



Universidad
de las Artes



UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Escuela de Posgrado

ENIGMA, DÚO PARA TROMPETA Y PIANO

Previo la obtención del Título de:

Magíster en Composición Musical y Artes Sonoras

Autora:

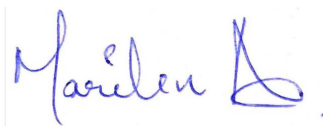
Marilén Carolina Anciani Balzán

GUAYAQUIL - ECUADOR

Año: 2021

Declaración de autoría y cesión de derechos de publicación del trabajo de titulación

Yo, Marilén Carolina Anciani Balzán, declaro que el desarrollo de la presente obra es de mi exclusiva autoría y que ha sido elaborada para la obtención de la Maestría en Composición Musical y Artes Sonoras. Declaro además conocer que el Reglamento de Titulación de Grado de la Universidad de las Artes en su artículo 34 menciona como falta muy grave el plagio total o parcial de obras intelectuales y que su sanción se realizará acorde al Código de Ética de la Universidad de las Artes. De acuerdo al art. 114 del Código Orgánico de la Economía Social de los Conocimientos, Creatividad E Innovación* cedo a la Universidad de las Artes los derechos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, para que la universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando su uso sea con fines académicos.



Firma del estudiante

*CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN (Registro Oficial n. 899 - Dic./2016) Artículo 114.- De los titulares de derechos de obras creadas en las instituciones de educación superior y centros educativos.- En el caso de las obras creadas en centros educativos, universidades, escuelas politécnicas, institutos superiores técnicos, tecnológicos, pedagógicos, de artes y los conservatorios superiores, e institutos públicos de investigación como resultado de su actividad académica o de investigación tales como trabajos de titulación, proyectos de investigación o innovación, artículos académicos, u otros análogos, sin perjuicio de que pueda existir relación de dependencia, la titularidad de los derechos patrimoniales corresponderá a los autores. Sin embargo, el establecimiento tendrá una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra con fines académicos.

Miembros del tribunal de defensa

PhD. David de los Reyes

Tutor del Proyecto Interdisciplinario

Mgs. Luis Pérez Valero

Miembro del tribunal de defensa

Dr. Rafael Guzmán Barrios

Miembro del tribunal de defensa

Agradecimientos:

Mis sinceros agradecimientos a la Universidad de las Artes por esta gran oportunidad.

Gracias infinitas al que se ha vuelto mi amigo, mentor y apoyo invaluable, Maestro Eduardo Manzanilla.

A mi tutor, siempre paciente y asertivo, gracias por tu tiempo y dedicación, Maestro David de los Reyes.

Un millón de gracias a Andréa Cordova, por tu paciencia y favores que nunca se agotaron.

Gracias a mis padres y familia, especialmente a Ángel David, quien se ha convertido en el motor de mis días.

Dedicatoria:

El presente escrito, lo dedico a Eduardo, porque, aunque odies las palabras hermenéutica y epistemología, tu apoyo fue tal que este logro lo debo, 95% a ti.

Resumen

En el presente trabajo se ofrece una visión introspectiva a manera de análisis formal y hermenéutico sobre los elementos de la composición *Enigma, dúo para trompeta y piano*, como obra musical que parte la extensión de la forma sonata para la creación y desarrollo de un discurso original rapsódico de lenguaje musical propio, en donde, tanto el producto final como la descripción del proceso creativo, forman partes esenciales para la comprensión de la obra. Es por esto que se abarcan temas como el enigma en las artes, la estructura e historia de la forma sonata hasta nuestros días y las explicaciones de las técnicas de composición empleadas como parte del desarrollo teórico de la investigación. La metodología es abordada desde el paradigma interpretativo, bajo el enfoque cualitativo. Se usa el método hermenéutico apoyado desde la historia de vida, la observación participante, el cuaderno de campo y la investigación documental y bibliográfica. En este sentido, el detenimiento hecho sobre la subjetividad y sus sustentaciones teóricas, son de suma importancia para el desarrollo de éste texto, ya que el análisis hermenéutico de la pieza, queda abierto, no se considera como una interpretación absoluta y/o única. Se sugiere en las conclusiones develar las técnicas de composición empleadas, las influencias musicales predominantes, el lenguaje emergente propio, las realizaciones de la extensión de la forma sonata, todos estos puntales entendidos desde las aproximaciones teóricas sustantivas de la obra sobre los elementos teóricos, ontológicos y epistemológicos asociados a la composición.

Palabras clave: Enigma, Extensión forma sonata, Técnicas de composición, Trompeta y piano, Análisis formal y hermenéutico.

Abstract

In the present work an introspective vision is offered as a formal and hermeneutical analysis on the elements of the composition *Enigma, duet for trumpet and piano*, as a musical work that starts from the extension of the sonata form for the creation and development of an original rhapsodic discourse of its own musical language, where both the final product and the description of the creative process form essential parts for the understanding of the work. This is why topics such as the enigma in arts, the structure and history of the sonata form to this day, and explanations of the composition techniques used as part of the theoretical development of the research are covered. The methodology is approached from the interpretive paradigm, under the qualitative approach. The hermeneutical method supported by life history, participant observation, field notebook and documentary and bibliographic research is used. In this sense, the detail made on subjectivity and its theoretical underpinnings are of huge importance for the development of this text, since the hermeneutical analysis of the piece remains open, it is not considered as an absolute and / or unique interpretation. It is suggested in the conclusions to reveal the compositional techniques used, the predominant musical influences, the own emergent language, the realizations of the extension of the sonata form, all these props understood from the substantive theoretical approaches of the work on the theoretical, ontological elements and epistemological associated with the composition.

Keywords: Enigma, Sonata form extension, Composition techniques, Trumpet and piano, Formal and hermeneutical analysis.

ÍNDICE GENERAL

| | |
|---|-----------|
| A manera de introducción | 1 |
| Momento I..... | 3 |
| Aproximación a la problemática de estudio..... | 3 |
| Contextualización del objeto de estudio | 3 |
| Características del objeto de estudio | 5 |
| Relevancia y limitaciones de la investigación | 8 |
| Momento II..... | 11 |
| Perspectiva teórica de la investigación..... | 11 |
| Antecedentes teóricos | 11 |
| Antecedentes artísticos | 13 |
| En cuanto al enigma y el enigma en las artes | 14 |
| En cuanto a la evolución de la sonata y su historia..... | 20 |
| En cuanto a la forma sonata..... | 28 |
| En cuanto a las técnicas de composición empleadas..... | 33 |
| Modulación métrica | 33 |
| Técnicas Messiaen | 34 |
| Elementos modales en un contexto tonal | 34 |
| Tonic system - Sistema de tónicas | 35 |
| Driven harmony from the melody (DHfM) – Armonía derivada de la melodía..... | 35 |
| En cuanto a otros conceptos importantes..... | 35 |
| Rapsodia - forma musical..... | 35 |
| Proceso creativo..... | 36 |
| Eclecticismo | 37 |
| Momento III..... | 39 |
| Transitar metodológico..... | 39 |
| Naturaleza de la Investigación | 39 |
| La importancia de la subjetividad | 41 |
| Otros planteamientos analíticos musicales | 42 |
| Técnicas e Instrumentos de Recolección de Información | 43 |
| Técnicas el Análisis de Información | 46 |
| Fases en el Transitar Metodológico..... | 47 |

| | |
|---|------------|
| Momento IV | 49 |
| Análisis de la obra | 49 |
| El Proceso de Composición Vs la Obra Finalizada..... | 49 |
| Comparación allegro de sonata..... | 50 |
| El comienzo de todo..... | 60 |
| Tema A. Un blues de 16..... | 66 |
| Puente Modulatorio (letra B) | 73 |
| Tema B1 (letra C)..... | 74 |
| Tema B2 (letra D) | 77 |
| Desarrollo de tema B1 dentro de la exposición (letra E)..... | 86 |
| Desarrollo del tema B2 dentro de la exposición (letra F)..... | 108 |
| Inicio de la segunda parte o parte central (letras G – H) | 112 |
| Desarrollo de la parte final del tema A (letra I) | 121 |
| Puente modulatorio (letra J)..... | 130 |
| Tema lento (letra K) | 142 |
| Desarrollo central de todos los temas (letra L) | 152 |
| Final del desarrollo central (letra M)..... | 158 |
| Merengue. Inicio de la tercera parte (letras N – O)..... | 161 |
| Conexión entre temas (letra P)..... | 171 |
| Maestoso. Recapitulación del tema B1 (letra Q) | 177 |
| Rítmico. Recapitulación del tema B2 (letra R) | 181 |
| El clímax (letra S) | 182 |
| Recapitulación final (letra T)..... | 187 |
| Coda..... | 194 |
| Análisis estructural final. | 195 |
| Momento V..... | 200 |
| Develando las Aproximaciones..... | 200 |
| Área Epistemológica | 200 |
| Proceso de creación..... | 200 |
| Técnicas de composición e influencias musicales | 202 |
| Área Ontológica | 205 |
| Área Teórica..... | 209 |
| La forma sonata como base generadora. | 209 |

| | |
|---|--|
| Extensión – Discurso rapsódico..... | 211 |
| Bibliografía..... | 215 |
| Anexos 1 | 219 |
| Forma Sonata como Ejercicio de Composición II | 219 |
| Anexos 2 | Error! Bookmark not defined.225 |
| Partitura Completa y Parte Individuales de <i>Enigma, Dúo para Trompeta y Piano</i> Error! | Error! |
| Bookmark not defined. | 225 |

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

| | |
|--|-----|
| Ilustración 1. Cronología de los hechos. Fuente: la autora. | 59 |
| Ilustración 2. Primeros 8 compases del ejercicio de aquel entonces. Fuente: la autora. | 60 |
| Ilustración 3. Carpeta de archivos del 2014 y 2015. Fuente: la autora. | 61 |
| Ilustración 4. Intento fallido para cuarteto de jazz. Fuente: la autora. | 62 |
| Ilustración 5. Allegro de sonata como composición para la asignatura <i>Composición II</i> . Fuente: la autora. | 63 |
| Ilustración 6. Escala blues sobre Do. Fuente: Peñalvar. | 66 |
| Ilustración 7. Tema A – Da’ capo – trompeta. Fuente: la autora. | 68 |
| Ilustración 8. Fragmento de pequeña coda en la exposición del tema. Fuente: la autora. | 71 |
| Ilustración 9. Primeros compases de la sonata de Hindemith. Fuente: Hindemith. | 74 |
| Ilustración 10. Primeros compases del tema B1 en <i>Enigma</i> . Fuente: la autora. | 75 |
| Ilustración 11. Compases de conexión y segunda frase del tema B1. Fuente: la autora. | 76 |
| Ilustración 12. Aplicación de las anotaciones 1, 2 y 3 como aspectos fundamentales del tema B2. Fuente: la autora. | 81 |
| Ilustración 13. Aplicación de las anotaciones 4, 5 y 6. Fuente: la autora. | 83 |
| Ilustración 14. Espectro armónico estudiado desde la línea del bajo. Fuente: la autora. | 84 |
| Ilustración 15. Compases de conexión. Fuente: la autora. | 85 |
| Ilustración 16. Rearmonización 2 – 5 – 1 para el último compás del tema B2. Fuente: Kellman. | 86 |
| Ilustración 17. Ejemplo de proceso aritmético del cuarto movimiento de la obra de Crawford. Fuente: Andreyev. | 90 |
| Ilustración 18. Serie de 10 notas de Ruth Crawford. Fuente: Andreyev. | 91 |
| Ilustración 19. Rotación de notas. Trabajo fase 1. Fuente: la autora. | 93 |
| Ilustración 20. Recorte de notas 1. Trabajo fase 2. Fuente: la autora. | 95 |
| Ilustración 21. Recorte de notas 2. Trabajo fase 3. Fuente: la autora. | 97 |
| Ilustración 22. Parte final 1. Trabajo fase 4. Fuente: la autora. | 99 |
| Ilustración 23. Superposición de voces. Fuente: la autora. | 101 |
| Ilustración 24. Fluctuación final de la cantidad de notas, sobre la línea de la trompeta. Fuente: la autora. | 102 |
| Ilustración 25. Fluctuación final de la cantidad de notas, sobre la línea del piano. Fuente: la autora. | 103 |
| Ilustración 26. Última frase. Fuente: la autora. | 104 |
| Ilustración 27. Armonías. Trabajo fase final. Fuente: la autora. | 106 |
| Ilustración 28. Archivos trabajados para el desarrollo de B1 dentro de la exposición. | 108 |
| Ilustración 29. Primeros 10 compases del desarrollo del tema B2 dentro de la exposición. Fuente: la autora. | 109 |
| Ilustración 30. Últimos compases del desarrollo del tema B2 dentro de la exposición. Fuente: la autora. | 111 |
| Ilustración 31. Primeros 8 compases del tema A en la parte central de <i>Enigma</i> . Fase de trabajo 1. Fuente: la autora. | 113 |
| Ilustración 32. Letra G completa. Fase de trabajo 2. Fuente: la autora. | 114 |
| Ilustración 33. Comienzo de la letra H. Trabajo fase 3. Fuente: la autora. | 116 |

| | |
|---|-----|
| Ilustración 34. Archivos trabajados para el desarrollo del tema A en la parte central de la obra. Fuente: la autora..... | 120 |
| Ilustración 35. Última parte del tema A en la exposición. Fuente: la autora..... | 121 |
| Ilustración 36. Última parte del tema A en el desarrollo. Trabajo fase 1. Fuente: la autora..... | 121 |
| Ilustración 37. Letra I. trabajo fase 2. Fuente: la autora..... | 122 |
| Ilustración 38. Letra I. Trabajo fase final. Fuente: la autora..... | 123 |
| Ilustración 39. Caos rítmico del movimiento de 4tas de todas las fases de trabajo. Fuente: la autora..... | 126 |
| Ilustración 40. Archivos trabajados para el desarrollo de la letra I. Fuente: la autora..... | 129 |
| Ilustración 41. Puente moduladorio en la forma sonata. Fuente: la autora..... | 131 |
| Ilustración 42. Puente moduladorio. Trabajo fase 1. Fuente: la autora..... | 131 |
| Ilustración 43. Puente moduladorio. Trabajo fase 2. Fuente: la autora..... | 133 |
| Ilustración 44. Puente moduladorio. Trabajo fase 3. Fuente: la autora..... | 133 |
| Ilustración 45. Puente moduladorio. Trabajo fase final. Fuente: la autora..... | 134 |
| Ilustración 46. Trabajo fase 3 y fase final en relación con el resto del puente moduladorio. Fuente: la autora..... | 140 |
| Ilustración 47. Archivos trabajados para el puente moduladorio. Fuente: la autora..... | 141 |
| Ilustración 48. Fechas de creación del tema lento. Fuente: la autora..... | 143 |
| Ilustración 49. Tema lento como ejercicio de composición de la asignatura <i>Composición I</i> . Fuente: la autora..... | 144 |
| Ilustración 50. Tema lento. Trabajo fase 1. Fuente: la autora..... | 145 |
| Ilustración 51. Tema lento. Trabajo fase 2. Fuente: la autora..... | 145 |
| Ilustración 52. Tema lento. Trabajo fase final. Fuente: la autora..... | 146 |
| Ilustración 53. Archivos trabajados para el tema lento. Fuente: la autora..... | 151 |
| Ilustración 54. Intermitencia de los trémolos entre la trompeta y la mano izquierda del piano. Fuente: la autora..... | 160 |
| Ilustración 55. Ejemplo del esquema de los compases elegidos del Merengue con cadencia bachiana para la línea del bajo. Fuente: la autora..... | 162 |
| Ilustración 56. Merengue. Fase de trabajo 1. Fuente: la autora..... | 163 |
| Ilustración 57. Merengue. Fase de trabajo 2. Fuente: la autora..... | 165 |
| Ilustración 58. Primeros 16 compases con el tema en la trompeta. Fase de trabajo 3. Fuente: la autora..... | 167 |
| Ilustración 59. Últimos 15 compases con el tema en la trompeta. Fase de trabajo 4. Fuente: la autora..... | 168 |
| Ilustración 60. Rearmonización del merengue. Fase de trabajo 5. Fuente: la autora..... | 170 |
| Ilustración 61. Archivos trabajados para el merengue. Fuente: la autora..... | 171 |
| Ilustración 62. Continuación del trabajo del caos rítmico del movimiento de 4tas. Fuente: la autora. | 173 |
| Ilustración 63. Compases finales de la sección. Fuente: la autora..... | 176 |
| Ilustración 64. Números de ensayo 7 y 8 de Hindemith. Fuente: Hindemith..... | 178 |
| Ilustración 65. Letra Q en <i>Enigma</i> . Fuente: la autora..... | 180 |
| Ilustración 66. Cambio de posición de los elementos que conforman R y S. Fuente: la autora. ... | 183 |
| Ilustración 67. Clímax. Fuente: la autora..... | 185 |
| Ilustración 68. Cronología de las modificaciones finales. Fuente: la autora..... | 187 |

| | |
|--|-----|
| Ilustración 69. Final de exposición del tema B2. Letra D, comp. 79 – 82. Fuente: la autora. | 187 |
| Ilustración 70. Elementos de la coda. Fuente: la autora..... | 194 |

ÍNDICE DE TABLAS

| | |
|--|-----|
| Tabla 1. Técnicas Messiaen especificadas. Fuente: la autora. | 34 |
| Tabla 2. Fases en el Transitar Metodológico. Fuente: la autora..... | 47 |
| Tabla 3. Cuadro explicativo sobre los elementos de los cuadros comparativos. Fuente: la autora. | 51 |
| Tabla 4. Cuadro comparativo 1, exposición forma sonata, sección I. Fuente: la autora. | 52 |
| Tabla 5. Cuadro comparativo 2, exposición forma sonata, sección II. Fuente: la autora. | 53 |
| Tabla 6. Cuadro comparativo 3, exposición forma sonata, sección II. Fuente: la autora. | 54 |
| Tabla 7. Cuadro comparativo 4, exposición forma sonata, sección II. Fuente: la autora. | 55 |
| Tabla 8. Armonía del tema A. Fuente: la autora. | 67 |
| Tabla 9. Variación de 7mas sobre I y V grado. Fuente: la autora. | 68 |
| Tabla 10. Similitudes de la pequeña coda de la exposición del tema A entre sonata <i>Primavera</i> y <i>Enigma</i> . Fuente: la autora. | 72 |
| Tabla 11. Anotaciones sobre la obra de John Adams. Fuente: la autora. | 78 |
| Tabla 12. Cuadro comparativo del desarrollo del tema B1 entre la forma sonata y <i>Enigma</i> . Fuente: la autora. | 88 |
| Tabla 13. Comparación entre Ruth Crawford y yo. Fuente: la autora. | 100 |
| Tabla 14. Secuencia de tónicas y dominantes de la técnica <i>Tonic system</i> . Fuente: la autora. | 104 |
| Tabla 15. Secuencia armónica de tónicas y dominantes. Fuente: la autora. | 105 |
| Tabla 16. Cuadro demostrativo sobre el trabajo de fase final. Fuente: la autora. | 118 |
| Tabla 17. Proceso de adaptación de los acordes sobre dominante de Messiaen. Fuente: la autora. | 125 |
| Tabla 18. Apuntes A sobre <i>Six little piano pieces op.19</i> de Schönberg. Fuente: la autora. | 135 |
| Tabla 19. Número de apunte 1. Comparación entre Schönberg y <i>Enigma</i> . Fuente: la autora. | 136 |
| Tabla 20. Número de apunte 2. Comparación entre Schönberg y <i>Enigma</i> . Fuente: la autora. | 138 |
| Tabla 21. Cuadro comparativo de los primeros 10 compases entre la forma sonata y <i>Enigma</i> . Fuente: la autora. | 152 |
| Tabla 22. Comparación de los compases 6/8 entre la forma sonata y <i>Enigma</i> . Fuente: la autora. | 153 |
| Tabla 23. Cuadro comparativo 1 del material trabajado en la sección. Fuente: la autora. | 155 |
| Tabla 24. Cuadro comparativo 2 del material trabajado en la sección. Fuente: la autora. | 157 |
| Tabla 25. Adaptación de los acordes sobre dominante de Messiaen. Fuente: la autora. | 172 |
| Tabla 26. Comparación del material las tres veces que se presenta. Fuente: la autora..... | 174 |
| Tabla 27. Modificaciones mínimas en la línea del bajo. Fuente: la autora. | 182 |
| Tabla 28. Variación 1. Proceso de transformación del material. Fuente: la autora. | 188 |
| Tabla 29. Variación 2. Proceso de transformación del material. Fuente: la autora. | 191 |
| Tabla 30. Variación 3. Proceso de transformación del material. Fuente: la autora. | 193 |
| Tabla 31. Análisis estructural de la primera parte. Fuente: la autora. | 197 |
| Tabla 32. Análisis estructural de la segunda parte. Fuente: la autora..... | 197 |
| Tabla 33. Análisis estructural de la tercera parte. Fuente: la autora..... | 198 |
| Tabla 34. Técnicas de composición empleadas e influencias musicales. Fuente: la autora. | 203 |
| Tabla 35. Extensión de la primera parte. Fuente: la autora. | 213 |
| Tabla 36. Extensión de la segunda parte. Fuente: la autora. | 213 |
| Tabla 37. Extensión de la tercera parte. Fuente: la autora. | 213 |

A manera de introducción

En referencia a las concepciones sonoras de los compositores, existen diversidad de sustentaciones teóricas, epistemológicas y ontológicas, que aproximan al entendimiento de los criterios establecidos desde la composición y que suponen una perspectiva válida para quien plantea dichos puntos de vista. En este caso, la presente investigación se suma a la vasta cantidad de trabajos analíticos de una o varias obras en específico.

Por medio de ella, se llegan a concebir aproximaciones de bases contrastantes sobre varios ítems importantes de la obra *Enigma, dúo para trompeta y piano*, reflejado desde el análisis de sus partes que realiza la misma compositora, vislumbrando así, una composición musical con lenguaje propio y de carácter original. Dicho análisis es concebido desde la suma del proceso compositivo y la visión obtenida de la obra finalizada, guiados ambos por el camino de la hermenéutica.

Así también, la investigación en cuestión comprende desde los problemas concernientes a la extensión de la sonata y como por medio de dicha esta, se puede generar una obra rapsódica, hasta la implementación de diferentes técnicas de composición, a su vez que se describe el proceso creativo y finalmente se generan las aproximaciones teóricas sustantivas.

Por lo que, a manera de reflexión sobre el transito investigativo, puedo señalar los acontecimientos ocurridos en cada uno de los momentos de esta investigación. En el primer momento se plantea la situación y características de objeto de estudio, concernientes estas a la reflexión de la hipótesis, las preguntas y problemas de investigación, el propósito general y los propósitos específicos, relevancia y limitaciones.

Del segundo momento se aprecian, las perspectivas teóricas de la investigación, desde los antecedentes teóricos y artísticos hasta los supuestos teóricos y conceptuales, los cuales abarcan la sonata desde su evolución, las explicaciones estructurales de la misma, un acercamiento del enigma en las artes y una mirada general de técnicas de composición a emplear en la obra.

En el tercer momento, se hablará de las implicaciones metodológicas, la descripción de los métodos aplicados, las cuestiones que atinan a los análisis formales y hermenéuticos de la pieza y la subjetividad como herramienta primordial de la investigación

Para el cuarto momento, se dará paso a las reflexiones y valoraciones de la obra, vistas estas desde la aplicación de los métodos de recolección de información para la descripción del proceso compositivo y el análisis musical propiamente dicho desde la obra finalizada.

Por último, en el quinto momento, se presentan las aproximaciones sustantivas derivadas del cúmulo de conocimientos obtenidos durante los momentos previos, dichas aproximaciones se manifiestan de manera epistemológica, ontológica y teóricamente y recaen en ellas los hallazgos obtenidos del presente trabajo en forma de conclusiones.

Momento I

Aproximación a la problemática de estudio

Contextualización del objeto de estudio

A lo largo de la historia del arte, se manifiestan diferentes puntos de relaciones directas entre arte y filosofía, lo que se estima en variedad de estudios científicos de índoles diversas. Según las palabras de Gordon Epperson citado por Sokolov «la filosofía de la música es una doctrina integral... que incluye la explicación consecuente de su importancia y la aclaración de su actitud ante el mundo del pensamiento humano».¹

La designación de los términos sobre la filosofía de la música, se interpretan de forma bastante libre, como especie de una orientación filosófica que permite entender cierto nivel de estética musical. Pero, si se confiere especial atención al enfoque científico, el modo de percepción cambia hacia una vinculación del carácter común del proceso del pensamiento derivado tanto en la materia sustancial de la obra misma, como en las conclusiones que se obtienen de los propios principios de ese arte.²

Está atractiva meta, impulsa mis intentos de interpretación de los elementos concretos y abstractos contenidos en mi dúo para trompeta y piano *Enigma*. Elementos que son íntimos, por una parte, del proceso compositivo, por otro lado, de la narrativa musical expresada en la obra como producto finalizado.

De aquí que la noción de la composición musical sea múltiple. Puede entenderse desde la arquitectura, forma, estructura o diseño, los mismos que se pueden consistir a su vez, en patrones compositivos reconocidos y/o en una ausencia total de rasgos tipificados.³

Es por tanto mi pensar, digerir ambas concepciones a través del estudio de la forma sonata como punto de partida para la manifestación de una concepción rapsódica. De la

¹ Alexandr S. Sokolov, *Composición musical en el siglo XX: dialéctica de la creación* (España: Zöllner & Lévy S.L, 2005), 14-15.

² Alexandr S. Sokolov, *Composición musical...* 15.

³ Alexandr S. Sokolov, *Composición musical...* 17.

primera, el argumento formal-histórico del desarrollo de la sonata, de la segunda, la transformación y dilatación de la misma.

Por lo que, el presente trabajo pretende penetrar en la esencia misma de la composición musical, extendiéndose transdisciplinariamente en forma de aproximaciones a sus elementos epistemológicos, ontológicos y teóricos. Desenvolvimiento que el mismo Sokalov señala como inevitable.⁴

De estas últimas nociones interpretativas, Enrico Fubini argumenta lo siguiente:

En la música -afirma De Scholezer- el significado se presenta de modo inmanente al significante, el contenido a la forma, hasta tal extremo que, rigurosamente hablando, la música no *tiene* un sentido, sino que *es* un sentido. Puede por tanto decirse que la música es una especie de lenguaje, pero formado por símbolos totalmente peculiares, replegados sobre sí mismos; comprender la música no significa descubrir un significado más allá de los sonidos o percibir una sucesión más o menos placentera de sensaciones auditivas, sino, más bien, penetrar en el «sistema múltiple de relaciones sonoras en las que cada sonido se inserta con una función precisa».⁵

Justamente, llegar a ese sistema múltiple, conforma en medida general, la necesidad originaria que da cabida de todos los acontecimientos contenidos tanto en la composición como en la presente investigación. De manera que pueda yo aproximarme e interpretar dichas relaciones sonoras, bien sea, desde la extensión misma de la forma sonata, las técnicas e influencias asociadas a la composición, el proceso creativo como noción indispensable para la comprensión de la obra, el análisis formal ejercido desde la pieza finalizada o la identidad propia que se despliega como esencia de la misma. Cuestiones todas que iré esclareciendo en lo sucesivo.

En este sentido, Sokolov continúa diciendo que, aunque se profundice en una obra musical completa o en partes, se analice la estructura y todos sus elementos constructivos, la

⁴ Alexandr S. Sokolov, *Composición musical...* 19.

⁵ Enrico Fubini, *Estética de la Música*. (España: A. Machado Libros S.A. 2008), 138.

génesis de la obra atraerá constantemente nuevos misterios, esto debido a que el arte mismo, es inagotable.⁶

Lo que me lleva a la reflexión de varias características importantes. La primera de ellas son las inspiraciones nacidas de dichos misterios, ya que la exégesis ejercida sobre la acción de componer, contemplaba, desde mi modo de verlo, el *enigma* mismo del producto creativo, es decir, ese constante replanteamiento argumentativo musical que genera en su momento, las incertidumbres de la obra de arte; incertidumbres que se cuelan en estas páginas a manera de preguntas de investigación. Por lo mismo que he titulado la composición con tal nombre: *Enigma*.

Por otro lado, las pronunciaciones constantes de la interpretación, que por ende conllevan a la asimilación de la hermenéutica y la subjetividad como valores intrínsecos del presente escrito.

Entonces, escribir este dúo para trompeta y piano, basado en la forma sonata y la dilatación de la misma como generador de un nuevo y original discurso musical rapsódico, implica una cautelosa labor creativa, que necesariamente necesita contemplar en sí misma, una profundidad tal que sea capaz de dejar huella de una propia esencia compositiva, cimentada en el proceso de aprendizaje llevado a cabo desde el estudio de las técnicas empleadas, hasta las obras influyentes de grandes compositores. Lo que resulta en una ardua labor investigativa, que, si bien puede tener obstáculos, los frutos han de ser evidentes en el desarrollo de la presente investigación.

Características del objeto de estudio

En éste orden de ideas, me es pertinente abordar las preguntas de investigación como material fundamental que sirve de plataforma para el desarrollo de los propósitos de la investigación y la resolución de los problemas subyacentes en ellas, problemas que, a su vez, articulan las esencias del éxito de éstas páginas, trabajados a modo de pregunta – problema, de la siguiente manera:

⁶ Alexandr S. Sokolov, *Composición musical...* 42.

¿Es posible crear una composición en base a la extensión de la forma sonata como generador de un nuevo discurso musical rapsódico? De aquí se destilan dos grandes nudos, el más enérgico de ellos, es sostener que, si bien la forma sonata tiene unos cuantos siglos rodando dentro del mundo de la música como una de esos paradigmas sagrados que a la luz de los conocimientos que tenemos hoy en día del discurso musical, ha sido de cierta forma superada. Sin embargo, no está muerta y se puede partir de ella como base para la creación de una nueva composición musical. Es necesario para mi investigación, hacer una sustentación teórico-crítica en cuanto a distintas sonatas escritas por compositores contemporáneos.

Lo otro es lidiar con el problema de que la composición puede verse afectada en cuanto a la coherencia del discurso musical, es decir, puede que pierda dirección y hasta cierto punto, conexión afín entre sus partes. Esto puede deberse a que, al momento de romper la forma sonata y desarrollar ciertos temas, aquí y allá, más el añadido de las diversas técnicas de composición empleadas y las influencias directas o indirectas de otros compositores, la obra se convierte en una rapsodia, algo así como una fantasía, una forma libre. Por lo que, es necesario respaldar teóricamente de manera ágil para que dichas incoherencias ya no se perciban como tal, al contrario, para que se perciban como parte de la naturaleza del entramado rapsódico que se desarrolla en la obra.

¿Es posible abarcar el proceso creativo como parte esencial para la comprensión de la obra? El problema radica en que se puede llegar a desvirtuar la obra finalizada, así como los conocimientos que se desprender de su estudio minucioso, como aquello que es lo principalmente importante dentro de la investigación, entonces, puede ser que el enfoque de atención se centre en los procesos creativos y cómo fue concebida la obra, más, que cómo ésta misma representa un discurso musical consumado, completo y con significados propios. Pero, por otro lado, no darle la importancia que se merece al proceso creativo, también me puede llevar a un desequilibrio de la argumentación de la obra, entonces, mantener un enfoque equilibrado de la balanza imaginaria que supone la línea divisoria de estas dos partes, es la solución a dicho problema.

¿Cuáles son los elementos teóricos, ontológicos y epistemológicos asociados a mi composición? el problema en ellos es que, nacen de sustentaciones subjetivas, lo que, si bien

es posible, puede que en algún otro momento alguien más encuentre distintos elementos a los que se expresaron en éstas líneas, lo cual se solventa dentro del transitar metodológico desde el análisis hermenéutico, ya que éste se piensa como un análisis que queda abierto, es decir, que no se considera como una interpretación absoluta y/o única del objeto de estudio, cuestión que abarcaré con más detenimiento en las siguientes páginas.

¿Cuáles son las técnicas empleadas y las influencias musicales predominantes en ella? El problema de utilizar múltiples técnicas, así como las proximidades a referencias musicales ya existentes, es que pueden interferir con el nacimiento de un lenguaje musical propio, es decir, un lenguaje musical que no se considere una mera aplicación de técnicas e influencias, sino que resulte, a través de la absorción de las mismas, en un discurso original, distintivo y con características intrínsecas, como bien he dicho antes, de tal manera que pueda concebirse por sí misma como una entidad viva y que se sustente de sus propios saberes.

De aquí que nace la trascendencia de la presente investigación. Ésta radica en las reflexiones hechas sobre la creación musical con bases en la forma sonata y el rompimiento de la misma, de tal manera que dé como resultado una composición rapsódica con lenguaje original propio dentro del mundo sonoro y creativo de la compositora, con el particular formato de dúo para trompeta y piano.

Se desprende así, el principal frente de la investigación, concerniente a la hipótesis planteada, considerada como el principal pilar de este escrito, la cual reza de la siguiente manera: la extensión de la forma sonata como generador de un discurso original rapsódico.

De tal afirmación se desglosan varias aristas, que bien podrían resumirse como el proceso compositivo llevado a cabo para la creación propiamente dicha, es decir, que el resultado final reflejado en la composición, es un compendio de pasos consecutivos y al mismo tiempo actitudes transdisciplinarias, que emergen desde los métodos aplicados, como aproximaciones teóricas sustantivas, de tal manera que se pueda percibir la obra como un ente autónomo, complejo, lleno de vida y con un imaginario sonoro único.

Dichas aproximaciones responden a los elementos intrínsecos de la misma composición, elementos particularmente concernientes a los que he denominado, grandes

áreas del conocimiento de mi obra, las cuales son, área epistemológica, área ontológica y área teórica, todas ellas relacionadas transversalmente desde los objetivos de la investigación.

Tales propósitos están plateados desde la creación de una composición musical que parta de la forma sonata y su extensión, como base para el desarrollo de un discurso musical rapsódico, como objetivo principal (comprendido desde la hipótesis), hasta describir el proceso de creación musical relacionado a la amplificación de la forma sonata que llevan a la composición de una obra rapsódica, pasando por develar las técnicas de composición empleadas, así como las influencias musicales predominantes encontradas en la obra y generar aproximaciones teóricas sustantivas sobre los elementos teóricos, ontológicos y epistemológicos asociados a la composición, como objetivos específicos (respondiendo así, a las áreas en cuestión).

Relevancia y limitaciones de la investigación

Por consiguiente, los alcances de mi investigación abarcan e indagan sobre la relevancia de dichos elementos, tanto epistemológicos como ontológicos y teóricos, lo cuales, como he dicho antes, están asociados a la obra como áreas íntimas de la composición.

Para ello, comenzaré con la definición de los conceptos en cuestión y luego proseguiré a la explicación de su importancia dentro de la investigación. En primer lugar, Centeno precisa la epistemología como:

Toda aquella disciplina filosófica que estudia los procesos, modos, límites, características y, en definitiva, todo lo relativo al conocimiento en general... hay tantas epistemologías como filosofías y modos de explicar la relación sujeto/objeto. Pues depende cómo se interprete el sujeto cognoscente, la realidad conocida o la relación entre ambos, así tendremos una epistemología u otra.⁷

Entonces, tomando en cuenta lo anteriormente mencionado, si divido el enfoque epistemológico en dos, lo que busco en un primer escenario, es generar un conocimiento sistematizado del proceso de creación musical llevado a cabo como discurso original

⁷ «Epistemología» Salvador Centeno Prieto, Diccionario filosófico., acceso el 24 de septiembre de 2021, <https://sites.google.com/site/diccionariodecenteno/e/epistemologia>.

rapsódico que tenga como base la forma sonata y su rompimiento. Es decir, pretendo entender cómo es la relación que desarrollo como investigadora – compositora (sujeto) con mi obra creativa (objeto) y cómo es este proceso mental.

En segundo lugar, se busca hacer consiente el entretejido técnico y de influencias que se vislumbran en mi composición, ya que a través de esto seré capaz de extraer un conocimiento concerniente a las técnicas de composición empleadas, así como las influencias musicales predominantes encontradas en la composición.

Por otro lado, intentar enfocar una definición de epistemología y ontología para esclarecer los alcances de la investigación, resulta en una ardua y atrevida tarea, ya que realmente no se pudieran definir dichas ramas filosóficas en un par de líneas. Sin embargo, es mi deber dejar plasmado un concepto que me sirva de guía para poder extenderme en la explicación de mis ideas. En este sentido, tomaré el concepto de ontología que se entiende cómo:

«el estudio del ser». Esta palabra se forma a través de los términos griegos οντος, ontos, que significa ser, ente, y λόγος, logos, que significa estudio, discurso, ciencia, teoría. La ontología es una parte o rama de la filosofía que estudia la naturaleza del ser, la existencia y la realidad, tratando de determinar las categorías fundamentales y las relaciones del «ser en cuanto ser».⁸

Es por ello que, ontológicamente hablando, los alcances de la investigación permiten conocer a su vez, otros dos aspectos importantes. Primeramente, me permite aproximarme a la obra como un ente vivo e indagar de ella todas esas reticulaciones que permiten su conformación como obra autónoma; en segundo lugar, se refiere a mi ser como compositora, es decir, todo ese entramado de pensamientos y acciones que me dan identidad creadora, develando así, mi mundo e imaginario sonoro.

Por último, desde un punto de vista teórico y académico, el alcance de éste escrito, sugiere un aporte al estudio de la creación musical para aquellas composiciones en formato de dúo y más específicamente a las que vinculan trompeta y piano y que a su vez, adquieran

⁸ «Ontología», Significados.com, acceso el 24 de septiembre de 2021, <https://www.significados.com/ontologia/>.

como base estructural, el rompimiento de la forma sonata. De tal aspecto puedo extraer el pilar principal de éste escrito, como lo dije antes, vinculada a la hipótesis planteada.

Por lo anteriormente mencionado, considero de suma importante recalcar algunas de las limitaciones encontradas en el trascurso investigativo. En primer lugar, con respecto a un contexto externo del trabajo, existe una escasa producción escrita dentro de la especificidad de la que estoy tratando (la prolongación de la forma sonata), así como de la línea de investigación a la cual se suscribe éste trabajo y que actualmente posee la Universidad de las Artes, ya que al ser la primera maestría en composición del Ecuador, supone una gran dificultad a nivel de los estudios nacionales asociados a la investigación en artes y la creación musical para distintos formatos. Es por esto que el presente trabajo, pretende dejar un antecedente investigativo para futuros magister en composición musical y artes sonoras, tanto dentro como fuera del país.

Por otro lado, la restricción encontrada en cuanto a las delimitaciones del trabajo se refiere, viene dadas de las múltiples interpretaciones que pueden llevar por caminos más extensos y agotadores de lo que realmente es necesario y que no se apegan a los alcances establecidos en este escrito, por lo que, dejo abierta la posibilidad para seguir desarrollando diferentes aspectos investigativos, tanto cualitativos como cuantitativos, en futuras investigaciones.

Momento II

Perspectiva teórica de la investigación

Antecedentes teóricos

En la elaboración de este trabajo ha sido esencial consultar el texto de López-Cano,⁹ cuyo contenido versa sobre retórica, semiótica, hermenéutica, interpretación y narratología; el autor también realiza varios capítulos sobre distintos tópicos musicales y sus particulares análisis, empleando así una propuesta metodológica para la interpretación, por lo que considero este tratado, como punto de partida a mi investigación en artes, ya que me permite focalizar esfuerzos desde una sólida concepción teórica.

De la misma manera, Astor realiza un esfuerzo en definir y acercar la fenomenología hacia el ámbito de la música, como herramienta que ayude a aclarar las incertidumbres mismas de la obra de arte.¹⁰

El autor parte desde la óptica filosófica de la fenomenología y su aplicación en el profundo análisis de los hechos musicales, tomando como puntos de referencia los intervalos (alturas) y la forma musical desde la cual se compone una obra. Para ello, toma como casos de estudio cuatro obras del compositor Gonzalo Castellanos Yumar.

En este particular, la referencia a dicho autor, no la hago en el sentido de abordar la fenomenología como método de investigación, más bien como una aproximación a la interpretación de la obra. En este sentido, Astor me ha ayudado a comprender distintos aspectos del análisis musical a partir de denominaciones filosóficas, tales como la comprensión profunda de la obra musical a través de la experiencia vivencial y subjetiva, cuestión que se tratará con detenimiento al hacer un abordaje hermenéutico de la investigación más adentrada la misma.

En otras palabras, estos dos autores han sido importantes en mi investigación artística porque ofrecen una propuesta teórica que le da sentido a esta búsqueda.

⁹ Rubén López-Cano, *La música cuenta. Retórica, narratividad, dramaturgia, cuerpo y afectos* (Barcelona: Esmuc, 2020).

¹⁰ Miguel Astor, *Aproximación fenomenológica a la obra musical de Gonzalo Castellanos Yumar* (Caracas: Fondo Editorial Humanidades, 2002).

Bajo esta misma línea centrada en el análisis musical, se encuentra la investigación de Galaz, quien, siguiendo un camino analítico adecuado a sus propias necesidades, desempeña aspectos relacionados directamente al fenómeno musical, de tal manera que no se descuide la audición de la obra, que es según su estudio, lo realmente importante,¹¹ pero esto último, expresado por el mismo autor, resulta en cierta medida paradójico, ya que, el analista es la misma persona que el compositor, entonces, el análisis que se efectúa consiste en una aproximación a la interpretación propia y parcial de la obra, no con el fin de sentenciarla, más bien con el objetivo de conocerla a mayor profundidad, poder apreciarla mejor y entonces, reflexionar sobre la misma; también se exhiben las herramientas técnicas a las que se recurren dentro de la composición.

Lo que puedo destacar de dicha investigación y que me funciona para mi propio texto, es precisamente el proceso analítico, no como estructura formal, más bien como ejercicio que sirve para la reflexión, es decir, para descubrir relaciones concernientes al significado de la obra que en un principio no estaban claras o no se habían considerado, o al menos, de las que no se eran de todo consciente al inicio de la investigación, las cuales resultaron siendo hallazgos importantes para la misma, de igual manera, resulta que los aportes más interesantes y significativos fueron aquellos derivados de las ideas desprendidas de su estudio.

Para efectos de los rasgos musicales insertados en la obra y que son consecuentes al estudio cuidadoso de las características estilísticas de un autor y/o influencia musical, debo nombrar el trabajo realizado por Echeverría y Farías,¹² quienes crearon dos composiciones inéditas a partir del estudio de los recursos armónicos, rítmicos, melódicos y de orquestación implementados en la obra de McCoy Tyner, como por ejemplo sus temas *There is No Greater Love*, *Inception* y *Passion Dance*. En este sentido, dicha propuesta la relaciono a mi trabajo en dos aspectos, en primer lugar, no se busca limitarse al concepto musical en cuestión como objeto de estudio, sino seleccionar algunos elementos caracterizadores de su obra y aplicarlos en las nuevas composiciones, quedando así, espacio para el criterio propio; en segundo lugar,

¹¹ Pablo Galaz Salamanca, «Análisis musical de la obra Disfraces» (Tesis de licenciatura, Universidad de Chile, 2009).

¹² Abraham Echeverría Rizzo, Juan Andrés Farías Meza, «Creación de dos composiciones inéditas en formato trío mediante la aplicación de recursos musicales característicos de McCoy Tyner» (Trabajo de titulación para licenciatura, Universidad Católica Santiago de Guayaquil, 2019).

la instrumentación trio implementada, cuestión que atina a la composición de formatos pequeños, en mi caso, piano y trompeta.

Antecedentes artísticos

El modelo formal escogido para la construcción de mi composición es la forma sonata, por lo que consigo apropiado mencionar a dos de los principales compositores y sus obras que son directas influencias en mi trabajo y pilar fundamental para el mismo. Por un lado, Ludwig Van Beethoven, con su *Sonata N° 5 Op. 24* para piano y violín,¹³ mejor conocida como sonata *Primavera*; por otro lado, Paul Hindemith y su única *Sonata para trompeta y piano*, escrita en 1939.¹⁴

Si bien es cierto que el primer movimiento de la sonata y por el cual, la misma composición con todos sus demás movimientos es llamada de esta manera, se caracteriza evidentemente por la forma sonata. En éste particular, la sonata de Beethoven me ha interesado por en su estructura interna, compás por compás. Es decir, por su orden de reproducción del dialogo entre violín y piano. De tal manera que he extrapolado dicha distribución a la lo largo de esta obra, cuestión que se tratará con mayor profundidad en el desarrollo de la investigación.

De mi segundo referente, puedo extraer ciertos rasgos distintivos con respecto al carácter esgrimido, igualmente, en el primer movimiento de la sonata, cuestión que como he dicho antes, se desarrollará más adelante.

También creo importante mencionar como referente artístico, la fanfarria para orquesta *Short Ride in a Fast Machine*,¹⁵ del compositor estadounidense John Adams, quien aporta a mi composición un desglose enriquecedor del lenguaje y desarrollo rítmico. Por lo que, contar con diversas técnicas de modulación métrica ha sido un valor importante dentro de la pieza.

¹³ Ludwig Van Beethoven, *Sonate N.5 für Pianoforte und Violine, Op.24* (Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1863).

¹⁴ Paul Hindemith, *Sonata for Trumpet and Piano* (Mainz: B. Schott´s Söhne, 1968).

¹⁵John Adams, *Short Ride in a Fast Machine* (Westminster: Bossey & Hawkes, 1986).

Vale la pena destacar que estos compositores son solo algunas de las influencias presentes a lo largo de la obra, influencias y así mismo, que me ayudan a definir las aproximaciones estilísticas de mi composición, lo que forma parte, tanto de los objetivos de esta investigación como del proceso hermenéutico que me propongo a llevar a cabo.

En cuanto al enigma y el enigma en las artes

El enigma como título de mi obra, hace referencia a los resultados que han sido esclarecidos con el desarrollo de la composición al hacer un abordaje extensivo de la forma sonata. Es pensar en lo que puedo esperar de mi desarticulación de la estructura paradigmática de la música occidental desde el siglo XVII hasta nuestros días. El plantearme reconstruir por otras vías y perspectivas sonoras, mis planteamientos desestructurales de la tradicional bipolaridad temática y sus desarrollos regulares de modulaciones y cambios rítmicos, han sido para mí, encontrarme con un *Enigma* musical.

Cierta horizontalidad compositiva convencional de la forma sonata no dilucidada con previsión a la creación, fue la fuerza de energía que me llevó al trabajo extensivo de la misma. Sólo en la medida que abordaba las aristas que sostendrían mi discurso musical, el enigma a desplegar en la obra, fue haciéndose tangible, hasta prácticamente poder diluir la forma sonata. En consecuencia, surgió la idea de llamar a esta obra con el concepto de *Enigma*.

Por lo que, me dispongo a hacer algunas reflexiones que me ayudarán en el proceso de interpretación en cuanto a los alcances propios del enigma en mi composición musical. ¿Cómo se vincula, desde grandes rasgos hasta detalladamente, el enigma en mi obra?, ¿Cómo utilizo la idea de enigma en el tratamiento de los planos sonoros y como estos últimos se disponen para dar coherencia a la pieza y reestablecer el orden de la misma?...

Pretendo a través de la indagación en las obras de otros artistas, encontrar algunas aristas y perspectivas para inducir que, en mi proceso de creación me he encontrado con situaciones compositivas que se han identificado con los significados simbólicos y narrativos que estos artistas han tomado de la idea de *enigma*, cómo un germen inspirador para su creación.

Según el primer diccionario general etimológico de la lengua española, volumen 2,¹⁶ el origen de la palabra proviene del griego *ainos* (palabra), *ainíssessthai* (hablar oscuramente) y *ainigma* (palabra oscura). Significa, lo que se da a entender, sentencia oscura o propuesta intrincada, artificiosa o difícil de atinar; entendido igualmente por el diccionario de la Real Academia Española como un suceso, acción o fenómeno que no se esclarece de un todo, que es de difícil comprensión y su enunciado se elabora con artificio. Vale la pena aclarar que, para efectos de esta investigación, dicho artificio es intuido como la preponderancia de la elaboración artística sobre lo ordinario o común.¹⁷

Por otro lado, el diccionario filosófico de Centeno,¹⁸ aclara que en un principio el término solo era aplicable a las palabras, pero a aquellas que estaban cargadas de sentido. Posteriormente se entendería como referencia a palabras que son difíciles de comprender pero que a su vez están colmas de importancia. Por último, su significado se volcaría sobre aquellos fenómenos que son tan difíciles de entender como inexplicables.

Así mismo, el nombrado autor sigue explicando que, desde el punto de vista filosófico, no se debe confundir el *enigma* con el *misterio*. De los misterios no cabe una solución lógica, en realidad éstos no se solucionan, no tienen aparente explicación más que aquellas que apelan a otras fuentes igualmente inexplicables y oscuras, de ahí su salida irracional y en ocasiones místicas. El enigma en cambio, aunque ciertamente aparenta ser inaccesible, no busca anclarse en soluciones oscuras y a diferencia del misterio, tiene la posibilidad de poder resolverse, aunque sea una cuestión que probablemente se ignore siempre, sin embargo, no es fantasioso pensar en que algún día se encuentren pruebas que le concedan una explicación lógica y racional.

También existen otras concepciones de enigma, por ejemplo, dentro de la literatura, la novela policiaca de 1980 *The Enigma* escrita por John Fowles, es quizás uno de los primeros relatos del género de misterio que reorquesta los planteamientos arriba descritos, ya que, según ésta narrativa, encontrar las soluciones al enigma no representan el objetivo principal del discurso literario, en cambio, el enigma in situ, viene siendo la razón central de

¹⁶ Roque Barcia, *Primer diccionario general etimológico de la lengua española*. Tomo segundo (Madrid, 1881)

¹⁷ «Enigma», Real Academia Española, acceso el 16 de mayo de 2021, <https://dle.rae.es/enigma>.

¹⁸ «Enigma», Salvador Centeno Prieto, *Diccionario filosófico*, acceso el 17 de mayo de 2021, <https://sites.google.com/site/diccionariodecenteno/e/enigma>.

la obra. Por ello, la vida del misterio, su energía y existencia, son realmente más importantes que la resolución del mismo, de aquí que se desprende la reflexión ontológica del hombre: cuando acepta que la realidad es en esencia enigmática, entonces, en lugar de luchar contra esto, asume dicha realidad y vuelca su camino intentando revelar esa naturalidad.¹⁹

Si se considera esta reflexión como el rompimiento de fuertes y arraigadas convenciones estilísticas de las tradiciones narrativas enmarcadas en la índole del misterio, es posible detenerse en las ambigüedades del hecho y así, poder trasladarlo a cualquier otro lenguaje artístico sin problemas, ya que al ofrecer un final inconcluso como respuesta a la trama de la novela, se evidencia en un primer plano, que el enigma viene dado por medio de un extenso desorden, ya que se mueve hacia un cierre en donde el orden se vuelve a instaurar y esto conlleva a la disolución del mismo enigma, como en un constante dinámica de transformación del orden al desorden y viceversa. Éste restablecimiento de orden lo puedo asociar al desarrollo de las interpretaciones hechas sobre los temas musicales presentados y sus posibles desenlaces. En segundo lugar, el enigma constituye, el centro de la creación artística en la medida que éste impulsa una revelación en el devenir de la obra, dicho en palabras propias de Martínez:

Pero la historia se mueve inevitablemente hacia un cierre que es también revelación, la disolución del enigma mediante el restablecimiento del orden, reconocible como una reinstalación o un desarrollo del orden que se entiende que ha precedido a los hechos del relato mismo.²⁰

Resulta que, Rodolfo López Isern va un poco más allá en consecuencia con la idea de que el enigma se encara como el protagonista de la obra artística, señalando que lo que existe verdaderamente detrás de enigma no es el misterio trascendente, sino «la omnipresencia del espíritu»²¹, lo que quiere decir que la significación de esa espiritualidad viene dada por los símbolos y dentro de la visión más pura del simbolismo, el arte se empareja inalterablemente

¹⁹ María Jesús Martínez, «Astarte's game: variations in John Fowles's 'The Enigma.'(John Fowles Issue)», *Twentieth Century Literature* 42, n.º 1 (1996): 124.

²⁰ Martínez, «Astarte's game...», 125.

²¹ Rodolfo López Isern, «La obra de arte como enigma», *Paideia: Revista de filosofía y didáctica filosófica* 25.70 (2004): 4.

con la vida, de ahí que muchos teóricos simbolistas conceptualicen el arte como una manifestación simbólica y continua de creación.

No obstante, encuentro que cuando Rodolfo López profundiza sobre lo que convierte el arte en enigma, esto es, la constitución de una realidad autosuficiente e indomable que se sustenta en sí misma, concuerda con la idea de María Jesús Martínez en el hecho de que el enigma del arte no se presenta como un definitivo cierre o una definitiva solución del problema, dicho de la siguiente manera por el mismo autor:

La antinomia del arte, lo que convierte en primer lugar al arte en enigma, consiste en que, por un lado, es un ámbito substancial, constituye una realidad aparte, autosuficiente, refractaria ontológicamente a cualquier inserción o encajamiento definitivo en los hechos.²²

Lo que me lleva, no a un desenlace definitivo de la obra sino a una posibilidad abierta en los intentos de su interpretación.

Entonces, la necesidad autónoma de resolver el enigma se puede convertir a lo largo de esta investigación, en un objeto secundario. Me enfocaré en la idea de *enigma* como agente vivo, es decir, que la *hermeneusis*²³ ejercida sobre la vida del misterio, dará a su tiempo, una inspiración - sonoro musical para la reconstrucción del orden de ciertos motivos disgregados en la obra y esto por ahora, es solo una posibilidad de creación personal para esta composición.

En cuanto a dicha reconstrucción, me es de peculiar agrado referirme a la pintura en óleo sobre lienzo *Endless Enigma* del artista español Salvador Dalí, ya que justamente por medio de la descomposición y reconstrucción de los elementos constitutivos de la pieza se llega a la manipulación de las imágenes convencionales, esto significa, que la representación

²² Rodolfo López Isern, «La obra de arte como enigma», 15.

²³ Conocimiento y arte de la interpretación, sobre los textos, para determinar el significado exacto de las palabras mediante las cuales se ha expresado un pensamiento. «Métodos de investigación: la hermeneusis», William Manzanilla, acceso el 30 de septiembre de 2021, <https://larealidadeducativaactual.blogspot.com/2017/11/metodos-de-investigacion-la-hermeneusis.html?m=1>.

de un objeto es al mismo tiempo la representación de otro totalmente diferente y esto es lo que se conoce como el método *paranoico-crítico*.²⁴

En profundidad, lo que Dalí quiere representar a través de la descomposición y reconstrucción de sus imágenes, es que «la realidad de cada cosa esconde otra que bien puede ser perfectamente su contraria». ²⁵ Entonces, según éste método, un objeto puede contener a otro diametralmente distinto, lo que hace que se fundan los significados de lo aparentemente contrapuesto, es decir, que se eliminan las dualidades presentes en el mensaje mismo. En este sentido, dicha pintura representa el caminar errante y sin rumbo que al mismo tiempo es el *enigma* existencial que supone estar vivo en medio de aquel momento histórico tan hostil (guerra civil española).

Dicha reconstrucción de la imagen es lo que hace posible que existan análisis y significados diversos sobre la obra de arte, los mismos que pueden contraponerse y fundirse como uno solo. Dalí con su arte dio origen a un nuevo método de creación artística, el método paranoico-crítico mencionado con anterioridad; en mi caso, no procuro dar origen a un método, sino abarcar mi creación sonora desde los múltiples puntos de vista posibles y como ya lo he mencionado, puede que muchos de estos significados sean contrapuestos unos con otros, lo cual, según la visión de Dalí, es la esencia misma de la obra de arte.

En el teatro, por ejemplo, consigo interesante el trabajo realizado por el dramaturgo Harold Pinter (Londres, 1930-2008), quien, a diferencia de muchos de sus contemporáneos, rechaza toda clase de imposiciones ideológicas dentro de su arte, dejándole vía libre a sus oscuras intuiciones dramáticas. Hay que tomar en cuenta que para los años 60, existía en el ámbito teatral una fuerte tendencia que vinculaba el valor de la obra artística con la capacidad de denuncia social y debate crítico de asuntos políticos, de manera que los criterios estéticos estaban mezclados con los criterios morales. En este sentido, Pinter decide ejercer su

²⁴ «Endless Enigma», Museo Nacional Centro de Arte, Reina Sofía. Acceso el 7 de junio de 2021, <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/endless-enigma-enigma-sin-fin>.

