



UNIVERSIDAD DE CHILE
Facultad de Artes
Departamento de música

CUARTETO DE CUERDAS

Licenciatura en Artes con mención en Composición

CRISTÓBAL GARCÉS ZAÑARTU

Profesor Guía:

Jorge Pepi compositor.

**Santiago, Chile
15 de noviembre del 2009**

TABLA DE CONTENIDOS:

1. RESUMEN.....	pag.3
a) Objetivos	
b) Marco teórico	
2. Introducción: génesis de la obra.....	pag.4
I. Estructura de la obra.....	pag.5
II. Conexiones y relaciones entre los dos movimientos.....	pag.6
III. Análisis primer movimiento.....	pag.7
1. Exposición.....	pag.7
2. Desarrollo 1) Primera sección.....	pag.9
2) Segunda sección.....	pag.13
3) Tercera sección.....	pag.14
3. Re-exposición / coda.....	pag.15
IV. Nexo.....	pag.16
V. Análisis segundo movimiento.....	pag.17
1. Exposición.....	pag.17
2. Desarrollo.....	pag.20
1) Variaciones.....	pag.20
1 – a	
1 – b	
1 – c	
1 – d	
1 – e	
2) Desarrollo propiamente dicho.....	pag.21
2 – a	
2 – b	
2 – c	
3) Coda.....	pag.24
Conclusiones.....	pag.25
Bibliografía.....	pag.25

1. RESUMEN:

La obra que a continuación se presenta es un cuarteto de cuerdas que rescata la música popular y la pone en un plano clásico, relación que tiene la finalidad de acercar al auditor a la sensación expansiva de la música moderna, con orden y estructura clásica, dejando una ventana abierta y distinta a la música contemporánea.

Objetivo general:

- Plasmar un conjunto de ideas musicales en una obra donde la estructura formal permite extraer las máximas capacidades melódicas de una idea base.

Objetivos específicos:

- Rescatar la música popular y ponerla en un plano clásico;
- Acercar al auditor a la sensación expansiva de la música moderna, con orden y estructura clásica;
- Dejar una ventana abierta y distintiva a la música contemporánea.

REFERENCIAS Y MARCO TEORICO:

1. En un trabajo preliminar, donde se trató de variar constantemente una idea básica, se descubrió, entre otros hechos musicales del siglo XX, los trabajos rítmicos de Messiaen que ayudaron a liberar la cuadratura del compás. En consecuencia, las líneas melódicas adquirieron mucha más flexibilidad. Finalmente se seleccionaron y ordenaron los resultados positivos de estas experiencias, para llegar al material básico para el cuarteto de cuerdas.
2. La elección armónica está basada en la idea de mantener una cama de cuartas justas superpuestas (acorde suspendido con 7ª menor), ocupando el movimiento paralelo entre las voces del tenor, contralto y soprano, con el movimiento contrario del bajo, dando una sonoridad relacionada con el jazz Bebop, movimiento de vanguardia en el jazz de los años sesenta y setenta, donde se resaltan las melodías en los modos Dórico, Eólico, Frigio y Mixolidio. Sus mayores exponentes son Miles Davis y John Coltrane. La obra ocupa solo la sonoridad del jazz (como acordes), no en el sentido de corchea de swing, ni el sentido de improvisar sobre un tema establecido como boising, por lo que la obra no es jazz. Esta superposición de cuartas justas da la sensación de sonoridad expandida, la cual combinada con los elementos cromáticos de la música, produce una gran variedad armónica que permite crear diferentes tensiones y masas sonoras muy diversificadas.
3. Para el segundo movimiento se trabaja la idea de crear un pasacalle, forma de origen popular y de ritmo danzable, interpretada por músicos ambulantes (como delata su propia etimología: *pasar por la calle*; la palabra española dio lugar a las formas italianas *passacaglia* y francesa *pasacaille* con las que también es conocido). Durante el periodo Barroco fue una de las danzas incorporadas a la música docta. Al igual que los pasacalles clásicos se tomó la forma de variaciones sobre un bajo, esto se adoptó a una mezcla de compás entre cinco cuartos y cuatro cuartos, siendo originalmente construido en base al ritmo de tres cuartos. Bach utilizará también el pasacalle en varias de sus obras, y durante el Romanticismo especialmente el último movimiento de la cuarta sinfonía de Johannes Brahms.

