

COMPOSICIONES PARA ORQUESTA EN ESTILO IMPRESIONISTA INSPIRADAS EN EL PAISAJE CHILENO

Proyecto de título para optar al título profesional de músico con mención en
ejecución instrumental y al grado de licenciado en arte, tecnología y gestión musical

CRISTIAN PATRICIO ESCALONA PARRA

Profesor guía: Aníbal Correa Blanco

Valparaíso, Chile

2012

Índice

Introducción	1
Capítulo 1: Antecedentes históricos generales	3
Capítulo 2: Procedimientos armónicos en la música impresionista	5
2.1 Antecedentes generales	5
2.2 Tonalidad y politonalidad	5
2.3 Escalas, modos, y exotismo	12
2.4 Polimodalidad	22
2.5 Acordes extendidos	24
2.6 Acordes por segundas	28
2.7 Acordes por cuartas	29
2.8 Paralelismo armónico	31
Capítulo 3: Procedimientos formales en la música impresionista	33
3.1 Antecedentes generales	33
3.2 Ritmo y metro	33
3.3 Formas musicales	37
Capítulo 4: Obras originales	65
El viento entre el maizal	
4.1: Proceso creativo y procedimientos aplicados	65
4.2: Partitura completa	87
Amanecer en el desierto florido	
4.3: Proceso creativo y procedimientos aplicados	125
4.4: Partitura completa	135
Conclusiones	172
Bibliografía	174

Introducción

El presente trabajo tiene como principal objetivo exponer 2 obras musicales originales construidas a partir de la estética impresionista; estas piezas, escritas para orquestas de medianas dimensiones, fueron elaboradas teniendo en cuenta ciertos aspectos de la música impresionista que la hacen particular. Como antecedente de la composición, se analizaron partituras pertenecientes al estilo impresionista, procurando descifrar sus códigos y así lograr la comprensión de los procedimientos que utilizaron los compositores del impresionismo al definir esta estética.

Se elaboró una recopilación de ejemplos, principalmente extraídos de obras de Maurice Ravel, Claude Debussy y Aníbal Aracena, y se exponen como apoyo al explicar los métodos a los que recurrieron dichos compositores al dotar a su música de su sonido típicamente impresionista. Este material corresponde a gran parte del presente trabajo, y su exposición se divide en procedimientos armónicos y procedimientos formales: capítulos 2 y 3, respectivamente, de este trabajo. Parte de los procedimientos analizados en esta sección se aplicaron en la construcción de las obras originales, y éstos se explican en detalle en un capítulo dedicado al análisis de las piezas.

La información referida a la estética impresionista es escasa y se encuentra dispersa entre diversas fuentes bibliográficas que versan sobre temáticas menos específicas; la búsqueda de esta información se dificulta aún más si se la requiere en castellano, y es este hecho particular uno de los motivos que impulsaron la realización de este trabajo.

Los datos históricos abundan, por lo tanto, evitando la redundancia, el enfoque de este estudio no está puesto sobre estos aspectos sino sobre la música misma. Se procura analizar y explicar las prácticas que caracterizaron la escritura impresionista, utilizando ejemplos de obras pertenecientes al estilo, siempre en términos estrictamente musicales y dejando de lado por completo cualquier tipo de juicio de valor o interpretación poética.

El estudio del impresionismo musical fue motivado por la necesidad de entender esta estética a un nivel racional y así adquirir el conocimiento que permite utilizar las herramientas necesarias en la elaboración de músicas pertenecientes a este estilo.

La música impresionista es altamente requerida en medios audiovisuales (especialmente en documentales), lo que ha permitido que esta estética se haya

mantenido vigente y no parezca demasiado ajena o lejana para el oyente común. Además, el impresionismo musical fue una de las tendencias más influyentes en la música académica chilena durante la primera mitad del siglo 20, lo que se hace evidente al revisar el repertorio de Aníbal Aracena o Próspero Bisquertt; la música impresionista forma parte de la identidad musical chilena.

Las obras originales presentadas en este trabajo son de temática paisajista; se procuró representar paisajes intrínsecamente chilenos a través de un lenguaje que tiene como características principales al paralelismo armónico y al concepto de tonalidades ondulantes, ambas pertenecientes a la estética impresionista. Siguiendo la tradición que establecieron los grandes compositores del estilo, los títulos de las obras expresan, de forma literal, la imagen que la música intenta mostrar: "El viento entre el maizal" y "Amanecer en el desierto florido".

La metodología aplicada en la realización de este trabajo fue la de desglosar los elementos característicos del estilo y revisarlos de forma independiente, siempre buscando ejemplos claros en que dichos elementos fueron aplicados por algún compositor del impresionismo. Los ejemplos se buscaron de forma aislada y dentro de un amplio repertorio de obras musicales, lo que permitió abarcar una gran variedad de sonoridades diferentes dentro del contexto del estilo estudiado.

Capítulo 1: Antecedentes históricos generales

El impresionismo es considerado un estilo que se dio como una reacción violenta hacia el romanticismo. Se habla de “los excesos románticos” con frecuencia pues, a comienzos del siglo 20, las músicas románticas alcanzaron un nivel de dramatismo inusitado, además de dimensiones y formas colosales.

Durante los últimos años del siglo 19, la música de Claude Debussy adquirió gran popularidad; sus obras se hicieron conocidas por sus formas pequeñas en comparación a la grandeza de las obras románticas de la época, además de su lenguaje armónico escasamente cromático y sus temáticas paisajistas. Mientras el romanticismo recurría cada vez más al cromatismo, Debussy utilizaba profusamente armonías derivadas de la escala de tonos enteros, anulando el drama cromático que imperaba en aquellos años, y dotando a su música de una sonoridad característicamente francesa.

Por las temáticas y títulos de las obras de Debussy, el público no tardó en asociar su música al término “impresionismo”, propio de la pintura hasta ese entonces; sin embargo, el propio Debussy rechazó esta clasificación. No sería hasta años después que su música fuese llamada universalmente “música impresionista”.

El compositor Ernest Fanelli, escasamente recordado y cuya música apenas ha sido grabada, es reconocido como el primer compositor impresionista (Liebowitz, 2004, p. 299), pese a que la historia haya oscurecido su figura en favor de los célebres Claude Debussy y Maurice Ravel. Fueron estos últimos 2 compositores los principales responsables de que exista una música tan característicamente francesa como propia de la primera mitad del siglo 20. Sus obras son una refinada experiencia sensorial que describe un lugar o una imagen particular; muy consecuentes son los títulos de las piezas impresionistas: *Reflets dans l'eau*, *Nuages*, *Une barque sur l'océan*, etcétera.

El impresionismo se distinguió de todas las otras vanguardias del siglo 20 por sus músicas tonales y complejas, y también por su distancia con el sentimentalismo.

En Chile, esta música fue particularmente influyente durante la primera mitad del siglo 20. Obras de compositores como René Amengual y Aníbal Aracena son prueba de este hecho y forman parte importante de la identidad musical chilena. Títulos como “*Crepúsculo en el Mar*” o “*Brumas en la montaña*” confirman el impresionismo de las obras a las que dan nombre y mantienen la tradición

establecida por los maestros franceses de expresar, de forma literal, en el título de una pieza lo que ésta procura mostrar de una forma más sutil.

El término "impresionismo" fue asociado, inicialmente, a una tendencia pictórica; sin embargo, debido a que ciertas características de dicho estilo trascendieron hacia otras formas artísticas, se extendió el uso de esta palabra y se asoció a la música y a la poesía. La definición de "impresionismo" de la Real Academia Española tiene particular relación con este tema: "Estilo literario o musical que traduce una determinada experiencia mediante la selección subjetiva de algunos de sus componentes."

En Chile, los compositores más prominentes que recurrieron a la estética impresionista en algún momento de sus carreras fueron Aníbal Aracena (1881 a 1951) y René Amengual (1911 a 1954). Ambos fueron estudiantes y, más tarde, maestros del Conservatorio Nacional de Música, siendo ambos eximios instrumentistas en órgano y piano, respectivamente. Algunas piezas como "Canto de la Aurora" de Aníbal Aracena o "Molino de Agua" de René Amengual son claros exponentes del impresionismo musical y son sólo una pequeña parte del repertorio impresionista chileno. La vanguardia impresionista fue, de todas tendencias revolucionarias de comienzos del siglo 20, la que más impacto e influencia tuvo en la música académica en Chile; los compositores de aquella época fueron notoriamente inspirados por la música de Claude Debussy y Maurice Ravel. René Amengual, incluso, escribió un célebre homenaje a Ravel para piano el año en que el compositor francés falleció (1937), titulado convenientemente "*Homenaje a Ravel*". Aníbal Aracena, en su obra para piano "Leyenda de la tarde", toma la tradición de anteponer una obra poética descriptiva a su música, tal como lo hiciera Ravel en su "Gaspard de la nuit".



Capítulo 2: Procedimientos armónicos en la música impresionista

2.1 Antecedentes generales

El impresionismo se caracterizó por ser un estilo revolucionario con respecto al período de la práctica común en cuanto a procedimientos armónicos y al tratamiento de la tonalidad. El enlace, entendido desde la estricta perspectiva clásico-romántica, es abandonado en favor del paralelismo armónico; los sistemas, melodías y progresiones modales son preferidos ante el tradicional sistema mayor/menor, y se recurre a una gran variedad de escalas exóticas y/o extraídas del folclore de diversos pueblos como materiales de la composición; el sistema tonal mantiene su vigencia pero los centros tonales se hacen ambiguos y tienden a mantenerse en movimiento; la superposición de sistemas modales diferentes se convierte en una práctica frecuente y la armonía triádica cede terreno a la armonía de acordes por cuartas y por quintas; la necesidad expresiva de los compositores impresionistas los impulsa a utilizar procedimientos politonales y a expandir el lenguaje armónico tradicional para lograr sugerir nuevas experiencias sensoriales; la amplia presencia de acordes con novenas, oncenas y treceas que no resuelven de forma tradicional obligan a hablar de armonías extendidas.

2.2 Tonalidad y politonalidad

La tonalidad tradicional del período de la práctica común se construye en base a la tensión o relajación armónica de los acordes en torno a un sonido base; los compositores de música impresionista utilizaron medios novedosos e inusuales para establecer los centros tonales, generalmente con la intención de evitar los procedimientos cadenciales tradicionales del período de la práctica común y expandir el sistema tonal.

El impresionismo es un estilo cuyo lenguaje armónico se fundamenta en el sistema tonal; es posible identificar centros tonales en las músicas impresionistas, sin embargo, éstos son en muchos casos ambiguos y tienden a mantenerse en movimiento y a transformarse sin la presencia de los procedimientos moduladores usuales en el período de la práctica común. El concepto de “tonalidades ondulantes” resulta útil en el análisis de las músicas impresionistas pues es frecuente la

interacción, con distintos grados de conflicto, entre centros tonales diferentes; “un acorde aislado puede ser un acorde decisivo u ornamental de muchos tonos, o puede no pertenecer a ninguno” (Persichetti, 1985, p. 251). Se dan también ciertos momentos incidentales en algunas piezas en los que se percibe una debilitación o ausencia total de un centro tonal establecido, estas instancias suelen preceder a pasajes melódicos que “traen de vuelta” la tonalidad con mayor fuerza. Un claro ejemplo de esto último se puede observar en la pieza para piano “La vallée des cloches” de Maurice Ravel.

Ejemplo: compases 17-28.

The image displays a musical score for the piano piece "La vallée des cloches" by Maurice Ravel, specifically measures 17 through 28. The score is written for piano (p) and includes various musical notations such as dynamics (p, pp, mf, mp, p express.), articulation (accents), and phrasing (slurs). The key signature is B-flat major (two flats). The score is divided into four systems, each containing a grand staff (treble and bass clefs). The first system (measures 17-20) features a piano introduction with a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The second system (measures 21-23) continues the melodic development with a more expressive feel. The third system (measures 24-25) shows a change in texture with a more active bass line. The fourth system (measures 26-28) concludes the passage with a final melodic flourish in the right hand and a sustained bass line.

A partir del compás 20, la armadura, en conjunto con el material de los pentagramas primero y tercero, sugiere la existencia de un contexto tonal en torno a si bemol; sin embargo, el contenido del pentagrama central oscurece esta tonalidad, específicamente en el primer tiempo de los compases 20 y 21 en que se forma lo que puede considerarse un poliacorde. El breve material melódico que aparece por canto duplicado en el pentagrama central, después de cada uno de estos poliacordes, pareciera confirmar la tonalidad de si bemol y el modo eólico sobre ésta, pero, pese a aquello, la insistente aparición de le trecena (sol bemol) sobre el gran pedal de la bemol en el compás 23 vuelve a nublar la tonalidad: el material de este compás podría sugerir un acorde con novena sobre el quinto grado de re bemol en su modo jónico (tonalidad que podría desprenderse también de la revisión de la armadura y a la que pareciera dirigirse la música a través del tritono formado por las notas do y sol bemol), pero este centro tonal no llega a concretarse y no es identificable en el transcurso de la música que sigue, que se trata de un gran pasaje lírico construido dentro de un notorio contexto tonal, que termina llevando la música hacia la tonalidad de fa, utilizando el modo frigio construido sobre esta nota y una colección hexáfona que se desprende del modo en el caso del material del pentagrama superior. Este contexto tonal se confirma finalmente en los compases 26 y 27.

Otro de los medios al que recurrieron los impresionistas que los diferencia de los compositores de la era de la práctica común es la armonía no funcional, es decir, la construcción de pasajes musicales en base a acordes que no siguen un patrón de jerarquías de tensión tradicional, generalmente en movimiento paralelo. La armonía no funcional fortalece la ambigüedad tonal y permite la ambivalencia analítica de los acordes. La estricta armonía paralela (o armonía paralela real), en que todos los acordes conservan la misma construcción interválica para que las líneas logren moverse de forma paralela, tiende a romper las conexiones con un centro tonal, haciendo ambigua o destruyendo la tonalidad (Persichetti, 1985, p. 201).

Ejemplo: compases 9 y 10 de la pieza de carácter descriptivo "Canto de la aurora" de Aníbal Aracena.



Se puede observar claramente la utilización del paralelismo armónico en la escritura para la mano izquierda. Este caso muestra el empleo de la armonía

paralela tonal pues el acorde no es traspuesto exactamente sino que es transformado para adecuarse a la modalidad.

Mark DeVoto utiliza el término “tonalidad reducida” (Devoto, 2004, p. 96) cuando se refiere al primer movimiento de la obra para orquesta “Nocturnes” de Claude Debussy, titulado “Nuages”:

El mundo armónico de Nuages es aún más notable que su calidad melódica, sobre todo por la exposición de acordes de especies familiares en un nuevo contexto estructural. Este contexto es tonal, pero corresponde a una tonalidad reducida, en que la tónica, con sólo una excepción, no es presentada por una tríada tradicional, y en que las relaciones dominante-tónica no son llevadas a cabo (DeVoto, 2004; p. 100).

Un ejemplo muy representativo de construcción de tonalidad dentro del lenguaje impresionista se encuentra en “Noctuelles”, primera pieza de la colección de composiciones para piano solo “Miroirs” de Maurice Ravel. “Noctuelles” evoca el movimiento errático de las polillas en la noche.

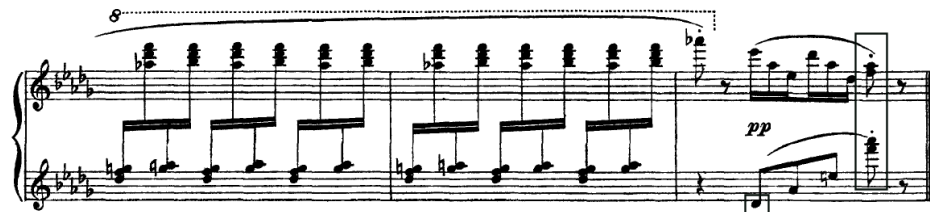
Ejemplo: primeros 4 compases de la pieza.



Se puede advertir una gran complejidad armónica que oscurece la tonalidad y dificulta la identificación de su centro tonal (re bemol), sin embargo, éste es establecido de dos formas en que se observa una direccionalidad armónica hacia re bemol: en primera instancia, se sugiere sutilmente el centro tonal al revisar la escritura para la mano izquierda en el primer tiempo de los primeros dos compases

(en que se forma un arpeggio del acorde construido con las notas la bemol, do, sol bemol; acorde de dominante del centro tonal, sin su quinta) y la resolución que se da en el tercer compás en que se aprecia la presencia de diferentes acordes contruidos sobre re bemol. El segundo aspecto en la construcción de estos primeros compases que confirma la tonalidad es la dirección del pasaje cromático que se encuentra en la capa más grave de la escritura para la mano derecha de los primeros dos compases; se observa la siguiente sucesión de notas: la, si bemol, fa, sol bemol, sol natural, la bemol, la natural, si bemol, si natural, do. Esta secuencia cromática de notas termina en la sensible del tono central y es seguida, después de su repetición en el segundo compás, por la aparición por primera vez de la nota central de la tonalidad (re bemol) en la escritura para la mano izquierda, dos octavas más abajo; esto confirma la direccionalidad del pasaje cromático hacia re bemol, pese a que no "resuelve" en la capa superior. Es aplicable el concepto de la tonalidad reducida pues el centro tonal se "oculta" y no aparece ninguna tríada completa construida sobre él; lo más cercano a una tríada completa sobre re bemol en estos primeros compases se da en la segunda mitad del tercer tiempo del tercer compás: en ese instante el re bemol del bajo ya no está sonando pero aparecen la tercera y la quinta de la tríada en la escritura para la mano derecha; este procedimiento de la "tríada sin fundamental" se utiliza durante gran parte de la obra e, incluso, pone fin a la pieza.

Ejemplo: últimos 3 compases de la obra.



Se advierte un contraste al comparar el análisis armónico detallado con la revisión del plan tonal general de la obra; pese a que en el primero se aprecia una gran complejidad en la elaboración de la música, del segundo se desprende una construcción tonal sencilla y tradicional, reminiscente de la forma sonata.

Ejemplo: plan tonal y formal de "Noctuelles" (Eunbyol, 2007, p. 9).

Sección	Compases		Centro tonal
A	c. 1-36	Tema 1, c. 1-9	Re bemol
		Transición, c.10-13	Modulador
		Tema 2, c. 14-20	Si bemol
		Cierre, c. 21-36	Inestable
B	c. 37-62		Si bemol
Transición	c. 63-79		Si bemol
A	c. 80-120	Tema 1, c. 80-93	Re bemol
		Transición, c. 94-97	Modulador
		Tema 2, c. 98-104	Mi bemol
		Cierre, c. 105-121	Inestable
Coda	c. 121-131		Re bemol

Esta planificación tonal en que se advierte un tema 1, un tema 2 cuyo centro tonal se encuentra en el sexto grado del tema 1 y, más tarde, una re-exposición del material en que el tema 1 vuelve a aparecer en la tonalidad central y el tema 2 en una tonalidad diferente a su primera exposición (el segundo grado del tono central, en este caso) se puede hallar en músicas tan anteriores a Ravel como lo son algunas formas sonata de Beethoven.

Distintas ideas musicales en tonalidades distintas pueden suceder de forma simultánea, creando un pasaje politonal. La politonalidad es un procedimiento en que dos o más centros tonales son reconocibles de forma simultánea, independiente de la escala, modo o sistema interválico que forme dichos centros tonales. Las líneas melódicas con centros tonales diferentes se combinan de forma que cada una de ellas mantiene sus características individuales pero, también, forma parte de un diseño de tensión armónica general. La politonalidad es claramente perceptible cuando cada línea o plano tonal permanece estable dentro de un sistema interválico o escala, en cambio, los intercambios modales en el transcurso del pasaje harán más confuso el discurso armónico. Generalmente, se introduce un centro tonal y, cuando

ya se ha establecido, se superpone a él la tonalidad nueva; se suele recurrir al tritono natural de cada escala o modo para fortalecer el contexto politonal.

Es usual que los diferentes planos tonales estén separados en cuanto a su registro y a su timbre o instrumentación. Frecuentemente, un grupo de instrumentos se encargará de uno de los planos tonales, y otro grupo de los pasajes con un centro tonal distinto. Cuando los diferentes planos tonales se encuentran muy cercanos los unos a los otros en cuanto a registro, el diseño armónico se vuelve turbio (Persichetti, 1985, p. 259).

Las características de consonancia o disonancia de un pasaje politonal están determinadas por la cercanía de las tonalidades combinadas, el sistema interválico o escala que "orbita" alrededor de cada uno de los centros tonales y la construcción melódico-armónica que se hace sobre cada una de las tonalidades; esto se aplica sean cuantas sean las tonalidades combinadas.

El caso más conocido de politonalidad se da al comienzo de la segunda parte del ballet *Petrushka* de Igor Stravinsky en que un clarinete presenta una melodía utilizando las notas do, mi y sol, mientras que otro clarinete expone esta misma melodía simultáneamente usando las notas fa sostenido, la sostenido y do sostenido, creando un pasaje politonal en que se mezclan las tonalidades do y fa sostenido, ambas en su modo mayor. Son estas mismas 2 tonalidades las que componen el notorio pasaje politonal en la cadenza de la obra "*Jeux d'eau*", que Maurice Ravel compuso casi 10 años antes que Stravinsky comenzara *Petrushka*.

Ejemplo:

70

ppp

2 *And. jusqu'au* *

très rapide

ppp

ff

(3 Cordes) *And.*



Las capas superiores de este pasaje exponen insistentemente el acorde de do mayor de diversas maneras, primero en forma de acorde en sus distintas inversiones y luego en forma de arpeggios ascendentes y descendentes, mientras que las capas más graves muestran diversas formas del acorde fa sostenido mayor. Se puede observar con claridad que el compositor se preocupó de separar ambos planos tonales en cuanto a registro.

2.3 Escalas, modos, y exotismo

Una de las características más notorias de la música impresionista es la abundante presencia de escalas y modos distintos de los tradicionales sistemas mayor y menor, tan utilizados durante el romanticismo. Los modos antiguos fueron ampliamente empleados como materiales de la composición, así como también lo fueron diversas escalas exóticas cuyo origen no se encuentra en la tradición musical occidental.

París, a comienzos del siglo 20, era una ciudad de intenso intercambio cultural, lo que contribuyó a que los artistas parisinos se vieran expuestos a procedimientos, instrumentos y sonoridades provenientes de lugares lejanos. La música oriental influyó particularmente en Debussy, lo que se hace evidente al notar la utilización de diversas escalas pentáfonas de origen oriental en sus obras. Lo mismo sucedió con la música española y la figura de Maurice Ravel.

En su uso de los modos medievales, Debussy muestra la misma comodidad y fluidez que en su uso del diatonicismo; el suyo

no es un giro hacia la rigidez del arcaísmo, sino una completa revaluación de su utilización... (Ewans y Halton, 2004; p. 26).

A continuación se exponen diversos modos y escalas y se citan ejemplos en que éstos se han utilizado como materiales de la composición:

Modo frigio a partir de sol:



Ejemplo de escritura frigia: "Cuarteto en sol menor" de Claude Debussy.

El centro tonal se establece claramente al comienzo de cada compás con tríadas completas de sol menor. La modalidad frigia se instala desde el segundo tiempo del primer compás con la aparición del acorde fa menor (en primera inversión), que corresponde a la tríada del séptimo grado del modo y que contiene la nota la bemol que da al pasaje la sonoridad frigia. Las sucesivas apariciones de la nota la bemol reafirman el contexto modal; los pedales de sol en el violonchelo y los arpeggios de los violines sobre la tríada de sol menor en los compases tercero y cuarto mantienen fijo el centro tonal.

Modos dórico y mixolidio a partir de fa sostenido y la:



Ejemplo de escrituras dórica y mixolidia: "Sonatine" de Maurice Ravel, primer movimiento.



A partir del compás 20 y hasta el 22 se ve con claridad un diseño dórico en torno a fa sostenido. La presencia de la nota re sostenido establece la sonoridad dórica pues es la nota característica del modo (sexto grado); mientras, fa sostenido se mantiene como la nota central del pasaje. Se utiliza el tritono natural del modo (re sostenido, la natural) pero se anula su tendencia hacia otra tonalidad al no resolver la nota la de la forma tradicional y al presentarse una anticipación del acorde que cierra el compás en el mismo momento en que re sostenido "resuelve" hacia mi. El modo dórico se reafirma con la presentación del acorde central del modo al comienzo de los compases 20, 21 y 22.

Desde el compás 23 y hasta el 26 se observa una construcción mixolidia en torno a la nota la. La sonoridad característica del modo mixolidio se instala con la recurrente progresión I – VII13 – I que se aprecia claramente en este pasaje. Utilizando esta progresión, las características del modo se exponen con distinción: el centro tonal se muestra con una tríada completa (la, do sostenido y mi, sin séptima para evitar el tritono que formarían do sostenido y sol natural), lo que permite identificar que se trata de un modo mayor y luego, el acorde construido sobre sol natural permite que se establezca la sonoridad del modo.

Modo eólico a partir de fa sostenido:



Ejemplo de escritura eólica: "Brumas en la montaña" de Aníbal Aracena.



La sonoridad eólica queda claramente establecida por la insistente repetición de la progresión I6 – VII. Esta progresión expone las características del modo eólico pues presenta el tono central (fa sostenido), su tercera menor (la natural) y su séptima menor (mi natural) que es la nota característica del modo eólico. El que ambos acordes se mezclen en varias oportunidades, formando poliacordes, fortalece el contexto modal; esto último es característicamente impresionista.