²⁵ Museo Nacional Centro de Arte, Reina Sofía. «Dalí, todas las sugerencias poéticas y todas las posibilidades plásticas», Material educativo de la exposición temporal, Ministerio de educación, cultura y deporte, Gobierno de España, del 27 de abril al 2 de septiembre de 2013.

responsabilidad como artista al margen de su obra, es decir, sin dejar que se contamine con intenciones externas a él.²⁶

En su apartado sobre el teatro enigmático de Harold Pinter, el escritor Enrique Moreno Castillo describe cuatro obras fundamentales del dramaturgo (*The Caretaker* de 1959, *The Homecoming* de 1964, *Old Times* de 1970 y *No Man's Land* de 1974), esto con el propósito de acercarse a su obra con una visión general. Moreno Castillo termina refiriéndose a la obra de Pinter como una obra profundamente enigmática, pero no en cuanto a su contenido, más bien en cuanto al teatro se refiere, es decir, no se trata de que no haya argumento o realidad, o que de que ésta última se vuelva lejana o absurda (al igual que las acciones de los personajes), va mucho más allá: «es como si la obra misma ocultara sus propios designios, y se resistiera a decir acerca de qué está hablando... Podríamos decir que se trata de una teatralidad en estado puro».²⁷

Dicha teatralidad, Moreno Castillo la relata como una teatralidad en donde el espectador queda cautivado al mismo tiempo que perplejo, pues no logra reconocer lo que pasa en ella, lo que significa todo aquello o cuál es su sentido último, de manera que en la obra de Pinter, parece que nada enlaza con nada, aunque todo parezca conectarse al mismo tiempo. Ésta es una de las claves fascinantes en la singularidad de dicho dramaturgo, característica a la cual acudiré en su debido momento, como forma de expresión artística.

Para efectos de este segmento, han sido abordados los diferentes conceptos de enigma, así como sus muchas interpretaciones y varias visiones del mismo dentro de las distintas artes, las cuales enriquecen en su justa medida y desde sus diversas interpretaciones, la labor justificativa de este trabajo, por lo que, para darle respuesta a las interrogantes planteadas anteriormente, me referiré a algunas de estas inspiraciones artísticas, en el apartado de los hallazgos encontrados en la obra.

²⁶ Enrique Moreno Castillo, «Harold Pinter y el teatro enigmático», *El Ciervo*, n.º 696 (2009): 34-36.

²⁷ Moreno Castillo, «Harold Pinter y el teatro enigmático», 36.

En cuanto a la evolución de la sonata y su historia

Lo primero que hay que escudriñar en cuanto a la estructura de mi pieza, es la asimilación de la forma sonata en ésta, que, tras el proceso de creación sonora, dicha forma es ampliada. No por ello se hace menos necesario acercarse de manera atenta a los aspectos referentes a la forma sonata.

Según el Diccionario Enciclopédico de la Música,²⁸ la palabra *sonata* ha sido implementada en variedad de formas instrumentales, no obstante, en el italiano se distinguía antiguamente como una pieza para ser tocada por instrumentos de cuerdas o vientos, ya que las piezas para teclados era denominada *tocata* y las piezas que eran cantadas se denominaban *cantata*. Sin embargo, la definición más antigua de *sonata*, se encuentra descrita por Michael Proetorius en *Syntagma musicum* de 1619, donde ocupa el significado antes mencionado más un agregado de porte estilístico.

En todo caso, las significaciones en cuanto a los orígenes del término, solo pueden tener un valor relativo, ya que se usaba como sinónimo de *sinfonía* o *concierto*, en el primero de ellos, la sonata desarrolla hasta el máximo su grandeza arquitectónica gracias a las extensas gamas de recursos que le ofrecen los instrumentos orquestales, mejor conocido el tratado de la orquestación; Del segundo término, perdura la definición de aquella obra musical concebida para la ostentación de uno o más instrumentos solistas, en este particular, el papel que desempeña la orquesta es el de colaboración, juego que se ve desarrollado en el *concierto grosso* y *concierto preclásico* hasta nuestros días (material de otra investigación). Volviendo al tema, la *sinfonía* y el *concierto* son sinónimos de la sonata porque constan en su mayoría, de los cuatro tiempos establecidos en la sonata, evidentemente el primero de ellos en *forma sonata* (explicación más adelante).²⁹

De los demás movimientos, puedo hacer un acercamiento general desde el punto de vista histórico. Hay que tomar en cuenta que el establecimiento de los distintos movimientos que conforman la sonata, no son más que la forma resultante de la transformación de la *suite*.³⁰

²⁸ Alison Latham, *Diccionario enciclopédico de la música* (México, D.F: Fondo de cultura económica, 2008).

²⁹ Joaquín Zamacois, *Curso de formas musicales* (Barcelona: Labor, 1990).

³⁰ Joaquín Zamacois, *Curso de formas musicales...*, 167.

La *suite* es una serie de diversas danzas independientes pero que se ejecutan de manera seguida para formar un todo, una de las formas musicales más importantes del siglo XVII y primera mitad del siglo XVIII. También recibió la denominación de *ordre* en Francia, *partita* en Alemania y *sonata* en Italia, pero dichos vocablos desaparecieron luego de J.S Bach (1685 - 1750), quien impulsó su época de máximo esplendor, quedando vigente solamente el término de *sonata*,³¹ pero como se ha dicho antes, a manera evolutiva de la *suite*.

Los factores esenciales de dicho proceso evolutivo son: abandono de la construcción binaria (constituida por dos partes) y aparición de tipo ternaria (constituida por tres partes), libertad para escribir en diferentes tonalidades, limitando la misma tonalidad al primer y último movimiento, reducción de las piezas constitutivas de la suite a un máximo de cuatro. En palabras del mismo Zamacois respecto al último punto mencionado, generalmente estos cuatro tiempos son los siguientes:

- a) El que denominaremos *tiempo vivo inicial*, de igual representación, en la *Sonata*, que la *Alemana*, en la *Suite* antigua.
- b) El que llamaremos *tiempo lento*, constitutivo de un momento de reposo y expansión melódica, como lo era la *Zarabanda*, en la *Suite*.
- c) El tiempo que denominaremos *Minué* o *Scherzo*, de carácter relativamente ligero y de menor importancia que los restantes. Constituye, en la *Sonata*, un *intermezzo* de los varios que figuraban en algunas *Suites*.
- d) El que denominaremos *tiempo vivo final*, de distintas características, casi siempre, que el inicial, destinado a cerrar la *Sonata* con la misma brillantez que lo hacían, correctamente, en la *Suite*, la *Giga*, el *Rondó* u otra danza animada.³²

Pueden existir cambios de orden en los movimientos intermedios y supresión de alguno de ellos cuando la sonata es de tres movimientos, aunque esto no es una regla. Por último, para concretar el tema de los diferentes movimientos de la sonata, hay que tomar en cuenta que no todos estos tiempos tienen la misma definición y constancia en cuanto a la

³¹ Joaquín Zamacois, Curso de formas musicales..., 151.

³² Joaquín Zamacois, Curso de formas musicales..., 169.

estructura formal. Igualmente, existen sonatas en donde la *variación* y la *fuga*, figuran en ellas.

La sonata hasta mediados del siglo XVII, abarcaba una enorme variedad de estilos, duraciones, instrumentación e incluso diferencias sustanciales en cuanto a la región geográfica. No fue sino hasta 1700, bajo las influencias estilísticas de Arcángelo Corelli (1653 - 1713), que se apreció, en ese momento, una uniformidad aceptable. Esto se debió gracias a que el alcance de su obra establece un modelo a seguir. Modelo que sus mismos discípulos iban transformando según las exigencias de estilos y modas del momento, extendiéndolas al resto de Europa. De tal manera que cada país y sus compositores la asimilaban según sus necesidades y realidades diversas. Así notamos que en Francia se adopta la sonata como un intento de acercamiento entre los estilos italiano – francés; Alemania, por su lado, mantuvo una línea de desarrollo contrapuntístico bien definida.³³

Para la década de 1730, el termino *sonata* comenzó a tener fuerza para los instrumentos de teclado, siendo desarrolladas en un principio por compositores italianos quienes trabajaron entre dos a cinco movimientos cortos más una danza (por lo general minueto), como parte final. Al igual que pasó con Corelli, dichas formas fueron modelos para imitar por otros compositores. Tanto las sonatas en un solo movimiento (las sonatas de Scarlatti), como el primer movimiento de las sonatas de varias partes, son las estructuras precursoras de la *forma sonata*, y ésta a su vez se ha desarrollado en sí misma, cuestión que expondré más adelante.

Siguiendo con la cronología del desarrollo histórico de la sonata, ya para 1750 la *sonata* había desplazado a la *suite*, como forma primordial para obras de teclado con varios movimientos y para la década de 1770 competía en cuanto a emotividad con las piezas orquestales, ya que comienzan a notarse cambios motivicos, melodías menos adornadas, ganancia de peso en las sonoridades y el *bajo Alberti*³⁴ se hace menos frecuente.

«La figura clave en el desarrollo de la sonata clásica fue Haydn. Sus primeros ejemplos, muchos de ellos con el título original de “divertimento”, siguen un

³³ Alison Latham, *Diccionario enciclopédico de la música...*, 1432 – 1433.

³⁴ Formula de acompañamiento en acordes quebrados repetida durante varios compases. Consiste en descomponer un acorde en forma de arpeggio. «Bajo Alberti», *Glosario términos musicales*, acceso el 30 de septiembre de 2021, <https://glosarios.servidor-alicante.com/terminos-musicales/bajo-de-alberti>.

estilo italiano ligero, pero en la década de 1770 siguió los pasos de C. P. E. Bach en el tratamiento general de la sonata como un medio expresivo más serio en un contenido intelectual y emocional, en especial en los primeros movimientos, más complejos que los otros».³⁵

De la misma manera, las sonatas de Mozart para piano solo, aportan mayor alcance interpretativo, en justa medida porque el piano comenzaba a sustituir al clavecín y clavicordio como el instrumento de tecla más importante, contribuyendo así con nuevas sonoridades, tanto en las crecientes expresiones como en el uso de pedales. Así mismo, vale la pena destacar las sonatas para piano y acompañamiento tanto de Haydn como de Mozart, en donde se invierte el concepto de las sonatas para violín y continuo, es decir, ahora pasa a ser el piano el instrumento con más preponderancia melódica y/o comparte y alterna el material temático, mientras que los demás instrumentos ejecutan el acompañamiento.³⁶

La *sonata sinfónica*, es otro rubro que floreció a manos de Clementi (1752 - 1832) y Beethoven (1770 - 1827), primeramente, Clementi había compuesto más de 70 sonatas tanto para instrumento solo como para ser acompañadas, de las cuales se puede notar una evolución a sonatas con tres movimientos sustanciales (las que fueron escritas en Viena y Londres sobre la década de 1780). Por otro lado, de Beethoven se pueden apreciar varios rasgos, de sus primeros años en Viena se destacan las sonatas para el realce de sus virtudes pianísticas, las mismas que constan principalmente de cuatro movimientos incluyendo un *minueto* o un *scherzo* (aporte personal de Beethoven al desarrollo de la sonata) y de estos cuatro movimientos, el primero de ellos en *forma sonata* (los que abarcan gran material temático); Para 1800 sus sonatas comienzan a alejarse del molde sinfónico, es decir, por una parte cambia el orden de los movimientos y por otra parte despliega un estilo de piano improvisado, aspectos que se pueden apreciar en el op. 27, donde además escribe *quasi una fantasía* como subtítulo, lo que conlleva a un evidente cambio del orden sinfónico convencional, entre otros muchos aspectos que describe Lathan de la siguiente manera:

Más notables aún son las cinco sonatas escritas entre 1816 y 1822. No hay dos iguales en proporción y en el orden de sus movimientos. La primera de éstas, op.

³⁵ Alison Latham, *Diccionario enciclopédico de la música...*, 1433.

³⁶ Alison Latham, *Diccionario enciclopédico de la música...*, 1434.

101, abre como si se tratara de «quasi una fantasía»; el *scherzo* es reemplazado con una marcha intensa que, tras una transición compacta en un estilo complejo, desemboca en un final fugado. La *Sonata Hammerklavier*, op. 106, una de las sonatas más largas jamás escritas, no sólo en duración (alrededor de 50 minutos) sino también en intensidad emotiva, termina con una fuga colosal. La *última Sonata*, op. 111, tiene sólo dos movimientos; el primero es una pieza de enormes dimensiones en forma sonata y el segundo una serie de variaciones sublimes, atinadamente descritas por Gerald Abraham como el equivalente al “Heiliger Dankgesang” de su *Cuarteto de cuerdas* op. 132. Es difícil poner en palabras el efecto de estas magníficas sonatas: tienen la calidad emotiva de una sinfonía, pero en un estilo más íntimo y profundo. Aunque no fueron escritas exclusivamente para el lucimiento del intérprete, son piezas que demandan gran virtuosismo y cada una tiene al menos un movimiento de belleza lírica incomparable. A la luz de estas obras, los compositores encontraron en la sonata un reto difícil de abordar.³⁷

A pesar de los muchos esfuerzos para el realce de la sonata, en realidad ésta no había tenido demasiada presencia en las salas de concierto siguiendo destinada así, al uso doméstico, entonces alrededor de 1810 su popularidad merma rápidamente, ya que se prefería tocar fantasías, variaciones o popurrís del momento, por lo que el mercado de las sonatas se redujo a una población más específica. Hay que destacar que Beethoven no fue el único que abordó a la sonata como un género mayor, dentro de sus contemporáneos existen varios compositores que muestran diferentes visiones en cuanto a las posibilidades de su tratamiento, pero uno de los más refinados y destacados líricamente hablando fue Schubert (1797 - 1828), ya que gracias a su fuerza expresiva, su riqueza tanto armónica como melódica y su capacidad de yuxtaponer tonalidades distintas, entre otros muchos aspectos, rompe (por lo general) con la necesidad del desarrollo beethoveniano.

Ya para 1830, la sonata se había abierto camino como género principal para la música de piano con dificultad moderada, fue de hecho preservada principalmente en Alemania, compositores como Wagner (1813 - 1883), Mendelson (1809 - 1847) y Brahms (1833 -

³⁷ Alison Latham, *Diccionario enciclopédico de la música...*, 1434 - 1435.

1897), compusieron sonatas como parte de su formación pero se alejaron de ella en sus etapas de madurez, esto se debía a que las dificultades que los compositores románticos enfrentaban, se referían al pseudo-desarrollo de las muchas ideas presentes en la misma, como por ejemplo queda de manifiesto en las sonatas de Schumann (1810 - 1856). Esto a su vez, conlleva a que las sonatas para piano que verdaderamente se destacan del resto, son curiosamente aquellas que rompen con la forma tradicional de la sonata, este es el caso de Chopin (1810 - 1847), con sus dos sonatas para piano y la sonata para violonchelo y piano escritas en su etapa de madurez, el caso de Liszt (1811 - 1886), quien evita dicho pseudo-desarrollo y comienza a concebir su música como obras programáticas, ejemplo evidente de ello se puede apreciar en *Après une lecture du Dante: fantasia quasi sonata*, versión final de 1849 y la sonata en si menor (1852 - 1853) en donde desarrolla métodos de transformación temática.³⁸

De aquí en adelante, la revolución que vino de Wagner cargó el golpe final a la sonata. Era difícil para los compositores del momento no concebir la necesidad de explorar los caminos del cromatismo extremo después de *Tristan und Isolde*, lo que conllevó a la casi muerte de una forma que dependía del reconocimiento de sus relaciones tonales, la sonata. En adelante se consiguen las últimas sonatas de Scriabin (1872 - 1915) como las únicas que presentan un enfoque wagneriano y éstas surgidas de su ambicioso proyecto de crear la experiencia sensorial más sublime existente, el *Mysterium*, sin embargo, se deja ver en sus sonatas tempranas que se encarrilaba en una línea de compositores rusos como Balakirev (1837 - 1910) y Rajmaninov (1873 - 1943), quienes también compusieron sonatas.

Llegado el siglo XX, se encuentran las sonatas de desarrollo lisztiano para piano con transformación temática de Berg (1885 - 1935) de 1907 - 1908 y de Benjamín Dale (1885 - 1943) de 1905. Las sonatas estadounidenses de mayor representación quizás sean las cuatro sonatas de MacDowell (1860 - 1908) (escritas entre 1893 a 1910).

En su mayoría, los compositores que abordaron la sonata a principios del siglo pasado, fueron aquellos que querían alejarse de la tradición romántica tardía y extender el repertorio de ejecutantes virtuosos, por ejemplo, los franceses buscaron alejarse de las manifestaciones alemanas claramente escuchadas en las primeras obras de Saint-Saëns (1835 - 1921), alejarse de las claras influencias de una estructura de carácter clásico evidente en las sonatas de Fauré

³⁸ Alison Latham, *Diccionario enciclopédico de la música...*, 1435 - 1436.

(1845 - 1924) y así, consecuentemente de Debussy (1862 - 1918) y Ravel (1875 - 1937): el primero evoca consistentemente el espíritu del siglo XVIII en sus últimas tres sonatas escritas a manera de publicaciones barrocas; del segundo, la *Sonatine* para piano de 1903 – 1905 es estrechamente vinculada a dicha tradición, ya que dos de sus tres movimientos son un *minueto* y una *toccata*.³⁹

He aquí, que me dispongo a esbozar un acercamiento a la sonata desde las distintas concepciones estilísticas que tuvieron lugar a lo largo del siglo pasado.

En el caso concreto de Schönberg (1874 – 1951) y su música para piano, aunque no haya titulado como *Sonata* a ninguna de sus obras, la forma de la sonata se encuentra presente en su pensamiento compositivo. Esto se puede apreciar en sus piezas para piano op.23. y op.33a. Como es sabido, el sistema dodecafónico de Schönberg revoluciona la concepción armónica, pero en cuanto a la forma, conserva a grandes rasgos los modelos de formas clásicas, en donde los temas y las secciones son bien definidos y fáciles de ser distinguidos entre sí, a tal punto que lo único que tengan en común es la implementación de la técnica de doce notas.⁴⁰

De los discípulos de Schönberg, una de las primeras composiciones de Berg, fue su sonata para piano op.1, procede en un modo post-wagneriano, en donde las líneas conforman un continuo flujo cromático, pero por cortesía, se puede denominar como una pieza tonal, aunque el continuo impacto armónico de dichas líneas, no dejan que se articule completamente una tonalidad orgánica, en otras palabras, a pesar de que está construida sobre una estructura armónica cambiante, todavía goza de una presunta direccionalidad tonal.⁴¹

Por el contrario, para el movimiento neo-clásico que tuvo lugar entre 1920 y 1930, los compositores se inspiraron claramente en los géneros tradicionales de la sonata, este es el caso de Poulenc (1899 - 1963) y Hindemith (1895 - 1963) quienes compusieron sonatas con formas de finales del siglo XIX, ejemplo de ello son las sonatas para cuatro manos de

³⁹ Alison Latham, *Diccionario enciclopédico de la música...*, 1436.

⁴⁰ Kathryn Bailey, «Schoenberg's Piano Sonata», *Cambridge University Press* 57, n.º 224 (2003): 16.

⁴¹ Eric Salzman, *La música del siglo xx* (Buenos Aires: Víctor Lerú, 1979).

ambos compositores, a su vez, de la Unión Soviética, los ejemplos más notables son las sonatas de Prokofiev (1891 - 1953) y Shostakovich (1906 - 1975).⁴²

Por parte del movimiento nacionalista, durante la década de 1920, Bartók (1881 - 1945) se dedica a componer música de cámara, entre estas se encuentran las sonatas para violín y piano de 1921-1922, su sonata para piano y la suite *Out of Doors* de 1926, obras en las cuales el compositor extiende por primera vez su estilo propio. Ya para 1937, escribe la *Sonata para dos pianos y percusión*, en donde (junto con otras obras) restablece las formas tonales en el extenso contexto de su libertad expresiva.⁴³

Robert P. Morgan, describe el arte de Bartók a partir de la década de 1920, como aquella que absorbió algo de la intensidad del expresionismo europeo, cuestión evidente en sus dos sonatas para violín y piano de 1921 y 1922 respectivamente, en donde sorprende con su libre desarrollo de las estructuras formales y el uso ambiguo de la tonalidad, lo que produce un sentido de inestabilidad continuo...

«La estructura armónica es inflexiblemente disonante y no triádica, incluso el desarrollo motivico, generalmente tan transparente en la música de Bartók, está oscurecido por constantes transformaciones que se desarrollan de forma libre. Además, las partes del violín y del piano, comparten tan poco material musical que parecen haber sido concebidas de forma independiente».⁴⁴

Sin embargo, a pesar de dicha ambigüedad tonal, se puede apreciar que Bartók nunca abandona del todo el modal-tonal que acumuló de sus estudios en la música folclórica, de manera que incluso en sus sonatas para violín es posible detectar algunas bases tonales. De aquí que se evidencia la capacidad del compositor para reconciliar elementos aparentemente incompatibles.

A manera de conclusión, es de suma importancia recalcar que solo se han mencionado los momentos más importantes de toda la historia de la sonata, que sin lugar a dudas debe ser posicionado como uno de los géneros más trascendentes de la música occidental; sin

⁴² Alison Latham, *Diccionario enciclopédico de la música...*, 1436.

⁴³ Eric Salzman, *La música del siglo xx...* 112, 115.

⁴⁴ Robert P. Morgan, *La música del siglo XX. Una historia del estilo musical en la Europa y la América modernas* (Madrid: Ediciones Akal S.A, 1999), 201.

embargo, a efecto del sentido clásico del término, en la actualidad se podría considerar como un género muerto, mejor descrito por Latham en las siguientes palabras:

«Las sonatas de Tippett, Henze, Maxwell Davies y Boulez guardan vínculos muy difusos con la historia pasada del género, excepto quizá por el sentido general y profundamente emotivo inherente a la palabra. Si, como declaró Schönberg, todavía resta por escribir mucha música en *do* mayor, puede decirse que lo más probable es que ésta no siga la forma sonata. Pero el principio de una “pieza para ser tocada” sigue tan vivo como antes, como ocurre con la música electrónica, que prescinde de la necesidad de apegarse a patrones vocales. Si el término llega a sobrevivir en el futuro sin duda seguirá siendo opuesto al término cantata, una pieza para ser cantada».⁴⁵

De aquí que surgen las preguntas pertinentes en cuanto a la forma de mi composición: ¿Por qué a plena luz del siglo XXI he decidido basarme en la forma sonata para mi composición de grado?, ¿no es la sonata acaso un género muerto? Con el desarrollo y evolución de las formas musicales hasta nuestros días ¿Cómo puedo justificar una creación sonora resguardándome en una forma que se encuentra en desuso y a su vez como, concibo el rompimiento de la misma?...

Tras las muchas interrogantes que asechan la claridad de este trabajo, me dispongo a sobresaltar en primer lugar, las cualidades específicas de la forma sonata y, en segundo lugar, las respuestas a las interrogantes anteriormente planteadas.

En cuanto a la forma sonata

Como se ha dicho en anterior oportunidad, el término se refiere a la forma característica de un movimiento de la sonata, pero no necesariamente del primer movimiento como suele entenderse, tampoco es exclusivo de un tempo allegro, esta confusión viene dada por los diversos nombres con los que se le conoce a la *forma sonata*, como por ejemplo *forma allegro de sonata* o *forma primer-movimiento*, aunque si se usa con mayor frecuencia en el primer movimiento de una sonata, de una obra de cámara con varios movimientos o en una sinfonía; se evidencia también en piezas de un solo movimiento, como la obertura o el poema

⁴⁵ Alison Latham, *Diccionario enciclopédico de la música...*, 1437.

tonal, así mismo sus características se han extendidos a géneros como el concierto o el aria, alcanzando incluso a fugas, movimientos de misa u oratorios, de este último un ejemplo sobresaliente es la representación del caos del oratorio *La creación* de Haydn. «Sería difícil explicar en breve por qué esta fórmula particular tuvo una vigencia tan perdurable en contextos tan distintos». ⁴⁶

Técnicamente consiste en una estructura con dos tonalidades bases que se divide en tres partes principales. La primera sección es conocida como la *exposición*, lo que se expone es el material temático de todo el movimiento, inicialmente presenta el primer grupo temático en tónica o tonalidad original, a éste primer tema también se le puede llamar *primer sujeto*, *tema principal* o *tema A*. Luego de hacerse escuchar el primer tema viene una sección o puente moduladorio que conecta con el segundo tema, éste segundo grupo temático o *tema B* se encuentra en la tonalidad de la dominante cuando la tonalidad original es mayor pero cuando la tonalidad original es menor, suele pasar a la relativa mayor, aunque también se usan otras tonalidades (en el siglo XIX era común encontrar la mediana como segunda tonalidad principal). Se sabe que ha terminado la exposición, cuando después de la *codetta* (pasaje cadencial breve) se encuentra por lo general, una doble barra de repetición.

La segunda sección es la sección de *desarrollo*, principalmente despliega el material temático de la exposición (aunque también puede abarcar material temático nuevo), aquí lo que pasa es que se descomponen los motivos principales en sus gérmenes más elementales, combinándose libremente. Lo más importante es que explora gran variedad de tonalidades, alejándose así de la tonalidad original, lo que provoca una gran inestabilidad armónica. Por lo general al final de ésta sección, se vuelve al acorde de dominante como llamado a la tercera parte. La tercera sección es la *reexposición* o *recapitulación*, como su nombre lo indica, marca el regreso a tónica repitiendo el material expuesto en la primera parte, la mayoría de este material se reexpone en el mismo orden, pero al llegar al segundo grupo temático, éste se presenta en tónica y no en dominante o relativa mayor (depende del caso arriba descrito), lo que significa que la transición entre los dos temas principales también debe ajustarse armónicamente para evitar la modulación presentada en la exposición. Existe una variante a tomar en cuenta cuando se pasa al segundo grupo temático, si la tonalidad original es una

⁴⁶ Alison Latham, *Diccionario enciclopédico de la música...*, 607.

tonalidad menor, en lugar de ir a la relativa mayor puede que se quede en la propia tónica, pero convirtiéndose en tónica mayor, o bien, en la misma tónica menor. El movimiento puede concluir con una *coda* o una doble barra si la hubiera (repetiendo desde la sección de desarrollo), la sección de la coda puede variar a su vez desde una pequeña cadencia conclusiva que reivindique la tonalidad, hasta una sección larga con nuevas ideas musicales (como es el caso de la sonata para piano en sol mayor op.14 no.2 de Beethoven).

Aunque muchos movimientos en forma sonata siguen el esquema antes descrito, se debe destacar que por ningún motivo se trata de una fórmula compositiva estricta. Los elementos temáticos y tonales pueden estar separados, de manera que una recapitulación podría empezar con el tema «correcto» en la tonalidad «incorrecta» (la Sonata para piano K545 de Mozart recapitula el primer sujeto en la subdominante, recurso frecuente en Schubert); por el contrario, puede empezar con el tema «incorrecto» en la tonalidad «correcta» (la Sonata para piano K311/284c de Mozart recapitula el segundo grupo temático antes de la reexposición del primer sujeto). La exposición en ocasiones está antecedida por una introducción, por lo general en un tiempo más lento que el resto del movimiento.⁴⁷

De aquí, a la luz de la entrevista que le realiza Fernando Llanos al compositor cubano Leo Brouwer (1939+), se puede asimilar del dominio de su lenguaje artístico, que su sonoridad compositiva crece en sí misma, de manera igualitaria para todos los elementos expuestos, lo que él mismo compositor considera que, dicha ruptura del tema acompañado aparece desde el mismo momento en que Beethoven lo establece en más de la mitad de sus obras. Tal desenvolvimiento hace que el discurso musical se convierte en ciclos periódicos compositivos que tienen la misma importancia y eso precisamente es lo que aplica en sus sonatas para guitarra: *Sonata n.º 1*, *Sonata de los viajeros*, *Sonata del pensador* y *Sonata del caminante*.⁴⁸

⁴⁷ Alison Latham, *Diccionario enciclopédico de la música...*, 607, 611.

⁴⁸ Fernando Elías Llanos, «Leo Brouwer: 80 años sublimando el lenguaje guitarrístico», *OPUS*, vol. 25, n.º 2 (2019): 266-267.

Lo que me deja por entendido, la versatilidad existente dentro del manejo de la sonata, las múltiples visiones sonoras que puede comprender por el hecho de ser una forma y no una regla estricta de estilos, como dice el mismo Leo Brouwer: «Es decir, mayor simpleza, mayor sencillez, mayor transparencia ... lo mismo ocurre en algunas de estas formas... creo que hay una complejidad del lenguaje y una sencillez de escritura».⁴⁹

Seguidamente, como respuesta parcial de las preguntas anteriormente planteadas, menciono algunos compositores de este siglo que han recurrido a la forma sonata como modelo forma para la exploración sonora, tal como el mismo compositor Leo Brouwer lo ha hecho.

Del rubro de sonatas para guitarra, consigo una valiosa documentación de sonatas en el siglo XXI en la conferencia de Florian Bantan-Varga,⁵⁰ donde resaltan nombres como el compositor y guitarrista turco-estadounidense, Celil Refik Kaya (1991+), quien ha escrito una sonata para guitarra en tres movimientos.⁵¹ Así mismo, el compositor serbio Nejc Kuhar (1987+), compone su primera sonata para guitarra en el año 2009, *Sonata Classica* en 2017 y su *Sonata n.º 2* un año después, en el 2018; entre muchos otros compositores.⁵²

Eduardo Morales-Caso (1969+) por su parte, plantea en su *Yemanyá Sonata* para guitarra (2010), una obra profundamente expresiva y que explora las nociones de la existencia. Al igual que Haydn y Mozart, equilibra dentro de la forma sonata, momentos intensamente dramáticos con momentos de belleza lírica,⁵³ a su vez que representa una reivindicación del renacimiento español moderno, dejando una huella inconfundible.⁵⁴

Como ejemplo de dúo, la sonatina *a 2* (para flauta o violín y cello del año 2017) del compositor mexicano Alejandro Basulto (1984+), sigue la forma tradicional de una sonata

⁴⁹ Llanos, «Leo Brouwer: 80 años...», 267.

⁵⁰ «Florian Babtan-Varga - Modern and Contemporary Sonatas for Classical Guitar», Harmonia Cordis Association, acceso el 27 de octubre de 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=msuLwAHUvUY>.

⁵¹ «Celil Refik Kaya – Sonata No. 1 – I. Allegro Moderato», Emre Ünlenen, acceso el 27 de octubre de 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=qRJGsoillHw>.

⁵² «Compositions», Nejc Kuhar, acceso el 27 de octubre de 2021, http://www.nejckuhar.com/?page_id=2.

⁵³ «Reviews / Críticas», Eduardo Morales-Caso, acceso el 27 de octubre de 2021, <https://www.eduardomoralescaso.com/reviews--criacuteticas.html>.

⁵⁴ «About this Recording», Adam Matthew Levin, acceso el 27 de octubre de 2021, https://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=8.573760&catNum=573760&filetype=About%20this%20Recording&language=English

clásica. Sin poder describir de mejor manera dicha sonata, cito las palabras del mismo compositor:

En esta obra los busco la economía de materiales, con líneas concisas y poco ornamentadas. Además, hay elementos comunes a los tres movimientos de la obra, con el objetivo de crear cohesión entre movimientos. El primer movimiento, escrito en forma sonata, presenta un tema de gran dinamismo, que es contrastado con un tema más lírico. El segundo movimiento, escrito en forma A-B-A, yuxtapone una sección sobria, con la sensualidad de una melodía acompañada por acordes politonales. Finalmente, el último movimiento, escrito en forma de un rondó, recuerda a danzas populares en compases sesquiálteros, enriquecidas por armonías disonantes.⁵⁵

Por otro lado, el compositor venezolano Miguel Astor (1958+), deja escuchar su *Música para trompeta y piano* (2004), en el XVII Festival Latinoamericano de Música (Caracas 2012), en donde el primer movimiento constituye una sonata de estructura monotemática.⁵⁶

Para finalizar este brevísimo acercamiento a las sonatas del siglo XXI, quisiera nombrar al compositor norteamericano Quinn Mason (1996) y su sonata '21 para piano solo (2021). Me parece curioso que el compositor se plantea una pregunta retórica que encaja perfecto y de manera resumida con toda la disyuntiva compositiva que existe alrededor de componer una sonata en pleno siglo XXI y es, ¿Qué se quiere transmitir con ella?, tomando en cuenta que es una forma ampliamente desarrollada por los compositores más importantes e influyentes en toda la historia de la música, como bien se vio en el apartado de la evolución de la sonata; entonces, el querer acercarse a la forma, en definitiva supone una verdadera lucha por querer agregar si quiera un ápice de significado a la pletórica gama de compositores que engloba el tema. Lo que las palabras de Mason sugieren es que, se pueden utilizar técnicas clásicas y aun así, crear música distintiva y nueva.⁵⁷

⁵⁵ «Sonatina a 2», Alejandro Basulto, acceso el 27 de octubre de 2021, <http://www.alejandrobasulto.com/>.

⁵⁶ «Detalles de la obra», Biblioteca virtual musicológica Juan Meserón, acceso el 28 de octubre de 2021, <http://orpheus.ucv.ve/bvmjm/manuscripts/view/4126>.

⁵⁷ «Sonata '21», Quinn Mason, acceso el 27 de octubre de 2021, <https://www.masonianmusic.com/sonata-21>.

De estos últimos compositores puedo extraer la reivindicación que, en primer lugar, la forma sonata no es una forma en desuso; en segundo lugar, es aplicable por su cualidad de forma, a diversidad de estilos e identidades sonoras; tercero, no representa una regla absoluta, sino que se conciben sus principios elementales para a partir de allí, tomarse las libertades características compositivas.

En este sentido, estudiar tanto la evolución de la sonata, como la forma y solo algunas de las composiciones hechas a nivel mundial enmarcadas en dicha estructura, son de vital importancia para la justificación de mi trabajo creativo e investigativo, ya que *Enigma, dúo para trompeta y piano*, parte siendo una forma sonata y solo luego de realizada una ardua labor deconstructiva, emerge de ella una obra totalmente nueva, original y rapsódica. Entonces, tomar la forma sonata como punto de partida para una composición de características contemporáneas del siglo XXI (características que se vislumbraran a lo largo de su análisis posterior), representa una posibilidad valida, vigente y creativa para el desempeño de cualquier composición.

En cuanto a las técnicas de composición empleadas

Modulación métrica

Es una de las técnicas fundamentales para el estudio del ritmo y pulso, por lo mismo que en ella, las planificaciones de alturas no cobran importancia; se puede encontrar modulaciones métricas tanto en obras atonales como en obras consonantes. Un ejemplo muy común de esta técnica, es la hemiola que se nos fue heredada de los españoles, porque el tiempo cambia sin la necesidad de cambiar el compás. De aquí que, si se tiene un compás en 6/8 con la negra con punto en 80bpm, pero los acentos dentro del mismo compás cambian a cada dos corcheas, el pulso pasa a ser la negra y esa negra equivale a 120bpm. Ejemplos más complejos y profundos de ello, se puede apreciar en obras como *West Side Story* de Leonard Bernstein (1918-1990) y *Silbury Air* de Harrison Birtwistle (1934+). («Se ha profundizado en la técnica a través de las explicaciones hechas en clases de la materia *Análisis Musical II* del día 27 de noviembre de 2020 con la maestra Adina Izarra»).

Técnicas Messiaen

De las técnicas de Messiaen tomaré como referencia su libro *Técnica de mi lenguaje musical*,⁵⁸ en donde es posible observar con ejemplos musicales, todas las explicaciones de sus esencias compositivas. En este particular, haré referencia a ellas con el siguiente cuadro, en cuanto a su nombre, capítulo y número de página en donde se pueden encontrar:

Técnicas Messiaen especificadas

| Nombre | Capitulo | Página |
|--|----------|---------|
| Ritmo con valores añadidos: 1) Valor añadido 2) Empleo del valor añadido 3) Preparaciones y caídas rítmicas | III | 11 – 14 |
| Ritmos aumentados o disminuidos y cuadro de conjunto: 1) Ritmos aumentados o disminuidos 2) Adición y supresión del Puntillo 3) Aumentaciones inexactas | IV | 15 – 16 |
| Acordes especiales, racimos de acordes y lista de encadenamientos de acordes 1) Acorde sobre dominante | XIV | 69 |

Tabla 1. Técnicas Messiaen especificadas. Fuente: la autora.

Elementos modales en un contexto tonal

En un sentido amplio, esta técnica consiste en construir por medio de la inserción de elementos modales, un discurso musical híbrido, entre la tonalidad y la modalidad, lo cual se logra con el uso particular de acordes modales derivados de la escala menor melódica. Una vez visualizados los elementos modales que se desean aplicar, es cuestión de reemplazar los acordes de la progresión original tonal, por aquellos ya mencionados. («Se ha profundizado en la técnica a través de las explicaciones hechas en clases de la materia *Composición III* del día 23 al 25 de octubre de 2020 con el docente Andrés Noboa»).

⁵⁸ Olivier Messiaen, *Técnica de mi lenguaje musical: texto con ejemplos musicales* (Paris: Alphonse Leduc, 1993).

Tonic system - Sistema de tónicas

Es una técnica en donde esencialmente se divide la octava en partes iguales (mismos intervalos) para crear varios centros tonales o tónicas. Las posibilidades en que se pueden dividir la octava son 5: en 4tas aumentadas para 2 tónicas, en 3eras mayores para 3 tónicas, en 3eras menores para 4 tónicas, en tonos enteros para 6 tónicas y finalmente en semitonos con 12 tónicas. Luego de ello, hay que profundizar en unos cuantos pasos más, resumidos de la siguiente manera: colocar raíces en desorden con la cualidad Maj7, usar sustitutos de tónicas, anteponer los V7 de los acordes originales y luego se pueden sustituir también, reajustar o eliminar los acordes de acuerdo al gusto personal. («Se ha profundizado en la técnica a través de las explicaciones hechas en clases de la materia *Composición IV* del día 24 de abril de 2021 con la docente Claudia Martínez»).

Driven harmony from the melody (DHfM) – Armonía derivada de la melodía

En una técnica que consiste en crear la armonía en base de considerar a la melodía como una tensión disponible del acorde o como una nota característica de algún modo. Entonces, a manera veloz, las consideraciones a tomar en cuenta son las siguientes: lo primordial es que la armonía trabaje en función de la melodía y no al revés, es decir, que no se cambie la melodía. No considera tonalidad por lo que hay que evitar el uso de acordes disminuidos, se debe intercalar las cualidades de los acordes y no usar raíces que evoquen algún tipo de progresión armónica tonal. («Se ha profundizado en la técnica a través de las explicaciones hechas en clases de la materia *Composición IV* del día 17 de abril de 2021 con la docente Claudia Martínez»).

En cuanto a otros conceptos importantes

Rapsodia - forma musical.

En su aspecto formal, la rapsodia significa una combinación de temas y aires de carácter distintos y sin algún tipo de relación, de manera que son enlazados libremente sin

aparente norma alguna más que la de presentarlos, disponerlos y desarrollarlos para qué más adelantada la pieza, la composición resulte en una obra variada, brillante y de efecto.⁵⁹

El mismo Zamacois continúa aclarando que, dentro de esta total libertad es corriente (mas no la regla) que la división general de la obra se haga en dos partes, las que se enlazan a su vez con el correspondiente tipo de movimiento lento-rápido.

Pero en *Enigma* se verá otra concepción estructural aparte de la arriba mencionada, lo importante aquí es tener en claro la denominación porque justamente el propósito principal de la investigación es generar una forma rapsódica a partir de la reconstrucción de la forma sonata.

Proceso creativo

Psico-antropológicamente, la creatividad es inherente al propio desarrollo humano, siendo esta, una manifestación vital de la existencia; por mucho que se desee desprenderse de ella, forma parte de nuestra realidad. A pesar de ello, no fue sino hasta 1950 considerada como una conducta propia del individuo y aunque hondar en definiciones exactas es un asunto ampliamente estudiado por los especialistas del tema, pese a que resulte dificultoso capturar su significado teóricamente hablando, si se pudiera definir sería como, una potencialidad humana para crear.⁶⁰

Por otro lado, Correa asegura que, la creatividad es la acción por medio del cual el ser humano forma algo nuevo a partir de estructuras que ya están hechas. El proceso mental que se emplea para ello puede cumplir una función específica o bien, satisfacer una necesidad.⁶¹ En todo caso, la experiencia que se adquiere con la creación musical, representa un gran aprendizaje para el compositor, revelando como se articula en él, el proceso creativo. El compositor a su vez, configura la obra en cuanto se deja dominar por ella, al ser asumida como algo propio, enriqueciéndose mutuamente, con lo que haya un contacto verdadero que

⁵⁹ Joaquín Zamacois, *Curso de formas musicales...*, 235.

⁶⁰ Pilar Begoña Gil Frías, «Estimular la Creatividad en la Clase de Música. Pautas de Interacción Docente». *Creatividad y Sociedad: revista de la Asociación para la Creatividad*, n.º 13 (2008): 54-55.

⁶¹ Juan Pablo Correa Feo, «Reflexiones sobre la cognición en la creatividad musical», *Revista Anuario del Instituto de Derecho Comparado*, n.º 29 (2006): 403.

le hace ganar total libertad creadora y plena identidad artística. Es por tanto autónomo aunque sus criterios le vienen sugeridos desde afuera (técnicas e influencias), es entonces, donde se vislumbra el actuar en pos de su verdadera esencia y su auténtico impulso de realización de algo valioso.⁶²

Por lo que afirma *Ibidem* citado por Fubini:

La esencia del proceso creador es un perenne diálogo entre «la materia y la forma»; en efecto, el artista «aspira a un modo de vida original que presupone la forma y la lleva a cabo». La autonomía de la creación se revela en el desarrollo mismo del pensamiento musical, desarrollo que «opera lógicamente siguiendo leyes internas, de manera independiente respecto a la personalidad de los diversos creadores».⁶³

Eclecticismo

Partiendo de la definición de eclecticismo que dispone la Real Academia Española, éste se considera como la combinación de elementos de diferentes estilos, es decir, la adopción de una postura intermedia entre doctrinas diversas.⁶⁴

En este sentido, Gutiérrez indica que, gran parte de las creaciones musicales de los últimos siglos, ha estado fundamentada en la concepción ecléctica, lo que se refleja en las conformaciones de identidades que asimilan materiales heterogéneos para su coexistencia. Así mismo, continúa explicando el autor, que somos constituidos como músicos, de forma heterogenia ya que, nuestra imaginación sonora se nutre de todas aquellas experiencias auditivas vividas y diversas que consecuentemente se reflejan en nuestras creaciones.⁶⁵

El eclecticismo musical entonces, germina en el momento en que un compositor establece relación, yuxtaposición, imbricación y/o fusión, entre materiales o procedimientos

⁶² Juan Pablo Correa Feo, «Reflexiones sobre la cognición ...», 411-412.

⁶³ Enrico Fubini, *Estética de la ...* 136-137.

⁶⁴ «Eclecticismo», Real Academia Española, acceso el 28 de septiembre de 2021, <https://dle.rae.es/eclecticismo>.

⁶⁵ Ignacio Brasa Gutiérrez, «La seducción de lo diverso: una reflexión sobre el eclecticismo musical» *Espacio Sonoro*, n.º 26 (2012): s/p.

distintos. Lo que convierte a cada elemento como generador de estructura a la vez que son percibidos como instigaciones de reinterpretación estética:

Se trata, por tanto, de una agrupación de referencias musicales ordenadas y moldeadas a través del pensamiento estructural del compositor... Por tanto... adquiriría valor a través de una reiteración de procedimientos que establezcan un marco estilístico y que constituyan una identidad musical reconocible.⁶⁶

Pero, por otro lado, el mismo autor continúa diciendo que:

«El empleo de materiales y recursos heterogéneos podría entenderse como la respuesta puntual del compositor a diferentes contextos y situaciones que forman parte de una realidad polimórfica, la cual no requiere ser justificada en términos de una coherencia estilística ideal. El valor de la obra de arte, en este caso, estaría relacionado con un concepto más amplio de “efectividad” creativa».⁶⁷

Entonces, bien sea la obra vista a través de una homogeneidad de estilo a lo largo de todas sus partes o como una obra relacionada a la realidad polimórfica de la que habla dicho referente y a la luz de las implicaciones del eclecticismo musical vistas ya, *Enigma* se constituye desde una naturaleza ecléctica.

Por lo mismo consideré necesario el presente apartado, porque en la medida de las sucesivas páginas, me avocaré a explicar desde el análisis de la obra, dicha concepción.

⁶⁶ Brasa Gutiérrez, «La seducción de lo...», 4.

⁶⁷ Brasa Gutiérrez, «La seducción de lo...», 5.

Momento III

Transitar metodológico

Naturaleza de la Investigación

Abordada desde el paradigma interpretativo, se dispone del método cualitativo hermenéutico, apoyado desde la historia de vida, la observación participante, el cuaderno de campo y la investigación documental y bibliográfica.

Comenzando por la definición del paradigma interpretativo, según Adams, Barrios, Días y Rivas, se usa para comprender e interpretar los significados, intenciones y acciones de un ser social que percibe la realidad de forma dinámica, múltiple, holística, divergente, interactiva y subjetiva, al tiempo que es construida por él mismo, de tal manera que los hallazgos son mediados por los valores intrínsecos del ser.⁶⁸

Ahora, la hermenéutica, desde la noción que expone López – Cano,⁶⁹ se refiere generalmente a las prácticas de interpretación textual que extraen significados profundos más allá de la literalidad que presenta el discurso; durante el siglo XIX, esta práctica se traslada y se desarrolla en el campo de la música y el ámbito crítico.

Continúa diciendo López – Cano, que de la misma manera en que las humanidades intentan comprender la trascendencia histórica de hechos particulares, así la hermenéutica, indaga en la comprensión por medio de la interpretación, de tal manera que comprender se define como recrear en la mente el fenómeno a interpretar y así vivenciarlo en primera persona, de aquí, que la fundamental importancia reside en la experiencia viva, tal como lo dice Ricoeur citado por el mismo autor, «en el fondo, la correlación entre explicación y comprensión, entre comprensión y explicación, es el círculo hermenéutico».⁷⁰

⁶⁸ Elviginia Adams et al., «El Paradigma Cualitativo-Interpretativo. Enfoque Constructivista» (Universidad Fermín Toro, 2014), 6, <https://es.scribd.com/doc/235300300/El-Paradigma-Cualitativo-Interpretativo-Enfoque-Constructivista>.

⁶⁹ López-Cano, *La música cuenta...*, 63.

⁷⁰ López-Cano, *La música cuenta...*, 70.

En relación a esto último, el autor antes mencionado explica que, para Gadamer,⁷¹ la experiencia hermenéutica se resume en la comprensión y cuestionamiento sucesivo como en una suerte de dialogo sin fin, de aquí que nacen las bases del *circulo hermenéutico*, reseñado éste como un dialogo de retroalimentación constante en donde el análisis de un aspecto ayuda a la comprensión de otro y así sucesivamente, es por esto que la relación entre el todo y las partes, la lucha energética entre lo objetivo y lo subjetivo, así como la interacción entre los saberes previos y los emanados de la investigación, forman parte del desarrollo hermenéutico.

Por otro lado, Martínez escribe que, la hermenéutica junto a la observación, son los métodos básicos de toda ciencia, ya que estas últimas, tratan de desarrollar puntuales técnicas que satisfagan las exigencias de observaciones sistemáticas y profundidad de la interpretación requerida,⁷² entonces, al igual que lo explica Martínez, a pesar de que en este capítulo la hermenéutica aparezca explícitamente, es importante resaltar que de manera implícita, se encuentra presente a lo largo de toda la investigación, ya que los pasos que hay que dar para la misma, involucran una actividad interpretativa.

Para Heidegger, citado por Martínez,⁷³ no es posible que la hermenéutica como método se pueda diseñar de tal manera que se enseñe y se aplique luego, ya que el ser humano es por naturaleza un ser "interpretativo". Dicho esto, entendemos que, la interpretación no es considerada como un "instrumento" para la adquisición de conocimientos, más bien, la interpretación se hace manifiesta en todos aquellos intentos para desarrollar dichos conocimientos; de igual manera, la experiencia es formada a través de interpretaciones sucesivas, históricas y subjetivas del mundo. Es por esto que, en cuanto a la interpretación se trata, Heidegger considera que no existe una "verdad pura", por lo que no es posible separar al sujeto de su objeto de estudio.

⁷¹ López-Cano, *La música cuenta...*, 70.

⁷² Miguelez Martínez, *Ciencia y artes en la metodología cualitativa* (México: Trillas, 2004).

⁷³ Martínez, *Ciencia y artes...*, 107.

La importancia de la subjetividad

Cerca del pensamiento de Heidegger se encuentra el filósofo Hans-Georg Gadamer, quien señala que no es posible tener un conocimiento objetivo del mundo, ya que estamos, queramos o no, influenciados por nuestra condición de seres históricos, es decir, por los valores y normas de la cultura a la que pertenecemos, por los conceptos del lenguaje o estilo de pensamiento, de tal manera que se lleva consigo una carga de prejuicios que sobrecargan al objeto dado en cuestión.⁷⁴ Por ello, la interpretación implica en sí misma, una interacción dialéctica entre las expectativas del interprete y el significado del acto humano.

Tal cuestión la reafirma López – Cano, autor antes mencionado, en su apartado para la subjetividad,⁷⁵ quien aclara en este sentido, que la interpretación es subjetiva porque como seres pensantes, somos agentes que interactuamos con las normas sociales y mediante este proceso, asumimos posicionamientos tanto consciente como inconscientemente, por medio del cual comprendemos y valoramos lo que acontece en el mundo. La subjetividad a su vez, no significa arrojar sentencias con bases deficientes sobre la obra de arte, por el contrario, la interpretación debe ser argumentada con hipótesis plausibles, en cualquier caso, la subjetividad puede considerarse un lugar de donde se percibe, se construye y se expresa el mundo y como dice Kramer citado por el mismo López – Cano, esta relación es:

«la base efectiva del círculo hermenéutico (la interdependencia de la comprensión previa y emergente) y del bucle semántico por el cual la música absorbe, transforma y devuelve los significados que le atribuimos».⁷⁶

Todo este énfasis en la subjetividad la creo necesaria por los alcances derivados de la misma investigación, competentes estos a realizar aproximaciones interpretativas sobre los elementos teóricos, ontológicos y epistemológicos asociados al dúo para trompeta y piano *Enigma*.

⁷⁴ Martínez, *Ciencia y artes...*, 107 - 108.

⁷⁵ López-Cano, *La música cuenta...*, 73.

⁷⁶ López-Cano, *La música cuenta...*, 75.

Otros planteamientos analíticos musicales

Por otro lado, según Nagore,⁷⁷ existen múltiples puntos de vista respecto a los planteamientos analíticos de la música, dichos planteamientos han sufrido grandes cambios a lo largo del siglo pasado, llegando incluso a difuminar la noción misma de lo que es el análisis. Es por esto que la autora antes mencionada, se da a la tarea de esclarecer el recorrido histórico del análisis musical, así como sus diferentes posturas y concepciones.

Dentro de estos múltiples planteamientos se pueden diferenciar tres grandes grupos, el primero de ellos entiende a la obra musical como un artefacto o un texto que se fija en la partitura; El segundo grupo concibe a la obra musical como un suceso que se va construyendo a lo largo del tiempo, de tal manera que se comprende cómo proceso y ente histórico; Por último, el tercer grupo asume la obra musical como algo que existe a través de la percepción.

De aquí que me dispongo a extenderme un poco más sobre los dos primeros puntos de vista arriba mencionado, ya que aportan una óptica analítica delimitada y consecuente con mi investigación.

Del primer enfoque nacen diversas teorías formales, estructurales y funcionales, como por ejemplo el análisis semiológico, paradigmático, de estilo y el análisis schenkeriano. Esta corriente deriva el significado de la obra a la coherencia interna de sus partes, por lo que el trabajo analítico consiste en revelar dichas coherencias. Sin embargo, dentro de este esbozo, la idea de estructura musical hoy en día se encuentra de cierta forma superada. Esto se debe a que no arroja suficientemente elementos para un análisis.⁷⁸

Por lo que hacer un acercamiento sobre las estructuras formales de la obra, puede que resulte obsoleto a saberes de los avances del discurso analítico que se desarrollan hoy en día, pero para efectos de este trabajo investigativo, lo considero una herramienta valiosa para la visualización del ensanchamiento de las ideas estructurales que se ocultan en la obra, como uno de los enigmas a revelar.

⁷⁷ María Nagore, «El análisis musical: entre el formalismo y la hermenéutica», *Músicas al sur* 1, n.º 1 (2004): (s/p).

⁷⁸ Nagore, «El análisis musical: entre el formalismo y la hermenéutica», 2 - 3.

Por otro lado, del segundo grupo establecido en la investigación de Nagore, sustenta que el análisis se abre a los aspectos cambiantes de la obra musical, es entonces que el trabajo analítico recae en develar su significado, que es en resumidas cuentas la suma de los significados sucesivos que en la obra se encuentran; Es aquí donde se encuadrarían los análisis derivados de tipo hermenéutico o análisis de la interpretación,⁷⁹ de tal manera que volvemos al punto de partida en cuanto a las implicaciones del método hermenéutico.

Pero dichas consideraciones (tanto el análisis formal junto al análisis hermenéutico) no son excluyentes una de la otra, sino complementarias, ya que se encaminan a un equilibrio entre ellas, rechazando así la idea de un análisis único. Por el contrario, quizás uno de los mayores avances del análisis musical en los últimos años, deriva de considerarlo como una herramienta de acercamiento a la obra musical más que como un fin en sí mismo; Aunque se pueda configurar como disciplina autónoma para el análisis aislado con el objetivo de conocer alguna de las partes específicas de la obra, siempre existe detrás de ello, fines que se desbordan del propio análisis, tales como la aproximación estética, la investigación histórica, o en mi caso, la necesidad de explicar los argumentos de mi propia obra.⁸⁰

Técnicas e Instrumentos de Recolección de Información

Para alcanzar los propósitos establecidos en esta investigación, me dispongo de tres métodos de recolección de información: cuaderno de campo, la observación participante y la historia de vida.

Como primer elemento sustancial para la obtención de datos en esta investigación, se encuentra el cuaderno de campo, definido éste por López-Cano, como el registro, tanto físico como digital, de todas las informaciones recopiladas dentro del proceso investigativo. El cuaderno de campo se divide en varios sectores: nota de campo, diario de campo, registro de campo y reflexiones de campo.⁸¹

⁷⁹ Nagore, «El análisis musical: entre el formalismo y la hermenéutica», 3.

⁸⁰ Nagore, «El análisis musical: entre el formalismo y la hermenéutica», 4, 8 - 9.

⁸¹ Rubén López-Cano y Úrsula San Cristóbal Opasso, *Investigación artística en música* (Barcelona: Esmuc, 2014). 109.

De manera muy resumida, describo lo que implica cada una de estas secciones según el mismo autor antes mencionado. Las notas de campo son todos aquellos apuntes de carácter descriptivo que hacemos en relación a los demás métodos aplicados (la observación participante y la historia de vida), y se pueden organizar bien sea por fecha o por temas. Por otro lado, el diario de campo se caracteriza porque permite anotar todas aquellas experiencias subjetivas (sentimientos, dudas, experiencias emocionales...) que se han producido en el transcurso de la aplicación de los métodos. El tercer ítem está conformado por los registros de campo, estos son todos aquellos materiales documentales a los cuales se ha acudido durante la investigación, tales como fotos, videos, partituras, entre otros. Por último, las reflexiones de campo se diferencian de las secciones anteriores porque son aquellas reflexiones que se hacen fuera del campo, es decir, a partir de las notas, el diario y los registros, aquí se abre paso al pensamiento reflexivo y la producción de saberes, dando lugar a nuevas preguntas, nuevas tareas, reconstrucción de las ideas, etc.⁸²

Continuo con mi segundo método, la observación participante, para ello quisiera acudir a las palabras de Hernández, Fernández y Baptista, en su apartado para la observación,⁸³ en donde señalan que uno de los propósitos esenciales de la observación es la descripción y comprensión de los procesos llevados a cabo para la finalización de la investigación, lo que también involucra comprender los patrones que se van desarrollando e identificar los problemas presentes en los mismos.

Por otro lado, Kawulich define la observación participante, como el proceso que facilita a los investigadores comprender las acciones que se llevan a cabo en los escenarios planteados, por lo que la observación es activa, esto quiere decir que el investigador se expone e involucra en las actividades realizadas.⁸⁴

En mi caso, aplicaré la observación participante al proceso de creación musical, para así, poder comprender de mejor manera las vinculaciones existentes entre mi persona (la compositora) y la situación creativa (la obra). En otras palabras, la observación participante

⁸² López-Cano y San Cristóbal Opass, *Investigación artística...* 110.

⁸³ Roberto Hernández-Sampieri, Carlos Fernández Collado y Pilar Baptista Lucio. *Metodología de la investigación*. Vol. 5 (México D.F: McGraw-Hill, Interamericana Editores, 2010). 412

⁸⁴ Barbara B. Kawulich. «La observación participante como método de recolección de datos», *Forum: Qualitative Social Research* 6, n.º 2 (2005): (s/p).

me ayudará a comprender y describir el proceso de construcción artística que tuvo cabida durante la creación de *Enigma*.

