

NO(S)OTROS El poema sinfónico como representación sonora de una ciudad excluyente

Jeason Steven Mateus Rodríguez

Asesor:

José Ignacio Bolaños Motta

Universidad Nacional Abierta y a Distancia UNAD

Escuela de Ciencias Sociales Artes y Humanidades ECSAH

Programa de Música

2023

Agradecimientos

A quienes estuvieron y están:

por su compañía, entendimiento, conocimientos,

motivación, inspiración y existencia.

A mis maestros y estudiantes.

Resumen

El presente proyecto de Investigación se desarrolla al interior del programa de Música de la Universidad Nacional Abierta y a Distancia, UNAD, en la línea de profundización de Composición y Arreglos. Se espera entonces desarrollar un poema sinfónico, apelando al uso de recursos melódicos y tímbricos para su composición. En esta perspectiva, la presente obra está inspirada en la necesidad de visibilizar las barreras existentes para la participación social, en personas que cuentan con alguna forma de discapacidad física, en la ciudad de Bogotá, Colombia. El trabajo se desarrolla bajo la perspectiva metodológica de la investigación creación, y a nivel conceptual, en el documento se encuentran los antecedentes investigativos del poema sinfónico, sus exponentes y características, la contextualización y análisis de dos poemas sinfónicos, la descripción del proceso creativo y presenta como la obra finalizada, que a su vez es difundida por las diferentes plataformas digitales y virtuales.

Palabras clave: Música, poema sinfónico, música clásica, música programática.

Abstract.

This research project is developed within the Music program of the Universidad Nacional Abierta y a Distancia UNAD, in the line of deepening Composition and Arrangements. It is then expected to develop a symphonic poem, appealing to the use of melodic and timbre resources for its composition. This work is inspired by the need to make visible the existing barriers to social participation, in people who have some form of physical disability, in the city of Bogotá, Colombia. The work is carried out under the methodological perspective of creation research, and at a conceptual level, the document contains the investigative background of the symphonic poem, its exponents and characteristics, the contextualization and analysis of two symphonic poems, the description of the creative process and presents like the finished work, which in turn is disseminated by the different digital and virtual platforms.

Keywords: Music, symphonic poem, classic music, program music.

Tabla de contenido

Introducción	10
Justificación	12
Planteamiento Temático.....	14
Objetivos.....	19
Objetivo General.....	19
Objetivos Específicos.....	19
Marco Teórico.....	20
La Discapacidad y la Diversidad Funcional	20
Poema Sinfónico	23
Música Programática y Música Imitativa	29
Desarrollo Metodológico	31
Fase 1:	31
Fase 2:	31
Procedimiento de la Creación de Obra	33
Compositores y Técnicas Abordadas en el Proceso	34
Perspectiva de la Composición Abordada en el Proceso	36
Creación de Audios y Partituras	38
Perspectivas Iniciales para el Desarrollo del Poema Sinfónico	39

Creación Final de las Partituras	39
Primer Movimiento -El Camino-	39
Segundo Movimiento -Cotidianidad-:	47
Escena I Lo Desconocido.....	47
Escena II Apertura	48
Escena III Sentir.....	48
Escena IV Entendimiento	49
Escena V Retorno	50
Escena VI Reflexión	50
Tercer Movimiento -Vulnerabilidad-:.....	51
Parte A	52
Parte B.....	53
Reflexiones Sobre el Producto Final.....	54
Conclusiones.....	56
Referencias Bibliográficas	58
Apéndices.....	61

Lista de Figuras

Figura 1 <i>Clasificación de las formas sinfónicas según el Cours de Composition Musicale</i>	28
Figura 2 <i>NO(S)OTROS Primer Movimiento Motivo</i>	41
Figura 3 <i>NO(S)OTROS Primer Movimiento Variación 1</i>	42
Figura 4 <i>NO(S)OTROS Primer Movimiento Variación 2</i>	43
Figura 5 <i>NO(S)OTROS Primer Movimiento Variación 3</i>	44
Figura 6 <i>NO(S)OTROS Primer Movimiento Variación 4</i>	45
Figura 7 <i>NO(S)OTROS Primer Movimiento Variación 5</i>	46
Figura 8 <i>NO(S)OTROS Primer Movimiento Variación 6</i>	46
Figura 9 <i>NO(S)OTROS Segundo Movimiento Escena I</i>	48
Figura 10 <i>NO(S)OTROS Segundo Movimiento Escena III</i>	49
Figura 11 <i>NO(S)OTROS Segundo Movimiento Escena IV</i>	50
Figura 12 <i>NO(S)OTROS Segundo Movimiento Escena VI</i>	51
Figura 13 <i>NO(S)OTROS Tercer Movimiento Parte A</i>	52
Figura 14 <i>NO(S)OTROS Tercer Movimiento Parte B</i>	53

Lista de Tablas

Tabla 1 <i>Enfoques de la Discapacidad</i>	21
Tabla 2 <i>Poemas Sinfónicos de Strauss</i>	25
Tabla 3 <i>Forma e Instrumentación de Tres Poemas Sinfónicos</i>	26
Tabla 4 <i>Obras Representativas del Poema Sinfónico referenciadas por la Orquesta Filarmónica de Berlín</i>	27
Tabla 5 <i>Fases de la propuesta metodológica</i>	33

Lista de Apéndices

Apéndice A <i>Partitura NO(S)OTROS</i>	61
---	----

Introducción

El poema sinfónico NO(S)OTROS, es un trabajo compositivo que se realiza desde la exploración de recursos melódicos y tímbricos en una orquesta sinfónica, la obra tiene cómo factor extra-musical el abordaje de diversas formas de exclusión, en lo que respecta a personas con discapacidad física en la ciudad de Bogotá. El nombre de la obra pretende ser una invitación al reconocimiento personal en la diversidad del colectivo social, mediante un juego de palabras en el que a la palabra *nosotros* se le omite la letra *s*, induciendo al lector a la idea de la *no existencia*, de otros.

La presente obra consta de tres movimientos: el *primer movimiento* es en forma de chacona con cinco variaciones, el programa de este movimiento es «El Camino», el segundo movimiento implementa como recurso extramusical una grabación de video de un desplazamiento por un lugar comercial en una silla de ruedas, en donde el *investigador-compositor* de este proyecto toma el rol de «cuidador» el programa para este movimiento es «Cotidianidad», por último, el programa para el tercer movimiento es «Vulnerabilidad», en la que se codifican las perspectivas, sensaciones, emociones y relatos personales de la discapacidad.

El proyecto sigue la metodología de la investigación creación, puesto que realiza un estado del arte mediante la recolección de información, genera una pregunta investigativa, describe el proceso creativo y como resultado presenta una obra como creación artística, respondiendo así a la definición dada por el Ministerio de Ciencia, Tecnología e Información, en la que afirma que:

la Investigación + Creación se puede interpretar como aquel modelo de generación de conocimiento que, si bien acude a lenguajes proposicionales y utiliza herramientas del

método científico, se encuentra más cercano a las disciplinas creativas, pues el conocimiento que produce se inscribe principalmente en sus resultados de creación y su apropiación social (artefactos y objetos estéticos). (Ministerio de Ciencia, Tecnología e Información, 2021, p. 18)

El documento cuenta con la descripción del proceso compositivo y de los recursos melódicos y tímbricos implementados en la creación de obra, también se encuentra la contextualización y el análisis de dos referentes auditivos: el poema sinfónico Gloriosa del compositor Japonés Yasuhide Ito y el poema sinfónico Sinfonía Alpina del compositor Richard Strauss. La estructura del documento sigue una estructura metodológica que permite trazar una línea de lectura del proceso de creación de obra; empezando con la teoría inicial se encuentra el desarrollo del planteamiento temático, que abarca desde los antecedentes que dan origen a la pregunta de investigación, objetivos, justificación y marco teórico de la investigación. En seguida se encuentra la fundamentación teórica de la metodología empleada tanto en la investigación como en la creación de obra, el análisis de los referentes auditivos y el proceso creativo detallando los recursos melódicos y tímbricos utilizados para el tratamiento programático.

Esta investigación creación pretende ser de utilidad en los campos académico, artístico y social, pues proyecta una estructura y orden para la investigación creación desde el área musical, también brinda elementos académicos abordando temáticas históricas de origen y géneros musicales y técnicas propias de la composición, al mismo tiempo intenta representar fenómenos sociales de exclusión de cierto grupo poblacional a través de la composición de una obra musical.

Justificación

El presente proyecto investigativo tiene como finalidad la creación de un poema sinfónico el cual tiene por objeto, reflejar o servir de espejo a una representación del objeto observado a través del arte musical. En esta obra la observación se realizó a *—la ciudad excluyente para las personas con discapacidad física—*, y cómo a través del uso de diferentes recursos melódicos y tímbricos, en ella se pueden describir las limitaciones presentes para determinados grupos humanos, en lo que respecta a la participación social de personas con características limitadas, en específico.

Para contextualizar el objeto a representar, según los registros del Ministerio de Salud y Protección Social para agosto del 2020 en Colombia había más de 1,3 millones de personas que presentaban alguna discapacidad; basando la temática central se toma como referencia los aportes de Ríos Agudelo (2013) que si bien aplica la creación incluyente desde la arquitectura, señala que las ciudades no están construidas para esta población, así mismo aboga por un diseño arquitectónico que no tenga como objetivo final únicamente un sentido estético, sino también un sentido humanista que permita desde la obra misma plantear las posibilidades para la inclusión social (Ríos Agudelo, 2013).

Este proyecto es pertinente para la Universidad Nacional Abierta y a Distancia y diferentes espacios académicos nacionales y del continente, puesto que se brindarán alternativas para la composición, aumentando las posibilidades de la investigación de diversos géneros musicales propios del siglo XXI. En lo anterior, se hace referencia al caso del poema sinfónico *—tema a abordar en otros apartados—*, con el cual se buscará reflejar diferentes aspectos relacionados con la cotidianidad y de experiencias vividas, tanto a individual, como a nivel colectivo, por aquellas personas en condición de discapacidad.

El presente estudio, se estima que también contribuye a la difusión del estudio de la música programática y la utilización de recursos melódicos y tímbricos en las áreas de composición y arreglos, aumentando el repertorio de los egresados de la Universidad Nacional Abierta y a Distancia comprometidos con trasfondo social. Profesionales comprometidos con el cumplimiento de las normas nacionales e internacionales, en donde se establece la necesidad de disminuir la brecha participativa *en la sociedad*, de personas con discapacidad, generando mayor diversidad e inclusión en ámbitos artísticos y culturales.

Planteamiento Temático

El presente proyecto de *Investigación Creación* pretende —a través de un poema sinfónico—, generar un recurso melódico y tímbrico, a través del cual se logre representar las barreras existentes, en términos de la escasa participación social de personas con discapacidad física en la ciudad de Bogotá. Antes de avanzar sobre el tema en contexto, se desarrollará el formato de poema sinfónico, a través de una breve reseña histórica. En primera instancia se referenciará a Latham (2009) quien realiza una breve reseña histórica y la evolución del poema sinfónico desde su creación hasta el siglo XX, en consecuencia, se observa como el poema sinfónico ha sido resultado de un controversial periodo romántico en el que se exploraban asociaciones literarias, pictóricas y dramáticas con la música. Este género nació en el siglo XIX gracias a las composiciones y difusión de Franz Liszt, que, a su vez, inspiró a otros compositores europeos que relacionaron sus obras con diferentes corrientes musicales, como el nacionalismo en Rusia, Francia y Alemania, otros, como Richard Strauss abarcaron temáticas narrativas de diversa índole. Con posterioridad, el poema sinfónico en el siglo XX fue desplazado por nuevas corrientes musicales como la música abstracta, sin embargo, la transferencia de obras escénicas a la composición musical mantuvo este género activo. (Latham, 2009)

Lo afirmado anteriormente, indica que el poema sinfónico es un género musical, un formato que ha influenciado a compositores de distintos países y de diferentes corrientes musicales [desde su creación] hasta nuestra era, también ha experimentado cambios y se ha adaptado a otros medios expresivos que permiten tratar diferentes temáticas desde el campo musical. Avanzando sobre el tema, Campos (2019) atribuye la creación del poema sinfónico a Liszt y a tres principios fundamentales de las concepciones estéticas del compositor, estos son: (1) la necesidad de poetizar la música apoyándose en un contenido o idea; (2) el énfasis en el

hecho de que la música es un lenguaje, capaz de comunicar un mensaje y/o describir una historia; y (3) la descripción del programa, que no dice al oyente lo que va a escuchar, no cuenta ninguna historia y no describe hechos precisos, solamente traza un bosquejo general y evoca el hilo conductor que guía al compositor.