Modo lidio a partir de fa:



Ejemplo de escritura lidia: "Les entretiens de la Belle et de la Bête" de la obra "Ma Mere l'Oye" de Maurice Ravel (arreglo para piano solo de Jacques Charlot).

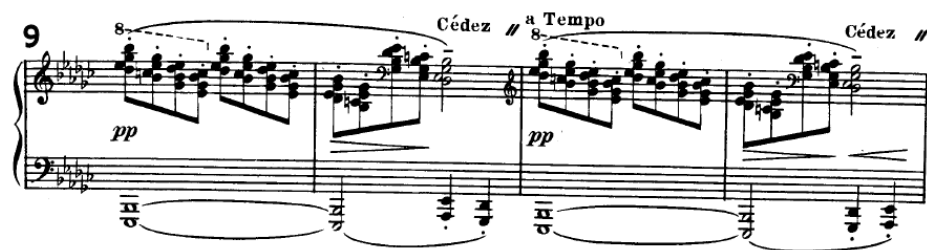


El centro tonal se mantiene estable en este pasaje sobre la nota fa. La música del segundo pentagrama en los primeros 2 compases y la del pentagrama superior a partir del compás 5 muestran insistentemente la nota la natural, lo que indica que se trata de un modo mayor; mientras, la melodía en la escritura de la mano derecha que se ve en los compases 2, 3 y 4, pasa por la nota si natural (nota a una cuarta aumentada de la nota central del modo) que establece la sonoridad lidia del pasaje pues es la nota característica del modo.

Modo dórico a partir de mi bemol y escala pentáfona construida a partir de él:



Ejemplo de utilización de escala de 5 sonidos construida a partir del modo dórico: "Le vent dans la plaine" del primer libro de preludios para piano de Claude Debussy.



Se observa una construcción estrictamente pentáfona en el pentagrama superior en este pasaje. Se tomaron las notas más características del modo dórico y se formó con ellas una colección pentáfona de notas de la cual se extrae el material para construir todo el pasaje. El gran pedal sobre mi bemol y la aparición de las notas sol bemol y do natural contribuyen a establecer la sonoridad dórica. La omisión total del segundo y el cuarto grado del modo en el pentagrama superior dan a la música su característica sonoridad pentáfona.

Escala pentáfona diatónica a partir de fa sostenido y su cuarto modo a partir de do sostenido:



La escala pentáfona diatónica es la escala pentáfona más común y es considerada una escala exótica pues suele añadir a la música construida con ella una sonoridad oriental.

Ejemplo de uso de la escala pentáfona diatónica en su cuarto modo: "*Laideronnette, Imératrice des Pagodes*" de la obra "*Ma Mere l'Oye*" de Maurice Ravel (arreglo para piano solo de Jacques Charlot).

A musical score for piano solo, titled "Mouv^t de Marche" with a tempo of 116. The score is in D major (F# and C#) and 2/4 time. It features a pentatonic scale in its fourth mode (D#-E-F#-G-A) throughout. The first system shows the beginning of the piece with a piano (pp) dynamic and a melodic line (m.d.) in the right hand. The second system shows a more complex texture with a piano (pp) dynamic. The third system shows a continuation of the melodic line in the right hand. The score is marked with "PIANO" and "pp" dynamics.

Este ejemplo muestra una construcción musical inusual pues tanto el material melódico como el material armónico son estrictamente pentáfonos. Vincent Persichetti, en su libro "Armonía del siglo XX", se refiere a este tipo de elaboración musical: "Las escalas diatónicas de cinco sonidos están limitadas armónicamente por su carencia de semitonos (cuando los cinco sonidos de una escala pentáfona suenan

a la vez, forman una especie de acorde estático). Es por tanto extremadamente difícil conseguir una dirección armónica y melódica de una forma puramente pentáfona”.

Escala pentáfona diatónica a partir de si:



Ejemplo de utilización de esta escala en su primer modo: “Pagodes” de la colección de piezas para piano “Estampes” de Claude Debussy.

I Pagodes

Modérément animé *m.g.*

pp m.d. *(m.d.)*

2 Ped.

délicatement et presque sans nuances

8 *rit. a tempo* *8* *rit.*

Es posible ver que el material del pentagrama superior está íntegramente compuesto de forma pentáfona. En este caso se observa la utilización de la escala pentáfona más común y en su primer modo que es el más utilizado. Debussy recurre a este material para sugerir con esta música una imagen oriental.

Escala hexáfona por tonos enteros sobre si bemol:



Ejemplo de utilización de esta escala: “Voiles”, segunda pieza del primer libro de preludios para piano de Claude Debussy.

Modéré (♩ = 88)
(Dans un rythme sans rigueur et caressant.)

Este pasaje está completamente construido con las notas de la escala por tonos enteros sobre si bemol. En la escritura de este pasaje se utilizó tanto la nota sol sostenido como la nota la bemol; sin embargo, la música es estrictamente hexáfona. La tonalidad en un pasaje construido íntegramente con sonidos de una escala por tonos enteros es ambigua; Vincen Persichetti se refiere a las posibilidades armónicas de esta escala:

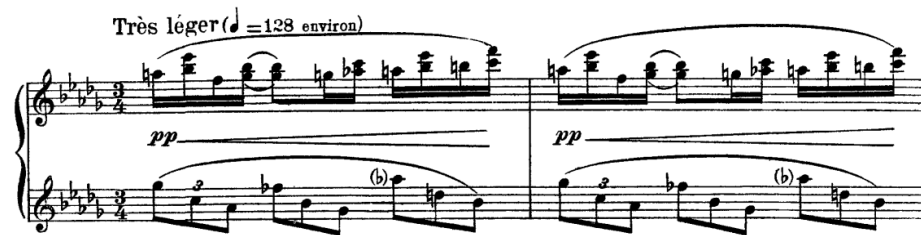
... Su estructura de intervalos equidistantes despoja a la escala de los intervalos fundamentales, la cuarta y quinta justas, y un sonido principal. Un sentimiento real de tonalidad, por otra parte, debe ser establecido por la armonía fuera de la escala de tonos enteros.

Los acordes contruidos por la escala hexáfona son un material armónico endeble. Las seis tríadas de la escala son todas aumentadas y cuatro de ellas son, en efecto, inversiones de las dos primeras. Hay solamente un tipo de séptima, uno de acorde de novena, y una categoría de acorde por segundas (Persichetti, 1985, p. 52).

Escala hexáfona por tonos enteros sobre sol bemol:



Ejemplo de utilización de esta escala: "*Noctuelles*" de la colección de piezas para piano "*Miroirs*" de Maurice Ravel.



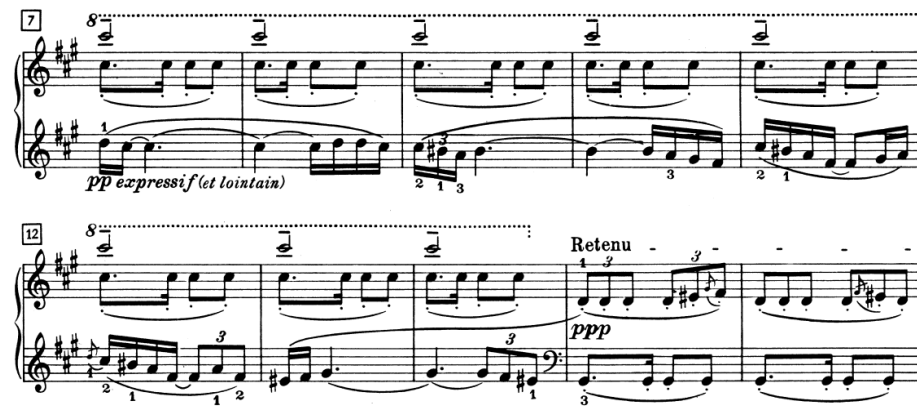
Se ve una construcción hexáfona en el segundo pentagrama. Este tipo de elaboración musical en que sólo el material armónico es estrictamente hexáfono es usual en el impresionismo (a diferencia de la música del ejemplo anterior en que tanto el material melódico como el armónico eran estrictamente hexáfonos). En el análisis de este pasaje es aplicable el concepto de polimodalidad pues se extrajeron sonidos de cierto modo o escala para construir el material melódico y de otro para la confección del material armónico.

"El verdadero valor de la escala por tonos enteros está en el contraste que proporciona cuando es usada en combinación con otras escalas y técnicas. Cuando se amalgama con otros materiales, puede ser creativamente estimulante..." (Persichetti, 1985, p. 55).

Escala árabe a partir de do sostenido:



Ejemplo de utilización de esta escala: "*La soirée de Grenade*" de la colección de piezas para piano "*Estampes*" de Claude Debussy.



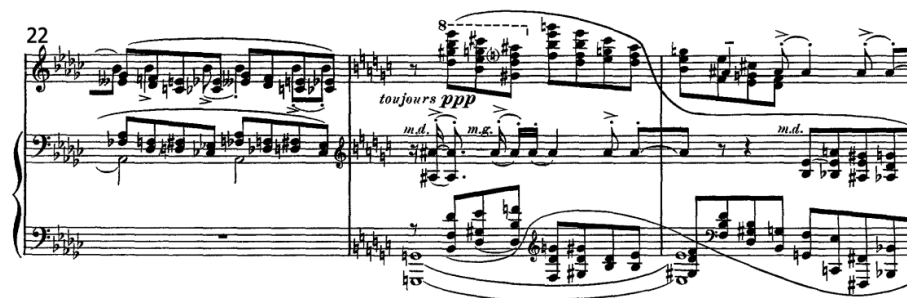
Se puede observar la utilización de esta escala, también conocida como escala bizantina, en el segundo pentagrama hasta el compás 14 y en el primer pentagrama a partir del compás 15. La sonoridad tan característica de esta escala se da por la presencia de 2 intervalos de segunda aumentada: entre el segundo y el tercer grado y entre el sexto y el séptimo grado; es este intervalo precisamente el que se asocia a la música de origen árabe. Por su sonido “extranjero” cuando se la utiliza en músicas pertenecientes a la tradición occidental, esta escala se reconoce como una escala exótica.

“Aunque el uso de esta escala es limitado en las obras de Debussy, no deja de ser una esencia punzante en la evocación de la herencia árabe en España, del arte flamenco...” (Schmitz, 2010, p. 28).

Escala octatónica simétrica construida sobre sol:



Ejemplo de utilización de la escala simétrica de 8 sonidos: “Le Gibel” de la colección de piezas para piano “Gaspard de la nuit” de Maurice Ravel.



El pasaje de los compases 23 y 24 está construido con los sonidos la escala octatónica simétrica a partir de la nota sol; desde la cual se intercalan intervalos de semitono entre los de tonos enteros (semitono, tono, semitono, tono...) de forma perfecta hasta completarse los 8 sonidos de esta escala.

2.4 Polimodalidad

La polimodalidad es un procedimiento que permite la existencia de al menos 2 modos distintos, sobre el mismo o diferentes centros tonales, de forma simultánea.

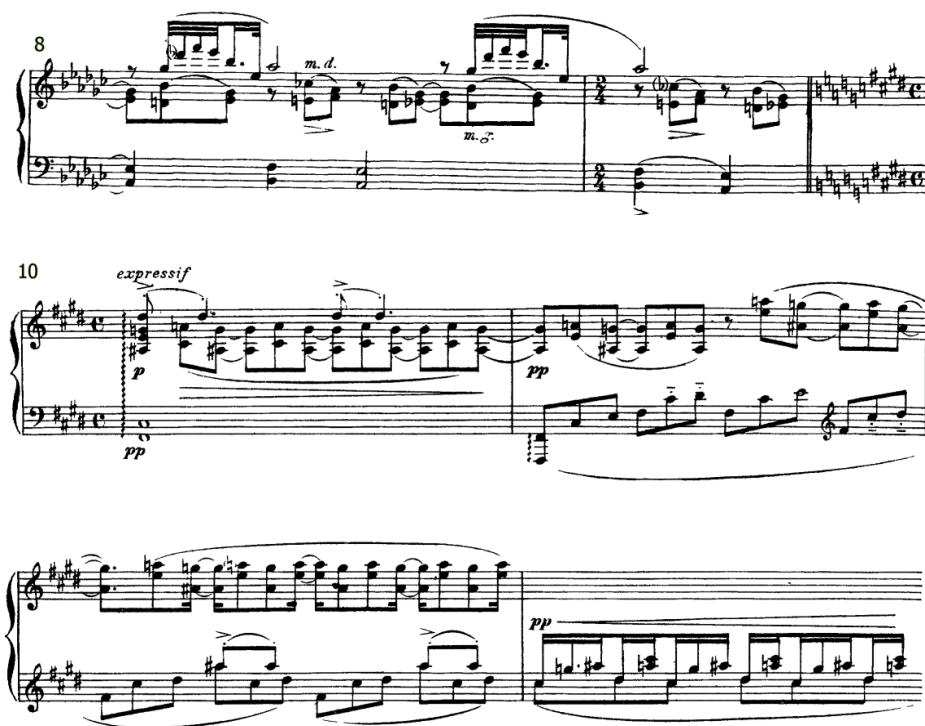
La polimodalidad es un concepto distinto a la politonalidad: "Cuando un mismo modo se da simultáneamente sobre diferentes centros tonales, el pasaje es politonal y modal, pero no polimodal" (Persichetti, 1985, p. 37).

La polimodalidad puede ser el resultado de la utilización de una escala de 2 octavas (aquellas escalas en que, por ejemplo, el noveno grado no corresponde a una duplicación del segundo).

Los procedimientos polimodales se pueden identificar en pasajes en que un mismo sonido aparece escrito de formas diferentes (do sostenido en el bajo y re bemol en la soprano, por ejemplo) o en que una misma nota es utilizada con diferentes alteraciones en diferentes planos del pasaje (do natural en el tenor y do sostenido en la soprano, por ejemplo, siendo el tercer grado menor y el tercer grado mayor, respectivamente, en un pasaje cuyo centro tonal es la).

Ejemplo de escritura polimodal: "*Oiseaux tristes*", de la colección de piezas para piano "*Miroirs*" de Maurice Ravel.





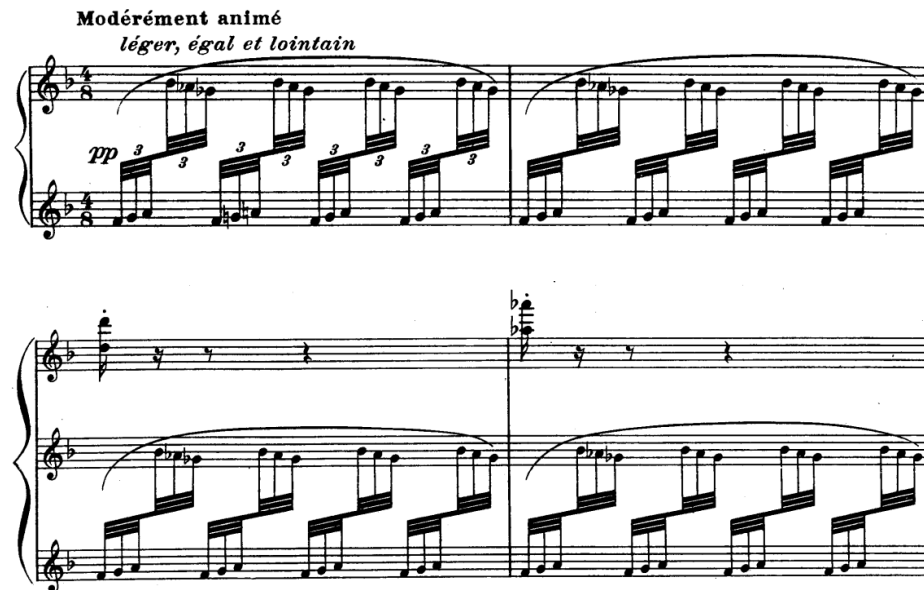
A partir del compás 7 se observa un pasaje construido a partir del modo dórico sobre la bemol; sin embargo, en la capa central (la más grave del primer pentagrama) se puede ver una línea melódica construida sobre una colección cromática (re natural, mi bemol, mi natural y fa) que establece un contraste con el resto de la música: en el compás 8, re natural suena en la capa central mientras re bemol aparece en la capa superior (2 octavas más arriba); más adelante en el mismo compás, se observan todas las notas del pasaje cromático en un reducido lapso de tiempo, “chocando” entre las capas centrales del pasaje (la capa inferior del primer pentagrama y la superior del segundo pentagrama). La polimodalidad está dada por la utilización de modos o escalas diferentes al mismo tiempo (modo dórico y escala cromática).

A partir del compás 10 se observa un procedimiento usual y típicamente polimodal: la presencia de un acorde “mayor-menor”. Se establece la nota fa sostenido como centro del pasaje mediante la insistente aparición de acordes contruidos a partir de esta nota en el segundo pentagrama; en un primer instante, se presenta la nota la sostenido en la capa más grave del primer pentagrama, luego, aparece la nota la natural en una de las capas centrales del primer pentagrama (una octava disminuida más arriba que el la sostenido mencionado anteriormente) y siguen apareciendo de forma repetida ambas notas sobre el gran pedal de fa sostenido, generando una textura polimodal. A partir de la segunda mitad del compás 11, ambas capas modales se mueven una octava hacia arriba y se mantiene

la polimodalidad del pasaje. En este caso, un modo mayor y otro menor se dan de forma simultánea sobre el mismo centro tonal.

Ejemplo de escritura polimodal: "*Feux d'artifice*" del segundo libro de preludios para piano de Claude Debussy.

.XII.



A partir del primer compás se puede observar esta construcción polimodal a partir de la nota fa. Se utilizan las notas sol bemol y la bemol en el primer pentagrama mientras que las notas sol natural y la natural son utilizadas en el segundo pentagrama; esto sugiere la presencia de 2 modos distintos de forma simultánea (frigio y jónico), lo que genera esta sonoridad "mayor-menor" típica de la escritura polimodal.

2.5 Acordes extendidos

Los compositores impresionistas utilizaron profusamente acordes contruidos por terceras en que se utilizaban notas que se extendían más allá de la séptima (novenas, oncenas y treceñas). Este tipo de acordes extendidos eran utilizados por los compositores del período de la práctica común, pero el tratamiento que se les daba era distinto al que le dieron los impresionistas. En el período de la práctica

común, las novenas, oncenas y treceas se consideraban sonidos disonantes que necesitaban resolución; sin embargo, tanto en la música post-romántica como en la impresionista, estos acordes pasaron a ser "entidades estables por sí mismas con sus sonidos disonantes no necesariamente preparados o resueltos" (Persichetti, 1985, p. 74).

Persichetti se refiere a esta distinción: Las sonoridades de oncenas y treceas son creadas a menudo por sonidos pedales y ornamentación melódica de tríadas y acordes de séptimas. En estos casos el fondo armónico no es de acordes de oncenas y treceas sino un acorde más pequeño con la adición de sonidos ornamentales. En análisis, la aparente oncenas o treceas es integrada en el acorde con menos sonidos y este se considera el acorde básico; de otra manera los sonidos ornamentales son considerados equivocadamente parte del acorde (Persichetti, 1985, p. 82).

Para esclarecer esta diferencia, se citan 2 pasajes distintos en los que se observan acordes extendidos hasta la oncenas: uno en que la novena y la oncenas actúa como disonancias y son resueltas como hacían los compositores del período de la práctica común, y otro en que la novena y la oncenas no constituyen una ornamentación que requiera resolución sino que forman parte de un acorde.

Contraejemplo de utilización de acordes extendidos: "*La fille aux cheveux de lin*" del primer libro de preludios para piano de Claude Debussy.



En el ejemplo se ve un pasaje construido en base a armonía triádica y sobre el centro tonal general de sol bemol; en el compás 12 se observa un gran acorde construido sobre sol bemol que contiene su novena (la bemol) y su oncena (do bemol). En el compás siguiente, tanto la novena como la oncena dejan de sonar mientras se atacan la fundamental y la tercera del acorde. Aunque las voces en que se encontraban la novena y la oncena no resuelven directamente hacia la fundamental y la tercera respectivamente, otras voces se encargan de atacar estas notas en el registro en que se habrían resuelto estas disonancias de forma más cercana; esto brinda a la novena y la oncena la propiedad de disonancia y al compás 13 su carácter resolutivo. En este caso, el compositor utilizó la novena y la oncena como disonancias que no fueron resueltas directamente; por esto, el acorde del compás 12 no se trata de un acorde de oncena como entidad estable sino de un acorde más pequeño con apoyaturas.

Ejemplo de utilización de acordes extendidos: "*La soirée dans Grenade*" de la colección de piezas para piano "*Estampes*" de Claude Debussy.



En los compases 46, 48 y 49 se pueden observar acordes extendidos contruidos a partir de la nota la. Estos acordes se extienden hasta la trecena y contienen también la oncena. Estas notas no son resueltas e, incluso, son atacadas en más de una ocasión en el compás 46, por lo que se puede asegurar que se trata de un acorde extendido hasta la trecena y no de un acorde con disonancias ornamentales.

Ejemplo de utilización de acordes extendidos: "*Hommage à S. Pickwick Esq. P.P.M.P.C.*" del segundo libro de preludios para piano de Claude Debussy.

. IX.

The musical score is for a piano piece. It begins with a 'Grave' tempo marking. The first system shows a piano introduction with a bass line of chords and a treble line of chords. The second system continues the piece, marked 'Aimable' and 'p', with a bass line of chords and a treble line of chords. The score is in 3/4 time and features a key signature of one flat (B-flat).

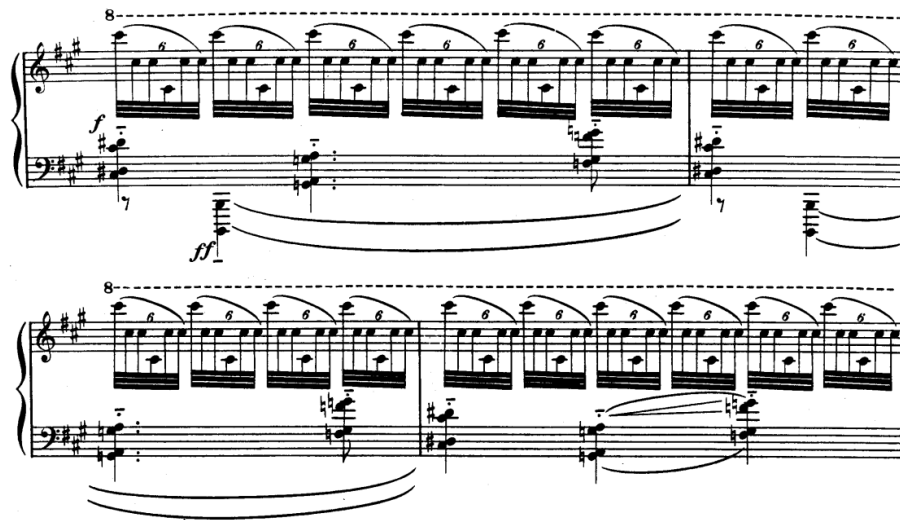
En este pasaje, cuya música se mueve entre los centros tonales re y fa, se pueden ver acordes con novena y acordes con trecena. En el segundo tiempo del compás 3, aparece un acorde construido a partir de la nota la; este acorde está formado por su fundamental (cuadruplicada), su tercera mayor y su trecena menor. Inmediatamente después, se observa un acorde extendido construido sobre la nota si bemol, este acorde consta de su fundamental (duplicada), su tercera menor, su quinta justa y su trecena mayor (duplicada). Comenzando el compás 4, aparece un nuevo acorde construido a partir de la nota la: fundamental duplicada, tercera menor, quinta justa y novena mayor; este compás cierra con un gran acorde de fa mayor. El compás 6 comienza con un acorde de re menor invertido pero, en el tercer tiempo, aparece un nuevo acorde con novena construido a partir de sol; este acorde está formado por su fundamental (duplicada), su tercera menor, su quinta justa (duplicada para dar solidez al acorde), su séptima menor y su novena mayor (duplicada).

Los acordes de oncenaria son frecuentes en contextos cuartales (pues la oncenaria no es otra cosa que la cuarta sobre la octava), sin embargo, su utilización es limitada en contextos triádicos. Los acordes de oncenaria (es decir, acordes extendidos hasta la oncenaria, excluyendo acordes extendidos hasta la trecena que incluyen en su construcción a la oncenaria) son escasos en la música impresionista comparados a los acordes de novena y de trecena.

2.6 Acordes por segundas

Los compositores impresionistas utilizaron profusamente la armonía triádica (o armonía de acordes por terceras) pero también recurrieron a la armonía cuartal y, en menor medida, a la armonía construida en base a acordes por segundas. Este tipo de construcciones por segundas es abundante en los libros de preludios para piano de Claude Debussy. Existe una distinción entre los acordes contruidos por segundas y los acordes contruidos por terceras o cuartas con sonidos añadidos, Persichetti se refiere a esto: "la adición de segundas a los acordes por terceras o cuartas, o el insertamiento de los intervalos mixtos en los acordes compuestos, para propósitos coloristas, no producen acordes por segundas, son acordes con sonidos añadidos" (Persichetti, 1985, p. 123).

