



UNIVERSIDAD DE CHILE

Facultad de Artes

Magíster en Artes c/m Composición

## **“Música y reciclaje”**

Tres miradas de un objeto.

Tesis para optar al grado de  
Magíster en Artes con mención en Composición Musical.

Autor: David Cortés Rodríguez  
Profesor guía: Fernando Carrasco Pantoja  
Santiago, Chile 2015

Esta tesis de magíster ha sido realizada gracias al aporte de:



**Beca de Magíster Nacional**

**2014**



# Música y reciclaje, tres miradas de un objeto

## Índice

### I. Presentación del proyecto

- |  |    |
|--|----|
| 1. Fundamentación.                     | 3  |
| 2. Problemáticas de orquestación.      | 8  |
| 3. Objetivos del proyecto compositivo. | 10 |

### II. Marco Teórico

- |   |    |
|---|----|
| 1. Timbre   | 12 |
| 1.1. Aspectos Generales.  |    |
| 1.2. Alcances del comportamiento espectral de los instrumentos. |    |
| 1.3. Utilización como modelo de orquestación.                   |    |
| 1.4. Modificaciones del timbre.                                 |    |
| 2. Reciclaje en el arte.  | 18 |

- |                             |  |
|-----------------------------|--|
| 2.1. Antecedentes.          |  |
| 2.2. Alcances en la música. |  |

- |   |    |
|---|----|
| 3. Análisis de modelos de orquestación. | 23 |
| 3.1. Grisey, Gerard                     |    |
| 3.2. Álvarez, Javier                    |    |
| 3.3. Cavanna, Bernard                   |    |

### III. Etapa Proyectual

- |                                |    |
|--------------------------------|----|
| 1. Diseño de la obra nº1.      |    |
| 1.1. Referencia general.       | 43 |
| 1.2. Material musical.         | 44 |
| 1.3. Estructura.               | 47 |
| 1.4. Esquema General.          | 55 |
| 1.5. Referentes de la obra.    | 59 |
| 1.6. Análisis de la partitura. | 60 |
| 2. Diseño de la obra nº2.      |    |
| 2.1. Referencia general.       | 65 |
| 2.2. Material musical.         | 66 |
| 2.3. Estructura.               | 68 |
| 2.4. Esquema General.          | 76 |

2.5. Referentes de la obra.	80
2.6. Análisis de la partitura.	80
3. Diseño de la obra nº3.	
3.1. Referencia general.	97
3.2. Material musical.	97
3.3. Estructura.	98
3.4. Esquema General.	103
3.5. Referentes de la obra.	106
3.6. Análisis de la partitura.	106
<b>Conclusiones</b>	<b>118</b>
<b>Bibliografía</b>	<b>121</b>

## **Anexos**

- 1- OBRA nº1  
 Titulo : Anegar, cuatro instantes acuosos  
 para flauta sola.  
 Autor: David Cortés  
 Año: 2014
- 2- OBRA nº2  
 Titulo : Anegar, cuatro instantes acuosos  
 para ensamble.  
 Autor: David Cortés  
 Año: 2014
- 3- OBRA nº3  
 Titulo : Anegar, cuatro instantes acuosos  
 para orquesta.  
 Autor: David Cortés  
 Año: 2014.

## I. Presentación del proyecto

### 1. Fundamentación.

La presente tesis subraya la importancia de dos motivaciones que son clave para una invitación a la composición musical. En primer término, mi interés por todo lo que se relaciona con el timbre en la música, que incluye cómo el timbre se entiende físicamente hasta un acercamiento de carácter más intuitivo; en segundo lugar, la motivación del medio ambiente, es decir, cómo mi entorno desarrolla en mi imaginario un sin fin de paisajes acústicos que sirven de pie inicial para realizar una composición.

Desde mis primeros acercamientos al mundo musical, cuando a la edad de siete años ingresé al Liceo Experimental Artístico de Quinta Normal, fui percibiendo la importancia del timbre en el desarrollo del lenguaje musical, ya sea de manera intuitiva en mi formación escolar o con un mayor grado de conciencia en la actualidad. Si realizamos el ejercicio de enfrentar a un niño con distintos instrumentos, se observa que, si bien en una primera instancia puede parecerle llamativa su forma, es después que escucha su

particular sonido cuando siente alguna afinidad. En algunos casos, dicho sonido puede evocar algún recuerdo, como algún ejecutante familiar o conocido o al asociarlo a un suceso significativo. Al probar varios de ellos, me sentí atraído por la flauta travesa, por sobre el violín o el piano. Recuerdo que mi elección se produjo por la cercanía auditiva que sentí cuando escuché una nota ejecutada en ella, calificándola como dulce, por sobre el áspero sonar del violín o lo metálico del piano. Debemos tener claridad de que esta comparación es completamente arbitraria, y me obligó a utilizar una terminología no musical, ya que ¿cómo podríamos definir un sonido dulce o áspero, sabiendo que para otro individuo el sonido áspero podría provenir de la flauta y el dulce del violín? En este sentido, el timbre resulta algo más complejo de definir, debido a que evoca cosas de nuestro interior y se percibe con términos que escapan de lo puramente musical.

Más allá de lo básico de la comparación que realicé cuando pequeño, esto deja en evidencia que siempre tenemos conciencia de la importancia del timbre en la

música, ya sea escogiendo un instrumento para el estudio, o tocando una melodía en flauta o violín en la asignatura de práctica de conjunto, cuando la profesora decide utilizar uno de ellos, de acuerdo a cómo se escucha en relación al conjunto instrumental. Cuando logré alcanzar un solfeo fluido, comencé a notar diferencias en la escritura, por lo que si elegía una sonata para violín de Vivaldi existían allí pasajes que no podía ejecutar en la flauta; fue entonces cuando me percaté que las diferencias entre estos instrumentos iban más allá de su sonido, por lo que había que tener en cuenta su registro, o bien ciertos aspectos técnicos, como la posibilidad de hacer dobles cuerdas en el violín, o pasajes arpegiados, que no enfrentaban un problema de ejecución en el instrumento de cuerda, pero se dificultaban en mi flauta. Mucho tiempo después, conocí su definición técnica: la “escritura idiomática”<sup>1</sup>.

Cuando inicié mis primeras prácticas en orquestas infantiles se produjo un nuevo acercamiento a este mundo del timbre, teniendo la posibilidad de interactuar con otros instrumentos. Recuerdo claramente la primera vez que

---

<sup>1</sup> La escritura idiomática parte en el siglo XVII cuando los compositores comienzan a explotar las capacidades individuales del instrumento por sobre una escritura general para cualquier instrumento.

tocamos una nota juntos, ya que estaba acostumbrado al sonido de mi flauta en el estudio diario o acompañado por piano, pero en ese momento me fue difícil separarlo de esa gran masa sonora, teniendo ahí mi primera experiencia de modificación tímbrica. No era posible escuchar sonidos aislados; más bien, todos ellos eran parte de un nuevo gran sonido con características auditivas propias. Incluso, cuando practicábamos con una agrupación menor, como era el caso de un ensayo parcial de vientos, se podía sentir la modificación tímbrica a que hago referencia. Recuerdo un momento en el que nos encontrábamos en un ensayo parcial, practicando el primer movimiento de la *Sinfonía n.º1* de Beethoven, que se inicia con maderas a dos, más dos cornos y cuerdas haciendo acordes. Además de trabajar la afinación en el ensayo parcial, nuestra ayudante acentuó la importancia de practicar el balance del acorde, intentando equilibrar el sonido de las flautas, oboes, clarinetes, fagotes y cornos, no permitiendo que uno sobresaliera por sobre otro, unificando de esta manera el sonido a un solo gran instrumento. Ya en el ensayo general, y con una idea de cómo sonaban esos acordes, se integraron las cuerdas. Entonces, mi percepción de dicho pasaje cambió totalmente, ya que las cuerdas

agregaron un ataque en *pizzicato* a cada acorde, provocando inmediatamente una nueva modificación a la sonoridad anterior, que se había logrado sólo con los vientos. La intención de Beethoven fue reforzar el ataque de las maderas y cornos, siendo el resultado de esto la creación de una textura nueva en la que atacan las cuerdas, y el sonido que se prolonga proviene de los instrumentos de viento, generando un contexto auditivo totalmente distinto. Un ejemplo similar se encuentra también en obras de compositores serialistas, donde las pocas veces que se repite una altura simultánea es precisamente cuando un instrumento refuerza el ataque y el otro mantiene el sonido en el tiempo.<sup>2</sup>

En cuanto a mi experiencia como compositor, debo revelar mi interés por mezclar instrumentos ocupando doblajes al unísono de algunas líneas melódicas, al igual que Berlioz en el compás setenta y dos, del primer movimiento de su *Sinfonía Fantástica op.14*, donde utiliza una flauta en registro grave, doblada al unísono por los violines I, quedando en evidencia su intención de potenciar la melodía con un timbre mixto entre ambos instrumentos, entregando

---

<sup>2</sup> Ejemplo de lo recién mencionado es el op.10 de Anton Webern, que será detallado en la página 15 de este escrito.

una pequeña cualidad a las cuerdas ,producto de la baja sonoridad que consigue una flauta travesa cercano al limite inferior de su registro. Una técnica similar fue practicada por los compositores barrocos en sus conciertos para instrumento solista y cuerdas, donde el timbre solista se esconde o disfraza dentro de la masa orquestal en el *tutti*, para luego resaltar en su solo. Otra técnica es potenciar el sonido de un instrumento, colocando uno de ellos en un registro por debajo, para aportar en armónicos a la línea melódica superior. Esto hace que un instrumento como, por ejemplo, la flauta, brille en un pasaje agudo, cuando es sostenido por un trombón tocando notas que correspondan a la fundamental de sus armónicos superiores. Otro aspecto que logra despertar mi interés por completo es estructurar una pieza musical a partir de aspectos tímbricos, al igual que Grisey en su obra *Partiels*, donde basó su trabajo en la serie de armónicos de un trombón, o bien contrastar texturas y conseguir secciones de mayor densidad por sobre otras donde resalten sonidos particulares. La historia de la música ofrece gran número de ejemplos de esta clase, pero es difícil determinar si ellos son ejemplos de manejo puramente tímbrico o están más cercanos a criterios melódicos. Si pensamos en la forma sonata, ésta posee un contraste absoluto entre su primer tema y el segundo. En una sinfonía,

generalmente ambos temas tendrían una orquestación distinta, como en la *Sinfonía n°41* de Mozart, donde el primer tema en Do mayor está orquestado en maderas, bronces y cuerdas, en contraste a su segundo tema en Sol mayor, el cual está confeccionado principalmente en el timbre de cuerdas. Esto se debe a que el compositor busca un contraste entre el carácter de ambos temas, siendo uno de ellos enérgico, con mayor movimiento rítmico por sobre el segundo, el cual se podría puntualizar como *legato* y *cantabile*. Por tanto, la diferencia entre ellos obedece a múltiples factores que intervienen en su construcción, tales como la tonalidad, carácter, articulación e instrumentación, más que una diferencia referida solamente al timbre.

Después de plantear algunos alcances sobre el timbre, es necesario ahora exponer sobre el segundo aspecto planteado en este escrito, que concierne al medio ambiente. Tal y como se respetan los recursos naturales, en una composición se dosifica y optimiza el material musical. Dentro de mi concepción de vida se enmarca el respeto por mi entorno, en especial por los seres vivos que me rodean; por lo mismo, mi medio de transporte de hace ya varios años es la bicicleta, con lo que contribuyo a mejorar la calidad del

aire en la ciudad; también puede agregar mi elección de no consumir productos de origen animal, para balancear en parte la sobreproducción de animales para consumo. Si bien esto puede sonar fuera de contexto, pienso que finalmente es lo que me describe como persona y, por lo tanto, como compositor. Bajo la misma idea, el reciclaje ha estado presente en mis acciones, por lo que introducir este término a la música cobra aún más sentido si proviene de alguien que se define como un ser consciente y respetuoso de su entorno, postura que permea todo los aspectos de mi vida. En particular, en este escrito planteo el reciclaje como una opción composicional, donde el reutilizar pasajes de obras pasadas no se convierte en una cita o una copia, si no en una relectura de éstos, pudiendo tomar un camino distinto al que se encontró en la obra anterior o, incluso, el reciclaje de material dentro de ella.

Mi visión de reciclaje aplicado en el arte, se aleja de la idea de utilizar solamente material de desecho, por lo que no bastaría con utilizar instrumentos elaborados con material reciclado. Mi postura se aplica a la creación misma, al

razonamiento y a los procesos intelectuales y sensoriales que se vierten en una obra, permitiendo el florecimiento posterior de ella. No concibo el crear espontáneo; más bien me acerco a la idea de *Lavoisier* que propone que *“la materia no se crea ni se destruye, solo se transforma”*<sup>3</sup>. Transformación: esta palabra que invita a reflexionar sobre el proceso creativo, sobre la elección de materiales, sobre la utilización y modificación de éstos, sobre todo aquello que permita conducir por buen camino una incipiente obra única, o que al menos pretende serlo. Pienso que el término *originalidad* carece de una definición coherente, o es tal vez una palabra simplemente teórica. ¿Cómo puede haber una persona que no imite a los demás, si desde que nacemos copiamos de nuestro entorno? Si se piensa bien, todo aquello que existe en la actualidad es producto del trabajo humano en una línea continua, que no se rompe en el tiempo; todo depende del lugar de donde se observen las cosas. Prefiero pensar que soy parte de ese cúmulo, a intentar ser un elemento falsamente único. Este discurso desemboca en la creación musical, humedeciendo todos los elementos diluidos en la confección de una composición. Fabricando el mínimo material para que a través de modificaciones, se

---

<sup>3</sup>Ley de conservación de la materia o Ley de Lomonósov-Lavoisier

presente de múltiples formas en el transcurso de la obra, pero sin perder lo medular que permitirá su identificación.

Consumir gestos, frases o secciones me permite volcarlas en un papel pautado. Por el contrario reflexionar y elaborar el mínimo material a desarrollar, cobra sentido en las obras que presento como propuestas de este escrito. Pensar que estamos en una sociedad consumista, donde tenemos más de lo necesario para subsistir, me ubica en el punto en donde pretendo al menos meditar y cuestionar. Juan Amenábar en su escrito *“Consideraciones de la obra musical en la sociedad de consumo”* relata con resignación: “ y así se ha ido formando ese monstruo que en nuestros días se denomina la sociedad de consumo. Una sociedad que ha aceptado vivir casi exclusivamente para consumir”.<sup>4</sup>

## 2. Problemáticas de orquestación.

En mi corta experiencia como compositor me he percatado que la palabra “orquestación” es algo más amplia de lo que su definición intenta explicar. Es por ello que si uno se centra simplemente en lo que dice el diccionario, éste la define como la práctica o estudio de escribir para orquesta o para un conjunto instrumental. A mi entender, la orquestación es la capacidad de potenciar una idea musical, ya sea un gesto, frase o sección dentro de un instrumento, un grupo de cámara u orquesta. Es por ello que perfectamente se podría orquestrar una idea musical en un solo instrumento, entendiendo que la operación que debería realizar es otorgar distintos niveles de importancia a los parámetros musicales y darle una coherencia global. Si miramos las *partitas* para violín solo de Bach, vemos un minucioso trabajo para un instrumento, en el cual, dentro de una misma línea encontramos aspectos melódicos y de acompañamiento contrastados a través del registro donde se sitúan, mostrando diferencias en su timbre, producto de características propias; en esta composición encontramos propiedades sonoras

---

<sup>4</sup> AMENABAR, Juan. (1975). Consideraciones acerca de la obra musical en la sociedad de consumo. Revista Musical Chilena , 29 (132) , pp. 25.

distintas en sus notas graves, en comparación a su registro agudo. Esto último hace aflorar la interrogante sobre si el timbre es una característica propia de un instrumento o si bien este mismo instrumento puede poseer una amplia paleta de ellos. El compositor italiano Luciano Berio, en sus *Sequenzas* para instrumentos solos, realiza un prolijo trabajo de exploración técnica e interpretativa. Al escuchar la secuencia para voz, no podríamos confundirnos y pensar que es una flauta la que está produciendo el sonido, porque se siente con claridad el timbre vocal. Si pensamos en el oboe o el piano, ambos son también instrumentos con un timbre penetrante, el cual es difícil de confundir, por lo que modificar en ellos su timbre resulta algo más complejo. Sin embargo, si pensamos en una viola o un clarinete, encontramos una amplia paleta de posibilidades. Más aún, si trabajamos con otro tipo de técnicas en un determinado instrumento se logra dificultar la identificación de éste. Al hablar de la *sequenza* para viola de Berio, se destaca el uso de *sordina*, *ponticello*, *pizzicato*, y exigiendo al intérprete un registro agudo del instrumento, alejándonos de su timbre característico.

En varias oportunidades he observado pasajes orquestales que en una primera instancia carecen completamente de un sentido lógico, como cuando se introduce una flauta traversa en el registro grave, doblando una línea melódica en la fila de primeros violines. ¿Qué sentido podría tener la introducción de un instrumento de viento en ese registro, si no logra mayor sonoridad? ¿Qué es lo que está intentando conseguir el compositor al tomar una decisión como esa? ¿Es un error en la orquestación o busca nutrir el sonido resultante? ¿Qué es lo que intenta *Beethoven* al superponer *quintillos* con *cuartinas* en el registro grave del cello y contrabajo en un pasaje de la *Sinfonía nº6*? ¿Está generando ruido para imitar una tormenta, o intenta estimular con ello los armónicos superiores presentes en ese momento?

Cuestionar y reflexionar sobre este punto también es parte de mi investigación en el siguiente trabajo de tesis.

### 3. Objetivos del proyecto compositivo.

Este proyecto tiene como primer objetivo la confección de tres composiciones en las que se trabaja el timbre como elemento unificador del trabajo de orquestación. Así, el timbre se emplea en una obra para orquesta sinfónica, en un ensamble de cámara y en una composición para un instrumento solista. En el caso de la música sinfónica busco trabajar el balance de los distintos grupos presentes en la ella, generar combinaciones tímbricas e individualizar algunos instrumentos presentes en la agrupación, para luego mutar en otro. En el caso de la pieza para ensamble, pretendo unificar el sonido de los instrumentos presentes, consiguiendo que no sean percibidos aisladamente, sino más bien como un todo durante la obra. En términos de música electrónica esto vendría siendo una trama, la que se entiende como un bloque sonoro en constante movimiento, posible de descomponer en múltiples sonidos, pero en que cada uno de ellos hace parte de un todo. Finalmente, la pieza para instrumento solista estará centrada en la exploración tímbrica del instrumento

utilizando todos aquellos aspectos que permitan enriquecer su sonido.

Como segundo objetivo me planteo elaborar gestos de interés musical que sirvan como elementos esenciales en la composición, permitiendo su proliferación a través de la reelaboración de los materiales que los conforman. Estas relecturas o reciclajes de ideas dan sentido estructural e irradian a la obra los elementos presentes en un plano subjetivo. Estos gestos estarán presentes en toda la pieza musical, pero no de manera textual, sino más bien en constante transformación, no permitiendo la inserción de otro tipo de material.

Como tercer y último objetivo busco dar cuenta de mi poética musical dentro de la composición, traduciendo a palabras aspectos que son netamente musicales y que están dentro de mi mundo interno como creador. En otras palabras, pretendo plasmar en este escrito todo aquello que hace parte de mi imaginario musical, reflejado en *marcas sonoras*<sup>5</sup> o huellas que me transportan a sucesos pasados, rememorando

---

<sup>5</sup> Término empleado por Murray Schafer, para describir un paisaje sonoro (o ambientes sonoros)

sensaciones y conexiones de un contexto auditivo natural o artificial. Paisajes acústicos, que aluden al agua y como este anega los materiales que se confeccionarán, para desaguar en tres composiciones enlazadas.

## II. Marco Teórico

### El Timbre

#### *Capítulo 1.*

“El timbre apela al nexo de la experiencia que en última instancia nos constituye a todos nosotros en tanto individuos. La textura, el grano, la cualidad táctil del sonido introduce el mundo dentro de nosotros y nos recuerda la relación social de la humanidad.” John Shepherd

#### **1.1 Aspectos generales.**

En el conjunto de fenómenos acústicos el timbre se refiere a la cualidad que posee un sonido para diferenciarse de otro. Es por ello que la nota do<sup>3</sup> en un instrumento como el clarinete se percibe distinto a la misma altura emitida por un corno. La causa es que cada sonido varía en su configuración de armónicos, cambiando la amplitud de su fundamental o parciales superiores y en la cantidad de parciales presentes. Si analizamos el espectro armónico de una nota en la trompeta se observa que los cuatro primeros armónicos poseen una gran amplitud, a diferencia de un fagot, en que sólo sobresale el tercer armónico. Esta

diferencia tímbrica se puede percibir dentro de un mismo instrumento, ya que un sol3 frotado en la cuerda IV de un violín logra un timbre totalmente distinto al ser ejecutada en *pizzicato*, o el timbre obtenido en el registro bajo de un clarinete dista mucho de su registro agudo, pudiéndose percibir dos instrumentos totalmente distintos.

Es necesario entender que todo sonido en la naturaleza es una superposición de sinusoides<sup>6</sup> que forman un sonido complejo u onda compleja. Por ello, *Fourier* plantea en su teorema que “*un movimiento vibratorio cualquiera, de periodo T (frecuencia n), es siempre expresable como una suma de movimientos armónicos simples cuyos periodos serán T, T/2, T/3, T/4---(frecuencias n, 2n, 3n, 4n...)*”<sup>7</sup>

El timbre también está determinado por la envolvente de amplitud del sonido, donde la variación de su amplitud en el tiempo se llama envolvente de onda. Es posible nombrar

cuatro etapas de ésta: el ataque como su punto de partida, luego la caída, el sostenimiento y, por último, la liberación. El ataque se refiere al tiempo que demora la onda en encontrar su punto máximo de amplitud; la caída, el tiempo que tarda desde su punto máximo de amplitud hasta un estado de energía *estacionaria*<sup>8</sup>; el sostenimiento, al tiempo en que se mantiene estacionaria. Finalmente, la liberación es el tiempo que demora en pasar de un estado estacionario a su punto de extinción.

## 1.2 Alcances del comportamiento espectral de los instrumentos musicales.

Al observar los distintos instrumentos, se puede afirmar que, además del material con el cual están contruidos, el factor preponderante que permite individualizar cada timbre es la configuración de los

<sup>6</sup> Sinusoide: onda regularmente curvada que describe el comportamiento de los tipos más simples de sistemas oscilantes. Los tonos musicales puros o las señales eléctricas producen ondas sinusoidales.

<sup>7</sup> DE OLAZABAL, Tirso. Acústica musical y organológica. Buenos Aires, 7ma edición, p.16.

<sup>8</sup> Estacionario; def. fenómeno físico que se reproduce de forma idéntica a lo largo del tiempo[ en línea] <www.rae.es> [consulta 17/09/2013]

armónicos que poseen. Es por esto que cuando la flauta emite una nota en el registro medio, aparte de la fundamental solo tiene un armónico, otorgándole la característica de conseguir sonidos puros. En cambio, un clarinete se configura desde la fundamental hasta el armónico 12, dándole un timbre especial, debido a que tiene varias sinusoides superpuestas que generan un sonido complejo.

La familia de las maderas y bronces funciona con notas fundamentales, las que, dependiendo del instrumento, al cambiar de octava se producen como armónicos de las notas graves. Es por ello que en un oboe los sonidos desde el si<sup>3</sup> hasta el do#5<sup>9</sup> se obtienen como fundamentales, y las notas sobre esto son armónicos de orden superior. En el caso del trombón, la vara es la que permite moverse entre distintas fundamentales alargando o acortando el tubo, para luego a través del aire y la presión del labio en la boquilla transitar a través de los armónicos superiores. Si bien podríamos continuar entregando ejemplos que den cuenta de cómo varía la configuración espectral de los instrumentos,

con la información entregada ya se puede tomar una visión general de su comportamiento.

### **1.3 Utilización como modelo de orquestación.**

A través de la historia de la música se ha variado la forma de orquestrar un gesto, pudiéndose encontrar doblajes entre las cuerdas y vientos que permiten reforzar notas de importancia armónica, la segmentación de una melodía situándola en distintos instrumentos (melodía de timbres), o la alternancia entre un *tutti* orquestal y un solo instrumental para contrastar densidades, por nombrar algunos.

En este sentido, se debe mencionar uno de los grandes trabajos de orquestación realizado por Maurice Ravel en su obra *Bolero*, en que en cada repetición de la melodía agrega nuevos timbres, modificando totalmente la frase musical y entregando una gran variedad de colores orquestales. En esta misma línea podemos nombrar la

---

<sup>9</sup> DE OLAZABAL, Tirso. Acústica musical y organológica. Buenos Aires, 7ma edición, p.127.

técnica de orquestación que consiste en variar el ataque y la resonancia de un gesto. Un buen ejemplo es el trabajo realizado por el compositor Anton Webern, quien, al comienzo de sus *cinco piezas para orquesta op.10*, coloca en la flauta una nota si natural en *frullato*, apoyada por un arpa en la misma altura, permitiendo escuchar un ataque del instrumento de cuerda pulsada y una resonancia del instrumento de viento que hacen parte de un mismo timbre. En este caso particular, el ataque de la flauta es casi imperceptible, ya que el efecto *frullato* no permite atacar definitivamente; por esto, la inclusión del arpa cohesionará de mejor manera la nota.

Otro modelo que trabaja el timbre es la obra *Partiels* de Gerard Grisey<sup>10</sup>, que en su totalidad utiliza la idea de orquestar los armónicos de una nota, siendo en este caso un *mi2* ubicado en el trombón y reforzado por el contrabajo una octava más grave, sumando distintos instrumentos con los parciales de esa nota. Para este sofisticado proceso es necesario conocer el espectro armónico del trombón, con el fin de colocar con precisión la frecuencia y amplitud de cada

armónico, entendiendo que éstos varían según el instrumento.

#### 1.4 Modificación del timbre.

“Un sonido siempre puede ahogar a otro, del mismo modo que el aliento inmenso de la mar, vincula y podría sumergir (al menos en el recuerdo), al unificarlos, a esos ruidos disparatados”. Michel Chion.

La conciencia con respeto al timbre es algo que surge en el siglo XIX, quedando esto en evidencia al no concebir una obra para piano de Chopin tocada por un clavecín o una guitarra, ya que elementos como el pedal o técnicas específicas utilizadas en la pieza musical no son posibles de homologar en otros instrumentos. Estaríamos en un error si afirmamos que Bach no tenía conciencia de esto, por el hecho de haber escrito una sonata que deja libre el orgánico de la pieza, dando la opción de ser tocada tanto por un violín como por una flauta.

---

<sup>10</sup> Se dará cuenta de esta obra con mayor profundidad en el capítulo 3 pág. 25.

La utilización del bajo continuo en el Renacimiento y Barroco muestra desde qué punto ya se pensaba en la creación de nuevos complejos tímbricos. El número de instrumentos que participan en una composición varía según aspectos acústicos, como el tamaño de la sala, o disponibilidad de intérpretes en la región. De igual modo, se puede hablar de que su configuración obedece a un criterio auditivo, en búsqueda de una sonoridad particular. Si pensamos en Bach, sabemos que posee un gran repertorio para órgano, conociendo que éste modifica el timbre a través de palancas que permiten activar distintos tubos que imitan el sonido de algunos instrumentos. Estos hechos dan indicios de la concepción temprana del timbre.

En un principio, la orquesta se configuraba principalmente de cuerdas. Con el paso del tiempo, se anexaron paulatinamente distintos instrumentos, tales como flautas, oboes, timbales, entre otros. Con esto se demostraba la búsqueda de otorgar una sonoridad distinta a la agrupación. Es por ello que, al tener acceso al clarinete, Mozart comienza a utilizarlo en sus obras.

Entendemos la orquesta como un gran instrumento que está en constante búsqueda, en razón de la ardua labor que los compositores desempeñan, elaborando distintas técnicas para lograr renovar su sonoridad. Una orquestación más clásica, como la primera sinfonía de Beethoven (ejemplo nº1), al inicio de la obra, ataca un primer acorde fusionando el *pizzicato* de las cuerdas con la resonancia de las maderas. Esto es similar al ejemplo descrito anteriormente sobre la obra de *Webern* (1.3), pero en este caso funciona como una masa sonora y no como la modificación de un sonido. Todo esto nos da entender la necesidad de renovar la audición del espectador, pudiéndose confundir su percepción al no saber qué instrumentos están tocando, o simplemente sofisticando en demasía el sonido.

Adagio molto.  ss.



Flauti. *ff*

Oboi. *ff*

Clarineti in C. *ff*

Fagotti. *ff*

Corni in C. *ff*

Violino I. *ff* *pizz.*

Violino II. *ff* *pizz.*

Viola. *ff* *pizz.*

Violoncello e Basso. *ff* *pizz.*

*Ejemplo n°1 Sinfonía n°1, en Do Mayor op21, Ludwig van Beethoven. Pág.1*

## Reciclaje en el arte

### *Capítulo 2.*

#### **2.1 Antecedentes.**

Si bien la palabra reciclaje está relacionada con la reutilización de desechos para ser usados o transformados en un nuevo objeto, este término no conduce a error al referirnos a procesos que un artista realiza para crear una obra a partir de ideas, fragmentos o incluso secciones usadas con anterioridad por él o por otros. Aludir a la concepción de ciclicidad es otra manera de enfrentar la definición de ésta, entendiendo que su origen proviene del vocablo griego *kyklos* que se traduce como rueda o círculo, insinuando entonces la idea de mantener una secuencia que se reitera, pudiendo tener distintas etapas o fases que se suceden en el mismo orden hasta llegar al punto en el cual comienzan a repetirse, hasta encontrarnos en el instante en que se inicia un nuevo ciclo. La naturaleza está llena de ejemplos de este tipo, como lo es el ciclo hidrológico o ciclo del agua, el cual pasa por los estados de sólido, líquido y gaseoso, pero que jamás cambia la cantidad del agua en el planeta, puesto que sólo se transforma. En la artes plásticas, el reciclaje se utiliza de

forma concreta cuando algunos artistas visuales se proponen crear obras con materiales de desecho. Pablo Picasso creó un gran número de obras a partir de esta idea, como lo son su escultura titulada “Cráneo de toro” ocupando un sillín y manubrio de bicicleta, o su pintura “Silla de rejilla” que tiene pegado un trozo de hule, cuyo estampado simula la rejilla de un asiento. A él y a George Braque se les atribuye la creación del *collage*, una técnica artística que busca ensamblar distintos elementos y transformarlos en una única pieza, siendo la pintura mencionada anteriormente uno de sus primeros ejemplos. En la actualidad es posible detallar una extensa lista de artistas que se encuentran trabajando con el reciclaje, como las obras a base de vinilos de Paul Villinski, o la obra del artista mexicano Pedro Reyes, quien recicla armas para transformarlas en instrumentos musicales.

Otra arista de esta idea de reciclaje es la que realiza el movimiento *Environmental art*, que plantea la creación artística a partir de los elementos de la naturaleza. Si bien aquí también encontramos un tipo de reciclaje, éste se direcciona hacia la reutilización de materiales posibles a localizar en estado natural, tales como rocas, ramas y hojas entre otros; o también a la intervención o utilización de distintos escenarios como objeto de arte. Ejemplo de ello es

la obra titulada *Time landscape*, del artista Alan Sonfist, que consiste en hacer regresar la naturaleza a un espacio urbanizado. Otro exponente de este movimiento es el artista australiano Andrew Rogers, quien se planteó la posibilidad de crear distintos geoglifos alrededor del planeta, concretando la realización de tres de ellos en Chile.

Estas propuestas artísticas nacen en gran medida como respuesta al consumismo que surge a partir de la década del 20, donde cambia la conciencia humana desde usar lo necesario a usar lo que no se necesita. Este falso impulso de necesidad marca un cambio importante en el desarrollo de la vida, acarreando entre otros problemas un enorme acopio de desechos que afectan el ecosistema, dañando nuestro planeta.

La sobreexplotación de un recurso hace que éste, en un momento dado, tienda a desaparecer. Antiguamente, los pueblos originarios trasladaban su asentamiento cuando creían que debían dejar descansar la tierra; en cambio, ahora el uso indiscriminado de los recursos acarrea un sin fin de problemas al medio ambiente y al desarrollo de la vida de las personas. Haciendo un paralelo con el arte, un creador debería tener conciencia de que el material a utilizar en una

obra artística debe contener lo necesario, porque una sobrecarga sólo impide que otros puedan usar algo de esto. Por eso, una visión ecológica del material artístico toma sentido en estas disciplinas, siendo un pensamiento teñido de la idea de comunidad.

## 2.2 Alcances en la música.

Esta concepción de reciclaje como reutilización de materiales también se encuentra en la música. Un buen ejemplo es el estudio que presentó la musicóloga Helga Thoene sobre la *Chaconne de la partita para violín solo n°2 BWV 1004* de J. S. Bach, donde plantea que dicha obra está compuesta en base a tres corales titulados *Den Tod kann niemand zwingen*, *Christ lag in Todesbanden* y *Vom Himmel hoch da komm ich her*. Esta obra es un *tombeau* dedicado a su mujer, que falleció cerca de la fecha de esta composición. Los títulos de los corales hacen referencia a este suceso: el primero se titula “*La muerte no puede a nadie conquistar*”, y el tercero se titula “*De las alturas del cielo, de allí vengo*”.

Dentro de las líneas melódicas de la *Chaconne* se ubican íntegramente los corales citados.

Algunas formas musicales, tales como el *Rondó*, aluden a esta idea de los ciclos, pero no como una concatenación de eventos iguales sino que con algunas diferencias en el tiempo. La forma de variación por esencia es un reciclaje de material, donde el tema puede ser extraído de otro creador o de un material del cual se tiene la autoría, proponiéndose variar o releer en cada sección nueva. La capacidad de dar una nueva mirada a un material musical es una habilidad propia de todo compositor; es posible hacer el ejercicio de dar un par de segundos de música, para crear a partir de ese pie forzado, a un grupo de compositores<sup>11</sup>, y el resultado de cada una de esas obras será completamente distinto. Es por ello que el reutilizar un material musical no presenta un problema ético, ya que, aunque se planteara la posibilidad de componer como Bach o Stravinski, si bien se podría llegar a un resultado parecido, no se conseguiría igualar con exactitud al primer creador. Esto se debe principalmente a que los paisajes creativos internos de un

---

<sup>11</sup> Trabajo realizado en el ramo de Magister Medios instrumentales dictado por el académico Jorge Pepi-Alos

creador o patria interior<sup>12</sup> son diversos, nutridos de vivencias individuales, recuerdos de infancia y experiencias significativas, entre otros.

Un material reutilizado no se transforma precisamente en una cita, ya que este concepto se entiende como integrar el pensamiento de otro en el propio discurso. Cuando Berio en sus sinfonías utiliza algunos pasajes de Mahler, Debussy o Ravel, lo que está haciendo es citar a estos célebres compositores; en cambio, cuando *Bach* utiliza un tema de ocho compases en cuatro cuartos para dar forma a su obra *Musikalisches opfer BWV 1079*, lo que está haciendo es presentar distintas posibilidades al mismo material, llegando a componer un Trio Sonata que escapa totalmente a las otras partes de la obra, en donde los procedimientos contrapuntísticos organizan el discurso. Reciclar una idea incluso dentro de una misma obra, se acerca a la idea de usar lo necesario más que de consumir, pero teniendo siempre el cuidado de no utilizar los recursos hasta que se acaben, sino que más bien mantener un pensamiento ecológico. Para esto

se precisa tener claro lo que se requiere, conocer hasta dónde se quiere llegar, y qué se hará con el material. Las necesidades no son individuales y están en un contexto comunitario, donde se torna indispensable identificarse con el otro antes que alejarse dentro de su propia originalidad.