Según el mismo López-Cano, tras dar un ejemplo de observación participante exitoso, el alcance de la observación participante se percibe mediante la interacción existente entre el alumno y el observador deseoso de conocer los procesos de formación, en mi caso, esta relación se genera entre la compositora y la observadora, lo cual implica entonces, una participación doble. De tal manera que se vuelve indispensable tomar notas de todo lo observado (cuaderno de campo), así como de las significación y sensaciones que se experimentan en el momento y como éstas operan en uno mismo, las transformaciones en cuanto a las visiones previas y resultantes de la obra, entonces es ahí, donde me convierto en observador participante.⁸⁵

Para complementar este proceso de recolección de información, acudo a la historia de vida. La historia de vida se caracteriza por analizar la narración de las experiencias de un sujeto; como bien es sabido, en este caso, el sujeto de la investigación es la misma investigadora. Una de las características de la historia de vida es que puede ser abarcada parcialmente en forma de fragmentos para luego ser retomada como parte de una realidad más amplia, esto se debe a que la misma, constituye sus prácticas en las implicaciones de tiempos distintos, entre el pasado, presente y futuro, por lo que no está sujeta a cumplir con las exigencias de un recorrido integrador del conjunto de las experiencias del individuo. Algunos autores prefieren llamar este método como método biográfico, autobiografía o historias orales.⁸⁶

Según la revista *Maguare* del departamento de trabajo social de la Universidad Nacional de Colombia, la historia de vida «permite traducir la cotidianidad en palabras, gestos, símbolos, anécdotas, relatos, y constituye una expresión e la permanente interacción entre la historia personal y la historia social»,⁸⁷ lo que me permite, para efectos de este trabajo investigativo, focalizar las incursiones hechas con respecto a los procesos implícitos en la

⁸⁵ López-Cano y San Cristóbal Opasso, *Investigación artística...* 114-115.

⁸⁶ Irene Vasilachis de Gialdino, *Estrategias de investigación cualitativa*. (Barcelona: Gedisa, 2006). 176.

⁸⁷ Yolanda Puyana Villamizar y Juanita Barreto Gama. «La historia de vida: recursos en la investigación cualitativa. Reflexiones metodológicas», *Maguare*, n.º 10 (1994). 186.

construcción de los saberes y comprensión de la dinámica individual que tengo con mi creación musical.

En este sentido, asumir la historia de vida como uno de los métodos de recolección de información, me ofrece propiciar una lectura de las experiencias vividas a través de la reconstrucción de los pensamientos y anécdotas que forman parte del proceso compositivo y que por tanto aportan información valiosa para ésta investigación

En último lugar, he de mencionar que el presente trabajo también se apoya desde la investigación documental, teniendo presente que además de libros y artículos de revistas, existen partituras, archivos multimedia y citas de páginas web.

Técnicas el Análisis de Información

Luego de concluir la fase de investigación documental y la aplicación de los métodos de recolección de información como una primera parte del análisis en cuanto al proceso compositivo, así como del análisis formal y hermenéutico hecho a partir de la finalización de la obra, doy paso a la organización de las categorías que reflejan la síntesis de la realidad ontológica, epistemológica y teórica,⁸⁸ vinculadas a la obra como aproximaciones teóricas sustantivas y que responden a los propósitos planteados para la presente investigación.⁸⁹

Desde una visión de conjunto, según Martínez,⁹⁰ el análisis investigativo, tiene como finalidad encontrar los caminos que permitan la emergencia de una posible estructura teórica implícita en todo el material dispuesto a lo largo de estas páginas. Recorrer de manera completa dicho camino, implica un proceso de categorización, estructuración, contrastación y teorización, pero para efectos del análisis hecho en forma de proceso e interpretación de todos aquellos saberes implícitos en la composición *Enigma*, solo se abarcará la contrastación como herramienta de análisis de la información.

La contrastación, consiste en relacionar los resultados de la investigación con los estudios previos presentados en el marco teórico referencial, con el fin de explicar mejor y abarcar desde perspectivas diferentes, lo que el estudio realmente significa. De aquí que se

⁸⁸ Véase las páginas 200-214 de la presente investigación. Develando las aproximaciones.

⁸⁹ Véase la página 8 de la presente investigación. Características del objeto de estudio.

⁹⁰ Martínez, *Ciencia y artes...*, 259.

evidencia la relevancia y vinculación de los autores que he mencionado con anticipación, no para seguir fielmente lo que ellos digan, sino para enriquecer las conclusiones correspondientes al área de estudio.⁹¹

De aquí que Martínez afirme:

Esta comparación y contrastación pudieran llevarnos hacia la reformulación, reestructuración, ampliación o corrección de construcciones teóricas previas, logrando con ello un avance significativo en el área.⁹²

Fases en el Transitar Metodológico

Para la presentación de este trabajo investigativo, hay que tomar en cuenta las fases que se cumplieron para la culminación del mismo. Con el fin de tener una mejor comprensión de éstas fases, presento el siguiente cuadro que posteriormente me dispongo a dialogar:

Fases en el Transitar Metodológico

| | | |
|------------------------|---|--|
| Fase Inicial | Momento I | Aproximación a la Problemática en Estudio |
| Fase de Campo | Momento II Momento III Momento IV | Perspectiva Teórica de la Investigación Transitar Metodológico Análisis de la Obra |
| Fase de Interpretación | Momento V | Develando las Aproximaciones |

Tabla 2. Fases en el Transitar Metodológico. Fuente: la autora.

En una primera instancia, se pasó por una fase inicial de preparación, en donde seleccioné el tema en cuestión, relacionado éste con la dilatación de la forma sonata como generador de un lenguaje musical propio, lo que conlleva a todos los elementos que he ido describiendo poco a poco, concernientes éstos a los propósitos de la misma investigación.

En una segunda fase o fase de campo, se recolecta toda la información necesaria en relación al objeto de estudio, lo cual comprende a su vez dos procesos internos. El primero

⁹¹ Martínez, *Ciencia y artes...*, 278.

⁹² Martínez, *Ciencia y artes...*, 277.

de ellos consiste propiamente en la contextualización y conceptualización del tema, inclusive los conceptos presentados en éste apartado metodológico, tales como la descripción de la naturaleza de la investigación y descripción de los métodos tanto de recolección de información como de análisis de la misma. Luego, se aplicarán dichos métodos como parte de esta fase heurística; por un lado, el cuaderno de campo, la observación participante y la historia de vida en relación al proceso de composición llevado a cabo; por otro lado, desde la explicación de la obra finalizada, se llevará a cabo el análisis formal y hermenéutico de la pieza propiamente dicho.

Por último, en una tercera fase de la investigación, conocida como fase de interpretación, se aplicará la contrastación como método de análisis de información, sobre las tres grandes áreas de conocimiento de la obra, de tal manera que se puedan develar los hallazgos y aproximaciones teóricas sustantivas realizadas sobre *Enigma*, dúo para trompeta y piano, a manera de conclusiones y recomendaciones.

Para finalizar, el dúo de músicos ejecutantes está conformado por el maestro Eduardo Manzanilla en la trompeta y para el piano un instrumento virtual. La grabación se realizó en los estudios de Manzana 14, de la Universidad de las Artes.

Momento IV

Análisis de la obra

El Proceso de Composición Vs la Obra Finalizada

A grandes rasgos, lo primero en lo que hay que poner mucha atención es en cómo se configura cada sección de éste momento. Si bien en un principio me planteé hacer dos capítulos de análisis, uno para el proceso creativo y otro para el análisis formal propiamente dicho, a medida que profundizaba en los detalles, me di cuenta que la mejor manera de abarcar este capítulo era en función del orden de las secciones de la obra. Entonces, por cada sección en la que me detenga, en primer lugar, abarcaré el proceso compositivo y luego, solo cuando éste asunto de la creación haya sido explicado de manera exitosa, proseguiré al análisis de la obra finalizada, aunque también habrán apartados en donde iré directamente al análisis.

Hay que tener en cuenta que, en el momento de abarcar el proceso de composición, no me situaré, ni como sujeto ni como investigadora, desde la obra finalizada, más bien volcaré mis esfuerzos en las implicaciones previas y todas aquellas experiencias que tuvieron lugar antes y durante el proceso de creación sonora, tanto pensamiento, acciones, recursos, recuerdos, cambios de sentidos, replanteamientos y otros aspectos se refiere.

Si bien es cierto que los métodos de recolección de información antes indicados, se describieron por separado para señalar las características específicas de cada uno de ellos y así tener en mente lo que se busca con su aplicación, al contemplar el proceso mismo, las líneas divisorias de cada método no se encuentran igual de visibles, ya que, semejante a la hermenéutica, los tres métodos mencionados (cuaderno de campo, observación participante e historia de vida) se presentan entremezclados unos con otros; por ejemplo, al hablar desde el diario de campo sobre las expectativas que me genera un cierto pasaje de la composición, puedo abarcar alguna experiencia previa como parte de la historia de vida, que me ayude a vincular al mismo tiempo, la observación participante volcada en los resultados y así poder desarrollar la transformación del tema musical.

Entonces, una vez concluidas las ideas de los métodos, proseguiré al análisis de los elementos musicales desde la obra completada, lo que tampoco quiere decir que sea excluyente una visión de otra o que no haga referencias propias de los métodos cuando comience dicho análisis, solo quiere decir que los métodos aplicados estarán más tangibles en la primera parte de cada apartado. Dicha aclaratoria la hago con el fin de ordenar mis ideas de manera que puedan ser lo más claras y transparentes posibles, para de esta forma, tener siempre presente que el hilo conductor del discurso analítico será la sucesión de las secciones de la obra finalizada.

Comparación allegro de sonata

Para el proceso de extensión de la sonata, tomaré como punto de partida y de comparación, el allegro de sonata realizado como un ejercicio de composición a lo largo de la asignatura *Composición II*,⁹³ para así, a partir de ella, explicar todos los cambios, técnicas, y desarrollos posteriores.

Desde el punto de vista formal, creo que lo más pertinente es primeramente acercarse desde un cuadro comparativo, a la estructura interna de la forma sonata, específicamente a la parte expositiva, solo como ejemplo de aquella absorción de la construcción dialógica entre el violín y el piano en la sonata *Primavera* de Beethoven, de la que hablé en mis antecedentes artísticos, para de esta manera, tener una referencia clara como asentamiento de partida. He aquí varios cuadros que explicaré a continuación:

⁹³ Véase la página 219-224 de la investigación. Anexo 1. Forma sonata como ejercicio de composición.

Cuadro explicativo sobre los elementos de los cuadros comparativos.

| |
|------------------------------------|
| EXPOSICIÓN |
| SECCIÓN |
| TEMA - INSTRUMENTO - PARTE |
| EXPOSICIÓN SONATA BEETHOVEN |
| Instrumentos – Compases |
| Armonía |
| Total de Compases |
| EXPOSICIÓN MI FORMA SONATA |
| Instrumentos – Compases |
| Armonía |
| Total de Compases |

Tabla 3. Cuadro explicativo sobre los elementos de los cuadros comparativos. Fuente: la autora.

Cuadro comparativo 1, exposición forma sonata, sección I.

| EXPOSICIÓN | | | | | | | | | |
|-------------------------|-------------------------|---------------------|-----------------|---------------------|------------------------|--------------------|------------------------|------|------------------|
| SECCIÓN I | | | | | | | | | |
| TEMA A - VIOLÍN | | | TEMA A - PIANO | | | PUENTE MODULATORIO | | | |
| TEMA - 8 | CONEXIÓN - 2 | TEMA - 8 | CONEXIÓN - 1 | Pequeña Coda - 6 | PIANO SECUENCIA - 3 | VIOLÍN - 4 | PIANO CROMÁTICO - 3 | | HOMOFONÍA - 2 |
| I - F | | I - F | | V - C | Eje tonal - G | | | | |
| 25 | | | | 12 | | | | | |
| TEMA - 16. Sin conexión | TEMA - 16. Sin conexión | Pequeña Coda - 6 | 4 | 4 | | | 4 | | |
| I - Dm | I - Dm | V - A | EM | EM | Em | Em | Edis | Edis | |
| 38 | | | 12 | | | | | | |

Tabla 4. Cuadro comparativo 1, exposición forma sonata, sección I. Fuente: la autora.

Cuadro comparativo 2, exposición forma sonata, sección II.

| EXPOSICIÓN | | | | | | | | | | | | | |
|------------------------|--------------|-------|--------------|------------------------|--------------|----------------------|--------------|---------------------|--------------|------------|--------|---|--------|
| SECCIÓN II | | | | | | | | | | | | | |
| TEMA B1 VIOLÍN | | | | TEMA B2 VIOLÍN – PIANO | | | | | | | | | |
| 4 | | 4 | | Pre. Vln - 1 | Res. Pno - 1 | Pre. Vln - 1 | Res. Pno - 1 | Pre. Vln - 1 | Res. Pno - 1 | CONEXIÓN 2 | | | |
| 2 | 2 | 2 | 2 | Im - Cm | VI – Adis7 | VII - Bdis | IIIM – E7 | VI - Adis | IIM – D79b | I - C | V – G7 | | |
| I - C | V - G | I - C | V - G | Bajos Adis | | Bajos G#dis | | Bajos F#dis | | I - C | V – G7 | | |
| V – C – I | | | | modulante | | | | | | | | | |
| 8 | | | | 8 | | | | | | | | | |
| 6 | CONEXIÓN - 2 | 6 | CONEXIÓN - 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | | |
| Relativa Mayor – F – I | | | | Im - Fm | VI – Ddis7 | VII - Edis | IIIM – A7 | VI - Ddis | IIM – G79b | I - IV | II - V | I | II - V |
| 16 | | | | Bajos Cantando Ddis | | Bajos Cantando C#dis | | Bajos Cantando Bdis | | I - IV | II - V | I | II - V |
| 16 | | | | 16 | | | | | | | | | |

Tabla 5. Cuadro comparativo 2, exposición forma sonata, sección II. Fuente: la autora.

Cuadro comparativo 3, exposición forma sonata, sección II.

| | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|----------------------|---------|--------|--------|---------|---------|--------|--------|-------------------------------|--------------|--------------|--------------|--------------|--------------|--------------|--------------|------------|------|-----------|---|
| EXPOSICIÓN | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| SECCIÓN II | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| TEMA B1 PIANO | | | | | | | | TEMA B2 PIANO - VIOLÍN | | | | | | | | | | | |
| REPETICIÓN | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 4 | | | | 4 | | | | Pre. Pno - 1 | Res. Vln - 1 | Pre. Pno - 1 | Res. Vln - 1 | Pre. Pno - 1 | Res. Vln - 1 | Pre. Pno - 1 | Res. Vln - 1 | CONEXIÓN 2 | | | |
| Vln - 2 | Pno - 2 | | | Vln - 2 | Pno - 2 | | | | | | | | | | | | | | |
| Igual | | | | | | | | Igual | | | | | | | | | | | |
| 8 | | | | | | | | 8 | | | | | | | | | | | |
| DESARROLLO | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| P. Trp | R. Pno | P. Trp | R. Pno | P. Trp | R. Pno | P. Trp | R. Pno | P. Trp | R. Pno | P. Trp | R. Pno | P. Trp | R. Pno | CONEXIÓN 2 | 4 | 4 | 4 | 4 | 4 |
| 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | | Ddis | C#dis | Bdis | Modulante | |
| I - F | | | | | | | | | | | | | 26 | | 20 | | | | |

Tabla 6. Cuadro comparativo 3, exposición forma sonata, sección II. Fuente: la autora.

Cuadro comparativo 4, exposición forma sonata, sección II.

| EXPOSICIÓN | | | | | | | | | | | | | | |
|------------------------------------|---------|---------------------------|-------|------------------------------------|---------|---------------------------|---------|--------------------------|-----------|--------|-----------|--------|--------------|--|
| SECCIÓN II | | | | | | | | | | | | | | |
| SECUENCIA ESCALÍSTICA | | | | | | | | | CODA | | | | | |
| VIOLÍN - 4 | | | | PIANO - 4 | | | | CONEXIÓN 1 | Vln. 1 | Pno. 1 | Vln. 1 | Pno. 1 | CADENCIA - 4 | |
| I - C | I7 - C7 | IV - F | I - C | I - C | I7 - C7 | IV - F | IV - Fm | I - C | Cromático | C | Cromático | C | C - F - I | |
| 9 | | | | | | | | | 8 | | | | | |
| Piano Secuencia escalística - 2 | | Respuesta Trompeta - 2 | | Piano Secuencia escalística - 2 | | Respuesta Trompeta - 2 | | CONEXIÓN - ESCALA - CODA | | | | | | |
| Modulante | | | | | | | | G9 - Gbm | | | F - Eb | | | |
| 8 | | | | | | | | 2 | | | | | | |

Tabla 7. Cuadro comparativo 4, exposición forma sonata, sección II. Fuente: la autora.

A manera general, el contenido de los cuadros comparativos se puede apreciar en el cuadro primero, que es un segmento explicativo, en donde lo importante a tomar en cuenta es que los rectángulos de color gris hacen referencia a la forma sonata de la sonata *Primavera* de Beethoven y los rectángulos de color morado, hacen referencia a la forma sonata que yo compuse a partir de la primera, es decir, de donde voy a arrancar para el estudio de la amplificación de la forma sonata presente en *Enigma*, pero antes de llegar ahí, es necesario este paso.

El otro aspecto importante en forma general, es que, si bien en las rejillas de títulos que indican los temas, los instrumentos y/o las partes, aparece el violín como indicativo, es porque esto hace referencia a la sonata de Beethoven, entonces, solo hay que tomar en cuenta que para mí sonata, cada sección que contemple el violín, quiere decir que el instrumento que está ejecutando la preponderancia temática en ese momento, es la trompeta.

En el cuadro comparativo 1, se puede apreciar los esquemas estructurales del tema A. En la sonata *Primavera*, toda la exposición del tema A cuenta con un total de 25 compases (incluyendo una pequeña coda), algo un poco inusual a mi parecer, ya que la primera vez que hace el tema, se toma 8 compases (como es de esperarse) más dos compases de conexión, pero cuando repite, en esa conexión solo se demora 1 compás.

En todo caso, mi tema A dobla en compases al tema A de Beethoven, porque mi tema es un blues de 16 compases. Ahora bien, como es un tema largo en comparación con la estructura de la que me estaba guiando, decidí no tener compases de conexión porque indudablemente esto alargaría aún más la exposición del primer tema.

Cuando se pasa al puente modulador, es de apreciar que sí existen la misma cantidad de compases (12), pero distribuidos de manera diferente. Beethoven parece equilibrar la cantidad impar del primer tema cuando hace una secuencia tipo escalística en el piano de 3 compases, pero luego vuelve a compensar sirviéndose de compases pares para esta parte. De igual manera, lo importante es apreciar las estructuras internas y en este caso, coinciden la misma cantidad de compases.

Cuando se pasa a la exposición del tema secundario, me pareció que éste estaba dividido en dos partes, por lo que consigo que existen dos temas B, a los cuales he nombrado

tema B1 y tema B2 (de la misma manera me referiré a ellos a lo largo de los análisis realizados). Entonces, en este particular no quise perder la coherencia con el primer tema, si mi tema A doblaba en compases al tema A de Beethoven, lo más lógico sería que los temas secundarios también hicieran lo mismo. Es por esto que, mis temas B1 y B2, cuentan también con 16 compases.

Peculiarmente, la estructura interna de las partes en la exposición del tema B2 de mi sonata, guarda relación muy estricta al diálogo que se elabora entre el violín y el piano en la sonata de Beethoven. En mi caso, la pregunta la hace la trompeta y responde el piano. Armónicamente, también he tomado la misma estructura, solo que evidentemente trasladado a las necesidades de mi pieza. Otro rasgo muy predominante del tema B2, es la característica de canto que tiene el bajo, cuestión que se analizará más adelante.

El cuadro comparativo n.3 resulta particular, porque si bien Beethoven repite los temas secundarios con un mínimo de cambios en las voces, yo he decidido hacer una especie de desarrollo dentro de la misma exposición, desarrollo tanto para el tema B1 como para el tema B2. En un esquema que, por razones de facilidad explicativa, he descrito como una secuencia de pregunta - respuesta (lo mismo para los demás pasajes), se entiende que, en 2 compases predomina el violín (trompeta para mí) y 2 compases predomina el piano (aunque realmente Beethoven solo intercambia el material musical del violín al piano y del piano al violín). Dicha secuencia la repito por 5 veces más, para un total de 6 estructuras similares más una conexión de 2 compases, lo que genera un total de 26 compases. Para el desarrollo interno de la exposición del tema B2, no me he extendido tanto, sin embargo, he añadido 8 compases modulantes en la parte final del tema.

En el segmento final de la exposición, Beethoven hace 9 compases de lo que he denominado una secuencia escalística, luego, para finalizar, aparece una coda de 8 compases. En este punto, mi exposición de temas se me hacía un poco larga, entonces lo que hice fue tomar un total de 10 compases (8 modulantes y 2 de coda) para finalizar. De la misma manera, tomé como referencia aquel diálogo de preguntas – respuestas entre violín y piano y lo extrapolé a mi diálogo entre trompeta y piano.

Tomando en cuenta lo anteriormente dicho, puedo proseguir con la cronología de los hechos, aunque estos no estén organizados en cuanto a su aparición temporal dentro de la

obra se refiere, es decir, que el proceso compositivo tiene su propia dirección y éste no tiene que ver con el orden en que aparece el material musical dentro de *Enigma*.

En esta resolución de ideas, muestro la siguiente imagen:

Cronología de los hechos













































| Nombre | Fecha de creación | Fecha de modificac |
|---|-------------------|--------------------|
|  Influencias | 6/4/2021 9:17 | 5/9/2021 10:31 |
|  Audio | 2/9/2021 19:04 | 2/9/2021 19:04 |
|  Enigma | 11/3/2021 0:04 | 11/3/2021 0:03 |
|  Tema Lento | 11/3/2021 1:22 | 11/3/2021 11:18 |
|  Tema Lento2 | 6/4/2021 9:01 | 6/4/2021 13:48 |
|  Enigma2 | 6/4/2021 13:50 | 6/4/2021 16:51 |
|  Enigma3 | 6/4/2021 16:51 | 13/4/2021 15:07 |
|  Enigma3.1 merengue | 11/4/2021 12:41 | 12/4/2021 15:39 |
|  Enigma3.2 merengue | 12/4/2021 15:39 | 12/4/2021 15:49 |
|  Enigma3.3 merengue | 13/4/2021 12:19 | 13/4/2021 18:16 |
|  Enigma4 rearmonizar merengue | 13/4/2021 18:16 | 14/4/2021 13:42 |
|  Enigma4.1 rearmonizar merengue | 14/4/2021 14:17 | 14/4/2021 14:34 |
|  Enigma4.2 rearmonizar merengue | 15/4/2021 11:57 | 15/4/2021 21:45 |
|  Enigma4.3 drops merengue | 15/4/2021 21:46 | 7/6/2021 22:20 |
|  Entrega 7 Junio | 7/6/2021 19:19 | 12/6/2021 19:33 |
|  Entrega 7 Junio - Full Score | 7/6/2021 19:23 | 12/6/2021 19:09 |
|  Entrega 7 Junio | 12/6/2021 19:35 | 12/6/2021 19:35 |
|  Enigma5 DHfM | 7/7/2021 17:42 | 10/7/2021 22:08 |
|  Enigma5 DHfM2 | 8/7/2021 19:05 | 10/7/2021 18:00 |
|  Enigma6 posición parte lenta | 10/7/2021 18:01 | 10/7/2021 19:13 |
|  Enigma6.2 posición tema B2 (climax) | 10/7/2021 19:13 | 10/7/2021 22:07 |
|  Enigma6.3 posición tema B2 (climax) | 10/7/2021 21:50 | 11/7/2021 15:57 |
|  Enigma7 revisión puente -tema lento | 11/7/2021 16:18 | 11/7/2021 21:13 |
|  Enigma8 desarrollo B1 RECORTE 1.1 | 11/7/2021 21:14 | 12/7/2021 15:40 |
|  Enigma8 desarrollo B1 ROTACION DE NOTAS | 12/7/2021 15:28 | 12/7/2021 15:28 |
|  Enigma8 desarrollo B1 RECORTE 1.2 | 12/7/2021 15:41 | 12/7/2021 15:52 |
|  Enigma8 desarrollo B1 RECORTE 1.3 | 12/7/2021 15:53 | 12/7/2021 15:59 |
|  Enigma8 desarrollo B1 RECORTE 1.4 | 12/7/2021 16:01 | 14/7/2021 0:35 |
|  Tema B1 desarrollo | 13/7/2021 1:57 | 14/7/2021 1:27 |
|  Enigma8 desarrollo B1 RECORTE 1.4.1 | 13/7/2021 11:21 | 13/7/2021 11:24 |
|  Enigma9 desarrollo 6x8 | 14/7/2021 0:36 | 14/7/2021 13:55 |
|  Enigma10 parte final 1 | 15/7/2021 16:26 | 17/7/2021 21:48 |
|  Entrega 19 de Julio | 16/7/2021 12:19 | 16/7/2021 12:19 |
|  Entrega 19 de Julio | 16/7/2021 12:36 | 16/7/2021 12:37 |
|  Entrega 19 de Julio | 16/7/2021 12:38 | 16/7/2021 12:38 |
|  Enigma10 parte final 2 | 17/8/2021 9:52 | 17/8/2021 9:52 |
|  Enigma11 Correcciones Tutor 1 | 17/8/2021 9:54 | 19/8/2021 20:38 |
|  Enigma11 parte final 2 | 19/8/2021 20:39 | 21/8/2021 12:19 |
|  Enigma12 dinámicas pno trp | 21/8/2021 12:20 | 26/8/2021 23:22 |
|  Enigma12.1 Correcciones Tutor 2 | 27/8/2021 10:30 | 27/8/2021 10:33 |
|  Enigma13. Estudio | 27/8/2021 10:49 | 29/8/2021 17:10 |
|  Enigma13. Score | 29/8/2021 12:08 | 7/9/2021 19:59 |
|  Enigma13. Score - Partitura y partes | 30/8/2021 16:28 | 30/8/2021 16:28 |
|  Enigma14. Score cambio climax | 2/9/2021 23:03 | 2/9/2021 23:23 |

Ilustración 1. Cronología de los hechos. Fuente: la autora.

Aquí se puede apreciar las fechas de creación y última modificación de los archivos trabajados durante el proceso de composición de la obra. Dicha imagen la hago visible con el fin de apoyar explícitamente, la idea de explicación del proceso musical según la cronología de los hechos (esto dentro del inicio de cada sección). Entonces, prosigo a compartir lo ocurrido durante el proceso creativo del tema principal de mi obra.

El comienzo de todo.

El tema principal de mi pieza fue creado como un ejercicio de composición hace muchos años atrás, el cual sería a su vez, una prueba de la materia *Piano Complementario III*, mientras estudiaba mi Licenciatura en Música, Mención Composición en la Universidad Centroccidental Lisandro Alvarado (U.C.L.A) de Barquisimeto. He aquí una pequeña muestra:

Primeros 8 compases del ejercicio de aquel entonces

The image displays a musical score for the first eight measures of an exercise. It is written for Trumpet in Bb and Piano. The tempo is marked as *q = 125*. The key signature has two flats (Bb and Eb), and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system covers measures 1-4, and the second system covers measures 5-8. The piano part includes dynamic markings of *mf* and *Cm6*, and chord symbols *G7*, *Bb6*, *F6*, and *Fm6*. The trumpet part has a melodic line with various intervals and rests.

Ilustración 2. Primeros 8 compases del ejercicio de aquel entonces. Fuente: la autora.

Dicho ejercicio, debía contemplar una melodía súper sencilla, muy fácil de acompañar y que al mismo tiempo no perdiera su autonomía como pieza sola. Fue bajo estos parámetros que nació el tema principal de lo que hoy día es *Enigma*, mi composición de grado y el objeto de estudio del presente texto. Una melodía arpegiada, con un ciclo armónico

nada complicado y que a su vez pudiera dar paso a una creación más compleja si ésta, se llegara a trabajar en un futuro.

De los archivos creados en esa época, me quedan un par de ellos; el primero titulado *EX. PIANO III*, con última fecha de modificación en el año 2014, la cual fue mi entrega oficial para la presentación de la prueba mencionada anteriormente; el otro archivo, lleva el nombre de *Melodía Blue de 16*, creado en el año 2015.

Carpeta de archivos del 2014 y 2015

| Nombre | Fecha de modificación |
|---|-----------------------|
|  EX. PIANO III Trumpet in Bb | 24/10/2014 1:25 |
|  EX. PIANO III | 24/10/2014 1:25 |
|  EX. PIANO III | 24/10/2014 1:24 |
|  Melodia Blue de 16 | 22/10/2014 18:40 |
|  Melodia Blue de 16 | 2/9/2015 16:56 |

Ilustración 3. Carpeta de archivos del 2014 y 2015. Fuente: la autora.

De éste último archivo, imaginé hacerlo como una versión más refinada del primero, quizás si probaba agregándole una batería y un bajo eléctrico, tendría un cuarteto muy utilizado por los jazzistas, entonces, tal vez me animaría a tocarlo con un par de amigos; pero esa idea no perduró, recuerdo que casi inmediatamente después de que agrandé el formato en el programa de edición musical, me desanimé en arreglarlo, no había puesto ni una sola nota en los instrumentos añadidos, solo había copiado y pegado la melodía en la trompeta y escrito únicamente el primer acorde de la mano derecha del piano, como nuestro a continuación:

Intento fallido para cuarteto de jazz

The image shows a musical score for a failed jazz quartet arrangement. It consists of four staves: Trumpet in D, Piano, 5-String Electric Bass, and Drum Set. The tempo is marked as ♩ = 150 and the style is Swing. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The trumpet part has four measures with notes and rests, and is accompanied by four chords: Cm (measures 1 and 2), G7 (measure 3), and G7 (measure 4). The piano part has a single chord, Cm, in the first measure, followed by rests. The bass and drum parts are entirely blank.

Ilustración 4. Intento fallido para cuarteto de jazz. Fuente: la autora.

¿Por qué éste desanimo?, creo que la razón era que no quería simplemente hacer de esa melodía que me cautivaba tanto, una versión sencilla y sin mucho más cuidado, solo por el hecho de que fuese a parar como parte de un repertorio posible para los grupos pequeños de jazz a los cuales tenía acceso o al cual podía participar como pianista, que en todo caso, ya sería un logro ciertamente; pero había algo en esa pequeña concepción melódica que me sugería trabajarla con más detenimiento, con más ganas y esfuerzo, fue entonces que decidí, esperaré el momento para poder ocuparme en ella como mis entrañas lo estaban pidiendo.

Así que pasaron 6 años de eso, de tenerla guardada en un archivo digital esperando una oportunidad valiosa que de verdad me satisficiera. Evidentemente en el trascurso de esos 6 años quise volver a retomarla, de vez en cuando le echaba un vistazo para recordarla y tenerla presente. El efecto psicológico que causaba en mí, siempre era el mismo, quedaba tateando la melodía durante todo el día e incluso en días sucesivos, era como si se incrustara en mi mente reservando un lugar especial para brillar en su momento.

Llegada la pandemia del Covid-19, mientras cursaba la materia de *Composición II* con el maestro Rafael Guzmán, en abril – mayo del 2020, dentro del pensum de mi segundo semestre en la Maestría en Composición Musical y Artes Sonoras de la Universidad de las Artes en Guayaquil (misma maestría que me ha traído hasta aquí), sentí que tenía la oportunidad de poder reencontrarme con dicha melodía, quizás, ésta era esa oportunidad que

tanto había esperado, si lo fuese o no, de todas maneras ya lo tenía decidido, la iba a desempolvar y vestirla con un nuevo traje, la forma sonata.

A continuación, una imagen con las fechas de creación y última modificación de los archivos de la forma sonata:

Allegro de sonata como composición para la asignatura *Composición II*

| Nombre | Fecha de creación | Fecha de modificación |
|---|-------------------|-----------------------|
| ADAMS - Short Ride in a Fast Machine | 2/5/2020 15:34 | 2/5/2020 15:35 |
| Allegro de Sonata - Partitura y partes | 1/5/2020 16:59 | 1/5/2020 16:59 |
| Allegro de Sonata | 1/5/2020 16:59 | 1/5/2020 16:59 |
| Allegro de Sonata | 25/4/2020 19:54 | 1/5/2020 18:47 |
| Beethoven Sonata n.5 en FM, Spring | 25/4/2020 16:43 | 1/5/2020 2:33 |
| Beethoven- Violin Sonata no. 5 in F major, op. 24 | 2/5/2020 15:40 | 2/5/2020 15:40 |
| Beethoven_-_Violin_Sonata_No.5_(score) | 25/4/2020 16:24 | 25/4/2020 16:24 |
| Exposición - Beethoven_-_Violin_Sonata_No.5_(score) | 29/4/2020 23:37 | 29/4/2020 23:37 |
| LA FORMA ALLEGRO DE SONATA MOZART | 24/4/2020 17:03 | 24/4/2020 17:03 |
| Paul Hindemith - Sonata for Trumpet and Piano (1939) [Sc... | 2/5/2020 15:29 | 2/5/2020 15:29 |

Ilustración 5. Allegro de sonata como composición para la asignatura *Composición II*. Fuente: la autora.

Solo a manera descriptiva, en dicha imagen también se puede apreciar otros archivos y materiales audios visuales que sirvieron en su momento, tales como la sonata para trompeta y piano de Hindemith o la fanfarria para orquesta de John Adams, expuestas ambas como antecedentes artísticos de ésta investigación.

Continuando con mi explicación, ya sé que muchas personas pensarán que la forma sonata no es nada nueva, tiene unos cuantos siglos rodando dentro del mundo de la música, es una de esas vacas sagradas que ya ha sido superada a la vista de los alcances y desarrollos de los discursos musicales de hoy día, pero cuando se trata de una melodía concebida originalmente como un blues de 16 compases y que estuvo guardada durante 6 años, trabajarla bajo la forma de allegro de sonata requiere en primer lugar, sacarla del comfortable ámbito para el cual fue creada y trasladarla a un contexto completamente diferente, lo que lo hace en sí mismo, un argumento totalmente nuevo.

Por otra parte, me pareció que era perfecta para el tema principal de la sonata que estaba a punto de crear, un tema lo suficientemente lírico y sencillo pero lleno de fuerza y vitalidad, que dejaba el espacio suficiente para hacer de los temas secundarios, temas más

avocados a las representaciones rítmicas y ostentosas, de manera que el contraste entre ellos sería de fácil manejo y funcionalmente bastante pertinente.

Entonces, luego de que esa incrustación melódica que tenía guardada desde hace mucho tiempo saltase de nuevo en mi mente, fue que puse manos a la obra, concibiendo así, una nueva forma de percibirla, ahora como parte de un engranaje mucho más grande que ella misma. Si bien era la piedra inicial, ya no era más una pieza que se debía solo a ella, sino que jugaba en equipo con otros fragmentos igual de importantes, haciéndola de esta manera, parte de un todo.

El desvelo que había tenido durante esa semana de trabajo arduo, dieron como resultado un primer movimiento de sonata para trompeta y piano que en definitiva me dejaba cautivada, tanto que desde esos días había consultado con el mismo maestro Guzmán, la posibilidad de trabajarla en el futuro cercano como parte, total o parcial, de mi composición de grado, pregunta que fue respondida de manera positiva, dejándome así, un camino aún más largo que recorrer, porque evidentemente, tenía que perfeccionarla y pulirla, lo que no supe sino hasta mucho tiempo después, es que esa acción de pulir, iba a proyectar una obra totalmente alejada a su forma original.

Por otro lado, tenía una gran ventaja sobre ese sendero que me quedaba por recorrer y era que, no partiría desde cero, si bien los trabajos posteriores me llevarían por otros caminos, lo cierto es que las bases de mi dúo *Enigma* ya estaban dispuestas, tanto por mí como para mí. Entonces, solo quedaba trabajar.

Debo confesar en estas líneas, que luego de haber presentado mi sonata como parte del proceso evaluativo de la materia, la deje descansar mucho más tiempo del que he debido, tal vez por confiada o tal vez porque quería llenarme de más herramientas que pudiera aplicar en el proceso reconstructivo de la obra, herramientas que ciertamente adquiriría en materias posteriores de la misma maestría. En todo caso, no fue sino hasta casi un año después, que la retomé, eso implicaba que lamentablemente había desperdiciado tiempo valioso para poder trabajarla, entonces si quería obtener un resultado óptimo que llegara a los niveles de exigencia que yo misma me planteaba, tenía que esforzarme si acaso el doble para poder recuperar el tiempo perdido y así llegar a mi titulación con una obra que, en lo personal, me llenara de felicidad y no de vacíos.

Fue entonces que, a principios del presente año escuché la sonata de nuevo, ahora con aquella información de la que hablé anteriormente, absorbida por mis oídos, lo cual, en una primera instancia, ese plan de esperar tener más herramientas para trabajar de manera prolija, parecía jugar en mi contra, por la sencilla razón de que ahora la concepción puramente tonal de la sonata me producía un desencanto particular.

Ciertamente eran mis melodías, mis contracantos, mis tratamientos pianísticos y rítmicos que se desarrollaban de tal manera que daban complejidad técnica y sonora a la pieza (todos estos elementos con ciertas influencias compositivas de las que hablaré luego), pero todo aquello realmente no reflejaba mi verdadero sentir, mi verdadero imaginario sonoro. La razón era evidente y tenía que ver con la naturaleza misma de la forma sonata aplicada a mi composición, una naturaleza principalmente tonal, algo repetitiva y en ocasiones muy obvia para mi gusto personal. Entonces, cuando ya no me quedaba mucho tiempo por delante, cuando ya tenía supuestamente decidido que ésta sonata sería lo esencial de mi composición de grado (bien sea que la reformara o no) y cuando ya mal que bien, tenía este cierto tramo de camino recorrido, ahora, ya no me gustaba, me atrevería a decir que no me gustaba casi en un 80%, entonces, ¿qué iba a hacer?

Me encontraba en una encrucijada, como diríamos coloquialmente en mi tierra, o le echaba pichón o me ponía a hacer algo completamente nuevo arrancando desde cero, creo que preferí ir por la opción más viable y práctica para esas alturas del partido, trabajarla de tal manera que una vez rota la forma sonata, germine una composición que bien podría catalogarse como vanguardista o actual y que por evidente ruptura, terminaría siendo una composición con un discurso musical rapsódico (cuestión que no tendría bien definida, sino hasta bastante adelantada la pieza). Cualquiera que fuese el caso, lo esencial era extender la forma sonata y extenderla con diversas técnicas aprendidas durante la misma maestría, de tal manera que diese como resultado una composición que no tuviese nada que ver ni con la naturaleza tonal del allegro de sonata ni con su estructura originaria y que al mismo tiempo partiera de ésta como base sólida del discurso musical. Ésta idea sí que llenaría mis expectativas, pero ¿pudiese lograr ese objetivo?, había que descubrirlo.

Tema A. Un blues de 16.

A manera general, dedicaré solo un par de párrafos para referir de forma resumida, algunas nociones del blues. Según diferentes autores, el blues como concepto tiene varias implicaciones, la más conocidas de ellas son, por ejemplo, una danza lenta en un compás de 4/4 con carácter melancólico y que obtiene su origen del canto afroamericano, pero el blues como forma musical implica otras connotaciones. En su base estructural, el más desarrollado ha sido el blues de 12 compases, que internamente se divide en tres frases de 4 compases cada una y que tiene modulaciones en la parte central; otras implicaciones son el corte ternario de tipo AAB, estilo musical que dio origen al jazz y el rock'n'roll, género improvisado, vocal o instrumental con armonías sencillas, por lo general sobre tónica, dominante y subdominante.⁹⁴

Si de la armonía se trata, el blues está íntimamente relacionado con los grados tonales, pero al mismo tiempo es de carácter modal por la ambigüedad mayor – menor que genera el empleo del V modo pentatónico (escala de blues) sobre la fundamental de la tonalidad en uso. Por ejemplo:



Ilustración 6. Escala blues sobre Do. Fuente: Peñalvar.⁹⁵

Lo que hace que a menudo se hagan chocar el séptimo grado de la escala de blues (b7) en la melodía, contra el acorde de quinto grado, dando lugar entonces, a esa ambigüedad antes mencionada, porque se genera un acorde con novena aumentada, que es lo mismo de tener las dos terceras, característica que también se genera con el primer grado.⁹⁶

⁹⁴ José María Peñalvar Vilar, «Las Formas en el Jazz (I)», *Sonograma Magazine* (2020): ISSN 1989-1938.

⁹⁵ Peñalvar Vilar, «Las Formas...», s.p.

⁹⁶ Peñalvar Vilar, «Las Formas...», s.p.

Entonces, estas particularidades, tanto armónicas como estructurales, las he transformado y decodificado de manera personal dentro de mi tema, cuestión que no es inusual, ya que existe un extenso desarrollo tanto de blues menores como de blues de 16 compases, pero como he dicho antes, considero que esas profundas implicaciones no son material de pertinencia para esta investigación, por lo que proseguiré entonces, con mi análisis armónico – estructural de mi blues de 16 compases:

Armonía del tema A

| | | | | |
|----------|-----|-----|--------|--------------------|
| Trompeta | Dm6 | % | A7 | % |
| | C6 | % | G6 | Gm6 |
| | Bb6 | % | Dm7 | % |
| | E6 | Bb6 | A - Gm | F - E |
| Piano | Dm6 | % | A7 | % |
| | C6 | % | G6 | Gm6 |
| | Bb6 | % | Dm7 | % |
| | E6 | Bb6 | Amaj7 | C#m6 – Dm(maj7) |

Tabla 8. Armonía del tema A. Fuente: la autora.

Lo primero que debo decir es que, estructuralmente por obvias razones, el principio de la pieza no consigue letra de ensayo, la primera letra se puede visualizar es cuando el piano toma la melodía; aunque ciertamente es la misma sección (exposición del tema), he decidido comenzar con las guías de ensayo desde ese punto, para facilitar un poco la estructuración de la obra. De todas maneras, el presente análisis contempla algunos nombres específicos para cada sección.

Volviendo al cuadro presentado, es de notar el uso insistente de 6tas mayores como sustitutos de las 7mas (menores y/o mayores) correspondientes a los grados I (Dm6), b7 (C6), IV (G6), IVm (Gm6), IIM (E6), bVI (Bb6). Solo quedan 7mas mayores y menores sobre el I y V grado y éstas a su vez, van variando, como se muestra en el siguiente ejemplo:

Variación de 7mas sobre I y V grado

| | | | | |
|----------|-----|-----|--------|--------------------|
| Trompeta | Dm6 | % | A7 | % |
| | C6 | % | G6 | Gm6 |
| | Bb6 | % | Dm7 | % |
| | E6 | Bb6 | A - Gm | F - E |
| Piano | Dm6 | % | A7 | % |
| | C6 | % | G6 | Gm6 |
| | Bb6 | % | Dm7 | % |
| | E6 | Bb6 | Amaj7 | C#m6 – Dm(maj7) |

Tabla 9. Variación de 7mas sobre I y V grado. Fuente: la autora.

Entonces, el primer grado se transforma de Im6 a Im7 y luego a Im(maj7), esto con el sentido de colorear modalmente un contexto tonal, cuestión que ampliaré en la parte central de la obra. Por otro lado, el V grado dominante hace un cambio a maj7 al final de todo el ciclo armónico, abriendo un poco el espectro sonoro y así dar pío a que la armonía fluya en otros sentidos y de esto hablaré en breve.

Pero, ¿Qué hay del manejo de las voces internas? Para ello dispongo de la siguiente figura:

Tema A – Da´ capo – trompeta

The musical score for 'Tema A – Da´ capo – trompeta' is presented in two systems. The first system shows the original trumpet part (Trompeta en Do) and a piano substitute (Sustituto). The second system shows the trumpet part (Tpt. Do) and piano accompaniment (Pno.). The tempo is marked as quarter note = 150. Chord progressions are indicated above the staves, including Dm6, A7, C6, G6, Gm6, Bb6, Dm7, E6, Bb6, A, Gm, F, and E. Dynamics such as *mf*, *f*, and *mp* are used throughout the piece.

Ilustración 7. Tema A – Da´ capo – trompeta. Fuente: la autora.

Comenzaré por la línea melódica, porque si bien he hablado de los orígenes de la melodía, no me he puesto a decodificarla exhaustivamente. Ahora, la melodía tiene un carácter jovial y pintoresco, una línea bastante fácil de cantar y, por ende, de memorizar, no implica gran hazaña técnica, metronómica, figurativa, lingüística o de alguna otra índole,

solo de la que es de naturaleza interpretativa, es decir, del buen gusto para ejecutarla y para darle musicalidad propia de solista a cada frase.

Intervalicamente, se constituye generalmente de arpeggios sobre los acordes en que progresa la armonía. Lo que puedo decir en este punto, es que cada vez que pienso en la profundidad que pueda tener una melodía tan sencilla como ésta, se me viene a la cabeza la teoría de los armónicos (tomando en cuenta que sencillo no significa vacía, ni mucho menos sin profundidad).

En un curso de música y biología que hice a mediados del 2020, titulado *What we like to hear and why*, de la Universidad de Duke junto con la plataforma Coursera, el Dr. Dale Purves, explica la teoría de los armónicos desde las señales sonoras tonales, estas últimas las define como sonidos que se repiten de forma sistemática y constante en el tiempo, de manera que cuando se imprime una imagen de las distribuciones de las energías que se producen al vibrar una cuerda, por ejemplo, se puede apreciar la serie armónica; de esas vibraciones, la más larga de ellas, la que corresponde a la longitud total de la cuerda, es la frecuencia fundamental, la vibración a la mitad de la cuerda genera el segundo armónico, la vibración en el tercio de longitud de la cuerda es el tercer armónico y así sucesivamente.⁹⁷

Pero, ¿Por qué sería importante la serie armónica para el estudio de mi tema principal? Porque, como bien es sabido, de ésta serie se desprenden todos los sistemas armónicos que se han dado a lo largo de la historia de la música.

En mejores palabras, explicado por Rodríguez Carrasco, el acorde perfecto se genera a partir de los primeros seis sonidos de la serie, pero si se agrega el séptimo armónico, se forma el acorde de séptima de dominante, el cual fue la fuerza que gobernó la armonía del período barroco y clásico. La suma del noveno armónico introduce el acorde de novena de dominante, con lo cual avanza la armonía a la época de R. Wagner (1813-1883), F. Liszt (1811-1886) y César Franck (1822-1890); ya para finales del siglo XIX, se había explotado al máximo las posibilidades de los primeros 9 armónicos. Los trabajos de C. Debussy (1862-1918), desembocaron en el siglo XX, el desarrollo de la escala de tonos enteros (armónicos del 7 al 13), lo que provoca el avance de la armonía hacia los acordes de undécima y

⁹⁷ Dale Purves, «Music as biology: What we like to hear and why» (curso online, Duke University y Coursera, septiembre 2020).

decimotercera. En consecuencia, la historia de la música consigue el mismo patrón de desarrollo armónico desde la implementación de los armónicos producidos por la serie, pasando por la armonía basadas en 4tas de Scriabin (1872 – 1915) hasta la exploración de los armónicos superiores, del 11 al 22, impulsado por A. Schönberg (1874-1951) y sus estudios de la escala cromática.⁹⁸

Entonces, se involucra en éste primer tema, la relación interválica de la misma melodía, que hace referencia directa a la teoría de los armónicos, es decir, hago explícita la serie armónica presente en cada compás. Es así como, por ejemplo, de los dos primeros compases, se genera el arpeggio de Dm (fundamental de la tonalidad), correspondiendo la tónica a los armónicos 1, 2, 4, 8, 16; la quinta a los armónicos 3, 6, 12, 18; la tercera a los armónicos 5, 10, 20 y de la misma forma en lo sucesivo.

En este sentido, tanto la melodía como las demás voces, se manejan en función de dicha teoría. De aquí que el bajo ejecute un caminar también en forma de arpeggios y la mano derecha del piano, acompañe entre acordes y contracantos, todos en función, como ya dije, de la armonía en uso.

Con respecto a los contracantos del piano y que a su vez son digitados por la trompeta en la segunda parte del tema (cuando el piano toma la melodía), por lo general, están escritos mientras la línea principal toma respiros, es decir, entre cada pequeña frase, como se ve en los compases 3-4, 7-8, 11-12, para el piano y 17-22, 25-30 para la trompeta.

Volviendo al ciclo armónico de la tabla 9 (Variación de 7mas sobre I y V grado), esos otros sentidos de los que hablaba con anterioridad, hacia donde la armonía fluye, se puede notar en los compases siguientes, compases de cierre de sección del tema A, los mismos que sirven a modo de pequeña coda para ir al puente modulante, tal cual se evidencia en la tabla n.4 (cuadro comparativo 1 de la exposición de la forma sonata). Aquí la tónica pasa a ser A, por lo que E cumple función de dominante. En este sentido, muestro tal fragmento:

⁹⁸ «A. Scriabin: Sonata n° 7 Op. 64, White mass (Misa blanca)», Eduardo Rodríguez Carrasco, acceso el 2 de septiembre de 2021, <http://literaturaeinterpretaciondelpiano.blogspot.com/2011/09/scriabin-sonata-n-7-op-64-white-mass.html>.

Fragmento de pequeña coda en la exposición del tema

The image shows a musical score for a trumpet (Tpt. Do) and piano (Pno.) ensemble. The score is in 4/4 time and consists of two systems. The first system covers measures 32 to 35, and the second system covers measures 36 to 41. A blue arrow points to the end of the main theme at measure 34. A yellow box highlights the chord progression from measure 35 to 40: C#m6, Dm(maj7), E7, A9, C#m6, Dm, E7. A second yellow box highlights the chord progression from measure 36 to 41: A9, C#m6, Dm(maj7), E7, Bm, E, Amaj7, E7(b9), Bmaj7. Dynamics include f, mf, p, and sf.

Ilustración 8. Fragmento de pequeña coda en la exposición del tema. Fuente: la autora.

La flecha azul indica el cierre del tema A y el inicio de la pequeña coda. Dentro de los rectángulos amarillos se aprecia la armonía derivada del pasaje, es evidente que en estos 6 compases el centro tonal es AM, aunque se sigue con la misma absorción de 7m dentro de tónica, tal cual se hace en la forma tradicional de blues explicado anteriormente. De la misma forma, el colorido un poco ambiguo y modal sigue apareciendo, sobre todo, en acordes como Dm(maj7) y E7(b9), o, por ejemplo, en el mismo juego de cambios de 7mas ya mencionado.

Es necesario aclarar, que las armonías señaladas a lo largo de toda la obra, no representan un absolutismo, es decir, habrá quien pueda hacer una mejor nomenclatura de cada uno de los sucesos presentados en estas páginas, lo cual aplica a la figura de análisis abierto de la que hablé en mi marco metodológico.

Prosiguiendo con la idea, hay tres características importantes que me gustaría resaltar de este pasaje, ya que me servirán cuando más adelantada la pieza, se vean de nuevo, pero en forma diferente. En todo caso, el primero de estos ítems son las acentuaciones de la trompeta en modo resolutivo de las notas E y D, las que también llamaré apoyaturas largas, seguidas de las bajadas en 4tas del compás 36, así mismo, las escalas interpretadas en el piano y por último las llegadas a negras del compás 38. Todos estos asuntos son influencia directa de la sonata la Beethoven, de hecho, es casi lo único que he mantenido en un 90% de su

forma original con respecto al allegro de sonata. Aquí muestro las similitudes con la pequeña coda de la sonata *Primavera*:

Similitudes de la pequeña coda de la exposición del tema A entre sonata *Primavera* y *Enigma*.

The image displays two musical staves side-by-side. The top staff is titled 'Primavera' and the bottom staff is titled 'Enigma'. The 'Primavera' staff shows a melodic line with several circled segments: two blue circles, one pink circle, one brown circle, and one red circle. The 'Enigma' staff shows a similar melodic line with corresponding circled segments: two pink circles, one blue circle, one brown circle, and one red circle. Arrows of various colors (blue, pink, brown, red) point from the circled segments in the 'Primavera' staff to the corresponding circled segments in the 'Enigma' staff, highlighting the similarities. Yellow curved lines are drawn under the melodic lines in both staves, indicating scalar passages. The 'Enigma' staff starts at measure 33.

Tabla 10. Similitudes de la pequeña coda de la exposición del tema A entre sonata *Primavera* y *Enigma*. Fuente: la autora.

En el cuadro de arriba, se nota con claridad que todo el pasaje tiene influencias directas de la sonata de Beethoven, ahora bien, me doy a la tarea de separar segmento por segmento. Los óvalos rosados son el primer punto importante del que hablé en el párrafo anterior, he tomado de Beethoven tanto el movimiento descendente de tono entero como el figuraje de negras al principio de cada compás, en mi caso, en el compás 34 hago una mínima variación de negra y dos corcheas que, a su vez, forma parte de la generación de la cadencia de 4tas consecutivas que hay a partir del compás 36.

Ésta cascada de 4tas consecutivas, vienen dadas desde el aspecto anterior, por un lado, y por otro, del movimiento de 6tas que hace el contracanto del violín en los compases 2 y 3 del fragmento de Beethoven (óvalos celestes); para variar un poco el asunto, en lugar de hacer saltos de 6tas, hago saltos de 4tas que descienden sobre ellos mismo, tal cual se aprecia en los óvalos azules. Otra similitud casi idéntica en cuanto al figuraje, ha sido el penúltimo compás de cada fragmento, entre las voces del violín y trompeta (óvalos marrones).

El segundo punto importante del que hablé anteriormente, son las secuencias escalísticas dispuestas para ambos pianos. Las señalé con líneas amarillas curvas que van

dibujando el movimiento de las voces, de manera que sea evidentemente visual las similitudes entre ambas.

En este aspecto, vale la pena mencionar que el tratamiento de escalas que hace Beethoven a lo largo de su primer movimiento, representa un valor importante dentro de la estética de la pieza, por lo que, al principio de mi adaptación discursiva musical de dicha sonata, tuve que implementar de la misma manera, secuencias escalísticas donde era necesario; pasado el tiempo, con el trabajo de ampliación que hice posteriormente, me liberé de algunas de estas secuencias, que a mi parecer eran un tanto repetitivas, pero que siguen siendo quizás, una de las características generales de la pieza que más predomina en el discurso musical. Ahora bien, dichas secuencias escalísticas son en su gran mayoría, adaptaciones de la compilación de ejercicios del pianista Noah Kellman.⁹⁹

Ya para finalizar esta parte, mi llegada de acordes en negras del compás 38, cumple quizás, la misma función armónica, no en cuanto a los grados que se tratan, sino en cuanto al entendimiento de que ha de modular la pieza a otro centro tonal, en el caso de Beethoven al V grado, en mi caso, habrá que estudiarlo a continuación.

Puente Modulatorio (letra B)

Una de las primeras cosas que hice cuando comencé a trabajar la pieza, alrededor del mes de marzo del presente año, fue extender el puente que conectaba el tema A con los temas secundarios, (puente modulatorio del cuadro comparativo 1 – tabla 4), a este puente terminaría llamándolo *Introducción al tema lento*. Desarrollar dicho pasaje fue mi primera acción, porque la carencia que más me resaltaba en la sonata, era la falta de un tiempo pausado, quizás un poco más tranquilo o menos agitado que el resto de los momentos contemplados en la obra y era éste preciso puente, el que contaba con un profundo potencial de enlace para conectar con el desarrollado del tema lento, es decir, para lograr esa amalgama entre lo que tenía y lo que quería introducir, entonces tuve que, en primer lugar, trabajar la

⁹⁹ Noah Kellman, *Sound like the greats: hip hop rnb editions* (Jazz Piano Concepts, 2018).

amplificación del mismo puente, no como el desarrollo propiamente dicho del tema lento, sino como una transición para llegar a él.

En este particular, prefiero dejar éste punto de la explicación del proceso compositivo para la segunda vez que aparece dicho puente y así aprovechar de conectarlo con el tema lento, ya que, en un principio, esta sección se extendía justamente aquí, entre la presentación del tema A y la presentación del tema B1, pero luego decidí que era mejor extenderlo hacia la mitad de obra (por razones que también explicaré luego), por lo que pasaré entonces, a la siguiente sección.

Tema B1 (letra C)

La presentación del tema B1 se da a partir del compás 51. Lo más importante a tomar en cuenta, es el carácter rítmico de ésta sección, el mismo que está inspirado en las métricas del acompañamiento del piano del tema primero de la sonata para trompeta y piano de Hindemith. Solo a manera de recordar, muestro los primeros compases de la maravillosa obra de Hindemith:

Primeros compases de la sonata de Hindemith
Sonate

Paul Hindemith
1895—1963

Mit Kraft (♩ 96-100)

The image shows a musical score for the first measures of Hindemith's Sonata for Trumpet and Piano. The score is in 4/4 time and B major. It features a trumpet part in B and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Mit Kraft' with a metronome marking of quarter notes at 96-100. The score shows the first few measures of the piece, including the trumpet's melodic line and the piano's complex harmonic accompaniment.

Ilustración 9. Primeros compases de la sonata de Hindemith. Fuente: Hindemith.¹⁰⁰

¹⁰⁰ Paul Hindemith, *Sonata for Trumpet...*

Digo correctamente inspirada, porque el manejo de las voces y otros caracteres, son totalmente diferentes. En este sentido muestro los primeros compases del tema en cuestión:

Primeros compases del tema B1 en *Enigma*.

Ilustración 10. Primeros compases del tema B1 en *Enigma*. Fuente: la autora.

