

**UNIVERSIDAD DE CUENCA**  
**FACULTAD DE ARTES**



**ESCUELA DE ARTES MUSICALES**

**“OBRA PARA ORQUESTA BASADA EN  
TÉCNICAS DE VARIACIÓN Y UTILIZACIÓN DE  
ESCALAS NO TRADICIONALES”**

Tesis previa a la obtención del título de  
Licenciado en Composición Musical

**Autor:**

Christian Iván Mora Guncay

**Director de Tesis:**

Mgst. José Eduardo Urgilés Cárdenas

**Cuenca – Ecuador**

**2015**



## RESUMEN

El presente trabajo consiste en la creación de la obra para orquesta llamada Detestable Subjeción, en conjunto con su respectivo análisis de la teoría composicional empleada. Abordar el estudio teórico de esta praxis musical implica el conocimiento de diferentes conceptos orquestales empleados dentro de la obra, los cuales hacen referencia principalmente a diferentes técnicas de variación y escalas no tradicionales, por lo cual se han abordado puntos de vista históricos, técnicos, y funcionales de las mismas; con la finalidad de desarrollar en el siguiente capítulo dichas técnicas y enfocarlas en el contexto de la obra propuesta en este trabajo.

### PALABRAS CLAVES:

ORQUESTA, ANÁLISIS MUSICAL, ESCALAS MODALES, ESCALAS EXÓTICAS, ESCALAS NO TRADICIONALES, IMPRESIONISMO, EDAD MEDIA, ORQUESTACIÓN, INSTRUMENTACIÓN, TÉCNICAS COMPOSITIVAS.



## **ABSTRACT**

This present work is about the creation of musical orchestra called Detestable Subjeción, with their respective analysis of the compositional theory used. To present the theoretical study of this musical practice involves knowledge of different orchestral concepts used in the work, which mainly relate to different techniques of variation and non-traditional scales, therefore technical, historical and functional points of view have been presented; in order to develop in the next chapter these techniques focused on the context of the proposed work.

## **KEYWORDS:**

ORCHESTRA, MUSICAL ANALISIS, MODAL SCALES, EXOTIC SCALES, NONTRADITIONAL SCALES, IMPRESSIONISM, MIDDLE AGES, ORCHESTRATION, INSTRUMENTATION, COMPOSITIONAL TECHNIQUES.



## Contenidos.

<b>Dedicatoria</b> .....	7
<b>Agradecimiento</b> .....	8
<b>Introducción</b> .....	9
<b>Capítulo 1.- Acercamiento al uso de escalas no tradicionales.</b>	
1.1 Escalas no tradicionales.....	13
1.1.1 Escalas modales.....	14
1.1.2 Escalas sintéticas.....	29
1.2 Variación.....	33
<b>Capítulo 2.- Análisis de la Obra</b>	
2.1 Estructura.....	39
2.1.1 Macroestructura.....	41
2.1.2 Microestructura. Análisis por movimientos.....	42
2.2 Técnicas compositivas.....	47
2.2.1 Sistema modal.....	48
2.2.2 Sistema sintético.....	50
2.2.3 Sistema tonal.....	56
2.2.4 Técnicas de variación.....	58
2.3 Puntos climáticos y de relajación.....	63
<b>Capítulo 3. Instrumentación y Orquestación</b>	
3.1 Características de la plantilla instrumental.....	65
3.2 Aspectos característicos del timbre y relaciones texturales.....	67
3.3 Uso de la Orquesta en relación con la forma.....	68
<b>Conclusiones</b> .....	79
<b>Bibliografías</b> .....	82
<b>Anexos</b> .....	84
Detestable Subjeción.....	85
Respaldo Auditivo de Detestable Subjeción (En Cd)	



Universidad de Cuenca  
Clausula de derechos de autor

Yo, Christian Iván Mora Guncay, autor de la tesis “Obra para orquesta basada en técnicas de variación y utilización de escalas no tradicionales”, reconozco y acepto el derecho de la Universidad de Cuenca, en base al Art. 5 literal c) de su Reglamento de Propiedad Intelectual, de publicar este trabajo por cualquier medio conocido o por conocer, al ser este requisito para la obtención de mi título de Licenciado en Artes Musicales. El uso que la Universidad de Cuenca hiciere de este trabajo, no implicará afección alguna de mis derechos morales o patrimoniales como autor.

Cuenca, 26 de junio de 2015

Christian Iván Mora Guncay

C.I: 0106514912



Universidad de Cuenca  
Clausula de derechos de autor

Yo, Christian Iván Mora Guncay, autor de la tesis "Obra para orquesta basada en técnicas de variación y utilización de escalas no tradicionales", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor.

Cuenca, 26 de junio de 2015

Christian Iván Mora Guncay

C.I: 0106514912



## **Dedicatoria**

Para Milton (1990 - 2014) y Tanya,  
quienes fueron, son y serán música por siempre.



## Agradecimiento

Lo normal es que se agradezca a los profesores por compartirnos parte de sus conocimientos, y apoyarnos en la culminación de nuestros estudios académicos, pero en mi caso además de todos los halagos antes mencionados (que claro son ciertos) me gané un gran amigo con el que además puedo compartir muchas más vivencias, y pienso que eso es lo que diferencia a un “profesor” de un Profesor, alguien que de verdad nos dé su confianza, y con quien podamos sentirnos identificados.

Gracias para mi director, José Urgilés.





## Introducción

Este trabajo aborda el estudio y la creación de la obra para orquesta sinfónica titulada *Detestable Subjeción*, la cual fue trabajada en su mayor parte, en base a técnicas de variación y escalas no tradicionales. El trabajo final es el resultado de varios trabajos y conocimientos adquiridos previamente en la asignatura de Composición Musical y con un soporte en materias como Instrumentación, Orquestación, Armonía y Análisis Musical. Los materiales primarios partieron de los ejercicios de Orquestación y la alimentación de conocimientos de otras asignaturas que fueron proveyendo la dirección final de la obra.

Para la consecución de este proyecto se analizan algunas teorías y fundamentos técnicos de composición, los que comprenden el marco teórico y las estrategias compositivas de la obra realizada. Previo al análisis de la obra se expondrán detenidamente diferentes aspectos tales como: conceptos estéticos, lineamientos compositivos y referencias históricas, con el fin de aclarar diversas épocas en las que se han desarrollado los sistemas musicales que se relacionan con las técnicas compositivas empleadas.

Luego de realizar esta recopilación informativa se detallan las características de los materiales y procesos (sistemas modales, sintéticos y técnicas de variación) que se vinculan con la teoría de composición usada. Finalmente se abordarán las distintas técnicas de instrumentación y orquestación que son esenciales para el tratamiento textural y tímbrico de los instrumentos.



La obra en estudio llamada *Detestable Subjeción* no se centra en conceptos o técnicas de un solo estilo musical, sino que es la mezcla de varias tendencias existentes en el mundo de la música y de esta forma se la ha vinculado dentro de un género ecléctico.

El presente documento se encuentra organizado de la siguiente forma:

El Capítulo 1 aborda diferentes características de las *escalas no tradicionales*<sup>1</sup>, tales como sus aspectos técnicos, funcionales y estructurales, para lo cual será muy importante tener en cuenta algunos puntos de vista que han tenido estos sistemas a lo largo de la historia. En este mismo capítulo también se expone el tópico sobre las *variaciones* tomando como referencia el punto de vista de Manuel Castro y su libro *Música para todos* que realiza un análisis de algunas obras que han sido desarrolladas con dicha técnica.<sup>2</sup>

El Capítulo 2 expone todo lo referente al análisis de la obra compuesta para este proyecto, dicho análisis se centrará en primer lugar en reconocer la macro y microestructura de toda la obra, para luego enfocarnos en el uso de escalas no tradicionales<sup>3</sup> y los sistemas en varios niveles musicales. Seguido de esto, se analiza la utilización de las técnicas de variación, de acuerdo a la clasificación antes abordada por Manuel Castro.

El Capítulo 3 trata sobre la instrumentación y orquestación de la obra, dándonos a conocer los aspectos característicos del timbre, relaciones texturales, y uso de la orquesta con relación a la forma dentro de *Detestable Subjeción*. Además se

---

1 El término escalas no tradicionales ha sido considerado como aquellas escalas que no forman parte del sistema básico tonal que emplea escalas mayores y menores. Las escalas, como las de los modos antiguos o escalas exóticas, podrían ser parte de un sistema tonal ampliado dependiendo del contexto musical. Sin embargo, para fines de explicación de la obra estudiada, se plantea como escalas no tradicionales a todas aquellas que no son escalas mayores y menores y que normalmente se encuentran en un contexto independiente del sistema tonal.

2 Específicamente en el libro de Manuel Castro llamado "Música para todos" se analiza el segundo movimiento de la Sinfonía 94 de Haydn.

3 Al momento de analizar cada una de las secciones que contiene la obra compuesta para el proyecto, nos daremos cuenta que la tonalidad también está presente (aunque de forma muy reducida), así que por esa razón en el "Capítulo 2". también se desarrollará un análisis tonal.



explica como el uso de la Orquesta tiene una incidencia esencial en la estructuración macro y micro formal.



# Capítulo 1

## Acercamiento al uso de escalas no tradicionales



# Capítulo 1: Acercamiento al uso de escalas no tradicionales

*A partir del impresionismo los compositores empezaron a utilizar escalas no tradicionales, tales como la hexáfona, muchas pentáfonas y otras con un cierto carácter oriental. A todas se les denominó exóticas. (Karzulovic, 2006:52)*

En este capítulo se hará una breve reseña de aspectos técnicos, históricos y funcionales del sistema modal, escalas exóticas y escalas sintéticas. De igual manera también se analizará la importancia que este sistema ha tenido para un gran número de compositores a lo largo de toda la historia de la música. Dentro de este primer capítulo se expondrá también una breve conceptualización sobre la construcción de variaciones dentro de la forma musical.

## 1.1 Escalas no tradicionales

El término de escala tradicional puede tener diferentes lecturas dependiendo del contexto musical donde se encuentre. Teniendo en cuenta que este proyecto no tiene como objetivo principal realizar un estudio exhaustivo sobre las diferentes connotaciones que puede tener una u otra escala, se ha determinado que “escala no tradicional” es aquella que no se relaciona directamente con el sistema básico tonal que usa primordialmente escalas mayores y menores. Además hay que aclarar que si bien las escalas modales o exóticas puede ser parte de un sistema tonal ampliado, en este trabajo se tiene en cuenta el uso de las mismas pero en un contexto independiente del sistema tonal; es decir, por ejemplo el uso de los modos pero como sistema propio, con sus reglas originales de movimiento y superposición de alturas. En este sentido José Rodríguez Alvira menciona:



*“Cuando hablamos de escalas no tradicionales nos referimos a escalas que no sean la escala mayor y menor utilizadas en la música barroca, clásica y romántica. Debussy, utilizó varias escalas no tradicionales entre las que podemos mencionar:*

1. *Escalas pentatónicas.*
2. *Modos antiguos.*
3. *Escala de tonos enteros.*
4. *Escalas inventadas.”* (Rodríguez, 2001)<sup>4</sup>

Posteriormente se estudiará como el uso de escalas no tradicionales sirve de dispositivos para ampliar el sistema tonal.

### **1.1.1 Escalas Modales**

Debido a la naturaleza del uso de un sonido como eje central o notas principales dentro de las escalas modales, se podrían considerar estas como un sistema estrechamente relacionado con la tonalidad. De hecho el modo *jónico* es la base de la escala mayor dentro de la tonalidad. Por esta razón, los modos pueden ser considerados dentro del uso normal de la tonalidad. Sin embargo, dependiendo el contexto, los modos pueden tener un entendimiento diferente o pueden ser usados como sistemas originales, con reglas propias, que no se relacionen necesariamente con la tonalidad. Como ejemplo podemos citar al compositor francés Claude Debussy, el mismo que en la búsqueda de una sonoridad propia llega a dar con el sistema modal, dando al mismo una gran importancia para la construcción de varias de sus obras. Debussy además de utilizar el sistema modal y sus escalas ya existentes, crea también sus propios modos, al construir una melodía modal acompañada de una armonía

---

<sup>4</sup> Para mayor información se puede consultar:

Rodríguez, J. (2001). “Escalas no tradicionales” Recuperado de: <http://www.teoria.com/articulos/analysis/debussy8/escalas.htm>



completamente con escalas exóticas,<sup>5</sup> en donde la sonoridad no se limitada a la construcción de acordes mayores y menores, dejándonos una característica muy marcada del periodo *impresionista*. Un ejemplo de este empleo se puede observar en la utilización de los modos en la obra llamada *El mar*.<sup>6</sup>

A pesar de esta premisa, el concepto de modo ha sido interpretado de varias formas dentro de los estilos musicales. Las escalas modales y la denominación de modos han tenido transformaciones a lo largo de la historia de la música. Dentro del sinnúmero de clasificaciones y tipos de modos, hemos creído conveniente realizar una breve reseña histórica que está expuesta a continuación:

El sistema modal que hoy en día conocemos está basado en el desarrollado en la edad media, y que evolucionó en parte a raíz del sistema de la Antigua Grecia. Sobre este aspecto Mariano Pérez Gutiérrez en su libro “diccionario de la música y los músicos” indica lo siguiente:

*“Toda la composición hasta el siglo XVII, está estructurada no sobre el sistema de tonalidad moderna, sino sobre los modos eclesiásticos medievales, mal interpretados como sucesión de los griegos”* (Pérez, 1985:343).

El origen del sistema modal se remonta hace miles de años y ha cruzado varias transformaciones a través de la cultura occidental. Para entender mejor este proceso histórico se enseña una línea del tiempo que indica las diferentes etapas o periodos de la música:

---

5 Posteriormente se desarrollará el tema de las “escalas exóticas”.

6 Para mayor información sobre el análisis de la obra “el mar” de Claude Debussy se puede consultar:

Royán, I. s.f. El mar de Debussy. Recuperado de: <http://orfeoed.com/melomano/2012/articulos/claves-para-disfrutar-de-la-musica/el-mar-de-debussy-el-impresionante-impresionismo/>

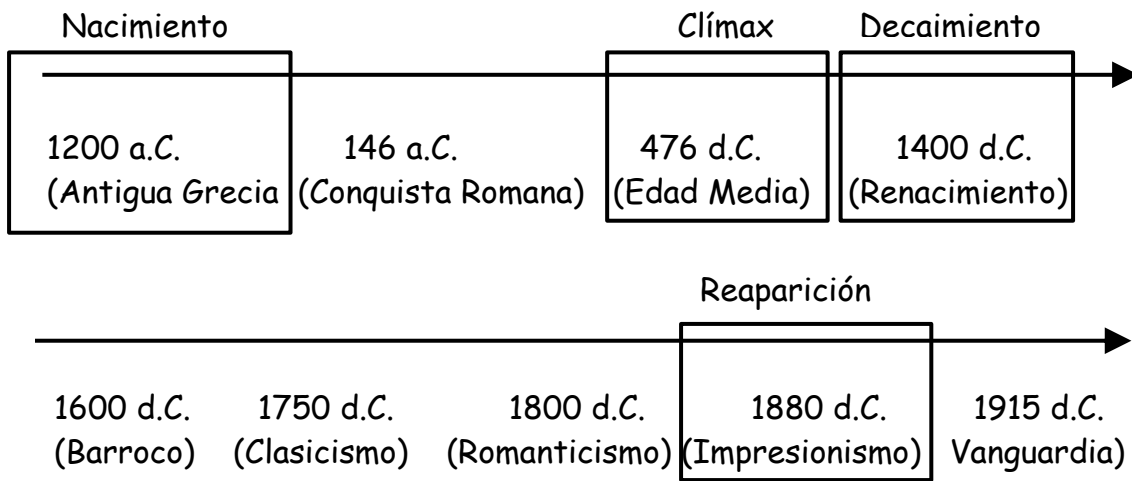


Ilustración 1. Línea de tiempo de la historia de la música en relación con el uso del sistema modal.

A pesar que el sistema modal no estuvo presente de forma tan marcada en todas las etapas de la música, el nivel de influencia y utilización del marcó las características de algunos períodos.

El sistema modal tiene sus orígenes en la Antigua Grecia (1200 a.C. aproximadamente), <sup>7</sup> en donde la música aparentemente era un aspecto muy importante para la vida de los habitantes de este lugar. Su escala más importante fue la *doria*, la cual estaba construida principalmente por un tetracorde. De esta escala era posible desprender los modos *frigio* y *lidio*, diferenciándose unos de otros por medio de la ubicación del semitono inmerso en la escala.

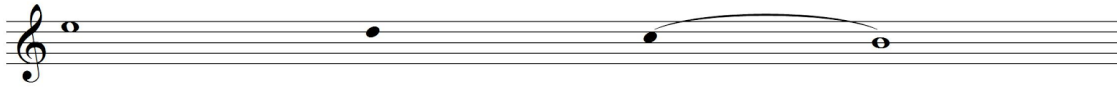
<sup>7</sup> Para mayor información se puede consultar:

Pomeroy, S. (1999). *Ancient Grece A Political, Social, and Cultural History*.