El concepto de originalidad se utiliza a partir del siglo XVIII, siendo el ideal de la cultura occidental en contraposición a periodos anteriores, donde era común percibir la cercanía con obras precedentes. La originalidad otorga validez al arte; según Arnold Hauser, “una obra de arte tiene que abrir las puertas a una visión del mundo nueva y peculiar”<sup>13</sup>. Bajo esa premisa, ¿se podría crear una obra con una nueva y peculiar visión del mundo, pero reutilizando materiales, ideas o sonidos? O bien, ¿es posible ocupar materiales de otras obras y que eso no impida que el resultado de esta nueva creación se tiña de este pretencioso término? Hauser plantea que “*el salto de la naturaleza al arte, del conjuro a la imitación de la naturaleza; de la mera invocación a la ficción consciente, es irreconstruible; lo único*

---

<sup>12</sup> Término utilizado por el compositor chileno Cirilo Vila.

<sup>13</sup> Hauser, Arnold. *Introducción a la historia del arte*. La Habana, Cuba. Edición de 1969. pág. 425

*evidente es que, tan pronto como se ha dado este salto, cesa la originalidad absoluta y comienza la historia de las formas susceptibles de ser aprendidas, continuadas y desarrolladas.”<sup>14</sup>*

Finalmente, la originalidad camina de la mano del individualismo, más que con la idea de comunidad.

---

<sup>14</sup>Hauser, *Introducción*. págs. 425-426.

## **Análisis de modelos de orquestación.**

### *Capítulo 3.*

En el siguiente capítulo, se mostrarán fragmentos de piezas que presentan cercanía con las obras compuestas para la tesis de Magister. Antes de escribir la primera nota sobre el papel pautado que contendrá las piezas *Anegar* para flauta, para ensamble y para orquesta, observé diferentes trabajos que “anegaron” silenciosamente distintos puntos de mi propuesta, entre ensayos, libros, partituras y audios. Todo ello me empapó de nuevos aires en el momento de escribir tanto palabras como notas. Comienza entonces a fluir el agua empantanada, diluyendo la solución verdosa que contenía y tomando de a poco un aspecto saludable. Se extinguió así la turbiedad que adquirió durante varios meses, cuando el impulso de componer se vio frenado por factores que contuvieron el curso normal de la corriente de este noble elemento.

Se resaltarán, entonces, algunos pasajes que captaron mi atención, por sus elaborados procesos internos que representan tanto un aspecto técnico como expresivo.

Gerard Grisey, con su obra *Partiels*, presentará un complejo trabajo de orquestación de los armónicos de una nota. Javier Alvarez, con dos fragmentos de obra, un concierto para fagot acompañado de orquesta titulado *Ceiba de luz y sombra*, y una obra de cámara para maracas y electrónica, nombrada como *Temazcal*, entregará acercamientos al manejo del material utilizado. Por último, se mencionará al compositor Bernard Cavanna, con su concierto para violín, cello y orquesta, donde elabora su discurso a través de la unión tímbrica de los instrumentos solistas.

Finalmente, debo señalar que este capítulo también asentará un sistema analítico, que permitirá presentar de mejor modo los procedimientos musicales ubicados en las obras de tesis. Nuestra mirada se dirige ahora hacia elementos gestuales y estructurales con un criterio

asociativo, atribuyendo un parentesco al identificar una similitud entre ellos.

En este punto es necesario hacer un pequeño paréntesis, para entregar algunos aspectos que ayuden a entender la utilización del término “gesto”. Este término es reiterado frecuentemente, debido a que contiene el material musical en su mínima forma, proporcionando tanto una idea de su contenido semántico como de su contorno expresivo<sup>15</sup>. Un gesto viene siendo el germen de la composición, un esbozo que da principio al desarrollo de un discurso musical, un primer tallo que brota de una obra, y que conduce al florecimiento de ésta.

Retomando el modelo analítico, un primer paso es la identificación del material germen de la pieza, movimiento o sección, ordenándolos por nivel de importancia dentro de la interacción presente en la composición. Un segundo paso radica en vislumbrar su evolución, mencionando los cambios de importancia que pudiese sufrir. Finalmente, hay un último paso que asocia el material musical con reflexiones externas, vínculo que permite entender qué se pretende comunicar en

---

<sup>15</sup> Contorno expresivo, el cual defino como trazo dibujado por el material musical o movimiento interno con el que se expresa algo.

la composición. Podría no existir esta voluntad en el acto mismo de la ejecución de la pieza musical, pero al menos a nivel de análisis es posible comprenderlo.

#### 4.1 Grisey, Gerard

El siguiente análisis dará cuenta de los procedimientos instrumentales que utiliza el compositor Gerard Grisey en su obra *Partiels* para 18 músicos, centrado en una de las secciones de la pieza, que va desde el número 28 de ensayo en la partitura hasta el número 33, a través de una descripción de la instrumentación, procedimientos armónicos y estructura.

*Partiels* tiene una duración aproximada de diecinueve minutos, dividida en siete secciones ubicadas en los números de ensayo 2, 12, 23, 28, 34, 42 y 47. Todas ellas son

contrastantes entre sí, alternándose entre secciones de mayor y menor tensión. También existen conectores o pequeñas secciones que generan una pausa o reposo en el discurso musical, encontrándolas al inicio de la obra, en los números de ensayo 22, 33 y 46, teniendo en común que son los únicos pasajes en donde el tiempo se suspende debido a que tiene una indicación de repetir *ad libitum*, produciendo con ello una prolongación no regulada del tiempo de la composición. Otro punto a resaltar y que se aleja totalmente de todo lo que ha transcurrido en la pieza musical, se ubica en el número 41 de ensayo, en que el discurso adquiere una textura homorrítmica, produciendo cuatro movimientos paralelos descendentes separados entre sí por silencios. Finalmente, en el número 49 de ensayo se sitúa la sección final o coda de la obra.

Es necesario conocer que toda la pieza está construida a base de un  $mi^2$  ejecutada por el trombón y orquestada en los distintos instrumentos que participan de ella, anotando los armónicos que se producen a partir de esa frecuencia. Es por ello que la obra se inicia con un sonido prologando del trombón, reforzado por el contrabajo a una

octava baja; luego se van sumando los distintos instrumentos con los parciales de la nota.

Por último, debe señalarse que al realizar un recorrido rápido de toda la pieza podríamos pensar en esta composición como un proceso lineal entre un sonido armónico, que vendría siendo el mi<sup>2</sup> orquestado al principio de la obra, y sonidos inarmónicos que se producen al concluir la pieza. Esta transformación se logra a través del aumento graduado de la utilización de los rítmicos, de las técnicas instrumentales, las dinámicas y un mayor flujo de notas, acercando la distancia entre ellas para alterar la pureza de la nota inicial; todo esto es lo que produce que el sonido armónico se modifique paulatinamente hacia el sonido inarmónico final.

#### **4.1.1 Descripción general.**

##### **Número de ensayo del 28 al 33**

Esta sección tiene una duración de dos minutos y cinco segundos, encontrándonos en un lugar de gran riqueza tímbrica, aspecto que se detallará algunos párrafos más

adelante. Al realizar una primera audición, se identifica la intención del compositor de conseguir un sonido complejo o trama (términos de música electroacústica) donde se percibe una gran masa sonora con distintos elementos en su interior, ocurriendo una transformación gradual que nos lleva desde el registro grave hasta el agudo, para luego ir desintegrando de a poco esta masa, que se convierte en un gesto melódico ascendente y descendente en las flautas.

Para optimizar esta explicación se numerará cada compás de esta sección situando el número uno junto con el inicio de esta parte y se empleará el índice acústico científico para numerar las octavas.

#### **4.1.2 Registro.**

Entendiendo que esta sección funciona como un sonido complejo o trama, se infiere que toda la plantilla instrumental será utilizada como un gran instrumento para conseguir unidad. Es por ello que la sección parte con un registro acotado entre un si<sup>1</sup> en el contrabajo y un sib<sup>3</sup> en el corno inglés, subiendo paulatinamente hasta llegar a la altura

de mayor frecuencia de la sección, ubicada en la primera flauta travesa, que toca un do7. Este movimiento del registro parte muy lento, tomando dieciséis pulsos de negras antes de ascender medio tono (*compás cinco*). Ya al final esta distancia se acorta, produciendo dos cambios de nota dentro de un pulso de negra, precipitando así el registro hacia los agudos. Al mover tanto el punto alto como el bajo del ámbito de las frecuencias, da la impresión de tener una región de alturas que se desplaza.

(*ejemplo n°2*) , pudiendo interpretarse esto como la sustracción de la frecuencia que ha sido utilizada como consonancia (reposo) dentro de un contexto disonante (de tensión), como lo es este *cluster* en el registro grave. A pesar de lo señalado, de igual forma se entiende esta idea de orquestar los parciales de la nota mi2 del trombón, contribuyendo al timbre de esta gran trama que dura casi la totalidad de la sección.

#### 4.1.3 Utilización de los Parciales.

Como se mencionó anteriormente, la pieza en su totalidad utiliza la idea de orquestar los armónicos de una nota. Esta sección mantiene ese criterio, ya que si buscamos en la partitura, se pueden ver todos los armónicos hasta el do 7, haciendo la salvedad de que en este caso no aparece el primer y el segundo parcial. Si bien no se introducen explícitamente, podemos intuir su presencia al analizar la partitura, ya que en el ataque del compás uno (*ejemplo n°2*) se construye un gran *tutti*, referido a densidad armónica (en este caso un *cluster*) e intensidad, encontrando en el primer tiempo casi el total cromático, faltando solamente la nota mi

The diagram shows a musical score with multiple staves. A yellow rectangular box highlights a cluster of notes across several staves. Labels with lines pointing to specific notes include: Cl 1, C. ing, Cor 1, Cl 2, Vn 2, Vn 1, Cl. CB, VI 2, VI 1, Vc, and Cb. The notes are clustered in the lower register of the staves.

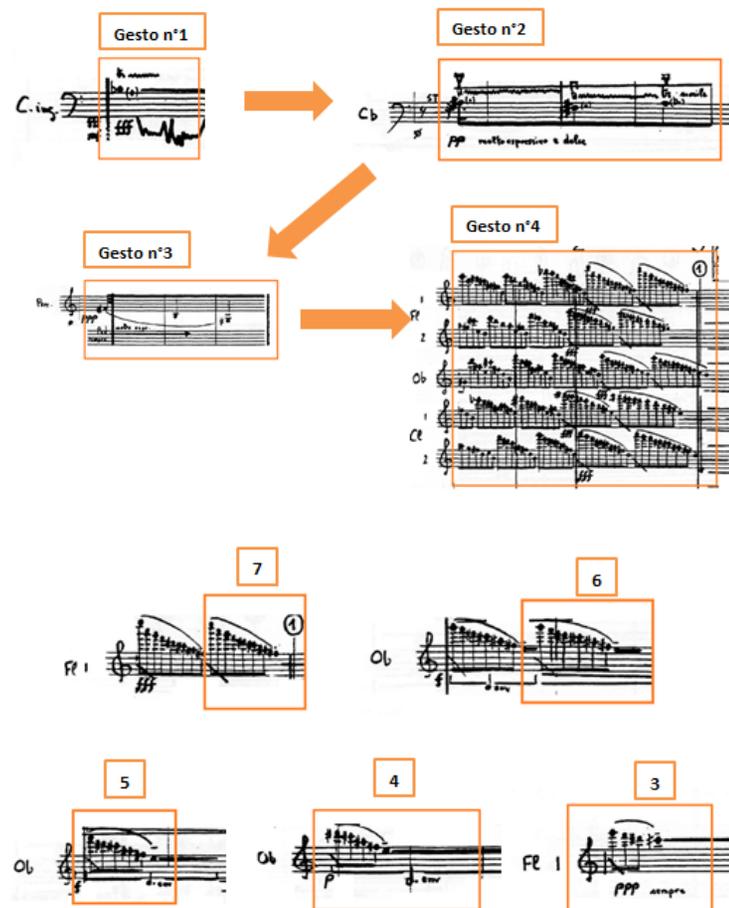
Ataque compás n°1 (Letra de ensayo n°28)

**Ejemplo n°2** Esquema del ataque del compás 1

#### 4.1.4 Gestos.

Se encuentra un solo gesto que manifiesta distintas modificaciones, provocadas por una evolución lineal del material.

El Gesto n°1 (Ejemplo n°3) está compuesto por una nota trinada con una intensidad irregular, controlada por un gráfico puesto en la parte inferior del pentagrama, todo esto superpuesto al *ricochet* en las cuerdas. Tres compases más adelante, el gesto n°1 contamina a la familia de las cuerdas apareciendo el trino y dando paso al gesto n°2, que se compone por un trino en un *pianissimo* y que entrega distintos impulsos rítmicos escritos en notación proporcional. El gesto n°3 es similar al anterior, solo que aquí el trino ya no está presente. Si bien cuando aparece este aún se perciben trinos en las cuerdas, estos son vestigios superpuestos a este nuevo elemento pero pertenecientes al gesto n°2. Finalmente, el gesto n°3, que ya no posee la rugosidad del trino, comienza a precipitarse rápidamente hacia una condensación rítmica, situándonos en el gesto n°4, siendo su esencia una trayectoria de gran rapidez descendente ubicado en el registro agudo.



**Ejemplo n°3** Esquema de los gestos presentes en la obra.

Luego de aparecer el gesto n°4, este comienza a desacelerarse, al reducir cada vez el número de notas descendentes y prolongar la nota larga que le precede. Así, llega hasta el compás cuarenta, que da inicio a una nueva sección de la obra, la que contiene el material del último gesto mencionado colocado en las flautas transversas.

#### 4.1.5 Textura.

Al hablar de textura podemos hacer referencia a esta gran trama, que se inicia como una masa sonora de carácter rugosa producida por el fortísimo ejecutado en todos los instrumentos, utilizando trinos, manteniendo el ámbito de registro en los graves y construyendo *clústers*, por nombrar algunos. Luego, a través del desplazamiento hacia el registro agudo, nos encontramos nuevamente con una masa sonora de un carácter más sutil, que comparte elementos como el *clúster*, -en este caso anunciado por el acordeón desde el compás veintiséis -, la interacción de gran parte de los instrumentistas y la unidad en la gestualidad utilizada. Lo anterior se diferencia al incorporar elementos como los armónicos en la cuerdas, que dan cuenta del sofisticado proceso que se provoca desde el inicio hasta el final de la

trama, con sonidos puros y de menor densidad rítmica. A partir de este momento comienza a desintegrarse este entramado, tomando el compás treinta y cuatro como referencia y observando que los instrumentos comienzan a silenciarse quedando al final solamente las flautas.

#### 4.1.6 Manejo Instrumental.

Se identifica una mayor densidad instrumental al inicio, participando la familia de cuerdas, percusiones, maderas y bronces, para luego frenar este timbre mixto con la desaparición paulatina de maderas y bronces a partir del compás seis, dejando sólo el timbre de los instrumentos de cuerda frotada a partir del compás diez. Rápidamente se genera una nueva fusión del timbre a partir del compás doce, incorporando de a poco las maderas, y ya en el compás veintiuno desaparece el timbre de las cuerdas, dejando sólo algunos vestigios de ellas en notas largas, quedando instalado el timbre de las maderas y el acordeón. A grandes rasgos se observa el manejo instrumental como un constante cambio tímbrico, que permite una gran variabilidad auditiva, sustrayendo o adicionando instrumentos, pero también colocando o quitando gestos.

#### 4.1.6 Comentario final.

Al terminar de describir e interpretar los elementos utilizados en esta sección de la obra *Partiels* de Gerard Grisey, se puede expresar que posee un sofisticado manejo tímbrico, producido por distintos procesos instrumentales, como la orquestación de los parciales de una nota, el complejo manejo del entramado gestual y el sutil tratamiento de los registros dentro de la sección. Todo esto, en función de una obra que intenta contrarrestar momentos de mayor y menor tensión, tanto en pasajes armónicos como en inarmónicos, de mayor o menor densidad rítmica y del aumento o reducción del uso de timbres.

## 4.2 Javier Álvarez.

### 4.2.1 Ceiba de Luz y Sombra (2013).

Esta obra para fagot solista y orquesta fue estrenada el 8 de marzo de 2013 en el Palacio de Bellas Artes, Ciudad de México. Fue interpretada por la fagotista Wendy Holdaway y la Orquesta Sinfónica Nacional dirigida por Carlos Miguel

Prieto. Según palabras del mismo compositor la estructura general obedece a una pieza musical en un movimiento para evitar la forma estándar rápido-lento-rápido. Al observar la partitura se puede advertir que, si bien el material musical transita y se reitera en toda la obra dando unidad a esta, de igual modo se puede subdividir en tres grandes secciones, teniendo las secciones A y C un carácter y tempo más rápido que la sección central, descrita en la partitura como una Letanía. La sección B se divide también en tres partes, siendo la ubicada en el centro un solo de fagot a modo de *cadenza*, donde la orquesta deja de sonar completamente.

A continuación nos referiremos a lo que se denominará en este breve análisis un segundo movimiento sección a, que como se dijo anteriormente comprende hasta el inicio de la *cadenza* de fagot.

Una Letanía es una oración colectiva, que se refleja en un patrón rítmico-melódico reiterado en prácticamente toda la sección. Quizá lo evidente hubiese sido presentar varias veces literalmente este módulo, pero en cada repetición Álvarez va modificando algo para dar movimiento y variabilidad a la audición. Es por ello que si vemos el módulo

(Ejemplo n°4) se aprecia que dura cinco compases e internamente está construido por cuatro patrones, siendo el primero (a) con cinco tiempos, un segundo de cuatro (b), un tercero de seis (c) y un cuarto de cinco (d). Esto impide llevar un compás fijo ya que las ligaduras generan grupos de mayor y menor duración, produciéndose una acentuación irregular. Cuando este modelo se repite, el compositor agrega un tiempo extra a los cinco compases, generando un desplazamiento de la pulsación. También se detectan modificaciones no solo en un ámbito rítmico y pulsativo sino en cuanto a las alturas, ya que hasta ese momento se contaba con los sonidos (mi b, re b, sol, do y la ) pero en el número de ensayo 14 (Ejemplo n°5) se modifican las segunda y tercera notas bajando un semitono. En ese punto se produce además un cambio en el timbre del módulo, que venía sonando en armónicos de las cuerdas, y pasa a notas normales en los violines doblados con las flautas.

12 Letanía ♩ = 108  
 Con sord.  
 pp  
 a - 5 tiempos    b - 4 t.    c - 6 tiempos    d - 5 t.

Ejemplo n°4 partitura Ceiba de Luz y Sombra (2013) Javier Álvarez. Pág.28

Algo que también contribuye al carácter de esta sección es la utilización de campanas tubulares, que icónicamente se reconocen en un contexto religioso, simulando tal vez los campanarios de una parroquia. Estos inician la sección y están presentes hasta el solo de fagot.

12 Letanía ♩ = 108  
 Con sord.  
 pp  
 14  
 p  
 a

Ejemplo n°5 partitura Ceiba de Luz y Sombra (2013) Javier Álvarez. Pág. 28.

Quizás el elemento musical de mayor interés es la utilización de multifónicos en el fagot, verticalizando el discurso musical que hasta el momento se produjo a un nivel horizontal. Dicha técnica es reforzada con notas graves en el contrabajo, que aporta resonancia a los armónicos del instrumento de viento. (Ejemplo nº6). Este elemento será predicado posteriormente y orquestado tanto en las cuerdas como en bronces y maderas, ampliando totalmente la sonoridad del gesto.

Con respecto al ritmo, esta sección se caracteriza por mantener una pulsación de negra, que en algunos momentos se desestabiliza con quintillos de corchea en el fagot, aunque la orquesta no cambia mayormente. En algunos compases se incorpora la figura de *cuartina* como un gesto que asciende y desciende repartido en los clarinetes, pero es más un color o gestualidad tímbrica que un recurso rítmico. Recién en el número 15 de ensayo, el compositor incorpora un movimiento de tresillo de corchea en los bronces, que pretende desestabilizar el pulso acelerándolo un poco, para luego cambiar el metrónomo en el número 16 de ensayo a negra 120, un poco más rápido de lo que venía sonando con un metrónomo a negra 108.

Finalmente la sección termina con una modificación del *motivo a* del módulo inicial (Ejemplo nº7), imitando el gesto en las cuerdas y predicando un elemento musical que proviene del primer movimiento.

The image shows a musical score for 'Ejemplo nº6'. It consists of several staves: Solo (Bassoon), Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. (Double Bass). The Solo part is marked 'Solo' and features a complex, multi-voiced passage with dynamic markings 'sfz' and 'mf'. The Cb. part features a three-note triplet with dynamic markings 'p' and 'mf'. A vertical orange line connects the Solo part to the Cb. part, and a box labeled '13' is placed above the Solo part.

**Ejemplo nº6** partitura *Ceiba de Luz y Sombra* (2013) Javier Álvarez. Pág.29.

**Ejemplo n°7** partitura *Ceiba de Luz y Sombra* (2013) Javier Álvarez. Pág.36.

Si bien no se hizo referencia a la obra completa, de esta pequeña sección, que dura alrededor de 3 minutos y medio, se puede inferir que es parte del trabajo que viene haciendo el compositor Javier Álvarez con respecto al timbre; un claro ejemplo es la utilización de multifónicos pero no como una técnica más, sino más bien con un carácter estructural y expresivo que desencadena momentos de *tutti* orquestal, renovando y frenando la oración ( modulo A) que viene sonando sin parar desde el inicio de la sección.

#### 4.2.2 Temazcal (1984).

Estrenada en Chile el lunes 5 de agosto del 2013 en los conciertos GEMA realizados en la Sala Isidora Zegers de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, esta es una obra para maracas y cinta, siendo ésta su primera composición con medios electrónicos, que data del año 1984. El mismo compositor narra que fue compuesta de atrás hacia adelante, basada en la repetición de patrones rítmicos y que su estrategia apunta a integrar el sonido instrumental con el sonido electroacústico. Cuando hablamos de estructurar una pieza desde el final hacia el inicio, queremos decir que el creador ya sabe a lo que quiere llegar, conoce el término de la obra y desde ahí comienza a reconstruir. Álvarez tiene claro su punto final, en este caso la grabación de un arpa folclórica en La Mayor y en compás de seis octavos. Entonces elabora todo su discurso a partir de ello, utilizando reminiscencias del timbre del arpa, patrones rítmicos que se modificarán constantemente y la mezcla tímbrica entre el sonido de las maracas y la electrónica.

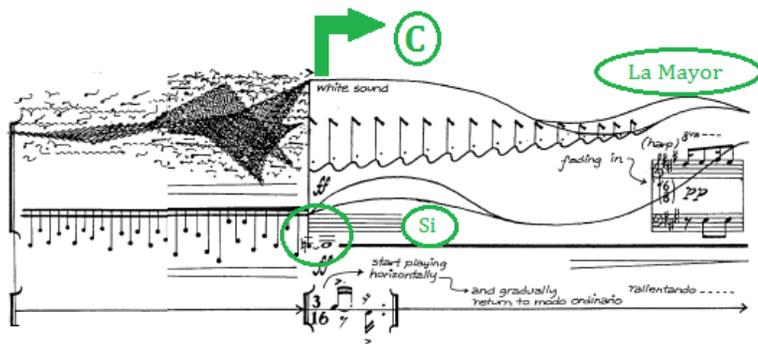
Similar a una pieza para voz y ensamble, donde idealmente se debería introducir la nota con la que empezará

el cantante, dándole una referencia de la altura. En esta obra, el compositor coloca ciertos sonidos en la cinta magnética, indicando al intérprete que debe cambiar de patrón rítmico, entregando así una guía exacta de las intervenciones. Este método es una excelente solución para enfrentar música mixta, donde la interacción recíproca entre los intérpretes no es posible, siendo la percepción auditiva lo primordial y manteniendo al percusionista pendiente de lo que escucha. Si bien esto no produce una comunicación fluida, funciona mucho mejor que simplemente hacer sonar la cinta e iniciar la ejecución del intérprete, esperando a que se junten al final de la obra.

En el ejemplo n°8 se observa que el intérprete debe esperar quince sonidos denominados en la partitura como *low pizzicatos*, para entrar junto a la cinta en el sonido dieciséis. Además de los golpes, también debe poner atención a un *glissando*, que en un principio no cambia mayormente, pero que acelera su cambio de frecuencia hacia el final. La suma de ambos elementos indica la entrada exacta del maraquero.

**Ejemplo n°8** partitura *Temazcal* (1984) Javier Álvarez .pag.1

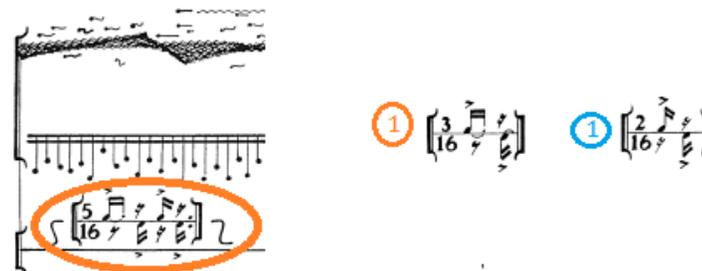
Esta pieza cuenta con tres secciones que se inician con un sonido largo a modo de pedal, que en el caso de las secciones B y C frena completamente lo que viene sonando y se asemeja al sonido de un tam tam. Estos sonidos están ordenados cromáticamente y de forma descendente, siendo en la sección A un re b, luego en la sección B un do y en la sección C un si (ver anexo n°3). Estas tres notas son las que estructuralmente nos conducen por un movimiento cromático hacia La Mayor, que es la tonalidad de la melodía en el arpa. (Ejemplo n°9)



Ejemplo n°9 partitura Temazcal (1984) Javier Álvarez.pag.6

Con respecto a los patrones rítmicos, se puede identificar dos tipos, uno de pulsación binaria y otro de pulsación ternaria, teniendo seis modelos distintos para los ternarios y doce para los binarios. Si bien al principio de la partitura hay un catastro de todos ellos, lo interesante es observar su comportamiento dentro de la obra, pudiendo encontrarlos alternados, unidos o modificados. Un ejemplo de la unión de dos de ellos está en la página cinco de la partitura en el tercer sistema, donde aparece el modelo n°1 de pulsación binaria con el modelo n°1 de pulsación ternaria empalmados (Ejemplo n°10), el compositor utiliza esto para generar una renovación en la combinatoria de los módulos rítmicos. Otro ejemplo, pero en este caso de modificación, se

encuentra en la página 5 primer sistema, donde aparece el modelo de pulsación ternaria n°3, pero aumentado al doble (ejemplo n°11). Este caso particular se debe a que desde ese punto se iniciará un *accelerando* hasta alcanzar la duración real del modelo; es decir, el intérprete debe acelerar lo necesario para lograr retomar la duración real del gesto, logrando comprimir el compás de seis octavos a uno de tres octavos.



Ejemplo n°10 partitura Temazcal (1984) Javier Álvarez. Pág. 5.

Al hablar con mayor detalle de cada una de las secciones, se dirá que la *Sección A* cuenta con dieciocho entradas del maraquero con distintas combinatorias de módulos rítmicos, contrastando cada una de ellas con la alternancia de sonidos en la cinta, los que son más rápidos y regulares al cambiar las alturas y sonidos, y más lentos al moverse en una dirección, o bien se desvían y siguen la nueva trayectoria. Esto vendría siendo una sucesión de tensión y reposo en cuanto a la densidad rítmica. En esta sección también existen tres pausas del sonido de la cinta, el que es reemplazado por la grabación de las maracas, generando una polimetría con el intérprete y quedando en evidencia la intención del compositor de superponer estas pulsaciones binarias y ternarias que venían sonando, además de producir un contraste al contrapunto rítmico que se encuentra antes de la primera pausa, homogeneizando así el discurso tanto a nivel tímbrico como rítmico.

En la sección B confluye toda esta riqueza rítmica en una pulsación regular de corchea, sintiendo además un cambio de carácter, debido a que hay menos gestos musicales sonando pero también porque la pulsación es más lenta. Aquí es donde ocurre lo explicado anteriormente sobre el

aumento de un modelo rítmico (ejemplo n°11). Sólo es necesario agregar que esta sección retoma algunos elementos sonoros de la cinta que ya se predicaron en la sección A, y que en conjunto con el resto del material musical generará un lento *crescendo* que culminará con la aparición de la nota si en *fortísimo*, que eliminará lo que veníamos escuchando para dar paso al sonido del arpa en la Sección C.

The image shows a musical score for Example 11. At the top, there is a piano part with a treble clef and a key signature of one flat. Above it, the text reads "gradual accelerating and overall crescendo...". Below the piano part, there is a guitar part with a treble clef and a key signature of one flat. The guitar part is marked "accelerando" and "Sim". A blue box highlights a section of the guitar part. Below the guitar part, there are three numbered rhythmic patterns: 3, 4, and 1. Pattern 3 is in 3/16 time, pattern 4 is in 4/16 time, and pattern 1 is in 3/16 time.

**Ejemplo n°11** partitura *Temazcal* (1984) Javier Álvarez. Pág.5.

De la Sección C solamente se debe destacar que se caracteriza por la incorporación del timbre del arpa y el acompañamiento de las maracas.

Recogiendo todo lo mencionado, se entiende esta pieza como el paso desde una sonoridad inarmónica, producida tanto por la cinta como por las maracas, hacia un contexto armónico que viene siendo la canción en La Mayor en el arpa. También se produce a nivel rítmico el paso desde una irregularidad hacia un orden rítmico al final de la pieza, partiendo esto ya en la sección B con la instalación de una pulsación periódica. El elemento de cambio es el sonido prolongado de un especie de tam tam, que abre cada sección.

### **4.3 Bernard Cavanna.**

#### **4.3.1 Double Concerto para violín, cello y orquesta (2007)**

Esta obra fue compuesta el año 2007 por encargo de la Radio France y la Orquesta Nacional de Lille. En este caso

haremos referencia al primer movimiento, el cual sugiere la clara intención del compositor de fusionar el violín y el cello, generando así uno nuevo instrumento con un mayor registro. Este tipo de procedimiento es bastante común en instrumentos de timbres distintos, ya que al utilizarlos juntos se genera un nuevo color instrumental; en este caso el timbre de ambos es bastante parecido y sólo difieren en resonancia, teniendo el cello una caja de mayor dimensión. Si se observa el *ejemplo n°12* se advierte que ambos se mueven simultáneamente, tocando a una pulsación de corchea. La gran complejidad en cuanto a ejecución de este movimiento tiene que ver con que el intérprete debe tocar con una articulación de *spiccato*, y que prácticamente no paran en todo el movimiento, con solamente algunas detenciones, en comparación a la gran cantidad de compases que transcurren en esta otra modalidad. Es por ello que el compositor, sabiendo que generará agotamiento en la violinista y el cellista, simplifica lo que debe ejecutar con su mano izquierda, para así concentrarse netamente en el arco. Si volvemos a mirar los compases del *ejemplo n°12* se advierte la gran cantidad de notas tocadas en cuerdas al aire.



**Ejemplo n°12** Double Concerto para violín, cello y orquesta (2007) – Cavanna. pag.1

Al hablar de los descansos para los solistas, el compositor los alterna, evitando con ello la fatiga en los intérpretes, retomando el movimiento de corchea en el siguiente compás y dándole así reposo al otro intérprete. (Ejemplo 13 y 14).



**Ejemplo n°13** Double Concerto para violín, cello y orquesta (2007) – Cavanna. Pag.6



**Ejemplo n°14** Double Concerto para violín, cello y orquesta (2007) – Cavanna. Pag.7

Los refranes, que suman un total de seis en el movimiento, en general no son muy extensos, teniendo una duración de siete compases, exceptuando los números cuatro y seis. El número cuatro (ejemplo n°15) es el primer *tutti* del movimiento, el punto donde los solistas dejan de sonar y dan paso a una aceleración del gesto a corchea de tresillo, retomando la pulsación de corchea en el momento en que el violín y cello vuelven a tocar diez compases después del inicio de este refrán. El número seis es el que marca el final del movimiento y se extiende por treinta compases.

En general, es importante parar en el asunto de la complejidad que se aplicará en un instrumento, ya que, citando al compositor Mexicano Javier Álvarez, “es posible

*hacer cosas complejas pero dentro de un registro cómodo para el intérprete". Si esto no se respeta las obras toman otro rumbo, impidiendo muchas veces su ejecución.*

22 *refrain*

Fl. 1-2

Picc. (3)

Hrb. 1-2

C. A.

Cl. 1

Pic. Cl.

Cl. base

Ba 1-2

Con.

1-3

Cors.

2-4

Trp. 1, 3  
en sil.

Pic. Trp.

**Ejemplo n°15** partitura *Double Concerto para violín, cello y orquesta* (2007) – Cavanna. Pag.7

### III. Etapa proyectual.

En general, y como se dijo anteriormente, las piezas creadas y que dan vida a este escrito se enmarcan en tres relecturas de una misma idea musical. Esto permite la posibilidad de ser ejecutadas en forma separada o en cualquier combinación posible de manera simultánea. *Anegar* engloba mi imaginario visual y auditivo referente al contacto con el agua, cómo ésta interactúa en su medio natural y cómo es capaz de pasar de un estado de extrema calma a verse agitada por diversos estímulos.

Al sumergirme en esta composición y planteando la orquestación de una idea como punto central, nacen tres piezas de variado orgánico nombradas por igual como *Anegar, cuatro instantes acuosos*. En el transcurso de la música se encuentran cuatro instantes: Instante uno: “Paisaje eólico”; Instante dos: “Paisaje ondulante”; “Tercer Instante sumergido en agua”; y Instante cuarto “Curso del agua”. Cada uno de estos invoca una sensación contingente al título que lo contiene, invitando tanto al intérprete como al auditor a percibir la música de estas piezas dentro de un contexto extramusical, subjetivo e imaginario.

Al no poder comprender la música fragmentada por movimientos, utilizo el término “instantes” para referirme a una macro sección, que entrega nuevos pensamientos traducidos a sonidos, pero que son parte del total de la creación.

El instante uno - Paisaje eólico-, sugiere cómo las ráfagas de viento, van agitando poco a poco la tranquilidad en la que se encontraba el agua. Al igual que en el inicio de una enfermedad, un pequeño síntoma no augura la tormenta que podría aproximarse. Es por ello que la ondulación del aire comienza a expandirse en forma lenta y sigilosa y a transcurrir con mayor cercanía, violentando el reposo e invitando a la música a generar un mayor movimiento, ya sea en duración, dinámica o registro.

Instante dos - Paisaje ondulante, es el paso natural a la excitación ocurrida anteriormente. Aquí contemplamos el agua, aludiendo a la ondulación que se produce por el viento o por un objeto que cayó en su superficie. Es un instante que insinúa las ondulaciones en la superficie y como éstas se van expandiendo a distintas velocidades.

En el Tercer Instante -sumergido en agua, encontramos gestos que nos dan a entender que nos ubicamos bajo la superficie del agua, pudiendo reconocer sonidos graves u otros como si tuviéramos tapones en nuestros oídos. Es un constante transitar de momentos fuera y dentro del agua. Este instante finaliza con dos notas largas precedidas de una gran respiración, como si nos faltara el aire para poder continuar bajo ella. Al avanzar en el análisis de este instante quedará en evidencia lo distinto que es con respecto a los otros tres.

Instante cuatro - Curso del agua, rítmicamente hablando es el instante con mayor movimiento. Este funciona como un resumen de toda la pieza, encontrando frases más extensas y continuas, con cambios abruptos, al igual que la corriente de un río con una pendiente prominente. Aquí converge la esencia de todo el material musical elaborado en la pieza. Comparada con las tres anteriores, ésta demanda mayor destreza y exigencia del intérprete.