2. INTRODUCCION:

GENESIS DE LA OBRA

-El proyecto se inició con una idea al piano, en la que se planteaba la unión entre la textura armónica y contrapuntística, en la búsqueda de una sonoridad coherente. Se comenzó a experimentar con diferentes géneros de escritura, lo que permitió liberar rítmicamente las ideas y amplificar la armonía.

-Al experimentar con la escritura proporcional, se descubrió una flexibilidad en las líneas melódicas y una complejidad rítmica, de manera que al volver a la escritura tradicional se encontró una nueva textura en las ideas, lo que dio el impulso para escribir un cuarteto de cuerdas, en un formato de cámara clásico.

The image displays a handwritten musical score for string quartet, consisting of six systems of staves. The notation is characterized by proportional notation, where note durations are indicated by horizontal lines of varying lengths rather than traditional note heads and stems. The score includes dynamic markings such as *mp*, *f*, *p*, *mf*, *ff*, and *acc.* (accents). A *ped.* (pedal) marking is also present. The notation is dense and complex, reflecting the experimental nature of the work. A small logo and text are visible in the bottom right corner of the page, identifying the source as Universidad de Chile, Imprenta Facultad de Arte.

II. 1 Ejercicios de escritura proporcional

-Se tomó la decisión de empezar con un movimiento Flexible y Liviano y terminar con un pasacalle. Estos movimientos están unidos, tienen un formato clásico, con exposición, desarrollo y re exposición. Los motivos y líneas son fundamentales en la estructura interna de los movimientos.