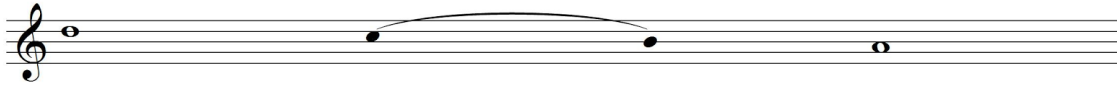




Modo Dórico o Dórico



Modo Frigio



Modo Lidio

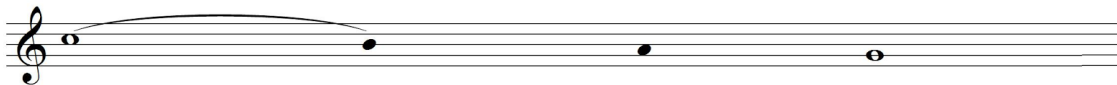
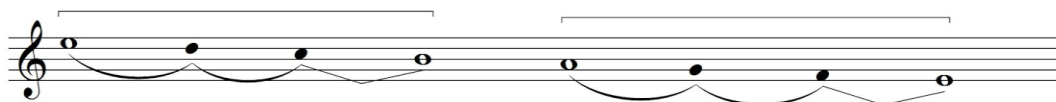


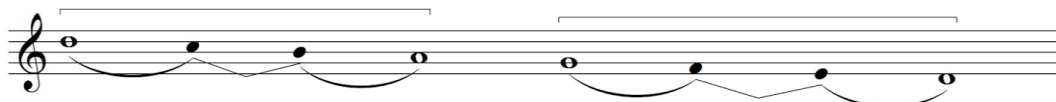
Ilustración 2. Modo Dórico o Dórico, Frigio y Lidio.<sup>8</sup>

La unión de dos tetracordes daba como origen al llamado modo, o *tonos*<sup>9</sup> de 8 notas, por lo tanto estos se construían de la siguiente manera:

Dórico



Frigio



Lidio

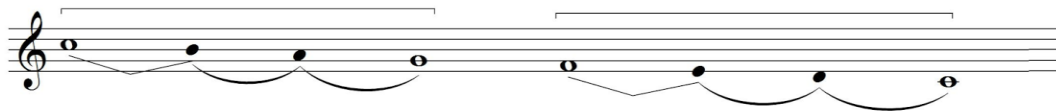


Ilustración 3. Tonos Dorio o Dórico, Frigio y Lidio.<sup>10</sup>

<sup>8</sup> Ilustración basada de:

Esteve, J.; Molina, M.; Botella, M. (2008). Los modos eclesiásticos, p. 3.

<sup>9</sup> Tonos: Término apropiado para referirse a este sistema en la Antigua Grecia.

<sup>10</sup> Esteve, J., Espinosa, J., Molina, M., & Botella, M. (2008). Op. cit, p. 3.



Tomando en cuenta la tradición de *Aristoxeno de Tarento*<sup>11</sup> los modos son los siguientes:

- Modo dórico (auténtico).
- Modo frigio (auténtico).
- Modo lidio (auténtico).
- Modo mixolidio (auténtico).
- Modo hipodórico (plagal).
- Modo hipofrigio (plagal).
- Modo hipolidio (plagal).
- Modo hipomixolidio (plagal).

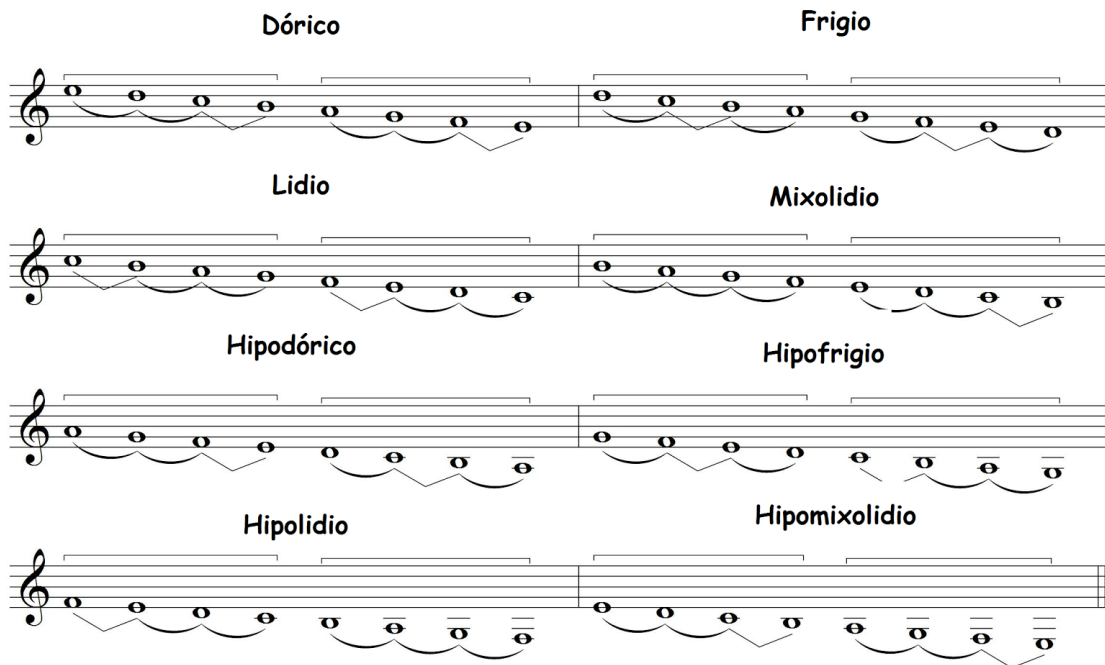


Ilustración 4. Modos o tonos según la tradición de Aristoxeno de Tarento

<sup>11</sup> La obra *Aristoxeno de Tarento* es el primer tratado musical técnico conservado casi entero.



Como podemos observar en la ilustración anterior cada uno de los modos o tonos está conformado por dos tetracordes que se diferencian entre sí por la ubicación de sus tonos y semitonos. Los tres primeros modos (dórico, frigio y lidio) están estructurados por dos tetracordes simétricos y separados por un tono, mientras que el modo mixolidio se encuentra separado por un semitono y además sus tetracordes son asimétricos. En todas estas escalas la primera y la última nota -la más aguda y la más grave correspondientemente- se las consideraba como dominantes, mientras que la quinta -de lo agudo a lo grave- es la fundamental. El término *Hipo* significa *debajo de*, por ello los cuatro últimos modos poseen el mismo nombre de los cuatro primeros modos acompañados de este prefijo. De tal manera estos modos se ubican una quinta justa por debajo, de acuerdo al modo que coincida con su nombre más el prefijo. A diferencia de los cuatro modos auténticos, las notas de los cuatro modos plagales eran denominadas de la siguiente forma: la primera y la última nota se las llamaba fundamentales, mientras que la cuarta nota era considerada como dominante.

Podemos decir entonces que el sistema modal tuvo un notable alcance y desarrollo en la Antigua Grecia y su evolución quedó marcada por su utilización en la Edad Media (476 – 1453 d.C). Se conoce que los modos utilizados durante la edad media son los mismos que utilizó la Iglesia Bizantina como su sistema musical. Boeccio y Casiodoro (s. V- s. VI d.C.) cometieron algunos errores al transmitir la teoría musical griega, pensaron por ejemplo, que el sistema bizantino poseía una herencia directa del sistema modal de la Antigua Grecia. En esta época los modos fueron reorganizados en diferentes aspectos, uno de ellos fue su estructura, que se transformó de ser descendente a ser ascendente, quedando así las notas más graves ubicadas en el inicio, mientras que las notas agudas estaban hacia el final. Otra de las diferencias que contienen los modos eclesiásticos en comparación con los tonos o modos de la Antigua Grecia radica en el modo dórico, ya que mientras los griegos definían la nota de referencia la



nota más aguda era E, para el Renacimiento la nota de referencia del modo dórico era D. En esta época los modos fueron utilizados con un carácter religioso (se empleaban en el canto *llano* litúrgico), por esta razón es común la denominación de *modos eclesiásticos*.

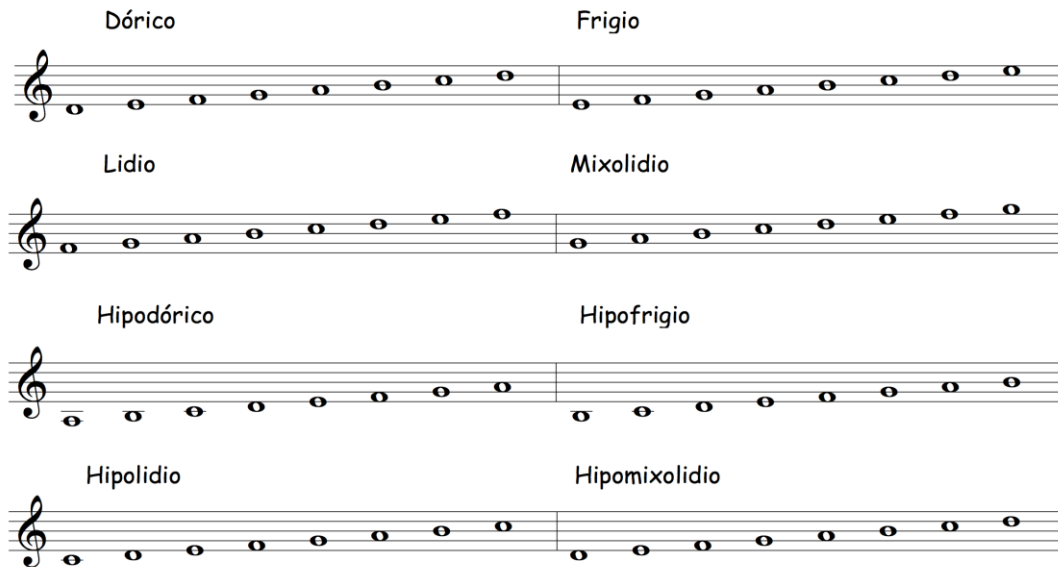


Ilustración 5. Sistema Modal de la Edad Media.<sup>12</sup>

En el s. VIII d.C.<sup>13</sup> los modos eclesiásticos utilizados para los cantos *llanos* recibieron por primera vez sus nombres propios: *protus*, *deuterus*, *tritus* y el *tetrardus*; estos cuatro modos fueron denominados auténticos y estaban formados por la unión de un pentacorde más un tetracorde. Posteriormente aparecieron los modos denominados plagales que se formaban -de forma contraria a la que se empleaba para la construcción de los modos auténticos- a partir de un tetracorde más un pentacorde y eran los siguientes: *hipoprotus*, *hipodeuterus*, *hipotritus* e *hipotetrardus*.

Las notas más importantes de estos modos se describen a continuación:

<sup>12</sup> Ilustración basada de:

Bennett, R. (1995). *Léxico de música* volumen 4, p. 168.

<sup>13</sup> La "s." será utilizada como la abreviatura de "siglo".



- La *nota finalis*.- En un modo auténtico esta es la nota que empieza la escala, mientras que en un modo plagal es la nota que une el tetracorde con el pentacorde. En términos del sistema tonal esta nota equivaldría a la *Tónica*.
- La *nota repercusión*.- Esta es una nota que equivale a una nota dominante en términos de tonalidad. En un modo auténtico esta nota se ubica a una quinta justa por encima de la *nota finalis*, mientras que en un modo plagal dicha nota se encuentra a una tercera por debajo de la *nota repercusión* correspondiente al modo auténtico con el que está directamente relacionado. En cualquiera de los dos casos, si la *nota de repercusión* se encuentra sobre B, la misma pasa inmediatamente a C.
- La *nota ambitus*.- Esta es la nota que marca el límite de la octava.



The illustration shows four groups of musical staves, each representing a different mode. Each group contains two staves: the top one for the 'AUTÉNTICO' (authentic) form and the bottom one for the 'PLAGAL' form. The modes are labeled on the left as PROTUS, DEUTERUS, TIRUS, and TETRARDOS. Each staff begins with a 'FINALIS' (finalis) marking and ends with a 'REPERCUSIÓN' (repercusión) marking. The notes are represented by circles on a five-line staff.

Ilustración 6. Modos Eclesiásticos <sup>14</sup>

Un siglo después (s. IX d.C.) el canto *llano* pasó a llamarse *Canto Gregoriano* en honor al Papa San Gregorio Magno (560 – 604 d.C.), <sup>15</sup> teniendo esta vez diferentes nombres para sus escalas:

Para el *Protus* estaban los modos auténtico-dórico y el plagal-hipodórico; para el *Deuterus* se encontraban los modos auténtico-frigio y el plagal-hipofrigio; el *Tritus* por su parte estaba compuesto por el auténtico-lidio y el plagal-hipolidio; y el *Tetrardus* estaba conformado por el auténtico-mixolidio y el plagal-

<sup>14</sup> Ilustración basada de: Esteve, J., Espinosa, J., Molina, M., & Botella, M. (2008) Op. cit, p. 10.

<sup>15</sup> Para mayor información se puede consultar: Rodríguez, A. s.f. Música II.



hipomixolidio. En el s. XII d.C. aparecen en total 12 modos gregorianos, ya que se incluyeron los siguientes cuatro modos:

El auténtico Jónico y el auténtico Eólico, con sus respectivas formas plagales.

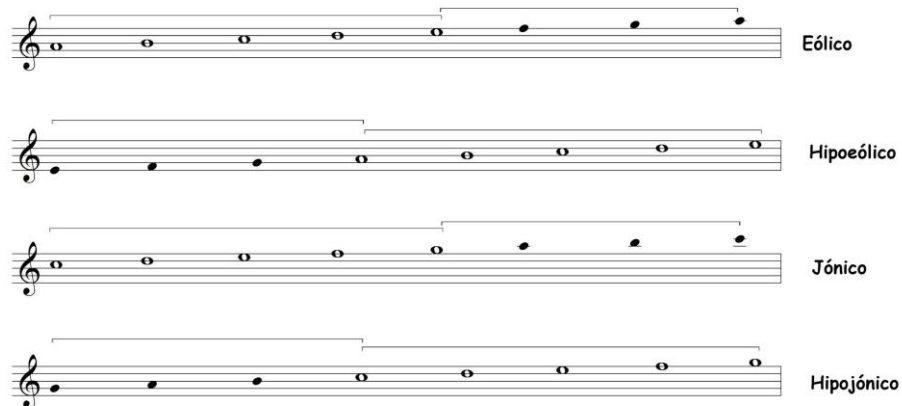


Ilustración 7. Ampliación de Modos Eclesiásticos<sup>16</sup>

Es así que más tarde se volvieron a adoptar los nombres de los modos griegos al sistema modal desarrollado en la edad media. El modo locrio fue implementado posteriormente como un modo apócrifo.<sup>17</sup> Este modo no se trata nada más que del antiguo modo mixolidio que descendía desde la nota B, que también había sido descartado en sus orígenes por poseer inestabilidad entre su primera y su quinta nota, las cuales crean un tritono.

En el Renacimiento (s. XV d.C) el sistema modal estuvo presente en géneros como la *misa* y el *motete*, pero fue aquí que el sistema empezó a tener menos uso, ya que por ejemplo, el movimiento de quintas entre fundamentales empezaba a ser predominante, lo cual se convertiría en una de las principales características del sistema tonal.

<sup>16</sup> Ilustración basada de:

Esteve, J., Espinosa, J., Molina, M., & Botella, M. (2008). Op. cit, p. 13.

<sup>17</sup> "Fabuloso, supuesto o fingido." (RAE).



En el Barroco (s. XVII d.C) la modalidad quedó reducida a dos únicos modos: el modo Jónico y el modo Eólico, denominándose ahora modo mayor y menor respectivamente, relacionándose el primero con emociones positivas como el sentimiento de alegría, mientras que el segundo se relacionó con sentimientos como la tristeza. Es así como nace la tonalidad que tiene su auge hasta el post-romanticismo (s. XIX d.C). Incluso el legado de la tonalidad está presente hasta nuestros días no solo por la permanencia de la música occidental sino también por su influencia por ejemplo en la música de popular o de masas.

A finales del siglo XIX d.C. el sistema modal renace en un contexto completamente diferente por medio de la corriente francesa denominada *impresionismo*, y posteriormente con el aporte de compositores como Claude Debussy, Déodat de Séverac, Maurice Ravel y Erik Satie. La modalidad reapareció con algunas diferencias, una de estas es el uso de siete escalas, que se enseñan en la siguiente ilustración:

The illustration shows seven modal scales on a five-line staff with a treble clef. Each scale is represented by a sequence of seven notes. The characteristic note for each mode is circled and labeled 'N.C.':

- Jónico:** Notes are C, D, E, F, G, A, B. Characteristic note is F.
- Dórico:** Notes are C, D, E, F, G, A, B. Characteristic note is B.
- Frigio:** Notes are C, D, E, F, G, A, B. Characteristic note is C.
- Lidio:** Notes are C, D, E, F, G, A, B. Characteristic note is F.
- Mixolidio:** Notes are C, D, E, F, G, A, B. Characteristic note is B.
- Eólico:** Notes are C, D, E, F, G, A, B. Characteristic note is C.
- Locrio:** Notes are C, D, E, F, G, A, B. Characteristic note is G.