A continuación narraré y profundizaré en cada una de las obras, detallando su referencia de la idea musical a desarrollar, material musical empleado en la composición,

estructura de la pieza, esquema general, algunos referentes que tiñeron tenuemente la construcción de las piezas y el análisis detallado en la partitura.

## 1. Diseño de la obra nº1.

**Anegar**, cuatro instantes acuosos para flauta sola.

### 1.1 Referencia general.

El elemento agua se puede entender aquí como sinónimo de vida, que humedece un sin fin de procesos que permiten el funcionar de un organismo vivo. *Anegar*, como se titula esta pieza musical, busca revitalizar e hidratar un imaginario compositivo, que se encontraba en una extensa sequía a partir de mi egreso de la carrera de pregado en esta casa de estudios. Pienso en el agua e inmediatamente su visión me tranquiliza, estado que siempre he buscado para componer. Algunos lo hacen desde el conflicto, yo desde la serenidad.

Como se dijo, el agua anega por completo esta obra, ya sea a un nivel de ideas, plasmando la excitación que produce en él, las embestidas del viento, generando ondulaciones que se expanden en el horizonte de la

superficie. O bien, la calma que conlleva el sumergirse dentro de él, proyectando los sonidos del interior del ser por sobre los exteriores, dejando una sensación que anhela el silencio. El fluir de la corriente habla de un ciclo constante, que podría comenzar en las montañas y que corre sin reparos hasta el mar. La corriente nos saca de este estado de letargo, promoviendo hacer cosas, construir todo aquello que se nos presenta en nuestra mente y que somos capaces de sentir y plasmar en una obra.

A-g-u-a, cuatro letras que dan un extenso material a desarrollar. Es como percibir una consonante distanciada de tres vocales, agrupaciones que podrían dejar entrever un algo que es distinto a los otros. O es posible centrarse en el número cuatro y a partir de ello generar estructuras y motivos. Dejar fluir la imaginación invita a componer en forma consciente o intuitiva. Cada cual lo hace desde la esquina que le acomoda. El pensar en controlar todo o el dejar una inmensa libertad en un inicio tienen en común que ambas parten con una página pautada en blanco. Ya lo afirma Adorno en su escrito, argumentando el porqué de la mezquindad de la frase *“la nueva música surge en la cabeza, no en el corazón o en el oído; en lo absoluto se le imagina*

*sensible, sino que se la calcula sobre el papel*<sup>16</sup>, concluyendo que *“el reproche de intelectualismo es tan tenaz, que el estado de cosas sobre el que se erige trae más a cuenta incluirlo en el conocimiento general que contentarse con rebatir argumentos tontos con otros mas sagaces”*<sup>17</sup>.

En esta obra el número cuatro habla de cuatro instantes, cuatro frases, cuatro gestos, cuatro palabras en el título de la pieza, una cuarta justa en el motivo alfa<sup>18</sup> que inicia la composición. Es decir, el a-g-u-a engrana todo aquello que se siente y que se piensa, haciéndolo fluir hacia paisajes y sonidos elaborados para ser tocados y escuchados.

Mi pensamiento ecológico impide que malgaste este noble elemento. Su mal uso conduce a peligrar el desarrollo

de la vida en algunos sectores geográficos, escasez que reduce las posibilidades de regar plantaciones, alimentar ganados e incluso de hidratar nuestro cuerpo. Dosificar o racionar, me invita como compositor a reducir al máximo, el agua que necesito para humedecer mi discurso musical.

## **1.2 Material musical.**

Esta obra se desglosa en dos aspectos relevantes, que sostienen firmemente mi discurso musical. Un primer aspecto gestual y un segundo aspecto armónico. Ahondando primero en lo referente a lo gestual, es preciso entender la partitura como una guía visual de lo que se pondrá en ejecución<sup>19</sup>. Ya lo dice Pierre Boulez, aunque aquí se aplica su idea a la dirección *“El músico precisa de una gestualidad*

---

<sup>16</sup>ADORNO, Theodor.Filosofía de la nueva música. Madrid, España. edición de bolsillo,2003, p.19.

<sup>17</sup>ADORNO, Theodor.Filosofía de la nueva música. Madrid, España. edición de bolsillo,2003, p.21.

<sup>18</sup> Se hablará de este en 1.2 Material musical pag.46

<sup>19</sup> Con está afirmación no se pretende excluir aquellos compositores que afirman que la partitura es más que eso. Si no más bien postular una postura al respecto.

suficientemente simple y direccional. Si es demasiado compleja y se dirige a una suerte de espacio abstracto... hay músicos que se pierden y que no entran a tiempo"<sup>20</sup>. Sin sacar de contexto sus dichos y acercándolos a la reflexión del gesto como material musical, es de gran importancia plasmar en la partitura gestos que inviten a comprender el discurso y que sean visualmente claros. Si una obra se encuentra saturada de información, se torna difícil ver lo importante, alejándonos completamente de un pensamiento ecológico. Más bien, el gesto funciona como una suerte de *leitmotiv* recurrente en el transcurso de la obra, y que por asociación es posible discriminarlo con un aspecto poético, en este caso con una intencionalidad gestual.

En esta obra dialogan cuatro gestos de los cuales nos referiremos a continuación:

Gesto A: Dibuja o imita una onda sinusoidal. Se refiere a un movimiento ondulatorio, que a lo largo de la pieza va modificando tanto su amplitud como su período.



Ejemplo n°16 partitura obra n°1 – Cortés. Pag.3

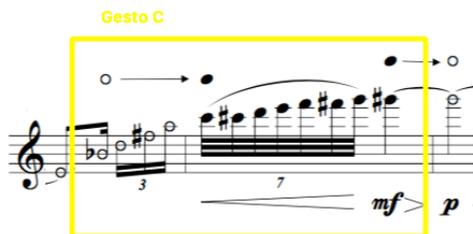
Gesto B: Funciona como antagonista del gesto A, definiéndose como una recta horizontal, que se prolonga de forma lineal en el tiempo. Si bien en algunos casos no es completamente invariable en su rectitud, en esencia se mantiene en esa tónica.



Ejemplo n°17 partitura obra n°1 – Cortés. Pag.3

<sup>20</sup> GILLY, Cécile. La escritura del gesto, Pierre Boulez. Barcelona, p.121.

Gesto C: Es una variante del gesto B, adquiriendo su propio carácter al modificar su ángulo de inclinación entre 0º y 90º grados. De esta manera, genera un motivo ascendente y de corta duración.



Ejemplo n°18 partitura obra n°1 – Cortés. Pag.2

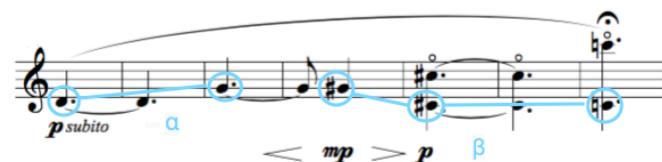
Gesto D : Es una variante del gesto A, solo que se asemeja a una onda triangular asimétrica en su trayectoria.



Ejemplo n°19 partitura obra n°1 – Cortés. Pag.6

Estos cuatro gestos interactúan, dando vida a las frases que poseen en general un antecedente ondulatorio y un consecuente lineal horizontal.

Ocupémonos ahora del segundo aspecto que guarda relación con la armonía. En el transcurrir de la pieza, ronda una secuencia de cinco notas separadas en dos grupos, que llamaremos en este análisis, alfa ( $\alpha$ ) y beta ( $\beta$ ), como se observa en el ejemplo n°20.

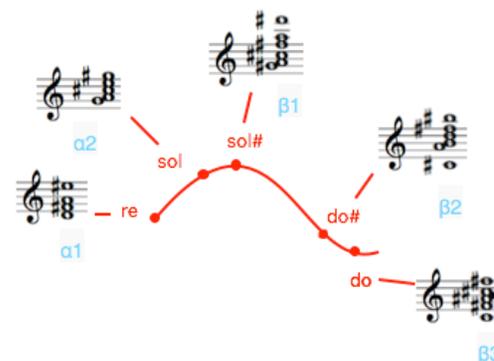


Ejemplo n°20 partitura obra n°1 – Cortés. Pág.8. Compás 287.

Alfa es un motivo de cuarta justa ascendente y beta una quinta descendente, seguida de una segunda menor. La unión de ambas genera una curva que asemeja las

ondulaciones del agua. Cada una de estas notas genera una secuencia de notas verticales, ordenadas de menor a mayor densidad. El acorde relacionado con re tiene solo cuatro notas, formando un acorde mayor con una tercera menor adherida. Ahora, si miramos el acorde que se construye a partir de la nota sol, contamos cinco notas ordenadas por una tercera, exceptuando los extremos que forman una novena mayor. Los tres acordes de beta tienen seis notas cada uno, teniendo el primero y segundo una disposición mixta para concluir en  $\beta 3$  con una disposición cerrada (ejemplo n°21). Incluso, el contorno de las notas extremas genera esta ondulación a la que se alude recurrentemente.

El material musical funciona como una semilla que pretende germinar en el transcurso de la obra. Tener claro esto permite hilar de mejor forma una composición y conducirla a buen puerto. Si bien por momentos se pretende racionalizar todos los procesos que se ejecutan, algunos se escapan de esta moción, y esto ocurre porque el oído y la experiencia del compositor le sugieren continuar por otra ruta.



Ejemplo n°21 esquema de los motivos alfa y beta.

### 1.3 Estructura.

Esta pieza musical se divide en cuatro *instantes*, que a su vez se fragmentan en diez secciones en total. La pieza se inicia con A y B en el primer instante; C, D y E en el segundo; F en el tercero y las secciones G, H, I y J en el cuarto.

#### 1.3.1 Primer instante - Paisaje eólico.

“A” contiene tres frases semejantes entre sí, por lo que se denominarán con la misma letra. Estas frases son una reelaboración de los gestos A y B (detallados en 1.2 Material musical), por lo que guardan relación y se nombran como frase A, frase A’ y frase A’’. La frase A contiene un *antecedente*

a donde predomina el *gesto A* y un *consecuente b* donde se identifica el *gesto B* (ejemplo nº22). Lo esencial de la descripción anterior es el relato de la contraposición de un movimiento ondulante que da paso a un gesto plano. La idea que engloba este primer instante se mantiene, como una ráfaga de viento que desaparece. Tanto el antecedente como el consecuente de la frase comienzan con las notas contenidas en alfa (color celeste).

The image shows a musical score for Example 22. A green bracket labeled 'Frase A' spans two sections: 'antecedente a' and 'consecuente b'. An orange box highlights 'Gesto A' in the antecedent, and a red line with a dot highlights 'Gesto B' in the consequent. Dynamics include pp, mf, and ppp. A blue box labeled 'alpha' is at the start.

Ejemplo nº22 partitura obra nº1 – Cortés. Pag.2. compás 1.

Al introducirse el gesto C nos encontramos en una nueva sección. A diferencia de la anterior, ésta se mantiene dentro del registro grave del instrumento y aumenta su ámbito hacia los sonidos agudos, incrementando junto a ello la intensidad de sus dinámicas, como si las ráfagas de viento se tornaran algo más violentas. La frase B (ejemplo nº23),

constituida por el gesto C y B en sus antecedentes, replica el consecuente de la frase A. Esta coincidencia en la factura de ellas se produce en gran parte debido a que el material musical proviene de una misma idea. Esta semejanza se entiende como una cercanía en el contenido gestual de las frases y no a un nivel armónico o de exactitud en el contorno melódico. Para poder justificar el último párrafo se individualizaron con anterioridad cada uno de los gestos presentes en la obra (1.2 Material musical). Esto se hizo para dar a entender con mayor claridad los procesos que transcurren en la composición y que muestran hasta qué punto cada uno de ellos puede mantener su parentesco.

The image shows a musical score for Example 23. A green bracket labeled 'Frase B' spans two sections: 'anc. c' and 'cons. b'. A yellow box highlights 'G.C' in the antecedent, and a red line with a dot highlights 'G.B' in the consequent. Dynamics include ff, p, mf, mp, and ppp.

Ejemplo nº23 partitura Obra nº1 – Cortés. Pag.2. compás 24.

Tal importancia tiene el gesto A, que comienza a expandirse hasta que confluye hacia el instante dos, el cual sugiere su nombre de “paisaje ondulante”. El aire corre con cierta calma en la primera sección. Es él quien nos saca de un apacible sentir y agita los sonidos hacia el final de este movimiento.

### 1.3.2 Segundo instante - Paisaje ondulante.

Un piano súbito marca el comienzo de este nuevo instante, dinámica que contrasta con el *fortissimo*, el punto máximo al cual se llegó en la sección anterior. Además, esta contraposición se logra por un estancamiento en el ámbito del registro, el cual se limita al contorno de una nota y sus armónicos.

Los microtonos y cromatismos, construyen la sensación de ondulación que se quiere emular. El loco frenesí provocado por el aire deja tenues ondulaciones propagándose sobre la superficie del agua. Este nuevo instante, que además origina una nueva sección etiquetada como C, recoge parte de la esencia de la sección A en cuanto

a la utilización de sus gestos, pero reelaborados o reciclados bajo un prisma que se aproxima a este nuevo sentir.

En ella encontraremos nuevamente la secuencia de notas que dan forma a los motivos alfa y beta. Si bien en una primera instancia se sitúan ampliamente espaciados, al inicio de la sección D son expuestos literalmente, encadenando una tras otra las notas de cada acorde, transpuesto una tercera mayor descendente (ejemplo nº24). Más adelante, esta secuencia genera algunos compases en un pasaje lento y expresivo ubicado en el último instante ( se detallará en 1.3.4). Siguiendo con el encadenamiento de los acordes centrales de la obra, en ese punto se superpone el gesto C, alternando un gesto con dirección ascendente y otro gesto invertido. Esto se entiende como el germen del siguiente “Instante sumergido en agua”, donde predomina una dirección descendente de las notas, como objetos que caen y se sumergen, o seres que se hunden y regresan a la superficie con poco o casi nada de oxígeno.

Example 24 shows a melodic line starting at measure 79. It features five yellow boxes labeled 'G.C.' and five blue boxes labeled 'α2', 'α1', 'β1', 'β2', and 'β3'. The dynamics range from *mf* to *f*.

**Ejemplo n°24** partitura Obra n°1 – Cortés. Pág.3 compás 79.

La sección E nos permite escuchar por primera vez la nota si natural. Este es un sonido que faltaba para completar el total cromático en la pieza, y que llega para ser ejecutado en la nota más grave del registro de la flauta travesa con pie de si. En este punto se desprende una frase unitaria que alterna los armónicos naturales de esa digitación. Está frase, que designaremos con la letra C en su última reiteración (frase C''), expone la secuencia completa de armónicos de la nota si natural hasta el parcial n°15 (ejemplo n°25), confirmando la presencia del sonido faltante hasta ese momento y concluyendo de esa manera el “Paisaje ondulante”.

Example 25 shows a melodic line with 15 numbered notes. A green box labeled 'Frase C'' encompasses the notes from 1 to 15. The dynamics range from *ppp* to *pp*.

**Ejemplo n°25** partitura Obra n°1 – Cortés. Pág.3 compás 79.

En general, este instante tiene forma *rondó*. Su tema (frase A<sup>VI</sup>, Ejemplo n°26) se ubica en el alzar al compás n°56, para luego dar paso a su primera reiteración en el compás n°118 cercano a la nota la y una última aparición en el compás n°142 alrededor de un si natural. Se habla de cercanía, debido a que se utilizan alteraciones microtonales.

Ejemplo n°26 partitura Obra n°1 – Cortés. Pág.3 compás 56.

### 1.3.3 Tercer instante sumergido en agua.

Como anticipamos, este tercer instante comienza con el gesto C invertido. Este aspecto sugiere hundir, sumergir, zambullirse o mojar, conceptos que dan cuenta del actuar de un objeto que se *precipita*, término preciso para describir la gestualidad de este punto, que encaja en sus dos acepciones que son, primero, arrojar algo y, segundo, hacer que un proceso se realice de manera apresurada o acelerada. Esto se

traduce en una secuencia descendente de notas con una figuración de semifusas seguido de un reposo en valores de mayor duración.

Ejemplo n°27 partitura Obra n°1 – Cortés. Pág.5 compás 173.

El motivo alfa y beta se presenta en forma similar a los primeros compases de los instantes anteriores (ejemplo n°27); en este caso particular, se presenta en los extremos del gesto C, transpuesto a un intervalo de tercera menor ascendente. Estos motivos no presentan mayor modificación en el transcurso de la obra, exhibiendo un alfa y beta retrogrado, o luciendo los acordes transportados en un

ámbito de intervalo de tercera, ya sea ascendente o descendente, pero siempre de manera lineal. Resulta llamativo encontrar un pasaje de 16 compases donde se anuncian dos acordes de prolongada duración y separados por una gran coma de respiración, que contienen las notas del motivo señalado de manera superpuesta (ejemplo nº28). El trasfondo de ello es la sensación de la necesidad de salir a la superficie a tomar una bocanada de aire y hacerlo en forma desesperada. Imbuirse en lo más profundo de la conciencia y darse un tiempo de reflexionar sobre lo que resulta necesario y lo que no lo es. El aire, al igual que el agua, es un elemento esencial para la vida. El sistema capitalista inventa y crea necesidades, haciéndonos anhelar cosas que no son indispensables, objetos que irradian falsa vitalidad. Lo vital en este transcurrir por la vida se encuentra cubierto por nuestro entorno natural; todo lo demás, se posiciona en otra esfera de conciencia. No es viable excluirse de la modernidad, pero dosificar sus componentes permitiría al menos ser amigable con el ambiente que nos rodea.

**Ejemplo nº28** partitura Obra nº1 – Cortés. Pág.6 compás 202.

Toda esta reflexión se canaliza y condensa en este tercer instante, el cual posee sólo una sección, que nombraremos con la letra F. Las alturas presentes forman parte de cada uno de los acordes de alfa y beta, por lo que dicho motivo se estruja al máximo. La utilización de gestos se reduce drásticamente, complementando su ausencia y empleando contornos simples y pausados. Si bien, considerando lo que venía sonando, el *tempo* no es más lento, la figuración presente no supera las semicorcheas. Se busca minimizar al máximo el material, como un respiro antes del último instante que aísla la calma del agua estancada y la convierte en una corriente veloz.

Por último, se debe destacar la predominancia del gesto D, aplicado en tres puntos de esta sección (ejemplo nº29). Aún restan vestigios del movimiento anterior, que se transformará junto con los gestos A, B y C en el flujo del agua o, como se titula el siguiente instante, “Curso del agua”.

The image shows a musical score for Example 29. It features three instances of 'Gesto D' labeled β1, β2, and β3. The first instance (β1) is marked with dynamics *f* and *p*. The second instance (β2) is marked with 'Anegar' and 'hum'. The third instance (β3) is marked with 'G. D.' and 'hum'. Below the main score, there is a detail of 'G. D.' labeled α1, marked with dynamics *sf* and *mp*.

Ejemplo nº29 Obra nº1 – Cortés. Pág.6 compás 179 y 191

### 1.3.4 Cuarto instante - Curso del agua.

Éste es el instante de mayor exigencia técnica para el intérprete, al enfrentar pasajes de extrema velocidad. Estructuralmente se encuentra dividido en 4 secciones. Iniciando con G que contiene una frase unitaria D, donde se observa la interacción de los cuatro gestos (ejemplo nº 30).

The image shows a musical score for Example 30, titled 'Cuarto instante - Curso del agua'. It is marked 'Ligero' and '132'. The score includes a green arrow pointing to 'G' and a green line indicating 'Frase unitaria D'. The score is divided into four sections, each marked with a different dynamic: *mf*, *mp*, *f*, and *pp*. There are also annotations for 's' and '5'.

Ejemplo nº30 partitura Obra nº1– Cortés. Pág.6 compás 217.

La nota la se destaca en un círculo rosado, un fragmento del gesto B, ejecutado con varios sonidos atacados en *staccato*. Si miramos 1.6, *Análisis de la partitura*, hayamos cuatro reiteraciones, cada una un semitono más arriba, alcanzando un do sostenido que se anexa con el re de la última sección, que presenta el motivo alfa y beta de manera literal (ejemplo nº20).

Regresando a G, es necesario señalar que toda la sección está construida a base de la interacción de las frases A y D, las cuales se presentan con mayor inquietud y ansiedad, elaborando pasajes rápidos de corta duración. En ellos se distingue la presencia de los motivos alfa y beta en el inicio de todos los gestos A presentes en la sección.<sup>21</sup> Esto intenta describir cómo fluye el agua en su estado natural, cambiando la dirección que lleva, apurando y frenando la intensidad de su corriente dependiendo de la pendiente que tenga y encontrando elementos con un mayor ámbito en su registro, más rápidos que los que se mantienen cercanos a una nota. Ejemplo de ello es el gesto A (naranja), el cual posee un rango mayor en sus alturas que el gesto B y D (rojo y café), concretando con esto la diferencia en la construcción de las figuras rítmicas que los configura (ejemplo n°31).



**Ejemplo n°31** partitura obra n°1– Cortés. Pág.6 compás 223.

Este vertiginoso pasaje abre paso a la sección H. En ella encontramos un discurso expresivo, el cual está construido en base a los acordes  $\alpha 1$ ,  $\alpha 2$ ,  $\beta 1$ ,  $\beta 2$  y  $\beta 3$ . Esto se entiende además como una expansión de la frase B'' del compás 79 (ejemplo n°24). Este material, mencionado con anterioridad, será reutilizado para construir un discurso melódico.

La sección I retoma el material desarrollado en G, pero con un carácter conclusivo, anunciando el cierre de la obra. Cuenta con cuatro frases A, cuyas duraciones varían enormemente. La primera contiene cuatro tiempos de corchea, versus la última frase expuesta, que se prolonga por casi once compases. Además, explota el registro hacia sus extremos, siendo su mayor característica la contraposición de articulación, con notas ligadas, *tenutos*, *frullatos* y *staccati*.

Al ubicarnos en un *frullato* de lengua que se complementa con otro de garganta, damos paso a la sección J, que contiene el motivo alfa y beta y del cual ya nos hemos referido con detalles. Si bien la trayectoria de la digitación es

<sup>21</sup> Mirar página n°6 compases 220, 223, 226, 229 y 235 (marcado con celeste en el análisis de partitura).

el contorno real, nuestra audición percibe una conducción ascendente hacia el do natural del registro agudo del instrumento.

Durante toda la pieza, el timbre se ha hecho partícipe en la elaboración de líneas melódicas que juegan con la alternancia de elementos, que ayudan a modificar el sonido del instrumento. Podemos mencionar la utilización del canto por sobre la ejecución de una nota, generando un sonido complejo, ya que además de percibir la nota digitada y el sonido cantado, se estimulan con el aire armónicos que engordan el sonido dulce y carente de un gran número de parciales que emite el instrumento. A su vez la utilización de multifónicos y *frullatos* continúan en esta misma línea. También encontramos aquí el tenue sonar del *whistle tone* y el rasposo ruido del aire, sin la emisión clara de un sonido bien ubicado con la columna de aire en el bisel de la embocadura. Por último, debe destacarse la utilización de diversos ataques de lengua, como *slap tongue*, doble ataque y *staccato*, que definen de forma precisa el inicio de un sonido.

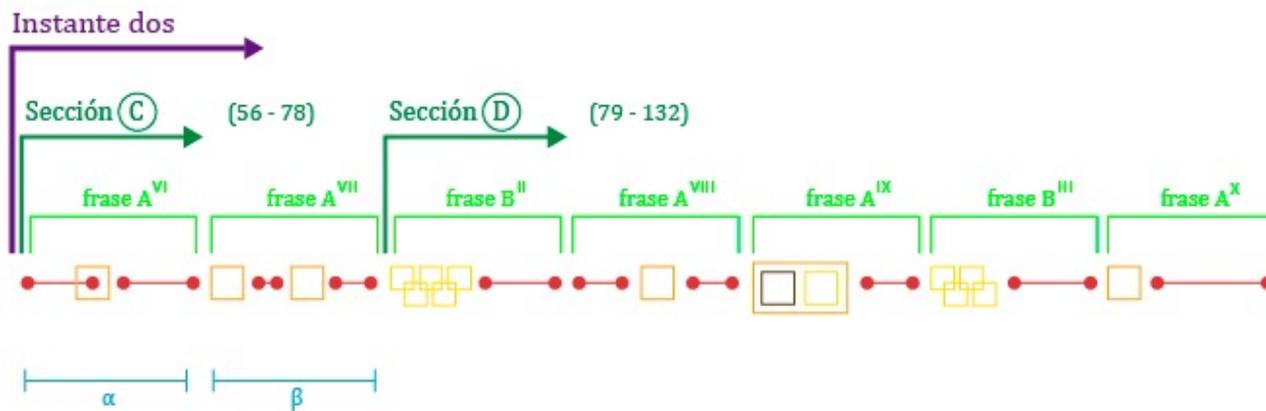
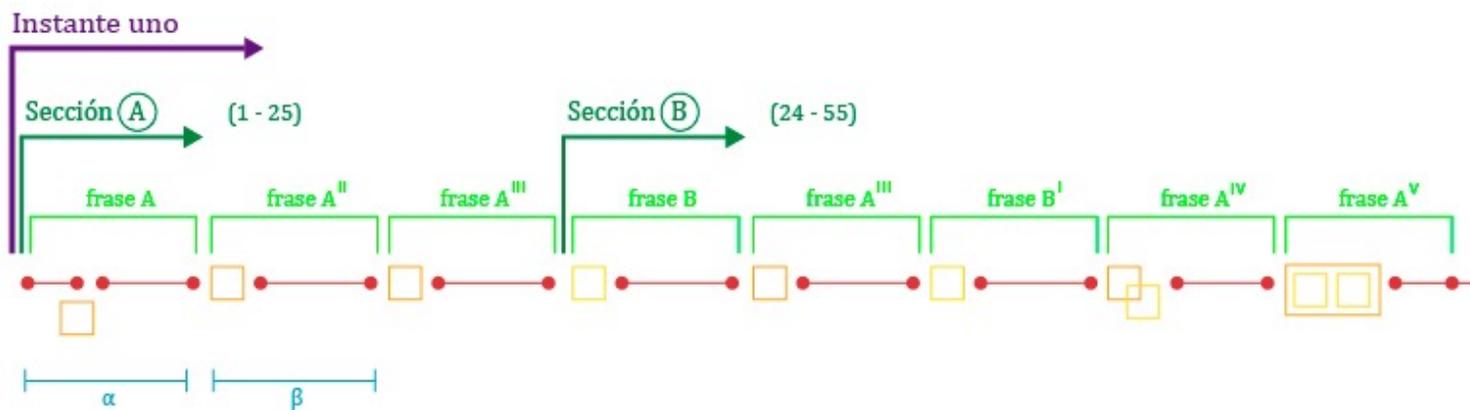
#### 1.4 Esquema general.

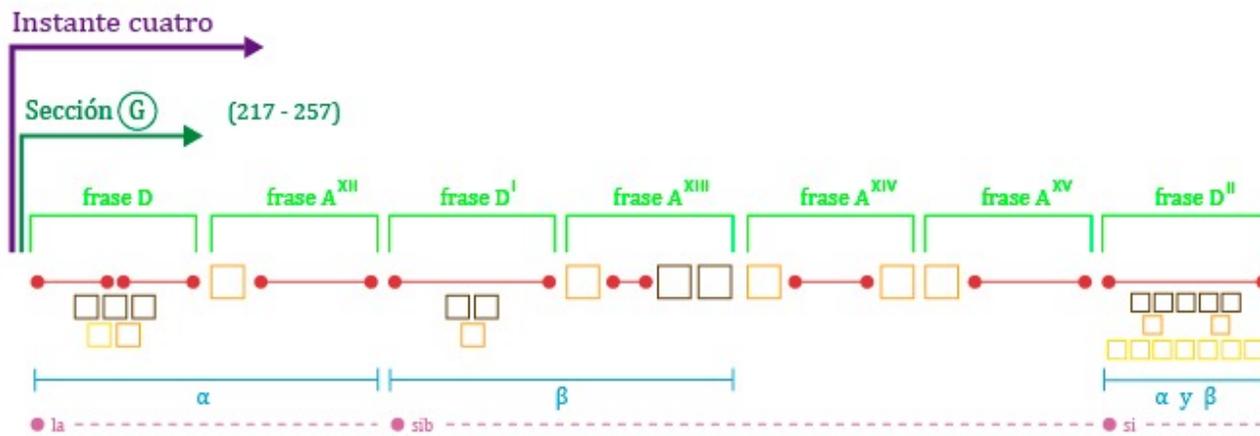
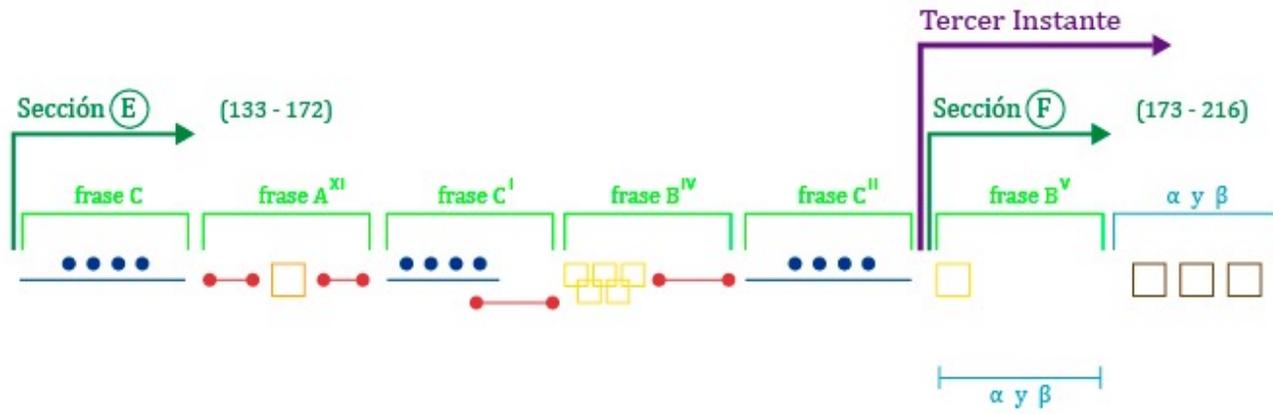
A continuación se presenta un esquema gráfico general de la obra, aunque no pretende coincidir con la extensión exacta de las secciones, frases y gestos. Este esquema entregará una visión amplia de los puntos estructurales de la pieza y la forma como estos interactúan.

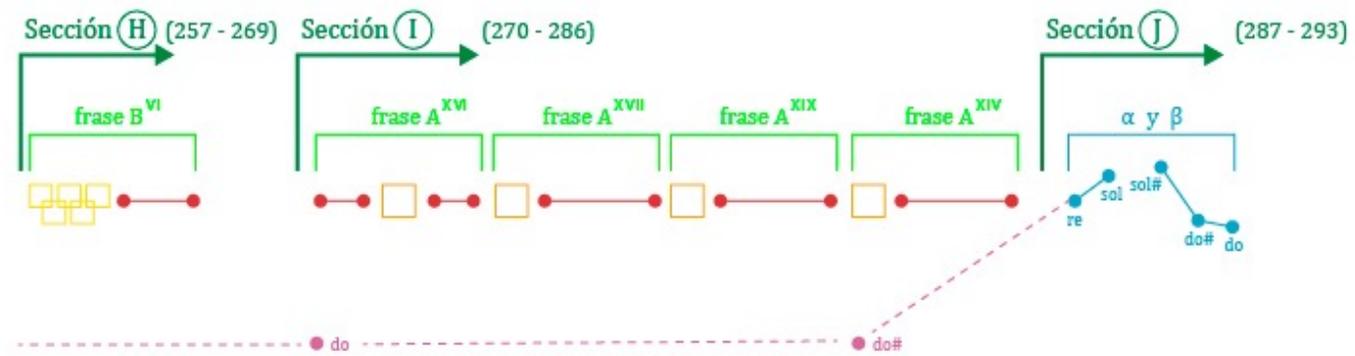
En este momento es necesario complementar la información entregada con la partitura analizada, adjuntada en el punto 1.6, *Análisis de la partitura*.

Los colores empleados son los siguientes:

- *Instantes (morado)*.
- secciones (color verde oscuro).
- frases (color verde claro).
- gesto A (color naranja).
- gesto B (color rojo).
- gesto C (color amarillo).
- gesto D (color café).
- motivos alfa y beta (color celeste).
- secuencia de armónicos ( azul).
- notas a resaltar (color rosado).







## 1.5 Referentes de la obra.

*Luciano Berio* en su *Sequenza per flauto solo*, muestra la precisión que se puede conseguir, en el trabajo de las articulaciones y las dinámicas. Los cambios abruptos de doble ataque, pasando por frullato y staccatissimo muestran la maestría que se debe tener en el manejo de la lengua. En este sentido la notación proporcional es de gran ayuda, ya que la concentración se centra en lo medular de la obra con una pequeña libertad en la duración de los sonidos.

Kaija Saariaho, en su obra *Mirrors* para flauta y violoncello, pone su atención en la expresión de cada gesto o frase, llegando a cambiar el carácter en casi todos los compases, transitando entre *agitato*, *dolce*, *espressivo*, *energico* y *calmo*, entre otros. También se extrae de esta obra la notación utilizada para graficar el paso de simplemente aire hacia un sonido bien colocado, utilizando sobre las notas círculos y una flecha que indica la transición. La genialidad de esta compositora también se refleja en la musicalidad que imprime en cada una de sus obras, logrando un contorno melódico y una resultante armónica interesante. Hablando de expresividad, surge también el nombre de Kazuo Fukushima, quien en su obra *Requiem per flauto solo*, demuestra un claro

interés en la elaboración de la fraseología de la pieza, consiguiendo una pieza reposada y reflexiva, en donde la atención apunta hacia el contorno melódico. Al igual que en la obra de Saariaho, pero con un mayor grado de elaboración, Toru Takemitsu, en su obra *Voice*, trabaja la incorporación de textos y consonantes que entregan una renovación auditiva al discurso musical. Si bien en la obra *Anegar, cuatro instantes acuosos*, no se trabajó directamente esto, sí se recoge la intención y utilización de elementos que simulan la coloración de sonidos nuevos, como cantar, o bien el uso de consonantes que generan articulaciones fuertes. Por último, hay que señalar la obra *I Pesci, trois pièces pour flûte seule*, del compositor francés Pascal Dusapin, quien elabora su discurso a partir de la modificación microtonal de las notas.

## 1.6 Análisis de la partitura.

Para entender el análisis se entrega a continuación el detalle de los elementos destacados.