Estos 6 compases corresponden a los primeros 6 compases estipulados para la presentación del tema B1 de la tabla 5 (cuadro comparativo 2, exposición forma sonata, sección II). La esencia rítmica de la que hablo, se puede apreciar en los rectángulos de color verdes de la imagen, aquí la trompeta despliega un sentido melódico-rítmico súper complicado, tomando en cuenta la relación interválica de las notas dentro de los tresillos de negras que a su vez se ejecutan en compas binario y también, la velocidad a la que se debe tocar, lo que genera precisamente esa estampa de carácter intrincado. Los rectángulos azules muestran por su parte, una combinación de tresillos de corcheas con cuartinas que hacen la frase, aún más exigente.

El piano acompaña, en el primer tipo de compás (tresillos de negras para la trompeta), con acordes que acentúan el tiempo 1 y 3 del primer tresillo de negras y el último tiempo del segundo tresillo, como aparece señalado por las flechas moradas, de tal manera que funcionan como refuerzo rítmico del tejido melódico de la trompeta. De los segundos tipos de compás (rectángulos azules), varía en el compás 54 con respecto a sus pares (compás 52 y 56), ya que aquí se pronuncia con una especie de contracanto atresillado que empareja con la trompeta en los últimos dos tiempos del mismo compás, como se muestra en la flecha naranja, rasgo que se repite en los compases 60 y 62 (flechas naranjas de la figura siguiente), incluyendo evidentemente, los 2 compases de conexión entre frase y frase, es decir, los compases 57-58 y 65-66 (rectángulos amarillos de la figura siguiente), como se muestra a continuación:

Compases de conexión y segunda frase del tema B1

The image shows a musical score for Tpt. Do and Pno. The score is divided into two systems, measures 57-60 and 61-62. The trumpet part (Tpt. Do) is written in treble clef, and the piano part (Pno.) is written in grand staff (treble and bass clefs). The score includes dynamic markings such as *mf*, *f*, and *ff*. Various articulations are present, including trills, slurs, and accents. Colored boxes highlight specific passages: a yellow box around measures 57-60 in the piano part, a green box around measures 58-60 in the trumpet part, a blue box around measures 60-62 in the trumpet part, and a yellow box around measures 61-62 in the piano part. Red arrows indicate phrasing or connections between measures.

Ilustración 11. Compases de conexión y segunda frase del tema B1. Fuente: la autora.

El análisis armónico de ésta sección queda en un segundo plano, ya que como he dicho, la esencia de ambos temas secundarios, es una esencia principalmente rítmica. De todas maneras, el centro tonal pasa a ser FM, esto porque la regla general de las modulaciones en las formas sonatas, pauta que, al ser la tónica un tono menor, el tema contrastante debe ir en la relativa mayor.

Como conclusiones, el tema B1 se muestra como un tema bastante intrincado y de técnica exigente para ambos instrumentos, aunque más para la trompeta; su carácter enmarañado rítmicamente, viene influenciado por el acompañamiento del tema principal de la sonata de Hindemith; se deja escuchar a su vez, una interacción enérgica entre trompeta y piano cuando el piano dibuja contracantos en la mano derecha y por último, pero no menos importante, es la peculiaridad de las articulaciones al por detalle requeridas en ambos instrumentos, lo que asegura el manejo rítmico, con fuerza y se podría decir que hasta un tanto regio, de ésta sección. Con respecto al proceso compositivo, dicha parte ha quedado igual que el allegro de sonata, por lo que prosigo a la exposición del tema B2.

Tema B2 (letra D)

Al igual que el tema B1 se inspira en los ritmos de acompañamiento de la sonata de Hindemith, el tema B2 está inspirado en las manifestaciones rítmicas predominantes de la fanfarria para orquesta *Short ride in a fast machine* del compositor estadounidense John Adams.

Como pronuncié en el apartado sobre la comparación de allegro de sonata, desde mi punto de partida ya había implementado las absorciones del discurso rítmico-musical de Adams, pero para efectos de entender un poco más a detalle de lo que encierra el tema B2, creo que se me hace necesario hondar sobre las bases de la construcción de dicho tema, tal cual lo hice anteriormente con la sección B1. En este sentido, mis anotaciones analíticas están hechas sobre marcas de tiempo del video de la obra de Adams¹⁰¹ y el siguiente cuadro corresponde justamente a tales anotaciones:

¹⁰¹ Boosey & Hawkes, « John Adams - Short Ride in a Fast Machine (Official Score Video)», video en YouTube, 4:30, acceso el 1 de mayo de 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=qwa42YhCT2E>

Anotaciones sobre la obra de John Adams


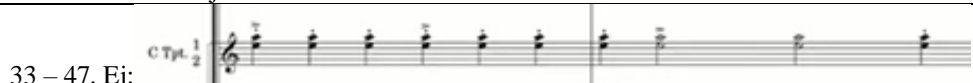

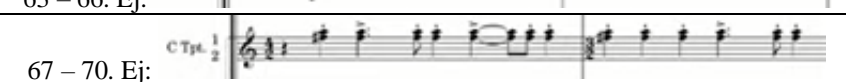



| Número de anotación | Marca de tiempo | Anotaciones personales | Compases |
|---------------------|-----------------|---|--|
| 1 | Inicio | Nota pegada A trp. | 1 – 32. Ej:  |
| 2 | 0:46 | Juego de acentos - desplazamiento | 33 – 47. Ej:  |
| 3 | 1:26 | Trp. Nota F (acentos) | 63 – 66. Ej:  |
| 4 | 1:32 | Nota A | 67 – 70. Ej:  |
| 5 | 1:37 | Nota Bb | 71 – 79. Ej:  |
| 6 | 2:16 | Entrada – Nota Bb (inicio) Complicándose rápido el ritmo | 101 – 116. Ej:  |
| 7 | 2:38 | Nota Db | 117 – 120. Ej:  |

Tabla 11. Anotaciones sobre la obra de John Adams. Fuente: la autora.

Éstos, son los elementos absorbidos como influencia en el discurso rítmico del tema en cuestión. Los instrumentos de las imágenes presentadas en la columna de compases, son la primera y segunda trompeta de la orquesta, de las cuales, me he fijado específicamente en la línea de la trompeta 1 para el desarrollo del presente análisis.

En orden de prioridades, lo principal que hay que tomar en cuenta es que, el tema constituye un discurso rítmico casi en su totalidad, como lo dije antes, lo que quiere decir que, si bien existe una visión armónica, tímbrica, de planos sonoros, etc. lo fundamental aquí es el tratamiento del ritmo, algo así como el tema pasado, solo que en aquel si existe un componente melódico de contracantos característicos, mientras que en B2 me centraré casi totalmente, en los aspectos métricos (a excepción del material disponible en el la línea del bajo).

Las anotaciones número 1, 2 y 3, dan muestra de tres características principales. La primera de ellas, se distingue porque, al ser el ritmo lo primordial, no se necesita movimiento en desde la horizontalidad de las notas, por lo que dejar una nota pegada durante varios compases es lo normal, de esta manera, se hace más explícito aún que, el centro de atención debe ser el entramado rítmico y no el melódico, por ejemplo. Dicho asunto se puede apreciar en la línea de la trompeta en la primera mitad de cada semifrase en forma de pregunta, y en la mano derecha del piano a manera de respuesta al final de cada pequeña fase, encerradas las notas en rectángulos amarillos y naranjas de la sucesiva figura respectivamente. Queda decir que, ésta manifestación en forma de pregunta – respuesta viene dada desde la aplicación de los esquemas del discurso Beethoviano visto en las tablas 4-7 de la presente investigación.

El segundo punto a tratar, se refiere a los acentos colocados sobre algunas notas repetidas, bien sea de manera metódica o aleatoriamente, lo que se deja ver en los apuntes número 2 y 3 del cuadro anterior. En este particular, mi puesta de acentos ha sido reiterada al principio de cada esquema, pero modificada al final del mismo, como se puede observar en la figura siguiente con las líneas rosadas.

Lo que pretendo hacer con el tratamiento de notas repetidas y que al mismo tiempo algunas de ellas tienen acentos y otra no, es ir tejiendo precisamente un ritmo por acentuación, es decir, que pareciera tener dos líneas en una, a pesar de que se trata de la

misma nota, también se puede ver como dos fases distintas de una entonación igual, la cual se distinguen en este caso, por la articulación.

En cuanto al énfasis de las acentuaciones, también puedo destacar que entonces, las manifestaciones primordiales puestas sobre el ritmo, van formando a su vez, pequeños caudales que contemplan otros aspectos musicales, como, por ejemplo, las capas sonoras que se tejen intrínsecamente a medida que transcurre el discurso mismo, explicadas de alguna manera como que, las notas acentuadas transitan sobre la primera capa o capa principal y las notas sin acento se encuentran en una capa menos sonora.

Por otra parte, el tercer puntal tiene que ver con el desplazamiento rítmico de las semifrases dentro de la distribución interna de cada compás. De la figura siguiente se puede tomar como referencia, los primeros acentos de dichas estructuras, por ejemplo, del compás 67, el acento se encuentra al principio del segundo tiempo, pero cuando se repite en el compás 71, se desplaza a finales del tercer tiempo (última nota del tresillo de negras); su tercera repetición es un poco ambigua porque si bien comienza antes de lo estipulado según lo que estoy planteando, al mismo tiempo tiene más notas delante del acento, cuestión que también afecta el posicionamiento desplazado del que hago referencia. Para una mejor claridad, he indicado el primer acento de cada semifrase con unas flechas verdes.

Aplicación de las anotaciones 1, 2 y 3 como aspectos fundamentales del tema B2

The image displays three systems of musical notation for Tpt. Do and Pno. The first system (measures 67-70) features a green arrow pointing to the annotation '1 nota' above the first measure. The second system (measures 71-74) has a green arrow pointing to '2 notas doble de la lera' above the first measure. The third system (measures 75-78) has a green arrow pointing to '4 notas doble anterior' above the first measure. Yellow boxes highlight specific melodic lines in the trumpet and piano parts. Chord symbols like Ddis, Ebm11, C#dis, Dm11(b9), and Bdis are present in the piano part.

Ilustración 12. Aplicación de las anotaciones 1, 2 y 3 como aspectos fundamentales del tema B2. Fuente: la autora.

Pero como venía mencionando, el desplazamiento rítmico también se debe al agregado de notas que existe antes de ese primer acento de cada semifrase, señalado con las notas color azules. Es notable que cada cuatro compases, se aumenta el doble de notas previas al acento, por ejemplo, si la primera pequeña frase tiene solo una nota, la siguiente tendrá dos notas y la siguiente cuatro notas; en tal caso de haberse extendido más el discurso musical, ésta sería la secuencia.

Ahora, de las anotaciones 4, 5 y 6 de la tabla n.10, también se pueden extraer un par de ítems importantes. En consecuencia con el orden de importancia, puedo nombrar como primer asunto, el incremento de altura de las notas, cuestión que he extrapolado al desenlace del tema B2, pero que desde su presentación se puede apreciar; esto en las notas octava arriba que hace la trompeta, comenzando en el compás 70 con un Ab, luego en el compás 74 con un A y por último, en el compás 77 con un Bb (óvalos azules de la siguiente figura). En este

particular, mi subida de notas la hago de manera cromática, con el fin mismo de generar aún más tensión a modo de preparar el terreno para que en la recapitulación del tema, pueda yo hacer el clímax de la pieza, lo mismo pasa con el aspecto de complicación rápida del ritmo de la anotación n.6, cuestión que trataré más adelante.

Digo que, éste movimiento cromático de las notas agudas genera aún más tensión, porque ya de por sí, el incrementar la altura de una nota repetida por cada cierto intervalo tiempo, genera una tensión natural, pero al ser éste un incremento cromático, la tensión puede llegar a percibirse como mayor y desde mi punto de vista, no importaría el manejo armónico que se esté llevando a cabo en ese momento, ya que el semitono recorrido cada vez, puede ser o no, la sensible de la armonía subyacente.

Desde otro punto de vista, a manera gráfica, se desprende de éste previo aumento de altura, un desplazamiento de ritmo pero en forma contraria, es decir, en lugar de posicionarse la repetición más adelante del punto de referencia (como el ejemplo pasado de las flechas verdes), las intervenciones de las notas se originan más atrás del sitio de partida, lo que se muestra con las flechas verdes del ejemplo que sigue:

Aplicación de las anotaciones 4, 5 y 6.

The image shows a musical score for Tpt. Do and Pno. with three systems of music. The first system (measures 67-70) features a Tpt. Do line with a blue circle around a note and a brown rectangle around a piano triad. The second system (measures 71-74) features a Tpt. Do line with a blue circle around two notes and a brown rectangle around a piano triad. The third system (measures 75-78) features a Tpt. Do line with a blue circle around four notes and a brown rectangle around a piano triad. Red rectangles highlight piano ornaments in the piano part. A green arrow points from the first blue circle to the second, and another from the second to the third.

Ilustración 13. Aplicación de las anotaciones 4, 5 y 6. Fuente: la autora.

Por otro lado, existen en puntos específicos tríadas en la mano derecha del piano (marcadas por los rectángulos marrones), que se intercalan entre las notas repetidas antes mencionadas y algunos adornos rápidos de semicorcheas como especie de una pincelada virtuosa del pianista (marcados por los rectángulos rojos). Dichos acordes funcionan en ocasiones como apoyo a los acentos de la trompeta, tanto de la línea de notas repetidas como de la línea octava arriba.

Por consiguiente, es notable que existe una estructura interna de las voces en todos sus aspectos, por muy mínimos que parezcan. De igual forma, la línea del bajo y el espectro sonoro armónico que se genera a partir del mismo, engranan y aportan riqueza a la discursiva que se plantea en esta sección, lo que expongo con la figura a continuación:

Espectro armónico estudiado desde la línea del bajo.

The image shows a musical score for Tpt. Do and Pno. with three systems of music. Each system has a highlighted bass line and corresponding chord changes. The first system (measures 67-70) has chords Ddis, Ebm11, and Ddis. The second system (measures 71-74) has chords C#dis, Dm11(b9), and C#dis. The third system (measures 75-78) has chords Bdis, Cm11, and Bdis. Annotations include '1 nota', '2 notas doble de la lera', and '4 notas doble anterior'.

Ilustración 14. Espectro armónico estudiado desde la línea del bajo. Fuente: la autora.

Existe una contraposición en cuanto a la dirección de las alturas se refiere, entre las notas de la octava arriba de la trompeta en los compases correspondientes a las respuestas y los movimientos de la armonía dispuestos por el bajo, en otras palabras, mientras la trompeta sube por semitonos, las notas graves del piano bajan, pero este bajar no es intervalicamente como en el primer caso, porque se puede observar que el movimiento de la mano izquierda del pianista es bastante nutrido en este aspecto, lo que baja por semitono y luego por tono entero es el espectro armónico.

Si se presta atención, en el primer sistema del bajo (rectángulo morado claro), se puede establecer una progresión que versa de la siguiente manera: Ddis7, Ebm11, Ddis7. Dicha progresión al pasar al segundo sistema (rectángulo morado medio), se transporta un semitono abajo, quedando así: C#dis7, Dm11, C#dis7. Lo mismo ocurre con la tercera semifrase (rectángulo morado oscuro), pero a distancia de tono: Bdis7, Cm11, Bdis7.

Ahora bien, ¿de qué sirve todo este movimiento de la línea grave del piano?, como lo dije para la explicación de la forma sonata, también funge como protagonista del tema B2, ya que es el momento para que se destaque con un movimiento horizontal enérgico y de mucha exigencia técnica y ese espectro sonoro que genera, bajando por semitono y luego por tono entero, queda resonando en el aire, primeramente debido a que circula entre la gran octava y la sub contraoctava, lugar donde los armónicos se sienten mucho más presentes, en segundo lugar, porque enriquece al mismo tiempo, las sonoridades tensionadas con el empleo de acordes disminuidos y acordes menores con oncenca agregada. Es así como, en este pasaje se sienten de manera prematura, las tensiones que darán paso a el clímax de la obra.

Ya para finalizar, los cuatro compases que existen entre el 79 y el 82, son compases conectores para ir a los desarrollos de los temas secundarios dentro de la misma exposición. Los muestro aquí:

Compases de conexión

The image shows a musical score for four measures. The top staff is for Trompeta en Do (Trumpet in C) with a dynamic of *mf*. The middle and bottom staves are for Piano (a) and Piano (b) with a dynamic of *mp*. The piano part features arpeggiated chords in the right hand and sustained bass notes in the left hand. A 'Ped' (pedal) marking is present at the bottom of the first measure.

Ilustración 15. Compases de conexión. Fuente: la autora.

Es de fácil apreciación que la trompeta sigue el concepto de serie armónica hablada para el tema principal, solo que, a manera de arpeggios descendentes, mientras que el piano evoca uno de los últimos compases del tema A, para ser más específica, el compás n.14 del blues de 16.

En la clave de sol, el piano modifica un poco dicho compás tomado del tema primero, con el fin de que pueda armonizarse de la mejor manera posible, mientras que, en la clave de fa, los bajos anuncian las tónicas de los acordes. El último compás es una adaptación de la rearmonización 2 – 5 – 1 que se consigue en el ejercicio 4 de la compilación de Noah Kellman antes mencionada, solo que se encuentra escrita a manera reductiva, es decir, con los valores

de las figuras musicales a la mitad. Aquí el ejemplo original para que se pueda apreciar la diferencia entre ambas:

Rearmonización 2 – 5 – 1 para el último compás del tema B2

151 Gm7 Bbm7 Dbm7 Gb7 Fm7

Ilustración 16. Rearmonización 2 – 5 – 1 para el último compás del tema B2. Fuente: Kellman.¹⁰²

Es de esperarse que el acorde resolutivo sea FM, ya que lo siguiente a tocar sería el desarrollo del tema B1 y si se recuerda bien, ese tema se encuentra en dicha tonalidad, pero el tratamiento armónico del desarrollo sucesivo, hace que no se repose en el acorde estimado, cuestión que profundizaré en el siguiente apartado.

Desarrollo de tema B1 dentro de la exposición (letra E)

El desarrollo del tema B1 dentro de la exposición, fue una de las secciones que reconstruí casi totalmente. En un principio la sección se tornada un poco repetitiva, quizás aburrida, pero por sobre todo, sin dirección alguna en la narrativa musical, como si quisiera expresar algo que al final no lograba transmitir, algún mensaje soso o mal pronunciado, esa era la sensación que me daba, un juego quizás trillado de preguntas – respuestas entre ambos instrumentos que me dejaba un vacío intelectual. Aunque trabajé desde el material que ya existía, en general, tuve que armar desde cero un nuevo rompecabezas.

Tenía la idea clara de que debía ser un desarrollo evidente del tema en cuestión, pero realmente no lo quería hacer tan evidente después de todo, porque ciertamente el tema del B1 es muy penetrante en el sentido de que, si abusaba de él, esa sensación de fatiga y cansancio auditivo que tenía, permanecería presente. A decir verdad, no recuerdo en que momento exacto surgió en mi cabeza la idea de introducir una formula encantadora que me había cautivado desde que la conocí, de la compositora del siglo pasado Ruth Crawford

¹⁰² Noah Kellman, *Sound like the greats...*

Seeger, formula estructural que estudié en la asignatura de *Análisis musical II* del mismo postgrado, bajo la dirección de la maestra Adina Izarra. Pero antes de llegar ahí, quisiera mostrar un cuadro comparativo del desarrollo del tema B1 dentro de la exposición en la forma sonata y como quedó al final de una gran labor deconstructiva:

Cuadro comparativo del desarrollo del tema B1 entre la forma sonata y *Enigma*

Primeros 16 compases del desarrollo de B1 dentro de la exposición en la forma sonata

Primeros 16 compases del desarrollo de B1 dentro de la exposición en *Enigma*

Tabla 12. Cuadro comparativo del desarrollo del tema B1 entre la forma sonata y *Enigma*. Fuente: la autora.

A simple vista se puede apreciar el gran cambio que resulta de ésta sección, como por ejemplo, que la carga sonora no es ni la mitad de densa de lo que era en un principio. Ahora, para saber cómo fue posible ese proceso de extensión, he de mostrar una serie de figuras con sus respectivas explicaciones, tomando siempre en cuenta que, aunque no tengo bibliografía que me sustente éste punto como una técnica de composición (por lo cual lo he tomado como una influencia, al igual que Hindemith, Adams o Schönberg...), me apoyo en todo momento del análisis en video del compositor canadiense Samuel Andreyev, sobre la obra *String Quartet (1931)*, de Crawford.¹⁰³

Entonces, asimilé del estudio del cuarto movimiento de *String Quartet (1931)*,¹⁰⁴ la oposición diametral de dos voces en casi todas sus formas posibles, como dinámicas, longitud de frases, e incluso el contrapunto entre ellas mismas, de manera que sea muy raro que se sobrepongan. Es decir, que mientras una canta, la otra se calla. Para Crawford, la primera voz la representa el violín 1 y la segunda voz, los demás instrumentos en octavas, en mi caso, la primera voz será la trompeta y la segunda voz el piano, de éste último, con un sistema pianístico evidente y no en forma octavada.

De manera sencilla, la estructura – secuencia a la que hago referencia, Crawford la implementa de la siguiente manera: mientras la primera voz va aumentando su número de notas gradualmente a medida que interviene, la segunda voz hace exactamente lo contrario, es decir, que la cantidad de notas va disminuyendo. Es evidente que consiste en un proceso aritmético donde, la voz n.2 comienza con 20 notas, mientras que la primera voz comienza solo con 1 nota, hasta llegar a 1 y 20 notas respectivamente, cuando esto ocurre, entonces ambas voces se mantienen en notas largas durante dos compases y luego comienza de nuevo el mismo proceso pero de forma inversa, ahora es la voz primera que comienza con 20 notas y la segunda voz comienza desde 1 nota, la secuencia se acaba en donde las dos voces llegan a su punto inicial. Aquí un ejemplo de ello desde el comienzo de la pieza de Crawford:

¹⁰³ Samuel Andreyev, «Ruth Crawford Seeger's String Quartet 1931: Analysis», video en YouTube, 26:27, acceso el 1 de mayo de 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=qwa42YhCT2E>

¹⁰⁴ Ruth Crawford, *String Quartet* (Bryn Mawr: Merion Music, 1941).

Ejemplo de proceso aritmético del cuarto movimiento de la obra de Crawford.

16

1 2 IV

Allegro possibile

ff

pp sempre con sordino

pp sempre con sordino

pp sempre con sordino

sempre ff

cresc. poco a poco to meas. 60

cresc. poco a poco to meas. 60

cresc. poco a poco to meas. 60

Ilustración 17. Ejemplo de proceso aritmético del cuarto movimiento de la obra de Crawford. Fuente: Andreyev.¹⁰⁵

Pero el proceso diametralmente opuesto, también comprende las dinámicas de cada voz, por lo mismo es que se puede observar que la voz 1 comienza en *ff* mientras que la voz 2 en *pp* y al igual que como pasó con el incremento de notas, las dinámicas van decreciendo y crescendo progresivamente, hasta encontrarse en la mitad del movimiento, es entonces cuando comienzan su proceso inverso.

¹⁰⁵ Samuel Andreyev, «Ruth Crawford Seeger's...»

Esto solamente en cuanto al número de notas y dinámicas, pero entender las alturas de las notas resulta en otro asunto. Si bien la segunda voz comienza al principio del movimiento con 20 notas, estas son a su vez la repetición de una serie de 10 notas, pero dicha repetición no es literal, sino que la compositora dispone rotar la serie sobre su mismo eje, es decir, que con cada repetición se va rodando una nota, porque en lugar de repetir desde la nota 1, repite desde la nota 2, entonces la nota 1 se ve rodada hasta el final de la serie. Para la mejor explicación del asunto en cuestión, presento la siguiente imagen:

Serie de 10 notas de Ruth Crawford



Ilustración 18. Serie de 10 notas de Ruth Crawford. Fuente: Andreyev.¹⁰⁶

En tal caso, el proceso de rotación debe suceder 10 veces para volver a su forma original, una vez que esto ha ocurrido, la compositora transporta la secuencia y todo el proceso de rotación comienza de nuevo. Otro aspecto en cuanto a las alturas, se da en el cambio aleatorio de octavas de las notas, así se genera un constante cambio impredecible

Entonces, al momento de aplicar estos procesos en mi desarrollo, he adaptado dichos conceptos a mis necesidades y transformando consecuentemente el material que ya existía, por ejemplo: lo primero a tomar en cuenta sería que, mi proceso aritmético lo he hecho en

¹⁰⁶ Samuel Andreyev, «Ruth Crawford Seeger's...»

base a una línea de 17 notas, digo línea y no secuencia, porque trabajé encima del material que ya tenía prefabricado y no desde una serie de 17 notas que se repiten.

Así mismo, el proceso de rotación lo he hecho un tanto diferente. Aunque tomo el mismo principio de comenzar por la nota siguiente cada vez que se repite la serie, por motivos de la longitud del discurso musical, tuve que rotar las notas sobre cada dos de ellas y no sobre una sola, es decir, en lugar de que mi segundo ciclo de notas comenzase en la nota número 2, éste comenzaría en la nota número 3, el siguiente ciclo en la nota número 5, el siguiente en la nota número 7 y así sucesivamente.

Pero el proceso de rotación no termina ahí, porque, aun así, con todo y que iba rotando de dos en dos notas cada vez, el diálogo del desarrollo me seguía pareciendo excesivo, entonces dispuse de acortar el número de notas de atrás hacia adelante, de manera que la segunda vez que se hiciera el ciclo, las notas no completaran las 17 que fueron en un principio, sino que llegaran solo a 15, luego a 13, luego a 11. De ésta manera, si pude conseguir acortar lo suficiente el tramo musical del desarrollo, porque hay que recordar, que una vez que las voces llegaran a su extremo opuesto, había que comenzar de nuevo el mismo proceso, pero a la inversa. Para ello, me dispongo entonces de exponer las siguientes figuras con sus respectivas explicaciones:

Rotación de notas. Trabajo fase 1

The musical score is divided into four systems, each containing two staves. The first system starts with a red arrow pointing to the first note of a triplet, labeled '1'. The second system starts with a red arrow pointing to the third note of a triplet, labeled '3'. The third system starts with a red arrow pointing to the fifth note of a triplet, labeled '5'. The fourth system starts with a red arrow pointing to the seventh note of a triplet, labeled '7'. The fifth system starts with a red arrow pointing to the ninth note of a triplet, labeled '9'. The sixth system starts with a red arrow pointing to the eleventh note of a triplet, labeled '11'. The chords are: Fmaj7, Cm7, F7(9), BbA, Bm7, E7, G7, Gm7, C7, Adim7, and F#A.

Ilustración 19. Rotación de notas. Trabajo fase 1. Fuente: la autora.

Para comenzar, en la figura de trabajo de fase 1, se puede ver claramente la rotación de las notas a la manera que lo había descrito anteriormente, rotar cada 2 notas, entonces, la primera célula comienza en la nota número 1, la segunda célula en la nota número 3, la tercera en la 5ta nota, la cuarta en la 7ma nota y, por último, la quinta vez comienza con la 9na nota.

Hay que tomar en cuenta que ésta imagen se refiere, solo al movimiento del piano como la segunda voz del método de Crawford. Éstos compases a su vez, corresponden a las respuestas establecidas por el mismo piano desde la forma sonata, yo lo que hago aquí es que, bajo el material preexistente, aplico el trabajo de rotación. También es importante recalcar, que las rotaciones solo se usan en las notas propiamente dichas y no para los figurajes ya establecidos, como los tresillos de negras, tresillos de corcheas, etcétera.

Una vez que tuve la rotación de las notas listas, era el momento de recortar la longitud de las mismas células, desde atrás hacia adelante, también de dos en dos. De modo que, la primera vez que el piano interviene lo hace con la cantidad de 17 notas, las mismas que fueron estipuladas originalmente; pero la segunda vez que el piano se hace escuchar, van quedando 13 notas, esto porque se le restan las dos notas de la rotación inicial y las dos notas quitadas al final, es decir, hay que restar un total de 4 notas por cada vez que el piano actúa. De esta manera, la secuencia de notas se va reduciendo, quedando en el siguiente orden: 17, 13, 9, 5, 1. Estos son los rectángulos azules de la fase de trabajo 2.

Recorte de notas 1. Trabajo fase 2

The musical score is divided into two systems. The first system includes parts for Trompetas en Do (top), Piano (middle), and Trombones (bottom). The second system includes parts for Trompetas en Do (top), Trompetas en C (middle), and Piano (bottom). The score features various musical notations, including triplets, dynamics (mf, p, f), and articulation marks. Specific passages are highlighted with colored boxes: black for Trompetas, blue for Piano, and orange for Trombones. Chord symbols like Fmaj7, Cm7, F7(b9), and BbA are also present.

Ilustración 20. Recorte de notas 1. Trabajo fase 2. Fuente: la autora.

En esta misma fase de trabajo, se comienza a ver el manejo deconstructivo de la primera voz, encerrada en las figuras color negro. Entonces, si el piano que era la segunda voz, comenzaba con la totalidad de las notas, la trompeta siendo la voz número 1, comenzaría desde su expresión mínima, es decir, desde 1 sola nota. Si aplicamos el mismo proceso de recorte de notas al final de la intervención, pero en forma contrapuesta consecuentemente, no habría que restar, sino por el contrario, sumar dos notas cada vez que la trompeta ejecute sus fraseos, de esta manera se va cumpliendo el objetivo de que las voces hagan el recorrido inverso y se opongan una a otra lo más posible. La cantidad de notas por cada participación de la trompeta quedaría así: 1, 3, 5, 7, 9, 11.

Debajo del primer pentagrama, correspondiente a la trompeta, he puesto otro pentagrama de referencia, en donde se puede observar de donde he sacado las notas pertinentes a este instrumento; es muy fácil, del mismo material melódico existente desde la forma sonata, solo que, en este caso, se tocará desde el inicio de cada fragmento, el número correspondientes de notas por cada vez que la trompeta suene, según el orden de cantidad de notas ya establecido.

El final de la fase número 2 coincide con el comienzo de la fase número 3, con respecto a las figuras color marrón que encierran a la primera voz, lo que deja ver que, al terminar la segunda fase, me comienzo a preocupar por iniciar el proceso inverso, una vez que el piano llega a su expresión mínima (1 nota) y la trompeta a su expresión máxima (11 notas).

Recorte de notas 2. Trabajo fase 3

The image displays a musical score for three instruments: Trompa (Trumpet), Piano, and Trompeta (Trombone). The score is divided into two systems. The top system contains the Trompa and Trompeta parts, while the bottom system contains the Piano part. The Trompa and Trompeta parts are marked with blue notes and include measures 11, 9, 100, 101, 102, 103, and 104. The Piano part is marked with blue notes and includes measures 5, 7, 11, 5, 13, 15, and 17. The score is annotated with orange and green boxes highlighting specific sections. The orange boxes highlight measures 11, 9, 100, 101, 102, 103, and 104 in the Trompa and Trompeta parts. The green boxes highlight measures 5, 7, 11, 5, 13, 15, and 17 in the Piano part. The score also includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like *f*, *mf*, and *p*. Chord symbols are present above the Piano part, including Bm7, BbA, Cm7, F7b9, and Fmaj7.

Ilustración 21. Recorte de notas 2. Trabajo fase 3. Fuente: la autora.

Entonces, a partir de la tercera fase de trabajo, comienza para ambas voces, el reverso del proceso. Una vez que ya hice 11 notas sobre la línea de la trompeta, no me detengo a repetir esas 11 notas, sino que, como Ruth Crawford, giro sobre el mismo eje, en este caso, de la intervención completa, entonces, lo siguiente sería una línea de 9 notas, luego una de 5, luego de 3 y finalmente solo 1 nota.

Por otro lado, el piano comienza su camino progresivo para volver a incrementar su número de notas por cada intervención, esto se observa en los rectángulos color verde de las ilustraciones 23 y 24. De ésta última figura, si es de notar que únicamente lo que hice fue copiar y pegar el material que ya había tratado en el mismo piano, solo que, con el orden correspondiente, de menor a mayor.

Ahora bien, como no me detuve en ningún momento a mitad de la frase, configuré unos compases en la parte final del desarrollo, para tener mejor sentido de cadencia. Es de apreciar que en ésta fase 4, las voces si se solapan una con otra, ósea, que tocan al mismo tiempo. El material sigue siendo el mismo, el que ya existía desde la sonata, en este particular lo que hice fue aglomerar lo más que pude, todas las frases de preguntas de la trompeta con su respectivo acompañamiento en el piano, de manera que queda como un tren con varios vagones. Retardo un poco el tiempo final, para cerrar de manera cadenciosa la idea la sección.

Parte final 1. Trabajo fase 4

The musical score is presented in two systems, each containing three measures. The first system (measures 104-110) features a Trompeta en Do part with dynamics *mf* and *f*, and Piano parts (a) and (b) with dynamics *f* and *mf*. Chord symbols include *Fmaj7*, *Cm7*, and *Bbmaj7*. The second system (measures 111-118) includes a *molto rit.* instruction and a piano dynamic *p*. Chord symbols include *BbΔ*, *Bm7*, *Adim7*, and *FΔ*. The score is annotated with measure numbers (104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118) and includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

Ilustración 22. Parte final 1. Trabajo fase 4. Fuente: la autora.

En éste punto del desarrollo, solo me he preocupado por la lógica aritmética detrás de todo, pero no son las únicas cuestiones que intervienen en la intelectualidad de ésta sección y antes de pasar a aquel otro aspecto, quisiera concluir de forma resumida con los pasos ejercidos sobre el desarrollo en cuestión, bajo los principios extraídos del análisis del cuarto movimiento de la obra de Crawford, para finalmente, poder comparar ambas aplicaciones.

Algunas de las premisas utilizadas por Crawford son: 2 voces diametralmente opuestas (dinámicas, longitudes, contrapunto), las misma que no se superponen entre ellas; la voz primera va desde 1 nota a 20 notas y la voz segunda va de 20 a 1, luego de completar la secuencia se debe regresar al punto original; las alturas son un ciclo de 10 notas que rotan sobre su mismo eje y que se pueden cambiar de octavas aleatoriamente.

Ahora, propongo un cuadro comparativo en donde se puede apreciar como he aplicado dichas premisas al desarrollo del tema B1 dentro de la exposición.

Comparación entre Ruth Crawford y yo

| Ruth Crawford | Yo |
|--|--|
| Dinámicas de las voces | |
| Voz 1: <i>ff</i> – <i>pp</i> – <i>ff</i> Voz 2: <i>pp</i> – <i>ff</i> – <i>pp</i> | Voz 1: <i>pp</i> – <i>ff</i> – <i>pp</i> Voz 2: <i>ff</i> – <i>pp</i> – <i>ff</i> |
| Superposición de voces | |
| No se superponen | Si se superponen |
| Tratamiento de intervalos de las voces | |
| Voz 2: octavas | Voz 2: polifonía |
| Cantidad de notas por voces | |
| Voz 1: 1 – 20 – 1 Voz 2: 20 – 1 – 20 | Voz 1: 1 – 11 – fluctuante Voz 2: 17 – 1 – 17 – fluctuante |
| Cambio aleatorio de octavas | |
| Si | Si |
| Rotación de notas de las voces | |
| 1 nota a la vez | 2 notas a la vez |

Tabla 13. Comparación entre Ruth Crawford y yo. Fuente: la autora.

Es de notarse entonces, que los tres primeros puntos de la comparación, son a su vez el contrario entre ellos, en otras palabras, yo no tan solo aplico las proposiciones del anterior párrafo descritas, en donde las 2 voces que conforman el discurso musical son opuestas entre sí lo más que se pueda, sino que también, llevo la contraria en la disposición de estos

parámetros con respecto al orden que la misma compositora Crawford ha hecho en su obra, por ejemplo, del parámetro de dinámicas de las voces, Crawford comienza la voz 1 desde un *ff*, mientras que mi voz 1 es un *pp*; del parámetro de superposiciones, para el contrapunto de Crawford las voces no se superponen, pero en mi entramado contrapuntístico he decidido sobreponerlas un poco en los extremos de cada intervención, a manera de que coincidan el término de una voz con el comienzo de la otra, como se muestra a continuación:

Superposición de voces

The image shows a musical score for a piece titled "Superposición de voces". It features three staves: a top staff for Trompa (Trumpet), a middle staff for Piano (Piano), and a bottom staff for Trompa (Trombone). The piano part is highly textured with complex chords and textures. The vocal lines are marked with dynamics like *pp*, *p*, and *mp*, and include performance instructions such as *(cresc. poco a poco)* and *(decrezc. poco a poco)*. Four black ovals highlight the overlapping points between the vocal lines, illustrating the author's intention to have the end of one voice coincide with the beginning of another.

Ilustración 23. Superposición de voces. Fuente: la autora.

Mientras que, en los últimos tres puntos, consigo cierta reconciliación con lo establecido por Crawford. Mi número de notas máxima, como lo dije antes, es de 17 y no de 20, pero al terminar el ciclo, en donde las voces llegan al extremo opuesto, yo continuo con el discurso de manera fluctuante entre la cantidad de notas en lugar de regresarme al punto inicial, pero esto solo en la voz de la trompeta, lo que muestro a continuación:

Fluctuación final de la cantidad de notas, sobre la línea de la trompeta

The musical score consists of six staves for Trompa Do. The first staff (measures 53-58) starts with a dynamic of *pp* and a note count of 1. The second staff (measures 58-65) shows dynamics *mf*, *mf cresc*, *f*, *ff*, *f*, and *ff*, with note counts 3, 7, and 9. The third staff (measures 65-103) starts with *decresc. poco a poco* and *f*, then *mf*, with note counts 11 and 9. The fourth staff (measures 103-110) starts with *mp*, then *p*, *pp*, and *mp*, with note counts 11 and 9. The fifth staff (measures 110-113) starts with *mf*, then *f*, and *mf*, with note counts 13 and 13. The sixth staff (measures 113-119) starts with *f*, then *p*, and includes the marking *molto rit.*, with a note count of 13.

Ilustración 24. Fluctuación final de la cantidad de notas, sobre la línea de la trompeta. Fuente: la autora.

Si bien dije antes que, hacia rotación de notas de dos en dos y que al mismo tiempo tenía que recortar de atrás hacia adelante las notas de las intervenciones del piano porque si no la sección se me haría demasiado larga, ahora, una vez finalizado el ciclo creciente en la trompeta, prosigo un poco con un juego fluctuante entre el número de notas y sus capacidades de cierre, quedando la cantidad de notas así: 11 notas cuando ha alcanzado su extremo opuesto (flecha negra), baja a 9 notas como debería ser (flecha azul) pero luego cambia de dirección e incrementa el número de las notas a 11 (flecha roja), vuelve a disminuir a 9 notas (segunda flecha azul) y para finalizar hace un salto hasta 13 notas en lugar de 11 (flechas amarillas) en donde se mantiene por dos intervenciones más (total de 3 veces).

Pero con el piano pasa otra cosa; el piano si completa su retorno al punto inicial con éxito, justamente al momento que la trompeta se dispone a hacer la primera frase de 13 notas, como se puede ver a continuación:

Fluctuación final de la cantidad de notas, sobre la línea del piano

110 *cresc. poco a poco* *mf* 111 112 113 114 115

17 *f* *(mantener)*

ciclo de alturas cerrado, ahora rotar ritmo
(de manera retrógrada tiempo por tiempo)
convertir 1er compás a tresillos de 1 tiempo

Cm7/F-V7(b9,13)-Mi*olidio b9
F7(b9,13)

Piano (a)

Piano (b)

Ilustración 25. Fluctuación final de la cantidad de notas, sobre la línea del piano. Fuente: la autora.

A decir verdad, en este punto decidí dejar a un lado el asunto de la cantidad de notas y tomar el material a trabajar en sus 2 compases completos, material encerrado en el rectángulo naranja. Lo primero que hice fue pasar los tresillos de negras a tresillos de corcheas, como se ve de las notas color naranja a las notas rosadas, esto con el fin de poder rotar los tiempos de dichos dos compases, pero de manera retrogradada, es decir, comenzar desde el último tiempo hasta el primero, como se puede apreciar en los rectángulos pequeños color azules; conecté con una la flecha roja, el final de los compases en su forma primera al comienzo de la serie retrogradada, para de esta manera, poder apreciarlo mejor.

Para la última frase, propongo el mismo trabajo realizado anteriormente, pero ahora resumido solo a un compás base (notas rojas de la figura siguiente). De ahí en adelante, las notas expuestas por el piano (rectángulo azul), se forma de la transformación del mismo material que se viene tratando, en este particular, me enfoqué únicamente en los tresillos de corcheas combinados con cuartinas, es así como se genera una nueva expresión discursiva que hasta el momento no se había visto antes, expresión que, a su vez, utilizaré posteriormente. Aquí el ejemplo:

Última frase.

13 *Trio* la en Do

118 119 120 121 122 13

f *ff* *p*

molto rit.

convertir a tresillos de 1 tiempo el 1er compás y retrogradarlo (solo 1er compás)

Ebmaj7(9,13) Fmaj7(9,13) Ebmaj7(9,13)

Piano (a) Piano (b)

Ilustración 26. Última frase. Fuente: la autora.

Las cuatro últimas figuras mostradas, han sido parte de la fase de trabajo 4, solo que, primero quería dejar la mayor cantidad de por menores claros con respecto a la aplicación de la técnica de Ruth Crawford, antes de pasar a la siguiente fase.

Una vez que clarifiqué la estructura para la sección completa, me di a la tarea de rearmonizar y esto es otro cantar, otro proceso completamente distinto. En este caso, use la técnica de sistema de tónicas vista en la asignatura *composición IV*, la cual expliqué en el momento II de la presente investigación.¹⁰⁷

Entonces, tomando en cuenta dicha técnica, la estructura de tónicas que establezco, es el sistema de tres tónicas a partir de F, por intervalos de cuartas justas: F – Bb – Eb. Al agregar los acordes dominantes correspondientes, el sistema se amplía de esta manera:

Secuencia de tónicas y dominantes de la técnica *Tonic system*

| Domin. 1 | Tónica 1 | Domin. 2 | Tónica 2 | Domin. 3 | Tónica 3 |
|----------|----------|----------|----------|----------|----------|
| C7 | Fmaj7 | F7 | Bbmaj7 | Bb7 | Ebmaj7 |

Tabla 14. Secuencia de tónicas y dominantes de la técnica *Tonic system*. Fuente: la autora.

¹⁰⁷ Véase la página 35 de la presente investigación. En cuanto a las técnicas de composición empleadas. *Tonic system*

En este punto es importante aclarar que dicho sistema que me he establecido de manera personal, no es una de las 5 posibilidades antes mencionadas. En este particular, creo mi propio sistema de tónicas y aplico todos los demás parámetros estipulados por la técnica, pero de igual manera, siempre en función de mis necesidades compositivas.

Luego, si permuto las posibilidades de sustitutos de tónica y/o de dominantes, según las necesidades del tema, el resultado obtenido como secuencia armónica es el siguiente:

Secuencia armónica de tónicas y dominantes

| Domin. 1 | Tónica 1 | Domin. 2 | Tónica 2 | Domin. 3 | Tónica 3 |
|---------------|--------------------|----------------|--------------------|--------------|-----------------------|
| | 1). Abmaj7(#11) | | | | |
| 2). C7(b5b9) | | 2). Dm7(9,11) | 3). Bbmaj7 | 4). B°7 | 5). Gb+maj7(9,#11) |
| 8). Cm7(9,11) | | 8). A7(b9b13) | 7). Dbmaj7(#11) | 6). Bb7(#11) | |
| | 9). Gmaj7 | 10). F7(b9,13) | | | 11). Ebmaj7(9,13) |

Tabla 15. Secuencia armónica de tónicas y dominantes. Fuente: la autora.

Es de apreciar que la serie armónica sigue el concepto de proceso inverso que se introdujo de la absorción de técnicas de Ruth Crawford. He enumerado y puesto las flechas azules por lo mismo, para que quede claro cuál es la dirección que toma la secuencia armónica. En este sentido, vale la pena aclarar que es en la parte del piano donde se hacen visibles dichos acordes, entonces, la fase de trabajo final quedaría así:

Armonías. Trabajo fase final

The musical score is divided into five systems, each featuring a Trumpet in D (Trompeta en Do) and Piano (Piano (a) and Piano (b)) parts. The score includes various dynamics such as *pp*, *p*, *mp*, *f*, *mf*, *ff*, and *mf sub*, along with performance directions like *(cresc. poco a poco)* and *(decresc. poco a poco)*. Harmonic annotations are provided in color-coded boxes with numbers 1 through 11, indicating specific tonal centers and voicings. The piano part includes triplets and slurs, while the trumpet part features melodic lines with slurs and accents.

Harmonic annotations include:

- 1 Amaj⁷IIImaj⁷lidio
- 2 Cm⁷V⁷%⁹alterada
- 3 Bmaj⁷ jonico
- 4 Bm⁷F⁷%⁷disminuida
- 5 Gmaj⁷%⁹#10
- 6 Bm⁷V⁷%⁹lidio⁷
- 7 Dmaj⁷%⁹#10
- 8 Bb-V⁷III-mi⁷olidio⁹#13
- 9 Gmaj⁷ jonico
- 10 Cm⁷F⁷%⁹%¹³Mi⁷olidio⁹
- 11 Ebmaj⁷%⁹%¹³ jonico

Ilustración 27. Armonías. Trabajo fase final. Fuente: la autora.

En la reciente figura, se puede observar toda la sección trabajada respectivamente. Los cifrados de color azul acompañados por los números, corresponden justamente a las armonías presentadas en el cuadro anterior, como concentración del sistema de tónicas, que,

por evidentes razones, en la partitura se leen de manera lineal, cobrando coherencia así, el discurso musical. Las indicaciones en color verde y naranjas, representan en este orden: 1. la armonía original, 2. su sustituto en forma de grado y 3. el modo o escala al que pertenece ese sustituto, pero con la leve diferencia entre ellas, que las verdes son para tónicas y las naranjas para dominantes, de manera que tuviera yo, una guía de las escalas y tenciones disponibles.

Un ejemplo del acorde de tónica, lo doy con el cifrado número 1: Abmaj7(#11). Su armonía original es Fmaj7, el sustituto de ese Fmaj7 es un bIIImaj7 según las posibilidades de sustitución que me permite el sistema y ese bIIImaj7 viene siendo el acorde Abmaj7(#11) que ya nombré, ahora, la función que cumple dicho acorde, es una función lidia.

Por otro lado, el cifrado número 2 es un ejemplo de acorde de dominante, porque tomo directamente el Cm7 (acorde original) como acorde de V grado, en este caso V7(b5b7), el resultado de ello es el mismo C pero con la cualidad ya mencionada, el que a su vez viene dado desde una escala alterada. Esta misma lógica e puede aplicar a los demás cifrados.

Lo único que queda por señalar de esta sección, son los archivos sobre los cuales trabajé, cronológicamente estos son:

Archivos trabajados para el desarrollo de B1 dentro de la exposición

| Nombre | | Fecha de creación | Fecha de modificac |
|---|--------------------|-------------------|--------------------|
| Influencias | | 6/4/2021 9:17 | 5/9/2021 10:31 |
| Audio | | 2/9/2021 19:04 | 2/9/2021 19:04 |
| Enigma | | 11/3/2021 0:04 | 11/3/2021 0:03 |
| Tema Lento | | 11/3/2021 1:22 | 11/3/2021 11:18 |
| Tema Lento2 | | 6/4/2021 9:01 | 6/4/2021 13:48 |
| Enigma2 | | 6/4/2021 13:50 | 6/4/2021 16:51 |
| Enigma3 | | 6/4/2021 16:51 | 13/4/2021 15:07 |
| Enigma3.1 merengue | | 11/4/2021 12:41 | 12/4/2021 15:39 |
| Enigma3.2 merengue | | 12/4/2021 15:39 | 12/4/2021 15:49 |
| Enigma3.3 merengue | | 13/4/2021 12:19 | 13/4/2021 18:16 |
| Enigma4 rearmonizar merengue | | 13/4/2021 18:16 | 14/4/2021 13:42 |
| Enigma4.1 rearmonizar merengue | | 14/4/2021 14:17 | 14/4/2021 14:34 |
| Enigma4.2 rearmonizar merengue | | 15/4/2021 11:57 | 15/4/2021 21:45 |
| Enigma4.3 drops merengue | | 15/4/2021 21:46 | 7/6/2021 22:20 |
| Entrega 7 Junio | | 7/6/2021 19:19 | 12/6/2021 19:33 |
| Entrega 7 Junio - Full Score | | 7/6/2021 19:23 | 12/6/2021 19:09 |
| Entrega 7 Junio | | 12/6/2021 19:35 | 12/6/2021 19:35 |
| Enigma5 DHfM | | 7/7/2021 17:42 | 10/7/2021 22:08 |
| Enigma5 DHfM2 | | 8/7/2021 19:05 | 10/7/2021 18:00 |
| Enigma6 posición parte lenta | | 10/7/2021 18:01 | 10/7/2021 19:13 |
| Enigma6.2 posición tema B2 (climax) | | 10/7/2021 19:13 | 10/7/2021 22:07 |
| Enigma6.3 posición tema B2 (climax) | | 10/7/2021 21:50 | 11/7/2021 15:57 |
| Enigma7 revisión puente -tema lento | | 11/7/2021 16:18 | 11/7/2021 21:13 |
| Enigma8 desarrollo B1 RECORTE 1.1 | Trabajo fase 2 | 11/7/2021 21:14 | 12/7/2021 15:40 |
| Enigma8 desarrollo B1 ROTACION DE NOTAS | Trabajo fase 1 | 12/7/2021 15:28 | 12/7/2021 15:28 |
| Enigma8 desarrollo B1 RECORTE 1.2 | Trabajo fase 3 | 12/7/2021 15:41 | 12/7/2021 15:52 |
| Enigma8 desarrollo B1 RECORTE 1.3 | Trabajo fase 4 | 12/7/2021 15:53 | 12/7/2021 15:59 |
| Enigma8 desarrollo B1 RECORTE 1.4 | | 12/7/2021 16:01 | 14/7/2021 0:35 |
| Tema B1 desarrollo | Trabajo fase final | 13/7/2021 1:57 | 14/7/2021 1:27 |

Ilustración 28. Archivos trabajados para el desarrollo de B1 dentro de la exposición

Desarrollo del tema B2 dentro de la exposición (letra F)

Explicar el desarrollo del tema B2 dentro de la exposición es bastante más sencillo que por lo general, el resto de las otras secciones, ya que al haber abarcado todos los parámetros concernientes en la presentación del tema (importancia del ritmo, armonía, cantar del bajo, planos sonoros, etc.), se tiene una idea clara de lo que está sucediendo en el discurso musical. Es fácil notar que los primeros 10 compases de este pequeño desarrollo sigue con el planteamiento anteriormente nombrado, por ejemplo:

Primeros 10 compases del desarrollo del tema B2 dentro de la exposición.

The image displays a musical score for two instruments: Tpt. Do (Trumpet in D) and Pno. (Piano). The score is divided into two systems. The first system covers measures 123 to 130, and the second system covers measures 128 to 135. The Tpt. Do part features blue ovals highlighting descending eighth-note patterns and red boxes highlighting ascending eighth-note patterns. The Pno. part features complex chordal textures and triplets. Chord symbols are provided for the piano part: Ddis, Ebm11, Ddis, C#dis, Dm11, C#dis, and Bdis.

Ilustración 29. Primeros 10 compases del desarrollo del tema B2 dentro de la exposición. Fuente: la autora.

Sin embargo, existen pequeños cambios con respecto a la primera vez que se presenta el tema. Lo que más resalta a la vista y el oído, son las notas octava arriba de la trompeta, las mismas que subían cromáticamente en la vez anterior, ahora en lugar de subir, bajan (óvalos azules), descienden al igual que el ciclo armónico lo hace, el cual no cambia.

También se puede notar que se repiten más veces éstas mismas notas agudas en la trompeta, es decir, desde su aparición inmediata en el compás 123, la nota Ab se ejecuta 3 veces y una vez adicional en el compás 126, luego la nota G es ejecutada 6 veces entre los compases 127 a 130, por último, la nota F es repetida 3 veces en los compases 131 y 132; aunque sea mínimo el incremento de notas agudas, queda claro que van abarcando más preponderancia y espacio cada vez que se escuche el tema, cuentón imparabile en lo sucesivo cuando se ejecute el clímax de la pieza.

También es de notar, que esas ráfagas de notitas rápidas ejecutadas por el piano que adornaban a la manera virtuosa, se han pasado a la línea de la trompeta (cuadros rojos), de manera que ahora, los planos sonoros de la trompeta pudieran verse como cuatro, las notas acentuadas, las notas no acentuadas, las notas octava arriba y los adornos de tipo virtuoso.

En este particular, tengo un par de cosas que agregar, la primera de ellas es que evidentemente los diferentes planos sonoros de la misma trompeta, es solo una forma de verlo, de escudriñar en los elementos constructivos de un solo instrumento; lo otro es que, no se busca con esto querer separar dichos elementos en la concepción de interpretación del ejecutante, es decir, todo esta idea de acentuación por ritmo, cambio de registro, adornos fugaces, forma parte de una misma narrativa y desde mi punto de vista, cobran sentido solo si se encuentran juntos.

El piano por su parte, sigue apoyando con acordes los acentos de la trompeta, cuestión que teóricamente, ayudaría al montaje de la pieza; por otro lado, el bajo replica su canto movido y característico.

Una vez acabados estos diez compases, prosigue una serie de preguntas – respuestas hecha a manera de dos compases y dos compases, entre las escalas virtuosas del piano y el material atresillado del tema B1.

Últimos compases del desarrollo del tema B2 dentro de la exposición

The image displays a musical score for Tpt. Do and Pno. across three systems. The first system (measures 133-136) is enclosed in a red box. The piano part features a descending arpeggiated scale with chords C(b9), Bbm, Ab, and G. The second system (measures 137-140) is split: measures 137-138 are in a red box, and measures 139-140 are in a green box. The piano part continues the scale with chords A9, Abm, Gb, and F, ending with Ebmaj7. The third system (measures 141-144) is in a red box and shows the piano part continuing the scale with chords G9, Gbm, F, and Eb. A green arrow points from the piano part of measure 136 to measure 139, and a red arrow points from measure 138 to measure 141.

Ilustración 30. Últimos compases del desarrollo del tema B2 dentro de la exposición. Fuente: la autora.

Sobresalen entonces, primeramente, las escalas de carácter virtuoso encerradas en los rectángulos rojos. Digo esto porque hay que tomar en cuenta el tiempo de la pieza, lo que hace que se complique la ejecución de los instrumentistas y que se necesite un nivel técnico muy elevado para poder digitar correctamente dichas escalas, lo que realmente pasa durante toda la obra. En este sentido, las llamadas escalas, no son propiamente escalas sino progresiones arpegiadas en base a la armonía descendente que se ve en la imagen. De éstas progresiones, puedo decir que son el llamado para los acordes resolutivos de los cuadros verdes, primero Fmaj7 en el compás 135, luego Ebmaj7 en el compás 139 y para finalizar, la entrada de la siguiente sección.

Las progresiones descendentes del piano siempre es la misma pero transportada, la primera vez como C(b9) – Bbm – Ab – G, la segunda vez, tono y medio por debajo, A – Abm – Gb – F, por último, G – Gbm – F – Eb.

Inicio de la segunda parte o parte central (letras G – H)

En *Enigma*, el tema A anuncia el comienzo de una nueva gran parte, es decir que, si aparece tres veces, entonces la pieza está dividida en tres grandes secciones, pero esto lo profundizaré más al detalle una vez acabadas todos los análisis de las letras de ensayo o como yo las llamo, simplemente secciones.

Aunque es un poco confuso llevar el hilo cronológico de los hechos debido a que se está estudiando la pieza conforme van apareciendo los eventos musicales en la partitura y no conforme a como fue creada, considero importante hablar en este particular, de esa experiencia que me llevó a la prolongación de tal sección.

En lo personal, la segunda vez que aparece el tema principal, es sin duda una de mis partes favoritas, creo que en estos sistemas si pude reflejar al máximo todo mi imaginario sonoro o por lo menos lo concerniente al estilo que estoy tratando, también creo que el haber trabajado ésta sección como la última en cuanto al tema A, me dio la libertad que quería para plasmar desde otro enfoque dicho momento musical, el resultado, como ya dije, es un aparato del cual me siento muy satisfecha y complacida con lo obtenido.

Sin embargo, al momento de enfrentarme a esta sección, tenía quizás un leve bloqueo, tanto emocional como técnico, a lo mejor estaba un poco agobiada o fatigada, fue por esto que acudí a uno de mis libros adorados de composición, si yo no tenía respuestas, de seguro que él sí: *Técnica de mi lenguaje musical* de Olivier Messiaen, un libro maravilloso que estudio desde mis inicios en la composición y que cada día me sorprende más y más.