Ilustración 8 Escalas modales<sup>18</sup>

<sup>18</sup> Ilustración basada de:  
Fradera, J. (2009). La práctica del lenguaje musical, p. 220.





Como se puede apreciar cada escala modal está caracterizada por diferentes órdenes de intervalos entre sus notas (tal como lo era en el sistema modal griego, medieval o renacentista). A raíz de estos nuevos modos se pueden desprender cuatro tipos de tetracordes:

1. Tetracorde Jónico: tono + tono + semitono.
2. Tetracorde Dórico: tono + semitono+ tono.
3. Tetracorde Frigio: semitono + tono + tono.
4. Tetracorde Lidio: tono + tono + tono.

Por lo tanto cada escala modal contiene dos tetracordes:

- Modo Jónico: tetracorde jónico + tetracorde jónico.
- Modo Dórico: tetracorde dórico + tetracorde dórico.
- Modo Frigio: tetracorde frigio + tetracorde frigio.
- Modo Lidio: tetracorde lidio + tetracorde jónico.
- Modo Mixolidio: tetracorde jónico + tetracorde dórico.
- Modo Eólico: tetracorde dórico + tetracorde frigio.
- Modo Locrio: tetracorde frigio + tetracorde lidio.

Además podemos observar que cada escala posee una nota (con excepción de la escala locria que tiene dos notas diferentes con relación a la escala menor) que la diferencia de las escalas que hoy en día las conocemos como mayores y menores, esta nota se la conoce como *nota característica*.<sup>19</sup> El procedimiento para reconocer esta nota se realiza con los siguientes pasos:

1. Delimitar el tritono que contiene cada escala o modo.
2. A partir de la primera nota del modo hacer una superposición de terceras.
3. Al hacer la superposición de terceras notamos que dos notas coinciden

---

<sup>19</sup> En realidad existen dos notas característica: una principal (que se la puede conocer solamente como “nota característica”), y otra secundaria, pero que en términos de jerarquía siempre tendrá más valor la primera.



con las del tritono, así que la primera que haya salido se la conocerá como *nota secundaria*, mientras que la segunda nota del tritono en salir será la *nota característica*.

Ilustración 9. Nota Característica.<sup>20</sup>

La nota característica es aquella que le otorga a cada modo su propia sonoridad, tanto en melodía como en armonía, dándonos cuenta así que tal y como lo señala Persichetti: *La mayor parte de estos modos llevan sus nombres dados durante la edad media; pero en el s. XX, la semejanza es de construcción, no de uso.* (Persichetti, 1985: 30).

Dentro de la música del siglo XX d.C. podemos encontrar algunos ejemplos destacables del empleo del sistema modal en las siguientes obras:

1. Ernest Bloch. Concierto Grosso n.1 p.1 (Birchard) - Escritura dórica.
2. Claude Debussy. Cuarteto de Cuerdas, p.3 (Kalmu) - Escritura frigia.
3. Jean Sibelius. Sinfonía n.4 p.14 (Breitkopf) - Escritura lidia.

<sup>20</sup> Ilustración basada de: Herrera, H. (1995). Techniques of the contemporary composers, p. 163.



4. Béla Bartók. Concierto para piano n.3, p.1 (Boosey) - Escritura mixolidia.
5. Luis Escobar. Sonatina para piano n.2, p.9 (Peer) - Escritura eólica.
6. Carlos Chávez. Preludios para piano n.5, 16 (G. Schirmer) - Escritura locria.<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> Todos los audios de las obras citadas están disponibles en la red, en los siguientes links:

<https://www.youtube.com/watch?v=bUWuPj7HjAI>

<https://www.youtube.com/watch?v=eJjiUeBx-IM>

<https://www.youtube.com/watch?v=opolY2qTZpc>

[https://www.youtube.com/watch?v=elaY\\_d3uG6A](https://www.youtube.com/watch?v=elaY_d3uG6A)

<https://www.youtube.com/watch?v=DRbonbEFXBg>



Cada una de las escalas modales presentadas anteriormente tiene una sonoridad en particular, la misma que se obtiene gracias a su estructura melódica y armónica. Para comprender el trabajo armónico realizado en cada modo, es importante reconocer el orden correcto de los saltos interválicos y la nota característica de cada escala. Así tenemos por ejemplo, que los grados armónicos con mayor jerarquía en un modo son aquellos acordes que contengan la nota característica correspondiente. Dentro de estos grados se debe omitir el acorde con la quinta bemol que posea la nota característica. Ejemplo:



Ilustración 10. Grados característicos modales (D mixolidio).<sup>22</sup>

En el ejemplo anterior podemos observar que los acordes con mayor jerarquía o primarios son el I (por ser el centro), V, VII; estos dos últimos grados contiene la nota característica en D mixolidio, mientras que el III grado posee la nota característica pero con la diferencia de que además está conformado por un acorde con la quinta bemol, por lo que no se considera como primario, así como los grados II, IV, VI, también se los denomina secundarios por carecer de la nota característica, y por lo tanto no otorgarle la sonoridad esencial que posee dicho modo.

<sup>22</sup> Ilustración basada de:  
Persichetti, V. (1986). Armonía del siglo XX. Madrid: Real Musical. p. 31.



### 1.1.2 Escalas Sintéticas

Las escalas sintéticas aparecen como resultado del libre empleo de los intervalos de cualquier tipo (mayores, menores, aumentados o disminuidos) dentro de una escala. Según Persichetti (1985) el emplazamiento de los grados de cualquier escala dan como resultado la formación de las escalas llamadas *sintéticas, artificiales u originales*, escalas que no pueden ser abarcadas dentro de los modos mayores o menores. En ocasiones estas escalas coinciden con algunas escalas folklóricas o exóticas,<sup>23</sup> por ello algunas escalas sintéticas poseen nombres similares a estas. Al igual que las escalas modales, las escalas exóticas fueron una marca característica de algunos compositores impresionistas como es el caso de Maurice Ravel o Claude Debussy, como ejemplo podemos citar la escala octatónica (escala de ocho notas construida por la alternancia entre tonos y semitonos) que fue de común uso en la música de Stravinsky.

A continuación se pueden observar algunos ejemplos de escalas exóticas:

---

<sup>23</sup> A partir del impresionismo los compositores empezaron a utilizar escalas no tradicionales, tales como la hexáfona, muchas pentáfonas y otras con un cierto carácter oriental. A todas se les denominó exóticas, y hoy en día ese calificativo se usa para toda escala de origen étnico oriental o extraño. (Karzulovic, 2006).



The image displays 32 exotic scales arranged in an 8x4 grid. Each scale is represented by a single staff of music with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The scales are labeled as follows:

- Row 1: Super Locria, Napolitana Menor, Napolitana Mayor, Oriental
- Row 2: Doble armónica, Enigmática, Húngara Mayor Doble Armónica, Locria Mayor
- Row 3: Lidia Menor, Armónica, Por tonos enteros, Húngara Mayor
- Row 4: Española de 8 Sonidos, Simétrica, Cromática, Octatónica Mayor
- Row 5: Octatónica menor, Pentatónica, Sintética menor, Bitonal Mayor
- Row 6: Polytonal, Ditonal, Prometheus, Trans-Pentatónica
- Row 7: Pelog, Bitonal Menor, Húngara Bartók, Bélgara Bartók
- Row 8: Asiática Bartók, Española, India-Dharmavati
- Row 9: Japón, Perú, Alaska
- Row 10: Jewish Ahavoh-Rabboh, Slava, Blues, Slendro

Ilustración 11. Escalas Exóticas.<sup>24</sup>

<sup>24</sup> Ilustración basada en:  
Cope, D. (1997). Teoría y armonía musical tomo II, p. 27.



Las escalas exóticas que contienen 7 sonidos (8 sonidos cuando se duplica la tónica en octava) pueden estar conformadas por dos tetracordes semejantes o diferentes, adicionando incluso otros tipos de tetracordes a los ya existentes a partir de la modalidad, tal como es el caso del tetracorde armónico que está compuesto de la siguiente manera: semitono + tono + semitono.

Para la construcción de una escala sintética se pueden también fusionar los tetracordes, de tal manera que la última nota del primer tetracorde sea la primera nota de la segunda, ejemplo:

Escala Jewish Ahavoh-Rabboh

Tetracordio Armónico
Tetracordio Dórico

The illustration shows a musical staff with a treble clef. The scale is divided into two tetrachords. The first tetrachord, labeled 'Tetracordio Armónico' in red, consists of four notes: G4, A4 (flat), B4, and C5. The intervals between these notes are labeled as 1/2, 1 1/2, and 1/2. The second tetrachord, labeled 'Tetracordio Dórico' in green, starts on the same C5 note and consists of C5, D5, E5 (flat), and F5. The intervals between these notes are labeled as 1, 1/2, and 1. A vertical line separates the two tetrachords, and the notes are connected by a continuous line across the staff.

Ilustración 12. Escala con tetracordes fusionados.

Cuando una escala contiene más de una octava se la conoce como multioctava:

The illustration shows a musical staff with a treble clef. The scale is composed of four consecutive tetrachords, each labeled 'Tetracorde Lidio' in a different color: red, blue, green, and yellow. Each tetrachord consists of four notes with the interval pattern of a whole tone, a whole tone, and a half tone. The notes are: C4-D4-E4-F#4 (red), D4-E4-F#4-G4 (blue), E4-F#4-G4-A4 (green), and F#4-G4-A4-B4 (yellow). The scale continues with 'etc.' after the fourth tetrachord.

Ilustración 13. Escala multioctava.



El principio constructivo de la modalidad <sup>25</sup> puede aplicarse en estas escalas para ampliar las especies de la misma.

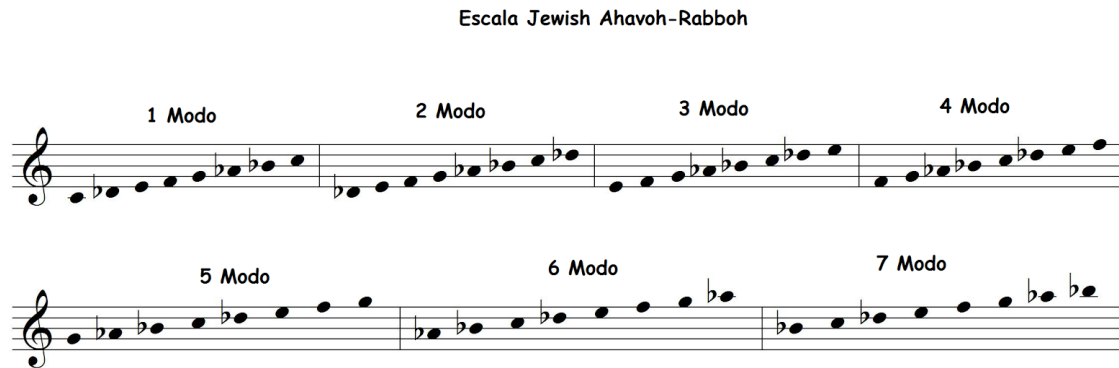


Ilustración 14 Modos dentro de una escala sintética

Debido a que la estructura de cada escala sintética varía de acuerdo al compositor, existen tres posible formas de encontrar los grados característicos que son: la tónica y los acordes que incluyen el o los grados característicos:

- Si encontramos un tetracorde mayor (jónico) dentro de la escala sintética, los grados característicos serán aquellos que se encuentren fuera del mismo.
- Si no encontramos el tetracorde mayor entonces debemos proceder a buscar aquellos acordes que sean enarmónicos con las triadas mayores o menores, siendo estos acordes los primarios (al igual que el acorde de fundamental).
- Si ninguna de las dos opciones anteriores se encuentra en la escala sintética, entonces el sonido o sonidos característicos serán aquellos que formen intervalos aumentados o disminuidos con relación a la tónica.

---

25 Este principio consiste en rotar de nota fundamental. En la primera escala se toma como primera nota a la tónica, mientras que en la segunda versión de esta escala se toma como primera nota a la supertónica, en la tercera versión la primera nota será la mediente, así sucesivamente hasta terminar con todas las notas de la escala.





## 1.2 Variación

Para acotar mejor este concepto dentro de la teoría musical recurriremos a la definición de Manuel Castro Lobos: *La variación es una forma* <sup>26</sup> *musical que consiste en un conjunto de modificaciones sobre un mismo tema.* (Castro, 2003: 105).

La utilización de variaciones como una estructura formal se popularizó en el s. XVI, pero a pesar de ello tuvo una acogida frecuente por compositores de épocas siguientes, entre las obras más memorables que han trabajado con dicha forma tenemos las siguientes:

- Johann Sebastian Bach: Variaciones Goldberg.
- Haydn: Sinfonía 94 (Segundo movimiento)
- Mozart: Doce variaciones sobre «Ah vous dirai-je, Maman».
- Beethoven: Variaciones Diabelli.
- Mendelssohn: Variations sérieuses, Op.54
- Schuman: Variaciones sobre un tema de Beethoven.
- Brahms: Variaciones sobre un tema de Haydn.
- Rajmaninov: Rapsodia sobre un tema de Paganini.

Según Castro la variación se puede subdividir de la siguiente manera:

- Variación armónica contrapuntística.- En este tipo de variación se modifica la armonía o el contrapunto del tema, pero no el tema en sí.
- Variación amplificada.- Se produce cuando el tema es variado en gran medida, por lo que solo se conserva una parte o sección de este.
- Variación ornamental.- Esta variación ocurre dentro del tema mismo, pero siempre conservando sus elementos principales.

---

<sup>26</sup> La variación además de una forma musical puede también ser entendida como un recurso compositivo.



Un claro ejemplo de la utilización de variaciones lo podemos encontrar en la sinfonía 94 de Haydn, para ser más exactos en su segundo movimiento, Castro realizó un análisis sobre esta obra, dejando en evidencia los tres tipos de variaciones antes mencionados, los cuales están presentes por ejemplo en las siguientes secciones:

**Tema Principal**

**I Andante**

Violin I  
Violin II  
Viola  
Cello y Contrabajo

**Variación Armónica**

**49 Minore**

Fl.  
Ob.  
Fg.  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc. y Cb.



Ilustración 15. Variación Armónica del 2º Movimiento de la sinfonía 94 de Haydn.<sup>27</sup>

En la Ilustración anterior se observa una variación armónica debido a que se expone el tema principal con un abrupto cambio de modo mayor a modo menor.

Variación Contrapuntística

Ilustración 16. Variación Contrapuntística del 2º Movimiento de la sinfonía 94 de Haydn.<sup>28</sup>

La variación contrapuntística de la *Ilustración 16* está expuesta principalmente en el violín I, el cual realiza una melodía totalmente diferente simultáneamente en contraste con la melodía principal, la que se encuentra en el violín II y la viola.

<sup>27</sup> Ilustración basada de:  
Castro, M. (2003). *Música para todos*, p. 105-106.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 105-106.

Variación Amplificada



Ilustración 17. Variación Amplificada del 2ºMovimiento de la sinfonía 94 de Haydn.<sup>29</sup>

Para conseguir la variación amplificada como la que se observa en la *Ilustración 17* se han sustituido las figuraciones originales por otras de un valor más corto en la melodía principal, y debido a la utilización de varios arpeggios y escalas (estas últimas se encuentran en los compases siguientes de dicha variación), el tema original es un tanto difícil de distinguir.

<sup>29</sup> Ibid., p. 105-106.



Variación Ornamental

Ilustración 18 Variación Amplificada del 2º Movimiento de la sinfonía 94 de Haydn.<sup>30</sup>

La Ilustración anterior nos muestra el funcionamiento de la *variación ornamental*, la cual cómo podemos ver a variado un poco el tema, pero él mismo sigue siendo bastante notorio auditivamente, ya que el motivo principal está presente en los instrumentos con los registro más agudos dentro de la obra. El ritmo de la melodía ha sido modificado en cierta forma, mientras que el ritmo del acompañamiento se ha transformado en gran medida, con el fin de obtener un carácter más percutido con la ayuda de las figuraciones cortas y contratiempos.

30 Ibid., p. 105-106.



## Capítulo 2

### **Análisis de la Obra *Detestable Subjeción***



## Capítulo 2: Análisis de la Obra *Detestable Subjeción*

Este capítulo contiene el análisis de la obra *Detestable Subjeción* que expone las características principales de construcción de la composición. Para este fin, se utilizan los enfoques de análisis que permiten tener un acercamiento sobre la teoría de composición entendida como la vinculación de las ideas estéticas y la estructuración de los materiales musicales. En este contexto se utiliza como conceptos de análisis musical los siguientes:

*El análisis musical es la delimitación de una estructura musical, en todos los elementos que la componen, y que relativamente son más sencillos; de la misma forma, el análisis musical se enfoca también en la búsqueda de las funciones de todos estos elementos en el interior de esa estructura. Así, la llamada estructura puede ser solo una parte de una obra, una obra completa, un grupo o un repertorio de obras. (Bent, 1980: 340).*

Nagore (2004) le suma al concepto de Bent la siguiente acotación:

*Bent reconocía que la música presenta un problema, inherente a la misma naturaleza de su materia: no es un objeto tangible y medible. Es necesario determinar el mismo sujeto del análisis musical: la partitura, o al menos la representación sonora que esta proyecta; la representación sonora existente en el espíritu del compositor en el momento de la composición; una interpretación; o incluso el desarrollo temporal de la experiencia de un oyente. No existe ninguna convención entre analistas según la cual uno de estos sujetos sería más correcto que los otros.<sup>31</sup>*

---

<sup>31</sup> Para mayor información se puede consultar:

Nagore, M., s.f. El análisis musical entre, entre el formalismo y la hermenéutica. Recuperado de: <http://www.eumus.edu.uy/revista/nro1/nagore.html>.