Ejemplo de utilización de acordes contruidos por segundas: "*Ce qu'a vu le vent d'ouest*" del primer libro de preludios para piano de Claude Debussy.



En este pasaje se pueden ver distintos acordes de 3 sonidos contruidos por segundas. En una primera instancia, se ve un acorde contruido a partir de do sostenido que contiene la nota re sostenido; luego, en la capa más grave aparece la nota si natural duplicada mientras el acorde anterior sigue sonando y la nota do sostenido sigue siendo atacada insistentemente en el pentagrama superior. Luego, mientras si natural aún suena, aparece un nuevo acorde contruido por segundas que consta de sol

natural y la natural; se vuelve a formar un acorde de 3 sonidos por segundas (sol natural, la natural, si natural).

Las segundas mayores y menores se utilizan en la construcción de acordes por segundas; sin embargo, la segunda aumentada es de efecto triádico y sugiere la presencia de otros intervalos escritos de forma enarmónica.

Contraejemplo de utilización de acordes contruidos por segundas:
"Alborada del gracioso" de la colección de piezas para piano "Miroirs" de Maurice Ravel.



En este pasaje aparecen varios acordes contruidos por segundas; sin embargo, el único acorde de 3 sonidos contruido por segundas (re natural, mi bemol y fa sostenido), que aparece al comienzo de cada compás, está contruido a partir de una segunda menor y una segunda aumentada y por esto es un acorde de sonoridad triádica. Los demás acordes que podrían parecer contruidos por segundas (do natural, do sostenido y mi natural; sol natural, sol sostenido y si natural) son también acordes de sonoridad triádica de similar construcción al primero pero con distinta escritura. Este pasaje no contiene ningún acorde de 3 o más sonidos contruido por segundas.

2.7 Acordes por cuartas

Un contexto cuartal se produce cuando existe una sucesión de acordes contruidos por cuartas en que la mayoría de los sonidos de estos mismos acordes están dispuestos a una distancia de cuarta. La abundancia de acordes cuartales invertidos debilita la sonoridad cuartal y brinda a la música una sonoridad más triádica, principalmente porque aparecen las quintas justas a partir del sonido más grave (un acorde de 3 sonidos contruido con cuartas justas con las notas do natural,

fa natural y si bemol, al invertirlo y disponerlo de otra forma, puede resultar en un acorde de si bemol con su quinta justa y su novena mayor).

Se pueden encontrar acordes cuartales de 3 sonidos en los que se utilizan únicamente cuartas justas y también otros en que se utilizan cuartas justas mezcladas con cuartas aumentadas, pero no acordes contruidos únicamente con cuartas aumentadas pues el tercer sonido sería el mismo que el primero aunque escrito enarmónicamente (Persichetti, 1985, p. 96).

Ejemplo de utilización de acordes cuartales: "La Vallée des Cloches" de la colección de piezas para piano "Miroirs" de Maurice Ravel.

V. La Vallée des Cloches

The image displays two systems of musical notation for the piece "La Vallée des Cloches" from Maurice Ravel's "Miroirs" for piano. The first system is marked "Très lent" with a tempo of 50 beats per minute. The right hand (m.d.) begins with a piano (pp) dynamic, playing a series of chords in a quarter-note rhythm. The left hand (m.g.) plays a similar pattern with a mezzo-piano (mp) dynamic. The second system continues the piece, with the right hand playing a more complex, rapid sequence of chords, while the left hand provides a steady accompaniment. The tempo marking "très doux et sans accentuation" is present above the right hand in the second system. The piece concludes with a "p un peu marqué" (piano, slightly marked) instruction.

Desde el comienzo de la pieza se puede notar que la mayoría de los sonidos que componen los acordes de este pasaje están dispuestos a una distancia de cuarta, esto fortalece la sonoridad cuartal característica de esta obra. Algunos pasajes de esta pieza para piano están contruidos con armonía por terceras y otros con armonía cuartal, lo que evita que el material armónico se vuelva monótono. A continuación se cita otro ejemplo de esta misma obra.



En el pentagrama central se puede ver con claridad la utilización de una sucesión de acordes cuartales que se repite constantemente durante este pasaje lírico.

2.8 Paralelismo armónico

Se llama paralelismo armónico o armonía paralela al procedimiento que permite la construcción de sucesiones de acordes en que todas las voces se mueven en la misma dirección. Usualmente, la armonía paralela genera sucesiones de acordes cuya construcción interválica es similar. Cuando los acordes de una sucesión tienen una construcción interválica exactamente igual, se genera una armonía no funcional. El paralelismo armónico es la característica más reconocida de la música impresionista.

Persichetti hace una distinción entre armonía paralela tonal y armonía paralela real: La armonía paralela real (transposición exacta) tiene una tendencia a romper las conexiones con cualquier centro tonal y puede ser utilizada como medio para introducir o abandonar la atonalidad. Este tipo de armonía funciona libremente en transiciones modulatorias y exposiciones temáticas donde la tonalidad está destinada a ser oscura. La armonía tonal paralela (cambios interválicos determinados por la escala en vigor) tiende a preservar una modalidad (Persichetti, 1985, p. 201).

La armonía paralela es conocida también como melodía acordal.

Ejemplo de armonía paralela tonal: "*Canope*" del segundo libro de preludios para piano de Claude Debussy.



Este primer pasaje de la obra muestra la utilización del paralelismo armónico tonal. Todos los acordes que forman esta "melodía acordal" conservan una construcción similar aunque no igual (los primeros 2 acordes son menores, el tercero es mayor). La construcción interválica de cada acorde varía para adecuarse a la modalidad.

Ejemplo de armonía paralela real: "Et la lune descend sur la temple qui fut" de la segunda colección de piezas para piano "Images" de Claude Debussy.

Lent (M.M. 66 = ♩)
doux et sans rigueur

p *pp* *pp*

En el segundo compás de esta obra se ve un pasaje construido con armonía paralela real: los acordes del tercer y cuarto tiempo de este compás tienen la misma construcción interválica por lo que se puede hablar de una transposición exacta. En esta melodía acordal, todas las voces se mueven en la misma dirección y en la misma relación interválica.

Capítulo 3: Procedimientos formales en la música impresionista

3.1 Antecedentes generales

Claude Debussy y Maurice Ravel tuvieron relaciones muy diferentes con los temas formales y estructurales. Una de las características más reconocidas de las obras de Debussy es una aparente planificación matemática de alta complejidad que daba a la música su cohesión formal; se ha especulado sobre si estas estructuras formales eran producto de operaciones matemáticas o de un diseño más intuitivo.

Mucha de la música de Debussy contiene intrincadas proporciones que colaboran con la naturaleza precisa de sus formas no ortodoxas y con la dificultad que se presenta al intentar definir las en términos familiares (Howat, 1987, p. 1).

Por otra parte, Maurice Ravel es conocido por haber sido un compositor que gustaba de “mirar al pasado”, y esto es evidente cuando se analizan sus obras a nivel formal. El lenguaje armónico y sonoro de Maurice Ravel constituía la vanguardia en la música francesa de la primera mitad del siglo 20, sin embargo, en sus obras se pueden hallar planificaciones tonales y formales tradicionales, habiendo especial abundancia de formas sonata.

3.2 Ritmo y metro

El ritmo tuvo un tratamiento especial en la música impresionista. Existe una gran variedad de figuraciones inusuales y novedosas que exigían una escritura compleja, rica en cambios de metro y singulares diseños.

La necesidad expresiva de los compositores, que buscaban sugerir experiencias sensoriales más que transmitir emociones románticas, los llevó a generar una serie de símbolos figurativos que contribuyeron al nacimiento de una escritura típicamente impresionista.

El metro, en muchos casos, no implica una escritura musical con acentuaciones predeterminadas; los conceptos “tiempo débil” y “tiempo fuerte” pierden sentido en el análisis de músicas impresionistas, el metro era a veces un mecanismo para ordenar los compases sin implicaciones acentuales. En algunas músicas casi no se identifican patrones rítmicos regulares y las indicaciones de metro,

que cambian constantemente, existen con la finalidad de facilitar la tarea del intérprete.

Ejemplo de escritura con ritmos extremadamente irregulares: "Noctuelles" de la colección de piezas para piano "Miroirs" de Maurice Ravel.

The image displays five systems of musical notation for the piece "Noctuelles" from Maurice Ravel's "Miroirs" collection. The notation is for piano and features complex, irregular rhythms and changing time signatures. The first system starts at measure 10 and includes dynamic markings *pp* and *f*. The second system includes *mp* and *p*. The third system includes *p* and *mf*. The fourth system includes *p*. The fifth system includes *ppp* and *p*, and is marked *express.*. The time signatures change from 3/4 to 3/8 and then to 5/8. The notation includes many beamed sixteenth and thirty-second notes, creating a dense and complex rhythmic texture.

Este pasaje de alta complejidad rítmica muestra varias de las características del impresionismo. El ritmo es extremadamente irregular y los cambios de metro son prueba de esto. Luego de 12 compases escritos en metro 3/4 (en los que aparecen muchos tresillos de corcheas en el pentagrama inferior), aparece uno en 3/8, seguido de 2 compases con metro de 5/8 determinado por la melodía de la capa

más aguda del primer pentagrama. A continuación, 5 compases con metro alternado (muy común en el impresionismo, particularmente en la música de Ravel) 6/8 y 3/4; el primero de estos compases tiene figuración de 6/8 y los 2 siguientes de 3/4, el compás que sigue tiene figuración de 6/8 y el último de este grupo de 3/4; luego de esto, aparecen 2 compases escritos con metro de 2/4. El metro sigue cambiando constantemente durante la obra.

Además de esta evidente intrincación rítmica dada por los cambios de metro, el tempo (negra = 128) de la pieza y las figuraciones rítmicas empleadas contribuyen con la irregularidad de la pieza y con la dificultad que se presenta al intentar percibir patrones rítmicos. Existe una abundancia de polirritmos que oscurecen totalmente la existencia de patrones regulares.

En el caso de esta obra, el compositor utiliza esta irregularidad de metro y ritmo de forma simbólica, con el fin de sugerir, en un contexto musical, el movimiento errático de las polillas al volar (la palabra "noctuelles" se traduce al castellano como "polillas").

Otro aspecto característico de la escritura impresionista que está presente en este pasaje se da entre los compases 18 y 19. El compás 18 está escrito con figuraciones de 3/4: los primeros 2 tiempos están contruidos con seisillos de semicorcheas y el último por un nonillo de semicorcheas. Lo particular se da en esta última figura, pues ésta se prolonga hacia el compás 19 y se una a una corchea, incluso el arco de articulación reafirma la cohesión de esta figura. Esta inusual forma de escribir se da frecuentemente en las obras de Maurice Ravel.

Ejemplo de metro alternado: "*Une Barque sur l'Océan*" de la colección de piezas para piano "*Miroirs*" de Maurice Ravel.



Los primeros 10 compases de esta obra están contruidos con la misma figuración rítmica y poseen el mismo metro (los compases siguientes están en 3/4), por lo que más que un "metro alternado", esta indicación de metro (6/8 2/4) significa una cierta flexibilidad en el entendimiento rítmico del pasaje: si se revisa el

pentagrama superior, las figuras pueden entenderse como un dosillo de corcheas y 3 corcheas (6/8), o como 2 corcheas y un tresillo de corcheas (2/4).

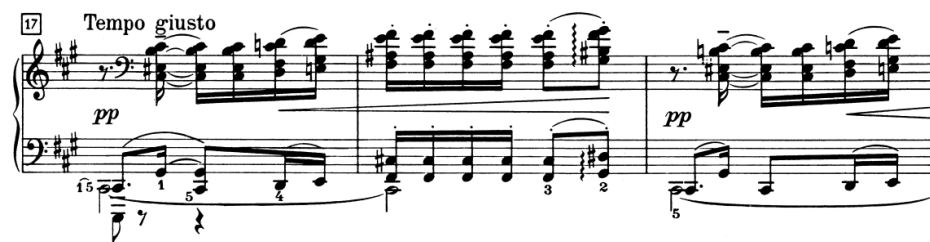
La figuración rítmica presente en la escritura del pentagrama inferior también responde a una expresión simbólica. El autor sugiere el movimiento de las olas del mar con esta figuración ondulante sobre arpeggios de fa sostenido menor. Algo muy similar ocurre en el siguiente ejemplo.

Ejemplo de figuración rítmica simbólica: "Crepúsculo en el Mar" de Aníbal Aracena.



Al igual que en el ejemplo anterior, el autor de esta obra utiliza la figuración rítmica de forma simbólica con el fin de sugerir una experiencia sensorial asociada al oleaje del mar. La capa más grave de este pasaje tiene una figuración ondulante construida sobre una escala cromática a partir de do, esta escritura imita el movimiento de las olas del océano.

Ejemplo: "La soirée dans Grenade" de la colección de piezas para piano "Estampes" de Claude Debussy.





En esta obra y en este pasaje en particular, Debussy acerca el piano a un lenguaje más guitarresco que pianístico con una figuración rítmica típica de la música española para guitarra. Los acordes sólidos repetidos en lapsos de tiempo muy breves y los acordes arpegiados intercalados entre ellos dan a la música una sonoridad que es consecuente con el título de la obra. En este caso, se utilizó la figuración rítmica con el fin de sugerir una experiencia asociada al paisaje español, siempre asociado a la música para guitarra.

3.3 Formas musicales

Las relaciones que tuvieron Debussy y Ravel con las formas musicales constituyen las diferencias más evidentes entre los lenguajes de ambos compositores. Debussy es conocido por sus innovadoras formas y por haber tenido una enigmática relación con el número fi; en tanto, Ravel recurría a formas musicales tradicionales, pese a que estas formas se esconden tras un lenguaje armónico y rítmico de alta complejidad y sofisticación.

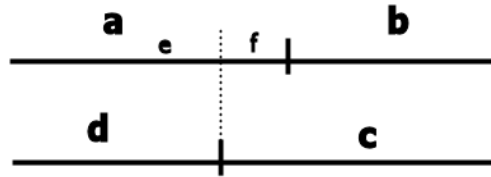
El concepto de "proporción áurea", expresado a menudo por el número fi (1.61...) debe ser entendido para comprender qué tipo de relación tuvo Debussy con esta razón: la proporción áurea se da al dividir un todo (a+b) en 2 partes desiguales (a y b); la proporción entre el todo (a+b) y la sección más grande (a) es la misma que aquella entre la sección más grande (a) y la sección más pequeña (b).

Ejemplo:

$$\begin{array}{c}
 \text{a} \qquad \qquad \text{b} \\
 \hline
 \qquad \qquad | \\
 \hline
 \frac{a+b}{a} = \frac{a}{b}
 \end{array}$$

Esta proporción tiene, además, la siguiente propiedad: si se vuelve a dividir este mismo todo (a+b) en 2 secciones desiguales equivalentes a a y b (c y d) pero en la dirección contraria, el nuevo punto de división entre c y d, además, divide al segmento a en 2 secciones (e y f) que también se relacionan entre sí por la proporción áurea.

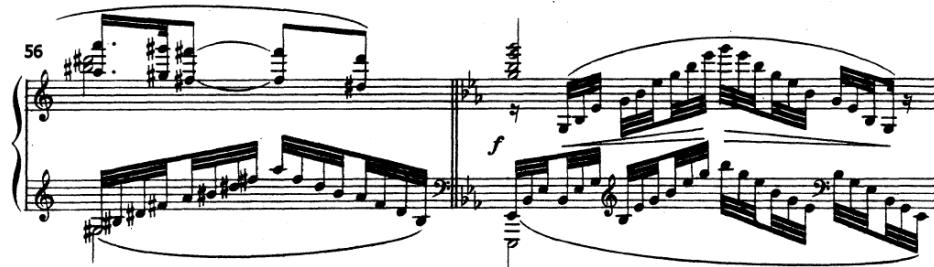
Ejemplo:

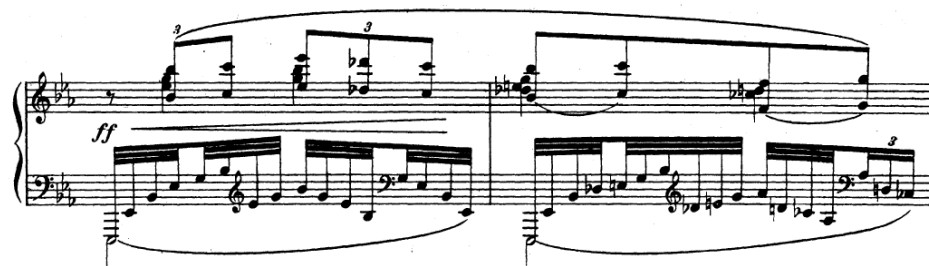


La proporción áurea se ha utilizado profusamente en el diseño de todo tipo de estructuras y obras artísticas (arquitectura, pintura, etc.); sin embargo, su aplicación en el diseño de formas musicales es pocas veces tan precisa como lo es en las obras de Claude Debussy.

En la obra "*Reflets dans l'eau*" de la primera colección de piezas para piano "*Images*" de Debussy, se puede encontrar el clímax general de la obra en el compás 58 (fortísimo); teniendo en cuenta que la obra consta de 94 compases, puede decirse que el punto en que se encuentra el clímax divide la obra en 2 secciones cuyas longitudes describen una proporción áurea aproximada (Howat, 1987, p. 4). Nota: en los siguientes ejemplos, sólo se muestra la sección de la obra pertinente, sin embargo, para comprobar realmente lo que se explica, es necesario revisar la partitura completa de cada obra.

Ejemplo: Ubicación del clímax general de "*Reflets dans l'eau*".





Un caso de mayor precisión se da en "*Mouvement*", de la misma colección de piezas para piano. En esta obra de 177 compases, el clímax general se puede encontrar en el compás 110 (fortísimo), punto que divide la pieza en dos secciones que describen una proporción áurea (Howat, 1987, p. 4).

Ejemplo: Ubicación del clímax principal en "*Mouvement*".



Howat comenta sobre este tipo de análisis: Las proporciones pueden transformarse fácilmente en el tipo de estudio en que uno encuentra lo que quiere encontrar si busca lo suficiente. La principal protección contra este fenómeno es la atención constante con respecto a la lógica musical de los sistemas descubiertos, y la luz que éstos emanan sobre los demás aspectos estructurales. El que muchos de los trabajos tempranos de Debussy no delaten la presencia de sistemas proporcionales, incluso tras analizarlos exhaustivamente, reafirma que los esquemas estructurales que se encuentran en sus trabajos más maduros no son meros descubrimientos de un pensamiento analítico ilusorio (Howat, 1987, p. 10).

Existe, además, un aspecto de la música de Debussy que dificulta la comprobación de la presencia de estas complejas estructuras, y es la complicación rítmica y métrica que le es propia. Por esto, el análisis formal y estructural de las

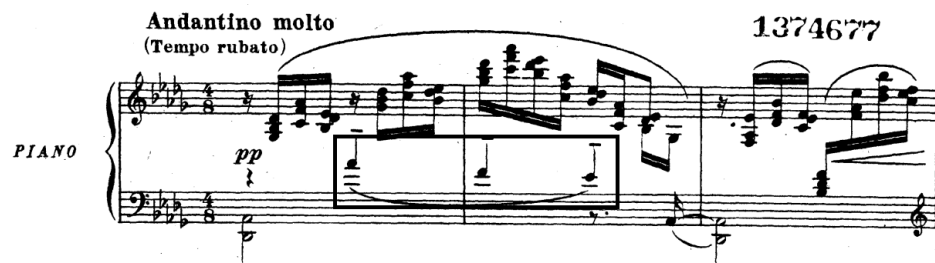
obras de Debussy podría encontrarse lleno de ambigüedades, y es necesario comprobar que esta complejidad estructural está presente de forma consistente en la música y que estas supuestas proporciones son audibles y lógicas musicalmente.

La presencia de la proporción áurea en la música de Debussy no se limita a la división de la duración de las obras en su punto de clímax, esta razón se encuentra repetidamente al analizar la música con detalle.

Como ejemplo, se presenta un resumen del completo análisis que hace Roy Howat de la obra "*Reflets dans l'eau*" de Debussy en su libro "*Debussy in Proportion: A Musical Analysis*".

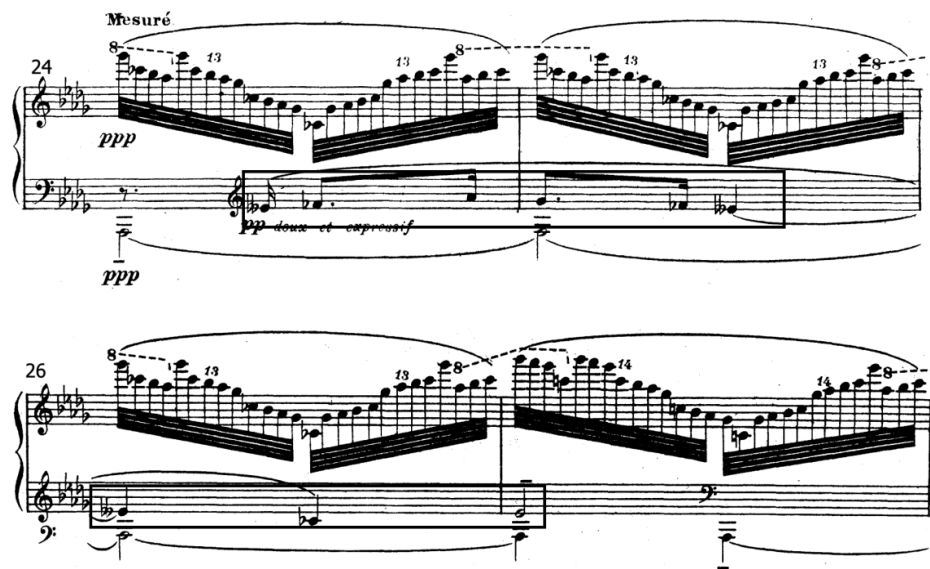
En la pieza, existen 2 motivos recurrentes: A y B.

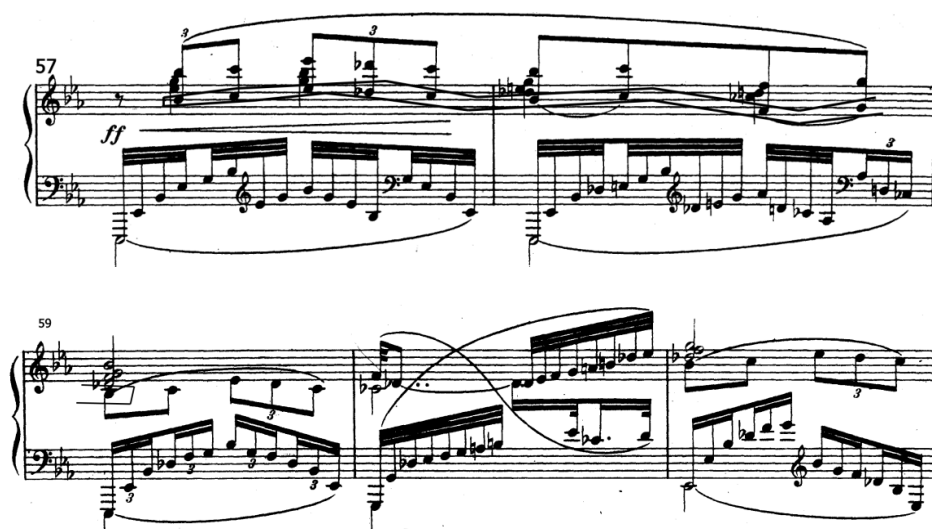
Motivo A en el recuadro.



Motivo B en los recuadros, subdividido en 2 secciones (B1 y B2, sólo en una oportunidad aparecen ambas una después de la otra).

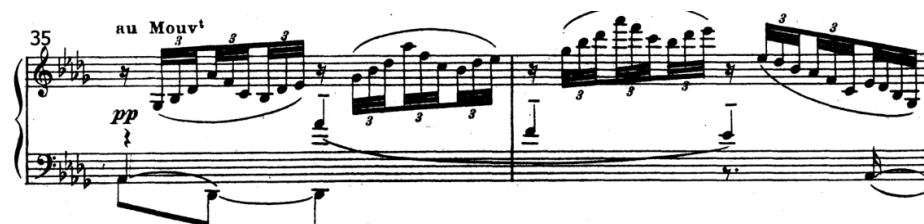
B1



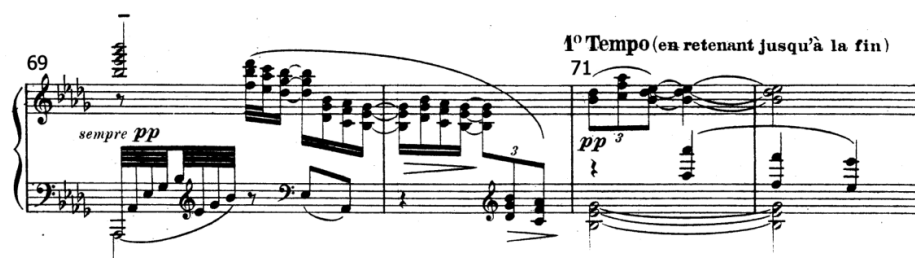


Howat habla de la obra como una inusual forma rondó: A abre y cierra la pieza, y sus principales retornos se encuentran en los compases 35 y 71, luego, aparece de nuevo en el compás 81 (lo que marca el comienzo de la coda); esto sugiere una forma rondó.

