



**UNIVERSIDAD DE CHILE**

**Facultad de artes**

**Departamento de música y sonología**

**ANÁLISIS MUSICAL DE LA OBRA**

**“DISFRACES”**

**Tesis propuesta para optar al grado de Licenciado en Composición**

**Pablo Galaz Salamanca**

**Profesor guía: Jorge Pepi Alos**

**Santiago, Chile**

**2009**

## TABLA DE CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN.....	1
<b>CAPÍTULO I</b>	
ESTRUCTURA GENERAL Y FORMA DE LA OBRA “DISFRACES” .....	5
1.1. Un recorrido por “Disfraces” desde la mirada del material musical.....	13
1.2. Una propuesta interpretativa de la forma de “Disfraces”.....	36
<b>CAPÍTULO II</b>	
UN ACERCAMIENTO A ALGUNAS DE LA TÉCNICAS UTILIZADAS EN “DISFRACES” .....	40
2.1. Alturas: origen del material armónico y melódico.....	40
2.2. Sobre algunos de los recursos contrapuntísticos utilizados.....	48
2.3. El ritmo en “Disfraces” .....	52
2.4. Orquestación.....	54
<b>CAPÍTULO III</b>	
CONCLUSIONES.....	57
NOTA FINAL.....	61
BIBLIOGRAFÍA.....	62

## INTRODUCCIÓN

*“Uno, me aventuro, es los libros que ha leído, la pintura que ha visto, la música escuchada y olvidada, las calles recorridas. Uno es su niñez, su familia, unos cuantos amigos, algunos amores, bastantes fastidios. Uno es una suma mermada por infinitas restas.”<sup>1</sup>*

El texto que se entrega a continuación es, ante todo, el resultado de un trabajo creativo, a saber, la composición de “Disfraces”, obra escrita el año 2009 para una formación de trece instrumentos. Sin embargo, dicho texto es presentado además bajo la denominación de tesis, lo que supone el seguimiento de una estrategia investigativa capaz de entregarnos resultados satisfactorios con respecto a objetivos concretos; en otras palabras, la elección de una determinada metodología que nos permita conducir con éxito nuestra (supuesta) investigación, cumplir con los objetivos establecidos y que nos lleve, finalmente, a la confirmación –o desmentido– de una o más hipótesis planteadas. Todo esto implica, a *grosso modo*, una tesis; y si pretendemos que ésta sea una introducción sincera y fidedigna con respecto a lo que vendrá después, nos vemos obligados a declarar desde un comienzo –y sin la intención de desalentar a nadie en la lectura de este trabajo, sino más bien con el ánimo de esclarecer nuestros propósitos y anticiparnos a posibles decepciones– que probablemente lo que se halla en estas páginas no cumpla en estricto rigor con todas las expectativas que se pueden generar a partir del título.

En primer lugar habría que aclarar que aquello que consideramos como eje principal y sustento de este trabajo no está escrito con palabras, sino que mediante una notación musical en una partitura, lo cual, evidentemente, suscita ciertas dificultades al momento de definir la índole de nuestra investigación.

---

<sup>1</sup> Pitó, Sergio. *El arte de la fuga*. Barcelona. Editorial Anagrama, S.A., 1997. Pág. 22.

Sin embargo, hemos mantenido la denominación, ya que, por otro lado –y si reparamos en el hecho de que efectivamente se realizará un estudio en torno a la obra- creemos que es aceptable leer lo que sigue como un auténtico trabajo investigativo. Aún así, juzgamos prudente considerar lo expuesto más arriba al menos como una pequeña advertencia preliminar digna de ser tomada en cuenta. Y sobre todo no olvidar lo que hemos manifestado al inicio, es decir, que todo lo que aquí se presenta gravita en torno a un hecho en particular: la creación de una pieza musical; y en donde el compositor, luego de finalizar su verdadero trabajo que es la escritura de la obra, ha asumido el rol de investigador (de aquello que él mismo ha creado). Aceptando entonces esta posibilidad -y aún con cierto temor de caer en ambigüedades- creemos oportuno sugerir al lector acompañar imaginariamente el título de *tesis* con el calificativo de “creativa” (o con el complemento “de creación”) y considerar como tema principal y objeto de estudio a la obra misma (“Disfraces”).

¿Qué queremos decir, entonces, cuando hablamos de tesis “creativa” o “de creación”? Para despejar esta duda y alejar por fin cualquier tipo de equívoco con respecto a la naturaleza de nuestro trabajo, quisiéramos insistir algo más sobre el carácter de las partes que lo componen. De acuerdo a un plan de trabajo establecido al inicio, nuestro proyecto consta de dos etapas. La primera ha sido exclusivamente de tipo creativo, y como resultado hemos obtenido la partitura de “Disfraces”, que, como ya hemos señalado, constituye la parte central de nuestra tesis. En una segunda etapa, nos hemos propuesto realizar un análisis de la obra con el objetivo de abordar las principales técnicas utilizadas en su elaboración. Se tratará, primordialmente, de un estudio de índole descriptiva:

“Desde el punto de vista científico, describir es medir. Esto es, en un estudio descriptivo se selecciona una serie de cuestiones y se mide cada una de ellas independientemente, para así (vágase la redundancia) describir lo que se investiga.”<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Hernández Sampieri, Roberto; Fernández Collado, Carlos; Baptista Lucio, Pilar. *Metodología de la investigación. Segunda edición*. México : McGRAW-HILL INTERAMERICANA EDITORES, S.A. de C.V., 1998. Pág. 60.

De esta manera, pretendemos indagar en los métodos utilizados en la escritura de la partitura, con el propósito de establecer y verificar de manera relativamente objetiva hasta qué punto la obra se sustenta en las técnicas y procedimientos empleados en su composición. Para mayor claridad, se analizarán de manera aislada los diferentes parámetros musicales que integran la obra, yendo de lo general a lo particular y específico. Se comenzará hablando de la estructura, describiendo los principales conceptos que definen el plan formal. En este capítulo se identificará aquello que hemos designado como material musical, revisando su comportamiento y evolución en el transcurso de “Disfraces”.

Una vez afrontados los aspectos más amplios correspondientes a la forma y estructura de la obra, emprenderemos una aproximación a los parámetros generales que la conforman. Separadamente, observaremos el tratamiento otorgado a las alturas, la importancia del contrapunto, la utilización del ritmo y las técnicas referentes a la orquestación.

Con respecto a la manera en que se abordará el análisis de la obra, debemos señalar la importancia que tendrán los trabajos que han realizado en ese sentido autores como Jean-Marc Chouvel y Anthony Girard, además de las herramientas y conocimientos entregados por distintos maestros en el transcurso de nuestra formación.

Por último, no queremos dejar de insistir en el hecho de que aquél que pretende realizar el análisis de la obra es, a su vez, quien la creó. En este sentido, resulta evidente que una completa y total imparcialidad en la aproximación a nuestro objeto de estudio resulta, por decir lo menos, difícil de alcanzar. Es por esto que esperamos que este trabajo sea entendido, además, como una propuesta personal en donde se formulan y entregan ideas propias en relación a la creación musical. Con respecto al origen y autenticidad de estas ideas, no pretendemos decir gran cosa, salvo que seguramente provienen (nos aventuramos a creer) de nuestra experiencia musical previa, de las enseñanzas de nuestros maestros (vivos y muertos siglos atrás), de toda la música escuchada (y olvidada), de las ideas de otros, de zonas ignotas ocultas en

nuestra memoria... En definitiva, y para continuar parafraseando a Pitol, de la suma total mermada por infinitas restas que configura nuestra existencia.

En relación a la originalidad en literatura, Augusto Monterroso escribe:

“Un escritor no es nunca él mismo hasta que comienza a imitar libremente a otros. Esta libertad lo afirma y ya no le importa si lo suyo se parecerá a lo de éste o aquél. Claro que ser él mismo no lo hace mejor que otros.”<sup>3</sup>

Acogemos esta reflexión y la hacemos extensiva al fenómeno de la creación musical, intentando así recalcar que lo que aquí se entrega en cuanto obra de arte, en caso de reflejar algún grado de autenticidad en la personalidad creativa de quien escribe, no ambiciona ser más que un aporte discreto, al igual que tantos otros, nacido de incalculables cooperaciones.

Pero nos vamos alejando de nuestros propósitos. Por ello, luego de habernos referido someramente a este problema, damos por zanjado lo relativo a la originalidad de nuestra propuesta artística. Y a su vez dejaremos de lado, en lo sucesivo, este tipo de cavilaciones, que (de más está decirlo) exceden ampliamente las pretensiones y la finalidad de este trabajo. De esta forma nos adentraremos de una vez en lo que aquí nos convoca: el análisis de la obra “Disfraces”, para ensamble.

---

<sup>3</sup> Monterroso, Augusto. “*La letra e*”. Madrid. Alfaguara, Grupo Santillana de Ediciones, S.A, 1998. Pág. 191.

## ESTRUCTURA GENERAL Y FORMA DE LA OBRA “DISFRACES”

“La palabra latina *cogitare* significa *pensar*, pero en su raíz (que es *cogo*, de donde sale el frecuentativo *cogito*) significa *recoger y juntar*, y así *pensar* es lo mismo que juntar y unir las especies que estaban en la memoria dispersas.”<sup>4</sup>

“¿Hay algo más tenaz que la memoria?”<sup>5</sup>

Antes de comenzar una descripción más detallada de la forma de “Disfraces”, quisiéramos mencionar algunos de los principios fundamentales que han servido para organizar y configurar su estructura. En primer lugar, debemos señalar que una de las ideas sobre las cuales se ha intentado fundamentar la obra y que se tuvo presente desde el inicio de su composición, fue lo que podríamos catalogar, en términos simples, como claridad formal. Con esto nos referimos al empeño por permitir y favorecer, al momento de percibir la obra en cuanto auditor, la posibilidad de que se produzca un cierto grado de inteligibilidad inmediata con respecto a los fenómenos musicales que se están llevando a cabo. En otras palabras, a una eventual identificación mediante la simple percepción auditiva (sin necesidad de remitirse a la partitura) de secciones y procesos, capaces además de ser relacionados entre sí. Aunque pueda resultar evidente, dejemos en claro que no es nuestro propósito agotar las definiciones o interpretaciones que puede suscitar un concepto tan amplio como el de “claridad formal”, ni mucho menos restringir su significación a lo que nosotros entendemos aquí por ello.

---

<sup>4</sup> San Agustín. *Confesiones, libro X, capítulo XV Cómo también nos acordamos de las cosas que están ausentes*, [en línea]. Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, Edición digital basada en la 10ª ed. de Madrid, Espasa Calpe, 1983. Traducción según la edición latina de la congregación de San Mauro, por el R. P. Fr. Eugenio Ceballos. <[http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12367298610149384876213/p0000005.htm#l\\_162\\_](http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12367298610149384876213/p0000005.htm#l_162_)> [Consultada: 06 noviembre 2009].

<sup>5</sup> Elizondo, Salvador. *Farabeuf*. 4ª ed. México, D.F. Joaquín Mortiz, 1975. Pág. 41.

Otro punto que deseamos atacar tempranamente tiene relación con el título de la obra. Éste alude principalmente al tipo de desarrollo que recibe el material musical. Ya profundizaremos sobre este asunto más adelante, y por el momento diremos que, a pesar del intento por permitir una clara distinción de secciones al que se alude arriba, existe (creemos) una cierta sofisticación en la manera en que se elabora el material, la cual tiende, en ocasiones, al disimulo. Hablamos primordialmente del modo en que un material, que ha sido intencionalmente reducido y acotado, puede transformar su aspecto y, por así decirlo, adoptar diferentes personalidades durante el transcurso de la obra.

En la nota de programa de “Disfraces” leemos lo siguiente:

“Podríamos decir que esta obra se fundamenta principalmente en la idea de una constante repetición y reutilización de gestos provistos de una elocuencia tal que nos permite reconocerlos e identificarlos claramente cada vez que intervienen. Sin embargo, a esta aparente transparencia en el discurso, se oponen procesos de transformaciones y superposiciones en donde los distintos elementos en juego, a causa de coexistir en un mismo espacio, modifican continuamente sus roles y personalidades: como en una fiesta de disfraces, en donde los invitados se divierten intercambiando sus máscaras.”<sup>6</sup>

De esta manera, por ejemplo, una situación o un comportamiento particular que en un inicio nos sugiere (eventualmente) algo totalmente nuevo, puede ser, en realidad, resultado de algo ya presentado con anterioridad. O, a su vez, ser producto de la superposición de dos sucesos que en un comienzo fueron percibidos de manera aislada. O incluso, de un mismo material que se escucha simultáneamente en velocidades diferentes.

En suma, el tipo de desarrollo del material y la relación que se produce entre las diferentes secciones de “Disfraces”, se basa, principalmente, en un constante juego de apariencias. Obviamente hablamos de lo que nos hemos propuesto, o mejor aún, de lo que nos ha servido como punto de partida e idea central al momento de definir el modo

---

<sup>6</sup> Galaz, Pablo. Nota de programa. En: Acanthes, Concert des stagiaires compositeurs. 16 de julio 2009, Arsenal, Metz, Francia. Patrocinado por: Association pour la Création et la Diffusion Artistique (ACDA).



en que se iba a estructurar y otorgar variedad a la obra. Por lo tanto, si bien esta manera de pensar en la evolución y desarrollo del material musical ha permitido la creación de una obra nueva, somos conscientes de que podemos encontrar procedimientos similares incluso en compositores clásicos. Conocido es lo que ocurre en la sonata opus 110 de L. van Beethoven, en donde el contorno melódico de la voz superior de los compases iniciales del primer movimiento sirve como modelo para elaborar el sujeto de la fuga que aparecerá en el tercero.