I. ESTRUCTURA DE LA OBRA

1. CUADRO DE LA ESTRUCTURA BASICA.

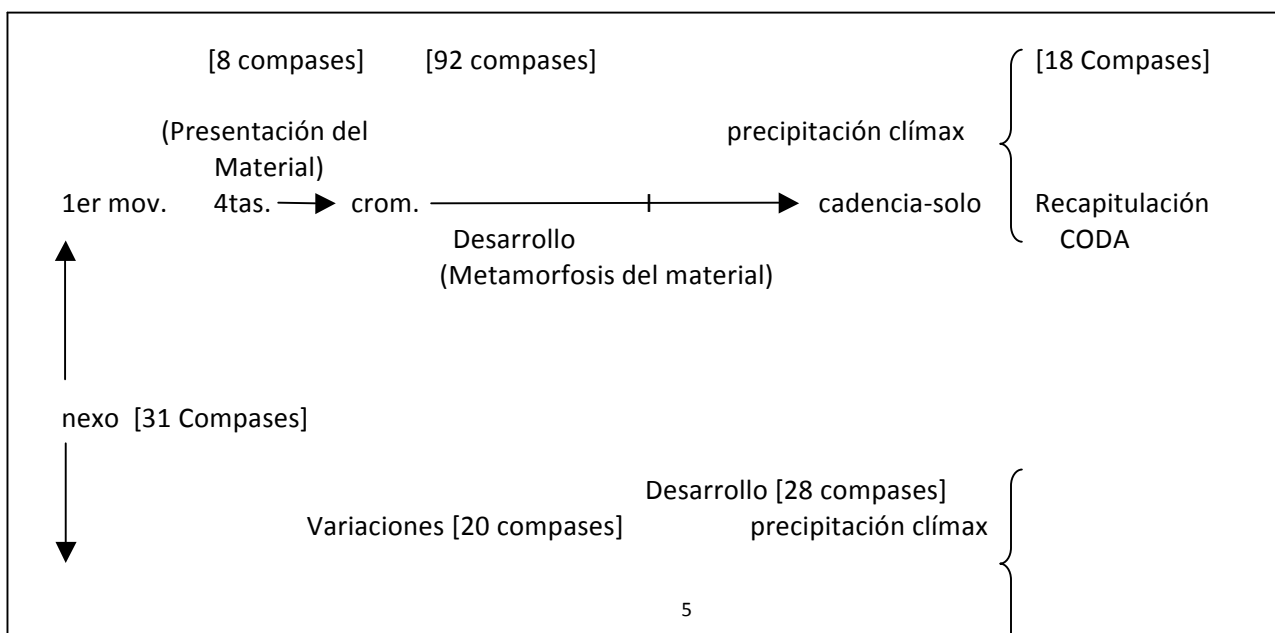
1.1 Primer movimiento: Liviano

- a) Exposición A. material básico.
- b) Desarrollo B. contrapunto, elementos melódicos de A que impulsan el desarrollo llegando al clímax con estretto cadencia y solo de viola.
- c) Re exposición A'. Unificación de elementos temáticos.

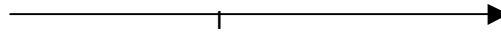
1.2 Segundo movimiento: Pasacalle

- a) Introducción, [andante calmo] (textura armónica)
- b) Exposición: [calmo y simple] material principal (Tema)
- c) Desarrollo:
 - a. Tres variaciones
 - b. Liberación de la estructura del tema, (desarrollo propiamente dicho), conexión cíclica con el primer Movimiento.
- d) Coda textura armónica (intro.)

GRAFICO:



2° mov. Tema
[7 Compases]



coda [41 cc.]
Conexión 1er mov.

II. 2: Grafico general.

II. CONEXIONES Y RELACIONES ENTRE LOS DOS MOVIMIENTOS

Para el inicio pareció pertinente buscar un sentido de unidad a la obra, para lo cual se buscó un motivo potencial mínimo que permitiese organizar las ideas musicales.

La primera conexión es el intervalo de cuarta justa, existente desde el inicio del primer movimiento, y la melodía temática del pasacalle, la armonía de los dos movimientos siempre tiende a la sonoridad resultante de las cuartas justas superpuestas.

La segunda conexión se dio en los movimientos de octava, los que se aceleraron y desaceleraron rítmicamente, repitiéndose en el primer movimiento y en el final de la obra, primero como un color y luego sumado a la textura armónica.

Los elementos rítmicos que fueron usados en la exposición del primer movimiento se repiten a lo largo de toda la obra. Por ejemplo: síncopas ligadas, notas pedales, cuartinas, quintillos y sietecillos en forma de arpegios, dándole unidad rítmica a la obra.

Los dos movimientos tienen desarrollo contrapuntístico, según el cual fueron trabajadas las direcciones melódicas y conexiones armónicas, llegando al clímax producido por precipitación del material. Esto produjo una similitud formal entre los dos movimientos, conectándolos en su macro estructura temporal. Por último, el recuerdo de elementos del primer movimiento, al final del pasacalle, concluye la obra y la conecta cíclicamente, cerrándola de la misma manera con que empezó.

III. ANÁLISIS DEL PRIMER MOVIMIENTO

Características del material melódico:

III.1) EXPOSICIÓN

- Parte de un elemento armónico-melódico, como es el intervalo de cuarta justa, utilizado vertical y horizontalmente.

The image shows a musical score for four instruments: Violin 1, Violin 2, Viola, and Cello. The score is in 3/4 time and consists of four measures. Violin 1 starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a half note C5. Violin 2 has a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a half note C5. Viola has a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a half note C5. Cello has a half note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, and a half note C4. Dynamics include pp cantabile for Violin 1, pp for Violin 2, p for Viola, and p for Cello.

Fig. 1: compás 1-4

- Se buscaron nuevas armonías, las que combinadas a las melodías cromáticas, son fundamentales en el desarrollo de la obra.

- Desde el inicio se buscó cromáticamente la sonoridad de cuarta justa, en dirección paralela y también en forma de arpeggios.