- Secciones (color verde oscuro).
- Frases (color verde claro).
- Gesto A (color naranjo)
- Gesto B (color rojo)
- Gesto C (color amarillo)
- Gesto D (color café)
- Motivos alfa y beta (color celeste)
- Secuencia de armónicos ( azul)
- Notas a resaltar (color rosado)

Score

# Anegar

cuatro instantes acuosos  
para flauta

David Cortés

Primer instante - Paisaje cólico  
Enérgico ♩ = 132

Sección A frase A

Flute

ant a Gesto A 4 Δ cons b

pp mf pp

frase A<sup>I</sup>

ant a G. A 7 Δ cons b G. B

ppp p mf p mf > f p < ff

frase A<sup>II</sup>

ant a 2 1/2 Δ cons b

p mf pp mf p

Sección B frase B

ant a Gesto C cons b

f p mp p mf p mp < f

frase B<sup>I</sup>

ant a G. C 8 Δ cons b

mf p f mf f

©2014

Anegar frase A<sup>IV</sup>

Fl. 44

cons b G. B ant a G. A G. C 9 Δ cons b

p mp mf ff

Sección C frase A<sup>V</sup>

Fl. 52

ant a G. A G. C 10 1/2 Δ cons b G. B

mf p f mf f p ff p subito

Segundo instante - Paisaje ondulante  
Calmó ♩ = 100

Fl. 56

G. A

ppp p

Fl. 62

22 Δ cons b G. B

ppp mf pp

Fl. 69

frase A<sup>VII</sup>

ant a G. A G. B G. A 5 Δ

p < mp > p f p mf pp f

Fl. 73

6 Δ G. B cons b

p mf p f

Sección D frase B<sup>II</sup>

Fl. 79

ant a G. C G. C G. C G. C G. C cons b G. B

mf f mf ppp

4 frase A<sup>VIII</sup> ant a Anegar 3

85 *ppp* *ff* hum

91 cons b w.t. hum *p* *ff* *p*

98 frase A<sup>IX</sup> ant a Gestó D 18 *ff* *pp* *mf*

106 cons b frase B<sup>III</sup> ant a cons b *p* *mp* *p* *mf*

115 frase A<sup>X</sup> ant a *sf* *ff* *ppp* *f* *p* *mf* *p* *f* *p* *ff*

124 28 1/2 cons b *ppp* *mf* hum *pp*

132 Sección E frase C hum *p* *mp* *p*

139 frase A<sup>XI</sup> ant a Anegar 5

145 23 cons b hum *mf*

153 frase C<sup>I</sup> 16 16 4 4 4 4 4 2 4 2 *pp* *mf* *f* *mf* *p* *mf*

160 frase B<sup>IV</sup> ant a *p* *mf* *f* *mf*

165 frase C<sup>II</sup> cons b 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 *ppp* *mf* *ff* *pp* *mp* *p*

Tercer instante sumergido en agua ♩ = 100

Sección F frase B<sup>V</sup> ant a cons b α<sup>1</sup> *f* *mf* *f* *pp* *f* *sf*

180 α<sup>2</sup> *mp* hum *mf* *p* hum *f* *ff* *mf* *subito*

6  $\beta^1$   $\beta^2$  Anegar  $\beta^3$

Fl. 191  $f > p$  hum

$\alpha$

Fl. 198  $< ff$   $f$  hum  $cresc.$   $\beta$

Fl. 207  $fff$  hum  $f$   $p$   $< f$   $p$   $fff$

**Sección C**

fl. 217  $mf$  frase D  $< f$   $p$   $> p$

fl. 221  $f$   $pp$   $p$   $mf$

fl. 225  $f$   $mf$   $\beta$

fl. 229 frase A<sup>XIII</sup> anta  $3 \frac{3}{8}$  cons b  $ff$   $p$   $subito$   $f$

Anegar frase A<sup>XIV</sup> 7

fl. 233  $pp$  full anta

fl. 236  $5 \frac{1}{2}$  cons b frase A<sup>XV</sup> anta  $fff$   $p < mf > p$   $cresc.$   $cons b$

fl. 240  $8 \frac{1}{2}$   $fff$

fl. 243 frase D<sup>I</sup>  $f < ff$   $mf$   $p$   $mf$

fl. 247  $p$   $f$   $p$   $mf$

fl. 251  $2 \frac{7}{8}$   $p$   $XIII$   $f$   $pp$   $\alpha$

fl. 253  $2 \frac{4}{6}$   $f$   $pp$   $mf$   $p$   $f$   $pp$   $\beta$   $7$   $10$   $f$

8 Sección ⑧ frase B<sup>VI</sup> Anegar

257 *ant a* *express.* *p* *mf* *p*

264 *cons b* *ligero ant a* *frase A<sup>XVI</sup>* *frull.* *f*

271 *frase A<sup>XVII</sup>* *cons b* *ant a* *7/8* *frase A<sup>XVIII</sup>* *cons b* *f*

276 *frase A<sup>XIX</sup>* *ant a* *> p* *f*

279 *cons b* *10* *ff* *pp* *mf*

283 *g* *p subito* *fff* *mp* *p*

Sección ⑨

## 2. Diseño de la obra nº2.

**Anegar**, cuatro instantes acuosos para ensamble.

### 2.1 Referencia general.

En esta segunda obra compuesta para *ensamble*, el concepto “reciclaje” se entiende desde dos puntos de vista. Un primer punto alude a la reelaboración del material musical presentado en *Anegar, cuatro instantes acuosos para flauta sola*, tanto a nivel de los gestos detallados en el análisis anterior, como en la planificación estructural de secciones y frases. Un segundo aspecto se relaciona con la utilización de una flauta traversa barroca, que por lo general se encuentra afinada cercana a un la 415 hz cuyo sonido dista radicalmente de una flauta modelo Böhm, por ser construida de madera. Esta característica le otorga un timbre menos penetrante, más dulce y de menor intensidad. La utilización de esta flauta habla de la necesidad de explorar nuevas posibilidades, escapando del manejo netamente técnico dentro de un mismo instrumento.

Existe un considerable número de modelos de este instrumento, como los construidos por Grenser, Hottetere o Quantz. Existen ciertas diferencias en la incorporación de una llave en el pie, como en el caso del modelo Quantz, o como la facilidad para tocar en el registro agudo en el modelo Grenser.

Esto permite la reminiscencia de sonidos que quedaron en desuso al incorporar nuevos agujeros y llaves y al dejar de utilizar la madera como material de construcción, acontecimiento que da paso a la flauta moderna, compuesta principalmente por plata esterlina. Esto también habla de un reciclaje auditivo, que ocurre por el encantamiento del singular sonido emitido por uno de estos modelos, tales como los de Francis Poulenc, quien elabora algunas piezas para clavecín, un instrumento que con el advenimiento del pianoforte se dejó de utilizar en nuevas composiciones.

En la historia de la música existen ciertos instrumentos que se relacionan con una estética particular, por lo que hablar de un laúd, clavecín, viola da gamba o una flauta traversa de madera nos transporta de inmediato a un

periodo de la música en donde J. S. Bach, Michel Blavet o Antonio Vivaldi se mantenían activos y creando música.

Hacer dialogar un flauta moderna con una barroca en una composición permite entender la voluntad de cohesionar ambos timbres, generando con ello una mixtura que con la ayuda de una viola, un cello y un piano compondrá un discurso musical unificado. Esta es, precisamente, la intención de esta composición, al plantear el pie forzado de intentar la fusión de los timbres del orgánico de la pieza.

Finalmente, se entiende que todo aquello anunciado en el detalle de la obra nº1 ( 1.1 Referencia general) también se aplica a esta nueva composición. Recordemos que el escrito se titula *Música y reciclaje, tres miradas de un objeto*, por lo que la idea musical de las creaciones rondará dentro de una misma línea.

## 2.2 Material musical.

Con respecto al material musical, encontramos los gestos A, B, C y D, presentes en la obra nº1, pero esta vez trabajados de manera distinta. Los gestos B y D adquieren un mayor desarrollo, por sobre la importancia atribuida a los gestos A y C en la pieza para instrumento solista. B, que posee un carácter lineal, se apodera de gran parte de las secciones, generando un mayor reposo en el discurso musical. Por otro lado, el gesto D se visibiliza en el último instante, homogeneizando los ritmos para conseguir un movimiento vertical, paralelo y uniforme.

Pasando ahora a las alturas utilizadas, éstas se concentran en aquellas notas de los acordes alfa y beta. Se plantea la posibilidad de explorar un elemento que no tuvo mayor desarrollo en *Anegar, cuatro instantes acuosos* para flauta sola, llegando a encadenar una secuencia de notas en el último instante, proveniente de ambos motivos.<sup>22</sup>En este caso, se explota la utilización, tanto en su estado original como transpuesto una tercera mayor descendente y una tercera menor ascendente. El modelo a transportar se

---

<sup>22</sup> Se explicará con mayor detalle, en **2.3 Estructura**.

distingue con un 0, la primera transposición con un 1 y con un dos la segunda transposición, además de individualizar si corresponde a  $\alpha 1$ ,  $\alpha 2$ ,  $\beta 1$ ,  $\beta 2$  y  $\beta 3$  (ejemplo n°32).

The image shows three staves of musical notation in treble clef, each containing five chords. The chords are labeled with Greek letters and numbers in blue text below them. The first staff has labels  $\alpha 2(1)$ ,  $\alpha 1(1)$ ,  $\beta 1(1)$ ,  $\beta 2(1)$ , and  $\beta 3(1)$ . The second staff has labels  $\alpha 2(0)$ ,  $\alpha 1(0)$ ,  $\beta 1(0)$ ,  $\beta 2(0)$ , and  $\beta 3(0)$ . The third staff has labels  $\alpha 2(2)$ ,  $\alpha 1(2)$ ,  $\beta 1(2)$ ,  $\beta 2(2)$ , and  $\beta 3(2)$ . The chords are represented by vertical lines with dots indicating the notes.

*Ejemplo n°32 partitura obra n°2 – Cortés. Pág.8 compás 56.*

Un elemento nuevo es la incorporación de un motivo rítmico, extraído de un pasaje de la pieza para flauta sola y reutilizado en un contexto melódico. Éste se desprende del gesto B en cuanto a su diseño, y tiene la característica única

de configurarse a través de un modelo rítmico que se reitera (ejemplo n°33).

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The title "Gesto rítmico." is written in blue above the staff. A blue bracket spans the first five notes of the staff. The notes are: a quarter note (F#), an eighth note (G), a quarter note (A), an eighth note (B), and a quarter note (C). Below the staff, there is a dynamic marking "p" (piano) and a small number "4" below it.

*Ejemplo n°33 partitura obra n°2 – Cortés. Pág.8 compás 56.*

No se puede olvidar que esta nueva composición nace de la necesidad de representar ciertos paisajes sonoros referentes al agua y su entorno, por lo que cada instante mantiene su intencionalidad sugerida en cada título. Entregando una visión subjetiva de cada aproximación sonora, justificada con la interacción del material germen de toda la creación musical.

En la presentación del proyecto al inicio de este escrito, se habló de la necesidad de elaborar un movimiento unificado de los instrumentos en esta pieza para ensamble, generando una masa sonora compacta. Con ello se busca entablar un discurso comunitario, teñido de un acto comunicativo concreto. El diálogo entre cada uno de los instrumentos decanta todo el material presente hacia distintas atmósferas sonoras, que vendrían siendo momentos en los cuales la interacción funde sus voces en una prédica común. Cada uno de ellos se transforma en fragmentos sonoros interrumpidos por una nueva elaboración de sí mismos, conducidos a través de una corriente vertiginosa de elementos contrastantes.

### **2.3 Estructura.**

Esta pieza cuenta con cuatro instantes, que a su vez se dividen en diez secciones. A y parte de B se encuentran en el instante uno; el resto de B y C en el instante dos; D, E y F en el tercero y las secciones G, H, I y J en el instante cuatro.

Resulta necesario explicar que, si bien las obras n°1 y n°2 tienen la misma cantidad de secciones, éstas se

distribuyen alrededor de la composición en distinta forma, dilatando y contrayendo su dimensión temporal, aunque el material musical es mayoritariamente el mismo. La interacción entre ellas produce frases o secciones desiguales, no pudiendo decir entonces que la sección C de esta obra, es la misma presente en la pieza para flauta sola.

Para ejemplificar de mejor modo lo recién mencionado, concentraremos la mirada en el "*Tercer instante sumergido en agua*". En la pieza para flauta esta sección es sólo una gran sección designada con la consonante F, mientras que en la obra para ensamble las secciones presentes aumentan, siendo en este caso tres secciones, denominadas con las letras D, E y F. Estas diferencias justifican porque el material musical presente se expande de tal forma, que fragmenta el contorno fraseológico.

#### **2.3.1 Instante uno - Paisaje eólico.**

La sección A se inicia presentando el gesto C de manera ampliada, llegando a tener un ámbito de registro

cercano a las dos octavas. La introducción de este elemento al inicio indica que nos encontramos en la frase B.<sup>23</sup>

Cabe señalar que los gestos presentes en la composición se superpondrán recurrentemente, una acción inexistente en la obra nº1, donde los gestos se presentaban sucesivamente (ejemplo nº34). Se presencia entonces la condensación de los materiales trabajados para unificar de esa forma la resultante tímbrica de los pasajes musicales. Éstos transitan entre la flauta travesera, la flauta travesera barroca, viola, cello y el piano construyendo el contorno gestual en conjunto. Por ello, en el transcurrir del discurso musical se mantendrá este procedimiento, manejando el ensamble propuesto como un solo instrumento armónico ejecutado por varios intérpretes, pero con una idea clara de unificación sonora.

Inmediatamente después de la presentación de la frase B, se muestran dos reiteraciones de la frase A<sup>24</sup>. En esta sección se tiene un total de tres frases, todas ellas con la idea de imitar el soplar del viento, retratado en gestos ascendentes y descendentes en sus alturas, y con marcados crescendos y decrescendos. De esta manera, se simulan fugaces ráfagas de viento que dejan un estela mínima de sonido, cercana al silencio.

La sección B se configura a través de las frases A<sup>II</sup> y A<sup>III</sup>, alcanzando una mayor extensión temporal. Incluso, se llega a traspasar al instante dos frases, desplazando de esta manera el inicio de la sección siguiente. Esta flexibilidad de la estructura permite comprender mejor mi concepción de cómo debe ser una obra musical, la cual se sustenta en una narración lineal, no fragmentada. Encasillarla en movimientos pausaría la declamación que se intenta realizar.

---

<sup>23</sup> Frase B, explicada en **1.3 Estructura**. Es aquella que en su antecedente se presenta el gesto C, seguido del gesto B en su consecuente.

<sup>24</sup> Frase A, explicada en **1.3 Estructura**. Es aquella que en su antecedente se presenta el gesto A, seguido del gesto B en su consecuente.

**Ejemplo n°34** partitura obra n°2 – Cortés. Pág.1 compás 1.

### 2.3.2 Instante dos - Paisaje ondulante.

Este instante se superpone al anterior, anticipando su entrada durante el consecutivo de la frase A<sup>III</sup> de la sección B. La idea que engloba este nuevo punto es la ondulación que se proyecta y expande después del último vendaval, ocurrido al final del antecedente de la frase mencionada. Aquí se inserta por primera vez el gesto rítmico (explicado en 2.2 Material musical), que gráfica la idea de representar las ondulaciones en la superficie. Se tienen dos impulsos iniciales que generan el movimiento en el agua, continuado con reiteraciones en

una misma nota que se frenan en el tiempo, como estelas en el mar. (ejemplo n° 33).

La sección C, retrata un carácter ondulante, presente en la manufactura del fraseo y en el encadenamiento de los gestos A, B,C y D. En este caso prolifera el uso del gesto D, que fue someramente utilizado en la obra n°1. Producto de ello, es que nace una nueva frase, que nombraremos con la vocal E, similar a A y B en su construcción, pero que reemplaza el uso de los gestos A y C por el gesto D (ejemplo n°35).

**Ejemplo n°35** partitura obra n°2 – Cortés. Pág.12 compás 100.

Al avanzar en la sección, se dirigimos nuestra atención hacia el piano, al inicio de la frase  $D''$  resaltan las notas sol, re, sol#, do# y do, secuencia base de los motivos alfa y beta. Los acordes completos distribuidos en los instrumentos se encadenan posteriormente. (ejemplo n°36).

**Ejemplo n°36** partitura obra n°2 – Cortés. Pág.14 compás 117.

Poco a poco, los acordes construidos sobre los motivos alfa y beta comienzan a inundar el material presentado, mojando a su paso todo aquello que, si bien hacía parte del contorno melódico, no poseía necesariamente las notas de alfa y beta. Así será está crecida del agua, que llegará

al cuarto instante sistematizando todas las notas presentes en los instrumentos.

Hacia el final del instante dos se presenta la frase  $C^l$ , como última parte de esta sección. En sus últimos compases, ésta contiene la secuencia de armónicos de una nota si hasta el parcial 15. Esto es en contrario de la pieza para flauta sola, donde el registro se expandió hacia el agudo. En este caso, se condensa hacia la nota fundamental. De esta manera concluye la sección más larga de la obra.

### 2.3.3 Tercer Instante sumergido en agua.

Existen tres instancias para reelaborar el material propuesto como motor principal de la obra. Este pie forzado nace de la necesidad de reciclar, de apreciar y respetar nuestro entorno, de utilizar aquello que se encuentra a nuestro alcance, pero dosificando su uso, como una contribución a nuestra sociedad desde el arte. Estas tres instancias no aluden a los instantes de la pieza musical, sino a las tres composiciones propuestas para el escrito; es decir, a los tres reciclajes de ideas. El número tres cobra cierto protagonismo, dentro de las decisiones que se tomarán al

momento de componer. Es por ello que este número debe ser diferente a los otros. Un primer paso es que el título no es igual al instante uno o al instante dos, donde éstos simplemente se enumeran. Aquí, las palabras “Tercer Instante” se integran al total del enunciado, sugiriendo a la vez un tercer “*intento*” de reciclaje. Otra diferencia es que en los dos primeros instantes todo el imaginario auditivo se centra en la interacción fuera del agua. Este punto es la primera vez que nos sumergimos en un paisaje distinto y, por lo mismo, el gesto C se invierte, precipitando hacia las notas graves, como si cayéramos en ellas. Una tercera diferencia que cierra esta referencia es que la forma de maniobrar el material dista por completo de las otras secciones, encontrando aquí pasajes que no sería posible identificar en otro lugar de la pieza musical.

La sección D, se inicia con el gesto C (ejemplo nº37), que posee una trayectoria descendente y que configura la frase B<sup>I</sup>. En respuesta a ésta, aparecen dos acordes en el piano, que contienen las notas de los motivos  $\beta 3(2)$  y  $\beta 2(2)$ . A continuación, otra frase se inicia con el gesto C descendente, ocurriendo esta vez que la respuesta ocurra

dentro de las notas de  $\beta 1(2)$ . La Frase B<sup>III</sup> presenta por tercera vez el gesto C, para luego dar paso a  $\alpha 2(2)$ . La sección termina con la frase B<sup>IV</sup>, similar a sus precedentes, cambiando solamente el acorde de respuesta a  $\alpha 1(0)$ .

Ejemplo nº37 partitura obra nº2 – Cortés. Pág.19 compás 173.

Superpuesto al final detallado anteriormente, en el piano surge el gesto A, punto que marca el inicio de la sección

E. Si bien este gesto no tiene una duración prolongada, se le identifica porque en este punto ocurre una ruptura en la conducción del material. También se encuentran dos frases A que recordarán el tratamiento realizado en el “Paisaje eólico”, que una vez expuestas dan paso a la última sección de este instante.

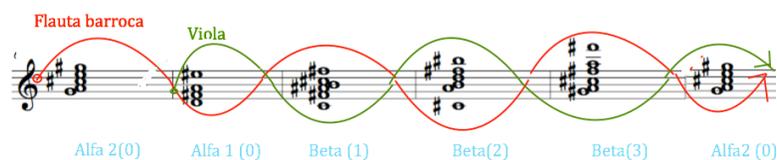
Ejemplo n°38 partitura obra n°2 – Cortés. Pág.22 compás 201.

La nueva sección que nace en este punto se ha designado con la letra F. Aquí se presenta cada uno de los gestos superpuestos, consiguiendo el momento de mayor densidad de toda la composición (ejemplo n°38). En la obra para flauta sola, el intérprete debía ejecutar una nota larga con un crescendo, empujando su resistencia al máximo para respirar con desesperación, similar a cuando nos encontramos sumergidos en agua por mucho tiempo y necesitamos salir a la superficie para aspirar una bocanada de aire. En este caso, los instrumentistas elaboran un entramado con el material presentado, que imita esta sensación de agobio, a través de la cantidad y velocidad con la que se entrega el material.

### 2.3.4 Instante cuatro - Curso del agua.

La sección G muestra un recorrido sistemático por las notas de los acordes construidos a partir de los motivos alfa y beta. La flauta barroca se ubica en  $\alpha 2(0)$ , la viola en  $\alpha 1(0)$ , la flauta travesera en  $\beta 1(0)$ , el cello en  $\beta 2(0)$  y el piano en  $\beta 3(0)$  (ejemplo n°39). Cada uno de los instrumentos parte desde la fundamental del acorde asignado hacia arriba y al no tener más notas pasan al siguiente acorde, pero invirtiendo su

trayectoria y dibujando así un movimiento ondulante o sinusoidal.



**Ejemplo n°39** esquema acordes motivos alfa y beta

Habiendo asimilado la forma en la que se distribuyen los sonidos de los motivos alfa y beta, podemos entonces apreciar la interacción de los gestos B, C y D. Se reserva la utilización del gesto A para una frase A<sup>VI</sup>, reminiscencia del instante uno, que corta la homogeneidad rítmica construida mediante la unificación de todo el orgánico de la pieza a una monofonía de los ritmos presentes (ejemplo n°40).



**Ejemplo n°40** partitura obra n°2 – Cortés. Pág.27 compás 23

La Sección H se inicia nuevamente con los motivos alfa y beta distribuidos en los distintos instrumentos, y diferenciando de la anterior sección la conducción de sus elementos, a través de enlazar el gesto C con el D por un movimiento ascendente, proyectando La última nota se proyecta repitiendo la articulación *stacatto*. Siendo guiados por La fuerte corriente del agua nos guía de un extremo a otro, generando un burbujeo puntillista que libera su energía hacia la superficie (ejemplo n°41).



**Ejemplo n°41** partitura obra n°2 – Cortés. Pág.29 compás 246.

En este último instante, “I” es la vocal que muestra una nueva sección. La flauta travesa barroca presenta una melodía que recoge la secuencia completa de notas de los motivos alfa y beta transpuesto a una tercera mayor descendente. El burbujeo salpica el acompañamiento, marcando cada cambio de armonía con un nuevo ataque del piano. En este caso, los motivos se diluyen y no coinciden con las variantes de la articulación. En el ejemplo n°42, los sonidos ubicados dentro del rectángulo rosado contienen  $\alpha 2(1)$  y parte de  $\alpha 1(1)$ .

Al ejecutar esta pieza en conjunto con la obra *Anegar*, para flauta sola, se percibe la melodía de la flauta barroca como un eco de la frase interpretada por la flauta travesa moderna. separada por tres tiempos de corchea.

Dentro del análisis, esta es la primera vez que se menciona la interacción directa entre las obras n°1 y n°2. Esto nos recuerda la propuesta de componer estas piezas pensadas para que se relacionen de múltiples formas. Esta concordancia se reiterará en el transcurso de la composición, lo que al enfrentar la partitura superpuesta, se advertirá de mejor modo.

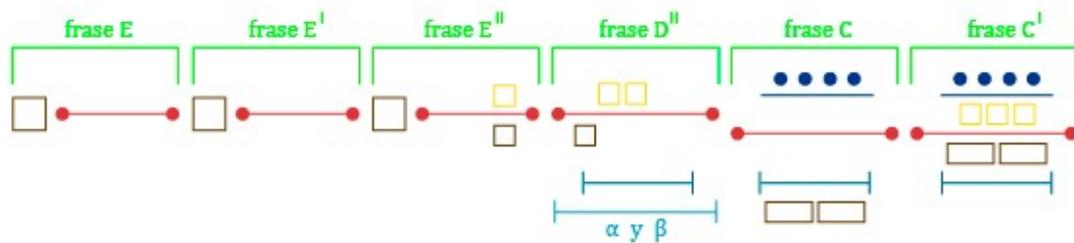
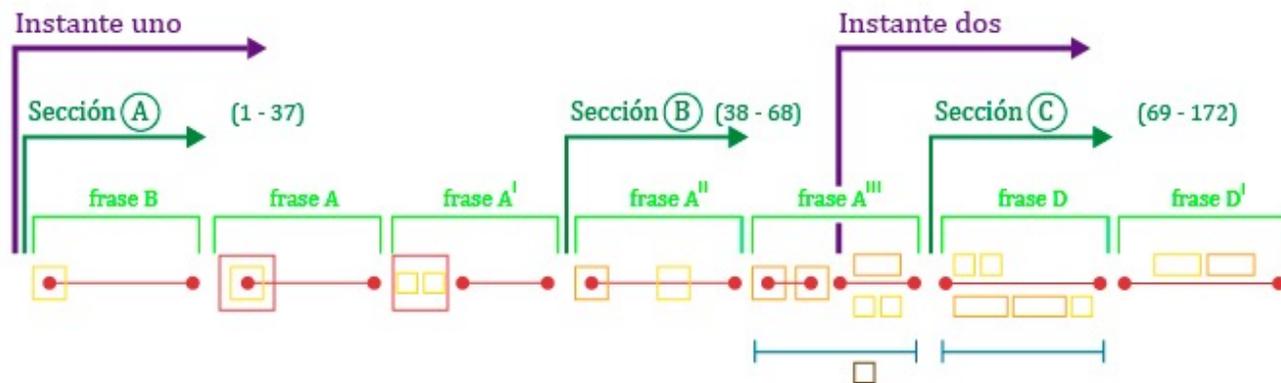
**Ejemplo n°42** partitura obra n°2 – Cortés. Pág.30 compás 254.

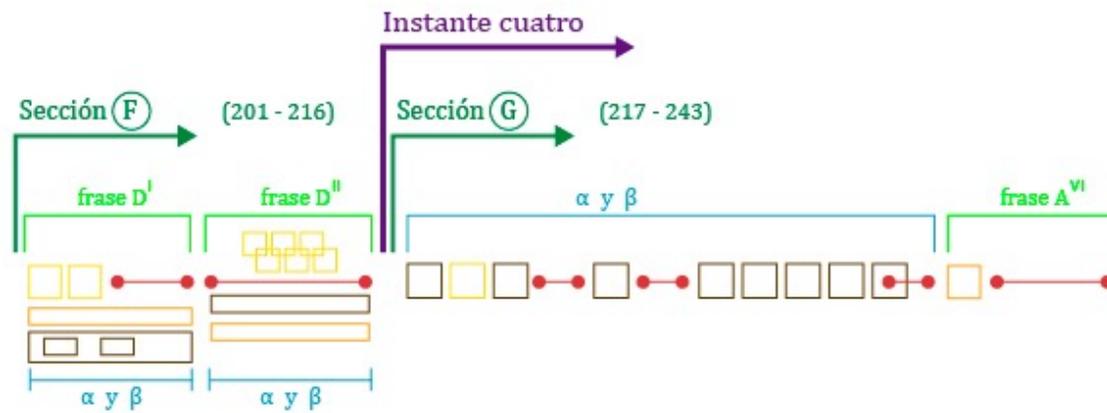
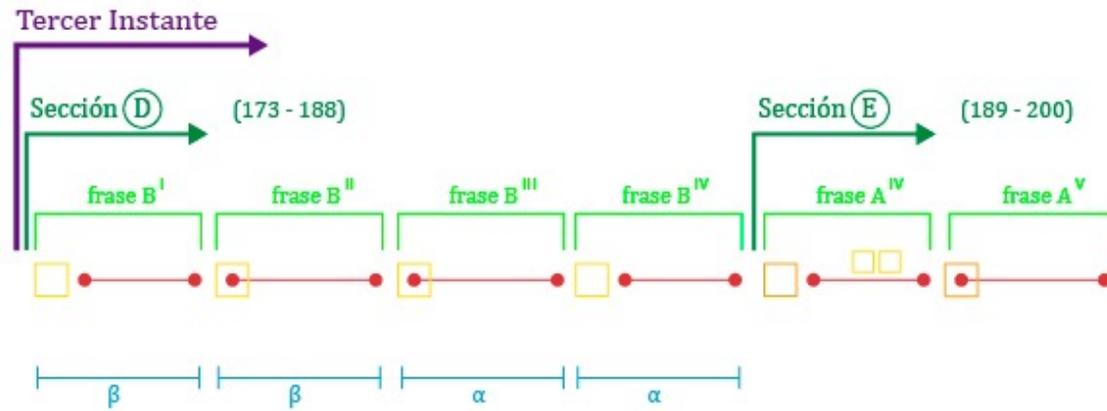
Al igual que las anteriores, la sección J comienza con los motivos alfa y beta presentados en un movimiento rítmico uniforme, que da paso a las frases  $A^{VII}$  y  $A^{VIII}$ , presentando un reciclaje de material tanto en los gestos

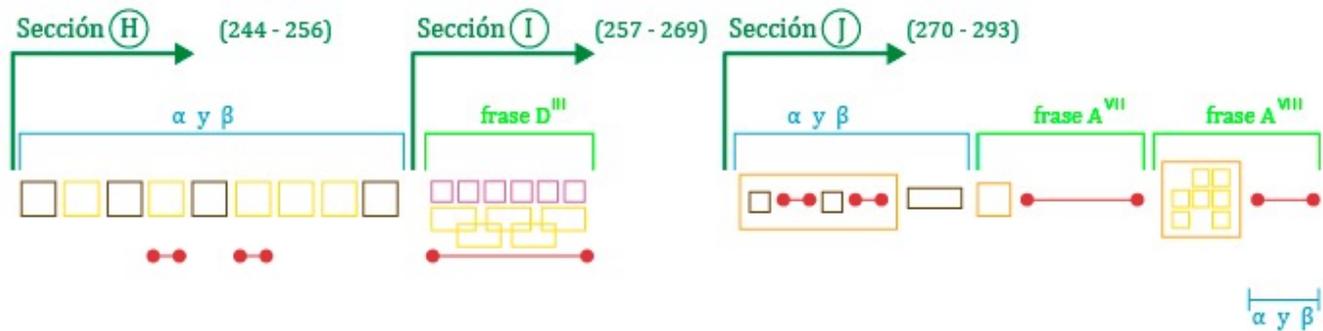
empleados como en los fragmentos de frases reinsertados. Al final de la última frase se ubica la secuencia de las notas fundamentales de los motivos alfa y beta, quedando ubicada cada una de ellas en un instrumento distinto, siendo el elemento de unión el timbre de la flauta travesa barroca.

#### **2.4 Esquema general.**

Los colores empleados son los siguientes: *instantes* (*morado*); secciones (color verde oscuro); frases (color verde claro); gesto A (color naranja); gesto B (color rojo); gesto C (color amarillo); gesto D (color café); motivos alfa y beta (color celeste); secuencia de armónicos ( azul); notas a resaltar (color rosado) ; Gesto rítmico (azul verdoso).







## 2.5 Referentes de la obra.

Las composiciones que incluyen la flauta travesa barroca son más bien escasas. Dentro de la investigación de Gabriel Pérsico, un intérprete argentino, se cita una obra pionera en este ámbito, compuesta por el compositor estadounidense John Thow, titulada *To invoke the clouds*, para flauta travesa barroca sola, que data del año 1995. En cuanto al manejo técnico del instrumento, otros referentes son los tratados escritos por Johann Joachim Quantz. Si se excluye la subjetividad estética que ronda en él, se pueden destacar problemáticas técnicas que hablan de afinación, digitación y trinos. Por último, debe señalarse el numeroso repertorio existente para este instrumento hasta el año 1750, compuesto por obras que plantean problemáticas de registro y pasajes complejos en cuanto la combinación de digitaciones.

Dejando a un lado las influencias, y al acercarnos al manejo instrumental más que al detalle de cada instrumento, encontramos al compositor ruso Alfred Schnittke, cercano al poliestilismo o eclecticismo musical, una corriente que utiliza múltiples estilos o técnicas. En el comienzo de su obra *Concerto grosso n°1*, junto a un piano preparado y cuerdas

elabora una atmósfera tímbrica de interés. Otro referente es el segundo movimiento del *Cuarteto en Fa Mayor* de Maurice Ravel, donde se utilizan los instrumentos de cuerda en *pizzicato*, exceptuando la melodía que se individualiza con el uso del arco.

## 2.6 Análisis de la partitura.

Para entender el análisis se entrega a continuación el detalle de los elementos destacados.

- Secciones (color verde oscuro).
- Frases (color verde claro).
- Gesto A (color naranja)
- Gesto B (color rojo)
- Gesto C (color amarillo)
- Gesto D (color café)
- Motivos alfa y beta (color celeste)
- Gesto rítmico (azul verdoso)
- Secuencia de armónicos ( azul)
- Notas a resaltar (color rosado)



4

Anegar

frase A'

Musical score for measures 17-24 of 'Anegar'. The score is for five instruments: Flute (Fl.), Bassoon (B. t.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Piano (Pno.).

- Fl.:** Measures 17-24. Dynamics range from *mf* to *fp*. Includes a *trm* marking and a *pp* dynamic at the end of measure 24.
- B. t.:** Measures 17-24. Dynamics range from *mf* to *pp*. Includes a *trm* marking.
- Vla.:** Measures 17-24. Dynamics range from *mf* to *f*. Includes a *trm* marking.
- Vc.:** Measures 17-24. Dynamics range from *mf* to *f*. Includes a *trm* marking.
- Pno.:** Measures 17-24. Dynamics range from *mp* to *pp*. Includes a *trm* marking.

Yellow boxes highlight specific passages in the strings and piano parts. Red dots indicate performance cues.

5

Anegar

Musical score for measures 25-32 of 'Anegar'. The score is for five instruments: Flute (Fl.), Bassoon (B. t.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Piano (Pno.).

- Fl.:** Measures 25-32. Dynamics range from *f* to *pp*. Includes a *trm* marking and a *pp* dynamic at the end of measure 32.
- B. t.:** Measures 25-32. Dynamics range from *p* to *f*. Includes a *trm* marking.
- Vla.:** Measures 25-32. Dynamics range from *mf* to *pp*. Includes a *trm* marking.
- Vc.:** Measures 25-32. Dynamics range from *mf* to *pp*. Includes a *trm* marking.
- Pno.:** Measures 25-32. Dynamics range from *f* to *pp*. Includes a *trm* marking.

Yellow boxes highlight specific passages in the strings and piano parts. Red dots indicate performance cues.



Anegar

Instante dos - Paisaje ondulante  
Calmos  $\lambda = 100$   
*p subito*

**Gesto rítmico**

*f*, *mf*, *p*, *pp*, *p < f*, *f*, *p*

Fl.  
B. t.  
Vla.  
Vc.  
Pno.

**Sección C**  
frase D

Anegar

**Gesto rítmico.**

*mf*, *pp*, *f*, *f*, *pp*, *f*, *pp*, *f*, *pp*, *f*, *pp*, *f*, *pp*

**Gesto rítmico.**

*pp*, *f*, *f*, *f*, *f*, *pp*, *f*, *pp*, *f*, *pp*, *f*, *pp*

Fl.  
B. t.  
Vla.  
Vc.  
Pno.

10

Anegar

Gesto rítmico.

Musical score for measures 71-77, featuring Flute (Fl.), Bassoon (B. t.), Viola (Via.), Violoncello (Vc.), and Piano (Pno.). The score includes dynamic markings such as *mp*, *f*, *pp*, *f*, *mf*, *f*, and *f*. Performance instructions include *grm*, *sp*, *pizz*, and *hum.*. A blue bracket labeled "Gesto rítmico." spans measures 71-73. A yellow box highlights a passage in the Bassoon part from measure 73 to 75. A red line indicates a melodic line across the Flute and Bassoon parts.

frase D'

Anegar

11

Musical score for measures 80-86, featuring Flute (Fl.), Bassoon (B. t.), Viola (Via.), Violoncello (Vc.), and Piano (Pno.). The score includes dynamic markings such as *mf*, *p*, *f*, *pp*, *f*, and *f*. Performance instructions include *arco sp*, *pizz.*, *sp*, *s*, and *Ped.*. A yellow box highlights a passage in the Bassoon part from measure 83 to 85. A red line indicates a melodic line across the Flute and Bassoon parts.

12

Anegar frase E

Musical score for measures 94-100. The score includes parts for Flute (Fl.), Bassoon (B. t.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Piano (Pno.).