Ejemplo N°1, sonata op. 110, L. van Beethoven<sup>7</sup>

The image contains two musical excerpts. The left excerpt is from the first movement of Beethoven's Sonata Op. 110, marked 'p con amabilità (sanft)'. It shows the first few measures of the upper voice in 4/4 time, with several notes circled in red. The right excerpt is from the third movement, a fugue in 6/8 time, marked 'Allegro ma non troppo'. It shows the beginning of the fugue subject in the bass clef, with several notes circled in red.

Para evidenciar las razones que motivan este tipo de comparación, observemos ahora un ejemplo similar tomado de la partitura de “Disfraces”:


Ejemplo N° 2, motivo melódico en la trompeta que luego reproducen la totalidad del os bronces.

The image contains two musical excerpts. The left excerpt is a trumpet part, marked 'f', showing a triplet motif. The right excerpt is a horn, trumpet, and trombone part, showing a similar motif. An arrow points from the left excerpt to the right excerpt, indicating the relationship between the two.

<sup>7</sup> Beethoven, L. V. Piano sonata N° 31, op. 110 [partitura] Vienna, Universal Edition, 1918-21. Reimpresión en Nueva York, Dover Publications, 1975.

En este ejemplo vemos cómo un motivo melódico que aparece en un comienzo de manera aislada en la trompeta, es luego reproducido por la totalidad de los bronce y, posteriormente, será desarrollado en una sección en donde intervienen todos los instrumentos y que se caracteriza por un comportamiento en bloques (lo que nos interesa en este momento es el diseño melódico del motivo, independiente de las posibles transposiciones, por lo que no consideramos relevante la llave que en que se lean las notas del pentagrama). Examinemos ahora un fragmento sacado de uno de estos bloques, en donde la cabeza del motivo aparece de manera casi intacta en la flauta:

*Ejemplo N° 3, extracto del bloque del compás N° 73.*



Flauta; oboe; clarinete. Compás 73.

Digamos además que el motivo contiene en sí mismo el elemento de la nota repetida, presente en la frase inmediatamente anterior a su aparición en la trompeta. Revisemos algunos fragmentos:

Ejemplo N° 4, presencia de la nota repetida en la frase anterior.

Flauta, oboe y clarinete. Compases 52, 53 y 54.

Percusión, (arpa), violín y viola, compases

Yendo aún un poco más lejos, podemos verificar que la nota repetida en cuanto elemento de relevancia estructural y su utilización dentro de un comportamiento en bloques, ya se hallaba presente, y encuentra su origen en los primeros compases de la obra (sugerimos ver también lo que sucede entre los compases 35 y 40, en donde existe una conducta similar, pero de manera simultánea y con una distribución del ensamble en distintos grupos de instrumentos):

*Ejemplo Nº5, conducta en bloques de la nota repetida y primera aparición en los bronces al inicio de la obra.*

<p>Vientos. Compases 45 y 46.</p>	<p>Bronces. Compás 7</p>
-----------------------------------	--------------------------

Este seguimiento de la nota repetida puede servirnos, además, para ilustrar un asunto sobre el cual nos hemos apoyado en nuestro intento por proporcionar una cierta coherencia a la estructura, y que consideramos relevante en la percepción total de la obra. Hablamos del rol fundamental que se ha concedido a la memoria al momento de relacionar las diferentes secciones o de emparentar el material musical (nos referimos, nuevamente, a lo que nos ha servido como punto de partida cuando pensábamos en una manera de establecer conexiones entre el material a utilizar y las secciones de la obra, y no a la forma en que finalmente se desplegarán los mecanismos con que funcionará la memoria en el auditor que, aun habiendo sido considerados, escapan, evidentemente, a nuestras posibilidades de control).

Jean-Marc Chauvel, al aludir al concepto de la memoria presente en San Agustín, la que denomina como una visión topológica, dice lo siguiente:

“Ella (la memoria) posee una topología, es decir que se estructura según una lógica propia, lo que San Agustín sugiere con gran lucidez cuando habla de “la memoria del olvido”, o sea, esta capacidad que tenemos de saber aquello que hemos olvidado. Sabemos que hay una cosa en un lugar dado de la memoria sin que esa cosa nos revele su imagen. Este conjunto de sensaciones pasadas, tan diversas como nuestros sentidos, tienen entonces como particularidad esencial el estar disponibles a nuestra conciencia. La visión topológica de la memoria sugiere también la posibilidad de una distancia, de un alejamiento más o menos grande de los recuerdos, como con los objetos de una casa, se hallen puestos en evidencia en el salón o camuflados en el rincón de un armario. Pero allí están.”<sup>8</sup>

Esta idea, que sugiere la capacidad de acordarse también de las cosas que se hallan ausentes, nos permite vincular mediante la memoria distintos acontecimientos que de alguna manera aluden a fenómenos que hemos percibido con anterioridad. De esta forma, y continuando con el ejemplo de la trompeta en el compás 59 de la partitura de “Disfraces”, podemos ver cómo un motivo que contiene en su diseño melódico la nota repetida y que luego es utilizado en la elaboración de toda una sección, nos puede remitir además (quizás de manera inconsciente o subliminal) a diversas situaciones que ya han tenido lugar, pudiendo incluso ser relacionado con algo escuchado al comienzo de la obra (en los bronces, compás 7), ya que, aun si lo hemos olvidado, el recuerdo de ese evento inicial se encuentra “disponible a nuestra conciencia” y, lo tengamos presente o no, “allí está”.

Lo anterior, insistimos, se refiere al modo en que podría operar nuestra memoria y más ampliamente a conductas propias de la percepción. Por lo tanto, asumimos que tal como nos hemos basado en estos posibles comportamientos para intentar así

---

<sup>8</sup> Chauvel, Jean-Marc. *Analyse musicale, sémiologie et cognition des formes temporelles*. París. L'Harmattan, 2006. pág. 86, traducción propia.

establecer relaciones al interior de la estructura de “Disfraces”, podemos, de igual forma, aplicar criterios similares al examinar cualquier otra clase experiencia humana y, por extensión, al momento de oír todo tipo de música. Lo que deseamos recalcar, por ende, es la relevancia que han tenido para nosotros estos principios cuando nos propusimos brindar unidad a la obra. Y por consecuencia -admitiendo además la idea de que el objetivo último de la obra es ser presentada a un público dispuesto a escucharla- , pretendemos subrayar la importancia que hemos otorgado a la figura del auditor, cuyo rol, en tanto receptor final de la obra, consideramos fundamental.

Con respecto al papel que ocupa aquél que escucha una obra, veamos, por último, qué nos dice Chouvel al comparar lo que él llama dos definiciones históricas en torno al concepto de música, una que representa el pensamiento heredado del siglo XIX y otra, más actual, propuesta por Luciano Berio (hecha luego de aclarar que la música, al componerse de un conjunto tan amplio y complejo de fenómenos, capas y niveles, no puede ser reducida a una sola definición):

“Los músicos occidentales han aprendido, por generaciones, esta definición heredada del siglo XIX: «la música es el arte de disponer los sonidos de una manera agradable al oído» Luciano Berio, interrogado por Rossana Dalmonte, proponía, al comienzo de los años ochenta, otra concepción: «la música es todo aquello que uno escucha con la intención de escuchar la música». (...) «El arte de disponer los sonidos» es una definición vista desde el ángulo productivo: es aquél que escribe quien determina aquello que es o no es música. El único juez es «el oído», o más exactamente, «el consentimiento» del oído (...). ¿A quién pertenece ese oído? La cuestión no se plantea. En la definición de Berio, al contrario, es aquél que escucha quien decide aquello qué es la música, y ésta es el soporte de una «intención» de recepción. (...) Notemos que entre las dos definiciones pasamos del agrado (es decir del juicio), a la escucha intencional (...)”<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Ibid. Pág. 14.

Considerando estas dos posturas, sentimos claramente una mayor cercanía por aquella sugerida por Berio. De esta forma, podríamos decir (aunque resulte evidente) que nuestros esfuerzos apuntan directamente a afectar la manera en que la obra será percibida por el auditor. Apelamos, en ese sentido, a esta “escucha intencionada” que implicaría la definición expresada por Berio, asumiendo que será aquél que oirá la obra quien podrá medir finalmente el éxito y valor de nuestras pretensiones.

Habiendo abordado ciertos aspectos generales de “Disfraces”, continuaremos realizando una descripción más detallada de los fenómenos hasta aquí planteados. Los ejemplos que hemos citado han servido como modelos para ilustrar y señalar las principales ideas y conceptos que tuvimos presentes al momento de la composición de la obra, y esperamos, por lo tanto, que todo lo que de ellos se pueda desprender sea considerado en lo sucesivo.

### **Un recorrido por “Disfraces” desde la mirada del material musical**

Ya hemos dicho que “Disfraces” se compone de distintas secciones, pero ¿cómo definiríamos su forma? Frecuentemente, al acercarnos a una obra clásica (o incluso a bastantes del siglo XX, cuando conocemos de antemano las intenciones del compositor) creemos poder deducir, aun antes de escucharla o estudiar su partitura y sólo a partir de los conocimientos que tenemos de las convenciones de la época en que fue compuesta, cuál es su forma, reduciendo este concepto a la simple aplicación de un esquema preestablecido. ¿Es válido afirmar, por ejemplo, que todas las obras que se construyen a partir del modelo del plan sonata poseen la misma forma? Aunque resulte útil realizar un estudio en torno a la evolución y cambios de los paradigmas formales a través de los distintos periodos de la historia de la música occidental, creemos que el análisis, cuando tiene por objetivo alcanzar una mejor apreciación de una obra en particular, debe, además de remitirse a cada caso específico, considerar tanto los resultados que entregue la utilización de herramientas descriptivas como los fenómenos propios de la percepción. Por lo tanto, al hablar de la forma de una obra es necesario reparar no sólo en las partes que la integran, sino además en las relaciones que podemos establecer entre ellas y en la manera en que se podrían manifestar los

mecanismos de aprensión sonora en el auditor. En ese sentido, declarar que una obra se conforma de una exposición, un desarrollo y una re-exposición, si bien nos ofrece una noción general y permite eventualmente situarla en un determinado contexto cultural (clasicismo, por ejemplo), no nos puede dejar totalmente satisfechos. De igual manera, una simple enumeración de las secciones que constituyen nuestra obra nos resulta, por el momento, insuficiente.

Debemos reconocer, sin embargo, que al aproximarnos a una obra titulada *Sonata, Rondó, Variaciones...* encontramos, al menos, un punto de partida. En “Disfraces”, como ya lo hemos señalado, el título puede ser igual de sugerente. También hemos indicado que en ella predomina lo que catalogamos como “claridad formal” (que se refiere, reiteramos, a la posibilidad de reconocer secciones y procesos mediante la audición de la obra, y no a que exista una manera única y precisa de explicar su forma). Tomando en cuenta estos aspectos, sugerimos realizar una lectura, desde el inicio al final de la obra, que se centre en la función, el desarrollo y la evolución del material musical, observando su comportamiento en las diferentes secciones (en un comienzo hablaremos de frases), para exponer, por así decirlo, su genealogía. Una vez que hayamos concluido este recorrido, intentaremos señalar los principales eventos que desde la perspectiva de la percepción nos permitirían organizar y articular la estructura de la obra, para finalmente entregar una propuesta interpretativa de la forma de “Disfraces”.

Para Anthony Girard, “La puesta en evidencia de los elementos de unidad y aquellos de contraste es una de las primeras misiones del análisis musical”<sup>10</sup>. Valorando esta premisa, comenzaremos por definir aquello que llamamos material musical, identificando los elementos que consideramos de mayor trascendencia en la obra para poder así establecer tanto sus similitudes como sus particularidades.

Cuando hablamos del material musical, nos referimos a aquellos elementos que en sí mismos pueden carecer de carácter propio u originalidad, pero a partir de los cuales es posible elaborar, construir y estructurar partes o la totalidad de una obra. Por ejemplo, un determinado intervalo en una obra serial, o el arpeggio de un acorde mayor

---

<sup>10</sup> Girard, Anthony. *Analyse du langage musical vol II, de Debussy à nos jours*. Paris. Gérard Billaudot Éditeur. 2005. pág. 420.

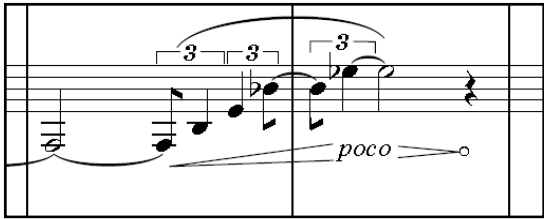


en una tonal, pueden ser considerados como material musical si ocupan un rol significativo en la composición de la obra. Sin embargo, podríamos decir que tanto el intervalo como el arpeggio, juzgados de manera aislada, son neutros; pero en un determinado contexto y dependiendo su utilización y desarrollo, adquieren un valor y alcance relevante en la estructura, pudiendo determinar, incluso, la forma de la obra.

En este sentido, podemos afirmar que toda la estructura de “Disfraces” descansa, desde el punto de vista del material musical, sobre dos elementos. Ambos son presentados desde el inicio de la obra, y por esta razón, comenzaremos nuestro trayecto revisando en profundidad lo que ocurre en sus compases iniciales.

Al primero de estos elementos lo definiremos, en términos generales, como un gesto ascendente. El segundo es la nota repetida. En el siguiente ejemplo se muestra la primera aparición del gesto ascendente en forma de arpeggio en el clarinete:

*Ejemplo N° 6, primera aparición del movimiento ascendente en forma de arpeggio.*



Clarinete, compases 4 y 5.

