

**EL SONIDO VANGUARDISTA DE LA VIOLECTRA EN EL PROGRAMA DE
LICENCIATURA EN MUSICA DE LA UNIVERSIDAD DE NARIÑO**

MARIO FERNANDO JURADO BASTIDAS

**UNIVERSIDAD DE NARIÑO
FACULTAD DE ARTES
PROGRAMA DE LICENCIATURA EN MÚSICA
SAN JUAN DE PASTO**

2014

**EL SONIDO VANGUARDISTA DE LA VIOLECTRA EN EL PROGRAMA DE
LICENCIATURA EN MUSICA DE LA UNIVERSIDAD DE NARIÑO**

MARIO FERNANDO JURADO BASTIDAS

**Recital creativo presentado como requisito parcial para optar al título de Licenciado
en Música.**

Asesor:

José Revelo Burbano

Maestro

**UNIVERSIDAD DE NARIÑO
FACULTAD DE ARTES
PROGRAMA DE LICENCIATURA EN MÚSICA
SAN JUAN DE PASTO**

2014

“Las ideas y conclusiones aportadas en el presente trabajo son responsabilidad exclusiva de su autor”.

“Artículo 1º del acuerdo N° 324 del 11 de octubre de 1966 emanado del Honorable Concejo Directivo de la Universidad de Nariño”.

NOTA DE ACEPTACION

Presidente de jurado

Jurado

Jurado

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer en primera instancia a mis padres Anselmo Jurado Cabrera, Eunice Cecilia Bastidas Burbano, quienes han sido un apoyo invaluable en el transcurso de mi carrera, a mi hermana Nancy Carolina Jurado Bastidas, quien también ha sido un apoyo para concluir mis estudios de Licenciatura en Música.

Al Maestro José Revelo, quien amablemente me asesoro en la culminación de esta investigación y sin su encomiable ayuda esto no hubiera sido posible, a los docentes del programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño, especialmente al Maestro Javier Fajardo quien con sus valiosos conocimientos me enseñó la belleza inefable de la música, a la Especialista Lyda Tobo por su apreciable colaboración en la elaboración de este trabajo, al Maestro Gustavo Yepes Londoño, quien atentamente me aconsejó en la composición de las obras que hacen parte este documento, a la Maestra Consuelo López quien me sugirió pautas en la realización de las líricas que contienen algunas obras, al Maestro John Granda por sus clases y consejos para la composición y a todos quienes aportaron con sus ideas para la consumación de este manuscrito.

DEDICATORIA

Quiero dedicar este trabajo ante todo a la MUSICA, la causa más grande de mi existencia, a la naturaleza, la esencia misma del todo, a mi familia, a mis padres Anselmo Jurado Cabrera, Eunice Cecilia Bastidas Burbano, a mi hermana Nancy Carolina Jurado Bastidas, quienes han estado conmigo en los momentos difíciles y que gracias a su inestimable apoyo logre finalizar mis estudios. Por ultimo a todos los grandes compositores que revolucionaron y revolucionan el arte excelso de la música con sus ideas y a toda la humanidad que revoluciona el mundo con su pensamiento evolutivo.

RESUMEN

Esta investigación se resume en la exposición de las cualidades genuinas de la violectra en el programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño a través de un recital creativo; la violectra es un instrumento contemporáneo de cualidades vanguardistas significativas. Comprende además la composición de obras propias de carácter contemporáneo para este instrumento y su correspondiente sustentación; por lo tanto cumple su objetivo académico como recurso bibliográfico para los estudiantes del programa de Licenciatura en música de la Universidad de Nariño.

Su contenido como resultado de una investigación comprende el planteamiento del problema, formulación del problema, objetivos, justificación, puntos en los que se enfatiza por qué y el para qué de la realización de este proyecto; además contiene materiales y métodos ítem donde se discierne teóricamente el propósito que se va a desarrollar en este proyecto. Conjuntamente, encontrarán el análisis correspondiente a cada obra musical propuesta en las que se utiliza las características originales de la violectra y que se interpretarán en el recital.

ABSTRACT

This research is summarized in the illustration over the genuine qualities of the violectra program Bachelor's degree in music from the University of Nariño, the violectra is a contemporary instrument of significant avant-garde qualities. It includes also the composition of works of contemporary character for this instrument and its corresponding support; so it meets your academic goal as bibliographic resource for students of the graduate program in music from the University of Nariño.

Its content as a result of an investigation includes the approach to the problem, formulation of the problem, objectives, justification, points that emphasizes why and the what of the realization of this project; It also contains materials and methods item is discerned where theoretically the purpose that will be developed in this project. Together, you will find the corresponding analysis to every proposed piece of music which uses the original characteristics of the violectra.

CONTENIDO

	Pág.
RESUMEN.....	vii
ABSTRACT	viii
CONTENIDO.....	ix
INTRODUCCION.....	20
1. TITULO	21
2. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	22
2.1. Descripción Del Problema.....	22
2.2. Formulación Del Problema.....	22
3. OBJETIVOS.....	23
3.1. Objetivo General.....	23
3.2. Objetivos Específicos	23
4. JUSTIFICACION.....	24
5. MARCO TEORICO CONCEPTUAL.....	25
5.1. Composición contemporánea.....	25
5.1.1. Atonalismo.	25
5.1.3. Tonalismo.....	26
5.1.4. Politonalidad.....	26
5.1.5. Armonía utilizada en el período Romántico.	27
5.1.6. Polimetría.	28
5.1.7. Minimalismo.	28
5.2. La violectra y sus características	29
5.2.1. Instrumentos electrofónicos.	29
5.2.2. Instrumentos de música electromecánicos.	29
5.2.3. Instrumentos de música eléctricos.....	29
5.2.4. La violectra.....	29
5.2.5. Registro.	32
5.2.6. El arco.	32
5.2.7. Cuerdas múltiples.....	33

5.2.8. Constitución exterior e interior de la violectra.....	34
5.2.9. Pastillas electromagnéticas.....	34
5.2.10. Pastillas Piezoeléctricas.....	35
5.3. Aditamentos de la violectra	35
5.3.1. Pedal de efectos.....	35
5.3.2. Amplificador.	35
5.4. Reseña histórica de la violectra.....	36
5.5. Técnica de interpretación de la violectra	40
Digitación.....	42
Efectos de la técnica violinística en la violectra.	43
5.5.1. Vibrato.....	43
5.5.2. Glissando.....	43
5.5.3. Portamento.	43
5.6. Arcadas utilizadas con más periodicidad en el violín.....	44
5.6.1. Non legato.	44
5.6.2. Legato.....	44
5.7. Arcadas específicas.....	44
5.7.1. Détaché (Fr.).....	44
5.7.2 Staccato.	44
5.7.3 Arcada separada staccato:	44
5.7.4 Staccato ligado:	45
5.7.5 Martelé (Fr.); Martellato o Marcato (It.).....	45
5.7.6 Spiccato (It.).....	45
5.7.7 Arpeggiando.	45
5.7.8 Trémolos.....	45
5.7.9 Pizzicato.	45
5.8. Agógica y morfología	46
5.8.1. Agógica.	46
5.8.2. Signos agógicos.....	46
5.8.3. La morfología.....	46
5.8.4. La forma libre.....	47

5.9. Período Contemporáneo.....	47
5.10. Análisis de obras.....	50
5.10.2. Rapsodia para violectra y piano.....	64
5.10.3. Nocturno.	73
5.10.4. Invención II para violectra y piano.	84
5.10.5. Invención III para fagot, violectra y sintetizador.	97
5.10.6. Urcunina.	110
5.10.7. Endecha.	130
5.10.7.1. Ritmo.....	134
5.10.7.2. Escala.	136
5.10.7.3. Pregón.....	137
5.10.7.4. Sección A (exaltación del campo).....	138
5.10.7.5. Sección B.....	148
5.10.7.6. Transición.....	153
5.10.7.7. Sección C.....	154
5.10.7.8. Transición.....	156
5.10.7.9. Sección D.	157
5.10.7.10. Sección E.....	159
5.10.7.11. Sección F.....	161
5.10.7.12. Sección G.	164
5.10.7.13. Sección H.	170
5.10.7.14. Sección I.....	171
6. DISEÑO METODOLÓGICO.....	177
6.1. Paradigma.....	177
6.2. Enfoque.....	177
7. FIGURAS.....	178
7.1. Fases de construcción de la violectra.....	178
8. MODELOS DE RECOLECCION DE INFORMACION.....	188
8.1 I.R.I (Instrumentos de recolección de información).....	188
8.2. Fuentes.....	188
9. BIOGRAFIA DEL COMPOSITOR.....	189

9.1. Mario Jurado	189
CONCLUSIONES	190
REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS	192

LISTA DE FIGURAS

	Pág.
Figura 1. Politonalidad	27
Figura 2. Armonía utilizada en el período Romántico	27
Figura 3. Polimetría	28
Figura 4. Registro de la violectra	32
Figura 5. Fugato en el inicio de <i>La notte eterna</i>	52
Figura 6. Primera frase antecedente y primera frase consecuente con sus respectivos motivos y temas.	53
Figura 7. Funciones del tercer período de la primera sección.	54
Figura 8. Transición hacía la sección B.....	55
Figura 9. Sección B de la pieza.	56
Figura 10. Alteración tonal para modular a E menor.	57
Figura 11. Efecto A2, en la violectra.	57
Figura 12. Textura monódica.	58
Figura 13. Se retoma la nomenclatura A1.....	58
Figura 14. Carácter coral, retardo y cadencia rota.....	59
Figura 15. Final de la sección B e inicio de la sección C con un fugato.....	60
Figura 16. Dulce melodía del oboe con sus respectivas funciones.	61
Figura 17. Frase de la violectra.	61
Figura 18. Background y alteración tonal en el sintetizador.	62
Figura 19. Extracto de una parte de la sección A y retorno a la tonalidad axial A menor. ..	62
Figura 20. Cadencia auténtica imperfecta y desinencia masculina.	63
Figura 21. Inicio fuerte de la rapsodia.....	65
Figura 22. Primera frase de la sección A con sus respectivos motivos y temas.....	66
Figura 23. <i>Arpeggiando</i> , realizado por la violectra.	67
Figura 24. Fin de la sección A con dobles cuerdas e inicio de la sección B.	68
Figura 25. Pasaje dulce y tranquilo.	69
Figura 26. Uso de doble cuerdas en la violectra, con las respectivas funciones.	69
Figura 27. Cambio de nomenclatura A2, en el pedal de efectos.....	69

Figura 28. Transición.....	70
Figura 29. Fin de la transición e inicio de la sección A´.	70
Figura 30. Variación en la sección A´.	71
Figura 31. Re exposición del motivo inicial y cadencia auténtica en la violectra.....	72
Figura 32. Cadencia plagal.	73
Figura 33. Dulce melodía en el piano.....	74
Figura 34. Primera frase antecedente de la sección A, con sus respectivos motivos y temas.....	74
Figura 35. Frase consecuente.	75
Figura 36. Armonía semiabierta.	75
Figura 37. Conclusión del segundo período con una cadencia auténtica perfecta.	76
Figura 38. Fin de la sección A con una cadencia plagal.	77
Figura 39. La transición y conclusión con una cadencia auténtica perfecta.....	77
Figura 40. Inicio de la sección B y la primera frase antecedente de esta sección.	78
Figura 41. Frase consecuente.	78
Figura 42. Desarrollo motivico y armonía cerrada.....	79
Figura 43. Cadencia plagal y desarrollo motivico más expresivo.....	80
Figura 44. Fin de la sección B e inicio de la sección C.....	80
Figura 45. Sección C desarrollada en el sexto grado disminuido de E menor.	81
Figura 46. Culminación de la sección con una semicadencia plagal.	81
Figura 47. Primer motivo de la sección D.....	82
Figura 48. Final de la sección D con cadencia plagal.	82
Figura 49. Puente y sección E.	83
Figura 50. Final de la pieza con una cadencia compuesta perfecta.	84
Figura 51. Primera frase de la obra con sus motivos y temas.	85
Figura 52. Frase antecedente y consecuente.....	86
Figura 53. Conclusión de la sección de la introducción e inicio de la sección A.....	87
Figura 54. Final de la frase con cadencia compuesta imperfecta.	87
Figura 55. Unidad temática inicial re exponiéndose.	88
Figura 56. Pasaje quimérico.	88
Figura 57. Cadencia auténtica imperfecta para retomar la unidad temática principal.	89

Figura 58. Desarrollo motivico en el tercer período.....	89
Figura 59. Semicadencia auténtica con anticipación e imitación.	90
Figura 60. Trítono.....	91
Figura 61. Inicio del quinto período en el compás ciento setenta y uno.	92
Figura 62. Doble cuerdas e imitación.....	92
Figura 63. Cadencia frigia.	93
Figura 64. Parte polifónica y homófona.	93
Figura 65. Final de la sección en semicadencia.....	94
Figura 66. Digresión.	94
Figura 67. Sección B.	94
Figura 68. Uso de la distorsión.....	95
Figura 69. Inicio de la monodia.....	95
Figura 70. Final de la sección B.	96
Figura 71. Armonía cerrada y cadencia auténtica imperfecta.	96
Figura 72. Cadencia plagal y fin de la composición.....	97
Figura 73. Acorde de D menor con séptima mayor.....	98
Figura 74. Sección A.	98
Figura 75. La primera frase de la sección A.....	99
Figura 76. Final de la sección A e inicio de la sección A´.	100
Figura 77. Variación del motivo expuesto en la sección A.....	101
Figura 78. Sexto disminuido de D menor.....	101
Figura 79. Conclusión de la sección A´ e inicio de la transición.	101
Figura 80. Monodia de la violetra y el fagot.	102
Figura 81. Canto del fagot acompañada del sintetizador y comienzo de la sección B.....	103
Figura 82. Motivo que sirve de antecedente para el acompañamiento polifónico.	104
Figura 83. Utilización del efecto A4 en la violetra y conclusión de la sección B.	104
Figura 84. Inicio de la sección C en el compás 70.	105
Figura 85. Fin de la sección C.....	105
Figura 86. Inicio de la sección D en el compás setenta y siete.....	105
Figura 87. La violetra tocando detrás del puente.....	106
Figura 88. Comienzo de la sección E en el compás ochenta y ocho.	106

Figura 89. Sección F.....	107
Figura 90. Fin de la sección F e inicio de la transición.	107
Figura 91. Sección G.	107
Figura 92. Involucrando otro efecto acústico.	108
Figura 93. Fin de la sección G.....	108
Figura 94. Fin de la sección A´ con una semicadencia.	109
Figura 95. Inicio de la sección A´.....	109
Figura 96. Cadencia compuesta perfecta y fin de la pieza.	109
Figura 97. Primera frase de la pieza con sus motivos y temas.	115
Figura 98. Variaciones.....	116
Figura 99. El período termina en desinencia masculina y la siguiente frase inicia en el V grado de dominante.	117
Figura 100. Conclusión de la sección con una cadencia auténtica perfecta.	117
Figura 101. Recitativo.	118
Figura 102. Violetra tocando trémolos con distorsión.....	118
Figura 103. Transición (erupción).....	118
Figura 104. En la figura se aprecia los clústeres que en este caso son diatónicos.	119
Figura 105. La violetra tocando con distorsión.	119
Figura 106. Fin de la transición.....	120
Figura 107. Inicio de la sección B.	120
Figura 108. Trémolos en la violetra.....	121
Figura 109. Pizzicato y distorsión en la violetra.....	121
Figura 110. Terminación de la sección B con cadencia auténtica imperfecta.....	122
Figura 111. Aumentación y uso del efecto A4.	122
Figura 112. Modulación a B bemol mayor.....	123
Figura 113. Transición.....	123
Figura 114. Conclusión de la transición e inicio de la sección C.....	124
Figura 115. Glissandos en la violetra.....	124
Figura 116. Modulación y conclusión de la sección C.....	125
Figura 117. Sección D.	125
Figura 118. Uso de glissandos con doble cuerda.....	126

Figura 119. Uso de armónicos.....	126
Figura 120. Golpeando el diapasón con la madera del arco.	127
Figura 121. Modulación, fin de la sección D, e inicio de la sección B´.....	128
Figura 122. Final de <i>Urcunina</i> con una cadencia auténtica.	129
Figura 123. Esquemas rítmicos de sonsureño y bambuco.....	136
Figura 124. Escalas empleadas en <i>Endecha</i>	136
Figura 125. Pregón.	137
Figura 126. Introducción.	138
Figura 127. Inicio de la sección A.....	138
Figura 128. Escala A eolia de C jónico.	139
Figura 129. Escala pentatónica menor.....	139
Figura 130. Inicio de la pieza en la tonalidad axial.	140
Figura 131. Frase antecedente con motivos y temas, frase consecuente, contramotivo y esquemas rítmicos.	140
Figura 132. Cadencia plagal y paso modal.....	141
Figura 133. Imitación.	142
Figura 134. Contexto tonal.	142
Figura 135. Fin de la Subsección a e inicio de la subsección.....	143
Figura 136. Primer grado de A eolio	144
Figura 137. Cambio a G eolio.	145
Figura 138. La pieza vuelve paulatinamente a A eolio.	145
Figura 139. Pequeña región de A menor y retorno a G eolio.	146
Figura 140. Drástico cambio a A menor.....	147
Figura 141. Posible digresión.	147
Figura 142. Entrada de la flauta en el primer grado de A menor.	148
Figura 143. Consumación de la sección A e inicio de la sección B.	148
Figura 144. Acordes alterados.....	149
Figura 145. Imitación y origen del deterioro mental de Dafne.	150
Figura 146. Tensión del acorde de A bemol mayor retratando el estado de Dafne.....	151
Figura 147. Final de la sección B con semicadencia autentica en la monodia de la flauta.	151
Figura 148. Fin de la sección B con el recitativo.	152

Figura 149. Transición.....	152
Figura 150. Polimetría.....	153
Figura 151. Conclusión de la transición y apertura de la sección C.....	154
Figura 152. Funciones para A menor y las posibles funciones para F mayor, la modulación pasajera.....	155
Figura 153. Final de la sección C con una cadencia plagal.....	155
Figura 154. Transición.....	156
Figura 155. Conclusión de la transición e inicio de la sección D.....	156
Figura 156. Alteraciones tonales y funciones modales.....	157
Figura 157. Fin de la sección D.....	158
Figura 158. Inicio de la sección E.....	159
Figura 159. Clústeres y funciones.....	159
Figura 160. Introducción de la flauta.....	160
Figura 161. Reintegro a la tonalidad axial.....	160
Figura 162. Final de la sección E, e inicio de la sección F.....	161
Figura 163. Funciones armónicas.....	162
Figura 164. Motivo alterado, recitativo y pizz.....	163
Figura 165. Fin de la sección F e inicio de la sección G.....	164
Figura 166. Cambio al tempo inicial y funciones armónicas.....	165
Figura 167. Restitución del ritmo de bambuco y sonsureño.....	165
Figura 168. Región modal.....	166
Figura 169. Funciones con alteraciones.....	166
Figura 170. Politonalidad.....	167
Figura 171. Funciones en la politonalidad.....	168
Figura 172. Pregón y final de la sección G.....	169
Figura 173. Sección H.....	170
Figura 174. Sección I.....	171
Figura 175. Frase consecuente e inicio de la monodia de la violectra.....	172
Figura 176. Siguiete período.....	172
Figura 177. Frase que se desglosa del motivo principal.....	173
Figura 178. Preámbulo del final y grito de <i>Dafne</i>	173

Figura 179. Conclusión del período.	174
Figura 180. Culminación de la pieza.	175
Figura 181. Primera fase de construcción de la violectra.	178
Figura 182. Primera fase de la construcción de la violectra.	178
Figura 183. Segunda fase de la construcción de la violectra.	179
Figura 184. Tercera fase de la construcción de la violectra.	179
Figura 185. Cuarta fase de la construcción de la violectra.	180
Figura 186. Quinta fase de la construcción de la violectra.	180
Figura 187. Sexta fase de la construcción de la violectra.	181
Figura 188. Sexta fase de la construcción de la violectra.	181
Figura 189. Sexta fase de la construcción de la violectra.	182
Figura 190. Sexta fase de la construcción de la violectra.	182
Figura 191. El arco y sus partes.	183
Figura 192. Enfoque frontal y posterior de la violectra con sus respectivas partes.	184
Figura 193. La violectra con su respectiva línea.	185
Figura 194. Panel superior del pedal de efectos y sus partes.	186
Figura 195. Panel lateral del pedal de efectos y sus partes.	186
Figura 196. Vista frontal del amplificador y sus partes.	187

INTRODUCCION

Con el paso de los siglos el hombre ha ingeniado distintas formas de expresión sonora, este es el caso de la violectra, un instrumento vanguardista con cualidades únicas gracias a la unión de su esencia eléctrica y violinística, el compositor estadounidense de origen francés Edgard Varese, dijo alguna vez:

"[...] Rehúso someterme a los viejos sonidos que hemos escuchado siempre. Nuestro alfabeto musical debe ser enriquecido. Necesitamos instrumentos capaces de producir sonidos continuos en cualquier intensidad. El compositor deberá trabajar con el electricista para conseguirlo. Queremos instrumentos del siglo XX para hacer una música de nuestra época"

Es así que en la actualidad los músicos contemporáneos necesitan de instrumentos que satisfagan las necesidades de crear música vanguardista.

Acudimos a este ejemplo para denotar el objeto de esta investigación, como es el estudio y la presentación de las cualidades modernas de la violectra en el contexto musical del programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño a través de un recital creativo, al respecto conviene decir que se converge a dilucidar distintos campos musicales en el programa.

Cabe concluir que la importancia de este instrumento y su carácter contemporáneo, incentiva la composición, interpretación y enseñanza de la violectra en el programa de Licenciatura en música de la Universidad de Nariño y como tal en la ciudad de Pasto.

También nos referimos a que este proyecto se fundamenta en el período contemporáneo, además este se refiere al estilo de composición, estructura, agógica y morfología de una obra musical y análisis musicológico de la misma; en las características notables de la violectra se ilustran, sus cualidades, reseña histórica y su técnica de interpretación.

Como breve conclusión creemos que el proyecto es un llamado a la emancipación hacia la búsqueda de nuevas ideas en el estado actual del arte, en este sentido hay que dar gran prioridad a las nuevas formas de expresión artística para evolucionar musicalmente y no permanecer en un solo contexto musical.

1. TITULO

"EL SONIDO VANGUARDISTA DE LA VIOLECTRA EN EL PROGRAMA DE LICENCIATURA EN MUSICA DE LA UNIVERSIDAD DE NARIÑO RECITAL CREATIVO"

2. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

2.1. Descripción Del Problema

La violectra es un instrumento vanguardista que no ha tenido relevancia en el contexto musical del programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño, por ende no existe una trascendencia musical de este instrumento a nivel compositivo e interpretativo; consecuentemente no existe una cátedra de composición e interpretación de música contemporánea y de instrumentos de esta naturaleza como la violectra, por tanto el programa necesita de expresiones artísticas contemporáneas que vislumbren un desarrollo artístico compuesto de una pluralidad de artes de vanguardia que se alimenten de las iniciativas foráneas para impulsar un trabajo propio de este territorio hacia el mundo. Igualmente este mecanismo contiene variadas e inherentes características dada su condición eléctrica, características que se describirán en la investigación, esto a su vez hace factibles los diversos recursos compositivos del instrumento.

2.2. Formulación Del Problema

¿Cómo lograr que se conozcan las cualidades vanguardistas de la violectra en el programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño?

3. OBJETIVOS

3.1. Objetivo General

- Realizar un recital creativo en la que se destaquen las cualidades contemporáneas de la violectra.

3.2 Objetivos Específicos

- Investigar las características, reseña histórica y técnica de interpretación de la violectra.
- Componer obras para violectra de carácter contemporáneo en donde se expongan las características vanguardistas de este instrumento.
- Revisar y analizar los componentes musicales de cada una de las obras.

4. JUSTIFICACION

El presente proyecto se hará con el fin de mostrar las cualidades musicales modernas de la violectra mediante un recital creativo y con esto impulsar la investigación de instrumentos con cualidades equivalentes para que se forjen como una opción de composición, interpretación y enseñanza de la música contemporánea en el programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño.

La proposición se quiere alcanzar por medio de la elaboración de esta investigación y la realización de distintas composiciones de tipo contemporáneo que se adecuen a la naturaleza del instrumento. Lo preliminar junto con la sustentación de la presente investigación y la interpretación de las obras inéditas en el recital creativo, dejando así un recurso bibliográfico que sirva como un soporte para la realización de investigaciones o recitales con parámetros semejantes.

Las obras fueron compuestas idóneamente para destacar las cualidades originales y vanguardistas de la violectra, además están inspiradas en presentar las características de este instrumento junto con las características propias del piano, sintetizador, oboe, flauta y fagot instrumentos que acompañaran a la violectra en las obras. Se añade asimismo que las obras se interpretaran con un ordenador (computador), este de igual modo, es un tipo de interpretación contemporánea, las piezas con esta ejecución se analizaran posteriormente.

Se plantea además la composición para este instrumento mediante la creación de obras propias que fueron realizadas basándose en técnicas contemporáneas y tradicionales de composición, así como también se promovería la composición contemporánea en donde exista el manejo de instrumentos vanguardistas como la violectra y la utilización de técnicas actuales y tradicionales presentes en el recital, dando relevancia al arte vanguardista en el programa de Licenciatura en Música y como tal en la ciudad de Pasto.

Así la elaboración de esta investigación impulsa la emancipación hacía la exploración de nuevas formas de expresión instrumental y compositiva en el programa de Licenciatura en Música que esté fundamentada en la utilización de técnicas modernas de composición y el manejo de instrumentos de exigua tradición.

5. MARCO TEORICO CONCEPTUAL

5.1. Composición contemporánea

En el contexto contemporáneo hay muchas técnicas de composición a diferencia de los períodos antecesores en los cuales el tonalismo era el ícono o paradigma compositivo utilizado por muchos compositores pertenecientes a dichos períodos. Por la multiplicidad de técnicas que hacen diverso el concepto de composición contemporánea, se van a tomar las técnicas que se utilizarán para la composición de las obras que harán parte de esta investigación.

5.1.1. Atonalismo. Se puede decir que el atonalismo es la revolución encausada por el surgimiento del dodecafonismo, aunque para algunos teóricos (hay divergencia en este concepto) este fue el impulsor del dodecafonismo. El atonalismo es una ideología que se rige en el hecho de crear música sin un centro tonal privilegiado como lo impone el tonalismo, aunque otros conceptos musicales como la modalidad no tienen una preponderancia funcional como el tonalismo, el atonalismo fue acogido como una ideología en la que no existe un predominio funcional de una nota sobre otra, de tensión y resolución. Aunque Schoenberg, se oponía a la utilización del término “atonalismo”, y recomendaba más bien la utilización del término “pantonalidad”, como el manejo de distintas tonalidades propias de la función tonal en la música que emergía en aquel tiempo, esto fue causa de muchas divergencias puesto que para el mismo Schoenberg y sus discípulos la consecuencia lindante de la agrupación de distintas tonalidades es la disolución misma del centro tonal; por tal razón, existen muchas ambigüedades con respecto al término a utilizar, pero la historia de la música ha denominado este lenguaje musical como atonalismo.

Dentro de este pensamiento musical existen técnicas en las cuales se utilizan series de sonidos como el dodecafonismo, serialismo, atonalismo libre el cual antecede al dodecafonismo y sus manifestaciones más representativas se dieron en los primeros decenios del siglo XX; compositores como Claude Debussy utilizaban una armonía indeterminada, llamada por el mismo como “armonía no funcional”, es decir el manejo de armonía con notas extrañas a la tríada (de lo cual se aducirá más adelante), entre otros compositores se puede nombrar a Bela Bartok y Zoltán Kodaly quienes hicieron una investigación exhaustiva de la música tradicional de sus regiones y desarrollaron una música extravagante basados en las escalas de la música autóctona que habían escudriñado.

Se dio preeminencia a esta concepción porque en *Endecha*, (obra que se analizara más tarde), se suceden distintas alteraciones que pueden concederle a la obra un cierto matiz de atonalismo, si se puede decir.

5.1.3. Tonalismo. Es el concepto musical que subyace bajo la búsqueda constante de un centro tonal, la resolución de disonancia a consonancia, tensión a reposo, tal concepción se prolongó durante siglos en la historia de la música. Aunque el tonalismo es una ideología que hizo y hace parte del pensamiento musical occidental y que saturó gran parte de la música y por esta misma causa encumbro la revolución del “atonalismo”; se va a tomar como un recurso compositivo, puesto que en la música contemporánea se hace uso de esta técnica en piezas de estilo neoclásico, entre otras; en tanto, la música contemporánea debe agrupar, diversificar y universalizar distintos conceptos musicales para la constante evolución de este arte.

5.1.4. Politonalidad. Es una técnica compositiva que engloba distintas tonalidades en vista vertical de una obra musical. Estas tonalidades pueden cohesionarse y separarse para volver a unirse según lo requiera el compositor. La politonalidad funciona así, dado el ejemplo de la figura 1, la melodía se encuentra en E mayor, la armonía en G menor y el bajo en C mayor, dando así un efecto tensionante. Lo anterior puede dar cabida a la formación de poli acordes, que son acordes de distintas tonalidades uno por encima de otro.



Figura 1. Politonalidad

5.1.5. Armonía utilizada en el período Romántico. Esta armonía consiste en la utilización de notas que no forman parte de la triada de un acorde en armonía funcional, tal recurso fue muy utilizado en el período Romántico; pese a esto este tipo de armonía a formado parte de la composición contemporánea por el hecho de contener en su técnica notas extrañas que inquietan la creación de acordes indeterminados, en la actualidad se maneja con primacía en el jazz. En la figura 2, se da el ejemplo de armonía con agregados, en donde E menor esta con una novena y una onceava, C mayor con séptima mayor o *max* 7, D mayor con séptima menor; la armonía con agregados también da lugar a la armonía en bloque, o los clústeres (racimo de notas), que conducen a una saturación de la armonía produciendo un sonido más fuerte y de tensión.



Figura 2. Armonía utilizada en el período Romántico

5.1.6. Polimetría. Es la utilización de diferentes compases en una obra musical, compases que no deben ser parte de un solo sistema, binario, ternario, cuaternario, en esto reside la pluralidad rítmica inscrita en la obra. En realidad la polimetría no es una cualidad rítmica perteneciente a nuestros días puesto que siempre se esgrimió en toda la historia de la música, pero hay que agregar que en el período contemporáneo se utiliza con más frecuencia porque los compositores indagan multiplicidad de formas para proveer diferentes sonoridades a sus composiciones.



Figura 3. Polimetría

5.1.7. Minimalismo. Es una corriente artística que surgió en los Estados Unidos hacía la década de 1960 como un arte visual. En la música consiste en una técnica que se basa en la repetición de una célula motivica a la cual se hacen variaciones tanto rítmicas como melódicas, pero siempre manteniendo el prospecto motívico inicial, en sí el minimalismo musical reduce todos los elementos que integran una obra. Hay que añadir que el minimalismo es una expresión artística que enlaza muchas directrices del arte como son la arquitectura, la escultura, la pintura y la música y que tiene por fundamento la reducción de sus elementos superlativamente.

Se ha catalogado a la música minimalista como música experimental o música “downtown”; el minimalismo comenzó como un movimiento “underground” es decir para ciertos sectores de la sociedad, en algunas locaciones de San Francisco para luego exteriorizarse hasta Nueva York, se propagó hasta ser uno de los pensamientos más populares en la música contemporánea. Esta corriente musical tiene influencias del conceptualismo y el dodecafonismo, una de las primeras obras conocidas de esta corriente es la obra del compositor La Monte Young, se trata de un trío de cuerdas compuesto en 1958 en el cual utiliza el método dodecafonista pero con inserciones minimalistas. Pero la primera obra considerada minimalista es la composición de Terry Riley llamada “In C” creada en 1964, posteriormente hacía la década de 1970 se harían célebres las composiciones de Steve Reich y Philip Glass.