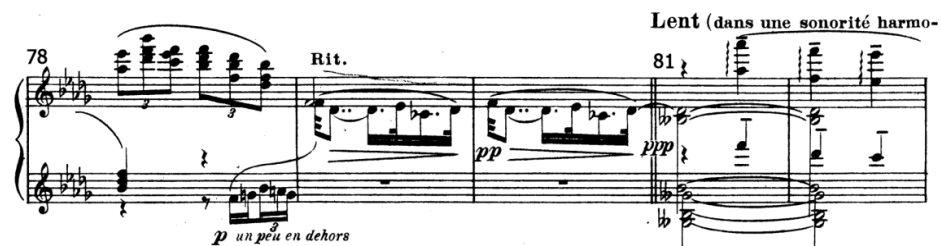
Primera de las principales reapariciones de A.



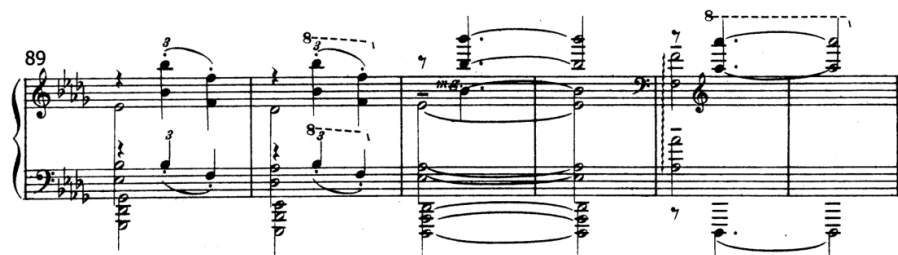
Segunda de las principales reapariciones de A.



Tercera de las principales reapariciones de A, comienzo de la coda.



Última aparición de A (traspuesto) en las líneas más graves, final de la obra.



La aparición de B forma episodios contrastantes dentro del formato rondó, esto sucede a partir de los compases 24 (primera aparición de B) y 50; es de particular importancia la sección que comienza en el compás 50, B domina toda esta sección de clímax hasta el compás 70.

Sección de clímax dominada por B.

55

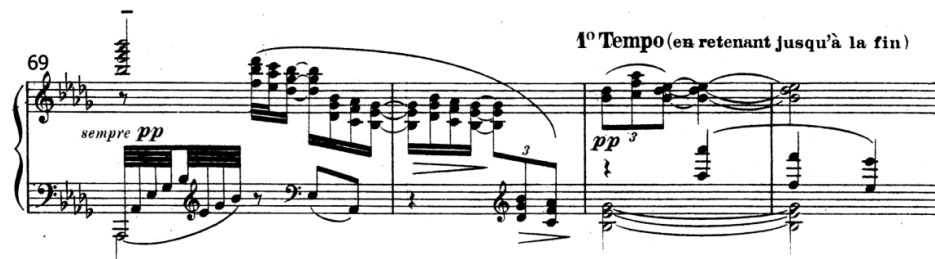
57

59

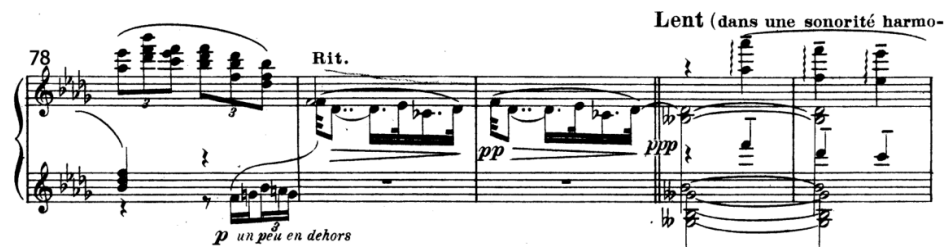
62

64

67

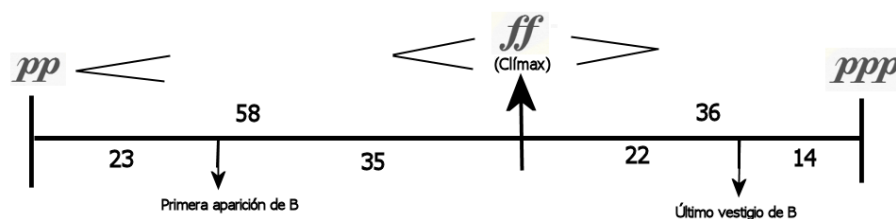


Tercera aparición de B, ambas subdivisiones del motivo aparecen, la segunda (B2) primero. El material entre los compases 78 y 80 no es exactamente igual a las anteriores apariciones de B pero su construcción rítmica es, sin duda, reminiscente de B, se trata del último vestigio de B.



Este análisis sugiere una secuencia temática ABABABA; lo que nubla la forma es la planificación tonal y la "silueta dinámica" de la música, ambos siguen un discurso totalmente independiente de la secuencia temática. Por esto, la palabra rondó propiamente tal no es adecuada para referirse a esta obra.

Al revisar todos estos datos y al examinar el número de compases que antecede cada evento importante dentro de la obra, resulta lo siguiente (los números indican la cantidad de compases en cada sección):



El clímax general de la obra la divide en 2 secciones que describen una proporción áurea. Estas mismas 2 secciones también se dividen, a su vez, por eventos relacionados al motivo B; estas nuevas pequeñas secciones también describen proporciones áureas. La primera aparición de B, que corresponde al comienzo del primer episodio, está antecedida por 23 compases y seguida de 35 hasta el clímax general. A partir del clímax, el último vestigio de B, que corresponde

al comienzo de la coda, está antecedido de 22 compases y seguido de 14 hasta el final de la pieza.

Total de compases de la obra dividido por la cantidad de compases que anteceden el clímax general: $94/58 = 1,62$.

Total de compases de la sección que antecede al clímax dividido por la cantidad de compases que hay entre la primera aparición de B y el clímax: $58/35 = 1,657$.

Total de compases que componen la sección posterior al clímax dividido por la cantidad de compases que hay entre el clímax y el último vestigio de B (desaparición de B): $36/22 = 1,636$.

La proporción áurea es conocida por producir una sensación satisfactoria al espectador de obras en cuya construcción se ha aplicado; sin embargo, el caso de la música es especial pues esta "sensación de proporciones perfectas" sólo se da cuando ambos eventos que describen esta proporción han sucedido. Es decir, si el clímax de la obra está en un punto que divide a la pieza en dos secciones que describen la proporción áurea, el espectador sólo lo notará cuando la obra haya terminado, y no en el momento de clímax (Howat, 1987).

Como ya se ha mencionado, Maurice Ravel manejaba los asuntos formales de su música de una forma muy distinta a la de Debussy. Maurice Ravel utilizaba planes estructurales tradicionales, pese a que su lenguaje armónico de alta complejidad, junto a la intrincación rítmica propia de su música, oculta este hecho.

Como ejemplo, se expone un análisis formal superficial de la obra "*Scarbo*", tercera pieza de la colección de obras para piano "*Gaspard de la nuit*" de Maurice Ravel, conocida por su alta complejidad en todos los aspectos. Entre corchetes se indican los compases entre los que ocurre cada sección (este análisis se hizo con la ayuda de un estudio previo presente en la tesis *A study of tonality in Ravel's "Gaspard de la nuit"* de Charles Craymer):

Exposición [1 – 213]

Introducción [1 – 31]

III. Scarbo

Il regarda sous le lit, dans la cheminée, dans le bahut - personne. Il ne put comprendre par où il s'était évadé. —Hoffman, Contes nocturnes

1 **Modéré**

pp

sourdine

très fondu, en trémolo

5

très long

11

4^e bassa

17 En ae - - cé - - lé - - rant

23 **Vif**

pp subito

ff

Tema 1 [32 – 120]

Primer motivo del tema 1 (T1a) [32 – 36]

au Mouvt (Vif)

32

mf

ff

Sección intermedia no temática [37 – 50]

37 *mf*

43 *Sans ralentir*

44 *pp*

Segundo motivo del tema 1 (T1b) [51 – 64]

52 *un peu marqué*

56 *pp*

Sección intermedia no temática [65 – 72]

64 *f*

Segundo motivo del tema 1 variado (T1bv) [73 – 79]

70 *pp*

Transición con material de 1b [80 – 94]

78 *pp*



Tercer motivo del tema 1 (T1c) [95 – 102]



Cuarto motivo del tema 1 (T1d) [103 – 109]

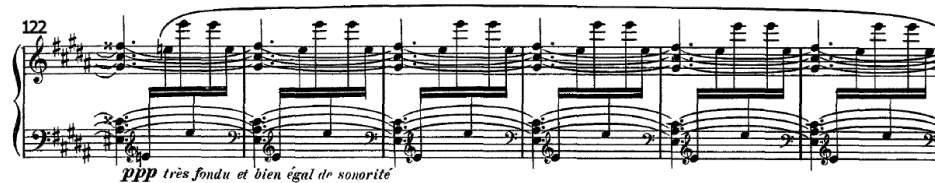


Primer motivo del tema 1 variado (T1av) [110 – 120]



Tema 2 [121 – 213]

Primer motivo del tema 2 (T2a) [121 – 132]



Primer motivo del tema 2 fragmentado (T2af) [133 – 142]



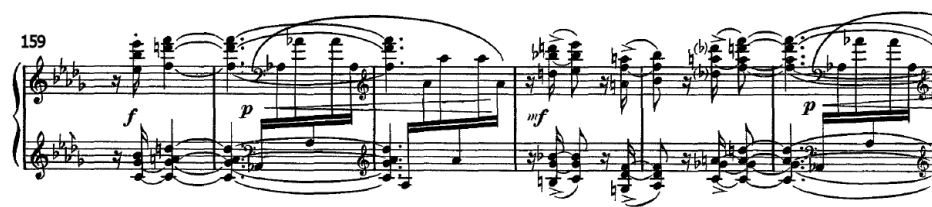
Segundo motivo del tema 2 (T2b) [143 – 150]



Tercer motivo del tema 2 (T2c) [151 – 155]



Cuarto motivo del tema 2 (T2d) [156 – 163]



Quinto motivo del tema 2 (T2e) [164 – 167]



Sexto motivo del tema 2 (T2f) [168 – 173]



Séptimo motivo del tema 2 (T2g) [174 – 178]



Sexto motivo del tema 2 traspuesto (T2ft) [179 – 184]

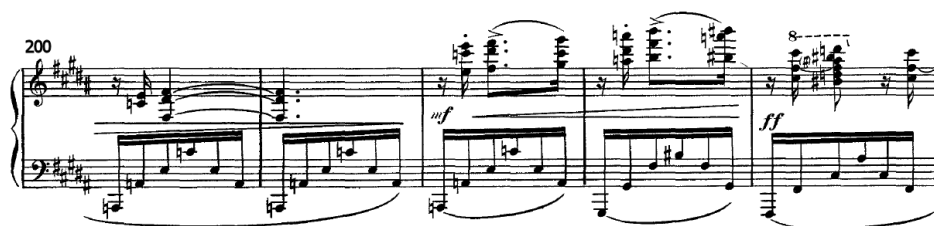
Séptimo motivo del tema 2 traspuesto (T2gt) [185 – 189]



Octavo motivo del tema 2 (T2h) [190 – 197]



Noveno motivo del tema 2 (T2i) [198 – 213]



Desarrollo [214 – 394]



227

ppp

232

pp

237

ppp *pp*

243

ppp

249

ppp

254

pp

259

p *pp*

265

ppp

270

pp

ppp

ppp

ppp

ppp

ppp

276

ppp

pp

pp

pp

pp

pp

282

pp

pp

pp

pp

pp

pp

287

mf

ppp

292

ppp

ppp

ppp

ppp

ppp

ppp

298

ppp

ppp

ppp

ppp

ppp

ppp

303 *mf* *p*

308

313 *f* *ppp*

318 *pp*

323 *f* *p*

328 *dim.* *f*

332 *f* *dim.*

336 *mf*

341 *f* *mf* *marque*

346 *ff*

351 *p* *mf*

356 *f*

361 *mf*

Un peu retenu
366 *ff*

372

ff *p*

8

379

pp *ppp*

8

386

expressif *ff*

8

392

p *du mouv! précédent*

8

Re-exposición [395 – 562]

Introducción [395 – 429]

397

pp

8

403

pp

8

409

ppp

8

414

418

ppp

8 basses

424

8

Tema 1 [430 – 476]

Segundo motivo del tema 1 aumentado (T1ba) [430 – 436]

430

du mouv^t précédent

toujours ppp

pp un peu marqué

432

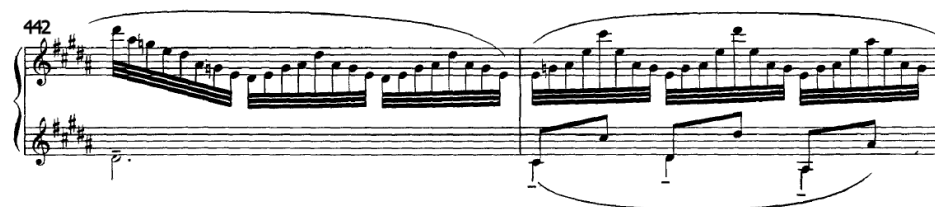
434

436

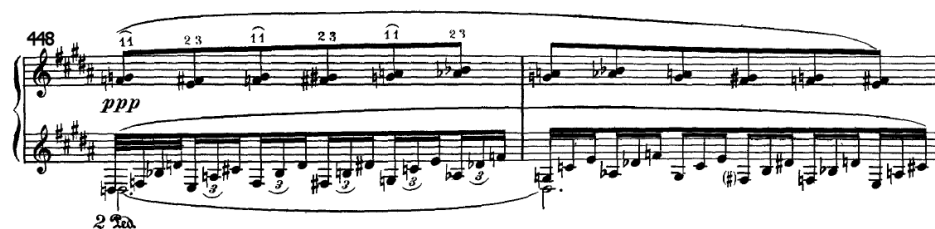
Sección intermedia no temática [437 – 440]



Segundo motivo del tema 1 aumentado (T1ba) [441 – 447]



Transición [448 – 476]



Primer motivo del tema 2 variado (T2av) [477 – 491]

Two systems of musical notation for measures 478-491. The first system (measures 478-483) shows a piano introduction with a steady eighth-note accompaniment in the left hand and chords in the right hand. The second system (measures 484-491) continues this texture, with the right hand playing chords and some melodic fragments.

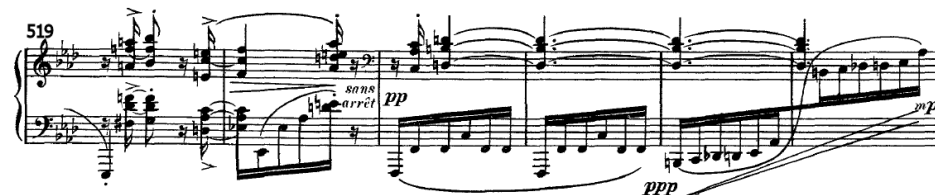
Primer motivo del tema 2 traspuesto (T2at) [492 – 510]

Three systems of musical notation for measures 490-510. The first system (measures 490-495) features a piano introduction with a steady eighth-note accompaniment in the left hand and chords in the right hand. The second system (measures 496-501) continues this texture. The third system (measures 502-510) shows a piano introduction with a steady eighth-note accompaniment in the left hand and chords in the right hand. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *pp* and *p*.

Cuarto motivo del tema 2 variado (T2dv) [511 – 520]



Sexto motivo del tema 2 variado (T2fv) [521 – 526]



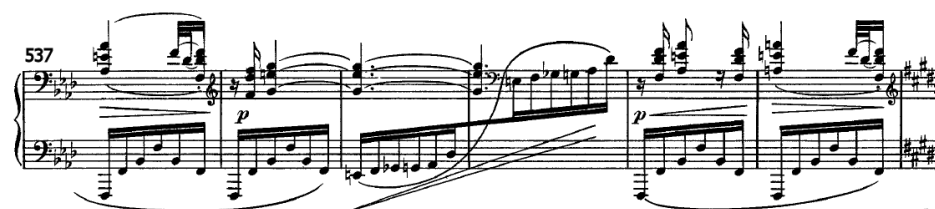
Séptimo motivo del tema 2 variado (T2gv) [527 – 531]



Sexto motivo del tema 2 traspuesto (T2ft) [532 – 537]



Séptimo motivo del tema 2 traspuesto (T2gt) [538 – 542]



Octavo motivo del tema 2 (T2h) [543 – 550]

543

mf *p*

Transición [551 – 562]

549

f

554

p *p subito*

559

En retenant un peu Un peu moins vif

f *fff*

Coda [563 – 627]

564

mf *ff* *fff*

570

ff *fff* *p*

576

581

586

592

600

608

Se observa un diseño basado en la forma sonata tradicional; la exposición tiene 2 secciones temáticas contrastantes (no hay puente) de las cuales se extrae material para el desarrollo. La re-exposición presenta sólo parte del material de la exposición pero conserva el carácter de recapitulación propio de esta sección en la forma sonata. Pese a que esta obra posee un lenguaje sonoro que corresponde a la vanguardia de los comienzos del siglo 20, es posible percibir el diseño de forma sonata al oír la pieza; pese a que los motivos aparecen variados o traspuestos en la re-exposición, la sensación de recapitulación no se desvanece.

Este fenómeno se da en mucha de la música de Maurice Ravel, es posible identificar formas tradicionales en gran parte de sus obras impresionistas.

Capítulo 4: Obras originales

El título de la primera obra original es “El viento entre el maizal” y se trata de una pieza para una orquesta de medianas dimensiones. La música está escrita para un conjunto de cuerdas (violines 1 y 2, violas, violonchelos, contrabajos y arpa), un conjunto de bronce (cornos, trompetas, trombón y tuba) y un conjunto de maderas solistas (piccolo, flauta, oboe, clarinete en si bemol y fagot). Los bronce poseen una participación esporádica y breve, forman parte de la música en momentos claves en que se quiere dar realce adicional a algún motivo.

La composición de esta música fue inspirada por la visión del movimiento de las hojas de las plantas de maíz cuando las golpea el viento. Se intentó recrear la irregularidad de los patrones geométricos formados en el maizal, generada por los cambios de velocidad de movimiento del viento; para esto, se recurrió a procedimientos armónicos que permiten que la música se mantenga en movimiento por prolongados períodos de tiempo sin “resolver” cuando el auditor podría esperarlo. La orquestación también contribuye a esta irregularidad, pues las diferentes melodías escasamente se mantienen estáticas en un instrumento, y tienden a trasladarse entre diversos timbres; comenzando, por ejemplo, en la flauta, para luego terminar en el oboe. Los amplios movimientos en el registro también colaboran con esta imagen campestre, generando la sensación de variaciones en la intensidad de los movimientos de las plantas.

La obra fue producida digitalmente con la ayuda de herramientas MIDI, cuyo manejo fue aprendido en la asignatura Informática aplicada a la música.

La pieza posee una forma aproximada a la forma sonata tradicional: existen 2 temas contrastantes pero no están separados por un puente, luego hay un desarrollo y, al final, una re-exposición de los temas en que el segundo aparece traspuesto.

Proceso creativo y procedimientos aplicados en la composición

La obra, de temática paisajista, fue creada tomando como inspiración la visión de un paisaje campestre típico de la zona central de Chile. Las plantaciones de maíz, abundantes en los valles del interior, permiten la visualización de diferentes figuras y formas generadas por el contacto entre las hojas de las plantas y el viento.

Esta visión ilustra la permanente irregularidad de la velocidad a la que el viento viaja entre las plantas; se trata de un paisaje constantemente cambiante que parece “no descansar nunca”. Esta observación fue traducida a un lenguaje musical procurando mantener este movimiento irregular pero constante; para lograr esto, se utilizaron procedimientos polimodales y politonales que permiten a la música extenderse prolongadamente sin que se generen jerarquías armónicas evidentes ni momentos altamente resolutivos.

Inicialmente, la pieza fue concebida para un conjunto de piano y violín, y fue escrita en su totalidad para dichos instrumentos; sin embargo, con el fin de dotar a la música de mayor colorido, se orquestó para un conjunto de cuerdas, bronce y maderas solistas.

La obra comienza con un gesto reminiscente de los primeros compases del preludio de “*La tombeau de Couperin*”, de Maurice Ravel.

Primeros compases del preludio de “*La tombeau de Couperin*”:



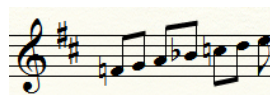
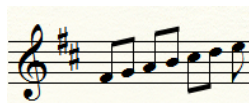
Primeros compases de la obra original (piano y violín):

El viento entre el maizal

Cristian Escalona Parra



La música, en primer instancia, se desprende de la interacción entre 2 centros tonales, cada uno construido con un modo distinto: fa sostenido y fa, en modos frigio y jónico respectivamente:



Ambos centros tonales y sus respectivos modos no existen de forma simultánea en un comienzo, en cambio, la música se mantiene fluctuando entre ambos, sin indicar una tendencia demasiado marcada hacia uno u otro. Ambos modos tienen las siguientes notas en común: sol natural, la natural, re natural y mi natural, y se recurre a acordes contruidos con estas notas cuando se pretende suavizar la transición.

Durante los primeros instantes de *"El viento entre el maíz"* se puede observar con claridad, en la escritura del pentagrama superior para piano, una progresión armónica contruida a partir del modo frigio sobre fa sostenido; esto se cumple durante todo el primer compás, en que no se presentan notas extrañas a este modo en la escritura para piano; sin embargo, la melodía del violín comienza a dar indicios de la existencia de otro modo, puntualmente en el último tiempo del primer compás en que aparece la nota do natural, lo que hace que este momento de la música pueda entenderse como un intercambio modal debido a la presencia del acorde de la menor con séptima menor (la nota do sostenido había aparecido como parte de otros acordes, por lo que es notoria la aparición de do natural). Este acorde de la menor con séptima menor une suavemente dos instancias musicales contruidas sobre diferentes centros tonales: una primera que ocupa todo el primer compás y el comienzo del segundo, y una segunda contruida sobre el centro tonal de fa, que ocupa parte del segundo compás y el comienzo del tercero. Este segundo motivo, de una naturaleza más cromática, hace interactuar a ambos modos de forma más evidente (aunque aún sutil) pues, en medio de su exposición, el sustento

armónico muestra la presencia de acordes extraídos del modo frigio sobre fa sostenido, puntualmente en los tiempos tercero y cuarto del compás (es justamente éste el momento más evidentemente cromático de este motivo). En la versión orquestada, ambos motivos están separados en cuanto a timbre y registro (flauta y piccolo), por lo que su identificación es más fácil.

Primeros compases de la obra original, versión para orquesta (clarinete escrito en sonido real).

Estos primeros 2 compases, además, exponen la utilización del paralelismo armónico tonal (movimiento paralelo de las voces en que éstas se ajustan a un modo, creando una sucesión de acordes de similar construcción). Es evidente el uso de este procedimiento en la escritura para piano del primer compás (y en la escritura para cuerdas en la versión para orquesta).

La armonía paralela fue utilizada en abundancia con el fin de debilitar las fuertes tendencias hacia una u otra tonalidad que generan las progresiones basadas en los enlaces del período de la práctica común y los movimientos de voces en direcciones contrarias. En la versión para orquesta se observa una utilización menos estricta de este método pues se procuró suavizar el efecto de tosquedad que podría obtenerse al mantener un paralelismo absoluto de 5 voces; entre los primeros 2 acordes se ve

un paralelismo estricto de 4 voces pero, a continuación y pese a que la música de las cuerdas es primordialmente paralela, existe una débil tendencia al movimiento contrario de una de las voces con respecto a las demás.

La música continúa exponiendo material de estos 2 motivos, trasponiéndolo y haciendo numerosas imitaciones, siempre fluctuando entre los centros tonales fa sostenido y fa natural, contruidos con los modos frigio y jónico respectivamente. Es posible siempre identificar una melodía principal pero, en la versión para orquesta, esta melodía se mantiene en movimiento entre diferentes timbres, principalmente entre las maderas y los cornos.

En estos primeros compases se han expuesto algunas de las características de la obra que se mantienen durante casi toda su duración: utilización de armonía por terceras, tonalidades ondulantes y paralelismo armónico tonal.

Un momento clave de esta primera sección de la música sucede en el compás 10, instante en que, por primera vez, los 2 centros tonales hasta ahora presentados exponen ideas diferentes de forma simultánea, generándose una textura politonal y polimodal.