Luego, en el compás número 7, aparece otro gesto ascendente, pero en forma de escala y con la intervención de todas las maderas, parte de las cuerdas (violín y viola) y reforzado además por un *glissando* en la marimba (el contrabajo ejecuta, a su vez, un *glissando* descendente en *pizzicato*, que de alguna manera se entiende como la inversión del gesto). Si bien podemos emparentar los dos fenómenos al poseer ambos la misma dirección, este último se trata más bien de un evento totalmente nuevo, ya que su carácter es otro. Podríamos decir, entonces, que un mismo material adopta dos comportamientos diferentes: el primero en forma de arpeggio, expresivo (en la acepción que el término adquiere dentro del lenguaje de la interpretación musical) y de

naturaleza marcadamente melódica; el segundo expresado a través del movimiento gradual, más violento y confuso, en valores rápidos y con la participación de casi todo el ensamble. Pero encontramos en ambos un origen común, el movimiento ascendente. Recordemos, además, que en el compás 7 aparece la primera alusión a la nota repetida en los bronce (ver ejemplo N° 7).\*

Avanzando un par de compases, vemos cómo el motivo enunciado por el clarinete en los compases 5 y 6 (habiendo aclarado su carácter melódico nos permitimos definirlo de esa manera) es retomado, con ligeras variaciones, por el arpa a partir de la mitad del compás 10:

*Ejemplo N° 7, segunda aparición del movimiento ascendente en forma de arpeggio.*



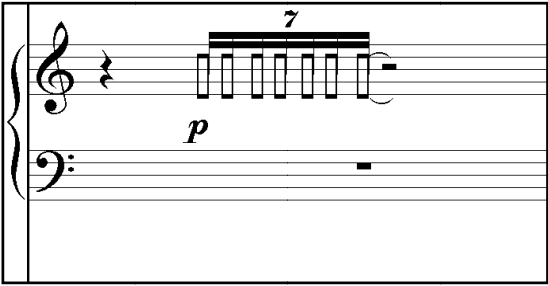

Arpa, compases 10 y 11.

Observemos el rasgo pulsativo presente tanto en su primera intervención, a cargo del clarinete, como en la segunda, por parte del arpa, esta vez a una velocidad ligeramente mayor (subrayemos además, que en ambas ocasiones las notas del motivo son sostenidas en eco: la primera vez por las cuerdas, en *crescendo*; la segunda por los vientos, en un largo *diminuendo al niente*). Si llevamos lejos nuestro nivel de especulación, podríamos afirmar que existe un vínculo entre esta naturaleza pulsativa del motivo ascendente y la nota repetida, que aparece, por lo general, en valores de una misma duración.

\* También podríamos considerar como una primera referencia a la nota repetida, el *gettato* de la viola en el segundo compás, elemento que será desarrollado más adelante (sobre todo a partir del compás N°19).

Siguiendo adelante, entre los compases 13 y 16, aparece lo que denominaremos como desarrollo tímbrico de la nota repetida. Aquí este elemento es tomado por los bronces, pero no en notas reales sino que sólo con aire sin altura definida, y por el arpa, que tampoco ejecuta una nota en particular sino golpes con la mano en un determinado registro:

*Ejemplo N° 8, desarrollo tímbrico de la nota repetida en el arpa y los bronces en el compás 13.*

 <p>Arpa</p>	 <p>Bronces</p>
--	--

Las cuerdas (salvo el contrabajo) se suman al resultado total de este desarrollo tímbrico de la nota repetida con un color bastante particular: sonidos armónicos tremolados, *alla punta* y *sul ponticello*. Podríamos decir que esta intervención se relaciona, por un lado, con el carácter pulsativo ya presente en el motivo ascendente y en la nota repetida (cada instrumento participa en un pulso diferente), y por otro, con el gesto ascendente en escala, ya que melódicamente se trata siempre de un movimiento gradual que alterna dos notas. Este último vínculo se hace más evidente en el compás N° 17, donde el violín, la viola y el violoncelo se desplazan a través de un *glissando* al registro extremo agudo (además, el contrabajo vuelve a ejecutar un *glissando* descendente en *pizzicato*, haciendo referencia a lo ocurrido en el compás N°7). Veamos en el siguiente ejemplo lo recién descrito:

*Ejemplo N° 9, sonidos armónicos tremolados en las cuerdas que ascienden en el registro.*

*Cuerdas, compases 16,17 y 18.*

Por último, en el compás 13, la percusión (tam-tam) ejecuta un ritmo basado en el elemento de la nota repetida que, como comprobaremos más adelante, tendrá una significativa relevancia al final de la obra.

Ahora bien, desde un punto de vista estructural, observamos que es posible de ordenar lo que hemos revisado hasta el momento en dos frases que de alguna manera se corresponden. La obra comienza con un ruido de aire sin altura definida, elemento que aparecerá constantemente a lo largo de la obra; luego se incorporará el clarinete con su melodía ascendente, vendrá el gesto violento (también ascendente), y nuevamente sólo el ruido de aire y el eco de una nota aguda. De esta forma, tenemos una primera frase que va desde el inicio (o del segundo compás, si contamos a partir del momento en que comienza a tocar el clarinete) hasta el compás N° 8. En la mitad del compás 10 comienza una segunda frase (introducida a su vez por el ruido de aire en los bronce) que también se inicia con el motivo melódico ascendente (en el arpa), tiene una prolongación en donde es desarrollada la nota repetida y termina con un gesto análogo al del fin de la primera, concluyendo todo, nuevamente, en un murmullo de aire y sopro.

Hasta aquí nos hemos detenido en detallar con precisión lo que ocurre en los primeros compases de la obra porque consideramos que en ellos se encuentra el sustento de todo lo que vendrá más adelante. Continuaremos realizando una descripción más sintética, siempre desde la perspectiva de la evolución y desarrollo del material, fragmentando la obra en frases, para posteriormente poder reagruparlas en secciones más amplias, siempre con el objetivo de formular, al final de este capítulo, una propuesta de la forma de “Disfraces”.

Desde el compás 19, a partir de un arpeggio ascendente en el vibráfono reforzado por el arpa con golpes con las manos (*clusters*) en la misma dirección, comienza una gran frase que culmina en el compás N° 33.

*Ejemplo N° 10, inicio de la frase en el compás 19.*

Vibráfono y arpa

En esta frase se desarrollan tanto el “material ascendente” como la nota repetida. En un inicio, la nota repetida (expresada principalmente por *gettatos* en las cuerdas) mantiene una cierta hegemonía en la textura orquestal. Sin embargo, este elemento va perdiendo preponderancia desapareciendo gradualmente, y constatamos cómo la flauta y el clarinete, que al principio se limitan a extender la resonancia de las cuerdas (que a su vez se derivan del arpeggio del vibráfono), asumen las líneas principales.

Estas voces (la de la flauta y el clarinete), por medio de una aceleración progresiva (siempre en valores de igual duración), se transforman, poco a poco, en nuestro gesto ascendente en forma de arpeggio; y luego, cuando la aceleración llega a su punto máximo, derivan en la escala (segundo comportamiento del material ascendente). Además de la aceleración rítmica, las voces son articuladas con ligaduras de fraseo (cada vez más cortas) que incluyen en cada aparición nuevas notas (de esta forma los intervalos se van haciendo cada vez más pequeños), siempre dentro del mismo ámbito (el dado por el arpeggio del vibráfono). Para ejemplificar, tomemos la línea del clarinete en su inicio, luego un momento intermedio y por último el final de la frase:

*Ejemplo N° 11, evolución de la línea del clarinete (tomado de la “parte” transpuesta a Sib)*

<p>1</p>  <p><i>p dolce</i></p>	<p>2</p> 	<p>3</p> 
---	--	---

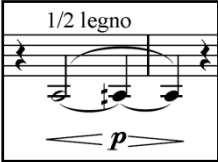
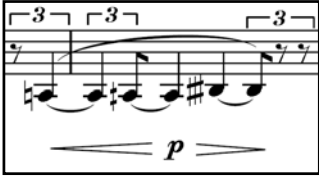
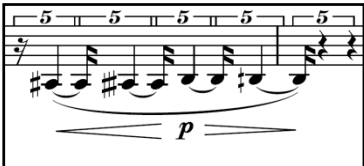
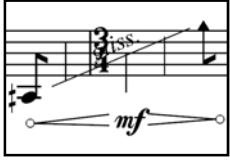
Como podemos observar en el ejemplo anterior, el clarinete mantiene desde el comienzo una dirección ascendente. La flauta, en cambio, empieza este desarrollo en un sentido descendente. A continuación mostramos en orden la primera nota de cada “fraseo” (definido por la articulación) para señalar cómo ésta baja en el registro, invirtiendo así la dirección inicial del motivo (la nota final, desde la segunda vez, es siempre el sol sobre el pentagrama en llave de sol):

*Ejemplo N° 12, primera nota de cada “fraseo” en la flauta.*



Por su parte, el contrabajo realiza, en el registro grave, un proceso de aceleración y compresión similar al de la flauta y el clarinete: subiendo por cuartos de tono en valores cada vez más rápidos (resultado de la subdivisión, siempre en partes iguales, de la duración de una redonda), va incorporando progresivamente más notas y de esta forma crece en amplitud, para culminar, finalmente, en un *glissando* de gran extensión (también de una duración de redonda). Recordemos que el *glissando* ya ha sido relacionado con las escalas en sentido ascendente.

*Ejemplo N° 13, proceso de aceleración y compresión en el contrabajo.*

<p>1</p> 	<p>2</p> 
<p>3</p> 	<p>4</p> 

Si revisamos la partitura, notaremos además que la distancia entre cada intervención del contrabajo disminuye gradualmente, lo que contribuye a la sensación de aceleración y acumulación.

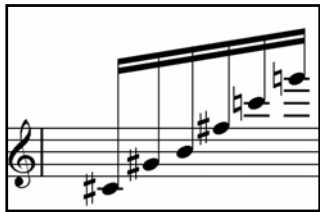
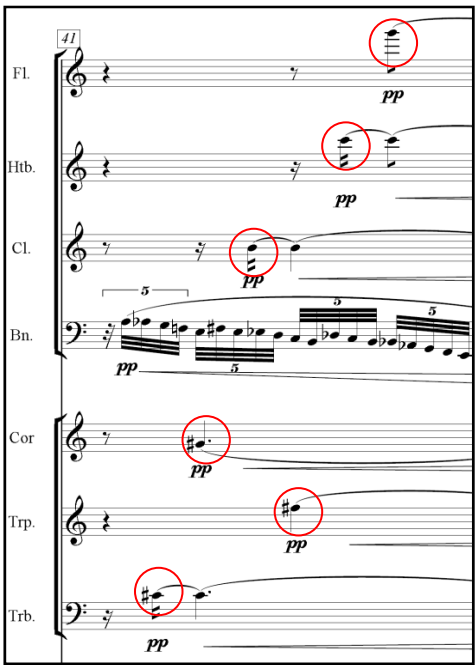
Todos estos procesos se aceleran repentinamente al fin de la frase en el compás 32 con la intervención de todos los vientos y el arpa, y desemboca, finalmente, en lo que ocurre en los compases 33 y 34, donde la línea principal del violín desarrolla el elemento de la escala ascendente y nos conduce al inicio de una nueva frase en el compás 35. En esta frase, que se extiende hasta el compás 43, se desarrolla el elemento de la nota repetida (en rigor, deberíamos hablar de acordes repetidos) en lo que podríamos llamar una polifonía a tres voces (distribuidas en grupos instrumentales fijos) que tienden a acercarse cada vez más. Estas voces consisten exclusivamente en

grupos de acordes repetidos, en donde el primero es siempre acentuado (al aislar la nota primera nota del resto obtenemos un acento único, elemento que se puede vincular, entonces, con la nota repetida). Observemos además que la percusión (bongós y tumbas) dobla libre y alternadamente las distintas voces. El arpa, por su parte, va reforzando con cierta independencia algunas notas.

Hacia el final de la frase, en el compás N° 41, surge nuevamente el elemento ascendente. En primer lugar, a través de un *glissando* en el violín y la viola. Aparece también, en el fagot, violoncelo y contrabajo, el elemento de la escala en valores rápidos y sentido descendente (inversión del gesto). Pero además, en los bronce y maderas (salvo el fagot), aparece, siempre a distancia de una semicorchea, el motivo ascendente en forma de arpeggio representado en notas largas que crecen desde un *pianísimo* a un *fortísimo*, como si de alguna manera sólo estuviera presente la resonancia del motivo sin que ningún instrumento lo ejecute íntegramente por sí solo.

Para una mejor comprensión, a continuación se muestra el resultado al considerar todas las entradas en los vientos y luego el compás 41 tal como aparece en la partitura:

*Ejemplo N° 14, motivo melódico ascendente en el compás 41.*

 <p>Representación del motivo ascendente de los vientos en el compás 41.</p>	
---	--



En los compases 43, 44 y 45, casi como un eco del gran ataque en *fortísimo* con que termina la frase anterior, la cuerdas (salvo el contrabajo y junto con el arpa) nos recuerdan el proceso llevado a cabo anteriormente por el contrabajo (compases 19 a 33) en donde el material ascendente es expresado en pulsos que se mueven por cuartos de tono y sobre todo el comportamiento que ya habían presentado en la segunda frase desde el compás 13. A su vez, nos anticipan lo que ocurrirá en la frase siguiente, en donde este elemento será ampliamente desarrollado.

Luego de un breve nexa (que tiene más bien la función de separar) construido con la nota repetida en el compás 46 (ver ejemplo N° 6), una nueva frase de gran extensión comienza en el compás N° 47. Aclaremos que hablamos de frases para facilitar nuestra tarea descriptiva, ya que si mantuviéramos una analogía más precisa con respecto a los términos tradicionales, quizás deberíamos referirnos a este fragmento como si se tratara, por ejemplo, de un desarrollo o bien una de sus etapas. Habiendo hecho esta precisión, diremos entonces que esta frase dura hasta el compás N° 59. En ella se desarrollan tanto nuestro material ascendente como la nota repetida. En el compás N°47 podemos apreciar cómo un gesto violento en las cuerdas (*fff* y *sul ponticello*) derivado de la escala ascendente (solamente el contrabajo realiza una inversión del gesto), reforzado por el arpa con golpes de las manos (*clusters*) en la misma dirección, y sobre todo la entrada abrupta de la percusión (*toms*), dan inicio a esta frase (destaquemos la manera en que la línea de la percusión se construye también a partir de motivos ascendentes y notas repetidas, que se articulan por los acentos):

Ejemplo N° 17, inicio de la frase, compás 47, cuerdas y arpa.