Fig. 2: compás 4-6 violines



Fig. 3: compás 4-6 viola

-Hacia el final se ocupó un pedal que proporcionará ejes tonales para poder crear tensiones en base a esa referencia. Estas tensiones se presentaran tanto como acordes, arpeggios o juegos contrapuntísticos. El pedal dará una referencia tonal para poder sustentar la armonía de la obra.



Fig. 4: compas 7-12 cello

III.2) DESARROLLO

El desarrollo tiene 3 secciones:

Primera (cc. 9 al 42)	Segunda (cc. 43 al 77)	Tercera (cc. 78 al 99)
Los elementos principales se transforman	nueva idea	clímax y solo (cadenza)
[Textura armónica]	[Contrapunto]	[Precipitación]

II. 3: Esquema del desarrollo primer movimiento.

III.2.1) PRIMERA SECCIÓN:

En la primera sección del desarrollo se trabajó con los elementos principales presentados en los primeros cuatro compases.

a) El intervalo de cuarta:

- Presentado con una rítmica de galopa se reconocerá en toda la sección; además está sujeto a un elemento expresivo de ataque en la primera nota, lo que dió un impulso con desinencia hacia las segundas mayores, que quedaron como consecuencia de aquel ataque.

Fig. 5: compás 17

- Dentro de la primera sección del desarrollo se hace alusión a la exposición, donde el intervalo de cuarta aparece en forma de arpeggios descendentes y el trocado de voces hace un cambio timbrístico en el cuarteto.



Fig. 6: compás. 25- 26-27

- b) Nota pedal: Sirve para dar apoyo armónico buscando ejes tonales que son fundamentales para crear tensión y distensión entre las voces.



Fig. 7: compás 18-19

- c) Cromatismos:
- Los cromatismos en la primera sección aparecen con escalas en semicorcheas ascendentes, elemento que luego es fundamental para la llegada al clímax.



Fig. 8: compás 20

- Luego, los cromatismos toman mayor preponderancia al buscar la síncopa como elemento rítmico fundamental en la obra. Se manifiestan con ritmo de saltillos y corcheas ligadas que interactúan en el uso contrapuntístico que viene en la siguiente sección del desarrollo. Ejemplo:



Fig. 9: compás 37-38

d) Módulos (nacido de los ejercicios de escritura proporcional).

- Estos módulos trabajados, como trémulos de intervalos de octavas, buscan dar impulso gradual a la obra mediante la aceleración rítmica.



Fig. 10: compás 28-29

- Al interactuar estos módulos se producen gestos de imitación rítmica que generaron una masa variada, lo que permitió manejar elementos de densidad.



Fig. 11: compás 38-39

- Estos módulos fueron trabajados fuera de la obra para estudiar las combinaciones armónicas, con la finalidad de aplicar un criterio auditivo de continuidad en la sección.

III.2.2) SEGUNDA SECCIÓN:

- Así como los cuatro elementos están a la base del sistema armónico en la primera sección, en la segunda se ocupó el cromatismo para el desarrollo de una propuesta contrapuntística.

- Para esto se buscó un equilibrio en la melodía, entre el antecedente y el consecuente, que permitió primero superponerlos y luego variar la armonía.

- El antecedente, sacado de melodías cromáticas con ritmo de saltillos y corcheas ligadas, da el elemento rítmico necesario para el contrapunto que se quiere lograr.



Fig. 12: compás 43

- El consecuente se inicia con un salto de 7ª menor, para volver a bajar de forma cromática, con ritmo de quintillos sacados de la exposición.



Fig. 13: compás 45

- Este juego contrapuntístico fue trabajado separadamente con el fin de apreciar las capacidades intrínsecas de interacción entre los instrumentos.

- Los primeros 11 compases corresponden a las entradas temáticas de las cuatro voces.

- Luego de las entradas temáticas continúa un pasaje de características más armónicas (cc. 54-69), donde el tema se escondió entre este pasaje de descanso auditivo, dando una idea de transición al final de la segunda sección del desarrollo.