Para este análisis se ha escogido una metodología que parte de la síntesis macro de la estructura para luego definir aspectos que se consideren esenciales para el entendimiento de la obra. Al tratarse de una obra de gran envergadura, los procesos de síntesis y detalle de los elementos que representan puntos de jerarquía o puntos de unión formal dentro de la obra son expuestos con mayor énfasis.

Los puntos en orden jerárquico para la elaboración del análisis son los siguientes:

- **Estructura formal de la obra:** Elaboración de esquemas formales que visualicen la forma en términos de secciones o periodos. En este caso las secciones están definidas como grupos de períodos, y a su vez estos últimos se conciben para la unión de frases y materiales como transiciones o puentes. Para James Mathes (2007)<sup>32</sup> el análisis estructural de una obra es subjetivo, ya que dicho análisis dependerá del punto de vista que tenga el compositor, por ejemplo para Stravinsky la estructura formal de una obra se basa en la sucesión de impulsos que convergen en puntos de reposo, mientras que para Ernst Toch el proceso formal tiene que ver con el balance entre tensión y relajación.
- **Recursos compositivos:** Este punto no trata sobre un tipo de material en específico, sino se escogen materiales o procedimientos que son relevantes dentro de la obra. De acuerdo a las ideas iniciales de la composición, sobre todo existe un detalle sobre el uso de variaciones, escalas y además casos de usos orquestales que refuerzan las estrategias de composición y la generación del discurso musical.

---

<sup>32</sup> Para mayor información se puede consultar:  
Mathes, J. The analysis of musical form, p. 3.





- **Estructura armónica y melódica de la obra:** Para sustentar el uso de escalas y su relación armónica, tanto con criterios de complementariedad o divergencia, se exponen fragmentos que pueden argumentar el uso de las mismas. Se presenta un análisis detallado de las escalas y las relaciones texturales.
- **Utilización de técnicas de variación:** Como técnica principal de la obra, la variación se enseña por medio de diferentes fragmentos, que utilizan los procesos formales como identidad o similitud para la derivación de materiales.
- **Técnicas de orquestación:** En el caso de las técnicas orquestales, se enfoca el análisis a fragmentos que comprende el uso del clímax y ciertos pasajes que enseñan un uso textural original dentro de la forma. Los esquemas y análisis orquestales son diseñados a partir de la base de los libros de Orquestación de Samuel Adler, Nicolái Rimsky-Kórsavob y Charles Koechlin.<sup>33</sup>

### 2.1.1 Macroestructura

*Detestable Subjeción* está estructurada mediante una forma ternaria y cada una de sus secciones se diferencian entre sí de acuerdo al sistema, función y recursos que se emplean para su presentación. De esta forma la **Sección 3** es similar a la primera, y la **Sección 2** es la más contrastante entre estas dos (a pesar de que es una variación del mismo tema presentado en la **Sección 1**). También podemos decir que cada una de estas partes contiene subsecciones, así es como generalmente se estructuran las formas ternarias compuestas.<sup>34</sup>

<sup>33</sup> Los libros de los autores mencionados aquí son los siguientes:

"The Study of Orchestration" de Samuel Adler.

"Principles of Orchestration" de Rimsky-Kórsakov.

"Traité de L'Orchetration" de Charles Koechlin.

<sup>34</sup> No se hizo referencia a los puntos de vista estructurales como la forma allegro de sonata debido a que dicha forma comprende parámetros mucho más sólidos en cuando a relaciones tonales y, la subdivisión y enlace de cada parte.



De forma independiente las partes que conforman la obra poseen características propias, como son la duración, los temas y la tonalidad o tonalidades. Para entender de una forma clara a continuación se expondrá una ilustración de la macro estructura de la obra a analizarse.

*Detestable Subjeción*



Ilustración 19. Forma Tripartita en la Obra.

Por lo tanto la **Sección 1** está compuesta por 73 compases, la **Sección 2** contiene 195 compases, mientras que la **Sección 3** posee 22 compases.

**2.1.2 Microestructura. Análisis por Movimientos**

Luego haber realizado un análisis macro estructural, se revisa cada una de las secciones con las que está compuesta *Detestable Subjeción*. Se pretende indagar sobre la microestructuras o aquellos materiales con nivel de estructuración menor. Como microestructuras denominaremos a aquellas partes que forman configuraciones musicales menores pero que contienen un sentido, es decir: períodos, frases, motivos o estructuras similares. Las micro-secciones de la forma ternaria pueden ser divididas de la siguiente manera:



## Sección 1

La **Sección 1** se encuentra entre el *c1* y el *c73*, y se divide en tres partes: <sup>35</sup>

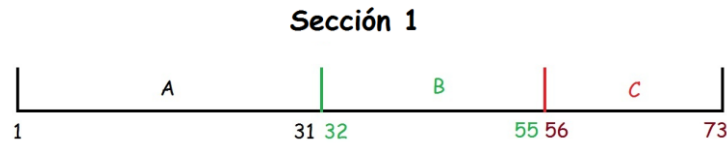


Ilustración 20 Sección 1 de la obra.

Parte A.- La primera parte está conformada por los primeros 31 compases. Su *tempo* es *lento*. Cuenta con la presentación del *tema principal* (que se desarrolla en varios pasajes a través de toda la obra) en los primeros 8 compases (*a*). En la primera aparición del tema se destaca un *pasaje* solista del oboe. Seguido de esto se muestra un *segundo tema* (*b*) -que tendrá su desarrollo posteriormente- con una duración de 7 compases (*c11 – c17*) y se presenta en las cuerdas y flautas. Desde el *c18* hasta el *c26* aparece nuevamente el *tema principal* (*a1*) presentado con diferente instrumentación. Toda esta parte se caracteriza por su carácter cantable conseguido gracias al *tempo*, la línea melódica y las figuraciones del *tema principal*.

Desde el *c27* al *c31* aparece un *punte* que unirá la Parte A con la Parte B, el cual está estructurado con notas pedales entre las cuerdas y cornos.

Parte B.- En esta parte encontramos el *segundo tema* que será desarrollado y se encuentra entre los *c32* y *c55*. En los primeros 6 compases (*a*) (*c32 – c37*) de esta parte se presenta el *tema* en las cuerdas.

Del *c37* al *c43* se encuentra nuevamente el *tema principal* (*a1*) de la Parte B pero en el fagot.

Entre los *c43* y *c48* se presenta el *tema variado* (*a2*), el mismo que es ejecutado

<sup>35</sup> la letra "c" seguida de un número serán utilizados como la abreviatura del número de los compases.



en las cuerdas en conjunto con los oboes y los clarinetes.

Desde el *c48* al *c53* conforman el *tema (a3)* nuevamente variado ejecutado por las flautas y oboes.

Parte C.- Esta parte también sirve como una *transición* de la **Sección 1** a la **Sección 2**, pero que también tiene elementos suficientes como para funcionar de manera independiente. Esta parte se construye del *c56* hasta el *c73*.

Desde el *c56* al *c63* ubicamos una *primera subparte (a)*, seguida de una *segunda subparte (b)* que es presentada en los *c68* hasta el *c73*. La primera de ellas contiene elementos más breves tanto en figuraciones como en articulaciones, mientras que la *segunda subparte* posee un carácter más cantable que incluye figuraciones largas y un cambio de *tempo* a *moderato* empleando también un *ritardando*. Las dos subpartes antes mencionadas están unidas por un *elemento (c63 - c67)* que será característico en las transiciones de una *subparte* a otra, este puente se lo reconoce por tener notas largas que se desvanecen y por trémolo presente en el timbal.

## Sección 2

Esta Sección contiene 195 compases que van desde el *c74* al *c269*. En dicha sección se repiten los temas expuestos en la **Sección 1**, pero con variaciones en cada vez que sean repetidos.<sup>36</sup>

La siguiente ilustración nos enseña la estructura que contiene la sección correspondiente:

---

<sup>36</sup> El tema propio de "variaciones" será ampliado más tarde.



## Sección 2

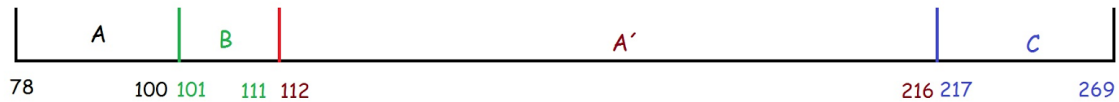


Ilustración 21. Sección 2 de la obra.

Desde el *c74* al *c77* se presenta una *introducción*.

Parte A.- Entre los *c78* y *c100* se desarrolla el *primer tema* presentado en la **Sección 1**, se utilizan 2 variaciones del mismo. Desde el *c93* hasta el *c100* se presenta un *ostinato* que será el elemento principal para llegar al clímax más adelante. Este pequeño pasaje puede ser considerado como un *pre-clímax*. Además de los *ostinatos*, este fragmento se caracteriza por la fuerza que dan los cornos con los *sforzatos*.

Parte B.- Esta es una pequeña parte presente desde el *c100* al *c112*, en la cual encontramos una *frase (a)* de cuatro compases repetida tres veces en las cuerdas (con variaciones), caracterizado por los trémolos en las cuerdas, y las cortas figuraciones en las maderas que se asimilan a un *mega glissando* que aparece en un registro agudo en la flauta y termina en una grave en el fagot.

Parte A'.- En esta parte se retoma el *tema principal* pero con más agresividad gracias a la ayuda de elementos como los *sforzatos* en los cornos que fueron presentados anteriormente. La *primera subparte (a)* se encuentra entre los *c112* y *c119*, en donde se ubica el *tema principal* una sola vez, pero que se alarga el final del mismo mediante repeticiones.

En el *c120* enseñamos un *elemento nuevo* dentro de la obra que finaliza la frase de manera fuerte mediante *sforzatos*, silencios y un cambio de métrica para hacerlo más breve.

La *segunda subparte (b)* va desde el *c121* hasta el *c127*, esta segunda subparte está caracterizada por su carácter entrecortado, conseguido por medio de *pizzicatos* en las cuerdas y un pasaje solista del clarinete.

La *tercera subparte (c)* está construida desde el *c128* hasta el *c142*, es similar a la primera subparte, solo que esta vez adicionamos elementos anteriores como



el *mega glissando* y las secciones agresivas de los cornos. Desde el *c134* al *c142* existe una duplicación en la figuración del tema principal presentado en los trombones.

Existe un puente que va desde el *c142* al *c147*.

Desde el *c148* al *c157* está construido el *tema principal (d)* entre el trombón 3 y la tuba, el *tema principal* es repetido 2 veces y una de ellas con anticipación.

Entre los *c158* y *c163* podemos ver el inicio del puente hacia otra sección y este inicio mantiene el trémolo de timbal que es característico para el *enlace* entre secciones.

Encontramos una variación de un puente antes presentado (*c68*) que va desde el *c164* al *c168*, hacia el final observamos nuevamente el uso del pedal de trémolos en los timbales.

Desde el *c179* al *c207* encontramos una *nueva subparte (e)* con variaciones del *tema principal*.

Entre el *c208* y *c215* se diseña nuevamente el *ostinato* que ayudará más adelante con la construcción del clímax, esta vez incorporamos elementos como *glissandos* propios de los trombones para reforzar ciertas secciones y otros elementos incluidos en partes anteriores.

Parte C.- Dentro de esta parte se ubica el segundo tema presentado en la **Sección 1**. Este se encuentra entre los *c217* y *c245* y el *segundo tema* es repetido cinco veces con diferentes variaciones tanto Armónicas, melódicas y rítmicas.

Clímax.- Desde el *c246* aparece nuevamente el *ostinato* en las cuerdas pero esta vez desembocará en el clímax de toda la obra, esto es logrado con la ayuda de un *tutti* orquesta, el cual trabaja con elementos antes presentados. Además se incluye el *ostinato* y los *sforzatos*, así como también contrastes en la dinámica que juegan un papel muy importante para la llegada al clímax.

En el *c261* encontramos un desenlace del clímax semejante al gesto final de la



obra.

La transición que existe hacia la **Sección 3** nuevamente tendrá un gesto mantenido en el timbal, de tal forma que este elemento sea el que enlace con la consiguiente *parte* o *sección*.

### Sección 3

La **Sección 3** está estructurada entre los *c270* y *c292*. Además de hacer algunas variaciones sobre el *tema principal A* (*c270 - c278*), ahora se ha incluido un *pasaje solista* del primer violín que desde el *c279* hasta el *c288*, y a esta parte que se la ha denominado como *A'*. Más adelante entre los *c289* y *c292* se encuentra la Coda.

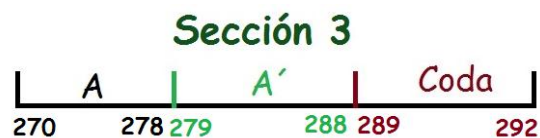


Ilustración 22. Sección 3 de la obra.

Desde el *c287* al *c289* empleamos nuevamente el trémolo del timbal, con el fin de enlazar nuevamente una *parte* con otra, y desde luego se también se utiliza como material compositivo un *tutti orquestal* para la finalización la obra.

## 2.2 Técnicas compositivas

La obra *Detestable Subjeción* está concebida mediante la utilización de sistemas modales y sintéticos, con los cuales se obtuvo el color característico de melodías y armonías, que a su vez están relacionados con características funcionales propias de cada sistema, por ende en primer lugar se analizarán los sistemas utilizados en la obra para luego explicar aspectos de mayor dimensión de la forma. Otro recurso utilizado para la construcción de esta obra fueron las



técnicas de variación, que fueron empleadas tanto en el manejo temático así como en la textura.

### 2.2.1 Sistema modal

El sistema modal da inicio a la obra *Detestable Subjeción* el cual está desarrollado en primer lugar a través del primer tema y se encuentra expuesto varias veces a lo largo de toda la obra. Al estructurar la **Sección 3** con una A´ (entiéndase que A´ es una variación de A) también será este sistema en gran parte él que concluirá con la obra.

La armadura de la obra está señalada para facilitar la lectura e interpretación, a modo de una *armadura no estándar*, ejemplos del uso de estas armaduras los encontramos por ejemplo en los *Mikrokosmos* de *Bartók*.<sup>37</sup>

**Armadura Utilizada para facilitar diferentes aspectos en C dórico.**

Largo

Flute 1, 2

Oboe 1, 2

Clarinet in B $\flat$  1, 2

Bassoon 1, 2

**Ilustración 23. Armadura para el sistema modal (C.1 - 3).**

<sup>37</sup> La elección de la armadura en el sistema modal puede estar adecuada para facilitar su interpretación, sin embargo son tres las formas para dicha elección:

- No colocar ninguna armadura.
- Usar la armadura de la relativa mayor del centro modal.
- Colocar la armadura mayor o menor de acuerdo al caso.





A continuación se analiza la utilización del sistema modal dentro de las tres secciones incluidas en la obra.

### Sección 1 (c1 - c73)

El modo dórico es utilizado en la mayoría de veces que el sistema modal es requerido, siendo la sonoridad del mismo la que se escuchará de forma frecuente en la obra.

Desde el c1 hasta el c67 encontramos el modo dórico en C. Como por ejemplo en la siguiente melodía que nos presenta el oboe 1 en sus primeros compases.

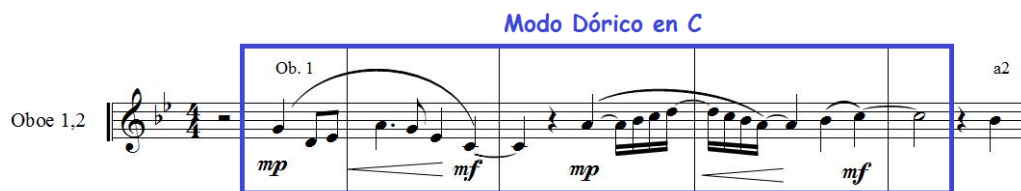


Ilustración 24. Melodía en donde se utiliza el modo dórico en C (C.1 -5).

### Sección 2 (c74 - c269)

Para obtener un contraste entre la **Sección 1** y la **Sección 2**, esta última se trabajó casi en su totalidad mediante el sistema de escalas sintéticas.

### Sección 3 (c270 - c292)

La **Sección 3** es una recapitulación de la **Primera Sección** (con ciertas variaciones texturales, armónicas y melódicas) por lo tanto los elementos modales serán similares a los de la **Sección 1**, tal y como lo es el pasaje ubicado entre los c278 y c283.