Fue entonces que decidí hacer de la segunda vez que se exponía el tema principal en la obra, una sección al estilo Messiaen, aplicando las técnicas expuestas al principio de esta

investigación, fusionadas con la técnica de tensión sobre la melodía, de la que también hablé con anterioridad.¹⁰⁸

De manera que, una vez entendido de que trata cada técnica, prosigo con algunos ejemplos acerca del proceso compositivo:

Primeros 8 compases del tema A en la parte central de *Enigma*. Fase de trabajo 1

The image displays a musical score for the first 8 measures of Theme A in the central part of *Enigma*, Phase 1. It consists of two systems of staves. The first system (measures 83-90) is in 4/4 time. The top staff is for Tpt. Do, and the bottom staff is for Pno. The original chords are marked in green: Dm⁶, Dm⁶, A⁷, and A⁷. The reharmonized chords are marked in blue: Cmaj⁹, Bbm(maj⁷), F[♯]aug(maj⁷), Fm⁷(11), Am⁷(11), Dm(maj⁷), G[♯]sus⁴(6,9), Bbmaj⁷(♯11), Fm⁷(9,11), and Gmaj⁷(♯11). The second system (measures 187-194) is in 6/4 time. The top staff is for Tpt. Do, and the bottom staff is for Pno. The original chords are marked in green: C⁶, C⁶, G⁶, and Gm⁶. The reharmonized chords are marked in blue: Eb⁹, Dm⁷(11), Abaug(maj⁷), Abaug(maj⁷), Am¹¹, and F[♯]7sus⁴. Two orange rectangles highlight the first four measures of each system. A purple arrow points to the right in the bottom staff of the second system, indicating the continuation of the reharmonization.

Ilustración 31. Primeros 8 compases del tema A en la parte central de *Enigma*. Fase de trabajo 1. Fuente: la autora

Como se puede observar en ésta figura, lo primero que hice fue valerme de la técnica *DHfM* como fuente sonora para la rearmonización. Los acordes indicados en color verde son los acordes de la armonía original, mientras que los de color azul, son el resultado de la aplicación de dicha técnica. De los compases indicados con los rectángulos naranjas, puedo decir que el piano en estos puntos, replica la línea superior designada a la trompeta, a manera de quizás reforzar y de paso, darle a través del unísono, una especie de detalle tímbrico.

Muestro solo los primeros compases de la primera fase de trabajo, porque como se puede apreciar en el último compás de la imagen, llegué con la rearmonización hasta donde justo se encuentra la línea morada, por lo que prosigo a mostrar la segunda fase de trabajo.

¹⁰⁸ Véase las páginas 34-35 de la presente investigación. En cuanto a las técnicas de composición empleadas. Técnicas Messiaen y Driven harmony from the melody

Letra G completa. Fase de trabajo 2

The musical score is divided into three systems, each with a Tpt. Do (Trumpet in D) part and a Pno. (Piano) part. The Susstituto part is also present in the first system.

- System 1:**
 - Chords:** Dm⁶, Dm⁶, A⁷, A⁷, C⁶, C⁶, G⁶.
 - Annotations:** "Ritmo aumentado puntillo Messiah" (orange), "Ritmo aumentado tresillo" (orange).
 - Instrumental Notes:** Tpt. Do has a triplet of eighth notes. Pno. has a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand.
- System 2:**
 - Chords:** Gm⁶, Bb⁶, Dm⁷.
 - Annotations:** "aumentado clásico y doble" (orange), "caídas retardadas" (pink), "caída precipitada" (pink), "Valor añadido" (orange), "contratiempo en el bajo" (green).
 - Instrumental Notes:** Tpt. Do has a triplet of eighth notes. Pno. has a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand.
- System 3:**
 - Chords:** E⁶, Bb⁶, A, Gm, F, E.
 - Annotations:** "Valor añadido silencios = cambio de compás para amalgamar" (purple), "caída retardada" (pink).
 - Instrumental Notes:** Tpt. Do has a triplet of eighth notes. Pno. has a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand.

Ilustración 32. Letra G completa. Fase de trabajo 2. Fuente: la autora.

La letra G se caracteriza, porque al igual que la primera vez, la melodía del tema A se toca en la trompeta y luego en el piano. Entonces, he intentado en este particular, mantener la posición de los tiempos fuertes de cada compás, es por esto que alargó el número de tiempos en algunos compases específicos. Ejemplo: las cifras indicadoras marcadas en color morado, de esta manera puedo jugar con el amalgame de los instrumentos, con el fin de que se facilite la ejecución y el entendimiento del material mismo.

Por otro lado, se notan las técnicas aplicadas de Messiaen sobre las notas color naranja, cada una de ellas especificadas, ejemplo de ello se puede apreciar en los siguientes puntos: en el tercer compás, me valgo del ritmo aumentado con puntillo; en el último compás

del primer sistema, uso el ritmo atresillado de manera aumentada; en el compás siguiente se observa un aumento clásico y doble de las notas de la melodía; para el compás de 5/4 es de apreciar caída retardada y precipitada en el acompañamiento del piano; de la misma manera he de continuar durante la letra H.

Por otro lado, el acompañamiento pianístico encierra un par de factores que vale la pena abarcar. Aparte de la armonización en voces aplicadas, es de notar a manera general que, toda la sección acompañante emana una sonoridad contrapuntística, pero entiéndase ésta no como el contrapunto de especies o el contrapunto evidentemente realizado sobre dos o más voces específicas, al cual se puede estar acostumbrado, sino más bien como la participación de adornos sonoros que enriquecen el tejido armónico que se está formando.

De aquí que, resalto solo algunos momentos en los que se puede apreciar de mejor manera dicho tratamiento, marcado por los rectángulos rosados sobre ambas claves del piano, vuelvo y repito, lo veo como momentos en donde resalta lo ya descrito, pero de forma general, todo el procedimiento del piano resulta con la misma energía.

Pero, así como consigo hacer una reconstrucción general del pensamiento musical primigenio, dejo esbozado ciertas referencias cortas de esa misma idea originaria, por ejemplo, el caminar del bajo en los compases con rectángulos verdes, en donde se puede apreciar que la primera vez que aparece, es sin ningún tipo de modificación y la segunda vez, con el detalle del contratiempo.

Cómo último aspecto que quisiera tratar de esta fase de trabajo, se encuentran los cuadrados pequeños de color gris que encierran algunos silencios de los dos últimos compases, dichos silencios van a darle un carácter distintivo al momento en cuestión, ya que cortan un poco la fluidez de todo el entramado musical, como interrupciones sutiles pero distintivas, lo que seguirá apareciendo en sucesivas oportunidades cuando el piano tome la melodía principal, convirtiéndose a lo largo, en una de las características preponderantes de toda la sección.

Ciertamente, el alegato musical presente en la totalidad de la obra, es un empaste de todas las técnicas aplicadas, entonces, debo acercarme a ésta discursividad de tal modo que se pueda entender las implicaciones específicas como una unidad conjunta o completa, es

decir, que si bien por motivos del análisis mismo, me aboco a las especificidades de cada complemento, el trabajo colectivo de estos argumentos son los que forman las características estilísticas de cada sección. En este caso, de una manera sencilla, se pudiera ver dicho conjunto como que, existe una colaboración entre la armonía (llevada de la mano de la técnica *DHfM*), los valores modificados del tratamiento rítmico (a través de las técnicas de Messiaen) y el amalgame tímbrico, contrapuntístico y de silencios que entrecortan la fluidez del mismo tejido musical.

Muestra a continuación, el comienzo de la letra H:

Comienzo de la letra H. Trabajo fase 3

The musical score is divided into three systems, each featuring a Trumpet in D (Tpt. Do) and Piano (Pno.) part. The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is 4/4.

- System 1:** The Tpt. Do part begins with a melodic line starting on G4, marked *mf*. A green box highlights the first two measures. The Pno. part provides harmonic support with chords like C^{maj9} , $Bb^{(maj7)}$, $F^{aug(maj7)}$, $A^{m7(11)}$, Dm^6 , A^7 , $Faug^{(maj7)}$, Eb^6 , $Dm^{7(11)}$, $A^{aug(maj7)}$, and C^6 . Annotations include "Ritmo aumentado puntillo" and "contratiempo".
- System 2:** The Tpt. Do part has a rest followed by a melodic phrase starting on G4, marked *mf*. A green box highlights this phrase. The Pno. part continues with chords G^6 , Gm^6 , Bb^6 , and Dm^7 . Annotations include "Valor añadido silencios = cambio de compás para amalgamar", "Ritmo aumentado puntillo", "aumentado un cuarto de valor", and "contratiempo sincopado".
- System 3:** The Tpt. Do part has a rest followed by a melodic phrase starting on G4, marked *mf*. A green box highlights this phrase. The Pno. part features chords $G^{maj7(b9)(b13)}$, Bb^6 , Bb^6 , $C^{\#m6}$, and Dm . Annotations include "Ritmo aumentado puntillo", "retardo", "valor añadido", "anticipación", and "cresc.". A red box highlights the piano accompaniment in the final measures.

Ilustración 33. Comienzo de la letra H. Trabajo fase 3. Fuente: la autora.

A partir del momento en que el piano toma la melodía, se puede observar que se aplican las mismas técnicas que la letra anterior, debido a que ambas secciones realmente forman el desarrollo del tema A, al ser entonces, ambas letras partes de un todo, es de

esperarse que tengan consistencia estilística, por lo que es de fácil reconocimiento el uso de las pasadas herramientas.

Se repiten aquí el ritmo aumentado por puntillo, el contratiempo en la línea del bajo, las anticipaciones y retardos; de los valores añadidos se observa un proceso de aumentación por un cuarto del valor de las figuras musicales en el primer compás del segundo sistema de la imagen mostrada y un contratiempo a manera de sincopa sobre la mano izquierda del piano en el compás siguiente; lo mismo para el trato de los valores añadidos como silencios y el ajuste de los tiempos del compás reflejados sobre la cifra indicadora.

La armonía es llevada desde la misma perspectiva de la técnica *DHfM*, en este sentido, solo queda recalcar que cuando esto ocurre, la carga funcional del piano se vuelve más extensa, esto quiere decir que, se suma a sus funciones habituales, cómo el acompañamiento rítmico – armónico, el caminar del bajo, los adornos, contracantos y todos esas capas sonoras que en conjunto hacen posible la construcción de la pieza, la función de llevar así mismo, una melodía armonizada en voces, cuestión que eleva las cualidades técnicas del intérprete.

Con respecto a la línea de contracanto melódico que desempeña la trompeta (rectángulos verdes), son ciertamente, las mismas manifestaciones que se hicieron en el principio de la obra, solo que adaptadas a este nuevo contexto.

Por el contrario, las notas celestes que se muestran en la partitura del piano, son incrustaciones de un nuevo material, a lo mejor la palabra material quedaría un poco grande, pero en todo caso, lo que quiero decir es que los acordes ya indicados, son parte de un nuevo colorido, si tuviera que describirlo sería algo así como tirar una pequeña piedra sobre un río (notas agudas de la clave de sol), piedra que puede venir anticipada o seguida de ecos (representados por los acordes de la clave de fa), en el caso de los últimos compases, la piedra es lanzada varias veces y en ésta oportunidad, es acompañada por un bajo bastante movido.

De la fase de trabajo final de éstas dos secciones, puedo decir que los cambios efectuados están más relacionados con los detalles finales, o como suelo llamarlo, trabajo de carpintería, en donde coloco exhaustivamente todas las articulaciones que faltan, todas las dinámicas y reguladores, reviso bien dónde va cada acento, pedales, calderones, respiraciones

etc. Aunque es un trabajo de hormiga, considero que los detalles hacen la diferencia, es por ello que me reuní en con el mismo trompetista para perfeccionar la obra. Fueron algunas veces en donde el maestro trompetista formó parte de este gran proceso, pero una de esas ocasiones tuvo un mayor impacto en la obra, fue precisamente cuando nos dispusimos a trabajar sobre los detalles de dinámicas y articulaciones, cuando la obra estaba casi en su punto, quizás a un 90% lista, de ese trabajo de al menos unos pares de días, me queda el archivo titulado *Enigma12 dinámicas pno trp*, creado el 21 de agosto del presente año.

De ahí nacen las observaciones que quedaron para el score final, en donde es fácil notar todo el agregado de dichos asuntos. Todas las secciones en general tienen estas mejoras, de esta sección en particular puedo señalar algunos pasajes en donde tales asuntos son muy evidentes, por ejemplo:

Cuadro demostrativo sobre el trabajo de fase final.

| Compases 143 - 149 | |
|--------------------|--|
| | <p>Nótese el trabajo detallado de las dinámicas y los acentos.</p> |
| Compases 165 - 169 | |
| | <p>Es de destacar la articulación de la mano derecha del piano en los primeros dos compases así como el pedal del primer compás.</p> |
| Compases 170 - 175 | |
| | <p>Agregado de reguladores, pedales, acentos.</p> |

Tabla 16. Cuadro demostrativo sobre el trabajo de fase final. Fuente: la autora.

Ahora bien, para finiquitar el asunto del orden cronológico de los hechos concernientes al desarrollo del tema A en la parte central de la pieza, quisiera mostrar la imagen correspondiente y con ello despedir esta sección.

Archivos trabajados para el desarrollo del tema A en la parte central de la obra

| Nombre | | Fecha de creación | Fecha de modificac |
|---|--------------------|-------------------|--------------------|
| Influencias | | 6/4/2021 9:17 | 5/9/2021 10:31 |
| Audio | | 2/9/2021 19:04 | 2/9/2021 19:04 |
| Enigma | | 11/3/2021 0:04 | 11/3/2021 0:03 |
| Tema Lento | | 11/3/2021 1:22 | 11/3/2021 11:18 |
| Tema Lento2 | | 6/4/2021 9:01 | 6/4/2021 13:48 |
| Enigma2 | | 6/4/2021 13:50 | 6/4/2021 16:51 |
| Enigma3 | | 6/4/2021 16:51 | 13/4/2021 15:07 |
| Enigma3.1 merengue | | 11/4/2021 12:41 | 12/4/2021 15:39 |
| Enigma3.2 merengue | | 12/4/2021 15:39 | 12/4/2021 15:49 |
| Enigma3.3 merengue | | 13/4/2021 12:19 | 13/4/2021 18:16 |
| Enigma4 rearmonizar merengue | | 13/4/2021 18:16 | 14/4/2021 13:42 |
| Enigma4.1 rearmonizar merengue | | 14/4/2021 14:17 | 14/4/2021 14:34 |
| Enigma4.2 rearmonizar merengue | | 15/4/2021 11:57 | 15/4/2021 21:45 |
| Enigma4.3 drops merengue | | 15/4/2021 21:46 | 7/6/2021 22:20 |
| Entrega 7 Junio | | 7/6/2021 19:19 | 12/6/2021 19:33 |
| Entrega 7 Junio - Full Score | | 7/6/2021 19:23 | 12/6/2021 19:09 |
| Entrega 7 Junio | | 12/6/2021 19:35 | 12/6/2021 19:35 |
| Enigma5 DHfM | Trabajo fase 1 | 7/7/2021 17:42 | 10/7/2021 22:08 |
| Enigma5 DHfM2 | Trabajo fase 2 y 3 | 8/7/2021 19:05 | 10/7/2021 18:00 |
| Enigma6 posición parte lenta | | 10/7/2021 18:01 | 10/7/2021 19:13 |
| Enigma6.2 posición tema B2 (climax) | | 10/7/2021 19:13 | 10/7/2021 22:07 |
| Enigma6.3 posición tema B2 (climax) | | 10/7/2021 21:50 | 11/7/2021 15:57 |
| Enigma7 revisión puente -tema lento | | 11/7/2021 16:18 | 11/7/2021 21:13 |
| Enigma8 desarrollo B1 RECORTE 1.1 | | 11/7/2021 21:14 | 12/7/2021 15:40 |
| Enigma8 desarrollo B1 ROTACION DE NOTAS | | 12/7/2021 15:28 | 12/7/2021 15:28 |
| Enigma8 desarrollo B1 RECORTE 1.2 | | 12/7/2021 15:41 | 12/7/2021 15:52 |
| Enigma8 desarrollo B1 RECORTE 1.3 | | 12/7/2021 15:53 | 12/7/2021 15:59 |
| Enigma8 desarrollo B1 RECORTE 1.4 | | 12/7/2021 16:01 | 14/7/2021 0:35 |
| Tema B1 desarrollo | | 13/7/2021 1:57 | 14/7/2021 1:27 |
| Enigma8 desarrollo B1 RECORTE 1.4.1 | | 13/7/2021 11:21 | 13/7/2021 11:24 |
| Enigma9 desarrollo 6x8 | | 14/7/2021 0:36 | 14/7/2021 13:55 |
| Enigma10 parte final 1 | | 15/7/2021 16:26 | 17/7/2021 21:48 |
| Entrega 19 de Julio | | 16/7/2021 12:19 | 16/7/2021 12:19 |
| Entrega 19 de Julio | | 16/7/2021 12:36 | 16/7/2021 12:37 |
| Entrega 19 de Julio | | 16/7/2021 12:38 | 16/7/2021 12:38 |
| Enigma10 parte final 2 | | 17/8/2021 9:52 | 17/8/2021 9:52 |
| Enigma11 Correcciones Tutor 1 | | 17/8/2021 9:54 | 19/8/2021 20:38 |
| Enigma11 parte final 2 | | 19/8/2021 20:39 | 21/8/2021 12:19 |
| Enigma12 dinámicas pno trp | Trabajo fase final | 21/8/2021 12:20 | 26/8/2021 23:22 |
| Enigma12.1 Correcciones Tutor 2 | | 27/8/2021 10:30 | 27/8/2021 10:33 |
| Enigma13. Estudio | | 27/8/2021 10:49 | 29/8/2021 17:10 |
| Enigma13. Score | | 29/8/2021 12:08 | 7/9/2021 19:59 |
| Enigma13. Score - Partitura y partes | | 30/8/2021 16:28 | 30/8/2021 16:28 |
| Enigma14. Score cambio climax | | 2/9/2021 23:03 | 2/9/2021 23:23 |

Ilustración 34. Archivos trabajados para el desarrollo del tema A en la parte central de la obra. Fuente: la autora.

Desarrollo de la parte final del tema A (letra I)

A continuación, presentaré varias figuras de la última parte del tema A en función de la primera vez que se muestra en la obra versus la segunda vez y a partir de ahí, determinar los desarrollos y áreas trabajadas:

Última parte del tema A en la exposición

The image shows a musical score for the final part of theme A in the exposition. It consists of two staves: Tpt. Do (Trumpet in D) and Pno. (Piano). The Tpt. Do staff starts at measure 33. The Pno. staff starts at measure 33. The score is divided into three sections by colored boxes: a yellow box from measure 33 to 40, an orange box from measure 41 to 48, and a red box from measure 49 to 54. The red box includes a 'mute' instruction above the Tpt. Do staff. Dynamics include *f* and *mf*.

Ilustración 35. Última parte del tema A en la exposición. Fuente: la autora.

Última parte del tema A en el desarrollo. Trabajo fase 1

The image shows a musical score for the final part of theme A in the development, labeled 'Trabajo fase 1'. It consists of two staves: Tpt. Do (Trumpet in D) and Pno. (Piano). The Tpt. Do staff starts at measure 216. The Pno. staff starts at measure 216. The score is divided into three sections by colored boxes: a yellow box from measure 216 to 222, an orange box from measure 223 to 230, and a red box from measure 231 to 238. The red box includes a blue box highlighting a section from measure 231 to 238. Chord annotations include E7, A9, C#m6, D9, G#sus2(6,13), Ebm(maj7), Faug(aj7), C#m6, Bmaj#(11), Abm(maj7,9,13), Gsus#(11), and Gmaj7(13). Dynamics include *f*, *mf*, *p*, *mp*, and *pp*. Purple arrows point to specific notes in the Pno. staff.

Ilustración 36. Última parte del tema A en el desarrollo. Trabajo fase 1. Fuente: la autora.

Letra I. trabajo fase 2

176 11

Tpt. Do

Pno.

N: acorde sobre dominante Massian (final merengue)

182

Tpt. Do

Pno.

193

Tpt. Do

Pno.

valor añadido de ♩ a cada tiempo

Ilustración 37. Letra I. trabajo fase 2. Fuente: la autora.

Letra I. Trabajo fase final

The image displays three systems of musical notation for 'Letra I. Trabajo fase final', featuring Tpt. Do and Pno. parts. The first system (measures 170-175) is highlighted in yellow and includes a yellow box around the Pno. bass line. The second system (measures 182-187) is highlighted in orange and includes a black box around the Pno. bass line. The third system (measures 192-197) is highlighted in red and includes a black box around the Pno. bass line. The Pno. part includes various chords and dynamics such as *f*, *mf*, *p*, and *pp*. The Tpt. Do part includes dynamics like *mf*, *f*, and *pp*. The score also features a 'mute' instruction for the Tpt. Do part in the final system.

Ilustración 38. Letra I. Trabajo fase final. Fuente: la autora

Al principio del análisis, hablé de la parte final del tema A y evidencí sus elementos internos, a partir de esos elementos he desarrollado un nuevo período musical, entonces, en relación a los rectángulos de colores, iré explicando dicho progreso a través del proceso compositivo llevado a cabo.

De los rectángulos amarillos, la primera vez que aparecen, encierran aquellos tonos descendentes en la trompeta a manera resolutive (como apoyatura larga), acompañados en homofonía por acordes en el piano y seguidos de un despliegue de escalas en la mano derecha de este último instrumento, lo cual solo se mantenía durante 3 compases. Ahora, en la fase número 1 de trabajo, la longitud de los compases se extiende a 4, pero lo más importante es el uso de la técnica de tensión sobre la melodía, puesta en el compás 218 (marcado por el rectángulo azul), esto como continuación de la utilización de dicha técnica en las letras anterior.

En la fase de trabajo 2, se puede apreciar que la longitud de los compases se extiende a 6, lo que he hecho es que, entre la primera y la segunda intervención de la trompeta con estos tonos descendentes, he alargado un poco más el discurso de las escalas en el piano con sucesiones de acordes a manera atresillada, cómo los acordes vistos en el desarrollo del tema B1 dentro de la exposición. Es posible ver una nota en la parte inferior del cuadro amarillo dónde indica que los acordes encerrados en los rectángulos celestes, son la transposición de los acordes sobre dominante encontrados como una de las tantas técnicas del libro del lenguaje musical de Messiaen. Para explicar mejor, me extiendo en este punto a través de un cuadro que comprende dicha transformación:

Proceso de adaptación de los acordes sobre dominante de Messiaen



| Forma original del libro | |
|---|--|
|  | |
| Fuente: Messiaen. ¹⁰⁹ | |
| Transposición hecha | |
|  | |
| Aplicación en el pasaje | |
|  | |

Tabla 17. Proceso de adaptación de los acordes sobre dominante de Messiaen. Fuente: la autora.

Entonces, el proceso transcurrido es de fácil reconocimiento, en un principio me atrapó la sonoridad de «vidriera multicolor», como el mismo Messiaen lo llama,¹¹⁰ de este encadenamiento de acordes dominantes y quedaba perfecto para la voz superior, porque si se observa con atención, se podrá distinguir que las apoyaturas de la primera voz, hacen exactamente el mismo movimiento de tono entero descendente (a excepción del acorde n.3, el cual hace un movimiento de 3era menor), del que me sirvo yo en esta sección de la obra.

Luego, transporté dichas dominantes (con base en C# - Db) dos tonos hacia abajo, para que la nota pedal me quedara en A, de esta forma, el espectro armónico sería más cercano al espectro armónico original (AM), pero como es un acorde de V grado, se produce una mezcla entre A como tónica y A como dominante, de manera que tenga coherencia con el mismo juego de 7mas del tema A. Una vez transpuestos los acordes, era cuestión de

¹⁰⁹ Olivier Messiaen, *Técnica de mi lenguaje...* 69.

¹¹⁰ Olivier Messiaen, *Técnica de mi lenguaje...* 69.

aplicarlos a la extensión de la frase, tal cual aparece en la tercera imagen del cuadro; la elección del orden de los acordes, tiene más que ver con el gusto estético subjetivo que con algún algoritmo o secuencia estudiada.

Ya para la fase de trabajo 3, se puede apreciar que he eliminado varios acordes de la mano izquierda, esto con el fin de aligerar un poco la carga sonora del pasaje, puesto que si bien, la idea de que se escucharan explícitos los acordes sobre la dominante, era la propuesta original, luego de reflexionar respecto a la densidad generada por los tales acordes, conseguí que era mejor incorporar algunos silencios sobre las notas más graves, que son las que precisamente tienen más resonancia, de forma que se sintiera igualmente esa sonoridad de vidriera multicolor, pero no demasiado presente ni demasiado pesado.

Volviendo a las figuras de fases de trabajo, hablaré ahora del segundo punto, lo encerrado en los rectángulos naranja. Dentro de estos se puede apreciar el movimiento de cuartas ascendentes, pero a manera de cascada descendente (de dos en dos notas), movimiento que viene siendo una célula germinada para el desarrollo de la sección. En este particular, cómo el movimiento de cuartas melódicamente hablando, es un movimiento bastante sencillo, decidí entonces, extenderme sobre la base de un lenguaje rítmico, es decir, crear un tejido caótico que entiende los 3 pentagramas presentes como 3 diferentes voces, en dónde cada una de ellas hila un diferente figuraje rítmico desigual a través del desplazamiento y aumentación gradual de los mismos tiempos. Explicado más exhaustivamente así:

Caos rítmico del movimiento de 4tas de todas las fases de trabajo

The image shows a musical score for Tpt. Do and Pno. The score is divided into three voices: Voz 1 (top staff), Voz 2 (middle staff), and Voz 3 (bottom staff). The music is in 4/4 time and features a complex rhythmic pattern of eighth notes. The notes are grouped into boxes: green boxes for Voz 1, orange boxes for Voz 2, and purple boxes for Voz 3. The piano part includes dynamic markings 'f' (forte) and 'f' (forte). The score starts at measure 182.

Ilustración 39. Caos rítmico del movimiento de 4tas de todas las fases de trabajo. Fuente: la autora.

Se cumple un desplazamiento, cuando los movimientos de 4tas terminan su ciclo e inician otro (señalado por las líneas negras), comenzando desde la voz inferior a la voz superior, de manera que se puede evidenciar dicha herramienta con respecto a los tiempos de cada secuencia (tres 4tas consecutivas); para la segunda vez que se repite el mismo ciclo, la voz 1 y 2 se intersecan en la mitad del compás 184; la voz n.3, por tener la frecuencia más rápida de repetición del ciclo de 4tas, siempre va a estar adelantada con respecto a sus pares.

Por otro lado, la aumentación se da desde las corcheas (rectángulos rosados), pasando por la corchea con punto (rectángulos verdes), las negras (rectángulos grises), hasta llegar a las negras con punto o figuras de mayor valor (rectángulos morados), en dónde finalmente se reconcilian las voces al final de la frase, de forma que puedan acabar juntas, es así como, el caos vuelve a la tranquilidad. Dicha aumentación de los valores de las notas tampoco consigue un patrón en el orden de aparición de sus elementos.

Por lo que, el discurso generado a partir de un exhaustivo trabajo de desplazamiento y aumentación de las figuras, se entiende como el desarrollo de los movimientos de cuartas consecutivas a manera de caos rítmico.

Para finalizar la explicación de los rectángulos naranjas, es de señalar que existen en las figuras de fases de trabajo, unas pequeñas flechas color morado, las cuales indican los cambios de octavas, cómo se hizo en la sección del desarrollo del tema B1 dentro de la exposición (herramienta utilizada en el empleo del estilo Ruth Crawford).

Pasaré entonces, a las explicaciones de los rectángulos rojos. Cómo es de notarse en las figuras correspondientes a las fases de trabajo, la prolongación de los rectángulos rojos aumenta de 3 compases en el trabajo fase 1 a 7 compases en la fase 2 y fase final. Eso se debe a que, después del corto caos en los compases anteriores, me pareció que era el momento de explotar el entendimiento de la llegada homofónica de las voces, por lo mismo que repito tantas veces el acordé de C#m6, porque necesitaba establecer esa paz que existe luego de la tormenta. Entonces, mientras que en la fase 1 solo tengo el mismo acordé tocado en dos posiciones diferentes, en la fase 2 y 3 esas mismas posiciones son ejecutadas 3 veces cada una, para un total de 6 repeticiones, el cambio de posición de dicho acorde, sucede después del calderón.

Los calderones y silencios a su vez (encerrados en los rectángulos negros), son de suma importancia para la continuación de la narrativa musical, porque me permite empastar las tensiones y distenciones de todo el entramado musical, como cuando se respira profundamente para calmar la ansiedad, de la misma forma, los silencios van aplacando las ideas auditivas esparcidas en el aire hasta el momento. Primeramente, quise dejar la libertad de los tiempos en silencio a los intérpretes, pero en este particular, mi naturaleza un tanto controladora quiso cambiar los calderones por silencios escritos, de manera que pudiera yo determinar exactamente cuántos tiempos en silencio se debía estar. Es por ello que, en la figura de fase final los calderones son reemplazados por silencios, tanto a la mitad como al final de la repetición de acordes.

De todo esto resulta que, el trabajo de fase final tiene los mismos 7 compases que el trabajo de fase 2 (como lo dije antes), pero los últimos de estos, cambian de 4/4 a 6/4 y 7/4, para que sea más prolongada aún la estadía homofónica, como especie de un diálogo que no tiene prisa, que toma su tiempo para pronunciarse, toma su tiempo para respirar y hablar en calma, pausadamente.

Por otro lado, la conducción del discurso musical tiene que ir aplacándose poco a poco, ya que viene entrando el puente modulador y necesitaba entonces, hacer que fluyera una atmósfera coherente con el sentido de estaticidad, similar a una especie de colchón que pudiera soportar el peso misterioso que desarrollaré en el tema lento, de lo que hablaré más adelante.

Si bien, los compases encerrados en el rectángulo de color vino, son los últimos compases de la letra I, quisiera guardarme el análisis de los mismos para la sección que sigue, porque son precisamente éstos, la conexión que me hace posible dirigirme hacia el puente modulante, por lo que cobran más sentido vistos como compases previos que como compases finales. Lo que, si pudiera decir de ellos, es que vuelvo a la técnica *DHfM* para reconstruir la sucesión de acordes ascendentes característica del tema siguiente.

Ya para finalizar, me dispongo a mostrar cuáles fueron los archivos trabajados sobre las fases de esta sección:

Archivos trabajados para el desarrollo de la letra I

| Nombre | Fecha de creación | Fecha de modificac |
|--|-------------------|--------------------|
| Influencias | 6/4/2021 9:17 | 5/9/2021 10:31 |
| Audio | 2/9/2021 19:04 | 2/9/2021 19:04 |
| Enigma | 11/3/2021 0:04 | 11/3/2021 0:03 |
| Tema Lento | 11/3/2021 1:22 | 11/3/2021 11:18 |
| Tema Lento2 | 6/4/2021 9:01 | 6/4/2021 13:48 |
| Enigma2 | 6/4/2021 13:50 | 6/4/2021 16:51 |
| Enigma3 | 6/4/2021 16:51 | 13/4/2021 15:07 |
| Enigma3.1 merengue | 11/4/2021 12:41 | 12/4/2021 15:39 |
| Enigma3.2 merengue | 12/4/2021 15:39 | 12/4/2021 15:49 |
| Enigma3.3 merengue | 13/4/2021 12:19 | 13/4/2021 18:16 |
| Enigma4 rearmonizar merengue | 13/4/2021 18:16 | 14/4/2021 13:42 |
| Enigma4.1 rearmonizar merengue | 14/4/2021 14:17 | 14/4/2021 14:34 |
| Enigma4.2 rearmonizar merengue | 15/4/2021 11:57 | 15/4/2021 21:45 |
| Enigma4.3 drops merengue | 15/4/2021 21:46 | 7/6/2021 22:20 |
| Entrega 7 Junio | 7/6/2021 19:19 | 12/6/2021 19:33 |
| Entrega 7 Junio - Full Score | 7/6/2021 19:23 | 12/6/2021 19:09 |
| Entrega 7 Junio | 12/6/2021 19:35 | 12/6/2021 19:35 |
| Enigma5 DHfM | 7/7/2021 17:42 | 10/7/2021 22:08 |
| Enigma5 DHfM2 Trabajo fase 1 | 8/7/2021 19:05 | 10/7/2021 18:00 |
| Enigma6 posición parte lenta | 10/7/2021 18:01 | 10/7/2021 19:13 |
| Enigma6.2 posición tema B2 (climax) | 10/7/2021 19:13 | 10/7/2021 22:07 |
| Enigma6.3 posición tema B2 (climax) | 10/7/2021 21:50 | 11/7/2021 15:57 |
| Enigma7 revisión puente -tema lento | 11/7/2021 16:18 | 11/7/2021 21:13 |
| Enigma8 desarrollo B1 RECORTE 1.1 | 11/7/2021 21:14 | 12/7/2021 15:40 |
| Enigma8 desarrollo B1 ROTACION DE NOTAS | 12/7/2021 15:28 | 12/7/2021 15:28 |
| Enigma8 desarrollo B1 RECORTE 1.2 | 12/7/2021 15:41 | 12/7/2021 15:52 |
| Enigma8 desarrollo B1 RECORTE 1.3 | 12/7/2021 15:53 | 12/7/2021 15:59 |
| Enigma8 desarrollo B1 RECORTE 1.4 | 12/7/2021 16:01 | 14/7/2021 0:35 |
| Tema B1 desarrollo | 13/7/2021 1:57 | 14/7/2021 1:27 |
| Enigma8 desarrollo B1 RECORTE 1.4.1 | 13/7/2021 11:21 | 13/7/2021 11:24 |
| Enigma9 desarrollo 6x8 | 14/7/2021 0:36 | 14/7/2021 13:55 |
| Enigma10 parte final 1 | 15/7/2021 16:26 | 17/7/2021 21:48 |
| Entrega 19 de Julio | 16/7/2021 12:19 | 16/7/2021 12:19 |
| Entrega 19 de Julio | 16/7/2021 12:36 | 16/7/2021 12:37 |
| Entrega 19 de Julio | 16/7/2021 12:38 | 16/7/2021 12:38 |
| Enigma10 parte final 2 | 17/8/2021 9:52 | 17/8/2021 9:52 |
| Enigma11 Correcciones Tutor 1 Trabajo fase 2 | 17/8/2021 9:54 | 19/8/2021 20:38 |
| Enigma11 parte final 2 | 19/8/2021 20:39 | 21/8/2021 12:19 |
| Enigma12 dinámicas pno trp | 21/8/2021 12:20 | 26/8/2021 23:22 |
| Enigma12.1 Correcciones Tutor 2 Trabajo fase final | 27/8/2021 10:30 | 27/8/2021 10:33 |
| Enigma13. Estudio | 27/8/2021 10:49 | 29/8/2021 17:10 |
| Enigma13. Score | 29/8/2021 12:08 | 7/9/2021 19:59 |
| Enigma13. Score - Partitura y partes | 30/8/2021 16:28 | 30/8/2021 16:28 |
| Enigma14. Score cambio climax | 2/9/2021 23:03 | 2/9/2021 23:23 |

Ilustración 40. Archivos trabajados para el desarrollo de la letra I. Fuente: la autora.

Puente moduladorio (letra J)

Tomando en cuenta lo anteriormente mencionado en la presentación del puente moduladorio dentro de la exposición, me dispongo darle explicación al proceso compositivo y hacer el análisis propiamente dicho de cada fase.

Ahora bien, lo primero que quiero reforzar para dejar en claro, es que éste puente moduladorio al que hago referencia, es el puente que existía entre el tema A y el tema B1, pero que como a continuación lo explicaré, finalmente no termina existiendo en el mismo lugar. Lo siguiente, es que sigue cumpliendo su función de enlace que conecta dos partes de la obra, porque realmente lo aprecio como una transición para llegar al tema lento, como he dicho antes, aunque estructuralmente se podría decir que a partir de aquí comienza el tema en cuestión.

Al principio, dentro de la forma sonata, solo contaba con 12 compases de duración, tal cual aparece en la tabla 4.¹¹¹ Si bien el ritmo era solo un poco más pausado (a pesar de seguir con el mismo pulso de negra a 150bpm), me hacía falta muchísima más calma. Entonces pensé en alguna forma de frenar el tiempo sin retardar el metrónomo, es decir, que el bip siguiese siendo 150 la negra pero que el tiempo se sintiese más lento cada vez, como una especie de retardando controlado, la respuesta es la técnica de modulación métrica expuesta en mis referentes conceptuales.¹¹²

¹¹¹ Véase la página 52 de la presente investigación. Comparación allegro de sonata. Cuadro comparativo 1, exposición forma sonata, sección I.

¹¹² Véase la página 33 de la presente investigación. En cuanto a las técnicas de composición empleadas. Modulación métrica.

Puente modulador en la forma sonata

← Tema A

Tema B1 →

Trompeta en Do

Piano (a)

Piano (b)

Chords: F#m7, Am7, Cm, F7, Emaj7, Em7, Edis7

Dynamics: p, pp, ppp

Tempo: poco rit.

Ilustración 41. Puente modulador en la forma sonata. Fuente: la autora.

Puente modulador. Trabajo fase 1

valor añadido de ♩ a cada tiempo

valor añadido de ♩ a cada tiempo

valor añadido de ♩ a cada tiempo

Trompeta en Do

Piano (a)

Piano (b)

Chords: F#m7, Am7, Cm, F7, Emaj7, Em7

Dynamics: p

Ilustración 42. Puente modulador. Trabajo fase 1. Fuente: la autora.

La aplicación de dicha técnica se puede apreciar a partir de la ilustración 45 (trabajo fase 1), en donde el valor añadido de una semicorchea a cada tiempo, va aumentando con separaciones de dos compases, es decir, primero una semicorchea extra por tiempo, luego dos semicorcheas extras (igual a una corchea) y por último tres semicorcheas extras (igual a una corchea con punto); el efecto que causa es que la sensación rítmica se va alargando. Pensé en simplificar la lectura, porque si seguía trabajando en un compás de 4/4, todos los cambios de notas se irían desplazando desde una semicorchea hasta corchea con punto, lo que evidentemente complicaría la interpretación, por lo que maniobré de tal manera que cada primer tiempo de compás quedara como tal, es decir, que siguiese siendo el tiempo fuerte; para ello cambié la cifra métrica a 5/4, de manera que pudiese jugar tanto con las notas, como con los silencios entre ellas.

Se puede apreciar que evidentemente, los pulsos se van haciendo cada vez más lentos, pero aun así, seguía siendo un trabajo muy crudo para lo que imaginaba en mi cabeza, es por ello que acudí a Schönberg en sus *Seis pequeñas piezas para piano* (nombre en español), op.19.¹¹³

¹¹³ Arnold Schönberg, *Sechs Kleine Klaviestücke*, Op.19 (Vienna: Universal Edition, 1968).

Puente moduladorio. Trabajo fase 2

valor añadido de ♩ a cada tiempo

J = 150

Trompeta en Do

Piano

Schonberg six little pieces
20seg... empleo de 7maj

Schonberg 42seg

valor añadido de ♩ a cada tiempo

Tpt. Do

Pno.

Ilustración 43. Puente moduladorio. Trabajo fase 2. Fuente: la autora.

Puente moduladorio. Trabajo fase 3

valor añadido de ♩ a cada tiempo

J = 150

Trompeta en Do

Piano (a)

Piano (b)

Bmaj⁹(#11)

Abm(maj⁷9_13)

Gsus²(#11)

Gmaj⁷(13)

F#m7

A1

Ilustración 44. Puente moduladorio. Trabajo fase 3. Fuente: la autora.

Puente modulatorio. Trabajo fase final

197 **Tema Lento** *mute* $\text{♩} = \text{♩}$ valor añadido de ♩ a cada tiempo

206 $\text{♩} = \text{♩}$ valor añadido de ♩ a cada tiempo

213 *dim.* $\text{♩} = 70$

Ilustración 45. Puente modulatorio. Trabajo fase final. Fuente: la autora.

Aunque la partitura de las *Seis pequeñas piezas para piano* es sin duda un apoyo invaluable, en el momento de trabajar lo que realmente utilicé fue el video de los manuscritos del mismo Schönberg,¹¹⁴ de tal manera que mis anotaciones están hechas sobre los tiempos del video y no sobre los números de compases. Muestro a continuación un esquema con los tiempos específicos (minutos y segundos) de donde tomé apuntes que me ayudaron para el desarrollo de mi puente moduladorio:

Apuntes A sobre Six little piano pieces op.19 de Schönberg

| Número de apunte | Tiempos del video | Anotaciones personales |
|------------------|-------------------|--|
| 1 | 0:20 – 0:24 | |
| 2 | 0:42 – 0:49 | Acorde final 1:03 |
| 3 | 2:19 – 2:25 | Sin notas bajas |
| 4 | 2:55 – 3:01 | |
| 5 | 3:40 – 4:31 | Se parece a mí ejercicio de ojos bien cerrados |
| 6 | 2:23 | Colocar silencio |

Tabla 18. Apuntes A sobre *Six little piano pieces op.19* de Schönberg. Fuente: la autora.

Ahora bien, en las figuras del trabajo fase 2 y el trabajo de fase final, se puede apreciar la aplicación de dos tiempos específicos del cuadro de arriba, los apuntes número 1 y 2. A manera de simplificar el asunto, muestro unos cuadros comparativos para explicar dichos apuntes:

¹¹⁴ «Arnold Schoenberg's manuscript - Six little piano pieces op. 19 (Andy Lee - piano)», Vexations1960, acceso el 3 de abril de 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=sGLcUfbVF3k>.

Número de apunte 1. Comparación entre Schönberg y *Enigma*.

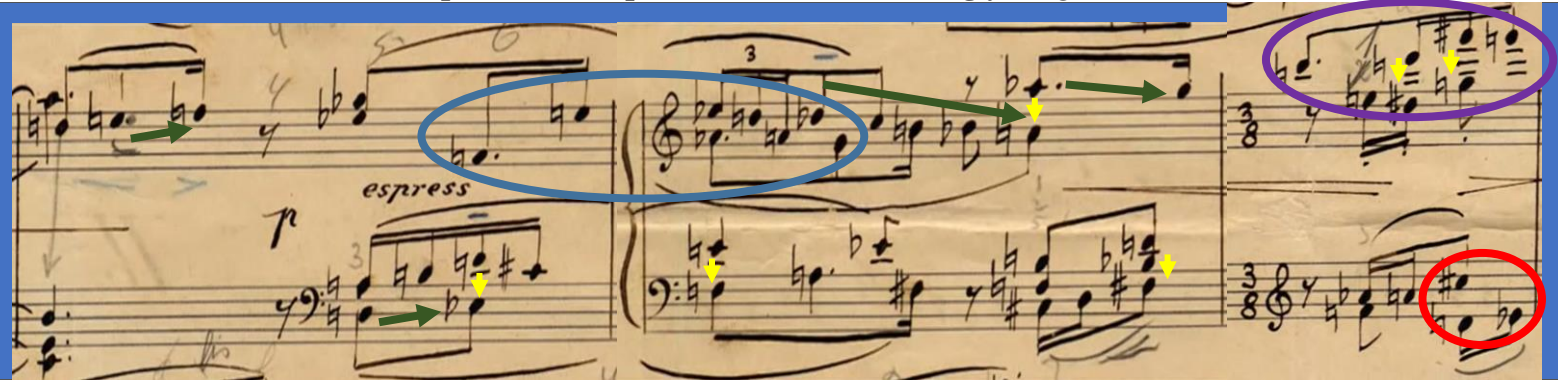
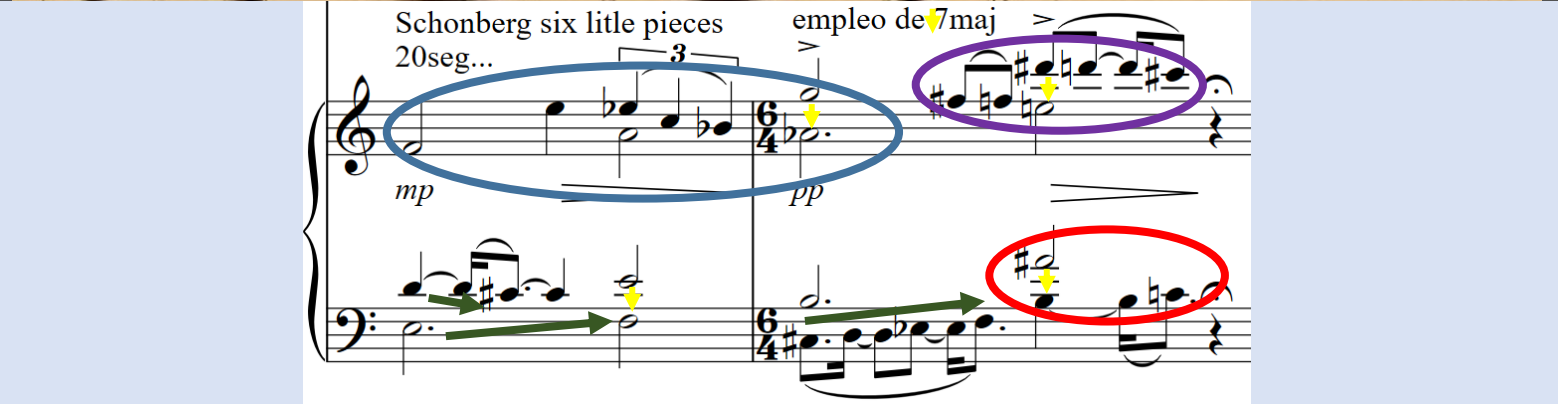
| | |
|---------------|--|
| Schönberg |  <p>Handwritten musical score for Schönberg's 'Six Little Pieces'. The score is on aged paper and features two staves. Annotations include a blue oval around a chord in the upper staff, a purple oval around a chord in the upper staff, and a red oval around a chord in the lower staff. Green arrows indicate melodic lines. The word 'espress' is written in the score.</p> |
| <i>Enigma</i> | <p>Schonberg six litle pieces 20seg... empleo de 7maj</p>  <p>Printed musical score for 'Enigma'. The score is on white paper and features two staves. Annotations include a blue oval around a chord in the upper staff, a purple oval around a chord in the upper staff, and a red oval around a chord in the lower staff. Green arrows indicate melodic lines. The score includes dynamic markings 'mp' and 'pp', and a time signature of 6/4.</p> |

Tabla 19. Número de apunte 1. Comparación entre Schönberg y *Enigma*. Fuente: la autora.

Del apunte número 1 es de destacar varios aspectos. Lo primero que implementé en mi partitura fue la idea cromática de Schönberg, esa descendencia o ascendencia de notas por semitonos (indicada por las flechas verdes), lo que me daba un giro algo inesperado, ya que para el momento en que trabajé la fase 2, aún mi puente moduladorio estaba entre los temas A y B1, ambos tonales, entonces, romper la tonalidad con movimientos cromáticos me pareció una buena jugada y así, poco a poco, iba haciendo más tangible mi universo sonoro.

Quizás las aplicaciones más evidentes del estilo de Schönberg (número de apunte 1) durante mis dos compases, sea el movimiento de las voces encerrado en los óvalos, es fácil notar la similitud entre ambas partes, por ejemplo, mientras Schönberg hace un salto de 7M para resolver en un tresillo de semicorcheas descendentes (óvalo azul), en mi partitura lo que hago es ampliar los valores de las notas respectivas, en lugar de hacer ese salto de 7M entre dos semicorcheas, lo hago con una blanca y una negra, luego, el tresillo lo acomodo a un tresillo de negras y de ésta manera, el sentido melódico es mucho más idiomático con respecto al metrónomo.

Por otro lado, me atrapé el uso de 7mas mayores (indicadas en las flechas amarillas), pero éstas, a diferencia de los demás rasgos mencionados, son implementadas verticalmente, lo que refuerza al mismo tiempo ese grado de rompimiento tonal y generación de tensiones que se ésta formando.

Ahora me dispongo a mostrar las aplicaciones hechas sobre el apunte número 2:

Número de apunte 2. Comparación entre Schönberg y *Enigma*.

| | | |
|---------------|---|--|
| Schönberg |  <p>Handwritten musical score for Schönberg's 'Numb. 2'. The score is in 6/8 time and marked 'molto rit.'. It features a treble and bass staff. A brown arrow points from the first measure to the second. A red arrow points from the second measure to the third, and a yellow arrow points from the third to the fourth. A grey oval highlights the final chord in the fourth measure.</p> |  <p>Close-up of the final chord of Schönberg's 'Numb. 2'. A blue oval highlights the chord. A text box on the left indicates 'Acorde final 1:03'.</p> |
| <i>Enigma</i> |  <p>Printed musical score for 'Enigma'. The score is in 6/8 time and marked 'Piano (a)' and 'Piano (b)'. It features a treble and bass staff. A brown arrow points from the first measure to the second. A red arrow points from the second measure to the third, and a yellow arrow points from the third to the fourth. A blue oval highlights the final chord in the fourth measure.</p> |  <p>Close-up of the final chord of 'Enigma'. A grey oval highlights the chord.</p> |

Tabla 20. Número de apunte 2. Comparación entre Schönberg y *Enigma*. Fuente: la autora.

Al igual que el apunte en., marco en el cuadro correspondiente, las similitudes empleadas con la obra de Schönberg, por ejemplo, la línea melódica descendente de la mano derecha del piano (flecha marrón). Aunque Schönberg intercala acordes con nota suelta, yo he decidido descender siempre en acordes y a su vez, esta formación de acordes viene dada de la transformación del acorde final de la primera pequeña pieza para piano del opus que estoy tratando del mismo Schönberg (1:03, óvalo celeste).

Del compás en 6/8 de Schönberg, es de notar la relación interválica de la melodía, la cual hace un movimiento de tercera menor ascendente (flecha roja), luego tercera mayor descendente (flecha naranja) y por último una segunda mayor descendente (flecha amarilla). En cuanto a mi compete, he implementado casi la misma relación entre las notas de la melodía, solo que, en lugar de comenzar por una tercera menor, comienzo con una tercera mayor, luego hago el salto de tercer menor requerido y sobre ese mismo acorde; entre la nota prolongada de F natural (en la cuarta línea de la clave de sol) y el Eb siguiente, es que hago el salto de segunda. Así mismo, nótese también que la llegada de la melodía reposa sobre una nota sola, sin acompañamiento alguno (óvalo gris).

Ahora, retomando el hilo que venía desarrollando con respecto a las fases de trabajo del puente modulante, había quedado en la fase de trabajo n.3, la cual explicaré a continuación:

Como se puede notar, todas las figuras de fase de trabajo, tienen una flecha verde que ancla el inicio del puente moduladorio, ya que no tan solamente trabajé hacia adelante en función del avance cronometrado de la obra, sino que también me vi en la necesidad de extender la conexión del mismo puente (valga la redundancia) con su parte anterior, algo así como hacer un puente para el puente, entonces, es aquí donde la figura de fase 3 entra en contexto.

Lo que hice fue tomar las ideas del material que surgiría en el comienzo del puente modulante y trabajarlas para conectar más ágilmente las partes involucradas (recordando la técnica DHfM que usé con anterioridad). De la misma manera, señalo a continuación, las ideas a las que me refiero, tales como: la representación de acordes sucesivos ascendentes y descendentes como especie de arpeggios armonizados (rectángulos azules), las notas largas a modo de prolongar la duración del discurso sonoro (rectángulos morados) y un evidente

trabajo armónico que consecuentemente desemboca sobre el F#m7 de inicios del puente (rectángulo naranja), indicado en la flecha verde.

Trabajo fase 3 y fase final en relación con el resto del puente modulatorio

The image displays a musical score for Tpt. Do and Pno. across four systems. The first system (measures 197-206) features a 'Tema Lento' section with a 'mute' instruction for the trumpet. The piano part includes chords Abm7(b9), Gm7(b9), Cm7(b9), and F#m7. The second system (measures 213-220) continues the piano part with chords Emaj7 and Em7. Annotations include 'valor añadido de ♩ a cada tiempo' (added quarter note per measure) and 'Schonberg six little pieces' with durations of 20seg and 42seg. Dynamic markings range from mf to pp.

Ilustración 46. Trabajo fase 3 y fase final en relación con el resto del puente modulatorio. Fuente: la autora.

Entonces, el trabajo realizado sobre el puente modulatorio, respondía a la necesidad de encajar, dentro de aquel tejido general de técnica elevada y rítmicas intrincadas que se presentaba a lo largo de la obra, una atmosfera completamente ajena a la concepción primaria de la misma sonata, es decir, respondía a la necesidad de amalgamar lo existente con un nuevo tema, que es mi tema lento. Su importancia radica en cerciorar que el contraste entre ambos universos, se escuche evidentemente marcado, pero al mismo tiempo, como parte de

un todo. Para finalizar, he de señalar los archivos correspondientes sobre los cuales he mostrado mi proceso creativo:

Archivos trabajados para el puente moduladorio









































| | | | |
|---|--------------------|-----------------|-----------------|
|  Enigma | | 11/3/2021 0:04 | 11/3/2021 0:03 |
|  Tema Lento | Trabajo fase 1 | 11/3/2021 1:22 | 11/3/2021 11:18 |
|  Tema Lento2 | Trabajo fase 2 | 6/4/2021 9:01 | 6/4/2021 13:48 |
|  Enigma2 | | 6/4/2021 13:50 | 6/4/2021 16:51 |
|  Enigma3 | | 6/4/2021 16:51 | 13/4/2021 15:07 |
|  Enigma3.1 merengue | | 11/4/2021 12:41 | 12/4/2021 15:39 |
|  Enigma3.2 merengue | | 12/4/2021 15:39 | 12/4/2021 15:49 |
|  Enigma3.3 merengue | | 13/4/2021 12:19 | 13/4/2021 18:16 |
|  Enigma4 rearmonizar merengue | | 13/4/2021 18:16 | 14/4/2021 13:42 |
|  Enigma4.1 rearmonizar merengue | | 14/4/2021 14:17 | 14/4/2021 14:34 |
|  Enigma4.2 rearmonizar merengue | | 15/4/2021 11:57 | 15/4/2021 21:45 |
|  Enigma4.3 drops merengue | | 15/4/2021 21:46 | 7/6/2021 22:20 |
|  Entrega 7 Junio | | 7/6/2021 19:19 | 12/6/2021 19:33 |
|  Entrega 7 Junio - Full Score | | 7/6/2021 19:23 | 12/6/2021 19:09 |
|  Entrega 7 Junio | | 12/6/2021 19:35 | 12/6/2021 19:35 |
|  Enigma5 DHfM | | 7/7/2021 17:42 | 10/7/2021 22:08 |
|  Enigma5 DHfM2 | | 8/7/2021 19:05 | 10/7/2021 18:00 |
|  Enigma6 posición parte lenta | | 10/7/2021 18:01 | 10/7/2021 19:13 |
|  Enigma6.2 posición tema B2 (climax) | | 10/7/2021 19:13 | 10/7/2021 22:07 |
|  Enigma6.3 posición tema B2 (climax) | | 10/7/2021 21:50 | 11/7/2021 15:57 |
|  Enigma7 revisión puente -tema lento | Trabajo fase 3 | 11/7/2021 16:18 | 11/7/2021 21:13 |
|  Enigma8 desarrollo B1 RECORTE 1.1 | | 11/7/2021 21:14 | 12/7/2021 15:40 |
|  Enigma8 desarrollo B1 ROTACION DE NOTAS | | 12/7/2021 15:28 | 12/7/2021 15:28 |
|  Enigma8 desarrollo B1 RECORTE 1.2 | | 12/7/2021 15:41 | 12/7/2021 15:52 |
|  Enigma8 desarrollo B1 RECORTE 1.3 | | 12/7/2021 15:53 | 12/7/2021 15:59 |
|  Enigma8 desarrollo B1 RECORTE 1.4 | | 12/7/2021 16:01 | 14/7/2021 0:35 |
|  Tema B1 desarrollo | | 13/7/2021 1:57 | 14/7/2021 1:27 |
|  Enigma8 desarrollo B1 RECORTE 1.4.1 | | 13/7/2021 11:21 | 13/7/2021 11:24 |
|  Enigma9 desarrollo 6x8 | | 14/7/2021 0:36 | 14/7/2021 13:55 |
|  Enigma10 parte final 1 | | 15/7/2021 16:26 | 17/7/2021 21:48 |
|  Entrega 19 de Julio | | 16/7/2021 12:19 | 16/7/2021 12:19 |
|  Entrega 19 de Julio | | 16/7/2021 12:36 | 16/7/2021 12:37 |
|  Entrega 19 de Julio | | 16/7/2021 12:38 | 16/7/2021 12:38 |
|  Enigma10 parte final 2 | | 17/8/2021 9:52 | 17/8/2021 9:52 |
|  Enigma11 Correcciones Tutor 1 | | 17/8/2021 9:54 | 19/8/2021 20:38 |
|  Enigma11 parte final 2 | | 19/8/2021 20:39 | 21/8/2021 12:19 |
|  Enigma12 dinámicas pno trp | | 21/8/2021 12:20 | 26/8/2021 23:22 |
|  Enigma12.1 Correcciones Tutor 2 | | 27/8/2021 10:30 | 27/8/2021 10:33 |
|  Enigma13. Estudio | | 27/8/2021 10:49 | 29/8/2021 17:10 |
|  Enigma13. Score | Trabajo fase final | 29/8/2021 12:08 | 7/9/2021 19:59 |

Ilustración 47. Archivos trabajados para el puente moduladorio. Fuente: la autora.

