

**Composición de un ciclo de seis pequeños poemas sinfónicos, implementando las texturas
orquestales y las dinámicas como principales recursos**

Cristian Oviedo Tejada

Juan David Castillo Acosta

Director

Universidad Abierta y a Distancia – UNAD

Escuela de Ciencias Sociales, Artes y Humanidades – (ECSAH)

Programa de Música

2023

Agradecimientos

Al reflexionar hoy sobre las circunstancias que me llevaron a estudiar desde mi ciudad de residencia, puedo observar que esta situación me permitió equilibrar mis estudios con un empleo cómodo y a fin a mi carrera. Sé que esta fue la providencia de Dios que guio mi camino. Es por ello, que deseo iniciar los agradecimientos expresando mi profunda gratitud a Dios, su cuidado y guía fueron fundamentales para que yo pudiese completar mi carrera de manera satisfactoria.

Agradezco a mi familia por apoyarme en todo, a mi madre Argenida Oviedo, a mi abuelita Graciela mercado, a mi hermano Diego Oviedo, a mí hermanita Geraldín Vergara y a mi padrastro Édinson Vergara, por soportar mi estrés y colaborarme en los momentos en los que tenían que permanecer en silencio para que yo pudiese grabar, sin interrupciones ni ruidos, algunos videos (no pocos) para la Universidad.

Agradezco a todo el cuerpo de docentes especializados de la UNAD que fueron fundamentales en este recorrido, a mí asesor de tesis Jesús Castillo por sus valiosas recomendaciones y observaciones.

Resumen

Bajo el tratamiento del eje tímbrico, el presente proyecto se adentra en la composición de una obra para sinfónica conformada por un ciclo de seis pequeños poemas sinfónicos. A través de un proceso investigativo, se analizaron distintas formas de aplicaciones de las texturas orquestales y las dinámicas en algunos pasajes de obras famosas, para así tener una visión clara acerca del uso de dichos insumos, ya que estos son los principales recursos en la realización del presente proyecto. Así mismo, con la intención de reforzar el concepto del carácter de la composición, se realizaron apreciaciones auditivas de algunas obras que tuviesen afinidad al estilo que se pretendía para la pieza. El resultado sonoro fue el esperado, una obra sinfónica de 10:30 minutos aproximadamente, donde el uso de las dinámicas y las texturas orquestales sobresalen por su protagonismo. El colchón armónico de los instrumentos de cuerdas y las líneas melódicas alternadas entre maderas, metales y cuerdas, precisaron de un uso adecuado de las dinámicas y las texturas orquestales para hallar el equilibrio sonoro deseado y la correcta interacción tímbrica entre instrumentos y familias.

Palabras claves: composición, texturas orquestales, dinámicas, poema sinfónico, investigación.

Abstract

Through the treatment of the timbral axis, this project delves into the composition of a symphonic work comprised of a cycle of six small symphonic poems. Through an investigative process, various applications of orchestral textures and dynamics were analyzed in select passages from renowned works, providing a clear understanding of their utilization as these are the primary resources for realizing this project. Additionally, in order to reinforce the concept of the composition's character, auditory appreciations were conducted on works that shared an affinity with the intended style for the piece. The sonic result met expectations, a symphonic piece lasting approximately 10 minutes and 30 seconds, where the use of dynamics and orchestral textures stand out for their prominence. The harmonic foundation of string instruments and the alternating melodic lines between woodwinds, brass, and strings required a judicious use of dynamics and orchestral textures to achieve the desired sonic equilibrium and proper timbral interaction among instruments and families.

Keywords: composition, orchestral textures, dynamics, symphonic poem, research.

Tabla de contenido

Introducción	9
Justificación	10
Objetivo general.....	12
Objetivos específicos	12
Planteamiento temático.....	13
Marco Teórico.....	15
Texturas Orquestales.....	15
Las dinámicas	21
La orquesta sinfónica	24
Poema Sinfónico	25
Desarrollo metodológico.....	27
Proceso Creativo	28
Conclusiones.....	47
Referencias.....	49
Anexos	52

Lista de tablas

Tabla 1 <i>Dinámicas de grado</i>	22
Tabla 2 <i>Dinámicas de transición</i>	22
Tabla 3 <i>Instrumentos principales de la orquesta sinfónica, por familias</i>	25
Tabla 4 <i>Seis esferas del amanecer, ciclo de seis pequeños poemas sinfónicos, acordes del inicio y final de cada poema</i>	40

Lista de figuras

Figura 1 <i>Mozart, Sinfonía #1 Kv.16</i>	16
Figura 2 <i>Brahms, sinfonía # 2</i>	17
Figura 3 <i>Mozart, sinfonía # 39 Kv 534, andante</i>	18
Figura 4 <i>Mozart, sinfonía # 28 Kv 200, minueto alegreto</i>	19
Figura 5 <i>Mozart, sinfonía # 28 Kv 200, minueto alegreto, partes reales</i>	20
Figura 6 <i>Mozart. Sinfonía # 40 Kv 550</i>	20
Figura 7 <i>Brahms, sinfonía # 2, Adagio</i>	23
Figura 8 <i>Cristian Oviedo, Seis esferas del amanecer, ciclo de seis pequeños poemas sinfónicos, segundo poema, compás 28 - 36</i>	31

Figura 9 <i>Seis esferas del amanecer, ciclo de seis pequeños poemas sinfónicos</i>	32
Figura 10 <i>Cristian Oviedo, Seis esferas del amanecer, ciclo de seis pequeños poemas sinfónicos, quinto poema, compás 116 - 120</i>	33
Figura 11 <i>Voces reales del quinto poema, compás 116 - 120</i>	34
Figura 12 <i>Voces reales del tercer poema de seis esferas del amanecer, compases 66 - 71, oboe 1 y corno en F 1 y 2</i>	35
Figura 13 <i>Cristian Oviedo, Seis esferas del amanecer, ciclo de seis pequeños poemas sinfónicos, tercer poema, compás 66 - 71</i>	36
Figura 14 <i>Cristian Oviedo, Seis esferas del amanecer, ciclo de seis pequeños poemas sinfónicos, sexto poema, compás 158 - 166</i>	37
Figura 15 <i>Voces reales de la textura de acordes del sexto poema de seis esferas del amanecer, cuerdas frotadas, compases 158 - 166</i>	38
Figura 16 <i>Voces reales de la textura de acordes del sexto poema de seis esferas del amanecer, cuerdas frotadas y algunas maderas, compases 158 - 166</i>	39
Figura 17 <i>Cristian Oviedo, Seis esferas del amanecer, ciclo de seis pequeños poemas sinfónicos, cuarto poema, compás 88 - 95</i>	41
Figura 18 <i>Voces reales de la conducción de voces en las cuerdas frotadas del cuarto poema de seis esferas del amanecer, compases 88 -95</i>	42

Figura 19 *Cristian Oviedo, Seis esferas del amanecer, ciclo de seis pequeños poemas
sinfónicos, quinto poema, compás 116 - 124* 44

Figura 20 *Cristian Oviedo, Seis esferas del amanecer, ciclo de seis pequeños poemas
sinfónicos, segundo poema, compás 29 – 37* 46

Introducción

El presente proyecto de investigación creación, aborda la composición de un ciclo de seis pequeños poemas sinfónicos, donde los insumos principales serán las texturas orquestales y las dinámicas. A partir del eje tímbrico, los recursos en mención tendrán un desarrollo destacable dentro de la composición, y a juicio del compositor, se implementarán según se precise dentro de la orquestación de la obra, realzando, embelleciendo, mejorando y reforzando los aspectos que lo requiriesen (Belkin, 2001).

Para la realización de este trabajo investigativo, fue pertinente el desarrollo de ciertos capítulos, cada uno de estos cumple un papel fundamental dentro del proyecto, dichos capítulos están dividido en dos fases, la primera enfocada en la investigación y la segunda en la creación. La fase investigativa está conformada por la justificación, donde se expone la pertinencia del proyecto en términos musicales, académicos y sociales; los objetivos, donde se plantea la finalidad general del proyecto, así como algunos puntos específicos para alcanzar dicho fin; el planteamiento temático, el cual presenta el área de investigación y la pregunta problema; y finalmente el marco teórico, donde se exponen los temas de mayor relevancia para la realización del proyecto, tales como las texturas orquestales, las dinámicas, la orquesta sinfónica y el poema sinfónico.

La fase creativa está conformada por el desarrollo metodológico y el proceso creativo, en estos capítulos se expone a detalle la forma como se materializó la composición y, además, se presentan cada uno de los recursos implementados, los cuales fueron objeto de estudio en la fase investigativa.

Justificación

“Es responsabilidad de cualquier científico avanzar en su campo, ese es el objetivo de la investigación. Del mismo modo, el artista tiene la obligación de investigar en el campo de la creación artística” (Ariza, 2004, p.116).

La composición en música es una continua toma de decisiones respecto a los elementos de los cuales se dispone, cada decisión repercute directamente en el producto sonoro final. Estas elecciones pueden tener distintos fundamentos, dependiendo exclusivamente de las razones del decantarse por un recurso en específico, la elección de dicho recurso puede deberse a, entre otras cosas, conocimiento previo resultado de estudio teórico, conocimiento previo resultado de praxis o a experimentación. Este proceder se denomina investigación creación y es potencialmente significativo para la producción de nuevo conocimiento en el campo de las artes. El presente proyecto investigativo tiene como intención principal la creación de una obra sinfónica, tomando como principales recursos las texturas orquestales y las dinámicas para su elaboración. A través del razonamiento del compositor y de su juicio estético, se tomarán decisiones ponderadas respecto al uso de los recursos mencionados, esto aportará al campo de la música, particulares formas de aplicaciones de los elementos dispuestos y referencias prácticas en futuros proyectos afines.