En la voz superior del segundo pentagrama de la escritura para piano, se ve un motivo construido sobre fa sostenido frigio que se retomará profusamente durante secciones posteriores de la obra. Este motivo (fa sostenido, sol natural, la natural, do sostenido, la natural, fa sostenido, do sostenido), del que se ocupa un trombón en esta primera instancia en la versión para orquesta, coexiste con otras ideas musicales construidas a partir del modo jónico sobre fa natural; y se mantiene estrictamente en su modo original (frigio sobre fa sostenido) mientras que el resto de la música fluctúa entre las 2 tonalidades. La politonalidad es establecida con mayor claridad en el primer tiempo del décimo compás, en que las notas fa natural y fa sostenido suenan de forma simultánea (aunque no son atacadas a la vez en ningún momento). Este nuevo motivo expuesto en el décimo compás sólo utiliza 2 notas extrañas al modo con el que coexiste (fa sostenido y do sostenido), por lo que se recurrió a una disposición cerrada de las voces para fortalecer el efecto politonal. En el compás 11, este motivo vuelve a aparecer, traspuesto una octava hacia arriba (los cornos se ocupan de esta aparición del motivo en la versión para orquesta) y vuelve a establecer una sonoridad politonal y polimodal al coexistir con otras ideas musicales que fluctúan entre las 2 tonalidades ya presentadas. La música prosigue sin que este último motivo vuelva a aparecer; siguen exponiéndose imitaciones del material de los primeros 2 compases, las que mantienen el discurso en constante movimiento entre las tonalidades ondulantes. Esta construcción imitativa es interrumpida en el compás 14, momento en que la capa más grave de la escritura para piano rompe la monotonía de los arpegios y expone un pasaje melódico que es reminiscente del motivo presentado en los compases 11 y 12, a la vez que anticipa el tipo de construcción que se empleará en las capas más graves a partir del compás 17.

En la versión para orquesta, este pasaje melódico se hace aún más prominente al ser ejecutado por los violonchelos y los contrabajos duplicados, instrumentos que, hasta ese momento, se encargaban de voces independientes.

Los compases 15 y 16 lentifican el transcurso de la música; por primera vez desaparecen las semicorcheas (que habían estado presentes insistentemente y de forma constante durante todos los compases anteriores) y la pieza pierde su celeridad. En el tercer tiempo del compás 15 se forma un intercambio modal con la presencia del acorde si menor con trecena mayor (dicha trecena mayor proviene del modo eólico sobre fa sostenido), esta nota anticipa su abundante presencia en la música a partir del compás 17.

Estos últimos 2 compases (15 y 16) actúan como cierre de esta primera sección temática y preparan la segunda, de 16 compases de duración.

Las características principales de esta primera sección (tema 1) son la presencia de figuraciones rápidas constantes y la utilización de construcciones melódicas escasamente resolutivas que, además, se mantienen en movimiento constante entre diferentes timbres en la versión para orquesta. La segunda sección (tema 2), que comienza en el compás 17, es altamente contrastante con la primera en los aspectos descritos: se trata de un material abundante en motivos contruidos con una amplia variedad de figuraciones rítmicas diferentes, las melodías se desarrollan marcando tendencias claras a una tonalidad y sus fluctuaciones en cuanto a timbre son menos frecuentes. La segunda sección presenta mayor estabilidad tonal y menor carga sonora, siendo de un carácter más ligero.

Esta nueva sección temática tiene un centro tonal establecido de re, pero su material fluctúa entre 2 modos contruidos sobre esta nota: el modo lidio y el modo frigio. El compás 17 expone un nuevo material melódico que se apresura en establecer la sonoridad lidia en el segundo tiempo utilizando la nota característica de este modo (sol sostenido). Esta nueva música permite un realce mucho mayor de la melodía pues ésta es duplicada por el piccolo una octava más arriba que los violines; además, la densa sonoridad de la primera sección temática desaparece abruptamente para permitir la entrada del arpa que, en primera instancia, se encarga de forma exclusiva del sustento armónico.

The image displays a musical score for measures 17, 18, and 19. The instruments listed on the left are Arpa (Harp), Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), Vla. (Viola), and Vc. (Violoncello). Measure 17 begins with the harp playing a chordal texture marked *mf*. Violin I has a melodic line, while Violin II, Viola, and Cello are silent. Measure 18 continues the harp's texture, and Violin I's melody moves. Measure 19 shows a significant change: the harp's texture is reduced, and the piccolo (piccolo) enters with a melodic line, marked *p*. The overall texture becomes much lighter and more transparent.

El compás 18 presenta un intercambio modal desde el primer tiempo; el material sigue construyéndose sobre el centro tonal de re pero ahora se utilizan las notas del modo frigio, y la sonoridad característica de este modo queda establecida en el segundo tiempo. Estos primeros 2 compases de la segunda sección temática corresponden al momento de mayor delgadez de textura de toda la obra: el arpa se

encarga del sustento armónico (3 voces) mientras la melodía aparece en el violín y en el piccolo, una octava más arriba.

Los siguientes 2 compases (19 y 20) poseen una construcción similar a los 2 ya revisados en cuanto a su modalidad: aparece un nuevo motivo que se desarrolla sobre el modo lidio, primero en el compás 19, y sobre el modo frigio, a continuación en el compás 20. El piccolo desaparece y de la melodía principal se encargan los primeros violines; mientras, el arpa se ocupa del sustento armónico, ahora reforzada por las demás cuerdas: los segundos violines y las violas duplican el material del pentagrama superior de la escritura para arpa durante el compás 19, mientras que los violonchelos, utilizando la técnica del pizzicato, duplican la voz más grave del pentagrama inferior.

The image shows a musical score for measures 19 through 22. The score is written for six instruments: Arpa (Harp), Violines I, Violines II, Violas, Cellos, and Contrabasses. The key signature is D major (two sharps). The time signature is 4/4. Measure 19 shows the Arpa playing a complex chordal pattern, while Violines I and II, Violas, and Cellos play a melodic line. Measure 20 shows the Arpa playing a different chordal pattern, while Violines I and II, Violas, and Cellos play a melodic line. Measure 21 shows the Arpa playing a complex chordal pattern, while Violines I and II, Violas, and Cellos play a melodic line. Measure 22 shows the Arpa playing a complex chordal pattern, while Violines I and II, Violas, and Cellos play a melodic line. The Contrabasses are silent throughout these measures. Dynamics include *p* (piano) and *pizz.* (pizzicato) for the Cellos.

En este punto de la obra ya se advierte el contraste de esta segunda sección temática con respecto a la primera: la música es de un carácter menos agitado y su intensidad se ve muy reducida; los contrabajos desaparecen por completo durante gran parte de esta nueva sección y una pequeña parte de la orquesta se encarga de todo el material musical. En esta instancia de la segunda sección temática no actúan tonalidades ondulantes pues toda la música se construye sobre un mismo centro tonal, aunque el constante intercambio de modalidad ayuda a conservar las peculiaridades sonoras del tema 1.

A continuación, la música sigue transcurriendo sobre la tonalidad de re y se mantiene en constante fluctuación entre los modos frigio y lidio. Estos cambios de

modalidad suceden con frecuencia variable; si en los primeros 4 compases de esta segunda sección se percibía una modalidad distinta en cada compás, en el compás 21 este cambio de modo se da en 2 oportunidades (al comienzo del primer tiempo y al comienzo del tercer tiempo).

Entre los compases 22 y 23 sucede un hecho notorio relacionado a la modalidad de la música: ambos compases están casi completamente contruidos sobre el modo frigio, sin embargo, el primer tiempo del compás 23 presenta un acorde de re mayor con séptima mayor, extraído del modo lidio sobre re. Luego de los numerosos intercambios modales en los compases anteriores en que a cada modo se le daba tiempo para establecerse, sucede este intercambio modal notorio y brusco, acentuado por el movimiento de segunda aumentada que se da entre fa sostenido y mi bemol entre el primer y segundo tiempo del compás 23.

Violin (Vln.) and Piano (Pno.) score for measures 22 and 23. The Violin part features a melodic line with a sharp increase in pitch between measures 22 and 23. The Piano part provides harmonic support with chords. A dynamic marking 'p' is present in measure 23.

De este diseño armónico se desprende una melodía principal abundante en pasajes cromáticos. En la música para orquesta, es justamente el momento más cromático de esta melodía (en el recuadro) aquel al que se le da realce; esto se hace asignando esta melodía a los primeros violines y al oboe, instrumento que aparece por primera vez en esta segunda sección temática.

Arpa, Violines I, Violines II, Violas, and Cellos score for measures 21, 22, 23, and 24. The Violines I part features a melodic line with a sharp increase in pitch between measures 22 and 23, highlighted by a red box. The other instruments provide harmonic support. Dynamic markings 'mp', 'p arco', and 'pp' are present.

El compás 24 actúa como pivote, une el motivo que termina en su primer tiempo con el que comienza en la mitad del tercero. En este compás aparece material reminisciente del tema 1 en los segundos violines. En esta parte de la música se engrosa notoriamente la textura: aparece el fagot (duplicando a los violonchelos) y un nuevo motivo en la flauta y el piccolo; además, entran las violas que mantienen movimiento paralelo con respecto a los violonchelos.

Woodwind section score for measures 24-26. The instruments are Piccolo, Flauta, Oboe, Clarinete en si, and Fagot. The key signature is one sharp (F#). The Piccolo and Flauta parts enter in measure 24 with a melodic line marked *mp*. The Fagot part enters in measure 24 with a lower melodic line. The Oboe and Clarinete en si parts are silent in these measures.

...

String and keyboard section score for measures 24-26. The instruments are Arpa, Violines I, Violines II, Violas, Cellos, and Contrabajos. The key signature is one sharp (F#). The Arpa part enters in measure 24 with a chordal accompaniment. The Violines I and II parts enter in measure 24 with a melodic line. The Violas part enters in measure 24 with a lower melodic line, marked *p arco*. The Cellos and Contrabajos parts enter in measure 24 with a lower melodic line, marked *pp*.

El nuevo motivo que aparece en el compás 24 se prolonga hasta el 28, y mantiene a la música fluctuando entre las sonoridades eólica (desaparece, por ahora, el modo frigio) y lidia constantemente, aún sobre el centro tonal de re, tonalidad

reforzada por el gran pedal de re en el fagot en los compases 25 y 26 y la cadencia que se forma entre los compases 27 y 28. Este último momento de este motivo es altamente resolutivo y confirma la estabilidad tonal que caracteriza a esta segunda sección temática y que la hace contrastar con la primera.

Musical score for measures 25-28. The score is for five instruments: Piccolo, Flauta, Oboe, Clarinete en si, and Fagot. The key signature is one sharp (F#). The Piccolo and Flauta parts are identical, playing a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Oboe and Clarinete en si parts are silent. The Fagot part plays a bass line with a large pedal point on the note D (re) in measures 25 and 26. The dynamic marking *mp* (mezzo-piano) is indicated at the end of measure 28.

Durante todo este segmento es posible percibir este contraste “menor-mayor” que produce la interacción de los modos eólico (menor) y lidio (mayor), pues la música recurre constantemente a las notas que diferencian a ambos modos para establecer este sonido ambiguo; además, se utiliza la nota mi natural constantemente durante este pasaje para establecer la sonoridad eólica y diferenciarla de la frigia, que se presentó anteriormente.

En los recuadros se ven las notas clave que establecen la sonoridad de uno u otro modo:

Musical score for measures 24-25. The score is for Violin (Vln.) and Piano (Pno.). The key signature is one sharp (F#). The Vln. part plays a melodic line. The Pno. part plays a complex, rhythmic accompaniment. The dynamic marking *p* (piano) is indicated. Boxed notes are present in the Vln. part (measure 24, note D#) and the Pno. part (measure 24, note D# and measure 25, note D#).

Musical score for measures 25-26. The score is for Violin (Vln.) and Piano (Pno.). The key signature is one sharp (F#). The Vln. part plays a melodic line. The Pno. part plays a complex, rhythmic accompaniment. Boxed notes are present in the Vln. part (measure 25, note D# and measure 26, note D#) and the Pno. part (measure 25, note D# and measure 26, note D#).

En el compás 28, el motivo expuesto a partir del compás 24 encuentra su resolución sobre un gran acorde de re mayor. Este compás da comienzo, en su segundo tiempo, a un nuevo motivo que aparece en el oboe; este breve motivo tiene como única función volver a hacer transitar la música entre los modos lidio y frigio, trayendo de vuelta este último modo al utilizar su nota característica en el segundo tiempo del compás 29.

...

Este motivo termina en el compás 30, y da paso a un nuevo pasaje que vuelve a adelgazar la textura de la música. Este nuevo material se construye sobre un diseño armónico que lleva la música hacia el centro tonal de si, tonalidad que se establece en el compás 32 y luego desaparece. El compás 30 actúa como pivote entre las tonalidades de re y si, y su material se elabora a partir de las notas del

modo eólico sobre re. El compás 31 es clave en esta transición tonal pues es en este compás donde se establece una clara tendencia hacia la tonalidad de si gracias, principalmente, al movimiento cromático de los contrabajos (do sostenido, do natural) y a los acordes contruidos sobre estas notas. Los primeros 2 tiempos de este compás se construyen a partir del modo dórico sobre si, mientras que el material de los 2 tiempos restantes se desprende del modo frigio sobre si. Luego, en el compás 32, la música finalmente “resuelve” y llega a un gran acorde de si menor; este momento es resolutivo y termina el tema 2. Este diseño se observa con claridad en la escritura para arpa.

The image shows a musical score for measures 30 through 33. The instruments listed on the left are Arpa (Harp), Violines I, Violines II, Violas, Cellos, and Contrabajos (Double Basses). The key signature is one sharp (F#). Measure 30 starts with a mezzo-piano (mp) dynamic. In measure 31, there is a chromatic movement in the double basses from D# to D natural, and the harp plays chords. Measure 32 features a resolution to a D minor chord, marked with a forte (f) dynamic. Measure 33 continues the resolution. The score is written for a full orchestra with harp.

Todo el material ya revisado corresponde a la exposición de esta obra que fue construida sobre un plan reminiscente de la forma sonata. Existen 2 secciones temáticas contrastantes cuyos materiales se desprenden de centros tonales diferentes, ambas de la misma duración en cuanto a número de compases. En el compás 33 comienza el desarrollo. Todo el contenido del desarrollo se desprende, de una forma u otra, del material ya presentado en la exposición, pero dicha música se presenta sobre nuevas tonalidades y texturas.

El compás 33 comienza con un motivo extraído de aquel que da comienzo a la obra, pero traspuesto y fragmentado. Este instante de la música se construye de manera similar al comienzo de la pieza: las cuerdas se encargan del sustento armónico (armonía paralela) mientras los primeros violines exponen la melodía principal.

Violines I

Violines II

Violas

Cellos

Contrabajos

p

Measures 33 and 34 of a musical score. The score is for Violines I, Violines II, Violas, Cellos, and Contrabajos. The key signature is one sharp (F#). Measure 33 shows a complex melodic line in Violines I, while Violines II is silent. Violas and Cellos play a steady eighth-note accompaniment. Contrabajos plays a simple bass line. Measure 34 continues this texture, with Violines I playing a more active melodic line. A dynamic marking of *p* (piano) is present in the Contrabajos part.

Al igual que la música del tema 1, el material inicial del desarrollo se desprende de la interacción de 2 tonalidades diferentes construidas sobre modos distintos: si bemol y do sostenido, en modos jónico y frigio, respectivamente. La música comienza en la tonalidad de si bemol y su contenido se elabora con las notas del modo frigio. El primer instante en que aparecen notas extrañas (extraídas del modo frigio construido sobre do sostenido) es el segundo tiempo del compás 34 y, a partir de ese momento, la música comienza a fluctuar entre ambas tonalidades y modos.

Vln.

Pno.

p

Measures 34 and 35 of a musical score. The score is for Violin (Vln.) and Piano (Pno.). The key signature is one sharp (F#). Measure 34 shows a complex melodic line in the Violin, while the Piano plays a steady eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *p* (piano) is present in the Violin part. Measure 35 continues this texture, with the Violin playing a more active melodic line. The Piano accompaniment consists of eighth notes in the right hand and chords in the left hand.

Vln.

Pno.

Measures 35 and 36 of a musical score. The score is for Violin (Vln.) and Piano (Pno.). The key signature is one sharp (F#). Measure 35 shows a complex melodic line in the Violin, while the Piano plays a steady eighth-note accompaniment. Measure 36 continues this texture, with the Violin playing a more active melodic line. The Piano accompaniment consists of eighth notes in the right hand and chords in the left hand.

Hasta este punto, el desarrollo se elabora a partir de imitaciones del material de la exposición: estos elementos se trasponen, se fragmentan y se contraponen unos con otros.

En el compás 38 vuelve a aparecer el motivo que se había presentado por primera vez en el décimo compás. En esta ocasión, dicho motivo vuelve a generar un pasaje politonal pues se enfrenta a una música construida a partir de los centros tonales si bemol y do sostenido. En el compás 39 actúan estos 3 centros tonales de forma simultánea, la flauta presenta un motivo reminisciente del tema 1 traspuesto a si, sobre el modo jónico; mientras, los violonchelos y los contrabajos siguen exponiendo material en do sostenido frigio; y el motivo construido a partir del centro tonal fa sostenido aparece, invariablemente, sobre esta construcción politonal. Con el fin de hacer más inteligible la sonoridad politonal, se asignó este motivo sobre fa sostenido, que aparece 3 veces, a los bronce, que no habían participado en el desarrollo.

...

Violines I
Violines II
Violas
Cellos
Contrabassos

Measures 38 to 41. The score shows a complex polytonal texture. Measure 38 features a *pp* dynamic in the cellos. Measure 39 is marked with a *p* dynamic. Measure 40 has a *p* dynamic in the violins. Measure 41 continues the polytonal texture.

El compás 39 es un momento clave de la obra por esta politonalidad y por la conglomeración de material que expone, sin ser un momento de alta carga sonora o de una textura particularmente gruesa. La música que sigue comienza a romper las conexiones tonales; entre los compases 41 y 45 aparecen numerosas imitaciones del material de la exposición, traspuestas a diferentes modos pero sin que se marquen tendencias tonales claras. La tonalidad es reducida y la música no encuentra su punto de resolución.

Vln.
Pno.

Measures 40 to 41. The violin part (Vln.) has a *mf* dynamic. The piano part (Pno.) has a *mf* dynamic. The piano part features a complex, rhythmic pattern with many accidentals.

Vln.
Pno.

Measures 42 to 43. The violin part (Vln.) has a *p* dynamic. The piano part (Pno.) has a *p* dynamic in measure 42 and a *pp* dynamic in measure 43. The piano part features a complex, rhythmic pattern with many accidentals.

Esta sección antecede un nuevo material episódico construido a partir del procedimiento de politonalidad por reflejo. Se presenta un motivo construido sobre un centro tonal y luego se vuelve a exponer, de forma sucesiva, traspuesto a otras tonalidades y en otros modos. Estas repeticiones se dan de forma tan cercana en el tiempo unas de otras que no se logra establecer ninguna de las tonalidades expuestas. El nuevo material aparece exclusivamente en las cuerdas.

En el compás 46 se puede ver por primera vez el nuevo motivo; aparece construido sobre la tonalidad re y a partir del modo frigio, en los primeros violines. A continuación, en el segundo tiempo, este motivo vuelve a aparecer construido a partir de re pero, ahora, sobre el modo lidio, en las violas. Luego, el motivo aparece en do dórico, do sostenido frigio, si bemol lidio, si dórico, si doble bemol lidio y si eólico. Este material da paso a una secuencia de acordes conectados por armonía paralela real (acordes con la misma construcción interválica pero a partir de diferentes notas fundamentales).

Violines I
Violines II
Violas
Cellos
Contrabajos

48 49 50

pp *pp* *pp* *p* *p* *p*

La instancia musical descrita es una de las de menor intensidad sonora de toda la obra, sólo participan los violines y las violas en pianísimo. En el compás 49 se retoman las semicorcheas, lo que comienza a anticipar el retorno de la música del tema 1. Siguen existiendo instancias de armonía paralela real pero la música comienza a marcar una tendencia hacia la tonalidad fa sostenido, particularmente en el compás 51 en que la intensidad aumenta y la flauta expone un motivo que anticipa la re-exposición.

Piccolo
Flauta
Oboe

50 51 52

p *p* *mp*

accel. *a tempo*

...

Violines I
Violines II
Violas
Cellos
Contrabajos

50 51 52

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

La música del tema 1 vuelve a aparecer en sus tonalidades originales en el compás 52. Esto sucede justo después del momento de mayor "incertidumbre tonal"

de toda la obra en que la música parecía alejarse del material que dio forma al resto de la pieza. El contenido de la exposición vuelve a aparecer sin variaciones casi durante toda su duración, esto cambia en el compás 67 en que aparece un nuevo material construido con las notas del modo lidio sobre fa sostenido, lo que anticipa la llegada del segundo tema, ahora traspuesto a la tonalidad fa sostenido. El material del tema 2, ahora traspuesto, aparece orquestado de forma distinta: ahora el primer motivo principal es expuesto en el clarinete en vez del piccolo y el segundo en el oboe en vez de los violines.

The image displays a musical score for a section of a piece. The top staff is for the Clarinete en si (B-flat Clarinet). Below it are staves for the Arpa (Harp), Violines I (Violins I), Violines II (Violins II), Violas, Cellos (Cello), and Contrabajos (Double Bass). The Arpa and Violines I staves include a *mp* (mezzo-piano) dynamic marking. The Contrabajos staff has a *pizz.* (pizzicato) marking. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and includes measure numbers 68, 69, and 70.

Todo el contenido del tema 2 aparece traspuesto, conservando el mismo diseño armónico que en la exposición pero re-orquestado.

La música continúa hasta que llega el momento en que pierde celeridad e intensidad (momento que daba paso al desarrollo, en la instancia de la exposición). Este hecho se acentúa con una indicación de ritardando que lentifica aún más el transcurso de la música. Al igual que durante la exposición, esta segunda sección temática transporta la música hacia el centro tonal correspondiente al sexto grado mayor de la tonalidad original (si, en la exposición; re sostenido, en la re-exposición). Este último instante de la obra no pretende dar un cierre resolutivo sino “dejar la música abierta”, lo cual es una característica de muchas obras impresionistas. Para debilitar la resolutividad del último acorde, se expone el mismo con su séptima en la capa más grave.

La orquestación de esta pieza también está inspirada por el preludio de "*Le tombeau de Couperin*" de Maurice Ravel, en su versión para orquesta. Se recurrió a las maderas solistas para dotar de un sonido definido y transparente a las melodías del tema 1, y así hacerlas inteligibles. Debido a las características rítmicas de los motivos del tema 1, su interpretación por instrumentos duplicados (2 flautas, por ejemplo) los haría turbios y de difícil entendimiento. Las cuerdas, cuando funcionan como sustento armónico, aparecen en dinámicas bajas, para no entrar en conflicto con las maderas que, al ser solistas, son de un sonido relativamente pequeño.

Al observar los primeros compases de la versión para orquesta del preludio de "*Le tombeau de Couperin*" se puede ver que su orquestación sirvió de inspiración en la construcción de "*El viento entre el maíz*".

LE TOMBEAU DE COUPERIN

SUITE D'ORCHESTRE

MAURICE RAVEL

I - PRÉLUDE

(*) Vif. $\text{♩} = 92$

Musical score for the beginning of a piece, showing staves for Harpe, Violons, Altos, Violoncelles, and Contrebasses. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 18/8. The tempo is marked "Vif. ♩. = 92". The Violons part starts with a pizzicato (pizz.) and pianissimo (pp) instruction. The Altos part also has a pizzicato (pizz.) and pianissimo (pp) instruction. The other instruments are mostly silent in this section.

La instrumentación utilizada en ambas músicas es similar y, en los compases siguientes de la obra de Ravel, se puede ver un tratamiento similar de las maderas al de la pieza original de este trabajo, particularmente al ver cómo interactúan el oboe y el segundo clarinete.

Musical score for the second system, showing staves for H. b. (Horn B-flat), Cor. A. (Cor Anglais), and Cl. (Clarinet). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 18/8. The H. b. part starts with a first ending bracket (1) and a pianissimo (pp) instruction. The Cor. A. part also has a pianissimo (pp) instruction. The Cl. part has a mezzo-forte (mp) instruction. The H. b. part has a mezzo-forte (mp) instruction. The Cor. A. part has a mezzo-forte (mp) instruction. The Cl. part has a mezzo-forte (mp) instruction.

Ambas músicas son muy diferentes en cuanto a su construcción y lenguaje armónico, pero comparten algunas características de escritura e instrumentación. Es evidente que la música de Ravel fue altamente influyente en la composición de *"El viento entre el maizal"*.

En las siguientes páginas, se expone la partitura completa de la obra original *"El viento entre el maizal"*, en su versión para orquesta.

El viento entre el maizal

Cristian Escalona Parra

Piccolo

Flauta

Oboe

Clarinete en si b

Fagot

Cornos en fa

Trompetas

Trombones

Tuba

Arpa

Violines I

Violines II

Violas

Cellos

Contrabajos

mp

p

2 3

Picc. *mf*

Fl. *mf*

Ob.

Cl. *mf*

Fgt.

Cor. *mf*

Tpt.

Tbn.

Tuba

Arpa

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Cb. *mf*

Detailed description of the musical score: The score is for a full orchestra. Measures 2 and 3 are shown. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4. Dynamics are marked as *mf* (mezzo-forte) for Piccolo, Flute, Clarinet, Cor Anglais, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The Harp part is silent in both measures. The Oboe, Trumpet, Trombone, and Tuba parts are also silent in both measures. The Piccolo part has a melodic line in measure 2 and a rest in measure 3. The Flute part has a melodic line in measure 2 and a rest in measure 3. The Clarinet part has a melodic line in measure 2 and a rest in measure 3. The Cor Anglais part has a melodic line in measure 3. The Violin I part has a melodic line in measure 2 and a rest in measure 3. The Violin II part has a melodic line in measure 2 and a rest in measure 3. The Viola part has a melodic line in measure 2 and a rest in measure 3. The Violoncello part has a melodic line in measure 2 and a rest in measure 3. The Contrabass part has a melodic line in measure 2 and a rest in measure 3.