The image displays two pages of a musical score for Example 17, measures 47. The left page contains four staves for strings: Violin I (VI.), Alto, Violoncello (Vc.), and Contrabajo (Cb.). The right page contains two staves: Harp (Hpe.) and Percussion (Lv.).

The string staves (VI., Alto, Vc., Cb.) are in 4/4 time and feature a melodic line with a strong upward bias. The notation includes dynamic markings such as *fff* and *s.p.* (sul ponticello), and performance instructions like *arco* and *s.p.*. The harp part (Hpe.) shows clusters of notes, and the percussion part (Lv.) features a rhythmic pattern with accents.

*Ejemplo N° 18, inicio de la frase, compás 47, percusión (toms).*

4 toms

← eje → (retrogradación)

*ff*

*dim.*

etc...

Como consecuencia, eco e imitación de este gesto violento, entendemos lo que realizan la flauta y el clarinete a través de módulos que se repiten hasta desaparecer:

*Ejemplo N° 19, resonancia del gesto violento del compás 47 en la flauta y el clarinete.*


<p><i>p</i></p> <p>Flauta</p>	<p><i>p</i></p> <p>Clarinete</p>
-------------------------------	----------------------------------

A su vez, como derivación de este movimiento nervioso en la flauta y clarinete, surgen pequeños “grupos melismáticos” (por nombrarlos de algún modo) que, al provenir de lo anterior, se elaboran a partir de fragmentos de escalas ascendentes y notas repetidas (ver ejemplo N° 4).

Por otro lado, podríamos decir que esta frase avanza a dos velocidades diferentes, existiendo junto al movimiento rápido y nervioso de los “grupos melismáticos”, un desarrollo paralelo del gesto ascendente que pareciera marchar con mayor lentitud. Nos referimos, nuevamente, a valores de una misma duración que suben por cuartos de tono. Este comportamiento del material ascendente ha sido entendido, recordemos, como el resultado de un desarrollo (aumentación, dilatación...) del movimiento gradual: como si tomáramos un fragmento de escala y lo estiráramos en el tiempo (lo que en los

programas de edición musical se conoce como *stretch*) de tal manera que pudiéramos oír con precisión los pequeños intervalos que se producen entre cada nota.

*Ejemplo N° 20, movimiento ascendente por cuartos de tono.*



Trombón, compases 53 y 54.

En el compás 58 los cortos fragmentos de escala ascendente presentes en los “grupos melismáticos” se despliegan en extensión en las maderas (de manera similar a lo ya ocurrido en los compases N° 7 y N° 32) conduciéndonos al final de esta frase en el compás 59, donde aparece, casi como desinencia, el motivo melódico en la trompeta (ver ejemplo N° 2) que será desarrollado en los siguientes compases.

Luego de un breve nexo en el compás 61, que nos recuerda lo acontecido en el compás 46 (y anticipa, a su vez, la sección que comenzará luego, en el compás 67), se inicia una nueva frase con una clara direccionalidad y que de alguna manera puede ser comparada, insistiendo en una interpretación libre de la terminología tradicional, con una sección conclusiva. Esta frase se extiende desde el compás N° 62 al N° 65, y en ella se observa una precipitación y acumulación progresiva simultáneamente en distintos planos. Por un lado, la flauta y el clarinete ejecutan, cada uno, una escala ascendente que mantiene fija su nota de llegada, pero que se va estrechando en extensión, produciendo una sensación de aceleración. Por otro, el oboe y el fagot, siempre juntos rítmicamente y a una distancia de oncena, insisten sobre un diseño melódico descendente (que comienza con la nota repetida) que va siendo transportado en sentido ascendente de manera gradual a cada repetición. Notemos que la distancia de separación entre cada intervención, tanto en la flauta y el clarinete como en el oboe y el fagot, es menor al final de la frase. Un tercer nivel lo ocupan el violín y la viola,

quienes desarrollan los materiales combinando la escala ascendente con la nota repetida:

*Ejemplo N° 21, violín y viola, compás N° 62.*

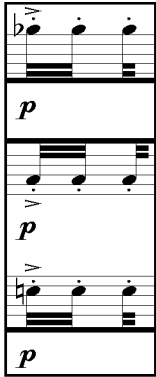



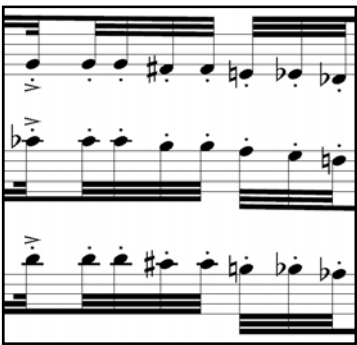
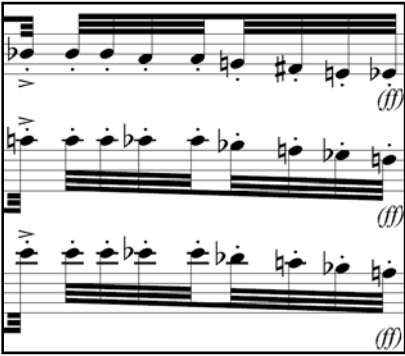


The image displays a musical score for Violin and Viola, Example No. 21, measures 62. The score is presented in two staves. The top staff begins with a piano (*p*) dynamic and includes the instruction *poco a poco cresc.* The bottom staff also begins with a piano (*p*) dynamic. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

Por último, el plano principal lo ocupan los bronce, quienes reconstruyen sistemáticamente el diseño melódico del motivo de la trompeta del compás N° 59 (ver ejemplo N° 22), comenzando por la cabeza del motivo (tres notas repetidas) agregando una nueva nota cada vez que es reiterado hasta completarlo íntegramente, y transportandolo además en sentido ascendente. A su vez, la distancia entre cada repetición disminuye progresivamente.

La sensación final, al sumar todos estos procesos, es la de una una textura orquestal compleja que, además de crecer en volumen (*crescendo* general), se acelera y asciende en el registro, alcanzando su punto de llegada en el compás N° 65, donde las maderas y las cuerdas confluyen en un acorde repetido, mientras los bronce ejecutan nuevamente sólo un ruido de aire, que en cierta forma (y aquí nos permitimos hacer una comparación algo literal), pareciera ser un suspiro del ensamble, agotado luego de tanta agitación.

Ejemplo N° 22, reconstrucción en los bronces del motivo de la trompeta.

<p>1</p> 	<p>2</p> 	<p>3</p> 
<p>4</p> 	<p>5</p> 	<p>6</p> 

Podemos decir que hasta este punto de la obra, si bien hemos distinguido frases diversas, ha habido una cierta continuidad y fluidez en el discurso, y que hasta el momento, ha predominado un trabajo sobre el material principalmente de tipo contrapuntístico, prevaleciendo una textura compuesta, por lo general, por la superposición de varias capas. Es por esto que -anticipando en parte las conclusiones que podremos deducir con mayor certidumbre cuando hayamos finalizado nuestro recorrido- proponemos agrupar las frases ya descritas en una primera gran sección de la obra, en donde en primer lugar se ha expuesto el material musical y luego se ha desarrollado a través de distintos procesos y procedimientos basados primordialmente, como ya dijimos, en técnicas del contrapunto.






Desde el compás 67 comienza una nueva sección que se caracteriza por un comportamiento homorrítmico en “bloques”. Ya hemos adelantado, al inicio de este capítulo, que desde el punto de vista melódico esta sección se deriva del motivo que ejecuta la trompeta en el compás N° 59, y que se estructura, principalmente, a partir de la nota repetida. Una primera frase se extiende desde el compás 67 al 76, y al final de ella podemos observar cómo el elemento ascendente se hace presente irrumpiendo de manera abrupta:

*Ejemplo N° 23, presencia del material ascendente, compases 73 y 74.*

<p>gliss. avec la clef sur la corde F</p> <p><b>ff</b></p> <p>al tallone</p> <p>(II)</p> <p>(III)</p>	<p><b>f</b></p> <p>3 3 3 3</p> <p><b>f</b></p> <p>5</p> <p>Marimba</p> <p><b>f</b></p> <p><b>p.</b> illa corda</p> <p>gliss.</p> <p><b>f</b> pizz.</p> <p>pizz. <b>f</b></p> <p><b>f</b></p> <p>Nota repetida</p>
<p>Compás 73, arpa y violín.</p>	<p>Compás 74, fagot, trombón, marimba y cuerdas.</p>

Luego de una pausa representada por un calderón de aproximadamente diez segundos, comienza una segunda frase en donde se sigue desarrollando esta conducta homorrítmica. Aquí, los “bloques”, que son asumidos por los vientos (excepto el corno) y la percusión (temple bocks), se van desintegrando progresivamente mediante un proceso continuo de disminución que afecta a la dinámica, la extensión de los bloques (número de notas) y la separación entre ellos:

*Ejemplo N° 24, proceso de desintegración de los “bloques” a contar del compás 78.*

N° de notas					
Distancia con el “bloque” siguiente	16 $\frac{1}{2}$	37 $\frac{1}{2}$	46 $\frac{1}{2}$	59 $\frac{1}{2}$	X
Dinámica	<i>ff</i>	<i>f</i>	<i>mf</i>	<i>mp</i>	<i>p</i>

Notemos además que luego del quinto ataque, que incluye a todos los instrumentos que integran los “bloques”, y cuando creemos que el proceso a concluido, aún existe una última intervención en el compás 94, en “*pp*” y en la cual sólo se conserva el timbre de los temple bocks.

Por otro lado, a partir de cada uno de los cuatro primeros ataques (contando desde el compás 78) aparece una nueva voz, primero en el corno y luego ordenadamente en la cuerdas, con nuestro material que asciende por cuatros de tono en valores de igual duración (destaquemos que las cuerdas lo hacen en armónicos *sul ponticello*, remitiéndonos a lo ocurrido en los compases 43, 44 y 45, y anteriormente, entre los compases 13 y 17). De esta forma, al juntar el proceso de desintegración de los “bloques” con la gradual intromisión del movimiento cromático ascendente por cuartos

de tono, obtenemos lo que Anthony Girard llama “encadenamiento por juxtaposición”<sup>11</sup>, y más específicamente, algo similar a aquellos tipos de encadenamientos que este autor compara con ciertas técnicas cinematográficas como el *fondue-enchâiné* (“fundido-encadenado”), en donde un elemento desaparece paulatinamente mientras otro, antes de que esto ocurra, se integra progresivamente hasta quedar sólo.

Entre los compases 96 y 99 encontramos un nexo construido a partir del cromatismo por cuartos de tono, pero esta vez en sentido descendente (inversión) y asumido por los vientos (excepto por el fagot y por el corno con el trombón, quienes crean un fondo orquestal formado exclusivamente por el ruido de aire sin altura definida). Aún cuando la escritura de este fragmento es relativamente libre, podemos observar que el movimiento de las voces sigue estando determinado por duraciones (aproximadamente) iguales: la extensión total del nexo es dividida en tres partes iguales, por el oboe; en cuatro partes iguales por el clarinete; y en cinco partes iguales por la flauta (que a través de la prolongación de la última nota permite una conexión y un enlace fluido con la frase siguiente). A su vez, la trompeta divide el espacio comprendido entre la segunda negra del compás 96 y la penúltima del compás 99, en dos trozos iguales.

Luego de este nexo, aparece, en el compás N° 100, una frase que desarrolla libremente, mediante efectos de ecos y resonancias, el carácter melódico de nuestro motivo ascendente inicial. Vemos, incluso, que éste es expuesto primordialmente por el clarinete, tal como al comienzo de la obra (sólo desde el compás 105 es desarrollado orquestalmente por la flauta y el oboe). Digamos también que la importancia que asume este instrumento (el clarinete) como portador de una expresividad melódica (representada por nuestro material ascendente) ya ha sido insinuada, además de al arranque de la obra, de manera muy sutil en otro momento (ejemplo N° 25) y será retomada, como veremos luego, al final de la obra.

En esta frase encontramos, en un segundo plano, la presencia de otros elementos relevantes para la obra, como la nota repetida (en los *gettatos* de las cuerdas), el ruido de aire (en el corno, compás 103) y el cromatismo ascendente de cuartos de tono en valores iguales (en la viola desde el compás 102).

---

<sup>11</sup> Ibid. Pág. 352



*Ejemplo N° 25, intervención del clarinete que anticipa el desarrollo melódico de la frase que comienza en el compás N° 100.*

*Clarinete, compases 43 y 44.*

De una nota de resonancia en el clarinete (compás 106) se desprende una nueva frase que desarrolla el movimiento gradual de las escalas (compases 107 a 122). Aquí se recurre básicamente a un comportamiento “en masa”, en donde todo el ensamble avanza unido en una misma dirección: cuando el movimiento es ascendente, el grupo crece en volumen y acelera su marcha; cuando es descendente, tiende a detenerla y a disminuir su intensidad. Un antecedente de esta conducta se halla –relativamente oculta- en los compases 59 y 60, en la flauta y el clarinete.

*Ejemplo N° 26, movimiento de escalas ascendente que se acelera.*

*Flauta y clarinete, compases 59 y 60.*

De esta forma, podemos observar algo así como dos grandes ondas que suben y bajan, la segunda más grande que la primera, alcanzando ésta un punto más alto en

velocidad, registro y dinámica que la anterior (remitirse a la partitura). Después de esta segunda ola, en lugar de venir una aún mayor, aparece una pequeña réplica (compás N° 115), luego de la cual el movimiento se calma y tranquiliza, estancándose en el registro grave y disminuyendo hasta congelarse por completo y desaparecer.