Bajo la premisa de la UNAD de propender por la promoción de la investigación desde el abordaje de la creación musical (Morales et al, 2014), se ha materializado el presente proyecto de investigación creación, que es además una muestra de las competencias musicales que se espera desarrolle durante la carrera en música, el aspirante a grado. Además, servirá de insumo y consulta para docentes, estudiantes y egresados del programa debido a su rigor investigativo y

musical desde la composición utilizando el recurso tímbrico, esto contribuirá al desarrollo de futuros montajes, arreglos u otras creaciones artísticas. Así mismo, al investigador le es muy útil llevar este tipo de composiciones a la praxis en diferentes contextos musicales, proyectos o muestras, debido al alto grado de elaboración que demanda.

“La música puede ser concebida como un medio de comunicación que es tan vital como el lenguaje para la vida social humana y para las concepciones y compromisos de los humanos con la espiritualidad humana” (Cross, 2010, p. 9). La música cumple un papel importante dentro de la sociedad, ya que esta llega a puntos donde el lenguaje no podría, en palabras de Hormigos (2010) “Su poder comunicativo radica en que puede hablarnos de todo sin decir nada, ya que no es preciso que sea portadora de palabras o que éstas sean inteligibles para que haga referencia a un mundo infinito de significados que pueden variar con cada nueva interpretación” (p.92). La obra musical “Seis esferas del amanecer” del presente proyecto de investigación creación, es una expresión artística que hace referencia a seis formas de ver el “amanecer” o a seis formas de percibir la libertad, bajo este precepto, este poema sinfónico busca relacionar al oyente con la emancipación de distintos estados que puedan considerarse “oscuros” o “prisiones”.

Objetivo general

Componer un ciclo de seis pequeños poemas sinfónicos implementando las texturas orquestales y las dinámicas como principales recursos.

Objetivos específicos

Realizar una apreciación auditiva de las obras del compositor italiano Ennio Morricone, Love Theme for Nata (cinema Paradiso), Romanzo (Novecento), Romanza Quartiere y Cinema Paradiso (Tema principal), para tener una referencia del estilo que se pretende para la pieza.

Examinar los ejemplos de las implementaciones de las texturas orquestales que aparecen en el libro de orquestación de Walter Piston (1955) para disponer de un punto de partida claro acerca de su utilización.

Analizar las dinámicas asignadas en los primeros compases del adagio de la sinfonía # 2 de *Brahms*, para entender su uso en la orquestación, dependiendo los planos sonoros que estén presente en un pasaje.

Clasificar los tipos de dinámicas de grado y transición para su posterior uso, según se precise.

Planteamiento temático

El presente proyecto se enmarca en el eje temático del tratamiento tímbrico, este nace de la intención de realizar la composición de un ciclo de seis pequeños poemas sinfónicos utilizando como principales recursos las texturas orquestales y las dinámicas.

Belkin (2001) define la orquestación como “componer con timbres” y aunque por su extensión no pareciera profunda dicha definición, a la hora de entrar en materia, supone una serie de conocimientos y procedimientos complejos en términos académicos. La instrumentación hace parte de los conocimientos base para poder orquestar, puesto que se debe conocer las posibilidades técnicas y la tesitura de los instrumentos de la orquesta, para así poder comprender lo que es razonablemente ejecutable para un buen profesional (Belkin, 2001).

Al momento de orquestar existe una serie de posibilidades musicales respecto a la disposición de cada una de las partes que conforman el discurso musical en creación, tales como melodías, contrapunto, acordes, acompañamientos, entre otros. Estas formas de distribución son denominadas y clasificadas en texturas orquestales por Piston (1955), son un recurso de suma importancia, puesto que brinda la posibilidad de tener una organización y un referente claro respecto a los elementos que componen la esencia musical.

El grado de intensidad o dinámica con el que se ejecuta un pasaje, una melodía o un acompañamiento, tiene mucha incidencia en el carácter de la pieza y en la expresividad en diferentes momentos de la obra (Gustem, 2009). Además, también posee relación directa con los planos sonoros, es decir, con lo que auditivamente está en primer, segundo y tercer nivel de percepción en una orquestación. Es por ello que las dinámicas representan un recurso imprescindible en el hacer orquestativo.

Con Fran Liszt nace en el siglo XIX el poema sinfónico (Sáez, 2023), y si bien hubo acercamientos a este estilo de parte de compositores anteriores, fue el compositor húngaro quien lo formalizó. Este estilo de composición se basa en una idea, poema, obra literaria o cualquier pensamiento para su desarrollo y trata de evocar este sentir a través de la música. También se destaca, entre otras cosas, por no tener una estructura definida o forma predeterminada.

Para poder realizar el presente proyecto investigativo, se hace pertinente formular la siguiente pregunta ¿De qué manera deben utilizarse las texturas orquestales y las dinámicas dentro de la composición de un ciclo de seis pequeños poemas sinfónicos, para expresar las ideas musicales del compositor?

Marco Teórico

El presente apartado aborda los temas que sustentan el proyecto de investigación creación, exponiendo las principales técnicas orquestales y temáticas que el compositor empleará para la composición de la obra musical. En términos de texturas orquestales y dinámicas, serán analizados algunos pasajes sinfónicos con la intención de ver el funcionamiento de dichos recursos, los ejemplos de las texturas orquestales serán tomados del libro de orquestación de Walter Piston (1955).

El timbre, es sin duda una de las dimensiones del sonido que más despierta interés por parte de los compositores sinfónicos, pero a su vez, no hay un sistema organizado respecto a la medición del timbre, o una teoría que establezca las leyes según las que se opera, sin embargo, se sigue yuxtaponiendo y contraponiendo sonoridades guiándose de la sensibilidad (Schönberg, 1911). Esta sensibilidad está fundamentada en una serie de conocimientos y competencias con las cuales debe contar el compositor a la hora de orquestar. Estas contribuyen a unas bases y fundamentos sólidos para que la praxis dé como resultado obras que tengan organización respecto a los recursos utilizados y puedan ser objeto de análisis.

Texturas Orquestales

La textura orquestal es la forma como el compositor representa su pensamiento musical con la orquesta, es la manera en que distribuye los diferentes elementos que conforman la esencia musical, tales como la melodía, base armónica o acompañamiento, líneas contrapuntísticas, acordes, entre otros (Piston, 1995). Estas distribuciones tienen muchas posibilidades, entonces, dependen en gran parte de las intenciones del compositor respecto al carácter de un pasaje o de la obra misma, al equilibrio sonoro o al contraste que desee. Esto se

logra dependiendo de la elección y combinación de colores, las interacciones entre secciones, las duplicaciones, el reforzamiento de los acentos, entre otros.

Piston (1955) expone 7 tipos de texturas orquestales. La textura tipo I, unísono orquestal o textura de un solo elemento, es aquella donde todos los instrumentos que intervienen tocan la misma melodía, puede ser al unísono real, cuando los instrumentos tocan a la misma altura, o al “unísono” octavado, cuando la melodía es ejecutada en diferentes octavas. Esta segunda forma se considera unísono porque la melodía en octava no se reconoce como nuevo elemento, sino como una ampliación vertical del sonido.

Figura 1

Mozart, Sinfonía #1 Kv.16

The image displays a musical score for the first movement of Mozart's Symphony No. 1, Kv. 16, marked "Allegro molto." The score is written for six instruments: Oboi, Corni in Es., Violino I., Violino II., Viola, and Basso. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The score illustrates a unison orchestral texture, where all instruments play the same melodic line. The first two measures show the initial notes, followed by a series of sixteenth-note runs in the third and fourth measures. The dynamic marking *f* (forte) is present at the beginning of each instrument's part. The tempo marking "Allegro molto." is repeated at the bottom of the score.

Nota: Al comienzo de la primera Sinfonía de Mozart, se puede observar la textura de tipo I, ya que los instrumentos van tocando, aunque en diferentes octavas, la misma melodía.

La textura tipo II, en su forma más simple, se conoce con el nombre de textura homofónica y consta de dos elementos: melodía y acompañamiento.

Figura 2

Brahms, sinfonía # 2

Allegro non troppo

2 Flöten

2 Oboen

2 Klarinetten in A

2 Fagotte

in D 1.
2.

4 Hörner

in E 3.
4.

Violoncell

Kontrabaß

Allegro non troppo

Nota: Los elementos presentes en esta sección son: melodía interpretada por trompas en D, fagotes, clarinetes en A y flautas. Y el acompañamiento, por los celos y los contrabajos.

La textura tipo III consta de un acompañamiento, una melodía principal y otra secundaria. A menudo, resulta complejo asignar el rol principal y secundario en dos melodías dadas, depende de la interpretación de los músicos y del gusto personal, entre otros aspectos.

Figura 3

Mozart, sinfonía # 39 Kv 534, andante

The image displays a musical score for the woodwind and string sections of Mozart's Symphony No. 39, K. 534, in the Andante movement. The score is written for Flauti (Flutes), Clarineti in B (Clarinets in B), Fagotti (Bassoons), Corni in Es (Trumpets in E-flat), Violino I (Violin I), Violino II (Violin II), Viola, and Violoncello e Basso (Cello and Double Bass). The woodwinds play a melodic line with slurs and accents, while the strings provide accompaniment with various rhythmic patterns.

Nota: En este fragmento, la melodía principal está interpretada por el violín 1. La melodía secundaria por la flauta, clarinete en Bb y Fagotes. El acompañamiento por el violín 2, chelo y contrabajo.

La textura tipo IV tiene su fundamento en la escritura a varias voces. No se escribe el número de voces dependiendo de la cantidad de instrumentos que intervengan en el pasaje, ya que por lo general las voces están duplicadas por varios instrumentos, esto aporta peso y color.

Figura 4

Mozart, sinfonía # 28 Kv 200, minueto alegreto

MENUETTO.
Allegretto.
a 2.

Oboi.

Corni in C.

Trombe in C.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello e Basso.

Nota: El número de partes reales, son en la mayoría de las veces de 3 a 4 voces, sin embargo, en este pasaje es de dos voces

Figura 5

Mozart, sinfonía # 28 Kv 200, minueto alegreto, partes reales



Nota: estas son las voces reales, escritas para el pasaje expuesto inmediatamente anterior.

