

**Suite Instrumental “Cuando los Reyes Salen a la Guerra”: Composición y puesta en
Escena**

Mario Mariño Mora

Trabajo de Grado para Optar al Título de: Licenciado en Música

Director

Rubén Darío Castillo Meza

Maestro en Música – Universidad Autónoma de Bucaramanga

Universidad Industrial de Santander

Facultad de Ciencias Humanas

Escuela de Artes Música

Bucaramanga

2018

Tabla de contenido

Introducción	17
1. Fundamentación	18
1.1 Delimitación del problema	18
1.1.1 Pregunta problema.	19
2. Objetivos	20
2.1 Objetivo general	20
2.2 Objetivos específicos	20
3. Justificación	21
4. Aspectos metodológicos	22
4.1 Recursos	23
4.1.1 Recursos físicos.	23
4.1.2 Recursos humanos	23
5. Marco referencial	24
5.1 Marco Teórico	24
5.1.1 La composición Musical.	24
5.1.2 Música programática.	26
5.2 Marco Histórico	28
5.2.1 Música programática universal del renacimiento al romanticismo.	28
5.2.2 Música programática en Latinoamérica.	35
5.2.3 Música programática en Colombia.	37

6. Argumento de la composición	41
6.1 Historia fantástica cuando los reyes salen a la guerra.	41
7. Análisis de la composición	45
7.1 Primer movimiento: “Intento de desposorio”	46
7.1.1 Forma y estética.	46
7.1.1.1 La Exposición	47
7.1.1.2 El Desarrollo	50
7.1.1.3 La Re-exposición	53
7.2 Segundo movimiento: “Huida desesperada, perdida y canción”	54
7.2.1 Forma y estética.	54
7.2.1.1 Tema con variaciones: “Huida desesperada”	55
7.2.1.1.1 El tema A	55
7.2.1.1.2 El tema A’	57
7.2.1.1.3 El Tema A’’	59
7.2.1.2 Pérdida	61
7.2.1.2.1 El tema A	61
7.2.1.2.2 El tema B	62
7.2.1.2.3 El tema A’	63
7.2.1.3 La canción	63
7.2.1.3.1 La introducción	63
7.2.1.3.2 La estrofa	64

7.2.1.3.3 El coro	65
7.2.1.3.4 El final	65
7.3 Tercer movimiento: “Avistamiento, desafío, invocación y derrota”	66
7.3.1 Forma y estética:	66
7.3.1.1 Avistamiento	67
7.3.1.1.1 El Intro	67
7.3.1.1.2 Contrapunto	68
7.3.1.1.3 El final	68
7.3.1.2 Desafío	69
7.3.1.2.1 La parte A	69
7.3.1.2.1 La parte A’	71
7.3.1.2 Invocación y derrota	72
7.3.1.2.1 La parte A	73
7.3.1.2.2 La parte A’	74
7.4 Cuarto movimiento “Lamento y resurrección, victoria y final”	75
7.4.1 Forma y estética.	76
7.4.1.1 Lamento y resurrección	76
7.4.1.1.1 La introducción	77
7.4.1.1.2 El tema A	77
7.4.1.1.3 El tema B	78
7.4.1.1.4 El tema A’	80

7.4.1.2 Victoria	80
7.4.1.2.1 El Tema A	80
7.4.1.2.2 El tema A'	81
7.4.1.2.3 El tema A''	82
7.4.1.3 Final	83
7.4.1.3.1 Tema A	83
7.4.1.3.2 El tema A'	84
7.4.1.3.3 El tema A''	84
7.4.1.3.4 La cadencia	85
8. Montaje	87
8.1 Recomendaciones para el montaje	87
9. Conclusiones	88
Referencias Bibliográficas	89

Lista de tablas

Tabla 1 Macroestructura formal de primer movimiento	46
Tabla 2 Macroestructura formal del segundo movimiento	55
Tabla 3 Macroestructura formal del tercer movimiento	66
Tabla 4: Macroestructura formal del cuarto movimiento	76

Lista de figuras

Figura 1: Intento de desposorio exposición –sección A1 Melodía principal de la princesa.	47
Figura 2: Intento de desposorio exposición- sección A1 violoncelo acompañado por la imitación.	48
Figura 3: Intento de desposorio conexión entre el tema A1 y B1 vinculando corchea con punto semicorchea.	48
Figura 4: Intento de desposorio exposición- Sección A2 Princesa interrumpida por violines.	49
Figura 5: Intento de desposorio exposición - Sección B1 Melodía de la trompeta representando al rey Jutfal.	49
Figura 6: Intento de desposorio, exposición - Sección B2 el rey Jutfal tratando de caldear los animos en la discusión.	50
Figura 7: Intento de desposorio, desarrollo-sección 1 la princesa abrumada por el rey Abinaser	51
Figura 8: Intento de desposorio, Desarrollo- sección 2 la corte persuadiendo a la princesa Elizabeth.	51
Figura 9: Intento de desposorio, Desarrollo-sección 3 la princesa imitando las ideas del príncipe y acumulación de material en el acompañamiento.	52
Figura 10: Intento de desposorio, desarrollo - Sección 4 la princesa contra el resto del mundo.	52
Figura 11: Intento de desposorio, Desarrollo - Sección 5 acumulación de material.	53
Figura 12: Intento de desposorio, Re-exposición intercambio de melodía principal entre la flauta y la trompeta.	54
Figura 13: Huida desesperada, pérdida y canción, tema con variaciones, Tema A primera sección, la princesa y los cortesanos	56

- Figura 14: Huida desesperada, pérdida y canción, tema con variaciones, Tema A segunda sección la princesa paranoica de que la están observando y persiguiendo 56
- Figura 15: Huida desesperada, pérdida y canción, tema con variaciones, Tema A tercera sección la princesa con paso redoblado 57
- Figura 16: Huida desesperada, pérdida y canción, tema con variaciones, Tema A cuarta sección la princesa escondida observando como la buscan. 57
- Figura 17: Huida desesperada, pérdida y canción, tema con variaciones, Tema A' Primera sección la corte de Jutfal siguiendo el rastro de la princesa. 58
- Figura 18: Huida desesperada, pérdida y canción, tema con variaciones, Tema A' Segunda sección, la guitarra reforzando el ritmo. 58
- Figura 19: Huida desesperada, pérdida y canción, Tema con variaciones, Tema A' Tercera sección, Guitarra marcando el compás y adición de segunda voz a mano derecha del piano. 59
- Figura 20: Huida desesperada, pérdida y canción, Tema con variaciones, Tema A' Cuarta sección, Guitarra acompañamiento en blancas. 59
- Figura 21: Huida desesperada, pérdida y canción, tema con variaciones, Tema A" Primera sección, cambio de tonalidad y tempo y relevo melódico en el orden de la imitación canónica. 60
- Figura 22: Huida desesperada, pérdida y canción, tema con variaciones, Tema A" Tercera sección, canon entre la flauta y la trompeta. 60
- Figura 23: Huida desesperada, pérdida y canción, tema con variaciones, Tema A" última sección, adición de la flauta y final con acorde disonante. 61
- Figura 24: Huida desesperada, pérdida y canción- Pérdida Tema A Acumulación de material generando sensación de zozobra. 62
- Figura 25: Huida desesperada, pérdida y canción - Pérdida Tema B organización del material diferenciando claramente la melodía del acompañamiento. 62

- Figura 26: Huida desesperada, pérdida y canción - Pérdida, Tema A' Se retoma el material del tema A y se añade el violín haciendo cromatismos y luego el piano. 63
- Figura 27: Huida desesperada, pérdida y canción - Canción, introducción, melodía cello y relevado por piano con violín, modalidad lidio, princesa frustrada. 64
- Figura 28: Huida desesperada, pérdida y canción - Canción, Estrofa, entrada de la flauta doblada por la mano derecha del piano, modalidad mixolidio, princesa comienza a enfrentar su frustración. 64
- Figura 29: Huida desesperada, pérdida y canción. Canción, Coro, cambio melódico y textura mixta, la princesa se retracta de su huida de palacio. 65
- Figura 30: Huida desesperada, pérdida y canción - Canción, final, la flauta imitando y desarrollando la melodía del violín, imitaciones y secuencias. 66
- Figura 31: Avistamiento, desafío, invocación y derrota - avistamiento, Intro, el rey Jutfal saliendo del bosque maldito y desesperado por encontrar a la princesa. 68
- Figura 32: Avistamiento, desafío, enfrentamiento y derrota - avistamiento, Contrapunto, El rey Jutfal logra observar a la princesa secuestrada por el brujo y da instrucciones al ejército. 68
- Figura 33: Avistamiento, desafío, invocación y derrota - avistamiento, Final, el ejército migdalita aconsejando al rey Jutfal ir por refuerzos desatendiendo el consejo. 69
- Figura 34: Avistamiento, desafío, invocación y derrota - Desafío, primer extracto de parte A, Doblaje melódico, princesa pidiendo auxilio e interrupción del príncipe y el brujo. 70
- Figura 35: Avistamiento, desafío, invocación y derrota - Desafío, segundo extracto de parte A, melodía princesa ampliada, interrupción, princesa pidiendo auxilio por última vez y luego todos gritando. 70
- Figura 36: Avistamiento, desafío, invocación y derrota - Desafío, Primer extracto de parte A', lucha entre el rey Jutfal y el brujo, caída del rey interrupción de la lucha. 71

- Figura 37: Avistamiento, desafío, invocación y derrota - Desafío, Segundo extracto de parte A', amenazas de muerte entre el Rey Jutfal y el brujo. 72
- Figura 38: Avistamiento, desafío, invocación y derrota - Invocación y derrota, Primer extracto parte A, el piano emulando la preparación para el ritual de invocación que realizará el hechicero. 73
- Figura 39: Avistamiento, desafío, invocación y derrota - Invocación y derrota, segundo extracto parte A, Primera invocación. 73
- Figura 40: Avistamiento, desafío, invocación y derrota - Invocación y derrota, tercer extracto parte A, segunda invocación. 73
- Figura 41: Avistamiento, desafío, invocación y derrota - Invocación y derrota, cuarto extracto parte A, tercera invocación. 74
- Figura 42: Avistamiento, desafío, invocación y derrota - Invocación y derrota, quinto extracto parte A, inicio del ataque del brujo inmovilizándolos a todos. 74
- Figura 43: Avistamiento, desafío, invocación y derrota - Invocación y derrota, Primer extracto parte A', Los demonios del brujo ahorcan al rey Jutfal. 75
- Figura 44: Avistamiento, desafío, invocación y derrota - Invocación y derrota, Segundo extracto parte A', muerte del rey Jutfal. 75
- Figura 45: Lamento y resurrección, victoria y final - Lamento y resurrección, Introducción, el violín reclamando por la muerte del rey y el cello lamentando el deceso del soberano. 77
- Figura 46: Lamento y resurrección, victoria y final - Lamento y resurrección, Tema A, La flauta imitando al violín y posteriormente al piano. 78
- Figura 47: Lamento y resurrección, victoria y final - Lamento y resurrección, Tema B primer extracto, Levantamiento del cadáver del Rey Jutfal, la princesa llora sobre él. 79
- Figura 48: Lamento y resurrección, victoria y final - Lamento y resurrección, Tema B segundo extracto, Resurrección del rey Jutfal. 79

- Figura 49: Lamento y resurrección, victoria y final - Lamento y resurrección, Tema A', Cambio abrupto del final representando la disposición a una confrontación contra el hechicero. 80
- Figura 50: Lamento y resurrección, victoria y final - Victoria, Tema A, El hechicero retando nuevamente al rey Jutfal. 81
- Figura 51: Lamento y resurrección, victoria y final - Victoria, Tema A', El rey Jutfal demuestra su superioridad frente al hechicero. 82
- Figura 52: Lamento y resurrección, victoria y final - Victoria, Tema A", El rey Jutfal y su corte derrotan definitivamente al hechicero y sus huestes. 83
- Figura 53: Lamento y resurrección, victoria y final - Final, Tema A, La princesa expresando su alegría en la ceremonia de matrimonio. 84
- Figura 54: Lamento y resurrección, victoria y final - Final, Tema A', El rey Jutfal expresando su regocijo por contraer nupcias con la princesa Elizabeth. 84
- Figura 55: Lamento y resurrección, victoria y final - Final, Tema A", El rey Jutfal y la princesa Elizabeth de acuerdo en la ceremonia de matrimonio. 85
- Figura 56: Lamento y resurrección, victoria y final - Final, Primer extracto cadencia, recuerdo del tema principal de la princesa. 86
- Figura 57: Lamento y resurrección, victoria y final - final, Segundo extracto Cadencia, Material cadencioso y final. 86

Lista de Apéndices

**(Ver apéndices adjuntos en el CD y pueden visualizarlos en la Base de Datos de la
Biblioteca UIS)**

Apéndice A. Partitura primer movimiento

Apéndice B. Partitura segundo movimiento

Apéndice C. Partitura tercer movimiento

Apéndice D. Partitura cuarto movimiento

Apéndice E. Sonido

RESUMEN

TÍTULO: SUITE INSTRUMENTAL “CUANDO LOS REYES SALEN A LA GUERRA”:
COMPOSICIÓN Y PUESTA EN ESCENA *

AUTOR: MARIO MARIÑO MORA **

PALABRAS CLAVE: COMPOSICIÓN, MÚSICA DESCRIPTIVA, MÚSICA
PROGRAMÁTICA, CREACIÓN ARTÍSTICA

DESCRIPCIÓN

Creación de una suite musical en cuatro movimientos titulada *cuando los reyes salen a la guerra* que utiliza un cuento fantástico inventado por el mismo compositor como base para las ideas musicales que se enmarcan en el sistema tonal con elementos de índole descriptiva para grupo de cámara mixto conformado por violín, violoncelo, guitarra, flauta, trompeta y piano.

El proyecto inicia dando cuenta de diferentes conceptos esenciales para la composición musical como lo son la forma, la textura y la instrumentación, para luego esbozar el concepto de música programática donde se aprovecha para destacar la labor compositiva como un hecho de comunicación donde existen tres niveles el del creador, la obra en sí y la audiencia. Más adelante se mencionan y analizan estéticamente las obras que utilizan recursos de índole descriptiva de los grandes maestros europeos en las diferentes eras musicales; posteriormente se da paso a un recorrido por los compositores históricos latinoamericanos y colombianos que también dejaron evidencia de este tipo de música. Luego se expone como la historia fantástica se convierte en música a través del análisis estético de la suite pasando por cada uno de los movimientos, sus secciones y sus temas en orden cronológico; y por último se dan las recomendaciones respectivas para un buen desarrollo de montaje de la obra.