Ilustración 25. Melodía Modal en la Sección 3 C (C.278 -283).

### 2.2.2 Sistema sintético

En el caso de *Detestable Subjeción* para diferenciar un sistema de otro es importante fijarse en las armaduras, tal como lo apreciamos en el caso del sistema sintético, el cual no contiene ninguna armadura.



Ilustración 26. Armadura en el sistema Sintético (C.74 - 75)<sup>38</sup>

La *Escala Oriental*<sup>39</sup> tiene una mayor influencia sobre el desarrollo del sistema sintético dentro de esta obra, en primer lugar es preciso revisar las funciones que posee dicha escala, teniendo en cuenta que la nota C es su centro.

Para encontrar su nota y acordes característicos es necesario realizar los tres procedimientos mencionados anteriormente.<sup>40</sup>

38 Cabe recalcar que el clarinete en Bb es un instrumento transpositor, por cual su armadura siempre será diferente con relación a los instrumentos no transpositores. En este caso la armadura colocada para el clarinete en Bb ayudará a la lectura tanto del intérprete como del director.

39 Véase Ilustración 11: Escalas Exóticas, p. 24.

40 Revisar el tema *Variaciones del tema en cuanto al sistema utilizado*, p. 45



a).- Buscar el tetracorde mayor (Jónico):

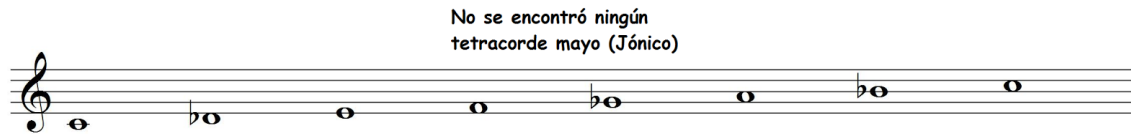


Ilustración 27. Método 1 para reconocer nota característica.

b).- Buscar Acordes enarmónicos con triadas mayores o menores:

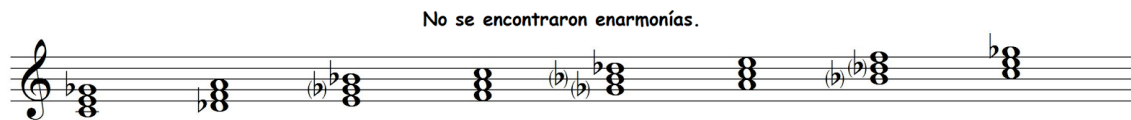


Ilustración 28. Método 2 para reconocer nota característica.

c).- Intervalos aumentados o disminuidos con relación a la tónica:




Ilustración 29. Método 3 para reconocer nota característica.

Por lo tanto la nota característica de la escala oriental con su centro en C será Gb, y los acordes característicos serán aquellos que la contengan. En el caso de esta obra se han omitido algunos detalles sobre las escala sintéticas, como el no utilizar acordes disminuido o aumentados, esto por el hecho de que la sonoridad armónica inestable fue requerida en ciertos pasajes.

Ya que el sistema sintético está utilizado en su gran mayoría en la **Sección 2** se muestran ejemplo de fragmentos que pertenecen a la misma (también lo contiene las **Sección 1** y **3**, pero de forma muy breve); sin embargo, para su mayor comprensión se han separado y descrito cada una de las secciones tal y como se realizó en el análisis del sistema modal.

Acordes característicos
Melodía utilizando "escala oriental"



Nota característica

**Ilustración 30.** Escala Oriental en la introducción de la Sección 2 (C. 74-77 Voces en Cuerdas)

## Sección 1

Los cuatro compases que unen las **Secciones 1** y **2** (*Ilustración 30*) nos enseñan claramente la utilización de la escala oriental tanto para su melodía como para su armonía.

## Sección 2

El *c121* nos sirve como una clara referencia de la variación del sistema en el primer tema, emulando los primeros compases de la **Sección 1**, encontramos por ejemplo un instrumento de viento madera actuando como solista, en este



caso el clarinete 1 en Bb, acompañado de la sección de cuerdas.

Tema de la sección 1 trabajado con la Escala Oriental

Armonía Variada con relación de la introducción Sección 1

**Ilustración 31. Variaciones del tema en cuanto al sistema utilizado (C. 121-127)**

El sistema basado en escalas sintéticas es utilizado hasta el c163, luego de este aparece un pasaje utilizando tonalidad. <sup>41</sup>

Entre los c179 y c187 aparece nuevamente el primer tema trabajado con la escala sintética Japón <sup>42</sup> tomando en cuenta como centro a la nota C, pero utilizándola a partir de su tercer modo.

Escala "Japón"

Escala "Japón" 3modo

**Ilustración 32. Escala "Japón"**

<sup>41</sup> El sistema tonal mencionado aquí está ubicado entre los c164 y c178.

<sup>42</sup> Véase *Ilustración 11: Escalas Exóticas*, p. 24.



*Melodías basadas en escala "Japón"*

Musical score for Illustración 33. It features four staves: Fl. 1, 2; Ob. 1, 2; B♭ Cl. 1; and Bsn. 1, 2. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. A red box highlights a melodic passage in the Flute part from measure 179 to 183, with dynamic markings of *mf* and *f*. The Bassoon part has a *mf* marking at the end.

**Ilustración 33. Melodía con la escala "Japón" (C. 179 - 183)**

En el c217 retomamos la utilización de la escala oriental con su centro en C. El pasaje que está entre los c223 y c227 está diseñado con la misma escala oriental pero en su tercer modo.

*Melodía basada en la escala oriental en C 3modo*

Musical score for Illustración 34. It features three staves: Fl. 1, 2; B♭ Cl. 1; and Bsn. 1, 2. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. A red box highlights a melodic passage in the Bassoon part from measure 223 to 227, with a dynamic marking of *f*. The Clarinet part has a *f* marking at measure 223.

**Ilustración 34. Melodía en el modo 3 de la escala oriental. (C. 223 - 227)**

Hacia el c238 podemos apreciar la utilización de los modos 1 y 3 (simultáneamente) de la escala oriental en C.

Musical score for Illustración 35. It features two staves: B♭ Tpt. 1, 2 and Cb. The key signature is two flats (B♭, E♭) and the time signature is 4/4. A red box highlights a melodic passage in the Bass Trombone part from measure 238 to 243, with a dynamic marking of *mf*. A blue box highlights a melodic passage in the Cello part from measure 238 to 243, with a dynamic marking of *f*. Labels above and below the boxes indicate the modes used.

**Ilustración 35. Melodía en los modos 1 y 3 de la escala oriental 8 (C. 238 - 243).**

En el c246 ubicamos un diseño con el mismo sistema oriental, con el centro en C, y que concluye en el clímax.



### Sección 3

Para la finalización de esta obra utilizamos en su mayoría el sistema modal, aunque sus dos últimos compases resaltan la utilización de la escala oriental.

The image displays a musical score for five instruments: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabajo (Cb.). The score is marked 'Allegro' and 'Unis.' (unison). The first part of the score, from measure 289 to 292, is enclosed in a blue box and labeled 'Escala Oriental' (Eastern Scale). This section features a melodic line in the upper strings and a rhythmic accompaniment in the lower strings, with dynamics ranging from *mf* to *f*. The second part of the score, from measure 293 to 294, is enclosed in a red box and labeled 'Acorde Principal modo Dórico' (Principal Chord in the Dorian mode). This section consists of a sustained chord in the upper strings and a rhythmic accompaniment in the lower strings, with dynamics ranging from *mf* to *f*.

Ilustración 36. Finalización de la obra y el uso de sus sistemas (C. 289 - 292)



### 2.2.3 Sistema Tonal

Los cambios de armadura son necesarios en las secciones en donde el sistema tonal es requerido, tanto por aspectos de tradición como también para facilitar su lectura y escritura.

**Cambio de armadura en el sistema tonal**

**Ilustración 37. Armadura en Tonalidad C. (68 - 71).**

El sistema tonal, al ser una prolongación de la modalidad, se utilizó también dentro de la obra propuesta para este proyecto, aunque no con los parámetros estrictos que este contiene (como son por ejemplo las reglas armónicas). Un ejemplo de su utilización lo podemos observar entre los *c68* al *c73*, donde existe una modulación hacia Eb mayor, cabe recalcar que el último compás presenta la entrada hacia la siguiente sección, la cual está construida por medio de escalas sintéticas.





Moderato  
rit.

Melodía de las cuerdas

Escala de transición

Ilustración 38. Pasaje Tonal (C.68 - 73).

El sistema tonal vuelve a ser empleado en un pasaje entre los *c164* y *c178* y se presenta como una variación de la melodía tonal expuesta anteriormente entre los *c68* y *c73*, pero en esta ocasión exponiendo el tema principal también en las maderas.

Pasaje tonal presentado en los viento madera

Ilustración 39. Variación del Pasaje Tonal (C. 168 - 174)



### 2.2.4 Variaciones

Los diferentes temas presentes en la obra *Detestable Subjeción* están contruidos en base a diferentes técnicas de variación <sup>43</sup> las cuales se indicarán a continuación:

Ilustración 40. Tema principal de la variación (C. 1 - 10)<sup>44</sup>

### Variación Armónica

Ilustración 41. Variación del tema principal (C. 74 - 79)

<sup>43</sup> La clasificación de las variaciones se la realizará en de la siguiente fuente:

Castro, M. (2003). *Música para todos*, p. 105.

<sup>44</sup> A pesar de que la obra contiene dos temas adicionales, se ha tomado como referencia el tema señalado como principal por ser el que tiene mayor presencia dentro de la obra.



Cabe recalcar que la variación armónica ocurre cuando el tema principal está casi intacto en aspectos como el ritmo, dinámicas, tempo, entre otros; sin embargo, se han modificado sus acordes, su tonalidad, su modalidad y en el caso del ejemplo anterior se ha cambiado del sistema modal (con el cual se trabajó dicho motivo en principio) a un sistema sintético. En este caso se trabajó con la *escala oriental* <sup>45</sup> variando de esta forma su sonoridad a través de la armonía y la relación interválica entre las notas de dicho motivo.<sup>46</sup> La melodía variada la encontramos en la sección de las flautas, pero lógicamente su armonía también está alterada con el fin de acoplarse al nuevo sistema.

Otro ejemplo del mismo tipo de variación lo podemos encontrar entre los c121 al c126.<sup>47</sup>

### Variación Contrapuntística

The image shows a musical score for a symphony orchestra. The score includes parts for Flute (Fl.), Timpani (Timp.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Cello (Vc.), and Double Bass (Cb.). The music is in 4/4 time. A red box highlights a section of the Violin I part, labeled 'Melodía Variada', which shows a variation of the main theme. The score includes various dynamic markings such as *mf*, *f*, and *mp*.

Ilustración 42. Variación del tema principal (C. 128 - 133)

<sup>45</sup> Véase *Ilustración 11*: Escalas Exóticas, p. 24.

<sup>46</sup> A pesar de que en todos los ejemplos que se mostrarán sobre variaciones existen distintos parámetros que se han variado (tales como la orquestación e instrumentación), nos enfocaremos solamente en el tipo de variación que corresponda con su respectivo enunciado.

<sup>47</sup> Véase *Ilustración 30*: Variaciones del tema en cuanto al sistema utilizado, p. 45.

Recapitulando, se puede notar que este tipo de variación se produce cuando dos melodías diferentes actúan simultáneamente, tal como ocurre en la ilustración anterior, en donde el motivo o melodía principal están actuando sobre el glockenspiel, mientras que en la sección de las cuerdas los violines I y II están realizando una melodía independiente que tiene mayor agilidad rítmica en las secciones de reposo de la melodía principal, y que además es completamente independiente gracias a factores como su dinámica, agilidad rítmica y registro.

**Melodía Variada**



**Ilustración 43. Variación del tema principal (C. 134 - 142)**

Si bien es cierto en la *Ilustración 43* ninguna de las dos melodías es completamente similar a la original, la que realizan las trompetas 1 y 2 se aproxima más a la misma (está trabajada con una pequeña variación ornamental), mientras tanto la melodía que realizan los trombones 1 y 2 es el motivo original pero con los valores rítmicos duplicados, pero al ponerlo simultáneamente con la melodía de las trompetas 1 y 2 da la percepción de una melodía completamente diferente. El camuflaje de la melodía de los trombones I y II es reforzado también por el resto de la orquesta.



## Variación Amplificada

The musical score is divided into two main sections. The first section, from measure 223 to 227, is labeled "Melodía principal" in red. It features a prominent melodic line in the B♭ Clarinet 1 and Trombone 1 & 2 parts, with a dynamic marking of *f*. The second section, also from measure 223 to 227, is labeled "Elementos contrastantes con la melodía principal" in blue. This section introduces new rhythmic and melodic patterns in the Violin I and II, Viola, and Cello parts, with dynamic markings of *mf* and *f*.

Ilustración 44. Variación amplificada del tema principal (C. 223 - 227)

Recordemos que para conseguir una variación amplificada se procede a realizar modificaciones dentro del mismo tema principal (sin perder los elementos principales), además de insertar otros factores (a modo de contrapunto) que funcionen simultáneamente con la melodía principal, de tal forma que se torna



un tanto complicado diferenciar auditivamente el tema variado. En el caso de la Ilustración anterior podemos ver que la melodía principal se encuentra en el fagot y los trombones 1 y 2, que contiene algunas modificaciones en el ritmo tales como la figuración, se han agregado otras notas para complementar el tema principal, y también se han agregado otras articulaciones en comparación con el tema original. Así mismo, el sistema utilizado para la construcción del tema también ha sido modificado. Mientras tanto el violín 1, los timbales y el glockenspiel realizan trémolos, esto con el fin de reforzar el uso de escalas con figuraciones cortas en el resto de las cuerdas.

### Variación Ornamental

#### Melodía Variada



Ilustración 45. Variación del tema principal (C. 191 - 195)

Recordemos que la *variación ornamental* modifica algunos aspectos, como el ritmo, dentro del tema en sí, pero a pesar de esto conserva su esencia (manteniendo tal vez la relación interválica entre notas, o sin modificar las notas características del motivo principal), en la *Ilustración 45* se aprecia que las figuraciones del motivo principal han sido sustituidas por otras de valores más cortos, y en este caso se produce también un cambio en los acentos con relación al tema principal.



Ilustración 46. Variación del tema principal (C. 183 - 187)



En el ejemplo anterior podemos ver que el motivo principal ha sido desplazado en el tiempo, produciéndose así un cambio de acentos; además se ha agregado una figuración irregular (un tresillo que no estaba presente dentro del tema principal), produciendo una modificación rítmica en la percepción que se tenía de la melodía original. En este ejemplo también se aprecia una alteración de la figuración, ya que algunas figuras de larga duración fueron sustituidas por otras de menor duración.

### 2.3 Puntos climáticos y de relajación

Los puntos climáticos en la obra construida son aquellos que contienen la parte más notable de *desarrollo*, estos puntos son conseguidos gracias a factores tales como:

- Tesituras instrumentales.
- Tempos y figuras.
- Dinámicas.
- Textura y densidad instrumental.
- Orquestación.

En la obra *Detestable Subjeción* encontramos diferentes puntos climáticos de corte secundario y únicamente un fragmento como punto de clímax más relevante. Una de las técnicas que mayor influencia tiene sobre estos puntos es el *Ostinato*, el cual está presente en los siguientes pasajes:



Musical score for Illustración 47, showing staves for Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The score includes dynamic markings such as *mf* and *simile*.

Ilustración 47. *Ostinato pre-clímax* (C.98 - 100)

La ilustración anterior nos señala un punto de la obra que elementos propios del clímax son expuestos por primera vez y estos desembocan en una especie de *pre-clímax*.

Para la consecución del clímax utilizamos otros recursos como son la orquestación, por ejemplo además del uso del *ostinato* empleamos un aumento en la densidad orquestal en el clímax principal:

*Ostinato en las Maderas*

Musical score for Illustración 48, showing woodwind parts (Fl. 1, 2, Ob. 1, 2, B♭ CL. 1, Bsn. 1, 2) with dynamic markings such as *mp cresc.*, *mf*, and *f*. A red box highlights the woodwind section.

Ilustración 48. *Ostinato Climático* (C. 249 - 252)

Por el contrario los puntos de relajación son aquellos que contienen elementos con un menor desarrollo o transformación, este efecto es conseguido gracias a la estabilidad armónica, melódica, tempos lentos, notas largas, entre otros elementos. Un ejemplo claro de los puntos son los pasajes tonales de la obra, ya que mantienen notas largas, melodías a grados conjuntos sin mayor extensión en la armonía.





164

*p* *mp*

*p* *mp*

*p* *mp*

*p* *mp*

*p* *mp*

Ilustración 49. Pasaje Tonal Estable (C. 164 - 169)

Otro elemento que ejemplifica estos pasajes o puntos de relajación, son los desvanecimientos de frases, que incluyen instrumentos que van decreciendo de forma individual hasta llegar al silencio absoluto, para este fin encontramos como recurso figuras con larga duración.