La textura contrapuntística está conformada a base de elementos melódicos, estos pueden ser independientes o estar en contrapunto imitativo. La textura puede ser fugada o presentar una combinación de melodías con significación temática expuestas anteriormente y por esa razón reconocibles para el oído.

Figura 6

Mozart. Sinfonía # 40 Kv 550

Nota: los elementos contrapuntísticos están divididos en dos grupos, A y B. Los instrumentos que interpretan la línea A son: flauta, Oboe, viola, chelo y contrabajo. Los instrumentos que interpretan la línea B son: Fagot, violín 1 y violín 2.

La sexta textura hace referencia al uso de acordes. Los acordes aislados, aquellos que son afectados poco o nada por la voz principal, han de ser estudiados para elegir el color, el orden vertical de los instrumentos, la espacialidad, el balance y equilibrio de los registros. Todos estos aspectos han de ser considerados con relación a la intención musical del acorde y al nivel dinámico (Piston, 1995).

La combinación de dos o más de las texturas anteriormente expuestas, se cataloga como textura compleja y dentro de la enumeración que expone Piston (1995) se denomina textura tipo VII.

Las dinámicas



Las dinámicas, en música, hacen referencia a la intensidad con la que debe ejecutarse un pasaje, es lo que comúnmente se conoce como “volumen”. Existen dos conceptos principales sobre los cuales se forman las dinámicas, piano y forte, siendo el primero una indicación de poca intensidad sonora y el segundo uno de fuerte intensidad sonora. Según Grabner (2001), las dinámicas pueden ser de grados o de transición. Las de grado son aquellas que indican las graduaciones de intensidad, y las de transición aquellas que señalan el transcurso entre pasajes con diferentes intensidades. En el presente documento, el término “dinámica” hará referencia a las dinámicas de grado.

Tabla 1*Dinámicas de grado*

Nombre de dinámica	Siglas	Significado
Pianisísimo	<i>ppp</i>	Muy muy débil
Pianísimo	<i>pp</i>	Muy débil
Piano	<i>p</i>	Débil
Mezzo piano	<i>mp</i>	Medio débil
Mezzo forte	<i>mf</i>	Medio fuerte
Forte	<i>f</i>	Fuerte
Fortísimo	<i>ff</i>	Muy fuerte
Fortisísimo	<i>fff</i>	Muy muy fuerte

Nota: esta tabla muestra las principales dinámicas de grado utilizadas en la música occidental.

Tabla 2*Dinámicas de transición*

Nombre	Siglas	Significado
Crescendo	<i>cresc.</i> 	Progresivamente se debe ir aumentando.
Accrescendo	<i>accresc.</i>	Progresivamente se debe ir aumentando.
Aumentando	<i>aum.</i>	Progresivamente se debe ir aumentando.
Rinforzando	<i>rf, rfz, rinf o rinforz.</i>	Progresivamente se debe reforzar el sonido
Decrescendo	<i>decresc.</i> 	Progresivamente se debe ir disminuyendo.
Diminuendo	<i>dim.</i>	Progresivamente se debe ir disminuyendo.
Smorzando	<i>smorz.</i>	El sonido debe dejarse apagar progresivamente.
Morendo	<i>mor.</i>	El sonido debe dejarse morir ralentizándose.
Calando	<i>cal.</i>	Reducir el sonido y ralentizar mucho.
Perdendosi	<i>perd.</i>	El sonido debe dejarse perder poco a poco
Stinguendo	Sting	El sonido debe extinguirse

Nota: estas son las principales dinámicas de transición utilizadas, actualmente las de mayor uso son las de crescendo y decrescendo, y sus figuras correspondientes.

Las dinámicas cumplen un papel importante dentro de la orquestación. En el campo de los planos sonoros, los elementos musicales tales como melodía, acompañamiento, acordes, contrapunto, entre otros; al momento de interactuar verticalmente entre ellos, en ocasiones manejan planos sonoros distintos, entonces el orquestador podrá hacer uso de las dinámicas, si se requiriese, para crear el equilibrio sonoro deseado.

Figura 7

Brahms, sinfonía # 2, Adagio

Adagio non troppo ♩ = 55

Flutes 1, 2 *p* a 2

Oboes 1, 2 *pp*

Bassoons 1, 2 *f* poco forte *pp*

Horns in B 1, 2 *f* poco forte *p* 1 solo

Trombones 1, 2 *pp*

Bass Trombone *pp*

Tuba *p*

Adagio non troppo ♩ = 55
div.

Viola *f* poco forte

Violoncello *f* espressivo *p*

Contrabass *f* poco forte *p* *f*

En la figura No 7, es posible observar varios aspectos importantes respecto al uso de las dinámicas en la orquestación. La melodía principal está interpretada por los cellos y en función de ese protagonismo, estos se encuentran en el primer plano sonoro, es por ello que la dinámica asignada es fuerte (*f*), mientras que los demás instrumentos que interpretan acompañamiento o melodías secundarias, tienen asignadas dinámicas de menor intensidad sonora. Veamos las dinámicas asignadas: flautas (*p*), oboes (al principio *poco forte* y luego *pp*), cornos en Bb (al principio *poco forte* y luego *p*), trombones (*pp*), tuba (*p*). Además de las dinámicas de grado, también se observan algunas dinámicas de transición: *crescendo* y *decrescendo*, estas están indicadas con sus respectivas figuras.

La orquesta sinfónica

La institución oficial de la orquesta sinfónica data del barroco, sus antecedentes se remontan al momento en que los compositores empezaron a escribir específicamente música para grupos instrumentales, dejando de lado el limitante de escribir solo música coral o polifónica (group, 2008). En el clasicismo se sientan las bases para la orquesta como la conocemos actualmente, gracias a Stamitz y Haydn (castro 2003), pero es en el romanticismo donde alcanza el mayor grado de desarrollo, debido entre otras cosas, al progreso de la composición musical, a las mejoras en las técnicas de los instrumentistas y a la evolución de algunos instrumentos, por ejemplo, la optimización en los sistemas de llaves y de válvulas para los aerófonos.

La orquesta está conformada por 4 familias de instrumentos, las cuerdas, los vientos maderas, los vientos metales y la percusión (Gustem, 2008).

Tabla 3

Instrumentos principales de la orquesta sinfónica, por familias

Cuerdas			Vientos		Percusión	
Frotadas	Pulsadas	Percutida	Maderas	Metales	De altura determinada	De altura indefinida
Violín	Arpa	Piano	Pícolo	Corno	Marimba	Platillo
Viola	Guitarra		Flauta	Trompeta	Xilófono	Gong
Chelo			Oboe	Trombón	Campanas	Tambor
Contrabajo			Clarinete	Tuba	Timbales	Bombo
			Clarinete bajo			
			Fagot			
			Contrafagot			

Nota: estos son los principales instrumentos de la orquesta sinfónica actualmente. Existen obras que involucran otros instrumentos, y también obras que omiten instrumentos.

Las familias, y en particular cada instrumento, poseen colores distintivos. Hay familias en las cuales el color es más homogéneo en conjunto, por ejemplo, las cuerdas y los metales. Por otro lado, existen familias en las cuales los colores son más variados y menos homogéneos, como es el caso de los vientos maderas (Belkin, 2008). Esta peculiaridad aporta a la orquesta sinfónica variedad tímbrica y colores interesantes resultado de combinaciones.

Poema Sinfónico

El poema sinfónico es un estilo de composición sinfónico libre, de un solo movimiento, es decir, no está sujeta a una estructura o forma. Si bien, existen obras precursoras de compositores como Mendelssohn, Schumann, Berlioz, entre otros; el creador de esta modalidad de género orquestal es Franz Liszt (Sáez, 2023).

“la música programática, a mediados del siglo XIX, hizo que se tambalearan no pocas creencias que se habían consolidado durante mucho tiempo, como, por ejemplo, la lejana

relación que existía entre la obra musical y el oyente. Su objetivo consistía en acercarse al público...” (Polos, 2017, p.9)

El poema sinfónico es considerado como música descriptiva, pero a diferencia de otras formas de música programática, como las óperas o los oratorios, los poemas sinfónicos se basan principalmente en la música para evocar imágenes, emociones y narrativas. Aunque algunos poemas sinfónicos están inspirados en obras literarias o poemas específicos, la música en sí misma puede ser suficiente para transmitir la historia o el ambiente que el compositor desea comunicar. En muchos casos, los títulos de los poemas sinfónicos ofrecen una pista sobre la temática general, pero la interpretación y la experiencia auditiva dependen en gran medida de la imaginación y la interpretación del oyente (Pascual, 2008).

Desarrollo metodológico

El presente proyecto de investigación ha focalizado el aspecto tímbrico como eje temático central, determinando como principales recursos las texturas orquestales y las dinámicas para el desarrollo compositivo. La obra sucede bajo la forma musical del poema sinfónico, permitiéndose así tener una estructura libre sin la necesidad de estar sujeto a un esquema subyacente a lo largo de toda la pieza.

“Es así como la suite, con sus características de tipo binario e integrada con diferentes movimientos, presenta aspectos absolutamente extraños a la forma del poema sinfónico tan libre en su expresión y desarrollo. La una, manifestación del espíritu clásico, rígido y sujeto a leyes; y el otro, de expresión del espíritu romántico en que la libertad en el decir y la emotividad desbordante tiene su máxima expresión.” (García, 2018, “elementos constitutivos de la forma” párrafo 1).

Así, el proyecto compositivo actual consta de un ciclo de seis pequeños poemas sinfónicos. Aunque cada poema puede ser escuchado de manera independiente, se sugiere su ejecución y apreciación de forma continua y secuencial, ya que estos comparten motivos entre sí, y fueron pensados para ser escuchados de esta manera. Por ello, el presente proceso creativo consta de tres fases: la fase 1, donde se establece el carácter de la obra y el tipo de composición a realizar; la fase 2, es la fase en la que se seleccionan los tipos de texturas a utilizar durante la obra y donde se constituyen los aspectos tímbricos importantes tales como combinaciones tímbricas por familias y el rol predominante de las cuerdas respecto al colchón armónico; y finalmente la fase 3, donde se disponen y organizan las dinámicas.