5.2. La violectra y sus características

5.2.1. Instrumentos electrofónicos. Como lo anotan Hamel y Hürlimann (1987), los instrumentos eléctricos de música o instrumentos electrofónicos, tienden a utilizar las variadas e inherentes propiedades de la electricidad para conseguir la sonoridad y los efectos peculiares que hacen característicos a estos instrumentos. Se dividen en dos grupos:

- Instrumentos de música electromecánicos
- Instrumentos de música eléctricos

5.2.2. Instrumentos de música electromecánicos. Según Hamel y Hürlimann (1987), en estos instrumentos el sonido se produce de la forma usual en la que se interpretan los instrumentos cordófonos, pellizcando las cuerdas o con la fricción del arco sobre las cuerdas como en el caso de los instrumentos de cuerda frotada. Luego el sonido se vuelve eléctrico gracias al mecanismo que existe al interior del instrumento. A este prototipo de instrumentos pertenecen el piano neo-Bechstein de Nernst, el electrocordio de Vierling, la guitarra eléctrica, el violín eléctrico y la violectra.

5.2.3. Instrumentos de música eléctricos. Hamel y Hürlimann (1987) nos informan que tales instrumentos emiten sonidos manejando únicamente la electricidad, a través de fluctuaciones eléctricas de un generador electrónico. Uno de los inconvenientes de estos instrumentos es que es difícil mantener su frecuencia, es decir la afinación.

A estos instrumentos pertenecen el sphärofon, el organo de tubos, el theremín, el trautionium de Trautwein y el hellertion de Helberger y Lertes y los sintetizadores. Por ejemplo, en el electrocordio el sonido se produce a través de un procedimiento electrostático; este instrumento tiene el sistema normal de cuerdas y martillos del piano, pero a diferencia de este en el electrocordio el sonido no se exterioriza sino que se toma de las cuerdas a través de un procedimiento electrostático como lo argumentan también Hamel y Hürlimann (1987). Los anteriores instrumentos son utilizados por grupos de música pop así como en composiciones contemporáneas.

5.2.4. La violectra. La violectra es un instrumento electromecánico vanguardista que consiste en una dualidad sonora e instrumental que se basa en una parte netamente violinística y en otra eléctrica, dado que en su construcción posee cualidades propias de un violín normal hasta un punto en donde estas cualidades confluyen con su constitución eléctrica dándole el carácter vanguardista.

Prosiguiendo con el tema, la violetra posee la esencia de un violín acústico con la cualidad eléctrica que le confiere grandes posibilidades de expresión sonora. Este es un instrumento electromecánico porque funciona a través de la vibración que se produce al haber una fricción del arco sobre las cuerdas, de las cuerdas al puente y de este a la caja del instrumento, lo que después se transforma en energía eléctrica a través de un proceso electromagnético (más adelante se aludirá sobre esto).

Paralelamente tiene un diseño poco común al poseer la forma de un violín normal pero con una cavidad o en términos coloquiales "un violín ahuecado" en otras palabras, no posee la caja de resonancia propia del violín acústico normal que es la causante de la emisión sonora del mismo, para evitar la retroalimentación en el interior del instrumento debido a que la violetra a diferencia del violín no suena a partir de las vibraciones en la caja de resonancia, sino a partir de las vibraciones en el interior de su constitución eléctrica.

Tal diseño también contribuye a que el peso del instrumento sea mínimo ya que la violetra tiene un peso mayor al del violín normal por su construcción, esta condición fatiga al intérprete puesto que la posición para tocar el instrumento se hace más difícil y bastante limitante para tocar piezas largas; por esto, el diseño "ahuecado", es más práctico desde un punto de vista técnico. También hay que recalcar que la violetra se encuentra todavía en un estado experimental y minimalista (se dice que es minimalista porque utiliza los elementos mínimos en su complejidad), por ende con el paso del tiempo y la evolución del mismo instrumento se dilucidaran nuevos cambios que sean factibles para el intérprete y el compositor.

El sonido puro de este instrumento es el sonido de un violín electrificado es decir, necesita de un amplificador y una línea eléctrica para obtener su eufonía. Además, el intérprete o compositor puede utilizar un pedal de efectos con el cual se puede transformar su sonido en una gran pluralidad de efectos y así tener gran variedad de expresiones sonoras.

En cuanto a su nombre, la violetra fue llamada así por una compañía estadounidense (más adelante se hablara acerca de esto), que introdujo una cuerda más al violín eléctrico de cuatro cuerdas, en algunos casos estos instrumentos pueden tener hasta seis o siete cuerdas dado su estado experimental. La violetra que estudiamos, es un mecanismo de cinco cuerdas cuya cuerda más grave es la cuerda Do (perteneciente a la

viola), aquella es la más gruesa y sonora de las cinco cuerdas que al sonar en el amplificador tiene el efecto de sonar una octava abajo como si fuera un violonchelo; las demás cuerdas son Sol, Re, La y Mi esta última, es la cuerda más aguda al igual que en el violín eléctrico o acústico.

Gracias a tener una cuerda adicional (la cuerda do de la viola también origina el sonido característico de la viola y por algunos musicólogos es catalogado como un sonido sombrío y austero), la violectra contiene un grado de versatilidad mayor que el del violín y como tal del violín eléctrico y por esto se pueden utilizar gran variedad de registros y así expresar muchos colores sonoros en la composición.

Otra ventaja es que gracias a su arco, el sonido puede prolongarse a gusto del compositor o el ejecutante y más si se quiere manejar el pedal de efectos; a diferencia de la guitarra eléctrica en la que el sonido de la nota solo se prolonga por algunos minutos. El violín tiene un potencial casi ilimitado de matices gracias a su gran registro y estructura, es así que la violectra tiene un potencial de matices aun mayor gracias a sus propiedades eléctricas que pueden diseminar muchas opciones de expresión sonora.

Se acentúa que el diseño del violín eléctrico como tal no se ha establecido formalmente, por tal motivo existen varios diseños y aditamentos que han concedido a este mecanismo un carácter ecléctico en cuanto a su construcción. Es el caso de la violectra, en la cual hay una cuerda adicional, lo que permite que haya más tensión en el instrumento y su diapasón sea más ancho de lo habitual; por consiguiente los luthiers ahorran el hecho de colocar micro afinadores en el instrumento para evitar la tensión en el mismo, los micro afinadores se instalan en las cuerdas LA y MI solamente, aunque puede haber excepciones.

Entre otras variaciones se puede encontrar la añadidura de seis o hasta siete cuerdas (como se dijo anteriormente) que pueden posicionarse en la parte grave o aguda del mecanismo; otra de las características inusuales de este instrumento es la incrustación de trastes que se otorgan a la guitarra eléctrica o también se pueden encontrar violines eléctricos con diseños de guitarras eléctricas como los arquetipos de Jackson guitars, justamente se puede aseverar la gran multiplicidad de diseños para estos instrumentos por su naturaleza vanguardista. Los violines eléctricos más comunes están contruidos de madera como en el caso del violín acústico normal, pero por la modernidad de estos

instrumentos, en la actualidad se manejan varios materiales para su construcción como metal, cristal, etc.

En el presente caso la violectra fue construida por el Luthier pastuso José Luis España quien empleo los siguientes materiales para la construcción de la misma:

- La tapa del cuerpo en su parte inferior y superior más los aros fueron hechos en arce flameado que es una madera procedente de los Balcanes (más adelante se hará referencia a las partes de la violectra).
- La parte de la caja en cedro rojo.
- Las clavijas, diapasón y tira cuerdas en ébano africano.
- El mástil en arce.
- El puente en Ébano.

En consecuencia, la constitución física de la violectra que estudiamos está contenida por disímiles maderas lo que garantiza su mejor sonoridad. Por ejemplo el arce flameado es muy apreciado por los luthieres por contener un aspecto “atigrado” lo que hace que en el momento de barnizar produzca ciertos reflejos atractivos por lo que es una madera muy solicitada por sus constructores.

5.2.5. Registro. El registro de la violectra según la nomenclatura utilizada en la actualidad va desde un Do 3 hasta un Mi 7 refiriéndose a una ejecución técnica normal, pero hablándose de una ejecución técnica virtuosa el intérprete puede llegar hasta un Si 7 o inclusive extenderse más si así lo desea.



Figura 4. Registro de la violectra

5.2.6. El arco. El arco usado para la interpretación de la violectra, es semejante al utilizado para un violín acústico por eso tal aditamento no tiene alteraciones como en el caso de nuestro violín. En la actualidad el arco según Samuel Adler tiene las siguientes partes:

- “[...] Un mástil largo y delgado, ligeramente curvado hacía el interior, donde se encuentran las cerdas. Normalmente, es de madera de Pernambuco. (Adler, 2006)
- Una placa de metal o marfil que protege la punta.
- Las cerdas de pelo de cola de caballo.
- Una contera de metal (abrazadera) en el talón que rodea las cerdas y las mantiene uniformemente separadas.
- Un tornillo de metal con el que se tensan o aflojan las cerdas” (Adler, 2006).

En la música para violectra se puede manejar la clave de do y la clave de sol, en las composiciones propias se empleó la clave de sol con líneas adicionales para la cuerda Do para que sea más fácil la lectura y no sea tan dispendioso leer en claves diferentes, esto se puede ajustar al gusto del compositor. En la escritura para violín se utiliza un patrón de nomenclatura con números romanos para designar cada cuerda, en la violectra tomando el modelo violinístico, se puede utilizar el V de la siguiente manera: DO V, SOL IV, RE III, LA II, MI I, en donde V es la cuerda más grave y I es la cuerda más aguda.

Se prioriza que en el violín eléctrico de cinco cuerdas la cuerda DO V se toca al aire solamente y las demás notas hasta el Sol, Re, La y Mi se pueden tocar en cuerda al aire o en el diapasón. De la nota Si 6 en adelante pueden tocarse notas solamente en una cuerda o sea en la cuerda MI I. El sonido de la cuerda al aire tiene un timbre diferente y un potencial vibratorio mayor al sonido que se produce al pisar la cuerda, ya que al pisar la cuerda la longitud de onda se hace cada vez más pequeña acortando su potencial vibratorio

Si se desea que el pasaje sea interpretado en una sola cuerda, resta escribir sul seguido del nombre de la cuerda como por ejemplo, sul DO, sul SOL, sul RE, sul LA, sul MI, aunque también pueden colocarse números romanos apoyándose en la escritura violinística. Otra de las cualidades que proporciona un sonido único a esta forma de violín, es la del vibrato que se produce al oscilar el dedo contra la cuerda al igual que en el violín normal.

5.2.7. Cuerdas múltiples. Análogamente al violín, en nuestro instrumento se pueden hacer acordes de dos, tres, cuatro y hasta cinco notas, que son llamadas en la lectura violinística y que se pueden llamar en la lectura para violectra como cuerdas dobles, triples, cuádruples y quíntuples.

Las cuerdas más difíciles para tocar en el repertorio violinístico son las cuerdas dobles que mayoritariamente se manejan en el repertorio para violín solo y de cámara; esta situación cambia para nuestro instrumento ya que por el espesor del diapasón del instrumento, las cuerdas más difíciles para interpretar son las quintuples por la dificultad técnica el instrumentista tiene que alargar su brazo metiendo su codo y así mismo disponer bien los dedos sobre las cuerdas, en este sentido el compositor tiene que ser cauteloso y riguroso en el momento de escribir cuerdas quintuples en el violín eléctrico de cinco cuerdas y de no escribirlas tan seguidas en pasajes rápidos sino más bien lentos. Conjuntamente las cuerdas múltiples en la violectra pueden acrecentar su duración e intensidad gracias al arco y al pedal de efectos.

5.2.8. Constitución exterior e interior de la violectra. Exteriormente esta, se integra por partes que conforman al violín y puede llevar distintos diseños (como se dijo con antelación), la violectra que estudiamos tiene el diseño de un violín normal, pero con una variación, la caja de resonancia es "ahuecada" para evitar la retroalimentación al interior del mecanismo. Además contiene un ecualizador de volumen e intensidad que puede ser ecualizado al agrado del ejecutante.

En su interior, más exactamente en la caja, se constituye por una pastilla o pickup (en su traducción inglesa), este dispositivo es un transductor que hace el papel de micrófono en instrumentos musicales eléctricos y es gracias a este dispositivo que el violín eléctrico de cinco cuerdas genera un sonido particular, es decir la pastilla convierte en energía eléctrica las vibraciones sonoras. La pastilla es esgrimida principalmente en instrumentos de cuerda como la guitarra eléctrica, bajo eléctrico, violín eléctrico y la violectra.

Las pastillas más utilizadas para la fabricación de estos instrumentos son:

- Pastillas electromagnéticas
- Pastillas Piezoeléctricas

5.2.9. Pastillas electromagnéticas. Estas pastillas están constituidas por un imán permanente el cual tiene a su alrededor un bobinado de alambre de cobre que al entrar en contacto con el cuerpo del violín eléctrico de cinco cuerdas, con su puente con más exactitud, provoca una corriente inducida en el bobinado del imán permanente proporcional a la amplitud del movimiento y de frecuencia igual al vaivén del objeto. La corriente

producida al interior de ella es muy débil, por lo cual el cableado del instrumento debe estar muy bien proporcionado para evitar anomalías sonoras.

5.2.10. Pastillas Piezoeléctricas. Tales pastillas son las más utilizadas en la fabricación de violectras y violines eléctricos ya que se basan en el efecto piezoeléctrico que radica en la formación de un campo eléctrico a partir de las vibración de cristales piezo-eléctricos en el instrumento, en el asunto del violín eléctrico de cinco cuerdas tales pastillas pueden ir debajo del puente que es en donde se produce la vibración del mecanismo y por ende detectan vibraciones en el mástil y en ocasiones en el cuerpo. El sonido de estas pastillas es más natural que el de las electromagnéticas, estas pastillas fueron utilizadas para la construcción del presente instrumento.

5.3. Aditamentos de la violectra

5.3.1. Pedal de efectos. El pedal de efectos es un complemento para implementar una gran variedad de efectos como su nombre lo señala a la guitarra eléctrica, pero aquí se utilizara de forma análoga para producir distintos efectos en el violín eléctrico de cinco cuerdas. También denominado stomp box (en su traducción inglesa), es un dispositivo que conectado a distintos instrumentos electrófonos en este caso la violectra, puede distorsionar el sonido y así producir variadas gamas; radica en un circuito eléctrico que produce dichos efectos y esta albergado en una caja de distintos materiales generalmente es metálica. El pedal se conecta al mecanismo y el amplificador a través de dos líneas; en algunos casos hay pedales de efecto con salidas estereofónicas y en contados casos tienen conectores estéreo para que haya entrada y salida en un solo conector. Entre los efectos más característicos de los pedales de efectos se pueden nombrar: la distorsión, octavador, trémolo, chorus, reverberación, delay, ecualizador, wah-wah, flanger, entre otros.

5.3.2. Amplificador. Es una estructura que se encarga de transformar la potencia eléctrica que ingresa al sistema en potencia acústica. Una de las principales tipologías que hacen más rentables a los amplificadores es la calidad de potencia sonora emergente de los mismos. Hay dos clases de amplificadores:

- Amplificadores construidos con válvulas. Según Miguel Hernández Pereira:

“[...] las válvulas fueron los dispositivos electrónicos activos por excelencia desde principios de siglo” (Pereira Hernandez, 2004).

Constan de válvulas de vidrio que producen un sonido con más volumen y no compreso.

➤ Amplificadores contruidos con transistores. Los transistores consisten en circuitos que no funcionan a base de válvulas y que están en estado sólido. Antes de atestiguar la mayor calidad de las válvulas se puede decir que los transistores son de uso frecuente ya que las válvulas son de costos más elevados.

Los amplificadores contienen diferentes partes en su consola, como el pre-amplificador, el ecualizador con el cual se ecualiza los distintos efectos a utilizar, controlador de volumen, el input para la entrada de la línea y el interruptor de sonido; para la violectra que se estudia se utilizará un amplificador de transistores de cuarenta y cinco vatios de potencia.

5.4. Reseña histórica de la violectra

Antes de adentrarse en la historia de la violectra, se va a hacer una reseña histórica sobre los instrumentos electrófonos. La aparición de estos instrumentos es reciente y se encuentra en una continua evolución, debido a sus características genuinas estos mecanismos han sido considerados como "experimentales", puesto que sus particularidades eléctricas acrecientan el hecho de causar numerosas modificaciones a su esencia y por el mismo hecho de crear dispositivos sonoros heterogéneos. Por tanto debe afirmarse que ninguna herramienta musical ha sido concebida en un lapso corto de tiempo sino que todos han estado en constante progreso, y más aún los instrumentos electrófonos que son de profusión reciente.

Según René Tranchefort la historia de estos instrumentos comienza después de la Primera Guerra Mundial, cuando el alemán J. Mager tuvo la prerrogativa de esgrimir productores de oscilaciones eléctricas y así crear sonidos⁴. Como lo expresa Bermudez (1977) entre los instrumentos más antiguos que se conocen se encuentra el Telharmonium, que se originó en el año 1900.

Según Bermudez (1977) en 1920, el doctor Carl Emil Seashore de la Universidad de Iowa ingenia el audiómetro, del mismo modo indaga con nuevos sonidos generados por procedimientos eléctricos. El doctor Seashore impulso la creación de variadas gamas sonoras a partir de operaciones eléctricas.

Otro instrumento digno de destacar y que se ha convertido en uno de lo más usuales en el repertorio moderno es el theremin o theremin concebido hacia el año de 1923, por el físico soviético Leon Theremin quien hizo de él, como lo inscribe Bermudez (1977), el pionero entre los instrumentos electrófonos.

El theremin no tiene una estructura palpable, por ende se toca con el solo movimiento de las manos sobre las placas metálicas (Bermudez, 1977), por consiguiente es también de difícil interpretación puesto que los sonidos no están dispuestos como en los instrumentos temperados.

Bermudez (1977) nos informa que el Ondes martenot es de origen francés creado por Maurice Martenot, este instrumento fue diseñado hacia el año 1928 bajo la prerrogativa de superar algunas dificultades técnicas que se encuentran en el piano y era similar a los órganos modernos.

Como argumenta Bermudez (1977), el Ondes martenot consiste en una variedad de tomas en un bobinado lo que produce frecuencias correspondientes a la escala cromática; además tiene un teclado y un anillo con el cual se puede controlar un mecanismo deslizante que altera la frecuencia de un segundo oscilador; este mecanismo hace coincidir de una forma perspicaz la nota con la posición del anillo controlador.

Entre otros instrumentos electrófonos importantes tenemos la guitarra eléctrica que fue inventada hacia el año 1935 en los Estados Unidos (Tranchefort, 1985) y es empleada por grupos de jazz, blues, pero se popularizo con más vehemencia en los grupos de rock (Tranchefort, 1985); al igual que en la violectra, la guitarra eléctrica contiene la esencia física de la guitarra acústica pero con la peculiaridad eléctrica; se puede decir que las guitarras eléctricas son las precursoras de los instrumentos cordófonos eléctricos.

La guitarra eléctrica también es utilizada en la música contemporánea y los compositores son bastante osados a la hora de componer para ella. Del mismo modo existen las guitarras electro acústicas o llamadas también guitarras electrificadas que pueden ser

amplificadas como las eléctricas pero que mantienen su sonido acústico, paralelamente pueden ser tocadas sin amplificación como una guitarra acústica normal.

Para escudriñar la historia de la violectra, se va a hablar sobre la historia del violín eléctrico ya que la violectra es una evolución del violín eléctrico como tal. El violín eléctrico se empezó a utilizar hacía el año 1920 por grupos de jazz, en este tiempo había gran profusión de esta clase de grupos en Norteamérica los cuales utilizaban el violín acústico como un recurso armónico y no como un instrumento solista como es característico en este género musical dado que el sonido del violín era opacado por el sonido de la guitarra eléctrica o la trompeta por tal razón, los músicos de jazz tuvieron la premisa de amplificar el violín lo que fue de mucha preeminencia para este género porque este instrumento tiene la capacidad de producir gran variedad de melismas y colores, también no se demerita el uso del arco. El violín eléctrico es una herramienta de gran prioridad y de uso bastante frecuente en agrupaciones de jazz y de otros géneros como el blues, rock, metal, son cubano, música experimental, entre otros, en la modernidad.

Fue el violinista afroamericano Ezequías Leroy Gordon Smith (14 de septiembre de 1909- 25 de septiembre de 1967) más conocido en el entorno jazzístico como *Stuff Smith*, a quien se concede la proeza de haber amplificado por primera vez un violín en la historia, es decir de introducir pastillas al mismo. *Stuff Smith* nació en Portsmouth, Ohio, y recibió las primeras clases de violín con su padre, también citó en ocasiones a Louis Armstrong como una influencia directa en el sonido de su música, al igual que Armstrong era instrumentista y cantante en el panorama del jazz y el blues de Estados Unidos en aquella época. En la actualidad es conocido como uno de los violinistas más destacados en la historia del jazz y el blues además de haber sido uno de los primeros músicos en fraguar la historia del violín eléctrico.

Entre los años 1930 y 1940, la empresa estadounidense Electro Stringed Instrument Corporation, saca al mercado cierta cantidad de violines eléctricos; a finales de 1950 Fender también origina un número reducido de violines eléctricos.

La violectra fue desarrollada hacía la década de 1960 en Estados Unidos por Barcus-Berry, también es llamada en ocasiones violín barítono, la violectra es un violín eléctrico de cinco o algunas veces de seis o siete cuerdas como se aludió con antelación y su nombre violectra, es solo un apelativo comercial. Barcus-Berry desarrollo varios

instrumentos electrónicos con la instalación de transductores de cristal piezoeléctricos, además de la violectra, se pueden nombrar otros instrumentos como guitarras, pianos y arpas de concierto entre los primeros instrumentos comercializados por Berry.

Barcus-Berry fue uno de los principales pioneros en la construcción y comercialización de instrumentos musicales electrónicos a nivel mundial; hay que agregar también que Berry sintió inspiración en los experimentos ya iniciados por el violinista John Berry quien hay que enfatizar, fue el constructor de la violectra y Barcus-Berry quien la desarrollo y mercantilizo; por ende hay que atribuir gran mérito al papel visionario de Barcus-Berry. También hay que añadir que la primera grabación que se conoce con la utilización de la violectra fue realizada por su constructor John Berry en un álbum de demostración hacía el año 1963, aunque anteriormente pudo haber sido empleada por otros músicos de estudio.

En la actualidad Berry comercializa gran pluralidad de instrumentos musicales y aditamentos para los mismos, entre los que se encuentran, violectras, violines electroacústicos, transductores, preamplificadores para guitarra, instrumentos utilizados en orquesta sinfónica, pianos y arpas.

Paralelamente Barcus-Berry sigue ponderando la industria de instrumentos electrónicos con tecnología avanzada y con el profesionalismo que se destaca en la calidad de sus productos y que permiten el mejor desempeño de los músicos contemporáneos, un ejemplo de esto es la violectra, pero hay que añadir que aunque la violectra fue perfeccionada y producida por Barcus-Berry no llego hasta un punto álgido de desarrollo sino hasta años más tarde.

En el presente, Yamaha junto con otros sellos como Fender son las empresas de instrumentos musicales más reconocidas en la producción de violines eléctricos; entre otras empresas se puede nombrar a Barbera Transducer Systems, la cual se especializa en el desarrollo y producción de puentes con transductores para violín, cello y contrabajo eléctricos. El objeto de esta empresa es generar un puente con un transductor de manera vertical, como una innovación en la cual trabajan desde el año 1986.

Jordan Electric Violins, es una empresa estadounidense que se dedica a la infraestructura de violines eléctricos con un diseño ergonómico que permite el equilibrio del ejecutante basados en la simplificación de partes que eran innecesarias(según su

concepto), los diseñadores codificaron el diseño de un violín eléctrico bastante innovador y que permite el balance del cuerpo del ejecutante con la reducción del peso del instrumento, lo que facilita el tecnicismo a la hora de ejecutar el instrumento.

Electric Violin Lutherie, es una compañía que elabora violines eléctricos de cinco cuerdas con un sonido agradable, contiene un compartimento para conectar a MIDI además, estos instrumentos tienen un diseño que le confiere equilibrio y balance al ejecutante y le brinda la comodidad de un violín acústico; el trabajo de esta compañía también tiene la salvedad de ser productos hechos a mano, es decir la manufactura es de “luthiers modernos” si se puede decir, ya que se dedican a la fabricación de violines eléctricos con materiales y técnicas que son usuales en la construcción de violines acústicos. La Electric Violin Lutherie también ofrece a sus clientes instrumentos personalizados con las características y necesidades particulares que ellos requieran.

En el profuso arte moderno de la construcción de violines eléctricos también se encuentran luthiers que se dedican a la construcción de estos pero con la divergencia, de hacerlo de una manera independiente, se pueden designar como “luthiers modernos”, como se aludió con antelación, por el hecho de dedicarse a la elaboración de instrumentos modernos como son los violines eléctricos y violectras, utilizando materiales y técnicas de construcción propias de la lutheria para violines acústicos, esto sumado a los dispositivos eléctricos. Este es el caso del Luthier pastuso José Luis España, quien elabora violines eléctricos y violectras de gran calidad; elaboró la violectra que estudiamos en esta investigación. Entre los violinistas que interpretan la violectra, se pueden nombrar a Jean luc Ponty, violinista de origen francés quien ha fraguado distintas atmosferas musicales modernas en el jazz con la interpretación de la violectra, es quizás uno de los “violectristas” más importantes en el jazz moderno; entre otros se pueden nombrar al polaco Michal Urbaniak, al estadounidense Vassar Clements, y al húngaro Elek Bacsik.

5.5. Técnica de interpretación de la violectra

Acercas de la técnica de interpretación esta contiene los mismos estándares de interpretación que posee la técnica de interpretación violinística moderna, es decir la violectra usa el mismo tecnicismo y efectos utilizados en el violín en su ejecución salvo, los efectos manejados en el amplificador y en el pedal de efectos que en si es solo un

aditamento en la sonoridad vanguardista de este instrumento; salvo algunas excepciones técnicas que se describirán más tarde. Así, a continuación se va a detallar la técnica violinística empleada en la violectra juntos con sus misceláneos efectos.

Retomando los conceptos antedichos sobre el violín eléctrico de cinco cuerdas, anotamos que este es en esencia un violín electrificado de cinco cuerdas, de acuerdo con esto se puede inferir que la violectra se afirma sobre el hombro lateral izquierdo, se acoge con la parte izquierda del mentón y se mantiene con el brazo y mano izquierdas, la mano izquierda debe ir sobre el mástil (más adelante se indicara las partes de la violectra en las figuras). Los dedos índice, corazón, anular y meñique de la mano izquierda deben situarse todos encima de la cuerda en la cual se va a tocar y el dedo pulgar siempre debe ir abajo del mástil como un importante punto de apoyo para asegurar las posiciones (sobre esto se hablara progresivamente) que va a ejecutar el intérprete. Así la mano izquierda de nuestro violín se asimilara a la garra de un animal.

Entre otras pautas tenemos:

La posición del “violectrista” debe ser cómoda y natural en donde el peso del instrumento debe recaer en la pierna izquierda que debe estar adelantada a la pierna derecha para mantener el equilibrio.

El codo del brazo izquierdo del intérprete tiene un papel muy importante en la técnica, ya que de este depende la interpretación de las distintas notas en el instrumento, es decir el codo debe cambiar de ángulo según la posición (se hablara de esto más adelante) deseada en el instrumento, por ejemplo, si se va a interpretar la primera posición en la primera cuerda Mi, el codo debe estar metido y situarse horizontalmente debajo de la caja de la violectra, si se va a interpretar una tercera posición en la primera cuerda Mi, el codo debe pronunciarse más; si se quiere interpretar un pasaje que contenga una quinta o sexta posición en la primera cuerda, el codo debe pronunciarse aún más al borde de estar en una posición horizontal a los arcos (búsqese en figuras, en partes de la violectra).

Esto cambia para las otras cuerdas La, Re, Sol, Do, porque en medida que la disposición de la mano hacía el mástil este más distante el codo tendrá que salir aún más, si se quiere obtener el sonido preciso y de un carácter óptimo; para la cuerda Do, por ejemplo, el codo tiene que ser pronunciado y de mayor forma para alcanzar posiciones más retiradas.

- El mástil de la violetra debe estar siempre en un enfoque horizontal para no deshabilitar la posición descrita arriba.

El arco debe sujetarse con la mano derecha y con todos los dedos, siendo el dedo pulgar y meñique los que dan equilibrio al arco, mientras los dedos restantes índice, corazón y anular sostienen el arco; así pues podemos decir que la mano obtendrá una forma curva asemejándose a la garra de un animal. La precedente descripción sobre como situar los dedos en el arco es una parte fundamental en el equilibrio y la sonoridad que se imprima en la violetra, aunque no solo dependerá de esto que el sonido sea limpio y preciso porque a esto deben sumarse los años de práctica del estudiante y la técnica que se va a describir a continuación:

- No hay que alejar los dedos de su posición inicial sino acostumbrar a la mano a que mantenga esta posición e igualmente el estudiante se habitué a una posición adecuada de interpretación para el mismo, porque cada persona desarrolla una técnica de interpretación única.
- El movimiento de la muñeca de la mano derecha debe ser siempre flexible de manera que el arco pase por toda la cuerda de arriba hacia abajo con fuerza y manteniendo el equilibrio sobre las cuerdas para que el sonido emitido sea limpio y claro, este es un punto importante en el manejo del arco porque de este aspecto dependerá la evolución de la técnica posteriormente.
- Como en el caso del violín en la violetra, la “arcada” como se denomina la fricción del arco hacía las cuerdas, se toca siempre en la parte donde termina el diapason y se sitúa el puente aunque el intérprete puede también tocar en diversos puntos para causar otro tipo de efectos (de los que se aludirá más adelante).

Digitación. Al igual que en el violín, se adecuan distintas posiciones sobre el mástil para asegurar las notas que se va a interpretar. Por esto en el violín eléctrico de cinco cuerdas, al igual que en el violín se utilizaría el cifrado 1, 2, 3, y 4 para los dedos índice, corazón, anular y meñique de la mano izquierda respectivamente.

La primera posición para cada una de las cuerdas, Do, Sol, Re, La y Mi empezaría colocando los dedos 1, 2, 3 y 4 en los tonos o semitonos que se va a interpretar en la parte inicial del mástil según sea la naturaleza de la obra tonal o atonal. La segunda posición iniciaría con el dedo 1, 2, 3 y 4 un tono o semitono más arriba del dispuesto en la primera

posición; la tercera posición iniciaría con el dedo 1, 2, 3 y 4 un tono o semitono más arriba del dispuesto para la segunda posición y así sucesivamente.

Se puede apuntar que en el violín eléctrico de cinco cuerdas se consiguen ejecutar hasta siete posiciones, en las cuales, la primera posición pertenece a un nivel temprano de aprendizaje y la séptima posición pertenece a un nivel más avanzado de solista o virtuoso, sin embargo, si el intérprete es diligente en su estudio puede llegar a la octava y novena posiciones.

Efectos de la técnica violinística en la violetra. Por su índole, la violetra también contiene intrínsecos efectos que son característicos de la técnica violinística, a continuación se va a hacer alusión a algunos de ellos.

5.5.1. Vibrato. El vibrato es un efecto propio de los instrumentos de cuerda, al ser la violetra un instrumento de cuerda eléctrico, contiene dicho efecto con ciertas particularidades gracias a su naturaleza eléctrica lo que hace que el vibrato produzca un sonido peculiar en este instrumento. El vibrato es un aditamento de la técnica violinística que se utiliza para fortalecer la belleza de pasajes en la mayoría de veces largos, por tal motivo muchos concertistas hacen uso de él (Adler, 2006).

Este efecto se consigue colocando el dedo en la nota que se va a tocar y haciendo una oscilación fuerte o suave según lo requiera la obra (piano o forte); hay diferentes vibratos, vibrato de dedo que se describió precedentemente y vibrato de brazo el cual como su nombre lo designa se hace con la ayuda del brazo por esto es más fuerte y profundo.