Cuando sentimos que el ensamble, por así decirlo, ha agotado sus fuerzas luego de dos intentos (frustrados, en cierta manera) por elevarse y cuando constatamos que una suerte de fuerza de gravedad se ha impuesto, sumergiendo y reteniendo a la masa orquestal abajo en el registro, aparece, súbitamente, un gesto violento que nos vuelve a empujar en un sentido ascendente (compás 123), dando un nuevo impulso que nos llevará hasta la frase siguiente. Consideraremos el compás 124 como un “alzar” a la frase que comienza en el N° 125, la cual se prolongará hasta el N° 138. Podríamos decir que esta nueva frase se compone (siguiendo con la libre utilización de los términos tradicionales) de dos semi-frases: la primera retoma el comportamiento en “bloques”, pero con una articulación y plasticidad en el uso de las dinámicas diferente a lo ocurrido en la sección que comienza en el compás N° 67; además, los silencios que anteriormente separaban cada “bloque” -a penas completados con algunas resonancias del arpa, la viola y el tam-tam- han sido rellenos con notas tenidas que otorgan una mayor profundidad orquestal. La segunda semi-frase comienza en el compás 134, y nos conduce, mediante un gran desplazamiento gradual en sentido descendente, que involucra a todo el ensamble y que se acelera a medida que avanza (de manera inversa a lo que ocurría en la frase anterior, en donde al descender, la velocidad tendía a disminuir), a la siguiente frase que comienza en el compás 138.

Aquí nos encontramos con algo que, al escucharlo, nos podría parecer completamente nuevo. Sin embargo, veremos que esta frase (que va del compás N° 138 al 152) se elabora partir de los mismos elementos que hemos utilizado anteriormente. En primer término, debemos señalar esta frase se caracteriza por una conducta repetitiva que recurre al empleo de *patterns* (modelos o células rítmico-melódicas que son reiteradas un determinado número de veces). En cuanto a su direccionalidad, podemos determinar que en un comienzo los distintos *patterns* utilizados en las cuatro voces principales (flauta, clarinete, violín y viola), tienden a comportarse de manera ordenada entre sí, conservando una cierta sincronía que los

hace cambiar de un modelo a otro de manera relativamente simultánea (recalquemos que los modelos varían sólo en cuanto a su diseño melódico, ya que cada uno repite un mismo ritmo durante toda la frase\* ). Sin embargo, poco a poco cada instrumento va adoptando una mayor independencia y, además, hacia el final de la frase se suman nuevas voces (en la percusión, el oboe y el fagot) que contribuyen, junto con un acelerando general, a una mayor agitación, desorden y complejidad. En ese sentido, podríamos decir que desde la perspectiva del comportamiento que tienen entre sí los instrumentos (las voces) del ensamble, se va desde una factura más simple, transparente, ordenada y donde se aprecia un cierto grado de coordinación entre las voces principales, a una más compleja, difusa y confusa, en donde prevalece la independencia de cada línea al interior de un denso contrapunto. Por otro lado, a contar del inicio del *accelerando* general (compás N° 147), vemos cómo todas las voces asumen una dirección ascendente (en el violín y la viola esto resulta evidente por el *glissando* de una extensión de novena menor ascendente que realizan desde el compás 149). Por lo tanto, al considerar el registro en que comienza nuestra frase y la curva que adopta al final, podemos decir que ésta posee, además, una dirección ascendente.

A las cuatro líneas principales que ejecutan los distintos *patterns* (en la flauta, el clarinete, el violín y la viola), se suman, en un segundo plano y de forma discontinua, otras voces (también basadas en patrones reiterados, pero con pulsos independientes al interior de “módulos” o “casillas”, o bien con ritmos diferentes a los de los *patterns*) que por lo general tienen la función de generar una cierta inestabilidad frente a la rigidez de los modelos repetitivos. También destaca, por su timbre más incisivo dentro del contexto, la voz que aparece intermitentemente en la percusión (temple blocks).

Mediante la precipitación final de esta frase, llegamos a otra de una gran densidad (del compás 152 al 158) en donde se superponen varias capas de forma simultánea, y que puede entenderse como un compendio concentrado de varios de los elementos y comportamientos que ya hemos visto en la obra. Tenemos, por un lado, escalas en

---

\* Nótese además que los cuatro *patterns* se originan, melódicamente, a partir de una nota repetida que comienza a desplazarse agregando gradualmente nuevas notas al modelo (en las cuerdas se produce una imitación a la quinta que mantiene su rigurosidad por bastante rato: nota repetida, se suma un semitono ascendente, luego otro tono en la misma dirección...)






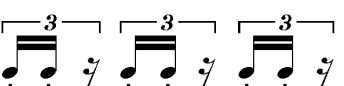


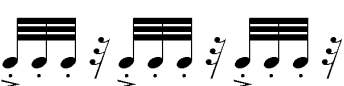
ambas direcciones que se aceleran y retardan, como ya ha ocurrido entre los compases 134 y 137 y anteriormente en la frase que va del compás 107 al 122. Sin embargo, acá el resultado será algo diferente, ya que existe una polifonía, podríamos decir que más rica que en los casos anteriores, en donde cada línea que participa de ella se mueve con relativa independencia, lo que produce cruces de voces que se distancian y convergen espontáneamente y con cierto grado de libertad. Por otro lado, notamos la presencia aislada de la nota repetida en algunos instrumentos: trompeta (compás 152), clarinete (compás 154) y trombón (compases 154 y 155). Finalmente, otro plano formado por el oboe, el corno, la percusión (marimba), el violín y la viola, reproducen, de manera textual, las dos voces principales de la frase que tuvo lugar entre los compases 35 y 43 (se cita sólo lo ocurrido hasta el compás N° 40): el oboe, el corno y las dos cuerdas retoman la línea que anteriormente fue ejecutada por la flauta, el oboe, el clarinete, el corno y el trombón, mientras que la marimba asume la que fue la parte del violín, la viola y el violoncelo. De esta forma, en esta pequeña frase de gran complejidad contrapuntística, encontramos resumidos algunos de los elementos que han tenido mayor relevancia en el transcurso de la obra.

Esta alusión a fenómenos anteriores continúa en la frase siguiente, que comienza en el compás 158 luego del *crescendo* en todos los instrumentos con que termina la frase precedente. En primer lugar, destaquemos el gran contraste que se produce entre la complejidad y diversidad de voces de la frase anterior y la transparencia de ésta, que es conducida por los vientos (excepto el fagot) en unísonos rítmicos sobre un acorde repetido invariablemente. Ahora bien, si retrocedemos al inicio de la obra y revisamos la parte de la percusión (tam-tam) en el compás N° 13, constataremos que el ritmo que allí vemos es exactamente el mismo que ejecutan aquí los vientos. En el compás N° 163, las voces que forman el acorde repetido se bifurcan por movimiento contrario (maderas en sentido ascendente y bronces en sentido descendente), conduciéndonos, junto con un *crescendo* (de *f* a *ff*), al compás siguiente en donde se alude nuevamente a un comportamiento agresivo en “bloques” cercano al ocurrido entre los compases 67 y 76. Esta vez, sin embargo, los “bloques” se construyen mediante la suma de varios elementos: los vientos (salvo el fagot y junto con la percusión) se comportan de manera similar a la original (notas repetidas en fusas que se desplazan dentro de un ámbito determinado); por su parte, el fagot con el contrabajo

ejecutan notas repetidas en valores de tresillo de semicorchea, mientras que el violín junto a la viola lo hacen en valores quintillo de fusa; finalmente, el arpa y el violoncelo realizan efectos de *glissando*. El resultado total es igualmente violento que el visto entre los compases 67 y 76 (en donde todas las voces se movían a la misma velocidad de fusa), pero, tomando en cuenta lo anterior, podríamos decir que ahora los “bloques” poseen una estructura más compleja.

Continuando con la re-exposición de situaciones que nos remiten a eventos previos, encontramos, a partir del compás 168, una última frase que, si así se desea, puede ser entendida como la *coda* de la obra. Aquí observamos, igualmente, un comportamiento del ensamble en “bloques”, el cual es repetido tres veces, cada vez con un distanciamiento mayor entre ellos (al tercero y último le sigue aún un compás de silencio con calderón, con el cual finaliza la obra). Los “bloques” se componen de tres líneas rítmicas que son asumidas, cada una, por una familia de instrumentos distinta (maderas, bronces y cuerdas). La diferencia con las conductas en “bloques” que ya hemos oído y analizado, radica en la incorporación de silencios al interior de cada voz, las cuales repiten un acorde de tres notas un determinado número de veces (dos o tres) de forma periódica:

*Ejemplo N° 27, esquema rítmico de las tres voces en los “bloques” al final de la obra.*

	<i>Primer “bloque” Compás N° 168</i>	<i>Segundo “bloque” Compás N° 168</i>	<i>Tercer “bloque” Compás N° 168</i>
<i>Maderas</i>			
<i>Bronces</i>			
<i>Cuerdas</i>			

Podemos observar que el primer bloque es equivalente al tercero, y que la única diferencia entre ambos consiste en el trocado rítmico de la voz de las maderas con la de las cuerdas (otro rasgo que distingue al tercero y que es ajeno a la estructura interna de los “bloques”, es la inclusión, en este último, de un ritmo continuo de fusas en la percusión). Si ahora comparamos este cuadro con lo sucede en los bronces entre los compases 13 y 16 (donde se llevó a cabo el desarrollo “tímbrico” de la nota repetida), veremos que el esquema rítmico es idéntico al recién expuesto, salvo por un cambio en el orden de los “bloques”: primero son presentados de manera consecutiva los dos “bloques” análogos, y a continuación, aquél que en la tabla ocupa el segundo lugar. De esta forma, un fenómeno que en un comienzo representa un rol hasta cierto punto discreto, es utilizado, finalmente, para concluir a la obra.

Por último, destaquemos el rol melódico que, de manera dilatada y extendida, vuelve a asumir el clarinete, insinuando, nuevamente, el gesto ascendente en forma de arpegio, casi como una reminiscencia o un eco lejano del inicio de la obra y de la frase comprendida entre los compases 100 y 107.

### **Una propuesta interpretativa de la forma de “Disfraces”**

Habiendo finalizado un recorrido completo por la obra, guiado por el trayecto que ha seguido en términos de evolución y desarrollo nuestro material musical, es tiempo ahora de esbozar una propuesta formal para “Disfraces”. En primer lugar, quisiéramos señalar que nuestra intención es entregar un planteamiento basado en una interpretación propia, y que, considerando que no hubo un plan formal preconcebido al comenzar la escritura de la obra (y aun si hubiera existido alguno), no pretendemos implantar una manera única de explicar y apreciar su estructura, y aceptamos, por lo tanto, la validez de otras lecturas posibles.

Hasta este punto, hemos dividido la obra en una cantidad considerable de frases pequeñas, lo que nos ha permitido ver de cerca lo que acontece al interior de cada una de ellas. A continuación, trataremos de alejar un poco nuestra mirada con el objetivo de observar la obra desde una perspectiva más amplia y poder así agrupar estas frases

en secciones más extensas, ya que, creemos, esta maniobra se aproxima en mayor medida a la operación que finalmente efectuará el auditor al momento de oír la obra.

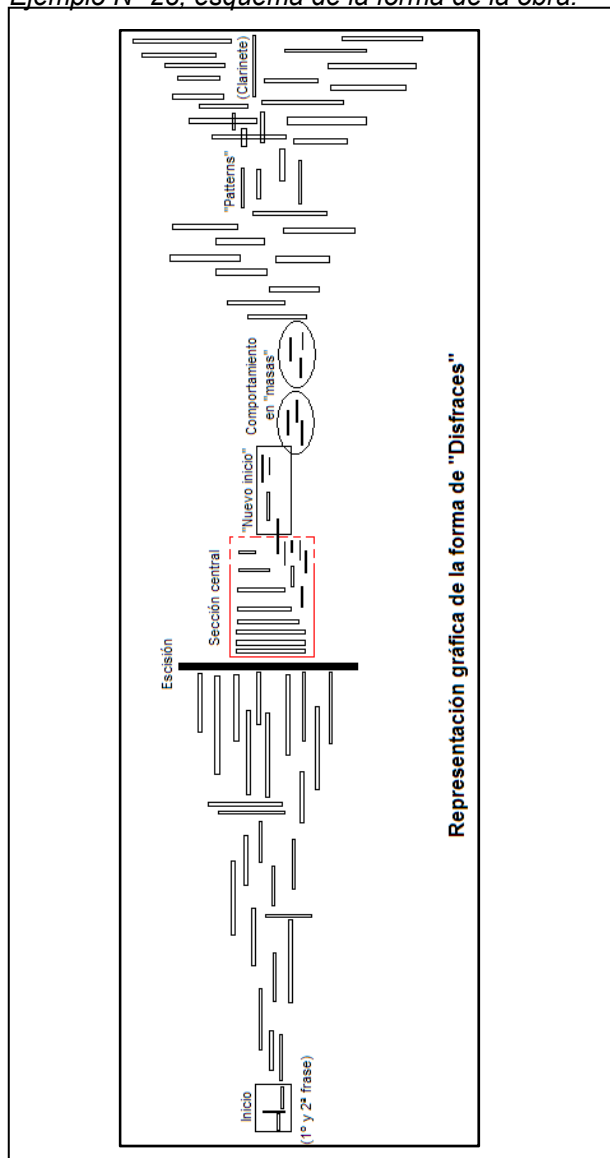
Ya hemos dado algunas pistas y adelantado algo unas cuantas páginas atrás. Dijimos que una primera sección abarca las frases comprendidas desde el inicio de la obra hasta compás N° 65, en la cual prevalece un tratamiento del material de tipo lineal y contrapuntístico. En cuanto a su direccionalidad, ahora podemos señalar, al evaluar las frases que la integran desde una cierta distancia, que la tendencia es a ir mediante una curva ascendente hacia una acumulación en la densidad que terminará por conducirnos a una precipitación final. Diremos, además, que en esta sección comienza a insinuarse una conducta vertical en “bloques” (como ocurre en el compás N° 46 y N° 61, por ejemplo, o entre los compases 35 y 40, o incluso podemos citar como un antecedente el primer tiempo del compás N° 8), la cual se desplegará de manera extendida en una nueva sección que se inaugura en el compás N° 67, y a la que podríamos definir como la “sección central” de “Disfraces” (se encuentra, efectivamente, en la mitad de la obra). Esta sección central significó, por su carácter contrastante con respecto a la anterior, una fuerte escisión en el discurso; prolongaremos su extensión hasta el compás N° 100, en donde empieza, ligada por un nexo, una tercera parte de la obra. Aquí se comenzará por retomar el motivo melódico ascendente con el que partió la obra (incluso con el mismo instrumento, el clarinete), el cual será desarrollado de manera extendida y dilatada\*. Este punto puede ser considerado como un nuevo inicio, el cual, sin embargo, se ve afectado por los eventos ya presenciados y por las transformaciones y cambios que ya ha sufrido el material musical. En ese sentido, es aceptable imaginar que la obra ha vuelto al principio para intentar ahora un nuevo camino y ensayar otra manera de abordar y exponer el material (¿probar un nuevo disfraz?), pero sin olvidar ni dejar de lado lo acontecido durante el trayecto inicial.