Sin embargo, siguiendo la tradición de Liszt, Strauss es identificado como el compositor que más difusión dio a este género musical, pues compuso gran variedad de poemas sinfónicos que abarcan desde la alusión de personajes con una base literaria específica como es el caso de Macbeth y Don Quijote. En sus obras se puede encontrar diversas referencias filosóficas como Muerte y transfiguración y Así habló Zaratustra, hasta descripciones de viajes del compositor como la Sinfonía Alpestre, de coherencia con lo anterior, los poemas sinfónicos de Strauss, así lo señala *Las alegres travesuras de Till Eulenspiegel*:

van más allá de la cosmovisión de su modelo tanto en la descripción de los detalles como en la articulación de la estructura musical... El sujeto deviene materia a la exploración musical del punto de vista analítico y narrativo y el retrato que resulta es casi tangible, inclusive «animado» por la arquitectura musical (Campos, 2019, p. 132)

Se observa entonces que la diversidad temática permite la creación de un poema sinfónico múltiple, como se vio anteriormente pueden estar basados en textos, personajes, pinturas, viajes, etc., pero también puede desarrollarse bajo factores e influencias de índole social, como es el caso del poema sinfónico La Gloriosa del compositor Japonés Yasuhide Ito que se inspira en las canciones criptocristianas (denominadas Kakure-Kirishitan) de Kyushu que practicaron su fe y creencias durante la prohibición del cristianismo en esa región durante el siglo XVI, mediante la adaptación de canciones propias del canto gregoriano a palabras en japones. La obra está enmarcada en los acontecimientos ocurridos en Nagasaki - Japón durante el

siglo XVI, contempla la ubicación geográfica de la ciudad y su posición favorable para los extranjeros, las prácticas de los primeros cristianos en la ciudad, el genocidio contra este grupo religioso en 1622, y el ingreso de la música occidental en el país asiático, el resultado del contexto histórico de la obra es la fusión de música folclórica de Japón con elementos propios de la música occidental que Ito implementó. (Castro Hernández, 2017)

Uno de los compositores colombianos que abordaron el poema sinfónico fue Guillermo Uribe Holguín, quien desde el nacionalismo compuso obras de representación indígena, entre ellas se encuentran: *Bochica*, Op. 73; *Ceremonia indígena*, Op. 88, y *Los conquistadores* Op. 108; de representaciones universales dando uso de matices occidentales como *Coriolano*, Op 97; y de américa latina a lo español con *Conquistadores*, Op 108 N°1. (Vaughan, 2015). Ya en términos de la composición en el contexto colombiano, el compositor colombiano Jesús [Lucho] Bermúdez Silva también incursionó en este género musical, quien se inspiró en la novela *la Vorágine* para la composición de la obra *Torbellino*.

Esta obra consta de tres movimientos, en cada uno se describen las situaciones y emociones vividas por los personajes en la novela. Hace uso de elementos característicos de la música folclórica colombiana con el género torbellino que es tradicional en canto y baile de la región boyacense, en palabras del compositor “el ritmo de torbellino en tresillos, ritmo persistente, que imita el rasguear de los tiples, instrumento que acompaña siempre al campesino en Colombia”. (Valencia, 2020, p. 22). Camillo Vaughan (2015) a través de un análisis musical y contextual de tres obras del género poema sinfónico de Guillermo Uribe Holguín concluye que, este género carece de parámetros formales preestablecidos que permiten al compositor desarrollar sus ideas con libertad musical y extramusical además de “experimentar e incursionar en nuevas estructuras, formas y lenguajes, apoyando el proceso creativo en el pretexto de

representar un programa extra musical...”. (Vaughan, 2015, p. 93). Por consiguiente, mediante el poema sinfónico se puede tomar como referencia una problemática social como recurso extramusical para la creación de una obra.

Para el desarrollo del poema sinfónico se entendió la discapacidad desde un enfoque social, en el que la discapacidad es el resultado de la interacción de circunstancias personales de algún individuo y los factores del entorno en el que se desenvuelve; según la Organización de Naciones Unidas la discapacidad es considerada como

la consecuencia de la interacción del individuo con un entorno que no da cabida a las diferencias de ese individuo. Esa falta de cabida obstaculiza la participación del individuo en la sociedad. La desigualdad no obedece a la deficiencia, sino a la incapacidad de la sociedad de eliminar los obstáculos que encuentran las personas con discapacidad.

(Organización de las Naciones Unidas, 2014, p. 10)

Ampliando la información anterior, basado en el informe de discapacidad del 2011 de la OMS afirma que “la falta de accesibilidad se convierte en un factor importante en la exclusión de las personas con algún tipo de discapacidad; en este contexto en el documento resumen se resalta la necesidad de la eliminación de aquellos elementos que se convierten en obstáculos para garantizar la libre movilidad” Ríos Agudelo (2013, p. 10) También presenta dos tipos de barreras arquitectónicas, estos son a nivel urbano y a nivel puntual de la construcción. (Ríos Agudelo, 2013). Estas barreras son los dos elementos principales que se representan en el poema sinfónico. En cuanto a la relación del poema sinfónico y la representación de ciudades o territorios, se tomó como referencia el poema sinfónico *Impresiones del Japón*, Op. 84 para Banda Sinfónica del compositor estadounidense James Barnes. Obra en la que expresa sus impresiones en las visitas realizadas en Japón, el autor (Marines Mendoza, 2014)) en las notas

presentadas a las partituras del director incluye lo siguiente: “...Impresiones del Japón es un poema sinfónico en tres secciones, expresando mi retrato personal de lo que he visto y experimentado durante mis recientes visitas a Japón.” Los tres movimientos que representa en su obra son: (I) Amanecer en Joetsu, (II) El Gran Buda de Nara y (III) Festival de Asakusa, cada uno de los movimientos representa la visión del autor de fenómenos naturales como es el caso del primer movimiento, y socioculturales presentados en el segundo con la influencia del budismo en el Japón y el tercer movimiento por las referencias de grupos musicales folclóricos en una festividad nacional (Marines Mendoza, 2014).

Con todo lo expuesto, el producto de la creación de este proceso investigativo es la representación sonora del retrato personal de lo observado a través del acompañamiento y la observación a personas con discapacidad física en cuanto a su movilidad y accesibilidad, y como estas afectan su participación social. Teniendo en cuenta los antecedentes y datos presentados anteriormente junto con las características musicales y extramusicales que hacen parte del poema sinfónico emerge la siguiente pregunta de investigación:

¿Cómo la composición de un poema sinfónico puede representar las limitaciones existentes hacia las personas con discapacidad física en la ciudad de Bogotá, Colombia, expresando en lenguaje musical la relación entre arquitectura y exclusión?

Objetivos

Objetivo General

Componer un poema sinfónico, en donde se logre representar en una obra programática, las limitaciones existentes hacia las personas con discapacidad física en la ciudad de Bogotá, Colombia, para así expresar en lenguaje musical, la relación entre arquitectura y exclusión.

Objetivos Específicos

Identificar los recursos extramusicales a representar en el poema sinfónico, por medio de la observación de un recorrido urbano para establecer la estructura melódica y tímbrica de la obra.

Categorizar los recursos compositivos empleados en los poemas sinfónicos analizados a través de un análisis de los mismos, para describir ciertas situaciones que de manera programática se describen en modo musical.

Relacionar los recursos extramusicales con las técnicas compositivas, melódicas y tímbricas mediante una matriz analítica y la experimentación sonora, para seleccionar cuales técnicas son más funcionales con los eventos a representar.

Establecer la estructura del poema sinfónico a componer con el fin de distribuir las técnicas compositivas, programa, recursos melódicos y tímbricos en cada uno de los movimientos.

Marco Teórico

En este apartado del documento se encuentra la fundamentación teórica pertinente para la elaboración de la investigación-creación, por lo que se abordan las diferentes teorías del material temático y extramusical en este caso la discapacidad y conceptos musicales que para este documento son poema sinfónico, música programática y música imitativa. A continuación, se encuentra un recorrido temporal y evolutivo de cada uno de los términos referenciados.

La Discapacidad y la Diversidad Funcional

La discapacidad es un concepto que ha evolucionado según su época y diferentes áreas del conocimiento, por lo tanto su definición ha sido objeto de discrepancias entre los grupos sociales y académicos que la observan y estudian, la Organización Panamericana de la Salud (OPS) afirma que las personas con discapacidad “... son aquellas que tienen deficiencias físicas, mentales, intelectuales o sensoriales a largo plazo que, en interacción con diversas barreras, pueden obstaculizar su participación plena y efectiva en la sociedad en igualdad de condiciones con los demás” (Organización Panamericana de la Salud, 2022)

Puesto que la discapacidad es un fenómeno multidimensional se ha entendido desde diferentes modelos teóricos, la Organización de las Naciones Unidas (ONU) en la Convención Sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad describe como son observadas las PcD según el enfoque de beneficencia, el enfoque médico, el enfoque social y el enfoque de derechos humanos (Organización de las Naciones Unidas, 2014); en el siguiente cuadro se sintetiza la información de cómo es observada la discapacidad desde cada enfoque:

Tabla 1*Enfoques de la Discapacidad*

Enfoque	Características.
Beneficencia	<p>Considera a las PcD sujetos pasivos de acciones de bondad o de pagos en concepto de asistencia social en lugar de reconocerles derechos a participar en la vida política y cultural y en su desarrollo.</p> <p>Este enfoque no considera el entorno como factor que influye en la discapacidad, reconociéndola como un problema individual.</p>
Médico	<p>Es enfoque se centra en la deficiencia de la persona, considerando su condición en el origen a la desigualdad. El tratamiento médico se convierte en el medio mediante el cual las PcD garantizan sus necesidades y sus derechos.</p> <p>Al igual que el enfoque de beneficencia reconoce la discapacidad como un problema individual.</p>
Social	<p>Considera la discapacidad como la consecuencia de la interacción del individuo con su entorno que no da cabida a las diferencias de ese individuo, y que por lo tanto obstaculiza la participación de este en la sociedad.</p> <p>Este modelo entiende la discapacidad como una parte de la diversidad de la sociedad, no es un problema individual, sino el resultado de una organización errónea de la sociedad.</p>
Derechos Humanos	<p>Se basa en el enfoque social y reconoce que las personas con discapacidad son sujetos de derechos y que el Estado y otras entidades tienen responsabilidades frente a las PcD. También considera que las barreras de la sociedad son discriminatorias.</p> <p>Este enfoque intenta ayudar a que las PcD se ayuden a sí mismas de manera que puedan participar en la sociedad, como en educación, trabajo, política y cultural, también en garantizar su derecho al acceso a la justicia.</p>

Fuente. Autoría Propia

Una definición reciente de la Discapacidad involucra las características del funcionamiento humano [factores personales] y las características de la sociedad [factores externos de la persona], la Organización Mundial de la Salud (OMS) basada en la Clasificación Internacional del Funcionamiento, la Discapacidad y la Salud (CIF) relaciona de forma

balanceada los enfoques médico y social, entendiendo la discapacidad y su funcionamiento desde un nuevo modelo bio-psicosocial:

El término genérico «discapacidad» abarca todas las deficiencias, las limitaciones para realizar actividades y las restricciones de participación, y se refiere a los aspectos negativos de la interacción entre una persona (que tiene una condición de salud) y los factores contextuales de esa persona (factores ambientales y personales). (Organización Mundial de la Salud, 2011)

Si bien la discapacidad es un concepto que evoluciona constantemente, esta definición no pone el foco de estudio ni problematiza su condición en la persona, más sí en cómo mejorar la participación social abordando las barreras que impiden a las PcD desenvolverse en su vida cotidiana. El material temático de la obra es la ciudad excluyente para las personas con discapacidad física, esta discapacidad está clasificada en la CIF como discapacidades neuromusculoesqueléticas y relacionadas con el movimiento y movilidad, que incluyen las funciones de los huesos, los músculos, las articulaciones y los reflejos. (Organización Mundial de la Salud, 2001).

Otro termino que se relaciona con esta investigación-creación es el de Diversidad Funcional, que de acuerdo con las nuevas definiciones bajo el modelo bio-psicosocial propone una visión positiva de la discapacidad centrando su lenguaje y estudio desde las capacidades de las personas más no de las deficiencias, limitaciones ni restricciones, invita también a no utilizar las palabras «discapacidad» y «minusvalía». Según este término, una persona con discapacidad funcional es aquella que no puede realizar las funciones de igual manera que la mayoría.