Según Samuel Adler el compositor u orquestador puede solicitar la ejecución sin vibrato o “senza” para obtener un sonido austero. (Adler, 2006)

5.5.2. Glissando. El glissando es otra técnica violinística que puede tener más fuerza en la violetra gracias a su origen. Tal efecto se adquiere al colocar un dedo sobre la cuerda y deslizarlo por el diapasón hasta donde la partitura lo designe. La técnica del glissando siempre se escribe para ser interpretada en una sola arcada para que de esta manera suenen los sonidos dispuestos entre la primera nota y la última (Adler, 2006). Cabe anotar también que se realizan glissandos de forma ascendente o descendente (Adler, 2006) y en algunos casos puede ser digitado.

5.5.3. Portamento. El portamento es una técnica de expresividad y naturalidad que reside en enlazar las notas de una melodía; en la partitura este efecto se indica con port, lo

que sugiere al intérprete que debe hacer un deslizamiento minúsculo entre las notas (Adler, 2006).

5.6. Arcadas utilizadas con más periodicidad en el violín

5.6.1. Non legato. Esta expresión menciona al intérprete que el pasaje que va a tocar no tiene ligaduras y por esto debe interpretarlo con las arcadas dispuestas en la partitura, hacía arriba o hacia abajo.

5.6.2. Legato. El legato, es una pericia que indica al ejecutante que debe tocar todas las notas que se encuentran internamente en una ligadura, en una sola arcada, cabe añadir que legato significa “junto”.

5.7. Arcadas específicas

5.7.1. Détaché (Fr.). Esta técnica es bastante manejada por los violinistas, en ciertas ocasiones es llamada también “arcadas separadas” (Adler, 2006) y consiste en la separación y articulación adecuada de los sonidos en diferentes arcadas sin necesidad de un acento; esta técnica permite la claridad y limpieza en cada nota ejecutada. Cuando la obra tiene un tempo rápido y tiene un melisma fuerte se acostumbra a tocar con la parte que va del centro al tercio superior del arco según Samuel Adler (2006). En ciertas ocasiones el compositor también pide que se toque con la punta del arco para así originar un sonido más rápido y fino, este efecto suele ir presentado en la partitura como: *con la punta* (Adler, 2006).

5.7.2 Staccato. Según Samuel Adler:

“[...] la palabra staccato se deriva de la palabra italiana “staccare”, que significa destacar o separar” Adler (2006)

Como tal radica en la interpretación separando las notas según la duración de las mismas y en la partitura se señala con un punto colocado superior o inferiormente de las notas (Adler, 2006). Hay dos formas de tocar el staccato, estas son:

5.7.3 Arcada separada staccato: Esta forma de staccato se interpreta haciendo golpes breves (Adler, 2006) con la mitad del arco (con más frecuencia) y con cierta separación entre cada uno de ellos.

5.7.4 Staccato ligado: Este efecto reside en la interpretación del staccato anteriormente descrito pero con la variación de que este staccato se toca ligado en una sola arcada.

5.7.5 Martelé (Fr.); Martellato o Marcato (It.). Consiste en un golpe de arco alígero, acoplado, separado y con cierta presión por parte del ejecutante, es un poco similar al sforzando; este efecto puede hacerse en diferentes partes del arco, en la punta, centro o talón, en este golpe, el arco no abandona las cuerdas, aunque hay un silencio entre cada carácter musical y asimismo cada nota comienza con un acento fuerte (Adler, 2006). En la partitura, el martelé se indica con un punto y con la indicación de martelé, martellato o marcato o con un punto en forma de flecha, un flecha para arriba, o un acento (>).

5.7.6 Spiccato (It.). Este efecto se caracteriza por tener un rebote del arco sobre las cuerdas en una forma semicircular. Las formas de interpretar el spiccato, dependen del tempo y la dinámica que estén dispuestos en la obra.

5.7.7 Arpeggiando. Esta técnica consiste en la interpretación de arpeggios con ligadura en una sola arcada, en tres, cuatro o cinco cuerdas según sea la extensión del arpeggio. Puede interpretarse en distintos tempos, pero según Samuel Adler, en un tempo rápido,

“[...] el arco rebotará espontáneamente sobre la cuerda debido al movimiento de la muñeca derecha y ocurrirá un arpeggiando de manera natural”.⁵ (Adler, 2006).

5.7.8 Trémolos. Los trémolos son efectos bastantes peculiares y frecuentemente utilizados en la lectura violinística, y consisten en la repetición de arcadas consecutivas según sea la duración de la nota.

5.7.9 Pizzicato. El pizzicato es otro efecto característico de la lectura violinística, que consiste en la interpretación de las notas pero esta vez pulsando la cuerda con el dedo índice de la mano derecha. En la partitura este efecto se indica con la palabra pizzicato o con su abreviación *pizz.* (Adler, 2006) y cuando se instaure la interpretación con el arco debe indicarse claramente la palabra “arco” (Adler, 2006).

5.7.10 Col legno. Arte que consiste en tocar o golpear, las cuerdas de instrumentos de cuerda frotada con la madera del arco, en este caso en el violín eléctrico de cinco cuerdas produce un sonido característico por sus posibilidades.

5.8. Agógica y morfología

5.8.1. Agógica. Se puede definir a la agógica como la interpretación de la música en sus diferentes estados de arte, lo que en historia musical se conoce como períodos de la música; es así que la historia de la música y la forma de interpretación en dichos períodos exponen la esencia intrínseca en la obra musical, por tanto la agógica es el espíritu de la pieza a interpretar.

También hay que dar relevancia al sentimiento y lo que quería expresar el compositor al momento de escribir la pieza como también el pensamiento y sentimiento musical del intérprete en la interpretación de la pieza respetando los parámetros acaecidos por el compositor.

5.8.2. Signos agógicos. Los signos agógicos o matices agógicos son aquellos símbolos que se emplean en la escritura musical para indicar la velocidad en la que se debe interpretar la obra es decir el tempo, el cual no solo se refiere a la velocidad sino al espíritu mismo y esencia de la obra que se encuentra inscrita según lo estipulado precedentemente. El tempo expone la velocidad a la cual se debe ejecutar toda la obra a no ser que exista un cambio de tempo que sugiera otra interpretación de la pieza.

Se ha estipulado en la historia de la música la escritura de estos signos en idioma italiano (siendo llamado el idioma de la música) pero se han encontrado también escritos en otros idiomas y más en la música contemporánea.

Asimismo se emplean matices agógicos en la obra los cuales proyectan el concepto musical que el compositor busca en la obra, sin estos matices las notas solo serían notas en un papel.

5.8.3. La morfología. Joaquín Zamacoís manifiesta que la forma es una organización de diferentes ideas musicales en una composición musical, de igual modo podemos precisar a la forma como una estructuración adecuada de los conceptos musicales del compositor a las formas convencionales de la música, en un estilo de una escuela en particular o propio. La forma como tal, también puede ser creada por el compositor aparte de adoptar una estandarizada, tal idea es una opción exclusiva del compositor. (Zamacois, 2002)

A lo largo de la historia de la música, se fueron dilucidando diferentes formas que en la actualidad son cánones de composición en muchas escuelas del mundo y qué se

estudian como una parte esencial de la música; en muchos casos estas formas no tenían una estructura como tal sino que eran invenciones propias de los compositores pero que se han forjado como paradigmas estructurales de la música. A tales paradigmas Joaquín Zamacois, describe como “tipos clasificados”, que según Zamacois son en realidad pocos pero con muchas disimilitudes que no guardan su nombre, pero si su herencia musical. De acuerdo con esto muchas de las formas musicales que se acogieron y se acogen en nuestro tiempo son creación de muchos compositores quienes han dilucidado el panorama musical que hoy conocemos; algunas de estas formas no tenían una estructura definida por lo que se han precisado como formas libres, a lo que se hará alusión a continuación. (Zamacois, 2002)

5.8.4. La forma libre. En la creación musical la forma libre es una estructura en la que no existe una forma generalizada sino que es una forma mentalizada a libertad plena de su creador. Obras de este tipo existen muchas y en cierto sentido todas las formas estructurales de la música son libres y que se han vuelto prototipos de composición dado la historia de la música y de sus compositores. Es así que en la forma libre el título es el guía principal, como opina Zamacois, de lo que quiso expresar el compositor. (Zamacois, 2002)

Según Zamacois (2002) en un sentido generalizado las designaciones para estas formas son arcaicas, entre las que se pueden nombrar están, la Fantasía, el Capricho, la Toccata, la Pastoral pero la proliferación de estas formas tuvo lugar en el período Romántico (Zamacois 2002). La forma como tal no depende del título o viceversa, la forma la dispone a libertad el autor y por tal motivo el título de la obra no debe significar que la obra está restringida a llevar un tipo de forma, a esto Zamacois se refiere así:

“[...] La forma es en todas estas composiciones cosa independiente del título. La determina libremente el compositor, que tanto puede adoptar cualquiera de las clasificadas como crear una más o menos original”. (Zamacois, 2002)

Entre otras formas libres que han trascendido durante el tiempo se pueden nombrar: el Impromptu, Romanza sin palabras, Balada, Leyenda, Noveleta, Elegía, Nocturno, Rapsodia, Momento musical, entre otras.

5.9. Período Contemporáneo

En la historia de la música se llama período Contemporáneo, a la época actual del arte musical y a sus disímiles manifestaciones; por ende en la actualidad la música ha

manifestado una extensa variedad de pensamientos musicales que en ciertos contextos se vuelven muy abstractos dado el radicalismo de lo actual y que en ocasiones es llamado ultramoderno; Aaron Copland afirma lo siguiente sobre esta música:

“[...] fue agrupada indiscriminadamente bajo el marbete ultramoderna” (Copland, 1955)

Con lo que nos revela que esta concepción no fue creada con la intención de ofuscar al oyente, sino por el contrario con la intención de manifestar tendencias nuevas y diferentes a otros argumentos musicales que hacen parte de los entornos “musicales” existentes en la actualidad y que se han forjado gracias a la imperante fuerza del consumismo, que es un problema que ha ido consumiendo también a la música.

Tal idea nos lleva a discernir que esta es una tarea ardua, porque parte de la música contemporánea no es una música de masas, como se mencionó anteriormente existen conceptos musicales que son de muy difícil asimilación y que en nuestros días son acogidos por ciertos sectores de oyentes, que se pueden llamar “eruditos”; aun así se puede cambiar la concepción musical que existe en variados grupos de la sociedad coetánea. Otra gran parte de la música existente a nivel mundial es de un estado “ignominioso”, si cabe la palabra, puesto que tal arte se ha convertido en un producto vulgar del monopolio dejando en un contexto recóndito el verdadero legado musical del pasado y vigente que sublima el sentir y el pensamiento humano; sin criticar el avance que la industria fonográfica ha significado para la humanidad porque ha sido por tal medio que la misma humanidad ha conocido múltiples expresiones artísticas que se desarrollan en el mundo y ha sido una ventaja positiva de la globalización, (siendo el “disco” una de las cualidades intrínsecas de la música contemporánea) por el contrario se crítica el hecho de que la música se vuelva un producto más del sistema colocando la situación del músico en un estado deplorable. Al margen de lo antedicho se da preeminencia a la música, el arte, la cultura como el factor base y transformador de la humanidad en el tiempo, por tanto la tarea del músico actual es rescatar el legado artístico transmitido por generaciones y expresar en un sentido universal el arte contemporáneo para que este no solo se acoja en algunos entornos.

Las numerosas técnicas musicales que han moldeado el arte musical como hoy lo percibimos han sido verdaderas “revoluciones musicales”, porque han roto con diversos paradigmas establecidos por siglos; este es el caso del dodecafonismo, que es una de las

técnicas de composición que rompió con uno de los paradigmas establecidos con más duración en toda la historia de la música, el tonalismo, que perduro por casi trescientos años.

El dodecafonismo fue una técnica de composición propuesta por Arnold Schoenberg (como se apuntó primeramente), aunque el compositor no la precisó como una técnica de composición adecuadamente llevaba en ella inscritas las directrices de una nueva música “antitonal”, si se puede expresar, en la que no preponderaba un centro tonal sino que los doce tonos tenían igual importancia a la hora de hacer música; por lo preliminar se puede añadir que en esta música se resalta la búsqueda de distintos colores y mixturas sonoras, antes de buscar una resolución tonal en cada acorde. De modo que el dodecafonismo es una de las ideologías musicales más relevantes y representativas de toda la música contemporánea porque gracias al dodecafonismo se forjó distintas concepciones musicales muy diferentes a la tradicional escuela tonal que había precedido la música durante siglos.

Se hace dicha relevancia al dodecafonismo, porque como se aludió es una forma de composición no consumada por su autor Schoenberg, pero que tiempo después fue desarrollada por sus discípulos Alban Berg y Anton Webern (el triunvirato de Arnold Schoenberg, Alban Berg y Anton Webern es llamado la segunda escuela de Viena para diferenciarse de la primera precedida por Haydn, Mozart y Beethoven) y fue gracias a esta técnica que se desarrolló un mundo musical nuevo; dicho esto se puede hacer referencia a músicos antecesores de Schoenberg, como Claude Debussy quien ya experimentaba con otro tipo de sonoridades y quería también abarcar otra forma de armonía, como la armonía presente en sus composiciones que según Pedro Sarmiento (s.f.) aludía a una *armonía no funcional* que consistía en agregar notas extrañas al acorde con la intención de formar un nuevo acorde o un acorde impreciso, así mismo se debe hacer alusión al mismo Ludwig Van Beethoven, quien fue uno de los primeros compositores en buscar desligarse del centro tonal; se hace referencia de la misma manera a Johann Sebastian Bach quien buscaba igualmente otro tipo de sonoridades utilizando disonancias y modulaciones, entre otros métodos.

Siglos atrás la función tonal fue un concepto preponderante en la música occidental, pero asimismo existieron compositores que indagaban una nueva forma de expresión

musical en sus obras y por lo cual empleaban ciertos métodos de composición diferentes a los instituidos en cada época musical a la que pertenecieron, por ende se debe recalcar que fue el dodecafonismo la técnica que insto a distintos compositores a crear un mundo musical diferente. Se afirma que el apogeo del mundo tonal emergió en el llamado “acorde de Tristán”, un pasaje que forma parte de la ópera “Tristán e Isolda” de Wagner en el que el compositor utiliza distintas notas extrañas a la tónica generando un lapso de suspensión, lo que tiempo después va a devengar en una perspectiva diferente de la concepción musical imperante hasta ese momento, con el inconformismo tonal de Schoenberg.

Se puede indicar que el inconformismo tonal de Schoenberg, quien más que ser un compositor contemporáneo que proponía nuevas formas de composición como el dodecafonismo y que creaba música contraria al panorama musical estipulado en su época, era un visionario consciente de la crisis musical de su tiempo pero asimismo su obra fue el hito que fraguó en cierta medida el pensamiento musical existente en la actualidad.

5.10. Análisis de obras

Cada una de las obras de las que se va a hacer un análisis a continuación, pertenecen al ámbito Contemporáneo por ser creadas en la actualidad, sin embargo cada una tiene una naturaleza diferente de la otra por lo que se han organizado siguiendo este parámetro, algunas contienen tipologías del período Romántico, otras utilizan técnicas como el minimalismo, politonalidad, etc., técnicas anunciadas inicialmente. El orden será establecido siguiendo la etapa histórica y artística de cada una de las escuelas de la música, por consiguiente el orden es el siguiente: Barroco, Romántico y Contemporáneo; así las piezas con características del Barroco y Romántico se definen como neoclasicistas.

Se establece también que cada una de las obras tiene un origen muy libre por lo cual, no se conceptualizan bajo formas como la Sonata, Fuga, entre otras; formas que pertenecen a un tipo de composición más tradicional si se puede acotar. La forma musical de las siguientes obras nace a partir de una estructura libre y no convencional, algo propio del compendio musical contemporáneo, ya que hay que recalcar que en la música contemporánea es el compositor quien asume los parámetros sobre los cuales va a desarrollar su obra. Por esto las secciones que conforman las distintas obras casi no se exponen como es lo usual en la forma tradicional, sino que estas secciones tienen cierta

independencia una de la otra dándole al auditor, un criterio más heterogéneo sobre las piezas.

Del mismo modo se hace un uso exhaustivo de las cinco cuerdas desde su registro grave hasta el agudo y la técnica violinística expuesta con antelación. Se debe acentuar que en cada una de las piezas se utiliza pedal de efectos, así en cada una de ellas se señala en que partes el intérprete deberá hacer uso del pedal. En las piezas se utiliza los efectos de: reverb, delay, flanger, octavador y distorsión. Las piezas asimismo, se interpretarán con el acompañamiento de un computador utilizando el programa *finale*.

5.10.1. La notte eterna. *La notte eterna*, palabras italianas que en español significan *La noche eterna*, es una obra en la que se busca enaltecer distintos sentimientos en torno a la noche, emociones y anhelos que el ser humano puede sentir al devenir la noche, o en su defecto estar en un lugar de total oscuridad, o que su vida también se llene de la misma por lo que se concedió el nombre de *La notte eterna*, o la sublimación de diferentes emociones nocturnas. Puede decirse que *La notte eterna* pertenece al período Barroco, por manejar elementos concernientes a este período. Está escrita para oboe, violectra y sintetizador, el oboe es un instrumento que predominó en el período Barroco, además en el sintetizador se tomará la opción de órgano de iglesia, instrumento preponderante de la misma manera en este período; esta obra se interpretará con un ordenador.

La presente obra se tocará con un pedal de efectos como se mencionó primeramente, por tanto se indicará de la siguiente manera:

*Tocar la violectra con pedal de efectos en donde:

*A1=Flanger+ delay+ reverb

*A2=Octavador=nota real+ la octava debajo de la nota real

De esta forma, el intérprete hará uso del pedal de efectos en donde se indique.

El tempo de *La notte eterna*, es *Moderato* negra igual a diecinueve, está en la tonalidad de A menor en un compás de cuatro cuartos. La pieza tiene forma libre, esta es: A-B-C-D.

La sección A tiene cuatro períodos asimétricos, tiene textura homófona y polifónica, al estar intrínsecos el contrapunto por parte del oboe y la violectra, contrapunto y armonía por parte del sintetizador; hay que puntualizar que en la obra se utiliza contrapunto florido,

se emplea armonía utilizada en el período Romántico. El primer segmento inicia con el compresor *AI*, en el pedal de efectos, este compresor contiene los efectos flanger, delay y reverb los cuales unidos producen un sonido suave, con eco y un leve retardo para una obra con tipologías del período Barroco. La violetra maneja asimismo la técnica violinística descrita con antelación.

La pieza inicia con una imitación por movimiento directo llamada fugato que era la exposición de la frase inicial en la fuga forma importante del Barroco.

The image displays a musical score for the beginning of 'La notte eterna'. It features three staves: Oboe, Viola, and Synthesizer. The tempo is marked 'MODERATO' with a quarter note equal to 119 (♩ = 119). The Oboe part starts with a *pp* dynamic and a *cresc.* marking, leading to a 'Fugato' section. A box labeled 'Compresor' points to an 'AI' effect pedal symbol on the Oboe staff. The Viola part begins with a *mf* dynamic. The Synthesizer part also features a 'Fugato' section with a *mp* dynamic. The Organ part is present but contains no notes.

Figura 5. Fugato en el inicio de *La notte eterna*.

En la figura 5, se aprecia la imitación, el oboe es el instrumento que expone la frase inicialmente, seguido de la violetra y el sintetizador, a este aspecto atañe también su desarrollo polifónico. Es una imitación directa porque no cambia su contorno ni dirección, más si su altura porque se está imitando a la octava, igualmente se desarrolla un contramotivo en la violetra, ya que el canto de esta se desenvuelve contrapuntísticamente con base al desarrollo de la melodía del oboe. La violetra inicia tocando con arco abajo y en *détaché*.

The image shows two staves of musical notation for Oboe. The top staff is labeled 'Oboe' and 'MODERATO ♩ = 119'. It contains a melodic line with several annotations: 'Compás Tético' (Tetasyllabic measure) above the first four notes, 'Pie métrico' (Metric foot) above the last three notes, 'Motivo principal' (Principal motif) under the first note, 'Motivo' (Motif) under the second, third, and fourth notes, 'Tema' (Theme) under the second and fourth notes, 'Frase antecedente' (Antecedent phrase) under the first four notes, and 'Desinencia masculina' (Masculine ending) under the final note. The dynamic marking 'mf' is placed below the final note. The bottom staff is labeled 'Ob.' and starts with a measure number '6'. It contains a melodic line with annotations: 'Motivo' (Motif) under each of the five notes, 'Tema' (Theme) under the second and fourth notes, and 'Frase consecuente' (Consequent phrase) under the entire five-note sequence.

Figura 6. Primera frase antecedente y primera frase consecuente con sus respectivos motivos y temas.

Como se constata en la figura 6, el pie métrico es, largo-corto, esto equivale al pie métrico de la poesía grecolatina *Tróqueo o trocaico*, además se puede observar el motivo principal o motivo antecedente, el motivo consecuente, los temas y la primera frase de la obra, o frase consecuente que pasa a ser imitada por la violectra y el sintetizador; la frase comienza en compás tético y termina en desinencia masculina; se observa además la frase consecuente, con sus respectivos motivos y temas.

The image shows a musical score for three instruments: Ob. (Oboe), Flc. (Flute), and Sint. (Synthesizer). The score is in 2/4 time and starts at measure 26. The Ob. part begins with a melodic line, followed by the Flc. part. The Sint. part provides harmonic support. The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and accents (>). Below the score, a series of boxes indicate the chord functions for each measure: i, i, VI, vii°, i, VI, ii/Vi, III, III.

Figura 7. Funciones del tercer período de la primera sección.

Hacia el tercer período se utiliza el segundo grado del sexto grado de A menor, o sea Gm (este también podría provenir del acorde napolitano B bemol mayor en la tonalidad de A menor) lo que le da una atmosfera de misterio a la obra, igualmente la función alterada sirve como una sustitución del sexto grado (ya que antecede la función de sexto grado) como subdominante, en este caso G menor también sería una sustitución cumpliendo una función de subdominante de F mayor para ir a tónica que es C mayor sustitución de A menor; así se estaría hablando de una sustitución de la sustitución.

La sección A concluye con una cadencia autentica y un acorde de A menor con novena ejecutado por el sintetizador en fortísimo; se puede ratificar que los grados V-i indicados en la figura son dominante y tónica al ser notas que conforman los acordes de E mayor y A menor anticipando el acorde de A menor con novena; la sección finaliza en el compás cincuenta, se puede afirmar que concluye con una cadencia auténtica gracias a que termina con los grados que conforman la dominante y la tónica como lo muestra la figura; la sección finaliza con terminación masculina. Con esta sección se pretende que el oyente se conecte con la oscuridad, aquí el auditor puede imaginarse entrando en un bosque oscuro o en un lugar donde la oscuridad se poseione, como una casa abandonada a la mitad del camino o en un cementerio.

The image shows a musical score for a piece titled 'El sonido vanguardista de la violectra'. The score is divided into two systems: 'int.' (intermediate) and 'Sint.' (synthesis). The 'int.' system starts at measure 47 and features a piano part with a series of chords and a single melodic line. The 'Sint.' system starts at measure 135 and features a piano part with a series of chords and a single melodic line. A box labeled 'Transición' is placed above the piano part of the 'int.' system. A box labeled 'V i' is placed above the piano part of the 'Sint.' system, with a blue arrow pointing to the start of the 'Imitación' section. A box labeled 'Imitación' is placed below the piano part of the 'Sint.' system.

Figura 8. Transición hacia la sección B.

Al finalizar la sección y después de un silencio, consigue una transición que conllevara a la siguiente sección B. Esta transición comienza en el compás cincuenta y dos con una imitación por movimiento directo como se realizó al inicio de la obra, cabe resaltar que la transición es algo parecido a un solo de órgano; también se destaca la imitación como un factor importante en la exposición y desarrollo de los distintos motivos alrededor de la obra. La transición tiene texturas homófona y polifónica y se compone por una frase asimétrica.

Figura 9. Sección B de la pieza.

La transición termina en el acorde de D menor y como lo indica la figura 9, conduce la obra hacía el sexto grado de G mayor, o sea a E eolio visto desde el aspecto modal. Igualmente se puede apreciar que la sección B, empieza en el séptimo grado de E eolio con la entrada de la violectra en el compás sesenta y dos, un compás tético; esta aseveración hace que la sección B sea en parte modal. La sección tiene texturas homófona, polifónica y una parte monódica, se conforma por dos períodos asimétricos. La entrada fuerte de la violectra le confiere ímpetu a la sección B al igual que le da un color diferente.

Este aspecto modal que sitúa a la sección en un E eolio conduce a que la sección gire hacía la tonalidad de E menor y la anticipe como se verá más tarde.

The image shows a musical score for three instruments: Ob. (Oboe), olec. (Violin), and Sint. (Piano). The score is in 3/4 time and starts at measure 74. The oboe and violin parts feature triplet patterns. The piano part consists of chords. A blue box labeled 'Alteración tonal' (Tonal alteration) points to measure 79, where the piano part changes from a triad of E, G, and B (E major) to a triad of E, G, and B-flat (E minor). The dynamic markings are *mf* for the oboe and violin, and *mf*, *ff*, and *fff* for the piano.

Figura 10. Alteración tonal para modular a E menor.

Como se puede ver en la figura 10, en el compás setenta y nueve se produce una modulación por alteración tonal unitónica ascendente por semitono, en este pasaje se modula a E menor y el E eolio antecede la modulación hacia esa tonalidad.

The image shows a musical score for two instruments: lec. (Violin) and int. (Piano). The score starts at measure 80. The violin part is marked 'pegado al puente' (bridge position) and 'A2', indicating a naturalization of the second degree. The piano part consists of chords. The dynamic markings are *mp* for the violin and *mp* and *ff* for the piano.

Figura 11. Efecto A2, en la violetra.

Se sucede una alteración del séptimo grado de E eolio para volverse el séptimo grado de E menor en el compás setenta y nueve y hacia el compás ochenta y uno se establece el nuevo centro tonal que es E menor; así esta sección adquiere dos naturalezas, una modal y otra tonal. La sección B, es una sección donde el oyente se re encuentra con los sentimientos, vivencias, reflexiones inmersos en la realidad o en la imaginación, creados alrededor de la oscuridad; por lo anterior la obra tiene un carácter subjetivo muy claro. Igualmente en el compás ochenta y uno, la violetra cambia de compresor, se maneja

la nomenclatura A2, que contiene los efectos de octavador, la nota real más la octava debajo de la nota real, esto sumado a los trémolos que realiza la violetra, en un E tocado en la quinta cuerda por lo que produce un sonido más grave y fuerte ya que también el intérprete está tocando con el arco *pegado al puente*, asimismo se añade que el amplificador le asigna la característica de sonar una octava abajo cuando se toca la cuerda C; por lo tanto es un pasaje de gran fuerza y misterio.

El oyente puede verse en un cementerio rodeado por seres fantásticos, así bajo la sonoridad de la obra este puede abstraer la oscuridad o diferentes conceptos e idealizar figuras y escenarios según su desarrollo.



Figura 12. Textura monódica.

Lo que sucede en seguida en el compás ochenta y siete es una melodía que se conforma por dos frases y es interpretada por la violetra, la melodía puede despertar en el oyente ciertos sentimientos lúgubres. Aquí la textura de la sección se torna monódica; se añade también que en este pasaje se continua utilizando la nomenclatura A2 para el pedal de efectos lo que le brinda a este mucho ímpetu en su sonoridad, además de ser un factor importante porque contiene un matiz contemporáneo que da pluralidad a la obra neoclásica.

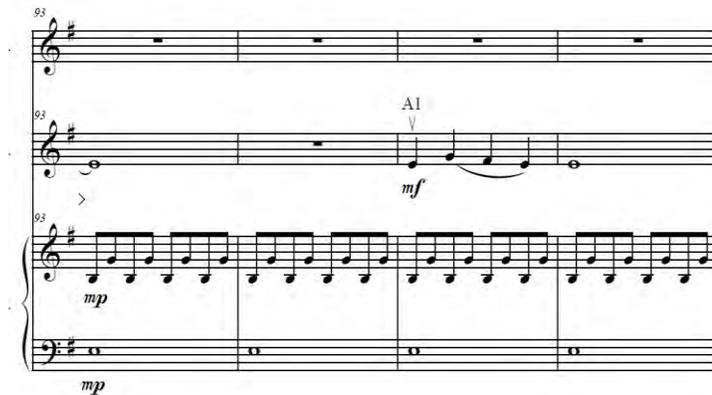


Figura 13. Se retoma la nomenclatura A1.

En el compás noventa y cinco, se retoma la nomenclatura *AI* para el pedal de efectos, lo que concierne a un sonido más limpio y sereno recapitulando la sonoridad inicial.

En el compás noventa y tres regresa la textura homófona y consecuentemente la textura polifónica.

The image shows a musical score for three instruments: Ob. (Oboe), Flc. (Flute), and Sint. (Synthesizer). The score is in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The Ob. part has a melodic line with a 'Retardo' (ritardando) marking above it, indicated by a box and a line pointing to a specific measure. The Flc. part has a similar melodic line. The Sint. part consists of a series of chords, with a 'Cadencia rota' (broken cadence) marking below it, indicated by a box and an arrow pointing to a specific measure. The chord progression is labeled as i VI i V VI i.

Figura 14. Carácter coral, retardo y cadencia rota.

En el compás ciento dos, la obra adquiere un carácter coral lo que realza una sonoridad fuerte interpretada por los tres instrumentos que igualmente contienen cualidades sonoramente enérgicas. Aquí el auditor puede imaginarse contemplando la luna llena. También se aprecia en la figura que ocurre una cadencia rota, *i-V-VI*, además hay retardos adorno típico del período Barroco.

The image shows a musical score for three instruments: Ob. (Oboe), Violec. (Violin), and Sint. (Synthesizer). The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It starts at measure 109. The Oboe and Violin parts play a melodic line with a half note followed by a quarter note, then a half note with a fermata. The Synthesizer part provides harmonic support with chords. A cadence 'V-i' is marked at the end of measure 111. A 'Fugato' section begins in measure 114, marked with *fff*. A 'Sección C' section is also indicated in measure 114.

Figura 15. Final de la sección B e inicio de la sección C con un fugato.

La sección termina en el compás ciento once con una cadencia auténtica perfecta V-i. Luego de dos compases en silencio, un fugato da comienzo a la sección C, un fugato similar al que se hizo al inicio de la obra. La inclusión del D sostenido hace que el motivo sea diferente al motivo que se efectuó en el comienzo, además esta nota hace que haya cierta disonancia en el contrapunto que se desarrolló a partir del motivo; igualmente hay que enfatizar que la armonía y contrapunto utilizados en la pieza, son de un carácter disonante por pertenecer al período Contemporáneo. La sección C comienza en el compás ciento catorce, tiene una textura polifónica y homófona en ciertos pasajes por parte del sintetizador; se conforma por un período asimétrico.

Ob. *mf*

olec. *mf*

Sint.

VI i i i iv

Figura 16. Dulce melodía del oboe con sus respectivas funciones.

Hacia el compás ciento veintiuno se presenta una dulce melodía en el oboe y la violetra hace un contramotivo a su vez, aquí la obra precede el fin de la noche y la venida del aurora. Igualmente se observa en la figura el esqueleto armónico que realiza el sintetizador, con las respectivas funciones; este episodio de igual manera puede ser un puente para la subsiguiente sección.

b. *p*

c. *ff* *expressivo*

it. *mp*

Figura 17. Frase de la violetra.

En el compás ciento treinta y cuatro la violetra hace un pequeño solo aludiendo el final de la pieza, es un solo expresivo con el manejo de dobles cuerdas y el compresor A4. La sección C finaliza con una cadencia plagal iv-i, de E menor.

Sint.

Alt. Tonal

Background

V i III vii°/Am

Figura 18. Background y alteración tonal en el sintetizador.

Hacia el compás ciento cuarenta y nueve como se observa en la figura, se retoma en el sintetizador parte del motivo inicial lo que conlleva a hacer una modulación por alteración tonal ascendente por semitono para regresar a la tonalidad axial de A menor, aquí se toma el tercer grado de E menor es decir G mayor, función que se altera convirtiéndose en el séptimo grado disminuido de A menor, como se ilustra en la figura; además se usa el background, recurso interesante como parte de la modulación.

Se sucede un retorno a la tonalidad axial de A menor, igualmente la anterior sección termina en cadencia autentica imperfecta en el compás ciento cuarenta y dos.