Proceso Creativo

Fase 1

Para la fase inicial, previo a la escritura de la composición, fue realizada una apreciación musical (netamente auditiva) de algunas obras, esto con la intención de reforzar el concepto respecto al estilo que se pretendía para la pieza. Algunas de esas obras fueron del compositor italiano Ennio Morricone, Love Theme for Nata (cinema Paradiso), Romanzo (Novecento), Romanza Quartiere, Cinema Paradiso (Tema principal), entre otras. De esta etapa apreciativa surgieron consideraciones importantes que tuvieron incidencia en algunos aspectos claves de la obra.

La concepción del estilo de la pieza inició desde mi adolescencia, cuando en escenas conmovedoras o emocionalmente intensas de algunas películas, me resultaba, al mismo grado de fascinación de la escena, la música de fondo. Por ello, quise que mi composición fuese emotiva, de tiempo moderado, donde en gran parte del transcurso de la obra hubiese de fondo un colchón armónico para crear un ambiente o una atmosfera, interpretado en su mayoría por las cuerdas.

Para el desarrollo de la obra no quise estar sujeto a una forma preestablecida, por eso definí mi obra como poema sinfónico, pues este me permitía la composición de estilo libre, realizando el transcurrir musical conforme fuese mi decisión. Esto está relacionado en gran medida con el nombre y el carácter de la pieza, puesto que las seis esferas del amanecer hacen referencia, en términos extra musicales, al amanecer (libertad) que quien en la oscura noche se encuentra, anhela.

Fase 2

Quisiera comenzar este apartado expresando lo siguiente, desde hace tiempo la composición me ha llamado mucho la atención, el hecho de poder crear arte y que este pueda ser conocido y apreciado por otros, me parece magnifico. A la edad de 13 años, un interruptor se activó dentro de mí cuando vi la escena final de una película llamada “August Rush: escucha tu destino”, en dicha escena interpretan una obra llamada Rapsodia en C mayor, fue tanta la emoción al escuchar esta obra que fui conmovido hasta las lágrimas y sin tener ninguna educación musical, en ese momento decidí que quería ser músico y dedicar mi vida a tal propósito.

Al iniciar el pregrado en música, quería componer para orquesta y hacer arreglos, pero mi conocimiento acerca de las herramientas para tal fin era casi nulo y me resultaba complicado ese quehacer musical. Un mundo de posibilidades se abrió delante de mí, cuando en orquestación abarcamos el tema de las texturas orquestales, poder estudiar de manera metódica las formas de usar la orquesta para representar el pensamiento musical de quien compone o arregla, marcó un hito en mi desarrollo musical. Por esta razón, las texturas orquestales juegan un papel fundamental en el desarrollo de mi trabajo de grado.

Antes de iniciar la exposición acerca del uso de las texturas orquestales dentro de la obra, quisiera mencionar algunos preceptos o principios, sobre los cuales fundamenté la composición de los seis poemas sinfónicos

1. Para esta pieza asigné el protagonismo melódico a las maderas y a los metales.
2. Las cuerdas, aunque tienen momentos melódicos, su rol predominante es el de acompañamiento armónico, creando la sensación de atmósfera. Este estilo fue tomado

- de las obras anteriormente mencionadas en los objetivos, del compositor italiano Ennio Morricone.
3. Un Aspecto que tuve presente en cuanto al desarrollo melódico de la pieza, fue el de la alternancia instrumental respecto a la melodía, esto con la intención de que la coloratura melódica fuese mucho más rica.
 4. El desarrollo armónico de la pieza lo desarrollé bajo la modalidad, creando las sucesiones de acordes con base al color y no a funciones armónicas, utilicé acordes con agregaciones, acordes cuartales, acordes suspendidos, acordes disminuidos (al final del primer poema), entre otros.

A continuación, mostraré la implementación de las texturas orquestales a lo largo de toda la obra. La textura no 1, el unísono orquestal, no fue empleada para esta composición.

Figura 8

Cristian Oviedo, Seis esferas del amanecer, ciclo de seis pequeños poemas sinfónicos, segundo poema, compás 28 - 36

4

The musical score for Figure 8, measures 28-36, is presented below. The score includes parts for Flutes 1 and 2, Oboes 1 and 2, Clarinets Bb 1 and 2, Bassoons 1 and 2, Cor Anglais (F, A, C), Violins 1 and 2, Viola, Cello, and Double Bass. The score features dynamic markings (pp, mp, mf, f) and performance instructions (rit., accel.) with red underlines highlighting the melodic lines in the Flutes, Oboes, Bassoons, and Violins.

En la figura No 8, es posible observar los elementos que conforman la textura No 2 según Piston (1955), la cual está conformada por melodía y acompañamiento. La melodía está subrayada en rojo, y es posible observar, además, la variación tímbrica de la misma, donde a

medida que avanza se alterna la interpretación entre varios instrumentos. El acompañamiento es la parte musical que no está subrayada.

Figura 9

Seis esferas del amanecer
Ciclo de seis pequeños poemas
sinfónicos para orquesta

Cristian Oviedo Tejada

$\text{♩} = 68$ 1

The musical score is for a symphony orchestra. It features the following instruments and parts:

- Flauta 1**: Treble clef, 4/4 time. Dynamic *p*. A blue underline is present under the notes in the 4th measure.
- Flauta 2**: Treble clef, 4/4 time. Dynamic *p*. A blue underline is present under the notes in the 4th measure.
- Oboe 1**: Treble clef, 4/4 time. Dynamic *p*. A blue underline is present under the notes in the 4th measure.
- Oboe 2**: Treble clef, 4/4 time. Dynamic *p*. A blue underline is present under the notes in the 4th measure.
- Clarinete en B♭ 1**: Treble clef, 4/4 time. Dynamic *p* in the 4th measure, *mp* in the 5th, and *mf* in the 6th. A blue underline is present under the notes in the 4th measure.
- Clarinete en B♭ 2**: Treble clef, 4/4 time. Dynamic *p* in the 4th measure, *mp* in the 5th. A blue underline is present under the notes in the 4th measure.
- Fagot 1**: Bass clef, 4/4 time. Dynamic *mp*. A red underline is present under the notes in the 4th measure.
- Fagot 2**: Bass clef, 4/4 time. Dynamic *mp*. A red underline is present under the notes in the 4th measure.
- Arpa**: Grand staff, 4/4 time. Dynamic *p*. A blue underline is present under the notes in the 4th measure.
- Violines 1**: Treble clef, 4/4 time. Dynamic *p* in the 4th measure, *pp* in the 5th, *p* in the 6th, and *pp* in the 7th. A blue underline is present under the notes in the 4th measure.
- Violines 2**: Treble clef, 4/4 time. Dynamic *p* in the 4th measure, *pp* in the 5th, *p* in the 6th, and *pp* in the 7th. A blue underline is present under the notes in the 4th measure.
- Violas**: Alto clef, 4/4 time. Dynamic *p* in the 4th measure, *pp* in the 5th, *p* in the 6th, and *pp* in the 7th. A blue underline is present under the notes in the 4th measure.
- Violoncellos**: Bass clef, 4/4 time. Dynamic *p* in the 4th measure, *pp* in the 5th, *p* in the 6th, and *pp* in the 7th. A blue underline is present under the notes in the 4th measure.
- Contrabajos**: Bass clef, 4/4 time. Dynamic *p* in the 4th measure, *pp* in the 5th, *p* in the 6th, and *pp* in the 7th. A blue underline is present under the notes in the 4th measure.

La textura No 3 está conformada por dos melodías (una principal y una secundaria) y un acompañamiento. Las melodías en este pasaje están subrayadas para facilitar su visualización, la

principal en azul y la secundaria en rojo. El acompañamiento está ejecutado por el arpa y las cuerdas.

En ocasiones puede llegar a ser confuso o difícil asignar roles a dos melodías dadas, pero para este caso no resulta complicado distinguir la melodía principal, puesto que la secundaria solo dura 6 compases, mientras que la principal continúa. Otro aspecto que distingue la secundaria de la principal, es la variación tímbrica y la alternancia inexistente en su interpretación, ya que esta (secundaria) solo está ejecutada por los fagotes 1 y 2, mientras que la principal inicia ejecutada por los oboes 1 y 2 (compás 1 - 3); luego por la flauta 1, el oboe 1 y el clarinete en Bb 1 (compás 4); y posteriormente por los clarinetes en Bb 1 y 2 compás (5 - 7).

Figura 10

Cristian Oviedo, Seis esferas del amanecer, ciclo de seis pequeños poemas sinfónicos, quinto poema, compás 116 - 120

14

116

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Cl. Bb 1

Cl. Bb 2

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

mf *pp*

mf *mp*

La cuarta textura orquestal tiene su fundamento en la escritura a varias voces. En el pasaje correspondiente a la figura No 10, podemos observar este tipo de escritura y como se suman voces a medida que avanza.

A continuación, en la figura No 11, se muestra la altura real del pasaje anteriormente expuesto en la figura No 10.

Figura 11

Seis esferas del amanecer, voces reales del quinto poema, compás 116 - 120

The musical score for Figure 11 consists of five staves in 4/4 time with a key signature of one flat. The notation includes various rhythmic values and dynamic markings. The first staff has a fermata over the final measure. The second staff begins with a fermata and then enters with a melodic line marked *mf*. The third staff has a fermata and then enters with a melodic line marked *mf*. The fourth staff has a fermata and then enters with a melodic line marked *mf*. The fifth staff has a fermata and then enters with a melodic line marked *mf*. The score includes dynamic markings such as *mf*, *p*, and *pp*, and a fermata over the final measure.

Figura 11. Imagen de creación propia

La textura No 5 es la textura contrapuntística y como su nombre lo indica, está conformada por contrapunto. Para esta obra, hubo frases las cuales pensé contrapuntísticamente, pero con la intención de tener una mayor riqueza tímbrica añadí algunos otros elementos

posteriores al contrapunto, lo cual dio como resultado otro tipo de textura. Observemos la siguiente imagen, figura No 12.