Fernández (2018), citando a Romañach y Lobato (2005) afirma que el origen del término diversidad funcional nace desde el propio colectivo de PcD “...como el argumento conceptual

con el que esgrimen su derecho a decidir quiénes son por sí mismos/as. A decidir, en primer lugar, no ser lo que el calificativo que se les atribuye pretende denotar...” (2018). A lo cual se agrega que:

el concepto pretende ser la síntesis de un conjunto de ideas sistemáticamente organizado para la comprensión de una realidad social comúnmente denominada “discapacidad”; y lo hace con clara pretensión emancipadora. Pues tras esa transición conceptual, lo que hay en juego es la experiencia de unas personas condenadas a la marginación y a la exclusión social; lo que hay en juego es la transformación de su forma de existir en el mundo, su experiencia cotidiana como seres humanos. (Fernández Batanero & Alonso García, 2018)

Con todo lo expuesto, se observa la forma como se espera desarrollar una transición conceptual, de tal forma que se expongan desde un lenguaje musical, las experiencias de las personas que se encuentran en condición de marginación y exclusión social.

Poema Sinfónico

Latham (2009) define el poema sinfónico como una pieza orquestal, generalmente de un movimiento y que está basado en un tema literario, poético o extramusical. Remonta su origen al movimiento romántico en el que se exploraban las asociaciones literarias, pictóricas y dramáticas con la música; la influencia de Liszt generó su expansión durante el siglo XIX, convirtiéndose en el resultado evolutivo de la música programática. Los antecedentes de este género musical provienen de las Obertura de Concierto [Siglo XIX] y de la sinfonía; Liszt el compositor a quien se atribuye la combinación de estos dos aspectos para la creación de obras orquestales de un movimiento similares en cuanto a forma y dimensión del primer movimiento de una sinfonía. El poema sinfónico y el poema tonal son comúnmente utilizados como sinónimos, Latham hace la distinción entre estos dos, pues el poema tonal hace referencia un diseño compositivo menos

orquestal, y de contrastes temáticos y tonales.

Este género permitió que muchos compositores optaran por él como medio de expresión nacionalista, en donde la composición musical no está basada en los temas mencionados anteriormente sino de la historia y la vida cotidiana. El poema sinfónico se extendió por Europa resaltando el nacionalismo de diferentes países; y alcanzó su máximo esplendor con las composiciones de Richard Strauss, quien relaciona sus composiciones con temas narrativos, filosóficos, pictóricos y autobiográficos, Strauss enriqueció este género a través de orquestaciones brillantes, tratamiento de personajes y el uso de la transformación temática. (Latham, 2009)

En el tercer ciclo de conferencias de la fundación BBVA (2022) el director y compositor Pedro Halffter sugiere que el poema sinfónico comienza con la sinfonía fantástica de Berlioz (1830) en el que pretendió relatar en cada uno de los movimientos algo que está expresado en un programa escrito, esta composición tuvo gran influencia en muchos compositores, especialmente en el compositor Franz Liszt quien [como se mencionó anteriormente] se puede considerar como el creador del poema sinfónico. Para Halffter, la figura más importante del género musical es Strauss y para resaltar la importancia e influencia mutua entre este género musical y Strauss, hace hincapié en que al poema sinfónico en alemán se le llama *-tondichtung-* que significa poesía en sonidos, y Strauss en varias ocasiones se definió a sí mismo como poeta de sonidos más no como compositor. Franz Strauss [su padre] intentó inculcarle el amor por la música de Schubert y Mendelssohn, haciendo críticas a nuevas corrientes musicales que se gestaban en su época, incluyendo al poema sinfónico y la música del futuro.

Ya en las últimas décadas del siglo XIX contando con poemas sinfónicos de su autoría y el conocimiento y profundización en los trabajos de Liszt, Wagner y Brahms, Strauss encontró

en el poema sinfónico su forma de expresión, alejándose de la concepción y corrientes de la música pura; empezó a tener una evolución en su trabajo desde la descripción detallada de los personajes con Don Juan hasta adentrarse en temáticas filosóficas con Muerte y Transfiguración. Los poemas sinfónicos de Strauss son popularmente conocidos y se encuentran en el repertorio interpretado a nivel mundial, gracias a la versatilidad y la importancia dada en la creación de una nueva forma de composición en cada obra. Por ejemplo, en muerte y transfiguración se creó primero la música antes que el texto, a diferencia de muchos otros poemas sinfónicos en los que ocurre a la inversa. En la siguiente tabla se presentan sus poemas sinfónicos y, que según Halffter el mismo compositor [Strauss] sirvieron para la exploración de las técnicas que después utilizaría para la composición de sus óperas. (Fundación BBVA, 2022).

Tabla 2

Poemas Sinfónicos de Strauss

Obra	Año
Don Juan	1889
Muerte y transfiguración op. 24	1889
Las alegres travesuras de Till Eulenspiegel	1895
Así habló Zaratustra	1896
Don Quijote	1897
Una vida de héroe	1898
Sinfonía alpina	1915

Fuente. Autoría Propia

En cuanto a forma e instrumentación del poema sinfónico, existen diferentes tipos, en el siguiente cuadro se expone y compara como ejemplo y referencia: (a) Las alegres travesuras de Till Eulenspiegel de Strauss (Alarcón Nuñez, 2019), (b) Impresiones de Japón de Barnes (Marines Mendoza, 2014) y (c) Gloriosa de Ito (Castro Hernández, 2017).

Tabla 3*Forma e Instrumentación de Tres Poemas Sinfónicos*

Poema Sinfónico	Forma	Instrumentación
Strauss: Las alegres travesuras de Till Eulenspiegel (1895)	Rondo	Violines, violas, violonchelos y contrabajos, flauta piccolo, tres flautas, tres oboes, corno inglés, dos clarinetes en si bemol, clarinete en Re, clarinete bajo, tres fagots, un contrafagot, cuatro cornos en Fa, tres cornos en Re (opcionales), tres trompetas en Si bemol, tres trompetas en Re (opcionales), tres trombones, una tuba, timbales, tarola, bombo, platillos, triángulo y matraca.
Barnes: Impresiones de Japón (1993)	Tres movimientos I. Adagio II. Allegro III. Moderato y Vivace	Flautín, flauta, oboe, corno inglés, clarinete, fagot, saxofón, trompeta, corno francés, trombón, eufonio, tuba, contrabajo, timpani, xilófono, marimba, vibráfono, glockenspiel, Tom-Tom, tarola, bombo, pandero, triángulo, platillo Suspendido, platillo de choque, Gong, campanas tubulares, campanas de Viento
Ito: Gloriosa (1990)	Tres movimientos I. Oratorio II. Cantus III. Dies Festus	Flauta I - Flauta II (Ryuteki, Piccolo) Oboe, Fagot, Clarinete en Eb, Clarinete en Bb (I, II & III), Clarinete Bajo en Bb, Saxofón Alto en Eb (I & II) Saxofón tenor en Bb, Saxofón Baritono en Bb, Trompa en F (I, II, III & IV), Trompeta en Bb (I, II & III), Trombón (I, II & III), Eufonio, Tuba, Contrabajo, Timpani, Percusión (I, II & III)

Fuente. Autoría Propia

La Orquesta Filarmónica de Berlín (2022), también señala que el género poema sinfónico se encuentra presente en la vida concertística a través de las obras de Strauss, y la popularidad de este género entre los compositores europeos inspirándose y teniendo como material temático cuentos, leyendas, poemas e impresiones de la naturaleza para escribir sus obras. En el siguiente cuadro se relacionan algunas de las obras [europeas] más representativas de este género, según la filarmónica de Berlín. (Berliner Philharmoniker, 2022).

Tabla 4

Obras Representativas del Poema Sinfónico referenciadas por la Orquesta Filarmónica de Berlín

Obra	Compositor
<i>Sinfonía Fantástica op. 14</i>	Hector Berlioz
<i>Muerte y transfiguración op. 24</i>	Richard Strauss
<i>Orfeo, poema sinfónico núm. 4</i>	Franz Liszt
<i>El cazador Maldito</i>	Cesar Franck
<i>Una noche en el Monte Pelado</i>	Modest Músorgski
<i>Pinos de Roma</i>	Ottorino Respighi
<i>Tapiola, porma sinfónico op. 112</i>	Jean Sibelius
<i>Preludio a la siesta de un fauno</i>	Claude Debussy
<i>Pan y Syrinx op. 49</i>	Carl Nielsen
<i>La bruja del medio día op. 108</i>	Antonín Dvořák
<i>La isla de los muertos op. 29</i>	Serguéi Rajmáninov
<i>Má vlast (Mi patria)</i>	Bedřich Smetana
<i>Así habló Zaratustra op. 30</i>	Richard Strauss
<i>El aprendiz del brujo</i>	Paul Dukas
<i>Mazeppa, poema sinfónico N°6</i>	Franz Liszt

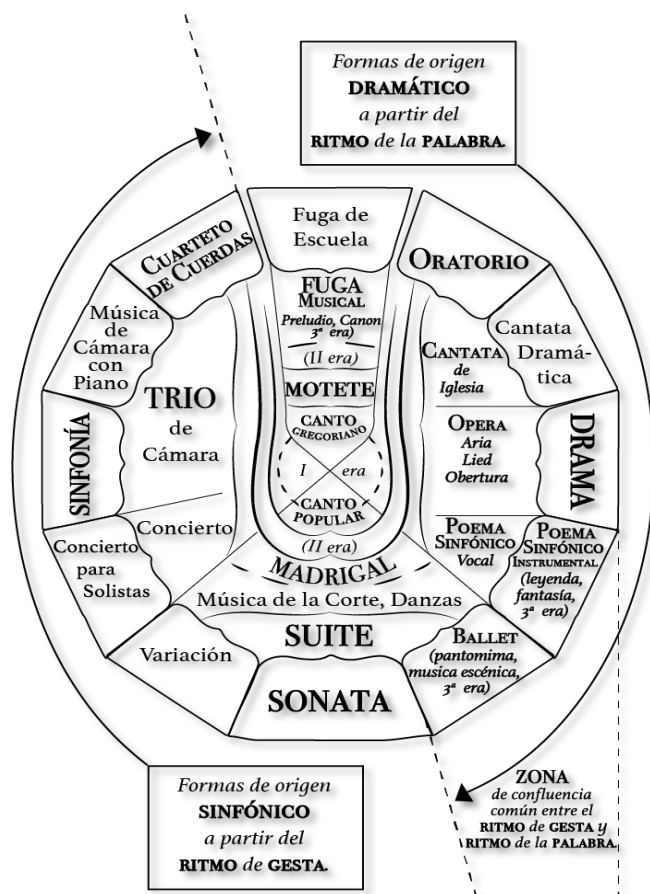
Fuente. Autoría Propia

Para ubicar el origen y clasificar el poema sinfónico en las formas sinfónicas, Vaughan (2015) señala que el poema sinfónico en la tradición orquestal para D'Indy, las formas sinfónicas se dividen en dos ramas; la música de origen dramático y la música de origen sinfónico; entre estas dos ramas existe lo que D'Indy denomina zona de confluencia, en esta zona se encuentra el poema sinfónico y el ballet. "...La música de contenido dramático se le atribuyó a los ritmos que son producto de la palabra, mientras que a la música instrumental le asignó un origen en los «ritmos de gesta», es decir, en la evolución de las danzas como materia prima para la «música pura» ..." El poema sinfónico obligatoriamente está en esta zona de confluencia puesto que es una pieza sin texto, pero al mismo tiempo es una pieza basada en ideas extra musicales. (Vaughan, 2015). En la siguiente imagen se muestra la clasificación de las formas sinfónicas

según el *Cours de Composition Musicale*, en el que se detalla la zona de confluencia en la parte inferior derecha ubicando al poema sinfónico tanto en las formas de origen dramático como sinfónico. (D'Indy: 13. citado por Vaughan 2015).

Figura 1

Clasificación de las formas sinfónicas según el Cours de Composition Musicale



Fuente. Autoría Propia tomando como referencia el Cours de Composition Musicale de D'Indy.

Según lo presentado anteriormente, se puede concluir que el poema sinfónico es un género musical que surgió en el periodo romántico y confluye en las formas de origen dramático y sinfónico, no obedece a normas establecidas en cuanto material temático, instrumentación, estructura, formas y técnicas de composición, por lo que permite gran libertad del compositor que se quiera adentrar en el estudio e implementación de este como recurso compositivo. Sin

embargo, su origen si obedece a algunas corrientes musicales y es el resultado de la evolución de géneros y composiciones que lo precedieron.