- Esta segunda sección del desarrollo termina con un pasaje más denso, en el cual hay un trabajo contrapuntístico más complejo. Participan los estretos e inversiones melódicas de las distintas secciones del tema, culminando en un primer clímax sobre el calderón del compás 77.

III.2.3) TERCERA SECCIÓN:

- Debido a la acumulación de elementos en el desarrollo, junto con la aparición de arpeggios y el stretto entre las voces, se logró la precipitación al segundo clímax. Para esto se agregaron largos cromatismos y arpeggios dando una sensación de inestabilidad tonal.

The image shows a musical score for measures 86. It consists of four staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with many chromatic notes and slurs. Above it are the markings "non legato" and "alargando". The second and third staves are also in treble clef and contain similar melodic lines with slurs and dynamic markings like "sfz". The bottom staff is in bass clef and contains a more rhythmic, arpeggiated line. The overall texture is dense and complex.

Fig. 14: compás 86

- El tutti quedó en matiz fortísimo, dando amplitud al clímax y marcando una cadencia armónica que resolvió el solo de viola.

The image shows a musical score for measures 89-90-91, specifically for the Viola (Vla.) part. The score is in bass clef and shows three measures. The first measure starts with a dynamic marking of "p" (piano) and a phrasing mark. The second measure has a dynamic marking of "mf" (mezzo-forte) and a triplet of notes. The third measure starts with a dynamic marking of "p" and ends with a dynamic marking of "mf". The phrasing is marked as "libre y flexible".

Fig. 15: compás 89-90-91

- Este solo busca la libertad y flexibilidad en el fraseo, para romper con la rigidez de la cadencia. Sirve como conexión a la re-exposición.

III.3) RE-EXPOSICIÓN / CODA

Como consecuencia del solo de viola, la re-exposición llega con gestos melódicos que se suman logrando un tejido contrapuntístico, donde poco a poco aparecen los recuerdos de la exposición.

The image displays a musical score for measures 107 and 108, divided by a double bar line. The score consists of four staves: two treble clefs (top two) and two bass clefs (bottom two). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first staff (top) begins with a *mp* dynamic and features a melodic line with a five-measure phrase. The second staff (top) starts with a *f* dynamic and contains a five-measure phrase. The third staff (middle) is a single note held across both measures. The fourth staff (bottom) begins with a *mf* dynamic and contains a six-measure phrase. The second half of the score (measures 108) shows a re-exposition with various dynamics: *mf* in the first staff, *mf* in the second staff, and *mp* and *mf* in the fourth staff. The texture is contrapuntistic, with multiple melodic lines interacting.

Fig. 16: compás 107-108

Mientras los módulos van intercambiando entradas, la melodía busca mediante su propia gestualidad aparecer como un recuerdo de la exposición. El hecho de crear una re-exposición variada obedeció a la necesidad de dar un sentido de desarrollo continuo en la obra, ya que una re-exposición igual del tema sería contraria a la dirección gestual de la obra.

IV. NEXO. Moderato:

- Creado por la necesidad de unir los movimientos e introducir el pasacalle.

- Textura armónica construida por notas pedales y color de segundas para dar una sensación de quietud y calma, se buscó una forma de tejido armónico basado notas ligadas y en cromatismos descendentes, este elemento cromático permitió extraer el tema del pasacalle.

Fig. 17: compás 11-12-13-14

- La cifra de compás es principalmente una alternancia entre cinco cuartos y cuatro cuartos, lo que sumado a las notas ligadas entre compases, hace posible que el auditor no reconozca los tiempos fuertes.

-La aparición de cromatismos en forma imitativa, serán elementos melódicos para todo el segundo movimiento ya que generan el tema del pasacalle.

- Toda la sección se mantiene en matiz pianísimo, buscando lograr un carácter más recogido en contraste con el resto de la obra.