153

153

A2

153

ff

ff

Figura 19. Extracto de una parte de la sección A y retorno a la tonalidad axial A menor.

Hacia el compás ciento cincuenta y ocho como se aprecia en la figura 20, se retoma parte de la sección inicial A, lo que podría darle a esta parte de la obra el nombre de “a”, aquí se re expone el fugato inicial para concluir la obra y manifestar el fin de la noche y el comienzo de la alborada, esta sería la sección D.

The image shows a musical score for three instruments: Oboe (Ob.), Clarinet (lec.), and Piano (int.). The score is marked with 'rit.' (ritardando) and 'p' (piano). The piano part includes two boxes labeled 'vii°' and 'i' under the bass line, indicating the chords used in the cadence.

Figura 20. Cadencia auténtica imperfecta y desinencia masculina.

Como se puede ver en las figuras 21 y 22, la obra termina en una cadencia autentica imperfecta en desinencia masculina. Con *La notte eterna*, se quiere despertar en el auditor distintos sentimientos, emociones y pensamientos acerca de la noche, así que la obra tiene un carácter subjetivo y la descripción que se hizo anteriormente es solo un esbozo imaginario de lo que el oyente puede llegar a imaginar y sentir escuchando la obra, por lo tanto el auditor queda en libertad de discernir sus puntos de vista acerca de la pieza; así la descripción de la obra en distintos lugares y la consecuente llegada de la mañana es una descripción imaginaria de la música, ya que *La notte eterna*, como su nombre lo testimonia es la exaltación de los distintos sentimientos y pensamientos del ser humano acerca de la noche y como tal de la oscuridad, para algunos es causa de miedo y para otros es una parte substancial de su vida, por tanto es un fenómeno que se mantiene en la vida del hombre y en el universo.

5.10.2. Rapsodia para violetra y piano. Rapsodia, palabra que proviene del griego *Rhapsoidos*, que significa cantor o declamador de poesía épica (Randel, 1999), era una parte de un poema épico griego o una mixtura de diferentes partes que se cantaba continuamente y de manera libre (Randel 1984), este del mismo modo fue un término extraído de las letras del siglo XVIII (Randel, 1999) y aplicado por compositores de los siglos XIX y XX, para composiciones instrumentales de estilo libre, quizás la libertad y el nacionalismo de las rapsodias griegas fue tomada desde el aspecto musical por los maestros occidentales. Las primeras piezas que se conoce contenían este título, fueron las *Quince rapsodias* para piano del compositor Vaclav Jan Tomásek (Randel, 1999). Otros compositores como Franz Liszt, Johannes Brahms, Antonín Dvorák, Claude Debussy, crearían un gran prontuario artístico para este estilo.

La *Rapsodia para violetra y piano*, es una obra creada para la presentación del sonido puro de la violetra y sus cualidades como un violín eléctrico de cinco cuerdas, o sea sin distorsión ni otros efectos que transformen excesivamente el sonido de la misma junto con el acompañamiento del piano lo que da al oyente un sonido bastante particular, al ser la conjunción del sonido moderno de la violetra con el sonido clásico del piano. Se puede indicar que la obra concierne al período Romántico por la fuerza expresiva de la violetra en algunos pasajes y momentos emotivos en otros, además de la utilización de armonía esgrimida en el período Romántico y la utilización de la misma como abierta, semiabierta, cerrada, como lo hacían diferentes compositores de esta escuela. Con lo preliminar la obra incita a dar importancia a las emociones humanas; equivalentemente se hace uso de la técnica violinística planteada anteriormente.

Como fundamento filosófico de esta obra, se quiere hacer una conjunción entre el sonido moderno de la violetra y el piano, resaltando las características de este instrumento en su sonido más puro y de esta forma el oyente llegue a percibir varias manifestaciones artísticas, por medio de su sonido, junto con el piano. Confrontando lo anterior, la mente humana puede prescribir distintas expresiones igualmente humanas, lo cual inquiere el ilimitado potencial presente en la humanidad, una simbiosis de factores que por la misma humanidad no han sido desarrollados en demasía.

La obra se tocara con un pedal de efectos, por esto se indicara de la siguiente manera:

*Tocar la violetra con pedal de efectos en donde:

*A1=Flanger+ delay+ reverb

*A2=Octavador=notal real+ la octava debajo de la nota real

De esta forma, el intérprete hará uso del pedal de efectos en donde se indique.

El tempo de la *Rapsodia para violetra y piano* es *Allegro moderato espressivo* negra igual a 114, está en la tonalidad de E menor, en un compás de tres cuartos, se utilizan las escalas menores, E menor natural, E menor armónica, E menor melódica. Para su composición se utilizó armonía manejada en el período Romántico, en cuanto a su forma es la siguiente: A-B-A'-Coda, la forma es libre por lo que se tomó el nombre de *Rapsodia*, además de contener un carácter impetuoso, conmovedor y fantasioso.

La obra en general comienza con una introducción del piano que precederá el posterior desarrollo de la obra. La introducción inicia con un fortísimo del piano dando el acorde de tónica, E menor, esto precederá la fuerza interpretativa de la obra.

SCORE
 ALLEGRO MODERATO EXPRESSIVO ♩ = 114 MARIO FERNANDO JURADO BASTIDA

tría

no

ffff *ff* con expresión y fiero

ffff i V

Figura 21. Inicio fuerte de la rapsodia.

Para dar paso de nuevo al acorde fortísimo inicial que da la entrada a la exposición del motivo principal por parte de la violetra y así iniciar la sección A.

The image displays a musical score for Viola (Violec.) and Piano (Pno.). The score is divided into two systems. The first system, starting at measure 51, shows the Viola part with a 'Pie métrico' (metrical foot) and 'Sección A' starting with 'Al'. The Piano part has 'Motivo Principal' and 'Tema'. The second system, starting at measure 59, shows the Viola part with 'Motivo' and 'Frase' leading to a 'Desinencia masculina'. The Piano part has 'Tema' and 'Frase'.

Figura 22. Primera frase de la sección A con sus respectivos motivos y temas.

En la figura 25, la sección A inicia con la entrada de la melodía principal por parte de la violetra, una melodía cargada de fuerza y expresión. Paralelamente se puede apreciar el pie métrico *yambo o yámbico* lo que equivale a una nota corta y una larga; el motivo principal-antecedente, motivo consecuente, motivo antecedente, motivo consecuente, los temas y la primera frase de la pieza, que inicia en un compás axico y termina en desinencia masculina.

Así la sección A va desde el compás cincuenta y cuatro hasta el compás noventa y uno; la sección tiene una textura homófona y se conforma por un período asimétrico, termina en los grados v-i, se toma el quinto menor como dominante y tónica aseverando una cadencia auténtica. Se agrega también que la violetra inicia con la nomenclatura *Al* en el pedal de efectos, tal nomenclatura contiene los efectos flanger, delay y reverb, que resaltan la sonoridad pura de la violetra junto con el piano, a la vez que imprimen un sonido expresivo y de sosiego, no se debe olvidar que la obra contiene elementos del

período Romántico, por lo dicho es una obra expresiva donde el intérprete resalta sus sentimientos hacía el público.

The image shows a musical score for Viola and Piano. The top staff is for Viola (Vc.) and the bottom staff is for Piano (P.). Both staves are in the key of D major (one sharp). The Viola part starts at measure 66 with a series of six groups of triplets of eighth notes, marked with a box labeled 'Arpeggiando' and a dynamic marking of *sfz*. The Piano part has a whole rest for the first two measures, then a triplet of eighth notes in the third measure, also marked with *sfz*. Fingering boxes are placed below the notes: 'i' under the first note of the Viola part, and 'i' and 'VI' under the notes of the Piano part in the third measure.

Figura 23. Arpeggiando, realizado por la violetra.

Se observa en la figura 26, que la violetra realiza la técnica llamada *arpeggiando*, técnica violinística descrita antes y que en la presente pieza se utilizó como un recurso expresivo de la violetra, así el pasaje y la sección es de gran expresividad interpretativa; este fragmento inicia en tónica pasando al sexto mayor.

The image displays two systems of musical notation. The first system, measures 83-87, features a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a complex melodic line with many beamed notes and dynamic markings like *v* and *f*. The second system, measures 90-94, is split into two staves: 'olec.' (viola) and 'Pno.' (piano). The viola staff has a treble clef and contains a melodic line with dynamic markings *mf* and *f*. The piano staff has a bass clef and contains a dense harmonic accompaniment with dynamic markings *f* and *mp*. Annotations with arrows point to specific features: 'Sección B' at the start of measure 90, 'Disminución' over the end of measure 90, 'Elisión' over the transition between measures 90 and 91, and 'Armonía cerrada' over the piano accompaniment in measure 94.

Figura 24. Fin de la sección A con dobles cuerdas e inicio de la sección B.

La sección A termina para dar paso a la sección B, podemos aludir que el último período de la sección A tiene un notorio virtuosismo de la violetra para llevarnos a la próxima sección, además es un pasaje de notoria expresividad en donde el ejecutante exalta su interpretación en la violetra ya que es *ad libitum*; al terminar la última frase ejecutada, se re expone el acorde inicial, que marca una elisión, es decir el final de la sección A y da inicio a la sección B, como se puede ver en la imagen inicia con el motivo principal variado es decir se hace una disminución de este motivo que inicia en un compás tético.

La sección B, bien podría ser el desarrollo de la obra, esta va desde el compás cuarenta y cuatro. La sección tiene textura homófona y se conforma por siete períodos asimétricos; aquí es donde el intérprete expone la fuerza y expresividad interpretativa de la violetra por esto contiene pasajes muy dulces que se contrastan con otros de gran brío y donde se utilizan distintos efectos tanto acústicos como de la naturaleza eléctrica de este instrumento.

119 dolce e tranquilo
 vlc. mp
 Pno. sfz p rit.

Figura 25. Pasaje dulce y tranquilo.

En el compás setenta y cuatro se desarrolla un pasaje dulce y tranquilo como lo constata la figura.

146 ff V
 i III iv i i

Figura 26. Uso de doble cuerdas en la violetra, con las respectivas funciones.

El pasaje anterior se contrasta con el pasaje expuesto en la figura 29, con la entrada en forte de la violetra en arco arriba, que contiene también dobles cuerdas.

161 fff A2
 vlc.
 Pno.

Figura 27. Cambio de nomenclatura A2, en el pedal de efectos.

En la imagen se observa un cambio de efecto en el pedal de la violetra, se pasa a la nomenclatura A2, que radica en el efecto de octavador, nota real más la octava abajo de la nota real; tal efecto imprimirá fuerza al pasaje de acordes interpretados por la violetra ya que esta también se interpreta en fortísimo.

Figure 28 shows a musical score with a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features chords labeled 'i' and 'iv i' with a fortissimo (ff) dynamic marking. The score is numbered 215.

Figura 28. Transición.

En el compás doscientos cuatro se inicia una transición, que sirve como antecedente para ir a la siguiente sección A'. La transición se conforma por un período asimétrico.

Figure 29 shows a musical score with a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features chords labeled 'VII i' and 'i' with a fortissimo (fff) dynamic marking. The score is numbered 227 and 233. Labels include 'Sección A'', 'Motivo inicial', and 'Elisión'.

Figura 29. Fin de la transición e inicio de la sección A'.

La transición termina con las funciones VII-i, que definiría una cadencia auténtica imperfecta con la función de séptimo mayor que en este orden sería una dominante. Igualmente hay una elisión en tónica que cierra la transición y da paso a la sección A'; la transición finaliza en el compás doscientos veintetres en donde inicia también esta sección, que se compone por dos períodos asimétricos y tiene textura homófona, esta inicia con el compresor A4 en la violetra. Como su nombre lo indica esta, tiene algunas disimilitudes con la sección A.

The image shows a musical score for Viola (iolec.) and Piano (Pno.). The Viola part is in the upper staff, and the Piano part is in the lower staff. The score starts at measure 240. A blue box labeled "Variación disminución" points to a specific measure in the Viola part. The Viola part features a melodic line with various rhythmic values and dynamics. The Piano part provides a harmonic accompaniment with chords and dynamics. The key signature is one sharp (F#).

Figura 30. Variación en la sección A'.

En la sección A', se expone el motivo inicial también variado en compás axico, se hace una variación que reside en una disminución, pero se pondera que las secciones de la obra son diferentes entre sí. Al final de esta sección se hace una cadencia libre en donde la violetra expresa su potencial sonoro con una monodia que queda a libertad del intérprete y donde se utilizan los diferentes efectos de la misma.

The image displays three systems of musical notation for a piece titled 'Re exposición del motivo inicial y cadencia auténtica en la violetra.' The first system, starting at measure 335, features a Violin (Violec.) and Piano (Pno.) part. The Violin part begins with a fortissimo (*fff*) dynamic and a melodic motif. A blue box highlights a variation of this motif, with an arrow pointing to a later occurrence. The Piano part provides accompaniment with a fortissimo (*ff*) dynamic. The second system, starting at measure 288, includes a Cello (C.) and Piano (Pno.) part. The Cello part has a *fff* dynamic, while the Piano part has a pianissimo (*ppp*) dynamic. A box labeled 'V' is placed above the piano staff, and a box labeled 'i' is placed below it. The third system, starting at measure 296, shows the Violin (Violec.) and Piano (Pno.) parts, both of which are mostly blank, indicating a cadence or a moment of silence.

Figura 31. Re exposición del motivo inicial y cadencia auténtica en la violetra.

Se determina en la figura 39, que la obra termina haciendo una re exposición del motivo inicial y con una cadencia auténtica en la violetra, conjuntamente el piano re expone el acorde inicial fortísimo de E menor que se difiere con un acorde de E menor con novena en pianísimo. Con lo preliminar la pieza finaliza con una cadencia auténtica y desinencia masculina en el compás doscientos noventa y seis, culminando de manera contrastada, característica que se mantuvo taxativa alrededor de la obra; el contraste fue asimismo una cualidad preponderante durante el período Romántico y que en la presente obra es una alegoría hacía la dualidad que está inmersa en el universo.

5.10.3. Nocturno. El nocturno es una concepción musical que se gestó entre los siglos XIX y XX, era una pieza creada para la evocación de la noche y la rememoración de distintos episodios y sentimientos alrededor de ella, con mayor relevancia para piano solo; fue tomado como título previamente en 1812 por John Field, y sus nocturnos ya contenían las propiedades del mismo (Randel, 1999) desde ahí, ha sido objeto de creación de diferentes compositores como Frederic Chopin, Alexander Scriabin, Claude Debussy, entre otros. El presente *Nocturno*, es también una pieza que evoca la noche, la oscuridad y distintos sentimientos en torno a ella, en este sentido se puede decir que está pieza converge al período Romántico pero es perteneciente al Período Contemporáneo por ser compuesta en la actualidad lo que la enmarca como neoclásica.

En la obra se tocara con un pedal de efectos, por esto se indicara de la siguiente forma:

*Tocar la violetra con pedal de efectos en donde:

*A1=Flanger+ delay+ reverb

Por tanto, el intérprete hará uso del pedal de efectos en donde se indique.

Está compuesta para violetra y piano y se encuentra en la tonalidad de E menor, con un compás de cuatro cuartos, el tempo para esta obra es *Moderato* negra igual a 117. El nocturno tiene la siguiente forma: A-B-C-D-E.

La introducción, es una entrada muy tranquila del piano vislumbrando las distintas emociones que conciernen a la noche.

score
MODERATO ♩ = 117 MARIO F. JURADO B.

Violetra

Piano

p

mp

i iv i

Figura 32. Cadencia plagal.

Se trata de una cadencia plagal iv-i por parte del piano en piano. Luego discurre una dulce melodía que adentra al auditor hacia la melodía principal interpretada por la violetra.



Figura 33. Dulce melodía en el piano.

Esta introducción termina con la cadencia plagal que se hizo al principio, para dar la entrada a la sección A de la obra que comienza con una dulce melodía del violín eléctrico de cinco cuerdas.

The image displays a musical score for Section A, consisting of two systems. The first system (measures 20-21) shows a melodic line in the treble clef and a piano accompaniment in the bass clef. Annotations include:

- Pie métrico**: Points to the start of the melodic phrase.
- Compás axico**: Points to the first measure of the melodic phrase.
- Motivo principal**: Points to the main melodic motif.
- Sección A**: A box indicating the start of the section.
- iv** and **i**: Roman numerals indicating the chord progression in the piano accompaniment.

 The second system (measures 28-30) continues the melodic line and piano accompaniment. Annotations include:

- Frase antecedente**: Points to the end of the previous phrase.
- Desinencia masculina**: Points to the end of the phrase.
- Tema**: Three boxes pointing to the main melodic theme in the treble clef.

Figura 34. Primera frase antecedente de la sección A, con sus respectivos motivos y temas.

Desinencia masculina

Frase consecuente

i VII

Figura 35. Frase consecuente.

En las figuras 42 y 43, se ve el pie métrico *yambo* o *yámbico* que equivale a una nota corta y una larga, el motivo principal, motivo consecuente, temas, frase antecedente y frase consecuente. También se puede observar que la frase antecedente comienza en un compás axico y la frase consecuente termina en desinencia masculina. Al final del primer período se hace uso de la subtonica (que parte de la escala mi menor natural) por tanto el séptimo grado mayor es una dominante dando alusión a que el período concluye con una semicadencia auténtica, i-VII (subtonica), en el compás treinta y ocho. La sección A tiene una textura homófona y está compuesta por dos períodos asimétricos. A lo anterior se adhiere que la violetra inicia su interpretación manejando en el pedal de efectos la nomenclatura *A1*, que contiene los efectos de flanger, delay y reverb, efecto que otorga a la pieza una atmosfera de sosiego y reencuentro con los sentimientos relacionados a la noche.

Armonía semiabierta

Pno.

Figura 36. Armonía semiabierta.

Este período y en general toda la sección, se caracteriza por usar armonía semiabierta, o sea no existe mucha separación entre las voces que conforman el esqueleto armónico, algo propio de la música del período Romántico.

The image shows a musical score for Viola and Piano. The Viola part (top staff) begins at measure 47 with a melodic line in G major, marked with accents and a final sforzando (sfz) dynamic. The Piano part (bottom staves) provides harmonic support with chords and a final sfz dynamic. A Roman numeral cadence box at the bottom indicates V and i.

Figura 37. Conclusión del segundo período con una cadencia auténtica perfecta.

Hacia el compás cuarenta y siete en el segundo período, la violetra toca una melodía de gran dulzura, que rememora la luna en su gran fulgor; con esto concluye el segundo período de esta sección realizando una cadencia auténtica perfecta en los compases cincuenta y cincuenta y uno, como se detalla en la figura 45. La sección A esta escrita para que el oyente se reencuentre con la oscuridad y explote su imaginación creando lugares fantásticos, como un bosque o lugares en los que predomine la lobreguez.

La sección A, termina haciendo una cadencia plagal, ii^o-i (en este caso el segundo disminuido por sustitución sería una subdominante), en los compases sesenta y dos y sesenta y tres; la sección finaliza en el compás sesenta y siete.

Figure 38 shows a musical score for the end of section A. It consists of a vocal line (top) and a piano accompaniment (bottom). The piano part features a series of chords, with the final two chords labeled as ii° and i . The dynamic marking mp is present in the piano part.

Figura 38. Fin de la sección A con una cadencia plagal.

En seguida hay una transición en donde se reanuda la introducción inicial, es decir la cadencia plagal para realizar otra especie de introducción de la sección B, en el piano desde el compás sesenta y ocho; la transición se conforma por un período asimétrico.

Figure 39 shows a musical score for the transition and conclusion. It consists of a piano accompaniment (top) and a piano solo part (bottom). The piano part features a series of chords, with the final two chords labeled as V and i . The dynamic marking sf is present in the piano solo part.

Figura 39. La transición y conclusión con una cadencia auténtica perfecta.

La transición termina en una cadencia autentica perfecta V-i, y da paso a la entrada del motivo principal de la sección B en el compás ochenta y dos.

Sección B

Elisión

mp

ff

p

i

i V

Frase antecedente

Desinencia femenina

81

81

10.

87

87

Viola

Pno.

Figura 40. Inicio de la sección B y la primera frase antecedente de esta sección.

Frase consecuyente

V

93

93

Viola

Pno.

Figura 41. Frase consecuyente.

La elisión traza el final de la transición y da entrada a la sección B, conjuntamente apreciamos la frase antecedente con la que inicia la sección B, ejecutada por la violetra; esta frase comienza en un compás axico en función de tónica y termina en desinencia femenina en función de dominante; la frase antecedente es una melodía que exalta los distintos sentimientos que nacen en torno a la noche, igualmente se muestra la frase consecuente. La textura de la sección B es homófona y se compone por dos períodos asimétricos.

The image displays two systems of musical notation. The first system, labeled '87', features a Viola part (Violec.) in the upper staff and a Piano part (Pno.) in the lower staff. The Viola part begins with a melodic phrase, and the Piano part provides harmonic support with chords. A box labeled 'Desarrollo motivico' is positioned below the first measure of the Viola part. The second system, labeled '93', continues the Viola part and the Piano part. The Piano part shows a more complex, dense chordal texture. A box labeled 'Armonía cerrada' is positioned below the Piano part in this system.

Figura 42. Desarrollo motivico y armonía cerrada.

Lo que sucede posteriormente es el desarrollo motivico en torno al primer motivo de la frase antecedente como lo ilustra la figura 50, igualmente se aprecia el empleo de armonía del período Romántico y armonía cerrada que convierte el sonido de la pieza más denso, al ser esta una pieza inspirada en la noche y una forma manejada en el período Romántico.

Figura 43. Cadencia plagal y desarrollo motívico más expresivo.

En el compás noventa y nueve se desenvuelve una cadencia plagal para regresar nuevamente al motivo principal de la sección B; este motivo se repite aleatoriamente en la sección evocando la noche y lo que quede a la libre imaginación del espectador; en el compás ciento ocho el desarrollo motívico es de más expresión como se anuncia en el compás ciento diez. En la figura 51, se observa que el motivo se altera con la utilización de dobles cuerdas en la violetra y la inclusión del compresor A2 en el pedal de efectos.

Figura 44. Fin de la sección B e inicio de la sección C.

La sección B termina con una semicadencia plagal sustituyendo el grado sexto disminuido como una subdominante, además culmina con desinencia masculina dando paso a la siguiente sección que se desarrollara en este grado.

176

c.

176

mp

ff

mp

simile

f

vi° ii° III i vi°

Figura 45. Sección C desarrollada en el sexto grado disminuido de E menor.

La sección C tiene apertura en el compás ciento setenta y seis, compás tético y por sustitución podemos decir que inicia con una cadencia compuesta auténtica imperfecta. La presente sección tiene una textura homófona. Se conforma por dos períodos asimétricos y contiene una atmosfera más oscura y densa que las anteriores gracias a que se estructura bajo el sexto grado disminuido de E menor, o sea C sostenido disminuido, además contiene cierto cromatismo al manejarse el grado de C mayor de la escala melódica de E menor, y con los clústeres le confiere también un cierto atonalismo. La sección a la que se hace referencia puede transportar al oyente a momentos fugaces que se despliegan en la noche; al empezar la sección se anticipa el desenvolvimiento rápido de la misma. El motivo inicia en compás tético y en función de tónica.

210

c.

Sección D

p

210

p

mp

vi° i

Figura 46. Culminación de la sección con una semicadencia plagal.

NOCTURNO 13

vii° i

Figura 47. Primer motivo de la sección D.

La sección C finaliza en el compás doscientos catorce con desinencia masculina, inmediatamente inicia la sección D con una progresión de acordes i-iv-i-vii°. La frase inicial expuesta por la violetrá comienza en un compás tético como lo indica la figura 55; esta sección contiene textura homófona se emplea armonía empleada en el período Romántico y es una sección más rápida que las anteriores, al igual que la obra en general se quiere despertar distintos sentimientos y recordar vivencias propias o imaginarias en el oyente. La sección se constituye por dos períodos asimétricos.

ii° i

Figura 48. Final de la sección D con cadencia plagal.

La sección D termina en una cadencia plagal ii°-i.

The musical score for Figure 49 consists of two staves: a violin staff (top) and a piano staff (bottom). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score begins at measure 273. The piano part starts with a piano (*p*) dynamic, playing a series of chords. The violin part is mostly silent until measure 278, where it begins with a forte (*ff*) dynamic. The score includes a bridge (V) and a cadence (i) leading into Section E. Section E is marked with a box labeled 'Sección E' and 'Alco- A1'. The piano part ends with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The violin part ends with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The score includes a bridge (V) and a cadence (i) leading into Section E.

Figura 49. Puente y sección E.

La sección D culmina en el compás doscientos setenta y dos con desinencia masculina, luego se retoma parte de la introducción inicial (la cadencia plagal), como un puente para ir hacia la sección E la sección final.

La sección E inicia en el compás doscientos setenta y nueve, con una cadencia auténtica perfecta en el piano para conceder a través de una elisión la entrada al motivo que caracterizo la sección B, el motivo inicia en un compás axico. La sección E tiene textura homófona se compone por una frase asimétrica y en esencia puede ser similar a la sección B preliminar, aunque en extensión se delimita para concluir la obra y se efectúan cambios armónicos que hacen un poco diferente esta sección a la primera sección B expuesta, por tanto se retoman las ideas de tal sección con algunas variaciones para dar fin a la pieza. Se observa en la figura que se re expone el motivo de la sección B, pero el desarrollo motivico en esta sección es diferente debido a que se maneja el motivo para ultimar la obra y la frase emergente es desemejante.

The image shows a musical score for the final section of a piece. It consists of two staves: a treble clef staff for the melody and a bass clef staff for the piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score starts at measure 287. The melody begins with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The piano accompaniment consists of chords: a half-note chord of G4-B4 (labeled ii°), a half-note chord of C4-E4 (labeled iv), a half-note chord of G4-B4 (labeled V), and a half-note chord of G4 (labeled i). The piece ends with a piano (p) dynamic marking and a fermata over the final note.

Figura 50. Final de la pieza con una cadencia compuesta perfecta.

Las figuras 58 y 59, constatan la diferencia entre las frases de las dos secciones y como tal la discrepancia entre una sección y otra. La obra en general se consume con una cadencia compuesta perfecta iv-V-i desde el compás doscientos ochenta y nueve, también el quinto grado da la sensación de semicadencia gracias al calderón, que finalmente resuelve en tónica y la última frase tocada por la violetra acaba en desinencia masculina; la pieza finaliza en el compás doscientos noventa y nueve con el piano en pianísimo, confiriendo un final melancólico a este nocturno.

5.10.4. Invención II para violetra y piano. Esta pieza aunque está compuesta teniendo como base la tonalidad contiene también distintas características sonoras que hacen de ella una obra contemporánea, como la inclusión de la violetra y el piano un instrumento acústico que lleva una vigencia artística más antigua que la violetra; además posee una posible naturaleza disonante en su parte melódica y armónica; *la Invención II*, también podría ser un nocturno por contener pasajes que se rodean de cierta espacio oscuro, podría si bien pertenecer al período Romántico.

En la obra también se expone la destreza técnica tanto del violetrista como del pianista, tiene una forma libre. Con la presente pieza se quiere inferir sobre el potencial creativo del individuo y en esta medida rapsódico, así como la pieza tiene cualidades rapsódicas se quiere expresar dichas cualidades para que el concurrente indague de alguna forma sobre la imaginación humana.

Se debe resaltar la imaginación como una cualidad sublime del ser humano, porque gracias a ella existen diversos aditamentos de la vida diaria, en esta medida la imaginación es sublime e indeterminada porque ni siquiera el mismo ser humano puede determinar el

límite de su imaginación, se puede aseverar que la imaginación es el ser humano y el ser humano es su mente.

La *Invencción II para violetra y piano* está escrita en la tonalidad de fa menor, se encuentra en el compás de dos cuartos y su tempo es *moderato fantasioso* negra igual a 119. Como técnicas compositivas se utiliza, armonía esgrimida en el período Romántico, característica que también hace ambiguo el antecedente tonal.

La presente obra se tocara con un pedal de efectos como se señaló anteriormente, por esto se indicara así:

*Tocar la violetra con pedal de efectos en donde:

*A1=Flanger+ delay+ reverb

De tal manera, el intérprete hará uso del pedal de efectos en donde se indique.

La forma de esta pieza es la siguiente: A-B-Coda

La sección A, expone el tema principal de la obra en el piano, es una sección de textura homófona con ciertos episodios polifónicos; se compone por tres períodos asimétricos.

The image shows a musical score for Violetra and Piano. The Violetra part is in the upper staff, and the Piano part is in the lower staff. The score is in 2/4 time and F minor. The Violetra part starts with a 'Tético' (Tonic) annotation. The Piano part starts with a 'pp' dynamic marking. The score is annotated with several boxes: 'Tético' points to the first measure of the Violetra part; 'Motivo' points to the first two measures of the Piano part; 'Tema' points to the first four measures of the Piano part; 'Frase' points to the first eight measures of the Piano part. The score also includes dynamic markings like 'cresc.', 'ff', and 'decresc.'.

Figura 51. Primera frase de la obra con sus motivos y temas.

Como se aprecia en la figura 60, la primera frase de la obra inicia en un compás tético, igualmente podemos ver el motivo antecedente (principal) y el motivo consecuente, temas antecedente y consecuente, esta unidad temática se repite alrededor de la composición variándose de distintas maneras.

MODERATO FANTASIOSO $\text{♩} = 119$ MARIO FERNANDO JURADO BASTIDAS

Violetra

Piano

pp *cresc.* *ff* *decresc.*

pp *cresc.* *ff* *decresc.*

iv i

11

con forza

Desinencia masculina

Desinencia masculina

Frase consecuente

con forza

fff

i

Frase antecedente

iv i

Figura 52. Frase antecedente y consecuente.

En la primera frase antecedente se tocan los grados iv-i efectuando una cadencia plagal y finalizando en desinencia masculina; igualmente se distingue la frase consecuente, acordes que terminaran en una cadencia plagal en desinencia masculina dando culminación a este período. El motivo principal indicado anteriormente se expondrá alrededor de la obra variando y transportándose, dado el referente fantasioso de la pieza.

97
violec.
Pno.
p
decresc.
pp
iv i
5

103
A1
violec.
ff
Variación
Pno.
mp
mp
8^{va}

Figura 53. Conclusión de la sección de la introducción e inicio de la sección A.

40
violec.
ff
Pno.
p

Figura 54. Final de la frase con cadencia compuesta imperfecta.

La introducción concluye con una cadencia plagal, iv-i, terminando en el compás veinticuatro; la sección A inicia en el compás veinte y cinco, con la entrada de la violetra que retoma la frase inicial haciendo una variación que en este caso es una disminución; la frase inicia en compás tético. La sección A tiene una textura homófona, con algunos pasajes polifónicos, se conforma por seis períodos asimétricos.

Figure 55 shows a musical score for a violin and piano. The violin part (c.) begins at measure 45 with a forte (*ff*) dynamic. A blue line labeled "Tema" indicates a thematic motif that is repeated. The piano part (p.) also begins at measure 45 with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Below the piano part, a sequence of chords is shown in boxes: *i*, *VI*, *v*, *i*, *VI*.

Figura 55. Unidad temática inicial re exponiéndose.

La unidad temática inicial que se puede decir es el tema principal, se repite episódicamente durante toda la obra pero sin repetir secciones completas, sino que este se desarrolla en forma diferente cada vez que se reanuda, esto le adjudica distintas perspectivas a la obra, en otras palabras se utiliza el tema de diferentes maneras concediéndole a la pieza una visión ecléctica y le concede también un sentido fantasioso o rapsódico. El uso del quinto menor y subtónica alrededor de la obra se debe a la escalar natural de F menor. La violetra inicia su intervención utilizando el efecto A4.

Figure 56 shows a musical score for a violin and piano. The violin part (c.) begins at measure 69 with a forte (*ff*) dynamic. The piano part (p.) also begins at measure 69 with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. A box labeled "Polifonía" is placed above the violin part.

Figura 56. Pasaje quimérico.

Hacia el segundo período se desarrolla un pasaje fantasioso, como lo muestra la figura, existen ciertos pasajes polifónicos y los trémolos de la violetra que otorgan un cierto matiz quimérico a la obra; igualmente los trémolos interpretados por la violetra tienen un sonido peculiar, en este caso sería un efecto concerniente a la técnica violinística.

