las alas, las diferentes voces hacen arpeggios en distintas subdivisiones del pulso pero siempre cambiando de dirección con el pulso. Esto se repite durante toda la duración del movimiento, sirviendo como apoyo armónico, y varía cambiando de timbre. Adicionalmente, el gesto se desarrolla al romper el patrón y los arpeggios. Primero, unos gestos descendentes en las maderas simulan el descenso del ave buscando una presa, más adelante el mismo gesto descendente aparece en una voz extra, independiente del patrón original, la cual adquiere su propio protagonismo y simboliza otras aves que vuelan junto al cambiapieles.

² El dovetailing es una técnica donde dos instrumentos conectan las melodías para dar la sensación de que es una sola melodía tocada por un solo instrumento (utilizada especialmente en los vientos para que los instrumentistas puedan respirar en pasajes que llegan a ser muy largos o extenuantes para solo una persona).

A musical score for a section titled "Aleteo". The score includes parts for Piccolo (Picc.), 2 Flutes (2 Fl.), 2 Oboes (2 Ob.), English Horn (E. Hn.), 2 Bassoons (2 Bn.), 2 Clarinets in B-flat (2 Bb. Cl.), and 2 Clarinets in C (B. Cl.). The music is written in a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The score shows a melodic line that starts in the woodwinds and moves to the brass. Dynamics include *mf*, *mp*, *f*, *ff*, and *cresc.*. There are first and second endings marked with "1" and "2".

Gráfica 14. Desarrollo del material “Aleteo”

Las melodías en *Falconidae* se crean como una mezcla de dos elementos de la idea básica: el gesto melódico de bordado y salto que se alarga. Sin embargo, aunque en esta sección mantiene las direcciones melódicas originales, se convierte en un coral (análogo a la textura homofónica de la idea básica).

A musical score for a horn coral. It features two staves: "2 Hn. I & III" and "2 Hn. II, IV". The music is written in a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The melody is homophonic, with each horn part playing the same melodic line. Dynamics include *mf* and *f*.

Gráfica 15. Coral de cornos usando la melodía de bordado y salto

La primera aparición se encuentra en los cornos. Eventualmente, a estas melodías se van sumando los demás metales y van rompiendo la textura homofónica de la melodía convertida en coral. Después, la melodía pasa a los chelos y los contrabajos, y se rompe por completo la noción de coral, la melodía se alarga y llega a los fagotes hasta llegar a un primer clímax del movimiento. Después de un par de gestos sueltos, la melodía vuelve a aparecer en el coral de cornos y a medida que avanza la obra, el coral crece en densidad y es acompañada de un segunda voz nacida de los arpeggios.

Este movimiento muestra el despegar del cambiapielos como ave rapaz, el cual empieza un viaje solitario en busca de comida y termina acompañado de distintas aves que vuelan juntas.

5.3. Cervidae

El tercer movimiento de la obra hace alusión a la familia de los ciervos, venados y alces. Por medio de la música, se busca mostrar la naturaleza noble, pacífica y tranquila de estos animales, y al mismo tiempo generar el mayor contraste de la obra con un movimiento lento y de baja actividad que contrasta con la alta actividad de los movimientos que lo circundan. En este movimiento, el cambiapielos se transforma en un ciervo y camina por el bosque lentamente contemplando la naturaleza.

El eje central del movimiento consiste en una melodía tocada por el corno inglés (análoga al gesto de bordado y salto de la idea básica). Esta melodía conserva los movimientos originales de la primera melodía de la idea básica; un salto seguido de un bordado y un segundo salto en la misma dirección. Sin embargo se desarrolla cambiando el ritmo, usando la melodía retrograda e invertida, alterando el tamaño de los intervalos y añadiendo gestos más pequeños entre los saltos.



The image displays two staves of musical notation for the English Horn (E. Hn.). The top staff is marked 'Solo' and contains a melodic line with dynamics *mp*, *mf*, and *p*. The bottom staff continues the melodic development with a dynamic marking of *sf*. The notation includes various note values, rests, and slurs, illustrating the development of the 'bordado y salto' motif.