V. ANÁLISIS DEL SEGUNDO MOVIMIENTO (Pasacalle)

Se buscó un motivo mínimo con la finalidad de crear un pasacalle y encontrar un sentido estructural, para lo cual se trabajó con un motivo en el bajo, como tradicionalmente se ve en otros pasacalles. El ostinato rítmico, sugiere el origen popular de esta danza y permite la llegada de las variaciones, que conducen al desarrollo.

V.1 EXPOSICION:

- La duración es de siete compases.
- El modo melódico fue construido en base al:

a) ámbito de cuarta justa (antecedente).

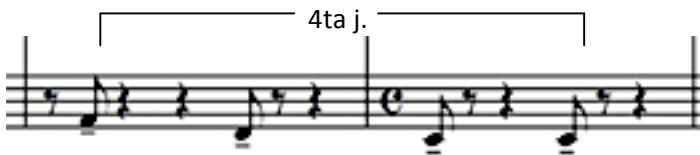


Fig. 18: compás 35-36 cello

b) Tercera menor (consecuente).

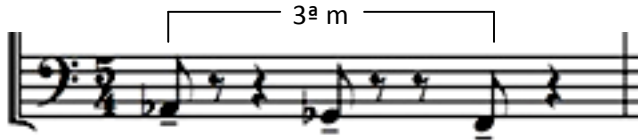


Fig. 19: compás 37 cello

- Se buscó la necesidad de un motivo potencial, que pueda estar sujeto a transformaciones, este elemento será fundamental para liberar la melodía hacia un desarrollo.

- La armonía, construida en base a cuartas y segundas propone unas sonoridades de acordes suspendidos, dominantes alteradas y tónicas con séptima mayor; Las demás voces interactúan armónicamente con el tema llevado por el bajo. Los acordes conseguidos en la exposición son resultantes de la búsqueda armónica, ocupando el tema en el bajo, y a su vez como tónica de estos acordes. Los acordes son:

Antecedente

(Tema)

La-6/11, Fa 7mayor, Mi 7,

Fig. 20: compás 32-33

Consecuente

Lab 9, Solb 7, Fa-9,

Fig. 21: compás 34-35-36

- El sistema rítmico original del pasacalle (en 3/4), se modificó en base a la cifra de compás de cinco cuartos y cuatro cuartos. Esto, en total de negras, daría nueve, por lo que sería múltiplo de tres y estaría en la lógica de la cifra de compas original. El ritmo es reconocible gracias a su articulación (marcato-tenuto) y se apoya en el 4/4 gracias a la sensación de anacrusa que existe en el contratiempo del compas de 5/4.



Fig. 23: compás 35-36

- La verticalidad y el ataque con apoyo, dio un fraseo reconocible y básico. Esto fue creado para dar un cierto sentido de danza popular.

- La aparición de resonancias (notas tenidas) nos recuerda las segundas prolongadas del nexa. De esta manera, como ha ido sucediendo anteriormente, se consigue una continuidad en la sonoridad que no desaparece y queda interactuando en las variaciones siguientes.

V.2 DESARROLLO

a) Tres variaciones			b) desarrollo
1ª variación cc.39-45	2ª variación cc.46-52	3ª variación cc.53-58	desarrollo cc.59-95
Elementos principales	cambio de tesitura	tema reducido ritm.	tema variado libre
Tema en el bajo	re-armonización	imitación	3 secciones

II. 4: Esquema del desarrollo segundo movimiento.

1) VARIACIONES:

- a) En las variaciones (dos de siete compases cada una y la tercera de seis compases) se destacan los elementos salidos del nexa. Ejemplo:

The musical score for measures 46-48 features four staves: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The Vln. I part has a 'Nota tenida' annotation above the first measure and a dynamic marking of '(p sempre)'. The Vln. II part has a dynamic marking of 'mp' with a hairpin. The Vla. part has a dynamic marking of 'mf'. The Vc. part has a dynamic marking of '(mf sempre)'. A 'Cromatismo' annotation points to the chromatic movement in the Vc. part.