Figura 57. Cadencia auténtica imperfecta para retomar la unidad temática principal.

Aquí en el tercer período el piano hace una cadencia auténtica imperfecta y se retoma nuevamente el motivo inicial; la re exposición sucesiva de esta unidad temática en diferentes variedades le confiere ese aspecto fantástico que denota la pieza.

Figura 58. Desarrollo motivico en el tercer período.

The image displays a musical score for a violin and piano. The score is divided into three systems. The first system (measures 195-206) features a violin line with a melodic phrase and a piano accompaniment. Annotations include 'Anticipación' and 'Semicadencia' pointing to the end of the violin phrase. The second system (measures 207-213) shows a violin line with a rapid, tremolo-like passage and a piano accompaniment. A 'vii°' chord is indicated above the piano part. The third system (measures 214-220) continues the violin and piano parts. Two 'Imitación' annotations are present: one pointing to the piano's accompaniment in the second system and another pointing to the violin's melodic line in the third system. Dynamics markings include *p*, *ff*, *mf*, and *fff*.

Figura 59. Semicadencia auténtica con anticipación e imitación.

En la figura 70, se muestra el desarrollo motivico en el tercer período una semicadencia auténtica con anticipación que concluiría con el tercer período, seguidamente entra la violetra en piano haciendo un spiccato dando contraste, esto sugerirá al oyente un gran matiz de imaginación; igualmente se aprecia que se produce una imitación por movimiento directo.

236

violec.

236

Pno.

p

fff

p

245

f

ff

245

sfz

mp

sfz

mp

E bemol menor-iv/Bb menor	E bemol mayor VII/i	ii°/i	i	iv
---------------------------	---------------------	-------	---	----

Figura 60. Tritono

La figura 71 expone un tritono, que según la música tradicional debe resolverse, pero en esta obra contemporánea el tritono pasa a ser un nuevo acorde que en este caso es E bemol menor, gracias a la alteración tonal de G o de segunda; así el acorde pasa a ser cuarto menor del cuarto menor de F menor que aquí es B bemol menor. Al final el acorde pasa a ser E bemol mayor gracias a la alteración tonal de tercera, así el acorde se convierte en subtónica de F menor; aquí se hace uso de la distorsión en la violectra.

165

Pegado al puente
Arco

mp

p

vii° iv i

Figura 61. Inicio del quinto período en el compás ciento setenta y uno.

El cuarto período finaliza en el compás ciento setenta y uno con una semicadencia plagal, haciendo un análisis monódico; la violetra inicia el quinto período en tónica como lo indica la figura, retomando la unidad temática inicial con la utilización de trémolos.

Doble cuerdas

280

Imitación

Figura 62. Doble cuerdas e imitación.

Luego de un fuerte pasaje de doble cuerdas en la violetra, el piano expone la unidad temática transportándola al quinto grado, que además está variado haciendo una disminución, la unidad será imitada y variada a su vez por la violetra como lo enseña la figura, la variación aquí consiste en una aumentación. Las funciones en la parte imitativa son i-VI-i-VI, en el sexto grado y en la tónica se triplica la séptima ya que se maneja una armonía muy libre, parte de la libertad e imaginación de la obra.

Figure 63 shows a musical score for a piano and violin. The piano part is in the upper staff, and the violin part is in the lower staff. The score starts at measure 287. The piano part begins with a *fff* dynamic, followed by a *p* dynamic. The violin part begins with a *sfz* dynamic, followed by a *p* dynamic. The chord diagrams below the piano part are: *i*, *VI*, *i*, *VI*, *i*, *VII*, *VI*, *V*. A box labeled "Cadencia frigia" is placed under the *i*, *VII*, *VI*, and *V* chords.

Figura 63. Cadencia frigia.

La unidad temática se repite como lo indican las figuras, se repiten las funciones anteriormente mostradas con sensible para al final utilizar la subtónica y realizar una cadencia frigia *i*-*VII*-*VI*-*V* como lo establece la figura 75, así culmina esta transformación motívica.

Figure 64 shows a musical score for a piano and violin. The piano part is in the upper staff, and the violin part is in the lower staff. The score starts at measure 290. The piano part begins with a *ff* dynamic, followed by a *sfz* dynamic. The violin part begins with a *sfz* dynamic. The chord diagrams below the piano part are: *VI*, *vii°*, *III*, *i*.

Figura 64. Parte polifónica y homófona.

Como lo indica la figura 76, se desarrolla un contrapunto florido que como intervalos va a ser interesante contrastando seguidamente con textura homófona en la que se realiza una cadencia autentica imperfecta *vii°*-*III*-*i*; este pasaje intuye gran imaginación.

Figura 65. Final de la sección en semicadencia.

La gran sección A finaliza con el quinto grado de dominante con clúster chocando los registros de los instrumentos y contrastando con lo que vendrá en seguida; la sección culmina en el compás doscientos ocho. Consigue una transición que inicia en el sexto grado mayor de la tonalidad, que por sustitución puede dar el efecto de una cadencia rota gracias a la antecedente semicadencia.

Figura 66. Digresión.

Hacia el compás doscientos veinte y uno se sucede una digresión que da paso a la última sección.

Figura 67. Sección B.

La transición finaliza en el compás doscientos veinte y cuatro dando paso a la sección B en el siguiente compás. Se retoma nuevamente la unidad temática, esta vez transportado una tercera (aquí la transición sirvió como antelación); la unidad temática así dispuesta es una progresión que se re expone en distintas formas. Esta sección contiene una textura homófona y monódica y se conforma por un período asimétrico.

The image shows a musical score for Viola (violec.) and Piano (Pno.). The Viola part starts at measure 238 with a melodic line. The Piano part features a complex texture with clusters and rhythmic patterns. A performance instruction 'Dist. tocar detrás del puente' is written above the Viola staff. The score is in a key with two flats and a 3/4 time signature.

Figura 68. Uso de la distorsión.

Como se aprecia en la imagen se hace uso de la distorsión tocando detrás del puente al igual que clústeres en el piano dando un sonido más denso en esta sección final.

The image shows a musical score for Viola (violec.) and Piano (Pno.). The Viola part starts at measure 251 with a melodic line. The Piano part features a complex texture with clusters and rhythmic patterns. A performance instruction 'solo ad libitum' is written above the Viola staff. The score is in a key with two flats and a 3/4 time signature.

Figura 69. Inicio de la monodia.

En el compás doscientos cincuenta y cinco inicia la monodia de la violetra, es decir un solo en donde se destaca tanto el registro grave como el agudo.

Figure 70 shows the final of section B. The score is in a key with three flats and a 3/4 time signature. The treble clef staff (labeled 'c.') contains a melodic line with a trill (tr) and a Coda section. The piano staff (labeled 'p.') shows chords labeled I, iv, I, and i. Dynamics include *fff* and *ff*. The page number 13 is in the top right corner.

Figura 70. Final de la sección B.

La sección B caduca en el compás doscientos ochenta y cinco, haciéndose una cadencia plagal que contiene una oposición súbita al terminar en picardía y luego en la tonalidad axial.

La coda inicia inmediatamente en el compás continuo, esta contiene textura homófona y se compone por dos períodos asimétricos.

Figure 71 shows the coda section. The treble clef staff (labeled 'c.') contains a melodic line with trills (tr). The piano staff (labeled 'p.') shows chords labeled *vii°* and *i*. Dynamics include *mp*. A blue arrow points to the piano staff with the label "Armonía cerrada".

Figura 71. Armonía cerrada y cadencia auténtica imperfecta.

Antecediendo el final, la violetrá interpreta trinos que contrastan con el staccato acentuado del bajo en el piano; después se origina una cadencia auténtica imperfecta *vii°-i*, esta cadencia servirá para retomar nuevamente el motivo inicial por la violetrá con trémolos y el piano para finiquitar la obra; igualmente la figura indica la utilización de armonía en bloque en este caso armonía cerrada, característica que ha sido relevante alrededor de la obra, esta condición hace que la sonoridad sea más densa y más si se añade el hecho de manejar armonía manejada en el período Romántico.

INVENCION II 15

Violec. 325

Pno. 325

VI i

Figura 72. Cadencia plagal y fin de la composición.

La obra termina haciendo las funciones VI-i, el sexto grado sería una subdominante para concluir que es una cadencia plagal. La pieza termina en el compás trescientos treinta y uno en desinencia masculina.

5.10.5. Invención III para fagot, violetra y sintetizador. Esta obra tiene también un carácter rapsódico como la *Invención II*, pero a diferencia de ésta fue creada a base de un concepto minimalista y con la inclusión de un trío vanguardista como es el fagot, la violetra y un sintetizador. Por tanto la obra compenetra en un contexto más contemporáneo al tener algunas implicaciones del concepto minimalista y al contener los instrumentos preliminares. Así en la obra confluyen distintas voces con tipologías diferentes dando distintos colores a la misma, y hay diversidad en la parte estructural por la inclusión de la homofonía y la polifonía. También se encuentra inmerso el factor repetitivo del minimalismo, al contener motivos que se renuevan y recapitulan. Se apunta que en cada sección, la violetra tendrá diferentes sonidos, manejando diferentes efectos tanto eléctricos como acústicos, destacando su potencial sonoro.

Por tal moción se puede inferir que el paradigma de la obra es la variedad y la monotonía, como dos factores adversos pero que hacen parte de los constantes cambios que transforman al universo; elementos que son adversos pero que permiten el equilibrio constante de la naturaleza, ya que si no existiera la variedad en distintos elementos de la naturaleza tampoco sería posible la monotonía, un aspecto no puede existir sin su opuesto.

Esta pieza se tocara con los siguientes efectos:

*Tocar la violetra con pedal de efectos en donde:

*A1=Flanger+ delay+ reverb

*A2=Octavador=notal real+ la octava debajo de la nota real

Así pues, el violectrista hará uso del pedal de efectos en donde se indique.

Esta obra se encuentra en la tonalidad de D menor, en un compás de cuatro cuartos y su tempo es *Moderato negra igual a 119*. La forma de esta es la siguiente: A- Transición-B-C-D-E-Transición-F-A'-A'.

La introducción de la *Invencción III* inicia con un acorde en fortísimo en el sintetizador.

The image shows a musical score for three instruments: Fagot (Bassoon), Violetra (Violin), and Sintetizador (Synthesizer). The tempo is marked 'MODERATO' and the time signature is 4/4. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The sintetizador part starts with a chord marked 'ffff' (fortissimissimo) and 'f' (forte). The Violetra part has a 'p' (piano) dynamic marking. The Fagot part is mostly silent.

Figura 73. Acorde de D menor con séptima mayor.

El acorde dado por el sintetizador es D menor con séptima mayor, o sea la tónica menor, aparte de que son ocho voces las que suenan. La violetra hace su entrada haciendo uso del compresor A2, con el uso del octavador.

The image shows a musical score for three instruments: Flauta (flg.), Violín (ec.), and Piano (pit.). The score starts at measure 14. The Flauta part has a box labeled 'Sección A' starting at measure 17. The Violín part has a box labeled 'A2' starting at measure 17. The Piano part has a 'p' (piano) dynamic marking. The Flauta part has a 'ff' (fortissimo) dynamic marking.

Figura 74. Sección A.

Así pues la introducción finaliza en desinencia masculina en el compás quince para dar pasó a la sección A en el compás diecisiete.

The figure displays a musical score for the first phrase of section A, consisting of three systems of staves. The instruments are Fag. (Bassoon), viol. c. (Violin), and Sint. (Synthesizer). The score includes dynamic markings such as *mp* and *ff*, and performance instructions like *r* (ritardando) and *α* (crescendo). Annotations in boxes identify specific musical elements: 'Tético' points to a crescendo in the Fag. part; 'Motivo' points to a melodic line in the viol. c. part; another 'Motivo' and 'Tema' label are placed over the viol. c. part in the second system; 'Frase' points to a phrase in the Fag. part of the third system; and 'Desinencia femenina' points to the final melodic line in the viol. c. part of the third system.

Figura 75. La primera frase de la sección A.

En la figura se puede apreciar los motivos y seguidamente temas que integran la primera frase de esta sección que termina en desinencia femenina. Los motivos preliminares de la sección se repiten aleatoriamente dentro de la pieza con variaciones

estando basada en un concepto minimalista. La violetra inicia su interpretación tocando con el efecto A2, compresor que contiene el efecto de octavador que consiste en la interpretación de la nota original y la octava debajo de la nota original, se maneja este efecto para contrastar el efecto A1, porque este suena más grave y fuerte al contener dos sonidos.

La sección A tiene una textura homófona y polifónica, polifónica por parte del fagot y la violetra y homófona en el sintetizador, que en ciertos momentos tiene acompañamiento polifónico; se conforma solamente por una frase asimétrica, de acuerdo con esto no se amplía en períodos, dando lugar también al minimalismo, arte que se construye desde lo nimio.

La violetra toca un motivo, motivo importante, porque este da la entrada al sintetizador y el fagot quienes realizaran los motivos planteados preliminarmente. Así como en la *Invencción II*, se puede manifestar que se maneja una “tejido polifónico” puesto que las notas tocadas por la violetra y el sintetizador sirven como una base polifónica mientras el mismo sintetizador hace la armonía; la polifonía también puede tomarse armónicamente tomando las notas que no pertenecen al acorde como notas de paso. Las funciones que se hacen son i-VI-iv-i, como se denota al final se hace una cadencia plagal.

The musical score consists of three staves. The top staff, labeled 'S', shows a single whole note G4. The middle staff, labeled 'lec.', shows a continuous eighth-note pattern. The bottom staff, labeled 'int.', shows a continuous eighth-note pattern. A box labeled 'Sección A'' is placed above the S staff, and a box labeled 'V' is placed below the int. staff.

Figura 76. Final de la sección A e inicio de la sección A'.

Se repite el “sistema motivico” de dominante, dando lugar a la formación de una frase, de acuerdo con esto la sección está compuesta por solo una frase. La sección termina en una semicadencia auténtica para dar la entrada a la siguiente sección A'. La sección A' comienza en el compás veinte nueve en compás tético y como se indica es una variación de

la sección A, por tanto es una pequeña forma binaria simple. Así pues contiene textura homófona y polifónica y se constituye por una frase asimétrica.

Figure 77 shows a musical score with three staves. The top staff is labeled 'tag.' and contains a few notes. The middle staff is labeled 'lec.' and contains a dense, rhythmic pattern. The bottom staff is labeled 'int.' and contains chords. An arrow points from the end of the 'tag.' staff to a box labeled 'Variación'.

Figura 77. Variación del motivo expuesto en la sección A.

Como lo denota la figura 90, se hace una variación del motivo expuesto en la sección A, en este formato es una disminución del motivo.

Figure 78 shows a musical score with three staves. The top staff is labeled 'Eag.' and contains a few notes. The middle staff is labeled 'Violec.' and contains a dense, rhythmic pattern. The bottom staff is labeled 'Sint.' and contains chords. A box labeled 'vi' is positioned below the piano part.

Figura 78. Sexto disminuido de D menor.

Figure 79 shows a musical score with three staves. The top staff is labeled 'tag.' and contains a few notes. The middle staff is labeled 'ec.' and contains a dense, rhythmic pattern. The bottom staff is labeled 'int.' and contains chords. A box labeled 'Desinencia Masculina' points to the end of the 'tag.' staff. A box labeled 'Transición' points to the end of the 'ec.' staff. A box labeled 'i' is positioned below the piano part. A box labeled 'vii°' is positioned below the piano part.

Figura 79. Conclusión de la sección A' e inicio de la transición.

La sección tiene algunas disimilitudes con la sección A, al contener la variación indicada precedentemente y al presentarse polifonía y armonía un poco diferente al tomar el sexto disminuido de D menor, pero en esencia es semejante a la sección A, por esto las secciones A y A' son una pequeña forma binaria simple dentro de una forma más grande que estructura a la pieza como tal.

Como lo expone la figura 92, la sección A' termina en tónica con la voz de la violetra, concluyendo que la sección finaliza con una cadencia auténtica. La sección se finiquita en el compás cincuenta y ocho en desinencia masculina. La obra subsigue con una transición, que rompe con el minimalismo expuesto hasta ese momento, puesto que no existe una repetición sistemática de un motivo sino el canto de la violetra y el fagot (monodia) que más adelante se acompañara del sintetizador.

The musical score for Figure 80 is divided into two systems. The first system (measures 39-45) features three staves: fagot (bass clef), violoncello (treble clef), and sintetizador (grand staff). The fagot part is mostly rests. The violoncello part has a melodic line starting at measure 40. The sintetizador part has rests until measure 44, where it plays a chord of D minor with a diminished sixth (F#) and a dynamic marking of *fff*. The second system (measures 46-50) features three staves: fagot (bass clef), violoncello (treble clef), and sintetizador (grand staff). The fagot part has rests until measure 49, where it plays a note with a dynamic marking of *mp*. The violoncello part has rests until measure 49, where it plays a note with a dynamic marking of *mp*. The sintetizador part has a chordal accompaniment starting at measure 46, with a dynamic marking of *mp* and a crescendo hairpin.

Figura 80. Monodia de la violetra y el fagot.

Figura 81. Canto del fagot acompañada del sintetizador y comienzo de la sección B.

La transición inicia inmediatamente en el compás treinta y seis, aquí la textura de la pieza se torna monódica y homófona y se conforma por un período simétrico (la monodia) y la monodia del fagot acompañada del sintetizador que sería una frase asimétrica, algo parecido a un canto llano. Se puntualiza nuevamente que las secciones anteriores están conformadas por una frase lo que manifiesta el minimalismo como la utilización de los recursos musicales mínimos.

Como lo denota la figura, se hace una cadencia auténtica imperfecta vii° - i , para terminar la transición con el séptimo grado que en este caso sería una dominante concluyendo en una semicadencia auténtica en el compás cincuenta y seis en desinencia masculina.

La sección B comienza en el compás siguiente de donde termina la transición, esta sección tiene textura polifónica aunque el inicio está precedido por la armonía lo que torna esta entrada homófona. La sección empieza en un compás tético y en la tónica D menor; desde esta sección solo se exponen motivos en los tres instrumentos, motivos que varían rítmica, armónica y polifónicamente, sin generar períodos o fragmentos musicales más extensos.

vi^o ii^o iv

Figura 82. Motivo que sirve de antecedente para el acompañamiento polifónico.

Consecuentemente a la tónica dada consigue una progresión integrada por las funciones iv-vii^o-ii^o, efectuándose una retrogresión del séptimo grado al segundo. Instantáneamente como lo indica la figura 95, el fagot expone un motivo que sirve de antecedente para el acompañamiento polifónico, de igual manera la violetra expone un motivo que es análogo al motivo dado por el fagot, así este motivo se repetirá consecutivamente junto con el sintetizador desarrollando una textura polifónica; es así, que en esta sección se retoma el concepto minimalista que había sido quebrantado en la transición.

Cambiar de timbre el sintetizador

Figura 83. Utilización del efecto A4 en la violetra y conclusión de la sección B.

La repetición sucesiva del motivo descrita, termina con la utilización del efecto A4 en la violetra y en una semicadencia auténtica dada por el quinto grado con séptima de D menor.

Figura 84. Inicio de la sección C en el compás 70.

La sección C inicia con la violetra haciendo fusas como lo indica la figura y con un cambio de timbre en el sintetizador.

Figura 85. Fin de la sección C.

La violetra termina haciendo acordes con una sola arcada lo que da un temperamento más fuerte en la obra, toda la sección se encuentra en la tónica dada su concepción minimalista.

Figura 86. Inicio de la sección D en el compás setenta y siete.

La sección D, que hace su arribo en el tercer grado de la tonalidad axial, contiene un matiz diferente al haber otra especie de efecto en la violetra ahora esta hace un armónico

lo que le imprime un color diferente con relación a las demás secciones, además se hace uso de la distorsión.

The musical score for Figure 87 consists of three staves: Fag. (Bassoon), Lec. (Violin), and Sint. (Piano). The key signature has one flat (B-flat). Measure 80 shows the Fag. part with a note and a dynamic marking of *f*. The Lec. part has the instruction "tocar atrás del puente" and a dynamic marking of *f*. The Sint. part features a complex rhythmic pattern with many notes and a dynamic marking of *f*.

Figura 87. La violetra tocando detrás del puente.

En el compás ochenta y uno la violetra hace uso de un nuevo efecto, tocando detrás del puente que junto con la distorsión dará un sonido diferente al ya escuchado precedentemente; se reitera que este instrumento dará diferentes sonidos en cada sección buscando su variedad sonora.

The musical score for Figure 88 consists of three staves: Fag., Lec., and Sint. The key signature has one flat. Measure 87 shows the Fag. part with a note and a dynamic marking of *p*. The Lec. part has the instruction "tocar en el aro de la violetra" and a dynamic marking of *mp*. The Sint. part has a dynamic marking of *p*. Measure 88 shows the Fag. part with a note and a dynamic marking of *mf*. The Lec. part has a dynamic marking of *f*. The Sint. part has a dynamic marking of *mf*.

Figura 88. Comienzo de la sección E en el compás ochenta y ocho.

La sección E, inicia en el sexto grado de la tonalidad, y aquí la violetra hace dos compases de acordes y el ejecutante toca en el aro de la violetra con la madera del arco.

Figura 89. Sección F.

La sección F, inicia en el compás 97, en el cuarto grado de la tonalidad, G menor, aquí la violetra hace uso del spiccato.

Figura 90. Fin de la sección F e inicio de la transición.

La sección F finaliza en el compás ciento tres, en la función de subdominante que se mantiene, iniciando a su vez con la transición en el compás siguiente que está a cargo del sintetizador; las anteriores secciones tenían textura homófona, la transición tiene textura homófona y polifónica y se estructura por un período asimétrico.

Figura 91. Sección G.

Terminando la transición, inicia la sección G en el compás ciento veinte cinco, en el grado de B bemol, aquí hay más variación de las funciones, y la violetra inicia tocando en el diapasón con el efecto A4.

Figura 92. Involucrando otro efecto acústico.

En el compás ciento treinta y cuatro, la violetra cambia a un efecto acústico aquí toca en el diapason, un spiccato col legno con el efecto A4.

Figura 93. Fin de la sección G.

La sección G culmina en el compás 142, en el sexto grado de D menor, adjudicando una semicadencia plagal, al ser una subdominante; seguido de la semicadencia, se da paso a la sección A', que como se nombra contiene algunas variaciones de la sección A, como el motivo que toca el violín eléctrico de cinco cuerdas y se repite constantemente en esta sección.

Figura 94. Fin de la sección A' con una semicadencia.

La sección A' finaliza con una semicadencia auténtica en el compás 166, con lo que consigue un compás de silencio para entrar a la siguiente sección.

Figura 95. Inicio de la sección A'.

La sección A' es otra variación de la sección A, aquí hay un cambio de funciones realizándose una cadencia compuesta al final.

Figura 96. Cadencia compuesta perfecta y fin de la pieza.

En la figura 114, se puede apreciar que se utiliza mayoritariamente la tónica y al final se realizan las funciones iv-V-I como variación armónica y polifónica de la sección A. Así se afirma que la obra termina en una cadencia compuesta perfecta, y la tónica interpretada por la violectra, que al final se constata con el sintetizador tocando la tercera de picardía, o sea la tónica mayor, dando una terminación llena de ímpetu y paz consumando la fuerza y el movimiento que surgieron alrededor de la misma.

La pieza finiquita en el compás ciento setenta y ocho en desinencia masculina. Se recalca también que en la pieza no se desarrollan períodos y frases, sino que se exponen motivos que se repiten consecutivamente con algunas variaciones rítmicas, armónicas y polifónicas de una sección a otra como un factor esencial del minimalismo. También surgen episodios con melodías pequeñas que en nuestro análisis fueron llamados transiciones y puentes, conceptos musicales mediante los cuales se aborda otra sección y que en esta pieza quebrantaron el concepto minimalista de las secciones, exponiendo al auditor una obra con distintos matices y no solo el manejo del minimalismo; de igual modo el factor que impera en la obra es el concepto de dualidad entre variedad y monotonía abordado al inicio del análisis.

5.10.6. Urcunina. Es una pieza que tiene un mensaje inmerso hacia la humanidad, este es la preservación de la naturaleza como un tesoro invaluable; en la modernidad la humanidad se encuentra en un estado de caos y demencia a veces sin límites que actúa en muchas ocasiones destruyendo a la madre tierra que es la esencia vital del planeta. *Urcunina*, es una obra que quiere resaltar la belleza de la naturaleza, su gran valor y frenesí, pero de igual modo se robustece la gran capacidad destructiva del hombre y como el ecosistema se revela a su decadencia mostrando su gran poder, y frente a este, el humano es un ser inerme.

Urcunina en español significa *montaña de fuego* (subtítulo de la creación), es el nombre que la antigua cultura de los *Quillacingas* (pueblo indígena que habitó el territorio andino de lo que en este momento es el departamento de Nariño) en su dialecto que se deriva del *quechua*, asignó al hoy llamado volcán *Galeras* (nombre otorgado por los conquistadores españoles); se confirió este nombre a la presente pieza porque en ella se narra la paz que el volcán ha mantenido por largo tiempo y de manera fantasiosa el volcán

Galeras, erupciona y consecuentemente explota arrasando y sucumbiendo todo lo que se encuentra a su alrededor.

Es así que la obra tiene dos partes, una llamada *león dormido*, y la otra *erupción*. En la primera *león dormido*, como ha sido llamado prosaicamente por los habitantes de Pasto, se describe al volcán y en sí a la naturaleza en un estado de paz por el que ha permanecido en largo tiempo al no presentar catástrofes que afecten a la población residente en la ciudad de Pasto; en consecuencia es una parte dulce y emotiva que enaltece la belleza del volcán y como tal a la naturaleza en todo su esplendor.

La *erupción*, es la parte en la que el volcán explaya toda la fuerza natural que ha permanecido inmanente durante siglos, por consiguiente la obra contiene un carácter imaginativo y que queda a la libre entelequia del espectador. Se bosqueja la erupción del volcán y su consecuente explosión derivando una destrucción total, en sí un “cataclismo”, en el que el género humano se ve desamparado ante la furia que se proyecta como un “castigo” de la biósfera hacía el hombre y su absurda catástrofe.

El “castigo”, por así decirlo, es algo fantasioso, porque este tipo de fenómenos como las erupciones volcánicas entre otros, son fenómenos inherentes al ambiente, pero que aquí se acogen como un “castigo” por ser siempre manifestaciones que llevan a las culturas a una reflexión de sus actos. Paralelamente la tierra transgrede el daño que la sociedad hace en contra de ella, fenómenos como el *efecto invernadero*, la *radiación*, la carestía de recursos naturales, son anomalías causadas por la destrucción.

La letra de la obra es prosa poética, porque se narra un hecho que probablemente pueda suceder aunque fantasiosamente pero aun así poética; esta poesía puede ser recitada o actuada según lo escojan lo artistas que la interpreten, dando alusión a un *performance* como se hará en este recital. La lírica es de autoría propia y es la siguiente:

(León dormido)

¡Oh! Dulce naturaleza sagrada,
germinas siempre, siempre,

sublime, sublime, ¡Sublime!

¡Ah! No perecerás,

¡Urcunina! ¡Urcunina! ¡Ah! ¡Ah!

Magnas fauces se tienden a lo lejos,

¡Oh! Naturaleza diáfana,

que en tu interior persiste inmersa la fuerza de la vida,

permanecerás inmanente a tu pureza,

¡El hombre jamás te doblegará!

(Erupción)

¡Oh! ¡Oh! ¡Oh!

¡La humanidad perece ante tu poder supremo!

¡Roja lava cierne el cataclismo en la tierra!

¡Oh Urcunina todos se repliegan ante tu poder!

¡Fuego infinito! ¡Esparces tu ira alrededor castigando a la humanidad!

¡Así castigas al hombre! ¡Por su cruel destrucción!

¡Oh! ¡Oh! ¡Oh! ¡Oh!

¡Supremo! ¡Supremo!

¡Oh! ¡Oh! ¡Oh! ¡Oh!

¡Nada puede hacerse! ¡Nada!

¡Ah! ¡Ah!

El final ya adviene....

Las llamas devestan todo a su paso,

¡Es el castigo por la insolencia del hombre!

¡Oh! ¡Oh! ¡Ah! ¡Ah! ¡Ah! ¡Ah! (se repite)

Naturaleza sagrada,

Magnificencia en ira ¡Ah! ¡Ah! ¡Ah! ¡Ah!

Ah ah, se mueve la tierra ¡Oh!

Se abre la tierra en mil pedazos ¡Ah!

Hoy muestras tu ira

¿La humanidad sucumbirá?

¿Algún día el hombre aprenderá?

Algún día....

A preservar su tesoro,

¡A reconocer la magnificencia de la naturaleza!

¡Oh! ¡Oh! ¡Oh! ¡Oh!

¡Supremo! ¡Supremo!

¡Oh! ¡Oh! ¡Oh! ¡Oh!

¿No terminará?

¡Ah! ¡La destrucción!

¿No terminará?

¿No terminará?

El hombre destruye su mundo

¡Ah! ¡Ah! Ah....

Así con *Urcunina*, se inquiera la reflexión hacía la destrucción peculiaridad que hace parte del hombre, idealizando una evolución hacía la racionalización en la cual se preserve los múltiples componentes como el agua, la tierra, el aire, entre otros, que armonizan el medio ambiente y conciben el mundo en su esencia única, puesto que la naturaleza es la base fundamental de cualquier forma de vida. También se quiere llevar un mensaje hacía el desarrollo y concebir la evolución humana en la cual la generación se transforme hacía un nivel superior de conciencia, un crecimiento en razón, valores y sentimientos que confluyan hacía una transformación mundial.

Urcunina es una pieza compuesta para flauta, violectra y piano, contiene aspectos minimalistas que hacen de la composición una pieza contemporánea. La creación se

encuentra en la tonalidad de E menor y se manejaron técnicas como armonía usada en el período Romántico, técnica concerniente también al período Contemporáneo.

Urcunina, es una pieza perteneciente a la música programática porque se describe un suceso ficticio a través de la música.

La obra se tocara con un pedal de efectos como se señaló, por esto se indicara de la siguiente manera:

*Tocar la violectra con pedal de efectos en donde:

*A1=Flanger+ delay+ reverb

*A2=Octavador=notal real+ la octava debajo de la nota real

El violectrista hará uso del pedal de efectos en donde se indique.

Tiene un tempo *Allegro Moderato Energico* negra con puntillo igual a 120, se encuentra en la tonalidad de E menor, en un compás de tres octavos. La forma de esta obra se va a dividir en dos partes:

*León dormido: A (sección minimalista)

*Erupción: Transición- B-Á-C-D-B´

La sección A (León dormido, sección minimalista), tiene dos períodos asimétricos y una frase asimétrica, textura homófona (vista de manera horizontal y vertical). Hay que establecer que en esta sección no se utilizó armonía perteneciente al período Romántico; la obra paralelamente, en toda su extensión no se rige por el concepto minimalista sino que este se ve quebrantado en algunos episodios, dado la índole descriptiva de la obra.

nota original+cuarta abajo de la nota original
Score
ALLEGRO MODERATO EN
León dormido
Flauta
Violetra
Piano

MARIO F. JURADO B.
Música y letra

Pie métrico

Compás tético

Motivo

Desinencia masculina

Motivo

Motivo

Motivo

Tema

Tema

Frase

Figura 97. Primera frase de la pieza con sus motivos y temas.

Como se puede ver en la figura 115, el pie métrico de la obra es *tróqueo* o *trocaico* que equivale a una nota larga y una nota corta, los motivos antecedente y consecuente, temas antecedentes y consecuentes y la primera frase.

Se puede observar también que el motivo principal comienza en un compás tético y la frase inicial termina en desinencia masculina. En la apertura de la obra el piano hace una corta introducción, dando la dominante B, y el acorde de E menor (tónica) con una segunda mayor en fortísimo, haciendo una cadencia auténtica perfecta lo que antecede la energía y fuerza expresiva de la obra, lo primero se contrarresta con la entrada del piano en piano y la violetra que realiza una técnica violinística llamada *arpeggiando*; aquí en la entrada de los dos instrumentos, el piano y la violetra comienza la sección A. Estos hacen la parte armónica en este caso; así en el primer período de la sección A se hace una cadencia compuesta o clásica de iv-V-i.