4 5

Picc.

Fl.

Ob.

Cl.

Fgt.

Cor.

Tpt.

Tbn.

Tuba

Arpa

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mp

4 5

6 7

Picc. *mf*

Fl.

Ob.

Cl.

Fgt.

Cor.

Tpt.

Tbn.

Tuba

Arpa

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mp

8

Picc.

Fl.

Ob.

Cl.

Fgt.

Cor.

Tpt.

Tbn.

Tuba

Arpa

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description of the musical score: The score is for page 91, starting at measure 8. The key signature has two sharps (F# and C#). The Piccolo (Picc.) plays a melodic line in measures 8-11. The Flute (Fl.) plays a melodic line in measures 8-11. The Oboe (Ob.) plays a melodic line in measures 8-11. The Clarinet (Cl.) plays a melodic line in measures 8-11. The Bassoon (Fgt.) plays a melodic line in measures 8-11. The Cor Anglais (Cor.) plays a melodic line in measures 8-11. The Trumpet (Tpt.) plays a melodic line in measures 8-11. The Trombone (Tbn.) plays a melodic line in measures 8-11. The Tuba plays a melodic line in measures 8-11. The Harp (Arpa) plays a melodic line in measures 8-11. The Violin I (Vln. I) plays a melodic line in measures 8-11. The Violin II (Vln. II) plays a melodic line in measures 8-11. The Viola (Vla.) plays a melodic line in measures 8-11. The Violoncello (Vc.) plays a melodic line in measures 8-11. The Contrabass (Cb.) plays a melodic line in measures 8-11.

9 10

Picc. *tr*

Fl. *8*

Ob.

Cl.

Fgt.

Cor.

Tpt.

Tbn.

Tuba

Arpa

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

11 12

Picc.

Fl.

Ob.

Cl.

Fgt.

Cor.

Tpt.

Tbn.

Tuba

Arpa

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description of the musical score: The score is for measures 11 and 12 of a piece in D major. Measure 11 (marked with a repeat sign) shows the Piccolo, Flute, Oboe, and Bassoon playing melodic lines, while the Clarinet and Bassoon have rests. The Cor Anglais, Trumpet, Trombone, and Tuba are also present with specific notes. The Harp and Violoncello provide harmonic support. Measure 12 (marked with a repeat sign) continues the woodwind and string textures, with the Piccolo playing a rapid sixteenth-note pattern. The Violin I and II parts have complex melodic lines, and the Viola and Contrabass provide a steady harmonic foundation.

13 14

Picc. Fl. Ob. Cl. Fgt.

Cor. Tpt. Tbn. Tuba

Arpa

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

Detailed description of the musical score: The score is divided into four systems. The first system includes Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fgt.). The second system includes Cor Anglais (Cor.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), and Tuba. The third system includes Harp (Arpa). The fourth system includes Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). Measures 13 and 14 are indicated at the top of each system. The key signature is two sharps (F# and C#). The time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4 based on the notation. The Piccolo part has a melodic line in measure 13 and rests in measure 14. The Flute part has a melodic line in measure 13 and a more complex line in measure 14. The Oboe part has a melodic line in measure 13 and a complex line in measure 14. The Clarinet and Bassoon parts have rests in both measures. The Cor Anglais part has rests in both measures. The Trumpet part has a melodic line in measure 13 and rests in measure 14. The Trombone and Tuba parts have rests in both measures. The Harp part has rests in both measures. The Violin I part has a complex melodic line in measure 13 and a more complex line in measure 14. The Violin II part has a melodic line in measure 13 and rests in measure 14. The Viola part has a melodic line in measure 13 and rests in measure 14. The Violoncello part has a melodic line in measure 13 and a more complex line in measure 14. The Contrabass part has a melodic line in measure 13 and a more complex line in measure 14.

15 16 17

Picc. *mp*

Fl.

Ob.

Cl.

Fgt.

Cor.

Tpt.

Tbn.

Tuba

Arpa *mf*

Vln. I

Vln. II

Vla.

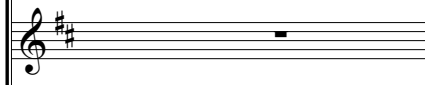
Vc.

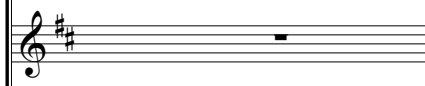
Cb.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 15, 16, and 17. The key signature has two sharps (F# and C#). The woodwind section includes Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fgt.). The brass section includes Cor Anglais (Cor.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), and Tuba. The harp (Arpa) is in the lower middle section. The string section at the bottom includes Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Cb.). In measure 15, the Piccolo and Flute play a melodic line, while the Oboe and Clarinet play a sustained note. In measure 16, the Piccolo and Flute continue their line, and the Oboe and Clarinet play a sustained note. In measure 17, the Piccolo and Flute play a melodic line, and the Oboe and Clarinet play a sustained note. The harp plays a sustained note in measure 17. The strings play a sustained note in measure 17.

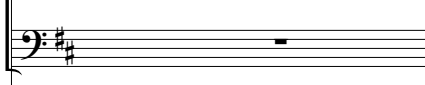
18 19 20

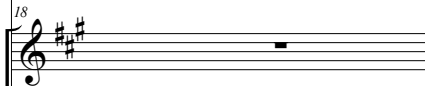
Picc. 

Fl. 

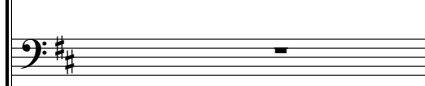
Ob. 

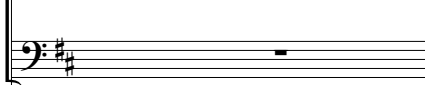
Cl. 

Fgt. 

Cor. 

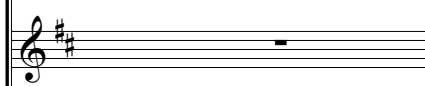
Tpt. 

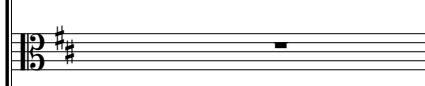
Tbn. 

Tuba 

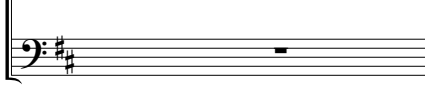
Arpa 

Vln. I 

Vln. II 

Vla. 

Vc. 

Cb. 

p

p *pizz.*

21 22 23

Picc. Fl. Ob. Cl. Fgt.

21 22 23 *p*

Cor. Tpt. Tbn. Tuba

Arpa

21 22 23

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

mp

24 25

Picc. *mp*

Fl. *mp*

Ob.

Cl.

Fgt.

Cor.

Tpt.

Tbn.

Tuba

Arpa

Vln. I

Vln. II

Vla. *p*_{arco}

Vc. *pp*

Cb.

Picc. 26 27 28
 Fl. 26 27 28
 Ob. 26 27 28 *mp*
 Cl. 26 27 28
 Fgt. 26 27 28
 Cor. 26 27 28
 Tpt. 26 27 28
 Tbn. 26 27 28
 Tuba 26 27 28
 Arpa 26 27 28
 Vln. I 26 27 28
 Vln. II 26 27 28 *mp*
 Vla. 26 27 28 *mp*
 Vc. 26 27 28 *p* *mp*
 Cb. 26 27 28 *mp*

Musical score for measures 26-28. The score includes parts for Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Horn, Trumpet, Trombone, Tuba, Arpa (Harp), Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The key signature is D major (two sharps). Measure 26 shows the Piccolo and Flute playing a melodic line, while the Oboe, Clarinet, and Bassoon are silent. The Arpa provides harmonic support. Measure 27 continues the melodic development. Measure 28 features a crescendo leading to a fortissimo (f) dynamic, with the Oboe, Clarinet, and Bassoon joining the ensemble.

29 30 31

Picc. *mp*

Fl.

Ob.

Cl.

Fgt.

Cor.

Tpt.

Tbn.

Tuba

Arpa *p* *mp*

Vln. I *p* *mp*

Vln. II *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

Cb. *p* *mp*

32 33

Picc.

Fl.

Ob.

Cl.

Fgt.

Cor.

Tpt.

Tbn.

Tuba

Arpa

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

34

Picc. *mf*

Fl.

Ob.

Cl.

Fgt.

Cor.

Tpt.

Tbn.

Tuba

Arpa

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

34

34

34

35 36

Picc. *mp* *p*

Fl. *mp*

Ob. *mp* 4

Cl.

Fgt.

Cor.

Tpt.

Tbn.

Tuba

Arpa

35 36

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla.

Vc. *mp*

Cb.

37 38

Picc. Fl. Ob. Cl. Fgt.

Cor. Tpt. Tbn. Tuba

Arpa

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

mp *p* *pp* *p* *pp* *mp* *p* *pp*

Detailed description of the musical score: The score is for measures 37 and 38. The key signature is two sharps (F# and C#). The instruments are arranged in four systems. The first system includes Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet, and Bassoon. The second system includes Cor Anglais, Trumpet, Trombone, and Tuba. The third system includes Harp. The fourth system includes Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. In measure 37, the Flute plays a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The Oboe plays a sixteenth note G4, a sixteenth note A4, a sixteenth note B4, a sixteenth note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. The Clarinet plays a quarter rest, a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The Bassoon plays a quarter rest, a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The Piccolo, Cor Anglais, Trumpet, Trombone, Tuba, Harp, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass are silent. In measure 38, the Flute is silent. The Oboe plays a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F#4. The Clarinet plays a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F#4. The Bassoon plays a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F#4. The Piccolo, Cor Anglais, Trumpet, Trombone, Tuba, Harp, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass are silent.

39 40

Picc. *p*

Fl. *p*

Ob. *p*

Cl. *p*

Fgt. *p*

Cor. *p*

Tpt. *p*

Tbn. *p*

Tuba *p*

Arpa

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

Cb. *p*

Detailed description of the musical score: The score is for measures 39 and 40. The key signature has two sharps (F# and C#). Measure 39: Piccolo has a whole rest. Flute has a sixteenth-note run (B4, A4, G4, F#4, E4, D4) followed by a quarter note (C4) and a half note (B3). Oboe has a whole rest. Clarinet has a whole rest. Bassoon has a whole rest. Cor Anglais has a half note (G4) and a quarter note (F#4). Trumpet has a whole rest. Trombone has a quarter rest. Tuba has a whole rest. Arpa has a whole rest. Violin I has a half note (G4) with an accent (>) and a quarter rest. Violin II has a whole rest. Viola has a whole rest. Violoncello has a half note (G2) and a quarter note (F#2). Contrabass has a half note (G2) and a quarter note (F#2). Measure 40: Piccolo has a whole rest. Flute has a quarter note (B3) and a half note (A3). Oboe has a sixteenth-note run (D4, C4, B3, A3, G3, F#3) followed by a quarter note (E3) and a half note (D3). Clarinet has a whole rest. Bassoon has a whole rest. Cor Anglais has a whole rest. Trumpet has a whole rest. Trombone has a whole rest. Tuba has a half note (G2) and a quarter note (F#2). Arpa has a whole rest. Violin I has a quarter rest followed by a half note (G4) and a quarter note (F#4). Violin II has a whole rest. Viola has a whole rest. Violoncello has a half note (G2) and a quarter note (F#2). Contrabass has a half note (G2) and a quarter note (F#2).

41 42 43

Picc. *mp*

Fl.

Ob.

Cl. *mp*

Fgt. *pp*

Cor.

Tpt.

Tbn.

Tuba

Arpa

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

Vc.

Cb.

44 45 46 *accel.*

Picc.

Fl.

Ob.

Cl.

Fgt.

Cor.

Tpt.

Tbn.

Tuba

Arpa

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

rit.

47 48

Picc.

Fl.

Ob.

Cl.

Fgt.

Cor.

Tpt.

Tbn.

Tuba

Arpa

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

pp

pp

pp

49 *rit.* 50 51 *accel.*

Picc. Fl. Ob. Cl. Fgt.

Cor. Tpt. Tbn. Tuba

Arpa

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

p *pp* *p* *mp*

a tempo

52

Picc.

Fl.

mp

Ob.

Cl.

Fgt.

Cor.

Tpt.

Tbn.

Tuba

Arpa

52

Vln. I

mp

Vln. II

mp

Vla.

mp

Vc.

Cb.

53 54

Picc. *mp*

Fl. *mp*

Ob. *mp*

Cl. *mp*

Fgt. *mp*

Cor. *mp*

Tpt.

Tbn.

Tuba

Arpa

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb. *mp*

55 56

Picc.

Fl.

Ob.

Cl.

Fgt.

Cor.

Tpt.

Tbn.

Tuba

Arpa

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mp

4

This musical score page contains measures 55 and 56 for a symphony. The woodwind section (Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon) is active in measure 55, with the Flute playing a rapid sixteenth-note passage. The Clarinet and Bassoon have melodic lines. The brass section (Coronet, Trumpet, Trombone, Tuba) is mostly silent, with the Coronet playing a short melodic phrase in measure 56. The harp (Arpa) is silent. The string section (Violins I & II, Viola, Violoncello, Contrabass) provides harmonic support with sustained notes and some movement in measure 56. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. A mezzo-piano (*mp*) dynamic is indicated for the Flute in measure 56.

57 58

Picc. *mf*

Fl.

Ob.

Cl.

Fgt.

Cor.

Tpt.

Tbn.

Tuba

Arpa

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mp

Detailed description: This page of a musical score covers measures 57 and 58. The woodwind section includes Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet, and Bassoon. The brass section includes Cor Anglais, Trumpet, Trombone, and Tuba. The harp (Arpa) is shown with both staves. The string section includes Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. Measure 57 features a Piccolo entry with a *mf* dynamic, a Flute melody, and a Clarinet melody. Measure 58 features a Piccolo melody, a Flute melody, a Clarinet melody, and a Cor Anglais melody with a *mp* dynamic. The harp and strings provide harmonic support throughout.

59

Picc.

Fl.

Ob.

Cl.

Fgt.

Cor.

Tpt.

Tbn.

Tuba

Arpa

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

This musical score page contains measures 59 through 62. The instruments are arranged in four systems. The first system includes Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet, and Fagott. The second system includes Cor Anglais, Trumpet, Trombone, and Tuba. The third system includes Arpa (Harp). The fourth system includes Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The key signature is D major (two sharps). Measure 59 begins with a treble clef and a key signature of two sharps. The woodwinds and strings play a melodic line, while the brass and harp provide harmonic support. The score is written in a standard musical notation style with various clefs and accidentals.

Musical score for measures 60 and 61. The score is written for a full orchestra and includes the following parts:

- Picc.** (Piccolo): Measure 60 has a half note G4, a half note A4, and a half note B4. Measure 61 has a half note G4, a half note A4, and a half note B4.
- Fl.** (Flute): Measure 60 has a half note G4, a half note A4, and a half note B4. Measure 61 has a half note G4, a half note A4, and a half note B4.
- Ob.** (Oboe): Measure 60 has a half note G4, a half note A4, and a half note B4. Measure 61 has a half note G4, a half note A4, and a half note B4.
- Cl.** (Clarinet): Measure 60 has a half note G4, a half note A4, and a half note B4. Measure 61 has a half note G4, a half note A4, and a half note B4.
- Fgt.** (Fagotto): Measure 60 has a half note G4, a half note A4, and a half note B4. Measure 61 has a half note G4, a half note A4, and a half note B4.
- Cor.** (Cor Anglais): Measure 60 has a half note G4, a half note A4, and a half note B4. Measure 61 has a half note G4, a half note A4, and a half note B4.
- Tpt.** (Trumpet): Measure 60 has a half note G4, a half note A4, and a half note B4. Measure 61 has a half note G4, a half note A4, and a half note B4.
- Tbn.** (Trombone): Measure 60 has a half note G4, a half note A4, and a half note B4. Measure 61 has a half note G4, a half note A4, and a half note B4.
- Tuba**: Measure 60 has a half note G4, a half note A4, and a half note B4. Measure 61 has a half note G4, a half note A4, and a half note B4.
- Arpa** (Harp): Measure 60 has a half note G4, a half note A4, and a half note B4. Measure 61 has a half note G4, a half note A4, and a half note B4.
- Vln. I** (Violin I): Measure 60 has a half note G4, a half note A4, and a half note B4. Measure 61 has a half note G4, a half note A4, and a half note B4.
- Vln. II** (Violin II): Measure 60 has a half note G4, a half note A4, and a half note B4. Measure 61 has a half note G4, a half note A4, and a half note B4.
- Vla.** (Viola): Measure 60 has a half note G4, a half note A4, and a half note B4. Measure 61 has a half note G4, a half note A4, and a half note B4.
- Vc.** (Violoncello): Measure 60 has a half note G4, a half note A4, and a half note B4. Measure 61 has a half note G4, a half note A4, and a half note B4.
- Cb.** (Contrabasso): Measure 60 has a half note G4, a half note A4, and a half note B4. Measure 61 has a half note G4, a half note A4, and a half note B4.

62 63

Picc.

Fl.

Ob.

Cl.

Fgt.

Cor.

Tpt.

Tbn.

Tuba

Arpa

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

This musical score page contains measures 62 and 63 for a symphony. The woodwind section includes Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet, and Bassoon. The brass section includes Cor Anglais, Trumpet, Trombone, and Tuba. The harp (Arpa) is also present. The string section consists of Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. Measures 62 and 63 show a complex orchestral texture with various melodic and harmonic lines across the instruments.

64 65

Picc. Fl. Ob. Cl. Fgt.

Cor. Tpt. Tbn. Tuba

Arpa

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

This musical score page contains measures 64 and 65 for a symphony. The key signature is D major (two sharps). The woodwind section includes Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet, and Bassoon. The brass section includes Cor Anglais, Trumpet, Trombone, and Tuba. The keyboard section includes Arpa (Harp). The string section includes Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. Measure 64 shows various melodic and harmonic developments across the sections. Measure 65 features a prominent woodwind and string melody, with the Piccolo and Flute playing a rapid, ascending scale-like figure.

66 67 68

Picc.

Fl.

Ob.

Cl.

Fgt.

Cor.

Tpt.

Tbn.

Tuba

Arpa

mp

mp

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

pizz.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 66, 67, and 68. The woodwind section includes Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fgt.). The brass section includes Cor Anglais (Cor.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), and Tuba. The string section includes Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Cb.). The Arpa (Harp) is also present. The score is in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). Measures 66 and 67 show active woodwind and string parts, while measure 68 features a more static woodwind section and active strings and harp. Dynamics include *mp* (mezzo-piano) for the harp and *pizz.* (pizzicato) for the double bass in measure 68.

69 70 71

Picc.

Fl.

Ob.

Cl.

Fgt.

Cor.

Tpt.

Tbn.

Tuba

Arpa

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*p*arco

72 73 74

Picc. Fl. Ob. Cl. Fgt.

Cor. Tpt. Tbn. Tuba

Arpa

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

pp *pp* *f* *mp* *pp* *pp*

Detailed description of the musical score: The score is arranged in systems. The first system contains Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet, and Bassoon. The second system contains Cor Anglais, Trumpet, Trombone, and Tuba. The third system contains Arpa (Harp). The fourth system contains Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. Measure 72 shows the Oboe and Arpa starting with notes. Measure 73 shows the Violin I and II parts with a *pp* dynamic. Measure 74 shows the Viola and Violoncello parts with a *f* dynamic, and the Arpa and Violin I parts with a *pp* dynamic. The Contrabass part has a *mp* dynamic in measure 74.

75 76

Picc. Fl. Ob. Cl. Fgt. Cor. Tpt. Tbn. Tuba

mp *p* *pp*

Arpa

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

p *p*

Detailed description of the musical score: The score is for measures 75 and 76. The key signature is two sharps (F# and C#). The instruments are arranged in a standard orchestral layout. In measure 75, the Oboe (Ob.) plays a half note G#4. The Clarinet (Cl.) plays a complex sixteenth-note figure starting on G#4. The Bassoon (Fgt.) plays a half note G#3. The Arpa (Arpa) plays a half note G#3. The Violoncello (Vc.) and Contrabass (Cb.) play a half note G#3. In measure 76, the Oboe (Ob.) plays a half note A#4. The Clarinet (Cl.) continues its sixteenth-note figure. The Bassoon (Fgt.) plays a half note A#3. The Arpa (Arpa) plays a half note A#3. The Violin I (Vln. I) and Violin II (Vln. II) play a half note A#4. The Viola (Vla.) plays a half note A#3. The Violoncello (Vc.) and Contrabass (Cb.) play a half note A#3. Dynamics include *mp* for the Oboe, *p* for the Clarinet, *pp* for the Bassoon, and *p* for the Violin I, Violin II, and Contrabass.

77 78 79

Picc. Fl. Ob. Cl. Fgt.

Cor. Tpt. Tbn. Tuba

Arpa

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

mp

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

Detailed description of the musical score: The score is for measures 77, 78, and 79. The key signature is D major (two sharps). The time signature is 4/4. The instruments are arranged in a standard orchestral layout. In measure 77, the Oboe and Bassoon play a melodic line, while the Flute and Piccolo are silent. In measure 78, the Flute and Piccolo enter with a new melodic line. In measure 79, the key signature changes to D major, and the dynamics shift to mezzo-piano (mp). The Arpa, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass all play sustained chords or simple melodic lines.

80 81 82 *rit.*

Picc.

Fl.

Ob.

Cl.

Fgt.

Cor.

Tpt.

Tbn.

Tuba

Arpa

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

This musical score page contains measures 80, 81, and 82, which are marked with a *rit.* (ritardando) instruction. The score is organized into five systems of staves. The first system includes Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fgt.). The second system includes Cor Anglais (Cor.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), and Tuba. The third system is for the Arpa (Harp), shown with two staves. The fourth system includes Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. In measure 80, the Flute and Clarinet have whole notes, while the other instruments have rests. In measure 81, the Flute has a half note, the Clarinet has a quarter note, and the Arpa has a complex chordal texture. In measure 82, the Flute has a half note, the Clarinet has a quarter note, and the Arpa continues its complex texture. The strings (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.) have whole notes in measure 80 and rests in measures 81 and 82.

83 84

Picc.

Fl.

Ob.

Cl.

Fgt.

Cor.

Tpt.

Tbn.

Tuba

Arpa

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

La segunda música se titula "Amanecer en el desierto florido" y, al igual que la primera, nació como una pieza para piano y violín y luego fue orquestada.

Se trata de una obra más sencilla en construcción que la primera, con una menor cantidad de contenido y una orquestación menos intrincada. La pieza pretende sugerir la visión exótica del desierto del norte de Chile cuando se ve afectado por el fenómeno del desierto florido; para ello, se recurrió a la utilización de un lenguaje armónico que extrae materiales de diferentes modos contruidos a partir de diferentes centros tonales, a la armonía paralela y a una orquestación que utiliza un coro de 4 voces, arpa, un violín solista y cuerdas.

La pieza posee una forma irregular sin repeticiones exactas; se da consistencia a la música mediante la repetición de sucesiones armónicas y la utilización de una orquestación homogénea en que las distintas secciones instrumentales escasamente intercambian roles. El discurso armónico dibuja una forma sonata aproximada, pero el material temático no es consecuente con este diseño.

Proceso creativo y procedimientos aplicados en la composición

La música, en primera instancia, se desprende en su totalidad de 2 acordes contruidos sobre modos y tonos diferentes (se trata de armonía por terceras): sol menor con cuarta justa y séptima menor, y fa sostenido mayor con sexta mayor y séptima menor; acordes extraídos de los modos eólico y lidio, sobre sol y fa sostenido respectivamente. Estos acordes no existen de forma simultánea sino que ocupan espacios de 4 compases cada uno, de forma intercalada. Es importante notar que ambos acordes comparten las notas si bemol (la sostenido) y fa natural (mi sostenido), pero éstas se escriben de forma distinta en las diferentes instancias para facilitar el análisis de la música. Las cuerdas se encargan del sustento armónico, ambas secciones de violines utilizan la técnica del trémolo para dotar a la música de una sonoridad misteriosa, casi "fantasmal". El arpa ejecuta arpeggios a gran velocidad contruidos sobre los acordes ya descritos, y lo hace a intesidades variables que hacen que este instrumento "aparezca y desaparezca" constantemente. Estos arpeggios están escritos de tal manera que se percibe cierta celeridad en el tercer tiempo de cada compás (cuatro semicorcheas y un seisillo de semicorcheas en cada compás). En tanto, el violín solista se encarga de la melodía.

The image displays a musical score for the piece "Amanecer en el desierto florido". The score is written for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Contrabajo) and an Arpa (Harp). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The Arpa part features rapid arpeggiated figures in both hands, primarily in the third beat of each measure. The string parts are marked with a mezzo-forte (mf) dynamic. The Violin I and Violin II parts play sustained notes, while the Viola, Cello, and Contrabajo parts provide harmonic support with sustained notes and some movement in the lower register. The score is presented on a yellow background.

En estos primeros 4 compases, la música se desprende del modo eólico sobre sol. En los siguientes compases se observa la utilización del modo lidio sobre fa sostenido. La sonoridad modal se establece en el compás 5 en que aparece la nota si sostenido (nota característica del modo).

La música continúa elaborándose sobre estos 2 modos y manteniendo este mismo tipo de construcción en que la melodía se expone invariablemente en el violín solista; esto hasta el compás 14. En el compás 15 aparece, por primera vez, un nuevo acorde construido a partir de las notas del modo eólico sobre sol: se trata de un acorde construido sobre el segundo grado de este modo (la disminuido con séptima menor).