* Trabajo de grado

** Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Artes, Música. Director: Rubén Darío Castillo Meza

ABSTRACT

TITLE: INSTRUMENTAL SUITE “WHEN KINGS GO FORTH TO WAR”:
COMPOSITION AND STAGING*

AUTHOR: MARIO MARIÑO MORA**

KEYWORDS: COMPOSITION, DESCRIPTIVE MUSIC, PROGRAMMIC MUSIC,
ARTISTIC CREATION

DESCRIPTION

Creation of a four movements musical suite called *when kings go forth to war* that uses a fantastic story made by composer himself as base for its musical ideas framed on the tonal system and using descriptive type elements, written for a chamber group conformed by violin, cello, guitar, flute, trumpet and piano. The project starts making a trip over several musical composition scencial concepts as musical forms, musical texture and the instrumentation, Then sketch out the programmic music concept where it takes place to highlight the compositive labor as an human communication fact where there exist three differents levels the creator, the work of art and the audience. Ahead there are mentioned and analyze aesthetically the works that uses descriptive type reesources of the biggest european masters at diffrents musical ages; later it is a travel over the historical latinamerican and Colombian composers that also left evidence of this kind of music. Then it is exposed the way how the fantastic story becomes music through an aesthetical analysis of the suite taking care of every single movement, its sections and its themes at chronological order; and for last it is given several tips for a well development at time of work rehearshal

* Degree project

** Faculty of Human Sciences. Bachelor of Music School. Director: Rubén Darío Castillo Meza

Introducción

La imaginación es una característica propia del ser humano, a través de ella se obtiene evidencia de su esencia trascendental con la capacidad de hacer creaciones basadas en pensamientos propios del mundo, de las ideas que se generarán a partir de fantasías o experiencias vividas en el mundo de los sentidos. La mente humana tiene la capacidad de autogenerar imágenes en diferentes actos cotidianos o ficticios, también puede evocar emociones o sentimientos, particularidades que convierten al hombre en un ser imaginativo, trascendental y emocional.

La creación musical comienza con una idea, independientemente si es meramente musical o con un programa de fondo, siempre existe una idea matriz a la que estará subordinada la obra subyacente, sin embargo transmitir esta idea a partir de la escritura de sonidos interpretados por instrumentos musicales acústicos o electrónicos resulta una tarea compleja porque en ese momento se deben mezclar lo abstracto, lo real, lo imaginario y lo emocional, con la experiencia lógica y empírica del creador. Además supone un desafío adicional establecer un diálogo efectivo entre la música y la audiencia debido a que cada individuo hace su propia lectura o interpretación de los símbolos o señales dejadas por el creador.

La obra que inspira este trabajo escrito consta de cuatro movimientos y el lenguaje descriptivo de la música se evidencia en todos ellos, cada uno de los cuales tiene un título al que se ajustan los temas melódicos, las secuencias armónicas, el carácter, la expresión, las dinámicas y la agógica. Al interior de la composición existe una cronología progresiva de los sucesos a modo de narración, la historia avanza conforme al transcurso de la música y los sonidos siempre están al servicio del programa.

Con el presente trabajo de grado se pretende utilizar elementos de la música descriptiva o programática para establecer un diálogo entre la audiencia y la obra musical *cuando los reyes*

salen a la guerra socializando la idea generadora desde sus características estéticas y estructurales.

1. Fundamentación

1.1 Delimitación del problema

El licenciado en música de la universidad industrial de Santander accede a diferentes materias teóricas musicales a lo largo del currículo. Los estudiantes son permeados de cierto bagaje compositivo a través de ejercicios contrapuntísticos, armónicos y auditivos, sin embargo el proceso creativo se ejercita en menor medida en el programa y los espacios para la generación de música nueva son reducidos, por lo que se hace necesario desde la escuela fomentar la creación y su respectiva puesta en escena.

Crear o componer música programática o descriptiva supone un trabajo técnico específico, un conocimiento teórico e histórico de esta línea de creación musical por lo que se necesita profundizar en torno a ello, sin embargo no solo se trata de componer sino también a través de las composiciones generar un aporte al desarrollo musical y cultural de la escuela y la región, pero ello solo puede ocurrir dando a conocer los trabajos compositivos a la comunidad. Los grupos de cámara pueden constituirse como un eslabón importantísimo entre los creadores y la comunidad, pues mediante ellos se pueden estrenar las obras de los compositores locales y que no se queden solo en el papel, lo que nos lleva a una doble necesidad, por un lado, brindar un mayor apoyo a las agrupaciones camerísticas de la escuela de Artes música, y por otro lado que éstas a su vez tengan buena disposición para interpretar las nuevas obras.

1.1.1 Pregunta problema. ¿Es posible componer música programática que narre a la audiencia un cuento fantástico y que a partir de su puesta en escena contribuya con el desarrollo cultural de la región?

2. Objetivos

2.1 Objetivo general

Componer una suite instrumental para un formato de cámara mixto, incluyendo temas musicales de índole descriptivos.

2.2 Objetivos específicos

- Aplicar los conocimientos adquiridos sobre composición, instrumentación y escritura musical durante la época de estudios en el programa de licenciatura en música de la Universidad Industrial de Santander por medio de una suite instrumental para formato instrumental mixto.
- Aportar al catálogo musical de la región una suite instrumental con temas musicales de índole descriptiva para enriquecer las posibilidades creativas de las próximas generaciones.
- Sustentar la creación y el montaje de la suite instrumental *cuando los reyes salen a la guerra* mediante su puesta en escena.

3. Justificación

La creación musical debe constituirse como un canal de comunicación básico para estrechar las relaciones humanas, normalmente es un dialogo que trasciende las palabras con signos mucho más complejos y abstractos, que de manera rotunda conectan a las poblaciones con un nivel más alto de apropiación a la vida en comunidad, fortaleciendo la fraternidad y estimulando el avance de los pueblos a través de una mejor comprensión de la realidad y adopción de una posición crítica con el entorno y con sigo mismo.

T. Adorno (2009) explica que la cosificación de las cosas hace que el ser humano no se sienta vivo, la humanidad constantemente sufre procesos de insensibilización debido a la monotonía y lo único que puede disuadir al ser humano de ello y brindarle una especial sensibilidad del valor de la existencia, es la música, además Prados (2006) argumenta que el arte es el canal por medio del cual una sociedad se conecta con su historia y en ocasiones con su devenir y destino, por tal motivo este proyecto busca convertirse no solo en un referente creativo e interpretativo para las nuevas generaciones sino también una contribución social con la que se estimule las calidades imaginativas y emocionales de los intérpretes y la audiencia.

A demás de lo anterior el montaje de una obra inédita supone especial interés en la ejecución de los instrumentos utilizados en la composición y la utilización fina de las habilidades auditivas, por lo que este trabajo representa un claro aporte en las materias de instrumento principal y práctica coral e instrumental contenidas en el currículo de licenciatura en música. Por otra parte los instrumentistas pueden compartir su experiencia en el montaje y los desafíos con los que se enfrentan en el proceso echando mano de todos los elementos pedagógicos y didácticos utilizados por el director.

4. Aspectos metodológicos

Este proyecto se desarrolló a través de una simbiosis teórica entre disciplinas tales como: la composición musical, el estudio filosófico y sociológico de la música y la semiótica musical para aclarar el uso de la música programática. Su elaboración transitó a través de las siguientes cuatro etapas: el estudio y la apropiación teórica de tratados musicales y filosófico-musicales, el proceso de creación de la obra musical, el montaje, y por último la socialización y sustentación.

En la primera etapa se planteó la idea para la creación musical, luego se indagó sobre el uso estético de la música descriptiva o programática de la mano del tratadista Carl Dalhaus, del mismo modo se profundizó en las consideraciones filosóficas acerca de esta música como medio y fin para narrar un programa gracias a las consideraciones al respecto hechas por Georg Wilhelm Friedrich Hegel y Jean- Jacques Nattiez, al tiempo que se estudiaron las posibilidades de instrumentación abordadas por Samuel Adler.

La segunda etapa es el momento donde se produjo la totalidad de la obra propuesta. La formulación de ideas con significancia dramática se constituye como el eje fundamental de esta faceta, por lo que se inició con la creación de la historia literaria mediante la cual se plantea el hilo conductor de la composición, se trata de una etapa productiva donde teniendo en cuenta lo acotado por Soler (1980) el creador se sirve del material bibliográfico como base pero no dejará de lado la intuición, es un periodo de intervención creativa dialéctica constante entre lo racional y lo irracional.

La tercera es la etapa en la cual se seleccionaron los intérpretes, en donde ellos dieron inicio con el estudio técnico e interpretativo de la pieza, posteriormente se llevaron a cabo los ensayos con el formato completo para que existiera una comprensión precisa de la interpretación de la

obra en general, y el éxito de estos estuvo ligado a la utilización asertiva de los elementos de dirección musical aprendidos durante la licenciatura. Se constituyó como un tiempo de evaluación constante en el avance del montaje de la obra y se expresaron las indicaciones pertinentes para la correcta interpretación de la música escrita en la segunda etapa.

Por último la cuarta etapa es el momento en el que la música se hizo realidad, fue la oportunidad de plasmar en el tiempo la estética y los elementos empleados por el compositor al servicio del programa musical, antes de la puesta en escena se desarrollaron dos conversatorios públicos para socializar la idea generadora de la obra musical y su estética particular, y luego se procedió a la puesta en escena en vivo de la obra.

4.1 Recursos

4.1.1 Recursos físicos. La ejecución de este proyecto precisó de tres espacios: dos aulas y un auditorio, la primera de las aulas donde se realizaron los ensayos para el montaje de la obra musical, y la segunda aula donde se llevaron a cabo los conversatorios públicos para socializar el proyecto, también el auditorio donde se sustentó el proyecto y luego se interpretó públicamente la composición musical. Además de los espacios también fueron necesarios algunos equipos y elementos como los siguientes: computador, software especializado en escritura musical y en redacción de textos, software para creación de diapositivas, video beam, piano y partituras.

4.1.2 Recursos humanos. La puesta en escena de la obra estuvo a cargo de seis instrumentistas todos ellos comunidad UIS respectivamente: Ricardo Daza Sandoval (Pianista), Ramiro Andrés Perales Llerena (Flautista), Juan Andrés Orozco Cardenaz

(Guitarrista), Nelson Snéider Silva Lizarazo (trompetista), Jhoan Sebastian Carrillo Olarte (Violonchelista) y Luis Ferney Montesino Porras (violinista).

5. Marco referencial

5.1 Marco Teórico

Se puede decir que las obras musicales compuestas desde una perspectiva académica, se nutren de los conceptos implícitos en la teoría de la música como base para la producción del material musical y extramusical en los trabajos compositivos, para comprender el enfoque específico de algunos de los términos que se van a utilizar a lo largo de este proyecto necesitaremos precisar el sentido que se le otorgaran a los mismos.

5.1.1 La composición Musical. Se podría entender como la amalgama práctica de diferentes materias musicales específicas tales como la teoría, la forma, la instrumentación, la armonía, la textura y el contrapunto, diríamos que es la mediación para la praxis creadora entre el compositor y la obra musical como tal. En palabras del diccionario enciclopédico de la música:

La composición es tanto la actividad de componer como el resultado de esa actividad (...) desde un trazo estructural completo hasta la más breve idea temática, armónica o rítmica cuyo potencial e implicaciones estructurales quedan por ser trabajados, y cuyo contexto genérico puede no ser muy claro en un principio. (...) (Latham *et al*, 2008, p.342).

La composición musical ha de ajustarse a un sistema compositivo, por medio del cual podríamos decir que se regularía el lenguaje con el que se hace la obra musical, aportando sentido, coherencia y unidad a los temas, las melodías, los acordes utilizados y las progresiones de los mismos a menos que la idea del compositor consista en desistir de dicha coherencia. Existen variedad de sistemas sobre los cuales trabajar, por nombrar algunos: tonal de la práctica común, tonal cromático, serial, dodecafónico, cuartal, politonal, modal además de muchos otros creados en el siglo XX.

A parte de utilizar un sistema compositivo, también se debe disponer de una forma, puesto que de ella dependerá la cantidad de temas o secciones que se crearán y su desarrollo o ausencia de él, dando estructura a las ideas para poder intervenirlas conscientemente y también tener la capacidad de tomar decisiones con un enfoque de organización. Entre las formas desarrolladas una de las más utilizadas y que generalmente es el primer movimiento de las obras concertantes o sinfónicas es la forma sonata, y formas sencillas o sin desarrollo como la binaria o la ternaria simple que no tienen que ver con desarrollo sino más bien con el encuentro de dos secciones y su retorno a la primera o no.

La forma bien se podría entender como el esqueleto de una obra compositiva, pero haría falta comprender elementos texturales para organizar los sonidos y los planos que van a mantenerse en acción durante la obra, la textura es lo que permite al compositor diferenciar estos planos o acumulación de material con que pretenda expresar sus ideas, existen diferentes tipos de textura, como lo son la homofónica, la contrapuntística, la melodía acompañada o la mixta, y cada una de ellas tiene implicaciones técnicas distintas.

Al momento de componer es evidente que el creador tenga conocimiento de las posibilidades instrumentales de las que dispone, cada instrumento tiene sus propias características, su propia técnica e interpretación, si bien todos tienen sus puntos de encuentro, escribir para cada instrumento mantiene grandes diferencias; no es lo mismo escribir para

vientos que para cuerdas o para piano. Según el diccionario enciclopédico de la música instrumentar se define como: “(...) la asignación de los timbres instrumentales a las diferentes partes o líneas de una composición.” (Latham *et al*, 2008, p.1135) Y Adler, introduce como objetivo de su tratado *estudio de la orquestación* que el compositor pueda desarrollar su oído interno como medio para diferenciar las propiedades tímbricas de cada instrumento, en las propias palabras de Adler (2006): “El objetivo de este libro es familiarizar al lector con el sonido distintivo y particular que emite cada instrumento, solo y en combinación con otros instrumentos, así como con las técnicas para producir estos sonidos” (p.4). Luego la instrumentación es el apartado técnico del cual el compositor se sirve para elegir el color tímbrico que desea implementar en las diferentes estructuras que haga.

Podríamos concluir diciendo que componer es semejante al diseño y construcción de un edificio, que tiene un comienzo en una idea de la cual se servirá el compositor para darla a conocer a quienes lo escuchan de la manera más asertiva y lógica posible.

Esbozado el término de composición y sus implicaciones se da lugar a otro concepto base para el desarrollo teórico del presente proyecto como lo es el concepto de música programática.

5.1.2 Música programática. La música programática o descriptiva es aquella que tiene como base fundamental presentar a través de la música un texto, un pensamiento, una emoción, una situación y demás ideas extramusicales, se trata de la contraparte a la música absoluta, o música por música.

Uno de los más grandes idealistas de la música programática es el húngaro, Franz Liszt (1811-1886), quién haciendo uso de su ingenio y creatividad intervino en la historia musical aportando el poema sinfónico, según Chacobo (s.f) citando a Dalhaus, Liszt pretendía utilizar la música para mediar con una tradición cultural, quitándole al público la escucha imparcial e ingenua.

Existen dos conceptos filosóficos relacionados con interpretación que la audiencia puede adjudicarle a la música y por supuesto es aplicable a la música programática. Por un lado el concepto de forma según el contenido de Hegel y por otro lado el concepto de la tripartición en la semiología musical para su análisis según Jean Jacques Nattiez.

Espina (1996) da a entender que para Hegel la música es forma, entendiéndose este término como aquello de lo que se puede dar cuenta o expresarse de manera sensible, sin embargo la forma no se fija en el contenido sino en la sensación o sentimiento que la misma produce y solo de esa manera puede haber un encuentro con el arte a profundidad. Partiendo de ese concepto podríamos decir que la música descriptiva o programática lo que hace es acercar a la audiencia con una forma específica, para que la interpretación de la audiencia pueda ser lo más cercana a la idea planteada por el compositor.

La semiología musical comparte el concepto de forma, pero en su contexto significa la extracción de una obra artística a una realidad material. Nattiez (1997) citando a Molino expone que, toda forma simbólica está provista de tres dimensiones.