Figura 12

Voces reales del tercer poema de seis esferas del amanecer, compases 66 – 71, oboe 1 y corno en F 1 y 2.



Figura 12. Imagen de creación propia

Estas líneas melódicas pertenecen al Oboe 1 y Corno en F 1 y 2. Esta es la base contrapuntística, pero este pasaje contiene otros elementos que lo convierten en otro tipo de textura. A continuación, se muestra el pasaje con toda la orquesta, las líneas melódicas del Oboe 1 y corno en F 1 y 2 se encuentran subrayadas en verde para facilitar su visualización.

Figura 13

Cristian Oviedo, Seis esferas del amanecer, ciclo de seis pequeños poemas sinfónicos, tercer poema, compás 66 - 71

66

The musical score for Figure 13, measures 66-71, is arranged in a standard orchestral format. The instruments and their parts are as follows:

- Fl. 1:** Starts with a rest, then plays a melodic line starting at measure 67 with dynamics *mf* and *f*.
- Fl. 2:** Starts with a rest, then plays a melodic line starting at measure 67 with dynamics *p*, *mp*, and *f*.
- Ob. 1:** Plays a melodic line starting at measure 66 with dynamics *p*, *mf*, and *f*.
- Ob. 2:** Plays a melodic line starting at measure 66 with dynamics *p*, *mf*, and *f*.
- Cl. Bb 1:** Starts with a rest, then plays a melodic line starting at measure 67 with dynamic *mp*.
- Cl. Bb 2:** Starts with a rest, then plays a melodic line starting at measure 67 with dynamic *mp*.
- Fag. 1:** Starts with a rest, then plays a melodic line starting at measure 67 with dynamics *mf*, *mp*, and *f*.
- Fag. 2:** Starts with a rest, then plays a melodic line starting at measure 67 with dynamics *mf* and *mp*.
- Cor. Fa 1 y 2:** Plays a melodic line starting at measure 66 with dynamics *mp*, *p*, *mp*, and *f*.
- Cor. Fa 3 y 4:** Plays a melodic line starting at measure 66 with dynamics *mp*, *mf*, *mp*, and *f*.
- Tbn. 1:** Starts with a rest, then plays a melodic line starting at measure 67 with dynamic *mp*.
- Tbn. 2:** Starts with a rest, then plays a melodic line starting at measure 67 with dynamic *mp*.
- Vlins. 1:** Plays a melodic line starting at measure 66 with dynamic *f*.
- Vlins. 2:** Plays a melodic line starting at measure 66 with dynamic *f*.
- Vlas.:** Plays a melodic line starting at measure 66 with dynamic *mf*.
- Vcs.:** Plays a melodic line starting at measure 66 with dynamic *f*.
- Cbs.:** Plays a melodic line starting at measure 66 with dynamic *mf*.

En la siguiente figura (figura No 14) es posible observar la textura No 6, la cual hace referencia a los acordes.

Figura 14

Cristian Oviedo, Seis esferas del amanecer, ciclo de seis pequeños poemas sinfónicos, sexto poema, compás 158 - 166

20

158

Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl. Bb 1
Cl. Bb 2
Fag. 1
Fag. 2
Cor. Fa 1 y 2
Cor. Fa 3 y 4
Tpt. Si:1
Tpt. Si:2
Tbn. 1
Tbn. 2
Vlins. 1
Vlins. 2
Vlas.
Vcs.
Obs.

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

Los acordes de este pasaje son fáciles de observar, puesto que la duración de sus notas es de redonda por compás. Entonces, vemos como las cuerdas y algunas maderas están ejecutando la textura de acordes. A continuación, se presentan los acordes de esta sección en un pentagrama para piano. Primeramente, se expondrán solo los acordes de las cuerdas y luego los acordes de la orquesta en conjunto, es decir, todos los instrumentos que intervienen en esta sección realizando dicha textura.

Figura 15

Voces reales de la textura de acordes del sexto poema de seis esferas del amanecer, cuerdas frotadas, compases 158 - 166

Am7 add11 Bbmaj9 Gm9 Am/D Am add11/E G9 sus4 Fmaj9 sus4 Bmaj9 Em7/A

Figura 15. Imagen de creación propia

En la figura inmediatamente anterior, es posible observar los acordes que las cuerdas ejecutan en el pasaje en mención. En toda la obra, las cuerdas tienen el papel protagonista en cuanto a la textura de acordes, puesto que son quienes más la ejecutan, claro, hay pasajes donde las maderas apoyan e incluso los metales (aunque en muy pocas ocasiones, solo en algunos cierres de sección, ya que el papel de los metales es exclusivamente melódico). Las cuerdas mantienen, casi que en toda la obra la textura antes mencionada, creando esa sensación de atmosfera o de colchón armónico.

Ahora veremos los acordes con todos los instrumentos que intervienen en este pasaje.

Figura 16

Voces reales de la textura de acordes del sexto poema de seis esferas del amanecer, cuerdas frotadas y algunas maderas, compases 158 - 166

Am7 add11 Bbmaj9 Gm9 Dm9 Am add11 / E G9 sus4 Fmaj9 sus4 Bmaj9 Am7add11

Figura No 16. Imagen de creación propia

En la figura No 16, es posible advertir, en comparación con la figura No 15, que algunos acordes siguen siendo los mismos, pero con una coloratura mucho más rica al sumar las notas de las maderas, a excepción del acorde del compás 4 que en las cuerdas era un Am/D, pero que al tener en cuenta las notas de las maderas en ese compás, se convierte en un Dm9. Lo mismo sucede con el acorde del último compás, si miramos solo las notas de las cuerdas tenemos un Em7/A, pero al contar también las maderas tenemos un Am7 add11.

Ya que este apartado trata acerca de los acordes, quisiera mencionar algunas consideraciones que tuve presente en cuanto al desarrollo armónico de la pieza. Primeramente, esta pieza es modal, ya que carece de funciones armónicas tónicas, es decir, no hay una jerarquía clara de acordes que resuelvan a una tónica, basta con solo echar un vistazo a la imagen anteriormente expuesta y ver el comportamiento de los acordes. A continuación, se muestran los acordes del principio y final de cada poema.

Tabla 4

Seis esferas del amanecer, ciclo de seis pequeños poemas sinfónicos, acordes del inicio y final de cada poema

Acordes del inicio y final de cada poema de la obra “Seis esferas del amanecer”					
Ciclo de seis pequeños poemas sinfónicos					
Poema No 1	Poema No 2	Poema No 3	Poema No 4	Poema No 5	Poema No 6
Inicio	Inicio	Inicio	Inicio	Inicio	Inicio
Compás 1	Compás 21	Compás 57	Compás 81	Compás 119	Compás 154
Gm9	Am sus4 /C	Gm9	A4 (A D G C)	Dm7 Instrumentos Cl.Bb 2 Y 1 Fl 2	Gm9
Final	Final	Final	Final	Final	Final
Compás 21	Compás 56	Compás 79	Compás 115	Compás 151	Compás 178
Adim7	Dm11	Bmaj9	C 13 (Omit 7,11)	Dm7/A	Bbmaj9

Nota: En concordancia con el estilo libre del poema sinfónico, quise que esta pieza no estuviese sujeta a las leyes de la tonalidad, por eso opté por la modalidad.

La combinación de dos o más texturas de las anteriormente expuestas se cataloga como textura No 7. Para ello, analizaremos un pasaje del poema No 4, evidenciando así el uso de todas las texturas durante el transcurso de la obra y en cada uno de sus poemas.

Figura 17

Cristian Oviedo, *Seis esferas del amanecer*, ciclo de seis pequeños poemas sinfónicos, cuarto poema, compás 88 - 95

11

88

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Cl. B \flat 1

Cl. B \flat 2

Fag. 1

Fag. 2

Cor. Fa 1 y 2

Cor. Fa 3 y 4

Tpt. Sib 1

Tpt. Sib 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Vlins. 1

Vlins. 2

Vlas.

Vcs.

Cbs.

p

pp

f

mf

pp

pp

pp

pp

pp

f

pp

El pasaje anteriormente expuesto, integra la textura No 4 “conducción de voces” y la textura No 2 “Melodía y acompañamiento”. La clasificación de este pasaje como textura compleja, radica en que la conducción de voces de las cuerdas frotadas, funge, además, como acompañamiento a la melodía que interpretan los demás instrumentos, combinando así las dos texturas mencionadas, Textura No 2 y Textura No 4.

A continuación, se muestra en un pentagrama para piano la conducción de voces de las cuerdas frotadas en la sección del compás 88 – 95.

Figura 18

Voces reales de la conducción de voces en las cuerdas frotadas del cuarto poema de seis esferas del amanecer, compases 88 -95

The musical score for piano, measures 88-95, is presented in a grand staff format. It begins with a tempo marking of a quarter note equal to 68. The time signature is 4/4. The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music features a mix of quarter and eighth notes, with some chords and rests. The treble staff contains a melodic line with some chords, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with a steady eighth-note pattern.

Figura No 18. Imagen de creación propia

De esta manera cerramos la sección dedicada al estudio de las texturas orquestales durante toda la obra.

Fase 3

En los primeros semestres de la carrera de música, cuando presentaba trabajos de pequeñas composiciones o arreglos, me molestaba en extremo que me bajasen puntos porque las dinámicas eran inexistentes en dichas entregas, no veía lo pedagógico en la obligatoriedad en cuanto a la utilización de las dinámicas, me parecía un poco irracional aun con las indicaciones de los tutores respecto a la importancia de las dinámicas en la música. Al optar por una escucha más atenta en algunas obras de mi predilección, pude notar que las dinámicas hacen parte fundamental en la expresividad de las piezas, tanto, al punto que, sin las dinámicas correspondientes, aun con el mismo tempo, armonía y melodía, la obra no sería la misma.