A continuación, la música vuelve al modo lidio sobre fa sostenido en los compases 17 y 18 y luego llega a un acorde de fa natural mayor con séptima mayor (extraído del modo jónico sobre fa), momento en que la melodía finalmente alcanza un momento de resolución y se detiene. A partir del compás 15, la melodía del violín solista sobresale pues “cae” en el acorde de los compases siguientes de forma anticipada con respecto a los demás instrumentos (se “adelanta” una corchea).

Hasta este momento es posible identificar una sola gran melodía entre los compases 1 y 19 que se desarrolla sobre el discurso armónico ya descrito. A continuación, el arpa ejecuta unos breves pasajes, de manera solista, sobre el modo jónico a partir de fa. En el compás 22 se vuelve a producir un intercambio modal por la aparición del acorde de mi bemol mayor con séptima menor, lo que comienza a marcar una tendencia hacia la modalidad original. Los siguientes 2 compases y, particularmente, el 24, traen de vuelta el eje tonal inicial de sol, y

anuncian la repetición de la progresión armónica que daba comienzo a la obra, que sucede a partir del compás 25.

En el último tiempo del compás 24 aparece un nuevo material melódico que se extiende hasta el compás 44. Este nuevo material está construido sobre la misma sucesión de acordes descrita en la primera sección. Un momento importante sucede en el compás 33 en que aparece por primera vez el coro mixto: primero los tenores y los bajos, luego las contraltos en el compás 34 y, finalmente, las sopranos en el 35. El coro refuerza el sustento armónico y contribuye en crear una sonoridad misteriosa.

A partir del compás 44, el arpa vuelve a actuar como solista y expone un nuevo material temático construido sobre el modo jónico a partir de fa. El

pentagrama superior se mantiene en este modo pero, en cambio, el contenido del pentagrama inferior fluctúa entre arpeggios contruidos sobre dicha modalidad y otros contruidos a partir de la escala de tonos enteros sobre sol sistenido. Cuando esto último sucede, se genera una textura polimodal.

The image displays a musical score for measures 43 through 46. The score is written for seven instruments: Arpa (Arpeggio), Violín (Violin), Violín I, Violín II, Viola, Violonchelo (Cello), and Contrabajo (Double Bass). The key signature is one flat (B-flat). The Arpa part is the most active, featuring a sequence of arpeggios in both hands. The Violín part has a melodic line that starts in measure 43 and continues through measure 46. The other instruments provide harmonic support with sustained notes or simple arpeggios.

Esta construcción musical se mantiene hasta el compás 58. Entre los compases 59 y 62 se encuentra una pequeña sección incidental que une el anterior material con una nueva sección melódica en que interactúan el violín solista y el arpa.

The image displays a musical score for measures 59 through 60. The score is written for four instruments: Soprano (S), Alto (A), Arpa (Arpeggio), and Violín (Violin). The key signature is one flat (B-flat). The Soprano and Alto parts are vocal lines that enter in measure 59 and continue through measure 60. The Arpa part features a complex arpeggiated pattern in both hands. The Violín part has a melodic line that starts in measure 59 and continues through measure 60.

La música que comienza en el compás 63 se elabora, principalmente, a partir del modo eólico sobre fa. El arpa se encarga del sustento armónico en una primera instancia, mientras el violín expone el material melódico. En el compás 67 se utiliza una sucesión de acordes que sugiere un paralelismo armónico real pero que no es tal: primero se expone un arpeggio construido a partir del acorde fa sostenido mayor con sexta mayor y, luego, uno construido a partir del acorde fa natural mayor con séptima menor; es la utilización de la séptima del acorde en esta segunda instancia (en vez de la sexta mayor) lo que rompe el paralelismo estricto. La naturaleza cromática del pasaje, sin embargo, fortalece el efecto de este paralelismo parcial.

En el compás 72, aún dentro de esta sección temática, se produce un intercambio modal en que se utiliza el acorde do mayor con séptima mayor (extraído del modo lidio sobre fa). En el compás 73, la melodía encuentra su última nota (que no es resolutive) en si bemol; el arpa imita el gesto paralelo anterior pero, esta vez, ejecuta un estricto paralelismo real: primero aparece un

arpeggio a partir del acorde si bemol mayor con séptima mayor e, inmediatamente después, uno sobre el acorde la mayor con séptima mayor.

The image shows a musical score for measures 71-74. The piano part (Ar.) features arpeggiated chords in measures 71 and 72, with a violin (Vln.) accompaniment. Measures 73 and 74 continue the piano part with a violin accompaniment.

Entre los compases 73 y 75, la música "reposa" para dar paso a un nuevo material. Es importante notar que la música no encuentra aquí un punto de resolución pues la armonía queda abierta. A partir del compás 76 se encuentra una nueva sección incidental que une el material anterior con el último regreso de la progresión armónica del comienzo de la obra. Esta breve sección se comienza a elaborar sobre pedales de si bemol, y cuenta con imitaciones del gesto paralelo descrito anteriormente.

The image shows a musical score for measures 75-78. Measures 75 and 76 show a piano (Ar.) part with a violin (Vln.) accompaniment. Measures 77 and 78 continue the piano part with a violin accompaniment.

Este último gesto aparece fragmentado en los siguientes compases. El violín interviene brevemente.

The image shows a musical score for measures 83-84. Measures 83 and 84 show a piano (Ar.) part with a violin (Vln.) accompaniment.

Ar.

Vln.

mp

La música comienza a moverse rápidamente hacia los registros más graves a partir del compás 87. El arpa ejecuta arpeggios en los registros más graves y, en el compás 90, aparece el gesto paralelo (si bemol mayor con séptima mayor – la mayor con séptima mayor) por última vez. Vuelven a aparecer las cuerdas y, finalmente, en el compás 91, retorna la sucesión de acordes del comienzo de la obra pero, esta vez, en las capas más graves del registro.

Ar.

Vln.

mf

Ar.

Vln.

mf

A partir del compás 91, el violín ejecuta material melódico nuevo sobre la progresión armónica inicial.

Ar.

Vln.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

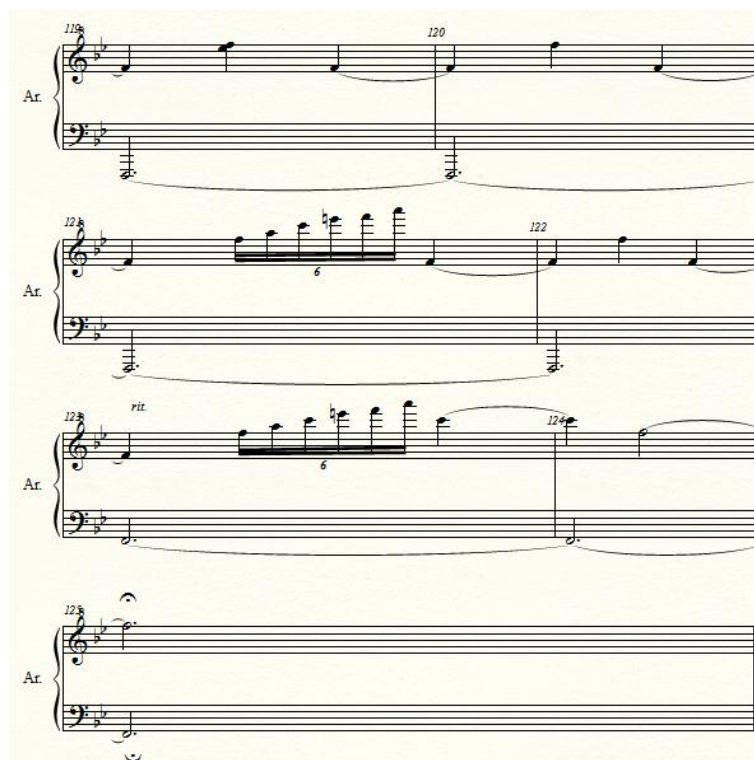
En el compás 99 vuelve a aparecer el coro mixto, esta vez en mezzo-forte. Este es el momento de mayor intensidad sonora de toda la obra, y, a continuación, el coro desaparece suavemente y la música comienza a “apagarse”.

This musical score snippet covers measures 99 and 100. It features a mixed choir (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and an Arpa (Harp). The choir enters at measure 99 with a mezzo-forte (mf) dynamic. The harp plays a rhythmic pattern in the right hand and a more active line in the left hand. The score includes staves for Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabajo.

A partir del compás 105, las diferentes voces comienzan a desaparecer paulatinamente, hasta que queda únicamente el arpa en el compás 111. En este instante, el arpa ejecuta material reminisciente de la música que antecede esta última aparición de la progresión inicial. La música se lentifica y se desvanece suavemente.

This musical score snippet covers measures 113 and 116. It features the Arpa (Harp). The harp plays a slow, melodic line in the right hand and a more active line in the left hand. The score includes staves for Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabajo.

...



En las siguientes páginas, se expone la partitura completa de la obra original "Amanecer en el desierto florido".

Amanecer en el desierto florido

Cristian Escalona Parra

Soprano

Alto

Tenor

Bajo

Arpa

Violin

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Contrabajo

2

Ar.

3

4

6

Vln.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

5

6

Ar.

3

4

6

Vln.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

The musical score is divided into two systems, each containing seven staves. The key signature is B-flat major (two flats). The first system covers measures 7 and 8, and the second system covers measures 9 and 10.

System 1 (Measures 7-8):

- Ar. (Arpeggiator):** Measures 7 and 8 feature a continuous arpeggiated pattern. Measure 7 starts with a half note G2, followed by a series of eighth notes: A2, Bb2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, Bb3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, Bb5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, Bb6, C7, D7, E7, F7, G7, A7, Bb7, C8, D8, E8, F8, G8, A8, Bb8, C9, D9, E9, F9, G9, A9, Bb9, C10, D10, E10, F10, G10, A10, Bb10, C11, D11, E11, F11, G11, A11, Bb11, C12, D12, E12, F12, G12, A12, Bb12, C13, D13, E13, F13, G13, A13, Bb13, C14, D14, E14, F14, G14, A14, Bb14, C15, D15, E15, F15, G15, A15, Bb15, C16, D16, E16, F16, G16, A16, Bb16, C17, D17, E17, F17, G17, A17, Bb17, C18, D18, E18, F18, G18, A18, Bb18, C19, D19, E19, F19, G19, A19, Bb19, C20, D20, E20, F20, G20, A20, Bb20, C21, D21, E21, F21, G21, A21, Bb21, C22, D22, E22, F22, G22, A22, Bb22, C23, D23, E23, F23, G23, A23, Bb23, C24, D24, E24, F24, G24, A24, Bb24, C25, D25, E25, F25, G25, A25, Bb25, C26, D26, E26, F26, G26, A26, Bb26, C27, D27, E27, F27, G27, A27, Bb27, C28, D28, E28, F28, G28, A28, Bb28, C29, D29, E29, F29, G29, A29, Bb29, C30, D30, E30, F30, G30, A30, Bb30, C31, D31, E31, F31, G31, A31, Bb31, C32, D32, E32, F32, G32, A32, Bb32, C33, D33, E33, F33, G33, A33, Bb33, C34, D34, E34, F34, G34, A34, Bb34, C35, D35, E35, F35, G35, A35, Bb35, C36, D36, E36, F36, G36, A36, Bb36, C37, D37, E37, F37, G37, A37, Bb37, C38, D38, E38, F38, G38, A38, Bb38, C39, D39, E39, F39, G39, A39, Bb39, C40, D40, E40, F40, G40, A40, Bb40, C41, D41, E41, F41, G41, A41, Bb41, C42, D42, E42, F42, G42, A42, Bb42, C43, D43, E43, F43, G43, A43, Bb43, C44, D44, E44, F44, G44, A44, Bb44, C45, D45, E45, F45, G45, A45, Bb45, C46, D46, E46, F46, G46, A46, Bb46, C47, D47, E47, F47, G47, A47, Bb47, C48, D48, E48, F48, G48, A48, Bb48, C49, D49, E49, F49, G49, A49, Bb49, C50, D50, E50, F50, G50, A50, Bb50, C51, D51, E51, F51, G51, A51, Bb51, C52, D52, E52, F52, G52, A52, Bb52, C53, D53, E53, F53, G53, A53, Bb53, C54, D54, E54, F54, G54, A54, Bb54, C55, D55, E55, F55, G55, A55, Bb55, C56, D56, E56, F56, G56, A56, Bb56, C57, D57, E57, F57, G57, A57, Bb57, C58, D58, E58, F58, G58, A58, Bb58, C59, D59, E59, F59, G59, A59, Bb59, C60, D60, E60, F60, G60, A60, Bb60, C61, D61, E61, F61, G61, A61, Bb61, C62, D62, E62, F62, G62, A62, Bb62, C63, D63, E63, F63, G63, A63, Bb63, C64, D64, E64, F64, G64, A64, Bb64, C65, D65, E65, F65, G65, A65, Bb65, C66, D66, E66, F66, G66, A66, Bb66, C67, D67, E67, F67, G67, A67, Bb67, C68, D68, E68, F68, G68, A68, Bb68, C69, D69, E69, F69, G69, A69, Bb69, C70, D70, E70, F70, G70, A70, Bb70, C71, D71, E71, F71, G71, A71, Bb71, C72, D72, E72, F72, G72, A72, Bb72, C73, D73, E73, F73, G73, A73, Bb73, C74, D74, E74, F74, G74, A74, Bb74, C75, D75, E75, F75, G75, A75, Bb75, C76, D76, E76, F76, G76, A76, Bb76, C77, D77, E77, F77, G77, A77, Bb77, C78, D78, E78, F78, G78, A78, Bb78, C79, D79, E79, F79, G79, A79, Bb79, C80, D80, E80, F80, G80, A80, Bb80, C81, D81, E81, F81, G81, A81, Bb81, C82, D82, E82, F82, G82, A82, Bb82, C83, D83, E83, F83, G83, A83, Bb83, C84, D84, E84, F84, G84, A84, Bb84, C85, D85, E85, F85, G85, A85, Bb85, C86, D86, E86, F86, G86, A86, Bb86, C87, D87, E87, F87, G87, A87, Bb87, C88, D88, E88, F88, G88, A88, Bb88, C89, D89, E89, F89, G89, A89, Bb89, C90, D90, E90, F90, G90, A90, Bb90, C91, D91, E91, F91, G91, A91, Bb91, C92, D92, E92, F92, G92, A92, Bb92, C93, D93, E93, F93, G93, A93, Bb93, C94, D94, E94, F94, G94, A94, Bb94, C95, D95, E95, F95, G95, A95, Bb95, C96, D96, E96, F96, G96, A96, Bb96, C97, D97, E97, F97, G97, A97, Bb97, C98, D98, E98, F98, G98, A98, Bb98, C99, D99, E99, F99, G99, A99, Bb99, C100, D100, E100, F100, G100, A100, Bb100, C101, D101, E101, F101, G101, A101, Bb101, C102, D102, E102, F102, G102, A102, Bb102, C103, D103, E103, F103, G103, A103, Bb103, C104, D104, E104, F104, G104, A104, Bb104, C105, D105, E105, F105, G105, A105, Bb105, C106, D106, E106, F106, G106, A106, Bb106, C107, D107, E107, F107, G107, A107, Bb107, C108, D108, E108, F108, G108, A108, Bb108, C109, D109, E109, F109, G109, A109, Bb109, C110, D110, E110, F110, G110, A110, Bb110, C111, D111, E111, F111, G111, A111, Bb111, C112, D112, E112, F112, G112, A112, Bb112, C113, D113, E113, F113, G113, A113, Bb113, C114, D114, E114, F114, G114, A114, Bb114, C115, D115, E115, F115, G115, A115, Bb115, C116, D116, E116, F116, G116, A116, Bb116, C117, D117, E117, F117, G117, A117, Bb117, C118, D118, E118, F118, G118, A118, Bb118, C119, D119, E119, F119, G119, A119, Bb119, C120, D120, E120, F120, G120, A120, Bb120, C121, D121, E121, F121, G121, A121, Bb121, C122, D122, E122, F122, G122, A122, Bb122, C123, D123, E123, F123, G123, A123, Bb123, C124, D124, E124, F124, G124, A124, Bb124, C125, D125, E125, F125, G125, A125, Bb125, C126, D126, E126, F126, G126, A126, Bb126, C127, D127, E127, F127, G127, A127, Bb127, C128, D128, E128, F128, G128, A128, Bb128, C129, D129, E129, F129, G129, A129, Bb129, C130, D130, E130, F130, G130, A130, Bb130, C131, D131, E131, F131, G131, A131, Bb131, C132, D132, E132, F132, G132, A132, Bb132, C133, D133, E133, F133, G133, A133, Bb133, C134, D134, E134, F134, G134, A134, Bb134, C135, D135, E135, F135, G135, A135, Bb135, C136, D136, E136, F136, G136, A136, Bb136, C137, D137, E137, F137, G137, A137, Bb137, C138, D138, E138, F138, G138, A138, Bb138, C139, D139, E139, F139, G139, A139, Bb139, C140, D140, E140, F140, G140, A140, Bb140, C141, D141, E141, F141, G141, A141, Bb141, C142, D142, E142, F142, G142, A142, Bb142, C143, D143, E143, F143, G143, A143, Bb143, C144, D144, E144, F144, G144, A144, Bb144, C145, D145, E145, F145, G145, A145, Bb145, C146, D146, E146, F146, G146, A146, Bb146, C147, D147, E147, F147, G147, A147, Bb147, C148, D148, E148, F148, G148, A148, Bb148, C149, D149, E149, F149, G149, A149, Bb149, C150, D150, E150, F150, G150, A150, Bb150, C151, D151, E151, F151, G151, A151, Bb151, C152, D152, E152, F152, G152, A152, Bb152, C153, D153, E153, F153, G153, A153, Bb153, C154, D154, E154, F154, G154, A154, Bb154, C155, D155, E155, F155, G155, A155, Bb155, C156, D156, E156, F156, G156, A156, Bb156, C157, D157, E157, F157, G157, A157, Bb157, C158, D158, E158, F158, G158, A158, Bb158, C159, D159, E159, F159, G159, A159, Bb159, C160, D160, E160, F160, G160, A160, Bb160, C161, D161, E161, F161, G161, A161, Bb161, C162, D162, E162, F162, G162, A162, Bb162, C163, D163, E163, F163, G163, A163, Bb163, C164, D164, E164, F164, G164, A164, Bb164, C165, D165, E165, F165, G165, A165, Bb165, C166, D166, E166, F166, G166, A166, Bb166, C167, D167, E167, F167, G167, A167, Bb167, C168, D168, E168, F168, G168, A168, Bb168, C169, D169, E169, F169, G169, A169, Bb169, C170, D170, E170, F170, G170, A170, Bb170, C171, D171, E171, F171, G171, A171, Bb171, C172, D172, E172, F172, G172, A172, Bb172, C173, D173, E173, F173, G173, A173, Bb173, C174, D174, E174, F174, G174, A174, Bb174, C175, D175, E175, F175, G175, A175, Bb175, C176, D176, E176, F176, G176, A176, Bb176, C177, D177, E177, F177, G177, A177, Bb177, C178, D178, E178, F178, G178, A178, Bb178, C179, D179, E179, F179, G179, A179, Bb179, C180, D180, E180, F180, G180, A180, Bb180, C181, D181, E181, F181, G181, A181, Bb181, C182, D182, E182, F182, G182, A182, Bb182, C183, D183, E183, F183, G183, A183, Bb183, C184, D184, E184, F184, G184, A184, Bb184, C185, D185, E185, F185, G185, A185, Bb185, C186, D186, E186, F186, G186, A186, Bb186, C187, D187, E187, F187, G187, A187, Bb187, C188, D188, E188, F188, G188, A188, Bb188, C189, D189, E189, F189, G189, A189, Bb189, C190, D190, E190, F190, G190, A190, Bb190, C191, D191, E191, F191, G191, A191, Bb191, C192, D192, E192, F192, G192, A192, Bb192, C193, D193, E193, F193, G193, A193, Bb193, C194, D194, E194, F194, G194, A194, Bb194, C195, D195, E195, F195, G195, A195, Bb195, C196, D196, E196, F196, G196, A196, Bb196, C197, D197, E197, F197, G197, A197, Bb197, C198, D198, E198, F198, G198, A198, Bb198, C199, D199, E199, F199, G199, A199, Bb199, C200, D200, E200, F200, G200, A200, Bb200, C201, D201, E201, F201, G201, A201, Bb201, C202, D202, E202, F202, G202, A202, Bb202, C203, D203, E203, F203, G203, A203, Bb203, C204, D204, E204, F204, G204, A204, Bb204, C205, D205, E205, F205, G205, A205, Bb205, C206, D206, E206, F206, G206, A206, Bb206, C207, D207, E207, F207, G207, A207, Bb207, C208, D208, E208, F208, G208, A208, Bb208, C209, D209, E209, F209, G209, A209, Bb209, C210, D210, E210, F210, G210, A210, Bb210, C211, D211, E211, F211, G211, A211, Bb211, C212, D212, E212, F212, G212, A212, Bb212, C213, D213, E213, F213, G213, A213, Bb213, C214, D214, E214, F214, G214, A214, Bb214, C215, D215, E215, F215, G215, A215, Bb215, C216, D216, E216, F216, G216, A216, Bb216, C217, D217, E217, F217, G217, A217, Bb217, C218, D218, E218, F218, G218, A218, Bb218, C219, D219, E219, F219, G219, A219, Bb219, C220, D220, E220, F220, G220, A220, Bb220, C221, D221, E221, F221, G221, A221, Bb221, C222, D222, E222, F222, G222, A222, Bb222, C223, D223, E223, F223, G223, A223, Bb223, C224, D224, E224, F224, G224, A224, Bb224, C225, D225, E225, F225, G225, A225, Bb225, C226, D226, E226, F226, G226, A226, Bb226, C227, D227, E227, F227, G227, A227, Bb227, C228, D228, E228, F228, G228, A228, Bb228, C229, D229, E229, F229, G229, A229, Bb229, C230, D230, E230, F230, G230, A230, Bb230, C231, D231, E231, F231, G231, A231, Bb231, C232, D232, E232, F232, G232, A232, Bb232, C233, D233, E233, F233, G233, A233, Bb233, C234, D234, E234, F234, G234, A234, Bb234, C235, D235, E235, F235, G235, A235, Bb235, C236, D236, E236, F236, G236, A236, Bb236, C237, D237, E237, F237, G237, A237, Bb237, C238, D238, E238, F238, G238, A238, Bb238, C239, D239, E239, F239, G239, A239, Bb239, C240, D240, E240, F240, G240, A240, Bb240, C241, D241, E241, F241, G241, A241, Bb241, C242, D242, E242, F242, G242, A242, Bb242, C243, D243, E243, F243, G243, A243, Bb243, C244, D244, E244, F244, G244, A244, Bb244, C245, D245, E245, F245, G245, A245, Bb245, C246, D246, E246, F246, G246, A246, Bb246, C247, D247, E247, F247, G247, A247, Bb247, C248, D248, E248, F248, G248, A248, Bb248, C249, D249, E249, F249, G249, A249, Bb249, C250, D250, E250, F250, G250, A250, Bb250, C251, D251, E251, F251, G251, A251, Bb251, C252, D252, E252, F252, G252, A252, Bb252, C253, D253, E253, F253, G253, A253, Bb253, C254, D254, E254, F254, G254, A254, Bb254, C255, D255, E255, F255, G255, A255, Bb255, C256, D256, E256, F256, G256, A256, Bb256, C257, D257, E257, F257, G257, A257, Bb257, C258, D258, E258, F258, G258, A258, Bb258, C259, D259, E259, F259, G259, A259, Bb259, C260, D260, E260, F260, G260, A260, Bb260, C261, D261, E261, F261, G261, A261, Bb261, C262, D262, E262, F262, G262, A262, Bb262, C263, D263, E263, F263, G263, A263, Bb263, C264, D264, E264, F264, G264, A264, Bb264, C265, D265, E265, F265, G265, A265, Bb265, C266, D266, E266, F266, G266, A266, Bb266, C267, D267, E267, F267, G267, A267, Bb267, C268, D268, E268, F268, G268, A268, Bb268, C269, D269, E269, F269, G269, A269, Bb269, C270, D270, E270, F270, G270, A270, Bb270, C271, D271, E271, F271, G271, A271, Bb271, C272, D272, E272, F272, G272, A272, Bb272, C273, D273, E273, F273, G273, A273, Bb273, C274, D274, E274, F274, G274, A274, Bb274, C275, D275, E275, F275, G275, A275, Bb275, C276, D276, E276, F276, G276, A276, Bb276, C277, D277, E277, F277, G277, A277, Bb277, C278, D278, E278, F278, G278, A278, Bb278, C279, D279, E279, F279, G279, A279, Bb279, C280, D280, E280, F280, G280, A280, Bb280, C281, D281, E281, F281, G281, A281, Bb281, C282, D282, E282, F282, G282, A282, Bb282, C283, D283, E283, F283, G283, A283, Bb283, C284, D284, E284, F284, G284, A284, Bb284, C285, D285, E285, F285, G285, A285, Bb285, C286, D286, E286, F286, G286, A286, Bb286, C287, D287, E287, F287, G287, A287, Bb287, C288, D288, E288, F288, G288, A288, Bb288, C289, D289, E289, F289, G289, A289, Bb289, C290, D290, E290, F290, G290, A290, Bb290, C291, D291, E291, F291, G291, A291, Bb291, C292, D292, E292, F292, G292, A292, Bb292, C293, D293, E293, F293, G293, A293, Bb293, C294, D294, E294, F294, G294, A294, Bb294, C295, D295, E295, F295, G295, A295, Bb295, C296, D296, E296, F296, G296, A296, Bb296, C297, D297, E297, F297, G297, A297, Bb297, C298, D298, E298, F298, G298, A298, Bb298, C299, D299, E299, F299, G299, A299, Bb299, C300, D300, E300, F300, G300, A300, Bb300, C301, D301, E301, F301, G301, A301, Bb301, C302, D302, E302, F302, G302, A302, Bb302, C303, D303, E303, F303, G303, A303, Bb303, C304, D304, E304, F304, G304, A304, Bb304, C305, D305, E305, F305, G305, A305, Bb305, C306, D306, E306, F306, G306, A306, Bb306, C307, D307, E307, F307, G307, A307, Bb307, C308, D308, E308, F308, G308, A308, Bb308, C309, D309, E309, F309, G309, A309, Bb309, C310, D310, E310, F310, G310, A310, Bb310, C311, D311, E311, F311, G311, A311, Bb311, C312, D312, E312, F312, G312, A312, Bb312, C313, D313, E313, F313, G313, A313, Bb313, C314, D314, E314, F314, G314, A314, Bb314, C315, D315, E315, F315, G315, A315, Bb315, C316, D316, E316, F316, G316, A316, Bb316, C317, D317, E317, F317, G317, A317, Bb317, C318, D318, E318, F318, G318, A318, Bb318, C319, D319, E319, F319, G319, A319, Bb319, C320, D320, E320, F320, G320, A320, Bb320, C321, D321, E321, F321, G321, A321, Bb321, C322, D322, E322, F322, G322, A322, Bb322, C323, D323, E323, F323, G323, A323, Bb323, C324, D324, E324, F324, G324, A324, Bb324, C325, D325, E325, F325, G325, A325, Bb325, C326, D326, E326, F326, G326, A326, Bb326, C327, D327, E327, F327, G327, A327, Bb327, C328, D328, E328, F328, G328, A328, Bb328, C329, D329, E329, F329, G329, A329, Bb329, C330, D330, E330, F330, G330, A330, Bb330, C331, D331, E331, F331, G331, A331, Bb331, C332, D332, E332, F332, G332, A332, Bb332, C333, D333, E333, F333, G333, A333, Bb333, C334, D334, E334, F334, G334, A334, Bb334, C335, D335, E335, F335, G335, A335, Bb335, C336, D336, E336, F336, G336, A336, Bb336, C337, D337, E337, F337, G337, A337, Bb337, C338, D338, E338, F338, G338, A338, Bb338, C339, D339, E339, F339, G339, A339, Bb339, C340, D340, E340, F340, G340, A340, Bb340, C341, D341, E341, F341, G341, A341, Bb341, C342, D342, E342, F342, G342, A342, Bb342, C343, D343, E343, F343, G343, A343, Bb343, C344, D344, E344, F344, G344, A344, Bb344, C345, D345, E345, F345, G345, A345, Bb345, C346, D346, E346, F346, G346, A346, Bb346, C347, D347, E347, F347, G347, A347, Bb347, C348, D348, E348, F348, G348, A348, Bb348, C349, D349, E349, F349, G349, A349, Bb349, C350, D350, E350, F350, G350, A350, Bb350, C351, D351, E351, F351, G351, A351, Bb351, C352, D352, E352, F352, G352, A352, Bb352, C353, D353, E353, F353, G353, A353, Bb353, C354, D354, E354, F354, G354, A354, Bb354, C355, D355, E355, F355, G355, A355, Bb355, C356, D356, E356, F356, G356, A356, Bb356, C357, D357, E357, F357, G357, A357, Bb357, C358, D358, E358, F358, G358, A358, Bb358, C359, D359, E359, F359, G359, A359, Bb359, C360,