Tema lento (letra K)

Volviendo al discurso de la necesidad que se apoderaba de mí como acción inmediata de desarrollar un tema más pausado, ahora con el puente modulador en su punto, era tiempo de trabajar el tema lento. A manera de características generales de ésta sección, puedo decir que el tema lento, desarrolla un discurso musical con rasgos más prolongados, sin necesidad de sobresaltar un virtuosísimo instrumental, con un aire lleno de resonancia y misterio, por lo mismo dije anteriormente, que era una atmosfera totalmente alejada de la disertación sonora que predomina en la obra.

Pero tal idea de desarrollar una sección más pausada no me venía de la nada, para ser completamente sincera, en un principio pensé que, aunque desarrollara la forma sonata para generar una forma rapsódica, esto no sería suficiente y lo más seguro es que tuviera que escribir un segundo movimiento y era en ese segundo movimiento, en el que iba a ampliar toda la idea musical antes mencionada.

Luego de tener una conversación con mi tutor, fuera de las tutorías formales planteadas por la universidad, (mucho antes de tomar la decisión de trabajar el tema lento dentro de la obra) me di cuenta que la forma sonata, en realidad era demasiado larga, ya que cumplía estrictamente todas las repeticiones contempladas en el modelo de la sonata *Primavera* de Beethoven, sumando también los desarrollos propios añadidos. Entonces, después de casi 17 minutos de intensa práctica técnica, era humanamente imposible que el trompetista siguiera con un segundo movimiento. Evidentemente tuve que quitar todas secciones dobles y a partir de una línea musical que nunca repitiera, comencé mi labor deconstructiva (solo como nota aclaratoria: luego de desaparecer todas las repeticiones, quedó una marca de tiempo menor de 10 minutos y finalmente *Enigma*, como obra completa, tiene una duración aproximada de 14 minutos).

De aquí que surge la idea de que el tema lento se desarrollase dentro de un primer y único movimiento. El problema residía en que la imagen que tenía para el desarrollo de este pasaje, era de cierta manera, inconexa con el mundo sonoro que se estaba reflejando en ese momento en la composición, ya que el tema lento tiene también su propia y particular historia.

Mi pensar, era aplicar un tema pre compuesto desde el primer semestre de la maestría, tema que, a mi juicio, era sumamente misterioso, pausado y evocaba una cierta atmosfera de tensión. El tema del que estoy hablando lo compuse como un ejercicio de musicalización de una escena de la película *Ojos bien cerrados* (nombre en español), del director Stanley Kubrick,¹¹⁵ como parte de la asignatura *composición I*, vista a principios del año 2020, como bien lo muestra la siguiente imagen:

Fechas de creación del tema lento











| | | |
|--|----------------|-----------------|
|  Ejercicio 11. Largo 1.2 - Partitura completa | 8/2/2020 0:38 | 8/2/2020 7:49 |
|  Ejercicio 11. Largo 1.2.2 | 3/4/2020 19:51 | 3/4/2020 19:51 |
|  Ejercicio 11. Largo 1.2 | 3/4/2020 14:07 | 3/4/2020 14:08 |
|  Ejercicio 11. Largo 1.2 | 6/2/2020 16:20 | 15/3/2021 21:39 |
|  Multimedia1 | 3/4/2020 14:44 | 3/4/2020 14:44 |
|  Multimedia2 | 3/4/2020 15:50 | 3/4/2020 15:50 |
|  Multimedia3 | 3/4/2020 16:14 | 3/4/2020 16:14 |
|  Multimedia4 | 3/4/2020 17:29 | 3/4/2020 17:29 |
|  Multimedia5 | 3/4/2020 20:02 | 3/4/2020 20:02 |
|  Presentación1 | 3/4/2020 16:51 | 3/4/2020 20:35 |

Ilustración 48. Fechas de creación del tema lento. Fuente: la autora.

Para aquel momento, solo tenía pensado dicho ejercicio como parte de un trabajo en colaboración con la imagen y no como una pieza autónoma o como fragmento de otra, pero a medida que avanzaba el tiempo, fui concibiendo la idea de amalgamarla dentro de la estructura de la sonata.

Partiendo del ejercicio ya mencionado, pude construir una sección para piano solo con un doble objetivo, el primero de ellos, resaltar las sonoridades misteriosas que podían desprenderse del piano como instrumento principal de dicha sección y, por otro lado, hacer que el trompetista descansase un poco los labios. Por éste último motivo decidí precisamente, poner el tema lento en la parte central de la obra, porque consideraba que no valía la pena que el vientista se tomara tiempo para relajar los labios habiendo apenas comenzado la pieza, entonces, como lo muestra la figura de fase final del puente modulante, el tema lento se inicia entre las segundas veces que aparecen el tema principal y los temas secundarios.

¹¹⁵ Stanley Kubrick, *Eyes Wide Shut*. (Reino Unido: Warner Bros. Pictures, 1999. DVD). 160 min.

Como en este apartado trato del proceso compositivo, haré la misma comparación hecha anteriormente, pero en esta ocasión, sobre el trabajo realizado en cuanto al desarrollo del tema lento y luego, proseguiré con las descripciones de todas las imágenes correspondientes y sus respectivos rectángulos de colores.

Tema lento como ejercicio de composición de la asignatura *Composición I*

The image displays a musical score for a piano piece titled "Tema lento". The score is written for Piano (Pno.) and includes several systems of music. The tempo is marked as "rit." (ritardando) and the time signature is 4/4. The score is annotated with various musical notations and color-coded boxes:

- System 1 (Measures 1-8):** The right hand starts with a melody at $\text{♩} = 90$. The left hand has a bass line. A pink box highlights a measure in the right hand, and a blue box highlights a measure in the left hand. The dynamic is *mp*.
- System 2 (Measures 9-14):** The right hand continues the melody. A red box highlights a measure in the left hand. The dynamic is *p*. A note in the right hand is marked *f*.
- System 3 (Measures 15-20):** The right hand has a melody. A pink box highlights a measure in the right hand, and a blue box highlights a measure in the left hand. The dynamic is *p*. A note in the right hand is marked *f*.
- System 4 (Measures 21-26):** The right hand has a melody. A yellow box highlights a measure in the right hand, and a blue box highlights a measure in the left hand. The dynamic is *f*.
- System 5 (Measures 27-31):** The right hand has a melody. A yellow box highlights a measure in the right hand, and a pink box highlights a measure in the left hand. The dynamic is *p*.
- System 6 (Measures 32-36):** The right hand has a melody. A green box highlights a measure in the right hand, and a blue box highlights a measure in the left hand. The dynamic is *f*.

The score also includes a "pedal ad libitum" instruction and various dynamic markings (*mp*, *p*, *f*, *mf*, *pp*).

Ilustración 49. Tema lento como ejercicio de composición de la asignatura *Composición I*. Fuente: la autora.

Tema lento. Trabajo fase 1

Shoenberg 4.30seg + ojos bien cerrados 2.23seg

J = 85

1

Pno.

12

Pno.

20

Pno.

30

Tpt. Do

Pno.

Edis?

muriendo

solo ojos bien cerrados

(dejar resonar) *

(dejar resonar) *

mf

ppp

pp

Detailed description: This musical score is for a slow piece. It features piano (Pno.) and trumpet (Tpt. Do) parts. The piano part is divided into systems of two staves each. The first system (measures 1-11) includes a tempo marking of quarter note = 85 and a rehearsal mark '1'. It contains several trills and triplets, with some measures boxed in green and others in red. The second system (measures 12-19) has a mezzo-forte (*mf*) dynamic and includes more complex rhythmic patterns, with measures boxed in green and pink. The third system (measures 20-29) features a five-measure phrase boxed in brown and other measures in green and blue. The trumpet part (measures 30-31) has a yellow box around its first measure and a blue box around its second measure. The piano accompaniment for the trumpet includes chords and textures, with a section labeled 'Edis?' and 'muriendo' in a green box. The score concludes with a section labeled 'solo ojos bien cerrados' and a piano (*p*) dynamic marking.

Ilustración 50. Tema lento. Trabajo fase 1. Fuente: la autora.

Tema lento. Trabajo fase 2

Shoenberg 4.30seg + ojos bien cerrados 2.23seg

J = 85

219

Pno.

233

Pno.

243

Tpt. Do

Pno.

254

Tpt. Do

Pno.

Edis?

muriendo

solo ojos bien cerrados

open

Detailed description: This musical score continues the slow piece. It features piano (Pno.) and trumpet (Tpt. Do) parts. The piano part is divided into systems of two staves each. The first system (measures 219-232) includes a tempo marking of quarter note = 85 and a rehearsal mark '219'. It contains several trills and triplets, with some measures boxed in green and others in red. The second system (measures 233-242) has a mezzo-forte (*mf*) dynamic and includes more complex rhythmic patterns, with measures boxed in green and pink. The third system (measures 243-253) features a five-measure phrase boxed in brown and other measures in green and blue. The trumpet part (measures 254-255) has a yellow box around its first measure and a blue box around its second measure. The piano accompaniment for the trumpet includes chords and textures, with a section labeled 'Edis?' and 'muriendo' in a green box. The score concludes with a section labeled 'open' and a piano (*ppp*) dynamic marking.

Ilustración 51. Tema lento. Trabajo fase 2. Fuente: la autora.

Tema lento. Trabajo fase final

The image displays a musical score for a piano piece, titled "Tema lento. Trabajo fase final". The score is written for Piano (Pno.) and Trumpet in D (Tpt. Do). The tempo is marked "lento" (slow). The score is divided into systems, with measures 221, 228, 236, 244, 251, and 258 indicated. The score includes various musical notations such as triplets, dynamics (mp, mf, p, f, pp, ppp), and articulation marks. Several colored boxes are drawn around specific musical elements: a red box highlights a triplet in the piano part at measure 221; a green box highlights a triplet in the piano part at measure 228; a blue box highlights a triplet in the piano part at measure 236; a pink box highlights a triplet in the piano part at measure 244; a yellow box highlights a triplet in the trumpet part at measure 251; and a yellow box highlights a triplet in the piano part at measure 258. The score also includes a "ppp" dynamic marking and an "open" marking.

Ilustración 52. Tema lento. Trabajo fase final. Fuente: la autora.

De tales imágenes expuestas, tengo varios ítems que tratar, por lo que he organizado la información en relación a los rectángulos de colores, de ésta manera podré abarcar un mismo punto de inicio a fin, es decir, pasando por todas las figuras.

Para comenzar, quisiera hablar primeramente de los rectángulos grises, el cual señala en la ilustración 52 (ejercicio de composición) la melodía principal. Ésta en un inicio trataba de forma insistente (a manera de ahorro de recursos melódicos), sobre el tono existente entre

las notas Re – Do, de hecho, son tocadas al principio, sin ningún tipo de acompañamiento, lo que sugiere que dicho juego de grado conjunto de la voz superior es de evidente importancia para el discurso musical (muy parecido a la apoyatura larga de la letra I, guardando las distancias). Al introducir entonces, la idea de dicho ejercicio como desarrollo del tema lento dentro de *Enigma*, me di cuenta que prefería no abusar de tal insistencia y en lugar de comenzar con una melodía que casi no se movía, decidí recortarla y jugar con el registro agudo del piano entre la primera y segunda octava (a partir del re de cuarta línea de la clave de sol), lo cual no volví a modificar en todo el proceso de creación.

De la misma manera, en cuanto a idea musical se refiere, también hice solo una transformación en la línea del bajo a lo largo del proceso creativo, representadas en los rectángulos rojos. Como se puede apreciar, en la primera parte del ejercicio de composición, el movimiento de la mano izquierda del piano es un poco brusco en el sentido de que hace varios saltos a distancias de octavas (entre dos octavas y hasta más de dos octavas), aparte de eso, se torna ciertamente oscuro por el mismo registro grave en el que se toca, por lo que apunté a transformar los movimientos del bajo (opuestos en distancia a los de la voz superior), en una línea más cantábil, lo cual se puede apreciar a partir de la figura de trabajo de fase 1 hasta la fase final.

Con este trabajo se logra, lo que a mí me parecer es, quitarle cierto peso a dicha línea, ya que la octava en la que se expresa a partir de la ilustración 54, es la gran octava del piano (desde el segundo espacio de la clave de fa hacia arriba), aunque ciertamente existe otro aspecto importante referido a éste puntal y es que la mano izquierda del pianista también ejecuta acordes de tres y cuatro notas, aproximadamente en el mismo registro. Entonces, por un lado, resto peso al reducir los saltos de la voz y por el otro, mantengo una atmosfera un tanto sombría, que toma como base los ataques de los acordes del registro grave del piano.

Ahora, pasaré a los rectángulos marones, estos representan los mismos grandes saltos del bajo, pero en la mano derecha del piano. Al igual que su referente anterior, este aspecto fue tratado de tal manera que quedasen solo algunos vestigios de lo que era, de tal forma que me daba pie para crear una melodía más apegada a la atmosfera creada en el puente moduladorio y que a su vez fluyera en consonancia con el resto de la obra, como por ejemplo, el manejo arpegiado de la melodía expuesto desde inicios de la pieza.

Dicho tratamiento arpegiado de la melodía se observa en los rectángulos de color verde. Lo curioso es que, en el ejercicio de composición, solo se hace escuchar una vez y esto para cerrar, pero cuando trabajé la melodía en el tema lento, lo hice tomando dicho aspecto como una coloratura esencial para el despliegue melódico, es por ello que se observa con más énfasis en las figuras posteriores. Vale la pena resaltar que la conducción arpegiada de la melodía, es el mismo tanto para arpegios ascendentes como para arpegios descendentes, en cualquiera que sea su figuraje.

Otra característica de coloratura y/o articulación, considero que son los arpegios de los acordes, señalados en los rectángulos morados. Bien es conocido que es un recurso bastante usado por los pianistas y en este caso, creo que otorga un brillo particular al discurso musical, ya que como he dicho antes, la atmósfera con la que se juega es una atmósfera de misterio, de suspenso y tensiones, entonces, al dejar puntualmente algunos acordes arpegiados, suena como si por un instante hiciera un flash de luz.

He dejado para el final, lo que considero las tres características más importantes del tema lento y a su vez las que ayudan a concluir esa atmósfera misteriosa de la que tanto hablo. La primera de ellas, son los colchones armónicos que el piano deja resonar, representado en los cuadros azules; las resonancias de las notas largas son indispensables para el surgimiento de dicho ambiente, en este sentido, se puede valorar que en el trabajo de fase 1 (ilustración 53), escribo como técnica «*dejar resonar*», para que con el pedal pisado, se sienta de manera bastante clara que la prolongación de notas es fundamental para esta sección; ya luego, en los trabajos realizados posteriormente, lo que hice fue dejar las notas con el valor correspondiente al pedal, es decir, que tanto acordes como pedal tuvieran la misma duración, en teoría, las resonancias serían más audibles ya que las notas reales son pulsadas por más tiempo.

La segunda característica esencial del tema lento, es la melodía estática que se reproduce cuando entra la trompeta en la parte final de la sección, señalados por los rectángulos naranjas. Aquí se puede observar una contraposición con respecto a la melodía en forma arpegiada del inicio, lo que le da riqueza, quizás un poco de variedad a la idea melódica en general que se está tratando, pero lo irónico es que esa variedad viene dada por una melodía completamente estática, que solo articula la misma nota. Lo que busco con dicho

tratamiento es precisamente enfatizar el juego de tensión - resolución, nótese por ejemplo, en la ilustración 55, que cuando entra la trompeta la nota a la que acude es E y luego de hacer una cadencia armónica, bien sea el E parte del acorde fundamental o tensión del mismo, resuelve por semitono ascendente a la nota F, mientras que la armonía resuelve por semitono descendente a Ebmaj7, por último, la trompeta y el piano se desvanecen en un acorde de Edis7, juntándose así, las notas repetidas de la línea melódica con las resonancias dibujadas en la armonía.

Ya para finalizar, creo que la última característica que trataré, es la más importante de todas y es el asunto de la prolongación misma del discurso musical. A rasgos generales, se puede apreciar que el ejercicio de composición cuenta con 38 compases, a los que evidentemente hice todo el trabajo acabado de explicar, quedando la fase 1 en 40 compases, la fase 2 en 47 compases y la fase final en 46. De manera resumida, la diferencia entre las dos últimas partes, se debe a que eliminé el compás marcado en el rectángulo amarillo.

Entonces, si de prolongación del discurso se refiere, basta con observar las flechas de color negro puestas sobre la figura 54, esas flechas representan los puntos en donde las frases son prolongadas y durante cuantos tiempos, es por ello que entre la fase n.1 y la fase n.2 de trabajo, existe una diferencia de 7 compases. Como nota curiosa, la prolongación de notas se da por lo general al final de cada pequeña frase, exceptuando la entrada de la trompeta, que ya de por sí es una prolongación en todo su sentido, porque es un trabajo añadido a partir de la fase de trabajo n.2.

Pero dichas prolongaciones no vienen solas, se puede ver que llegan a los rectángulos de color negro, los cuales encierran los silencios añadidos y éste trabajo de silencios es de suma importancia para la generación de esa sensación de tensión y misterio, porque se trata de dejar resonar la armonía y apagarla repentinamente, trabajo que vengo tratando desde la letra I (final del tema A). Éste juego con el silencio es la pieza clave de todo el engranaje del tema lento, no bastaría por sí solo todos los acontecimientos musicales ocurridos si éstos no contemplan un momento de suspensión del sonido.

Para lograr entonces, el anhelado efecto de suspenso, mi tutor me sugirió muy atinadamente, extender la duración de los silencios, sugerencia que dio con el corazón del tema lento, ya que los silencios más que sencillas extensiones, producen en efecto, una

expectativa al porvenir, que por instantes genera cierta ansiedad y esto es lo que logra, después de tanto quehacer musical, la coronación de una atmósfera llena de misterio y suspenso.

Aunado a esto, los silencios a su vez, tienen dos aspectos más que debo exponer; el primero de ellos es que sirven como respiraciones del discurso mismo y esto va de la mano con las expectativas acabadas de nombrar; por otro lado, se puede observar que hay notas sueltas dentro de los rectángulos negros, éstas notas quedan sonando aun cuando ha acabado la resonancia del pedal del piano o bien, pueden aparecer antes de lo esperado, como adelantándose de su acompañamiento, de manera que, técnicamente, lo que hacen es matizar el silencio.

De la sección tratante, solo queda por especificar cuáles han sido los archivos correspondientes de las imágenes antes mostradas, lo que responde a la cronología de los hechos en el proceso creativo. A continuación, presento dichos registros:

Archivos trabajados para el tema lento

| Nombre | | Fecha de creación | Fecha de modificac |
|---|--------------------|-------------------|--------------------|
| Influencias | | 6/4/2021 9:17 | 5/9/2021 10:31 |
| Audio | | 2/9/2021 19:04 | 2/9/2021 19:04 |
| Enigma | | 11/3/2021 0:04 | 11/3/2021 0:03 |
| Tema Lento | | 11/3/2021 1:22 | 11/3/2021 11:18 |
| Tema Lento2 | Trabajo fase 1 | 6/4/2021 9:01 | 6/4/2021 13:48 |
| Enigma2 | | 6/4/2021 13:50 | 6/4/2021 16:51 |
| Enigma3 | | 6/4/2021 16:51 | 13/4/2021 15:07 |
| Enigma3.1 merengue | | 11/4/2021 12:41 | 12/4/2021 15:39 |
| Enigma3.2 merengue | | 12/4/2021 15:39 | 12/4/2021 15:49 |
| Enigma3.3 merengue | | 13/4/2021 12:19 | 13/4/2021 18:16 |
| Enigma4 rearmonizar merengue | | 13/4/2021 18:16 | 14/4/2021 13:42 |
| Enigma4.1 rearmonizar merengue | | 14/4/2021 14:17 | 14/4/2021 14:34 |
| Enigma4.2 rearmonizar merengue | | 15/4/2021 11:57 | 15/4/2021 21:45 |
| Enigma4.3 drops merengue | | 15/4/2021 21:46 | 7/6/2021 22:20 |
| Entrega 7 Junio | | 7/6/2021 19:19 | 12/6/2021 19:33 |
| Entrega 7 Junio - Full Score | | 7/6/2021 19:23 | 12/6/2021 19:09 |
| Entrega 7 Junio | | 12/6/2021 19:35 | 12/6/2021 19:35 |
| Enigma5 DHfM | | 7/7/2021 17:42 | 10/7/2021 22:08 |
| Enigma5 DHfM2 | | 8/7/2021 19:05 | 10/7/2021 18:00 |
| Enigma6 posición parte lenta | Cambio de posición | 10/7/2021 18:01 | 10/7/2021 19:13 |
| Enigma6.2 posición tema B2 (climax) | | 10/7/2021 19:13 | 10/7/2021 22:07 |
| Enigma6.3 posición tema B2 (climax) | | 10/7/2021 21:50 | 11/7/2021 15:57 |
| Enigma7 revisión puente -tema lento | | 11/7/2021 16:18 | 11/7/2021 21:13 |
| Enigma8 desarrollo B1 RECORTE 1.1 | | 11/7/2021 21:14 | 12/7/2021 15:40 |
| Enigma8 desarrollo B1 ROTACION DE NOTAS | | 12/7/2021 15:28 | 12/7/2021 15:28 |
| Enigma8 desarrollo B1 RECORTE 1.2 | | 12/7/2021 15:41 | 12/7/2021 15:52 |
| Enigma8 desarrollo B1 RECORTE 1.3 | | 12/7/2021 15:53 | 12/7/2021 15:59 |
| Enigma8 desarrollo B1 RECORTE 1.4 | | 12/7/2021 16:01 | 14/7/2021 0:35 |
| Tema B1 desarrollo | | 13/7/2021 1:57 | 14/7/2021 1:27 |
| Enigma8 desarrollo B1 RECORTE 1.4.1 | | 13/7/2021 11:21 | 13/7/2021 11:24 |
| Enigma9 desarrollo 6x8 | | 14/7/2021 0:36 | 14/7/2021 13:55 |
| Enigma10 parte final 1 | | 15/7/2021 16:26 | 17/7/2021 21:48 |
| Entrega 19 de Julio | | 16/7/2021 12:19 | 16/7/2021 12:19 |
| Entrega 19 de Julio | | 16/7/2021 12:36 | 16/7/2021 12:37 |
| Entrega 19 de Julio | | 16/7/2021 12:38 | 16/7/2021 12:38 |
| Enigma10 parte final 2 | | 17/8/2021 9:52 | 17/8/2021 9:52 |
| Enigma11 Correcciones Tutor 1 | Trabajo fase 2 | 17/8/2021 9:54 | 19/8/2021 20:38 |
| Enigma11 parte final 2 | | 19/8/2021 20:39 | 21/8/2021 12:19 |
| Enigma12 dinámicas pno trp | | 21/8/2021 12:20 | 26/8/2021 23:22 |
| Enigma12.1 Correcciones Tutor 2 | | 27/8/2021 10:30 | 27/8/2021 10:33 |
| Enigma13. Estudio | | 27/8/2021 10:49 | 29/8/2021 17:10 |
| Enigma13. Score | Trabajo fase final | 29/8/2021 12:08 | 7/9/2021 19:59 |
| Enigma13. Score - Partitura y partes | | 30/8/2021 16:28 | 30/8/2021 16:28 |
| Enigma14. Score cambio climax | | 2/9/2021 23:03 | 2/9/2021 23:23 |

Ilustración 53. Archivos trabajados para el tema lento. Fuente: la autora.

Desarrollo central de todos los temas (letra L)

Entiéndase la palabra central, no como el desarrollo de mayor importancia, sino como el desarrollo ubicado en la mitad de la obra. Una vez aclarado esto, prosigo con la narrativa del proceso creativo, pero en esta oportunidad, vista parte por parte.

De los primeros compases de la sección solo hice pequeñísimas modificaciones con respecto a la sonata, estas son:

Cuadro comparativo de los primeros 10 compases entre la forma sonata y *Enigma*.

The image displays a side-by-side comparison of musical scores for two pieces: 'Forma sonata' and 'Enigma'. Each piece is shown in its first ten measures. The 'Forma sonata' score (top) features a Trompa en Do (Trumpet in C) part starting at measure 187, and piano parts (a) and (b). The 'Enigma' score (bottom) features a Trompa en Do part starting at measure 271, and piano parts (a) and (b). A blue box highlights the first two measures (271 and 272) of the Trompa en Do part in the 'Enigma' score, showing a change in octave and dynamics compared to the 'Forma sonata' score. The piano parts in both scores are identical, featuring complex rhythmic patterns and triplets. The 'Enigma' score includes dynamic markings such as *f*, *mf*, and *ff*, while the 'Forma sonata' score includes *f* and *mf*. The 'Enigma' score also includes a *mf* marking for the piano part in measure 271.

Tabla 21. Cuadro comparativo de los primeros 10 compases entre la forma sonata y *Enigma*. Fuente: la autora.

La primera, es el cambio de octavas en los compases 271 y 272 sobre las notas redondas de la trompeta, las cuales bajé porque realmente la exigencia técnica es muy alta y

la colocación de notas largas y agudas complican un poco todo este asunto, entonces, para facilitar solo un poco dicha exigencia, preferí por el momento, las notas graves. Lo otro, es el trabajo de dinámicas agregadas, lo cual he trabajado ya en las demás secciones.

Ahora pasaré a los compases siguientes:

Comparación de los compases 6/8 entre la forma sonata y *Enigma*

Forma sonata

Enigma

Tabla 22. Comparación de los compases 6/8 entre la forma sonata y *Enigma*. Fuente: la autora.

En un principio, mi idea de hacer un 6/8 a mitad de la obra, venía dada de la adaptación de la sonata *Primavera* de la cual me inspiré, pero eso deja de tener importancia cuando me esfuerzo por realizar una labor deconstructiva y en este particular, dichos compases fueron objeto de altos cambios. En un principio pensé que, si lo veía en retrospectiva, realmente el cambio a 6/8 no tenía nada interesante que decir, era como si desde su concepción originaria, viniese una sección de relleno para el discurso de la sonata,

entonces tenía dos opciones, quitarla por completo o trabajarla. Habrá quienes piensen que hubiese sido mejor eliminarla, otros que aplaudirán el trabajo extensivo realizado, en todo caso, mi visión era poder rescatar lo que más pudiera, pero en definitiva, tenía que hacer muchos cambios para que estos compases (y los de toda la sección) fuesen más interesantes, que de verdad tuvieran algo que aportar a toda la carga expresiva de la pieza.

Entonces, concilié un balance entre quitar y trabajar, como por ejemplo se ve en el pentagrama de la trompeta. Aquí los primeros 4 compases de la primera frase a 6/8 quedan iguales, pero de ésta misma frase, los siguientes 4 los he eliminado; de la segunda vez que aparece la narrativa del 6/8, he eliminado toda la línea de la trompeta. También debo nombrar, que he prestado atención a las consideraciones del maestro trompetista para quitar estos compases, no porque no se pudieran tocar, sino por el mismo hecho de aligerar un poco la carga sonora de la trompeta y como precisamente éstos pasajes no son de vital importancia, pude tomar esa decisión.

Lo siguiente es que, si se observa bien las notas puestas en la primera imagen correspondiente al trabajo realizado en *Enigma*, se puede notar que el tratamiento de las voces aplicado, es el mismo de finales del desarrollo del tema B1 dentro de la exposición, compases que creí aislados al mismo tiempo, ya que era tal el trabajo realizado que como consecuencia se generó un final de frase que se pudiera decir, contempla un material nuevo, a pesar de que se sabe de dónde viene y que en definitiva ya forma parte de un material ya presentado.

A manera de recordatorio y de disección de las partes, hago otros cuadros comparativos entre los compases presentados en su primera vez y los compases comprendidos en esta sección; el que muestro a continuación, es para analizar los primeros 4 compases de cada vez que se cambia al 6/8.

Cuadro comparativo 1 del material trabajado en la sección
Compases finales del desarrollo del tema B1 dentro de la exposición

Primeros 4 compases de cada frase en 6/8: 277 – 280, 291 – 294.

Compases de ejemplo del n.13 de la sonata de Hindemith

Tabla 23. Cuadro comparativo 1 del material trabajado en la sección. Fuente: la autora.

A manera general, es importante resaltar el cambio del tiempo en estas frases, donde el pulso de la negra con punto es un poco más lento que el pulso de negra con el que se viene trabajando (en un ideal ejemplo, este cambio sería de negra en 150 a negra con punto en 130), de manera que pueda ser ejecutable el pasaje.

Lo primero que se nota en el cuadro comparativo 1, son las incrustaciones del bajo de los compases finales del desarrollo del tema B1 dentro de la exposición, en éstos compases a 6/8 de la letra L (señalados con las notas rojas). Lo que hice fue mezclar un poco el bajo ya establecido desde la sonata, con esta idea de bajo a corcheas, sincopado y con pedal, de la

primera vez, con evidentes adaptaciones armónicas claro está; para ello solo tuve que interrumpir el curso del bajo original e insertar las notas correspondientes con sus respectivos silencios, para que entonces quedara un bajo más rico y estilizado.

De ahí, la mano derecha del piano prácticamente fue copiar y pegar (rectángulos azules), ya que al ser un compás diferente en cuanto a la cifra indicadora, los tiempos fuertes se ajustarían por si solos así como el desplazamiento de las notas mismas, el resultado es que suenen unos primeros 4 compases cada frase en 6/8, como compases algo ambiguos pero enriquecedores, porque consideran al mismo tiempo, el desarrollo de todos estos elementos señalados: dinámica de la voz superior del piano de un compás de 4/4, un bajo trabajado con incrustaciones de otra sección de la pieza (con sincopas, silencios añadidos y pedal) y por último, inspirado en los compases de la sonta para trompeta y piano de Hindemith señalados en el cuadro (marca de ensayo número 13), sin mencionar que en la primera frase, la trompeta continua con su usual canto arpegiado.

Ahora bien, para el análisis de los siguientes 4 compases de cada frase a 6/8, dejo el cuadro que entrante:

Cuadro comparativo 2 del material trabajado en la sección
Compases de ejemplo del n.6 y 14 de la sonata de Hindemith

Siguientes 4 compases de cada frase en 6/8: 281 – 284, 295 – 298

Tabla 24. Cuadro comparativo 2 del material trabajado en la sección. Fuente: la autora.

Lo principal es destacar el evidente uso de acordes por cada corchea, lo que focaliza la poética del discurso en un acontecer de acompañamiento rítmico que intenta dibujar un creciente drama, drama que se verá interrumpida repentinamente por el material de la letra siguiente, pero qué reanudaré en su debido tiempo como canal de parto del clímax de la pieza.

El acompañamiento en acordes es extraído de los números 6 y 14 de la sonata de Hindemith, como bien se muestra en el cuadro, pero sobre todo del n.14. de éste último es de apreciar que, mientras en la clave de sol se hacen acordes donde la voz inferior y la voz intermedia están separados por terceras, en mi tratamiento de la misma clave, esas terceras son puestas entre la voz del medio y la voz superior (rectángulos verdes).

En este particular es de notar el carácter aludido de Hindemith dentro de *Enigma*, cuestión que apunta a la categoría de las influencias musicales, sin embargo, las fragmentaciones de estos caracteres a lo largo de la pieza, así como todas las connotaciones de otros compositores, reflejan un peculiar eclecticismo estilístico y de expresividad en el total de la obra, lo que abarcaré más adelante en el debido apartado de análisis de la información.

Por otro lado, las octavas paralelas del bajo le dan continuidad a la ejecución del tema principal en forma de su célula más pura, el arpeggio descendente en 1era inversión de la tríada básica, tal como aparece en la voz de la trompeta de los compases anteriores. Es posible conjeturar entonces, que el bajo esboza la melodía del tema A, lo que en efecto se concreta en los compases 295 – 298.

De manera que obtenemos entonces, una sección con forma A-B-A¹-B¹, como ejemplo de frases intercaladas, en donde las A comprenden en su dimensión conjunta, material de los temas secundarios y por otro lado, las B esbozan reminiscencias del tema principal, quedando los números de compases del siguiente modo: la primera A va del compás 267 al compás 276 (10 compases), la primera B desde el 277 al 284 (8 compases), A¹ del 285 al 290 (6 compases) y por último, B¹ del 291 al 298 (8 compases).

Final del desarrollo central (letra M)

La letra M en su expresión más franca, constituye una zona de color que vincula la parte central con la tercera parte, es por tanto una sección de conexión. En ella se puede apreciar un trabajo de interacción completamente distinto a cualquier otra sección o por lo menos, de las secciones vistas hasta el momento. Me gusta apreciar este conjunto de compases como una sensualidad existente entre los trémolos interpretados, cómo especies de

estímulos auditivos que hacen descansar la conciencia de los primeros temas tratados, es decir, como un espacio en dónde se relaja la intelectualidad y se da paso al diálogo de naturaleza sencilla con mínimos recursos.

Es probable que a la luz de la información disponible en el entramado musical no sé asegure profundizar sobre mayor cosa, pero si se contempla esta sección a través de los ojos de la hermenéutica pudiera yo levantar un argumento diferente.

Lo primordial en este apartado, es ese tratamiento colorístico del que hablo, el que es representado principalmente por la sucesión de trémolos de la trompeta y la clave de fa del piano, como un coqueteo de proximidades del semitono implícito. Exactamente por esto, no consigo señalar en ésta sección un carácter cantáble o dulce, más bien lo percibo como una sección estática, en todo caso, lo que intento transmitir es una conciencia del sentir y no del pensar, en otras palabras, no habría que pensar mucho sobre los acontecimientos sonoros, solo tomar un momento para respirar.

Pero como es el caso de un trabajo investigativo, continuo con un análisis un poco más detallado al respecto. En este sentido, debido a esta misma naturaleza del trato del color reflejado en las articulaciones como recurso primordial para la existencia del mismo argumento, es de resaltar las intermitencias entre las dos voces mencionadas (trompeta y la mano izquierda del piano), visualmente descritas en la imagen siguiente:

Intermitencia de los trémolos entre la trompeta y la mano izquierda del piano

The image displays two systems of musical notation. The first system, starting at measure 299, features a trumpet part (Tpt. Do) and a piano part (Pno.). The trumpet part begins with a 'mute' instruction and dynamic markings of *sf* and *pp*. The piano part starts at measure 307 with dynamic markings of *p* and *pp*. Red circles and arrows highlight the tremolos in both parts. The second system, starting at measure 307, continues the trumpet and piano parts. The trumpet part has dynamic markings of *pp*. The piano part has dynamic markings of *p* and *pp*. A blue rectangle marks the end of the section at the final bar line.

Ilustración 54. Intermitencia de los trémolos entre la trompeta y la mano izquierda del piano. Fuente: la autora.

De este diálogo existente entre la trompeta y el piano, maniobro sobre la interpretación del equilibrio manifiesto sobre dicha conversación, quizás como la concepción idílica de lo que creo debería ser el funcionamiento de las preguntas – respuestas tan nombradas en estas páginas, pero que al final de cuentas, se mezclan en un mismo sentir en los dos últimos compases de la sección.

En el medio éste dialogo de trémolos estáticos, existe una hilera de terceras llevadas de la mano derecha del piano, que no necesariamente están vinculadas a alguna otra idea musical escrita o por escribir, más bien sirven, como lo dije anteriormente, de descanso, tanto para el oído como para el intelecto, a manera de respiro, lo cual también encaja con la intención del calderón sobre la barra final de la sección (marcado en el rectángulo azul de la imagen anterior) como si se quisiera tomar fuerzas para comenzar la tercera y última parte, sección que presentaré a continuación.

Merengue. Inicio de la tercera parte (letras N – O)

En forma general, el merengue es una danza folclórica venezolana, atractiva por su singular ritmo.¹¹⁶ De la forma en que se escribe, Juan Francisco Sans comenta que, depende totalmente de las necesidades del compositor, ya que la mayor parte de las discusiones acerca del tema son sobre la cifra indicadora o compás en el que se debe escribir.¹¹⁷ En mi caso he decidido basarme en el ritmo de 5/8.

Mi idea de introducir un merengue en medio de la pieza se debe a que, en el proceso de extensión de la sonata, me formulé en un principio, trabajar cada uno de los temas de manera distinta si quiera una vez, entonces, el primer cambio que hice referente a alguno de los temas pre-establecidos, fue sobre el tema principal en la tercera parte o parte final de la obra. Quería con ello, poder evidenciar dominio de varios aspectos, transformación de la métrica y el compás, rearmonizaciones, etc.

Lo primero que hice, fue transcribir todo el material existente del 4/4 al 5/8 del merengue, como una especie de simple adaptación, para a partir de allí, trabajar en primer lugar, los elementos rítmicos de la sección. Mi idea era tener bien en claro las estructuras rítmicas para luego pasarme a la parte armónica, así lo hice.

Para ello, me fue necesario estudiar previamente, un par de merengues venezolanos, lo cual también fue una ardua tarea y en algún punto hasta un intento casi fallido, porque el primero de estos merengues que estudié, me enamoraba en su riqueza pianística, pero no concordaba con mi merengue en varios aspectos, como, por ejemplo, en el compás de 6/8 que consideraba y el caminar del bajo, sin embargo, me sirvió de gran ayuda para el desarrollo de otros elementos. Esta obra de la que hablo es el *Merengue con cadencia bachiana* (pieza n.3) de la *Suite para cello y piano* del compositor Aldemaro Romero.¹¹⁸

De aquí que, comencé la labor de rehacer el tratamiento pianístico, aplicando ciertas directrices de los siguientes compases de la *Suite para cello y piano* de Aldemaro:

¹¹⁶ Emilio Mendoza, «Merengue Venezolano», *Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World, Genres: Caribbean and Latin America* 9, (2014): 472.

¹¹⁷ Juan Francisco Sans, «Algunas consideraciones adicionales sobre el ritmo y la notación del merengue», *Akademos* 11, n.º 1 (2009): 120.

¹¹⁸ Aldemaro Romero, *Suite for cello y piano* (Caraca: 1976).

Ejemplo del esquema de los compases elegidos del *Merengue con cadencia bachiana* para la línea del bajo

1 2 3 4modificado

5 6 7 8modificado

9 10 11 12modificado

13 14 15 16XXX SE RUEDA UN COMPÁS

16XXX 17 18 19

20 21 22 23

24 25 26 (27+1) 28

29 30 31 32 quedan igual

Tema en la trompeta

33 34 35 36

37 38 39 40

41 43 43 44

45 46 47 48 se quedan igual

Ilustración 55. Ejemplo del esquema de los compases elegidos del Merengue con cadencia bachiana para la línea del bajo. Fuente: la autora.

Se puede notar entonces, que hice un esquema como patrón a seguir para las modificaciones del ritmo en merengue del bajo de mi pieza (aunque ciertamente de la mano derecha he tratado diferentes asuntos). Dichas aplicaciones quedaron en una primera instancia, así:

Merengue. Fase de trabajo 1

The musical score is divided into four systems, each with three staves: Piano (a), Piano (b), and Piano. The key signature has one flat (Bb). The first system features chords Dm⁶ and A⁷. The second system features C⁶, G⁶, and Gm⁶. The third system features Bb⁶, Dm⁷, Bbm⁷, and Dm⁹. The fourth system features Eb⁶, Bb⁶, A, Gm, F, and E. Dynamics include *f*, *mp*, and *fz*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and articulation marks.

Ilustración 56. Merengue. Fase de trabajo 1. Fuente: la autora.

Entonces, si vinculamos la figura 58 con la figura 59, se podrá apreciar que mi intento es hacer un bajo lo más parecido al bajo de la suite de Aldemaro y para marcar más esta diferencia, he dejado en la imagen de fase 1, el bajo original de mi pieza (pero adaptado al 5/8), que son las notas color azul que se encuentran debajo de cada sistema del piano.

Es de apreciar en primer lugar, la duración de los compases concernientes al tema, mientras en el 4/4 el tema abarcaba 16 compases, en el 5/8 comprende el doble, unos 32 compases. Puede sonar lógico porque ciertamente se tiene como indicación de tiempo a la corchea y no a la negra. En todo caso, no he querido arriesgarme con respecto a la interpretación y he colocado una indicación de tempo: corchea = corchea, lo que significa que la corchea queda exactamente igual que el tiempo del que se viene tocando, por ejemplo, si la negra vale 150, quiere decir que la corchea equivale el doble, unos 300bpm, entonces, a partir de tomar la corchea como indicación del metrónomo, se puede proseguir con su conteo de 5 corcheas por cada compás, lo ideal es que suene así de rápido, que no se caiga el tiempo en esta parte.

Ahora bien, existe por otro lado, el trabajo interno de las voces, cuestión que se nota en la clave de sol de piano, donde la primera voz hace la melodía, mientras que la segunda voz rellena con corcheas para ese desenlace característico del merengue, con un movimiento bastante sencillo y sin muchos saltos en casi toda su duración, debido a que el tiempo bastante rápido complejizará sin duda la ejecución.

Pero volviendo al tema anterior, me di cuenta de que estaba atravesada la línea del bajo con respecto al levare, es decir, que debía tener siempre una corchea en el último tiempo de cada compás, era por eso que el merengue en un principio, no me caminaba como era debido, porque en cierta forma, la clave no estaba correcta. Fue por esto que, después de ese arduo trabajo que había hecho del esqueleto rítmico del merengue, me di cuenta que era necesario prácticamente volver a cero, rehacer de nuevo el bajo. Lo que sí pude salvar de esta fase de trabajo, fueron todas las demás intervenciones de la mano derecha del piano, quedando entonces la segunda fase así:

Merengue. Fase de trabajo 2

Ilustración 57. Merengue. Fase de trabajo 2. Fuente: la autora.

Resalta a la vista las grandes diferencias de la línea del bajo, lo cual contribuye a mantener una correcta clave, pero que por otro lado, hace un poco más exigente la lectura e interpretación, ya que no se cuenta con el tiempo fuerte de cada compás en los graves, lo que hace que el ritmo se complejice un poco, sin embargo, tras este recorrido de los tiempos débiles del bajo, he dejado acordes en la mano derecha por cada comienzo de compás, a manera de equilibrar los acentos naturales que se deben ejecutar (tiempos 1 y 4).

Pero también, estos acentos naturales del compás, en momentos los hago más explícitos con acordes acentuados de la mano derecha, los cuales sirven más como recordatorio que como evidentemente resalte del discurso (rectángulos rojos). He puesto de igual manera, el ejemplo perfecto de cómo debe ser la base del engranaje de las voces, señalado con las flechas verdes. Aquí ambas manos se intercalan las corcheas del compás, comprendiendo la mano derecha los tiempos fuertes y la mano izquierda los tiempos débiles.

El tratamiento intercalado de las manos del piano, es sumamente característico de esta danza, pero como era de esperarse, he acudido a otra magnífica obra de merengue venezolano, para así extraer de ella dichos elementos. La composición en cuestión es el *Merengue rucaneao* de Gerry Weil, partitura que extraje de un trabajo musicológico de Alicia Dávila.¹¹⁹ En dicho merengue, es totalmente imprescindible este asunto de intercambio de los tiempos del compás entre ambas manos, lo que efectivamente hace que sea una obra de alto desempeño técnico.

Una vez recapitulado el tema en el piano, pasa a ser la trompeta quien lo pronuncia. En este particular es de recordar que, las primeras dos veces que el tema A fue tocado, la trompeta era quien en primer lugar llevaba la melodía y luego el piano le continuaba, ahora, esa interacción es al revés, primero el piano hace el tema y luego la trompeta.

De manera que, cuando la trompeta toma la línea principal del tema, el piano se enfoca en el acompañamiento (como ciertamente ocurrió en las veces anteriores), pero en este asunto, dada la complejidad del ritmo compuesto, creo en lo personal, que se hace aún más notable la exigencia técnica, en todo caso, el piano al igual que la trompeta, desempeñan un dialogo bastante equilibrado en cuanto al protagonismo de la obra, es decir, se complementan tan profundamente que, desde mi apreciación como compositora, considero que ambos no podrían existir sin el otro.

Ahora muestro, de la fase de trabajo 3, los primeros 16 compases a partir de que la trompeta toma la melodía principal:

¹¹⁹ Alicia Dávila, «Gerry Weil: Obras para piano» (tesis de licenciatura, Universidad Central de Venezuela, 2002).

Primeros 16 compases con el tema en la trompeta. Fase de trabajo 3

The image shows a musical score for the first 16 measures of a piece. It is divided into three systems. The first system includes the Trompa en Do (Trumpet in C) part and the Piano (a) and Piano (b) parts. The second system includes the Trompa en Do part and the Piano (a) and Piano (b) parts. The third system includes the Trompa en Do part and the Piano (a) and Piano (b) parts. The score includes various chords (Dm6, A7, C6, Fm6, Fdis) and dynamic markings (f, mf, sf). A purple box highlights a section in the Piano (b) part, and a green box highlights a section in the Trompa en Do and Piano (a) parts.

Ilustración 58. Primeros 16 compases con el tema en la trompeta. Fase de trabajo 3. Fuente: la autora.

En este apartado, se notan algunos de los elementos extraídos del tratamiento pianístico de Aldemaro, como por ejemplo los acordes de la clave de fa, en los tiempos 3, 2 y 5 (rectángulos morados), lo que, a nivel sonoro, amplifica la intensidad del argumento, intensidad que se va formando poco a poco a medida que me adentro en el mismo trabajo de la sección.

Otro dato curioso, es el unísono existente entre la trompeta y la voz superior del piano en los compases marcados con el rectángulo verde, siendo éste el único unísono de toda la pieza, usado en el momento como una herramienta de color, ya que no quería que se olvidara por completo la labor tímbrica; por ello, me era necesario hacerle notorio así sea por un instante de 2 compases, porque la presencia predominante de los estratos rítmicos, armónicos y de acompañamiento, opacaban de cierto modo el sentido articulado del manejo del color.

De este mismo sentir, puedo marcar las notas en color naranja de las imágenes que he presentado y las imágenes consecuentes, notas que justamente percibo como una mezcla entre el desglose del carácter rítmico, el necesario complemento de los compases en cuestión y los puntos específicos en dónde se carga la línea superior de las voces con un sentido más

de coloratura que con un sentido melódico, de tal manera que, se conjugan en estos pequeños espacios, todas las dimensiones tratantes de las capas sonoras.

Continuando con los últimos compases de cuando la trompeta asume la melodía, muestro la siguiente figura:

Últimos 15 compases con el tema en la trompeta. Fase de trabajo 4

The musical score consists of two systems. The first system covers measures 327 to 335. The Trompeta part (top staff) starts with a melodic line in measure 327, marked *mp*. Measures 328 and 329 are rests. Measure 330 has a melodic line, measure 331 has a melodic line with an accent, measure 332 is a rest, and measure 333 has a melodic line. Measure 334 has a melodic line, and measure 335 has a melodic line. The Piano (a) part (middle staff) has a complex chordal texture in measures 331-335, highlighted with a purple box. The Piano (b) part (bottom staff) has a rhythmic pattern in measures 327-329, 331-333, and 335, highlighted with orange boxes. The second system covers measures 336 to 344. The Trompeta part (top staff) has a melodic line in measure 336, a rest in 337, a melodic line in 338, a rest in 339, a melodic line in 340, and a melodic line in 341. The Piano (a) part (middle staff) has a complex chordal texture in measures 336-344, highlighted with orange boxes. The Piano (b) part (bottom staff) has a rhythmic pattern in measures 336-344, highlighted with orange boxes. Chord symbols are: Abm6 (327), Bbdis7 (331-335), Cm6 (336), F#m6 (337), D#m (338), Gdis6 (340), and Abdis (341).

Ilustración 59. Últimos 15 compases con el tema en la trompeta. Fase de trabajo 4. Fuente: la autora.

Cuando mencioné que se va formando una intensidad característica a medida que trabajaba la sección, me refería justamente a la amplitud sonora que se desborda en éstos últimos compases, amplitud que viene dada bien sea por añadidura de notas en el acompañamiento o por duplicación de las octavas, lo que explicaré ahora.

De los rectángulos color naranja, se puede observar que el bajo intensifica el argumento musical añadiendo notas al levare de los compases en cuestión, ya sea por octavas, segundas o terceras, lo que al mismo tiempo resulta en las secuencias escalísticas de los últimos tres compases con acompañamientos de octavas del registro grave.

Del rectángulo morado puedo decir que, justamente es el mismo uso de acordes que funcionan como golpes acentuados de la mano izquierda pero ampliado al registro medio agudo del piano, sobre la mano derecha, por lo que, al conjugar en ambas manos este único

tratamiento de los compases en cuestión, los acentos se desplazan por naturaleza al tiempo 1 y 4 del compás, aunque también es de marcar los tiempos 2 y 5.

En consecuencia, con todo lo anteriormente mencionado, se puede concluir que en efecto la intensidad sonora va en aumento, vista está no desde el enfoque dinámico, más bien desde la cantidad de notas ejecutadas, la conjunción de los planos acústicos y por ende, de la resonancia generada.

Ahora, toca ver todo lo concerniente a la rearmónización empleada. Para ello me serví de aplicar elementos modales en un contexto tonal, técnica explicada previamente de forma general en el apartado del momento II de la investigación, elementos que dejo ver en la siguiente imagen pero que explico inmediatamente.

He dejado la armonía original (en color verde) encima del pentagrama de la trompeta, para que se pueda apreciar directamente las diferencias con la nueva armonía o sustitutos de los acordes (en azul) y por otra parte, se aprecia la función modal que tienen éstos sustitutos (color rojo). Es así como, por ejemplo, en el tercer sistema, cuando la melodía es llevada por la trompeta, se observan estos tres ítems (rectángulo negro).

Entonces, si mi acorde original es A7 y lo sustituyo con un A7(b9b13), éste último ya no es sencillamente un V grado dominante, sino que cumple la función de V grado con bemol 6, es decir, V mixolidio b6. Pero, ¿Qué pasa si el grado cambia? Tal es el caso del acorde siguiente, donde tengo un Bb7 como acorde original, el cual sustituyo con un Bb9(b13) que cumple la misma función de V mixolidio b6; luego hago un B7(#11) con función de IV grado como lidio dominante, el cual sustituye a un B6 y así sucesivamente.

Rearmonización del merengue. Fase de trabajo 5

Original
8 279

Sustituto

Tpt. Do

Pno.

285

Tpt. Do

Pno.

311

Tpt. Do

Pno.

327

Tpt. Do

Pno.

open

Ilustración 60. Rearmonización del merengue. Fase de trabajo 5. Fuente: la autora.

Los archivos trabajados en el proceso de creación del merengue son los siguientes:

Archivos trabajados para el merengue

| Nombre | | Fecha de creación | Fecha de modificac |
|---|----------------|-------------------|--------------------|
| Influencias | | 6/4/2021 9:17 | 5/9/2021 10:31 |
| Audio | | 2/9/2021 19:04 | 2/9/2021 19:04 |
| Enigma | | 11/3/2021 0:04 | 11/3/2021 0:03 |
| Tema Lento | | 11/3/2021 1:22 | 11/3/2021 11:18 |
| Tema Lento2 | | 6/4/2021 9:01 | 6/4/2021 13:48 |
| Enigma2 | | 6/4/2021 13:50 | 6/4/2021 16:51 |
| Enigma3 | Trabajo fase 1 | 6/4/2021 16:51 | 13/4/2021 15:07 |
| Enigma3.1 merengue | Trabajo fase 2 | 11/4/2021 12:41 | 12/4/2021 15:39 |
| Enigma3.2 merengue | Trabajo fase 3 | 12/4/2021 15:39 | 12/4/2021 15:49 |
| Enigma3.3 merengue | Trabajo fase 4 | 13/4/2021 12:19 | 13/4/2021 18:16 |
| Enigma4 rearmonizar merengue | | 13/4/2021 18:16 | 14/4/2021 13:42 |
| Enigma4.1 rearmonizar merengue | | 14/4/2021 14:17 | 14/4/2021 14:34 |
| Enigma4.2 rearmonizar merengue | Trabajo fase 5 | 15/4/2021 11:57 | 15/4/2021 21:45 |
| Enigma4.3 drops merengue | | 15/4/2021 21:46 | 7/6/2021 22:20 |
| Entrega 7 Junio | | 7/6/2021 19:19 | 12/6/2021 19:33 |
| Entrega 7 Junio - Full Score | | 7/6/2021 19:23 | 12/6/2021 19:09 |
| Entrega 7 Junio | | 12/6/2021 19:35 | 12/6/2021 19:35 |
| Enigma5 DHfM | | 7/7/2021 17:42 | 10/7/2021 22:08 |
| Enigma5 DHfM2 | | 8/7/2021 19:05 | 10/7/2021 18:00 |
| Enigma6 posición parte lenta | | 10/7/2021 18:01 | 10/7/2021 19:13 |
| Enigma6.2 posición tema B2 (climax) | | 10/7/2021 19:13 | 10/7/2021 22:07 |
| Enigma6.3 posición tema B2 (climax) | | 10/7/2021 21:50 | 11/7/2021 15:57 |
| Enigma7 revisión puente -tema lento | | 11/7/2021 16:18 | 11/7/2021 21:13 |
| Enigma8 desarrollo B1 RECORTE 1.1 | | 11/7/2021 21:14 | 12/7/2021 15:40 |
| Enigma8 desarrollo B1 ROTACION DE NOTAS | | 12/7/2021 15:28 | 12/7/2021 15:28 |
| Enigma8 desarrollo B1 RECORTE 1.2 | | 12/7/2021 15:41 | 12/7/2021 15:52 |
| Enigma8 desarrollo B1 RECORTE 1.3 | | 12/7/2021 15:53 | 12/7/2021 15:59 |
| Enigma8 desarrollo B1 RECORTE 1.4 | | 12/7/2021 16:01 | 14/7/2021 0:35 |
| Tema B1 desarrollo | | 13/7/2021 1:57 | 14/7/2021 1:27 |

Ilustración 61. Archivos trabajados para el merengue. Fuente: la autora.

Conexión entre temas (letra P)

La letra P, es la recapitulación de varias partes a la vez, la primer de ellas es el desarrollo del final del tema A, la que se terminó convirtiendo en una sección aparte (letra I), pero en esta tercera oportunidad, exploto aún más las paletas de colores que presenté en las veces anteriores. Primeramente, quisiera mostrar la aplicación de los acordes sobre dominante de Messiaen en su mayor esplendor dentro de la pieza, ya que mantengo exclusivamente ésta técnica durante 7 compases:

Adaptación de los acordes sobre dominante de Messiaen

| Forma original del libro | |
|--|--|
|  | |
| Fuente: Messiaen. ¹²⁰ | |
| Aplicación en el pasaje | |
|  | |

Tabla 25. Adaptación de los acordes sobre dominante de Messiaen. Fuente: la autora.

Con evidentes transposiciones hechas, he adaptado a mi pasaje estas vidrieras multicolores de acordes dominantes al estilo Messiaen, tomando como referencia la siguiente secuencia: los dos primeros compases hacen los acordes 1, 3, 5 y 4, los dos compases posteriores los acordes 5, 4, 2 y 3, luego se repite la primera serie de los acordes 1, 3, 5, 4 y para finalizar, se hace el acorde número 3.

El uso del pedal y las dinámicas ayudan al empaste de la secuencia. Finalmente, la trompeta siempre reproduce sus características apoyaturas largas a manera resolutive.

En segundo lugar, quisiera hablar de la secuencia en forma de 4tas descendentes que justamente viene dada de las mismas secciones previas, (letra A y letra I). La última vez que se desarrolló éste material, fue con un tratamiento del caos, como suelo llamarlo, en donde las tres voces respectivas (trompeta y ambas manos del piano) hacían diferentes figurajes que se desplazaban y aumentaban. Ahora, encima de todo este profundo y exhaustivo trabajo realizado previamente, continuaré con mi transformación del material.

¹²⁰ Olivier Messiaen, *Técnica de mi lenguaje...* 69

Continuación del trabajo del caos rítmico del movimiento de 4tas

The image shows a musical score for Tpt. Do and Pno. The score is divided into three voices: Voz 1 (Tpt. Do), Voz 2 (Pno. right hand), and Voz 3 (Pno. left hand). The score starts at measure 385. Voz 1 is marked with dynamics *f*, *f sub*, *p*, and *pp*. Voz 2 is marked with dynamics *f*, *f sub*, and *p*. Voz 3 is marked with dynamics *f* and *f sub*. The score is annotated with colored boxes highlighting specific rhythmic patterns: a black box around the first measure of Voz 1, a red box around the second measure of Voz 1, a blue box around the third measure of Voz 1, a yellow box around the first measure of Voz 2, a grey box around the second measure of Voz 2, and a purple box around the third measure of Voz 2. The notes in these boxes are: Voz 1 (D, E, F, G, A, B, C, D), Voz 2 (Bb, C, D, E, F, G, A, B), and Voz 3 (D, E, F, G, A, B, C, D).

Ilustración 62. Continuación del trabajo del caos rítmico del movimiento de 4tas. Fuente: la autora.