Música Programática y Música Imitativa

La música programática tuvo origen en el siglo XIX en el periodo romántico, en respuesta y oposición al periodo clásico, durante este periodo se destacan diferentes compositores que compartían las mismas bases, pero generaban contrastes entre sus obras. El romanticismo para Salort (2020) fue “... un movimiento cargado de subjetividad, y de indagación entre las partes más secretas y personales del alma. Este contraste nos lleva a una posición antitécnica como son la subjetividad y la objetividad del lenguaje musical”. Los contrastes obedecen a los debates entre la música absoluta y la música programática, la autora a modo de ejemplo expone la concepción de música para Berlioz quien no concebía a la música sin elementos adicionales tomadas de otras artes o factores extra musicales, mientras que Mendelssohn nunca basó sus obras en ningún tipo de programa.

Salort (citando a Palisca, 2008) brinda una definición de música programática, la cual “refiere a una narración o secuencia de acontecimientos, a menudo explicados con un texto acompañante llamado programa; una pieza de carácter representa o sugiere un estado de ánimo, una personalidad o una escena, usualmente indicada en el título”. De esta manera “la música pura se centra en deleitar los oídos del espectador, la música programática va más allá hasta llegar al mismo intelecto a través de varios canales sensoriales. (Salort Sánchez, 2020)

Por su parte, Latham (2009) define la música programática como música que expresa una idea extramusical de carácter narrativo, emocional o gráfico, en donde su estructura se da conforme a un plan textual; también ofrece la siguiente definición de Liszt: “todo prefacio narrado de una pieza de música instrumental, con el que el compositor busca orientar al oyente y

evitar que malinterprete el sentido poético, dirigiendo su atención hacia el concepto poético total o parcial de una obra” (Liszt citado por Latham, 2009). Esta definición también afirma que la música programática se estableció como género en el periodo romántico, sin embargo, remonta sus antecedentes en el barroco, teniendo Las Cuatro Estaciones de Vivaldi como ejemplo, en donde cada uno de los conciertos posee un soneto sobre la estación correspondiente. (Latham, 2009)

La relación entre la música y lo externo a ella (sistemas y materiales) es compleja y siempre ha estado en las discusiones estéticas en toda la historia. Pues en el Siglo XIX comienza la distinción entre música absoluta y música programática, Cabado (2021) indica en que la música absoluta no admite una exterioridad (aclarando que lo absoluto no tiene partes externas) en contraparte la música programática “remite a o evoca un afuera: las obras incluidas en esa categoría representarían escenas, “ilustrarían” paisajes, plasmarían estados de ánimo”. La exterioridad que la caracteriza es orientada por un programa o paratexto bien sea a través del título de la obra o un texto explicativo de esta. El autor también afirma que lo que contrasta con la idea absoluta de música es la aparición de una situación, y para que dicha situación (instancia extramusical) sea representada implica una perspectiva o un punto de escucha (haciendo alusión a punto de vista). Estas representaciones son señaladas por el título o por el paratexto que se realiza con las mismas herramientas que las piezas de música absoluta, pues “responden a la misma sintaxis, a las mismas reglas de construcción y, sobre todo, a la misma materialidad: la de los instrumentos musicales. Lo extramusical marca la (im)posibilidad de ingreso de un elemento obturado en la música.” (Cabado, 2021)

Desarrollo Metodológico

Esta obra se desarrolla bajo el enfoque de la investigación creación, por medio de ella se pretende generar conocimiento desde la composición de una obra de música programática a través del poema sinfónico NO(S)OTROS, como elemento representativo de las limitaciones existentes hacia las personas con discapacidad física en la ciudad de Bogotá, Colombia.

Para la creación de obra se implementó una metodología que consta de tres etapas distribuidas en dos fases:

Fase 1:

La primera fase agrupa las dos primeras etapas; inicia con la identificación de los recursos extramusicales que se pretenden representar en el poema sinfónico, para ello el investigador se valió de diferentes técnicas para realizar dicha selección de elementos, como la observación participante, grabación de videos, diarios de campo y diálogos en los que se confluieron perspectivas personales y externas de la discapacidad y su relación con la ciudad.

La segunda etapa de esta fase continúa con la selección y análisis de las obras y sus compositores. En primera instancia se analizó el contexto, origen y programa de diferentes poemas sinfónicos con el objetivo de seleccionar aquellas obras que describieran y representaran situaciones, paisajes, sensaciones y emociones similares a los identificados en la etapa anterior; estas obras fueron Gloriosa del compositor Yasuhide Ito y el poema sinfónico de Richard Strauss Sinfonía Alpina. Posteriormente se analizaron las técnicas implementadas por los compositores en cada uno de los movimientos y escenas.

Fase 2:

Esta fase corresponde a la correlación de los recursos extramusicales identificados en la primera etapa con el análisis de las técnicas compositivas, recursos melódicos y tímbricos

analizados en la segunda etapa. Mediante esta etapa se establecieron que técnicas implementar en cada uno de los elementos discursivos del poema sinfónico y sus contenidos semánticos. Esto permitió dar una estructura (forma) a la obra, en donde cada uno de sus movimientos representa diferentes puntos de vista y de escucha con el fenómeno a exponer. Esta etapa culmina con la experimentación sonora y su respectiva creación de partituras y audios.

La información de cada fase y sus etapas se sintetiza en la siguiente tabla:

Tabla 5*Fases de la propuesta metodológica.*

Fase 1		
Etapa	Característica	Actividades
1. Identificación de los recursos extramusicales.	Identificar los recursos extramusicales a representar, para establecer la estructura melódica y tímbrica de la obra.	Realizar un recorrido urbano en donde se implemente una observación [y <i>audición</i>] participante, que permita al compositor recolectar insumos para la creación de obra. Realizar la grabación de audio y video de un recorrido que permita reconocer de forma visual y a su vez experimentar las limitantes arquitectónicas y socioculturales, permitiendo una reflexión posterior.
2. Selección y análisis de las obras	Mediante los aportes investigativos se selecciona que poemas sinfónicos son más acordes en contenidos semánticos a lo que se quiere representar en la creación de obra. Una vez seleccionados se categorizan los recursos compositivos (tanto melódicos, armónicos y tímbricos) empleados y como estos describen ciertas situaciones de forma musical.	Revisión de diferentes obras musicales programáticas y sus respectivos programas. Establecer criterios de selección, estos fueron (1) descripción de paisajes o ciudades, (2) representación actos o acciones sociales, y (3) exposición de una introspección del compositor. Análisis de las obras musicales, relación con el programa y técnicas que abordan.
Fase 2		
Etapa	Característica	Actividades
3. Correlación de los recursos extramusicales y las técnicas compositivas.	Relacionar los recursos extramusicales identificados en la primera etapa (1. las barreras arquitectónicas, 2. aspectos socioculturales y 3. las perspectivas individuales) con las técnicas compositivas, melódicas y tímbricas abordadas en los poemas sinfónicos analizados.	Realizar una matriz analítica que evidencie las técnicas empleadas [en los poemas sinfónicos La Gloriosa y La sinfonía Alpina] para la representación semántica de algún evento, suceso o espacio y cómo estas pueden asociarse a los recursos extramusicales que se pretenden representar en el poema sinfónico <i>NO(S)OTROS</i>
Creación de Obra	Composición, interpretación musical, notación y escucha de la obra musical, comparando y analizando su programa y su relación con el producto sonoro.	Experimentación sonora mediante la interpretación y notación musical. Creación de partituras y audios. Retroalimentación y correcciones. Creación final de partituras.

Fuente. Autoría Propia

Procedimiento de la Creación de Obra

En este apartado del documento se describe el proceso de creación de obra que inicia desde la formulación de la pregunta problema, de allí se derivan los compositores referentes, las técnicas y recursos que se utilizaron, y también los elementos semánticos característicos del fenómeno a describir del género musical.

Compositores y Técnicas Abordadas en el Proceso

Para la creación del poema sinfónico NO(S)OTROS se seleccionaron los poemas sinfónicos: Sinfonía Alpina de Richard Strauss y Gloriosa de Yasuhide Ito, con el objetivo de analizar los recursos melódicos y tímbricos y su respectiva representación o elemento semántico de cada evento. Estos recursos analizados sirvieron como insumo para musicalizar las limitaciones existentes hacia las personas con discapacidad física en la ciudad de Bogotá.

Strauss implementa recursos tímbricos y melódicos para representar etapas del día, por ejemplo, para representar la noche (finalización del día y oscuridad) usa tonos graves con fagots y la sección de cuerdas desde el registro medio de los violines hasta los cellos, en una escala menor descendente con estructura rítmica constante. A medida que avanza la noche las frases melódicas ascienden y descienden; por otro lado, empieza incluir progresivamente otros instrumentos con registros más agudos hasta llegar a un *Tutti* para evocar el amanecer y la salida del sol. (*Escena 1 y 2*). (Chacón Buenaño, 2021)

Al igual que Strauss, Ito implementa timbres graves para representar otras situaciones, en este caso no son alusiones a fenómenos naturales sino sociales, pues, en la tercera y cuarta variación del movimiento 1, en donde los fagots y clarinete bajo interpretan el motivo principal al que se le unen progresivamente otros instrumentos de viento metal graves (trombón y trompas) hasta llegar a un *Tutti*, en la que la sección de viento madera alta, más un contrapunto

realizado por los clarinetes ofrece imitaciones que representan el llamado a la puerta por parte del ejército que iba en busca de los cristianos japoneses. (Castro Hernández, 2017)

Otro recurso implementado por ambos compositores es la figuración melódica por medio de *Strettos* e imitaciones entre diferentes secciones de la orquesta. Ito lo implementa en la variación 5 del movimiento 1, en el recurso imitativo de *Stretto* entre la línea de bajos de la orquesta, las trompetas y cornos con un carácter pesante. También da uso del contrapunto basado en el tema ejecutado por las maderas, mientras aumenta la densidad de la sección, con lo que busca generar tensión y dramatismo en la representación de la persecución de sus personajes. Strauss también recurre a los *Strettos*, que se pueden observar en la escena 10 que realiza la sección de vientos madera, específicamente entre el Heckelfón, los cornos y fagots con los clarinetes y oboes; esta escena se denomina “Perdido en la espesura y en la maleza”, la figuración melódica mencionada anteriormente consta de frases de corcheas y disonancias entre los instrumentos que intervienen, dando una sensación de pasaje agitado de corcheas, con numerosas disonancias en las que se interrumpe la calma de las dos escenas anteriores. (López Cobos, 2017)

En las dos obras se puede apreciar el uso y la experimentación de instrumentos musicales que podrían denominarse no convencionales, que son utilizados con un fin descriptivo y representativo. Strauss implementa cencerros, dos instrumentos creados para representar el viento y el trueno, asignados a la sección de percusión, mientras que Ito en el segundo movimiento incluye instrumentos autóctonos de Japón, el *Ryuteki* quien con su melodía evoca cantos cristianos japoneses, y el *Gyoban* que junto con el uso de material preconcebido enmarca la obra en una orientación nacionalista. (Castro Hernández, 2017)

Específicamente de la obra de Strauss se tomó como referencia el uso de silencios y

melodías que intervienen de forma espontánea como elementos de preparación para un evento que ocurrirá a continuación, por ejemplo, en la escena 18 “Calma antes de la tormenta”. (Chacón Buenaño, 2021). Otro elemento que se tiene en cuenta es el uso de figuras irregulares como los seisillos, inspirado por Schubert para representar la caída del agua. (López Cobos, 2017). También usa diferentes tipos de articulaciones como los acentos para representar la tormenta y *pizzicatos* en la sección de cuerdas para simbolizar las gotas de lluvia en la tormenta. Ito, a partir de la variación 6 del primer movimiento, por medio de los *Strettos* inicia nuevas frases musicales con la sección de vientos madera y bajos, que finalizan con la intervención de la sección de percusión que realizan una célula rítmica dando un carácter marcial.

Ambos compositores realizan variaciones en las dinámicas, generando tensión y dramatismo a cada escena o evento, pasando de dinámicas suaves a fuertes, que se apoyan con la suma de instrumentos.

Perspectiva de la Composición Abordada en el Proceso

NO(S)OTROS es un poema sinfónico que nace desde el interés personal del compositor de retratar y amplificar las problemáticas sociales que impiden la participación social de personas con discapacidad, en este caso, las personas con discapacidad física. También, es una invitación a reconocerse en una comunidad con la que se interactúa diariamente, que se ve expuesta a contextos poco amigables e inclusivos. Como se mencionó anteriormente, desde el título de la obra se pretende inducir a la idea de la *no existencia*, de otros, sino de una existencia colectiva.

Como recursos extramusicales, se tuvieron en cuenta (1) las barreras arquitectónicas asociadas a la movilidad a nivel urbano, que son aquellas que se encuentran en vías y espacios

públicos que dificulta, imposibilita o restringe la movilidad, generando vulnerabilidad; (2) aspectos socioculturales de la ciudadanía y; (3) las perspectivas personales (individuales).