Fig. 24: compás 46-47-48

- b) Se trabajó con distintas formas de expansión de la idea principal, para lo cual se modificó la tesitura del tema, lo que dio muchas posibilidades armónicas y de planos sonoros. (Ver variación compás 39-45)
- c) Los elementos rítmicos de quintillos, que anteriormente habían sido tan decisivos en el desarrollo del primer movimiento, vuelven a participar en dirección cromática ascendente, siempre buscando dar un impulso de carácter fuerte y ser un elemento de transición entre las variaciones. (Ver compás 41-42)

- d) En la tercera variación (de seis compases) los fraseos del tema, hacen un juego de imitación, mientras suenan nuevas melodías en el soprano y bajo, estas melodías se conjugan con el motivo rítmico melódico del pasacalle.

The image shows a musical score for measures 53-54. It consists of four staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Cello (Vc.). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The score is marked with dynamics: *mf* (mezzo-forte) for the Violin I and Viola parts, *pp* (pianissimo) for the Cello part in measure 53, and *mp* (mezzo-piano) for the Cello part in measure 54. The music features a mix of melodic lines and rhythmic patterns, with some notes beamed together and others separated.

Fig. 25: compás 53-54

- e) Con la aparición del tema en ritmo de corcheas, en secuencia cromática descendente se introduce el desarrollo propiamente dicho. El motivo bajó un semitono y se repitió como un modelo melódico, siendo un elemento fundamental en el desarrollo.

The image shows a musical score for measures 55-56, specifically for the Cello (Vc.). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The score is marked with dynamics: *mp* (mezzo-piano) for the first part and *p* (piano) for the second part. The music features a descending chromatic sequence of eighth notes, with some notes beamed together and others separated. The sequence is marked with a slur and a fermata, indicating a sustained melodic line.

Fig. 26: compás 55-56 cello

V.2.2 DESARROLLO (propiamente dicho):

-Debido a la libertad estructural, se redujo aun más el motivo del pasacalle provocando una precipitación hacia el clímax total de la obra. (ver sección compases 59 al 95)

- Los elementos de quintillos cromáticos marcan la transición hacia el desarrollo propiamente dicho, preparando la llegada de una nueva línea (compas 62) construido íntegramente con las notas del pasacalle.

- Luego el consecuente será el modelo repetido, descendiendo cromáticamente, este consecuente al mezclarse con las entradas y salidas de los temas, arma un tejido muy inestable armónicamente.

LAS TRES SECCIONES DEL DESARROLLO:

V.2.a) PRIMERA SECCION: Después de las variaciones, el motivo del pasacalle es reducido rítmicamente a semicorcheas. En consecuencia la línea obtenida está construida en base al ámbito de tercera menor y otro de cuarta justa, este motivo melódico es repetido a distancia de un semitono, puede ser descendente o ascendente.



Fig. 27: compás 62-63 viola

- Con este elemento nuevo se generaron distintas armonías, para lo cual fue necesario trabajar las ideas fuera de la partitura y analizar las posibilidades de transformación, para así lograr cuadrar el elemento rítmico con el color armónico.

-La precipitación hacia el primer clímax, se formó con el cambio de trayectoria de la línea melódica, sumado a elementos cromáticos ascendentes.

A musical score for measures 73-74, featuring four staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The key signature has one flat. The Violin I part has a dynamic marking of *rit.* and a slur. The Violin II part also has a *rit.* marking. The Viola part has a *rit.* marking. The Violoncello part has a *rit.* marking. The music is complex, with many beamed notes and chromatic movements.

Fig. 28: compás 73-74

- Con el primer clímax culmina la 1ª sección, llegando a una unión armónica en forma de tutti, que está en una dinámica de fortísimo. De esta manera el cuarteto provocará un fuerte golpe sonoro. En la obra habrá pocas ocasiones donde el cuarteto se unifique en una homofonía rítmica, por lo tanto será reconocible al escucharlo y provocará un despertar a lo que viene a continuación.