---

\* Podemos llevar más lejos esta comparación entre el inicio de la obra y el comienzo de esta sección, ya que, además del desarrollo del motivo melódico ascendente, notamos la presencia de otros elementos que aparecen de manera análoga en los primeros compases de “Disfraces”: ambas secciones parten con *gettatos* en las cuerdas de los cuales se desprende el motivo del clarinete (compás 2 en la viola, compás 100 en el violín, viola y violoncelo); ambas nacen o vienen de un ruido de aire; entre el compás 100 y 107 existe un desarrollo de las notas de resonancia del motivo melódico, las cuales ya fueron utilizadas, de manera menos sofisticada, en las primeras frases de la obra.

Para resumir, digamos entonces que tenemos dos grandes secciones (A y A') separadas en el medio por una más pequeña (sección central). En la primera (A), predominan los procedimientos contrapuntísticos, pero se anticipa un comportamiento más vertical del ensamble; en la segunda gran sección (A'), prevalece un carácter marcado por los ataques en "bloques" y el desplazamiento de "masas" sonoras, pero encontramos aún ciertos rasgos de la primera sección. En la sección central, por su parte, vemos un procedimiento inverso: la sección comienza con una afirmación radical de los "bloques" y finaliza, a través de un proceso de encadenamiento (*fondue-chainé*) con una textura marcadamente polifónica (de voces que ascienden por cuartos de tono):

*Ejemplo Nº 28. esquema de la forma de la obra.*





En el cuadro anterior se representa gráficamente y de manera general (quizás sin mucha precisión y exactitud, pero, creemos, con bastante claridad) la forma de la obra. Dijimos, al comenzar nuestro análisis, que partir entregando un esquema que resumiera sintéticamente la forma de “Disfraces” era, en ese momento, insuficiente. Probablemente ahora debamos agregar que, además de insuficiente, nos resultaba imposible. Ya hemos dicho que la obra no se compuso siguiendo una estructura previa, y, si bien hemos podido encontrar en ella una forma que se puede reducir –como mucha de la música que conocemos, empezando por la forma *sonata*- en tres letras (A B A`), esto sólo ha sido posible luego de una aproximación más o menos detallada a su configuración interna. De alguna manera, creemos que hemos seguido el camino que continuaría el auditor, quién, antes de escuchar la obra por primera vez y teniendo sólo como referencia su título, deberá, ineluctablemente, esperar a que ella finalice para poder formular sus propias conclusiones. Por otro lado, nuestra propuesta, insistimos, es una posibilidad, pero no la única. Si consideramos que toda la obra se sustenta en la utilización de un material musical bastante reducido y en su constante desarrollo, podríamos optar, por ejemplo, por una comparación con la forma variación. Debido a esta ambigüedad que permite distintas lecturas (y que hemos preferido a un planteamiento formal excesivamente claro, cerrado o inalterable), el haber dado al inicio un esquema fijo hubiera limitado demasiado nuestro camino analítico.

Seguramente aún es posible encontrar nuevas relaciones y vínculos entre las diferentes frases y secciones de la obra, y seguir así con este ejercicio hermenéutico. Sin embargo, dejaremos hasta aquí nuestro análisis e interpretación de la estructura de “Disfraces”, para continuar, en el capítulo siguiente, con una revisión específica y apartada de algunas de las técnicas que hemos empleado en la composición de la obra.

## II

### UN ACERCAMIENTO A ALGUNAS DE LA TÉCNICAS UTILIZADAS EN “DISFRACES”

Previamente hemos centrado nuestra atención en el desarrollo del discurso y en la manera en que la obra se manifiesta como un fenómeno lineal, completo y sucesivo en el tiempo. Ahora continuaremos describiendo, de manera general, ciertos procedimientos técnicos que fueron usados en la composición de “Disfraces”, para lo cual se abordarán, separadamente, cuatro parámetros musicales diferentes, concernientes a la organización de las alturas, el contrapunto, el ritmo y la orquestación.

#### **Alturas: origen del material armónico y melódico**

A grandes rasgos, se pueden determinar tres constantes en la organización y elaboración de las alturas en “Disfraces”, a partir de las cuales se desprenden el material armónico y melódico de la obra: estructuras simétricas, elementos derivados de un determinado ámbito completado cromáticamente y la presencia predominante de ciertos intervalos (novenas menores, séptimas mayores, cuartas, quintas y tritono, además del movimiento gradual proveniente de las escalas). A continuación revisaremos algunos ejemplos.

Comencemos por observar la estructura del motivo del clarinete al inicio de la obra (ejemplo N° 8):

*Ejemplo N° 29, estructura del motivo del clarinete en los compases 4 y 5.*

The image shows a musical score for two staves, likely representing the clarinet and another instrument. The notation is in 2/4 time and has a key signature of one flat (Bb). The upper staff begins with a tritone interval (Bb4 to F4), followed by a fourth interval (F4 to Bb4), and then a chromatic descent (Bb4 to Ab4, G4, F4). The lower staff begins with a tritone interval (F3 to Bb2), followed by a fourth interval (Bb2 to F3), and then a chromatic ascent (F3 to G3, Ab3, Bb3). Brackets labeled '4a' indicate the fourth intervals in both voices. The word 'trit.' is written above the first notes in both staves.

En primer lugar, vemos una alternancia regular de los intervalos de tritono y cuarta justa. Además, al reagrupar las notas dentro de una misma octava, se aprecia la procedencia cromática del motivo.

Si avanzamos hasta la segunda frase y comparamos las notas que ejecuta el arpa en el compás N° 10 (que quedan como resonancia en los vientos) con las que suman luego las cuerdas, constataremos que ambos complejos, al juntarlos, completan el total cromático (dividido en semitonos):

*Ejemplo N° 30, total cromático entre el arpa y las cuerdas en la segunda frase.*

The musical notation for Example 30 is presented on a grand staff. The upper staff is labeled 'arpa' and contains a chord with a flat sign. The lower staff is labeled 'cuerdas' and shows a sequence of notes with sharp signs, some grouped by a bracket. A dashed line above the arpa staff is labeled '15ma'. On the right side, a chord is annotated with '3ª mE', 'trit.', '2ª M', and 'acorde simétrico'. The entire diagram is enclosed in a rectangular frame.

Continuemos hasta el inicio de la frase siguiente y reparemos en la estructura simétrica del gesto inicial en el vibráfono (ejemplo N° 13) que determina el marco armónico en que se desenvolverá toda la frase. Es posible descomponer el acorde resultante en dos complejos cromáticos de igual extensión (este acorde es el mismo que repiten los vientos al final de la obra desde el compás N° 158):

*Ejemplo N° 31, estructura simétrica en el vibráfono en el compás 19.*

The musical notation for Example 31 is on a grand staff. The upper staff starts with a chord annotated with 'trit.' and '2ª M'. The lower staff contains a sequence of notes with sharp signs, annotated with 'eje (3ª menor)'. The sequence continues with two groups of notes in parentheses, each with sharp signs. The entire diagram is enclosed in a rectangular frame.

Entre los compases 35 y 40 se advierte cómo los doce sonidos de la escala cromática son distribuidos en tres acordes, asignados, cada cual, a un grupo orquestal diferente. Además, dos de estos acordes (el tercero se forma sólo por dos notas) se construyen a partir de lo que podríamos llamar “simetrías imperfectas”:

*Ejemplo N° 32, distribución del total cromático entre los compases 35 y 40.*

Acorde 1 (flauta, oboe, clarinete, corno y trompeta)

3ªM  
trit.  
5ª  
trit.♯

Transposiciones en sentido ascendente

Acorde 2 (violín, viola y violoncelo)

2ªM  
trit.  
4ª  
4ª  
(eje de 6ªm)

Acorde 3 (fagot y contrabajo)

Más adelante, entre los compases 43 y 45, encontramos otro ejemplo en donde las cuerdas completan, mediante un movimiento ascendente por cuartos de tono y de manera similar a como ocurre en la segunda frase, un ámbito específico: una segunda mayor en el violín y en la viola, y  $\frac{3}{4}$  de tono en el violoncelo, colmando, entre los tres instrumentos, el espacio de una quinta justa.

Ejemplo N° 33, cuerdas, compases 43, 44 y 45.

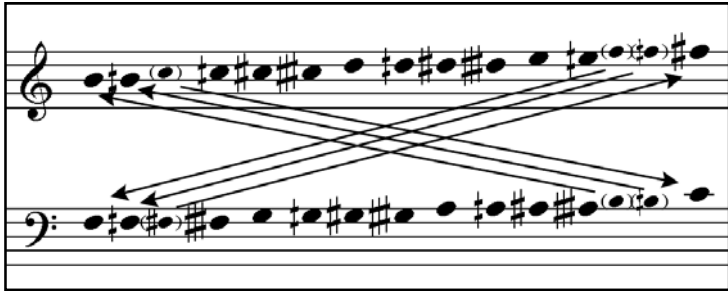
Por su parte, el motivo melódico que se sobrepone a las cuerdas en el compás 43 en el clarinete, se origina, también, de un movimiento cromático:

Ejemplo N° 34, clarinete, compás 43.

Un procedimiento semejante al recién descrito se aprecia a partir del compás 47, en donde el total cromático (dividido en cuartos de tono) es segmentado en dos fragmentos simétricos entre sí, que abarcan, cada uno, un ámbito de quinta justa, y los cuales crean dos líneas ascendentes e independientes (cada una en un pulso diferente) repartidas en el ensamble al modo de una melodía de timbres.\*

\* Recordemos la intervención de la percusión en el compás N° 47, también en base a una estructura simétrica (ejemplo N° 18).

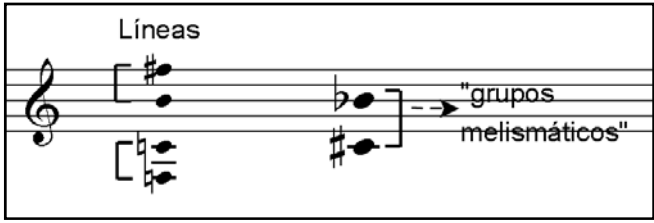
*Ejemplo N° 35, total cromático distribuido en dos línea simétricas.*



*Las notas entre paréntesis son omitidas para evitar su repetición en otra octava.*

Por otro lado, el movimiento rápido de los “grupos melismáticos” (ver capítulo anterior) se mantiene siempre (salvo al final de la frase) dentro del espacio que separa a ambas líneas:

*Ejemplo N° 36, ámbito cubierto por las líneas y los grupos melismáticos a partir del compás 47.*



Líneas

"grupos melismáticos"

Si ahora advertimos la manera en que están contruidos los “bloques” de los que hemos hablado con anterioridad, veremos que, normalmente, se forman por la repetición de acordes compuestos por complejos cromáticos de tres notas, las cuales se van alternando en distintos registros e instrumentos. Para ejemplificar, tomemos el “bloque” que aparece en el compás N° 67, y separemos los complejos que los integran, limitando cada voz, para mayor claridad y comodidad de lectura, a una octava diferente:

*Ejemplo N° 37, estructura armónica del bloque del compás N° 67.*

:

Veamos, en los compases N° 123 y N° 134, otro caso, en donde un mismo acorde (formado por dos complejos cromáticos de cuatro y dos notas) es dispuesto simétricamente de dos maneras diferentes; en el compás 134, además, la trompeta ejecuta, mediante un movimiento ascendente de notas repetidas (también simétrico en su estructura), los sonidos que faltan para alcanzar el total cromático:

*Ejemplo N° 38, acorde simétrico del compás 123.*

Ejemplo N° 39, acorde simétrico y total cromático en el compás N° 134.

--	--

Revisemos ahora el final de la obra. Aquí, como ya dijimos, cada familia de instrumentos participa en los “bloques” con una línea diferente, las que repiten, cada cual, un acorde formado por grupos cromáticos de tres notas. La línea del clarinete añade, por su parte, los tres sonidos que faltan para alcanzar la integridad de la escala cromática:

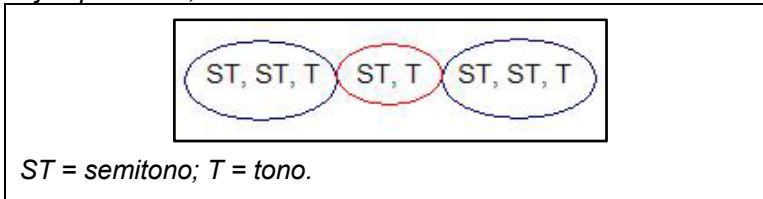
Ejemplo N° 40, distribución de los doce sonidos de la escala cromática al final de la obra.