- Fl.:** Starts with a dynamic of *ff*, then *p*, and ends with *mf*. A red line indicates a phrase starting at measure 94.
- B. t.:** Starts with a dynamic of *pppp*.
- Vla.:** Starts with a dynamic of *mf*, then *p*. Includes markings for *pizz.* and *arco*. A red line indicates a phrase starting at measure 94.
- Vc.:** Starts with a dynamic of *mf*, then *p*. Includes markings for *pizz.* and *arco*. A red line indicates a phrase starting at measure 94.
- Pno.:** Includes a boxed section with dynamics *ff* and *sf*. A red line indicates a phrase starting at measure 94.

frase E'

frase E''

Anegar

frase D'' 13

Musical score for measures 100-106. The score includes parts for Flute (Fl.), Bassoon (B. t.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Piano (Pno.).

- Fl.:** Starts with a dynamic of *mf*, then *ppp*, and ends with *p*. A red line indicates a phrase starting at measure 100.
- B. t.:** Starts with a dynamic of *mf*, then *pp*, and ends with *p*. A red line indicates a phrase starting at measure 100.
- Vla.:** Starts with a dynamic of *mp*, then *p*, and ends with *ppp*. Includes markings for *sp* and *arco*. A red line indicates a phrase starting at measure 100.
- Vc.:** Starts with a dynamic of *mp*, then *p*, and ends with *pp*. Includes markings for *sp* and *arco*. A red line indicates a phrase starting at measure 100.
- Pno.:** Starts with a dynamic of *mf*, then *mp*, and ends with *p*. Includes markings for *arco* and *pp*. A red line indicates a phrase starting at measure 100.

14

Anegar

117 Fl. *mp* Gesto rítmico. *f* *pp*

117 B. t. *f* *pp*

117 Vla. *f* *pp*

117 Vc. *f* *pp*

117 Pno. *f* *pp*

$\alpha 1(2)$   $\alpha 2(2)$   $\beta 1(0)$   $\beta 1(2)$   $\beta 2(2)$   $\beta 3(2)$

Anegar frase C

15

Anegar

128 Fl. *mf* *pp*

128 B. t. *pp*

128 Vla. *pp*

128 Vc. *pp*

128 Pno. *p*

16

Anegar

Musical score for page 16, measures 139-150. The score is for five instruments: Flute (Fl.), Bassoon (B. t.), Viola (Vla.), Violin (Vc.), and Piano (Pno.).

- Fl.:** Measures 139-150. Dynamics: *mp*, *f*, *p*. Includes a red dot at the start of measure 139 and a blue box around measures 148-150 labeled "Gesto ritmico." with a "rit." marking above.
- B. t.:** Measures 139-150. Dynamics: *mf*, *pp*, *sp*.
- Vla.:** Measures 139-150. Dynamics: *p*, *pp*, *f*. Includes a red dot at the start of measure 139 and a blue box around measures 148-150 labeled "Gesto ritmico." with a "rit." marking above.
- Vc.:** Measures 139-150. Dynamics: *p*, *f*, *p*. Includes a red dot at the start of measure 139 and a blue box around measures 148-150 labeled "Gesto ritmico." with a "rit." marking above.
- Pno.:** Measures 139-150. Dynamics: *f*, *p*. Includes a red dot at the start of measure 139 and a blue box around measures 148-150 labeled "Gesto ritmico." with a "rit." marking above.

Anegar

frase C'

17

Musical score for page 17, measures 150-160. The score is for five instruments: Flute (Fl.), Bassoon (B. t.), Viola (Vla.), Violin (Vc.), and Piano (Pno.).

- Fl.:** Measures 150-160. Dynamics: *pp*, *f*, *mp*. Includes a red dot at the start of measure 150 and a yellow box around measures 152-153.
- B. t.:** Measures 150-160. Dynamics: *pp*.
- Vla.:** Measures 150-160. Dynamics: *pp*, *f*, *pp*. Includes a red dot at the start of measure 150 and a blue box around measures 152-153.
- Vc.:** Measures 150-160. Dynamics: *pp*, *f*, *mf*. Includes a red dot at the start of measure 150 and a blue box around measures 152-153.
- Pno.:** Measures 150-160. Dynamics: *p*. Includes a red dot at the start of measure 150 and a blue box around measures 152-153.

18

Anegar

Musical score for measures 155-170 of 'Anegar'. The score is arranged in five staves: Flute (Fl.), Bassoon (B. t.), Viola (Vla.), Violin (Vc.), and Piano (Pno.).

- Fl.:** Measures 155-160. Dynamics: *p*, *mf*, *p*. Includes a red dot at measure 155 and a red line through measure 160. A yellow box highlights a sixteenth-note figure in measure 158.
- B. t.:** Measures 155-160. Dynamics: *p*, *mf*, *p*. Includes a red dot at measure 155 and a red line through measure 160. A yellow box highlights a sixteenth-note figure in measure 158.
- Vla.:** Measures 155-160. Dynamics: *mp*, *p*, *mf*, *pp*, *p*. Includes a red dot at measure 155 and a red line through measure 160. A yellow box highlights a sixteenth-note figure in measure 158.
- Vc.:** Measures 155-160. Dynamics: *p*, *mf*, *p*, *mf*, *pp*, *p*. Includes a red dot at measure 155 and a red line through measure 160. A yellow box highlights a sixteenth-note figure in measure 158.
- Pno.:** Measures 155-160. Dynamics: *mp*, *p*, *mf*, *pp*, *p*. Includes a red dot at measure 155 and a red line through measure 160. A yellow box highlights a sixteenth-note figure in measure 158.

Additional markings include *abs.* (articulation), *mf*, *pp*, *p*, *f*, *mf*, *fp*, and *Ped.* (pedal) at the end of the section.

Musical score for measures 170-190 of 'Anegar'. The score is arranged in five staves: Flute (Fl.), Bassoon (B. t.), Viola (Vla.), Violin (Vc.), and Piano (Pno.).

- Fl.:** Measures 170-180. Dynamics: *mp*, *pp*, *p*, *f*, *mf*, *f*, *mf*, *f*. Includes a red dot at measure 170 and a red line through measure 180. A yellow box highlights a sixteenth-note figure in measure 178.
- B. t.:** Measures 170-180. Dynamics: *mp*, *pp*, *p*, *f*, *mf*, *f*, *mf*, *f*. Includes a red dot at measure 170 and a red line through measure 180. A yellow box highlights a sixteenth-note figure in measure 178.
- Vla.:** Measures 170-180. Dynamics: *mp*, *pp*, *p*, *f*, *mf*, *f*, *mf*, *f*. Includes a red dot at measure 170 and a red line through measure 180. A yellow box highlights a sixteenth-note figure in measure 178.
- Vc.:** Measures 170-180. Dynamics: *mp*, *pp*, *p*, *f*, *mf*, *f*, *mf*, *f*. Includes a red dot at measure 170 and a red line through measure 180. A yellow box highlights a sixteenth-note figure in measure 178.
- Pno.:** Measures 170-180. Dynamics: *mp*, *pp*, *p*, *f*, *mf*, *f*, *mf*, *f*. Includes a red dot at measure 170 and a red line through measure 180. A yellow box highlights a sixteenth-note figure in measure 178.

Sectional markings include **Sección ①** (frase B<sup>I</sup>), **Anegar** (frase B<sup>II</sup>), and **Tercer instante sumergido en agua**. Performance instructions include *Gesto rítmico.*, *abs.*, *mf*, *pp*, *p*, *f*, *mf*, *f*, *mf*, *f*, *ff*, *mp*, *p*, *β<sup>1</sup>(2)*, *β<sup>2</sup>(2)*, *β<sup>3</sup>(2)*, and *ff*.

20

frase B<sup>III</sup> Anegar frase B<sup>IV</sup> Sección E frase A<sup>IV</sup>

Fl. 179

B. t. 179

Vla. 179

Vc. 179

Pno. 179

$\alpha$  1(2)  $\alpha$  1(0)

*mf*, *ppp*, *sf*, *mp*, *f*, *sp*, *f*, *p*, *ped.*

21

Anegar frase A<sup>V</sup>

Fl. 190

B. t. 190

Vla. 190

Vc. 190

Pno. 190

$\alpha$  2(2)

*f*, *pp*, *mf*, *f*, *ppp*, *p*, *mf*, *p*, *mf*, *p*, *mf*, *p*, *mf*, *p*, *ped.*

22

Anejar

Sección C frase D'

Musical score for page 22, measures 199-205. The score is for five instruments: Flute (Fl.), Bassoon (B. t.), Violin (V.la.), Viola (V.c.), and Piano (Pno.). The music is in 3/4 time and features a variety of dynamics including *f*, *mf*, *pp*, and *ppp*. Performance markings include *arco* (arco), *pizz.* (pizzicato), and *hair*. A red line with a dot above it spans measures 199-205. A green box highlights measures 200-201. A yellow box highlights measures 202-203. A blue circle highlights a triplet in measure 204. A red line with a dot above it spans measures 204-205. The piano part includes a *Ped.* marking at the end.

23

Anejar frase D''

Musical score for page 23, measures 206-212. The score is for five instruments: Flute (Fl.), Bassoon (B. t.), Violin (V.la.), Viola (V.c.), and Piano (Pno.). The music is in 3/4 time and features dynamics including *f*, *mf*, and *pp*. Performance markings include *arco* (arco), *pizz.* (pizzicato), and *hair*. A red line with a dot above it spans measures 206-212. A green box highlights measures 207-208. A yellow box highlights measures 209-210. A blue circle highlights a triplet in measure 211. A red line with a dot above it spans measures 211-212. The piano part includes a *Ped.* marking at the end.

24

Alegar

Sección ©  $\alpha$   $\beta$

Instante cuatro - Curso del agua

Figura  $\alpha = 132$   $\beta 1 (0)$

Fl. *mf*

B. t. *p* *ppp*

V.la. *mf* *sp*  $\alpha 1 (0)$  *mf* *sp* *arco*  $\beta 2 (0)$  *mf*  $\beta 3 (0)$

Vc. *mf* *sp* *arco xp*

Pno. *mf* *sp*

25

Alegar

Fl. *mf* *p* *f*

B. t. *p* *ppp* *f*

V.la. *p* *ppp* *f*

Vc. *p* *ppp* *f*

Pno. *p* *ppp* *f*

Anegar

Musical score for measures 225-232 of 'Anegar'. The score is arranged in five staves: Flute (Fl.), Bassoon (B. t.), Viola (Vla.), Violin (Vc.), and Piano (Pno.).

- Fl.:** Measures 225-232. Dynamics range from *f* to *pp*. Includes a *p subito* marking and a *pp* section starting at measure 231.
- B. t.:** Measures 225-232. Dynamics range from *f* to *pp*. Includes a *p subito* marking and a *pp* section starting at measure 231.
- Vla.:** Measures 225-232. Dynamics range from *f* to *pp*. Includes a *p subito* marking and a *pp* section starting at measure 231.
- Vc.:** Measures 225-232. Dynamics range from *f* to *pp*. Includes a *p subito* marking and a *pp* section starting at measure 231.
- Pno.:** Measures 225-232. Dynamics range from *f* to *pp*. Includes a *p subito* marking and a *pp* section starting at measure 231.

Red vertical lines and wavy lines indicate dynamic changes and phrasing. A *pp* section is highlighted in a yellow box in the original image.

Anegar

frase A VI

Musical score for measures 233-240 of 'Anegar'. The score is arranged in five staves: Flute (Fl.), Bassoon (B. t.), Viola (Vla.), Violin (Vc.), and Piano (Pno.).

- Fl.:** Measures 233-240. Dynamics range from *mf* to *pp*. Includes a *p* marking and a *pp* section starting at measure 237.
- B. t.:** Measures 233-240. Dynamics range from *mf* to *pp*. Includes a *p* marking and a *pp* section starting at measure 237.
- Vla.:** Measures 233-240. Dynamics range from *mf* to *pp*. Includes a *p* marking and a *pp* section starting at measure 237.
- Vc.:** Measures 233-240. Dynamics range from *mf* to *pp*. Includes a *p* marking and a *pp* section starting at measure 237.
- Pno.:** Measures 233-240. Dynamics range from *mf* to *pp*. Includes a *p* marking and a *pp* section starting at measure 237.

Red vertical lines and wavy lines indicate dynamic changes and phrasing. A *pp* section is highlighted in a yellow box in the original image.

28

Ancorar

Sección  $\alpha$   $\beta$

Musical score for measures 240-245. The score is for five instruments: Flute (Fl.), Trumpet (B. t.), Viola (Vla.), Violin (Vc.), and Piano (Pno.). The Flute part starts with a *pp* dynamic and features a melodic line with slurs and accents. The Trumpet part has a *f* dynamic and includes slurs and accents. The Viola part has a *f* dynamic and includes slurs and accents. The Violin part has a *f* dynamic and includes slurs and accents. The Piano part has a *pp* dynamic and includes slurs and accents. A green arrow labeled "Sección  $\alpha$   $\beta$ " points to the beginning of the section. A blue circle highlights a specific measure in the Flute part.

Ancorar

29

Musical score for measures 246-251. The score is for five instruments: Flute (Fl.), Trumpet (B. t.), Viola (Vla.), Violin (Vc.), and Piano (Pno.). The Flute part starts with a *p* dynamic and features a melodic line with slurs and accents. The Trumpet part has a *p* dynamic and includes slurs and accents. The Viola part has a *p* dynamic and includes slurs and accents. The Violin part has a *p* dynamic and includes slurs and accents. The Piano part has a *p* dynamic and includes slurs and accents. A yellow box highlights the entire score for measures 246-251.

30

Sección ① frase D<sup>III</sup>

Alegar

Fl.  
B. t.  
Vla.  
Vc.  
Pno.

31

Sección ① Alegar α β

Fl.  
B. t.  
Vla.  
Vc.  
Pno.

32

Alegar

frase A VII

Musical score for measures 274-283. The score is arranged in five staves: Flute (Fl.), Clarinet (B. L.), Violin (Vla.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.). The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The tempo is marked *ff*. The score is divided into two sections by a vertical line. The first section, labeled 'Alegar', contains measures 274-280. The second section, labeled 'frase A VII', contains measures 281-283. Blue circles highlight specific notes in the Flute and Clarinet parts across both sections.

frase A VIII

Alegar

33

Musical score for measures 290-300. The score is arranged in five staves: Flute (Fl.), Clarinet (B. L.), Violin (Vla.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.). The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The tempo is marked *mf*. The score is divided into two sections by a vertical line. The first section, labeled 'Alegar', contains measures 290-296. The second section, labeled 'frase A VIII', contains measures 297-300. Red circles highlight specific notes in the Flute and Clarinet parts. Blue circles highlight notes in the Violin and Viola parts. Yellow boxes highlight specific passages in the Piano part. The score includes various dynamics such as *p*, *mf*, *f*, and *ff*, and includes performance markings like *pp*, *ppicc.*, *α*, and *β*.

### 3. Diseño de la obra nº3.

**Anegar**, cuatro instantes acuosos para orquesta.

#### 3.1 Referencia general.

Esta tercera mirada, concluye un trabajo de composición sustentado en dar tres miradas a un objeto. Richard Wollheim, en su escrito *“El arte y sus objetos”*, reflexiona sobre la identificación de la obra de arte con un objeto físico. Luego de un extenso capítulo, no concluye fehacientemente en este asunto. Eso sí, logra proponer que algunas ramas del arte podrían no identificarse con alguno de ellos. La música propiamente tal carece de esta materialidad. La utilización del concepto de “objeto” en el título de esta tesis guarda relación con una concepción abstracta, que no contiene un resultado físico inmediato y es más cercana a una idea o imagen, de donde se desprende todo mi imaginario auditivo, volcado en notas y frases.

Componer con paisajes sonoros<sup>25</sup>, grabados en mi memoria auditiva. Invita al receptor intentar imaginar o reconstruir, un discurso vinculado a los títulos de las piezas e instantes. Según Barry Truax, es “invocar en el oyente asociaciones, recuerdos y la imaginación en relación con el paisaje sonoro”.

#### 3.2 Material musical.

Los gestos que rondan en estas tres composiciones mantienen su configuración en cuanto al contorno de su construcción, no olvidando que “A” tiene una trayectoria ondulante, “B” avanza en una dirección horizontal, y “C” en una dirección con pendiente positiva o negativa, dependiendo del momento; por último, “D” se mueve en una trayectoria de zigzag. Los motivos alfa y beta con sus acordes no presentan mayores modificaciones en su construcción, pero sí se encuentran diferencias cómo se combinan en el discurso musical.

En el instante número dos se observa un hito que marca diferencia con las otras composiciones. Es allí donde la

---

<sup>25</sup> Término aplicado por Schafer para explicar como se distingue y estudia el universo sonoro que nos rodea.

orquesta dejará de tocar por noventa y un compases, dando paso a escuchar el solo de flauta en conjunto con el ensamble, en el caso de ejecutar las tres piezas simultáneas. De lo contrario, si se desarrolla solo la versión orquestal, los intérpretes ejecutarán sin pausas, saltando este gran número de compases en espera. Esto fue pensado para generar contraste entre las secciones, ya que si mantenemos el orgánico completo de la pieza funcionando constantemente, agotaría la audición y no permitiría escuchar a las agrupaciones menores.

En la composición de cada una de las obras se tuvo en cuenta la interacción que se producirá entre la flauta sola y el ensamble y la orquesta. Por tanto, la elección de todo aquello que hace parte de la composición se relaciona entre sí de múltiples formas. Algunas notas quedan como resonancias del instrumento solista en la orquesta, o dejando espacios de acompañamiento en el ensamble para poder escucharla.

Al final del instante uno, ocurre el primer *tutti* orquestal, que se reiterará más adelante en algunos compases, durante gran parte del instante cuatro. Estos puntos se contraponen a la sección central, con un carácter

expresivo, de una pulsación más reposada y que funciona como una suerte de melodía en el arpa, acompañada de instrumentos de cuerda frotada.

En los bronces se podrá identificar la utilización de los motivos alfa y beta de manera vertical, procedimiento que hasta el momento solo se empleó de manera horizontal.

Por último, debo mencionar que al igual que una gota se diluye en el agua, los gestos presentes tienden a expandir sus límites, incluso agrandando momentos que antes transcurrían en algunos segundos de música. Reciclando una vez más el material germen de todas las obras.

### **3.3 Estructura.**

Esta composición cuenta con seis secciones repartidas en cuatro instantes. Como se mencionó anteriormente, tanto los gestos como las frases presentan una dilatación de su forma, alargando su duración y reduciendo la frecuencia de repetición. Se llega a tener una

gran cantidad de frases en la obra flauta sola, y su número disminuye drásticamente en esta pieza musical.

### **3.3.1 Instante uno - Paisaje eólico.**

Este pasaje parte con la presentación del gesto C, que tiene dentro de sus instrumentos un arpa que cumple la misión de presentar las cinco notas fundamentales de alfa y beta. Los trombones y la tuba responden a la reiteración de una nota durante nueve compases. El protagonismo asignado a este instrumento de cuerda pulsada navegará hacia el tercer instante, responsable de desarrollar una melodía acompañada de cuerdas frotadas.

Una segunda frase se presenta con la letra A. Un recuerdo que espera ejecutarse en un gesto A, que contiene la respuesta inmediata de B. Hablar del aire invita a pensar en un fenómeno natural que estimula el agua, pero que también mueve elementos de un lugar a otro, repartiendo por el escenario distintos fragmentos que pueden llegar a construir una frase.

La sección termina con la incorporación de la frase A', la que tiene un antecedente de cerca de nueve compases, para luego responder a ello durante diecinueve compases, donde predomina el gesto B.

Durante este instante se observa la reiteración de gestos y frases de las obras anteriores, pero que en este nuevo contexto, permite elaborar de distinta forma el entramado de la orquestación.

### **3.3.2 Instante dos - Paisaje ondulante.**

Este paisaje se inicia con la utilización del consecuente de la frase A', proyectado sobre el Instante dos. Es de interés reflexionar porqué se produce este vacío en el discurso. En una primera instancia resulta lógico no silenciar ni el primer ni el último instante, debido a que estos instantes marcan el inicio y el final de la composición, pero las secciones interiores no corren la misma suerte. El tercer instante es aquel que por esencia posee mayor variedad en el material, por lo que generar una gran pausa reduciría en un principio la calidad de los gestos presentes. Si no se puede prescindir de ninguno de ellos, solo queda el *"Paisaje*

*ondulante*”, que se silencia en espera de ubicar una *cadenza* para flauta acompañada del ensamble, oportunidad que permite realizar una limpieza del material.

Antes del final de este instante, aparece en el arpa la secuencia de armónicos presentes en la nota si. Esta pequeña frase funciona como conector del tercer instante sumergido en agua. La importancia otorgada a la utilización de la secuencia de armónicos, nace de distinguir en ella un elemento que participa en la composición de un timbre y que permite identificarlo como único, similar a una huella dactilar.

### 3.3.3 Tercer instante sumergido en agua.

Un solo de arpa acompañado por la familia de cuerdas frotadas, configura este nuevo instante. El material del instrumento solista se reduce a la utilización de los gestos B, C y D. El uso de A se posterga, minimizando su participación a cuatro intervenciones en lo que queda de la obra. Esta omisión ocurre al suprimir prácticamente todo el instante ondulante de donde surge dicho gesto.

El papel de las cuerdas proporciona una sensación de lejanía, al mantenerse en una intensidad piano y destacando solamente con algunos *pizzicatos* en *mezzo forte*. Este papel presenta un colchón armónico, que sostendrá el solo de arpa. Se utilizan resonancias de armónicos como si fueran el bloque de maderas, o *pizzicatos* marcados imitando las percusiones (ejemplo nº43). Este discurso se diluye hacia las notas graves, quedando los contrabajos con las notas sol y la bemol, ambos pertenecientes al motivo alfa y beta.. Evocando la idea de sumergirnos en el agua, acción que nubla la audición de nuestro entorno.

**Ejemplo n°43** partitura obra n°3 – Cortés. Pág.10 compás 172.

La sección B en la que nos encontramos, plantea su término al anticipar el material presentado en el Instante cuatro de la pieza para flauta sola. En este caso, el término se ubica en el clarinete y está apoyado por las violas, oboe, flautas, fagotes y cornos. El cambio tímbrico anuncia el último instante, donde el discurso musical toma un carácter homorrítmico, como si fuera un gran coral final, unificado y predicado en conjunto por todo el orgánico (Ejemplo nº44).

The image shows a musical score for Example 44, featuring eight staves: Fl. 1, Fl. 2, Ob. 1, Ob. 2, B♭ Cl. 1, B♭ Cl. 2, Bsn. 1, and Bsn. 2. The score is annotated with red horizontal lines above the Fl. 1 and B♭ Cl. 1 staves, and yellow and orange boxes highlighting specific musical passages in the B♭ Cl. 1 staff.

Ejemplo nº44 partitura obra nº3 – Cortés. Pág.12 compás 214.

### 3.3.4 Instante cuatro - Curso del agua.

En este instante se encadenan los distintos gestos, concatenándolos bajo el criterio de alternar tensión y reposo, o condensación y dilatación del material, pudiéndose advertir este criterio incluso a un nivel instrumental. Si vamos al inicio de la sección C, que parte junto a este último instante, encontramos el gesto D orquestado en la plantilla orquestal completa. Anexado a él nace el gesto C, presente sólo en la familia de las maderas: arpa y violines primeros y segundos. El gesto D se reitera en el total de los instrumentos, diluyendo su participación y terminando solamente con el timbre de flautas, oboes, clarinetes, fagotes y arpa. Si bien podríamos continuar con este relato, al mirar la partitura en 3.6, *Análisis de la partitura*, queda en evidencia esta alternancia del material presentado.

Cada línea instrumental toma alguna nota de los acordes alfa1, alfa 2, beta 1, beta 2 y beta 3. Los tres acordes de beta situados de forma vertical en la familia de bronce, se encuentran en algunos puntos de esta sección (Ejemplo nº 45) .Esto rememora el reciclaje de material que ronda intermitentemente durante la composición.

La sección D presenta la predominancia del gesto C, conduciendo el registro hacia las notas agudas, ascendiendo tanto a nivel de alturas como en la velocidad de los ritmos. Cambios en el ámbito del registro, similar a las alteraciones de la dirección de la corriente del agua.

Musical score for Example 45, showing brass instruments (Horns, Trumpets, Trombones, Tuba) with three blue vertical ovals highlighting specific rhythmic patterns labeled B1, B2, and B3.

**Ejemplo n°45** partitura obra n°3 – Cortés. Pág.17 compás 251.

La sección E mantiene su carácter expresivo, construyendo una línea melódica en los violines primeros, doblada por la fila de segundo y extremando el paso del arco sobre el puente. Este carácter expresivo está acompañado por el arpa y piano, lo que reduce a acordes las notas presentes en la melodía (ejemplo n°46).

Musical score for Example 46, showing a full orchestral ensemble including Harp, Piano, Violins, Viola, Cello, and Double Bass.

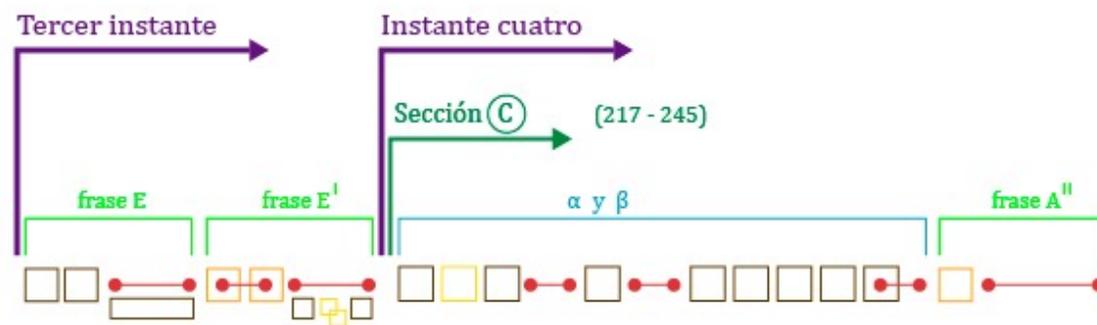
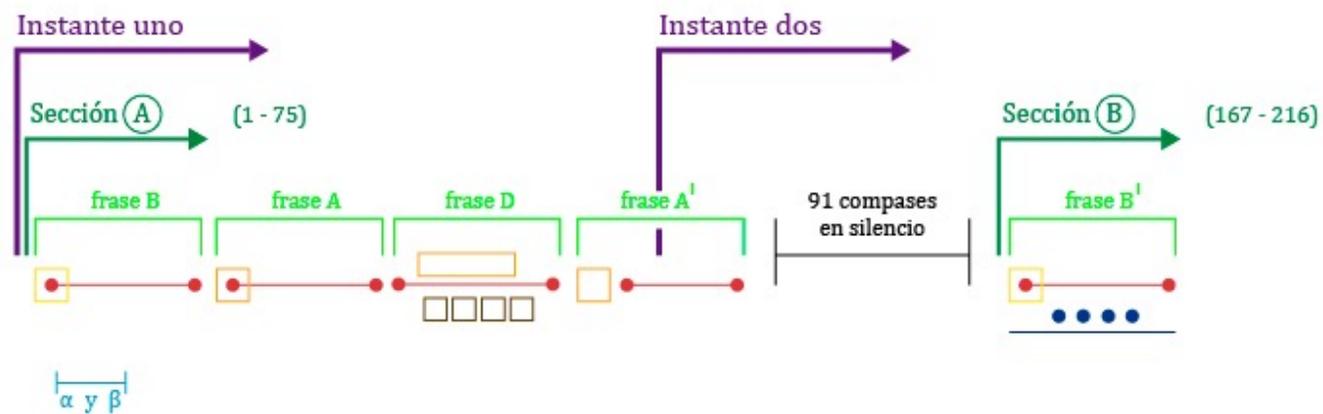
**Ejemplo n°46** partitura obra n°3 – Cortés. Pág.18 compás 256.

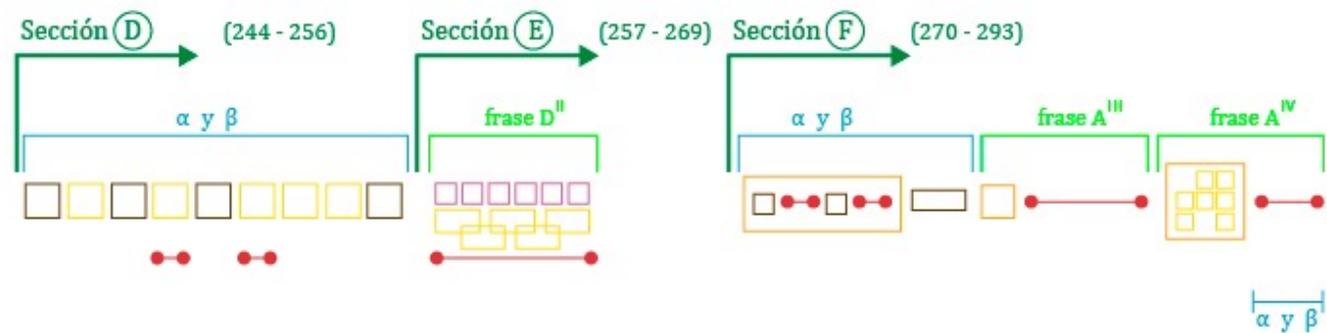
Por último, en F, letra que revela la sección final, se resume el material presentado durante toda la composición. La presentación literal del motivo alfa y beta, germen de toda la composición, se reserva para el final.

### 3.4 Esquema general.

Los colores empleados son los siguientes:

- *Instantes (morado).*
- Secciones (color verde oscuro).
- Frases (color verde claro).
- Gesto A (color naranja).
- Gesto B (color rojo).
- Gesto C (color amarillo).
- Gesto D (color café).
- Motivos alfa y beta (color celeste)
- Secuencia de armónicos ( azul)
- Notas a resaltar (color rosado)





### 3.5 Referentes de la obra.

Dentro del amplio número de obras que podrían ser citadas, el primer lugar correspondería a la obra *Orión* de la compositora Kaija Saariaho. En esta obra, el segundo movimiento es una interesante pieza, debido al manejo de la orquesta y las atmósferas tímbricas que consigue. Otro referente es la obra *Retorno*, del compositor Andrés Alcalde, quien alude a una masa sonora semejante a una atmósfera. Al tener acceso a su partitura, se observa en ella un movimiento colegiado de los instrumentos, similar a la homorrítmia planteada en el instante cuatro de la obra de tesis.

Las piezas analizadas en el marco teórico de este escrito, anegan de múltiples formas la construcción de esta pieza, lo que las convierte en un fuerte referente. Tanto el *Concierto para fagot* de Javier Álvarez, donde la forma concierto presenta un constante contraste tímbrico entre grupos instrumentales, como con el *Concierto para Violín y Cello* de Bernard Cavanna, que unifica ambos instrumentos en una resultante común o la obra *Partiels* de Gerard Grisey excelso trabajo de orquestación de una nota. Se citan superficialmente, ya que anteriormente se presentó una amplia referencia de estas obras

### 3.6 Análisis de la partitura.

Para entender el análisis se entrega a continuación el detalle de los elementos destacados.

- Secciones (color verde oscuro).
- Frases (color verde claro).
- Gesto A (color naranja)
- Gesto B (color rojo)
- Gesto C (color amarillo)
- Gesto D (color café)
- Motivos alfa y beta (color celeste)
- Secuencia de armónicos ( azul)
- Notas a resaltar (color rosado)

Score

Sección A

# Anegar

cuatro instantes acuosos para orquesta

Primer instante - Paisaje cónico  
Estrategia n.º 107

frase B

ant a

cons b

David Cortés

Gesto B

Gesto C

$\alpha$  y  $\beta$

2

frase A

Anegar

ant a

cons b

frase D

Gesto D

Anegar

3

4

Anegar

**Anegar** 5

Fl. 1  
Fl. 2  
Ob. 1  
Ob. 2  
B♭-Cl. 1  
B♭-Cl. 2  
Bsn. 1  
Bsn. 2  
Hn. 1  
Hn. 2  
B♭-Tpt. 1  
B♭-Tpt. 2  
Tbn. 1  
Tbn. 2  
Tuba  
Timp.  
Perc. 1  
Perc. 2  
Hp.  
Pno.  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
D.B.

6 **Anegar** frase A' anta

Fl. 1  
Fl. 2  
Ob. 1  
Ob. 2  
B♭-Cl. 1  
B♭-Cl. 2  
Bsn. 1  
Bsn. 2  
Hn. 1  
Hn. 2  
B♭-Tpt. 1  
B♭-Tpt. 2  
Tbn. 1  
Tbn. 2  
Tuba  
Timp.  
Perc. 1  
Perc. 2  
Hp.  
Pno.  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
D.B.

### Anegar

Segundo Instante - Paisaje concha  
Calmo  $J = 100$

7

This page contains the musical score for page 7 of the piece 'Anegar'. It features 22 staves for various instruments: Flutes 1 & 2, Oboes 1 & 2, Clarinets in Bb 1 & 2, Bassoons 1 & 2, Horns 1 & 2, Trumpets in Bb 1 & 2, Trombones 1 & 2, Tuba, Timpani, Percussion 1 & 2, Harp, Piano, Violins I & II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The score includes dynamic markings such as *f*, *mf*, *p*, and *pp*. A red box highlights a section in the Harp part, and another red box highlights a section in the Piano part. Red dots are placed at the end of several staves, indicating the end of a phrase or section.

### Anegar

8 *cons b*

This page contains the musical score for page 8 of the piece 'Anegar', marked 'cons b'. It continues with the same 22 staves as page 7. The score includes dynamic markings such as *pp*, *f*, *ppp*, and *p*. A red box highlights a section in the Violin I part, and another red box highlights a section in the Double Bass part. Red dots are placed at the end of several staves, indicating the end of a phrase or section.

Anegar 9

Fl. 1 91  
Fl. 2 91  
Ob. 1 91  
Ob. 2 91  
B♭-Cl. 1 91  
B♭-Cl. 2 91  
Bsn. 1 91  
Bsn. 2 91  
Hrn. 1 91  
Hrn. 2 91  
B♭-Tpt. 1 91  
B♭-Tpt. 2 91  
Tbn. 1 91  
Tbn. 2 91  
Tuba 91  
Timp. 91  
Perc. 1 91  
Perc. 2 91  
Hp. 91  
Pno. 91  
Vln. I 91  
Vln. II 91  
Vla. 91  
Vcl. 91  
D.B. 91

Sección ⑧ 10

frase B<sup>1</sup> frase E Anegar

ant a cons b

Tercer cantante emergido en agua  $\text{♩} = 100$

Fl. 1  
Fl. 2  
Ob. 1  
Ob. 2  
B♭-Cl. 1  
B♭-Cl. 2  
Bsn. 1  
Bsn. 2  
Hrn. 1  
Hrn. 2  
B♭-Tpt. 1  
B♭-Tpt. 2  
Tbn. 1  
Tbn. 2  
Tuba  
Timp.  
Perc. 1  
Perc. 2  
Hp.  
Pno.  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vcl.  
D.B.

frase E<sup>1</sup>

Anejar

11

12

Anejar

Sección © α β

Cuarto Instante - Curso del agua

**Anegar**

13

**Anegar**

14

**Anegar**

frase A<sup>II</sup>  
ant a 15

**Anegar**

Sección ①  
α β

16

**Anegar** 17

This page contains the musical score for measures 17-20 of the piece 'Anegar'. The score is for a full orchestra, including woodwinds, brass, strings, and percussion. The woodwind section (Flutes 1 & 2, Oboes 1 & 2, Clarinets in Bb and C, Bassoons 1 & 2) has a complex rhythmic pattern of sixteenth notes. The brass section (Trumpets 1 & 2, Trombones 1 & 2, Tuba, and Snare Drum) provides a steady accompaniment. The string section (Violins I & II, Viola, Violoncello, and Double Bass) plays a rhythmic pattern of eighth notes. The percussion section includes Snare Drum, Cymbals, and Tom-toms. The score is annotated with red dots and lines indicating specific notes or phrases. Yellow boxes highlight certain passages in the woodwinds and strings. Blue ovals highlight specific notes in the woodwinds, labeled with  $\beta^3$ ,  $\beta^1$ ,  $\beta^2$ , and  $\beta^3$ .