El análisis e investigación tanto musical como conceptual de las obras referentes ampliaron las perspectivas (RTVE, 2023), llevando a relacionar la obra a componer con la forma de observar, entender y ser en la vida. Daniel Quirós, cita a Luis Antonio Muñoz Martínez (S.F) quien ofrece una doble lectura de la Sinfonía Alpina de Strauss, induce a que esta obra no es solo la representación de una travesía o descripción naturalista, sino que afirma que “la montaña sirve como excusa para narrar el viaje de la vida”, destacando la importancia de la obra de Nietzsche para Strauss. (Quirós Rosado, S/F)

...una lectura más en profundidad de esta obra nos aleja de la mera descripción naturalista y nos acerca al análisis del nacimiento del ser y lo primero que sentimos al nacer en la noche es la luz. La vida es en realidad una montaña que todos escalamos con esfuerzo y lo hacemos para llegar a una cima, contemplar la belleza y la inquietud de la naturaleza. Y comenzar después a descender. Pero la realidad física e intelectual nos lleva a la decadencia, simbolizada en este caso por la tempestad al final del viaje. Y al final no nos queda nada más que recuperar la serenidad ante el hecho indiscutible de la muerte. El descanso después de la jornada que nos lleva de nuevo a la noche de la que partimos para enfrentarnos al mito del eterno retorno, es la transfiguración del superhombre de Nietzsche. (Muñoz citado por Quirós, s.f)

De esta lectura se generó un nuevo elemento a representar: el esfuerzo constante para confrontar la cotidianidad, la vida y su sentido.

Creación de Audios y Partituras

La creación de audios y partituras se hicieron a partir de la selección de los tres programas a representar en los tres movimientos del poema sinfónico: «El Camino», «Cotidianidad» y «Vulnerabilidad». A su vez se establecieron y modificaron los recursos extramusicales que sirvieron de insumo para la composición; posteriormente se estableció la estructura y forma de cada uno de estos movimientos. A medida que la composición e investigación avanzaban se empleaban técnicas y se experimentaba con diferentes recursos tanto melódicos como tímbricos.

Para el primer movimiento se tuvo como referencia y recurso extra musical la observación participante del compositor de las dificultades y barreras arquitectónicas de la ciudad, sus espacios, el estado de las vías, sus medios de transporte y los sistemas de apoyo, también sirvieron como insumo los ruidos y sonidos que existen en la ciudad en diferentes horarios del día. La forma de este movimiento está escrita en forma de chacona, el motivo principal nace con cuatro notas, que sirven como desarrollo para sus seis variaciones, que van aumentando tanto en la densidad instrumental como melódicamente.

El segundo movimiento tiene como recurso extra-musical la grabación de un video, el cual sirvió como insumo para la composición. Su proceso fue una reproducción del video sin audio mientras se musicalizaba a forma de improvisación en piano, una vez grabada y posteriormente escrita la improvisación se realizaron arreglos a la música para representar las barreras socioculturales y como estas generan diferentes emociones y sentimientos; la instrumentación es ampliada y reducida en cada una de las seis partes o escenas que componen este movimiento.

Como recurso extra musical del tercer movimiento se utilizan las reflexiones de conversaciones, lecturas y experiencias de la ciudadanía, estas reflexiones llevaron al compositor a representar musicalmente a *-el ser vulnerable-* en la ciudad que habita. Está escrita en forma bipartita con coda en los últimos siete compases.

Perspectivas Iniciales para el Desarrollo del Poema Sinfónico

A continuación, se describen algunas perspectivas e ideas iniciales para la composición de la obra. Desde el comienzo del proceso creativo se tuvo la claridad que la inclusión, las limitaciones y la unión serían los temas centrales de la obra. Inicialmente se planteó que fueran composiciones únicamente para piano, pero al observar los diferentes tipos de recursos musicales que se pueden implementar en una orquesta se optó por el poema sinfónico.

La idea de referentes musicales del mismo género de la obra, se pensaban que describieran lugares, espacios, desplazamientos y situaciones. No se tendrían en cuenta los referentes con asociaciones literarias ni pictóricas. Una de las ideas iniciales era componer y crear la adaptación de un movimiento para ser interpretado por personas con discapacidad.

Creación Final de las Partituras

Como resultado final, se logró componer un poema sinfónico que representa en una obra programática, las limitaciones existentes hacia las personas con discapacidad física en la ciudad de Bogotá, Colombia. Consta de tres movimientos que describen diferentes situaciones y características en aspectos arquitectónicos, socioculturales e introspectivos. Se utilizaron algunos elementos musicales implementados en la Sinfonía Alpina de Strauss y en Gloriosa de Ito.

Primer Movimiento -El Camino-

Se pretende representar la movilización a un lugar, desde el punto de partida que será su casa. Se invita al oyente suponer que el inicio de este desplazamiento inicia desde un segundo

piso, que a medida que la obra avanza recree su entorno cotidiano, que evoque imágenes de su casa, de las calles, de los lugares comerciales, de los medios de transporte, de vecinos. Está compuesto en forma de chacona, que consta del motivo principal y seis variaciones. La instrumentación del motivo principal es: Clarinete en Bb, Fagot y timbales. La percusión simula una marcha interrumpida pero que vuelve a iniciar, representada por silencios, con esto se pretende dar paso al primer elemento semántico de este camino sonoro, que es la interrupción del desplazamiento y el inicio de uno nuevo en busca de alternativas para lograr llegar a su destino. El fagot realiza la melodía de la cual dependerán las variaciones posteriores, realiza las notas *Mi* – *Sol* – *Do* – *Si*, sin dejar claridad de alguna tonalidad, dando una dualidad entre un C y un Em, posteriormente interviene el fagot 2 complementando la melodía inicial, completando acordes de Em en un compás y de C en el siguiente compás. El clarinete incluye dos notas adicionales a la melodía del motivo principal, un *Re* y un *Fa*.

Figura 2

NO(S)OTROS Primer Movimiento Motivo

Adagio

The musical score is divided into three systems. The first system features three staves: Clarinete en Sib (top, treble clef), Fagot (middle, bass clef), and Timbales (bottom, bass clef). The Clarinete en Sib part is mostly rests, with a few notes at the end. The Fagot part plays a melodic line with eighth and quarter notes. The Timbales part provides a rhythmic accompaniment with eighth notes. The second system starts at measure 10 and shows the Clarinete en Sib taking over the melodic line, while the Fagot and Timbales continue their respective parts. The tempo is marked 'Adagio'.

Fuente. Autoría Propia

La variación 1 se caracteriza primordialmente por el cambio de instrumentación, el único instrumento que continúa es la percusión que también cambia su célula rítmica, dando continuidad al elemento representativo en el motivo principal. Ahora la melodía es ejecutada y ampliada por la sección de cuerdas, pero continuando el motivo melódico, la melodía es ampliada nuevamente por el violín 1 incluyendo por medio de la figuración melódica la nota *La*.

Figura 3*NO(S)OTROS Primer Movimiento Variación 1*

The image displays a musical score for the first movement of 'NO(S)OTROS Variación 1'. The score is written for five instruments: Timbale (Timb.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The score is divided into two sections by a double bar line. The first section, starting at measure 19, features a rhythmic pattern of eighth notes with rests, marked with a '1' above the staff. The second section, starting at measure 20, features a melodic line in the Vc. staff, marked with a 'p' (piano) dynamic. Blue arrows point to these changes: 'Cambio Célula rítmica' points to the first section, 'Cambio Sección melodía' points to the second section, and 'Figuración Melódica' points to the melodic line in the Vc. staff.

Fuente. Autoría Propia

En la variación 2 la instrumentación cambia por vientos madera, quienes ejecutan la melodía principal, la percusión continúa con variaciones en su célula rítmica e incluye nuevos timbres, los platillos que culminan cada una de las marchas que se interrumpen y vuelven a iniciar, pero de una forma más rápida. Las flautas realizan la melodía con variaciones, que se enriquecen mediante la implementación de la imitación por movimiento contrario, con esto se pretende dar inicio al segundo elemento semántico, la prisa y demás factores que pueden llegar a interferir en la movilización.

Figura 4

NO(S)OTROS Primer Movimiento Variación 2

The image displays a musical score for the first movement of 'NO(S)OTROS Variación 2'. The score is written for several instruments: Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. Sib.), Timpani (Timb.), and Plate (Plat.). The score is divided into measures, with a measure number '35' at the beginning. Annotations in blue text with arrows point to specific musical features:

- Cambio Sección melodía**: Points to the Piccolo part, which begins with a melodic line starting at measure 35.
- Imitación Mov. Contrario**: Points to the Flute part, which imitates the Piccolo's melody in a contrary motion.
- Cambio Célula rítmica**: Points to the Timpani part, which features a rhythmic pattern of eighth notes grouped in threes (trios). The number '3' is written below the groups.
- Nuevos Timbres**: Points to the Plate part, which has a rest until measure 40, where it begins with a new sound effect marked with a forte (*f*) dynamic.

Fuente. Autoría Propia

La variación 3 refuerza el segundo elemento semántico, aumentando la densidad con la intervención de la sección de cuerdas y vientos metal, se implementan *Strettos* entre los cornos y la trompeta, igualmente la sección de cuerdas realiza los *Strettos* entre los dos violines, con los que busca representar una acumulación de limitaciones en el recorrido.

Figura 5

NO(S)OTROS Primer Movimiento Variación 3

The musical score for 'NO(S)OTROS Primer Movimiento Variación 3' features several instruments and annotations. The score is divided into measures 47 and 48. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it and a 'p' (piano) dynamic. The instruments and their parts are:

- Cor. Fa:** Staccato eighth notes, marked with 'p'.
- Tpt. Sib:** Staccato eighth notes, marked with 'p'.
- Tbn.:** Staccato eighth notes, marked with 'p'.
- Timb.:** A rhythmic cell of eighth notes, marked with 'pp' (pianissimo). An annotation 'Cambio Célula rítmica' points to the start of this pattern, and 'Nuevos Timbres' points to the end.
- Vln.:** Staccato eighth notes, marked with 'p'.
- Vln.:** Staccato eighth notes, marked with 'p'.
- Vla.:** Staccato eighth notes, marked with 'p'.

Fuente. Autoría Propia

En la variación 4 continua el uso de *strettos* pero entre diferentes secciones de la orquesta, generando nuevas sonoridades entre la sección viento metal y viento madera. La flauta Piccolo realiza una figuración melódica con las notas características del motivo inicial, la densidad en esta variación disminuye, hace referencia a un espacio menos recurrido y que el desplazamiento es más fácil pero que sigue teniendo limitantes.

Figura 6

NO(S)OTROS Primer Movimiento Variación 4

Adagio

Flauta piccolo → **Figuración Melódica**

Strettos ← Flauta

Corno en Fa

Trompeta en Sib

Strettos ← Trombón

Fuente. Autoría Propia

En la variación 5 y variación 6 el tempo es *Larghetto*, la densidad aumenta, la sección de vientos madera continúa realizando *Strettos* y figuraciones melódicas implementando las notas iniciales del motivo. La célula rítmica de la percusión cambia nuevamente, y los instrumentos más graves tanto de la sección de vientos madera y cuerdas realizan una modulación dando un centro tonal a la obra. Estos dos últimos movimientos representan el llegar al destino esperado.

Figura 7

NO(S)OTROS Primer Movimiento Variación 5

Tempo ← **Larghetto**

72 5

Figuración Melódica →

Strettos ←

Modulación ←

Cambio Célula rítmica ←

Fuente. Autoría Propia

Figura 8

NO(S)OTROS Primer Movimiento Variación 6

80 6

Contramelodía ←

Figuración Melódica ←

Modulación ←

Fuente. Autoría Propia

Segundo Movimiento -Cotidianidad-:

Este movimiento representa las emociones generadas por los obstáculos físicos y sociales que se recrean y amplifican por NO(S)OTROS, todos los conciudadanos que, bajo una mirada de indiferencia reproducen comportamientos, tales como, obstaculizar rampas, invasión de espacio público, morbosidad, vehículos que impiden el paso de calles, pero también, en una de las escenas de este movimiento se percibe un aire de esperanza y ayuda. Este movimiento se divide en seis escenas, la culminación del movimiento anterior es con la llegada al destino físico que se tenía como meta, pero ahora, el camino continúa, no de una forma física o en un trayecto, es un camino emocional que recorre el sentir de la persona.

Escena I Lo Desconocido

Este movimiento inicia con un *Tutti* y dinámica *fortissimo*, la tonalidad es de Cm y la base rítmica, tímbrica y armónica es llevada a cabo por la sección de cuerdas. La sección de vientos madera, complementa el fondo armónico mientras el timbal hace un redoble de fusas que progresivamente va disminuyendo, la línea melódica es realizada por los vientos metal y el motivo principal es realizado por los trombones.