Después de mucho análisis respecto al uso de las dinámicas, he llegado a la conclusión que pueden clasificarse en dos grupos de acuerdo con la utilidad que se les dé. Estas dos clasificaciones las he denominado como: “dinámicas expresivas” y “dinámicas orquestativas”. El uso expresivo de las dinámicas ocurre cuando estas son utilizadas con fines interpretativos respecto al nivel de intensidad que requiere un pasaje o un momento de la obra en relación con el carácter que se le quiere otorgar, por ejemplo, una obra que tiene un momento suave o de relajación, por lo general va a tener dinámicas piano, pero un pasaje enérgico e intenso va a demandar dinámicas forte. El uso orquestativo de las dinámicas tiene lugar cuando en la orquestación de un pasaje hay distintos planos sonoros y se debe recurrir a las dinámicas para ubicar los diferentes elementos constitutivos, por ejemplo, un pasaje donde se utilice la textura No 3 (dos melodías con acompañamiento), dependiendo de qué instrumentos estén desarrollando los roles, se asignarían las dinámicas para ubicarlos en el plano sonoro deseado. Estas aplicaciones dinámicas pueden ubicarse ambas en un mismo pasaje, y una dinámica asignada puede cumplir ambos roles a la vez.

A continuación, se mostrarán unos ejemplos detallados de las aplicaciones dinámicas antes mencionadas.

Figura 19

Cristian Oviedo, Seis esferas del amanecer, ciclo de seis pequeños poemas sinfónicos, quinto poema, compás 116 - 124

15

The musical score for Figure 19, measures 116-124, is presented in a standard orchestral format. It includes parts for Flute 1 and 2, Oboe 1 and 2, Clarinet in Bb 1 and 2, and Bassoon 1 and 2. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score shows dynamic markings such as *mf*, *p*, *pp*, and *f*, along with accents and slurs. A box with the number 5 is in the top left corner of the score area.

En el pasaje anterior podemos ver un ejemplo claro acerca del uso orquestativo de las dinámicas. El clarinete en Bb 2, empieza interpretando la melodía y luego se suma el clarinete en Bb 1, realizando otra melodía en contrapunto. En esa corta interacción contrapuntística de un compás, se le asigna dinámica *mezzo-piano* al clarinete en Bb2, ya que, a juicio estético del orquestador, ese es el equilibrio sonoro indicado. A medida que avanzamos al compás 3, los clarinetes en Bb 1 y 2 interpretan blancas y estas tienen asignadas dinámicas *piano*, ya que la melodía principal la interpreta la flauta 2. Conforme se avanza se repite este proceso, donde la

melodía tiene asignada una dinámica de mayor intensidad sonora que los instrumentos que realizan el acompañamiento. Visualmente es fácil observar este proceder, puesto que el acompañamiento es interpretado en blancas y redondas, mientras que la melodía en figuras de menor duración como corcheas y negras, y se alterna entre varios instrumentos para una mayor riqueza tímbrica. En este pasaje observamos, de igual manera, los dos tipos de dinámicas según Grabner (2001), que son las de grado y las de transición. Las de “grado” son las que hemos mencionado anteriormente, las que exponen la intensidad sonora de los instrumentos y las de “transición” se encuentran en el compás No 7 (No 122) que indican el paso entre diferentes grados de intensidad, en este caso en los instrumentos flauta 2, oboe 2, clarinete en Bb 1 y 2. Esta dinámica es el decrescendo y se encuentra indicada con su signo o figura correspondiente.

En la siguiente imagen (figura No 20), observaremos el uso expresivo de las dinámicas, donde brindan un concepto diferente al orquestativo, puesto que el uso expresivo tiene relación directa con el carácter del pasaje. Cabe resaltar que también hay dinámicas orquestativas en esta sección. En este pasaje se encuentra el clímax de la obra y es el punto donde más sube la melodía, llegando en las flautas y el violín 1 hasta un G6, esta pequeña frase melódica se repite nuevamente en el poema No 3 y con una altura diferente en el poema No 6. En este punto de clímax, los instrumentos que interpretan la melodía tienen dinámica fuerte, pero al tratarse del pasaje con mayor éxtasis, el acompañamiento en las cuerdas también está en fuerte y podemos observar cómo va creciendo su intensidad desde “*pp*” en el compás 1 (29) hasta llegar a “*f*” en el compás 5 (34). El acompañamiento de las maderas tiene dinámica piano debido a cuestiones tímbricas, ya que esta familia posee la menor homogeneidad entre los instrumentos que la conforman, Belkin (2001) y el tipo de color que precisé es el que ofrecen en conjunto, con la dinámica asignada.

Figura 20

Cristian Oviedo, *Seis esferas del amanecer*, ciclo de seis pequeños poemas sinfónicos, segundo poema, compás 29 – 37

5

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Cl. B \flat 1

Cl. B \flat 2

Fag. 1

Fag. 2

Cor. Fa 1 y 2

Cor. Fa 3 y 4

Tbn. 1

Tbn. 2

Timp.

Cym.

Vlns. 1

Vlns. 2

Vlas.

Ves.

Obs.

pp *mp* *mf* *f* *rit...* *accel...*

Conclusiones

El proceso investigativo previo a la composición de la obra “Seis esferas del amanecer, ciclo de seis pequeños poemas sinfónicos” y la composición de esta, arrojó una serie de consideraciones interesantes en distintos aspectos que conforman el presente proyecto de investigación creación. A continuación, se expondrán dichas conclusiones.

El estudio de los recursos de interés para el desarrollo de la composición, expuestos en el marco teórico, dio como resultado la apropiación de dichas temáticas, lo cual fue determinante para el desarrollo creativo en la composición de la obra. La aplicación de dichos elementos condujo de manera satisfactoria a la finalidad principal del proyecto, la cual era la composición de un ciclo de seis pequeños poemas sinfónicos, empleando las texturas orquestales y las dinámicas como principales recursos. Cabe destacar que el conocimiento adquirido durante esta investigación, si bien estuvo enfocado al desarrollo del presente trabajo, será también, sin duda, una valiosa fuente de insumos para el desarrollo de futuras composiciones, arreglos, ensambles y demás proyectos a fines, por parte del investigador.

Si bien, existen infinidad de obras musicales donde los recursos de mayor relevancia para el presente trabajo son utilizados y muy bien logrados, y además existe material bibliográfico en libros que abordan estos temas, la existencia de composiciones y de proyectos investigativos que estén enfocados exclusivamente en la implementación de dichos recursos, son escasos, o al menos son de difícil acceso, ello pudo constatarse en la búsqueda de antecedentes, donde más que encontrar antecedentes se hallaron referentes, teóricos que agrupaban ciertas obras y explicaban el uso de estos insumos, pero no fue posible hallar investigaciones concebidas con la intención principal de exponer el uso de estos elementos. Esto quiere decir que el presente

proyecto aportará a la literatura académica y además proporcionará una base sólida para futuras exploraciones en este ámbito, aportando una contribución valiosa y pertinente al campo de estudio, promoviendo un mayor entendimiento de las técnicas y estrategias empleadas en la creación musical.

A continuación, se expondrán algunas consideraciones resultantes del proceso creativo de la obra, estas conclusiones son de los aspectos disciplinares que rodearon la composición musical.

La alternancia de la ejecución de una melodía entre varios instrumentos aporta riqueza tímbrica a la línea melódica, esto, claro, tiene sus momentos propicios de uso como cualquier otro recurso tímbrico.

Las dinámicas de grado pueden clasificarse en dos grupos de acuerdo con el uso que se les dé, estos grupos son: dinámicas expresivas y dinámicas orquestativas. Como anteriormente se expuso, la implementación expresiva sucede cuando las dinámicas son utilizadas para transmitir a través de los niveles de intensidad en el sonido, el carácter como tal de un momento o pasaje de la pieza. El uso orquestativo ocurre cuando se utilizan para ubicar los distintos planos sonoros presentes en una sección.

El escaso grado de homogeneidad presente en las maderas, lejos de ser un aspecto negativo, representan una paleta de colores interesante respecto a las combinaciones posibles entre ellas y en conjunto con el resto de la orquesta.

Referencias

Ariza Pomareta, J. (2004). Explorando el laberinto: creación e investigación en torno a la gráfica digital a comienzos del siglo 21. España: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

https://www.google.com.co/books/edition/Explorando_el_labirinto/CcdtlDLqWIIC?hl=es-419&gbpv=0

Belkin, Alan (2008). Orquestación artística

<https://alanbelkinmusic.com/bk.O/LaOrchArt.pdf>

Cross, I. (2010). La Música en la Cultura y la Evolución. *epistemus*, 1(1), 9-19.

<https://revistas.unlp.edu.ar/Epistemus/article/view/2700/2512>

García, D. A. D. M. (2018). Estampas Musicales: Obra De Texto En La Escuela Nacional Preparatoria De México. Segundo Curso Superior. Estados Unidos: Palibrio.

https://www.google.com.co/books/edition/Estampas_Musicales/XltVDwAAQBAJ?hl=es-419&gbpv=0

Group, D. (2008). Cómo conocer los instrumentos de orquesta. España: Editorial Edaf, S.L.

https://www.google.com.co/books/edition/C%C3%B3mo_conocer_los_instrumentos_de_orques/JoEd1ZK6Y2gC?hl=es&gbpv=0

Gustems Carnicer, J. (2009). Atlas básico de música. Chile: Parramón.

https://www.google.com.co/books/edition/Atlas_b%C3%A1sico_de_m%C3%BAsica/RUg8KXfq7eYC?hl=es-419&gbpv=0

Gustems Carnicer, J., Gustems, J., Elgström Misol, E. (2008). Guía práctica para la dirección de grupos vocales e instrumentales. España: EDITORIAL GRAO.

https://www.google.com.co/books/edition/Gu%C3%ADa_pr%C3%A1ctica_para_la_direcci%C3%B3n_de_gr/zIwVi5HJMcEC?hl=es-419&gbpv=0

Hormigos Ruiz, J. (2010). La creación de identidades culturales a través del sonido. *Comunicar*, 34(XVII), 91-98. <https://doi.org/10.3916/C34-2010-02-09>

Méndez Rubio, A. (2011). Música, Sociedad y libertad. *El F@ro*, 14.