Fin 1ª sección — 2ª sección

The musical score for measures 75-78 is arranged in four staves: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. Measure 75 starts with a dynamic of *ff*. Measures 76-77 feature a triplet of eighth notes with a dynamic of *sf*. Measure 78 begins the second section with a dynamic of *mf* and a tempo marking of *a tempo*. Above the staves, a bracket indicates the transition from the 'Fin 1ª sección' to the '2ª sección'.

Fig. 29: compás 75

V.2.b) SEGUNDA SECCIÓN: En esta sección, los quintillos cromáticos se suman al contrapunto del tema. Estos elementos se fusionan creando una sección de mucha tensión. El volumen general del cuarteto sube para llegar al clímax final del movimiento, y así seguir con la tercera sección del desarrollo.

The musical score for measures 84-85 is arranged in four staves: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The score begins at measure 84 with a dynamic of *mf*. The music is characterized by complex rhythmic patterns, including chromatic quintuplets in the lower strings (Vla. and Vc.).

Fig. 30: compás 84-85

V.3.c) TERCERA SECCIÓN: Con la necesidad de cerrar el desarrollo, luego del gran clímax de la obra, (al final de la 2ª sección) se crea un sistema de arpeggios, que utiliza cuerdas al aire en los instrumentos, para dar mayor profundidad sonora. El color armónico es escogido en base a un acorde superpuesto, que mediante el arpeggio busca una textura armónica difusa. También para dar un sentido de cierre, vuelven a aparecer los trémolos del primer movimiento.



Fig. 31: compás 90-91

- Esta textura de arpeggios que trabaja básicamente con los ritmos de seicillos, quintillos, cuartinas y tresillos, se disuelve paulatinamente para llegar a la quietud armónica de la coda.

V.3 CODA:

- Para procurar un sentido cíclico a la obra, se concluyó recordando los elementos del comienzo, llegando al arpeggio mediante el cromatismo.

- La base de una nota pedal permitió dar la sensación de llegada y, por último, finalizar con el acorde de mi bemol, con séptima mayor y cuarta aumentada, de manera que la séptima mayor dé la sensación de reposo, y el tritono la sensación de disonancia en el mismo acorde.

CONCLUSIONES

- El crear esta obra, siendo una formación tradicional de gran importancia, busca dar una connotación de música nacional, dejando una ventana abierta y distintiva a la música chilena contemporánea, ya que entre los cuartetos de cuerdas de compositores chilenos, esta obra propone un nuevo camino entre lo docto y lo popular.
- Para lograr plasmar un conjunto de ideas musicales en una estructura formal, se trabajó una estructura simple como exposición, desarrollo y re-exposición, esto dio la libertad de ir trabajando micro-estructuras internas, que fueron resultando de la dirección gestual de la obra.
- Para extraer las máximas capacidades melódicas de una idea-base, se logró acotar de tal forma de amplificar o disminuir el motivo, generando nuevas posibilidades de combinaciones, en base a repeticiones cromáticas, inversiones o cambio de tesitura.
- Los elementos armónicos y rítmicos de la música popular, se reducen al mínimo, siendo como resultado el intervalo de cuarta y la sincopa, plantea una exposición temática, que se va transformando en base a una estructura clásica. Esto permite acercar al auditor a la sensación expansiva de la música moderna, donde los acordes funcionan como color armónico y la sincopa da inestabilidad rítmica.
- Los trabajos rítmicos de Messiaen que ayudaron a liberar la cuadratura del compás, finalmente solo fue un impulso para el inicio de la obra, siendo distinto al segundo movimiento donde la cifra de compas es fundamental para la estructura formal. En consecuencia, las líneas melódicas adquirieron mucha más flexibilidad.
- Finalmente se seleccionaron y ordenaron los resultados positivos de estas experiencias, para llegar al material básico para el cuarteto de cuerdas.

BIBLIOGRAFIA:

- Casella. La técnica de la orquesta contemporánea pag. 149-192, 254
- John Cage. Escritos al oído pag. 202 (escritura proporcional).
- Bartok. 2nd, 4th, 5th strings quartet opus 17