Las dimensiones que propone Molino son la poietica, la estetica y la neutra. Donde la poietica representa al emisor, en el caso de la música el compositor o el creador, en esta dimensión las significaciones de las huellas o signos son entendidas desde el universo del creador, la dimensión estetica que representa al receptor quien va a encontrar en las huellas o signos sus propios significados construyéndolas a través de su proceso activo de percepción, luego la dimensión neutra es aquella que no recurre al creador ni al receptor para dar significado a los signos sino que se basa exclusivamente en la forma simbólica. Es importante que el compositor logre comprender estas dimensiones para dotar a sus estructuras compositivas de signos o huellas comprensibles y coherentes para que la idea generadora de su obra pueda ser bien asimilada. Teniendo en cuenta que se trata de música descriptiva se debe recurrir a diversidad de huellas que podrían consistir por ejemplo en repeticiones, motivos

característicos, ritmos, entre otros; desde luego las dimensiones no serán equivalentes pero sí pueden tener muchos puntos desde los cuales se genere una fuerte conexión entre ellas.

Podríamos concluir que la música programática o descriptiva hace uso de formas simbólicas, con signos o huellas relacionadas intencionalmente con algún argumento o prefacio y, que esta música necesita mantener evidencia de esta relación en cada una de las estructuras musicales y su desarrollo para evitar interpretaciones alejadas del programa por parte de la audiencia.

5.2 Marco Histórico

Hay evidencias claras de música descriptiva compuesta en cada una de las grandes eras musicales exceptuando al medioevo donde la música vocal religiosa y profana fue protagonista. Gracias a la llegada de la música instrumental comienza un gran periodo de tiempo donde muchos compositores desbordaron en sus partituras sus propias contemplaciones de los fenómenos naturales, paisajes, lugares, emociones, situaciones, eventos o sentimientos. Este esbozo histórico se aborda desde tres ópticas en donde analizaremos el uso de la música programática de algunos compositores en la música universal del renacimiento hasta el romanticismo, en la música latinoamericana, y por último en la música hecha en Colombia.

5.2.1 Música programática universal del renacimiento al romanticismo. El renacimiento es el periodo histórico musical donde se incursiona en la música hecha exclusivamente para instrumentos o conjuntos instrumentales, esta temprana música instrumental imitaba la estructura estética de los modelos vocales pero adaptados meramente a los instrumentos, por lo que es evidente que las piezas tenían un trasfondo programático bastante marcado basado en la literatura.

De esta era podemos destacar uno de los trabajos del compositor inglés William Byrd (1543-1623) titulado *The Battell*¹ con número de catalogación: T 434 (BK 94), basado aparentemente en el argumento del libro *The Image of Irelande, with a Discoverie of Woodkarne*² que narra la confrontación y victoria del Rey Henry Sidney de Inglaterra sobre los rebeldes Irlandeses, la obra consta de varias piezas pequeñas cada una con nombres que describen la escena que pretenden recrear, en palabras de Goberna García (2015):

las distintas secciones están distribuidas de la siguiente manera : "Emplazamiento de los soldados, marcha de infantería, marcha de caballería, trompetas, marcha irlandesa, gaita y tabal, flauta y tabal, marcha a la batalla, las tropas se enfrentan, retirada, gallarda de la victoria." (p.46)

Cada pieza tiene forma y carácter propio, en algunas el carácter es maestoso y galante, en otras es grave llegando casi a lo lúgubre mientras que otras son alegres y festivas.

Por su parte el Barroco recibe adelantos importantes en cuanto a la manufactura de los instrumentos lo que afecta directamente las calidades técnicas e interpretativas de los instrumentistas, la música instrumental se desarrolla a tal punto que no siempre está supeditada al estilo de las danzas europeas antiguas, sino que emprende un camino paralelo en busca del contraste y la variedad, dando lugar a un nuevo género llamado el concierto y la primitiva sonata, muchas de las piezas enmarcadas en estos géneros estuvieron inspiradas en un programa literario, pictórico o emocional.

¹ Battel es un arcaísmo británico que significa batalla

² escrito en 1581 por John Derricke

En 1725 Antonio Vivaldi (1678-1741), uno de los más célebres compositores del periodo musical barroco, famoso por sus composiciones concertantes para instrumentos de cuerda frotada, compuso una de sus obras maestras llamada *le quattro stagioni*³, que hace parte de *Il cimento dell'armonia e dell'inventione*⁴, op. 8, perfilada en la actualidad como una de las obras base del repertorio para las agrupaciones musicales conformadas por instrumentos de cuerda frotada y por demás célebre debido a su magnífica riqueza en la utilización de elementos musicales de índole descriptiva.

Las cuatro estaciones tuvieron su origen en poemas del mismo Vivaldi, y cada una de ellas se compuso como la mayoría de los conciertos en el barroco, a tres movimientos, dos movimientos rápidos separados por uno lento en el medio permitiendo el contraste de velocidades. Todos los movimientos tienen su propio argumento poético, un soneto inspirado en las diferentes facetas de las estaciones y cómo estas afectan directamente la vida cotidiana del ser humano que termina por adaptarse y disfrutar las transformaciones entre temporadas, por ejemplo el texto poético escrito por Vivaldi para el invierno traducido al español según Goberna Garcia (2015) reza de la siguiente manera:

Invierno:

- Allegro non molto: Cae la nieve; se desata la tormenta; hay que moverse para combatir el frío; los cuerpos tiritan; los dientes chasquean. El hombre disfruta en el fuego hogareño.
- Largo: Cae la lluvia y se escuchan los canales de los tejados.

³ *Del italiano:* Las cuatro estaciones

⁴ *Del italiano:* El cimiento de la armonia y la invención

- Allegro: Ahora caminamos por las aguas de la helada. El paso es inseguro; resbalones; pero los hielos se van rompiendo. Comienza el deshielo; la música se agita; todo es movimiento (pp.46-47)

Vivaldi compuso las cuatro estaciones cuidando que en cada una de ellas la audiencia pudiera evocar no solo las temporadas, sino en detalle los fenómenos que rodean a estas y las emociones que las mismas generan en el ser humano y ése es tal vez el motivo de su vigencia tan prolongada en el pedestal de sus grandes obras.

La orquesta la entendemos como uno de los avances más grandes de la música instrumental puesto que antes de ella las agrupaciones musicales fueron inestables y siempre supeditadas a la oferta de instrumentistas, lo que en cierta medida constituyó un obstáculo para los compositores, pero después de su estandarización en el clasicismo las posibilidades para los compositores crecieron exponencialmente, una de las innovaciones derivadas de este avance es el concepto de sinfonía. Hadyn, Mozart y Beethoven (1770-1827), los grandes maestros del clasicismo se dedicaron a trabajar y perfeccionar este género musical, muchos de los trabajos sinfónicos de los mismos⁵, se conocen por su nombre popular por ejemplo: la sinfonía n° 41 llamada *Júpiter* de Mozart, o la sinfonía n° 94 llamada *la sorpresa* de Hadyn, sin embargo esos nombres fueron adoptados por la sociedad, los propios compositores no las llamaron así, distinto del caso de Beethoven con la sinfonía n°6 *la pastoral*, uno de sus trabajos más importantes y que hacen parte del repertorio orquestal habitual.

La sinfonía n° 6 en Fa mayor Op. 68 fue titulada por el mismísimo Beethoven como *Sinfonia pastoral* y añadió como subtítulo la frase *recuerdos de la vida campestre*, dejando entender que su música no pretendía necesariamente evocar los sonidos del campo sino más bien las

⁵ Hadyn, Mozart y Beethoven

emociones que los recuerdos de una vida apartada de las costumbres ciudadanas podían proporcionar, se trata de una obra donde Beethoven vertió su ideal romántico adelantado a su época valorando al ser humano como un ser trascendental, cargado no solo de recuerdos, sino de emociones impregnadas en ellos. Dicho en palabras de Tapia (2010):

Beethoven, como moderno y pionero de lo romántico, más que expresar la naturaleza trata de reflejar sus efectos en la subjetividad. Su Sinfonía nº 6 en fa mayor, op. 68, Pastoral (...) es un bello ejemplo de la visión romántica de la naturaleza como emanación del yo íntimo. (párr. 16)

La pastoral rompió con la costumbre de que las sinfonías tenían que ser hechas a cuatro movimientos, esta fue hecha a cinco y cada uno de ellos tiene su propio título descriptivo ajustado al programa ideado por Beethoven en su orden según Tapia Merino (2010) se llaman:

- I. Erwachen heiterer Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande (“Despertar de alegres sentimientos con la llegada al campo”): Allegro ma non troppo
- II. Szene am Bach (“Escena junto al arroyo”): Andante molto mosso
- III. Lustiges Zusammensein der Landleute (“Alegre reunión de campesinos”):
Allegro
- IV. Gewitter. Sturm (“Relámpagos. Tormenta”): Allegro
- V. Hirtengesang. Frohe und dankbare Gefühle nach dem Sturm (“Himno de los pastores. Alegría y sentimientos de agradecimiento después de la tormenta”):
Allegretto. (parr. 21)

Dalhaus citado por Chacobo (s.f) expone que la era del romanticismo musical⁶ fue un tiempo donde comenzaba a entenderse el arte de la música como algo superficial y hecho solamente para el ocio y la literatura se entendía como lo más elaborado y profundo, y es el momento donde Liszt crea su híbrido de música con literatura dotando la música de profundidad filosófica comprensible, y así por medio de la música programática las mayorías podían dar significado a los sonidos que apreciaban en las salas de conciertos, contrario a la música pura que resultaba difícil de entender y que en ese momento era apreciada casi exclusivamente por los músicos.

Las ideas descriptivas o programáticas desde el renacimiento hicieron parte de las composiciones más importantes, pero es en el romanticismo donde empiezan a denominarse como tales las obras de este tipo, la personalidad más notable como idealista de este género musical como hemos dicho anteriormente es el Húngaro Franz Liszt y quizá uno de sus más grandes aportes a la música programática es el poema sinfónico, componiendo trece y escribiendo para nueve de ellos prefacios explicando las ideas que fundamentaron la música escrita, a pesar de la calidad compositiva y artística de los poemas sinfónicos, en su momento no fueron bien recibidos entre el público, por el contrario sus representaciones eran acompañadas habitualmente por silbidos y chiflidos, dejando como resultado que solo uno de ellos haga parte del repertorio habitual en las orquestas, se trata de *Les preludes*.

Les preludes es el tercero de los trece poemas sinfónicos publicados, y en su prefacio reza de la siguiente manera:

¿Qué es nuestra vida sino una serie de preludios a una canción desconocida, de la cual la primera nota solemne es la que hace sonar la muerte? El amanecer encantado de toda

⁶ Siglo XIX

existencia está anunciado por el amor, y sin embargo, ¿en el destino de quién no están interpretados los primeros latidos de la felicidad por tormentas cuyas violentas ráfagas disipan las más caras ilusiones del Ser, consumiendo su altar con un fuego fatal? ¿Y dónde debe hallarse el alma cruelmente golpeada, que habiéndose convertido en juguete de una de esas tempestades, no busca olvido en la dulce quietud de la vida rural? Sin embargo, el hombre pocas veces se entrega a la calma benéfica que al principio lo encadenó al regazo de la naturaleza. Tan pronto como la trompeta hace sonar la alarma, corre él al puesto del peligro, aunque sea la guerra la que lo convoque a sus filas, pues hallará nuevamente en la lucha completa autorrealización y plena posesión de sus fuerzas.

El poema proponía que el ser humano no puede sentirse plenamente realizado en la paz y tranquilidad sino por el contrario encontraba cierto deleite en continuar luchando aun cuando sus fuerzas desfallecieran, la marcha del final de este poema sinfónico fue utilizada por Hitler como terminación a las noticias radiales que ofrecían a la población Alemana a cerca del acontecer de la guerra, quizá debido a que su gran ímpetu, potencia y carácter podría traducirse a la audiencia en poderío militar y confianza, por lo que se puede decir que el programa implementado para el final de esta obra logra transmitir lo expresado en el prefacio de la obra escrito por el propio Liszt, en donde las ideas se transfiguraron en palabras y estas últimas a su vez mutaron en música.

Después de Liszt han existido muchas grandes obras universales de la música programática, por nombrar algunas de las más famosas: el ballet de *la consagración de la primavera* de Igor Stravinsky, la suite *los cuadros de una exposición* de Modest Mussorgsky, *La mer*⁷ tres esbozos sinfónicos para orquesta de Debussy, entre otros. Ahora fijaremos nuestra atención en las obras musicales de carácter descriptivo latinoamericanas.

⁷ Del francés: el mar

5.2.2 Música programática en Latinoamérica. En el siglo XX comienza un gran movimiento nacionalista de músicos latinoamericanos, que con sus creaciones daban cuenta del estilo de vida y la cultura de sus diferentes países de origen, y la música programática se perfiló como uno de las herramientas usadas por los grandes compositores para poder expresar esta caracterización nacional, destacando por ejemplo en México a Silvestre Revueltas con su obra *sensemayá*.

Entre 1937 y 1938 Revueltas (1899-1940) escribe *Sensemayá* una de sus obras más trascendentales a nivel global y que utiliza elementos de índole descriptiva, basado en el poema homónimo de autoría del cubano Nicolás Guillén (1902-1989) escrito en 1934 del que evidenciamos un fragmento que reza de la siguiente manera:

¡Mayombe-bombe-mayombé!

¡Mayombe-bombe-mayombé!

¡Mayombe-bombe-mayombé!

La culebra tiene los ojos de vidrio;

la culebra viene y se enreda en un palo;

con sus ojos de vidrio, en un palo;

con sus ojos de vidrio.

La culebra camina sin patas,;

la culebra se esconde en la yerba;

caminando se esconde en la yerba,

caminando sin patas. (“Sensemayá canto,” s.f.)

El compositor hace uso de la acumulación de material sobre un ostinato que da unidad a la obra, y que trata de la persecución y muerte de la serpiente, el semitono que se mantiene en

algunos trinos constantemente podría agregar algo de misterio y a la vez sigilo al programa musical, Respecto de la misma obra Friedman (s.f) analiza:

En "Sensemayá" (1938), su obra más interpretada, refleja la cualidad singularmente rítmica de su música basándose en textos del poeta cubano Nicolas Guillén que imitan onomatopéyicamente los sonidos y los ritmos de cultos afro-cubanos. La obra evoluciona hacia un grandioso clímax creado ante todo por la acrecentada densidad de textura, en medio de una orquestación exuberante y con una gradualmente incrementada actividad polirrítmica. El uso de ostinatos rítmicos, de patrones rítmicos irregulares y acentuados y la combinación de acordes disonantes, además de los motivos repetitivos breves, son todos reminiscentes de la "Consagración de la primavera" de Stravinsky (1921). (pp. 63,64)

En Brasil Heitor Villalobos (1887-1959) es quizá el referente musical más influyente, en su música se aprecian tres culturas representadas, tres encuentros culturales distintos evidenciados en algunos elementos musicales así: la cultura blanca aporta la tonalidad, la cultura negra aporta la sincopa y la variedad rítmica, y la indígena aporta la riqueza especial en las melodías. En el género sinfónico Villalobos vertió muchas de sus ideas descriptivas o programáticas siendo ocho de sus doce de este tipo, por lo que centraremos nuestra atención en la sinfonía n°4 llamada *la victoria*.