Figure 98 shows a musical score for three parts: Soprano (S), Viola (Violec.), and Piano (Pno.). The score is in G major and 2/4 time. The Soprano part starts at measure 26 with a melodic line and includes lyrics 'pre' and 'su' with a *ff* dynamic marking. The Viola part starts at measure 26 with a rhythmic accompaniment and includes a 'Variación' box pointing to a section starting at measure 33. The Piano part starts at measure 26 with a harmonic accompaniment and includes a 'Variación' box pointing to a section starting at measure 33. Dynamics include *mf* and *mp*.

Figura 98. Variaciones.

La figura 116, ilustra parte de la melodía, el tema inicial específicamente y el esqueleto armónico que se varían forjando una disminución, acentuando el pensamiento minimalista que consiste en la presentación de un motivo y su transitoria y mínima variación.

El siguiente período inicia con la variación, la primera frase de este comienza en un compás tético. Asimismo en este período se realiza una semicadencia: i-iv-ii^o-VII (sub tónica de la escala natural)-V, puesto que el quinto grado no resuelve en tónica, sino que se genera tensión al terminar en dominante, dentro de este marco se estaría haciendo un contraste con el primer período que terminaba en cadencia compuesta y este que termina en semicadencia.

Fl.

violec.

Pno.

55

55

55

pizz+over drive

ff

mp

V V

Figura 99. El período termina en desinencia masculina y la siguiente frase inicia en el V grado de dominante.

Se determina que el período termina en desinencia masculina y la siguiente frase asimétrica inicia inmediatamente en el V grado de dominante, se asevera que la semicadencia del anterior período preparó el inicio en dominante de esta frase; la frase empieza en un compás tético. Asimismo la violetra hace acordes con pizzicato y overdrive acompañando el ímpetu de la melodía.

En la última frase de la sección A se hace una cadencia auténtica perfecta; la flauta toca fuertemente, enaltecendo la belleza de la naturaleza y como tal del volcán Galeras, por tanto es un pasaje dulce, de poderío y exteriorización para puntualizar que en esta sección (león dormido) se trata de describir y sublimar la naturaleza en su más grande dimensión, se declara que el aspecto minimalista es una noción que ayuda en esta tarea.

Fl.

violec.

Pno.

62

62

62

V i

Figura 100. Conclusión de la sección con una cadencia auténtica perfecta.

82

S

inmersa la fuerza de la vida permanecerás immanente a tu pureza, ¿el hombre

82

Violec.

Recitativo

Pno.

ppp

Figura 101. Recitativo.

86

Fl.

86

Violec.

over drive pegado al puente

86

Pno.

ppp

Figura 102. Violectra tocando trémolos con distorsión.

La sección termina en una cadencia auténtica perfecta V-i, en el compás ochenta y cuatro y la frase en desinencia masculina; aquí sigue un recitativo exaltando la naturaleza y dando paso al fragmento de la obra llamado erupción que inicia con una transición que conducirá a la obra hacia la sección B; nuestro instrumentos acompaña el recitativo haciendo trémolos con distorsión acompañando lo que expresa la lírica.

erupción

Transición

7

92

Fl.

92

Violec.

ppp

92

Pno.

ppp

Figura 103. Transición (erupción).

La erupción se emprende con un fortísimo de todos los instrumentos y un acorde E disminuido con una segunda y una onceava, es decir aquí se utiliza armonía con notas extrañas a la tríada para describir el impulso irradiado por el volcán. De esta manera se da inicio a la transición y como tal a la parte de la obra llamada erupción en el compás noventa y uno; esta sería una dominante de F mayor.

El recitativo sigue, mientras la violetra y el piano describen con acordes fortísimos la hecatombe ficticia que se declama y que se desenvuelve. Esta sección tiene textura homófona, ya que la armonía cerrada, los clústeres (racimo de notas), son recursos que van a dar gran ímpetu en esta parte.

Figure 104 shows a musical score for three parts: Soprano (S), Violetra (Violec.), and Piano (Pno.). The Soprano part begins at measure 93 with the lyrics "perece ante tu poder supremo!". The Violetra part features a series of chords, with a box labeled "Clústeres" pointing to a specific chord. The Piano part provides a rhythmic accompaniment with a strong, driving feel, marked with a fortissimo (fff) dynamic.

Figura 104. En la figura se aprecia los clústeres que en este caso son diatónicos.

Figure 105 shows a musical score for three parts: Flute (Fl.), Violetra (Violec.), and Piano (Pno.). The Violetra part is marked "over drive+ octavador" and features a distorted, driving sound. The Piano part provides a rhythmic accompaniment, marked with a fortissimo (fff) dynamic. The score includes dynamic markings such as *p* and *fff*.

Figura 105. La violetra tocando con distorsión.

La violetra toca con distorsión, efecto que ayuda en la descripción del cataclismo inminente. Cabe anotar también que en esta sección de transición el aspecto minimalista se termina parcialmente para dar paso a la descripción musical de la que se hace mención.

135 Recitado

135

135

fff *ppp*

v i

Figura 106. Fin de la transición.

La transición finaliza con las funciones v-i, quinto menor utilizando la escala E menor natural, con un acorde en pianísimo que contrastara con la siguiente sección; con lo preliminar la transición termina con una cadencia auténtica imperfecta en el compás ciento cuarenta y uno.

143 Sección B

143 *mp*

143 *fff*

143 *ff* *fff*

distorsión metal+octava abajo

Clústeres

sfz

Figura 107. Inicio de la sección B.

La sección B comienza en el compás ciento cuarenta y tres, y es aquí en donde se retoma el concepto minimalista para describir las catástrofes que se producen a raíz de la erupción y consecuente explosión del volcán. La entrada del violín eléctrico de cinco cuerdas con un fortísimo y con acompañamiento del piano con esforzato da inicio a la sección B, es una repetición motivica para dar también la entrada a la flauta. Se puede apuntar equivalentemente que esta entrada describe el caos que se presenta imaginariamente, la violectra toca con distorsión y octavador aplicando un sonido más denso que el anterior y el piano realiza clústeres que le conceden gran fuerza a la apertura de esta sección.

Inicia en un compás tético en la violectra, el piano y la flauta; tiene textura homófona en gran parte, aunque también contiene fragmentos polifónicos; se conforma por dos períodos asimétricos.

Figura 108. Trémolos en la violectra.

Hacia el compás ciento noventa, el recitador dice: *Las llamas devastan todo a su paso ¡Es el castigo por la insolencia del hombre!*, se relata como el fuego destruye todo a su paso y los trémolos de la violectra ayudan a representar tal acto como se prescribe en la figura.

Figura 109. Pizzicato y distorsión en la violectra.

La figura 126 señala como la violectra detalla la hecatombe causada por el fuego del volcán, usando pizzicato y trémolos que junto con la distorsión representan un caos superlativo que puede llegar a suceder en el planeta. La flauta, la violectra y el piano tocan un acorde en fortísimo en el compás doscientos dos, se trata del acorde de E menor con una segunda y una catorceava, agregados que también generan brío.

Figura 110. Terminación de la sección B con cadencia auténtica imperfecta.

La sección B finiquita con la cadencia auténtica imperfecta en el compás doscientos cuarenta y ocho en desinencia masculina. En seguida inicia la sección A', que como se difiere es similar a la sección A con algunas variaciones, como una modulación. Contiene textura homófona y se compone por un período asimétrico.

Figura 111. Aumentación y uso del efecto A4.

Como se determina en la figura, se toma el motivo inicial en el que se cambian algunas notas, la variación se encuentra en el esqueleto armónico, la violetra que hacía corcheas en la sección A, en la sección A' hace corcheas y negras planteando una aumentación. En esta sección se magnifica la naturaleza para que así el hombre la respete y la conserve, ya que en su condición, el género humano no puede dominar el poder destructivo de esta, pues como es dadora de vida también puede arrebatarla.

Figura 112. Modulación a B bemol mayor.

Hacia el compás doscientos cincuenta y seis surge una modulación, la figura denota que el cuarto grado de E menor o sea A menor se convierte en el séptimo grado de B bemol mayor, A disminuido, esta modulación se da por alteración tonal y es una modulación divergente instaurando el nuevo centro tonal B bemol mayor. La textura de esta sección es homófona, en este episodio la violectra toca en el diapason como otro efecto acústico contemporáneo.

La sección A' se completa haciendo una semicadencia plagal con la monodia de la flauta en desinencia masculina en el compás doscientos setenta y tres.

Figura 113. Transición.

En el compás doscientos setenta y cinco se desarrolla una pequeña transición que consiste en una monodia de la violectra, esto precede la siguiente sección; aquí el violín eléctrico de cinco cuerdas hace uso de trinos con el efecto A4.

Figura 114. Conclusión de la transición e inicio de la sección C.

La transición finaliza en tónica en el compás doscientos ochenta y cinco, dando paso a la sección C después de un compás en silencio, con la violetra ejecutando doble cuerdas, poco después se introduce el piano, ejecutando corcheas que detallan un terremoto. La sección C inicia en compás tético con el tercer grado de B bemol mayor, tiene textura homófona en la parte de la violetra y polifónica en la parte del piano, se constituye por un período asimétrico.

Figura 115. Glissandos en la violetra.

En esta se vislumbra el movimiento de la tierra y el colapso de todo lo que se haya próximo; como tal la sección traza musicalmente lo que sería un posible terremoto, por tanto nuestro instrumento realiza glissandos describiendo este cataclismo. Se apunta que lo que realizan las semicorcheas es un contrapunto florido, precisando la textura de la sección como polifónica en el piano y homófona en la violetra que equivalentemente tiene algunos fragmentos contrapuntísticos; se denota también el aspecto minimalista al existir una repetición motívica.

Figura 116. Modulación y conclusión de la sección C.

La sección C concluye haciendo una modulación que antepone la sección D. Se verifica en la figura, que el sexto grado de B bemol mayor, o sea G menor, sufre una alteración tonal ascendente transformándose en G sostenido disminuido, el séptimo grado de A menor, permitiendo una modulación a A menor; con esta modulación la sección C finiquita con una cadencia auténtica imperfecta y desinencia masculina en el compás trescientos veinte y tres. Se denota conjuntamente que acaece polimetría, aquí el compás de tres octavos cambia a el compás de dos cuartos, paralelamente nos encontramos con un cambio de tempo que sugerirá al oyente la introspección de la que se comentaba con antelación; igualmente el cambio antepondrá la siguiente sección.

Figura 117. Sección D.

La sección D se introduce en el compás trescientos veinte y cinco en la tonalidad de A menor, con un compás tético. Tal sección invitara al auditor a cavilar sobre el daño que el hombre causa al mundo e incitara de igual manera a generar un cambio que transforme la mentalidad destructiva a una mentalidad constructiva; por tanto el violín eléctrico de cinco cuerdas hará uso de distintos efectos con el acompañamiento de la armonía del piano. La sección D tiene una textura homófona, se integra por un período asimétrico. En primera

instancia tenemos que se golpea con spiccato y col legno el diapasón de la violetra, así se trata de resaltar el sonido de este instrumento saturando distintas posibilidades en el mismo seguido de una repetición motívica.

The image shows a musical score for three instruments: Flute (Fl.), Viola (Violec.), and Piano (Pho.). The Flute part (top staff) has a measure number 334 and contains a series of notes with a wavy line above them, labeled 'arco loco'. The Viola part (middle staff) has a measure number 334 and contains a series of notes with a wavy line above them, labeled 'over drive'. The Piano part (bottom staff) has a measure number 334 and contains a series of notes with a wavy line above them, labeled 'arco loco'. The Piano part also features a series of notes with a wavy line above them, labeled 'over drive'.

Figura 118. Uso de glissandos con doble cuerda.

En el compás 136, nuestro instrumento maneja los glissandos efectuando un sonido diferente al precedido, ya que este efecto se encuentra con doble cuerda y distorsión lo que hace que la onda acústica se refleje más en el glissando.

The image shows a musical score for three instruments: Flute (Fl.), Viola (Violec.), and Piano (Pho.). The Flute part (top staff) has a measure number 352 and contains a series of notes with a wavy line above them. The Viola part (middle staff) has a measure number 352 and contains a series of notes with a wavy line above them. The Piano part (bottom staff) has a measure number 352 and contains a series of notes with a wavy line above them. The Piano part also features a series of notes with a wavy line above them, labeled 'arco loco'.

Figura 119. Uso de armónicos.

En el compás 357, la violetra interpreta armónicos, junto con los clústeres, lo que implica otro color en esta parte de la sección.

The image shows a musical score for three instruments: Flute (Fl.), Violoncello (Vcl.), and Piano (Pno.). The Flute part is mostly silent. The Violoncello part starts with a melodic line and then plays a rhythmic pattern of chords, with a note above it indicating 'golpeando el diapason con la madera del arco'. The Piano part plays a series of chords in the left hand, with some notes marked with accents.

Figura 120. Golpeando el diapason con la madera del arco.

En el compás 372, la violetra golpea el diapason en col legno (o con la madera del arco), y con spiccato sobre las cuerdas dando otra atmósfera y creando armónicos a su vez con la distorsión.

En esta parte el recitador dice: *¿Algún día el hombre aprenderá? Algún día....A preservar su tesoro ¡A reconocer la magnificencia de la naturaleza!*, este es el mensaje intrínseco más importante de la obra en el que se manifiesta el objeto que engloba a la misma, esta consideración propone cambiar la ideología de las personas, desde la destrucción a la construcción; por tanto la pieza no se centraliza en ser solo una expresión artística sino en dejar un mensaje a la humanidad.

The image displays a musical score for three instruments: Flute (Fl.), Violoncello (viol. c.), and Piano (Pno.). The score is divided into two systems. The first system, starting at measure 376, shows the Flute and Violoncello parts as rests, while the Piano part plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Piano part is marked with a forte dynamic (*ff*). Below the Piano staff, three chords are indicated in boxes: *i*, *vii°/Am*, and *III/Em*. The second system, starting at measure 386, is labeled 'Sección B\''. The Flute part has a sharp sign indicating a key change. The Violoncello part has a 'loco-distorsión' marking. The Piano part has a 'locato' marking. The score includes various dynamics such as *a tempo*, *mp*, *ff*, and *sfz*, and a *mod* marking. Below the Piano staff, two chords are indicated in boxes: *ii°/Em* and *i*.

Figura 121. Modulación, fin de la sección D, e inicio de la sección B´.

Al final de la sección ocurre una nueva modulación, pero en esta ocasión es para regresar a la tonalidad axial E menor. Como se inscribe en la figura 139, se toma el séptimo grado de A menor, G sostenido disminuido (se agrega que este mismo grado se utilizó para modular a A menor), por alteración tonal descendente la nota se traslada a G mayor tercer grado de E menor, así este acorde se convierte en pivote para ingresar a E menor. La sección finaliza en el compás trescientos noventa con una cadencia plagal, *ii°-i* y desinencia masculina. En el compás trescientos noventa y uno, se establece el centro tonal E menor, se hace cambio de compás a tres octavos y se regresa al tempo inicial, factores que llevarán al auditor a la siguiente sección. Se expone la sección B´, que sirve para cerrar en el siguiente compás.

La sección B´ inicia en un compás tético, tiene textura homófona y polifónica y se compone por un período asimétrico; es análoga a la sección B anterior, solo que esta se emplea para consumir la pieza, por consiguiente tiene algunas disimilitudes.

Figura 122. Final de *Urcunina* con una cadencia auténtica.

La figura, nos ilustra que la pieza ultima con una cadencia autentica, se puede afirmar que el B es el quinto grado Mayor de E menor, puesto que el acorde que resuelve en seguida es la tónica E menor en fundamental; así la obra finaliza con un mezzopiano de la flauta, un piano de la violectra y un piano del piano contrarrestando el desenvolvimiento caótico que se desarrolló alrededor de la misma. La pieza termina en el compás 437 en desinencia masculina.

En esta última parte el orador recita, *¿No terminara? ¿No terminara? ¡Ah! ¡La destrucción! ¿No terminará? ¿No terminara? El hombre destruye su mundo*, (a diferencia de la precedente sección B) este postrimero período muestra al auditor la realidad que el mundo vive, la hecatombe de la tierra y la destrucción del hombre por el mismo hombre, lo que incita al oyente a concientizarse sobre la verdadera realidad y lo que podemos cambiar si así lo elegimos. Las preliminares frases que se encuentran al final de la sección B' permutan un poco la estructura de esta, pero son un recurso compositivo aplicado para finiquitar la obra, aun así la sección B' tiene características similares a la sección B.

Se concluye que *Urcunina* es una obra creada a base de un concepto minimalista pero que tal concepto se ve quebrantado, como se comentó con anticipación, dado el carácter descriptivo de la composición y como se constató al hacer el análisis, en las transiciones o al inicio de una nueva sección.

5.10.7. Endecha. Es una obra contemporánea en la que se encuentran intrínsecas características del sonsureño tradicional, como un ritmo propio del suroccidente colombiano, conjuntamente a características de la música contemporánea, dando alusión a una obra que es la conjunción de diferentes elementos de la música folklórica como de la música contemporánea, cabe acotar que dichos elementos se describirán más tarde.

La temática de la obra gira alrededor del conflicto inmerso en el territorio colombiano, por tal razón se escogieron tipologías del son sureño para relatar la belleza de la nación colombiana paralelamente a la violencia que abate a muchos campesinos de Colombia, alrededor de esto la presente pieza es una manifestación artística que contiene dramatismo y llevará al oyente hacia la reflexión.

Hay que puntualizar también que *Endecha*, no es un sonsureño tradicional, sino que es la pluriculturalidad en una obra, es decir contiene características propias del son sureño tradicional como su ritmo, la utilización de una escala menor, la escala pentatónica, como también otras particularidades de la música contemporánea, entre aquellas están, el canto recitado, la politonalidad, etc., del mismo modo se emplea la polifonía, polimetría, entre otros. En esta medida *Endecha*, es una pieza contemporánea original o “sui generis”, por englobar aspectos del arte como el folklore y la música Contemporánea. El fundamento paradigmático y en esta medida filosófico de la obra es la reflexión sobre el estado socio-cultural que vive el país de Colombia en la actualidad a través de una manifestación artística contemporánea. Abarca preponderar que el sonsureño es una creación artística del maestro ipialeño Tomás Burbano Ordóñez (1919-2001), hacía el decenio de los sesentas.

Dentro de un enfoque más profundo la obra crítica la locura humana, el estado mental que decide la vida o la muerte de sus congéneres, la demencia desmedida que ha sido parte de la naturaleza del género humano desde que se tiene concepción de ello; un estado que no deja a la misma sociedad mantener un equilibrio que permita una coexistencia global que de igual manera contribuya a la evolución del *homo sapiens*.

Endecha es una obra plasmada alrededor del conflicto colombiano, por este motivo se narra de manera lírico-prosaica los sucesos afortunados y desafortunados de una campesina desplazada del territorio del suroccidente colombiano llamada *Dafne*, así la pieza adquiere también un componente casi “operístico”.

En la primera parte de la pieza, *Dafne* resalta su vida humilde pero a pesar de todo dichosa en el campo; en medio de estas efemérides aparecen sus sufrimientos y lamentaciones por la llegada de la violencia a su terruño que destruye su vida por completo llevándola poco a poco a un trastorno mental. Más tarde casi en el desenlace, asesinan a sus hijos, razón por la que ella enloquece de forma fatal llevándola a una muerte nefasta.

La letra es prosa lírica ya que se narran hechos en forma poética y de tal manera se quiere despertar varias sensaciones en el oyente, por tanto puede ser dramatizada por una mujer como se sugiere aquí o un hombre, o declamando la poesía, efectuando un *performance* como se realizará en este recital con una voz grabada, por tanto los interpretes de esta pieza son libres de presentarla como lo sugieran dando alusión al concepto de la misma; es de autoría propia y es la siguiente:

En las verdes montañas donde nací,
Vida florece a plenitud ¡Ah!
Cimas, ríos,
Maravillas, maravillas, siempre germinan,
Ah....

Mi tierra siempre está en mi corazón,
Perdura en mí,
Es tan difícil mm describir su belleza,
la siento en mí....
Inefable.....

Mi tierra hermosa eres,
Trasciendes duros momentos ah,
Amarga vida ¡Ah!
Duros recuerdos,
Oh llegan a mí en la noche.....

Remembranza, remembranza,

La vieja cada de adobe derrumbándose, derrumbándose está,

Pobreza, marginación,

Vida, vida, trasegar absurdo.....

¡Ah! Aun así hoy soy feliz,

Feliz con mi familia....

¡Oh! Violencia vienes, vienes hasta mí,

¡No! ¡No! ¡No! ¡aaaaaahhhhhh!

No hay futuro ahora....

¡Oh! ¡Naturaleza humana,

Que en tu interior germina el odio a tus congéneres! ¿Cuándo evolucionaras?

¡La humanidad cae bajo el mismo látigo de sus palabras!

¡Ah! Mi hijos, mis hijos ¡No! No, no,

¿Qué será de ellos?

Bajo mi manto protejo a mis hijos,

mis dulces, dulces hijos...

¡No!

Pero no perdurará....

¡Nuestro destino está marcado por la guerra!

(Cantado) ¡Oh! Gritos agónicos ¡No! ¡No! ¡No! ¡No! ¡aaaaaahhhhhh!

¡Ah! ¡Destruyes mi mundo!

En las verdes montañas donde nací,

(Recitado) Hoy se transmutan bajo la oscuridad de la muerte,

Desolación....

¡No! No, no, no, no, no, no, no, no,

No, no, no, no, no, no,

¿Dónde está la humanidad?

¿Dónde está la vida?

¿Dónde está el respeto?

¡Mundo de locura!

Los jinetes de muerte vienen ya.... Vienen ya.... (Llanto)

¿Dónde está Dios ahora?, ¿Dónde está?, ¿Dónde?

Donde....

El llanto de mis hijos socava mi alma,

¡Oh! Al fin arribas por nosotros,

¡No hay destino! (llanto)

¡Oh! Llorando imploro piedad ¡Ah!,

Por mis hijos,

Han sido degollados,

¡aaaaaaaaahhhhhhhh! (grito),

Ah, ah, ah, aaaah..... (Suspiro y muerte).

La poesía preliminar pertenece a un género literario llamado *endecha*, de ahí su nombre, este género era una poesía creada en nombre de la muerte de un ser querido en la Edad Media, así mismo la *endecha*, es una *elegía*, o sea un poema creado por la pérdida de la ilusión, la vida y en esta situación se puede decir que son las dos condiciones primeras pero más propiamente por la pérdida de un ser querido por lo que se denomina *endecha*, una elegía funeral. En la Edad Media, la elegía funeral se llamaba *planto* si era un texto de origen culto y si era de origen humilde se nombraba *endecha*, la historia contada aquí, es de origen muy humilde por lo que se concedió el nombre de *Endecha*. Esta obra también podía ser textual, como se resaltó o musical para interpretarse en funerales; la denominación

procede del latín *Dirige domine antifona* (Randel, 1984). La lírica puede ser recitada o actuada dependiendo de la forma de expresión elegida por los artistas que la interpreten.

Esta composición de igual manera, pertenece a un estilo llamado música programática, que es un estilo que se encarga de describir sucesos imaginarios o reales, en nuestra historia es la narración de un acontecimiento perteneciente al entorno de una realidad postrimera, pero del mismo modo es un relato ficticio.

La obra se tocará con un pedal de efectos, por esto se indicará de la siguiente manera:

*Tocar la violectra con pedal de efectos en donde:

*A1=Flanger+ delay+ reverb

*A2=Octavador=nota real+ la octava debajo de la nota real

*A4=Octavador= nota real+ la cuarta arriba de la nota real+ la cuarta debajo de la nota real.

El intérprete hará uso del pedal de efectos en donde se indique.

Está escrita para flauta, violectra y piano. En ella se utilizan las técnicas contemporáneas de, tonalidad, modalidad, politonalidad, armonía empleada en el período Romántico; se encuentra en la tonalidad de A menor y en el compás de seis octavos, compás típico del sonsureño procedente del suroccidente colombiano, su tempo es *Allegro moderato molto espressivo* negra con puntillo igual a 118.

Para la creación de la pieza se manejaron aspectos propios del sonsureño, como el ritmo, escala menor, escala pentatónica, hay que especificar también que en este ritmo no existe una forma, ritmo, círculo armónico, establecido sino que a los aspectos que se señalaran en seguida, se hacen distintas variaciones dependiendo de lo que el compositor quiera expresar en la música, dado que tal ritmo es un concepto folklórico y es la expresión natural de un pueblo. A continuación se hará alusión a los aspectos utilizados en *Endecha*.

5.10.7.1. Ritmo. En cuanto a la métrica se utilizó el compás binario de seis octavos legítimo del sonsureño, en cuanto al ritmo se esgrimieron el esquema rítmico del sonsureño y de igual modo el esquema rítmico del bambuco, puesto que el sonsureño maneja esta célula rítmica; se puede argumentar que este es un “bambuco sureño” gracias a que contiene particularidades propias del bambuco inherentes a la música nariñense, a continuación se presentará los ritmos mencionados:

Esquema rítmico de Sonsureño

S
lec.
no.

En las ver-des mon-ta-ñas don-de na-ci-ti-da flo-re-ce a ple-ni-tud

Esquema rítmico de Sonsureño

S
lec.
no.

vi - - - da Ah! Du - ros re - cuer -

mp *p* *mf* *ff*

Esquema rítmico de bambuco

S
lec.
no.

dos Oh lle - gan mi en la no - - -

296 $\bullet = 118$ *a tempo*

S. es - tá la hu - ma - ni - ta

296 $\bullet = 118$ 3 *a tempo*

296 $\bullet = 118$ *a tempo*

o. $\bullet = 118$ *a tempo*

Esquemas rítmicos de bambuco y sonsureño

Figura 123. Esquemas rítmicos de sonsureño y bambuco.

5.10.7.2. Escala. Algo típico del sonsureño es que la mayoría de composiciones están creadas a partir de una escala menor. Para esta composición se tomó la escala de A menor, con la implicación de algunos aspectos modales, propios de la música de los Andes. Las escalas esgrimidas son las subsiguientes: A menor natural, A menor armónica y A menor melódica, como también otras funciones modales.

111 ESCALA A MENOR NATURAL

125 ESCALA A MENOR ARMÓNICA

135 ESCALA A MENOR MELÓDICA

Figura 124. Escalas empleadas en *Endecha*.

5.10.7.3. Pregón. Otra cualidad de este ritmo, es el pregón que consiste en un arpeggio que se repite aleatoriamente en la pieza y puede poseer múltiples variaciones. En la presente composición se trabajó el arpeggio de A menor del siguiente modo:

Figura 125. Pregón.

En cuanto a la textura, se amplió el aspecto armónico al acrecentar los grados comúnmente utilizados en el sonsureño tradicional como son i-III-V-VI (según sea la tonalidad), trabajando con las sustituciones de las funciones armónicas: tónica (i-VI-III), subdominante (IV-ii) y dominante (V-vii^o), añadiendo igualmente a estas funciones, armonía con notas extrañas a la tónica, como también con la estructura modal; se extendió tal concepto homófonamente y polifónicamente.

La forma de esta pieza se va a dividir en dos partes que son las siguientes:

*Exaltación del campo: A

*Llegada de la violencia: B-C-transición-D-E-F-G-H-I- Codetta.

Se debe especificar que la descripción musical de los acontecimientos narrados en la obra, hace que la misma tenga un carácter muy libre, lo que hace que cada sección sea independiente.

La introducción de *Endecha*, comienza con una apacible entrada del piano en piano que interpreta el motivo principal de la obra. Se quiso dar esta entrada porque es una pieza un tanto fúnebre, y este carácter anticipara el desenlace dramático que acaecerá al final.

ALLEGRO MODERATO MOLTO EXPRESSIVO $\text{♩} = 118$ Música y letra.

Soprano

Violetra

Piano

Figura 126. Introducción.

La introducción contiene un período simétrico, se hace una repetición de la misma para ir a la sección A (con lo que podría tratarse de una forma binaria simple); se emplea el ritmo de sonsureño en la introducción y de igual modo en toda la composición. Como la sección A es modal casi en su totalidad, la introducción es también modal para anteceder esta sección.

S

Violec.

Pno.

Sección A

Al

f

mf

mf

Figura 127. Inicio de la sección A.

5.10.7.4. Sección A (exaltación del campo). La sección A se abre en el compás veinte cuatro, para la creación de esta sección se basó en una estructura mayoritariamente modal, como la obra se encuentra en la tonalidad de A menor, esta tonalidad gira hacía su raíz modal, o sea el sexto grado de C jónico, A eolio:



Figura 128. Escala A eolia de C jónico.

De igual manera se usa la escala pentatónica menor a partir de C:



Figura 129. Escala pentatónica menor.

Tal aspecto también vuelve modal a la obra. Se tomó estas tipologías para que la sección poseyera el referente de la música andina, música que se define por el uso de una estructura modal.

La sección A tiene una textura polifónica y homófona, polifónica en la flauta y la violetra, homófona por parte del piano; la flauta y la violetra se desarrollan polifónicamente puesto que cada instrumento canta la melodía principal según como se desarrolle la música en cada episodio, en este caso nos referimos a un contrapunto florido. La parte del piano se desarrolla homófonamente porque este instrumento acompaña armónicamente con el ritmo de sonsureño y bambuco las líneas contrapuntísticas de la flauta y el violín eléctrico de cinco cuerdas, aunque también contiene fragmentos polifónicos. En esta primera sección la protagonista de la historia resalta su vida en el campo, los ritmos de sonsureño y bambuco ayudan en la tarea de ambientar la escena de una campesina del suroccidente colombiano.

Figura 130. Inicio de la pieza en la tonalidad axial.

La sección inicia en la tonalidad axial de A menor como se constata en la figura 150, con la entrada de la violetra en fuerte, exponiendo parte del motivo principal que será imitado por la flauta para que se desenvuelva la melodía principal mientras el violín eléctrico de cinco cuerdas interpone un contramotivo; la entrada tiene textura homófona.

Figura 131. Frase antecedente con motivos y temas, frase consecuente, contramotivo y esquemas rítmicos.

En la anterior figura se muestra el motivo principal, motivos antecedente y consecuente, temas antecedente y consecuente y la primera frase de la sección A, junto con otros items; se detalla que la primera frase comienza en un compás tético y finaliza en desinencia masculina; de igual modo se aprecia la imitación por movimiento directo antedicha y la frase consecuente.

The figure displays a musical score with three staves. The top staff is for the violin, the middle for the viola, and the bottom for the piano. Below the piano staff, a series of seven boxes represent the harmonic analysis: *i*, *iv*, *i*, *v*, *v*, *i*, and *VI*. A box labeled "Cadencia plagal" spans the *iv* and *i* boxes. A box labeled "Paso modal" spans the two *v* boxes.

Figura 132. Cadencia plagal y paso modal.

En la figura 153, se observa las funciones armónicas utilizadas en la primera parte de la sección A, *i-iv-i-v-i-v-VI*, así se realiza una cadencia plagal vista desde una perspectiva tonal y el “paso modal”, como se llamara en este análisis al paso de la obra a la modalidad, se suscita entre el quinto y primer grado de la escala eolia de C; aquí la obra tiene el precedente de la música andina que se señaló con antelación. En este momento se recita, “En las verdes montañas donde nací, vida florece a plenitud”, exaltando la vida pastoril.

La sección A se conforma por dos subsecciones a-b. La subsección a comienza en el mismo compás donde comienza la sección A, en el compás veinte y cuatro y se extiende hasta el compás setenta y nueve. La subsección se conforma por tres períodos asimétricos, se puede decir que esta subsección es mayoritariamente modal y tiene textura homófona en el piano y polifónica en la violectra y flauta.

Figura 133. Imitación.

La figura indica que se produce una imitación por movimiento directo, la violetra imita parte de la frase de la flauta, esto desencadenara la ejecución de un pequeño solo de violetra, que a su vez es un pequeño puente para proseguir hacía el siguiente período.

Figura 134. Contexto tonal.