<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4159906.pdf>

Morales, S, M. Mosquera, M. Ramírez, L, A. Ramón, M, A. Ariza, J. (2014). Documento maestro condiciones de calidad con fines de obtención de registro calificado del programa.

https://sgeneral.unad.edu.co/images/Repositorios/2014/08_Agosto/COAC/19/Documento%20condiciones%20programa%20de%20m%C3%Basica%20ECSAH.pdf

Pascual Triay, J. (2008). Guía universal de la música clásica. España: EDICIONES ROBINBOOK, S.L.

https://www.google.com.co/books/edition/Gu%C3%ADa_universal_de_la_m%C3%Basica_cl%C3%A1sica/nIEsI7wqLqQC?hl=es-419&gbpv=0

Polo Pujadas, M. (2017). Filosofía de la música del futuro: encuentros y desencuentros entre Nietzsche, Wagner y Hanslick. España: Prensas de la Universidad de Zaragoza.

https://www.google.com.co/books/edition/Filosof%C3%ADa_de_la_m%C3%Basica_de_l_futuro/aRMsDwAAQBAJ?hl=es-419&gbpv=0

Sáez Aldana, F. (2023). Guía práctica para escuchar música: Cómo comprender y sentir una obra musical.

https://books.google.com.co/books?id=vb_IEAAAQBAJ&newbks=0&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false

Anexos

La obra Seis esferas del amanecer, está conformada por un ciclo de seis pequeños poemas sinfónicos, si bien pueden apreciarse de forma separada, se recomienda su ejecución y apreciación de forma sucesiva e ininterrumpida, tal como está escrito en la partitura.

Enlace para poder escuchar la obra: https://drive.google.com/drive/folders/1_gAIZoj-DyS18XDQBKdRCziLA-ckeLz?usp=drive_link

Seis esferas del amanecer

53

Ciclo de seis pequeños poemas sinfonicos para orquesta

Cristian Oviedo Tejada

$\text{♩} = 68$ 1

Flauta 1 *p*

Flauta 2 *p*

Oboe 1 *p*

Oboe 2 *p*

Clarinete en B \flat 1 *p* *mp*

Clarinete en B \flat 2 *p* *mp*

Fagot 1 *mp*

Fagot 2 *mp*

Corno en Fa 1 y 2

Corno en Fa 3 y 4

Trompeta en Si \flat 1

Trompeta en Si \flat 2

Trombón 1

Trombón 2

Timpani
1) G2, 2) E2, 3) Eb2, 4) D2

Cymbal

Arpa *p*

Violines 1 *p* *pp* *p*

Violines 2 *p*

Violas *p*

Violoncellos *p*

Contrabajos *p*

8

Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl. B♭ 1
Cl. B♭ 2
Fag. 1
Fag. 2
Cor. Fa 1 y 2
Cor. Fa 3 y 4
Tpt. Sib1
Tpt. Sib2
Tbn. 1
Tbn. 2
Timp.
Cym.
Arp.
Vlns. 1
Vlns. 2
Vlas.
Vcs.
Cbs.

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

15

This page of a musical score contains measures 15 through 21. The instruments listed on the left are: Fl. 1, Fl. 2, Ob. 1, Ob. 2, Cl. Bb 1, Cl. Bb 2, Fag. 1, Fag. 2, Cor. Fa 1 y 2, Cor. Fa 3 y 4, Tpt. Sib1, Tpt. Sib2, Tbn. 1, Tbn. 2, Timp., Cym., Arp., Vlns. 1, Vlns. 2, Vlas., Vcs., and Cbs. The score is written in a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). The woodwinds (Ob., Cl., Fag.) and strings (Vlns., Vlas., Vcs., Cbs.) play sustained notes, often with slurs. The brass section (Cor., Tpt., Tbn.) has more active parts, including triplets and slurs. Dynamics such as *p*, *mp*, and *mf* are indicated throughout. The percussion parts (Timp., Cym.) are mostly rests with some rhythmic patterns in the timpani.

2

22

Fl. 1 *mp*

Fl. 2 *mp* *f*

Ob. 1 *mp* *p* *f*

Ob. 2 *mp* *p* *p*

Cl. Bb 1 *mf* *p* *p*

Cl. Bb 2 *p*

Fag. 1 *p* *f*

Fag. 2 *p*

Cor. Fa 1 y 2 *f*

Cor. Fa 3 y 4

Tpt. Sib 1

Tpt. Sib 2

Tbn. 1

Tbn. 2

1) F2
Timp.

Cym.

Arp.

Vlins. 1 *pizz.* *arco* *pp*

Vlins. 2 *pizz.* *arco* *pp*

Vlas. *pizz.* *arco* *pp*

Vcs. *pizz.* *arco* *pp*

Cbs. *f* *pizz.* *arco* *pp*

30

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Cl. Bb 1

Cl. Bb 2

Fag. 1

Fag. 2

Cor. Fa 1 y 2

Cor. Fa 3 y 4

Tpt. Sib1

Tpt. Sib2

Tbn. 1

Tbn. 2

Timp.

Cym.

Arp.

Vins. 1

Vins. 2

Vlas.

Ves.

Cbs.

mp *mf* *f* *rit...* *accel...*

39

Fl. 1 *a tempo* *p* *mf* *p*

Fl. 2 *a tempo* *p*

Ob. 1 *a tempo*

Ob. 2 *a tempo*

Cl. Bb 1 *a tempo*

Cl. Bb 2 *a tempo*

Fag. 1 *p* *a tempo*

Fag. 2 *p*

Cor. Fa 1 y 2 *f*

Cor. Fa 3 y 4 *f*

Tpt. Sib1 *mp*

Tpt. Sib2 *mp*

Tbn. 1 *mf* *mp* *f* *mf* *mp* *mf*

Tbn. 2 *mf* *mp* *mf* *mf* *mp* *mf*

Timp.

Cym.

Arp.

Vlins. 1 *a tempo* *mp* *mf* *mp*

Vlins. 2 *a tempo* *mp*

Vlas. *mf* *a tempo* *mp*

Vcs. *mf* *a tempo* *mp*

Cbs. *a tempo*

49

Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl. Bb 1
Cl. Bb 2
Fag. 1
Fag. 2
Cor. Fa 1 y 2
Cor. Fa 3 y 4
Tpt. Sib 1
Tpt. Sib 2
Tbn. 1
Tbn. 2
Timp.
Cym.
Arp.
Vlns. 1
Vlns. 2
Vlas.
Ves.
Obs.

f
mf
pp
mf
pp
mf
p
mf
p
pp
pp
pp
pp
pp
pp

3

57 $\text{♩} = 70$

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Cl. B \flat 1

Cl. B \flat 2

Fag. 1

Fag. 2

Cor. Fa 1 y 2

Cor. Fa 3 y 4

Tpt. Sib1

Tpt. Sib2

Tbn. 1

Tbn. 2

Timp.

Cym.

Arp.

Vlins. 1

Vlins. 2

Vlas.

Vcs.

Cbs.

mf

p

f

66

Fl. 1 *mf* *f*

Fl. 2 *p* *mp* *f*

Ob. 1 *p* *mf* *f*

Ob. 2 *p* *mf* *f*

Cl. Bb 1 *mp*

Cl. Bb 2 *mp*

Fag. 1 *mf* *mp* *f*

Fag. 2 *mf* *mp*

Cor. Fa 1 y 2 *mp* *p* *mp* *f*

Cor. Fa 3 y 4 *mp* *mf* *mp* *f*

Tpt. Sib1

Tpt. Sib2

Tbn. 1 *mp*

Tbn. 2 *mp*

Timp.

Cym.

Arp.

Vlins. 1 *f*

Vlins. 2 *f*

Vlas. *mf*

Vcs. *f* *mf*

Cbs.

80 $\text{♩} = 68$

Musical score for orchestra and strings, measures 80-85. The score is in 3/4 time with a tempo of 68 beats per minute. The key signature has one flat (B-flat). The instruments and their parts are:

- Fl. 1:** Starts with a *mf* dynamic, then *mp*, then *mf* again. Features a fermata in measure 83.
- Fl. 2:** Starts with a *mf* dynamic.
- Ob. 1:** Starts with a *mp* dynamic.
- Ob. 2:** Starts with a *mf* dynamic.
- Cl. Bb 1:** Starts with a *mp* dynamic.
- Cl. Bb 2:** Starts with a *mp* dynamic.
- Fag. 1:** Starts with a *mf* dynamic.
- Fag. 2:** Starts with a *mf* dynamic.
- Cor. Fa 1 y 2:** Starts with a *f* dynamic.
- Cor. Fa 3 y 4:** Starts with a *f* dynamic.
- Tpt. Sib1:** Starts with a *f* dynamic.
- Tpt. Sib2:** Starts with a *f* dynamic.
- Tbn. 1:** Starts with a *f* dynamic.
- Tbn. 2:** Starts with a *f* dynamic.
- Timp.:** Starts with a *f* dynamic.
- Cym.:** Starts with a *f* dynamic.
- Arp.:** Starts with a *f* dynamic.
- Vlins. 1:** Starts with a *pp* dynamic, then *mp*.
- Vlins. 2:** Starts with a *pp* dynamic, then *mp*, then *pp*, then *mf*, then *pp*, then *mp*.
- Vlas.:** Starts with a *pp* dynamic, then *mp*, then *pp*, then *mf*.
- Vcs.:** Starts with a *pp* dynamic, then *mp*, then *pp*, then *mp*.
- Cbs.:** Starts with a *mp* dynamic, then *pp*, then *mp*.

94

Fl. 1 *pp* *p*

Fl. 2 *pp* *p*

Ob. 1 *pp*

Ob. 2 *pp*

Cl. Bb 1 *pp* *mf*

Cl. Bb 2 *pp* *mf*

Fag. 1 *pp* *mf*

Fag. 2 *pp* *mf*

Cor. Fa 1 y 2 *mf*

Cor. Fa 3 y 4

Tpt. Sib1

Tpt. Sib2

Tbn. 1 *mf* *mp*

Tbn. 2 *mf* *p*

Timp.

Cym.

Arp.