La sinfonía n°4 *la victoria* fue compuesta por Villalobos en 1919 en Rio de Janeiro, y a pesar de que cada movimiento no tiene nombre programático, la totalidad de la obra tiene un argumento programático basado en un texto escrito por Doria Escragnole que dice de la siguiente manera:

Cuando se disipan los fulgores de la guerra, con sus internacionales muertos, aparece la figura de la Victoria, corriendo por entre los combatientes. Da valor a los combatientes

franceses prometiéndoles la dorada hora del triunfo. La Victoria promete a los hombres el sosiego, asegurando que los campos de batalla se cubrirán de flores. He aquí a la Victoria, anunciando los últimos toques de clarines, dispuestos al silencio, en las alabanzas de los pueblos redimidos, de las razas liberadas. (“Historia de,”s.f)

Se puede decir que a partir de las ideas anteriormente expuestas por Escragnole, Villalobos expresa en la sinfonía dos emociones encontradas respecto de la victoria, por un lado la destrucción y desolación como saldo de la guerra, y por el otro lado la esperanza de un futuro de redención y de libertad.

5.2.3 Música programática en Colombia. Guillermo Uribe Holguín (1880-1971) es una de las figuras más destacadas del siglo XX en Colombia, contribuye a la historia musical colombiana no solo con sus obras sino con la gestión desarrollada en la transformación de la academia nacional en el conservatorio nacional de música y es precisamente luego de su renuncia como director de dicha institución en 1935 que comienza su incursión en la composición de música dramática y programática, en lo que Camilo Vaughan (2015) llama su etapa tardía hablando de ello así:

(...)Basta una ojeada a su catálogo para ver que la presencia de algunos géneros de música programática como el ballet, el poema sinfónico y el drama lírico se dan únicamente en su producción tardía. Los años en que escribe los poemas sinfónicos son los mismos en los que crea su drama lírico Furatena (1943) y sus Tres ballets criollos (1945), así como otras obras orquestales programáticas, entre las que destacamos Ceremonia Indígena (1955), Bolívar (1955)(...) (p.8).

El primero de sus poemas sinfónicos es el titulado *Bochica* Op. 73, que fue publicado en 1939 y es quizá uno de los referentes fundamentales de su obra programática por ser la obra que abre camino al lenguaje descriptivo del compositor, la idea extramusical utilizada por Uribe Holguín en este poema sinfónico trata asuntos del indigenismo en Colombia, pretendiendo a partir de ello narrar a través de la música la leyenda cundinamarquesa titulada *Bochica*, en la primera página del manuscrito de esta obra encontramos el prefacio (como se citó en Vaughan, 2015) y dice de la siguiente manera:

La sabana de Bogotá se encontraba inundada, como castigo de los dioses por los pecados de los chibchas. Pero un día llegó Bochica, predicador y justo varón quien enseñó al pueblo las buenas costumbres y lo salvó luego del terrible flagelo, haciendo desbordar las aguas estancadas. Subido sobre el arcoíris golpeó con su vara mágica la roca y al punto rompióse ésta formando la catarata del Tequendama (p.52).

Bochica se encuentra estructurada en cuatro cuadros con títulos descriptivos pero que de ninguna manera representan movimientos independientes sino que forman parte de la totalidad del poema sinfónico (como se citó en Vaughan 2015), de la siguiente manera:

- a. La sabana inundada
- b. Llegada de Bochica
- c. Dialogo de Bochica y el pueblo
- d. La Catarata, himno y danza (p.53)

Por su parte Blas Emilio Atehortua (1943) es un referente vivo de composición en Colombia, a lo largo de su vida ha demostrado su gran talento e ingenio, de tal manera que Susana Friedmann bien lo pondera estimando su trabajo como equiparable al de los grandes maestros

latinoamericanos del siglo pasado, maestros como Villalobos, Revueltas o el mismísimo Ginastera quién fuera su maestro en Di Tella, introduciendo a Blas Emilio como el compositor sobre el que recae la proyección de la música Colombiana finalizando en uno de sus ensayos con la siguiente sentencia: “Creo que no me equivoco al decir que, en la próxima edición de una historia de la música latinoamericana, él será el cuarto de los grandes compositores de nuestro hemisferio sur” (Friedmann, s.f, p. 72). Para este proyecto se realizó una entrevista con el maestro Blas Emilio a cerca de su obra en lo que a música programática se refiere, hablando detalladamente de su vasta producción, en ella se formularon siete preguntas a las que amablemente preciso sus respuestas sin titubear, a continuación el contenido completo de la misma:

1. ¿En su catálogo existe alguna obra de música programática que tenga como idea extramusical un texto?
-Sí, una de ellas es Simón Bolívar op. 95 con textos de José Martí, Neruda, Miguel Ángel Asturias y Edmundo Van der Biest, y otras obras más como el réquiem del silencio y music offering for TCU con textos de diferentes autores.
2. ¿Qué recuerdos de la producción de dicha obra mantiene?
-Sí, recuerdos muy gratos en varias obras de las que he citado, especialmente en Simón Bolívar que es un testimonio importante histórico y más aún socialmente hablando en el réquiem del silencio.
3. ¿El texto se ha publicado en algún lugar?
-Desafortunadamente son obras que no suscitan imprenta o ediciones especiales sino presentaciones vivas, así que son obras que se presentan permanentemente, los textos son tomados de documentos importantes, poemas, libros de estos grandes poetas, obras editadas por su puesto, y otras obras como colón el gran navegante que fue comisionada por el ayuntamiento de Valladolid en España para celebrar los 500 años de la muerte de Colón, esto fue con dos orquestas sinfónicas, textos aportados por la municipalidad de allí,

y coros de la Radio televisión española, una obra apoteósica que se requiere todos esos aspectos históricos. Y también esta una obra que me comisionó la Texas Christian University en el 1998, para inaugurar el centro de Artes de esa universidad con textos del rey Salomón.

4. ¿Cómo estructuró la obra de manera que tuviera que ver la música con el texto?

-Es necesario que el compositor estudie muy bien un texto, para darle una unificación a las ideas entre música y palabras, además está supeditado a aspectos de tensiones y distenciones que sugiere el mismo texto, o sea que básicamente el texto va guiando al compositor en la estructuración de la obra. Lógicamente que la estructura musical de la obra tiene que estar fundamentada en la intención del texto, o sea que no puede ser ajena sino al contrario el texto es el que va sugiriendo que va a hacer el compositor.

5. ¿utilizó el leitmotiv en dicha obra?

-No el leitmotiv a la manera de Wagner pero si temas característicos que dan unidad a la obra y estos temas se repiten a través de la obra dándole un sentido unitario.

6. ¿Cuándo fue su estreno y de qué manera el público recibió dicha obra?

-Es una respuesta que es muy diversa por cuanto son muchas las obras con estas características y han sido muchos estrenos, en el caso por ejemplo de colon el gran navegante se estaba conmemorando la muerte de Cristóbal Colon, en el caso del poema sinfónico Simón Bolívar era una cuestión más social y tenía que ver con la parte histórica de Colombia, el texto del réquiem del silencio fue un texto mucho más impactante porque fue denunciando todas las injusticias a la memoria de Guillermo Cano Isaza y Rodrigo Lara Bonilla, víctimas del palacio de justicia y otros que han sido olvidados, fue una obra muy social y el público estuvo muy impactado, la gente estuvo muy conmovida por eso, entonces según la obra vemos que la reacción de las personas es distinta, en el caso por ejemplo de colon fue una cuestión más ceremonial, mas protocolaria de la época.

7. ¿Cuándo fue la última vez que se interpretó la obra?

-La más reciente fue en Valladolid en 2006 en los 500 años de la muerte de Cristóbal Colon (B. Atheortua, comunicación personal, 28 de Marzo de 2017)

Teniendo en cuenta estos antecedentes se da paso a la presentación de la historia fantástica sobre la que se inspiró la suite instrumental *Cuando los reyes salen a la guerra*

6. Argumento de la composición

La música contenida en la composición sobre la cual se trata este proyecto, toma como base una historia fantástica creada por el compositor mismo.

6.1 Historia fantástica cuando los reyes salen a la guerra.

La tierra de Bauhal que siempre había estado en pugna con el reino de Migdal, cansada de las prolongadas generaciones de jóvenes asesinados y de historias dramáticas de tristeza inquietante que se contaban desde tiempos inmemorables, levantó sobre sí un rey llamado Jutfal quien en su asunción al trono brindó la esperanza de una paz hasta entonces imposible con Birrista el rey del pueblo migdalita.

El año siguiente a la ceremonia de coronación de Jutfal, se aprestó el anciano rey Birrista para la guerra vertiendo toda su ira para destruir las intenciones de paz del pueblo de Bauhal, se dirigió hacia Afner la capital de Bauhal con todas sus huestes bien armadas, pero en el camino de Rotmanlía sufrió un fulminante ataque cardiaco falleciendo sin dejar ningún hijo suyo para que fuese el heredero del trono, fue el momento en que surgió como monarca su hermano menor llamado Abinaser. Una vez pasados los días de luto del rey fallecido, el nuevo rey de Migdal recibió la visita de un emisario del vecino rey Jutfal que traía de los tesoros más valiosos de ese reino como ofrenda para él y una misiva escrita con el puño y letra de Jutfal

expresando su voluntad de paz entre los dos reinos, a lo que el rey Abinaser respondió con una invitación a un banquete real en la corte de Migdal dedicado a honrar sus buenas intenciones.

El convite se preparó con mucho cuidado, la población migdalita no comprendía bien porque debían recibir con tanta pomposidad al rey de sus enemigos, algunos de ellos se oponían a semejante evento, sin embargo el rey Abinaser comprendía que todo ello era apenas normal después de tantas generaciones de guerra y enemistad entre los dos pueblos máxime cuando sus antecesores en el trono eran los que incitaban al pueblo al odio y desdén con los habitantes de Bauhal. Una de las principales precursoras del movimiento opositor a la visita del rey Jutfal era la princesa Elizabeth pero no podía demostrarlo abiertamente puesto que era la hija del rey y tal traición podría costarle el destierro o inclusive la muerte.

Antes del Banquete el rey Abinaser dio cita a sus nuevos principales consejeros para que le indicasen una forma mediante la cual unir a los pueblos perpetuamente, surgiendo la idea de que la princesa debía ser desposada por el soberano de Bauhal ignorando el malestar que esto causaría en la princesa.

Al siguiente día el rey Abinaser avisó a la princesa Elizabeth respecto de las nupcias que se avecinaban entre ella y el Rey Jutfal, a lo que la princesa hipócritamente asintió con la cabeza y dibujó una sonrisa falsa en su rostro.

Llegóse el día del tan esperado banquete y el rey Jutfal fue bien recibido en el palacio de Migdal, venía acompañado de una escolta de 15 de los mejores hombres de Bauhal pero desarmados lo que fue interpretado con benevolencia por el pueblo escéptico migdalita que empezaba a comprender que la enemistad era una enfermedad curable entre los dos pueblos. Una vez acabada la comida el rey Abinaser levanto su voz para anunciar las nupcias programadas entre el rey Jutfal y su hija Elizabeth, sin embargo el anuncio generó cierta incertidumbre en el joven rey de Bauhal, puesto que guardaba en su corazón un deseo enorme de amar y ser amado al momento de casarse con alguna doncella.

Una vez terminada la reunión social se entrevistaron los futuros contrayentes, el rey Jutfal intento conquistar el corazón de la princesa Elizabeth pero se dio cuenta de la melancolía y el rencor que reinaba en su corazón, reconociendo que podría ser muy difícil ser feliz a su lado en esa condición, le pregunto a la princesa si estaba de acuerdo con su padre y la decisión que había tomado, a lo que la princesa respondió en medio de sollozos y lágrimas negativamente pero que lo aceptaba puesto que era su responsabilidad como hija del rey, sin embargo la princesa Elizabeth había planeado cuidadosamente huir del reino a la puesta de sol mientras todos dormían y pasaban su embriaguez por el banquete.

La noche llego y con ella la ejecución del plan de escapatoria del castillo, la ingenua princesa no conocía el reino más allá del jardín en palacio, mientras corría huyendo de su familia se adentraba más y más en el bosque acercándose a las inmediaciones del hechicero Baaltezó, el más poderoso del mundo conocido, con un ejército medio millón de huestes demoníacas a su servicio. Una vez se sintió perdida y sola, la princesa recordó su vida ostentosa y sin carencias en el palacio real acompañada de su padre y quiso regresar pero ya no sabía cómo hacerlo, en medio de su tristeza levanto su voz con un canto de lamento uniéndosele las criaturas para apaciguar su melancolía. Pasado un momento reposó su cabeza sobre una piedra donde el sueño se apodero de ella y la convirtió en presa fácil para el malévolo Baaltezó quien sin titubear la rapto encerrándola en su castillo.

Al amanecer el rey Abinaser se percató de la ausencia de su amada hija y convocó a sus generales para iniciar la búsqueda por la tierra conocida y aun en las lejanías, envió mensajeros a todos los reinos y solo el nuevo reino de Bauhal se unió a la búsqueda, el mismísimo rey Jutfal coordinó la expedición unido a los generales de los ejércitos de los dos reinos, recorrió durante 40 días los bosques tenebrosos de las lejanías, atravesó las llanuras, exploró lugares nunca antes visitados por buscar a la princesa y a pesar del tiempo y la desesperanza del mismísimo padre de Elizabeth continuó buscándola, pasados 40 días se toparon con un castillo

nunca antes visto, escondido por los demonios, y escucho los gritos lastimeros de aquella mujer con la que alcanzo a proyectar su vida entera en el banquete.

El ejército acampó exactamente en el mismo sitio del bosque donde la princesa se quedó dormida aquel día de la huida.

El rey Jutfal se apresuró a adentrarse en la mismísima cámara del hechicero y lo intentó asesinar, pero el hechicero se percató y lo combatió con ferocidad, era una lucha desigual entre un hombre ordinario con su armadura y un hechicero con todo el poder de las fuerzas oscuras en su haber, la princesa fue testigo de tremenda batalla y tan grande esfuerzo por el rey Jutfal y fue la primera en saber que el soberano moriría a manos del maldito Baaltezó, y mientras veía a su prometido morir comenzó a nacer en ella un sentimiento gigantesco de amor por él, era tal que las huestes demoniacas del hechicero no encontraron más lugar en la cámara principal del castillo, lleno de un amor extraordinario en el corazón de la princesa Elizabeth por su héroe fallecido, las cadenas que la ataban y los verdugos que la custodiaban se desvanecieron y el tiempo se detuvo mientras la princesa se acercaba al rey Jutfal para llorar su vida entregada con tanta pasión aun cuando ella intentaba huir de él. Lamentó haber estado tan cegada por sus prejuicios y rencor, con cada paso que daba estaba más arrepentida puesto que podía comprender la belleza y grandeza del corazón del más noble de los hombres que estuvo destinado a ser su esposo, llegó hasta el rostro de su ahora amado rey fallecido y una pequeña lagrimilla de todo el caudal que salía de sus ojos cayó sobre el rostro de Jutfal y la herida mortal que este había sufrido a manos del hechicero fue sanada.