Es posible analizar entonces que, si se toma el D de la primera voz como nota de referencia (rectángulo negro), la secuencia de 4tas consecutivas se va transponiendo hacia abajo, primero un semitono hasta el C# (rectángulo color vino), luego otro tono abajo hasta el B (rectángulo color celeste); mientras que la voz 2 hace más o menos lo mismo, pero desde el Bb de la primera octava del piano o Bb agudo (rectángulo amarillo), bajando un semitono hasta el A de comienzos del segundo compás (rectángulo gris), para llegar al G de mitad del tercer compás que se encuentra además, traspuesto 1 octava abajo (rectángulo morado), inmediatamente la secuencia vuelve a su octava primera en el compás 4. La voz n.3 se presenta exactamente igual que la vez anterior. Me enfoco en este particular, en las transposiciones hechas en cada una de las voces ya que el aspecto rítmico ha quedado igual.

Para tener una idea efectiva del proceso de transformación mismo que ha sufrido el presente material dentro de la obra (no como proceso creativo previo, sino como comparación de las tres veces que muestro dicho argumento musical), he de señalar a continuación a modo de resumen, el siguiente cuadro:

Comparación del material las tres veces que se presenta

Primera parte, final de la letra A

Musical score for the first part, final of letter A. It shows a Tpt. Do part and a Pno. part. The Tpt. Do part has a black box around measures 33-34 and an orange box around measures 35-36. The Pno. part has yellow boxes around measures 33-34, 35-36, and 37-38, and cyan boxes around measures 33-34 and 35-36. Dynamics include f, p, mf, and mute.

Segunda parte, letra I

Musical score for the second part, letter I. It shows a Tpt. Do part and a Pno. part. The Tpt. Do part has a black box around measure 176. The Pno. part has yellow boxes around measures 176-177, 178-179, 180-181, and 182-183, and cyan boxes around measures 176-177, 178-179, and 180-181. Dynamics include f, mf, and p.

Tercera parte, letra P

Musical score for the third part, letter P. It shows a Tpt. Do part and a Pno. part. The Tpt. Do part has a black box around measure 378 and an orange box around measures 384-385. The Pno. part has cyan boxes around measures 378-383 and 384-385, and yellow boxes around measures 384-385. Dynamics include f, mp, f sub, p, and pp.

Tabla 26. Comparación del material las tres veces que se presenta. Fuente: la autora.

Entonces, si de la comparación del material existente dentro de *Enigma* se trata, puedo resumir unos cuantos aspectos. Lo primero que se trató en este apartado, fue la adaptación de los acordes sobre dominante de Messiaen, marcados en los rectángulos celestes; de aquí se puede observar que, nacen de los acordes que acompañan las apoyaturas largas de la trompeta en la letra A, luego, en el desarrollo de la segunda parte de la obra, comienzan a notarse la

aplicación de dichos acordes de dominante pero no del todo presentes, hay que recordar que para ello, he eliminado de algunos acordes, la mano izquierda del piano; pero la tercera vez que se presentan, si lo hacen de lleno, con todas las notas respectivas y adaptadas como es debido según el tratamiento armónico.

De este mismo aspecto, se desprenden las intervenciones en negras de la trompeta, marcadas por los rectángulos negros. De las mismas se puede apreciar, que fluctúan un poco con respecto a la cantidad de apariciones, por ejemplo, dentro de la letra A se establece como intervenciones con compás de por medio, es decir, apoyatura – compás en silencio – apoyatura; en la segunda pasada, ese silencio del medio se extiende durante 4 compases, quedando las intervenciones como apoyatura – 5 compases en silencio – apoyatura; pero la tercera vez parece volver a su manifestación original, con un compás de por medio en silencio, solo que las apoyaturas se tocan 3 veces.

El otro aspecto tratado hasta el momento, es el caos rítmico ocasionado por el movimiento de 4tas consecutivas descendentes, señalados en los rectángulos naranjas. Apenas en la letra A, estas 4tas contemplan un solo compás, pareciera en este sentido, que el material no tuviese mucha importancia más que la de relleno y/o notas de paso, pero al repetir dicho argumento de manera rítmica, la segunda vez que se expone, pasa a ser una corta sección de 4 compases de desarrollo; para la tercera ocasión, los compases son 5, pero realmente lo importante es el manejo tratamiento interno de las voces, el cual es diferente que la vez anterior, tal cual lo acabo de explicar.

Ahora, queda por resumir otro elemento, las secuencias escalísticas de los rectángulos amarillos. En un principio, dirigen el diálogo entre las intervenciones de la trompeta, fungiendo como característica principal del acompañamiento, pero una vez que se van desarrollando los demás aspectos mencionados, éstas al mismo tiempo, se van disolviendo, es decir, disminuyendo tanto su participación como su importancia, por lo mismo se ve que para la letra I, son un poco más corta sus intervenciones y ya para la letra en la que se está en este momento, apenas y considera un compás.

Ya para culminar, solo queda por analizar los compases finales de la sección:

Compases finales de la sección

The image shows a musical score for Tpt. Do and Pno. The Tpt. Do part (top) is in 5/4 time and features a melodic line with dynamics *p*, *pp*, *p*, *mp*, *mf*, and *f*. A 'molto rit.' marking is present. Red circles highlight specific intervals in the trumpet part. The Pno. part (bottom) is in 5/4 time and features a complex accompaniment with dynamics *p*, *pp*, *mp*, *mf*, and *ff*. A red box highlights the piano accompaniment.

Ilustración 63. Compases finales de la sección. Fuente: la autora.

Al igual que el análisis de las figuras anteriores, se puede apreciar que los compases finales de la letra en cuestión, son una combinación sobre varios recursos ya argumentados, por ejemplo, en la trompeta se tiene la misma secuencia de cuartas, pero a manera retrógrada, de atrás hacia delante y continuando con aquellas descendencias de tonos como variación del caos rítmico de los precedentes compases. Entonces, la trompeta al mismo tiempo que se transpone un tono hacia abajo con respecto a su anterior repetición (tomando como referencia la nota inicial), también varía en cuanto a la dirección de las voces se refiere, porque una vez retrógrada la serie, las cuartas en lugar de ser descendentes, ahora son ascendentes.

Es de percatarse que, realmente el primer salto de la trompeta no es un intervalo de cuarta justa, sino de quinta disminuida (óvalos rojos), lo que podría tomarse como otra leve variación del discurso y/o también, como una tensión del acorde tratante, que es $C\#m6$ más el agregado del C natural como una séptima mayor. En cualquiera de los dos casos, el C natural de la trompeta de inicios del compás 390 y finales del 391, constituye una disonancia a nivel armónico.

Ahora bien, de la participación del piano se puede destacar el acompañamiento tipo Hindemith que se presentó durante la letra L, el que a su vez provenía de los números de ensayo 6 y 14 de la sonata para trompeta y piano del nombrado compositor. Si se recuerda bien, la vez que se presentó dicho material era con un compás de 6/8, pero en este caso, al estar trabajando con compás binario, me vi en la necesidad de acudir a los tresillos, ya para los compases de 5/4, consigo hacer los acordes en corcheas. Lo importante aquí es que, se prepara a manera de tensión energética y hasta con un toque de carácter rudo, la entrada a la parte majestuosa que está por ocurrir; fíjese que la indicación de *molto rit* de los últimos 3

compases, asegura una ejecución bastante enfática en el piano, ya que al tiempo que se va disminuyendo el ritmo, el crescendo y los acordes bajos de la mano izquierda, propician la fuerte ejecución que despliega ese carácter violento y rudo del que precisamente estoy hablando, hasta llegar al compás final, en donde se deja en resonancia el último acorde y de ahí, el respiro para la entrada a la nueva sección.

Maestoso. Recapitulación del tema B1 (letra Q)

Una vez recapitulado el tema principal, desarrollado al máximo las sonoridades dominantes de los acordes de Messiaen, así como las secuencias de cuartas a manera de caos rítmico y el acompañamiento en acordes de manera enfática como Hindemith, es hora de hacer la recapitulación del tema B1.

En esta sección, es donde se siente de forma aún más clara y directa las influencias del primer movimiento de la sonata de Hindemith, porque el efecto principal presupuestado para garantizar ese carácter majestuoso señalado del inicio de letra, ha sido tomado de la narrativa creada durante los números de ensayo 7 y 8 de dicho movimiento, comprendiéndose está última principalmente desde los trémolos ejecutados en el piano y la línea melódica del tema ejecutada por la trompeta a manera de notas largas.

Números de ensayo 7 y 8 de Hindemith

The image shows a musical score for two movements, numbered 7 and 8. Movement 7 is marked 'Breit' and features dynamics from *pp* to *f*. Movement 8 is marked 'sehr dichtes Tremolo' and features dynamics from *pp* to *fff*. The score is annotated with red, yellow, and purple boxes highlighting specific passages.

Ilustración 64. Números de ensayo 7 y 8 de Hindemith. Fuente: Hindemith.121

Para ejemplificar mejor el asunto del que estoy hablando, he dejado una figura con ciertas indicaciones, de los compases comprendidos entre los números de ensayo 7 y 8 de la partitura de Hindemith. Entonces, desde ella se pueden tratar los dos grandes puntales estéticos y de carácter antes mencionados.

El primero de ellos, es la textura en trémolos aplicada, la cual es indispensable tanto para el momento glorioso que considero abarca Hindemith en su obra, como para mi momento majestuoso, los mismos que se pueden comparar desde los rectángulos amarillos de la figura previa (sonata Hindemith) y la figura siguiente (*Enigma*). En este particular, hay que tomar en cuenta la distancia entre ambas manos del piano, por ejemplo, mientras en la clave de fa se usa el registro comprendido entre la contra y la gran octava, en la clave de sol se abarca desde el E hasta un A de la segunda octava, esto para Hindemith, mientras que en mi sección es prácticamente lo mismo, donde la mano izquierda abarca la gran octava del piano y solo el B inmediato de la contraoctava; la mano derecha por su parte, se maneja hasta

¹²¹ Paul Hindemith, *Sonata for...*, 6.

un F# de la segunda octava, lo que implica por ende, que existe una octava de por medio (pequeña octava) entre ambas claves.

Asimismo, también existe una pequeña variación de la textura atremolada característica de la sección, y son los trémolos ejecutados solamente por la mano izquierda del pianista. En este punto, es importante recalcar que los trémolos entre ambas claves se deben ejecutar, cómo bien es sabido, por medio de una alternancia de manos, pero al moverse estos únicamente a la clave de fa, se entiende qué debe ser ejecutado por la mano correspondiente. En el caso de Hindemith, cuándo decide aprovechar el efecto de la articulación aplicada solamente sobre la mano izquierda, mantiene sobre la mano derecha trinos en lugar de los trémolos, por lo que, en este sentido, a pesar de que auditivamente causa el mismo efecto, yo he decidido continuar con el material original del tema, pero eso es algo que corresponde a la segunda parte de la sección.

Volviendo al análisis de los trémolos, he de considerar en lugares muy específicos dicha articulación sobre únicamente la mano izquierda, como por ejemplo se puede apreciar en los compases 405 y 406, 408 y 410. Es de añadir en este particular, que el primer par de compases mencionado, sirven de expresión conclusiva de la primera parte de la sección, pero sin embargo después, en los compases 408 y 410 la vuelvo a colocar a manera de recordatorio de dicha manifestación texturada del discurso musical (óvalos amarillos).

El segundo elemento indispensable para la formulación del argumento en cuestión, es el manejo de la melodía resumida en notas largas (rectángulos morados). Hindemith no considera precisamente una transformación de la melodía porque su tema expuesto en estos números de ensayo ya indicados, es su tema principal, el que de por sí es mucho más pausado que la melodía de mi tema B1. Entonces, me fue necesario modificar un poco dicha línea melódica para que, en sentido general, fuese similar a la sonoridad que Hindemith desprende de los compases estudiados, por un lado, el piano bien agitado con su textura de trémolos en el registro agudo y grave, por el otro, un canto bien firme y poderoso de la trompeta en el registro medio, pero mucho más calmado.

Para lograr este resumen melódico de notas largas en la melodía, lo que hice fue tomar las notas claves de la mayoría de los compases de la primera frase y ponerlas como figura de más valor, muy distinto a prolongar o aumentar cada nota del discurso, lo que se logra con

dicho tratamiento es que la estructura original del tema se mantenga más o menos igual, con un total de 20 compases en comparación de los 16 primeros.

Letra Q en *Enigma*

The image displays a musical score for 'Letra Q in Enigma', featuring a Tpt. Do (Trumpet in D) and Pno. (Piano) part. The score is divided into three systems, each with a Tpt. Do staff and a Pno. staff. The tempo is marked 'Maestoso' with a quarter note equal to 150 (♩=150). The key signature has two sharps (F# and C#). The score includes various musical notations such as triplets, dynamics (ff, f, mf), and chord symbols (Dmaj7sus4, A7, D7(b9), Gmaj7, C#7, E7, F#dim7, Em7, A7, Dmaj7, Cm6, Ebmaj7). Several parts of the score are highlighted with colored boxes: a green box around the first measure of the first system, a yellow box around the piano accompaniment of the first system, a yellow oval around a specific piano accompaniment passage in the second system, and another yellow oval around a piano accompaniment passage in the third system.

Ilustración 65. Letra Q en *Enigma*. Fuente: la autora.

Ahora, la segunda frase de la sección, que son los últimos ocho compases, han quedado prácticamente igual, las diferencias que se pueden encontrar son las diferencias propias de la transposición armónica. De este asunto hay que recordar que la primera vez que se expuso el tema en cuestión, se le hizo en la relativa mayor del tema principal, pero al momento de la recapitulación, una de las reglas generales de la sonata es que el o los temas

secundarios se transporten sobre tónica, lo que considero en lo personal, es la trascendencia misma de la forma sonata, que todos los demás resuelven en la tonalidad principal.

Pero en mi caso el segundo tema difería con el primero en cuanto al modo de la escala, es decir, mi tema B1 está en modo mayor mientras que mi tema primero se encuentra en modo menor; entonces, tenía dos opciones, ir a tónica manteniendo la escala menor y hacer todo un trabajo de modulación de la naturaleza del modo, o ir a tónica, pero manteniendo la escala mayor. En efecto, escogí la segunda opción, porque me parecía que era más conveniente y auditivamente mucho más brillante, cualidad que definitivamente encajaba mejor con la intención del majestuoso que quería lograr.

Por último, juegan un importante papel las dinámicas señaladas, de las mismas que hablé en la sección anterior. De estas, vale la pena indicar que son en efecto, la preparación (junto con los demás elementos mencionados) hacia el momento majestuoso de la obra (rectángulos rojos de la ilustración 67), al mismo tiempo que desembocan en la entrada fortísima de los compases primeros de la sección (rectángulos verdes).

Rítmico. Recapitulación del tema B2 (letra R)

Del proceso compositivo, las mejoras que le hice al tema B2 (cada vez que aparece), fueron cambios mínimos, los cuales expusí de una forma fácil y sencilla. Existen varios rasgos distintivos principales de éste tema, una de ellos es el movimiento cantado que tiene el bajo, pero este canto no es en forma lírica ni de notas largas, más bien es característico porque es un movimiento rápido, agitado y verdaderamente complicado para la ejecución si se une con la mano derecha del piano, como ya expusí con anterioridad. Entonces, una de las últimas cosas que hice dentro del proceso creativo, fue precisamente limpiar un mínimamente la línea del bajo, detalles que hacen más efectiva la ejecución del pianista. Como ejemplo de ello, muestro el siguiente cuadro:

Modificaciones mínimas en la línea del bajo

Antes

Después

Tabla 27. Modificaciones mínimas en la línea del bajo. Fuente: la autora.

De resto, la recapitulación es la exacta repetición de la exposición del tema. Lo que me pareció que hacía un juego muy singular del modo de tónica del que hable anteriormente, ya que se podría decir que este tema tiene como centro tonal Ddis, es decir, el mismo D pero en un modo diferente, como si se tratara de mostrar las diferentes sonoridades que puedo obtener con tres distintos comportamientos del centro tonal puesto sobre D. De aquí que puedo resumir que, las recapitulaciones de los temas (a excepción del tema lento) desfilan de la siguiente manera: Tema A en Dm, Tema B1 en DM y Tema B2 en Ddis.

El clímax (letra S)

La letra S es básicamente lo mismo que R, pero con cambios en la ubicación del material, por lo que prosigo a explicar a través de la siguiente figura, la primera parte de la sección:

Cambio de posición de los elementos que conforman R y S

Ilustración 66. Cambio de posición de los elementos que conforman R y S. Fuente: la autora.

Parece un trabajo muy complicado, pero realmente es una labor muy sencilla de explicar. Por un lado, el material que tiene la trompeta en R es pasado a la mano derecha del piano en S, estas son las notas en color azul; Por otro lado, el material que tiene la mano derecha del piano en R es pasado a la línea de la trompeta en S, esas son las notas color rojo. En este sentido, se aprecia un intercambio de materiales entre la voz de la trompeta y la voz superior del piano, denotando que ambas voces cumplen con las mismas funciones y grado de importancia.

Por otra parte, el bajo queda exactamente igual para las dos secciones, a excepción del último compás mostrado en la figura, modificación que viene siendo parte de lo que explicaré en breves. Por último, las tríadas acentuadas de la clave de sol del piano, marcadas en color verde y marrón, quedan como anclajes rítmicos para ambas letras, es decir, que permanece en el mismo lugar, lo que produce a su vez, una interacción interna de las voces

que se intercalan de sitio con dichos amarres rítmicos, aunque también se puede ver tal cual lo menciona en su oportuno momento, cómo puntos de apoyo en dónde convergen ambas voces.

Ahora bien, todo lo anteriormente especificado sirve como preparación para el momento álgido de la pieza, por lo que he enfatizado el carácter de las letras R y S, cómo *Ritmico* para la primera y *Furioso e intensamente* para la segunda. En general, todos los elementos que constituyen el discurso, van formando un ambiente lleno de excesivas tensiones porque al repetir el material, se repite con él, toda la carga tensionada que implica.

Con esto último me refiero no tan solo al intercambio de las líneas superiores, sino también a los estratos sonoros reproducidos, el bajo en su manifestación más movida y llena de energía, los puntos de claves entre la trompeta y la mano derecha del piano, los adornos de carácter virtuoso que se manifiestan primeramente en la voz más aguda del piano y luego en la trompeta, así como la característica indispensable de las notas de la octava arriba de la trompeta, la que si se recuerda bien, es uno de los puntos cruciales que conducirían sin dudar, a la llegada del clímax; esto mediante el movimiento cromático de dichas notas, movimiento que va en ascendencia desde el Ab hasta el C# y es justamente este C#, el éxtasis de la obra. Lo muestro con la flecha que conecta la figura anterior con la figura entrante:

Clímax

Ilustración 67. Clímax. Fuente: la autora.

Tampoco se puede olvidar que, la carga armónica tiene su centro tonal sobre un modo disminuido, es decir que, evidentemente el color que tomara la sección es un color, por decirlo de alguna manera, bastante oscuro, esto se debe a que precisamente el modo disminuido es el modo que más tensiones tiene, el que busca por naturaleza la resolución inmediata hacia el primer grado, entonces, jugar con este colchón armónico, qué de por sí se mueve internamente del Ddis hacia el C#dis y luego un poco más abajo hacia en Bdis, causa inevitablemente la necesidad auditiva y mental de querer aligerar estas tensiones.

De manera que, solamente cuando el Bdis resuelve al Cmaj7 del compás 441, es que la nota más aguda en la trompeta se hace escuchar. Pero fíjese que, aunque la armonía resuelve por grado conjunto a lo que supuestamente sería un acorde del primer grado, la trompeta en su afán de alcanzar su nota más elevada llega a un C#, que vendría siendo la 9b del C que se encuentra en el piano, es decir, a pesar de que existe una resolución en el colchón armónico, la melodía por encima de éste sigue estando comprendida por una tensión.

La trompeta tras alcanzar la blanca en C# como nota de pico, tanto en altura como en intensidad, desciende de forma gradual y rápida, moviéndose en relación con la armonía

presente. La idea de ir preparando la llegada a ese C# a través de todos los elementos ya nombrados, pero, sobre todo, a través del movimiento cromático de las notas agudas de la trompeta, es con la finalidad de que se pueda apreciar abiertamente que estos puntos específicos, son la llegada al clímax, cómo especies de gritos desaforados y llenos de tensión, como si se tratase de explosiones sucesivas; digo sucesivas, porque son tres las veces que se repite el mismo acto (marcadas con los rectángulos marrones).

Encuentro a su vez que estos puntos, tienen leves diferencias entre sí, ejemplo de ellos, el cambio de octava existente de la segunda vez que se ejecuta o el cambio de los primeros cuatro tiempos correspondientes. De este primer compás, es de señalar que lo apreciado en el clímax primero, se corresponde con las figuras de blancas y cuatro corcheas posteriores; la segunda vez que se ejecuta es un poco más movida, comprendiendo una galopa y el resto en tresillos de corcheas; ya para la tercera vez, se vuelve a la Blanca (negras en forma de síncopa) luego un tiempo de corcheas y el resto en tresillos de corcheas, por último, otro nuevo gran salto entre el D de la pequeña octava y F de la primera octava. Entonces, las repeticiones son las mismas solo que con estas pequeñas modificaciones entre ellas, modificaciones que no afectan el sentido mismo de este grito furioso e intenso.

En el resto de la sección se puede encontrar que el piano despliega en toda su extensión, las secuencias arpegiadas de carácter virtuoso que se han manifestado constantemente dentro de la obra, comprendida ahora entre ambas claves (notas rosadas), las que al mismo tiempo se ven acompañadas por tríadas de los acordes correspondientes, también como un juego de intercambio de claves.

De éste rasgo virtuoso, es de considerar que para el compás 449 comienza el momento de distensión que se espera normalmente después del éxtasis, pero siendo el carácter de la pieza en general, más ensimismada a lo rudo, enérgico e intenso, dicha relajación no podía ser de otra forma, es decir, se siente que la agitación excesiva tiene un momento para descansar, pero al mismo tiempo ese descanso sigue estando enmarcado dentro de este mundo sonoro ya establecido, muy ajetreado, cargado de notas en abundancia y brillante desde su virtuosismo.

Del proceso compositivo, solo queda por señalar, que dichas pequeñas modificaciones del figuraje del primer compás de las tres veces que se repite la frase climática, fueron los últimos cambios realizados de toda la obra, como se ve a continuación:

Cronología de las modificaciones finales







| | | |
|---|-----------------|-----------------|
|  Enigma12 dinámicas pno trp | 21/8/2021 12:20 | 26/8/2021 23:22 |
|  Enigma12.1 Correcciones Tutor 2 | 27/8/2021 10:30 | 27/8/2021 10:33 |
|  Enigma13. Estudio | 27/8/2021 10:49 | 29/8/2021 17:10 |
|  Enigma13. Score | 29/8/2021 12:08 | 7/9/2021 19:59 |
|  Enigma13. Score - Partitura y partes | 30/8/2021 16:28 | 30/8/2021 16:28 |
|  Enigma14. Score cambio climax Modificaciones finales | 2/9/2021 23:03 | 2/9/2021 23:23 |

Ilustración 68. Cronología de las modificaciones finales. Fuente: la autora.

Recapitulación final (letra T)

La letra T es la última letra de la composición, en ella se comprende la recapitulación del material que falta hasta el momento. Para tener un ejemplo visual más claro, prosigo a señalar los elementos que aquí son reexpuesto y cómo es la modificación de estos en el transcurso de la obra, pero antes, me es necesario mostrar en primer lugar, el material en su primera aparición, para a partir de allí, poder comparar dichas transformaciones.

Final de exposición del tema B2. Letra D, comp. 79 – 82



The musical score consists of three staves. The first staff is for the Trompeta en Do (Trumpet in C), showing a descending melodic line with dynamics *mf*. The second staff is for the Piano (a), showing a rhythmic accompaniment with chords *mp*. The third staff is for the Piano (b), showing a bass line with dynamics *mp*. The piano part (a) includes chords F6, Dm7, Asus4/G, Csus4/Bb, and p6.

Ilustración 69. Final de exposición del tema B2. Letra D, comp. 79 – 82. Fuente: la autora.

Nótese, la línea arpegiada descendente de la trompeta, evocando siempre la sonoridad del tema A, la cual trataré como la voz 1. El acompañamiento armónico rítmico de la mano derecha del piano, también con un evidente uso de los arpegios, será la voz n.2. Por último, lo acontecido en la línea del bajo, será la voz n.3. Ahora prosigo a la comparación de los diferentes momentos en que aparece el mismo material a lo largo de la composición y sus propias transformaciones.

Otra aclaratoria importante es que, las transposiciones armónicas aquí, no son material esencial para la comprensión del tema a tratar, por lo que me ahorraré las explicaciones que tengan que ver con las modulaciones armónicas y la armonía en general.

Variación 1. Proceso de transformación del material

| Desarrollo parte central. Letra L, comp. 267 – 270 | |
|---|--|
| | |
| Recapitulacion final. Letra T, comp. 455 – 458 | |
| | |
| Recapitulacion final. Letra T, comp. 465 – 468 | |
| | |
| Recapitulacion final. Letra T, comp. 473 – 474, 479 – 480 | |
| | |
| | |

Tabla 28. Variación 1. Proceso de transformación del material. Fuente: la autora.

Considero este primer cuadro comparativo como un proceso de transformación directa, ya que las voces realmente no sufren grandes cambios y es de apreciar que por lo general se mantiene el mismo discurso, por otra parte, me refiero en este particular a transformaciones directas porque los cuadros comparativos posteriores, son variaciones que si comprenden grandes cambios.

Entonces, de este proceso de transformación directa se pueden apreciar pequeñas modificaciones, como, por ejemplo, en la letra L, el último de estos cuatro compases es transformado para la voz número uno, dónde se aplica el recurso de nota pedal para la flexibilidad de los labios del trompetista, pero en las notas que se mueven (en este caso, la segunda corchea de cada par de corcheas), se puede evidenciar el mismo descenso arpegiado original. De esta propia letra, se corresponde la evocación directa del bajo del tema A, en los dos primeros compases.

Volviendo a la herramienta de nota pedal, ésta se extiende al tiempo que varía en tres diferentes formas durante la letra T. En los compases 455, 456 y 457, es fácil notar que las notas pedales ya no corresponde a la primera corchea de cada par de corcheas, sino que corresponden a la segunda de estas, de manera que las notas descendentes vienen siendo el down bit de cada tiempo. Para la segunda vez que se muestra el material, igualmente en la letra T, la modificación es un poco más agresiva, en el sentido de que las notas pedales pasan a ser semicorcheas, lo que evidentemente exige más atención técnica. También se puede leer de estos dos ejemplos, que el segundo compás correspondiente a cada uno de ellos, es por sí mismo una pequeña variación interna.

En la última recapitulación directa en la letra T, tomo los últimos dos compases de la pequeña frase y los separo de los primeros dos, repitiéndolos a su vez con una separación de 4 compases de por medio. De la voz de la trompeta se puede deducir el cambio de acentuación en las corcheas, lo que por ende significa un cambio de articulación, es decir, que mientras todas las veces anteriores el acento estuvo puesto sobre el inicio de cada tiempo (y aunque no se tengan acento escrito, se ejecuta de manera natural) en esta oportunidad el acento estará la segunda parte de cada tiempo. También se puede visualizar que el bajo en el penúltimo compás de esta corta secuencia, correspondía a un salto de cuarta descendente de blancas, pero una vez divididos los compases, he decidido trasladar el bajo que hace referencia al

tema principal en este espacio. Por último, los dos compases previos para entrar a la coda se ejecutan con la única presencia del piano.

Ahora, quisiera ir adelantando un poco las explicaciones del cuadro siguiente, en el que se evidencia la variación n.2. Estas son las modificaciones vistas durante la letra L con el cambio de compás a 6/8, los que considero una variación porque se puede escuchar que existen la misma maniobra arpegiada en la voz de la trompeta durante los compases 277 al 282, posteriormente, este mismo tratamiento del qué tanto he hablado, es traspasado a la voz n.3. Es necesario recordar en este sentido que, todos los elementos internos de dicha sección, fueron desarrollados en su debido momento, sin embargo, me tomo la libertad de mencionarlos aquí, con el fin de tener una visión más amplia de lo considerado.

En este particular, el acompañamiento del piano viene referido, por un lado, de la sonata de Hindemith y por el otro, del final del desarrollo del tema B1, pero sin ir muy lejos, el mismo acompañamiento en acordes un poco marcado de la mano derecha del piano en los compases 281 al 284, responde a esta constante descendencia arpegiada de las voces, la que a su vez también vale la pena repasar qué, proviene desde su germen más elemental, del tema principal de la obra.

Variación 2. Proceso de transformación del material.

Letra L, comp. 277 – 284

Trompeta en Do
♩ = 130
277 278 279 280
f

Piano (a)
Abm⁶ Eb⁷
mf *cresc.* *ff*
n.13 Hindemith combinados con bajos de final de desarrollo tema B1

Piano (b)
8^{va}
ff

Trompeta en Do
281 282 283 284

Piano (a)
G^b D^b⁷
acompañamiento Hindemith N.13-14
f

Piano (b)
8^{va}
ff

Letra L, comp. 291 – 298

Trompeta en Do
♩ = 130
291 292 293 294

Piano (a)
E^b⁶ Bm⁹
mf *ff* 8^{va}

Piano (b)
8^{va}
ff

Trompeta en Do
295 296 297 298

Piano (a)
E^b⁶
f

Piano (b)
8^{va}
ff

Tabla 29. Variación 2. Proceso de transformación del material. Fuente: la autora.

Una vez pasado a los compases 291 al 298, se consigue que la trompeta es silenciada mientras se despliegan estas sonoridades al estilo Hindemith de las que ya hice referencia, pero para los últimos cuatro compases de la sección en cuestión, se vuelve a visualizar la prevalencia original del tema principal, pero en la voz del bajo, cuestión que también he trabajado con anterioridad.

Entonces, esta variación comprende desde el cambio métrico del compás y del tiempo, pasando por el desarrollo de un material externo, hasta llegar a la conciencia misma de la evidente melodía del tema principal, que a su vez también se puede conformar como un mismo desarrollo.

A diferencia de las variaciones anteriores, la variación número 3 maneja toda la realización de sus transformaciones desde la interpretativa pianística. De la letra L en sus dos ejemplos, se puede recordar que, lo considerado por el discurso del piano es una expresión del tema B1, pero al momento de analizar la letra T, la gestión de los elementos pianísticos proyectan el recorrido virtuoso de secuencias escalísticas y arpegiadas es la mano derecha, lo cual expresé al principio del presente análisis, que tales motivos representan una característica particular de la pieza en general.

Ahora, el acompañamiento de tríadas acentuadas en el bajo puede ser visto como un gesto constante, pero al mismo tiempo aleatorio; Digo constante porque se manifiesta en los tres ejemplos de la letra tratante, pero aleatorio porque realmente no considera una secuencia de ejecución rítmica que se repita.

Variación 3. Proceso de transformación del material.

Letra L, comp. 271 – 276

Letra L, comp. 285 – 290

Letra T, comp. 459 – 464

Letra T, comp. 469 – 472

Letra T, comp. 475 – 478

Tabla 30. Variación 3. Proceso de transformación del material. Fuente: la autora.

Por último, las consideraciones hechas sobre la línea de la trompeta, no van mucho más allá de simplemente una aumentación de las notas comprendidas en la melodía, entendida tal acción como una consideración poética - expresiva de la trayectoria melódica, la que articula así mismo, una clamada intensión de la narrativa musical.

Es de considerar entonces, que las variaciones hechas sobre este aparato, representan la imposición jerárquica del tema A, ya que todo el material recapitulado son exclusivas afirmaciones del tema principal, de aquí que la concepción del discurso musical, viene dado por la originalidad del tema mencionado y que traspasa al mismo tiempo, el desarrollo interno de la composición hasta llegar a lo que podría considerar, como una trascendencia o victoria evidentemente manifiesta en esta última sección.

Coda

La coda comprende apenas solo 6 compases, lo indispensable a saber del nivel armónico es que aquí se vuelve a la tonalidad inicial de Dm. Una vez aclarado el asunto de la tonalidad, lo siguiente que se aprecia, es el tratamiento octavado entre la trompeta y la línea superior del piano, asunto que hace referencia a la vez en que ambas voces se entendieron al unísono en la parte central de la obra (final del merengue), pero aquí aplican ciertas diferencias; en esta oportunidad, el piano dobla a la trompeta una octava por arriba en el primer compas, pero en el segundo compás, mientras ésta primera sigue descendiendo, la trompeta va en sentido contrario, hasta que por fin, en el último tiempo de este compas se concilian en el unísono, lo que se visualiza en la sucesiva gráfica a través de las líneas curvas que representan los movimientos de las voces y la llegada al unísono del rectángulo morado.

Elementos de la coda

The image shows a musical score for the Coda section, starting at measure 481. It features two staves: the top staff is for Trompete (Tpt. Do) and the bottom staff is for Piano (Pno.). The score is annotated with a purple box highlighting a specific measure and a yellow box containing the text 'Homofonía trémolos - gliss - notas al azar clouster'. The score is marked with 'CODA' and '481'.

Ilustración 70. Elementos de la coda. Fuente: la autora.

También vale la pena señalar que del primer compás, fueron suprimidas ciertas notas, esto tras la escucha del consejo del trompetista, para que quedase un pasaje más digerible y práctico de tocar, ya que hay que tener en cuenta la velocidad en la que se está, mismo ítem que complica la interpretación, lo que he mencionado en reiteradas oportunidades.

Luego de aquel despliegue virtuoso de las voces superiores, es momento de la homofonía del compás 483, donde se marca con gran potencia el acorde de tónica, prosiguen los trémolos del piano más una octava arriba en la trompeta, al último tiempo se deja escuchar un glissando que llega al compás siguiente con la nota D en el registro sobre agudo, la cual debe mantenerse durante los cuatro tiempos indicados y resolver inmediatamente en el D de la pequeña octava.

Ya en el compás 485, me era demasiado evidente volver a hacer el acorde de tónica o cualquier otra cadencia que resultase en el primer grado, porque a juicio personal, me parecía que estaba más que claro que ese era el final de la pieza y que la llegada al centro tonal había quedado perfectamente marcada, entonces, con esta sonoridad menor penetrada en el oído, quise responder en el par de compases finales con algo un tanto diferente de lo extraído durante toda la obra, notas al azar para el piano y finalmente un clouster de grandes dimensiones en el registro grave del mismo instrumento, acabando seco, oscuro por el clouster pero brillante por los saltos en la trompeta, agresivamente y con una fuerza desorbitante.

Análisis estructural final.

Ya he acabado con el análisis detallado de todas las secciones de la composición, ahora solo queda visualizar la estructura final de la obra, es decir, en lo que ha resultado todo este proceso extensivo de la forma sonata, que a su vez es el propósito central de ésta investigación. Para ello, tomo como base la estructura expuesta anteriormente de la

exposición de la forma sonata¹²² y los parámetros formales explicados en cuanto a la misma (referidos en el momento II).

De la forma en general, se puede decir primeramente que se constituye en una obra dividida en tres grandes secciones. La primera de ellas la comprendo como la exposición de los temas; la segunda como el desarrollo del material temático; por último, la tercera parte sería la reexposición. Lo que se puede apreciar mejor en los siguientes cuadros:

¹²² Véase página 50-60 de la presente investigación. Comparación allegro de sonata.

Análisis estructural de la primera parte

| PRIMERA PARTE - EXPOSICIÓN | | | | | | | |
|---------------------------------------|---|---------|-------------------------------|-----------------------------|-------------------------|----------------------------|-------------------------|
| TEMA – DESARROLLO | Tema A | | Puente moduladorio | Tema B1 | Tema B2 | Desarrollo B1 | Desarrollo B2 |
| LETRA - SECCIÓN | Da'Capo | A | B | C | D | E | F |
| CARÁCTER – METRÓNOMO | Tocar lo más rápido posible, sugerido entre q=130 y q=150 | | Sin indicación | Leggiero q=150 | Ritmico | Scherzando | Come prima q=150 |
| UBICACIÓN | 1 - 16 | 17 - 38 | 39 - 55 | 51 - 66 | 66 - 82 | 83 - 122 | 123 - 142 |
| EXTENSIÓN DE COMPASES | 16 | 22 | 12 | 16 | 16 | 40 | 20 |
| | 38 | | | | | | |
| TÉCNICAS – INFLUENCIAS – HERRAMIENTAS | Teoría de los armónicos. Blues de 16 compases | | Modulación métrica. Schönberg | Tresillos en compás binario | John Adams. Bajo movido | Ruth Crawford. Tony System | John Adams. Bajo movido |
| TOTAL DE COMPASES | | | | | | | 142 |

Tabla 31. Análisis estructural de la primera parte. Fuente: la autora.

Análisis estructural de la segunda parte

| PRIMERA PARTE - EXPOSICIÓN | | | | | | | |
|---------------------------------------|----------------|-----------|-----------------------------|-------------------------------|------------------------|------------------------|----------------|
| TEMA – DESARROLLO | Tema A | | Desarrollo final del Tema A | Desarrollo Puente Moduladorio | Tema Lento | Desarrollo | Conexión |
| LETRA - SECCIÓN | G | H | I | J | K | L | M |
| CARÁCTER – METRÓNOMO | Tempo I | | Sin indicación | Espressivo | Misterioso q=85 | Tempo I q=150 – q.=130 | Estático q=150 |
| UBICACIÓN | 143 - 158 | 159 - 175 | 176 - 203 | 204 - 220 | 221 - 266 | 267- 298 | 299 - 314 |
| EXTENSIÓN DE COMPASES | 16 | 17 | 28 | 17 | 46 | 32 | 16 |
| | 33 | | | | | | |
| TÉCNICAS – INFLUENCIAS – HERRAMIENTAS | Messiaen. DHfM | | Messiaen. Caos rítmico | Modulación métrica | Schönberg. Resonancias | Hindemith | Beethoven |
| TOTAL DE COMPASES | | | | | | | 172 |

Tabla 32. Análisis estructural de la segunda parte. Fuente: la autora.

Análisis estructural de la tercera parte

| TERCERA PARTE – REPOSICIÓN – RECAPITULACIÓN | | | | | | | | |
|---|--|-----------|---|-------------------|----------------------------|------------------------|-------------------------------------|-----------|
| TEMA – DESARROLLO | Tema A | | Desarrollo final del Tema A | Tema B1 | Tema B2 | Clímax | Final | CODA |
| LETRA - SECCIÓN | N | O | P | Q | R | S | T | |
| CARÁCTER – METRÓNOMO | e=e 5/8=3+2 | | e=e | Maestoso q=150 | Ritmico | Furioso e Intensamente | Energico | |
| UBICACIÓN | 315 - 346 | 347 - 377 | 378 - 394 | 395 - 414 | 415 - 426 | 427 - 454 | 455 - 480 | 481 - 486 |
| EXTENSIÓN DE COMPASES | 32 | 31 | 17 | 20 | 12 | 28 | 26 | 6 |
| TÉCNICAS – INFLUENCIAS – HERRAMIENTAS | Merengue. Elementos modales en contexto tonal | | Messiaen. Caos rítmico. Hindemith | Hindemith | John Adams. Bajo movido | | Teoría de los armónicos. Escalas | Clouster |
| TOTAL DE COMPASES | 172 | | | | | | | |

Tabla 33. Análisis estructural de la tercera parte. Fuente: la autora.

También se puede apreciar que los desarrollos temáticos de la obra, hace que sea una composición extensa y de mucho dominio técnico. De esta extensión es de notar que las secciones cuentan con 142, 172 y 172 compases respectivamente, para un total de 486 compases.

La primera parte se comprende del Da'Capo hasta la letra F, lo que equivale a 7 secciones de ensayo; la parte secundaria desde la letra G hasta la letra M, igualmente correspondiente a 7 marcas de ensayo; mientras, la tercera parte se despliega desde la letra N hasta la Coda, es decir, 8 unidades. Todo esto corresponde consecuentemente a un total de 22 secciones.

Las técnicas, influencias y herramientas trabajadoras por cada gran parte, se pueden resumir así:

De la primera sección, desarrollo la modulación métrica, los rasgos de las obras de Schönberg, de Ruth Crawford y John Adams, la teoría de los armónicos y el blues de 16 compases, los tresillos en compás binario y el bajo movido tipo cantado, respectivamente.

En el mismo orden de ideas, de la parte central avanzo sobre las técnicas de Messiaen, la armonía derivada de la melodía, la misma modulación métrica, las influencias de Schönberg, Hindemith y Beethoven más las herramientas del caos rítmico y de resonancias.

En la tercera parte me extiendo de nuevo en las técnicas de Messiaen y aplico elementos modales en un contexto tonal, también reexpongo las influencias de Hindemith y John Adams, finalmente de las herramientas en uso, me sirvo del ritmo de merengue venezolano, el bajo movido, la teoría de los armónicos, el uso explícito de las secuencias escalísticas y el clouster conclusivo.

Momento V

Develando las Aproximaciones

Las aproximaciones teóricas sustantivas que se presentan en este apartado, son el desarrollo de las tres grandes áreas de conocimiento de la obra (área epistemológica, área ontológica y área teórica) las que se relacionan transversalmente desde los propósitos de la investigación.

Área Epistemológica

Proceso de creación

Para el desarrollo del propósito de la investigación concerniente a describir el proceso de creación musical relacionado a la extensión de la forma sonata que llevan a la composición de una obra rapsódica, se ha podido visualizar en el transcurso del análisis de la obra, que el proceso creativo - compositivo se lleva a cabo de forma independiente. Es decir, no en cuanto a la aparición de los elementos musicales de la pieza o su estructura finalizada se refiere, sino desde las necesidades vividas en el momento, como dialogo constante entre los métodos de recolección de información empleados (cuaderno de campo, historia de vida y observación participante),

En relación a este diálogo, López-Cano explica que, para Gadamer,¹²³ la experiencia hermenéutica se resume en la comprensión y cuestionamiento sucesivo como en una suerte de dialogo sin fin, de aquí que nacen las bases del *circulo hermenéutico*, reseñado éste como un dialogo de retroalimentación constante en donde el análisis de un aspecto ayuda a la comprensión de otro y así sucesivamente, es por esto que la relación entre el todo y las partes, la lucha enérgica entre lo objetivo y lo subjetivo, así como la interacción entre los saberes previos y los emanados de la investigación, forman parte del desarrollo hermenéutico.

En este particular, como bien lo dije antes, a pesar de que en el momento metodológico de la investigación, la hermenéutica aparezca explícitamente, es importante

¹²³ López-Cano, *La música cuenta...*, 70.

resaltar que de manera implícita, se encuentra presente a lo largo de toda la investigación, ya que los pasos que hay que dar para la misma, involucran una actividad interpretativa.¹²⁴

López – Cano afirma que, la hermenéutica indaga en la comprensión por medio de la interpretación, de tal manera que comprender se define como recrear en la mente el fenómeno a interpretar y así vivenciarlo en primera persona, de aquí, que la fundamental importancia reside en la experiencia viva y para mí, esa experiencia viva recae sobre los saberes del proceso creativo en todo su esplendor, de manera que, «la correlación entre explicación y comprensión, entre comprensión y explicación, es el círculo hermenéutico».¹²⁵

Por consiguiente, la hermeneusis ejercida en el desarrollo compositivo, es característica intrínseca e inseparable del mismo proceso de creación musical, lo que, por consiguiente, impulsa una nueva dirección de la estructura compositiva. Dicha estructura se puede percibir en las figuras relacionadas a la cronología de los hechos y la ubicación de todas las fases de trabajo de las que se habló en el capítulo anterior.

De la misma manera, Ibidem citado por Fubini afirma que:

La esencia del proceso creador es un perenne diálogo entre «la materia y la forma»; en efecto, el artista «aspira a un modo de vida original que presupone la forma y la lleva a cabo». La autonomía de la creación se revela en el desarrollo mismo del pensamiento musical, desarrollo que «opera lógicamente siguiendo leyes internas, de manera independiente respecto a la personalidad de los diversos creadores».¹²⁶

Se deja ver entonces, que el proceso creativo es de vital importancia para el entendimiento de los elementos que conforman la pieza, como dice Gil respecto a la creatividad: es inherente al propio desarrollo humano, siendo esta, una manifestación vital de la existencia; por mucho que se desee desprenderse de ella, forma parte de nuestra realidad.¹²⁷ En este sentido, puedo relacionar que, la creatividad vista desde el proceso mental

¹²⁴ Véase la página 40 de la presente investigación. Momento III, transitar metodológico.

¹²⁵ López-Cano, *La música cuenta...*, 70.

¹²⁶ Enrico Fubini, *Estética de la Música*. (España: A. Machado Libros S.A. 2008), 136-137.

¹²⁷ Pilar Begoña Gil Frías, «Estimular la Creatividad...», 54-55.

que se lleva a cabo, es una pieza invaluable para la coexistencia de las partes e innato del mismo desarrollo musical.

Esto sugiere que, las organizaciones dentro del contexto propio como compositora e investigadora, generen una infinidad de variables individuales que se gestionan como acciones tomadas y qué hacen que la realidad del proceso compositivo sea particular y única, lo que afirma Juan Pablo Correa cuando dice que el proceso mental que se emplea para ello, puede cumplir una función específica o bien, satisfacer una necesidad y en mi caso particular, esas necesidades surgidas son propias del momento en que se lleva a cabo el proceso creativo.

Aunque Martínez afirma que:

Esta comparación y contrastación pudieran llevarnos hacia la reformulación, reestructuración, ampliación o corrección de construcciones teóricas previas, logrando con ello un avance significativo en el área.¹²⁸

Refiriéndose al proceso mismo de contrastación como herramienta de análisis de la información, pudiera yo extrapolar sus palabras en el sentido del proceso de creación musical. Con lo que alcanzo a expresar que, el proceso de composición musical comprende la reestructuración, reformulación, ampliación y/o corrección de las construcciones mentales y sonoras previas, generando con ello, el desemboque significativo del desarrollo temático de cada sección trabajada.

Técnicas de composición e influencias musicales

Para las aproximaciones al propósito de la investigación concerniente a develar las técnicas de composición empleadas, así como las influencias musicales predominantes encontradas en la obra, he de mencionar que se realizó un análisis formal y hermenéutico de la pieza en el momento IV de la investigación, el cual devela las técnicas usadas a lo largo de la obra. Para concluir en ello, presento el siguiente cuadro:

¹²⁸ Martínez, *Ciencia y artes...*, 277.

Técnicas de composición empleadas e influencias musicales

| TÉCNICAS | INFLUENCIAS – PIEZAS | LETRAS DE ENSAYO | | |
|-------------------------------------|--|----------------------|---------------|---------------|
| | | Primera parte | Segunda parte | Tercera parte |
| Teoría de los armónicos. | | Da'Capo – A | | T |
| Modulación métrica. | | B | J | |
| | Schönberg – <i>Seis pequeñas piezas para piano op.19</i> | B | K | |
| | John Adams - <i>Short Ride in a Fast Machine</i> | D – F | | R – S |
| Tonic system | Ruth Crawford - <i>String Quartet (1931)</i> | E | | |
| Driven Harmony from the Melody | | | G – H | |
| | Messiaen - <i>Técnica de mi lenguaje musical</i> | | G – H - I | P |
| | Hindemith - <i>Sonata for Trumpet and Piano</i> | | L | Q |
| | Beethoven - <i>Sonate N.5 für Pianoforte und Violine, Op.24</i> | | M | |
| Elementos modales en contexto tonal | | | | N - O |
| | Noah Kellman, <i>Sound like the greats: hip hop rnb editions</i> | Todo menos J – K – M | | |

Tabla 34. Técnicas de composición empleadas e influencias musicales. Fuente: la autora.

Entonces, se puede inferir que las técnicas de composición empleadas son: modulación métrica, tonic system (sistema de tónica), driven harmony from the melody (armonía derivada de la melodía), elementos modales en un contexto tonal, todas ellas expuestas dentro del marco teórico referencial.

En el caso particular de la teoría de los armónicos, aunque no se trató en el momento II de la presente investigación y aunque su naturaleza, como bien he dicho, sea la de una teoría más que una técnica, creo importante seleccionarla como porción de este apartado, ya que constituye una característica indispensable dentro del análisis de la obra.

Así mismo, es importante mencionar que la preponderancia del tratamiento escalístico que se presenta en la mayoría de las letras de ensayo, es influencia de la compilación de ejercicios de Noah Kellman, lo que de igual manera representa, una característica importante de toda la pieza.

Por otro lado, considero que Messiaen forma parte tanto de técnicas de composición como de influencias compositivas, porque si bien, el libro al que acudo es una síntesis de

todo su lenguaje musical, también existen ejemplos de sus obras, lo que me ayudaron en gran medida a la absorción de los elementos compositivos.

Entonces, las influencias compositivas se resumen en los siguientes compositores: Schönberg, John Adams, Ruth Crawford, Messiaen, Hindemith, Beethoven. De éste último, es importante recordar que, aunque sus influencias se encuentren de forma explícita en la letra de ensayo M, toda la composición se articula en la prolongación de la forma sonata que hice en el curso de *Composición II*, la cual tiene como base estructural el dialogo que mantienen los instrumentos pertenecientes a su sonata *Primavera*.

Por otro lado, quisiera trasladar a este apartado las narrativas enmarcadas en la índole del enigma en las artes, ya que, dentro de la visión del escritor John Fowles, al ofrecer un final inconcluso como respuesta a la trama de su novela *The Enigma*,¹²⁹ se demuestra en un primer plano, que el enigma viene dado por medio de un extenso desorden, ya que se mueve hacia un cierre en donde el orden se vuelve a instaurar y esto conlleva a la disolución del mismo enigma, como en un constante dinámica de transformación del orden al desorden y viceversa.

En un principio hablé de que este restablecimiento de orden lo puedo asociar al desarrollo de las interpretaciones hechas sobre los temas musicales presentados y sus posibles desenlaces, lo que también involucra una dinámica creativa. Pero enfocándome ahora en el conjunto de técnicas e influencias, me es grato asociar ese extenso desorden del que habla la autora mencionada, a la cantidad de técnicas e influencias asumidas en mi composición, porque en un principio, todo parecía tan desordenado, extendiendo de a poco la sonata según las necesidades, como en una práctica de ensayo error. Pero justamente en la medida en que me involucraba más en el proceso creativo e iba afilando las técnicas y clasificando las influencias, todo comenzó a cobrar más sentido. Por lo que reflexiono sobre la idea que expresa Martínez en cuanto a que el enigma constituye, el centro de la creación artística en la medida que éste impulsa una revelación en el devenir de la obra.¹³⁰

Desde este mismo punto de vista, se puede observar que el orden establecido al final de la pieza y que conlleva a la resolución del enigma en cuanto a las técnicas, es la vuelta a

¹²⁹ María Jesús Martínez, «Astarte's game...», 124.

¹³⁰ Véase la página 16 de la presente investigación. En cuanto al enigma y el enigma en las artes.

la teoría de los armónicos, como rasgo esencial de la instauración dominante del tema principal, esto después de las extensas luchas temáticas comprendidas en el desarrollo de la obra. Por lo mismo aseguro que las variaciones hechas sobre la última letra de la composición (letra T), representan la imposición jerárquica del tema A, ya que todo el material recapitulado son exclusivas afirmaciones del tema principal, de aquí que la concepción del discurso musical, viene dado por la originalidad del contenido mencionado y que traspasa al mismo tiempo, el desarrollo interno de la composición hasta llegar a lo que podría considerar, como una trascendencia o victoria evidentemente manifiesta en esta última sección.¹³¹

Dicho en palabras propias de Martínez:

«Pero la historia se mueve inevitablemente hacia un cierre que es también revelación, la disolución del enigma mediante el restablecimiento del orden, reconocible como una reinstalación o un desarrollo del orden que se entiende que ha precedido a los hechos del relato mismo».¹³²

Área Ontológica

A manera de evidenciar a su vez, las conexiones entre el área epistemológica con el área ontológica, Juan Pablo Correa señala que, la experiencia que se adquiere con la creación musical, representa un gran aprendizaje para el compositor, revelando como se articula en él, el proceso creativo. El compositor a su vez, configura la obra en cuanto se deja dominar por ella, al ser asumida como algo propio, enriqueciéndose mutuamente, con lo que haya un contacto verdadero que le hace ganar total libertad creadora y plena identidad artística. Es por tanto autónomo aunque sus criterios le vienen sugeridos desde afuera (técnicas e influencias), es entonces, donde se vislumbra el actuar en pos de su verdadera esencia y su auténtico impulso de realización de algo valioso.¹³³

En este sentido, Gadamer señala que, no es posible tener un conocimiento objetivo del mundo, ya que estamos, queramos o no, influenciados por nuestra condición de seres

¹³¹ Véase la página 194 de la presente investigación. Recapitulación final (letra T).

¹³² Martínez, «Astarte's game...», 125.

¹³³ Juan Pablo Correa Feo, «Reflexiones sobre la cognición ...», 411-412.

históricos, es decir, por los valores y normar de la cultura a la que pertenecemos, por los conceptos del lenguaje o estilo de pensamiento, de tal manera que se lleva consigo una carga de prejuicios que sobrecargan al objeto dado.¹³⁴

Tal basamento exige un rehacer de la realidad, ya que como dice Heidegger, citado por Martínez,¹³⁵ no existe una “verdad pura”, por lo que no es posible separar al sujeto de su objeto de estudio. Es por ello que, en su debido momento hice énfasis en la importancia de la subjetividad como pilar fundamental de la presente investigación.

Lo que refuerzo con lo que dice Adams, Barrios, Días y Rivas, es necesario comprender e interpretar los significados, intenciones y acciones de un ser social que percibe la realidad de forma dinámica, múltiple, holística, divergente, interactiva y subjetiva, al tiempo que es construida por él mismo, de tal manera que los hallazgos son mediados por los valores intrínsecos del ser.¹³⁶

Valores que se pueden extraer de forma explícita del análisis de la obra en ejemplos como: «creo que en estos sistemas si pude reflejar al máximo todo mi imaginario sonoro o por lo menos lo concerniente al estilo que estoy tratando»,¹³⁷ «entonces, romper la tonalidad con movimientos cromáticos me pareció una buena jugada y así, poco a poco, iba haciendo más tangible mi universo sonoro»,¹³⁸ «para el desarrollo de este pasaje, era de cierta manera, inconexa con el mundo sonoro que se estaba reflejando en ese momento en la composición»,¹³⁹ «pero al mismo tiempo ese descanso sigue estando enmarcado dentro de este mundo sonoro ya establecido, muy ajetreado, cargado de notas en abundancia».¹⁴⁰

Lo que deja ver en un primer plano que *Enigma* se consolida como una creación musical de carácter y lenguaje único, ya que no tan solamente me he limitado a la mera absorción y aplicación de técnicas e imitación de las obras influyentes en la composición, sino que voy más allá, plasmando mi mundo sonoro e imaginario propio dentro de ella.

¹³⁴ Martínez, *Ciencia y artes...*, 107 - 108.

¹³⁵ Martínez, *Ciencia y artes...*, 107.

¹³⁶ Elviginia Adams, «El Paradigma Cualitativo...», 6.

¹³⁷ Véase la página 112 de la presente investigación. Inicio de la segunda parte o parte central (letra G – H).

¹³⁸ Véase la página 137 de la presente investigación. Puente moduladorio (letra J).

¹³⁹ Véase la página 142 de la presente investigación. Tema lento (letra K).

¹⁴⁰ Véase la página 186 de la presente investigación. El clímax (letra S).

De forma implícita, se expresa de manera constante, coherente y en general a lo largo de toda la composición en, por ejemplo, las transformaciones, decodificaciones y desarrollos temáticos, melódicos, rítmicos, armónicos, de planos sonoros... Lo que genera sin duda, un discurso original, distintivo y con características intrínsecas propias.

Es por lo mismo que Fubini señala:

En la música -afirma De Scholezer- el significado se presenta de modo inmanente al significante, el contenido a la forma, hasta tal extremo que, rigurosamente hablando, la música no *tiene* un sentido, sino que *es* un sentido. Puede por tanto decirse que la música es una especie de lenguaje, pero formado por símbolos totalmente peculiares, replegados sobre sí mismos; comprender la música no significa descubrir un significado más allá de los sonidos o percibir una sucesión más o menos placentera de sensaciones auditivas, sino, más bien, penetrar en el «sistema múltiple de relaciones sonoras en las que cada sonido se inserta con una función precisa».¹⁴¹

De aquí, que los alcances ontológicos del presente trabajo sean evidenciar las esencias compositivas en forma de sistema múltiple de relaciones sonoras, por un lado, de la obra como ser autónomo y por otro, de mi como compositora que despliega un lenguaje que me identifique como creadora.¹⁴² Es por ello que el acercamiento al área ontológica se entiende desde esta base:

«el estudio del ser». Esta palabra se forma a través de los términos griegos οντος, ontos, que significa ser, ente, y λόγος, logos, que significa estudio, discurso, ciencia, teoría. La ontología es una parte o rama de la filosofía que estudia la naturaleza del ser, la existencia y la realidad, tratando de determinar las categorías fundamentales y las relaciones del «ser en cuanto ser».¹⁴³

En este sentido, las influencias musicales de los compositores ya nombrados y sus obras respectivas, así como las técnicas diversas de composición empleadas más el proceso

¹⁴¹ Enrico Fubini, *Estética de la ...* 138.

¹⁴² Véase la página 9 de la presente investigación. Relevancia y limitaciones de la investigación.