La figura 155, enseña parte del solo de violetra, además se indica como la obra pasa del contexto modal al tonal, cuando se usa la sensible de A menor, esto hace que la pieza gire en los dos entornos, modal y tonal, aunque esta parte de la obra es modal por excelencia haciendo relevancia a la música andina. Igualmente el uso de los dos pensamientos musicales permite que la perspectiva del auditor gire alrededor de varios conceptos lo que le brindara una mayor riqueza sonora, al no ser una pieza que esta encauzada en un solo aspecto musical.

The image shows a musical score with three staves. The top staff is for the voice (S), the middle for the piano (10.), and the bottom for the piano (10.). The score is divided into two sections: 'Subsección a' and 'Subsección b'. The piano part begins with a fortissimo (ff) dynamic and a sequence of chords labeled ii°, i, and III. The vocal part is mostly silent, with a few notes in the final measure of Subsección a.

Figura 135. Fin de la Subsección a e inicio de la subsección.

La subsección a, termina en el compás setenta y nueve en el segundo y primer grado de A eolio, ejerciendo un pequeño preámbulo a la subsección b. La subsección b inicia en el compás ochenta, en un compás tético en el tercer grado de A eolio y se integra por dos períodos asimétricos. En esta parte de la obra ya se manifiestan los episodios trágicos que se establecieron en un principio.

Inician la violectra y el piano, la violectra se introduce con un fortísimo exponiendo el contramotivo que se había generado con antelación.

The image shows a musical score for three instruments: Flute (Fl.), Violin (Violec.), and Piano (Pno.). The score is divided into two systems. The first system covers measures 79 to 84, and the second system covers measures 85 to 88. In measure 79, the Flute part is marked with a fermata and the dynamic *mp*. The Violin part begins in measure 80 with a dynamic of *ff* and is labeled 'subsección b'. The Piano part provides harmonic support with chords and a steady bass line. In measure 85, the Flute part has a dynamic of *ff* and a fermata. The Violin part has a dynamic of *f*. The Piano part continues with chords. A small box containing the letter 'i' is located above the Violin staff in measure 86.

Figura 136. Primer grado de A eolio

La flauta entra en el compás ochenta y cuatro, en un compás axico en el primer grado de A eolio, desarrolla una frase asimétrica y como se constata en la figura 157, se desenvuelve en el primer grado de A eolio; esta frase va hasta el compás ochenta y ocho y se comprueba en la figura que el violín eléctrico de cinco cuerdas comienza a jugar con la frase asimétrica expuesta por la flauta. Aquí el orador dice: “Mi tierra hermosa eres trasciendes duros momentos ah...”, así pues la protagonista siente melancolía y recapitula su duro pasado.

95
T. *ff*
A. *mp* *ff*
B. *p* *mp*
i v VI

Figura 137. Cambio a G eolio.

La figura nos muestra que se sucede una alteración de tipo modal en el compás noventa y cinco, en esta ocasión hay un viraje hacia el grado eolio de B bemol, G eolio, del mismo modo se indican las funciones utilizadas i-v-VI, aquí la letra dice: “¡Ah! Duros recuerdos, oh llegan a mí en la noche”.

Este cambio de modo bifurca la pieza, puesto que se plantea un trasfondo dimensional diferente, dado que cambia el matiz del sonido y el entorno en el que la historia germina; aquí la protagonista Dafne, hace una remembranza de los difíciles momentos de su vida y es en donde la vida de la protagonista se torna más trágica.

100
Fl. *p*
A. *p*
B. *p*
i

Figura 138. La pieza vuelve paulatinamente a A eolio.

La pieza se desarraiga del modo en el que se desarrollaba, G eolio, pasando paulatinamente por medio de alteraciones al modo de A eolio. Posteriormente en el compás

ciento dos vuelve nuevamente a A eolio, situándose en el primer grado de este modo, como se comprueba en la figura 159.

The image shows a musical score for three instruments: Flute (Fl.), Violoncello (lec.), and Piano (pno.). The score begins at measure 114. The Flute part features a melodic line with a dynamic marking of *f*. The Violoncello part provides a harmonic accompaniment, also marked *f*. The Piano part consists of chords and arpeggiated figures, marked *mp*. At the bottom of the piano part, there are two boxes containing the Roman numerals 'III' and 'i', indicating the harmonic structure.

Figura 139. Pequeña región de A menor y retorno a G eolio.

El canto de la flauta se recapitula en el compás 113, llevando esta subsección a la tonalidad axial de A menor, iniciando el acompañamiento de la melodía en el segundo grado de A menor, B menor, pero se ejerce un cambio de funciones en el compás ciento dieciocho insertando la obra al quinto grado de A eolio, retornando al contexto modal.

En el compás ciento dieciocho la obra se inserta nuevamente hacía el modo de G eolio, aquí la protagonista evoca nuevamente situaciones difíciles de su vida como la pobreza, marginación, en este pasaje ella dice, “Remembranza, remembranza, la vieja casa, casa de adobe derrumbándose, derrumbándose está, Ah....., pobreza, marginación vida, vida trasegar absurdo...”, haciendo mención a la niñez difícil de Dafne, paralelamente se alude a la vida como un trasegar absurdo que en muchas situaciones no tiene sentido para algunas personas. Hay que agregar que en la estructura modal utilizada en la obra se maneja asimismo armonía con agregados y que las notas pueden estar alteradas para que la estructura no sea totalmente modal. Así habrá una ambigüedad sobre la estructura, que es lo que se verá más adelante, lo que da lugar a que la pieza se situé en la tonalidad de A menor, pero que tenga distintas alteraciones que le concedan una concepción ecléctica y multidimensional.

Figure 140 shows a musical score with three staves: Flute (Fl.), Violin Electric (violec.), and Piano (Pno.). The score is marked with measure numbers 119, 120, and 121. The Flute part has a melodic line with some chromaticism. The Violin Electric part has a rhythmic pattern with a dynamic marking of *ff*. The Piano part has a complex chordal texture with a dynamic marking of *mf*. Below the piano part, four boxes contain Roman numerals: III, vi°, v, and vii°, indicating a key change from G major to A minor.

Figura 140. Drástico cambio a A menor.

En el compás ciento veinte uno, la obra cambia drásticamente del modo G eolio a la tonalidad de A menor, como se evidencia en la figura 163, asimismo se indican las funciones; estos cambios, son debido a las misceláneas emociones de Dafne, dichos cambios son repentinos y transfiguran la estructura.

Figure 141 shows a musical score with three staves: Soprano (S), Violin Electric (violec.), and Piano (Pno.). The Soprano part is mostly silent. The Violin Electric part has a melodic line with a dynamic marking of *mp* and a crescendo to *ff*. The Piano part has a complex chordal texture with a dynamic marking of *mp*. The score is marked with measure numbers 137, 138, 139, 140, and 141.

Figura 141. Posible digresión.

La tensión preliminar se ve contrarrestada con la re exposición del motivo principal en el violín eléctrico de cinco cuerdas; de igual manera podría ser una “digresión” para ingresar a otra parte de la obra.

Figura 142. Entrada de la flauta en el primer grado de A menor.

Figura 143. Consumación de la sección A e inicio de la sección B.

La subsección b y como tal la sección A concluye en forma modal con los grados v-III-i de A eolio, ultimando en el compás ciento sesenta y dos en desinencia femenina. Aquí Dafne dice, “¡Ah! Aun así hoy soy feliz, feliz con mi familia”, a pesar de las dificultades, ella es feliz, felicidad que discrepara más tarde con la llegada de la guerra.

5.10.7.5. Sección B. La sección B inicia en el compás ciento sesenta y tres, en esta sección sobrevienen los eventos dramáticos vividos por la protagonista, la violencia llega a colmar su vida de calamidades. La sección tiene una textura homófona y polifónica como se había generado precedentemente y se conforma por un período asimétrico. De igual forma la sección B y el posterior contenido de la pieza, tendrá una serie de alteraciones vistas desde el contexto tonal, tales alteraciones conocidas como alteraciones unitónicas

forman parte de la teoría de *tonicización* expuesta por el teórico musical austriaco, Heinrick Schenker (1868-1935), esta consiste en la exposición de varias alteraciones que pueden ser sucesivas en una tonalidad dada, lo que daría como resultado la utilización de funciones de otras tonalidades como sustitución.

En *Endecha*, la *tonicización* proyectaría una sonoridad con un cierto matiz de “atonalidad”, dado las alteraciones sucesivas que se presentan en la sección B y las secciones que prosiguen por el contenido fuerte y a la vez dramático que se presenta en estos episodios. Así, la sección B inicia con una alteración tonal de la tónica A menor, se trata de una alteración descendente, que sitúa al acorde en el tercer grado aumentado de F menor, lo que subsigue a un cambio drástico a la dominante de A menor, permitiendo regresar a la tónica; el acorde de dominante es el quinto grado E mayor en cuarta y sexta con una doceava disminuida y una décima menor, dando como conclusión que además las funciones se encuentran alteradas como se indica en la figura. El piano entra en un fortísimo haciendo referencia a lo que serán los sucesos fuertes y trascendentales de la historia.

The musical score for 'Endecha' shows three staves: Soprano (S), Alto (lec.), and Piano (pno.). The piano part is the most complex, featuring a series of altered chords. Below the piano staff, the following chord functions are indicated in boxes: V, V/VII, V, V/iv, V/iv, IV/VI, i, V/iv, IV/VI, and vi°/i. The score also includes dynamic markings such as *mp* and *mf*, and a section labeled 'A2' in the alto part.

Figura 144. Acordes alterados.

En la figura 169, se enseñan las funciones en donde algunos acordes están alterados, estas son (de izquierda a derecha), el quinto grado de la tonalidad axial, E mayor con séptima mayor, el quinto grado del séptimo grado mayor de la tonalidad axial, D mayor, el quinto grado de A menor, E mayor con séptima mayor, el quinto grado del cuarto grado de A menor, A mayor con séptima menor y con una doceava disminuida, el cuarto grado del

sexto grado mayor de A menor, B bemol mayor, la tónica A menor con séptima menor, el quinto grado del cuarto grado de A menor, A mayor, el cuarto grado del sexto grado de A menor, B bemol mayor, el sexto grado disminuido de la tonalidad axial A menor, F sostenido disminuido; alrededor de esto se concluye que este pasaje es una región de interdominantes que puede ser sonoramente fuerte.

La violectra entra haciendo un motivo que después, será imitado por la flauta, hay que aclarar que solo se imita el primer motivo expuesto por la violectra, esta a su vez entra tocando con el efecto A4, divergiendo con la precedente sección en la que se utilizaba el efecto A1, se contrasta también la belleza de la naturaleza en todo su esplendor con el horror de la guerra.

Fl. 167 Imitación mp

violec. 167 A4 mp fff

Pno. 167 mp fff

vii°/iv vii°/i IV/VI v i V/V

Figura 145. Imitación y origen del deterioro mental de Dafne.

Dafne se encuentra anonadada bajo la violencia que irrumpe en su vida, aquí ella grita con fuerza y expresión, “¡Oh! Violencia, vienes, vienes hasta mí ¡No! ¡No! ¡No! ¡aaaaaaaahhhhhh!”. Se puede decir que en este episodio se desarrolla el deterioro mental de la protagonista.

Figura 146. Tensión del acorde de A bemol mayor retratando el estado de Dafne.

En la figura se aprecia una parte fuerte en la que se denota el delirio mental de *Dafne* al sentir la llegada de la violencia, por esto se usa el acorde de A bemol mayor tercer grado de F menor, con una segunda mayor y una séptima mayor cantada por la flauta, concediendo más tensión al acorde y a la situación vivida por *Dafne*.

Figura 147. Final de la sección B con semicadencia autentica en la monodia de la flauta.

El piano ejecuta en fortísimo los acordes de G sostenido disminuido y B menor dando lugar al séptimo y segundo grados de A menor, para dar la entrada a la flauta quien efectúa una monodia como lo resalta la figura. De tal manera deducimos que la sección, última con la función de vii° grado, ejerciendo una semicadencia autentica.

La música finiquita con la semicadencia antedicha, dando paso a un recitativo en el que *Dafne* declama, “¡Oh! ¡Naturaleza humana que en tu interior germina el odio a tus congéneres! ¿Cuándo evolucionaras?”, así *Dafne*, expone una de las partes ideológicas más

importantes de la obra enviando un mensaje de reflexión a la audiencia sobre el odio existente en la genealogía humana y el anhelo de evolución a un nivel más elevado de conciencia, como se habló precedentemente.

The musical score for Figure 148 consists of three staves. The top staff is for Flute (Fl.) and contains a melodic line starting at measure 183. The middle staff is for Violetra (Violec.) and contains a distorted accompaniment of notes. The bottom staff is for Piano (Pno.) and contains a section labeled 'Tocar en el arpa del piano' with a graphic of a triangle indicating a specific performance technique.

Figura 148. Fin de la sección B con el recitativo.

Con lo antepuesto, la sección B termina en el recitativo que lleva también consigo el acompañamiento de la distorsión de la violetra tocando las notas expuestas en la gráfica en el diapasón y el piano ejecutando notas al azar en el arpa, lo que produce una atmosfera diferente.

The musical score for Figure 149 is titled 'TRANSICION' and starts at measure 203. It features three staves: Soprano (S) with lyrics '¡La humanidad cae bajo el mismo látigo de sus palabras!', Violetra (Violec.) with lyrics 'Pegado al puente' and a dynamic marking of *p*, and Piano (Pno.) with a boxed-in section labeled 'IV/VI'.

Figura 149. Transición.

5.10.7.6. Transición. Esta transición inicia en el compás con la última parte del recitativo, en el que Dafne vocifera, “¡La humanidad cae bajo el mismo látigo de sus palabras!” dando mención a la confrontación absurda que en muchos casos se desenlaza por ideologías igualmente absurdas que no permiten la igualdad y la equidad entre la misma humanidad. Simultáneamente la violetra realiza trémolos en piano impregnando suspenso. Podemos afirmar que la transición inicia con el cuarto grado del sexto grado de A menor, es decir B bemol mayor; se agrega que los trémolos son pegados al puente lo que produce un efecto de sonido más enérgico gracias al efecto del pedal y del amplificador.

The image shows a musical score for three parts: Soprano (S), Violin (V), and Piano (P). The score is in 4/4 time with a tempo of quarter note = 118. The Soprano staff has a box labeled 'Polimetría' pointing to a measure. The Violin staff has a box labeled 'pegado al puente' pointing to a tremolo passage. The Piano staff has a box labeled 'Polimetría' pointing to a measure. The score includes dynamics like 'ff' and 'fff'.

Figura 150. Polimetría.

En el compás doscientos nueve se origina una polimetría que consiste en el cambio del compás de seis octavos al compás de cuatro cuartos, infiriendo una variación en la métrica que permite describir los ambientes dramáticos de nuestra narración y confluir en distintos aspectos rítmicos que den diversidad a la obra.

SECCION C

S. *ff* ¡Ah! Mis li-jos mis li-jos ¡No!
 lec. *mp* *f*
 no. *mf*

IV/VI	IV/VI IV	IV/VI IV	i iii	VI I	iv vi
-------	-------------	-------------	----------	---------	----------

Figura 151. Conclusión de la transición y apertura de la sección C.

La transición se compone por un período simétrico y va hasta el compás doscientos catorce, terminando en el cuarto grado del sexto grado mayor de A menor, B bemol mayor en desinencia masculina con los trémolos de la violetra, anticipando la siguiente sección C.

5.10.7.7. Sección C. La sección C se abre en el compás doscientos quince, como se ve en la figura 177, con la función en la que termino la transición, B bemol mayor; tiene textura homófona y polifónica y se compone por una frase asimétrica. En esta sección habría una posible modulación pasajera hacia F mayor, por tanto se coloca las funciones vistas como A menor (arriba) y como F mayor (abajo), aunque el pasaje en realidad se encuentra en la tonalidad de A menor, se toman las alteraciones como una posible modulación pasajera hacia F mayor porque no hay un establecimiento concreto de la tonalidad.

218

S no no ¿Qué se - rá

218

viol. c.

218

Pno.

IV/VI i iv IV/VI iv VI
IV iii vi IV vi III

Figura 152. Funciones para A menor y las posibles funciones para F mayor, la modulación pasajera.

Se muestran las funciones para A menor y las posibles funciones para F mayor, la modulación pasajera, también se observa un repentino cambio hacía el relativo menor de F mayor, D menor, visto horizontalmente; la posible modulación finaliza con el acorde de D menor, el sexto grado de F mayor, para entrar a A menor con el tercer grado mayor de esta tonalidad C mayor. El análisis visto desde la tonalidad de A menor contiene alteraciones correspondientes a la tonalidad de F mayor, así que contendría una cadencia plagal entre los compases doscientos diecinueve y doscientos veinte en los grados iv-III, tomando el tercer grado como una sustitución de la tónica A menor.

223

S de e - - - llos?

223

Viol. c.

223

Pno.

VI III

Figura 153. Final de la sección C con una cadencia plagal.

La sección finaliza con los grados VI-III, que por substitución serian subdominante y tónica ejerciendo una cadencia plagal, en desinencia femenina.

En la sección la protagonista dice, “¡Ah! Mis hijos, mis hijos ¡No! No no ¿Qué será de ellos?”, esta sección cuenta el miedo que siente *Dafne* a la llegada de la violencia y presagia los momentos lamentables que están por advenir.

Figura 154. Transición.

5.10.7.8. Transición. Esta segunda transición inicia en el compás doscientos veinte y seis en compás tético; se conforma por una monodia ejecutada por nuestro violín que hace glissandos y marcato efectos que junto con el *chorus* implican otra atmosfera para lo que deviene; se establece en la tonalidad de G menor y se puede decir que es una modulación inmediata porque se causa sin hacer un circulo armónico para modular. Se estructura por una frase.

Figura 155. Conclusión de la transición e inicio de la sección D.

La transición finaliza en el compás doscientos treinta y tres, con las funciones vii^o-i, una cadencia auténtica y desinencia femenina.

5.10.7.9. Sección D. La sección D se abre seguidamente, es una sección modal que se desarrolla en G eolio, así la transición sirve como un antecedente para entrar en esta sección, se maneja también este modo para describir el sentimiento materno que se originara en un momento de la historia; tiene textura homófona y polifónica.

i	III aug/Cm	v	v	I/F	I/F	v
---	------------	---	---	-----	-----	---

Figura 156. Alteraciones tonales y funciones modales.

La sección D comienza en un compás tético en el primer grado de G eolio, se aclara que hay algunas alteraciones que hacen que la sección no sea totalmente modal y se haga un “préstamo tonal” por así denotarlo, de otras tonalidades; se observa el primer y quinto grados de G eolio, los demás grados son funciones pertenecientes a otras tonalidades, como el tercer grado aumentado de C menor y el primer grado de F mayor con séptima mayor, lo que imprime a este pasaje un color diferente que no es absolutamente modal; se compone por dos períodos asimétricos.

Figura 158. Inicio de la sección E.

5.10.7.10. Sección E. La sección E inicia en el compás doscientos cincuenta y cuatro, compás tético, con la alteración tonal con la que termino la sección preliminar, es decir, con el séptimo grado de D menor; la violetra toca fuertemente la cuerda más grave de su registro, C, con el arco pegado al puente conjunto al efecto del pedal, lo que concede un efecto de mucha fuerza en yuxtaposición a los acordes del piano; se debe agregar además que es un acorde disminuido con séptima mayor. La obertura de esta sección con el séptimo grado de D menor, vislumbra que la misma se instaure parcialmente sobre esta tonalidad, podríamos aludir que es una modulación pasajera por alteración tonal, por ende se va a tomar como una modulación pasajera a D menor; la sección tiene textura homófona y polifónica y se encuentra integrada por un período asimétrico.

Figura 159. Clústeres y funciones.

El segmento estudiado primeramente, continúa con la ejecución de clústeres en el piano, señalados en la figura como funciones, séptimo del cuarto grado de D menor que aquí es F sostenido disminuido y G menor, con novenas que se disponen como clústeres lo que le imprime ímpetu al acorde junto al efecto de la violetra. En este fragmento se detalla la muerte como una consecuencia de la guerra, esta adviene a la vida de la protagonista; después la violetra realiza una frase que antecede la entrada de la flauta.

ii°

Figura 160. Introducción de la flauta.

En el compás doscientos sesenta ingresa la flauta, haciendo una melodía (frase asimétrica) con una cierta atmosfera de “oscuridad”, discrepando con la sección A, en la actual sección se representa los gritos de agonía que *Dafne* escucha próximamente, sus seres queridos mueren ante ella.

i VI i i

Figura 161. Reintegro a la tonalidad axial.

Se regresa a la tonalidad, por medio de la alteración tonal del segundo grado disminuido de D menor indicado en la figura, E disminuido, esta sería una alteración tonal

descendente por medio tono, que se introduciría primero a A menor, F mayor (sexto grado de A menor) y A menor, retornando nuevamente la tonalidad axial. En la figura se indican las funciones dadas en el regreso a A menor, se aprecia que casi en el final de la frase el bajo del piano realiza clústeres, se trata del acorde de A menor con una segunda menor, que junto con los acordes del piano y el sonido de los otros instrumentos marcan gran tensión; tensión que se ve encausada en la locura de la guerra, de acuerdo con esto se describe los gritos desesperados, pero que en esta ocasión se realzan con más énfasis por el encuentro cercano con el conflicto y con una posible muerte de ella y sus hijos. La sección ultima con los grados VI-i, estipulando una cadencia plagal.

El recitativo en esta sección dice: “¡Nuestro destino está marcado por la guerra! ¡Oh! Gritos agónicos ¡No! ¡No! ¡No! ¡No! ¡aaaahhhhhh!”; aquí *Dafne* tiene un encuentro más próximo con la conflagración desatada a su alrededor; ella mira la muerte de personas que formaron parte de su vida, seres queridos, marcando considerablemente su deterioro mental, se da cuenta de ello, en los gritos que efectúa al final de la sección. La sección culmina en el compás en silencio doscientos sesenta y cuatro.

SECCION F ENDECHA 27

a tempo

i i vii°/VI vii°/VI

Figura 162. Final de la sección E, e inicio de la sección F.

5.10.7.11. Sección F. La sección F inicia en el siguiente compás, un compás tético; en esta sección vuelven a retomarse los tres motivos iniciales, el tercer motivo varía con la alteración tonal ascendente de la tónica a B bemol formando un tritono que se vuelve el séptimo grado del sexto grado de A menor, es decir E disminuido, esto brindara una gran

presión en el pasaje; conjuntamente se agrega la polimetría, con la que se retorna al ritmo de sonsureño y bambuco originarios, tales cambios son muy importantes porque se busca hacer un paralelo entre la vida pastoril de la protagonista y la transfiguración que sufre su vida al desatarse la violencia, considerando esto, se retoma los ritmos antecesores representando el destino funesto de muchas familias colombianas. La sección tiene textura homófona y polifónica, se constituye por un período asimétrico.

The musical score consists of three staves labeled 1., c., and d. Staff 1 (treble clef) starts with a forte (fff) dynamic and a fermata over the first measure. Staff c. (treble clef) is marked 'portato' and starts with a forte (f) dynamic. Staff d. (grand staff) starts with a mezzo-forte (mf) dynamic. The score includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Below the staves, there are boxes containing harmonic functions: vii°/VI , vii° , vii° , v , iv , IV°/VI , i , $III\ Aug/Fm\ VII\ v\ v$.

Figura 163. Funciones armónicas.

La figura 189, retrata el estado de demencia que está sufriendo *Dafne* al vivir en el contexto violento que se desarrolla a su alrededor y presenciando la muerte de sus seres queridos. Asimismo la armonía y polifonía generan tirantez con el manejo de notas alteradas, concediendo un cierto atmosfera de “atonalismo” a la pieza.

The image displays a musical score for three instruments: Flute (Fl.), Electric Violin (Vlec.), and Piano (Pno.). The score is divided into two systems, measures 272-277 and 278-280.

System 1 (Measures 272-277):

- Flute (Fl.):** Features a complex melodic line with various ornaments and dynamics.
- Electric Violin (Vlec.):** Shows a simple melodic line. A box labeled 'i' is positioned above the staff, and another box labeled 'V III Aug/Cm' is positioned below the staff.
- Piano (Pno.):** Provides harmonic support with chords and a bass line. A box labeled 'III Aug/Cm' is positioned below the staff.

System 2 (Measures 278-280):

- Flute (Fl.):** Labeled 'Recitado', it plays a simple, rhythmic melody.
- Electric Violin (Vlec.):** Labeled 'Al', it plays a simple melodic line. A 'pizz.' marking is present above the staff.
- Piano (Pno.):** Labeled 'fff', it plays a simple harmonic accompaniment. A box labeled 'III Aug/Cm' is positioned below the staff.

Figura 164. Motivo alterado, recitativo y pizz.

En el compás doscientos setenta y cuatro, la flauta retoma los tres motivos que se habían ejecutado por el violín eléctrico de cinco cuerdas, pero aquí el tercer motivo también sufre un cambio al alterarse (podría decirse que este es un leitmotiv o melodía corta que aparece dentro de una pieza simbolizando algún sentimiento), como se observa en la figura la alteración en la melodía que inscribe el paralelismo comentado preliminarmente, este se refería al amor que siente la protagonista por su tierra, el esplendor y la felicidad vividas a pesar de las dificultades descritas al inicio; a medida que avanza el relato, todos aquellos factores se ven abatidos por la contienda. Así, la sección culmina musicalmente con la desoladora monodia de la flauta y la posterior armonía del piano, que concluye con la alteración tonal de E bemol, visto en la investigación como el tercer grado aumentado de C menor en desinencia masculina.

El recitativo dice, “¡Ah! ¡Destruyes mi mundo! En las verdes montañas donde nací hoy se transmutan bajo la oscuridad de la muerte, desolación...”, este fragmento de la lírica

contiene también el paralelismo mencionado, se retoma las palabras iniciales y se confrontan con la realidad presente; por esto la sección se consuma con el recitativo de la lírica en donde *Dafne* describe la desolación que sufre su terruño a causa del terrorismo y la muerte; la sección F concluye en el compás doscientos ochenta y tres, con el pizzcato de la violetra que acompaña el recitativo.

IV/VI ii/VI i vi°

Figura 165. Fin de la sección F e inicio de la sección G.

5.10.7.12. Sección G. La sección inicia en el compás doscientos ochenta y cuatro, compás tético, se enmarca por el uso de muchas alteraciones, polimetría. Esta se abre con la polimetría, que consiste en un cambio a un compás de dos cuartos que subseguirá con el cambio al compás de seis octavos, esto describe también el estado actual de la historia.

La sección comienza con una alteración tonal, el cuarto grado del sexto grado de A menor, es decir B bemol mayor, continua el segundo grado menor del sexto grado de A menor y el regreso a tónica, alteraciones que personifican el pánico y trastorno mental por el que atraviesa *Dafne*, tal técnica estará establecida en toda la sección. La sección tiene texturas homófona y polifónica, se compone por un período asimétrico, un poco más amplia que las antecedentes; la polimetría sucesiva entre los compases de seis octavos y dos cuartos se rige asimismo por un cambio de tempo, en el compás de seis octavos se vuelve al tempo inicial.

Fl. $\text{♩} = 118$ *a tempo*

Cl. $\text{♩} = 118$ *ff a tempo* *mp a tempo*

p. $\text{♩} = 118$ *ff a tempo* *mf a tempo*

IV/VI i vii° ii i ii

Figura 166. Cambio al tempo inicial y funciones armónicas.

En la figura se indica las funciones que hacen parte de este período, al final establecemos que se produce un eventual cambio a E menor, el quinto grado menor de A menor, alteración que equivalentemente tiene inmerso uno de los mensajes más importantes de la obra y que *Dafne* en su trastorno manifiesta conmocionada, sobre este se aludirá más adelante.

Fl. $\text{♩} = 118$ *ffff a tempo*

Cl. $\text{♩} = 118$ *ffff a tempo*

p. $\text{♩} = 118$ *f a tempo*

v V/v III IV/VI i

Figura 167. Restitución del ritmo de bambuco y sonsureño.

Este primer período termina con el tercer grado de A menor, el cuarto grado del sexto grado de A menor, B bemol mayor y la tonalidad axial, se reincorpora el ritmo del bambuco y sonsureño, finalizando con desinencia masculina.

Figura 168. Región modal.

El segundo período de esta sección inicia con el ritmo de sonsureño con el que finalizo la sección anterior, emprende en un compás tético; se constata que no contiene alteraciones afirmando que se trata de una región modal, pero tal aspecto cambiara en los compases siguientes difiriendo la presente armonía con ulteriores alteraciones.

Figura 169. Funciones con alteraciones.

En la figura se inscriben las alteraciones como el primer grado de F menor y el cuarto grado del sexto grado de A menor, B bemol mayor, estas alteraciones serán más sucesivas compases más tarde.

Politonalidad

Figura 170. Politonalidad.

Se observa el quinto grado mayor del quinto grado de A menor, tales alteraciones preceden la politonalidad indicada en la figura 196, que inicia en el compás trescientos catorce. Esta politonalidad especifica cómo se acrecienta cada vez más el trastorno mental y el estado de conmoción de *Dafne*, además detalla la anarquía surgida en derredor. En este fragmento la politonalidad se origina a partir de una alteración unitónica, y se estructura por las subsecuentes tonalidades en cada voz (como se señala en la figura):

Flauta: E menor

Violectra: B bemol mayor

Piano: E mayor y B bemol mayor

Podemos inferir que en cada una de las voces se produce una modulación pasajera causada por alteración unitónica, asimismo se enseñan las funciones para cada tonalidad.

Figura 171. Funciones en la politonalidad.

La politonalidad ejercida en estas funciones confluye en una tensión encarnando la vorágine y la locura sin límites que desatan el terror y la violencia, en tanto que mueren todas las personas que habitan la comarca; se señala también el empleo del ritmo del bambuco y sonsureño plasmando una fusión aludiendo a un concepto pluricultural. Las funciones de cada tonalidad chocan en sus diferentes cadencias, aquí *Dafne* se encuentra totalmente sumida en la locura.

La figura muestra las distintas funciones que se equipararon en la politonalidad, al no haber congruencia entre las funciones de manera vertical, se prescribe que cada voz finaliza en las siguientes cadencias de forma horizontal:

*Flauta: V-iv-i, cadencia compuesta

*violectra: IV-I, cadencia plagal

*Piano: E mayor: V-I, cadencia auténtica. B bemol mayor: V-I, cadencia auténtica.

“¡Mundo de locura!”, el estado de locura humana que permite la muerte a sus semejantes y que sume a la humanidad en un estadio de “putrefacción social” que se vive no solamente en Colombia sino en el mundo entero; aquel estadio sumerge también al hombre en la misma “putrefacción humana” y en un ciclo de involución que parece no tener fin.

Alrededor de esto, el mensaje es trascender las diferencias superficiales en una posición de respeto hacia los demás encaminando la evolución. La sección también es relevante porque en ella convergen distintas técnicas y conceptos como el tonalismo, politonalidad y armonía utilizada en el período Romántico, para expresar el trastorno mental que se acrecienta en *Dafne* llevándola a la demencia total, el desconcierto y la demencia humana; en *Endecha* se yuxtaponen tales concepciones dando luz a una creación artística contemporánea con una ideología hacia el *homo sapiens*.

The image shows a musical score for three instruments: Flute (Fl.), Viola (lec.), and Piano (no.). The Flute part is marked 'over drive'. The Viola part is marked 'loco pegado al puente' and includes dynamics 'pp' and 'fff'. The Piano part includes dynamics 'pp', 'ff', and 'p', and is marked 'simile'. The score is numbered 323 at the beginning of each staff.

Figura 173. Sección H.

5.10.7.13. Sección H. Inicia en el compás trescientos veinte y tres, un compás tético en función de tónica. Esta penúltima sección tiene textura homófona y se integra por una frase asimétrica discerniendo que es la sección más pequeña de todas en donde los efectos acústicos y eléctricos de la violectra y los clústeres del piano describen la desolación a la llegada de un final trágico que se presagia y acaece, podría ser de igual manera una transición; aquí la violectra hace uso de la distorsión en conjunto de las técnicas de pizzicato y tocando con el arco dando la atmósfera de desolación que de igual modo acompañan la recitación, al final se cambia al efecto A2 para entrar a la siguiente sección.