¡Se levantó de entre los muertos!- grito la princesa sorprendida recordando el primer día que escucho su voz en el palacio de Migdal y el príncipe la abrazó y la amo tanto como ella lo hizo con él, mientras tanto el hechicero logró sobreponerse de una especie de éxtasis que estaba sufriendo desde que el tiempo se detuvo y guerreó contra el resucitado rey pero no pudo vencerlo. Ésta vez venció el amor; el rey Jutfal atravesó su oscuro corazón y liberó a la princesa,

con la que regresó al palacio de Migdal y la tomo por esposa y nunca más volvió a separarse de su amada, gobernaron en Bauhal y eran invitados especiales en el reino de Migdal cumpliendo sus sueños de felicidad, amor y de paz entre los reinos.

7. Análisis de la composición

En el presente capítulo se expone de manera explícita los principales rudimentos formales, y estéticos que se han tenido en cuenta a lo largo de la obra y en cada una de sus partes, así mismo se dejan claras las razones de la escogencia del género y los instrumentos utilizados en la obra, empezando por estos dos últimos apartados.

El género utilizado para presentar la obra completa es la suite y en el interior de la misma se encuentran cuatro piezas con su forma propia. Distintos compositores en el pasado desligaron el género de la suite de las danzas barrocas, tal es el caso de Modest Mussorgsky con la *suite cuadros de una exposición* donde plasma sus ideas descriptivas observando un orden establecido de imágenes, el compositor la denomina suite pensando en una colección de piezas pequeñas, un caso similar es la *suite instrumental cuando los reyes salen a la guerra*, donde por medio de los títulos descriptivos de cada pieza la audiencia puede dar cuenta de lo que la música pretende narrar.

El formato instrumental es para grupo de cámara. Un sexteto conformado por trompeta, flauta, piano, guitarra, violín y violonchelo; escogidos con el fin de tener un gran abanico de posibilidades tímbricas, donde cada uno tiene sus momentos de virtuosismo, sobre todo se resalta el trabajo de la trompeta representando al rey Jutfal y la flauta representando a la princesa Elizabeth. Sin embargo no es una obra de carácter concertante o pieza solística.

La música comienza desde el momento en el que la princesa se entera de que será la futura esposa del rey Jutfal, a continuación se analiza el primer movimiento.

7.1 Primer movimiento: “Intento de desposorio”

El primer movimiento se denomina *intento de desposorio* y se enmarca en el argumento desde que la princesa se entera de que está comprometida en matrimonio con el rey Jutfal y llega hasta el momento en el que el príncipe habla con ella y se entera de que no quiere nada con él, pero que se casara obligada por sus padres.

7.1.1 Forma y estética. La forma utilizada en el primer movimiento es la sonata para que por medio de ella se contrasten dos temas, en este caso se presentan a los dos personajes centrales, la princesa Elizabeth⁸ y el rey Jutfal⁹. Así:

Tabla 1

Macroestructura formal de primer movimiento

Exposición	Desarrollo (e.p)	Re-exposición
Tema A	1)B2 Y A2 (c.34-41)	Tema A
A1 (c.1-11)	2)C (c.42-45)	A1 (c.61-65)
A2 (c.12-19)	3)B2 (c.46-49)	Tema B
Tema B	4)A2 (c.50-53)	B1 (c.66-70)
B1 (c.20-23)	5)B2, A2 Y C (c.54-60)	
B2 (c.24-29)		
Casilla (c.30-32)		

Nota: e.p se refiere a elementos predominantes y c. Se refiere a compases

⁸ Tema A

⁹ Tema B

Se trata de una forma sonata con una exposición doble repetitiva, entre los compases 30 y 32 hay una casilla de repetición como aparece en la macroestructura, solo presenta simetría en el tema en algunas partes del desarrollo en los elementos predominantes de C, B2 Y A2, para dar a entender un aparente equilibrio en la discusión respecto del desposorio no obstante las estructuras donde predominan elementos de B2 son más grandes, aplastando el corto lapso donde predomina el material de la princesa, y para resaltar más la intensión, en las secciones donde abundan los elementos de A2 son los del acompañamiento del mismo. A lo largo de la pieza será imperativa la acumulación de material y la utilización de texturas mixtas.

7.1.1.1 La Exposición se ocupa de mostrar rasgos característicos de los dos personajes principales, la princesa Elizabeth y el rey Jutfal, inicia con una melodía solemne cantada por la flauta haciendo las veces de princesa, la cual está conformada por tres puntos; comienza descendentemente y termina ascendentemente, en el primero de ellos se representa la aparente sumisión de la princesa, en el segundo se evidencia el plan que la princesa aguardaba con su rebeldía, sin embargo este último punto aunque va hacia arriba se disfraza de sumisión descendiendo en último momento desde sol hacia fa, demostrando la hipocresía natural del personaje en ese momento.

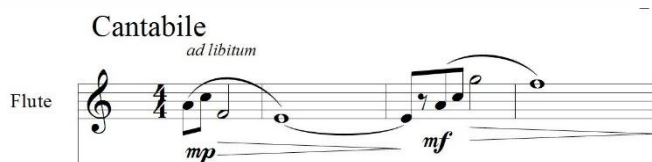


Figura 1: Intento de desposorio exposición –sección A1 Melodía principal de la princesa.

Posteriormente el violoncelo se impone sobre un acompañamiento imitativo por aumentación del tema principal de la princesa, representando la importancia del reino sobre las decisiones y deseos de la princesa y como esto la impulsa a no desistir del desposorio.

Figura 2: Intento de desposorio exposición- sección A1 violoncelo acompañado por la imitación.

Un poco más adelante podemos encontrar una parte de la sección A1 que constituye una conexión para los elementos del tema A2, se mantiene imitando la frase de la princesa pero vincula la figura corchea con punto semicorchea en un principio tocada por el violoncelo¹⁰ y luego retomada y complementada por la trompeta¹¹ de gran importancia descriptiva, puesto que representa la entrada de la personalidad del rey tal y como la utilizara Mozart en el *rex tremendae majestatis* del su *Requiem* en D menor y como lo utilizara Bach en la ofrenda musical en su *canon perpetuo super tema regium*.

Figura 3: Intento de desposorio conexión entre el tema A1 y B1 vinculando corchea con punto semicorchea.

¹⁰ Representando a la multitud de cortesanos percatándose de la presencia del rey.

¹¹ Momento en el que el príncipe nota que el rey se aproxima hacia ellos.

La sección A2 demuestra por un lado la entrada del rey y por otro lado la incapacidad de la princesa para expresar libremente su punto de vista respecto de la boda, siendo constantemente interrumpida por el violín que simboliza los consejeros del rey en medio de una textura mixta.

The image shows a musical score for five instruments: Flute, Trumpet in Bb, Piano, Violin, and Cello. The Flute and Trumpet parts are marked with 'ff' (fortissimo). The Piano part is marked with 'f' (forte). The Violin part is marked with 'f' (forte). The Cello part is marked with 'f' (forte). The score is in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The Flute part starts with a rest, followed by a melodic line. The Trumpet part has a rest. The Piano part has a complex texture with many notes. The Violin part has a melodic line. The Cello part has a melodic line.

Figura 4: Intento de desposorio exposición- Sección A2 Princesa interrumpida por violines.

Posteriormente la trompeta lleva la melodía del tema representando al rey Jutfal explicando el deber que tanto la princesa como él tienen de atender al llamado de la paz entre las dos naciones, se utilizan intervallos melódicos de cuartas y (rangos melódicos) del mismo para recrear las razones nacionalistas que en primera instancia el rey Jutfal presenta sin comprender a la princesa.

The image shows a musical score for a Trumpet in Bb. The score is marked with 'ff' (fortissimo) and 'tr' (trill). The score is in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The Trumpet part starts with a rest, followed by a melodic line with a trill at the end.

Figura 5: Intento de desposorio exposición - Sección B1 Melodía de la trompeta representando al rey Jutfal.

Posteriormente el rey Jutfal apela al coqueteo y a la sutileza con la princesa, demostrándole lo amoroso y especial que podría ser con ella, un acompañamiento claro y la melodía del rey Jutfal por encima del mismo.

Figura 6: Intento de desposorio, exposición - Sección B2 el rey Jutal tratando de caldear los animos en la discusión.

7.1.1.2 El Desarrollo Tiene cinco secciones y lo largo de éste persiste una tendencia consistente en la acumulación de material a partir de imitaciones y reiteraciones de las ideas musicales dadas en la exposición, hay cuatro compases de material nuevo en el segundo episodio lo que llamamos la elementos predominantes C. La primera sección del desarrollo describe la manera en la que se le resta importancia a las ideas de la princesa representada por la flauta, aun cuando ésta se encuentra en el registro agudo permanece siendo abrumada por los elementos característico del rey Abinaser¹².

¹² Corchea con punto-semicorchea.

Figura 7: Intento de desposorio, desarrollo-sección 1 la princesa abrumada por el rey Abinaser

En la siguiente sección hay elementos nuevos llevando el papel protagónico las cuerdas frotadas representando a la corte real, por su parte el piano hace en el acompañamiento una variación del que realiza en la sección B2 del príncipe, todo esto describiendo como los cortesanos fueron completamente convencidos de la pureza en las intenciones del rey Jutfal y tratan de persuadir a la princesa para que desista de su posición negativa.

Figura 8: Intento de desposorio, Desarrollo- sección 2 la corte persuadiendo a la princesa Elizabeth.

En la tercera sección del desarrollo la trompeta y la flauta imitan por movimiento contrario directo la melodía que llevaba la trompeta en sección B2 de la exposición, es la primera vez que la flauta que representa la princesa participa con beneplácito de las ideas de su prometido y esto pasa justo después de darse cuenta de que no cuenta con el apoyo ni siquiera de la corte, por su parte el acompañamiento es el característico de la exposición pero acumula el material

de la segunda sección del desarrollo, esta textura mixta se mantendrá durante el resto del desarrollo en una acumulación constante hasta llegar al clímax.

Figura 9: Intento de desposorio, Desarrollo-sección 3 la princesa imitando las ideas del príncipe y acumulación de material en el acompañamiento.

Seguidamente en la cuarta sección del desarrollo la flauta alcanza el clímax del movimiento representando a la princesa superponiéndose al tema característico de los reyes, advirtiéndole de que participara de la boda pero manteniendo su posición de inconformismo, cabe anotar también que nadie la dobla, es ella sola contra el resto del mundo.

Figura 10: Intento de desposorio, desarrollo - Sección 4 la princesa contra el resto del mundo.

Al final del desarrollo se reúne el material acumulado a lo largo del mismo, representando la participaron activa que mantuvieron la realeza y la corte en el asunto de la boda y como la princesa fue completamente eclipsada por ellos, también es importante resaltar el papel del cello que se sale de su papel de acompañamiento para ser melodía en su registro medio agudo emulando a la multitud laureando a la princesa por aceptar la petición de matrimonio para reconciliar los pueblos.

Figura 11: Intento de desposorio, Desarrollo - Sección 5 acumulación de material.

7.1.1.3 La Re-exposición es bastante corta representando el deseo de la princesa de terminar de una vez por todas con el tema de la boda, la trompeta es la que retoma el tema principal del movimiento intercambiando papeles con la flauta que es la que continua con el tema principal del rey Jutfal, pero con un pequeño cambio de ritmo demostrando que no seguiría al pie de la letra lo pactado en la reunión con los soberanos y la corte.

The image shows a musical score for five instruments: Flute, Trumpet in Bb, Piano, Violin, and Cello. The score is in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The Flute part (top staff) begins at measure 63 with a melodic line that includes a trill (tr) and a triplet (3). The Trumpet in Bb part (second staff) has a melodic line that starts at measure 63 and is mostly silent. The Piano part (third staff) provides harmonic support with chords and arpeggios. The Violin part (fourth staff) and Cello part (bottom staff) also provide harmonic support with chords and arpeggios. The score is marked with a piano (p) dynamic.

Figura 12: Intento de desposorio, Re-exposición intercambio de melodía principal entre la flauta y la trompeta.

Este primer movimiento aun siendo sonata no sigue la corriente de los primeros movimientos que habitualmente son rápidos y demuestran el virtuosismo instrumental con figuras cortas, sino que es más bien un moderato íntimo y profundo, esta pieza a nivel global será determinante en dar identidad a los personajes a manera de leit motiv a lo largo de la obra. El argumento continúa narrando cómo la princesa se escabulle en la noche para huir del palacio y de su responsabilidad real para con el desposorio.

7.2 Segundo movimiento: “Huida desesperada, perdida y canción”

El segundo movimiento de éste trabajo lleva por nombre *Huida desesperada, perdida y canción*, y el argumento sobre el cual se compone este movimiento está enmarcado desde el momento en que la princesa huye del castillo hasta que se percata de que se internó en el bosque hasta quedar perdida, por lo que posteriormente se arrepiente de huir del palacio en Migdal.

7.2.1 Forma y estética. La forma utilizada en este movimiento es la ternaria compuesta debido a que hay tres partes fundamentales y cada una de ellas tiene una forma propia, tal como el título del movimiento lo descubre la primera sección emula al momento en el que la princesa

huye del palacio, la segunda sección tiene como programa la pérdida de la princesa en el bosque y la tercera sección es una canción de arrepentimiento por su escapatoria.

Las estructuras internas de cada sección están determinadas por su propia forma, en el caso de la primera titulado *huida desesperada* es un tema con variaciones, la segunda titulada *Pérdida* es de forma ternaria simple, y por su parte la tercera titulada *Canción* tiene forma de canción con cuatro partes conexas, como lo vemos a continuación.

Tabla 2

Macroestructura formal del segundo movimiento.

Tema con variaciones (Huida desesperada)	Ternaria Simple (Pérdida)	Canción (Canción)
Tema A (c.1-15)	A (c.46-53)	Intro (c.72-77)
Tema A' (c.16-30)	B (c.54-61)	Estrofa (c.78- 82)
Tema A''(c.31-45)	A' (c.62-70)	Coro (c.83-87)
		Final (c.87-92)

Este movimiento transcurre en el tiempo progresivamente debido a que los elementos descriptivos se encuentran organizados cronológicamente según el argumento, a continuación se explica con más profundidad la estética de cada sección.

7.2.1.1 Tema con variaciones: “Huida desesperada” es la primera de las secciones del segundo movimiento de cuando los reyes salen a la guerra y es un juego constante entre tres aspectos compositivos: el tempo, la tonalidad y variación con elementos contrapuntísticos.

7.2.1.1.1 El tema A sobre el cual se construye el resto de la estructura tiene a su vez cuatro secciones conectadas donde intervienen los instrumentos simbolizando a los personajes del argumento. En la primera parte se describe como la princesa sale del palacio muy sigilosa pero

con cierto temor de ser avistada por los cortesanos de su país, de manera que la flauta hace las veces de la princesa y las cuerdas por su parte de la corte.

Figura 13: Huida desesperada, pérdida y canción, tema con variaciones, Tema A primera sección, la princesa y los cortesanos

La segunda sección del tema A es muy breve y describe un determinado momento en el que la princesa tiene paranoia de que la están observando y persiguiendo las personas de la corte y el rey representado por el piano.

Figura 14: Huida desesperada, pérdida y canción, tema con variaciones, Tema A segunda sección la princesa paranoica de que la están observando y persiguiendo

Posteriormente en la tercera sección la princesa inicia con un paso redoblado y continúa con la paranoia sintiendo cada vez más cerca a los cortesanos y a su padre, la aparición de semicorcheas es el sustento de este cambio de ritmo en la huida de la princesa.