Figura 9**NO(S)OTROS Segundo Movimiento Escena 1**

The image shows a musical score for five instruments: Violín 1, Violín 2, Viola, Violonchelos, and Contrabajo. The score is in 4/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The Violín 1 part starts with a *ff* dynamic and plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Violín 2 part starts with a *ff* dynamic and features triplet patterns. The Viola part starts with a *ff* dynamic and plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Violonchelos part starts with a *ff* dynamic and plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Contrabajo part starts with a *f* dynamic and plays a simple bass line. The score is divided into four measures.

Fuente. Autoría Propia

Escena II Apertura

Esta escena continua con el *Tutti* y dinámicas fuertes que van disminuyendo, las frases melódicas son constantes y se alternan entre la sección de madera y vientos, las cuerdas siguen liderando el fondo rítmico y armónico, que disminuye, pero vuelve a su motivo inicial. Es una invitación al sentir consciente de lo que genera este camino.

Escena III Sentir

En esta escena intervienen únicamente la sección de vientos metal y cuerdas, no hay una tonalidad definida, las dinámicas son fuertes y la densidad de la sección de cuerdas disminuye. Los metales son quienes realizan las frases melódicas que a forma de *Strettos* y aumento en la

dinámica y densidad de su sección representan el punto más alto de la emoción que ha generado los obstáculos que ha enfrentado en el camino físico.

Figura 10

NO(S)OTROS Segundo Movimiento Escena III

The musical score for 'NO(S)OTROS Segundo Movimiento Escena III' is presented in a five-staff format. The top staff is Violín 1, followed by Violín 2, Viola, Violonchelos, and Contrabajo. The music is in 4/4 time. The first three measures show Violín 1 playing a complex rhythmic pattern of eighth notes with triplets, while Violín 2 plays a simpler pattern. The Viola and Violonchelos have rests in the first three measures. In the final two measures, all instruments play, with Violín 1 and Violonchelos featuring prominent triplet patterns. The Viola and Contrabajo have rests in the final two measures.

Fuente. Autoría Propia

Escena IV Entendimiento

Es la escena más corta de este movimiento, solo interviene la sección de cuerdas y el único instrumento que conserva la estructura rítmica característica es la viola, culmina con la modulación de tonalidad homónima; esta escena sirve de puente para las dos siguientes escenas. Desde el punto de vista semántico, es un cambio del sentimiento a lo externo a la percepción interior.

Figura 11*NO(S)OTROS Segundo Movimiento Escena IV*

The musical score for Figure 11 consists of five staves. The top staff is Violín 1, followed by Violín 2, Viola, Violonchelos, and Contrabajo. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 4/4. The first four staves are marked with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The Viola part is characterized by a series of triplet patterns. The Violonchelos and Contrabajo parts provide a harmonic and rhythmic foundation.

Fuente. Autoría Propia

Escena V Retorno

Igual que la escena anterior su tonalidad es C y la sección de cuerdas es junto con el timbal que marca blancas son quienes intervienen. El acompañamiento rítmico y armónico es realizado por la viola, el violonchelo y el contrabajo, mientras que los recursos melódicos son ejecutados por los violines 1 y 2. El elemento representativo es la fusión de: a) el retorno físico al punto de partida, pero b) acompañado de las emociones que se han generado en el día.

Escena VI Reflexión

Tonalidad C, el acompañamiento rítmico y armónico realizado por las cuerdas ahora es ejecutado por los registros bajos de la sección de viento madera, la flauta y la flauta *piccolo* son quienes realizan la melodía principal, la célula rítmica está marcada por el timbal a través de

tresillos, la sección de cuerdas realiza un acompañamiento armónico. Al final de la escena modula nuevamente a su tonalidad homónima. Es la última escena de este movimiento, representa la llegada al punto en el que comienza el camino, el recordatorio de las situaciones, emociones, sensaciones, es el puente a la conclusión del día, de lo vivido y experimentado.

Figura 12

NO(S)OTROS Segundo Movimiento Escena VI

The musical score for 'NO(S)OTROS Segundo Movimiento Escena VI' consists of five staves. The top staff is for Timbales, showing a simple rhythmic pattern of quarter notes. The Violín 1 staff begins with a rest, followed by a melodic line of eighth and sixteenth notes. The Violín 2 staff plays a series of quarter notes. The Viola staff features a complex rhythmic pattern of eighth notes with triplets, marked with a 'p' (piano) dynamic. The Violonchelos staff plays a steady eighth-note accompaniment.

Fuente. Autoría Propia

Tercer Movimiento -Vulnerabilidad-

La introspección es el elemento clave de este movimiento; la suma de la observación de las barreras del camino físico, la apertura al sentimiento hacia las personas, la apertura emocional y las reflexiones personales y colectivas dan como resultado La Vulnerabilidad.

El tempo de este movimiento es mucho más lento, se caracteriza por comenzar con una densidad baja que progresivamente va aumentando hasta llegar a un *Tutti*. Consta de dos partes y una Coda.

Parte A

En esta parte se reconoce la vulnerabilidad como la sensación final del día, la sensación de amenaza presente en diferentes factores tanto físicos, psicológicos y morales. Esta parte de la obra intervienen la sección de maderas y metales, junto con un redoble de tambor a semicorcheas. Las flautas y la flauta *Piccolo* realizan los motivos y frases melódicas, mientras que los demás instrumentos realizan el acompañamiento armónico y rítmico.

Figura 13

NO(S)OTROS Tercer Movimiento Parte A

The image displays a musical score for the third movement, 'NO(S)OTROS Tercer Movimiento Parte A'. The score is written for a woodwind and brass ensemble. The instruments listed on the left are Flautín, Flauta, Oboe, Clarinete en Sib, Fagot, Trompa en F, Trompeta en Sib, Trombón, and Timbales. The music is in 4/4 time and begins with a key signature of one sharp (F#). The Flautín part starts with a whole rest followed by a melodic phrase. The Flauta part plays a similar melodic line. The Oboe part provides harmonic support with sustained notes. The Clarinete en Sib part features a triplet of eighth notes. The Fagot part plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Trompa en F part plays a melodic line. The Trompeta en Sib part plays a melodic line. The Trombón part plays a melodic line. The Timbales part plays a steady eighth-note pattern. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *mp* (mezzo-piano).

Fuente. Autoría Propia

Parte B

La fragilidad humana es el elemento semántico que se representa en esta parte del movimiento. Inicia con la sección de cuerdas realizando el acorde de la tonalidad Cm (Do Dórico), implementa *staccato* en los violines 1 y 2, posteriormente el fagot complementa el acorde y la figura rítmica, las flautas realizan las frases melódicas mientras que los metales realizan un acompañamiento a octavas complementando los acordes mediante blancas. El redoble del timbal empieza en semicorcheas, disminuye a tresillos, corcheas y finalmente en negras.

Figura 14

NO(S)OTROS Tercer Movimiento Parte B

The musical score for 'NO(S)OTROS Tercer Movimiento Parte B' is presented in a five-staff format. The top staff is for Flauta (Flute), the second for Clarinete en Sib (Bass Clarinet), the third for Trombón (Trombone), the fourth for Timbales (Timpani), and the bottom for Violín (Violin). The key signature is one flat (C minor) and the time signature is 4/4. The Flauta part features a melodic line with slurs and accents. The Clarinete en Sib part plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Trombón part provides harmonic support with sustained notes and slurs. The Timbales part starts with a steady eighth-note pattern, then transitions to triplet patterns. The Violín part plays a simple accompaniment of quarter notes.

Fuente. Autoría Propia

Coda: la obra finaliza mediante la fusión de diferentes elementos abordados en este camino sonoro, respetando el tempo del movimiento, aumentando la densidad instrumental y la disminución de las dinámicas. Representando la vulnerabilidad con la que se termina el día.

Reflexiones Sobre el Producto Final

Con la creación de esta obra se pretendía implementar diferentes recursos melódicos y tímbricos que representaran un fenómeno social, la exclusión social. Como resultado se tuvo una obra de tres movimientos que describen un viaje que se experimenta en tres dimensiones, la física, la emocional relacionada con el exterior y la emocional en relación con el «yo».

Los recursos melódicos que detallan y describen ciertas situaciones fueron desarrollados por instrumentos de altura alta y grave. Las frases melódicas en registros graves inducen al peligro, la angustia y la desesperanza; en contraste a esto, las melodías realizadas con instrumentos de registro agudo sirvieron para representar espacios nostálgicos, igual que para finalizar escenas o elementos semánticos. La mezcla de estos registros mediante el uso de *Strettos* ayudaron a aumentar el dramatismo de cada una de las escenas.

Otro recurso melódico que funcionó para representaciones es el uso de la atonalidad y el uso de modos para gestionar situaciones que se salen de lo convencional, situaciones que no continúan ni finalizan en lo que se espera, y por el contrario lleva a nuevas rutas por explorar. Las articulaciones presentadas en el movimiento final, en el uso del *Staccato* (junto con la armonía implementada) por el clarinete y los violines aumentan el dramatismo, la fragilidad y la angustia.

Los recursos tímbricos que más destacan en la obra son los realizados por los instrumentos de percusión, el uso del timbal como ejemplificación de una marcha discontinua, el uso de trémolos y *ritardandos* en sus frases rítmicas, conllevan a representar dualidades, por ejemplo, la tranquilidad o intranquilidad, el inicio y el final. Igualmente, las características tímbricas de los platillos y del tam-tam fueron implementadas para marcar el final de una variación, escena y el cambio de un movimiento a otro.

Puesto que desde el título se induce a la anulación de la existencia ajena y, se pretende que esta anulación sea remplazada por el reconocimiento individual en la colectividad social; durante la creación de la obra se experimentaron diferentes sensaciones y emociones en el *investigador – compositor*, en donde vio reflejada su existencia en dicotomías tanto en la persona vulnerada como en la persona que con acciones (indiferentes o involuntarias) vulnera, agrede y violenta al conciudadano, el ciudadano que participa y el que se ve excluido, el ser que acompaña y cuida como el ser frágil y con obstáculos, el que reconoce y acepta como el que juzga y reclama... pero también, este proceso creativo permitió conocer, entender y comprender un poco más lo que somos ***NO(S)OTROS***

Conclusiones

Este trabajo se desarrolló en el eje temático del tratamiento programático en el que se implementó al poema sinfónico como representación sonora de una ciudad excluyente, el resultado de este proceso investigativo - creativo fue la obra *NO(S)OTROS* la cual permitió, a través de su creación y análisis, generar las siguientes conclusiones:

La identificación y la claridad de los elementos extramusicales que se van a representar en la obra musical se hace necesaria en un primer instante, pues sirve de punto de partida para el desarrollo investigativo y compositivo, permitiendo al compositor desde un inicio relacionar que recursos melódicos y tímbricos pueden ser compatibles con algún elemento semántico. También, se hace necesaria la implementación de técnicas e instrumentos para la recolección y registro de datos, en este caso, diarios de campo, videograbaciones y bitácoras.

Tras la categorización de los recursos compositivos de los poemas sinfónicos analizados y por ende en el compuesto en este trabajo, se puede concluir que los recursos tanto melódicos como tímbricos son compatibles y similares en cuanto a su función semántica más no en su contexto que se caracteriza por el programa propio de cada movimiento o escena, es decir pueden representar la misma sensación, pero no la misma situación.

En vista de lo anterior, se observa la necesidad y la importancia que tiene el programa [musical] y su relación con la obra, esto para que las técnicas escogidas sean las adecuadas para representar un evento o escenario. Las técnicas implementadas deben exhibir con concordancia el ingreso de un elemento externo (expuesto en el texto, título o paratexto) a lo que se escucha. Para ello se recomienda el uso de matrices analíticas que permitan categorizar, comparar y relacionar las técnicas seleccionadas para experimentar y posteriormente componer.

Establecer una estructura para la obra permite un orden tanto en la composición como en la recepción de la obra. Este orden ratifica que elemento semántico, bien sea una imagen, un evento, situación, emoción o sensación se representa en consonancia con la técnica o recurso seleccionado en cada una de las partes de la obra.

Para terminar, se recomienda implementar una metodología propia para la investigación creación en el campo musical, que permita visibilizar de forma ordenada, sistemática y secuencial los proyectos compositivos. También, se invita a hacer uso de otras técnicas e instrumentos de otros métodos de investigación. Del mismo modo, se propone que en los trabajos académicos se exponga la metodología implementada en la obra escrita y en la obra musical.