Gráfica 16. Desarrollo de la melodía de bordado y salto en Cervidae

Después de un tiempo de desarrollo de la melodía en el corno inglés, pasa a los primeros violines. Esta variante de la melodía se repite cuatro veces, cada una de las cuales es intercalada por una versión más pequeña del impulso y ataque (uno de los tres materiales principales de la idea básica). Adicionalmente, a cada repetición se le añaden duplicaciones y la textura acompañante crece, llegando a uno de los puntos climáticos de la obra y a la culminación del tercer movimiento.

The image shows a page of a musical score for an orchestra, specifically for the piece 'Cervidae'. The score is arranged in a standard orchestral format with staves for various instruments. From top to bottom, the staves are: Piccolo (Picc.), 2 Flutes (2 Fl.), 2 Oboes (2 Ob.), 3 Horns (3 Hn.), Bass Clarinet (Bb. Cl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Contrabassoon (C. Bn.), and Percussion (Perc.). The percussion section includes strings (& III), II, IV, 2 Trumpets (2 Tpt.), 2 Trombones (Tbn.), Tuba, and Timpani (Timp.). The score features a variety of musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as *mf*, *f*, and *sf*. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is divided into measures, with some measures containing complex rhythmic patterns and others being rests.

Gráfica 17. Impulso y ataque (Arsis y Tesis) como articulación en Cervidae

5.4. *Felidae*

Felidae es la última transformación del cambiapielos, y el último movimiento de la obra. Este movimiento se divide en dos secciones que buscan representar respectivamente el acecho y la persecución.

En la primera parte del movimiento, el cambiapielos, transformado en un puma (o cualquier otro felino) acecha una presa antes de cazarla. Por esto, el movimiento empieza lento y con mucho silencio. La idea de esta sección es generar estrés y una alta expectativa de que algo sucederá. El primer recurso utilizado para lograrlo es análogo a la textura homofónica de la idea básica. Se realiza en las cuerdas pero esta vez con arco en lugar de pizzicato. Adicionalmente a esta textura homofónica, la percusión imita el latido del corazón del cambiapielos creando una atmósfera intranquila.

The image shows a musical score for a percussion and string ensemble. The score is divided into two measures. The percussion section includes Timp., Perc. 1, Perc. 2, and Perc. 3. The woodwind section includes Hp., Cel., Vla., Vc., and D.B. The string section includes Vln. I and Vln. II. The woodwinds and strings play a rhythmic pattern of eighth notes, while the percussion instruments have sparse, rhythmic markings. The score is marked with 'pp' (pianissimo) at the end of the section.

Gráfica 18. Textura homofónica con arco y “corazón”

A medida que esta sección avanza, el cambiapielos se acerca más a su presa. Esta cercanía se percibe gracias a la armonía propuesta por las maderas, que va creciendo tanto en dinámica como en los movimientos de una progresión armónica.

Al final de esta sección las cuerdas, percusión y maderas atacan en un acorde análogo al impulso y ataque de la idea básica, iniciando, de forma sorpresiva, la segunda sección del movimiento: la persecución.

The image displays a musical score for a percussion and string ensemble. The percussion section includes Timpani (Timp.), Percussion 1 (Perc. 1), Percussion 2 (Perc. 2), and Percussion 3 (Perc. 3). The string section includes Harp (Hp.), Cello (Cel.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The score is in 3/4 time and features dynamic markings such as *p* (piano), *f* (forte), and *mp* (mezzo-piano). A tempo marking of "Rápido" with a quarter note equal to 144 (♩=144) is present. The score shows a transition from a soft attack (*p*) to a strong attack (*f*) and then to a moderate attack (*mp*).

Gráfica 19. Transición acecho e inicio de la persecución por medio de impulso y ataque (*arsis* y *tesis*)

La segunda sección de este movimiento empieza con el ataque del cambiapiéles transformado en puma; este material se repite durante esta sección con la particularidad de que las próximas veces se presenta sin el impulso (el *arsis*). De esta forma, el ataque adquiere la característica de la textura homofónica en la que se pueden observar conducciones dentro de los ataques que son consecutivos.

Gráfica 20. Desarrollo del ataque en *Felidae*

En cada aparición de estos ataques, y al igual que en la idea básica, el gesto sirve como un punto de articulación para diferentes materiales. Algunos de estos son originales del movimiento o análogos de anteriores. Los materiales análogos son la melodía principal y secundaria de *Falconidae* y el gesto melódico ascendente característico de *Balaenidae*.