¹⁴³ «Ontología», Significados.com, acceso el 24 de septiembre de 2021, <https://www.significados.com/ontologia/>.

mismo de creación sonora, evidencian un pronunciado eclecticismo musical, el cual se manifiesta justamente como ese entramado de pensamientos y acciones que se articulan en función de mi imaginario sonoro y que dan como resultado una identidad de mi ser compositivo.

De aquí que digo, aludiendo el carácter de Hindemith dentro de *Enigma*, que las fragmentaciones del mismo a lo largo de la pieza, así como todas las connotaciones de otros compositores, reflejan un peculiar eclecticismo estilístico y de expresividad en el total de la obra.¹⁴⁴

Dicho eclecticismo, se entiende como la combinación de elementos de diferentes estilos, adopción de una postura intermedia entre doctrinas diversas,¹⁴⁵ conformaciones de identidades que asimilan materiales heterogéneos para su coexistencia. El eclecticismo musical por su parte, se trata de:

Una agrupación de referencias musicales ordenadas y moldeadas a través del pensamiento estructural del compositor... y que constituyan una identidad musical reconocible. También se puede entender como la respuesta puntual del compositor a diferentes contextos y situaciones que forman parte de una realidad polimórfica.¹⁴⁶

Hay que destacar que, dicho eclecticismo se caracteriza a su vez porque relaciona el conjunto de técnicas, influencias y estéticas aplicadas en la composición, de manera que la obra se destaca por sus tipologías únicas. De aquí que el valor ontológico refleje una constante argumentación de mi obra y por ende de las explicaciones hechas en estas líneas, como convivencia de las relaciones intrínsecas, exploradas y emergentes que nacen del discurso exhaustivo y progresivo como entidad compositiva.

Por otro lado, lo que hago cuando entablo mis antecedentes artísticos, históricos y conceptuales, es determinar cuáles son las reglas de mi lenguaje, con la intención de acercarme a mis propias inquietudes creativas y explorar mi capital de universo sonoro.

¹⁴⁴ Véase la página 158 de la presente investigación. Desarrollo central de todos los temas (letra L).

¹⁴⁵ «Eclecticismo», Real Academia Española, acceso el 28 de septiembre de 2021, <https://dle.rae.es/eclecticismo>.

¹⁴⁶ Brasa Gutiérrez, «La seducción de lo...», 1, 4-5.

Bien sea la obra vista a través de una homogeneidad de estilo a lo largo de todas sus partes o como una obra relacionada a la realidad polimórfica de la que habla Brasa Gutiérrez, y a la luz de las implicaciones del eclecticismo musical vistas ya, *Enigma* se constituye desde una naturaleza ecléctica.¹⁴⁷ Naturaleza que a su vez, también puedo justificar desde la idea del teatro enigmático de Harold Pinter, donde el espectador queda cautivado al mismo tiempo que perplejo, pues no logra reconocer lo que pasa en la obra, lo que significa todo aquello o cuál es su sentido último, de manera que parece como si nada se enlazase entre sí, aunque todo parezca conectarse al mismo tiempo.¹⁴⁸

Por lo que puedo posicionar a *Enigma*, dentro de una gramática musical, desde la esfera ecléctica de las composiciones contemporáneas del universo académico. Tal posicionamiento emerge a manera conclusiva, después de haber pasado por todo un proceso de composición (visto desde el análisis en cuanto a la aplicación de los métodos y desde el análisis formal y hermenéutico de la pieza finalizada) y escritura investigativa, en donde se devela un lenguaje propio con dicha característica, desde la creación original con imaginario identificable como lenguaje musical de Marilén Anciani, hasta las técnicas e influencias compositivas que la integran.

Área Teórica

Para el desarrollo del propósito de la investigación concerniente a la creación de una composición musical que parta de la forma sonata y su extensión, como base para el desarrollo de un discurso musical rapsódico, revelo las aproximaciones teóricas sustantivas a través de los siguientes puntos:

La forma sonata como base generadora.

De aquí que puedo concluir varias cosas. En primer lugar, la forma sonata no es una forma en desuso; en segundo lugar, es aplicable por su cualidad de forma, a diversidad de estilos e identidades sonoras; tercero, no representa una regla absoluta, sino que se conciben

¹⁴⁷ Véase la página 38 de la presente investigación. En cuanto a otros conceptos importantes. Eclecticismo.

¹⁴⁸ Moreno Castillo, «Harold Pinter y el teatro enigmático», 36.

sus principios elementales para a partir de allí, tomarse las libertades características compositivas. Para lo cual me tomé su debido momento de desarrollo sobre la evolución de la forma sonata hasta llegado el siglo XXI, con el fin de justificar por medio de la indagación las presentes afirmaciones, ya que *Enigama, dúo para trompeta y piano*, parte siendo una forma sonata y solo luego de realizada una ardua labor prolongativa, emerge de ella una obra totalmente nueva, original y rapsódica. Entonces, tomar la forma sonata como punto de partida para una composición de características contemporáneas del siglo XXI (características que se vislumbraron a lo largo del análisis realizado), representa una posibilidad válida, vigente y creativa para el desempeño de cualquier composición.¹⁴⁹

Lo arriba planteado, se evidencia en los compositores como Leo Brouwer con sus sonatas para guitarra, *Sonata n.º 1*, *Sonata de los viajeros*, *Sonata del pensador* y *Sonata del caminante*; Celil Refik Kaya, quien ha escrito una sonata para guitarra en tres movimientos; Nejc Kuhar y su primera sonata para guitarra en el año 2009, luego escribe *Sonata Classica* en 2017 y *Sonata n.º 2* en 2018; Eduardo Morales-Caso por su parte, concibe *Yemanyá Sonata* para guitarra (2010); Alejandro Basulto escribe la sonatina *a 2* (2017); Miguel Astor con su *Música para trompeta y piano* (2004); finalmente Quinn Mason y su sonata '21 para piano solo (2021).¹⁵⁰

Con respecto específicamente al tercer ítem mencionado, Latham asegura:

... por ningún motivo se trata de una fórmula compositiva estricta. Los elementos temáticos y tonales pueden estar separados, de manera que una recapitulación podría empezar con el tema «correcto» en la tonalidad «incorrecta»... por el contrario, puede empezar con el tema «incorrecto» en la tonalidad «correcta»... La exposición en ocasiones está antecedida por una introducción, por lo general en un tiempo más lento que el resto del movimiento.¹⁵¹

Lo que me deja por entendido, la versatilidad existente dentro del manejo de la sonata, las múltiples visiones sonoras que puede comprender por el hecho de ser una forma y no una regla estricta de estilos, como dice el mismo Leo Brouwer: «Es decir, mayor simpleza, mayor

¹⁴⁹ Véase las páginas 33 de la presente investigación. En cuanto a la forma sonata.

¹⁵⁰ Véase las páginas 30-32 de la presente investigación. En cuanto a la forma sonata.

¹⁵¹ Alison Latham, *Diccionario enciclopédico de la música...*, 607, 611.

sencillez, mayor transparencia ... lo mismo ocurre en algunas de estas formas... creo que hay una complejidad del lenguaje y una sencillez de escritura».¹⁵²

Extensión – Discurso rapsódico.

Uno de los ítems concernientes a los elementos teóricos, es que el proceso extensivo, es comprendido como parte de las aproximaciones epistemológicas realizadas sobre el proceso creativo; lo que quiero concluir en este acercamiento teórico, son las evidencias de la misma dentro de la composición, que genera a su vez la generación del discurso musical rapsódico.

Para ello, me dispongo a contrastar las anotaciones hechas sobre la rapsodia como forma musical con lo establecido en la obra.

En su aspecto formal, la rapsodia significa una combinación de temas y aires de carácter distintos y sin algún tipo de relación, de manera que son enlazados libremente sin aparente norma alguna más que la de presentarlos, disponerlos y desarrollarlos para qué más adelantada la pieza, la composición resulte en una obra variada, brillante y de efecto.¹⁵³

En este particular, las disertaciones hechas sobre el discurso musical, se evidencia en varias ocasiones, representaciones conectivas entre partes diversas, tal es el caso del puente modulador y el desarrollo final del tema A, el cual se convirtió en una sección independiente. También hay que tomar en cuenta que, el aire de carácter distintivo del que se habla, se pronuncia en la suma de las técnicas e influencias de composición empleadas las cuales son diversas entre sí y de esto mismo trata del eclecticismo concluido anteriormente.

Continuando con las disertaciones sobre la rapsodia, el mismo Zamacois continúa aclarando que, dentro de esta total libertad es corriente (mas no la regla) que la división general de la obra se haga en dos partes, las que se enlazan a su vez con el correspondiente tipo de movimiento lento-rápido. Pero en *Enigma* se valora otra concepción estructural y para llegar a ello, se debe tener en cuenta que como parte de la forma sonata, su estructura general

¹⁵² Llanos, «Leo Brouwer: 80 años...», 267.

¹⁵³ Joaquín Zamacois, *Curso de formas musicales...*, 235.

se ha mantenido en la misma manera, por lo que, en lugar de comprender dos secciones, se divide en tres.

Estas secciones son: *exposición, desarrollo, reexposición o recapitulación*.¹⁵⁴ La primera sección es conocida como la lo que se expone es el material temático. La segunda sección es donde principalmente se despliega el material temático de la exposición (aunque también puede abarcar material temático nuevo), lo más importante es que explora gran variedad de tonalidades, alejándose así de la tonalidad original, esto provoca una gran inestabilidad armónica. La tercera sección, como su nombre lo indica, marca el regreso a tónica repitiendo el material expuesto en la primera parte, la mayoría de este material se reexpone en el mismo orden, pero al llegar al segundo grupo temático, éste se presenta en tónica y no en dominante o relativa mayor (dependiendo del caso).¹⁵⁵

Una vez aclarado el asunto, marco en los siguientes cuadros, cuales son las secciones extensivas de la forma sonata, señalados en color azul, no sin antes recordar que aparte de estas extensiones, todas las secciones fueron trabajadas y transformadas de alguna u otra manera.

Entonces, dichas prolongaciones hechas sobre la forma sonata, sumadas al exhaustivo trabajo de transformación de todas las secciones, generan como consecuencia, un discurso rapsódico de lenguaje propio. Es así como se cumple la hipótesis sostenida desde principios de la investigación y el objetivo principal de la misma: creación de una composición musical que parta de la forma sonata y su extensión, como base para el desarrollo de un discurso musical rapsódico.

¹⁵⁴ Véase las páginas 195-198 de la presente investigación. Análisis estructural final.

¹⁵⁵ Véase las páginas 29-30 de la presente investigación. En cuanto a la forma sonata.

Extensión de la primera parte

| PRIMERA PARTE - EXPOSICIÓN | | | | | | | |
|----------------------------|---------|---|--------------------|---------|---------|---------------|---------------|
| TEMA – DESARROLLO | Tema A | | Puente moduladorio | Tema B1 | Tema B2 | Desarrollo B1 | Desarrollo B2 |
| LETRA - SECCIÓN | Da Capo | A | B | C | D | E | F |

Tabla 35. Extensión de la primera parte. Fuente: la autora.

Extensión de la segunda parte

| PRIMERA PARTE - EXPOSICIÓN | | | | | | | |
|----------------------------|--------|---|-----------------------------|-------------------------------|------------|------------|----------|
| TEMA – DESARROLLO | Tema A | | Desarrollo final del Tema A | Desarrollo Puente Moduladorio | Tema Lento | Desarrollo | Conexión |
| LETRA - SECCIÓN | G | H | I | J | K | L | M |

Tabla 36. Extensión de la segunda parte. Fuente: la autora.

Extensión de la tercera parte

| TERCERA PARTE – REPOSICIÓN – RECAPITULACIÓN | | | | | | | | |
|---|--------|---|-----------------------------|---------|---------|--------|-------|------|
| TEMA – DESARROLLO | Tema A | | Desarrollo final del Tema A | Tema B1 | Tema B2 | Clímax | Final | CODA |
| LETRA - SECCIÓN | N | O | P | Q | R | S | T | |

Tabla 37. Extensión de la tercera parte. Fuente: la autora.

Como corolario, el haber podido generar un compendio de aproximaciones teóricas sustantivas sobre los elementos teóricos, ontológicos y epistemológicos asociados a la composición *Enigma, dúo para trompeta y piano*, cumple el último propósito de la investigación, a su vez que valida al paradigma interpretativo y el método cualitativo hermenéutico como medio para la interpretación y comprensión de todos los saberes aquí expuestos.

La vinculación definitiva del quehacer científico, apoyada desde la historia de vida, la observación participante, el cuaderno de campo y la investigación documental y bibliográfica, más el análisis formal y hermenéutico de la obra, me condujo a un repensar sobre mi papel como compositora, y más aún, a un repensar de esa interacción constante entre los modos de pensar, los modos de proceder, crear, reconstruir, extender y los modos de transfigurar la realidad.

Bibliografía

- Adams, Elviginia, Irisysleyer Barrios, Evelyn Dias, Carlos Rivas, «El Paradigma Cualitativo-Interpretativo. Enfoque Constructivista». Universidad Fermín Toro, 2014. <https://es.scribd.com/doc/235300300/El-Paradigma-Cualitativo-Interpretativo-Enfoque-Constructivista>.
- Adams, John. *Short Ride in a Fast Machine*. Westminster: Bossey & Hawkes, 1986.
- Astor, Miguel. *Aproximación fenomenológica a la obra musical de Gonzalo Castellanos Yumar*. Fondo Editorial Humanidades, 2002.
- Bailey, Kathryn. «Shcoenberg´s Piano Sonata». *Cambridge University Press* 57, n°224 (2003): 16-21.
- Barcia, Roque. Primer diccionario general etimológico de la lengua española. Tomo segundo. Madrid, 1881.
- Basulto, Alejandro. «Sonatina a 2». Acceso el 27 de octubre de 2021. <http://www.alejandrobasulto.com/>.
- Beethoven, Ludwig Van. *Sonate N.5 für Pianoforte und Violine, Op.24*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1863.
- Biblioteca virtual musicológica Juan Meserón. «Detalles de la obra». Acceso el 28 de octubre de 2021. <http://orpheus.ucv.ve/bvmjm/manuscripts/view/4126>.
- Boosey & Hawkes, «John Adams - Short Ride in a Fast Machine (Official Score Video)». Video en YouTube, 4:30, acceso el 1 de mayo de 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=qwa42YhCT2E>.
- Brasa Gutiérrez, Ignacio. «La seducción de lo diverso: una reflexión sobre el eclecticismo musical» *Espacio Sonoro*, n.º 26 (2012): s/p.
- Carrasco, Eduardo Rodríguez. «A. Scriabin: Sonata n° 7 Op. 64, White mass (Misa blanca)». acceso el 2 de septiembre de 2021. <http://literaturaeinterpretaciondelpiano.blogspot.com/2011/09/scriabin-sonata-n-7-op-64-white-mass.html>.
- Centeno Prieto, Salvador. Diccionario filosófico, «Enigma». Acceso el 17 de mayo de 2021. <https://sites.google.com/site/diccionariodecenteno/e/enigma>.
- Centeno Prieto, Salvador. Diccionario filosófico, «Epistemología». Acceso el 24 de septiembre de 2021. <https://sites.google.com/site/diccionariodecenteno/e/epistemologia>.
- Correa Feo, Juan Pablo. «Reflexiones sobre la cognición en la creatividad musical», *Revista Anuario del Instituto de Derecho Comparado*, n.º 29 (2006): 402-426.
- Crawford, Ruth. *String Quartet*. Bryn Mawr: Merion Music, 1941.
- Dávila, Alicia. «Gerry Weil: Obras para piano». Tesis de licenciatura, Universidad Central de Venezuela, 2002.
- Echeverría Rizzo, Abraham y Juan Andrés Farías Meza, «Creación de dos composiciones inéditas en formato trío mediante la aplicación de recursos musicales

- característicos de McCoy Tyner». Trabajo de titulación para licenciatura, Universidad Católica Santiago de Guayaquil, 2019.
- Fubini, Enrico. *Estética de la Música*. España: A. Machado Libros S.A. 2008.
- Galaz Salamanca, Pablo. «Análisis musical de la obra Disfraces». Tesis de licenciatura, Universidad de Chile, 2009.
- Gil Frías, Pilar Begoña. «Estimular la Creatividad en la Clase de Música. Pautas de Interacción Docente». *Creatividad y Sociedad: revista de la Asociación para la Creatividad*, n.º 13 (2008): 52-79.
- Glosario términos musicales. «Bajo Alberti». Acceso el 30 de septiembre de 2021. <https://glosarios.servidor-alicante.com/terminos-musicales/bajo-de-alberti>.
- Harmonia Cordis Association. «Florian Babjan-Varga - Modern and Contemporary Sonatas for Classical Guitar». Acceso el 27 de octubre de 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=msuLwAHUvUY>.
- Hernández-Sampieri, Roberto, Carlos Fernández Collado y Pilar Baptista Lucio. *Metodología de la investigación*. Vol. 5 (México D.F: McGraw-Hill, Interamericana Editores, 2010). 412
- Hindemith, Paul. *Sonata for Trumpet and Piano*. Mainz: B. Schott's Söhne, 1968.
- Kawulich, Barbara B. «La observación participante como método de recolección de datos», *Forum: Qualitative Social Research* 6, n.º 2 (2005): (s/p).
- Kellman, Noah. *Sound like the greats: hip hop rnb editions*. Jazz Piano Concepts, 2018.
- Kubrick, Stanley. *Eyes Wide Shut*. Reino Unido: Warner Bros. Pictures, 1999. DVD. 160 min.
- Kuhar, Nejc. «Compositions» Acceso el 27 de octubre de 2021, http://www.nejckuhar.com/?page_id=2.
- Latham, Alison. *Diccionario enciclopédico de la música*. México, D.F: Fondo de cultura económica, 2008.
- Llanos, Fernando Elías. «Leo Brouwer: 80 años sublimando el lenguaje guitarrístico». *OPUS*, vol. 25, n.º 2 (2019): 261-269.
- Levin, Adam Matthew. «About this Recording». Acceso el 27 de octubre de 2021. [https://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=8.573760&catNum=573760&filetype=About%20this%20Recording&language=English#](https://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=8.573760&catNum=573760&filetype>About%20this%20Recording&language=English#).
- López-Cano, Rubén. *La música Cuenta. Retórica, narratividad, dramaturgia, cuerpo y afectos*. Barcelona: Esmuc, 2020.
- López-Cano, Rubén y Úrsula San Cristóbal Opasso, *Investigación artística en música* (Barcelona: Esmuc, 2014).
- López Isern, Rodolfo. «La obra de arte como enigma», *Paideia: Revista de filosofía y didáctica filosófica* 25.70 (2004): 619-634.
- Manzanilla, William. «Métodos de investigación: la hermeneusis». Acceso el 30 de septiembre de 2021.

<https://larealidadeducativaactual.blogspot.com/2017/11/metodos-de-investigacion-la-hermeneusis.html?m=1>.

Martínez, María Jesús. «Astarte's game: variations in John Fowles's 'The Enigma'. (John Fowles Issue) », *Twentieth Century Literature* 42, n.º 1 (1996): 124-144.

Martínez, Miguelez. *Ciencia y artes en la metodología cualitativa*. México: Trillas, 2004.

Mason, Quinn. «Sonata 21». Acceso el 27 de octubre de 2021, <https://www.masonianmusic.com/sonata-21>.

Mazuela Anguita, María Remedios. «Introducción al análisis schenkeriano», *Revista digital para profesionales de la enseñanza* 22, nº10 (2012): (s/p).

Mendoza, Emilio. «Merengue Venezolano». *Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World, Genres: Caribbean and Latin America* 9, (2014): 472-475.

Messiaen, Olivier, *Técnica de mi lenguaje musical: texto con ejemplos musicales*. Paris: Alphonse Leduc, 1993.

Morales-Caso, Eduardo. «Reviews / Críticas». Acceso el 27 de octubre de 2021. <https://www.eduardomoralescaso.com/reviews--criacuteticas.html>.

Moreno Castillo, Enrique. «Harold Pinter y el teatro enigmático», *El Ciervo*, nº696 (2009): pp. 34-36

Morgan, Robert P. *La música del siglo XX. Una historia del estilo musical en la Europa y la América modernas*. Madrid: Ediciones Akal S.A, 1999.

Museo Nacional Centro de Arte, Reina Sofía. «Dalí, todas las sugerencias poéticas y todas las posibilidades plásticas», Material educativo de la exposición temporal, Ministerio de educación, cultura y deporte, Gobierno de España, del 27 de abril al 2 de septiembre de 2013.

Museo Nacional Centro de Arte, Reina Sofía. «Endless Enigma (Enigma sin fin)». Acceso el 7 de junio de 2021, <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/endless-enigma-enigma-sin-fin>.

Nagore, María. «El análisis musical: entre el formalismo y la hermenéutica», *Músicas al sur* 1, nº1 (2004): (s/p).

Peñalver Vilar, José María. «Las Formas en el Jazz (I)», *Sonograma Magazine* (2020): ISSN 1989-1938.

Purves, Dale. «Music as biology: What we like to hear and why». Curso online de Duke University y Coursera, septiembre 2020.

Puyana Villamizar, Yolanda y Juanita Barreto Gama. «La historia de vida: recursos en la investigación cualitativa. Reflexiones metodológicas», *Maguare*, n.º 10 (1994).

Real Academia Española. «Eclecticismo». Acceso el 28 de septiembre de 2021. <https://dle.rae.es/eclecticismo>.

Real Academia Española. «Enigma». Acceso el 16 de mayo de 2021. <https://dle.rae.es/enigma>.

- Romero, Aldemaro. *Suite for cello y piano*. Caraca: 1976.
- Salzman, Eric. *La música del siglo xx*. Buenos Aires: Víctor Lerú, 1979.
- Sans, Juan Francisco. «Algunas consideraciones adicionales sobre el ritmo y la notación del merengue». *Akaderos* 11, n.º 1 (2009): 117-142.
- Schönberg, Arnold. *Sechs Kleine Klaviestücke, Op.19*. Vienna: Universal Edition, 1968.
- Significados.com. «Ontología». acceso el 24 de septiembre de 2021. <https://www.significados.com/ontologia/>.
- Sokolov, Alexandr S. *Composición musical en el siglo XX: dialéctica de la creación*. España: Zöllner & Lévy S.L, 2005.
- Ünlünen, Emre. «Celil Refik Kaya – Sonata No. 1 – I. Allegro Moderato». Acceso el 27 de octubre de 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=qRJGsoillHw>.
- Vasilachis de Gialdino, Irene. *Estrategias de investigación cualitativa*. (Barcelona: Gedisa, 2006).
- Vexations1960. «Arnold Schönberg's manuscript - Six little piano pieces op. 19 (Andy Lee - piano)». Acceso el 3 de abril de 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=sGLcUfbVF3k>.
- Zamacois, Joaquín. *Curso de formas musicales*. Barcelona: Labor, 1990.

Anexos 1

Forma Sonata como Ejercicio de Composición II

Allegro de Sonata

♩ = 150

Trompeta en Do

Piano

Chords: Dm⁶, A⁷, C⁶, G⁶, B^{b6}, Dm⁷, E⁶

Dynamic markings: *f*, *mp*, *mf*

15

Tpt. Do

Pno.

Chords: Gm, F, E, Dm⁶, A⁷, C⁶, G⁶, B^{b6}, Dm⁷

Dynamic markings: *mf*, *f*, *mp*, *mf*

29

Tpt. Do

Pno.

Chords: Dm, E⁷, E⁷, E⁶, B^{b6}, A, C^{#m6}, Dm, E⁷, A⁹, C^{#m6}, Dm, E⁷, Bm, E, A, E, B, F^{#m7}, Am⁷, Cm, F⁷

Dynamic markings: *mf*, *f*, *f*, *f sf sf*, *p*, *f*, *p*, *f*, *p*, *f*, *p*, *f sf sf*, *p*

43

Tpt. Do

Pno.

Chords: Emaj⁷, Em⁷, Edis⁷, Cm⁷, F^{7(b9)}, B^{b4}, Dm^{9b}

Dynamic markings: *ppp*, *f*, *pp*, *f*, *mf*

Tempo/Style: *poco rit.*, *Leggiero*

58

Tpt. Do

Pno.

Chords: Bm⁷, E⁷, G⁷, Adim⁷, Gm⁷, C⁷, F⁶, Cm⁶, Emaj⁷, Ddis, Ebm¹¹, Ddis

Dynamic markings: *f*, *mf*, *f*

Tempo/Style: *Leggiero*

2
70
Tpt. Do
Pno.
mp
mf
F6 Dm7 Asus4/G Csus4/Bb ps
C#dis Dm11(9) C#dis Bdis Cm11 Bdis
Leggiero



85
Tpt. Do
Pno.
mf
F# Cm7 Cm7 F7(b9) Cm7 Bb- Bb- Bb- Bm7 Bm7
Leggiero

98
Tpt. Do
Pno.
mf
f
molto rit. = 150
E7 G7 Adim7 Adim7 Gm7 C7 Adim7 F# F# molto rit. = 150
p f
Ddis Ebm11 Ddis

112
Tpt. Do
Pno.
Cmaj7 Abm7 C7
C#dis Dm11(9) C#dis Bdis Cm11 Bdis Cmaj7 Abm7 C7

125
Tpt. Do
Pno.
mf
f
Cmaj7 Abm7 C7 F C9 Bm Ab G A9 Abm Gb F

135 Tpt. Do  Pno.  Chords: Eb, G9, Gbm, F, Eb, D, G7, D6, AbA, Ebm7, Ab7(b9)

147 Tpt. Do  Pno.  Chords: D6A, Abm6, Eb7, G6, D67, Bbm7, Eb7, Gb7, Abdim7, Ebm7, Ab7, D6A

162 Tpt. Do  Pno.  Chords: Ekm6, Bm9, C#m7, Abdis

182 Tpt. Do  Pno.  Chords: Dm6, A7, C6, G6, Gm6, Bb6

200 Tpt. Do  Pno.  Chords: A, Gm, F, E, Dm6, Dm6, A7, A7, C6, C6

4

213 Fm⁶ Fdis Abm⁶ D⁷

Tpt. Do *sf* *mp* *sf* *mf* *f*

Pno. *sf* *mp* *sf* *f* *p* *mf* *p*

Fdis Bdis⁷ Cm⁶ F⁶m⁶ D⁷m Gdis⁶ Abdis D⁷ G⁹ Bm⁶ Cm

225 E⁷ (opcional Sva arriba) Dm

Tpt. Do *f sf sf p* *ppp* *f*

Pno. *f* *p* *f* *f sf sf p* *pp* *mf*

E⁷ A⁹ C⁷m⁶ Dm E⁷ Bm E D A E Bm⁷ Dm⁷ Fm B⁷ Amaj⁷ Am⁷ Adis⁷

ppp *f*

muriedu

243 A⁷ Dm⁷(b9) Gm G⁷m⁷ C⁷ E⁷ F⁷dim⁷ Em⁷ A⁷ Dm

Tpt. Do

Pno. Bm^{b9} D⁷ Em⁷ A⁷

254 Am⁶ Cmaj⁷ Bdis Cm¹¹ Bdis A⁷dis Bm¹¹(b9) A⁷dis G⁷dis Am¹¹ G⁷dis

Tpt. Do

Pno. Bdis Cm¹¹ Bdis A⁷dis Bm¹¹(b9) A⁷dis G⁷dis Am¹¹ G⁷dis

267 Bdis Cm¹¹ Bdis A⁷dis Bm¹¹(b9) A⁷dis G⁷dis Am¹¹ G⁷dis

Tpt. Do

Pno. Bdis Cm¹¹ Bdis A⁷dis Bm¹¹(b9) A⁷dis G⁷dis Am¹¹ G⁷dis

281

Tpt. Do

Pno.

Cmaj⁷ A^bm⁷ C⁷

Dm⁶ Edis Dm Gm⁷

Amaj⁷ Fm⁷ A⁷

5

293

Tpt. Do

Pno.

Dm⁶ Gm Am Cm Gm Dm Fm Cm Cm Fm⁷ Cm⁶ Fm

305

Tpt. Do

Pno.

Fm C[#]m Am Fm Am C[#]m Fm B^b E^b Ebmaj⁹ Gbmaj⁹ Amaj⁹ C⁹ Ebmaj⁹ C⁹

314

Tpt. Do

Pno.

Amaj⁹ Gbmaj⁹ A Dm

fp *ff*

Anexos 2

Partitura Completa y Partes Individuales de *Enigma, Dúo para Trompeta y Piano.*

Marilén Anciani

Enigma

Dúo para Trompeta y Piano

*Dedicado a:
Eduardo Manzanilla*

Enigma

Dúo para Trompeta y Piano

Marilén Anciani

Tocar lo más rápido posible, sugerido entre ♩=130 y ♩=150

♩=150

Trompeta en Do

Piano

7

Tpt. Do

Pno.

12

Tpt. Do

Pno.

17 **A**

Tpt. Do

Pno.

23

Tpt. Do

Pno.

29

Tpt. Do

mf *f* *f* *f* *f*

Pno.

ff *f* *p*

34

Tpt. Do

f *f* **mute**

Pno.

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

L' stesso tempo

39 **B**

Tpt. Do

p

Pno.

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

45

Tpt. Do

open

Pno.

mf *p* *mf*

Leggiero

51 **C** ♩=150

Tpt. Do

f *f* *f*

Pno.

f *mf* *f* *f*

57

Tpt. Do

Pno.

62

Tpt. Do

Pno.

Ritmico

D

67

Tpt. Do

Pno.

73

Tpt. Do

Pno.

78

Tpt. Do

Pno.

Scherzando

E

83

Tpt. Do

pp *p* (*cresc. poco a poco*) *mp*

Pno.

ff *f* (*decresc. poco a poco*)

88

Tpt. Do

mf *f* *mf* *f* *f* *ff*

Pno.

mf *mp*

94

Tpt. Do

f *ff* (*decresc. poco a poco*) *f*

Pno.

p *mp* (*cresc. poco a poco*)

101

Tpt. Do

mf *mp* *p* *pp*

Pno.

mf *f*

108

Tpt. Do

mp (*cresc. poco a poco*) *mf* *f* *mf*

Pno.

ff *f* (*mantener f*)

114

Tpt. Do

mf *f*

Pno.

f

118

Tpt. Do

ff *p*

molto rit.

Pno.

ff *f* *ff* *p*

Come prima

123

F $\text{♩} = 150$

Tpt. Do

f

Pno.

f

129

Tpt. Do

f

Pno.

f *ff*

134

Tpt. Do

f

Pno.

f *ff*

139

Tpt. Do

Pno.

ff *sub* *mp* *ff*

Tempo I

143 **G**

Tpt. Do

Pno.

f *mp*

f *mf* *f* *mp*

149

Tpt. Do

Pno.

f *mp* *mf*

f *mp* *p* *f*

154

Tpt. Do

Pno.

f *ff*

mp *f* *ff*

159 **H**

Tpt. Do

Pno.

mf

f

165

Tpt. Do

Pno.

p

mp sub *f* *p* *cresc.*

Red. \wedge

170

Tpt. Do

Pno.

mf *f*

mf *cresc.* *f*

Red. \wedge \wedge \wedge \wedge \wedge \wedge

176

Tpt. Do

Pno.

I

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

Red. \wedge \wedge \wedge \wedge \wedge \wedge

181

Tpt. Do

Pno.

f *mf* *f* *mf* *f* *f*

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

\wedge

187

Tpt. Do

Pno.

mf *f* *p* *pp*

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

194

Tpt. Do

mp *pp*

Pno.

p *mp* *p* *mp*

3

198

Tpt. Do

p **mute**

Pno.

p

Espressivo

204

Tpt. Do

p *p*

Pno.

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

209

Tpt. Do

mf *p*

Pno.

mf *p* *mf* *p*

214

Tpt. Do

mf

Pno.

mf *dim.* *pp*

mf *ped.*

Misterioso

♩=85

221 Pno. *mp* *mp*

228 Pno. *mf* *mp* *p* *mf*

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

244 Pno. *f* *p* *f* *p*

251 Tpt. Do *pp* *mf*

Pno. *p* *mf*

258 Tpt. Do *ppp* *pp* *ppp* open

Pno. *mf* *p*

Tempo I

♩=150

Amplio

267 **L**

Tpt. Do *f* *f* *f* *f* *mf*

Pno. *mf* *mp* *mf* *ff* *f*

274

Tpt. Do *f*

Pno. *mf* *cresc.*

Red.

279

Tpt. Do *f*

Pno. *ff* *f*

8^{va}

ff

Come prima

♩=150

285

Tpt. Do *mf*

Pno. *mf* *mf*

290

Tpt. Do

Pno. *mf*

Red.

294

Pno.

ff *f* *ff*

8^{va}

Estático

M $\text{♩} = 150$
mute

299

Tpt. Do

sf *pp* *pp* *pp*

Pno.

p *pp*

307

Tpt. Do

pp *pp*

Pno.

p *pp*

$\text{♩} = \text{♩}$

315 **N** $5/8 = 3+2$

Tpt. Do

mf *mf*

Pno.

f *mp* *f* *mf*

323

Tpt. Do

mp *mp* *mp* *mp* *mp* *f*

Pno.

f *mp* *mf* *p*

331

Tpt. Do

Pno.

mp *mp* *mf* *mp* *f* *mp* *f sub*

339

Tpt. Do

Pno.

f *mp* *f*

347

Tpt. Do

Pno.

ff *f* *ff* *f*

355

Tpt. Do

Pno.

sf *mf* *mp*

363

Tpt. Do

Pno.

mp *sf* *mf* *mp* *mf*

371

Tpt. Do

Pno.

378

Tpt. Do

Pno.

P = 

open

385

Tpt. Do

Pno.

390

Tpt. Do

Pno.

molto rit.

Maestoso

395

Tpt. Do

Pno.

Q = 150

401

Tpt. Do

Pno.

407

Tpt. Do

Pno.

411

Tpt. Do

Pno.

Ritmico

415

Tpt. Do

Pno.

421

Tpt. Do

Pno.

Furioso e intensamente

427 **S**

Tpt. Do *f*

Pno. *f*

433

Tpt. Do *f* *ff*

Pno. *f* *ff*

439

Tpt. Do

Pno. *ff* *mf*

445

Tpt. Do *ff* *ff* *ff* *p*

Pno. *ff* *ff* *p sub*

450

Pno. *ff* *p*

Energico

455 **T**

Tpt. Do

mf *mf sub* *f*

Pno.

mf *mf sub* *f* *f*

461

Tpt. Do

mf

Pno.

f *f* *mf*

467

Tpt. Do

mf sub *f*

Pno.

mf sub *f*

473

Tpt. Do

mf *ff*

Pno.

mf *ff*

477

Tpt. Do

ff

Pno.

mf *f*

CODA

481

Tpt. Do

Pno.

ff

fff

The musical score for the CODA section (measures 481-488) is written for Trumpet in D (Tpt. Do) and Piano (Pno.). The Trumpet part begins with a melodic line of eighth and sixteenth notes, followed by a sustained note with a fermata. The Piano part features a complex texture with sixteenth-note runs in the right hand and block chords in the left hand, ending with a final chord marked *fff*.

Trompeta en Do

Enigma

Dúo para Trompeta y Piano

Marilén Anciani

Tocar lo más rápido posible, sugerido entre ♩=130 y ♩=150

♩=150

Musical staff 1: Treble clef, 4/4 time signature. Measures 1-6. Dynamics: *f*.

Musical staff 2: Treble clef, 4/4 time signature. Measures 7-11. Dynamics: *mp*, *mf*.

Musical staff 3: Treble clef, 4/4 time signature. Measures 12-16. Dynamics: *sfp*, *mf*, *f*, *mf*.

Musical staff 4: Treble clef, 4/4 time signature. Measures 17-22. Dynamics: *mp*. Includes a first ending bracket labeled **A**.

Musical staff 5: Treble clef, 4/4 time signature. Measures 23-30. Dynamics: *mp*, *mf*. Includes a second ending bracket labeled **2**.

Musical staff 6: Treble clef, 4/4 time signature. Measures 31-33. Dynamics: *f*.

Musical staff 7: Treble clef, 4/4 time signature. Measures 34-38. Dynamics: *f*. Ends with a double bar line and a 5/4 time signature. Includes a **mute** instruction.

L' stesso tempo

Musical staff 8: Treble clef, 5/4 time signature. Measures 39-44. Dynamics: *p*. Includes a first ending bracket labeled **B**.

Musical staff 9: Treble clef, 5/4 time signature. Measures 45-48. Dynamics: **open**.

Leggiero

51 **C** $\text{♩} = 150$

56

61

Ritmico

67 **D**

73

78

Scherzando

83 **E**

91

99

107

115 *molto rit.*
f *ff* *p*
3 3 2 3 3

Come prima

123 **F** ♩ = 150
f 3 3

128 *f* 3

133 *f* 3 3 3 3

138 *f* 3 3 3

Tempo I

143 **G** *f*

148 *mp* *f* *mp*

153 *mf* *f* *ff*

159 **H** *mf*

163 3 2 5/4

167 *p* *mf*

Musical staff 167-171. Starts with a 5/4 time signature, changes to 4/4, then back to 5/4, and ends with a 4/4 time signature. The music features a melodic line with dynamic markings *p* and *mf*.

172 *f*

Musical staff 172-175. Features a melodic line with dynamic marking *f* and various articulations.

176 **I** *f* *mf* *f* *mf* *f* *f*

Musical staff 176-186. Includes a first ending bracket labeled **I** and a 4-measure rest. The music features a melodic line with dynamic markings *f*, *mf*, and *f*.

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

Musical staff 187-193. Features a melodic line with dynamic markings *mf*, *f*, *p*, and *pp*. Includes a 6-measure rest and a 7-measure rest.

194 *mp* *pp* **5** *mute*

Musical staff 194-203. Features a melodic line with dynamic markings *mp* and *pp*. Includes a 5-measure rest and a *mute* instruction.

Espressivo

204 **J** *p* *p* *mf*

Musical staff 204-209. Features a melodic line with dynamic markings *p*, *p*, and *mf*. Includes a first ending bracket labeled **J**.

210 *p* *mf*

Musical staff 210-214. Features a melodic line with dynamic markings *p* and *mf*.

215 **2**

Musical staff 215-220. Features a melodic line with a 2-measure rest.

Misterioso

221 **K** ♩=85 *17* *6* *3*

Musical staff 221-250. Features a melodic line with dynamic markings *pp* and *mf*. Includes a tempo marking **K** ♩=85 and rests of 17, 6, and 3 measures.

251 *pp* *mf*

Musical staff 251-255. Features a melodic line with dynamic markings *pp* and *mf*. Includes triplets.

258 **open**

ppp *pp* *ppp*

Tempo I

Amplio

267 **L** ♩=150

f *f* *f* *f* *mf*

277 ♩=130

f *f*

Come prima

285 ♩=150

mf

Estático

299 **M** ♩=150

sf *pp* *pp* *pp*

307

pp *pp*

315 **N** 5/8 = 3+2

mf *mf*

323

mp *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *f*

331

mp *mp*

344 *f*

347 **O** *ff* *f*

353

359 *mp*

365 *f* *mf* **2**

372 *f*

378 **P** *f* *p* *f* **open**

386 *f sub* *p* *pp*

390 *molto rit.* *p* *mp* *mf* *f*

Maestoso

395 **Q** $\text{♩} = 150$

Musical staff 395-403. It begins with a dynamic marking of *ff*. The music features several triplet figures. A crescendo hairpin is present under the first measure. A fermata is placed over the second measure. The staff concludes with a dynamic marking of *ff*.

Musical staff 403-409. It starts with a dynamic marking of *f*. A fermata is placed over the second measure. The staff concludes with a dynamic marking of *f*.

Musical staff 409-415. It begins with a dynamic marking of *f*. The staff concludes with a dynamic marking of *f*.

Ritmico

Musical staff 415-421. It begins with a dynamic marking of *f*. The staff concludes with a dynamic marking of *f*.

Musical staff 421-427. It begins with a dynamic marking of *f*. The staff concludes with a dynamic marking of *ff*.

Furioso e intensamente

Musical staff 427-432. It begins with a dynamic marking of *f*. The staff concludes with a dynamic marking of *f*.

Musical staff 432-437. It begins with a dynamic marking of *f*. The staff concludes with a dynamic marking of *f*.

Musical staff 437-442. It begins with a dynamic marking of *ff*. The staff concludes with a dynamic marking of *ff*.

Musical staff 442-447. It begins with a dynamic marking of *ff*. A fermata is placed over the second measure. The staff concludes with a dynamic marking of *ff*.

Musical staff 447-453. It begins with a dynamic marking of *ff*. A fermata is placed over the second measure. The staff concludes with a dynamic marking of *p*.

Energico

455 **T**

mf *mf sub* *f*

461

mf

467

mf sub *f*

473

mf *ff*

479

CODA

ff

482

f

Piano

Enigma

Dúo para Trompeta y Piano

Marilén Anciani

Tocar lo más rápido posible, sugerido entre ♩=130 y ♩=150

♩=150

Musical notation for measures 1-7. The piece is in 4/4 time. Measure 1 starts with a piano (*mf*) dynamic. Measure 2 has a forte (*f*) dynamic. Measure 3 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Measure 4 has a piano (*mf*) dynamic. Measure 5 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Measure 6 has a piano (*mf*) dynamic. Measure 7 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

Musical notation for measures 8-11. Measure 8 has a mezzo-piano (*mp*) dynamic. Measure 9 has a mezzo-piano (*mp*) dynamic. Measure 10 has a mezzo-piano (*mp*) dynamic. Measure 11 has a forte (*f*) dynamic and includes a triplet of eighth notes.

Musical notation for measures 12-16. Measure 12 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic and includes a triplet of eighth notes. Measure 13 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Measure 14 has a forte (*f*) dynamic. Measure 15 has a forte (*f*) dynamic. Measure 16 has a forte (*f*) dynamic.

Musical notation for measures 17-23. Measure 17 is marked with a box containing the letter 'A' and has a forte (*f*) dynamic. Measure 18 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Measure 19 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Measure 20 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Measure 21 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Measure 22 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Measure 23 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

Musical notation for measures 24-29. Measure 24 has a mezzo-piano (*mp*) dynamic. Measure 25 has a mezzo-piano (*mp*) dynamic. Measure 26 has a mezzo-piano (*mp*) dynamic. Measure 27 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Measure 28 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Measure 29 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

Musical notation for measures 30-34. Measure 30 has a fortissimo (*ff*) dynamic. Measure 31 has a fortissimo (*ff*) dynamic. Measure 32 has a forte (*f*) dynamic. Measure 33 has a piano (*p*) dynamic. Measure 34 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a piano (*p*) dynamic.

35

Musical score for measures 35-43. The piece is in 5/4 time. The right hand features a complex rhythmic pattern with slurs and accents. Dynamics include *p*, *f*, *f*, *sf*, and *sf*. The left hand provides a steady accompaniment with chords and moving lines.

L' stesso tempo

39

B

Musical score for measures 39-43, marked **B**. The piece is in 5/4 time. The right hand has intricate passages with slurs and accents. Dynamics include *p*, *mp*, *p*, *mf*, *mp*, *mf*, and *p*. The left hand has a bass line with slurs and accents.

44

Musical score for measures 44-47. The piece is in 5/4 time. The right hand features a melodic line with slurs and accents. Dynamics include *mf*. The left hand has a bass line with slurs and accents.

48

Musical score for measures 48-50. The piece is in 4/4 time. The right hand has a melodic line with slurs and accents. Dynamics include *p* and *mf*. The left hand has a bass line with slurs and accents.

Leggiero

51

C = 150

Musical score for measures 51-54, marked **C** = 150. The piece is in 4/4 time. The right hand features a rhythmic pattern with slurs and accents. Dynamics include *f*, *mf*, and *f*. The left hand has a bass line with slurs and accents.

55

Musical score for measures 55-58. The piece is in 4/4 time. The right hand has a melodic line with slurs and accents. Dynamics include *f* and *mf*. The left hand has a bass line with slurs and accents.

59

Musical score for measures 59-62. The piece is in 4/4 time. Measure 59 starts with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a dynamic marking of *f*. The bass clef part begins with a key signature of one sharp (F#). Measures 60-62 continue with various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Dynamic markings include *f* and *ff*.

63

Musical score for measures 63-66. The piece continues in 4/4 time. Measure 63 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bass clef part has a key signature of one flat (Bb). Measures 64-66 feature more complex rhythmic figures, including triplets and sixteenth notes. Dynamic markings include *ff*.

Ritmico

67 **D**

Musical score for measures 67-72. The piece is in 4/4 time. Measure 67 starts with a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a dynamic marking of *f*. The bass clef part has a key signature of one flat (Bb). Measures 68-72 feature a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with triplets and dynamic markings of *f*.

73

Musical score for measures 73-77. The piece continues in 4/4 time. Measure 73 starts with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The bass clef part has a key signature of one flat (Bb). Measures 74-77 feature a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with triplets and dynamic markings of *f* and *ff*.

78

Musical score for measures 78-82. The piece continues in 4/4 time. Measure 78 starts with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The bass clef part has a key signature of one flat (Bb). Measures 79-82 feature a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with triplets and dynamic markings of *mp*. Pedal markings are present at the bottom of the bass clef part.

Scherzando

83 **E**

Musical score for measures 83-87. The piece is in 4/4 time. Measure 83 starts with a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a dynamic marking of *ff*. The bass clef part has a key signature of one flat (Bb). Measures 84-87 feature a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with triplets and dynamic markings of *f*. A decrescendo marking "(decresc. poco a poco)" is present in measure 86. Pedal markings are present at the bottom of the bass clef part.

Piano

4

87

Musical score for measures 87-96. The system consists of two staves. The right staff has a treble clef and the left staff has a bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 3/4. The music features triplets and dyads. Dynamics include *mf*, *mp*, and *p*. There are fermatas over the final two measures of the system. A *Red.* (Reduction) symbol is present at the end of the system.

97

Musical score for measures 97-105. The system consists of two staves. The right staff has a treble clef and the left staff has a bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 3/4. The music features triplets and dyads. Dynamics include *mp*, *mf*, and *f*. A crescendo marking *(cresc. poco a poco)* is present. There are fermatas over the final two measures of the system. A *Red.* (Reduction) symbol is present at the end of the system.

106

Musical score for measures 106-113. The system consists of two staves. The right staff has a treble clef and the left staff has a bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 3/4. The music features triplets and dyads. Dynamics include *ff* and *f*. A marking *(mantener f)* is present. There are fermatas over the final two measures of the system. A *Red.* (Reduction) symbol is present at the end of the system.

114

Musical score for measures 114-118. The system consists of two staves. The right staff has a treble clef and the left staff has a bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 3/4. The music features triplets and dyads. Dynamics include *f*. There are fermatas over the final two measures of the system. A *Red.* (Reduction) symbol is present at the end of the system.

119

Musical score for measures 119-122. The system consists of two staves. The right staff has a treble clef and the left staff has a bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 3/4. The music features triplets and dyads. Dynamics include *ff* and *p*. A *molto rit.* marking is present. There are fermatas over the final two measures of the system. A *Red.* (Reduction) symbol is present at the end of the system.

Come prima

123 $\text{♩} = 150$

Musical score for measures 123-126. The system consists of two staves. The right staff has a treble clef and the left staff has a bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 3/4. The music features triplets and dyads. Dynamics include *f*. There are fermatas over the final two measures of the system.

128

Musical score for measures 128-132. The piece is in 4/4 time with a key signature of two flats. Measure 128 features a piano introduction with a forte (*f*) dynamic. The right hand plays a series of chords and eighth notes, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Trills and triplets are present in measures 131 and 132.

133

Musical score for measures 133-136. The right hand features a rapid sixteenth-note passage starting in measure 133, marked with a fortissimo (*ff*) dynamic. The left hand continues with eighth notes. A piano introduction (*Ped.*) is indicated at the end of measure 136.

137

Musical score for measures 137-139. The right hand continues with sixteenth-note passages, marked with fortissimo (*ff*) and forte (*f*) dynamics. The left hand provides harmonic support with chords and eighth notes. A piano introduction (*Ped.*) is indicated at the end of measure 139.

140

Musical score for measures 140-142. The right hand features a sixteenth-note passage marked fortissimo (*ff*). The left hand has a triplet of eighth notes in measure 140, marked mezzo-piano (*mp*) and subito (*sub*). A piano introduction (*Ped.*) is indicated at the end of measure 142.

Tempo I

143 **G**

Musical score for measures 143-147. The piece changes to 6/4 time. Measure 143 starts with a forte (*f*) dynamic. The right hand plays chords and eighth notes, while the left hand plays eighth notes. Dynamics range from forte (*f*) to mezzo-forte (*mf*) and mezzo-piano (*mp*). A piano introduction (*Ped.*) is indicated at the end of measure 147.

148

Musical score for measures 148-152. The right hand features a sixteenth-note passage marked forte (*f*). The left hand continues with eighth notes. Dynamics range from forte (*f*) to mezzo-piano (*mp*) and piano (*p*). A piano introduction (*Ped.*) is indicated at the end of measure 152.

Piano

6

153

Measures 153-155. Treble clef, 4/4 time. Measure 153 starts with a fortissimo (f) dynamic and features a triplet of eighth notes. The dynamic shifts to mezzo-piano (mp) in measure 154. Measure 155 returns to fortissimo (f). The bass line consists of quarter notes and rests.

156

Measures 156-158. Treble clef, 4/4 time. Measure 156 begins with a fortissimo (ff) dynamic and a half note chord. Measure 157 contains a whole note chord. Measure 158 ends with a half note chord. The bass line features quarter notes and rests.

159 H

Measures 159-162. Treble clef, 4/4 time. Measure 159 starts with a fortissimo (f) dynamic and a triplet of eighth notes. Measure 160 has a triplet of eighth notes. Measure 161 has a triplet of eighth notes. Measure 162 has a triplet of eighth notes. The bass line features quarter notes and rests.

163

Measures 163-166. Treble clef, 4/4 time. Measure 163 has a triplet of eighth notes. Measure 164 has a triplet of eighth notes. Measure 165 has a triplet of eighth notes. Measure 166 has a triplet of eighth notes. Dynamics include mezzo-piano (mp sub) and fortissimo (f). The bass line features quarter notes and rests.

167

Measures 167-170. Treble clef, 4/4 time. Measure 167 starts with a piano (p) dynamic. Measure 168 has a crescendo (cresc.) marking. Measure 169 has a mezzo-forte (mf) dynamic. Measure 170 has a mezzo-forte (mf) dynamic. The bass line features quarter notes and rests.

171

Measures 171-174. Treble clef, 4/4 time. Measure 171 has a triplet of eighth notes. Measure 172 has a triplet of eighth notes. Measure 173 has a triplet of eighth notes. Measure 174 has a triplet of eighth notes. Dynamics include piano (p), mezzo-forte (mf), and fortissimo (f). The bass line features quarter notes and rests.

176 **I**

Musical score for measures 176-180. The piece is in G major. Measure 176 starts with a first ending bracket. Dynamics include *f*, *mf*, *p*, *mf*, and *p*. There are triplets in measures 176, 177, and 180. A *Red.* (Reduction) line is shown below the staff.

181

Musical score for measures 181-186. Dynamics include *f*, *p*, *f*, *mf*, *f*, *mf*, *f*, and *f*.

187

Musical score for measures 187-194. The piece changes to 6/4 time. Dynamics include *mf*, *f*, *p*, *mf*, *pp*, *p*, and *mp*. A *Red.* (Reduction) line is shown below the staff.

195

Musical score for measures 195-203. The piece changes to 5/4 time. Dynamics include *p*, *mp*, *p*, and *mp*. There is a triplet in measure 196. A *Red.* (Reduction) line is shown below the staff.

Espressivo

204 **J**

Musical score for measures 204-208. The piece changes to 5/4 time. Dynamics include *p*, *mp*, *p*, *mf*, *mp*, *mf*, and *p*. A *Red.* (Reduction) line is shown below the staff.

209

Musical score for measures 209-213. The piece changes to 5/4 time. Dynamics include *mf*, *p*, *mf*, *p*, and *mf*. A *Red.* (Reduction) line is shown below the staff.

Piano

8

215

Musical score for measures 215-220. The piece is in 4/4 time. The right hand features a complex, flowing melodic line with many slurs and ties, starting with a *mf* dynamic and ending with a *pp* dynamic. The left hand provides a steady accompaniment with eighth and sixteenth notes. A *dim.* (diminuendo) marking is present in the first measure. A *Ped.* (pedal) marking is at the end of the system.

Misterioso

221

$\text{♩} = 85$

Musical score for measures 221-230. The piece is in 4/4 time. The right hand has a melodic line with triplets and slurs, starting with a *mp* dynamic. The left hand has a bass line with triplets and slurs, also starting with a *mp* dynamic. A *Ped.* marking is at the end of the system.

231

Musical score for measures 231-238. The piece is in 4/4 time. The right hand has a melodic line with slurs and triplets, starting with a *mp* dynamic and ending with a *p* dynamic. The left hand has a bass line with slurs and triplets, starting with a *mf* dynamic. A *Ped.* marking is at the end of the system.

239

Musical score for measures 239-245. The piece is in 4/4 time. The right hand has a melodic line with slurs, triplets, and a quintuplet, starting with a *mf* dynamic and ending with a *f* dynamic. The left hand has a bass line with slurs and triplets, starting with a *mf* dynamic. A *Ped.* marking is at the end of the system.

246

Musical score for measures 246-256. The piece is in 3/4 time. The right hand has a melodic line with slurs and triplets, starting with a *p* dynamic and ending with a *mf* dynamic. The left hand has a bass line with slurs and triplets, starting with a *p* dynamic. A *Ped.* marking is at the end of the system.

257

Musical score for measures 257-262. The piece is in 3/4 time. The right hand has a melodic line with slurs and triplets, starting with a *mf* dynamic and ending with a *p* dynamic. The left hand has a bass line with slurs and triplets, starting with a *mf* dynamic. A *Ped.* marking is at the end of the system.

Tempo I

Amplio

267 $\text{♩} = 150$

mf mp ff f

272

mf mp ff f

277 $\text{♩} = 130$

mf cresc. ff f

Red. 8^{va} 8^{vb}

Come prima

285 $\text{♩} = 150$

mf

289 $\text{♩} = 130$

mf

Red.

293 (8)

ff f

8^{va} 8^{vb}

Estático

299 **M** ♩ = 150

Musical score for measures 299-306. The piece is in 4/4 time. The right hand features a series of chords with moving inner voices, while the left hand plays a steady bass line of quarter notes. Dynamics include *pp* and *p*.

307

Musical score for measures 307-314. The right hand continues with chordal textures, and the left hand maintains the quarter-note bass line. Dynamics include *pp* and *p*.

315 **N** 5/8 = 3+2

Musical score for measures 315-322. The time signature changes to 5/8. The right hand has a more active melodic line with accents, while the left hand plays eighth-note patterns. Dynamics include *f*, *mp*, and *mf*.

323

Musical score for measures 323-330. The right hand continues with melodic lines and accents, and the left hand plays eighth-note patterns. Dynamics include *f*, *mp*, *mf*, and *p*.

331

Musical score for measures 331-338. The right hand features chords with accents and melodic lines. The left hand continues with eighth-note patterns. Dynamics include *mf*, *mp*, *f*, *mp*, and *f sub*.

339

Musical score for measures 339-346. The right hand has chords with accents and melodic lines. The left hand continues with eighth-note patterns. Dynamics include *mp* and *f*.

347 **O**

ff f

355

363

371

378 **P**

f mp Ped.

384

p f f sub p

Piano

12

390 *molto rit.*

pp mp mf ff

Maestoso

395 **Q** $\text{♩} = 150$

ff f ff f ff f ff f ff

405

mf f mf f

410

mf f mf f

Ritmico

415 **R**

f f ff

421

f ff

Furioso e intensamente

427 **S**

f *f*

433

f *ff*

439

ff *mf*

444

ff *ff*

448

p sub *p*

451

ff *p*

Energico

455 **T**

mf mf sub f

Measures 455-460: This system contains five measures. Measure 455 starts with a treble clef and a common time signature. It features a melody in the right hand with eighth and sixteenth notes, and a bass line in the left hand. Dynamics include *mf*, *mf sub*, and *f*. A trill-like ornament is marked above the first measure.

460

f f

Measures 460-464: This system contains five measures. Measure 460 continues the melodic line in the right hand with a *f* dynamic. The bass line consists of chords and rests. Measure 464 ends with a *f* dynamic.

464

mf mf sub

Measures 464-469: This system contains five measures. Measure 464 features a *mf* dynamic in the right hand. The bass line has a *mf sub* dynamic. The melody in the right hand is more active, with eighth notes.

469

f

Measures 469-473: This system contains five measures. Measure 469 starts with a *f* dynamic. The right hand features triplets of eighth notes. The bass line also has triplets. The system ends with a *f* dynamic.

473

mf ff

Measures 473-477: This system contains five measures. Measure 473 has a *mf* dynamic. Measure 474 has a *ff* dynamic. The right hand has a more complex melodic line with slurs and accents.

477

mf f

Measures 477-481: This system contains five measures. Measure 477 has a *mf* dynamic. Measure 480 has a *f* dynamic. The right hand continues with a melodic line, and the bass line has chords and rests.

CODA

481

ff

fff