18 **Anegar**

Sección E frase D<sup>II</sup>

This page contains the musical score for measures 21-24 of the piece 'Anegar'. The score is for a full orchestra, including woodwinds, brass, strings, and percussion. The woodwind section (Flutes 1 & 2, Oboes 1 & 2, Clarinets in Bb and C, Bassoons 1 & 2) has a complex rhythmic pattern of sixteenth notes. The brass section (Trumpets 1 & 2, Trombones 1 & 2, Tuba, and Snare Drum) provides a steady accompaniment. The string section (Violins I & II, Viola, Violoncello, and Double Bass) plays a rhythmic pattern of eighth notes. The percussion section includes Snare Drum, Cymbals, and Tom-toms. The score is annotated with red dots and lines indicating specific notes or phrases. Yellow boxes highlight certain passages in the woodwinds and strings. A green arrow points to the beginning of the section, labeled 'Sección E frase D<sup>II</sup>'. Pink boxes highlight specific passages in the woodwinds and strings.

Sección ①  $\alpha$  y  $\beta$

Anegar 19

Fl. 1  
Fl. 2  
Ob. 1  
Ob. 2  
B♭-Cl. 1  
B♭-Cl. 2  
Bsn. 1  
Bsn. 2  
Hr. 1  
Hr. 2  
B♭-Tpt. 1  
B♭-Tpt. 2  
Tbn. 1  
Tbn. 2  
Tuba  
Timp  
Perc. 1  
Perc. 2  
Harp  
Piano  
Vln. I  
Vln. II  
Viola  
Vcllo  
D.B.

frase A<sup>III</sup> ant a Anegar cons b frase A<sup>IV</sup> ant a

20

Fl. 1  
Fl. 2  
Ob. 1  
Ob. 2  
B♭-Cl. 1  
B♭-Cl. 2  
Bsn. 1  
Bsn. 2  
Hr. 1  
Hr. 2  
B♭-Tpt. 1  
B♭-Tpt. 2  
Tbn. 1  
Tbn. 2  
Tuba  
Timp  
Perc. 1  
Perc. 2  
Harp  
Piano  
Vln. I  
Vln. II  
Viola  
Vcllo  
D.B.

**Anegar** **cons b** 21

The image shows a page of a musical score for the piece 'Anegar'. The score is divided into two systems by a vertical line. The left system is marked 'Anegar' and the right system is marked 'cons b'. The score includes parts for various instruments: Flutes (Fl. 1, Fl. 2), Oboes (Ob. 1, Ob. 2), Clarinets (Cl. 1, Cl. 2), Bassoons (Bsn. 1, Bsn. 2), Horns (Hr. 1, Hr. 2), Trumpets (Trp. 1, Trp. 2), Trombones (Tbn. 1, Tbn. 2), Tuba, Timpani (Timp), Percussion (Perc. 1, Perc. 2), Harp (Hp), Piano (Pno), Violins (Vln. I, Vln. II), Viola (Vla), Violoncello (Vc), and Double Bass (D.B.). The score features various musical notations, including dynamics (p, mf, ff, pp, p<sub>rit</sub>), articulation (accents, staccato), and phrasing. There are several annotations: yellow boxes highlight specific passages in the Flute, Clarinet, Piano, and Double Bass parts; red horizontal lines with dots at the ends are placed across several staves, including Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Trumpet, Tuba, Percussion, and Viola; blue circles and lines are drawn around notes in the Horn 1 part, with the Greek letters alpha and beta written above them. The page number '21' is located in the top right corner.

## Conclusiones.

Música y reciclaje, tres miradas de un objeto. Una acción que da cuenta de un imaginario personal, que fluye en un contexto subjetivo de sensaciones y emociones, vertidas en un contenedor de notas y gestos. Pretender retratar imágenes es parte de otra rama del arte, que ayudada de la iconicidad de las formas permite una mejor comprensión de la idea presentada. Invitar o sugerir la construcción de una fantasía acuosa hace que se elabore un discurso que reflexiona sobre el agua, tanto en su composición como en su necesidad en el desarrollo de la vida.

De cierta manera y en algún momento, la intención de reciclar material podría confundirse con una forma de variación. Sin embargo, esto no es más que la constante elaboración e incorporación de elementos, que sólo guardan relación en su contorno gestual, y no a nivel de alturas, ritmos o semejanzas melódicas. Como se definió en el escrito, para mí, un gesto es la mínima expresión del análisis, similar a un trazo cuya trayectoria toma distintas direcciones, encontrando de esta manera el material germen, que a través

de distintos procesos de la composición se transformará en frases, secciones e instantes.

La composición de tres piezas que se relacionen en el material gestual presenta una vasta posibilidad de caminos posibles a tomar, superponiéndose algunos, alejándose radicalmente otros o cruzándose entre sí. Por ello, se decidió utilizar un molde macro que contuviera el material, con puntos de anclaje que cohesionan el discurso a un líquido homogéneo, al presentarse la posibilidad de ejecutar las tres piezas de forma simultánea.

Como otro factor de importancia en la composición, el timbre vierte su contenido en la utilización de técnicas que permiten confundir su percepción, de el o los instrumentos, empleando técnicas extendidas o traslapando uno o más de ellos. Se utiliza la palabra “confundir” ya que no se puede concluir fehacientemente que es posible modificar el timbre característico de un instrumento musical. A pesar de que se planteó la intención de hacerlo, esto cae en un terreno ambiguo, colindante con la idea perceptiva que se tiene de cada uno de ellos. Una de las pocas herramientas concretas que puede modificar el timbre es la variación de la amplitud

de la configuración armónica de cada sonido. Con esto, se lleva el proceso compositivo a un nivel científico, alejado completamente de la noción que pudiera tener del papel que cumple la música como propuesta artística. Personalmente, me quedo en el extremo sensorial del arte, que si bien posee estructuras racionales, éstas no son lo medular del acto comunicativo, sino más bien un soporte de todo lo que se requiere expresar.

Si la mirada se posa en las piezas compuestas, se concluye de ello una invitación a conducir nuestra audición, a una evocación de paisajes sonoros que contengan ciertas similitudes del movimiento del agua, este noble elemento natural y “anegando” así, con el material gestual germen, el total de obra. Los trazos que salpican y humedecen la partitura evocan un paisaje eólico, un paisaje ondulante, un tercer paisaje sumergido en agua y la apresurada corriente del agua que nos conduce al final de la composición.

Desde mi primera composición hasta hoy, los materiales musicales se repiten obsesivamente, como un punto fijo que marca un arraigo o eje gravitacional. Algo muy similar a la música tonal, donde los grados principales de una

escala polarizan la importancia de las notas y acordes dentro de un contexto melódico o armónico. Mis elementos repetidos contribuyen a conducir de mejor modo el discurso musical, manteniéndolos con firmeza, una especie de manía que me obliga a no prescindir de ellos.

Al concluir mi trabajo de tesis, el rol que cumpla como compositor se ve enriquecido por este proceso reflexivo que duró cerca de dos años. Durante este proceso reafirmé conocimientos que adquirí en el transcurso de mi formación académica, percatándome de nuevas aristas provenientes de diversas fuentes, que complementan el mecanismo que se activa automáticamente al enfrentarme a un papel pautado vacío. Estas fuentes se traducen en una concepción diferente del análisis de una obra, entregando una mirada del material presente en ella para luego interpretar o traducir, para saber qué es necesario o qué se intenta comunicar, no quedándome simplemente en un muestrario de elementos inconexos. Todos los sonidos que ingresaron a mi consciencia, ya sea de manera racional o sensorial, se diluyen en mi memoria, pudiendo tomar una gota de ellos y expandirla hasta llenar una composición. Un líquido mezclado con los muchos conciertos que he asistido,

con las grandes caminatas por el centro de Santiago que realicé para calmar mi ansiedad, contaminando mi oído con el entorno de la ciudad; el piano, cello, violín, flauta traversa y guitarra, presentes desde siempre en mi memoria auditiva, reconociendo en cada uno de estos instrumentos una sensación especial, proveniente de mis recuerdos de infancia y adolescencia, que me transportan a un contexto de calma y confort; por último, distingo sonidos que provienen de la naturaleza y que de una otra forma configuran en mí distintos estados anímicos.

## Bibliografía .

### Textos.

- ADLER, SAMUEL.(1989). The study of orchestration. New York.
- ADORNO, Theodor. (2003). Filosofía de la nueva música. Madrid, España. Edición de bolsillo.
- ALVARADO, Boris. NIÑO, Nelson. (2012) Nueve miradas a la música desde valparaíso. Valparaiso, Chile.
- AMENABAR, Juan. (1975). Consideraciones acerca de la obra musical en la sociedad de consumo. Revista Musical Chilena , 29 (132) , pp. 23-39.
- BOULEZ; Pierre. (2003) La escritura del gesto. Barcelona, España.
- BOULEZ, Pierre. (2008). Puntos de referencia. Barcelona. 4ta edición.
- HAUSER, Arnold. (1969). “Introducción a la historia del arte”. La Habana, Cuba.
- CARRASCO, Ernesto. IZQUIERDO, José. (2012). “La orquesta en Chile, Génesis y Evolución”. Santiago, Chile. 2da edición.
- CHION, Michel. (1999). El sonido, música, cine y literatura... Barcelona, España.
- DE OLAZABAL, Tirso. (1954) “Acústica musical y organológica”. Buenos Aires, 7ma edición.
- DIAZ, Rafael.(2013) La música originaria, lecturas de Etnomusicología. Santiago, Chile.
- DICK, Robert. (1995). El desarrollo del sonido mediante nuevas técnicas. Madrid, España.
- DICK, Robert. (1975). The other flute. New York.
- GRANDE, John. (2003). Art Nature Dialogues. Interviews with environmental artists. pp.165-176
- LENDVAI, Erno. (2003) Béla Bartók, un análisis de su música.

LEONARD, Annie. (2010) La historia de las cosas. Buenos Aires, Argentina.

MASSMANN, Herbert. FERRER, Rodrigo. (1993) Instrumentos musicales, artesanía y ciencia. Santiago.

MASTROPIETRO, Carlos. "El timbre en el estudio de la instrumentación". La plata, pp 51-53. ISBN 950-34-0247-6.

MORGAN, Robert. (1999). "La música del siglo XX". Madrid, España. 2da edición.

PISTON, Walter. (1984). "Orquestación". Madrid España. Edición en español.

QUANTZ, Johann Joachim. (1752). Método para aprender a tocar la flauta traversa. Berlin.

SANTA CRUZ, Domingo. (2008). Mi vida en la música. Santiago, Chile. Primera edición.

SCHAEFFER, Pierre. (2003). Tratado de los objetos musicales. Madrid , España.

SCHAFER, Murray. (1969). EL nuevo paisaje sonoro. Buenos Aires, Argentina.

STONE, Kurt. (1980). Music notation in the twentieth century. New York.

WOLLHEIM, Richard. (1972). "El arte y sus objetos". Barcelona, España. 1era edición.

## Referencias Bibliográficas Electrónicas.

PERSICO, Gabriel. La Flauta traversa barroca y su repertorio". <http://www.artesmusicales.org/web/images/IMG/descargas13/433-10/Informe-final7-PERSICO.pdf> [Consulta 1 diciembre 2015]

TRUAX; Barry. (1996). Paisaje sonoro, comunicación visual y composición con sonidos ambientales.

<http://www.eumus.edu.uy/eme/ps/txt/truax.html> [Consulta 1 diciembre 2015]

## Partituras y audios.

ALVAREZ, Javier (2013). Ceiba de luz y sombra.

ALVAREZ, Javier. (1984). Temazcal.

ALCALDE, Andrés. (2014). Retorno para orquesta sinfónica.

BACH, Johann Sebastian. Suite orquestal nº2

BACH, Johann Sebastian. Chaconne de la partita para violín solo nº2. BWV 1004.

BACH, Johann Sebastian. Partita in A minor BWV. 1013.

BACH, Johann Sebastian. Musikalisches opfer. BWV 1079.

BARTOK, Bela. (1943). Concierto para orquesta, Sz. 116

BERLIOZ, Hector (1830) Sinfonía Fantástica op.14. Breitkopf & Härtel.

BEETHOVEN, Ludwig van Beethoven. (1799) Sinfonía nº1, en do mayor op.21

BERIO, LUCIANO. (1958) Secuencias para flauta.

BERIO, LUCIANO. (1967) Secuencias para viola.

BERIO, LUCIANO. (1969) Secuencias para oboe.

BERIO, LUCIANO. (1967) Chemins II

BERIO, LUCIANO. (1975) Chemins IV.

BLAVET, Michel. Sonates mêlées de pieces, pour la Flute Traversiere, avec la Basse.

CAVANNA, Bernard. (2007). Doble concierto para violín, cello y orquesta.

DUSAPIN, Pascal. (). I Pesci, trois pièces pour flute.

FUKUSHIMA, Kazuo. () Requiem per flauto solo.

GRISEY, Gerard. (1975). Partiels.

MOZART, Wolfgang Amadeus. (1788) Sinfonía nº41.

QUANTZ, Johann Joachim. 8 flute capriccios.

RAVEL, Maurice. (1928). Bolero.

RAVEL, Maurice. (1902). Cuarteto en Fa mayor.

SAARIAHO, Kaija. (2004) Orion for orchestra. Chester Music.

SAARIAHO, Kaija (1997). Mirrors para flauta y violoncello.

SCHNITTKE, Alfred. (1976). Concerto grosso nº1.

TAKEMITSU, Toru. (1971). Voice.

THOW, John. (1995). To invoke the clouds.

WEBERN, Anton (1991-1913) Cinco piezas para orquesta op.  
10.

## **Anexos .**

# Anegar

Cuatro instantes acuosos

para flauta sola.

David Cortés  
2014

# Simbología de la composición

hum ----- = cantar y emitir sonido con el instrumento

m.v.  = molto vibrato

w.t.  = whistle tones

● → ○ = transformar sonido en ruido de aire

○ → ● = transformar ruido de aire en sonido

 = ruido de aire

 = golpe de llave con sonido

 = slap tongue

 = doble ataque

 = armónico

 = frullato de lengua

rs  = frullato de garganta

♯ = 1/4 de tono más alto      ♭ = 1/4 de tono más bajo

> = respiración exagerada

# Anegar

cuatro instantes acusos  
para flauta

Primer instante - Paisaje eólico  
Enérgico ♩ = 132

David Cortés

Flute

pp mf pp

Fl.

ppp p mf p mf p mf f p ff

Fl.

p mf pp mf p

Fl.

f p mp p mf p mp f

Fl.

ff p mf

Fl.

mp f p f mf f

Fl. 44

Flute part starting at measure 44. It features a melodic line with various dynamics: *p*, *mp*, *mf*, and *ff*. There are trills, slurs, and articulation marks. Fingerings 3 and 6 are indicated. A wavy line above the staff is labeled "w.t.". A wavy line below the staff is labeled "tr".

Fl. 52

Flute part starting at measure 52. Dynamics include *mf*, *p*, *f*, *mf*, *f*, *p*, and *ff p subito*. It contains slurs, trills, and fingerings 5, 7, and 6.

Segundo instante - Paisaje ondulante  
Calmo ♩ = 100

Fl. 56

Flute part starting at measure 56. Dynamics are *ppp* and *p*. It features a long slur and fingerings 5 and 4.

Fl. 62

Flute part starting at measure 62. Dynamics include *ppp*, *mf*, and *pp*. It contains slurs, trills, and a "hum" marking with a dashed line. Fingerings 3 and 4 are shown.

Fl. 69

Flute part starting at measure 69. Dynamics are *p*, *mp*, *p*, *f*, *p*, *mf*, and *pp f*. It features slurs, trills, and fingerings 6 and 4.

Fl. 73

Flute part starting at measure 73. Dynamics include *p*, *mf*, and *f*. It contains slurs, trills, and a "hum" marking with a dashed line.

Fl. 79

Flute part starting at measure 79. Dynamics are *mf*, *f*, *mf*, and *ppp*. It features slurs, trills, and fingerings 7, 6, 5, and 2.

Aneagar

85 Fl. *ppp* *ff* hum

91 Fl. w.t. *p* *ff* *p* hum

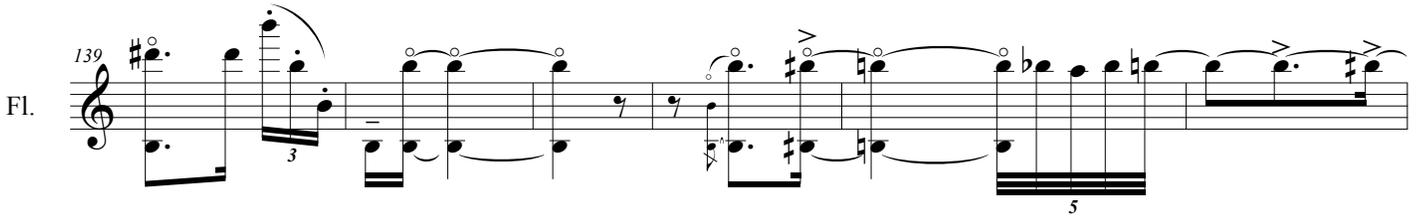
98 Fl. *ff* *pp* *mf* m.v.

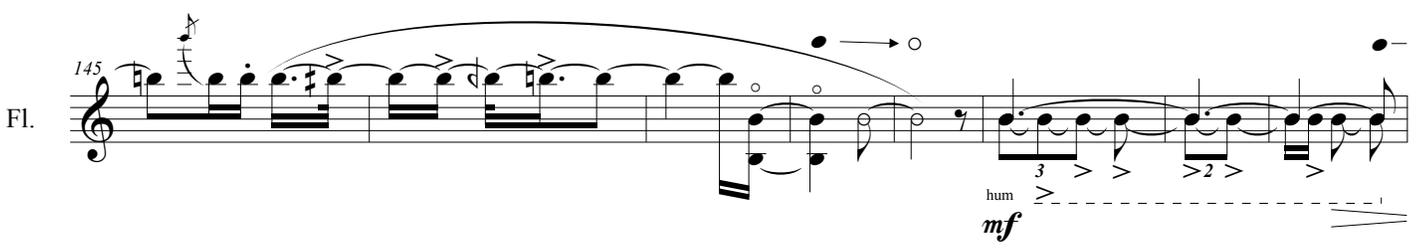
106 Fl. *p* *mp* *p* *mf* m.v.

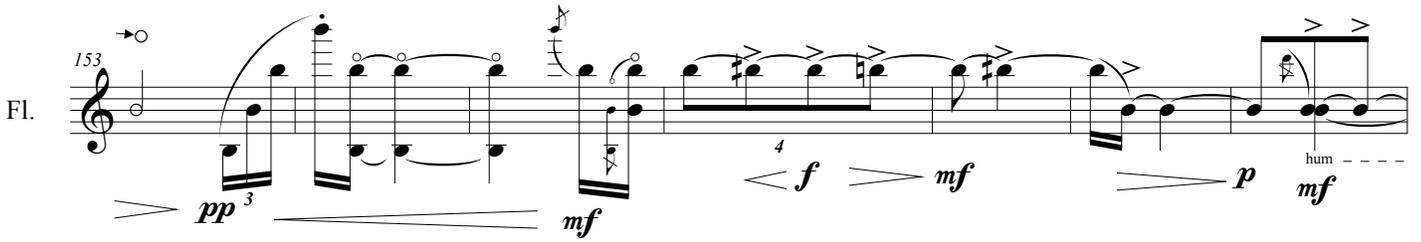
115 Fl. *sf* *ff* *ppp* *f* *p* *mf* *p* *f* *p* *ff*

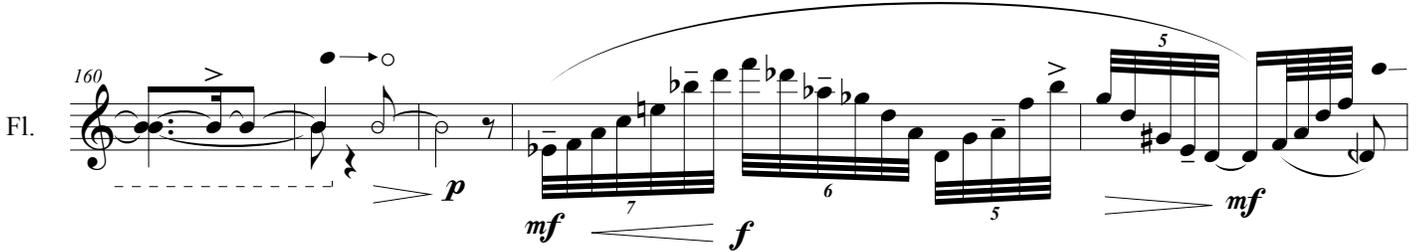
124 Fl. *ppp* *mf* *pp* hum

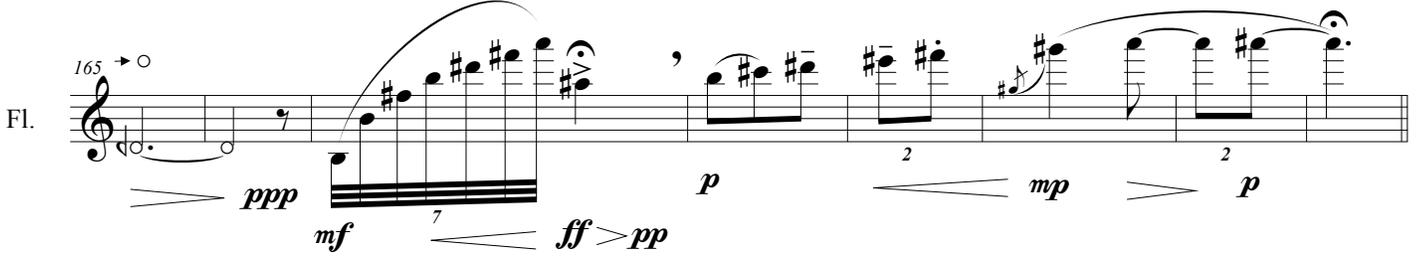
132 Fl. *p* *mp* *p* hum

139 Fl. 

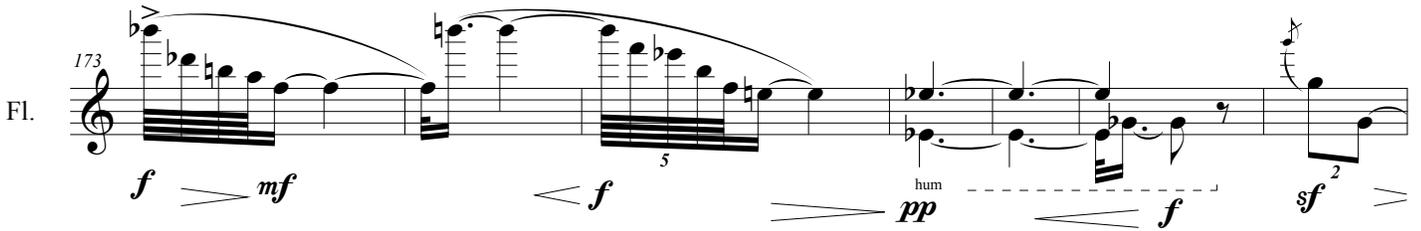
145 Fl. 

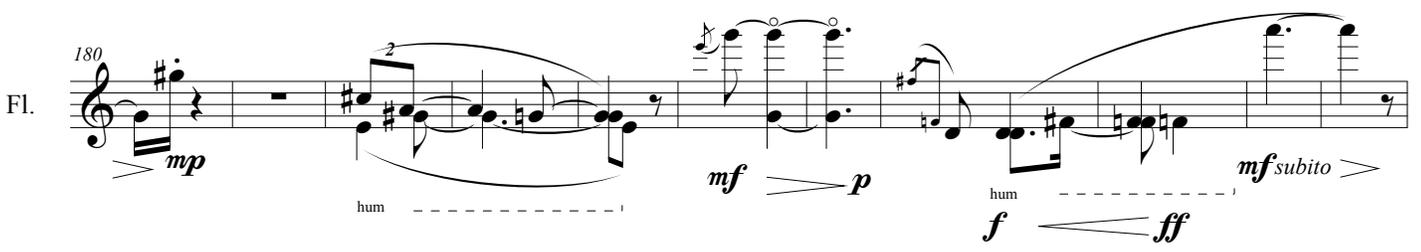
153 Fl. 

160 Fl. 

165 Fl. 

Tercer instante sumergido en agua ♩ = 100

173 Fl. 

180 Fl. 

Anegar

191 Fl. *f* > *p* hum hum

198 Fl. < *ff* *f* cresc. hum

207 Fl. *fff* *f* > *p* < *f* > *p* < *fff* hum

Cuarto instante - Curso del agua  
Ligero ♩ = 132

217 Fl. *mf* *mf* *f* *p*

221 Fl. *f* *pp* *p* *mf*

225 Fl. *f* *mf*

229 Fl. *ff* *p subito* *f*

233 *ff* *frull.* *pp*

236 *ff* *p < mf > p* *cresc.* *m.v.*

240 *ff* *m.v.*

243 *f < ff > mf* *p < mf*

247 *p* *f > p* *mf*

251 *p* *f* *pp*

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

Fl. 257 *espress.* *p* *mf* *p*

Fl. 264 *f* *ligero* *frull.* 9

Fl. 271 *p* *f* *hum*

Fl. 276 *> p* *f*

Fl. 279 *ff* *pp* *mf*

Fl. 283 *g* *fff* *p subito* *mp* *p*

# Anegar

cuatro instantes acuosos  
para ensamble

David Cortés

Instante uno - Paisaje cólico  
Enérgico ♩ = 132

The score is written for five instruments: Flute, Baroque traverso (415 Hz), Viola, Cello, and Piano. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The tempo is marked as 'Enérgico' with a quarter note equal to 132 beats per minute. The score is divided into measures, with dynamic markings such as *pp*, *p*, *mf*, and *pp* indicating volume changes. Performance instructions include 'w.t.' (with breath), 'gliss.' (glissando), 'sp' (sordina), and 'col legno' (col legno). The Piano part features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs, with a 'Ped.' (pedal) marking at the bottom. The Viola and Cello parts also include glissando markings. The Baroque traverso part has a specific frequency of 415 Hz noted. The score concludes with a copyright notice '©2014' and a page number '8va' at the bottom right.

8

Fl. *w.t.* *ppp* *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *f* *p* *ff* *p*

Fl. *frull.* *p* *mf* *p* *mp* *pp* *p*

B. t. *mp* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *f* *p* *f*

Vla. *sp* *p* *mf* *p* *mp* *pp* *col legno* *ff* *xp* *p*

Vc. *gliss.* *mf* *p* *mp* *pp* *col legno* *ff* *sp* *p*

Pno. *mf* *pp* *p* *pp* *f* *p* *mp* *p*

Detailed description: This page of a musical score for the piece 'Anegar' features five staves. The Flute (Fl.) part begins with a 'w.t.' (written) marking and dynamic markings of *ppp*, *p*, *mf*, *p*, *mf*, *p*, *mf*, *f*, *p*, *ff*, and *p*. The second Flute part includes a 'frull.' (trill) marking and dynamics of *p*, *mf*, *p*, *mp*, and *pp*. The Bassoon (B. t.) part has dynamics of *mp*, *mf*, *p*, *mf*, *p*, *mf*, *f*, *p*, and *f*. The Viola (Vla.) part starts with *sp* (sordini) and dynamics of *p*, *mf*, *p*, *mp*, *pp*, *col legno*, *ff*, *xp*, and *p*. The Violoncello (Vc.) part includes a 'gliss.' (glissando) marking and dynamics of *mf*, *p*, *mp*, *pp*, *col legno*, *ff*, *sp*, and *p*. The Piano (Pno.) part features dynamics of *mf*, *pp*, *p*, *pp*, *f*, *p*, *mp*, and *p*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingerings (e.g., 5, 6).

This musical score page, titled "Anegar" and numbered "4", features five staves: Flute (Fl.), Bassoon (B. t.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Piano (Pno.). The score begins at measure 17. The Flute part includes a "w.t." (water) mark and dynamic markings of *mf*, *pp*, *mf*, *pp*, *mf*, *p*, and *f*. The Bassoon part features trills, a *hum* (humming) instruction, and dynamics of *mf*, *fp*, and *mp*. The Viola and Violoncello parts have dynamic markings of *mf*, *p*, *mf*, *pp*, *mf*, *p*, and *f*. The Piano part includes trills, glissandos, and dynamics of *mp*, *mf*, *pp*, *mp*, and *pp*. The score is filled with complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various articulations like slurs and accents.

This musical score page, titled "Anegar" and numbered "5", features five staves: Flute (Fl.), Bassoon (B. t.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Piano (Pno.).

- Flute (Fl.):** The upper staff begins at measure 25 with a seven-measure phrase marked *mf*, followed by a dynamic shift to *p* and *mf*, and then *p*. It includes a trill marked "w.L." and dynamic markings of *mp*, *f*, *ff*, and *p*.
- Bassoon (B. t.):** The lower staff starts with a six-measure phrase marked *mf* and *p*. It features a "hum" marking and dynamic markings of *pp*, *f*, and *p*.
- Viola (Vla.):** The upper staff begins with a five-measure phrase marked *mf* and *p*, followed by *mf* and *pp*. It includes a "sp" marking and dynamic markings of *pp*, *p*, and *mf*.
- Violoncello (Vc.):** The lower staff starts with a five-measure phrase marked *mf* and *p*, followed by *mf*. It includes dynamic markings of *mf* and *pp*.
- Piano (Pno.):** The upper staff begins with a five-measure phrase marked *f* and *p*, followed by *mf* and *pp*. It includes dynamic markings of *mf* and *pp*. The lower staff features a five-measure phrase marked *p*, *mf*, and *pp*, followed by *p*.

This page of the musical score for "Anegar" features five staves: two Flutes (Fl.), Bassoon (B. t.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Piano (Pno.).

- Fl. (Top):** Starts at measure 31 with a *mf* dynamic. The first staff has a *p* dynamic. The second staff has dynamics of *pp*, *mp*, *ppp*, and *pp*. The piece concludes with a *mp* dynamic and triplet patterns.
- Fl. (Middle):** Starts at measure 31 with a *mf* dynamic. The first staff has a *p* dynamic. The second staff has dynamics of *mp*, *p*, and *pp*.
- B. t. (Bottom):** Starts at measure 31 with a *mf* dynamic. The first staff has a *p* dynamic. The second staff has dynamics of *mf*, *p*, *mp*, *p*, and *pp*. The piece concludes with a *mp* dynamic and triplet patterns.
- Vla. (Top):** Starts at measure 31 with a *p* dynamic. The first staff has dynamics of *mp* and *p*. The second staff has dynamics of *pp* and *mp*. The piece concludes with a *mp* dynamic and triplet patterns.
- Vc. (Bottom):** Starts at measure 31 with a *p* dynamic. The first staff has dynamics of *mp* and *p*. The second staff has a *mp* dynamic. The piece concludes with a *mp* dynamic and triplet patterns.
- Pno. (Bottom):** Starts at measure 31 with a *mp* dynamic. The first staff has a *p* dynamic. The second staff has a *pp* dynamic. The piece concludes with a *pp* dynamic and triplet patterns.

The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The piece concludes with a *pp* dynamic and triplet patterns.

This musical score page, titled "Anegar" and numbered 7, features five staves: Flute (Fl.), Bassoon (B. t.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Piano (Pno.). The score begins at measure 40. The Flute part includes trills, slurs, and dynamic markings such as *f*, *mf*, and *p*. The Bassoon part features slurs and dynamics like *p*, *f*, and *mf*. The Viola part has slurs and dynamics including *p*, *pp*, and *mp*. The Violoncello part contains slurs and dynamics such as *f*, *p*, *mp*, and *mf*. The Piano part is mostly silent, with a few notes in the right hand starting at measure 40, marked with *p* and *mp*. The score is written in a key with one flat and a 3/4 time signature.

Instante dos - Paisaje ondulante  
Calmo ♩ = 100

The musical score is arranged in five systems, each with a different instrument. The first system is for Flute (Fl.), the second for Flute (Fl.) and Bassoon (B. t.), the third for Viola (Vla.), the fourth for Violoncello (Vc.), and the fifth for Piano (Pno.). The score begins at measure 51. The Flute part features a melodic line with dynamic markings of *ff*, *p*, *mf*, *p*, *f*, *mf*, *f*, *p*, *ff*, *p subito*, *ppp*, and *p*. The Bassoon part has dynamics of *ff*, *mf*, *f*, *p subito*, and *p*. The Viola part includes *f*, *p*, *f*, *p*, and *pp*. The Violoncello part shows *p*, *f*, *mf*, *f*, *p*, and *pp*. The Piano part has *p*, *f*, *mf*, *f*, *p*, and *ff*. The score is filled with complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various articulations like trills and slurs. Fingerings and breath marks are indicated throughout. The overall mood is calm and undulating, as suggested by the title.

This page of the musical score for "Anegar" features five staves: Flute (Fl.), Bassoon (B. t.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Piano (Pno.). The score begins at measure 61. The Flute part includes a complex melodic line with a long slur and a fermata, marked with dynamics *ppp*, *mf*, *pp*, *p*, *mp*, *p*, *f*, *p*, and *mf*. It also features a triplet of eighth notes and sixteenth-note runs. The Bassoon part has a melodic line with a slur and a fermata, marked with *mf*, *pp*, *p*, and *mp*. The Bassoon and Bassoon parts have dynamic markings *f*, *pp*, *mp*, *f*, and *p*. The Viola part features a complex rhythmic pattern with slurs and a fermata, marked with *ppp*, *f*, *pp*, and *f*. The Violoncello part has a complex rhythmic pattern with slurs and a fermata, marked with *pp*, *f*, *pp*, *f*, and *p*. The Piano part consists of a rhythmic accompaniment with slurs and a fermata, marked with *pp*. The score includes various musical notations such as slurs, fermatas, and dynamic markings.

This page of the musical score for "Anegar" features five staves: Flute (Fl.), Bassoon (B. t.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Piano (Pno.). The score begins at measure 71. The Flute part is highly melodic, starting with a *pp* dynamic and moving through *f*, *p*, *mf*, *p*, *f*, *mf*, and *f*. It includes a *hum* (humming) section and various articulations like accents and slurs. The Bassoon part provides harmonic support, starting with *f* and moving to *mp*, *mf*, and *f*, also featuring a *hum* section. The Viola and Violoncello parts are more rhythmic and harmonic, with dynamics ranging from *pp* to *f*. The Viola part includes *sp* (sforzando) markings and fingerings (5, 6). The Violoncello part includes *pizz.* (pizzicato) markings. The Piano part provides a harmonic foundation with chords and arpeggios, primarily in the right hand.

80

Fl. *mf* *ppp* *ppp* *f* *p* *w.t.* *hum*

Fl. *p* *mf* *p*

B. t. *mf* *p*

Vla. *arco sp* *p* *pizz.*

Vc. *arco sp* *p* *xp* *f* *p*

Pno. *p* *f* *p*

Ped. \_\_\_\_\_

Ped. \_\_\_\_\_

Detailed description: This page of a musical score, titled 'Anegar', is page 11. It features five staves: two for Flute (Fl.), one for Bassoon (B. t.), one for Viola (Vla.), one for Violoncello (Vc.), and one for Piano (Pno.). The score begins at measure 80. The Flute part starts with a dynamic of *mf*, then drops to *ppp*, followed by *ppp*, *f*, and *p*. It includes a 'w.t.' (wind tunnel) section and a 'hum' (humming) section. The Bassoon part starts with *mf* and *p*. The Viola part starts with *arco sp* and *p*, then *pizz.*. The Violoncello part starts with *arco sp* and *p*, then *xp*, *f*, and *p*. The Piano part starts with *p*, *f*, and *p*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. There are also performance instructions like 'w.t.' and 'hum'. The page ends with two 'Ped.' (pedal) lines.