4

Ar.

Vln.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

12

13

14

The musical score is written for a string ensemble and an Arpeggiator (Ar.). The key signature is B-flat major (two flats). The score is divided into measures 4, 12, 13, and 14. Measure 4 shows the Arpeggiator playing a continuous eighth-note pattern. Measures 12-14 show the string ensemble playing sustained notes with various dynamics and articulations. The Arpeggiator continues its pattern in measures 13 and 14.

Ar. *f*

Vln. *f*

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb.

Measures 15 and 16 of a musical score. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The Ar. (Arpeggiator) part features a strong *f* (forte) dynamic with a sixteenth-note arpeggiated pattern in both staves. The Vln. (Violin) part has a melodic line starting on a half note and moving to a quarter note. The Vln. I and Vln. II parts play sustained chords. The Vla. (Viola) and Vc. (Violoncello) parts play sustained notes. The Cb. (Contrabass) part is silent.

Ar. *mf*

Vln. *mf*

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Cb.

Measures 17 and 18 of a musical score. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The Ar. (Arpeggiator) part features a moderate *mf* (mezzo-forte) dynamic with a sixteenth-note arpeggiated pattern in both staves. The Vln. (Violin) part has a melodic line starting on a half note and moving to a quarter note. The Vln. I and Vln. II parts play sustained chords. The Vla. (Viola) and Vc. (Violoncello) parts play sustained notes. The Cb. (Contrabass) part is silent.

6

19 20

Ar.

Vln.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

21 22

Ar.

Vln.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

23 24

Ar.

p

Vln.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

25 26

Ar.

mp

mp

Vln.

mp

Vln. I

mp

Vln. II

mp

Vla.

mp

Vc.

mp

Cb.

8

27 28

Ar.

Vln.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

29 30

Ar.

Vln.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Musical score for measures 31 and 32, featuring Arpeggiator (Ar.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

The score is written for measures 31 and 32. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4.

Measure 31:

- Ar.:** Treble and Bass staves. Treble staff: eighth-note arpeggiated figure starting on G4, moving up to D5. Bass staff: eighth-note arpeggiated figure starting on G3, moving up to D4. A '6' indicates a sixteenth-note triplet in the bass staff.
- Vln. I:** Treble staff. Half note G4.
- Vln. II:** Treble staff. Half note G4.
- Vla.:** Bass staff. Half note G3.
- Vc.:** Bass staff. Half note G3.
- Cb.:** Bass staff. Rest.

Measure 32:

- Ar.:** Treble and Bass staves. Treble staff: eighth-note arpeggiated figure starting on G4, moving up to D5. Bass staff: eighth-note arpeggiated figure starting on G3, moving up to D4. A '6' indicates a sixteenth-note triplet in the bass staff.
- Vln. I:** Treble staff. Half note G4.
- Vln. II:** Treble staff. Half note G4.
- Vla.:** Bass staff. Half note G3.
- Vc.:** Bass staff. Half note G3.
- Cb.:** Bass staff. Rest.

Musical score for measures 33 and 34. The score includes parts for Soprano (A), Tenor (T), Bass (B), Piano (Ar.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Cello (Vc.), and Double Bass (Cb.).

Measure 33: The vocal parts (A, T, B) are marked *mp* and feature a long melisma. The piano (Ar.) plays a rhythmic pattern of eighth notes. The violin (Vln. I) and viola (Vla.) play chords. The cello (Vc.) and double bass (Cb.) play a low, sustained note.

Measure 34: The vocal parts (A, T, B) continue their melisma. The piano (Ar.) plays a rhythmic pattern of eighth notes. The violin (Vln. I) and viola (Vla.) play chords. The cello (Vc.) and double bass (Cb.) play a low, sustained note.

35 36

S *mp*

A

T

B

Ar.

Vln.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 35 and 36. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) are in a key with two flats and a common time signature. The Soprano part begins in measure 35 with a half note, marked *mp*, and continues in measure 36. The Alto and Tenor parts have rests in measure 35 and enter in measure 36 with half notes. The Bass part has a rest in measure 35 and a half note in measure 36. The Arpeggiator (Ar.) part features a rhythmic pattern of eighth notes in measure 35, followed by a sixteenth-note triplet in measure 36. The Violin I (Vln. I) and Violin II (Vln. II) parts have chords in measure 35 and single notes in measure 36. The Viola (Vla.) part has a half note in measure 35 and a half note in measure 36. The Violoncello (Vc.) part has a half note in measure 35 and a half note in measure 36. The Contrabass (Cb.) part has a whole rest in measure 35 and a whole rest in measure 36.

37 38

S

A

T

B

Ar.

Vln.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description: This page of a musical score contains measures 37 and 38. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) are in a key with two flats and a common time signature. Measure 37 features a long note for Soprano, a whole rest for Alto, a dotted half note for Tenor, and a dotted half note for Bass. Measure 38 continues with a half note for Soprano, a half note for Alto, a dotted half note for Tenor, and a dotted half note for Bass. The Ar. (Arpeggiator) part features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with a '6' indicating a sextuplet. The Vln. (Violins) part features a melodic line with a slur. The Vln. I and Vln. II parts feature a harmonic line with a slur. The Vla. (Viola) part features a dotted half note. The Vc. (Violoncello) part features a dotted half note. The Cb. (Contrabass) part features a whole rest.

39 40

S

A

T

B

Ar.

mf

6

Vln.

mf

Vln. I

mf

Vln. II

mf

Vla.

mf

Vc.

mf

Cb.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 39 and 40. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) are in a key with two flats and have rests in measure 39, followed by notes in measure 40. The Arpeggiator (Ar.) part features a continuous sixteenth-note pattern in both staves, with a *mf* dynamic and a '6' marking. The string quartet (Violins I & II, Viola, and Violoncello) also has rests in measure 39 and notes in measure 40, all marked *mf*. The Double Bass (Cb.) part has rests in both measures. The score is written for a vocal quartet, an arpeggiator, and a string quartet.

41 42

S

A

T

B

Ar.

Vln.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

6

6

Detailed description: This page of a musical score covers measures 41 and 42. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) each have a single note in measure 41, which is a half note G4 (one sharp). In measure 42, they hold this note. The Arpeggiator (Ar.) part has a more complex melody in measure 41, featuring eighth and sixteenth notes, and a sixteenth-note triplet marked with a '6'. In measure 42, it continues with a similar pattern. The string parts (Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass) all play a half note G4 in measure 41, which they sustain into measure 42. The Contrabass part has a small '6' marking under the note in measure 41.

43 44

S

A

T

B

Ar.

Vln.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 43 and 44. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) each have a single note in measure 43, which then rests in measure 44. The Arpeggiator (Ar.) part has a whole rest in measure 43 and a half note in measure 44. The Violin (Vln.) and Viola (Vla.) parts have a half note in measure 43 and a whole rest in measure 44. The Violoncello (Vc.) and Contrabass (Cb.) parts have a half note in measure 43 and a half note in measure 44. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and uses a common time signature (C). The vocal parts are in soprano, alto, tenor, and bass clefs. The instrumental parts are in violin, viola, cello, and contrabass clefs. The Arpeggiator part is in a grand staff (treble and bass clefs). The score is written in a standard musical notation style with a clean, professional layout.

16

Ar.

45

46

Vln.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 16 and 17. The Ar. (Aria) part is the primary focus, with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. parts are mostly silent, with some notes in measure 16. The Vln. I part has a note in measure 16, and the Vln. II part has a note in measure 16. The Vla. part has a note in measure 16. The Vc. part has a note in measure 16. The Cb. part has a note in measure 16. The Vln. I part has a note in measure 17. The Vln. II part has a note in measure 17. The Vla. part has a note in measure 17. The Vc. part has a note in measure 17. The Cb. part has a note in measure 17.

Ar.

47

48

Vln.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 18 and 19. The Ar. (Aria) part is the primary focus, with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. parts are mostly silent, with some notes in measure 18. The Vln. I part has a note in measure 18, and the Vln. II part has a note in measure 18. The Vla. part has a note in measure 18. The Vc. part has a note in measure 18. The Cb. part has a note in measure 18. The Vln. I part has a note in measure 19. The Vln. II part has a note in measure 19. The Vla. part has a note in measure 19. The Vc. part has a note in measure 19. The Cb. part has a note in measure 19.

Ar.

49 50

Vln.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Ar.

51 52

Vln.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

18

53 54

Ar.

Vln.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

55 56

Ar.

Vln.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

57 58

Ar.

Vln.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

The musical score for measures 57 and 58 is presented. The top staff, labeled 'Ar.', contains the melodic line for the Aria. It begins in measure 57 with a half note G4, followed by a half note A4, and then a half note Bb4. In measure 58, it continues with a half note C5, followed by a half note Bb4, and then a half note A4. The string section, consisting of Violins I and II, Violas, Cellos, and Double Basses, is shown in measures 57 and 58. All string staves are empty, indicating that the strings are silent during these measures.

20

S

A

Ar.

Vln.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

59

60

61 62

S

A

Ar.

Vln.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

6

The musical score is for measures 61 and 62. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The vocal parts (Soprano and Alto) have simple melodic lines. The Artistic part (Ar.) features a more complex, flowing line with a sixteenth-note figure in measure 61 and a sixteenth-note figure in measure 62. The instrumental parts (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass) are mostly silent, with some rests and a few notes in measure 62.

22

63

Ar.

mf

64

Vln.

3

mf

3

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

63

Ar.

66

Vln.

3

66

3

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Ar.

67

68

Vln.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Ar.

69

70

Vln.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

24

71 72

Ar.

Vln.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

73 74

Ar.

Vln.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Ar.

75

76

mp

Vln.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Ar.

77

78

77

78

Vln.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

26

Ar.

79 80

Vln.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Ar.

81 82

Vln.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Ar.

Vln.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

83 8

84

6

Ar.

Vln.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

85 8

86

6

mp

28

87 8

Ar.

mf

88

Vln.

3

mf

3

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

89

90

Ar.

6

6

6

6

Vln.

3

90

Vln. I

Vln. II

Vla.

mp

Vc.

mp

Cb.

91 92

Ar. *mf*

Vln. *mf*

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Cb. *mf*

93 94

Ar. *

Vln. *

Vln. I *

Vln. II *

Vla. *

Vc. *

Cb. *

95 96

Ar.

Vln.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

97 98

Ar.

Vln.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

99 100

S *mf*

A *mf*

T *mf*

B *mf*

Ar.

Vln.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 99 and 100. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) are marked *mf* and feature long, sustained notes with ties between measures. The Arpeggiated (Ar.) part consists of a continuous eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand, with a '6' indicating a sixteenth-note triplet. The string section (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabass) provides harmonic support with sustained notes and chords. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C).

101 102

S

A

T

B

Ar.

Vln.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 101 and 102. The vocal section includes Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) parts. The instrumental section includes an Arpeggiator (Ar.), Violin (Vln.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). Measures 101 and 102 are indicated by a double bar line. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The vocal parts feature long notes and rests, with a slur over the Soprano part in measure 102. The Arpeggiator part has a complex rhythmic pattern with sixteenth notes and a '6' indicating a sixteenth note. The Violin parts have a similar rhythmic pattern. The Viola part has a long note in measure 101 and a rest in measure 102. The Violoncello and Contrabass parts have long notes in measure 101 and rests in measure 102.

103 104

S

A

T

B

Ar.

Vln.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description: This page of a musical score contains measures 103 and 104. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) feature long, sustained notes with ties between measures. The Arpeggiated (Ar.) part consists of a continuous eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand, with some sixteenth-note triplets. The Violin (Vln.) parts include a triplet in measure 103 and a triplet in measure 104. The Violoncello (Vc.) and Contrabass (Cb.) parts have sustained notes. The Viola (Vla.) part also has a sustained note. The Violins I and II (Vln. I, Vln. II) have sustained notes. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C).

105 106

S

A

Ar. *f*

6

6

Vln.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 105 and 106. The vocal parts (Soprano and Alto) have long, sustained notes with ties between measures. The Arpeggiator (Ar.) part features a strong, rhythmic pattern of sixteenth-note arpeggios, marked with a forte (*f*) dynamic and a sixteenth-note figure (6). The string section (Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabasso) provides a harmonic foundation with sustained notes and ties. The Viola part has a long, sustained note in measure 105, while the Violoncello and Contrabasso parts have long, sustained notes with ties. The Violins I and II parts are mostly silent, indicated by rests.

107 108

A

Ar.

Vln.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 107 and 108. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The parts are as follows:
- **A**: Treble clef, measure 107 has a half note G4 with a fermata, measure 108 has a whole rest.
- **Ar.**: Bass clef, measure 107 has a sixteenth-note triplet (F4, G4, A4) followed by a sixteenth-note triplet (Bb4, C5, D5), measure 108 has a sixteenth-note triplet (E5, F5, G5) followed by a sixteenth-note triplet (Ab5, Bb5, C6).
- **Vln.**: Treble clef, measure 107 has a half note G4 with a fermata, measure 108 has a half note G4 with a fermata.
- **Vln. I**: Treble clef, whole rests in both measures.
- **Vln. II**: Treble clef, whole rests in both measures.
- **Vla.**: Bass clef, whole rests in both measures.
- **Vc.**: Bass clef, measure 107 has a half note G2 with a fermata, measure 108 has a half note G2 with a fermata.
- **Cb.**: Bass clef, measure 107 has a half note G2 with a fermata, measure 108 has a half note G2 with a fermata.

109 110

Ar. *mp*

Vln. *mp*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

111 112

Ar.

113 114

Ar.

115 116

Ar.

6

Detailed description: This page contains musical notation for measures 109 through 116. The score is written for a chamber ensemble. Measures 109-110 show the Ar. (Aragua) and Vln. (Violins) parts with a *mp* dynamic. Measures 111-112 show the Ar. part with a crescendo. Measures 113-114 show the Ar. part with a crescendo and a change in the Vln. part. Measures 115-116 show the Ar. part with a crescendo and a change in the Vln. part. The Vln. I and Vln. II parts are mostly silent, with some notes in measure 114. The Vla. part is mostly silent. The Vc. and Cb. parts have some notes in measures 109-110 and 115-116. The page number 36 is at the top left.

Ar.

1178 118 6

1198 120

1218 122 6

1238 *rit.* 124 6

1258

Conclusiones

El principal objetivo de este trabajo era exponer 2 obras originales escritas en lenguaje impresionista y se cumplió, se recurrió a diversos procedimientos extraídos de esta estética para dotar a la música de su sonido indudablemente paisajista. Para lograr esto último, se realizó un estudio detallado y técnico del estilo impresionista, lo que también forma parte de los objetivos de este trabajo. El estudio de esta estética es particularmente intrincado pues la información técnica referida a ella es escasa. Al estudiar la música del siglo 20, es fácil encontrarse con información sobre otras vanguardias de comienzos del siglo 20 como el futurismo o el dodecafonismo, pero no sucede lo mismo con el impresionismo, y creo que este estudio es una contribución valiosa con respecto a este tema.

En numerosas ocasiones, la realización de este trabajo fue cuestionada por mis pares, principalmente por tratar un tema “antiguo” que “no corresponde a un apropiado estudio realizado en el siglo 21”, sin embargo, insisto en que vivimos en una época en que lo asequible de la información ha permitido que todas las estéticas musicales estén vigentes de una forma u otra. Los medios audiovisuales han requerido músicas tan diversas que han logrado que el oyente común tenga acceso a una amplia variedad de estilos y estéticas; por esto, algunos de estos estilos que, hasta hace algunos años eran sólo conocidos y apreciados por círculos académicos, han trascendido y han pasado a formar parte de la cultura popular.

Siendo el impresionismo la vanguardia de comienzos del siglo 20 que más influencia tuvo en la música chilena de aquella época, me parece especialmente importante estudiar este estilo pues pertenece a la identidad musical chilena. Con el fin de no desconocer la tradición impresionista chilena, se citaron en este trabajo ciertas obras pertenecientes a ella, músicas que son escasamente estudiadas y recordadas.

El marco teórico de este trabajo no pretende ser un tratado sobre el impresionismo musical, pero sí un manual introductorio a esta estética al que futuros estudiantes puedan acceder para introducirse en el estudio del impresionismo. Se analizó el estilo de forma técnica y dejando de lado los juicios de valor y las ambigüedades lingüísticas con el fin de entregar, a la escuela de música de la Universidad de Valparaíso, un trabajo conciso y útil. En este trabajo se pueden encontrar, desglosados, muchos de los procedimientos armónicos y formales que caracterizan al impresionismo, lo que puede ser de gran utilidad para quien desee estudiar esta estética de forma específica y efectiva.

Este trabajo es una aportación a la escuela de música de la Universidad de Valparaíso que pretende asistir al interesado en la estética impresionista en su estudio.

Bibliografía

- 1** - Brook, Donald; *Five great French composers*; 1971; Editorial Barrie & Jenkins, Estados Unidos.
- 2** - Orenstein, Arbie; *Ravel: man and musician*; 1991; Editorial Dover publications, Estados Unidos.
- 3** - Rimsky-Korsakov, Nikolay; *Principles of Orchestration*; 1964; Editorial Dover publications, Estados Unidos.
- 4** - Benade, Arthur H.; *Fundamentals of Musical Acoustics*; 1991; Editorial Dover publications, [segunda edición], Estados Unidos.
- 5** - Howat, Roy; *Debussy in proportion: a musical analysis*; 1983; Editorial Cambridge University Press, Cambridge, Inglaterra.
- 6** - DeVoto, Mark; *Debussy and the veil of tonality: essays on his music*; 2004; Editorial Pendragon Press, Inglaterra.
- 7** - Schoenberg, Arnold; *Theory of Harmony*; Editorial Belmont Music Publishers, [tercera edición], Estados Unidos.
- 8** - Tompkins-Lewis, Mary; *Critical readings in Impressionism and post-Impressionism: an anthology*; 2007; Editorial University of California Press, Londres, Inglaterra.
- 9** - Mawer, Deborah; *The Cambridge companion to Ravel*; 2000; Editorial Cambridge University Press, Estados Unidos.
- 10** - Kühn, Clemens; *Tratado de la forma musical*; 2003; Editorial Idea Books S.A., España.
- 11** - Persichetti, Vincent; *Armonía del siglo XX*; 1985; Editorial Real Musical, Madrid, España.
- 12** - Orenstein, Arbie; *A Ravel Reader: Correspondence, Articles, Interviews*; 2003; Courier Dover Publications, Estados Unidos.
- 13** - Schmitz, Robert; *The Piano Works of Claude Debussy*; 2010; Courier Dover Publications, Estados Unidos.
- 14** - Michael Ewans y Rosalind Halton; *Music Research: New Directions for a New Century*; 2004; Cambridge Scholars Press, Inglaterra.
- 15** - Liebowitz, Bettina; *Judith Gautier: Writer, Orientalist, Musicologist, Feminist, a Literary Biography*; 2004; University Press of America, Estados Unidos.

Tesis:

- 1** – Ko, Eubyol; *Music and Image: A Performer's Guide to Maurice Ravel's Miroirs*; 2007; University of Cincinnati, Cincinnati, Estados Unidos.
- 2** – Murdoch, Héloïse Marie; *Ravel's Miroirs: Text and Context*; 2007; University of the Witwatersrand, Johannesburg, Sudáfrica.
- 3** – Craymer, Charles; *A study of tonality in Ravel's "Gaspard de la nuit"*; 1951; The Ohio State University, Estados Unidos.

Partituras:

- 1** – Ravel, Maurice; *Miroirs*; 1906; E. Demets, París, Francia.
- 2** – Ravel, Maurice; *Jeux d'eau*; 1986; Dover Publications, Estados Unidos.
- 3** – Ravel, Maurice; *Daphnis et Chloé*; 1913; Durand & Cie., París, Francia.
- 4** – Ravel, Maurice; *Concerto en sol*; 1932; Durand & Cie., París, Francia.
- 5** – Bisquertt, Próspero; *Balada*; Ediciones de música chilena del conservatorio nacional de música, Santiago, Chile.
- 6** – Debussy, Claude; *Nocturnes*; 1977; Edition Peters, Leipzig, Alemania.
- 7** – Debussy, Claude; *Préludes (libro 1)*; 1910; Durand & Cie., París, Francia.
- 8** – Debussy, Claude; *Fantaisie pour piano et orchestre*; 1920; E. Fromont, París, Francia.
- 9** – Ravel, Maurice; *Ma mère l'oye*; 1910; Durand & Cie., París, Francia.
- 10** – Debussy, Claude; *Quatuor à Cordes*; 1894; Durand & Fils, París, Francia.
- 11** – Ravel, Maurice; *Sonatine*; 1905; Durand & Fils, París, Francia.
- 12** – Charlot, Jacques; *Ma mère l'oye (arreglo para piano solo)*; 1916; Durand & Cie., París, Francia.
- 13** – Debussy, Claude; *Estampes*; 1973; Edition Peters, Leipzig, Alemania.
- 14** – Ravel, Maurice; *Gaspard de la nuit*; 1909; Durand & Fils, París, Francia.
- 15** – Debussy, Claude; *Preludes (Deuxième livre)*; 1913; Durand, París, Francia.
- 16** – Debussy, Claude; *Images (2ème Série)*; 1908; Durand & Fils, París, Francia.
- 17** – Debussy, Claude; *Images (1ere série)*; 1905; A. Durand, París, Francia.