“Bloques”	Motivo ascendente en forma de arpeggio



Por último, examinemos la manera en que están construidas las escalas. Ellas poseen una estructura (libre de ser transpuesta y ejecutada a partir de cualquier nota) basada en el siguiente orden de intervalos:

*Ejemplo N° 41, estructura interváltica de las escalas.*



Esta serie de tonos y semitonos ha sido utilizada, además, en su versión retrogradada. Veamos, para terminar, un ejemplo en donde se emplea esta estructura interváltica leída en ambas direcciones (cambiando de una versión a otra en cada nota acentuada) para así completar, cromáticamente, con todos los sonidos comprendidos dentro del ámbito dado:

*Ejemplo N° 42, utilización de las escalas en los compases 33 y 34.*

ST ST T ST T ST ST T ST ST T ST T ST ST T

T ST ST T ST T ST ST T ST ST T ST T ST ST

violín

*f* *cresc.* *sf*

## Sobre algunos de los recursos contrapuntísticos utilizados

En “Disfraces”, el contrapunto ha sido un aspecto de gran importancia. Podemos encontrar, con frecuencia, texturas polifónicas en donde se emplean técnicas contrapuntísticas como la imitación o, por ejemplo, la aparición de voces secundarias que se desprenden de las resonancias de las líneas principales. Esto último lo podemos observar con claridad entre el compás N° 19 y el N° 32, en donde, mediante la prolongación de ciertas notas de la flauta y el clarinete (y excepcionalmente del arpa), obtenemos una trama compuesta por varias voces, todas en sentido ascendente:

*Ejemplo N° 43, desprendimiento de nuevas voces a partir de resonancias; compases 28,29 y 30.*

The image displays a musical score for measures 28, 29, and 30, illustrating contrapuntal textures. The score is written for six instruments: Flute (Fl.), Horn (Htb.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bn.), Cor Anglais (Cor), and Trumpet (Trp.).

Key features of the score include:

- Flute (Fl.):** Measures 28-30. A yellow arrow points to a note in measure 28. A green arrow points to a note in measure 29. A red arrow points to a note in measure 30.
- Horn (Htb.):** Measures 28-30. A yellow arrow points to a note in measure 28. A green arrow points to a note in measure 29. A red arrow points to a note in measure 30. Dynamics include *pp* and *poco cresc.*
- Clarinet (Cl.):** Measures 28-30. A yellow arrow points to a note in measure 28. A green arrow points to a note in measure 29. A red arrow points to a note in measure 30. Dynamics include *cresc.* and *pp*.
- Bassoon (Bn.):** Measures 28-30. A yellow arrow points to a note in measure 28. A green arrow points to a note in measure 29. A red arrow points to a note in measure 30. Dynamics include *pp* and *poco cresc.*
- Cor Anglais (Cor):** Measures 28-30. A yellow arrow points to a note in measure 28. A green arrow points to a note in measure 29. A red arrow points to a note in measure 30. Dynamics include *pp* and *poco cresc.*
- Trumpet (Trp.):** Measures 28-30. A yellow arrow points to a note in measure 28. A green arrow points to a note in measure 29. A red arrow points to a note in measure 30. Dynamics include *pp* and *poco cresc.*

Vertical lines connect notes across staves, indicating the emergence of new voices from resonances. The score also includes various musical notations such as triplets, sixteenth notes, and dynamic markings.

Un tratamiento semejante se aprecia luego, en el compás N° 105, entre el clarinete, la flauta y el oboe. Y antes, partir del compás N° 100, se ven procesos similares, en donde la línea del clarinete se relaciona con otras voces que acaban o se derivan de ella:

*Ejemplo N° 44, flauta, oboe y clarinete, compases N° 105 y N° 106.*

The image shows a musical score for measures 105 and 106. It features three staves: Flute (top), Oboe (middle), and Clarinet (bottom). The flute part has a melodic line with triplets and dynamics like 'p dolce espress.' and 'pp'. The clarinet part has a similar melodic line with triplets and dynamics like 'poco'. Red arrows point from the flute's melodic line down to the clarinet's, indicating a melodic connection. Blue arrows point from the clarinet's line up to the flute's, indicating a derivation. The oboe part is mostly silent in these measures.

En los siguientes ejemplos observamos, primero, cómo la nota que se ha extendido en la flauta desde el nexo anterior se conecta melódicamente con el clarinete, que continúa su trayectoria descendente por cuartos de tono (salvo por el cambio de octava); y a continuación, el surgimiento, a partir de una resonancia de la línea del clarinete, de una nueva voz en la viola que retoma el movimiento ascendente por cuartos de tono, el cual concluye, posteriormente, en una nota del vibráfono.

*Ejemplo N° 45, flauta y clarinete, compás N° 103.*

The image shows a musical score for measure 103. It features two staves: Flute (top) and Clarinet (bottom). A red arrow points from a note in the flute staff down to a note in the clarinet staff, illustrating a melodic connection. The flute part has a melodic line with a note that is extended. The clarinet part has a similar melodic line.

Ejemplo N° 46, surgimiento de una nueva voz en la viola a partir de una resonancia del clarinete, la cual se enlaza, al finalizar, con una nota del vibráfono; compás N° 102 al N° 104.

Veamos ahora algunos casos en donde se recurre a la técnica de la imitación. En la gran frase que comienza en el compás N° 47, hallamos, en las notas de valores más largos, un procedimiento cercano al canon. Como ya hemos dicho, aquí existen dos líneas simétricas que suben cromáticamente por cuartos de tono hasta completar un ámbito de quinta justa (ejemplo N° 37), las cuales son distribuidas en los diferentes instrumentos del ensamble, primero en motivos de dos notas y luego en motivos de tres: después del comienzo de la primera voz en el violín (compás 47), aparece, a una distancia de blanca, la segunda voz en el fagot que la imita a una onceava aumentada inferior (triton); antes de que ambas líneas finalicen, surgen dos nuevas entradas (esta vez con motivos que abarcan tres notas de las líneas ascendentes), pero ahora comienza el fagot (en el compás 52) y le sigue el violín una onceava aumentada más arriba (en el mismo compás). Además, en ciertos momentos se observa la presencia de lo que podríamos llamar “falsas entradas” (tal como suele ocurrir en *motetes* o *fugas* donde no se sigue siempre una imitación rigurosa), como, por ejemplo, la que efectúa el oboe en el compás 56, la cual no corresponde a la continuación de ninguna de las líneas principales.

Veamos, finalmente, otros dos casos en donde se logra apreciar con claridad el uso de la imitación, ambos extraídos de la frase que se inicia en el compás N° 138. En el primer ejemplo se muestra la evolución melódica en el violín y la viola del compás 138 en adelante; aquí vemos cómo en un comienzo la imitación se mantiene rigurosamente a la quinta y luego se libera a otros intervalos (también de manera similar a lo que

comúnmente vemos en los principios de *fugas* y *motetes*\*. Luego, en el siguiente ejemplo, destacamos la imitación, al final de la frase, de la línea de la flauta (en el oboe) y de la del clarinete (en el fagot), la primera por disminución y la segunda por aumentación (y además, esta última, “anticipada”, ya que se adelanta al clarinete):

Ejemplo N° 47, evolución melódica de la imitación entre el violín y la viola a contar del compás N° 138.

The image shows a musical score for violin and viola. The violin part is in treble clef and the viola part is in alto clef. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The score consists of six measures. Above the first measure, there is a dashed arrow pointing right with the text "imitación inexacta". Below the first measure, there is a dashed line labeled "5ª". Below the second measure, there is a dashed line labeled "5ª". Below the third measure, there is a dashed line labeled "5ª". Below the fourth measure, there is a dashed line labeled "5ª". Below the fifth measure, there is a dashed line labeled "5ª". Below the sixth measure, there is a dashed line labeled "5ª". The text "etc..." is written at the end of the sixth measure. The notes in the violin part are: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. The notes in the viola part are: G3, A3, Bb3, C4, Bb3, A3, G3.

Ejemplo N° 48, imitación en las maderas desde el compás N° 148.

The image shows a musical score for woodwinds. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The score consists of four measures. The first measure has a red arrow pointing to the second measure. The text "cresc." is written below the first measure. The text "poco rubato" is written above the second measure. The text "pp" is written below the second measure. The text "cresc." is written below the third measure. The notes in the first measure are: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. The notes in the second measure are: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. The notes in the third measure are: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. The notes in the fourth measure are: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4.

Flauta y oboe, compases 148, 149, 150 y 151.

The image shows a musical score for flute and oboe. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The score consists of three measures. The first measure has a red arrow pointing to the second measure. The text "pp" is written below the first measure. The text "cresc." is written below the second measure. The notes in the first measure are: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. The notes in the second measure are: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. The notes in the third measure are: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4.

















Clarinete y fagot, compases 149, 150 y 151.

\* La flauta y el clarinete participan, de manera menos estricta, de esta imitación.

## El ritmo en “Disfraces”

Ya se ha aludido previamente al rol significativo del ritmo tanto como material temático (al final de la obra, por ejemplo, en donde se retoman células y motivos rítmicos de notas repetidas que habían aparecido al inicio) como elemento empleado en la estructuración de frases. Con respecto a esto último, revisemos en detalle la progresiva aceleración rítmica que determina la dirección de la frase que comienza en el compás N° 19, en las voces de la flauta y el clarinete. En la tabla siguiente, se muestra la evolución en la velocidad de los pulsos (cada vez más rápidos), el número de notas (en aumento) y la duración total de cada fraseo (que disminuye gradualmente) definido en la partitura por la articulación:

*Ejemplo N° 49, evolución rítmica en la flauta y el clarinete desde el compás N° 19 al N° 32.*

Flauta			Clarinete		
Valor de los pulsos en 	N° de notas	Duración total de cada fraseo	Valor de los pulsos en 	N° de notas	Duración total de cada fraseo
13	3		16	4	
9	4		12	5	
7 (excepción al comienzo)	5		9	6	
5	7		6	8	
3	8		4	8	
2	9		2	8	
1	11		1	9	

Otro aspecto referente al ritmo que quisiéramos destacar lo hallamos en la frase que se inicia en el compás N° 138, y apunta a la utilización de modelos repetitivos o *patterns* rítmicos. En esta frase cada una de las cuatro voces principales, asignadas a la flauta, el clarinete, el violín y la viola, sigue un patrón rítmico diferente e independiente del desplazamiento melódico de las voces. La línea del violín y la viola se complementan al mantener, entre ambos, un movimiento constante de fusas, mientras que los *patterns* de la flauta y el clarinete se derivan de ritmos irregulares:

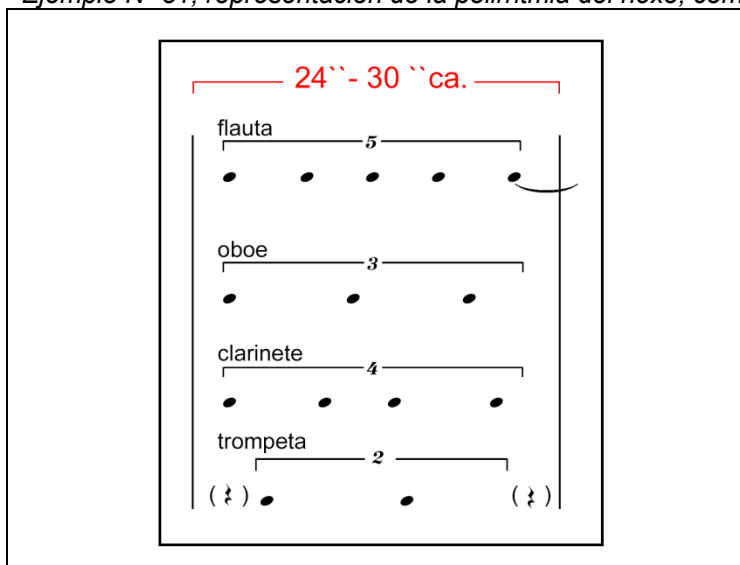
*Ejemplo N° 50, patterns o modelos rítmicos a partir del compás N° 138.*

The diagram illustrates rhythmic patterns for four instruments: flute, clarinet, violin, and viola. The flute part features a five-measure rest indicated by a horizontal line with the number '5' above it. The clarinet part consists of two groups of eighth notes, each marked with a '3' and a bracket, indicating a triplet. The violin and viola parts are shown with eighth notes, and a bracket groups them with an arrow pointing to a separate box containing a continuous stream of eighth notes, representing their complementary rhythmic movement.