94

Fl. *ff* *p* *mf* *pp* *mf*

Fl. *ff* *p* *ppp*

B. t. *mf* *p*

Vla. *pizz.* *arco* *sp* *pizz.* *arco* *gliss.* *mf* *p*

Vc. *pizz.* *arco xp* *pizz.* *p*

Pno. *ff* *f*

Ped.

Detailed description: This page of a musical score for 'Anegar' contains five staves. The Flute (Fl.) staff starts at measure 94 with a triplet of eighth notes, followed by a half note with a 'w.t.' (with breath) marking and a fermata. It then features a long, dynamic range passage from *ff* to *pp* and back to *mf*, including a 'm.v.' (movimento) marking and a triplet of sixteenth notes. The second Flute staff begins with a *ff* triplet and ends with a *ppp* passage. The Bassoon (B. t.) staff has a *mf* to *p* dynamic change. The Viola (Vla.) staff includes markings for *pizz.*, *arco*, *sp*, *pizz.*, *arco*, and *gliss.*, with a *mf* to *p* dynamic change. The Violoncello (Vc.) staff has *pizz.*, *arco xp*, and *pizz.* markings, ending with a *p* dynamic. The Piano (Pno.) staff features a *ff* triplet and a *f* triplet, with fingerings 6 and 5 indicated. A Pedal (Ped.) line is at the bottom.

106

Fl. *mf* *mp* *p* *mf* *sf*

Fl. *mf* *p*

B. t. *pp* *mf* *p*

Vla. *mp* *mf* *mp* *p* *mf* *pp*

Vc. *p* *mf* *p*

Pno. *mf* *mp* *p*

Ped.

8va-

Detailed description: This page of a musical score, titled 'Anegar', is page 13. It features five staves: two Flutes (Fl.), Bassoon (B. t.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Piano (Pno.). The score begins at measure 106. The Flute 1 part has a dynamic range from *mf* to *sf*, with a *5* fingering indicated. The Flute 2 part starts at *mf* and ends at *p*. The Bassoon part starts at *pp* and ends at *p*. The Viola part has dynamics from *mp* to *pp*, including a *gliss.* marking. The Violoncello part has dynamics from *p* to *mf*. The Piano part has dynamics from *mf* to *p*. A *Ped.* (pedal) marking is present at the bottom, and an *8va-* marking is at the bottom right.

117

Fl.

*ff* *ppp* *f* *p* *mf* *p* *f* *p* *ff* *ppp*

Fl.

*mp* *f* *p* m.v.

B. t.

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

Vla.

*f* xp sp

Vc.

*f* *f* *p* *f* *p* m.v. gliss.

Pno.

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

Ped. \_\_\_\_\_

(8va)-----

Musical score for measures 128-133, featuring parts for Flute (Fl.), Bassoon (B. t.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Piano (Pno.).

**Fl. (Flute):** Measures 128-133. Starts with a triplet of eighth notes marked *mf* and *hum*. A dynamic shift to *pp* occurs at measure 130. The part concludes with a trill marked *pp* and *hum*, followed by a crescendo to *p* and then *pp*.

**B. t. (Bassoon):** Measures 128-133. Features a melodic line starting at *mf* and transitioning to *pp* by measure 130. The part ends with a *pp* dynamic.

**Vla. (Viola):** Measures 128-133. Includes a *gliss.* (glissando) in measure 128. Dynamics range from *pp* to *p*.

**Vc. (Violoncello):** Measures 128-133. Features a melodic line with a *xp* (sustained) marking in measure 128. Dynamics range from *pp* to *p*.

**Pno. (Piano):** Measures 128-133. Features a rhythmic accompaniment with four-measure groups marked with a '4' and a *p* dynamic.

This musical score page, numbered 16 and titled "Anegar", features five staves. The top staff is for Flute (Fl.), starting at measure 139 with a complex melodic line including a triplet and a five-measure rest. The second staff is for Flute (Fl.) and Bassoon (B. t.), with dynamics ranging from *mp* to *mf* and a five-measure rest. The third staff is for Viola (Vla.), starting at measure 139 with dynamics from *p* to *pp* and a glissando. The fourth staff is for Violoncello (Vc.), starting at measure 139 with dynamics from *p* to *f* and a glissando. The bottom staff is for Piano (Pno.), starting at measure 139 with dynamics from *f* to *p* and a five-measure rest. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Musical score for *Anegar*, page 17, measures 150-159. The score includes parts for Flute (Fl.), Bassoon (B. t.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Piano (Pno.).

**Fl. (First Flute):** Measures 150-159. Starts with a *mf* dynamic, includes a *hum* marking and a triplet. Dynamics range from *pp* to *mf*. Includes a *f* dynamic in measure 158.

**Fl. (Second Flute):** Measures 150-159. Starts with a *pp* dynamic. Dynamics range from *pp* to *mp*. Includes a *f* dynamic in measure 158.

**B. t. (Bassoon):** Measures 150-159. Starts with a *pp* dynamic. Dynamics range from *pp* to *mp*. Includes a *f* dynamic in measure 158.

**Vla. (Viola):** Measures 150-159. Starts with a *pp* dynamic. Dynamics range from *pp* to *f*.

**Vc. (Violoncello):** Measures 150-159. Starts with a *pp* dynamic. Includes a *sp* marking in measure 156. Dynamics range from *pp* to *mf*.

**Pno. (Piano):** Measures 150-159. Starts with a *p* dynamic. Includes a *4* marking in measure 151. Dynamics range from *p* to *mf*.

158

Fl. *p* *mf* *p* *mf* *f* *mf* *ppp* *mf* *fff* *p*

Fl. *p* m.v.

B. t. *p* *mf* *p*

Vla. *xp* *ghiss.* *sp* *mp* *p* *mf* *pp* *p* *xp* *gliss.*

Vc. *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *fp*

Pno. *mp* *p* *pp* *f* *p*

Ped.

Detailed description: This page of a musical score for 'Anegar' (page 18) features five staves. The Flute (Fl.) part begins at measure 158 with a dynamic of *p*, followed by *mf*, *p*, *mf*, *f*, *mf*, *ppp*, *mf*, and *fff*. It includes a 'hum' marking and various articulations like accents and slurs. The Bassoon (B. t.) part has dynamics *p*, *mf*, and *p*, with a 'm.v.' marking. The Viola (Vla.) part starts at measure 158 with dynamics *xp*, *ghiss.*, *sp*, *mp*, *p*, *mf*, *pp*, *p*, *xp*, and *gliss.*. The Violoncello (Vc.) part has dynamics *p*, *mf*, *p*, *mf*, *p*, *mf*, and *fp*. The Piano (Pno.) part has dynamics *mp*, *p*, *pp*, *f*, and *p*. A Pedal (Ped.) line is indicated at the bottom right.

Tercer instante sumergido en agua

♩ = 100

170

Fl.

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

2

5

hum

Fl.

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

6

B. t.

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

4

5

Vla.

170

*mf* *p* *mf* *mp*

5

5

Vc.

*mp* *p* *ff* *mp* *p*

gliss

m.v.

6

Pno.

170

*ff* *mp*

4

Musical score for Anegar, page 20, measures 179-184. The score includes parts for Flute (Fl.), Bassoon (B. t.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Piano (Pno.).

**Fl. (First Flute):** Measures 179-184. Dynamics: *sf*, *mp*, *mf*, *p*, *f*, *ff*. Includes a *hum* (humming) section in measures 180-181.

**Fl. (Second Flute):** Measures 179-184. Dynamics: *sf*, *mf*, *pp*, *mf*, *f*. Includes a *tr* (trill) in measure 179.

**B. t. (Bassoon):** Measures 179-184. Dynamics: *mf*, *f*. Includes a *frull.* (frollato) in measure 179.

**Vla. (Viola):** Measures 179-184. Dynamics: *ff*, *mf*, *f*. Includes *xp* (pizzicato) in measure 180 and *sp* (staccato) in measure 184.

**Vc. (Violoncello):** Measures 179-184. Dynamics: *mf*, *f*. Includes *sp* (staccato) in measure 184.

**Pno. (Piano):** Measures 179-184. Dynamics: *sf*, *mp*, *p*. Includes *tr* (trill) in measure 179 and *Ped.* (pedal) in measure 184.

190

Fl. *mf subito* *f > p* hum

Fl. *f > p* *mf < f* *mf*

B. t. *f > p* *mf > p* *pp*

Vla. *p* *pp* *p < mf* *p*

Vc. *p* *pp* *p < mf* *p*

Pno. *mf* *8<sup>va</sup>* *4* *8<sup>va</sup>*

Ped.

Detailed description: This page of a musical score, titled 'Anegar', contains measures 190 through 200. The score is for a chamber ensemble consisting of two flutes, a bassoon, a viola, a cello, and a piano. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first flute part begins at measure 190 with a dynamic marking of *mf subito* and features a melodic line with slurs and accents, including a *f > p* dynamic change and 'hum' markings. The second flute part enters in measure 195 with a *f > p* dynamic and later has *mf < f* and *mf* markings. The bassoon part also enters in measure 195 with a *f > p* dynamic and later has *mf > p* and *pp* markings. The viola and cello parts enter in measure 195 with a *p* dynamic and later have *pp*, *p < mf*, and *p* markings. The piano part features a complex texture with sixteenth-note patterns in both hands, including a *mf* dynamic, a *4* (quadruple) marking, and *8<sup>va</sup>* (octave) markings. A pedal point is indicated at the bottom of the page.

199

Fl. *ff* *hum* *f* *cresc.*

Fl. *f* *f* *mf* *f* *hum* *pp*

B. t. *f* *mf*

Vla. *pp* *f* *mp* *gliss.* *arco*

Vc. *pp* *f* *mf* *arco* *pizz.* *3* *arco* *sp* *pizz.*

Pno. *f* *pp*

Ped.

Detailed description: This page of a musical score, numbered 22 and titled 'Anegar', covers measures 199 to 204. It features five staves: Flute (Fl.), Bassoon (B. t.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Piano (Pno.). The Flute part begins with a dynamic of *ff* and includes a 'hum' instruction. The Bassoon part starts with *f* and transitions to *mf*. The Viola part starts with *pp* and includes 'gliss.' and 'arco' markings. The Violoncello part starts with *pp* and includes 'arco', 'pizz.', and 'sp' markings. The Piano part features a complex texture with multiple layers of sixteenth-note patterns, starting with *f* and moving to *pp*. A 'Ped.' (pedal) line is indicated at the bottom of the page.

206

Fl. *fff* *f* *p*

Fl. *f* *mf* *f*

B. t.

Vla. *arco* *pizz.* *arco sp*

Vc. *arco xp*

Pno.

*Ped.*

Detailed description: This page of a musical score, numbered 206, features five staves. The top staff is for Flute (Fl.), showing a melodic line with dynamics *fff*, *f*, and *p*, and a 'hum' marking. The second staff is for Flute (Fl.), with dynamics *f*, *mf*, and *f*. The third staff is for Bassoon (B. t.). The fourth staff is for Viola (Vla.), with markings for *arco*, *pizz.*, and *arco sp*. The fifth staff is for Violoncello (Vc.), with a marking for *arco xp*. The bottom two staves are for Piano (Pno.), showing a complex accompaniment with many five-finger patterns. A 'Ped.' marking is at the bottom.



218

Fl.

Fl.

B. t.

Vla.

Vc.

Pno.

*mf*

*f*

*p*

*f*

*pp*

*p*

*mf*

225

Fl. *f* *mf* *ff p subito* *f*

Fl. *f* *mf* *f p subito* *f*

B. t. *f* *mf* *f p subito* *f*

Vla. *f* *mf* *f p subito* *f* *xp*

Vc. *f* *mf* *f p subito* *f* *xp*

Pno. *f* *mf* *f p subito* *f* *f p subito*

8va-----

Detailed description: This page of a musical score for the piece 'Anegar' contains measures 225 through 230. The score is arranged in five systems, each with a different instrument: Flute (Fl.), Bassoon (B. t.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Piano (Pno.). The Flute part features a complex melodic line with many sixteenth notes and slurs, starting at measure 225. The Bassoon part provides harmonic support with chords and some melodic fragments. The Viola and Violoncello parts play similar rhythmic patterns, often in octaves. The Piano part has a dense texture with many chords and moving lines in both hands. Dynamic markings include *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), *ff* (fortissimo), *p subito* (piano subito), and *xp* (pianissimo). There are also hairpins for crescendo and decrescendo. A '5' is written below the bassoon and viola parts in measures 228 and 229, indicating a fingering. A wavy line with a fermata above it appears in the lower staves of measures 228 and 229. The page number '225' is at the top left of the first staff. At the bottom left, there is a marking '8va-----'.

233

Fl. *pp* *ff* *p* < *mf* > *p* *cresc.*

Fl. *mf* *f* *pp* *ff* *p* < *mf* > *p*

B. t. *mf* *f* *pp* *ff* *p* < *mf* > *p* *pp*<sup>5</sup>

Vla. *mf* *f* *pp* *ff* *p* < *mf* > *p* *pp*<sup>3</sup> <sup>6</sup>

Vc. *mf* *f* *pp* *ff* *p* < *mf* > *p*

Pno. *mf* *f* *pp* *ff* *p* < *mf* > *p*

8va

flut

m.v.

sp

xp

8va

Detailed description: This page of a musical score for the piece 'Anegar' (page 27) features five staves: two Flutes (Fl.), Bassoon (B. t.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Piano (Pno.). The score begins at measure 233. The Flute 1 part has a 'flut' marking above it and dynamic markings of *pp*, *ff*, *p*, *mf*, and *p* with a crescendo. The Flute 2 part has dynamics of *mf*, *f*, *pp*, *ff*, *p*, *mf*, and *p*. The Bassoon part has dynamics of *mf*, *f*, *pp*, *ff*, *p*, *mf*, and *p*, ending with a *pp* marking and a '5' indicating a fingering. The Viola part has dynamics of *mf*, *f*, *pp*, *ff*, *p*, *mf*, and *p*, with 'sp' and 'xp' markings above it and '3' and '6' indicating fingerings. The Violoncello part has dynamics of *mf*, *f*, *pp*, *ff*, *p*, *mf*, and *p*. The Piano part has dynamics of *mf*, *f*, *pp*, *ff*, *p*, *mf*, and *p*. A '8va' marking is present at the bottom of the page.

Musical score for Anegar, page 28, measures 240-255. The score includes parts for Flute (Fl.), Bassoon (B. t.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Piano (Pno.).

The score is written in 2/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The dynamics range from *pp* (pianissimo) to *ff* (fortissimo), with *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte) also present. The Flute part (top staff) begins at measure 240 with a *ff* dynamic and includes a trill-like flourish in measure 255. The Bassoon part (second staff) starts at *pp* and features a *f* dynamic in measure 250. The Viola part (third staff) uses sixths and includes a *sp* (sforzando) dynamic in measure 250. The Violoncello part (fourth staff) starts at *pp* and features a *f* dynamic in measure 250. The Piano part (bottom two staves) uses septims and includes a *pp* dynamic in measure 250. The score is marked with various articulations, including accents and slurs, and includes fingerings (5, 6, 7) and breath marks.

246

Fl.

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

Fl.

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

B. t.

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

Vla.

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

Vc.

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

Pno.

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

Detailed description of the musical score: This page of the score, titled 'Anegar', is page 29 and contains measures 246 through 255. It features five staves: Flute (Fl.), Bassoon (B. t.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Piano (Pno.). The music is written in a key with two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The Flute and Bassoon parts are characterized by rapid sixteenth-note passages, often with slurs and accents. The Viola and Violoncello parts provide a harmonic and rhythmic foundation with similar rhythmic patterns. The Piano part has a more melodic and harmonic role, often playing chords and moving lines. Dynamic markings include piano (*p*), mezzo-forte (*mf*), forte (*f*), and pianissimo (*pp*). Articulation marks such as accents (>) and slurs are used throughout. Fingerings (e.g., 5, 7, 9) are indicated for several notes. The score is divided into measures by vertical bar lines, with some measures containing multiple beams for sixteenth notes.

253

Fl. *f* *pp* *mf* *pf* *pp* *f* *p* *mf* *p* *espress.* *5*

Fl. *p* *mf* *f* *ff* *p* *mf* *p* *espress.* *5*

B. t. *p* *mf* *f* *ff* *p* *p* *mf* *p* *espress.* *5*

Vla. *p* *mf* *f* *ff* *p* *mf* *p* *xp* *aliss.*

Vc. *p* *mf* *f* *ff* *p* *mf* *p* *xp*

Pno. *p* *mf* *f* *ff* *p* *mf*

Detailed description: This page of a musical score, numbered 30 and titled 'Anegar', contains measures 253 through 262. It features five staves: Flute (Fl.), Bassoon (B. t.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Piano (Pno.). The Flute part begins with a complex melodic line featuring a series of sixteenth-note runs, marked with dynamics *f*, *pp*, *mf*, *pf*, *pp*, and *f*. It includes fingerings for 9, 7, 10, and 6, and a slur over the first six measures. The Bassoon part mirrors the Flute's dynamics and includes a *5* fingering. The Viola and Violoncello parts follow a similar dynamic contour, with the Viola also marked *xp* and *aliss.* The Piano accompaniment provides harmonic support with chords and arpeggiated figures, marked with *f* and *ff* dynamics. The score is written in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature.

265

Fl. *ligero* *frull.* *f* *p* *f*

Fl. *f* *p* *f*

B. t. *f* *frull.* *p* *f*

Vla. *f* *sp* *p* *f*

Vc. *f* *sp* *p* *f*

Pno. *f* *p* *f*

Musical score for the piece "Anegar", page 32, measures 274-283. The score is arranged for a woodwind quintet and piano.

The instruments and their parts are:

- Fl. (Flute 1)
- Fl. (Flute 2)
- B. t. (Bassoon)
- Vla. (Violin)
- Vc. (Violoncello)
- Pno. (Piano)

The score features dynamic markings of *p* (piano), *f* (forte), and *ff* (fortissimo). The music is characterized by complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and frequent use of slurs and accents. The piano part provides a harmonic and rhythmic foundation for the woodwinds.

280

Fl. *pp*  $\curvearrowright$  *mf* *fff* *p subito*  $\curvearrowleft$  *mp* *p*

Fl. *p*  $\curvearrowright$  *mf* *mf* *f* *p*

B. t. *p*  $\curvearrowright$  *mf* *mf* *f* *p*

Vla. *p*  $\curvearrowright$  *mf* *f* *p* *f* *p subito* *xp*

Vc. *p*  $\curvearrowright$  *mf* *p*  $\curvearrowleft$  *f*  $\curvearrowright$  *mf* *p* *xp*

Pno. *p*  $\curvearrowright$  *mf* *p*  $\curvearrowleft$  *f* *mf* *f* *p* *ff* *p*

Detailed description: This page of a musical score, titled 'Anegar', is page 33. It features five staves: two Flutes (Fl.), Bassoon (B. t.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Piano (Pno.). The score begins at measure 280. The Flute 1 part starts with a tremolo of sixteenth notes, marked *pp*, which then transitions to *mf*. It includes a dynamic crescendo to *fff*, a *p subito* marking, and a decrescendo to *mp* and *p*. The Flute 2 part starts at *p*, moves to *mf*, and features several triplet and sextuplet passages, reaching *f* before returning to *p*. The Bassoon part follows a similar dynamic path from *p* to *mf* to *f* and back to *p*. The Viola part begins at *p*, moves to *mf*, and includes a *f* section with a *p* section, ending with a *p subito* and *xp* marking. The Violoncello part starts at *p*, moves to *mf*, and includes a *p* section followed by a *f* section and another *mf* section, ending with a *p* section and *xp* marking. The Piano part is complex, with the right hand starting at *p*, moving to *mf*, and then through *p*, *f*, *mf*, *f*, *p*, and *ff* before returning to *p*. The left hand provides harmonic support with various rhythmic patterns and dynamic markings.

# Anegar

cuatro instantes acuosos  
para ensamble

David Cortés

Instante uno - Paisaje cólico  
Enérgico ♩ = 132

The score is written for five instruments: Flute, Baroque traverso (415 Hz), Viola, Cello, and Piano. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The piece is marked 'Enérgico' with a tempo of ♩ = 132. The score is divided into measures, with dynamic markings such as *pp*, *p*, *mf*, and *pp* indicating volume changes. Performance instructions include 'w.t.' (with tremolo), 'gliss.' (glissando), 'sp' (sforzando), and 'col legno' (col legno). The Piano part features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs, with a 'Ped.' (pedal) marking at the bottom. The Viola and Cello parts also include glissando markings. The Baroque traverso part has a specific frequency of 415 Hz noted. The score concludes with a copyright notice '©2014' and a page number '8va' at the bottom right.

8

Fl. *w.t.* *ppp* *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf < f* *p* *ff* *p*

Fl. *frull.* *p* *mf* *p* *mp* *pp* *p*

B. t. *mp* *mf* *p* *mf* *p* *mf < f* *p* *f*

Vla. *sp* *p* *mf* *p* *mp* *pp* *col legno* *ff* *col legno* *xp* *p*

Vc. *gliss.* *mf* *p* *mp* *pp* *gliss.* *ff* *sp* *p*

Pno. *mf* *pp* *p* *pp* *f* *p* *mp* *p*

Detailed description: This page of a musical score for the piece 'Anegar' features five staves. The Flute (Fl.) part begins with a woodwind technique (w.t.) and dynamic markings from ppp to p, then mf, p, mf, p, mf < f, p, ff, and p. The second Flute part includes a flourish (frull.) and dynamics p, mf, p, mp, pp, and p. The Bassoon (B. t.) part has dynamics mp, mf, p, mf, p, mf < f, p, and f. The Viola (Vla.) part starts with a spiccato (sp) marking and dynamics p, mf, p, mp, pp, followed by col legno markings and dynamics ff and xp, ending with p. The Violoncello (Vc.) part includes glissando (gliss.) markings and dynamics mf, p, mp, pp, ff, sp, and p. The Piano (Pno.) part consists of two staves with dynamics mf, pp, p, pp, f, p, mp, and p. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic hairpins.

17

Fl. *w.t.*  
*mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *p* *f* *mp* *p*

Fl. *tr* *(b.e.)* *mf* *fp* *hum* *mp*

B. t. *mf* *fp* *pp* *p*

Vla. *mf* *p* *mf* *pp* *mf* *p* *f* *p*

Vc. *gliss.* *mf* *pp* *mf* *p* *f* *p*

Pno. *tr* *mp* *mf* *pp* *mp* *pp* *pp* *mp*

Detailed description: This page of a musical score for the piece 'Anegar' (page 3) features five staves. The Flute (Fl.) part begins at measure 17 with a 'w.t.' (with tremolo) marking and dynamic markings of *mf*, *pp*, *mf*, *pp*, *mf*, *p*, *f*, *mp*, and *p*. The Bassoon (B. t.) part includes trills (*tr*) and a 'hum' marking, with dynamics *mf*, *fp*, and *mp*. The Viola (Vla.) and Violoncello (Vc.) parts feature complex rhythmic patterns with dynamics *mf*, *p*, *mf*, *pp*, *mf*, *p*, *f*, and *p*. The Piano (Pno.) part consists of two staves with trills (*tr*) and dynamics *mp*, *mf*, *pp*, *mp*, *pp*, and *mp*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingerings (e.g., 3, 5, 6).

This musical score page, titled "Anegar" and numbered "4", features five staves: Flute (Fl.), Bassoon (B. t.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Piano (Pno.).

- Fl. (Top Staff):** Starts at measure 25 with a 7-measure phrase. Dynamics include *mf*, *p*, *mf*, *p*, *mp*, *f*, *ff*, and *p*. Includes a "w.L." (wind line) marking.
- Fl. (Second Staff):** Features a "hum" (humming) marking. Dynamics include *f*, *p*, *pp*, *f*, and *p*.
- B. t. (Third Staff):** Includes a 6-measure phrase and a 5-measure phrase. Dynamics include *mf*, *p*, *pp*, *f*, and *p*. Includes a 2-measure phrase.
- Vla. (Fourth Staff):** Starts at measure 25 with a 5-measure phrase and a 6-measure phrase. Dynamics include *mf*, *p*, *mf*, *pp*, *pp*, *p*, and *mf*. Includes a "sp" (sordano) marking.
- Vc. (Fifth Staff):** Dynamics include *mf*, *p*, *mf*, *mf*, *pp*, *mf*, and *pp*. Includes 5-measure and 6-measure phrases.
- Pno. (Bottom Staff):** Dynamics include *f*, *p*, *mf*, *pp*, *mf*, and *pp*. Includes 5-measure and 6-measure phrases.

This musical score page, titled "Anegar" and numbered "5", features five staves: two Flute (Fl.) parts, Bassoon (B. t.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Piano (Pno.).

- Fl. (Top):** Starts at measure 31 with a *mf* dynamic. It includes a *pp* section, a *mp* section with a *ppp* accent, and a *pp* section. The piece concludes with a *mp* section featuring triplet patterns.
- Fl. (Middle):** Starts at measure 31 with a *mf* dynamic, followed by a *p* section, a *mp* section with a *p* accent, and a *pp* section.
- B. t.:** Starts at measure 31 with a *mf* dynamic, followed by a *p* section, a *mf* section with a *p* accent, a *mp* section with a *p* accent, and a *pp* section. The piece concludes with a *mp* section featuring triplet patterns.
- Vla.:** Starts at measure 31 with a *p* dynamic, followed by a *mp* section with a *p* accent, a *pp* section with a *xp* dynamic, and a *mp* section with a *pizz.* marking and triplet patterns.
- Vc.:** Features a *mp* section with triplet patterns (marked with "5" and "6") and a *mp* section with a *sp* dynamic and triplet patterns.
- Pno.:** Starts at measure 31 with a *mp* dynamic. It includes a *p* section with a *pp* section and a *p* section. The piece concludes with a *pp* section featuring triplet patterns (marked with "6" and "3").

This musical score page, titled "Anegar", is page 6 of a piece. It features five staves: two Flutes (Fl.), Bassoon (B. t.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Piano (Pno.). The score begins at measure 40. The Flute parts are highly melodic and technical, featuring triplets, sixteenth-note runs, and dynamic markings such as *f*, *mf*, and *p*. The Bassoon part provides a rhythmic and harmonic foundation with triplets and sixteenth-note patterns. The Viola and Violoncello parts are more melodic and lyrical, often playing in unison or octaves. The Piano part is sparse, with a few chords and a melodic line in the right hand. The score is marked with various dynamics and articulations, including accents, slurs, and breath marks. The key signature has one flat, and the time signature is 3/4.

Instante dos - Paisaje ondulante  
Calmo ♩ = 100

The musical score is arranged in five systems, each with a different instrument. The first system is for Flute (Fl.), the second for Flute (Fl.) and Bassoon (B. t.), the third for Viola (Vla.), the fourth for Violoncello (Vc.), and the fifth for Piano (Pno.). The score begins at measure 51. The Flute part features a melodic line with dynamic markings *ff*, *p*, *mf*, *p*, *f*, *mf*, *f*, *p*, *ff*, *p subito*, *ppp*, and *p*. The Bassoon part has dynamics *ff*, *mf*, *f*, *p subito*, and *p*. The Viola part includes *f*, *p*, *f*, *p*, and *pp*. The Violoncello part shows *p*, *f*, *mf*, *f*, *p*, and *pp*. The Piano part has *p*, *f*, *mf*, *f*, *p*, and *ff*. The score is filled with complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various articulations like slurs and accents. Fingerings and breath marks are indicated throughout.

This page of the musical score for "Anegar" features five staves: Flute (Fl.), Bassoon (B. t.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Piano (Pno.). The score begins at measure 61. The Flute part includes a complex melodic line with a four-measure rest, followed by a series of notes with accents and slurs, and a final six-measure passage with a tremolo effect. The Bassoon part has a four-measure rest, followed by a melodic line with slurs and a final six-measure passage. The Viola part features a five-measure rest, followed by a melodic line with slurs and a final six-measure passage. The Violoncello part has a four-measure rest, followed by a melodic line with slurs and a final six-measure passage. The Piano part consists of a four-measure rest, followed by a melodic line with slurs and a final six-measure passage. The score is marked with various dynamics including *ppp*, *mf*, *pp*, *p*, *mp*, *f*, and *pp*. There are also markings for *hum* and *sp*. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4.

This musical score page, titled "Anegar" and numbered "9", contains five staves of music. The instruments are Flute (Fl.), Bassoon (B. t.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Piano (Pno.).

- Fl. (Top Staff):** Starts at measure 71 with dynamics *pp* and *f*. It features a complex melodic line with slurs, accents, and a *hum* (humming) section. Dynamics include *p*, *mf*, *f*, and *mf*. Fingering numbers 4, 7, 6, and 5 are indicated.
- Fl. (Second Staff):** Starts at measure 71 with dynamics *mp* and *p*. It includes slurs and a *f* dynamic at the end of the section.
- B. t. (Third Staff):** Starts at measure 71 with dynamics *f*, *mp*, *mf*, and *f*. It includes slurs, a *hum* section, and a *f* dynamic at the end.
- Vla. (Fourth Staff):** Starts at measure 71 with dynamics *pp*, *p*, *f*, and *p*. It includes slurs, a *sp* (sordini) marking, and a *pizz.* (pizzicato) marking. Fingering numbers 5 and 6 are shown.
- Vc. (Fifth Staff):** Starts at measure 71 with dynamics *f*, *p*, *f*, and *p*. It includes slurs and a *pizz.* marking.
- Pno. (Bottom Staff):** Starts at measure 71 with chords and slurs, primarily in the right hand.

80

Fl. *mf* *ppp* *ppp* *ff<sub>m</sub>* *p*

Fl. *p* *mf* *p*

B. t. *mf* *p*

Vla. *arco sp* *p* *pizz.*

Vc. *arco sp* *p* *xp* *f* *p*

Pno. *p* *f* *p*

*hum* *w.t.*

*3* *5*

*4*

*Ped.*

Detailed description: This page of a musical score, titled 'Anegar', is page 10. It features five staves: Flute (Fl.), Bassoon (B. t.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Piano (Pno.). The score begins at measure 80. The Flute part starts with a dynamic of *mf*, followed by *ppp* and *ppp* markings, then *ff<sub>m</sub>* and *p*. It includes a *hum* (humming) instruction and a *w.t.* (with tremolo) marking. The Bassoon part has dynamics *p*, *mf*, and *p*. The Viola part is marked *arco sp* and *p*, with a *pizz.* (pizzicato) instruction. The Violoncello part is marked *arco sp* and *p*, featuring a triplet of sixteenth notes and a dynamic of *xp* (fortissimo), followed by *f* and *p*. The Piano part has dynamics *p*, *f*, and *p*, with a four-measure chordal figure in the left hand. Pedal points are indicated at the bottom of the page.

94

Fl. *ff* *p* *ff* *pp* *mf*

Fl. *ff* *p* *ppp*

B. t. *mf* *p*

Vla. *pizz.* *arco* *sp* *pizz.* *arco* *gliss.* *mf* *p*

Vc. *pizz.* *arco xp* *pizz.* *p*

Pno. *ff* *f*

Ped.

Detailed description: This page of a musical score, titled 'Anegar', is page 11. It features five staves: two Flutes (Fl.), Bassoon (B. t.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Piano (Pno.). The score begins at measure 94. The first Flute part starts with a triplet of eighth notes, followed by a half note with a 'hum' marking and a dynamic of *ff*. It then moves to a half note with a dynamic of *p*. A second Flute part enters with a half note, followed by a half note with a dynamic of *ff*, and then a half note with a dynamic of *p*. The Bassoon part remains silent until measure 100, where it plays a half note with a dynamic of *mf*, followed by a half note with a dynamic of *p*. The Viola part starts with a half note, followed by a half note with a dynamic of *sp*, then a half note with a dynamic of *pizz.*, and finally a half note with a dynamic of *arco* and a glissando marking. The Violoncello part starts with a half note, followed by a half note with a dynamic of *pizz.*, and then a half note with a dynamic of *arco xp*. The Piano part starts with a half note, followed by a half note with a dynamic of *ff*, and then a half note with a dynamic of *f*. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings. A Pedal (Ped.) line is shown at the bottom of the page.

106

Fl.

Fl.

B. t.

Vla.

Vc.

Pno.

Ped.

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

*p* *mp* *p* *mf*

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

*p* *mf* *p*

*mf* *mf* *mp* *p*

*gliss.*

*m.v.*

*5*

*8va-*

Detailed description: This page of a musical score, titled 'Anegar', is page 12. It features five staves: two Flutes (Fl.), Bassoon (B. t.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Piano (Pno.). The score begins at measure 106. The Flute parts are marked with *mf* and *pp*, with dynamic changes and slurs. The Bassoon part starts with *pp* and moves to *mf* and *p*. The Viola part starts with *mp* and *mf*, then *mp*, *p*, *mf*, and *pp*. The Violoncello part starts with *p* and moves to *mf* and *p*. The Piano part features chords and arpeggios, marked with *mf* and *p*. Performance instructions include *gliss.* for the Viola, *m.v.* for the Flutes and Bassoon, and *5* for a quintuplet in the Flute. A *Ped.* (pedal) line is shown at the bottom. The page ends with an *8va-* marking.

117

Fl. *ff* *ppp* *f* *p* *mf* *p* *f* *p* *ff* *ppp*

Fl. *mp* *f* *p* m.v.

B. t. *f* *p* *mf* *pp*

Vla. *f* xp sp

Vc. *f* *f* *p* *f* *p* m.v. gliss.

Pno. *f* *f* *p* *mf* *p* *f* *p* *p* *f*

Ped. (8va)-----

Musical score for measures 128-135, featuring five staves: Flute (Fl.), Bassoon (B. t.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Piano (Pno.).

- Fl. (Top Staff):** Starts at measure 128 with a triplet of eighth notes marked *mf* and *hum*. The melody continues with a slur and a fermata over a dotted quarter note. A dynamic shift to *pp* occurs at measure 130, followed by a *tr* (trill) and a dynamic range of *p* to *pp*. The staff ends with a slur and a fermata over a dotted quarter note.
- B. t. (Second Staff):** Features a melodic line starting at measure 128 with a slur and a fermata over a dotted quarter note, marked *mf*. The line continues with a slur and a fermata over a dotted quarter note, marked *pp*.
- Vla. (Third Staff):** Starts at measure 128 with a slur and a fermata over a dotted quarter note, marked *ghiss.*. The staff continues with a slur and a fermata over a dotted quarter note, marked *pp*, and then a slur and a fermata over a dotted quarter note, marked *p*.
- Vc. (Fourth Staff):** Starts at measure 128 with a slur and a fermata over a dotted quarter note, marked *xp*. The staff continues with a slur and a fermata over a dotted quarter note, marked *pp*, and then a slur and a fermata over a dotted quarter note, marked *p*.
- Pno. (Bottom Staff):** Features a rhythmic accompaniment starting at measure 128 with a slur and a fermata over a dotted quarter note, marked *p*. The staff continues with a slur and a fermata over a dotted quarter note, marked *p*.



150

Fl. *mf* *hum* *mf* *pp* *mf* *f* *mf*

Fl. *pp* *f* *mp*

B. t. *pp* *mp* *f* *mp*

Vla. *pp* *pp* *f*

Vc. *pp* *sp* *f* *mf*

Pno. *p*

Detailed description: This page of a musical score, titled 'Anegar', contains measures 150 through 159. The score is arranged in five systems, each with a different instrument: Flute (Fl.), Bassoon (B. t.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Piano (Pno.). The Flute part begins with a measure marked '150' and includes a 'hum' instruction and a dynamic marking of *mf*. It features a triplet of eighth notes, a slur over two notes, and a dynamic change to *pp* for a triplet of eighth notes, followed by a return to *mf* and a crescendo to *f* for a quarter note, then a decrescendo to *mf*. The Bassoon part has a dynamic of *pp* for a half note, followed by a crescendo to *f* for a half note and a decrescendo to *mp*. The Viola part starts with a dynamic of *pp* for a half note, followed by a crescendo to *f* for a half note. The Violoncello part begins with a dynamic of *pp* for a half note, followed by a 'sp' (sforzando) marking and a dynamic of *f* for a half note, then a decrescendo to *mf*. The Piano part features a dynamic of *p* and includes a slur over a group of four notes. The score is written in a key signature with three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature.