*Desvanecimiento de Frases*

157

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Regulador hacia el silencio absoluto

Ilustración 50. Desvanecimiento de frases (C. 157 - 163)



El primer pasaje que presenta la obra es un punto de relajación conseguido mediante una melodía cantable reforzada con el *tempo*:

The image shows a musical score for an Oboe part. The tempo is marked 'Largo' and 'Agógica lenta'. The key signature has two flats (Bb and Eb) and the time signature is 4/4. The score is for Oboe 1, 2. The melody is described as 'Melodía cantable'. The dynamics are marked 'mp' and 'mf'. The score includes parts for Flute 1, 2, Clarinet in Bb 1, 2, and Bassoon 1, 2. The Oboe part starts with a melodic line that is highlighted in a red box. The score is for measures 1 to 5.

Ilustración 51. Pasaje cantable y *tempo* lento. (c. 1 - 5)

Para una mejor comprensión de los puntos climáticos y de relajación realizamos un mapa que contiene una perspectiva del desarrollo de los materiales en términos de orquestación y desarrollo de temas:

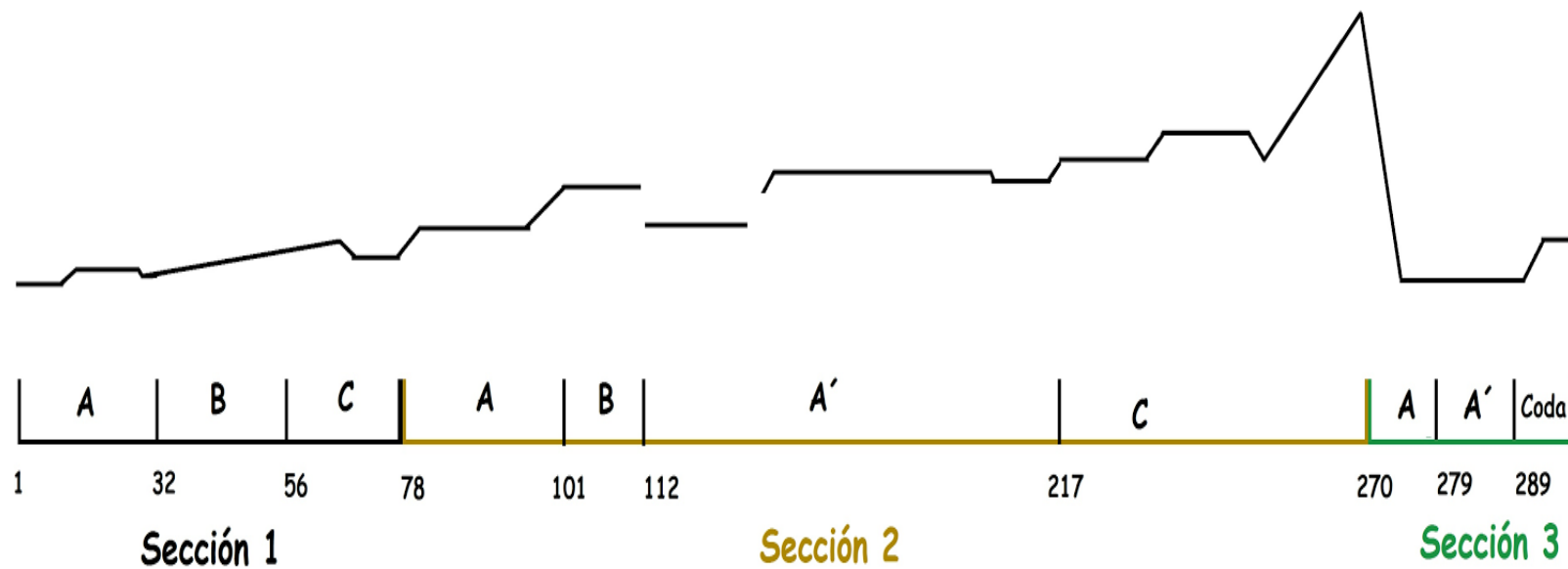


Ilustración 52. Mapa que muestra el desarrollo melódico<sup>48</sup>

<sup>48</sup> Este desarrollo melódico se refuerza con la ayuda de factores instrumentales, orquestales, texturales y dinámicos.



# Capítulo 3

## Instrumentación y Orquestación.



## Capítulo 3: Instrumentación y Orquestación

En este capítulo se exponen los temas relacionados con el trabajo instrumental y orquestal de la pieza musical construida para este proyecto, como son: plantillas instrumentales, aspectos tímbricos, texturas, entre otros recursos; esto con el fin de conocer el trabajo de Instrumentación y Orquestación dentro de la obra *Detestable Subjeción*.

### 3.1 Características de la plantilla instrumental usada

Con el fin de obtener los elementos tímbricos necesarios para la construcción de la obra, se trabajó con la siguiente plantilla instrumental:

#### **Vientos Madera.**

Flautas 1, 2.

Oboe 1, 2.

Clarinete en Bb 1, 2.

Fagot 1, 2.

#### **Vientos Metales.**

Corno 1, 2, 3, 4.

Trompeta en Bb 1, 2.

Trombones 1, 2.

Trombón bajo.

Tuba.



**Percusión.**

Timpani.

Triángulo.

Glockenspiel.

**Cuerdas.**

Violín 1.

Violín 2.

Viola.

Cello.

Contrabajo.



### 3.2 Aspectos característicos del timbre y relaciones texturales

Esta obra contiene diferentes texturas: homofónicas, melodías con acompañamiento y polifónicas, destacándose de esta manera los siguientes pasajes:

#### Melodía

#### Acompañamiento

Ilustración 53. Pasaje de Melodía con acompañamiento (c. 121 - 127)

En la *Ilustración 53* observamos que el tema principal de la obra está presente en el clarinete 1, mientras las cuerdas realizan un acompañamiento con tiempos breves, tal y como lo sugieren aspectos como el tempo, dinámica y timbre en este pasaje.

Ilustración 54. Pasaje homofónico (c. 210 - 213)



La textura homofónica del pasaje anterior nos permite obtener un carácter fuerte, percutido y cortante, de acuerdo con lo que sugiere el movimiento climático de la obra. Este es el segundo recurso más utilizado para la conducción hacia el clímax después del *ostinato*.

Ilustración 55. Pasaje Polifónico (c. 179 - 185)

La gráfica anterior nos demuestra uno de los varios pasajes polifónicos de la obra, una característica de estos es la duplicación de los valores rítmicos de las notas, trabajando simultáneamente la melodía con el ritmo original y la melodía con aumentación. Además ciertas partes polifónicas se trabajaron con diferentes alturas simultáneamente con el fin de obtener pasajes lo más disonante posible.

### 3.3 Uso de la Orquesta en relación con la forma

Rimsky-Kórsakov (1922) en su libro *Principios de Orquestación* menciona que el estudio de la orquestación está muy ligado a la composición musical, además asegura que orquestar es crear y por lo tanto no se puede enseñar.<sup>49</sup>

Para la consecución de una buena orquestación Rimsky-Kórsakov enumera los siguientes aspectos que se deben tener en cuenta:

- No existen timbres “feos” dentro de la Orquesta.

<sup>49</sup> Para mayor información se puede consultar:  
Rimsky-Kórsakov, N. (1922). *Principios de Orquestación*, p. 4.





- Toda composición debe ser escrita de una manera ejecutable.
- Se debe escribir pensando en la orquesta que contamos para su ejecución.

Para complementar sobre este tema, Alan Belkin (2001 - 2008) <sup>50</sup> en su libro *Orquestación Artística* menciona que el estudio de la orquestación siempre partirá de un aprendizaje previo sobre Instrumentación, sin embargo no se debe confundir el término *Orquestación* con la asignación de timbres en diferentes líneas de una obra, sino que más bien esta se debe referir también en aspectos de texturas, combinaciones, cambios y refuerzos instrumentales que se producen a lo largo de una pieza musical con la ayuda de un buen manejo tímbrico, que como resultado final puede embellecer y realzar ciertos pasajes. Por consiguiente para Belkin *Orquestar* significa *componer con los timbres*.

Alan Belkin también le suma a las características para una buena orquestación de Rimsky-Kórsakov lo siguiente:

- La Orquestación debe tener una relación formal.
- Se debe mantener la variedad de color.
- Reforzar el fraseo.
- Claridad en los diferentes elementos musicales.

Los planteamientos de empastes o relaciones orquestales cumplen sin duda un aspecto esencial en la construcción de la forma musical y el discurso, estos nos permiten por ejemplo encontrar empleos lo suficientemente variados en la orquesta para tener una narrativa atractiva como se pudo observar en los tipos de textura usados.

Dentro de la creación de puntos de articulación y clímax el uso de *tuttis* o la actividad en superposición máxima de instrumentos son pilares fundamentales.

---

<sup>50</sup> Para mayor información se puede consultar:  
 Belkin, A. (2001-2008). *Orquestación Artística*. Traducción por Camilo Bustamante Reyes. Recuperado de:  
<http://alanbelkinmusic.com/bk.O/LaOrchArt.pdf>, p. 3-51.



Sin embargo, el cuidado en las combinaciones instrumentales garantiza un equilibrio en el balance del volumen y el timbre orquestal.

Previo a este análisis se debe conocer el concepto de *tutti*. Para Rimsky-Kórsakov los *tuttis* no siempre hacen referencia al uso entero de la orquesta, por ello los ha dividido en dos grupos:

- *Tuttis completos*.- Se producen cuando se emplean todas las familias melódicas de la orquesta.
- *Tuttis parciales*.- En este tipo de *tutti* solamente intervienen ciertos instrumentos de la familia de los vientos metales.

Alan Belkin corrige el concepto anterior, aclarando que el empleo simultáneo de dos familias (enteras) dentro de la orquesta puede ser conocido como un *tutti parcial*.

De igual manera debemos tener en cuenta los parámetros previos para orquestar una textura de acorde, que Samuel Adler (2006)<sup>51</sup> nos indica en su libro *El estudio de la Orquestación*:

- Las notas de la melodía deben ser más prominentes que las de la armonía.
- Ubicar las notas en su mejor registro con el fin de que se puedan ejecutar con la dinámica deseada.
- Se deben emplear instrumentos acústicamente afinados para desarrollar unísonos.

Así mismo Adler nos habla sobre los tipos de disposiciones acordales dentro de la orquesta, los cuales son los siguientes:

---

<sup>51</sup> Para mayor información se puede consultar:

Adler, S. (2006). *El estudio de la Orquestación*, p. 563.



- Yuxtaposición.
- Intercalado.
- Incluido o encerrado.
- Superpuesto parcialmente.

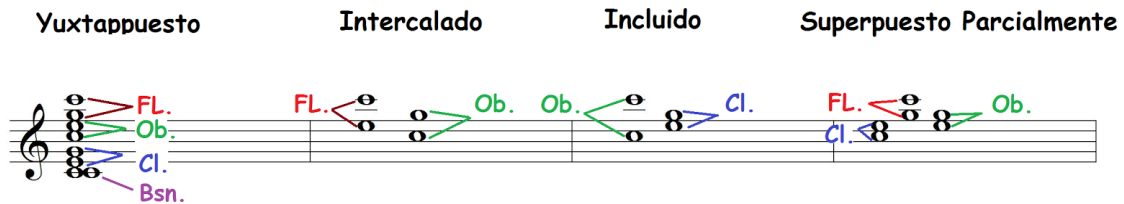


Ilustración 56. Disposiciones Acordales.<sup>52</sup>

En este sentido a continuación se analizan algunos pasajes y sus tipos de disposiciones acordales, graficados de forma abreviada para poder entender mejor las relaciones orquestales e instrumentales.<sup>53</sup>

<sup>52</sup> Ilustración basada de:

Adler, S. (2006) "El estudio de la Orquestación". Barcelona: Idea Books, p. 253.

<sup>53</sup> A diferencia de Adler o Rimsky-Kórsakov en este diagrama se incluyó la percusión un pentagrama separado para comprender de mejor manera los empastes. Además porque la percusión tiene un papel importante (en ocasiones notas largas y con una dinámica en *forte*) en los *tutti*.



**Ejemplo 1:**

The musical score illustrates a tutti chord across various instrument families. The notes are distributed as follows:

- 1-2 Fl.** (Flutes): High register notes.
- 1-2 Ob.** (Oboes): Middle register notes.
- 1 HnF.** and **3 HnF.** (Horns): Middle register notes.
- Timp.** (Percussion): Middle register notes.
- VI I.** and **VI II.** (Violins I and II): Middle register notes.
- Vla.** (Viola): Middle register notes.
- Vlc.** (Violoncello) and **Cb.** (Contrabass): Low register notes.

The dynamic marking is *mf* (mezzo-forte).

Ilustración 57. Tutti. (c. 73)

- El acorde que compone este compás tienen una disposición *yuxtapuesta* en cada una de las familias, por lo tanto se trata de un acorde abierto.
- Obsérvese que todos los instrumentos graves empleados para este *tutti* hacen la tónica del acorde, que a su vez está reforzado en la parte media por los oboes.
- En este caso la familia de los metales está representada por los cuernos 1 y 3, el mismo que se encargan del timbre en la parte media del acorde. Los registros más agudos se los otorga a las flautas y violines I y II.
- Cada una de las notas del acorde están escritas en un registro que les permite realizar la dinámica requerida con facilidad.



**Ejemplo 2:**

Vientos  
Maderas y  
Metales

Percusión

Cuerdas

1 Fl.  
1 Ob.  
2 Fl. 1-2 ClBb.  
2 Ob. 1-2 Bsn.

1 HnF.  
3 HnF.  
2 HnF. 1-2 TptBb.  
4 HnF. 3-4 TptBb.  
BsTbn.  
1-2 Tbn.  
Tuba.

Timp.

VI I.  
VI II.  
Vla.

Vlc.  
Cb.

*f*

*sf*

*mf*

*mf*

*mf*

Ilustración 58. Tutti. (c. 213)

La *Ilustración 58* contiene las siguientes características:

- Empaste Intercalado en las maderas. (Adler, 2006: 253).<sup>54</sup>
- Las notas están duplicadas al unísono en la sección de vientos maderas y metales, se tienen que tener en cuenta que en la partitura original los metales realizan un *sforzato* que aparece solamente al final de la frase y nos sirve para reforzar la intensidad requerida en el acorde. Cuando se realiza este tipo de fusiones instrumentales se obtiene un sonido homogéneo tal y como lo menciona Rimsky-Kórsakov (1922). Por otra

<sup>54</sup> Para mayor información se puede consultar:

Adler, S. (2006). El estudio de la Orquestación, p. 563.



- parte Belkin señala que no se debe exagerar en el uso de este recurso.
- Los vientos trabajan con una disposición acordal intercalada y superpuesta parcialmente, ya que al realizar un *forte* en las maderas es mejor trabajar con un acorde cerrado.
  - En el acorde original de la partitura, son notas cortas.



**Ejemplo 3:**

Vientos  
Maderas y  
Metales

Percusión

Cuerdas

1-2 Fl.  
1-2 Ob. 1-2 TptBb.  
1-2 ClBb.  
1 HnF.  
3 HnF.  
2 HnF. 3 TptBb.  
4 HnF.  
1-2 Bsn. 1-2 Tbn. BsTbn. Tuba.  
Glk.  
Timp.  
VI I.  
VI II.  
Vla.  
Vlc.  
Cb.

*f* *mf*  
*f* *mf*  
*f*  
*f*

Ilustración 59. Tutti. (c. 260)

- El acorde en la parte superior fue empleado en la sección climática de la obra.
- Las dinámicas que se especifican en los vientos se distribuyen de la siguiente manera:
  - Los vientos maderas poseen una dinámica en *forte*.
  - Los vientos metales tienen un *mezzoforte* en sus dinámicas.
- Los vientos maderas tienen una disposición *yuxtapuesta*, pero al mezclarlos con los metales la disposición se vuelve *intercalada*.
- Los vientos metales de forma individual se encuentran en disposición intercalada.
- Se incluye el glockenspiel en la percusión para incrementar el registro.
- Las cuerdas tienen una disposición acordal *yuxtapuesta*, formando un acorde abierto en donde el violoncello y contrabajo están separados por una octava más una séptima del resto de instrumentos de las cuerdas,



por lo tanto este acorde está pensado para que se complementen los instrumentos unos con otros.

**Ejemplo 4:**

**Vientos Maderas y Metales**

- 1-2 Fl.
- 1-2 Ob. 3 HnF.
- 1-2 ClBb.
- 1 TptBb.
- 1 HnF.
- 2 TptBb.
- 2 HnF. 3 TptBb.
- 4 HnF. 1-2 Tbn.
- 1-2 Bsn. BsTbn. Tuba.

**Percusión**

- Timp.

**Cuerdas**

- VI I.
- VI II.
- Vla.
- Vlc.
- Cb.