Musical score for Flute, Piano, Violin, and Cello, measures 7-11. The Flute part starts with a rest in measure 7 and then plays a melodic line. The Piano, Violin, and Cello parts provide harmonic support with various textures and dynamics.

Figura 15: Huida desesperada, pérdida y canción, tema con variaciones, Tema A tercera sección la princesa con paso redoblado

La última sección muestra cómo la princesa se esconde y observa a la corte y a su padre corriendo buscándola, evidenciado en el descanso absoluto de la flauta en esta última parte del tema.

Musical score for Piano, Violin, and Cello, measures 12-15. The Piano part has a rest in measure 12. The Violin and Cello parts play rhythmic patterns.

Figura 16: Huida desesperada, pérdida y canción, tema con variaciones, Tema A cuarta sección la princesa escondida observando como la buscan.

7.2.1.1.2 El tema A' es la primera variación del tema anteriormente expuesto, comienza transformando el tempo y la tonalidad, adicionalmente la flauta es imitada en canon por la guitarra, y esta última será la protagonista en esta variación, puesto que adiciona material nuevo de índole rítmica, melofica y armónica simbolizando la corte del rey Jutfal sumándose a la búsqueda y siguiendo los rastros de la princesa.

Figure 17 shows the first section of the musical score, measures 16 to 19. The score is for Guitar, Piano, Violin, and Cello. The key signature has four sharps (F#, C#, G#, D#) and the tempo is marked with a quarter note equal to 145. The Guitar part starts at measure 16 with a half note G4, followed by eighth notes. The Piano part has a treble clef with a half note G4 and a bass clef with a half note G2. The Violin part has a half note G4. The Cello part has a half note G2. Dynamics include *mf* and *mp*.

Figura 17: Huida desesperada, pérdida y canción, tema con variaciones, Tema A' Primera sección la corte de Jutfal siguiendo el rastro de la princesa.

En la siguiente sección de esta variación lo único que cambia es la adición de la guitarra reforzando el ritmo, reiterando el apoyo en la búsqueda de la princesa Elizabeth por parte de la corte del rey Jutfal.

Figure 18 shows the second section of the musical score, measures 20 to 23. The score is for Guitar, Piano, Violin, and Cello. The key signature has four sharps (F#, C#, G#, D#). The Guitar part starts at measure 20 with a half note G4, followed by eighth notes. The Piano part has a treble clef with a half note G4 and a bass clef with a half note G2. The Violin part has a half note G4. The Cello part has a half note G2. Dynamics include *mp* and *mf*.

Figura 18: Huida desesperada, pérdida y canción, tema con variaciones, Tema A' Segunda sección, la guitarra reforzando el ritmo.

La siguiente sección solo es variada por la continuación del material para la guitarra que ahora se mantiene marcando el compás y la adición de una voz inferior a la mano derecha del piano.

Figura 19: Huida desesperada, pérdida y canción, Tema con variaciones, Tema A' Tercera sección, Guitarra marcando el compás y adición de segunda voz a mano derecha del piano.

La última sección de ésta variación sólo es modificada por la adición de la guitarra haciendo acompañamiento rítmico en blancas al resto del material tal como en el tema principal.

Figura 20: Huida desesperada, pérdida y canción, Tema con variaciones, Tema A' Cuarta sección, Guitarra acompañamiento en blancas.

7.2.1.1.3 El Tema A'' es la segunda variación del tema expuesto al principio y al igual que el tema A' altera la tonalidad y el tempo; adicionalmente la melodía inicial cambia de instrumento, esta vez la interpretara la mano derecha del piano en lugar de la flauta quien hasta

ahora siempre la había hecho en primera instancia, emulando las persecuciones de los dibujos animados que invierten los papeles de los personajes poniendo delante al que iba detrás, ahora el canon es a tres voces, luego del piano le sigue la guitarra y por último la flauta.

Figure 21 is a musical score for a canon. It features six staves: Flute, Trumpet in Bb, Guitar, Piano, Violin, and Cello. The tempo is marked as quarter note = 155. The Flute part begins with a dynamic of *f*. The Piano part also starts with *f* and includes a *cresc.* marking. The Violin and Cello parts start with *f* and *mf* respectively. The Trumpet in Bb part is silent. The Guitar part starts with *f* and ends with *mf*.

Figura 21: Huida desesperada, pérdida y canción, tema con variaciones, Tema A" Primera sección, cambio de tonalidad y tempo y relevo melódico en el orden de la imitación canónica.

Posteriormente en la segunda sección de esta variación hay una imitación canónica entre la flauta y la trompeta representando al príncipe acudiendo a la búsqueda y siguiendo el rastro de la princesa.

Figure 22 is a musical score for a canon between the Flute and Trumpet in Bb. It features six staves: Flute, Trumpet in Bb, Guitar, Piano, Violin, and Cello. The Flute part starts with a dynamic of *ff*. The Trumpet in Bb part also starts with *ff*. The Piano part starts with *ff* and includes a *f* marking. The Violin and Cello parts start with *ff* and *f* respectively. The Guitar part starts with *f* and includes a *ff* marking.

Figura 22: Huida desesperada, pérdida y canción, tema con variaciones, Tema A" Tercera sección, canon entre la flauta y la trompeta.

La última sección añade a la flauta haciendo pedales melódicos y el final es un acorde disonante describiendo el momento en el que la princesa se percata de que está perdida en medio del bosque.

Figura 23: Huida desesperada, pérdida y canción, tema con variaciones, Tema A" última sección, adición de la flauta y final con acorde disonante.

7.2.1.2 Pérdida es otra de las grandes secciones con forma propia de éste movimiento, en este caso es ternaria simple y está basado en el momento en el que la princesa detiene su marcha y se fija en que está completamente perdida e internada en un bosque desconocido.

7.2.1.2.1 El tema A es la parte inicial de la segunda sección del movimiento y está caracterizado principalmente por la creación de un ambiente sonoro donde las melodías que van apareciendo se van convirtiendo en material que se acumula para generar la sensación de zozobra que caracteriza el argumento sobre el cual se sustenta este episodio.

Figura 24: Huida desesperada, pérdida y canción- Pérdida Tema A Acumulación de material generando sensación de zozobra.

7.2.1.2.2 *El tema B* por su parte propone un poco más de orden al material determinando cual es la melodía y cuál es el acompañamiento, puesto que en todo momento la flauta está cantando, esta parte representa el momento en el que la princesa trata de mantener la calma y organizar sus ideas.

Figura 25: Huida desesperada, pérdida y canción - Pérdida Tema B organización del material diferenciando claramente la melodía del acompañamiento.

7.2.1.2.3 El tema A' retoma las ideas explicadas en el tema A pero añade al violín haciendo cromatismos y más adelante en el piano un pedal de acorde disonante simbolizando la gran aglomeración sentimientos adversos en el corazón de la princesa.

The image shows a musical score for a section titled 'Huida desesperada, pérdida y canción - Pérdida, Tema A'. The score is arranged for six instruments: Flute, Trumpet in Bb, Guitar, Piano, Violin, and Cello. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score begins at measure 62. The Flute part starts with a melody marked *mf* and later *ff*. The Trumpet in Bb part has a melody marked *ff*. The Guitar part features a rhythmic pattern of eighth notes. The Piano part has a complex texture with chords and a dissonant pedal point. The Violin part plays a melodic line with chromaticism, marked *ff*. The Cello part provides a bass line, marked *mf* and *f*. A *rit.* marking is present at the end of the section.

Figura 26: Huida desesperada, pérdida y canción - Pérdida, Tema A' Se retoma el material del tema A y se añade el violín haciendo cromatismos y luego el piano.

7.2.1.3 La canción al estilo de las películas de Disney pretende emular como la princesa empieza a elevar un canto lamentándose por lo que había dejado atrás y las creaturas del bosque se unen a su voz. Esta sección tiene cuatro partes en su estructura el intro, la estrofa, el coro y el final.

7.2.1.3.1 La introducción es la primera parte de esta sección y tiene una textura muy sencilla de melodía acompañada que comienza con el cello para luego ser relevado por el piano por el violín, la armonía gira en torno al modo lidio y alterna entre acordes mayores y menores expresando esa frustración que tenía la princesa.

Figura 27: Huida desesperada, pérdida y canción - Canción, introducción, melodía cello y relevado por piano con violín, modalidad lidio, princesa frustrada.

7.2.1.3.2 *La estrofa* está marcada desde el momento en que la flauta inicia a tocar puesto que simboliza el momento en el que la princesa empieza a cantar su melodía doblada por la mano derecha del piano con una expresión marcada como sublime, en esta parte la armonía gira en torno al quinto grado describiendo cierta esperanza, un momento en el que la princesa procura dejar atrás su dolor y frustración para comenzar a enfrentarlo.

Figura 28: Huida desesperada, pérdida y canción - Canción, Estrofa, entrada de la flauta doblada por la mano derecha del piano, modalidad mixolidio, princesa comienza a enfrentar su frustración.

7.2.1.3.3 El coro inicia con el tutti y tiene diferente textura de la introducción y la estrofa ya que ahora será mixta melodía acompañada y contrapunto imitativo, está caracterizado por un cambio en la intensidad melódica, describiendo cómo la princesa se retracta de su huida de palacio y su deseo de regresar y darle una oportunidad al rey Jutfal.

Figura 29: Huida desesperada, pérdida y canción. Canción, Coro, cambio melódico y textura mixta, la princesa se retracta de su huida de palacio.

7.2.1.3.4 El final es la parte más extensa de esta sección y se encuentra cargado de imitaciones y secuencias cadenciosas subrayando que es la última parte del movimiento entero, en esta parte el primero en realizar la melodía es el violín¹³ luego la flauta¹⁴ toma la idea y la desarrolla, describiendo cómo la princesa se convence de que su escapatoria fue un completo error.

¹³ Representa la corte del reino Migdalita.

¹⁴ Representa a la princesa.

Figura 30: Huida desesperada, pérdida y canción - Canción, final, la flauta imitando y desarrollando la melodía del violín, imitaciones y secuencias.

7.3 Tercer movimiento: “Avistamiento, desafío, invocación y derrota”

Nuestro tercer movimiento llamado Avistamiento, desafío, invocación y derrota está enmarcado en el argumento desde el momento en el que el príncipe encuentra a la princesa secuestrada por el brujo y va hasta el momento en el que el príncipe es vencido y asesinado por los demonios invocados por el brujo.

7.3.1 Forma y estética: Este movimiento tiene tres estructuras cada una con su propia forma y están delimitadas por la transformación del material, hay diversidad en la textura; algunas veces es melodía acompañada, algunas veces contrapunto, otras veces instrumento solo.

Las tres partes fundamentales aparecen en el título y se organizan en orden cronológico tal como en el argumento primero el avistamiento, luego el desafío del príncipe al brujo y por último la invocación del brujo a sus demonios con los cuales derrota al príncipe.

Tabla 3

Macroestructura formal del tercer movimiento

Avistamiento	Desafío	Invocación y derrota
Intro (c. 1-4)	Parte A (c. 19-30)	Parte A (c. 42-57)
Contrapunto (c. 5-12)	Parte A' (c. 31-41)	Parte A' (c. 58-66)
Final (c. 13-18)		

A diferencia del movimiento anterior las secciones de éste no cambian de tempo, el material es mucho más homogéneo sin embargo sigue siendo progresivo¹⁵.

7.3.1.1 Avistamiento es la estructura con la que inicia este tercer movimiento y se trata de una pieza con forma libre en tres secciones, la característica principal de esta es el cambio de textura entre cada una de las partes alternando entre melodía acompañada¹⁶, luego convirtiéndose en mixta con la adición de material contrapuntístico¹⁷ para desembocar en dos bloques rítmico melódicos cadenciosos¹⁸, esta sección se enmarca en el argumento desde la perspectiva del rey Jutfal, es la primera vez que el programa se desliga de los sentimientos de la princesa a continuación se explica la estética de cada una de sus partes.

7.3.1.1.1 El Intro está conformado por cuatro compases a piano solo, con dos ideas, por un lado el acompañamiento en semicorcheas representan el desespero del rey Jutfal por encontrar a la princesa saliendo del bosque maldito desconocido para él y por otro la melodía que inmersa en el registro bajo y en tonalidad menor se encarga de añadir misterio.

¹⁵ Cada vez añade más material

¹⁶ En el intro

¹⁷ En el contrapunto

¹⁸ En el final



Figura 31: Avistamiento, desafío, invocación y derrota - avistamiento, Intro, el rey Jutfal saliendo del bosque maldito y desesperado por encontrar a la princesa.

7.3.1.1.2 Contrapunto es la sección donde hay nuevo material melódico por parte de la flauta para luego ser imitado por movimiento directo por el violín y luego por el cello, posteriormente, la entrada de la flauta representa el momento en el que el rey Jutfal logra observar a la princesa secuestrada en el interior del castillo del brujo.

The image shows a musical score for Flute, Piano, Violin, and Cello in 3/4 time. The Flute part (top staff) has a melodic line starting with a measure rest. The Piano part (middle staves) has a continuous eighth-note accompaniment. The Violin and Cello parts (bottom staves) have a simple bass line. The word 'Piano' is written at the beginning of the score.

Figura 32: Avistamiento, desafío, enfrentamiento y derrota - avistamiento, Contrapunto, El rey Jutfal logra observar a la princesa secuestrada por el brujo y da instrucciones al ejército.

7.3.1.1.3 El final de esta estructura comienza luego de que se rompe el contrapunto y se unen la flauta, el violín y las cuerdas homofónicamente en contrapunto con la trompeta representando la oposición del ejército frente a la decisión de Jutfal de continuar internándose en el castillo.

The image shows a musical score for five instruments: Flute, Trumpet in B, Piano, Violin, and Cello. The score is divided into measures 13 through 18. The Flute part (treble clef) has a melodic line with a sharp sign on the second measure. The Trumpet in B part (treble clef, key signature of one sharp) has a melodic line with a sharp sign on the second measure. The Piano part (grand staff) features a complex rhythmic pattern in the right hand and a simpler bass line in the left hand. The Violin part (treble clef) has a melodic line with a sharp sign on the second measure. The Cello part (bass clef) has a melodic line with a sharp sign on the second measure. The time signature is 2/4.

Figura 33: Avistamiento, desafío, invocación y derrota - avistamiento, Final, el ejército migdalita aconsejando al rey Jutfal ir por refuerzos desatendiendo el consejo.

7.3.1.2 Desafío es la segunda estructura de este movimiento y tiene dos partes que muestran cómo progresivamente el rey Jutfal y el brujo cruzan agravios y empujones hasta terminan enganchados; a lo largo de esta sección hay un elemento repetitivo por cual se denominan las partes como A y A'.

7.3.1.2.1 La parte A comienza con una textura homofónica y con doblaje a octavas de la melodía es el momento en el que el brujo se percata de la presencia de intrusos en su castillo. Posteriormente hay secciones en las que la flauta lleva la primera voz lo cual representa el pedido de auxilio de la princesa Elizabeth interrumpido por el brujo y el príncipe gritando.

Figura 34: Avistamiento, desafío, invocación y derrota - Desafío, primer extracto de parte A, Doblaje melódico, princesa pidiendo auxilio e interrupción del príncipe y el brujo.