Referencias Bibliográficas

- Alarcón Nuñez, J. E. (2019). Referencias literarias a través del poema sinfónico: Till Eulenspiegel de Richard Strauss. *Musicología TIC's*.
- Berliner Philharmoniker. (2022). Obtenido de Poemas sinfónicos: Cuentos, leyendas, impresiones de la naturaleza.: <https://www.digitalconcerthall.com/es/playlist/42>
- Bolaños-Motta, J. I., & Pérez-Rodríguez, M. A. (2019). Propuestas para la investigación cualitativa en educación artística. *Educación y Educadores*, 22(1) , 51-63.
- Cabado T. (2021). Música y realidad: la representación de la escucha desde la música programática hasta el experimentalismo. *Revista 4'33''*. XIII (21), pp. 160-169.
- Campos, J. (2019). El sonido y el verbo. Del poema sinfónico al poema electrónico. *Colloquia Revista de Pensamiento y Cultura*, 129 - 135.
- Castro Hernández, D. A. (2017). La preparación de la interpretación del poema sinfónico gloriosa del compositor Yasuhide Ito (Tesis de Maestría). Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.
- Chacón Buenaño, J. C. (2021). El sonido de los lienzos: Musicalización de los cuadros "La Habitación de Arles" y "El café nocturno" de Vincent Van Gogh, basadas en los recursos compositivos de la música programática y el acercamiento de la música y el color de José Luis Calviano (Tesis de pregrado)
- Departamento Administrativo de Ciencia, Tecnología e Innovación (Colciencias). (2015). *Modelo de medición de grupos de investigación y de reconocimiento de investigadores del sistema nacional de ciencia, tecnología e innovación*,. Bogotá, Colciencias.

- Fernández Batanero, J. M., & Alonso García, S. (2018). Los conceptos de diversidad funcional y discapacidad. Una mirada a través de directivos y responsables tecnológicos. *Investigaciones Educativas Hispano-Mexicanas* (págs. 222-237).
- Fundación BBVA. (21 de abril de 2022). Conferencia de Pedro Hallfter Caro: "Richard Strauss y el poema sinfónico: Muerte y transfiguración". Obtenido de <https://youtu.be/yIH6k20asH8>
- García Ríos, A. S. (2021). Método de Investigación- Creación (I+C). En U. d. Nariño, *Investigación + Creación a través del Territorio* (págs. 29 - 48). Pasto: Universidad de Nariño.
- Latham, A. (2009). *Diccionario enciclopédico de la música*. México: Fondo de Cultura Económica.
- López Cobos, J. (2017). R. STRAUSS Sinfonía Alpina. En C. Á. Valera, Guía Didáctica. Ensayos Generales Abiertos. Temporada 16 - 17 (pág. 38). Sinfónica de Galicia.
- Marines Mendoza, D. A. (2014). *Análisis de "Impressions of Japan" de James Barnes*. FAMUS: Revista cultural de la Facultad de Música de la UANL, 11, 41-53.
- Ministerio de Ciencia, Tecnología e Información. (2021). ANEXO 3 La Investigación + Creación: Definiciones y Reflexiones. Ministerio de Ciencia, Tecnología e Información.
- Organización de las Naciones Unidas. (2014). *Convención sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad* (págs. 15- 19). Naciones Unidas Oficina del Alto Comisionado. , Nueva York - Ginebra.
- Organización Mundial de la Salud. (2001). Clasificación Internacional del Funcionamiento, de la Discapacidad y de la Salud., (pág. 111).

Organización Mundial de la Salud. (2011). Informe Mundial la Discapacidad. (págs. 4-20).

Organización Mundial de la Salud.

Organización Panamericana de la Salud. (2022). *Organización Panamericana de la Salud*.

Obtenido de <https://www.paho.org/es/temas/discapacidad>

Quirós Rosado, D. (S/F). RTVE. Obtenido de RTVE Audio radio clásica:

<https://www.rtve.es/play/radio/radio-clasica/>

Ríos Agudelo, J. C. (2013). *Condiciones de inclusión de la discapacidad frente a las barreras arquitectónicas, el reto: la inclusión*. UGCiencia, Vol. (19),, 38 - 56. Recuperado a partir

de <https://revistas.ugca.edu.co/index.php/ugciencia/article/view/89>

RTVE. (2023). Audio Radio Clásica. © *Corporación de Radio y Televisión Española 2023*.

Recuperado de: <https://www.rtve.es/play/radio/radio-clasica/>

Salort Sánchez, L. (2020). *Arquitectura parlante y Música programática: Afinidades y peculiaridades*. Universidad Politécnica de Valencia.

Valencia Moreno, D. (2020). *Influencia de la obra literaria La Vorágine en el poema sinfónico Torbellino de Jesús Bermúdez* (Tesis de Pregrado). Universidad Autónoma de Bucaramanga.

Vaughan, C. (2015). *Los poemas sinfónicos de Guillermo Uribe Holguín (1880-1971)* (Tesis de Maestría). Universidad Nacional de Colombi

Apéndices

Apéndice A

Partitura NO(S)OTROS

NO(S)OTROS

Jeason Mateus

A *El Camino*
Adagio

Clarinete en Sib

Fagot 1 & 2

Timbales

Cl. Sib

Fag. 1 & 2

Timb.

Vc.

Cb.

Timb.

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

Jeason Mateus

2

28

Timb.

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

35

Picc.

Fl.

Ob.

Cl. Sib.

Fag. 1 & 2

Timb.

Plat.

41

Picc.

Fl.

Ob.

Cl. Sib.

Fag. 1 & 2

Timb.

Plat.

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

f

ff

46

3

Cor. Fa

Tpt. Sib.

Tbn.

Timb.

Plat.

Vln.

Vln.

Vla.

mf

f

4

52

Ob.
Cor. Fa
Tbn.
Timb.

This section contains measures 52 through 55. The Oboe (Ob.) and French Horns (Cor. Fa) play a melodic line with a slur over measures 52-54. The Trombones (Tbn.) play a rhythmic accompaniment. The Timpani (Timb.) play a steady eighth-note pattern.

56

Picc.
Fl.
Ob.
Cl. Sib
Fag. 1 & 2
Cor. Fa
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Plat.

This section contains measures 56 through 63. The Piccolo (Picc.) and Flute (Fl.) play a melodic line starting at measure 56 with dynamics *p* and *mf*. The Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. Sib), and Bassoon (Fag. 1 & 2) play a similar melodic line starting at measure 58 with dynamics *mf*. The French Horns (Cor. Fa) and Trumpets in B-flat (Tpt. Sib) play a melodic line starting at measure 57 with dynamics *mf*. The Trombones (Tbn.) play a rhythmic accompaniment starting at measure 57 with dynamics *p*. The Timpani (Timb.) play a steady eighth-note pattern starting at measure 57 with dynamics *mf*. The Plateau (Plat.) is silent.

Vln.
Vln.
Vla.
Vc.
Cb.

This section contains measures 64 through 71. The Violins (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.) play a melodic line starting at measure 64 with dynamics *p*. The Violins play a melodic line with a slur over measures 64-66. The Viola, Violoncello, and Contrabass play a rhythmic accompaniment.

62 4

Picc.
Fl.
Ob.
Cl. Sib.
Fag. 1 & 2
Cor. Fa.
Tpt. Sib.
Tbn.
Timb.
Vln.
Vln.
Vla.
Vc.
Cb.

mf
mf
p

Detailed description: This block contains the musical score for measures 62 through 65. The score is arranged in a standard orchestral format with staves for Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet in B-flat, Bassoon 1 & 2, Horn in F, Trumpet in B-flat, Trombone, Timpani, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. Measure 62 starts with a dynamic of *mf*. Measure 63 has a dynamic of *mf*. Measure 64 has a dynamic of *p*. Measure 65 is the final measure of this section. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

68

Picc.
Fl.
Cor. Fa.
Tpt. Sib.
Tbn.

Detailed description: This block contains the musical score for measures 68 through 71. The score is arranged in a standard orchestral format with staves for Piccolo, Flute, Horn in F, Trumpet in B-flat, and Trombone. Measure 68 starts with a dynamic of *mf*. Measure 69 has a dynamic of *mf*. Measure 70 has a dynamic of *mf*. Measure 71 is the final measure of this section. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

6

Larghetto

72
5

Picc. *mf*

Fl. *mf*

Ob. *mp*

Cl. Sib. *mp*

Fag. 1 & 2 *mp*

Timb. *mf*

76
6

Picc. *mf*

Fl. *mf*

Ob. *mf*

Cl. Sib. *mf*

Fag. 1 & 2 *mf*

Cor. Fa *mf*

Tpt. Sib. *mf*

Tbn. *mf*

Timb. *mf*

Vln. *mp* *mf*

Vln. *mp* *mf*

Vla. *mp* *mf*

Vc. *mp* *mf*

Cb. *mp* *mf*

81

Picc.

Fl.

Ob.

Cl. Sib

Fag. 1 & 2

Cor. Fa

Tpt. Sib

Tbn.

Timb.

Tam

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

f

8

B Cotidianidad I) Lo desconocido

Adagio

91

Fl.

Ob.

Cl. Sib

Fag. 1 & 2

Cor. Fa

Tpt. Sib

Tbn.

Timb.

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

mf

Detailed description: This page of a musical score covers measures 91, 92, and 93. The key signature is B-flat major (two flats). The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. Sib), and Bassoon (Fag. 1 & 2). The brass section includes Cor Anglais (Cor. Fa), Trumpet in B-flat (Tpt. Sib), and Trombone (Tbn.). The percussion section includes Timpani (Timb.). The string section includes Violin I (Vln.), Violin II (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The flute part has a whole rest in measure 91 and 92, and a half note in measure 93. The oboe, clarinet, and bassoon parts play sustained chords with some movement. The cor anglais, trumpet, and trombone parts feature triplet patterns. The violin and viola parts play a rhythmic pattern of eighth notes with triplets. The cello and contrabass parts play a similar rhythmic pattern. The timpani part has a steady pulse. The dynamic marking *mf* is present at the bottom of the page.

10

94

Ob.

Cl. Sib.

Fag. 1 & 2

Cor. Fa.

Tpt. Sib.

Tbn.

Timb.

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

mf

mp

f

Detailed description: This page of a musical score covers measures 94, 95, and 96. The woodwind section (Oboe, Clarinet in Sib, Bassoon 1 & 2) plays sustained chords. The brass section (Cor. Fa., Tpt. Sib., Tbn.) features rhythmic patterns, with the Tpt. Sib. part marked *mf*. The Timpani part has a simple rhythmic accompaniment. The string section (Violins, Viola, Violoncello, Contrabasso) is highly active, with the Violins and Viola playing sixteenth-note patterns and the Violoncello and Contrabasso playing eighth-note patterns. The Violins are marked *mp*, and the Contrabasso is marked *f*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

97

Ob.
Cl. Sib
Fag. 1 & 2
Cor. Fa
Tpt. Sib
Tbn.
Timb.
Vln.
Vln.
Vla.
Vc.
Cb.

mp

Detailed description: This page of a musical score, numbered 11, contains measures 97 through 99. The score is for a full orchestra. The woodwind section (Oboe, Clarinet in Sib, Bassoon 1 & 2) plays sustained chords. The brass section (Cor Anglais, Trumpets in Sib, Trombones) features melodic lines with triplets and accents. The percussion section (Timpani) has a simple rhythmic pattern. The string section (Violins, Viola, Violoncello, Contrabass) provides a rhythmic accompaniment with eighth-note patterns and triplets. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 3/4. The score is written for measures 97, 98, and 99.

12

100 *II) Apertura*

Picc. *mp*

Fl. *mp*

Ob. *f*

Cl. Sib. *f*

Fag. 1 & 2 *f*

Cor. Fa

Tpt. Sib.

Tbn.

Timb. *f*

Plat. *mp*

Tam

Vln. *p*

Vln. *p*

Vla.

Vc.

Cb. *p*

Jeason Mateus

103 13

Picc. *f* 3

Fl.

Ob. *f* 3

Cl. Sib *f* 3

Fag. 1 & 2 3 3 3 3 3 3 3 3 3

Vln. 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

Vln. 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

Vla. 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

Vc. 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

Cb. 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

Detailed description: This page of a musical score, page 73, contains measures 103 through 105. The score is for a full orchestra. The key signature has two flats (B-flat major or D-flat minor). The time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4. The Piccolo part (Picc.) starts in measure 103 with a melodic line, marked *f* and featuring a triplet in measure 105. The Flute (Fl.) part has a melodic line starting in measure 104. The Oboe (Ob.) and Clarinet in B-flat (Cl. Sib) parts have melodic lines starting in measure 104, marked *f* and featuring triplets. The Bassoon 1 & 2 (Fag. 1 & 2) part has a rhythmic pattern of eighth-note triplets throughout measures 103-105. The Violin I (Vln.) part has a rhythmic pattern of eighth-note triplets. The Violin II (Vln.) part has a rhythmic pattern of eighth-note triplets. The Viola (Vla.) part has a rhythmic pattern of eighth-note triplets. The Violoncello (Vc.) part has a rhythmic pattern of eighth-note triplets. The Contrabass (Cb.) part has a rhythmic pattern of eighth-note triplets. The score is written for measures 103, 104, and 105.