Concluyendo, podemos decir que en la obra existe una cierta variedad en el uso del ritmo como elemento útil al momento de crear diferentes tipos de texturas. Ya hemos visto, por ejemplo, lo que ocurre a partir del compás N° 19, en donde al existir un gran número de voces, cada una en velocidades diferentes, dejamos de percibir un pulso claro o una métrica precisa (aun cuando sí los hay). Por otro lado, a esta frase inestable, ambigua y fluctuante rítmicamente, le sigue una con un carácter totalmente opuesto, en donde acentos bien definidos marcan ritmos precisos. Por último diremos que, pese a prevalecer una escritura rítmica convencional, basada en la división matemática exacta de unidades de tiempo al interior del compás, hemos recurrido, en ciertos momentos, a una escritura más libre. Ya mencionamos anteriormente el empleo

de módulos o casillas que repiten un determinado modelo de manera independiente al resto de los instrumentos, permitiendo así una mayor flexibilidad frente a la rigidez de los ritmos exactos. Con este mismo propósito, hemos preferido utilizar una notación proporcional en el nexa que aparece en el compás N° 96, que, en realidad, representa una polirritmia aproximada a cuatro voces:

*Ejemplo N° 51, representación de la polirritmia del nexa, compás N° 96 al N° 99.*



## Orquestación

Ya hemos hablado con anterioridad de ciertos procedimientos que aluden, de alguna manera, a varias de las técnicas orquestales utilizadas en “Disfraces”. Muchos de los procesos descritos previamente relacionados con las alturas, el contrapunto, el ritmo e incluso con la estructura de la obra, han sido ideados, desde un inicio, sobre la base de un tratamiento orquestal definido. Hemos visto, por ejemplo, momentos en donde prevalece una textura polifónica en la cual cada instrumento es manejado de manera independiente, otros en donde se privilegia la claridad melódica y los timbres puros, situaciones en donde se recurre a una diferenciación por familias de



instrumentos, *tutti* orquestales, etc. En ese sentido, podríamos sostener que el ensamble adopta diversas conductas en el transcurso de la obra, aprovechando por instantes su variedad de timbres e instrumentos para crear estructuras más o menos complejas (por ejemplo, en las frases que comienzan en los compases 19, 47,62 y 152), o siendo utilizado, en otras ocasiones, como si fuera un solo instrumento con un comportamiento único y uniforme (como ocurre en los bloques o en los movimientos por aglomeración de masas de instrumentos).

Repasemos, a modo de ejemplo, lo que ocurre entre los compases 152 y 163, ahora desde la perspectiva de la orquestación. En primer lugar, recordemos que aquí se retoman, con una distribución instrumental diferente, fragmentos y materiales temáticos que fueron presentados con anterioridad: entre el compás N° 152 y el N° 158, el oboe, el corno, el violín y la viola reproducen la línea que en el compás 35 estaba a cargo de la flauta, el oboe, el clarinete, el corno y la trompeta, mientras que la percusión reemplaza la que estaba destinada a las cuerdas en los mismos compases; y, a partir del compás 158, los vientos (salvo el fagot) repiten un acorde con el ritmo que al inicio de la obra (compás N° 13) ejecutó la percusión (tam-tam). Esto revela una importancia de la orquestación en la estructura formal de la obra, y quizás lo podríamos comparar a la manera en que comúnmente los temas de una sinfonía clásica son entregados a distintos instrumentos cuando son re-expuestos\* .

Ahora, desde el punto de vista de la textura orquestal, hasta el compás 158 observamos una gran densidad polifónica, y vemos cómo se suman a lo descrito en el párrafo anterior líneas de escalas en ambos sentidos: la flauta y el clarinete inician un gran descenso gradual que, conectado por el fagot, continúa en el violoncelo y el contrabajo en el registro grave, el cual se prolonga como una resonancia que es reforzada además por el arpa y el trombón; por otro lado (y simultáneamente), la trompeta comienza un movimiento ascendente que se acelera, al cual se integran la flauta y el clarinete, para luego de alcanzar su punto más alto, descender y acoplarse

---

\* Entre el compás 58 y 63, al igual como ocurre con los ritmos de los bloques al final de la obra -que son idénticos a los que ejecutaron los bronces con soplos de aire entre los compases 13 y 16- se trata, además, de la transformación de lo que originalmente era sólo un timbre de ruido con un ritmo específico, a acordes con alturas definidas (con el mismo ritmo).

rítmicamente con el fagot, el violoncelo y el contrabajo, que surgen desde el registro bajo. De manera totalmente contrastante, desde el compás 158 existe una total transparencia en la factura, ya que, como se ha señalado, las líneas de los vientos se mueven sincrónicamente dirigidas por un mismo ritmo. Aquí las cuerdas realizan un fondo armónico que sostiene en *pianissimo* las notas del acorde que repiten en *forte* los vientos, y que crece en intensidad (y en trémolos, exacerbación del acorde repetido) sólo cuando éstos intervienen por última vez.

Otros casos en donde se pueden apreciar procedimientos referentes a la orquestación que pueden resultar de interés, los encontramos, por ejemplo, en el compás N° 123, en donde un acorde recibe simultáneamente dos figuraciones diferentes (en los vientos y en las cuerdas) basadas en la nota repetida y en el movimiento ascendente, o en los compases 133 y 134, donde se aprecia el paso repentino de un mismo acorde de las cuerdas a los vientos (remitirse a la partitura).

### III

## CONCLUSIONES

En el transcurso de este trabajo, hemos realizado un análisis de la obra “Disfraces” con la intención de aproximarnos a ella de una manera que no sería posible mediante una simple audición. Sin embargo, es válido preguntarse en este punto si acaso este tipo de acercamiento es realmente más certero que la propia experiencia musical. ¿Puede el análisis musical, y más concretamente, el análisis de la partitura, entregarnos una visión más profunda de la obra, que nos permita fundar una opinión sobre ella suficientemente calificada como para emitir un juicio respecto a su validez en cuanto obra de arte? ¿Es ésta su intención y última finalidad? Sin duda, en muchos casos sí lo es. En el nuestro, podríamos decir que sólo en parte. En primer lugar, somos conscientes de que un análisis musical centrado en la partitura es accesible únicamente a los especialistas que pueden comprender sus signos, es decir, a los músicos. Pero, ¿no es una de las virtudes de la música su capacidad de producir un efecto, y por qué no decirlo, de emocionar incluso a un auditor carente de cualquier tipo de formación musical? Nicholas Cook, el capítulo “¿Qué nos dice el análisis musical?” de su libro “Una guía para el análisis musical”, destaca este asunto:

“Sin interrumpiésemos hacia la mitad un movimiento de *sonata* ¿podría la mayoría de los oyentes cantar la tónica hacia la que apunta el desarrollo? Lo dudo. Aún así, en estas cuestiones los analistas no parecen demasiado preocupados por los hechos constatables, pues casi nunca comienzan un análisis efectuando pruebas objetivas como ésta relativas a la respuesta del oyente.”<sup>12</sup>

Y más adelante, con respecto a las consecuencias que trae consigo la presunción de explicar la experiencia musical de manera principalmente científica y a las falsas aspiraciones de muchos analistas que pretenden deducir, a partir de resultados

---

<sup>12</sup> Cook, Nicholas. *¿Qué nos dice el análisis musical?*. Quodlibet: revista de especialización musical. N°13,1999. Pág. 59.

estadísticos -que poco nos dicen de la música- el valor estético de una obra musical, dice lo siguiente:

“El resultado es una estética pedagógica algo estrecha de miras que premia la claridad con la que las funciones estructurales están expresadas en la música (...). De este modo, el análisis se ha venido a asociar a una especie de determinismo estético: el fin es inferir cualidades estéticas directamente a partir de la estructura musical –o, más específicamente, de la partitura-. Se podría llamar a esto la «supresión del oyente» como agente libre.”<sup>13</sup>

Es por esto que, en un intento por esquivar este tipo de costumbres (tan frecuentes en los estudios sobre la música de la últimas décadas), hemos tratado de seguir un camino analítico propio empeñándonos en fijar nuestra atención, principalmente, sobre aquellos aspectos de la obra que de alguna manera se relacionan directamente con el fenómeno musical (entendido como la audición de la obra), y procurando no descuidar demasiado la figura del oyente. En una segunda parte de este trabajo, abordamos algunos de los procedimientos utilizados durante la composición de “Disfraces”, y que, más que entregarnos una visión global de la obra, nos ha servido para exhibir las principales herramientas técnicas a las que recurrimos al momento de su escritura. Seguramente no siempre hemos logrado con éxito nuestras pretensiones, y sin duda nuestra labor ha sido incompleta. Entendemos, además, que para efectuar un análisis como el que nos propusimos era necesario recurrir a la partitura, y que nuestro trabajo restringe su alcance sólo a quienes que poseen algún tipo de instrucción musical. Sin embargo, podemos declarar que no estaban dentro de nuestras ambiciones que el resultado de nuestro estudio en torno a “Disfraces” fuera utilizado como un criterio irrefutable para justificar o acreditar el valor estético de la obra, y, en cualquier caso, hasta el momento no hemos alcanzado ningún tipo de verdad o confirmación indiscutible que nos permita hacerlo.

---

<sup>13</sup> Ibid. Pág. 62.

Entonces, ¿de qué nos ha servido dedicar tantas páginas a un esfuerzo que aparentemente no nos condujo a ningún tipo de certidumbre?; ¿cuál es el impulso que nos lleva a analizar la partitura de una obra cuando asumimos que su verdadero valor –si existe alguno- sólo podrá manifestarse plenamente al momento en que la oigamos? Una de las primeras intenciones que tendría el análisis musical, dice Jean-Marc Chouvel, es «hacer decir» a la música aquello que no «dice», no porque ése no sea su propósito, sino porque aquellas no son sus palabras<sup>14</sup>. Bajo esa perspectiva, el análisis sería una especie de transcripción o traducción, en donde intentamos exponer verbalmente (con ayuda de tablas, gráficos, dibujos...) lo que está expresado con sonidos. Sabidos son los riesgos y el inherente peligro de inexactitud que implica toda traducción, y comprendemos que en realidad, esta acción no se reduce simplemente a una traslación literal (imposible en el caso del análisis musical), sino que se acerca, más bien, a un tipo de interpretación. “Analizar, decía Robert Piencikovsky, es reescribir para uno mismo”<sup>15</sup>, apunta Chouvel. Esto resulta especialmente paradójico en nuestro caso, en donde el analista es el mismo compositor. De esta forma, podemos decir que el análisis de “Disfraces” que hemos efectuado en este trabajo ha consistido en un intento por revelar, mediante un acto de reapropiación (de reescritura), una interpretación propia y parcial de la obra, no con el objetivo de juzgarla, sino para conocerla en mayor profundidad y, de ser posible, poder apreciarla mejor.

Por sobre todo, en el análisis hallamos una instancia que nos permitió reflexionar sobre la música y, al analizar nuestro propio trabajo, tomar una cierta distancia para considerar nuevamente lo que habíamos realizado. Este ejercicio nos ha servido, por ejemplo, para descubrir relaciones formales que no pensamos en un comienzo, o al menos de las que no éramos completamente conscientes antes de iniciar esta investigación. Sin duda, esta tarea interpretativa no ha podido ser agotada en estas páginas y siempre habrá espacio para nuevas lecturas. Por otro lado, es probable que los aportes más interesantes y significativos no los hayamos encontrado al referirnos directamente a la partitura de “Disfraces”, sino más bien, en las ideas que se han podido desprender y derivar de su estudio, las cuales, seguramente, nos serán de ayuda en próximos proyectos.

---

<sup>14</sup> Chouvel, Jean-Mark, op. cit, pág. 258.

<sup>15</sup> Idem.

Por último, digamos que el análisis de “Disfraces” y el intento por explicar verbalmente aquello que la obra transmitiría en su propio lenguaje, ha modificado, ineluctablemente, nuestra manera de considerarla. La pregunta de si este cambio resulta favorable o no, o de si es un proceso necesario para comprender la obra en toda su significación, quedará pendiente, y podrá, eventualmente, ser descifrada por los mismos lectores. El análisis nos ha concedido, además, la oportunidad de plantear algunas de nuestras ideas en torno a la música. Esperamos que ésta, por su parte, se logre expresar con mayor elocuencia y convicción en su estado original, es decir, en el momento en que se revele tal como es y podamos oír -con sus propias “palabras”- lo que tiene para decirnos.

## **NOTA FINAL**

“Disfraces” fue estrenada durante el “Concert des estagiaires compositeurs”, en el marco de Acanthes 2009 (Metz, Francia), el 16 de julio del mismo año, por la Orchestre National de Lorraine bajo la dirección de Jean Deroyer.

## BIBLIOGRAFÍA

BEETHOVEN, L. V. Piano sonata N° 31, op. 110 [partitura] Vienna, Universal Edition, 1918-21. Reimpresión en Nueva York, Dover Publications, 1975.

CASELLA, Alfredo; MORTATI, Virgilio. *La técnica de la orquesta contemporánea*. Buenos Aires, Ricordi. 1950.

CHOUVEL, Jean-Marc. *Analyse musicale, sémiologie et cognition des formes temporelles*; París. L'Harmattan, 2006.

COOK, Nicholas. *¿Qué nos dice el análisis musical?*. Quodlibet: revista de especialización musical. N°13, 1999.

COPE, David. *New Music Notation*. Miami University of Ohio [s.a.], Kendall/Hunt Publishing Company.

ELIZONDO, Salvador. *Farabeuf*. 4ª ed. México, D.F. Joaquín Mortiz, 1975. Pág. 41.

GIRARD, Anthony

*Analyse du langage musical vol II, de Debussy à nos jours*. París. Gérard Billaudot Éditeur. 2005.

*L'orchestration*. París. Gérard Billaudot Éditeur. 2009.

HERNÁNDEZ, Roberto; FERNÁNDEZ, Carlos; BAPTISTA, Pilar. *Metodología de la investigación. Segunda edición*. México: McGRAW-HILL INTERAMERICANA EDITORES, S.A. de C.V., 1998.

MONTERROSO, Augusto. *“La letra e”*. Madrid. Alfaguara, Grupo Santillana de Ediciones, S.A, 1998.



PITOL, Sergio. *El arte de la fuga*. Barcelona. Editorial Anagrama, S.A., 1997. Pág. 22.

SAN AGUSTÍN. *Confesiones* [en línea]. Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, Edición digital basada en la 10ª ed. de Madrid, Espasa Calpe, 1983. Traducción según la edición latina de la congregación de San Mauro, por el R. P. Fr. Eugenio Ceballos. <[http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12367298610149384876213/p0000005.htm#l\\_162\\_](http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12367298610149384876213/p0000005.htm#l_162_)> [Consultada: 06 noviembre 2009].