Luego vuelve aparecer la flauta con el mismo material pero ampliado volviendo a ser interrumpida por los señores, posteriormente, se emula cómo todos están gritando, por un lado la princesa lamentándose y por otro lado el príncipe y el brujo a punto de engancharse a golpes.

Figura 35: Avistamiento, desafío, invocación y derrota - Desafío, segundo extracto de parte A, melodía princesa ampliada, interrupción, princesa pidiendo auxilio por última vez y luego todos gritando.

7.3.1.2.1 *La parte A'* está marcada por el uso constante de la hemiola cambiando la sensación rítmica y la acentuación natural de la métrica de 4/4, este recurso se utiliza para simbolizar el ambiente tenso en el lugar luego que el rey Jutfal y el hechicero se engancharan a pelear, hay dos planos; por un lado la trompeta, la mano izquierda del piano y el cello mantienen la métrica normal; y por otro lado la flauta y la mano derecha del piano crean la sensación de un otra métrica puesto que inician luego de un silencio de corchea pero manteniendo la proporción, es decir 4/4 después de ese silencio de corchea. En el primer compás la melodía que el rey¹⁹ tenía se entorpece, lo que simula como el príncipe sorpresivamente se resbala y el hechicero se apresura a golpearlo en el suelo, sin embargo los guardias y el ejército los separa momentáneamente interrumpiendo la pelea, por lo que vuelve a aparecer el material característico de las interrupciones de la parte A.

The musical score consists of six staves. The top staff is Flute, followed by Trumpet in B \flat , Piano (with treble and bass clefs), Violin, Cello, and Classical Guitar. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 4/4. A hemiola effect is shown where the right hand of the piano and the flute play in 3/4 time, while the other instruments remain in 4/4. The score starts at measure 31 and ends at measure 34.

Figura 36: Avistamiento, desafío, invocación y derrota - Desafío, Primer extracto de parte A', lucha entre el rey Jutfal y el brujo, caída del rey interrupción de la lucha.

¹⁹ Simulado por la trompeta.

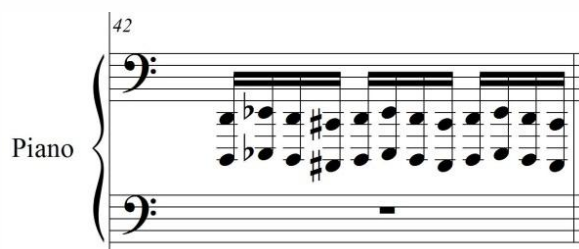
Después de esto continúa la hemiola con la variación de que la trompeta propone un material melódico nuevo, las notas de dicha melodía están representando las palabras “te vas a morir” pronunciadas por el rey Jutfal contra el brujo, luego el cello también irrumpe con un material melódico novedoso que representa la respuesta del brujo burlándose y declarándole “Me voy a morir (risas), te voy a matar” al tiempo que la trompeta²⁰ repite con mucha seguridad y confianza que ganaría.

Figura 37: Avistamiento, desafío, invocación y derrota - Desafío, Segundo extracto de parte A', amenazas de muerte entre el Rey Jutfal y el brujo.

7.3.1.2 Invocación y derrota La última sección de éste movimiento emula como el brujo invoca su ejército de demonios para derrotar al rey Jutfal y posteriormente asesinarlo. Esta sección está conformada por dos partes que comparten muchos elementos comunes por lo que se les llamo parte A y A' respectivamente, entre sus características se puede mencionar el uso del cromatismo como elemento de tensión constante y la ausencia de reposo en el final aun siendo la última sección del movimiento completo termina sin resolver y de manera estridente.

²⁰ Representando al rey Jutfal.

7.3.1.2.1 *La parte A* inicia con el piano solo bordeando la nota re cromáticamente emulando la preparación de un ritual el ritual diabólico que el hechicero comenzaría a llevar a cabo.



The musical score for Figure 38 shows measures 42 to 45. It is for a piano part. The right hand plays a chromatic line of eighth notes, starting on D4 and moving up stepwise to G4. The left hand plays a single note, D3, which is sustained throughout the measures.

Figura 38: Avistamiento, desafío, invocación y derrota - Invocación y derrota, Primer extracto parte A, el piano emulando la preparación para el ritual de invocación que realizará el hechicero.

Después de ello entra el cello doblado por la mano izquierda del piano representando la voz del hechicero haciendo sus invocaciones siendo en total tres las invocaciones que realiza.



The musical score for Figure 39 shows measures 43 to 45. It features a piano part and a cello part. The piano part has a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a melodic line of quarter notes in the left hand. The cello part has a melodic line of quarter notes.

Figura 39: Avistamiento, desafío, invocación y derrota - Invocación y derrota, segundo extracto parte A, Primera invocación.



The musical score for Figure 40 shows measures 46 to 48. It features a piano part and a cello part. The piano part has a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a melodic line of quarter notes in the left hand. The cello part has a melodic line of quarter notes.

Figura 40: Avistamiento, desafío, invocación y derrota - Invocación y derrota, tercer extracto parte A, segunda invocación.

Figura 41: Avistamiento, desafío, invocación y derrota - Invocación y derrota, cuarto extracto parte A, tercera invocación.

Seguido de las invocaciones, inicia un tutti donde todos los instrumentos siguen la melodía del cello, esto recrea como todos son testigos de la efectividad del ataque espiritual efectuado por el brujo quedando todos quedan inmovilizados.

Figura 42: Avistamiento, desafío, invocación y derrota - Invocación y derrota, quinto extracto parte A, inicio del ataque del brujo inmovilizándolos a todos.

7.3.1.2.2 La parte A' es la última parte del tercer movimiento, caracterizada por ser muy estridente pero simple en material y mantiene el espectro sonoro cargado de sobregudos y pedales rítmico melódicos, todo ello simbolizando la trágica muerte del rey Jutfal en su intento por rescatar a su prometida Elizabeth. La flauta cada vez va subiendo más en sus agudos simbolizando los gritos desesperados de la princesa impotente de ver como su héroe es vil

mente ahorcado en presencia de todos los valientes de su reino que yacían a su alrededor inmovilizados por los demonios al servicio del brujo.

The musical score for Figure 43 is a first extract of part A' for the invocation and defeat of King Jutfal. It features six staves: Flute, Trumpet in B, Piano, Violin, Cello, and Classical Guitar. The music is in 4/4 time and begins at measure 58. The Flute part has a melodic line with some grace notes. The Trumpet in B part has a rhythmic pattern with some accents. The Piano part has a complex, dense texture with many sixteenth notes. The Violin, Cello, and Classical Guitar parts have a more rhythmic, chordal texture.

Figura 43: Avistamiento, desafío, invocación y derrota - Invocación y derrota, Primer extracto parte A', Los demonios del brujo ahorcan al rey Jutfal.

La parte cadenciosa de este movimiento no tiene resolución pero permite reconocer que es el final por la modificación del pedal por una armonía descendente que trata de buscar equilibrio pero que arbitrariamente se mantiene disonante hasta el final, lo cual es lógico teniendo en cuenta que es el momento del deceso del protagonista de la obra.

The musical score for Figure 44 is a second extract of part A' for the invocation and defeat of King Jutfal. It features the same six staves as Figure 43: Flute, Trumpet in B, Piano, Violin, Cello, and Classical Guitar. The music is in 4/4 time and begins at measure 58. The Flute part has a melodic line with some grace notes. The Trumpet in B part has a rhythmic pattern with some accents. The Piano part has a complex, dense texture with many sixteenth notes. The Violin, Cello, and Classical Guitar parts have a more rhythmic, chordal texture.

Figura 44: Avistamiento, desafío, invocación y derrota - Invocación y derrota, Segundo extracto parte A', muerte del rey Jutfal.

7.4 Cuarto movimiento “Lamento y resurrección, victoria y final”

El cuarto y último movimiento de esta obra lleva por título: *Lamento y resurrección, victoria y final* y al igual que en los movimientos anteriores cada palabra que hace parte del título está directamente relacionado con una estructura formal. El segmento del argumento correspondiente a este último movimiento es el desenlace, el momento en el que la princesa yacía llorando la muerte del rey Jutfal martirizado por rescatarla y cómo posteriormente éste vuelve de la muerte inmune a los ataques demoniacos del brujo para vencerlo y como finalmente la pareja decide avanzar hacia un futuro juntos.

7.4.1 Forma y estética. Este movimiento tiene tres estructuras con su propia forma, al igual que en los movimientos anteriores la acumulación de material al interior de cada estructura se mantendrá siendo la característica principal; dichas estructuras están representadas por las palabras del título primero Lamento y resurrección, luego victoria y por último el final estando organizados secuencialmente observando el argumento del que se nutre. A continuación se muestran cada una de ellas y las secciones internas de cada una.

Tabla 4:

Macroestructura formal del cuarto movimiento.

Lamento y resurrección	Victoria	Final
Introducción (c. 1-18)	Tema A (c. 59- 62)	Tema A (c.75- 81)
Tema A (c. 19- 32)	Tema A' (c. 63- 66)	Tema A' (c. 82- 88)
Tema B (c. 33- 50)	Tema A'' (c. 67- 72)	Tema A'' (c. 89- 94)
Tema A' (c. 51- 58)	Preparación (c. 73- 74)	Cadencia (c. 95- 105)

7.4.1.1 Lamento y resurrección es la primera estructura del movimiento con el que se cierra la obra. Está caracterizada por mantener una textura mixta de contrapunto y melodía acompañada, La introducción y el tema A representan a la princesa lamentando el descenso del

rey Jutfal por lo que se mantiene cierto discurso lúgubre mientras que en el Tema B aparece como leit motiv el tema del rey Jutfal en la sonata intento de desposorio, representando la resurrección.

7.4.1.1.1 La introducción es la primera sección caracterizada por un arpeggio melancólico interpretado por la mano derecha del piano para luego mezclarse con dos melodías libres en contrapunto, por un lado el violín comenzando con el motivo de la princesa en el primer movimiento, a modo de reclamo a la princesa por rechazar el compromiso sincero con el rey Jutfal y por otra parte el cello representando el lamento general de los testigos de la muerte del rey en manos del hechicero.

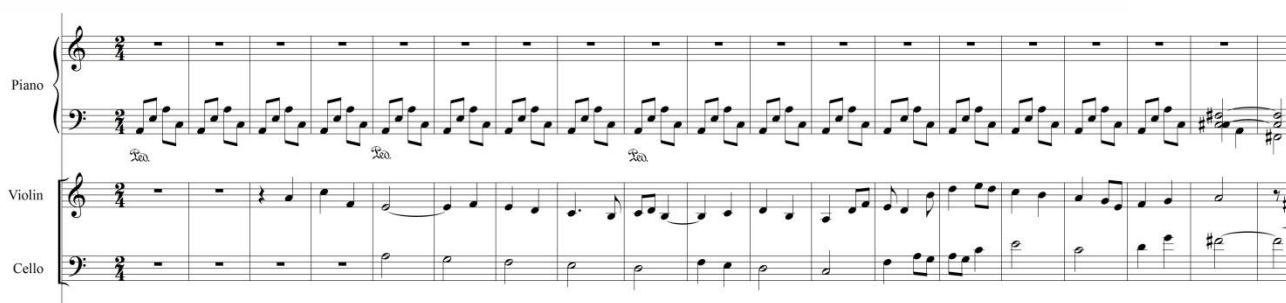
The image shows a musical score for three instruments: Piano, Violin, and Cello. The score is in 3/4 time and consists of 16 measures. The Piano part (top staff) has a treble clef and a bass clef. The right hand is mostly silent, while the left hand plays a continuous arpeggiated pattern of eighth notes, starting on a low G and moving upwards. The Violin part (middle staff) has a treble clef and begins with a series of eighth notes, then a quarter note, and continues with a melodic line. The Cello part (bottom staff) has a bass clef and plays a series of quarter notes, starting on a low G and moving upwards. The key signature has one sharp (F#).

Figura 45: Lamento y resurrección, victoria y final - Lamento y resurrección, Introducción, el violín reclamando por la muerte del rey y el cello lamentando el deceso del soberano.

7.4.1.1.2 El tema A Esta caracterizado por la imitación de la flauta por un lado la melodía iniciada por el violín que representa la corte de Jutfal y posteriormente el material melódico que el piano propone representando la corte Migdalia. Las melodías tanto del violín como del piano representan la narración de sucesos adversos por los que pasó el rey y su avanzada para poder dar con el paradero de la princesa a manera de apología y están divididas como dos periodos en esta estructura; la imitación de la flauta representa sentimientos de admiración e impotencia por no valorar a tiempo a su prometido ahora fallecido.

The image shows a musical score for six instruments: Flute, Trumpet in Bb, Piano, Violin, Cello, and Classical Guitar. The score is in 2/4 time and begins at measure 19. The Flute part starts with a *mf* dynamic and features a melodic line that is imitated by the Violin and then the Piano. The Trumpet in Bb part is mostly silent. The Piano part has a complex accompaniment with dynamics ranging from *mp* to *f*. The Violin part starts with a *mf* dynamic and plays a melodic line. The Cello part provides a harmonic foundation with a *mf* dynamic. The Classical Guitar part starts with a *mf* dynamic and plays a rhythmic accompaniment. The score includes tempo markings of *rit.* and *a tempo*.

Figura 46: Lamento y resurrección, victoria y final - Lamento y resurrección, Tema A, La flauta imitando al violín y posteriormente al piano.

7.4.1.1.3 El tema B inicia con menos elementos contrapuntísticos y armónicos, solo podemos encontrar dos bloques sobrepuestos por un lado las cuerdas y el piano y por el otro la flauta haciendo contestaciones, todo lo anterior representa el momento en el que se comienza con el levantamiento del cadáver del príncipe, la princesa explota dramáticamente y no acepta la muerte del rey Jutfal y se le echa encima abrazándolo, y derramando una de sus lágrimas sobre las mejillas del cadáver de él, es el momento en el que aparece la trompeta con una rítmica extraña y repentina doblada por la guitarra por lo que es el inicio de la resurrección del rey Jutfal por causa del amor.

Flute

Trumpet in B♭

Piano

Violin

Cello

Classical Guitar

mp

poco a poco cresc. - - -

mf

p

mp

mf

Figura 47: Lamento y resurrección, victoria y final - Lamento y resurrección, Tema B primer extracto, Levantamiento del cadáver del Rey Jutfal, la princesa llora sobre él.

Posteriormente la trompeta toca el tema principal del rey Jutfal que se había propuesto en la sonata del primer movimiento haciendo las veces de Leit motif, volviendo a traer a la vida completamente al rey Jutfal. Por esta parte en particular es que se habla de lamento y resurrección en el título.

Flute

Trumpet in B♭

Piano

Violin

Cello

Classical Guitar

rit.

a tem

mf

ff

f

mp

f

mf

mf

mf

mf

Figura 48: Lamento y resurrección, victoria y final - Lamento y resurrección, Tema B segundo extracto, Resurrección del rey Jutfal.

7.4.1.1.4 El tema A' retoma el último periodo del tema A pero esta vez sin la flauta representando que la princesa ya no se lamenta por nada de lo ocurrido, solamente se mantiene aferrada al resucitado rey Jutfal, el resto de los instrumentos hacen la repetición del material del tema A son quienes representan las cortes de los reinos Migdalitas y Bauhalita y aun muestran su desconcierto con los hechos. El final cambia abruptamente la intensidad representando que ahora si están dispuestos a guerrear valerosamente en contra del hechicero.