14

106

Picc.

Fl.

Ob.

Cl. Sib.

Fag. 1 & 2

Cor. Fa

Tpt. Sib.

Tbn.

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

The musical score is for measures 106, 107, and 108. The key signature is three flats (B-flat major or D-flat minor). The time signature is 3/4. The Piccolo part (measures 106-107) features a melodic line with triplets. The Flute, Oboe, Clarinet in B-flat, and Bassoon 1 & 2 parts also feature melodic lines with triplets. The Horn in F, Trumpet in B-flat, and Trombone parts play a rhythmic accompaniment of eighth notes with triplets. The Violin I part has a melodic line with triplets. The Violin II part has a simple accompaniment. The Viola part has a melodic line with triplets. The Violoncello part has a simple accompaniment. The Contrabass part has a simple accompaniment.

Jeason Mateus

109 *III) Sentir*

Cor. Fa

Tpt. Sib

Tbn.

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

112

Cor. Fa

Tpt. Sib

Tbn.

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

16

115

Cor. Fa

Tpt. Sib

Tbn.

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 115, 116, and 117. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The Cor. Fa and Tpt. Sib parts have rests in measures 115 and 116, with notes in measure 117. The Tbn. part has a triplet in measure 115 and a quarter note in measure 116. The Vln. parts have triplet eighth notes in measures 115 and 116, and quarter notes in measure 117. The Vla. part has a quarter note in measure 115 and eighth notes in measures 116 and 117. The Vc. part has triplet eighth notes in measures 115 and 116, and quarter notes in measure 117. The Cb. part has a quarter note in measure 115 and eighth notes in measures 116 and 117.

118

Cor. Fa

Tpt. Sib

Tbn.

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 118, 119, and 120. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The Cor. Fa part has a triplet eighth note in measure 118 and quarter notes in measures 119 and 120. The Tpt. Sib part has a triplet eighth note in measure 118 and quarter notes in measures 119 and 120. The Tbn. part has a quarter note in measure 118 and eighth notes in measures 119 and 120. The Vln. parts have quarter notes in measures 118 and 119, and quarter notes in measure 120. The Vla. part has triplet eighth notes in measures 118 and 119, and quarter notes in measure 120. The Vc. part has triplet eighth notes in measures 118 and 119, and quarter notes in measure 120. The Cb. part has a quarter note in measure 118 and eighth notes in measures 119 and 120.

17

120

Cor. Fa

Tpt. Sib

Tbn.

Timb.

Plat.

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

f

123

IV) Entendimiento

Cor. Fa

Tpt. Sib

Tbn.

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

mp

mp

mp

mp

mp

18

126 *V) Retorno*

Timb. *mp*

Vln. *p*

Vla. *mp*

Vc. *mp*

Cb. *mp*

129

Timb.

Vln.

Vln. *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

132

Timb.

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

135

Timb.

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

Detailed description: This system contains measures 135, 136, and 137. The Timpani part has a simple rhythmic pattern of quarter notes. The Violin I part has a melodic line with eighth notes and quarter notes. The Violin II part has a similar melodic line. The Viola part has a triplet eighth-note pattern. The Violoncello part has a triplet eighth-note pattern.

138

V) Reflexión

Picc.

Fl.

Ob.

Cl. Sib.

Fag. 1 & 2

Timb.

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

p

mf

mp

p

p

p

p

Detailed description: This system contains measures 138, 139, and 140, titled 'V) Reflexión'. The Piccolo part has a melodic line starting in measure 139 with a *p* dynamic. The Flute part has a melodic line starting in measure 139 with an *mf* dynamic. The Oboe part has a melodic line starting in measure 139 with a *p* dynamic. The Clarinet in B-flat part has a triplet eighth-note pattern starting in measure 139 with an *mp* dynamic. The Bassoon part has a triplet eighth-note pattern starting in measure 139 with a *p* dynamic. The Timpani part has a triplet eighth-note pattern starting in measure 139. The Violin I part has a melodic line starting in measure 139 with a *p* dynamic. The Violin II part has a melodic line starting in measure 139 with a *p* dynamic. The Viola part has a triplet eighth-note pattern starting in measure 139 with a *p* dynamic. The Violoncello part has a triplet eighth-note pattern starting in measure 139 with a *p* dynamic.

20

141

Picc.
Fl.
Ob.
Cl. Sib
Fag. 1 & 2
Timb.
Vln.
Vln.
Vla.
Vc.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 141 to 143. It includes parts for Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet in Sib, Bassoon 1 & 2, Timpani, Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The woodwinds and strings play sustained notes, while the bassoon and timpani have rhythmic patterns with triplets. The key signature has one sharp (F#).

144

Picc.
Fl.
Ob.
Cl. Sib
Fag. 1 & 2
Timb.
Vln.
Vln.
Vla.
Vc.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 144 to 146. It includes parts for Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet in Sib, Bassoon 1 & 2, Timpani, Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The woodwinds and strings play sustained notes, while the bassoon and timpani have rhythmic patterns with triplets. The key signature has one sharp (F#).

C Vulnerabilidad
a

147 **Lento**

Picc. *pp*

Fl. *mp*

Ob. *mf*

Cl. Sib. *mp*

Fag. 1 & 2 *mp*

Cor. Fa. *mf*

Tpt. Sib. *p*

Timb.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

22

150

Picc.

Fl.

Ob.

Cl. Sib

Fag. 1 & 2

Cor. Fa

Tpt. Sib

Tbn.

Timb.

mf

mp

3

3

Detailed description: This musical score block covers measures 150 to 153. It features ten staves for various instruments: Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet in Sib, Bassoon 1 & 2, Cor Anglais, Trumpet in Sib, Trombone, and Timpani. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The Piccolo part begins in measure 151 with a series of eighth notes. The Flute part has a melodic line with some grace notes. The Oboe part plays sustained notes. The Clarinet in Sib part has a melodic line with triplets in measures 151 and 152. The Bassoon 1 & 2 part plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Cor Anglais part has a melodic line. The Trumpet in Sib part has a melodic line with a *mp* dynamic marking in measure 153. The Trombone part has a melodic line with a *mf* dynamic marking in measure 151. The Timpani part plays a steady pattern of eighth notes.

154

Picc.

Fl.

Ob.

Cl. Sib

Fag. 1 & 2

Cor. Fa

Tpt. Sib

Tbn.

pp

pp

f

mf

Detailed description: This musical score block covers measures 154 to 157. It features the same ten staves as the previous block. The Piccolo and Flute parts are marked *pp* and play sustained notes. The Oboe part is silent. The Clarinet in Sib part has a melodic line with some grace notes. The Bassoon 1 & 2 part plays a rhythmic pattern of eighth notes with a *f* dynamic marking in measure 155. The Cor Anglais part has a melodic line. The Trumpet in Sib part has a melodic line. The Trombone part has a melodic line with a *mf* dynamic marking in measure 156. The Timpani part plays a steady pattern of eighth notes.

Jeason Mateus

158 *b*

Cl. Sib.

Fag. 1 & 2

Cor. Fa.

Tpt. Sib.

Tbn.

Timb. *mp*

Vln. *f*

Vln. *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Cb. *mf*

24

164

Ob. *f*

Cl. Sib *f*

Fag. 1 & 2 *f*

Cor. Fa *f*

Tpt. Sib *f*

Tbn. *f*

Timb.

Vln. *f*

Vln. *f*

Vla. 8

Vc. 8

Cb.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 164 to 167. The woodwind section (Oboe, Clarinet in Sib, Bassoon 1 & 2) and brass section (Cor Anglais, Trumpet in Sib, Trombone) all play a rhythmic eighth-note pattern starting at measure 164, marked with a forte (*f*) dynamic. The strings (Violins, Viola, Violoncello, and Contrabass) provide harmonic support with sustained notes and chords, also marked with a forte (*f*) dynamic. The Timpani part consists of sustained chords. The score is written in a key signature of two flats and a 4/4 time signature.

168

Fl. *f*

Ob. *mf*

Cl. Sib *mf*

Fag. 1 & 2 *mf*

Cor. Fa *mf*

Tpt. Sib *mf*

Tbn. *mf*

Timb. *mf*

Vln. *mf*

Vln. *mf*

Vla. *f* *mf*

Vc. *mf*

Cb. *mf*

26

171

Fl.

Ob.

Cl. Sib

Fag. 1 & 2

Cor. Fa

Tpt. Sib

Tbn.

Timb.

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

f

Detailed description: This page of a musical score contains measures 171 through 174. The instrumentation includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in Sib (Cl. Sib), Bassoon 1 & 2 (Fag. 1 & 2), Cor Anglais (Cor. Fa), Trumpet in Sib (Tpt. Sib), Trombone (Tbn.), Timpani (Timb.), Violin I (Vln.), Violin II (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The Flute part begins with a measure number of 171. The Oboe part has a dynamic marking of *f* in measure 174. The score is written in a key signature of two flats and a common time signature. The woodwinds and strings play sustained notes, while the Oboe and Clarinet in Sib play rhythmic patterns.

175

Fl.

Ob.

Cl. Sib

Fag. 1 & 2

Cor. Fa

Tpt. Sib

Tbn.

Timb.

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

3 3 3 3

Detailed description: This is a page of a musical score for an orchestra, page 27 of 87. The score is in 3/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The instruments are arranged in a standard orchestral layout. The Flute (Fl.) part begins at measure 175 with a melodic line. The Oboe (Ob.) part enters in the second measure with a similar melodic line. The Clarinet in B-flat (Cl. Sib) and Bassoon (Fag. 1 & 2) parts provide harmonic support with rhythmic patterns. The Horns (Cor. Fa), Trumpets (Tpt. Sib), and Trombones (Tbn.) play sustained chords. The Timpani (Timb.) part features a rhythmic pattern of eighth notes, with triplets indicated by the number '3'. The Violins (Vln.) and Viola (Vla.) parts play sustained chords. The Violoncello (Vc.) and Contrabass (Cb.) parts play sustained chords. The score is written in a clear, professional style with standard musical notation.

28

Musical score for page 28, measures 178-181. The score includes parts for Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet in Sib, Bassoon 1 & 2, Cor Anglais, Trumpet in Sib, Trombone, Timpani, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. Dynamics include *mf* and *f*. The score is in 3/4 time and features a variety of rhythmic patterns and articulations.

182 *Coda*

The musical score for measures 182-185 is arranged in a system of 12 staves. The instruments and their parts are as follows:

- Picc.**: Treble clef, playing a melodic line with a *pp* dynamic.
- Fl.**: Treble clef, playing a melodic line with a *mp* dynamic.
- Ob.**: Treble clef, playing a melodic line with a *mf* dynamic.
- Cl. Sib.**: Treble clef, playing a rhythmic pattern of eighth notes with a *mf* dynamic.
- Fag. 1 & 2**: Bass clef, playing a melodic line with a *mp* dynamic.
- Cor. Fa.**: Treble clef, playing a melodic line with a *mf* dynamic.
- Tpt. Sib.**: Treble clef, playing a melodic line with a *p* dynamic.
- Tbn.**: Bass clef, playing a melodic line with a *mf* dynamic.
- Timb.**: Bass clef, playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- Vln.**: Treble clef, playing a melodic line.
- Vln.**: Treble clef, playing a melodic line.
- Vla.**: Bass clef, playing a melodic line.
- Vc.**: Bass clef, playing a melodic line with a *8* (octave) marking.
- Cb.**: Bass clef, playing a melodic line.

30

186

Picc. *pp*

Fl. *pp*

Ob.

Cl. Sib

Fag. 1 & 2

Cor. Fa

Tpt. Sib *mp*

Tbn.

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description: This page of a musical score, numbered 30, contains measures 186 through 189. The score is for a full orchestra. The instruments listed on the left are Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. Sib), Bassoon 1 & 2 (Fag. 1 & 2), Horn in F (Cor. Fa), Trumpet in B-flat (Tpt. Sib), Trombone (Tbn.), Violin I (Vln.), Violin II (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The Piccolo and Flute parts are marked *pp* (pianissimo) in measures 186-188. The Trumpet in B-flat part is marked *mp* (mezzo-piano) in measure 188. The score features various rhythmic patterns, including sixteenth-note runs in the Piccolo and Flute, and sustained chords in the strings.