Ilustración 60. Tutti. (c. 292)

- Este *tutti* es el que concluye con la obra.
- Las cuerdas esta vez se encuentra en disposición yuxtapuesta, construyendo de esta manera un acorde abierto, nótese que la separación de cello con el contrabajo es mayor que en los pasajes señalados anteriormente (octava + quinta).
- De igual forma que en las cuerdas, los vientos madera también tienen la característica de separación entre el bajo de la familia -el fagot- y el resto de instrumentos -clarinete, oboe y flauta-.
- La disposición intercalada prevalece sobre los vientos metales, no existen grandes intervalos que separan las notas de cada instrumento, aunque no se trata de un acorde cerrado.





- El ataque en *forte* del timbal es indispensable para la construcción del clímax final.
- Se enfatizó la parte aguda del *tutti*.
- El *tutti* en general está compuesto por un acorde en disposición intercalada.
- Belkin nos asegura que utilizar un fagot como bajo para los trombones es algo efectivo.<sup>55</sup>

**Ejemplo 5:**

Vientos  
Maderas y  
Metales

1-2 Fl.  
1-2 Ob.  
1 HnF.  
3 HnF.

*mf*

*mp*

Cuerdas

Vla.  
Vlc.  
Vlc.  
Cb.  
Cb.

*p*

**Ilustración 61. Tutti Parcial. (c. 9)**

- El ejemplo anterior nos demuestra la utilización de un *tutti* parcial.
- Las cuerdas se emplean en *divisi*.
- Los vientos maderas y metales están en una disposición yuxtapuesta, al igual que las cuerdas.
- Se emplean la tónica y quinta en todo el acorde.
- Las dinámicas están distribuidas de acuerdo a la potencia de cada familia y a cuantos instrumentos se emplean en las mismas.

<sup>55</sup> Para mayor información se puede consultar:

Belkin, A. (2006). Principles of Orchestration online comentas by Alan Belkin". Recuperado de:  
<http://www.northernsounds.com/forum/forumdisplay.php/77-Principles-of-Orchestration-On-line>



Luego de haber analizado cada uno de los ejemplos anteriores podemos recalcar lo siguiente:

- Las flautas en el registro alto son eficaces, al contrario si trabajan en el registro bajo son débiles, pero no ello dejan de ser un elemento importante del *tutti*.
- La percusión no entra a formar parte de los *tuttis*, a no ser que sea una sección larga.
- Para los *tuttis* en donde se emplean los vientos, la percusión es fundamental.
- En los *tuttis* se suelen trabajar pasajes a dos o tres voces, en octavas o unísonos.
- Según Rimsky-Rórsakov (1912) al emplear yuxtaposiciones un timbre simple es transformado en uno complejo.

Sin embargo, no siempre una disposición acordal será la más óptima. Rimsky-Kórsakov (1912) <sup>56</sup> se refiere a este tema mencionando por ejemplo alguna sonoridad que en la repartición de las sonoridades puede ser compensada por el siguiente fenómeno acústico: las voces en octavas de cualquier acorde, se refuerzan una nota con otra; los sonidos más graves vienen a coincidir con los sonidos más agudos, lo que hace que la voz superior sea soportada por los convenios armónicos.

---

<sup>56</sup> Para mayor información se puede consultar:  
Rimsky-Kórsakov, N. (1922). Principios de Orquestación, p. 105.



## Conclusiones

La realización de la obra *Detestable Subjeción* permitió llegar a varios resultados compositivos y además algunas conclusiones sobre los procesos creativos empleados en diferentes parámetros musicales. A continuación se mencionan algunas conclusiones relevantes del trabajo realizado:

Con el empleo de las escalas no tradicionales, diversas técnicas compositivas de variaciones temáticas y sistemáticas, y las técnicas de instrumentación y orquestación, se ha conseguido elaborar una obra orquestal original de envergadura. Para complementar cada uno de los parámetros antes mencionados, se han elaborado diferentes recapitulaciones históricas, técnicas y conceptuales, con la finalidad de entender los procesos que han tenido dichos elementos a lo largo de la historia y como han tomado parte en la obra creada.

Para la elaboración de una obra original en formato orquestal con algunos parámetros preestablecidos, es necesario realizar un análisis contextual de cada uno de los aspectos que son relevantes tales como las diversas técnicas compositivas, utilización de sistemas o escalas no tradicionales, variaciones tímbricas, armónicas, melódicas, y las relaciones texturales, instrumentales y orquestales. Por lo tanto, se ha visto como diversos factores que van desde las ideas conceptuales hasta llegar a la técnica compositiva, influyen dentro de una composición musical de manera dinámica.

En cuanto a la primera parte del trabajo, se ha realizado una recopilación de aspectos históricos, en donde se ha dado mayor énfasis a los sistemas musicales empleados en épocas anteriores a la nuestra, fijándonos así, la forma de empleo de los sistemas modales (esta sección incluye una corta reseña del sistema tonal, por tratarse este de un tema ligado históricamente y en parte funcionalmente a la modalidad) y sintéticos o exóticos a lo largo de varios períodos históricos. Cabe recalcar que también se realizó una recopilación



informativa sobre el funcionamiento de estos sistemas. De igual forma, también se trató el tema relacionado con las técnicas de variación desde un punto de vista original y en relación con lo expuesto por Manuel Castro.

En segundo lugar se analizaron las diferentes macro y micro partes que constituyen la obra (analizando al detalle varios pasajes relevantes), dándonos como resultado el empleo de un limitado número de motivos, pero que gracias a diferentes técnicas de variaciones (armónicas-contrapuntísticas, amplificadas y ornamentales) se consiguió la derivación y transformación de nuevos materiales. Así mismo se analizaron y agruparon los pasajes de acuerdo a los sistemas correspondientes que se desarrollaron para su construcción.

Una parte importante al realizar una obra orquestal son sus puntos de relajación y clímax, ya que estos permiten encontrar una dirección dentro del discurso y el diseño formal. Por lo que en este proyecto se han ejemplificado dichos puntos presentes en la obra original. Igualmente se resaltaron algunas técnicas compositivas para hacer posible la consecución de dichos puntos.

Como tercer punto analítico de la obra orquestal compuesta para este proyecto, se analizaron las diferentes formas de orquestación e instrumentación, siendo una de las parte más resaltables aquella en donde se señala el tipo de disposiciones para conseguir una orquestación funcional y efectiva. Además se indicó gráficamente los tipos de disposiciones más importantes presentes dentro de toda la obra, señalando así mismo los aspectos destacables que se presentan a partir de cada una de las disposiciones en la orquesta. En este punto también se trataron aspectos texturales trabajados en la obra, mostrándolos igualmente de una forma gráfica para facilitar su comprensión.

Finalmente podemos decir que cada uno de los puntos antes señalados se han empleado, y han enriquecido la obra original propuesta. Además el trabajo



práctico así como la presente tesis han servido también como una fuente de herramientas compositivas, reforzando los conocimientos de las estrategias de composición empleadas.



## Bibliografía

- Adler, S. (2006). El estudio de la Orquestación. (ed. en español). Barcelona: Idea Books.
- Bennit, R. (2003). Léxico de música volúmen 4. Madrid: Ediciones AKA.
- Bent, I. (1980). The New Grove Dictionary of Music and Musicians (Tomo 1). London: MacMillan.
- Castro, M. (2003). Música Para Todos: Una Introducción Al Estudio de la Música. San José: Editorial Universidad de Costa Rica.
- Cope, D. (1986). Techniques of the contemporary composers. Madrid: Real Musical.
- Herrera, H. (1995). Teoría Musical y Armonía musical moderna (Tomos 1 y 2). Barcelona: Antoni Bosch.
- Karzulovic, M. (2006). El libro de las Escalas. Chile: Milenko Karzulovic Livesey
- Mathes, J. (2007). The analysis of musical form. Upper Saddle River, NJ: Pearson Prentice Hall.
- Pérez, M. (2000). Diccionario de la Música y los músicos. Madrid: Istmo.
- Persichetti, V. (1986). Armonía del siglo XX. Madrid: Real Musical.
- Rimsky-Kórsakov, N. (1912). Principios de Orquestación. Rusia: MUZQUIZ.

## Documentos de Internet

- Belkin, A. (2001 - 2008). Orquestación Artística. (Traducción de Camilo Bustamante Reyes). Recuperado de: <http://alanbelkinmusic.com/bk.O/LaOrchArt.pdf>.
- Belkin, A. (31 de marzo de 2006). Forum: Principles of Orchestration Online. Recuperado de: <http://www.northernsounds.com/forum/forumdisplay.php/77-Principles-of-Orchestration-On-line>
- Nagore, M. (2004). El análisis musical entre, entre el formalismo y la hermenéutica. Recuperado de: <http://www.eumus.edu.uy/revista/nro1/nagore.html>
- Rodríguez, J. (2001). Teoría. Recuperado de: <http://www.teoria.com/articulos/analysis/debussy8/escalas.htm>
- Rodríguez, A. (s.f.). Música II. Recuperado de: <https://books.google.es/books?id=dolyxqvt38C&printsec=frontcover&dq=inauthor:%22Alicia+Rodr%C3%ADguez+Blanco%22&hl=es&sa=X&ei=Wt4vVdmFC>



pOGNpSegng&ved=0CCgQ6AEwAQ#v=onepage&q&f=false



# Anexos

Partitura y Audio originales en Cd (formato finale 2014)



# Detestable Subjeción

Score

Christian Mora  
2015

*Largo*

Flauta 1, 2

Oboe 1, 2

Clarinete in B $\flat$  1, 2

Fagot 1, 2

Corno en F 1, 2

Corno en F 3, 4

Trompeta in B $\flat$  1, 2

Trompeta in B $\flat$  3

Trombón 1, 2

Trombón Bajo

Tuba

Glockenspiel

Timbal

Triangulo

*Largo*

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Contrabajo

*mp* *mf* *p* *pp* *molto legato* *Div.* *a2* *Hn. 1* *Hn. 3*

Detestable Subjeción

2

Musical score for measures 12-22. The score includes parts for Fl. 1, 2; B♭ Cl. 1; Fg. 1, 2; Glk.; Vln. I, II; Vla.; Vc.; and Cb. The key signature is one flat (B♭). The score features various dynamics such as *mf*, *f*, *mp*, *p*, and *pp*. There are also performance markings like *fl. 1*, *Cl. 1*, *Fig. 1*, and *a2*. The music is written in a complex, rhythmic style with many sixteenth and thirty-second notes.

Musical score for measures 23-32. The score includes parts for B♭ Cl. 1; Fg. 1, 2; Cr. 1, 2; Cr. 3, 4; Glk.; Vln. I, II; Vla.; Vc.; and Cb. The key signature is one flat (B♭). The tempo marking *Allegro* is present. The score features dynamics such as *mp*, *mf*, *p*, and *mf*. There are also performance markings like *a2*. The music continues with complex rhythmic patterns.

Musical score for measures 34-38. The instruments and their dynamics are as follows:

- B♭ Cl. 1: *p*, *mp*, *p*, *mp*
- Eg. 1, 2: *mp*, *mf*, *f*, *mf*
- Cr. 1, 2: *pp*, *p*
- Timb.: *pp*, *p*
- Vln. I: *p*
- Vln. II: *p*, *pizz.*
- Vla.: *mp*, *mf*, *mp*, *mf*
- Vc.: *p*, *f*, *p*
- Cb.: *mf*, *f*, *p*

Musical score for measures 43-47. The instruments and their dynamics are as follows:

- Fl. 1, 2: *mp*
- Ob. 1, 2: *mp*
- B♭ Cl. 1: *mf*, *mp*
- Eg. 1, 2: *mf*, *mp*
- Cr. 1, 2: *p*, *mp*
- Cr. 3, 4: *p*
- Timb.: *mp*, *mf*
- Trg.: *mp*
- Vln. I: *p*, *mp*, *mf*, *mp*, *p*
- Vln. II: *p*, *mp*, *mf*, *mp*, *p*
- Vla.: *p*, *p*, *mp*, *mp*, *p*
- Vc.: *p*, *p*, *mp*, *mp*, *p*
- Cb.: *mf*, *mp*, *mp*, *p*

Detestable Subjeción

4

Fl. 1, 2  
Ob. 1, 2  
B♭ Cl. 1  
Fg. 1, 2  
Cr. 1, 2  
Cr. 3, 4  
B♭ Tpt. 1, 2  
Timb.  
Tig.  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
Cb.

Fl. 1, 2  
Ob. 1, 2  
Cr. 1, 2  
Cr. 3, 4  
B♭ Tpt. 1, 2  
Timb.  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
Cb.

Detestable Subjeción

Moderato *rit.* *Allegro*

Fl. 1, 2 *p* *mf*

Ob. 1, 2 *p* *mf*

B♭ Cl. 1 *mf* *mf*

Cr. 1, 2 *mp* *cresc.* *mf* *mf*

Cr. 3, 4 *mp* *cresc.* *mf* *sf* *sf* *sf* *sf*

Timb. *mp*

Tig. *mf*

Vln. I *mf* *p* *mp*

Vln. II *p* *mf* *p* *mp*

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

Vc. *p* *mf* *p* *mp*

Cb. *p* *mf* *p* *mp*

Fl. 1, 2 *mp* *mf* *mp* *mf*

Ob. 1, 2 *mf* *mf*

B♭ Cl. 1 *mf* *mp* *mf*

Fig. 1, 2 *mp*

Cr. 1, 2 *sf* *sf*

Cr. 3, 4 *sf* *sf*

B♭ Tpt. 1, 2 *mp* *mf* *mp* *mf*

Timb. *f* *f*

Vln. I *p* *mp* *p* *mp*

Vln. II *p* *mp* *p* *mp*

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

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

Cb. *p* *mp* *p* *mp*

Detestable Subjeción

6

Musical score for measures 82-87. The score includes parts for Fl. 1, 2; Ob. 1, 2; B♭ Cl. 1; Fg. 1, 2; B♭ Tpt. 1, 2; Timb.; Vln. I; Vln. II; Vla.; Vc.; and Cb. The key signature is one sharp (F#). Measure 82 starts with a treble clef and a common time signature. Dynamics include *mf* and *mp*. There are five-measure rests in the woodwinds and strings. The timpani part has a *mf* dynamic. The strings have a *mp* dynamic.

Musical score for measures 88-93. The score includes parts for Fl. 1, 2; Ob. 1, 2; B♭ Tpt. 1, 2; B♭ Tpt. 3; Timb.; Vln. I; Vln. II; Vla.; Vc.; and Cb. The key signature is one sharp (F#). Measure 88 starts with a treble clef and a common time signature. Dynamics include *f*, *mf*, *mp*, and *p*. The woodwinds and strings have various dynamics. The timpani part has a *p* dynamic. The strings have a *mf* dynamic. There are crescendos in the strings and timpani.



Detestable Subjeción

Musical score for measures 104-109. The score includes parts for Flute 1 & 2, Oboe 1 & 2, Bass Clarinet 1, Euphonium 1 & 2, Cor Anglais 1 & 2, Cor Anglais 3 & 4, Timpani, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Contrabass. Dynamics include *mp*, *f*, *sfz*, and *mf*. A woodwind entry with a melodic line is marked *mp* and *f* in measures 104-105.

Musical score for measures 110-115. The score includes parts for Flute 1 & 2, Oboe 1 & 2, Bass Clarinet 1, Euphonium 1 & 2, Cor Anglais 1 & 2, Cor Anglais 3 & 4, Glockenspiel, Timpani, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Contrabass. Dynamics include *f*, *mf*, *sfz*, *pizz.*, and *mf*. The woodwinds and strings play a rhythmic pattern, with some instruments marked *pizz.* (pizzicato).



Musical score for measures 116-123. The score includes parts for B♭ Clarinet 1 (B♭ Cl. 1), Cor Anglais 1 & 2 (Cr. 1, 2), Cor Anglais 3 & 4 (Cr. 3, 4), Glockenspiel (Glk.), Timpani (Timb.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score features various dynamics including *mf*, *mp*, *sfz*, *f*, and *mf*. Performance instructions include *arco*, *pizz.*, and *mf*. A *Cl. 1* marking is present above the first clarinet staff.

Musical score for measures 124-131. The score includes parts for B♭ Clarinet 1 (B♭ Cl. 1), Cor Anglais 1 & 2 (Cr. 1, 2), Cor Anglais 3 & 4 (Cr. 3, 4), Glockenspiel (Glk.), Timpani (Timb.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score features various dynamics including *f*, *mf*, *sfz*, *p*, and *mf*. Performance instructions include *arco*, *pizz.*, and *mf*.

This page of the musical score, titled "Detestable Subjeción", covers measures 131 through 135. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for each instrument family. The woodwind section includes Flute 1 & 2, Oboe 1 & 2, Bass Clarinet 1, and Bassoon 1 & 2. The brass section consists of Cornets 1 & 2, Cornets 3 & 4, Trumpets 1 & 2, Trombone 1 & 2, and Tuba. The string section includes Violin I, Violin II, Viola, Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The percussion section includes Glockenspiel (Glk.), Timpani (Timb.), and a snare drum (indicated by a # symbol). The score features a variety of dynamics, including *mp*, *f*, *sfz*, *mf*, and *p*. There are also performance markings such as *simile* and *mf*. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The music shows complex rhythmic patterns and dynamic contrasts across the different instruments.