The musical score for Figure 49 consists of four staves: Piano, Violin, Cello, and Classical Guitar. The Piano staff begins at measure 50 with a forte (f) dynamic and features a melodic line with some chromaticism and a 'Toco.' marking. The Violin and Cello staves start with a mezzo-forte (mf) dynamic and play a rhythmic accompaniment. The Classical Guitar staff is mostly silent, with some chords in the final measures.

Figura 49: Lamento y resurrección, victoria y final - Lamento y resurrección, Tema A', Cambio abrupto del final representando la disposición a una confrontación contra el hechicero.

7.4.1.2 Victoria es la segunda sección del movimiento, una estructura monotemática a tres partes llamadas A, A' y A'' respectivamente, en donde la mayoría de tiempo la homofonía es protagonista, pero con alguna diversidad al final de la sección; esta sección mantiene la tendencia de la acumulación de material. El argumento que representa esta sección es el momento en el que el rey Jutfal vuelve a enfrentarse con el hechicero, pero esta vez prevaleciendo sobre su oponente.

7.4.1.2.1 El Tema A enmarca el inicio de la confrontación luego de la resurrección del rey Jutfal, hay dos planos principales en esta parte por un lado la flauta haciendo trinos junto con la mano derecha del piano realizando seisillos aportando cierta densidad al espectro sonoro con

el objetivo de añadir tensión. El plano principal por su parte propone una variación al tema de las interrupciones en el desafío que podemos encontrar en el movimiento anterior, esta vez los instrumentos implicados en su ejecución son solo el cello doblado por la mano izquierda del piano a diferencia del movimiento anterior que se trataba de tutti cada vez que ocurrían las interrupciones. Todo lo anterior describe como el hechicero se sorprende y comienza a retar nuevamente al rey, pero este último ahora no participa de una discusión sino que está enfocado en vencerlo por lo que la trompeta que es el instrumento representativo de su personalidad guarda silencio hasta la próxima parte.

Figura 50: Lamento y resurrección, victoria y final - Victoria, Tema A, El hechicero retando nuevamente al rey Jutfal.

7.4.1.2.2 El tema A' es una variación del tema A, pero ahora no solo hay dos planos sino tres. En el fondo la flauta hace sus trinos una octava más arriba, los seisillos de la mano derecha del piano se mantienen iguales, en segundo plano el cello ahora mantiene su melodía como pedal doblado igualmente por la mano izquierda del piano y en el primer plano la trompeta doblada por la guitarra y el violín interpretan la melodía denotando una escala ascendente en re menor hasta el sexto grado y descendiendo hasta su sensible. La unión de los tres planos va preparando un ambiente cada vez más denso y pesado en el espectro sonoro, pero desde ya empieza a prevalecer el plano de la trompeta en representación de la superioridad del rey Jutfal frente a su contendor.

The image shows a musical score for a scene titled 'Victoria, Tema A'. It consists of six staves: Flute, Trumpet in Bb, Piano, Violin, Cello, and Classical Guitar. The Flute part features a series of trills (tr) on a single note, starting at measure 63 and continuing through measure 67, with a dynamic marking of *fp*. The Trumpet in Bb part plays a melodic line that begins at measure 63 and ends at measure 67. The Piano part is divided into two parts: the right hand plays a continuous sixteenth-note pattern, while the left hand plays a series of chords. The Violin part plays a melodic line that starts at measure 63 and ends at measure 67. The Cello part plays a melodic line that starts at measure 63 and ends at measure 67. The Classical Guitar part plays a melodic line that starts at measure 63 and ends at measure 67. The score is marked with measure numbers 63, 64, 65, 66, and 67.

Figura 51: Lamento y resurrección, victoria y final - Victoria, Tema A', El rey Jutfal demuestra su superioridad frente al hechicero.

7.4.1.2.3 El tema A'' es la última sección de esta estructura, se trata de la segunda variación del tema A en donde se desvanece la melodía del cello para pasar a doblar a la trompeta simbolizando la derrota de hechicero a manos del rey Jutfal. La flauta se mantiene en el fondo haciendo los trinos en las mismas notas, pero esta vez dos octavas más arriba creando a con su altura cierto estrés para aumentar la tensión. La mano izquierda del piano que representa las hueses del hechicero, ahora queda sin el respaldo del cello por lo que continúa llevando la melodía pero disminuida a corcheas y complementada con material nuevo, dando a entender que las hueses del hechicero quedaron reducidas, entorpecidas y sin capacidad de reacción frente a la corte del rey Jutfal. Esta última está representada por el violín que ahora hace blancas doblado por la guitarra, el cambio de ritmo representa el control que ahora ejerce la corte Bauhalita en el lugar. Al final todos los elementos se van entemezclando hasta desembocar en un acorde consonante y completamente resuelto, simbolizando la victoria definitiva sobre el hechicero.

The image shows a musical score for six instruments: Flute, Trumpet in Bb, Piano, Violin, Cello, and Classical Guitar. The score is in 3/4 time and consists of 67 measures. The Flute part starts with a melodic line marked 'fp' (fortissimo piano) and includes a long note with a fermata. The Trumpet in Bb part has a rhythmic accompaniment. The Piano part features a complex texture with sixteenth-note patterns and a 'cresc.' (crescendo) marking. The Violin, Cello, and Classical Guitar parts provide harmonic support with sustained chords and rhythmic patterns.

Figura 52: Lamento y resurrección, victoria y final - Victoria, Tema A", El rey Jutfal y su corte derrotan definitivamente al hechicero y sus huestes.

7.4.1.3 Final Es la terminación del movimiento y de la suite completa, se encuentra enmarcado en el desenlace del argumento donde la princesa Elizabeth finalmente se casa enamorada con el rey Jutfal. Al igual que las secciones que lo preceden también tiene su propia forma en este caso el tema con variaciones; está escrito en métrica ternaria (seis octavos) emulando un valse de celebración en la ceremonia del matrimonio.

7.4.1.3.1 Tema A Es el principal referente del cual se desprenderán dos variaciones, mantiene una textura de melodía acompañada, en un principio la melodía la lleva la flauta, representando las alegrías expresadas por la princesa durante la ceremonia, para luego ser relevada por las cuerdas en los últimos tres compases, representando el apoyo de ambas naciones con el acontecimiento.

Figura 53: Lamento y resurrección, victoria y final - Final, Tema A, La princesa expresando su alegría en la ceremonia de matrimonio.

7.4.1.3.2 *El tema A'* mantiene todos los elementos del tema A; en el acompañamiento solo hay una pequeña variación en el violín pero que de ningún modo transforma el material sustancialmente, sin embargo la melodía es relevada por la trompeta, lo cual representa la manifestación del rey Jutfal de regocijo por poder haber rescatado a su prometida y finalmente estar contrayendo nupcias con ella.

Figura 54: Lamento y resurrección, victoria y final - Final, Tema A', El rey Jutfal expresando su regocijo por contraer nupcias con la princesa Elizabeth.

7.4.1.3.3 *El tema A''* por su parte incluye dos variaciones importantes en el acompañamiento, por un lado el violín inicia un acompañamiento más rítmico, y por otro lado

la guitarra lo complementa con acordes en los dos tiempos de la subdivisión ternaria, además la melodía ahora comienza anticipadamente al compás y es interpretada por la trompeta con doblaje de la flauta representando la concertación y la unidad entre los esposos en esta instancia.

The image displays a musical score for six instruments: Flute, Trumpet in Bb, Piano, Violin, Cello, and Classical Guitar. The score is written in a common time signature and features a key signature of one sharp (F#). The Flute and Trumpet in Bb parts are in the treble clef, while the Piano, Violin, and Cello parts are in the bass clef. The Classical Guitar part is in the treble clef. The score includes dynamic markings such as *p-f* (piano-forte) and *f* (forte). The Flute part begins with a rest followed by a melodic line. The Trumpet in Bb part also begins with a rest followed by a melodic line. The Piano part features a complex rhythmic pattern with chords and a *p-f* dynamic marking. The Violin part consists of chords and a melodic line. The Cello part consists of chords and a melodic line. The Classical Guitar part consists of chords and a melodic line.

Figura 55: Lamento y resurrección, victoria y final - Final, Tema A", El rey Jutfal y la princesa Elizabeth de acuerdo en la ceremonia de matrimonio.

7.4.1.3.4 La cadencia comienza con la imitación del motivo inicial en el primer movimiento de la flauta, esta vez interpretada por todos los instrumentos a excepción de la guitarra, representando como a pesar de todo lo malo que se había desatado con su rebeldía siempre se recordaría todo ello más como una proeza heroica por parte del rey que como algo reprochable para la princesa.

Musical score for Figure 56, measures 95-98. The score is for six instruments: Flute, Trumpet in B \flat , Piano, Violin, Cello, and Classical Guitar. The key signature is one sharp (F#). The Flute part starts with a melodic line. The Trumpet in B \flat part has a similar melodic line. The Piano part provides harmonic support with chords and arpeggios. The Violin part has a melodic line. The Cello part has a melodic line. The Classical Guitar part has a rhythmic accompaniment with chords.

Figura 56: Lamento y resurrección, victoria y final - Final, Primer extracto cadencia, recuerdo del tema principal de la princesa.

Seguidamente se da paso a material cadencioso corto dejando entender que no se trata de un final sino de un continuará en la historia.

Musical score for Figure 57, measures 99-104. The score is for six instruments: Flute, Trumpet in B \flat , Piano, Violin, Cello, and Classical Guitar. The key signature is one sharp (F#). The Flute part has a melodic line with trills. The Trumpet in B \flat part has a melodic line. The Piano part provides harmonic support with chords and arpeggios. The Violin part has a melodic line. The Cello part has a melodic line. The Classical Guitar part has a rhythmic accompaniment with chords.

Figura 57: Lamento y resurrección, victoria y final - final, Segundo extracto Cadencia, Material cadencioso y final.

8. Montaje

El montaje es el tiempo que se dedica al estudio y ensamble de cada uno de los elementos compuestos previamente, a continuación se puntualizan las recomendaciones propias para la preparación de la suite cuando los reyes salen a la guerra.

8.1 Recomendaciones para el montaje

- Es importante que los intérpretes de cada uno de los instrumentos estén familiarizados con su rol dentro de la obra, por lo que se recomienda la socialización previa del argumento de la misma.
- La afinación de los instrumentos es vital antes de iniciar cada ensayo, la más complicada de modificar es la del piano, por lo que se aconseja que los demás instrumentos tomen como referencia la de éste.
- Es importante que los instrumentistas dediquen tiempo a la preparación previa de cada una de las partes para que el tiempo dispuesto al ensamble se optimice.
- En caso de ensayos parciales se aconseja no prescindir de la presencia del pianista, dado que es parte fundamental en el esquema rítmico y de acompañamiento durante toda la obra.
- A lo largo del montaje se deben detectar los pasajes que tengan fallas para afrontarlos con detenimiento y así poder perfeccionarlos.
- Una vez superadas las dificultades en los diferentes pasajes tratados en el ítem inmediatamente anterior, se recomienda ensayar la obra de principio a fin, de modo que se pueda tener conciencia de la unidad de la obra.

9. Conclusiones

- Teniendo un argumento y a través de la composición musical con elementos de índole descriptiva, es posible crear música que narre a la audiencia un cuento fantástico.
- La suite instrumental cuando los reyes salen a la guerra evidencia la aplicación de los conocimientos adquiridos sobre composición, instrumentación y escritura musical durante la época de estudios en el programa de licenciatura en música de la Universidad Industrial de Santander.
- Los instrumentistas que participaron en el montaje y puesta en escena de la obra, y el alumnado mostraron interés por las composiciones con elementos de índole descriptiva y se identificaron con las posibilidades interpretativas y creativas que estas aportan.
- La puesta en escena de la suite instrumental cuando los reyes salen a la guerra dio lugar a la sustentación de la creación y montaje de la misma.
- Este proyecto de creación artística procuró ser un aporte al catálogo musical de la región para enriquecer las posibilidades creativas de las próximas generaciones.

Referencias Bibliográficas

- Adorno, T.W. (Ed). (2009). *Introducción a la sociología de la música*. Madrid, España: Editorial Akal
- Prados, O. (2006, Septiembre) Música y perspectiva histórica. *Revista Musicalia*. Recuperado de <http://www.csmcordoba.com/revista-musicalia/musicalia-numero-5/221-musica-y-perspectiva-historica>
- Soler, J. (1980) *Fuga técnica e historia*. Barcelona, España: Antoni Bosch editor.
- Latham, A., Ashbee, A., Baines, A., Bond, A., Buckley, A., Bullock, A.,... Thompson, W. (Ed). (2008) *Diccionario enciclopédico de la música*. México D.F, México: Fondo de cultura económica
- Adler, S. (Ed). (2006). *El estudio de la orquestación*. Barcelona, España: Idea books.
- Reid Thompson, R. (1991). Interpretando la música de Mozart. *Revista Musical Chilena*, 45 (176), p.20-42. Recuperado de <http://www.revistapolitica.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/13905/14193>
- Chacobo, D. (s.f) *Recesión de Estética de la música*. Recuperado de <http://www.geocities.ws/dchacobo/EsteticaMusica.PDF>
- Espina, Y. (1996). La música en el sistema filosófico de Hegel. *Revista Anuario Filosófico*, 29(1), p.53-69. Recuperado de <http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/503/4/3.%20LA%20M%C3%9ASICA%20EN%20EL%20SISTEMA%20FILOS%20FICO%20DE%20HEGEL,%20YOLANDA%20ESPINA.pdf>
- Nattiez, J.J. (1997). De la semiologie générales a la semiologie musical, L'Exemple de La Cathédrale Engloutie, de Debussy. *Protée*, 25(2).

- Goberna García, P. (2015). *Técnicas Instrumentales para la Representación del Objeto Sonoro*. (Tesis de maestría). Recuperado de recipp.ipp.pt/bitstream/10400.22/8824/1/DM_PatriciaGobernaGarcia_2015.pdf
- Tapia Merino, J.R. (2010). *La naturaleza en la música*. Recuperado de http://www.upm.es/sfs/Rectorado/Gerencia/Asociacion%20del%20PDI%20Jubilado/LA_NATURA...pdf
- Sensemayá canto para matar una culebra by Nicolás Guillén. (s.f). Recuperado de http://www.writing.upenn.edu/library/Guillen-Nicolas_Sensemaya.pdf
- Cardona, A. (s.f). *Sensemayá, la culebra, Sensemayá*. Recuperado de <https://www.latinoamerica-musica.net/obras/cardona/sensaya.pdf>
- Friedman, S. (s.f). *El siglo veinte y la música contemporánea. La proyección de la música colombiana: Blas Emilio Atehortúa*. Recuperado de <http://www.bdigital.unal.edu.co/44726/1/46495-225784-1-SM.pdf>
- Historia de la Sinfonía Un viaje por la historia a través de la música. (s.f). Recuperado de <http://www.historiadelasinfonia.es/historia-2/siglo-xx/villa-lobos/>
- Vaughan, C. (2015). *Los poemas sinfónicos de Guillermo Uribe Holguín (1880-1971)*. (Tesis de maestría). Recuperado de <http://www.bdigital.unal.edu.co/51147/1/1032418978.2015.pdf>
- Atheortua, B. (2017, Marzo 28). *Comunicación personal vía Whatsapp*.