Los elementos originales del movimiento son la repetición de una nota en las trompetas, trombones, violines y viola, y el pedal rítmico del timbal, chelo y contrabajo.

Estos materiales son los que dan una sensación de rapidez, actividad permanente e intensidad que apoyan el concepto de la persecución.



Gráfica 21. Mezcla de elementos análogos y originales

5.5. Coda

La Coda, como sección final conectada con *Felidae*, retoma el material del cambiapielos como idea básica y la presenta de nuevo, casi de forma idéntica. Sin embargo, algunos de los materiales más importantes de los movimientos suenan al mismo tiempo como un tipo de recapitulación de toda la obra.

Primero se reutiliza la melodía principal de *Cervidae*. Esta melodía aparece en la transición de *Felidae* a la Coda. Segundo, el gesto de bordado y salto se ve acompañado de una de las melodías encontradas en las trompetas de *Felidae*. Después, en los violines aparece el aleteo de *Falconidae*, y para finalizar, el gesto melódico ascendente de *Balaenidae* aparece en los trombones y la tuba. Este gesto, al igual que en *Balaenidae*, crece progresivamente hasta abarcar la mayoría de la orquesta y llegar hasta el final de la

obra, el cual concluye con los mismos ataques del final de *Felidae*, pero orquestados para toda la orquesta.

A musical score for an orchestra, showing staves for various instruments. The instruments listed on the left are: 2 Fl. I & III, 2 Fl. II, IV, 3 C. Tpt., 2 Tbn., B. Tbn., Tuba, Timp., Perc. 1, Perc. 2, Perc. 3, Hp., Cel., Vla. I, Vla. II, Vla., Vc., and D.B. The score is written in a standard musical notation with various notes, rests, and dynamic markings.

Gráfica 22. Recopilación de elementos de todos los movimientos

6. Conclusiones

En el proceso de crear una obra de esta magnitud, hay muchos pasos y una planeación muy profunda que se revisa constantemente. Dentro de los puntos más importantes que ayudaron al proceso de creación de esta obra quiero resaltar los siguientes.

En primer lugar, la consulta a referencias auditivas y de escritura de diferentes compositores. Al tener una referencia clara de la sonoridad que se busca, y poder observar la escritura que utilizaron otros compositores para lograrla, pude concretar mis propias ideas originales sobre el papel, con mayor facilidad que intentando plasmar una idea “a ciegas”.

En segundo lugar, fue fundamental trazar algunos límites con claridad. Los límites en el proceso de composición ayudan a despertar la creatividad y a llevar las ideas a un mejor desarrollo. Las limitantes incluyeron el utilizar ciertos timbres, concentrarse en un solo lenguaje armónico, o incluso aferrarse a un programa para tratar de generar una coherencia narrativa en la música.

En cuanto a la planeación de la obra en cuestión que es un tercer reto, puedo afirmar que aunque en muchas ocasiones la inspiración me permitía improvisar y dejarme llevar por ella sobre la marcha, tener un plan de trabajo de la obra misma ayudó enormemente a lograr mayor la eficiencia y productividad. Esta planeación puede ser tan sencilla como definir por semana que materiales o secciones de una obra se iban a trabajar. De esta manera la mente se concentra en una tarea a la vez y la obra se va construyendo poco a poco.

En cuarto lugar, fue fundamental conocer los materiales con los que uno trabaja, a fondo. Hacer música no es una cuestión de resolver ecuaciones. Para poder desarrollar hay que tocar, cantar, manipular el material y hacer muchos bocetos de posibles desarrollos. Aunque no todos los bocetos o ideas se utilicen en el producto final, hacerlo permite conocer el verdadero potencial de cada idea, lo cual aparece como una gran ayuda en los momentos en los que uno se estanca o siente que no puede avanzar.

Finalmente, pasión. Sentir inspiración y alegría por el trabajo propio es la única forma de lograr terminar un proyecto tan grande: mi primera obra para orquesta sinfónica. Puede que el peso de la calificación o a la academia generen mucha presión al momento de escribir música, pero todo ese estrés se reduce al tener un norte claro, o reconocer el por qué se ha tomado la decisión de afrontar un reto tan abrumador. Al final, lo que motiva más que nada es pensar en que algún día un oyente conectará con todas estas ideas que querrá escuchar esta obra al menos otra vez más.