142

B. Tpt. 1, 2

Tbn. 1, 2

B. Tbn.

Tuba

Timb.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

150

B. Tbn.

Tuba

Timb.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Detestable Subjeción

12

This musical score page contains two systems of orchestral parts. The first system covers measures 158 to 173, and the second system covers measures 173 to 173 (likely a typo for 174).

**System 1 (Measures 158-173):**

- Fl. 1, 2:** Starts at measure 158 with a rest, then enters at measure 173 with a half note G4, marked *mf*.
- Ob. 1, 2:** Starts at measure 158 with a rest, then enters at measure 173 with a half note G4, marked *mf*.
- B♭ Cl. 1:** Starts at measure 158 with a rest, then enters at measure 173 with a half note G4, marked *mf*.
- Fg. 1, 2:** Starts at measure 158 with a rest, then enters at measure 173 with a half note G2, marked *mf*.
- Timb.:** Measures 158-160: eighth notes G2, marked *mf*. Measure 161: quarter note G2, marked *p*. Measure 162: quarter note G2, marked *mp*. Measure 163: quarter note G2, marked *mf*.
- Vln. I:** Measures 158-160: half note G4, marked *mf*. Measure 161: half note G4, marked *p*. Measure 162: half note G4, marked *mp*. Measure 163: half note G4, marked *mp*.
- Vln. II:** Measures 158-160: half note G4, marked *mf*. Measure 161: half note G4, marked *p*. Measure 162: half note G4, marked *mp*. Measure 163: half note G4, marked *mp*.
- Vla.:** Measures 158-160: half note G4, marked *mf*. Measure 161: half note G4, marked *p*. Measure 162: half note G4, marked *mp*. Measure 163: half note G4, marked *mp*.
- Vc.:** Measures 158-160: half note G4, marked *mf*. Measure 161: half note G4, marked *p*. Measure 162: half note G4, marked *mp*. Measure 163: half note G4, marked *mp*.
- Cb.:** Measures 158-160: half note G2, marked *mf*. Measure 161: half note G2, marked *p*. Measure 162: half note G2, marked *mp*. Measure 163: half note G2, marked *mp*.

**System 2 (Measures 173-173):**

- Fl. 1, 2:** Measure 173: half note G4, marked *mf*. Measure 174: quarter note G4, marked *f*. Measure 175: quarter note G4, marked *mf*. Measure 176: quarter note G4, marked *f*.
- Ob. 1, 2:** Measure 173: half note G4, marked *mf*. Measure 174: quarter note G4, marked *f*. Measure 175: quarter note G4, marked *mf*. Measure 176: quarter note G4, marked *f*.
- B♭ Cl. 1:** Measure 173: half note G4, marked *mf*. Measure 174: quarter note G4, marked *f*. Measure 175: quarter note G4, marked *mf*. Measure 176: quarter note G4, marked *f*.
- Fg. 1, 2:** Measure 173: half note G2, marked *mf*. Measure 174: quarter note G2, marked *f*. Measure 175: quarter note G2, marked *mf*. Measure 176: quarter note G2, marked *f*.
- Cr. 1, 2:** Measure 173: half note G4, marked *mf*. Measure 174: quarter note G4, marked *f*. Measure 175: quarter note G4, marked *mf*. Measure 176: quarter note G4, marked *f*.
- Cr. 3, 4:** Measure 173: half note G4, marked *mf*. Measure 174: quarter note G4, marked *f*. Measure 175: quarter note G4, marked *mf*. Measure 176: quarter note G4, marked *f*.
- Timb.:** Measure 173: half note G2, marked *p*. Measure 174: quarter note G2, marked *mp*. Measure 175: quarter note G2, marked *cresc.*. Measure 176: quarter note G2, marked *mf*.
- Vln. I:** Measure 173: half note G4, marked *p*. Measure 174: quarter note G4, marked *cresc.*. Measure 175: quarter note G4, marked *sfz*. Measure 176: quarter note G4, marked *p*.
- Vln. II:** Measure 173: half note G4, marked *p*. Measure 174: quarter note G4, marked *cresc.*. Measure 175: quarter note G4, marked *sfz*. Measure 176: quarter note G4, marked *p*.
- Vla.:** Measure 173: half note G4, marked *p*. Measure 174: quarter note G4, marked *cresc.*. Measure 175: quarter note G4, marked *sfz*. Measure 176: quarter note G4, marked *p*.
- Vc.:** Measure 173: half note G4, marked *p*. Measure 174: quarter note G4, marked *cresc.*. Measure 175: quarter note G4, marked *sfz*. Measure 176: quarter note G4, marked *p*.
- Cb.:** Measure 173: half note G2, marked *p*. Measure 174: quarter note G2, marked *cresc.*. Measure 175: quarter note G2, marked *sfz*. Measure 176: quarter note G2, marked *p*.

Musical score for measures 183-188. The score includes parts for Fl. 1, 2; Ob. 1, 2; B♭ Cl. 1; Fg. 1, 2; Cr. 1, 2; Cr. 3, 4; Timb.; Vln. I; Vln. II; Vla.; Vc.; and Cb. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Dynamics include *mf*, *f*, and *mp*. The woodwinds and strings play a rhythmic pattern of eighth notes, while the flutes and oboes have melodic lines.

Musical score for measures 189-194. The score includes parts for Fl. 1, 2; Ob. 1, 2; B♭ Cl. 1; Cr. 1, 2; Cr. 3, 4; B♭ Tpt. 3; Tbn. 1, 2; Timb.; Vln. I; Vln. II; Vla.; Vc.; and Cb. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Dynamics include *mf*, *f*, and *mp*. The woodwinds and strings continue their rhythmic patterns, with the trumpets and trombones playing a melodic line.

Detestable Subjeción

14

Musical score for measures 193-200. The score includes parts for Fl. 1, 2; Ob. 1, 2; B♭ Cl. 1; B♭ Tpt. 1, 2; B♭ Tpt. 3; Tbn. 1, 2; Timb.; Vln. I; Vln. II; Vla.; Vc.; and Cb. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. Dynamics include *mf*, *f*, and *p*. The woodwinds and brasses play melodic lines with dynamic markings, while the strings provide a rhythmic accompaniment.

Musical score for measures 201-208. The score includes parts for B♭ Tpt. 1, 2; B♭ Tpt. 3; Tbn. 1, 2; B. Tbn.; Timb.; Trg.; Vln. I; Vln. II; Vla.; Vc.; and Cb. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. Dynamics include *mf*, *f*, and *p*. The woodwinds and brasses play melodic lines with dynamic markings, while the strings provide a rhythmic accompaniment.

265

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

B♭ Cl. 1

Fg. 1, 2

B♭ Tpt. 1, 2

B♭ Tpt. 3

Tbn. 1, 2

B. Tbn.

Tuba

Timb.

Trg.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*mf*

*sf*

*sfz*

*mp*

*mp* < *mf* *mp* < *mf*

*simile*

*mp* < *mf* *mp* < *mf*

*simile*

Detailed description: This page of a musical score, numbered 15, is titled 'Detestable Subjeción'. It features a multi-staff arrangement for a symphony orchestra. The woodwind section includes Flutes 1 and 2, Oboes 1 and 2, Bass Clarinet 1, and Bassoons 1 and 2. The brass section consists of B♭ Trumpets 1, 2, and 3; Trombones 1 and 2; Baritone Trombone; and Tuba. The percussion section includes Timpani and Triangle. The string section is represented by Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score begins at measure 265. The woodwinds and brass (Flutes, Oboes, Bass Clarinet, Bassoons, and Trumpets) have rests until measure 268, where they enter with a forte (*sf*) dynamic. The B♭ Trombone and Tuba parts have rests until measure 268, where they enter with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The Timpani part has a rhythmic pattern starting at measure 265, with a mezzo-piano (*mp*) dynamic at measure 268. The Violin I and II parts have a rhythmic pattern starting at measure 265, with dynamics of mezzo-piano (*mp*) and mezzo-forte (*mf*) alternating. The Viola, Violoncello, and Contrabass parts have a rhythmic pattern starting at measure 265, with a mezzo-piano (*mp*) dynamic at measure 268. The Triangle part has a rhythmic pattern starting at measure 265. The score includes various musical notations such as rests, notes, stems, beams, and dynamic markings.

Detestable Subjeción

16

Musical score for page 16 of 'Detestable Subjeción'. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for each instrument family. The instruments listed on the left are: Fl. 1, 2; Ob. 1, 2; B♭ Cl. 1; Fg. 1, 2; Cr. 1, 2; Cr. 3, 4; B♭ Tpt. 1, 2; B♭ Tpt. 3; Tbn. 1, 2; B. Tbn.; Tuba; Timb.; Vln. I; Vln. II; Vla.; Vc.; and Cb. The score is divided into four measures. The first measure (measures 212-213) features woodwinds and strings. The second measure (measures 214-215) features brass instruments. The third measure (measures 216-217) features woodwinds and strings. The fourth measure (measures 218-219) features woodwinds and strings. Dynamics include *sfz*, *f*, *mp*, and *mf*. Performance instructions include *simile* and *mfz*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.



Musical score for page 17 of 'Detestable Subjeción'. The score is for a full orchestra and includes the following parts:

- Bs. Cl. 1
- Eg. 1, 2
- Cr. 1, 2
- Cr. 3, 4
- Bs. Tpt. 3
- Tbn. 1, 2
- B. Tbn.
- Tuba
- Glk.
- Timb.
- Trg.
- Vln. I
- Vln. II
- Vla.
- Vc.
- Cb.

The score begins at measure 216. The key signature is one sharp (F#). The dynamics range from *mf* (mezzo-forte) to *f* (forte). The woodwinds and strings play a rhythmic pattern of eighth notes, while the brass instruments play a more melodic line. The percussion instruments provide a steady accompaniment.

Detestable Subjeción

18

Musical score for page 18 of 'Detestable Subjeción'. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments and their parts are as follows:

- B♭ Cl. 1:** Treble clef, starting with a melodic line marked *f*.
- Fig. 1, 2:** Bass clef, playing a rhythmic accompaniment marked *f*.
- Cr. 1, 2:** Treble clef, playing sustained chords marked *mf*.
- Cr. 3, 4:** Treble clef, playing sustained chords marked *mf*.
- B♭ Tpt. 3:** Treble clef, playing a melodic line marked *mf*.
- Tbn. 1, 2:** Bass clef, playing a rhythmic accompaniment marked *mf*.
- Tuba:** Bass clef, playing sustained chords.
- Glk.:** Treble clef, playing sustained chords.
- Timb.:** Bass clef, playing a rhythmic accompaniment.
- Trg.:** Percussion, playing a simple rhythmic pattern.
- Vin. I:** Treble clef, playing a melodic line marked *mf*.
- Vin. II:** Treble clef, playing a melodic line marked *mf*.
- Vla.:** Alto clef, playing a melodic line marked *mf*.
- Vcl.:** Bass clef, playing a melodic line marked *mf*.
- Cb.:** Bass clef, playing a melodic line marked *mf*.

The score includes various musical notations such as dynamics (*f*, *mf*), articulation (*acc.*), and fingering (*5*). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

This musical score page contains measures 229 through 234. The instruments and their parts are as follows:

- Cr. 1, 2:** Trumpets 1 and 2, playing a sustained note with a *mf* dynamic.
- Cr. 3, 4:** Trumpets 3 and 4, playing a sustained note with a *mf* dynamic.
- B♭ Tpt. 1, 2:** Baritone Trumpets 1 and 2, playing a rhythmic pattern with a *f* dynamic.
- B♭ Tpt. 3:** Baritone Trumpet 3, playing a rhythmic pattern with a *f* dynamic.
- B. Tbn.:** Bass Trombone, playing a sustained note with a *f* dynamic.
- Tuba:** Tuba, playing a sustained note.
- Glk.:** Glockenspiel, playing a sustained note.
- Timb.:** Timpani, playing a rhythmic pattern with a *f* dynamic.
- Trg.:** Triangle, playing a sustained note.
- Vln. I:** Violin I, playing a rhythmic pattern with a *mf* dynamic.
- Vln. II:** Violin II, playing a rhythmic pattern with a *mf* dynamic.
- Vla.:** Viola, playing a rhythmic pattern with a *mf* dynamic.
- Vc.:** Violoncello, playing a rhythmic pattern with a *mf* dynamic.
- Cb.:** Contrabasso, playing a rhythmic pattern with a *mf* dynamic.

The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings (*mf*, *f*). Measure numbers 229, 230, 231, 232, 233, and 234 are indicated at the beginning of their respective staves.

Musical score for measures 238-244. The score includes parts for Cr. 1,2; Cr. 3, 4; B♭ Tpt. 1,2; B♭ Tpt. 3; B. Tbn.; Tuba; Glk.; Timb.; Trg.; Vln. I; Vln. II; Vla.; Vc.; and Cb. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. Dynamics include *mf*, *f*, and *arco*. Fingerings (5) are indicated in several places.



This musical score page, numbered 22, is titled "Detestable Subjeción". It features a full orchestral arrangement with the following instruments and parts:

- Fl. 1, 2:** Flute parts with dynamics *mf* and *f*, and a *cresc.* marking.
- Ob. 1, 2:** Oboe parts with dynamics *mf* and *f*, and a *cresc.* marking.
- B♭ Cl. 1:** Bass Clarinet part with dynamics *mf* and *f*, and a *cresc.* marking.
- Fg. 1, 2:** Bassoon parts with dynamics *mf* and *mf cresc.*
- Cr. 1, 2:** Cor Anglais parts with dynamics *f* and *sf*, and a *cresc.* marking.
- Cr. 3, 4:** Clarinet parts with dynamics *f* and *sf*.
- B♭ Tpt. 1, 2:** Trumpet parts with dynamics *sfz* and *f*.
- B♭ Tpt. 3:** Trumpet part with dynamics *sfz*.
- Tbn. 1, 2:** Trombone parts with dynamics *sfz*.
- B. Tbn.:** Bass Trombone part with dynamics *sfz*.
- Tuba:** Tuba part with dynamics *sfz*.
- Glk.:** Glockenspiel part with dynamics *f*.
- Timb.:** Timpani part with dynamics *f*.
- Vln. I, II:** Violin parts with dynamics *f*.
- Vla.:** Viola part with dynamics *f*.
- Vc.:** Violoncello part with dynamics *f*.
- Cb.:** Contrabass part with dynamics *f*.

The score includes various musical notations such as dynamics (*mf*, *f*, *sfz*, *cresc.*), articulation (*sfz*), and performance instructions. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The page contains four measures of music.

This page of the musical score, titled "Detestable Subjeción", page 23, features a complex orchestral arrangement. The score is divided into three measures, with a "rit." (ritardando) marking at the beginning of the third measure. The instruments and their parts are as follows:

- Fl. 1, 2:** Flute parts with melodic lines and slurs.
- Ob. 1, 2:** Oboe parts with melodic lines and slurs.
- B♭ Cl. 1:** Bass Clarinet part with melodic lines and slurs.
- Fg. 1, 2:** Bassoon parts with melodic lines and slurs.
- Cr. 1, 2 / Cr. 3, 4:** Clarinet parts with harmonic accompaniment.
- B♭ Tpt. 1, 2 / B♭ Tpt. 3:** Trumpet parts with harmonic accompaniment.
- Tbn. 1, 2 / B. Tbn.:** Trombone parts with harmonic accompaniment.
- Tuba:** Tuba part with harmonic accompaniment.
- Glk.:** Glockenspiel part with melodic lines and slurs.
- Timb.:** Timpani part with harmonic accompaniment.
- Vln. I / Vln. II:** Violin parts with melodic lines and slurs.
- Vla.:** Viola part with melodic lines and slurs.
- Vc.:** Violoncello part with melodic lines and slurs.
- Cb.:** Contrabass part with melodic lines and slurs.

258

Fl. 1, 2 *f* *a tempo* *rit.*

Ob. 1, 2 *f*

B♭ Cl. 1 *f*

Fg. 1, 2 *f*

Cr. 1, 2 *mf*

Cr. 3, 4 *mf*

B♭ Tpt. 1, 2 *mf*

B♭ Tpt. 3 *mf*

Tbn. 1, 2 *mf*

B. Tbn. *mf*

Tuba *mf*

Glk. *f*

Timb. *f* *mf* *p*

Trg. *mf*

Vln. I *f* *mf* *mf*

Vln. II *f* *mf*

Vla. *f* *mf*

Vc. *f* *mf*

Cb. *f* *mf*





Allegro

This page of the musical score covers measures 289 to 294. It features a variety of instruments including woodwinds, brass, percussion, and strings. The woodwind section (Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons, Cor Anglais, and Trombones) and brass section (Trumpets, Trombones, and Tuba) play sustained notes with dynamic markings of *mf* and *f*. The percussion section includes Timpani, Triangle, and Cymbals. The string section (Violins I & II, Viola, Violoncello, and Contrabasso) plays a rhythmic pattern, with dynamics ranging from *mf* to *f*. The score is marked 'Allegro' and includes performance instructions such as 'Unis.' and 'mf'.