Vlins. 1 *pp* *pp*

Vlins. 2 *pp* *pp*

Vlas. *pp* *mf* *pp*

Ves. *pp* *mf* *pp*

Cbs. *pp* *p*

101

This page of a musical score, page 66, features rehearsal mark 101. It contains staves for various instruments: Flutes 1 and 2, Oboes 1 and 2, Clarinets in Bb 1 and 2, Bassoons 1 and 2, Cor Anglais 1 and 2, Cor Anglais 3 and 4, Trumpets in C 1 and 2, Trombones 1 and 2, Timpani, Cymbals, Arpeggiator, Violins 1 and 2, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is in 4/4 time with a key signature of one flat (Bb). Dynamics include *mf*, *p*, *mp*, and *pp*. The woodwinds and strings play melodic lines, while the brass instruments provide harmonic support. The Arpeggiator and Percussion parts are mostly silent on this page.

108

This musical score page contains 18 staves for various instruments. The top section includes woodwinds (Flutes 1 & 2, Oboes 1 & 2, Clarinets Bb 1 & 2, Bassoons 1 & 2) and brass (Cor. Fa 1 y 2, Cor. Fa 3 y 4, Tpt. Sib 1 & 2, Tbn. 1 & 2). The bottom section includes percussion (Timp., Cym.), strings (Vlins. 1 & 2, Vlas., Vcs., Cbs.), and harp (Arp.). The score is in 3/4 time with a key signature of two flats. Dynamics include *mf*, *mp*, *p*, and *pp*. The woodwinds and strings play melodic lines, while the brass and percussion provide harmonic support. The harp and strings play sustained chords.

116

Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl. Bb 1
Cl. Bb 2
Fag. 1
Fag. 2
Cor. Fa 1 y 2
Cor. Fa 3 y 4
Tpt. Sib1
Tpt. Sib2
Tbn. 1
Tbn. 2
Timp.
Cym.
Arp.
Vlns. 1
Vlns. 2
Vlas.
Ves.
Obs.

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

Detailed description: This is a page of a musical score for an orchestra, starting at measure 116. The score is written for various instruments, including woodwinds, brass, and strings. The woodwind section (Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons, and Fagots) has the most activity, with dynamic markings such as *mf*, *p*, *pp*, and *f*. The brass section (Horns, Trumpets, and Trombones) is mostly silent. The percussion section (Timpani and Cymbals) is also silent. The string section (Violins, Viola, Cello, and Double Bass) is mostly silent. The score is written in a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). The instruments are listed on the left side of the page, and their staves are arranged vertically. The page number 116 is in the top left corner, and the page number 68 is in the top right corner.

124

This musical score page contains measures 124 through 130. The instruments listed on the left are:

- Fl. 1
- Fl. 2
- Ob. 1
- Ob. 2
- Cl. B♭ 1
- Cl. B♭ 2
- Fag. 1
- Fag. 2
- Cor. Fa 1 y 2
- Cor. Fa 3 y 4
- Tpt. Sib 1
- Tpt. Sib 2
- Tbn. 1
- Tbn. 2
- Timp.
- Cym.
- Arp.
- Vlns. 1
- Vlns. 2
- Vlas.
- Vcs.
- Obs.

The score features various dynamics such as *mf*, *pp*, *f*, *mp*, and *ppp*. It includes woodwind entries with grace notes and slurs, and string entries with slurs and dynamics. The woodwinds (Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons) have more active parts, while the strings and brass are mostly silent or have sparse entries.

131

This page contains a musical score for measures 131 through 137. The instruments listed on the left are Fl. 1, Fl. 2, Ob. 1, Ob. 2, Cl. B♭ 1, Cl. B♭ 2, Fag. 1, Fag. 2, Cor. Fa 1 y 2, Cor. Fa 3 y 4, Tpt. Sib1, Tpt. Sib2, Tbn. 1, Tbn. 2, Timp., Cym., Arp., Vlns. 1, Vlns. 2, Vlas., Vcs., and Cbs. The score is written in a key signature of two flats and a 4/4 time signature. Dynamics include *mf*, *pp*, *f*, *ppp*, *mp*, and *f*. Performance markings include accents (*acc*), breath marks (*breath*), and slurs. Measure 131 features a flute entry with *mf* dynamics. Measure 132 has a woodwind section with *pp* dynamics. Measure 133 shows a clarinet entry with *f* dynamics. Measure 134 includes a clarinet entry with *ppp* dynamics. Measure 135 features a clarinet entry with *mf* dynamics. Measure 136 has a clarinet entry with *mp* dynamics. Measure 137 includes a clarinet entry with *mp* dynamics. The string section (Vlns. 1, Vlns. 2, Vlas., Vcs., Cbs.) plays a sustained harmonic throughout the measures.

138

This page of a musical score, numbered 71, contains measures 138 through 143. The score is arranged in a standard orchestral layout with the following parts from top to bottom:

- Fl. 1 and Ob. 1: Flute and Oboe 1 parts, both playing a melodic line with triplets and accents, marked *mf*.
- Fl. 2 and Ob. 2: Flute 2 and Oboe 2 parts, playing sustained notes.
- Cl. Bb 1 and Cl. Bb 2: Clarinet in B-flat 1 and 2 parts, playing a melodic line with triplets, marked *pp* and *mf*.
- Fag. 1 and Fag. 2: Bassoon 1 and 2 parts, playing sustained notes, marked *mf*.
- Cor. Fa 1 y 2 and Cor. Fa 3 y 4: Horns in F major, playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- Tpt. Sib 1 and Tpt. Sib 2: Trumpets in B-flat, playing sustained notes.
- Tbn. 1 and Tbn. 2: Trombones 1 and 2, playing a melodic line with triplets, marked *mf*.
- Timp., Cym., and Arp.: Timpani, Cymbals, and Arpeggiated strings, all playing sustained notes.
- Vlns. 1 and Vlns. 2: Violins 1 and 2, playing sustained notes, marked *pp* and *mf*.
- Vlas. and Vcs.: Viola and Cello parts, playing sustained notes, marked *mf*.
- Cbs.: Contrabass part, playing sustained notes.

The score includes various musical notations such as triplets, accents, and dynamic markings (*mf*, *pp*) to guide the performance.

145

Fl. 1 *p* *pp* *mf*

Fl. 2

Ob. 1 *p*

Ob. 2

Cl. Bb 1 *mf* *p*

Cl. Bb 2

Fag. 1 *pp*

Fag. 2 *pp*

Cor. Fa 1 y 2 *pp*

Cor. Fa 3 y 4 *pp*

Tpt. Sib1 *mp*

Tpt. Sib2

Tbn. 1 *pp*

Tbn. 2 *pp*

Timp.

Cym.

Arp.

Vins. 1 *mf* *pp* *ppp*

Vins. 2 *ppp*

Vlas. *pp* *ppp*

Vcs. *pp* *ppp*

Cbs. *ppp*

152

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Cl. B \flat 1

Cl. B \flat 2

Fag. 1

Fag. 2

Cor. Fa 1 y 2

Cor. Fa 3 y 4

Tpt. Sib1

Tpt. Sib2

Tbn. 1

Tbn. 2

Timp.

Cym.

Arp.

Vlins. 1

Vlins. 2

Vlas.

Ves.

Cbs.

pp

pp

pp

pp

pp

f *mp* *pp*

pp

f *mp*

f *mp*

mp

mf

pp

pp

pp

pp

pp *mp*

161

Fl. 1 *p* *mp*

Fl. 2 *p* *mp* *p*

Ob. 1 *p*

Ob. 2 *p*

Cl. B \flat 1 *p*

Cl. B \flat 2

Fag. 1 *mf* *mf* *mp*

Fag. 2 *mf* *mp*

Cor. Fa 1 y 2 *mp*

Cor. Fa 3 y 4 *mp*

Tpt. Sib1 *mp*

Tpt. Sib2 *mp*

Tbn. 1 *p* *mp*

Tbn. 2 *p* *mp*

Timp. *p* *ff*

Cym.

Arp.

Vlins. 1 *p*

Vlins. 2 *mf* *pp* *p*

Vlas. *p*

Vcs. *p*

Cbs. *mf* *pp* *mp*

170

This page of a musical score, numbered 75, covers measures 170 through 179. The score is arranged in a standard orchestral layout with multiple staves. The instruments and their parts are as follows:

- Flutes (Fl. 1, 2):** Both staves are empty, indicating they are silent during these measures.
- Oboes (Ob. 1, 2):** Both staves are empty, indicating they are silent.
- Clarinets (Cl. Bb 1, 2):** Both staves are empty, indicating they are silent.
- Bassoons (Fag. 1, 2):** Both staves play a rhythmic pattern starting in measure 170, marked with a *mf* dynamic.
- Cor Anglais (Cor. Fa 1 y 2, 3 y 4):** Both staves play a rhythmic pattern starting in measure 170, marked with a *mf* dynamic.
- Trumpets and Trombones (Tpt. Sib 1, 2; Tbn. 1, 2):** The trumpet and trombone parts are identical, playing a rhythmic pattern starting in measure 170, marked with a *mf* dynamic.
- Timpani (Timp.):** Plays a triplet of eighth notes in measure 170, followed by a rest, and then a triplet of eighth notes in measure 179, marked with a *fff* dynamic.
- Cymbals (Cym.):** Plays a rhythmic pattern starting in measure 170, marked with a *mf* dynamic.
- Arpeggiator (Arp.):** Both staves are empty, indicating they are silent.
- Violins (Vlins. 1, 2):** Both staves play a rhythmic pattern starting in measure 170, marked with a *mf* dynamic, which increases to *f* and then *ff* by measure 179.
- Violas (Vlas.):** Plays a rhythmic pattern starting in measure 170, marked with a *mf* dynamic, which increases to *f* and then *ff* by measure 179.
- Violoncellos (Vcs.):** Plays a rhythmic pattern starting in measure 170, marked with a *mf* dynamic, which increases to *f* and then *ff* by measure 179.
- Double Basses (Obs.):** Plays a rhythmic pattern starting in measure 170, marked with a *f* dynamic, which increases to *ff* by measure 179.