En este punto culminante de la pieza, *Dafne* se encuentra sumida en la locura y los momentos caóticos de la historia en su apogeo. En esta sección ella dice, “¿Dónde está Dios ahora? ¿Dónde está? ¿Dónde? Donde.....”, la sección se abre con el llanto de la

protagonista, llanto causado por la situación solitaria en que se encuentra y la demencia que sufre, tal situación ocurre en un período métrico planteado en el análisis; después *Dafne* se pregunta: “¿Dónde está Dios ahora?” un poco por su demencia y su desesperanza, acude a un Dios que en un momento fatídico de su vida no interviene, algo que sucede con muchas personas en el mundo. En este momento casi culminante, se invita a la reflexión sobre la búsqueda humana de un Dios, el ser humano inerte ante los conflictos que llevan a su propia destrucción, no discierne en muchos ciclos que esos problemas son creados por el mismo, el crea su propia hecatombe, por tanto mientras algunos buscan un Dios otros mueren, es la locura que promueve la crisis que se vive en el mundo; considerando esto se recalca el mensaje de la composición, promover la evolución del ser, por medio del respeto, la libertad y la sabiduría.

The image shows a musical score for Section I, measures 342-345. It consists of three staves: Soprano (S), Violoncello (Violec.), and Piano (Pno.). The Soprano staff has lyrics: "¿Dón-de es - - - - tá? ¿Dón - de? Don - de.....". The Piano part includes figured bass notation: i, VII v, VI, i.

Figura 174. Sección I

5.10.7.14. Sección I. Es la última sección de la obra, inicia en un contexto modal, en el modo de A eolio, comienza en el primer grado de este modo en compás tético, la figura 202 muestra igualmente los grados que se producen en esta primera parte de la sección. La sección tiene texturas homófona, polifónica y monódica; se encuentra conformada por dos períodos asimétricos. Se apunta además la prolongación del ritmo de sonsureño regresando a las tipologías de la primera sección para finiquitar la obra; equivalentemente la sección no posee demasiadas alteraciones como en secciones preliminares, en donde había un énfasis en la tonicización.

The musical score for Figure 175 consists of three staves: Flute (Fl.), Clarinet (cc.), and Piano (p.). The Flute staff starts at measure 348 with a melodic line. The Clarinet staff has a dynamic marking of *p* and a melodic line. The Piano staff has a dynamic marking of *mf* and a complex accompaniment. Below the piano staff, there are several boxes containing Roman numerals: *i*, *v*, *VI*, *v*, *III*, and *v*. A *n* marking is also present above the piano staff.

Figura 175. Frase consecuente e inicio de la monodia de la violetra.

Las arcadas de la violetra, también describen el sufrimiento de *Dafne* y su desamparo, en la figura se indica los grados de la frase consecuente, iniciando en el primer grado de A eolio; el quinto grado a su vez marca el final de las texturas homófona y polifónica para dar apertura a la textura monódica de la violetra en el compás trescientos cincuenta y tres usando el efecto A2. El período asimétrico termina en el compás trescientos cincuenta y dos en desinencia masculina.

La textura monódica expone la tristeza, amargura y desesperanza de *Dafne*, al igual que detalla una atmosfera oscura de desolación que se torna a su derredor, lo que puede motivar conmoción en el oyente. La monodia es un solo de la violetra y las funciones se deducen, iniciando la melodía en el tercer grado de A eolio.

The musical score for Figure 176 consists of three staves: Flute (Fl.), Clarinet (cc.), and Piano (p.). The Flute staff is mostly silent. The Clarinet staff starts at measure 355 with a melodic line. The Piano staff has a dynamic marking of *n* and a complex accompaniment. Below the piano staff, there are several boxes containing Roman numerals: *v*, *VI*, *v*, *i*, and *i*.

Figura 176. Siguiete período.

El final del período continua en contexto modal, determinando las funciones de sexto y quinto grados; al final este termina en el primer grado de A eolio; este fragmento marca un destino desesperanzador para *Dafne*, quien llora incesantemente por el funesto futuro que adviene. Paralelamente se indica un decrescendo que acaba en piano, tal regulador enseña el final del caos y la fase previa del infausto final.

Figura 177. Frase que se desglosa del motivo principal.

Después continua una frase que se desglosa del motivo principal, inicia en el primer grado del modo y se mantiene por dos compases más, en esta parte *Dafne* implora piedad por la vida de sus hijos pero el mercenario se encuentra frente a ellos dispuesto a dejarlos sin vida.

Figura 178. Preámbulo del final y grito de *Dafne*.

Hacia el final se introduce el sexto grado haciendo una alteración ascendente por medio tono de F a F sostenido que conduce un cambio a la tonalidad axial A menor, a

través del sexto grado disminuido (F sostenido disminuido), tal alteración tonal sirve para dar fin a la frase y al período. La alteración también marca el final de la historia, un final nefasto que puede ser triste, conmovedor y fuerte para el auditor, puesto que aquí el mercenario da muerte a los hijos de *Dafne* de una forma muy cruel, “degollándolos”, situación aciaga que sobreviene en muchas familias campesinas de Colombia y el mundo.

La figura nos indica el glissando de la violetra que personifica el dolor de *Dafne*, quién exclama un grito desgarrador lleno de abatimiento, desesperanza y locura por el terrible final de sus hijos. Esta parte se desarrolla en la tónica de la tonalidad axial; también da fin a la textura monódica que se había expuesto hasta aquí, la textura homófona se restablece con el acorde de tónica; a su vez el glissando, que va hacía la octava del A que se ejecuta, es importante porque consume todo el caos y la locura que se desarrolla alrededor de la obra es una imagen utópica vista de igual modo en la sociedad, esperando que la demencia y los complejos humanos terminen algún día. La frase y el período acaban en desinencia masculina y con una cadencia compuesta.

De igual manera, este glissando es importante porque es el fin del fragmento monódico de la sección, que va en crescendo personificando toda la pesadumbre y desesperación de *Dafne* al mismo tiempo que se convierte en un ícono de la adversidad resistida por muchas familias a raíz de la guerra.

38 ENDECHA

Suspiro y muerte

The musical score consists of three staves: Soprano (S), Violin (Vlec.), and Piano (Pno.). The Soprano part has a vocal line with lyrics 'Suspiro y muerte'. The Violin part has a melodic line with a glissando. The Piano part has a harmonic accompaniment. Below the piano part is a figured bass line with the following figures: i, i, ii°, ii, III, VI, i.

Figura 179. Conclusión del período.

La protagonista muere por su propia locura, trastorno que se acrecienta durante el transcurso de la pieza y que culmina con la muerte de sus hijos, acto que la lleva a un profundo abatimiento, suspiro y muerte. Después, en el compás trescientos ochenta y tres, entran la violetra y el piano haciendo una posible codetta, clausurando la pieza en el primer grado de la tonalidad axial, la frase que se desarrolla en este período se extrae del motivo principal, del mismo modo el motivo principal se reanuda como se verificara más adelante.

The figure displays a musical score for the final section of a piece, starting at measure 391. The score is arranged in a system with five staves: Soprano (S), Oboe (olec.), Piano (Pno.), Flute (Fl.), and Clarinet (lec.). The Soprano part is silent. The Oboe part begins at measure 391 with a melodic line. The Piano part provides harmonic support, with four boxes labeled 'i', 'ii', 'V', and 'V' indicating harmonic functions under measures 391, 392, 393, and 394 respectively. The Flute part is silent. The Clarinet part begins at measure 390 with a melodic line, marked 'morendo' and 'pp'. The Piano part continues with harmonic support, marked 'pp'. The score concludes at measure 397 with a box labeled 'i'.

Figura 180. Culminación de la pieza.

Se rectifica en la figura 211, se retoma un fragmento del motivo principal para rematar la obra. Paralelamente se aprecian las funciones, segundo, quinto y tónica, aseverando una cadencia compuesta perfecta con la que se consuma la sección y la pieza. *Endecha*, concluye con los compases largos de la violetra y el piano en desinencia masculina y función de tónica en el compás trescientos noventa y siete.

En esta última sección Dafne dice, “El llanto de mis hijos socava mi alma ¡Oh! Al fin arribas por nosotros ¡No hay destino! (llanto) ¡Oh! Llorando imploro piedad ¡Ah! Por mis hijos han sido degollados (grito) ¡Aaaaaaaahhhhhhhh! (morendo) ah ah ah aaah... (Suspiro y muerte)”. Esta sección con la que se cierra la obra, encarna el dramatismo que se desenvuelve en la misma, con un final inhumano desde cualquier percepción, puesto que los hijos de *Dafne* fallecen degollados y ella muere a causa del punto álgido de su locura, al ver sus hijos asesinados de la manera más atroz; tal caso se vive en muchas familias colombianas y del mundo, mediante esta obra se dramatiza estos hechos para que no queden enterrados en la cotidianidad y así transmitir y dar conciencia al hombre para que surja una evolución humana a partir del respeto, la libertad y la sabiduría, así la obra se yergue en un concepto ecléctico en donde se condensa el dramatismo de una sociedad corroída y los factores musicales nombrados con antelación.

La obra de igual forma es una crítica a la locura, a los complejos humanos, pero en determinados términos el mundo necesita también de locos, locos que aporten ideas para el progreso de la humanidad y no dementes energúmenos que amplíen la putrefacción del *homo sapiens* a base de ideologías ilógicas.

6. DISEÑO METODOLÓGICO

6.1. Paradigma

Esta investigación pertenece al paradigma cualitativo puesto que la iniciativa de este trabajo es que se conozcan las cualidades de la violectra en el programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño y como tal en la ciudad de Pasto por medio de un recital creativo. Desde esta posición este trabajo se desarrolla en un escenario real como lo es la ciudad de Pasto y no depende de datos sino de la interacción con maestros de música y personas asociadas a esta rama del arte.

6.2. Enfoque

Esta investigación está dirigida en un enfoque histórico hermenéutico o participativo porque el centro de este trabajo es comprender de qué forma se puede llegar a dilucidar las cualidades sonoras de la violectra en el contexto musical del programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño y como tal en la ciudad de Pasto y que lo antedicho ayude a generar presentaciones artísticas de este prototipo.

7. FIGURAS

7.1. Fases de construcción de la violectra



Figura 181. Primera fase de construcción de la violectra.



Figura 182. Primera fase de la construcción de la violectra.



Figura 183. Segunda fase de la construcción de la violectra.



Figura 184. Tercera fase de la construcción de la violectra.



Figura 185. Cuarta fase de la construcción de la violectra.



Figura 186. Quinta fase de la construcción de la violectra.



Figura 187. Sexta fase de la construcción de la violectra.

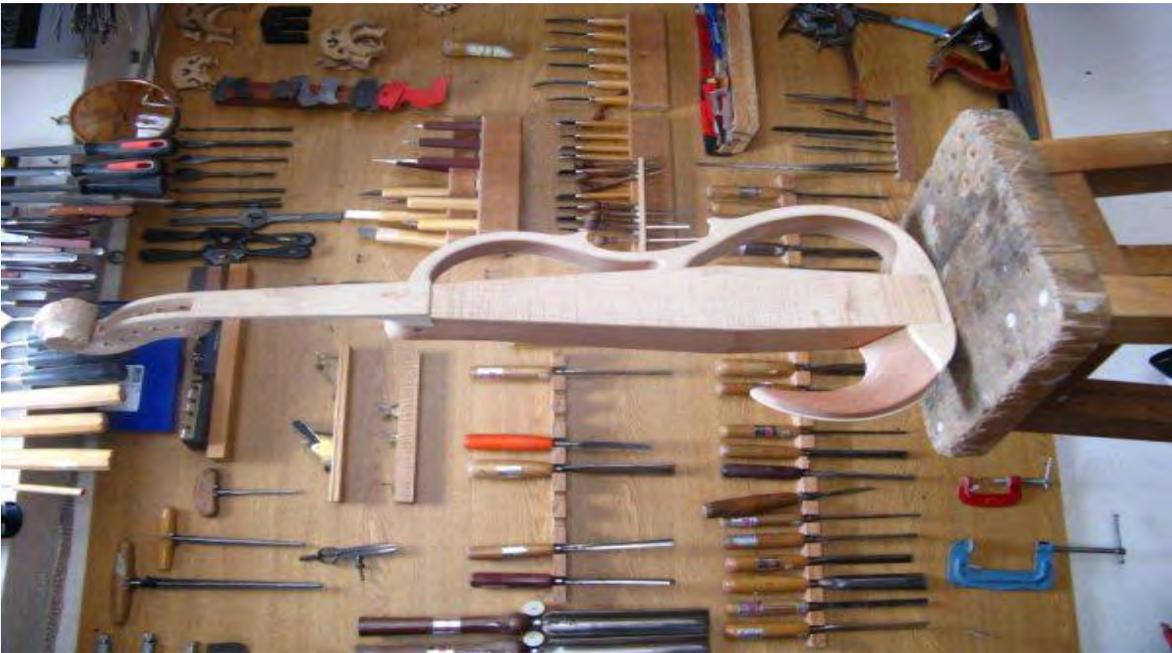


Figura 188. Sexta fase de la construcción de la violectra



Figura 189. Sexta fase de la construcción de la violectra.

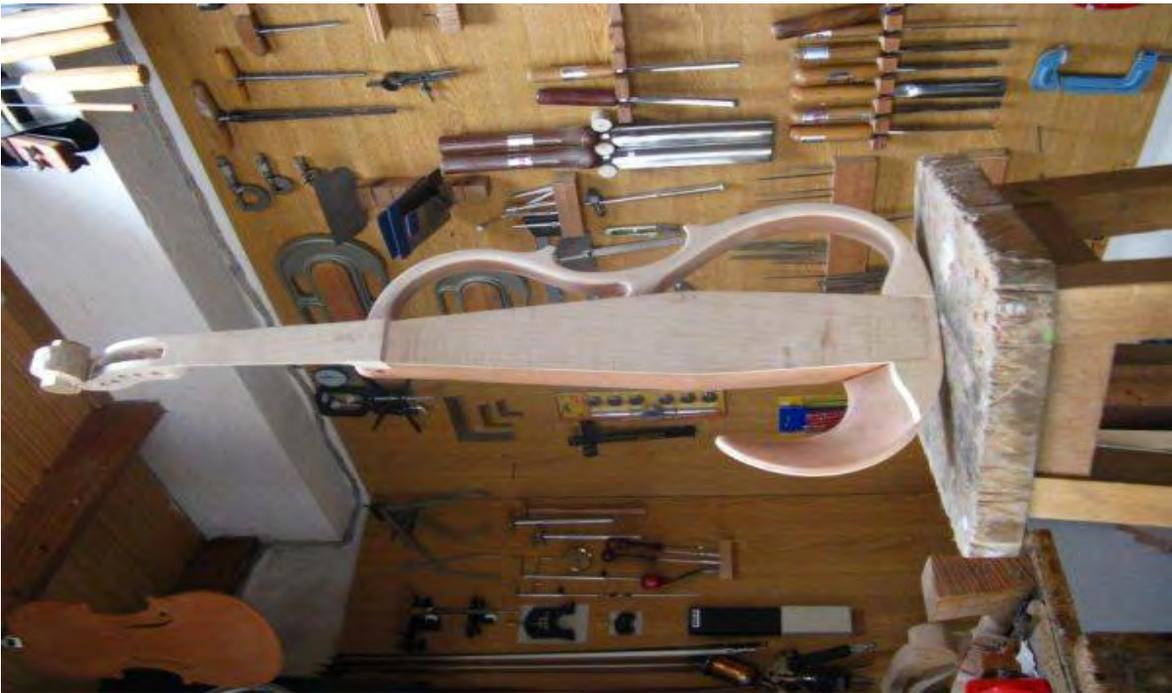


Figura 190. Sexta fase de la construcción de la violectra.

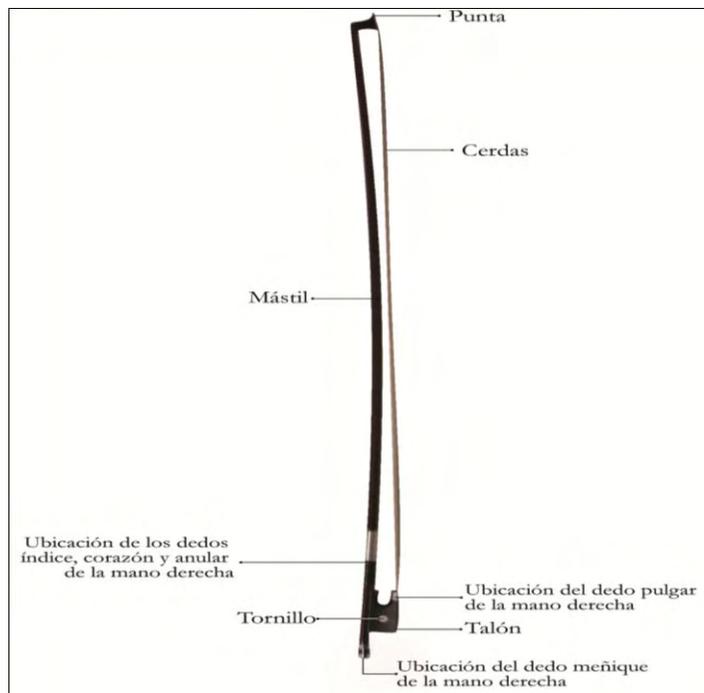


Figura 191. El arco y sus partes.

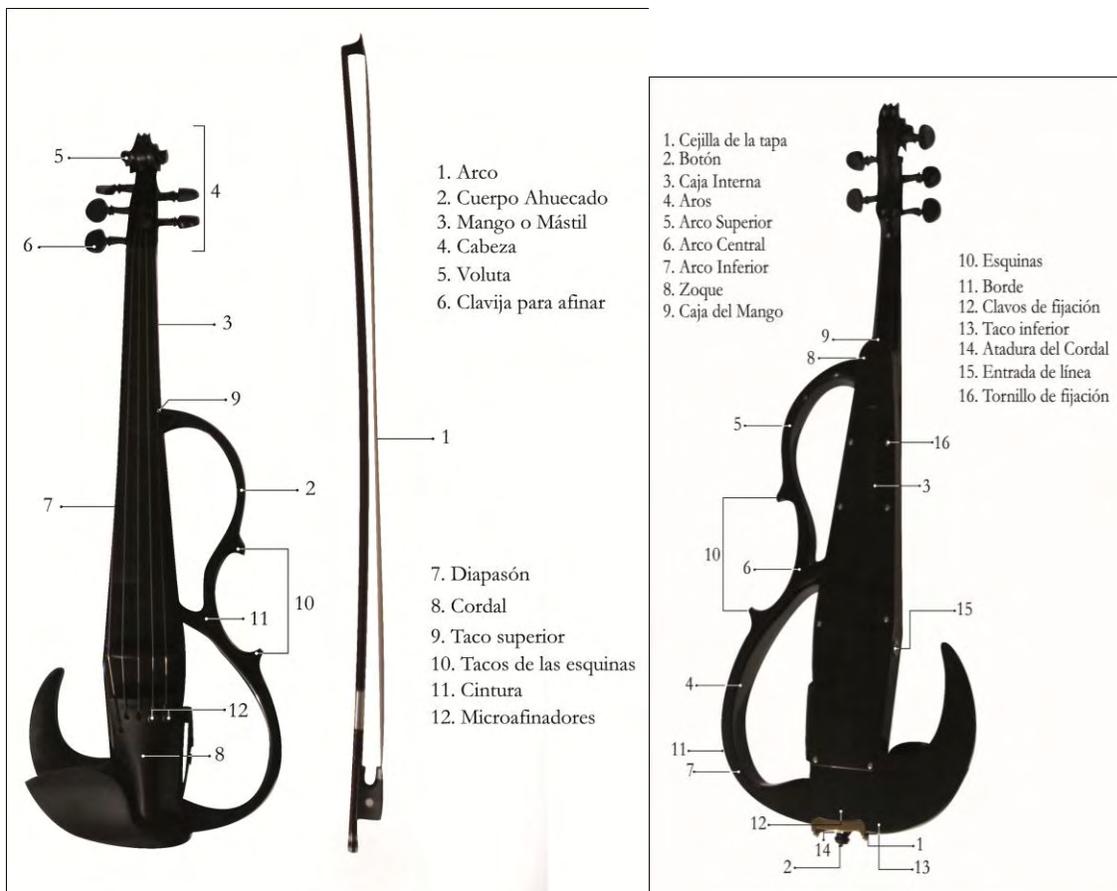


Figura 192. Enfoque frontal y posterior de la violetra con sus respectivas partes.

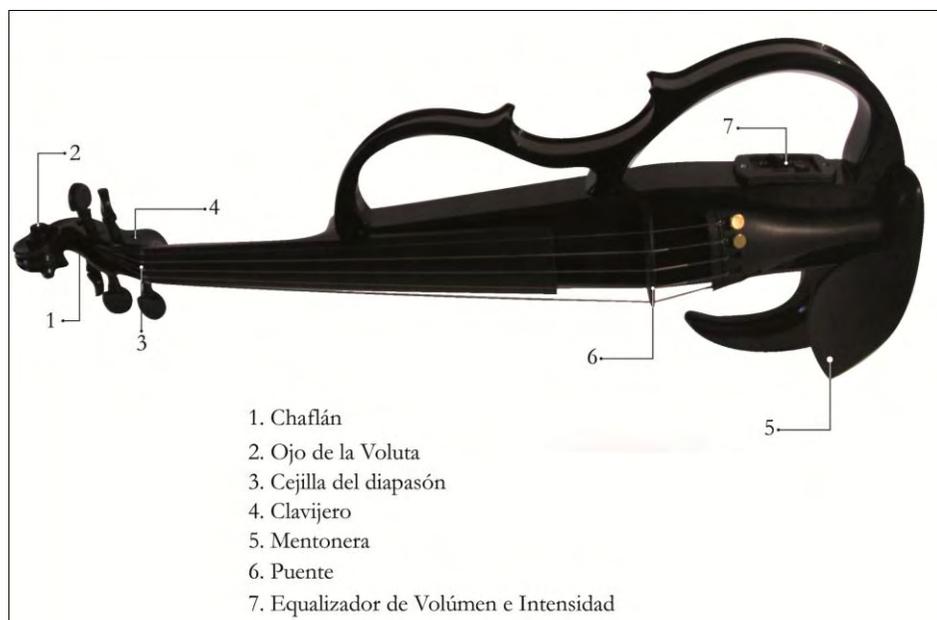


Figura 224. Enfoques laterales de la violectra con las partes restantes.



Figura 193. La violectra con su respectiva línea.

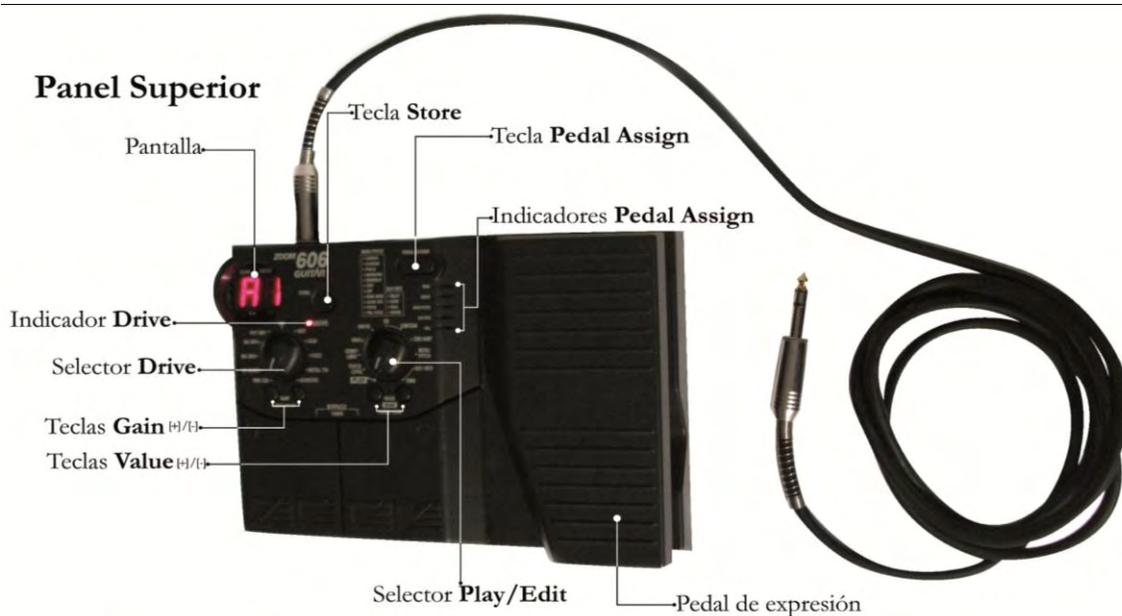


Figura 194. Panel superior del pedal de efectos y sus partes.

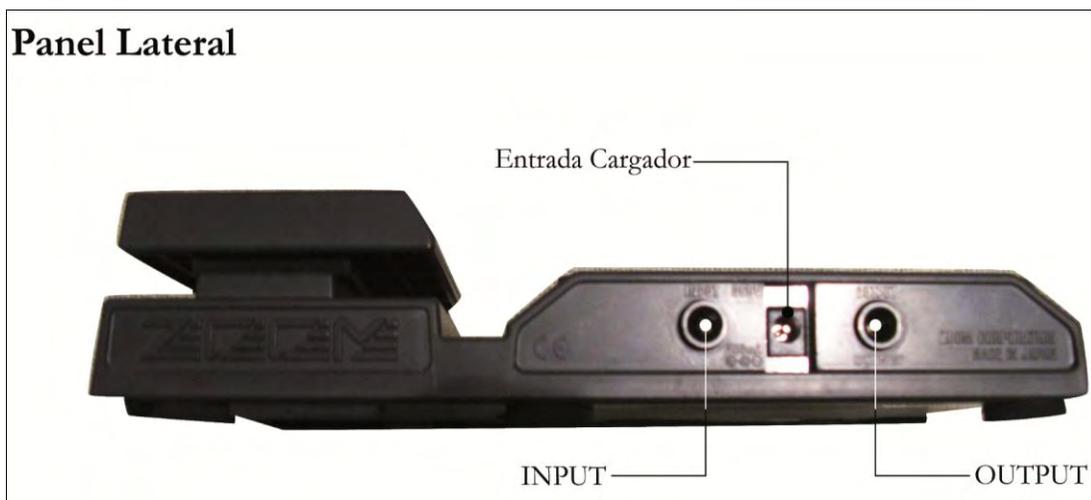


Figura 195. Panel lateral del pedal de efectos y sus partes.



Figura 196. Vista frontal del amplificador y sus partes.

8. MODELOS DE RECOLECCION DE INFORMACION

8.1 I.R.I (Instrumentos de recolección de información)

Lecturas

Observación

8.2. Fuentes

Internet

Libros

Documentos

9. BIOGRAFIA DEL COMPOSITOR

9.1. Mario Jurado

Nació el quince de junio de mil novecientos ochenta y cinco, en la ciudad de Pasto ubicada al suroccidente de Colombia. Desde su niñez siente un gran aliciente por la música, escuchando música clásica, decide estudiar violín e ingresa al programa de educación musical a nivel nacional Batuta a la edad de doce años, tiempo después sale para reingresar a la edad de diecinueve años prosiguiendo sus estudios de violín, a la par de realizar composiciones propias de manera empírica conjunto con el cultivo de las letras. Después se adhiere al programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño, en donde prosigue sus estudios de violín, junto con la formación musical y como pedagogo musical. Recibe clases de composición por parte de maestros como Javier Fajardo, John Granda Paz, Eduard Zambrano, quienes lo instruyen en armonía, contrapunto, formas, como también en técnicas contemporáneas de composición. Del mismo modo ha recibido clases de maestros como, Alfonso Dávila en composición, Dimitri Petukhov en el área de violín, Pablo Bobrowicky en interpretación jazzística, William Maestre Villamizar en improvisación jazzística, José Revelo en composición y Gustavo Yepes Londoño en composición.

Equivalentemente ha hecho parte de distintos ensambles de la Universidad de Nariño, ha dado clases en distintos centros de formación musical de la ciudad y de carácter particular.

CONCLUSIONES

- El vanguardismo musical exige que los artistas propongan nuevas formas de expresión sonora que estén enfocadas hacia un nuevo lenguaje musical propio de la escuela contemporánea.
- Las características de la violectra como instrumento vanguardista investigadas en este manuscrito, permitieron conocer las variadas e inherentes propiedades de este instrumento vislumbrando el empleo de este trabajo como una fuente investigativa para estudiantes y profesionales en música quienes realicen también investigaciones y propuestas artísticas de este tipo en el programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño.
- Las composiciones realizadas como parte de esta investigación, son un compendio de obras contemporáneas que serán de gran ayuda, para emancipar una producción musical que gire en torno a lo contemporáneo, ya que se realizó un análisis sobre las mismas y se describió las técnicas utilizadas para su producción.
- La reseña histórica sobre el violín eléctrico de cinco cuerdas, es de gran importancia puesto que describe no solamente la historia de este instrumento como tal, sino que describe el proceso que han tenido los instrumento electrófonos, aspecto que ilustra de igual manera la variedad y los diferentes contextos en los que se puede aplicar y desarrollar expresiones artísticas con las propiedades de estos.
- Este trabajo es una invitación a que se amplié el público de la ciudad hacia las manifestaciones artísticas y culturales originales y del mismo modo se propongan más espacios para dichas manifestaciones, dado que es algo que la ciudad de Pasto requiere en gran medida prevaleciendo que la cultura es la esencia vital de un pueblo.

- Este escrito, es una sinopsis de variadas ideas que giran dentro del arte contemporáneo, para así gestar arte que contenga numerosos pensamientos que no se hermeticen en una sola ideología propositiva.

- El análisis de obras, es un recurso importante también dentro de este documento, porque es una herramienta útil para el estudiante a la hora de realizar el análisis de una obra contemporánea, que contenga instrumentos vanguardistas como la violectra o de igual naturaleza.

- La labor inscrita en este manuscrito se enfoca hacía la proyección de la producción musical-artística nariñense, contenida en distintos pensamientos contemporáneos que se encaminen hacia el progreso del arte nariñense y de igual manera estos sean mostrados como una proposición cultural de la región al mundo.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

Adler, Samuel. (2006). *El estudio de la orquestación*. España: Idea books. 815p.

Bermudez Costa, Juan. (1977). *Nueva generación de instrumentos musicales electrónicos*. Barcelona: Marcombo. 269 p.

Copland, Aaron. (1955). *Como escuchar la música*. México, D. F.: Fondo de cultura económica. 218 p.

Fischerman, Diego. (2004). *La música del siglo XX*. Argentina: Editorial Paidós. 154p.

Fubini, Enrico. (1988). *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza editorial. 521 p.

Grabner, Hermann. (2001). *Teoría general de la música*. Madrid: Ediciones akal. 334p.

Hamel, Fred & Hürlimann, Martin. (1987). *Enciclopedia de la música volumen III*. México: Grijalbo. 1060 p.

Hinojosa Chapel, Ruben. (1995). *Acerca de los instrumentos electrónicos, la música electroacústica y las computadoras*. La Habana, Cuba: Banco de las ideas z y el Instituto Superior de Arte. 12 p.

Pereira Hernandez, Miguel. (2004, 2005). *Amplificadores de audio*. Bilbao: Escuela superior de ingenieros de Bilbao. 38 p.

López, Julio. *La música de la modernidad (De Beethoven a Xenakis)*. (1984). Barcelona: Anthropos, editorial del hombre. 293 p.

Randel, Don Michael. (1984). *Diccionario Harvard de música*. México: Diana editorial. 559 p.

Randel, Don Michael. (1997, 1999). *Diccionario Harvard de música*. Madrid: Alianza editorial. 1113 p.

Sarmiento, P. *Dodecafonismo, atonalismo y serialismo*. Consultado el 12 de febrero de 2012 de <http://www.sarmientomusica.com/>

Tranchefort, René. (1985). *Los instrumentos musicales en el mundo*. Madrid: Alianza música. 369 p.

Zamacois, Joaquín. (2002). *Curso de formas musicales*. España: Idea books. 274 p.