7. Bibliografía

7.1. Referentes musicales

- Stravinsky, I. (1913). *The rite of spring*
 - Escritura y ejemplos de texturas complejas con múltiples voces. Orquestación de acordes y construcción de clímax.
- Stravinsky, I. (1910). *The Firebird suite*
 - Uso de distintos lenguajes armónicos para diferentes personajes dentro del ballet y representaciones del aleteo de un pájaro por medio de arpeggios.

- Construcción de clímax por medio de la repetición de un motivo orquestado de diferentes formas.
- Holst G. (1916). *The planets, Op. 32*
 - Referente de orquestación.
- Ravel M. (1929). *Piano Concert in G Major, M.83: II. Adagio assai*
 - Desarrollo melódico
- Reyes Copello J. (2016). *Hope*
 - Uso de los cornos como instrumentos principal de la melodía
- Ravel M. (1912). *Daphnis et Chloe, M. 57: Troisieme partie: Lever du jour*
 - Construcción de clímax por medio del uso de arpeggios y el uso de melodías en un registro bajo.
- Debussy C. (1893). *La damoiselle elue, L. 62: Beginning*
 - Referente de orquestación.
- Grieg E. (1884). *Holberg Suite, Op. 40: I. Praeludium. Allegro vivace*
 - Uso de motorritmo como en las cuerdas.
- Strauss R. (1889). *Tod und Verklärung Op. 24, TrV 148*
 - Orquestación de melodía y acompañamiento utilizando arpa y maderas.
- Poulenc F. (1947). *Sinfonietta pour orchestre*
 - Referente de orquestación
- Bartok B. (1943). *Concerto for Orchestra, Sz. 116 BB.123: Giuoco delle coppie Allegretto Scherzando*
 - Uso de redoblante en un primer plano orquestal
- Stravinsky I. (1930). *Symphony of the Psalms*
 - Referente de orquestación.
- Stravinsky I. (1911). *Petrushka*
 - Referente de orquestación.
- Debussy C. (1894). *Preludio a la siesta de un Fauno*
 - Referente de orquestación.
- Debussy C. (1910). *La cathedral engloutie*
 - Referente pandiatonicismo.
- Ravel M. (1904). *Miroirs M. 43*
 - Referente de orquestación.
- Ravel M. (1910). *Ma mere L'Oye*

- Referente de orquestación.
- Mahler G. (1902). *Symphony No.5 in C sharp minor*
 - Referente de orquestación.
- Adams J. (1982). *Shaker Loops*
 - Referente pandiatonicismo
- Williams J. (1993). *Schindler's List*
 - Referente de orquestación.
- Berlioz H. (1830). *Symphonie Fantastique*
 - Referente de orquestación.
- Revueltas S. (1938). *Sensemeya*
 - Referente de orquestación.
- Beethoven L. (1807). *Coriolan overture*
 - Referente de orquestación.
- Dvorak A. (1893). *Symphony No. 9 in E minor Op. 95 B. 178 "From the new world": II. Largo*
 - Desarrollo melódico y orquestación.
- Tchaikovsky P. (1877). *Swan Lake*
 - Referente de orquestación.
- Saint-Saens C. (1922). *Carnaval de los animales*
 - Representación de animales por medio de la música.
- Respighi O. (1928). *Gli Ucceli*
 - Representación de animales por medio de la música.
- Elgar E. (1899). *Variaciones Enigma*
 - Variaciones de un motivo con un diferente carácter.

7.2. Bibliografía general

- Borges, J. L. (1967). *El libro de los seres imaginarios*. México: Kier.
- Macdonald, H. (2001). *Grove Music online*. Obtenido de <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.28269>
- Scruton, S. O. P. A. A. F. S. R. (1998, 30 noviembre). *Aesthetic Understanding* (2nd Revised ed.). St. Augustine's Press.
- Scruton, R. Programme music. *Grove Music Online*. Retrieved 12 Oct. 2022, from

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000022394>.

- Adler, S. (2002). *The Study of Orchestration* (3rd ed.). New York, USA: W. W. Norton & Company, Inc.
- Gardner, R. (1979). *Style and Orchestration*. Michigan, USA. Schirmer Books.
- Piston W. (1955). *Orchestration*. New York, USA. W. W. Norton & Company, Inc.
- Rimsky-Korsakov, N. (2013). *Principles of Orchestration*. Dover Publications.

28