158

Fl. *p* *mf* *p* *mf* *f* *mf* *ppp* *mf* *fff*

Fl. *p* *m.v.*

B. t. *p* *mf* *p*

Vla. *xp* *gliss.* *sp* *mp* *p* *mf* *pp* *p* *xp* *gliss.*

Vc. *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *fp*

Pno. *mp* *p* *pp* *f* *p*

Ped.

Tercer instante sumergido en agua

♩ = 100

Fl. *mp* *p* *f* *mf* *f* *pp* *f*

Fl. *mp* *pp* *f* *mf* *mp* *p*

B. t. *mp* *p* *f* *mf* *f* *mf*

Vla. *mf* *p* *mf* *mp*

Vc. *mp* *p* *ff* *mp* *p*

Pno. *ff* *mp*

170

2

4

5

5

5

6

6

gloss

m.v.

hum

179

Fl. *sf* *mp* *mf* *p* *f* *ff*

Fl. *sf* *mf* *pp* *mf* *f*

B. t. *frull.* *mf* *f*

Vla. *ff* *mf* *f*

Vc. *mf* *f*

Pno. *sf* *mp* *p*

*hum*

*frull.*

*frull.*

*xp*

*sp*

*sp*

*5* *3* *6* *3* *5* *5* *5*

*3*

*Ped.*

Detailed description: This page of a musical score, titled 'Anegar', is page 19. It features five staves: two Flute (Fl.) parts, Bassoon (B. t.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Piano (Pno.). The music begins at measure 179. The first Flute part starts with a dynamic of *sf* (sforzando), followed by *mp* (mezzo-piano), *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), *f* (forte), and *ff* (fortissimo). It includes a 'hum' (humming) section indicated by a dashed line. The second Flute part starts with *sf*, then *mf*, *pp* (pianissimo), *mf*, and *f*. The Bassoon part has a 'frull.' (trill) marking and dynamics of *mf* and *f*. The Viola part starts with *ff* and includes a 'xp' (x-piano) marking. The Violoncello part has dynamics of *mf* and *f*. The Piano part features complex textures with dynamics of *sf*, *mp*, and *p*. Fingerings (5, 3, 6, 3, 5, 5, 5) and pedaling are indicated throughout. The score concludes with a 'Ped.' (pedal) marking.

190

Fl. *mf subito* *f > p* hum

Fl. *f > p* *mf < f* *mf*

B. t. *f > p* *mf > p* *pp*

Vla. *p* *pp* *p < mf* *p*

Vc. *p* *pp* *p < mf* *p*

Pno. *mf* *8<sup>va</sup>* *4* *8<sup>va</sup>* *Ped.*

Detailed description: This page of a musical score, titled 'Anegar', contains measures 190 through 200. The score is arranged for five instruments: two Flutes (Fl.), Bassoon (B. t.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Piano (Pno.). The Flute parts feature melodic lines with dynamic markings such as *mf subito*, *f > p*, and *mf < f*. The Bassoon part has a similar melodic line with dynamics *f > p*, *mf > p*, and *pp*. The Viola and Violoncello parts provide harmonic support with dynamics *p*, *pp*, and *p < mf*. The Piano part is characterized by dense textures, including octaves (*8<sup>va</sup>*), a quartet (*4*), and a *mf* dynamic. A *Ped.* (pedal) marking is present at the bottom of the page.

199

Fl. *ff* *hum* *f* *cresc.*

Fl. *f* *f* *mf* *f* *hum* *pp*

B. t. *f* *mf*

Vla. *pp* *f* *mp* *gliss.* *arco*

Vc. *pp* *f* *mf* *arco* *pizz.* *3* *arco* *sp* *pizz.*

Pno. *f* *pp*

Detailed description: This page of a musical score, titled 'Anegar', is page 21. It features five staves: two Flutes (Fl.), Bassoon (B. t.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Piano (Pno.). The score begins at measure 199. The Flute 1 part starts with a dynamic of *ff* and includes a 'hum' marking. The Flute 2 part starts with *f* and includes a 'hum' marking and a *pp* dynamic later. The Bassoon part starts with *f* and *mf*. The Viola part starts with *pp* and *f*, and includes 'gliss.' and 'arco' markings. The Violoncello part starts with *pp* and *f*, and includes 'arco', 'pizz.', and 'sp' markings. The Piano part features a complex texture with multiple layers of sixteenth-note patterns, starting with *f* and *pp*. A 'Ped.' marking is present at the bottom of the page.

Ped.

206

Fl. *fff* *f* *p*

Fl. *f* *mf* *f*

B. t.

Vla. *arco* *pizz.* *arco sp*

Vc. *arco xp*

Pno.

*Ped.*

Detailed description: This page of a musical score, numbered 206, features five staves. The top staff is for Flute (Fl.), showing a melodic line with dynamics *fff*, *f*, and *p*. The second staff is for Flute (Fl.), with dynamics *f*, *mf*, and *f*. The third staff is for Bassoon (B. t.). The fourth staff is for Viola (Vla.), with markings for *arco*, *pizz.*, and *arco sp*. The fifth staff is for Violoncello (Vc.), with *arco xp*. The bottom two staves are for Piano (Pno.), with a grand staff showing complex rhythmic patterns and fingerings (e.g., '5'). A *Ped.* marking is at the bottom.



218

Fl.

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

Fl.

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

B. t.

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

Vla.

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

Vc.

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

Pno.

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

225

Fl. *f* *mf* *ff p subito* *f*

Fl. *f* *mf* *f p subito* *f*

B. t. *f* *mf* *f p subito* *f*

Vla. *f* *mf* *f p subito* *xp* *f*

Vc. *f* *mf* *f p subito* *xp* *f*

Pno. *f* *mf* *f p subito* *f p subito*

5

8va-----

233

Fl. *pp* *ff* *p* < *mf* > *p* *cresc.*

Fl. *mf* *f* *pp* *ff* *p* < *mf* > *p*

B. t. *mf* *f* *pp* *ff* *p* < *mf* > *p* *pp*<sup>5</sup>

Vla. *mf* *f* *pp* *ff* *p* < *mf* > *p* *pp*<sup>3</sup> <sup>6</sup>

Vc. *mf* *f* *pp* *ff* *p* < *mf* > *p*

Pno. *mf* *f* *pp* *ff* *p* < *mf* > *p*

8va

flut.

m.v.

sp

xp

8va

Detailed description: This page of a musical score for the piece 'Anegar' (page 26) features five staves. The top staff is for the first Flute (Fl.), starting at measure 233 with a *pp* dynamic and a *flut.* marking. It includes a long melodic line with a *ff* dynamic and a *m.v.* marking. The second staff is for the second Flute (Fl.), with dynamics *mf*, *f*, *pp*, *ff*, and *p*. The third staff is for the Bassoon (B. t.), with dynamics *mf*, *f*, *pp*, *ff*, and *p*, ending with a *pp* dynamic and a <sup>5</sup> fingering. The fourth staff is for the Viola (Vla.), with dynamics *mf*, *f*, *pp*, *ff*, and *p*, ending with *pp* dynamics and <sup>3</sup> and <sup>6</sup> fingerings. The fifth staff is for the Violoncello (Vc.), with dynamics *mf*, *f*, *pp*, *ff*, and *p*. The bottom two staves are for the Piano (Pno.), with dynamics *mf*, *f*, *pp*, *ff*, and *p*. A *8va* marking is present at the bottom of the piano part. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

240

Fl.

*ff* > *f* < *ff* *mf*

Fl.

*pp* *f* *mf*

B. t.

*f* *mf*

Vla.

*f* *mf* *sp*

Vc.

*pp* *f* *mf* *sp*

Pno.

*pp* *f* *mf*

Detailed description: This page of a musical score, titled 'Anegar', is page 27. It features five staves: two Flutes (Fl.), Bassoon (B. t.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Piano (Pno.). The score begins at measure 240. The Flute parts feature rapid sixteenth-note passages with dynamic markings of *ff*, *f*, *ff*, and *mf*. The Bassoon part has dynamic markings of *f* and *mf*. The Viola and Violoncello parts include dynamic markings of *pp*, *f*, *mf*, and *sp*. The Piano part has dynamic markings of *pp*, *f*, and *mf*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingering numbers (5, 6, 7). The key signature has two flats, and the time signature is 4/4.

246

Fl. *p* *mf* *p* *f* *p* *mf* *p* *f* *pp*

Fl. *p* *mf* *p* *f* *p* *mf* *p* *f*

B. t. *p* *mf* *p* *f* *p* *mf* *p* *f*

Vla. *p* *mf* *p* *f* *p* *mf* *p* *f*

Vc. *p* *mf* *p* *f* *p* *mf* *p* *f*

Pno. *p* *mf* *f* *p* *mf* *p* *f*

This musical score page, numbered 29, is titled "Anegar". It features five staves: Flute (Fl.), Bassoon (B. t.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Piano (Pno.). The score begins at measure 253. The Flute part starts with a dynamic of *f*, followed by a crescendo to *pp*, then *mf*, *p*, and *pp*. It includes a complex melodic line with slurs and accents, and a section marked "espress." with a dynamic of *p* and a crescendo to *mf* before returning to *p*. The Bassoon part mirrors the Flute's dynamics, starting at *p* and *mf*, then *f*, *ff*, *p*, and *mf*. It also features a section marked "espress." with a dynamic of *p* and a crescendo to *mf*. The Viola and Violoncello parts follow similar dynamic contours, with the Viola starting at *p* and *mf*, and the Vc. starting at *p* and *mf*. Both include sections marked "xp" with dynamics of *p* and *mf*. The Piano part provides harmonic support, starting at *p* and *mf*, then *f* and *ff*, and returning to *p* and *mf*. The score is filled with various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings.

This page of the musical score, titled "Anegar", contains measures 265 through 274. The score is arranged for a full orchestra, with parts for Flute (Fl.), Bassoon (B. t.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Piano (Pno.).

The score is divided into two systems. The first system covers measures 265 to 270, and the second system covers measures 271 to 274. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4.

Key musical features include:

- Flute (Fl.):** Features a melodic line with a *ligero* (light) section in measure 265, followed by a *frull.* (trill) section in measure 266. Dynamics range from *f* (forte) to *p* (piano).
- Bassoon (B. t.):** Mirrors the flute's melodic line with a *frull.* section in measure 266. Dynamics range from *f* to *f*.
- Viola (Vla.):** Provides harmonic support with a *sp* (sforzando) section in measure 266. Dynamics range from *f* to *f*.
- Violoncello (Vc.):** Provides harmonic support with a *sp* section in measure 266. Dynamics range from *f* to *f*.
- Piano (Pno.):** Features a complex accompaniment with chords and arpeggiated figures. Dynamics range from *f* to *f*.

Dynamic markings include *f* (forte), *p* (piano), and *sp* (sforzando). Performance instructions include *ligero*, *frull.*, and *hum* (humming). Measure numbers 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, and 274 are clearly marked at the beginning of their respective staves.

274

Fl.

Fl.

B. t.

Vla.

Vc.

Pno.

*p f*

*ff*

Detailed description: This page of a musical score, titled 'Anegar' and numbered '31', contains measures 274 through 283. The score is arranged for five instruments: two Flutes (Fl.), Bassoon (B. t.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Piano (Pno.). The Flute parts feature melodic lines with dynamic markings of *p* (piano) and *f* (forte), and *ff* (fortissimo) in later measures. The Bassoon part provides harmonic support with similar dynamics. The Viola and Violoncello parts play a rhythmic accompaniment of eighth and sixteenth notes. The Piano part consists of a complex texture of chords and arpeggiated figures. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic hairpins.

280

Fl. *pp*  $\curvearrowright$  *mf* *fff* *p subito*  $\curvearrowleft$  *mp* *p*

Fl. *p*  $\curvearrowright$  *mf* *mf* *f* *p*

B. t. *p*  $\curvearrowright$  *mf* *mf* *f* *p*

Vla. *p*  $\curvearrowright$  *mf* *f* *p* *f* *p subito* *xp*

Vc. *p*  $\curvearrowright$  *mf* *p*  $\curvearrowleft$  *f*  $\curvearrowright$  *mf* *p* *xp*

Pno. *p*  $\curvearrowright$  *mf* *p*  $\curvearrowleft$  *f* *mf* *f* *p* *ff* *p*

Detailed description: This page of a musical score, numbered 280, features five staves. The top staff is for Flute (Fl.), starting with a piano (*pp*) dynamic and a tremolo effect, moving through *mf* and *fff* to *p subito* and *mp*. The second staff is for Flute (Fl.), starting at *p* and moving to *mf*, *f*, and *p*. The third staff is for Bassoon (B. t.), starting at *p* and moving to *mf*, *f*, and *p*. The fourth staff is for Viola (Vla.), starting at *p* and moving to *mf*, *f*, *p*, *f*, and *p subito*. The fifth staff is for Violoncello (Vc.), starting at *p* and moving to *mf*, *p*, *f*, *mf*, and *p*. The bottom staff is for Piano (Pno.), with two parts: the upper part starts at *p* and moves to *mf*, *p*, *f*, *mf*, *f*, *p*, and *ff*; the lower part starts at *p* and moves to *mf*, *f*, *mf*, *f*, *p*, and *ff*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

# Anegar

Cuatro instantes acuosos

para orquesta.

David Cortés  
2014

Score

# Anegar

cuatro instantes acuosos  
para orquesta

David Cortés

Primer instante - Paisaje cóico  
Enérgico  $\text{♩} = 132$

Flute 1

Flute 2

Oboe 2

Clarinet in Bb 1

Clarinet in Bb 2

Bassoon 1

Bassoon 2

Horn in F 1

Horn in F 2

Trumpet in Bb 1

Trumpet in Bb 2

Trombone 1

Trombone 2

Tuba

Timpani

Percussion 1

Percussion 2

Harp

Piano

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Double Bass

*ppp* *mf* *p* *f* *sf* *ppp*

*gliss.*

*gran cassa*

*pp*

*sp* *Div.* *Unis.*

*ppp* *pp* *mf* *sf* *ppp*

# Anegar

This musical score is for the piece 'Anegar' and is arranged for a full orchestra. The score is divided into two systems. The first system includes woodwinds (Flutes 1 & 2, Oboes 1 & 2, Clarinets in Bb 1 & 2, Bassoons 1 & 2, Horns 1 & 2, Trumpets in Bb 1 & 2, Trombones 1 & 2, Tuba, Timpani, and Percussion 1 & 2), and Harp and Piano. The second system includes Violins I & II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The score features various musical notations such as dynamics (pp, mf, p, mp, f), articulation (accents, slurs), and performance instructions (sp., gliss.). The percussion part includes a 'plattillon' section. The string parts include complex rhythmic patterns with slurs and dynamic markings.

# Anegar

This musical score is for the piece "Anegar" and is page 3 of the score. It features a large ensemble of instruments. The woodwinds include Flutes 1 & 2, Oboes 1 & 2, Clarinets in Bb 1 & 2, Bassoons 1 & 2, Horns 1 & 2, Trombones 1 & 2, and Tuba. The percussion section includes Timpani, Percussion 1, and Percussion 2. The strings consist of Violin 1 & 2, Viola, Violoncello, and Double Bass. The keyboard section includes Harp and Piano. The score is marked with various dynamics such as *p*, *fp*, *mf*, *f*, *pp*, *mp*, *mf*, *ppp*, and *mf*. It also includes performance instructions like *tr*, *gliss*, and *5*, *6* for string techniques. The score is written in a common time signature and includes a repeat sign at the beginning of the page.

This musical score, titled "Anegar", is a page from a larger work, indicated by the page number "4". The score is arranged for a large orchestra and includes the following instruments and parts:

- Flutes (Fl. 1, Fl. 2):** Both parts play a melodic line starting at measure 23, marked *fp* (fortissimo piano) and *pp* (pianissimo), with dynamics ranging to *f* and *p*.
- Oboes (Ob. 1, Ob. 2):** Both parts play a melodic line starting at measure 23, marked *p* and *fp*, with dynamics ranging to *f* and *p*.
- Bassoons (Bs. Cl. 1, Bs. Cl. 2):** Both parts play a melodic line starting at measure 23, marked *p* and *fp*, with dynamics ranging to *f* and *p*.
- Bassoons (Bsn. 1, Bsn. 2):** Both parts play a melodic line starting at measure 23, marked *p* and *fp*, with dynamics ranging to *f* and *p*.
- Horns (Hn. 1, Hn. 2):** Both parts play a melodic line starting at measure 23, marked *mf* and *p*, with dynamics ranging to *pp*.
- Trumpets (B. Tpt. 1, B. Tpt. 2):** Both parts are silent throughout this section.
- Trombones (Tbn. 1, Tbn. 2):** Both parts are silent throughout this section.
- Tuba:** Plays a melodic line starting at measure 23, marked *p* and *mf*.
- Timpani (Timp.):** Plays a rhythmic pattern starting at measure 23, marked *p*, *mp*, *p*, and *pp*.
- Percussion (Perc. 1, Perc. 2):** Perc. 1 plays a melodic line starting at measure 23, marked *p*, *mf*, *p*, and *mf*. Perc. 2 plays a melodic line starting at measure 23, marked *p* and *mf*. A "tam tam" is indicated for Perc. 1.
- Harp (Hp.):** Silent throughout this section.
- Piano (Pno.):** Silent throughout this section.
- Violins (Vln. I, Vln. II):** Both parts play a melodic line starting at measure 23, marked *f* and *p*, with dynamics ranging to *mf*, *pp*, and *ppp*.
- Viola (Vla.):** Plays a melodic line starting at measure 23, marked *f* and *p*, with dynamics ranging to *mf*, *p*, *mf*, and *pp*. Includes markings for "Div." (divisi) and "Unis." (unison).
- Violoncello (Vc.):** Plays a melodic line starting at measure 23, marked *f* and *p*, with dynamics ranging to *mf*, *p*, *mf*, and *pp*. Includes markings for "Div." (divisi) and "Unis." (unison).
- Double Bass (D.B.):** Plays a melodic line starting at measure 23, marked *f* and *p*, with dynamics ranging to *mf*, *p*, *mf*, and *pp*. Includes markings for "sp." (sustained pedal) and "gliss." (glissando).

Anegar

This page of the musical score for 'Anegar' includes the following parts and markings:

- Flutes (Fl. 1, Fl. 2):** Both parts play a melodic line starting at measure 31. Dynamics include *mf*, *p*, *mp*, and *pp*.
- Woodwinds (Ob. 1, Ob. 2, B♭ Cl. 1, B♭ Cl. 2, Bsn. 1, Bsn. 2):** All parts are silent.
- Brass (Hn. 1, Hn. 2, B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2, Tbn. 1, Tbn. 2, Tuba):** All parts are silent.
- Percussion (Timp., Perc. 1, Perc. 2):** The timpani part has a rhythmic pattern in measures 33-34 with dynamics *pp*, *p*, and *pp*. Percussion 1 and 2 are silent.
- Keyboard (Hp., Pno.):** Both parts are silent.
- Violins (Vln. I, Vln. II):** Vln. I plays a melodic line starting at measure 31 with dynamics *p*, *sp.*, and *pp*. Vln. II plays a similar line with dynamics *p*, *mp*, *p*, and *pp*.
- Viola (Vla.):** Silent until measure 33, then plays chords with dynamics *sp.* and *pp*.
- Violoncello (Vc.):** Plays a rhythmic pattern with dynamics *sp.* and *pp*.
- Double Bass (D.B.):** Plays a rhythmic pattern with dynamics *sp.* and *pp*.

This musical score is for the piece 'Anegar' and is page 6 of the score. It features a large ensemble of instruments. The woodwinds section includes Flute 1 and 2, Oboe 1 and 2, Bass Clarinet 1 and 2, Bassoon 1 and 2, and Tuba. The brass section includes Horn 1 and 2, Trombone 1 and 2, and Tuba. The percussion section includes Timpani, Percussion 1, and Percussion 2 (Glockenspiel). The strings section includes Violin 1 and 2, Viola, Violoncello, and Double Bass. The keyboard section includes Harp and Piano. The score is written in 4/4 time and includes various dynamic markings such as *pp*, *p*, *mf*, *f*, and *ff*. It also features performance instructions like 'Con sord.' and 'Glockenspiel'. The score is divided into measures, with some measures containing complex rhythmic patterns and articulation marks.

# Anegar

Segundo instante - Paisaje ondulante  
Calmo  $\text{♩} = 100$

7

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The instruments are listed on the left side of the page, including Fl. 1 & 2, Ob. 1 & 2, B♭ Cl. 1 & 2, Bsn. 1 & 2, Hn. 1 & 2, B♭ Tpt. 1 & 2, Tbn. 1 & 2, Tuba, Timp., Perc. 1 & 2, Hp., Pno., Vln. I & II, Vla., Vc., and D.B. The score begins at measure 52. The piano part features a complex, rhythmic accompaniment with frequent triplets and sixteenth-note patterns. The strings play a steady, rhythmic accompaniment, often with triplets. The woodwinds and brass instruments have various melodic and harmonic parts, including glissandos and accents. Dynamic markings range from *p* (piano) to *ff* (fortissimo). The tempo is marked as *Calmo* with a quarter note equal to 100 beats per minute.

This musical score page, titled "Anegar", features a variety of instruments. The woodwind section includes two Flutes (Fl. 1, Fl. 2), two Oboes (Ob. 1, Ob. 2), two Bass Clarinets (B♭ Cl. 1, B♭ Cl. 2), and two Bassoons (Bsn. 1, Bsn. 2). The brass section consists of two Horns (Hn. 1, Hn. 2), two Trumpets (B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2), two Trombones (Tbn. 1, Tbn. 2), a Tuba, and a Timpani (Timp.). The percussion section includes two Percussion parts (Perc. 1, Perc. 2), a Harp (Hp.), and a Piano (Pno.). The string section is represented by Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.).

The score begins at measure 57. The Flute parts (Fl. 1 and Fl. 2) play a melodic line with a *pp* dynamic. The Trombone and Tuba parts play a rhythmic accompaniment with a *p* dynamic. The Violin I part starts with a *f* dynamic and includes markings for *arco*, *pizz.*, and *pp sul pont.*. The Violin II part includes markings for *mf*, *f*, *pp*, *p*, *pizz.*, and *p*. The Viola part includes markings for *f*, *pp*, *p*, *sp.*, and *mf*. The Violoncello and Double Bass parts include markings for *f* and *p*. The score is written in a common time signature and features various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

This page of the musical score, titled "Anegar", contains measures 89 through 91. The instrumentation includes:

- Flutes (Fl. 1, Fl. 2)
- Oboes (Ob. 1, Ob. 2)
- Bass Clarinets (B♭ Cl. 1, B♭ Cl. 2)
- Bassoons (Bsn. 1, Bsn. 2)
- Horns (Hn. 1, Hn. 2)
- Trumpets (B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2)
- Trombones (Tbn. 1, Tbn. 2)
- Tuba
- Timpani (Timp.)
- Percussion (Perc. 1, Perc. 2)
- Harp (Hp.)
- Piano (Pno.)
- Violins (Vln. I, Vln. II)
- Viola (Vla.)
- Violoncello (Vc.)
- Double Bass (D.B.)

The score is marked with a dynamic of *pp* (pianissimo) at the beginning of measure 89. The woodwind and string parts are mostly silent, with some activity in the lower strings and violas. The strings are marked with *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano) dynamics. The score concludes with a double bar line and the number "91" in the right margin of each staff.

Tercer instante sumergido en agua ♩ = 100

167

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Bb Cl. 1

Bb Cl. 2

Bsn. 1

Bsn. 2

Hn. 1

Hn. 2

Bb Tpt. 1

Bb Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Tuba

Timp.

Perc. 1

Perc. 2

Hp.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

*p*

*pp*

*ff*

*mf*

*f*

*pizz. arco*

*gliss.*

*sul. pont.*

*Unis.*

*Din.*

*platinos*

183

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Bsn. 1

Bsn. 2

Hn. 1

Hn. 2

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Tuba

183

183

183

183

183

Harp

*mf* *f* *p* *f* *p* *sf*

*p subitito*

183

Pno.

183

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

D.B.

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

*arco* *arco* *arco* *arco* *arco* *arco* *arco* *arco* *arco*

*pizz.* *pizz.* *pizz.* *pizz.* *pizz.* *pizz.* *pizz.* *pizz.* *pizz.*

*p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

This musical score page, numbered 12, is titled "Anegar". It features a full orchestral arrangement with the following instruments and parts:

- Flutes:** Fl. 1 and Fl. 2
- Oboes:** Ob. 1 and Ob. 2
- Clarinets:** B♭ Cl. 1 and B♭ Cl. 2
- Bassoons:** Bsn. 1 and Bsn. 2
- Horns:** Hn. 1 and Hn. 2
- Trumpets:** B♭ Tpt. 1 and B♭ Tpt. 2
- Trombones:** Tbn. 1, Tbn. 2, and Tuba
- Timpani:** Timp.
- Percussion:** Perc. 1 and Perc. 2
- Keyboard:** Hp. (Harp) and Pno. (Piano)
- Strings:** Vln. I, Vln. II, Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), and D.B. (Double Bass)

The score includes various musical notations such as dynamics (p, mf, f, pp, sp), articulation (pizz., arco), and performance instructions (Div.). The page number 197 is indicated at the beginning of several staves.

# Anegar

Ligero  $\text{♩} = 132$

Fl. 1 *mf*

Fl. 2 *mf*

Ob. 1 *mf*

Ob. 2 *mf*

B♭ Cl. 1 *mf*

B♭ Cl. 2 *mf*

Bsn. 1 *mf*

Bsn. 2 *mf*

Hn. 1 *mf*

Hn. 2 *mf*

B♭ Tpt. 1 *mf*

B♭ Tpt. 2 *mf*

Tbn. 1 *mf*

Tbn. 2 *mf*

Tuba *mf*

Timp. *mf*

Perc. 1 *mf* [plattlos]

Perc. 2 *mf*

Hp. *mf*

Pno. *mf*

Vln. I *sp* *mf*

Vln. II *sp* *mf*

Vla. *sp* *mf*

Vc. *arco* *mf*

D.B. *arco* *mf*

This musical score is for the piece 'Anegar' and is page 14 of the manuscript. It features a large ensemble of instruments. The woodwind section includes two Flutes (Fl. 1, Fl. 2), two Oboes (Ob. 1, Ob. 2), two Bass Clarinets (B. Cl. 1, B. Cl. 2), two Bassoons (Bsn. 1, Bsn. 2), two Horns (Hn. 1, Hn. 2), two Baritone Trombones (B. Tpt. 1, B. Tpt. 2), two Tenor Trombones (Tbn. 1, Tbn. 2), and one Tuba. The percussion section consists of two Percussionists (Perc. 1, Perc. 2), a Harp (Hp.), and a Piano (Pno.). The string section includes two Violins (Vin. I, Vin. II), one Viola (Vla.), one Violoncello (Vc.), and one Double Bass (D.B.). The score begins at measure 224. The woodwinds and strings play a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often with slurs and accents. Dynamics range from *p* (piano) to *f* (forte), with frequent use of *mf* (mezzo-forte) and *p subito* (piano subito) markings. The strings have a *pp* (pianissimo) marking at the start. The woodwinds have *p subito* markings at the end of the page. The piano and harp parts feature complex textures with slurs and accents. The overall texture is dense and rhythmic.

Musical score for Anegar, page 15, measures 221-231. The score includes parts for Flutes (Fl. 1, Fl. 2), Oboes (Ob. 1, Ob. 2), Clarinets (B♭ Cl. 1, B♭ Cl. 2), Bassoons (Bsn. 1, Bsn. 2), Horns (Hn. 1, Hn. 2), Trumpets (B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2), Trombones (Tbn. 1, Tbn. 2), Tuba, Percussion (Perc. 1, Perc. 2), Harp (Hp.), Piano (Pno.), Violins (Vln. I, Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.).

Measures 221-231 are shown. The score includes various dynamics such as *f*, *mf*, *ff*, *p*, *pp*, and *ppp*. Performance markings include accents, slurs, and breath marks. A specific performance instruction for Percussion 2 is labeled "tam tam".

This musical score is for the piece 'Anegar' and is page 16. It features a large ensemble of instruments. The woodwind section includes two Flutes (Fl. 1, Fl. 2), two Oboes (Ob. 1, Ob. 2), two Clarinets in B-flat (B♭ Cl. 1, B♭ Cl. 2), and two Bassoons (Bsn. 1, Bsn. 2). The brass section consists of two Horns (Hn. 1, Hn. 2), two Trombones (Tbn. 1, Tbn. 2), and a Tuba. The percussion section includes two Percussionists (Perc. 1, Perc. 2), a Harp (Hp.), and a Piano (Pno.). The string section has two Violins (Vln. I, Vln. II), a Viola (Vla.), a Violoncello (Vc.), and a Double Bass (D.B.). The score is marked with various dynamics such as *pp*, *f*, *mf*, *mp*, *p*, and *sp*. It includes complex rhythmic patterns, often with sixteenth or thirty-second notes, and features several fermatas. The key signature changes from one key to another, and the time signature is 3/4. The score is divided into systems, with some instruments having multiple staves. The overall texture is dense and intricate.

This page of the musical score, titled "Anegar", contains measures 249 through 254. The instrumentation includes woodwinds (Flutes 1 & 2, Oboes 1 & 2, Bass Clarinets 1 & 2, Bassoons 1 & 2, Horns 1 & 2, Trumpets 1 & 2, Trombones 1 & 2, Tuba, and Timpani), brass (Bass Clarinets 1 & 2, Bassoons 1 & 2, Horns 1 & 2, Trumpets 1 & 2, Trombones 1 & 2, Tuba, and Timpani), percussion (Percussion 1 & 2), keyboard (Harp and Piano), and strings (Violins I & II, Viola, Violoncello, and Double Bass). The score is written in a complex rhythmic style with frequent sixteenth and thirty-second notes. Dynamic markings such as *p*, *mf*, *f*, and *pp* are used throughout. The woodwinds and strings play intricate melodic and harmonic lines, while the brass and percussion provide a rhythmic foundation. The harp and piano parts feature dense textures with many sixteenth notes. The overall mood is intense and dramatic.

This page of the musical score, titled "Anegar", contains measures 256 through 260. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for each instrument family. The instruments included are Flute 1 and 2, Oboe 1 and 2, Clarinet in B-flat 1 and 2, Bassoon 1 and 2, Horn 1 and 2, Trumpet 1 and 2, Trombone 1 and 2, Tuba, Timpani, Percussion 1 and 2, Harp, Piano, Violin 1 and 2, Viola, Violoncello, and Double Bass. The score features a variety of musical notations, including dynamic markings such as *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), *ff* (fortissimo), and *f* (forte), as well as articulation marks like accents and slurs. The Percussion 2 part includes a "tam tam" instrument. The Piano part shows complex chordal textures with multiple voices. The string parts (Violins, Viola, Cello, and Double Bass) feature melodic lines with dynamic swells and decays. The woodwind parts (Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons) have melodic and harmonic contributions, with some parts starting with a five-measure rest. The brass parts (Horns, Trumpets, Trombones, Tuba) provide harmonic support and melodic motifs. The overall texture is dense and expressive, characteristic of a late 20th-century orchestral work.

This page of the musical score, titled "Anegar" and numbered 19, contains staves for various instruments. The woodwind section includes Flutes 1 and 2, Oboes 1 and 2, Bassoons 1 and 2, Horns 1 and 2, Trumpets 1 and 2, Trombones 1 and 2, and Tuba. The brass section includes Bsn. 1 and 2, Hn. 1 and 2, B. Tpt. 1 and 2, Tbn. 1 and 2, and Tuba. The percussion section includes Perc. 1, Perc. 2 (with a Glockenspiel), and Timp. The keyboard section includes Hp. and Pno. The string section includes Vln. I and II, Vla., Vc., and D.B. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs, and dynamic markings such as *f*, *p*, *mf*, *mp*, *sp*, and *nu*. A rehearsal mark is present at measure 267. The woodwinds and strings play intricate melodic lines, while the brass and percussion provide a rhythmic foundation.

Fl. 1 *p f ff p mf mfmf < f*

Fl. 2 *p f ff p mf p p < f*

Ob. 1 *p f ff p mf p p mp >*

Ob. 2 *p f p mf*

B♭ Cl. 1 *p ff mf p p mp >*

B♭ Cl. 2 *f ff mf*

Bsn. 1 *p f mf p*

Bsn. 2 *f ff*

Hn. 1 *f*

Hn. 2 *f*

B♭ Tpt. 1 *f mp >*

B♭ Tpt. 2 *f*

Tbn. 1 *f*

Tbn. 2 *f*

Tuba *p*

Timp. *f p <*

Perc. 1 *p <*

Perc. 2 *p <*

Hp. *p f p mf*

Pno. *p f ff p mf p mf*

Vln. I *p f sp. p mf*

Vln. II *p f sp. p mf mf*

Vla. *p f sp. p mf*

Vc. *p f sp. p mf p < f*

D.B. *p f sp. p mf*

This page of the musical score for 'Anegar' contains 24 measures, starting at measure 204. The score is arranged in a standard orchestral layout with the following parts and markings:

- Flutes (Fl. 1, Fl. 2):** Fl. 1 starts with *mf* and *p* markings. Fl. 2 has *mf* and *p* markings.
- Oboes (Ob. 1, Ob. 2):** Ob. 1 has *p* and *ff* markings. Ob. 2 has *p* and *ff* markings.
- Clarinets (B♭ Cl. 1, B♭ Cl. 2):** B♭ Cl. 1 has *p* and *ff* markings. B♭ Cl. 2 has *mf* and *ff* markings.
- Bassoons (Bsn. 1, Bsn. 2):** Bsn. 1 has *p* and *ff* markings. Bsn. 2 has *p* and *ff* markings.
- Horns (Hn. 1, Hn. 2):** Hn. 1 has *p* and *ff* markings. Hn. 2 has *p* and *ff* markings.
- Trumpets (B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2):** B♭ Tpt. 1 has *p* and *ff* markings. B♭ Tpt. 2 has *p* and *ff* markings.
- Trombones (Tbn. 1, Tbn. 2, Tuba):** Tbn. 1, Tbn. 2, and Tuba all have *ff* markings.
- Timpani (Timp.):** Starts with *mf* and *p* markings, ending with *pp*.
- Snare Drum (Perc. 1):** Starts with *f* and *p* markings, ending with *mf* and *ff*.
- Tom-tom (Perc. 2):** Marked *lam tam* with a *p* dynamic.
- Harp (Hp.):** Starts with *mf* and *f* markings, ending with *ff* and *f*.
- Piano (Pno.):** Starts with *mf* and *f* markings, ending with *ff* and *p*.
- Violins (Vln. I, Vln. II):** Vln. I has *mf* and *f* markings. Vln. II has *f* markings.
- Viola (Vla.):** Starts with *f* and *p* markings, ending with *f*.
- Violoncello (Vc.):** Starts with *mf* and *p* markings, ending with *pp*.
- Double Bass (D.B.):** Starts with *mf* and *p* markings, ending with *p*.

Other markings include *gliss.* for the Harp and *espress.* for the Horns. The score includes various dynamic markings such as *mf*, *p*, *f*, *ff*, and *pp*, along with performance instructions like *gliss.* and *espress.*