

UCUENCA

Universidad de Cuenca

Facultad de Artes

Carrera de Artes Musicales

Análisis musical y reducción al piano de la partitura orquestal de cuerdas de la obra Cristales del compositor Jorge Oviedo


Trabajo de titulación previo a la obtención del título de Licenciado en Artes Musicales

Autor:

Andrés Efraín Gualpa Oñate

Director:

Marco Esteban Saula Fuentes

ORCID:  0009-0004-0023-0428

Cuenca, Ecuador

2024-03-04

Resumen

El presente trabajo de titulación comprende el análisis musical de la obra *Cristales* para violín solista y orquesta de cámara del compositor ecuatoriano Jorge Oviedo Jaramillo; y la realización de una reducción al piano de la partitura orquestal que acompaña al violín solista. El análisis musical se realiza con el propósito de entender el estilo compositivo de Oviedo, así como los diversos aspectos musicales que conforman la obra, siguiendo el protocolo de análisis de estructuras formales simples propuesto por Margarita y Arantza de Reizábal en el libro “Análisis musical: claves para entender e interpretar la música”; se dispone adaptar este estudio de estructura a una forma compuesta para que quede en consonancia con la forma de la obra. En consecuencia, la segunda parte del trabajo se retroalimenta de la anterior, mediante la elaboración de una reducción al piano que preserva las características musicales del acompañamiento original. De esta forma, el presente trabajo busca ofrecer al público académico una nueva alternativa de formato instrumental para la interpretación de la obra de Oviedo.

Palabras clave: análisis, reducción, piano, violín, Jorge Oviedo



El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Cuenca ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por la propiedad intelectual y los derechos de autor.

Repositorio Institucional: <https://dspace.ucuenca.edu.ec/>

Abstract

The present research is composed of two fundamental aspects: the musical analysis of the work Cristales for violin and chamber orchestra by the Ecuadorian composer Jorge Oviedo Jaramillo; and its corresponding reduction to the piano of the orchestral score that accompanies the soloist violin. In the first one, a musical analysis will be made in order to understand the essence of the composer, as well as the different musical aspects that make up the work. Consequently, the second theme feeds back on the previous one by means of the elaboration of a piano reduction that preserves the characteristics of the original accompaniment. In this way, the present work aims to offer the academic public greater options for the interpretation of Oviedo's work.

Keywords: analysis, reduction, piano, violin, Jorge Oviedo



The content of this work corresponds to the right of expression of the authors and does not compromise the institutional thinking of the University of Cuenca, nor does it release its responsibility before third parties. The authors assume responsibility for the intellectual property and copyrights.

Institutional Repository: <https://dspace.ucuenca.edu.ec/>

Índice de contenido

Introducción	11
Capítulo 1.....	13
Biografía del compositor, contexto histórico de los compositores ecuatorianos, descripción, metodología de análisis y reducción de la obra	13
1.1 Biografía del compositor.....	13
1.2 Generaciones de compositores de música académica del Ecuador.....	13
1.3 Descripción de la obra	15
1.4 Conceptos y generalidades del análisis	15
1.5 Conceptos y generalidades de la reducción.....	17
Capítulo 2.....	20
Análisis de la obra Cristales de Jorge Oviedo	20
2.1 Análisis formal	20
2.1.1 Estructura de la obra	21
2.2 Características a considerarse para la reducción de la obra	33
2.2.1 Aspectos rítmicos	33
2.2.2 Aspectos melódicos.....	34
2.2.3 Aspectos armónicos	39
Capítulo 3.....	47
Reducción del acompañamiento orquestal de cuerdas al piano	47
3.1 Protocolo de reducción	47
3.1.1 Análisis de los elementos para la elaboración de reducciones musicales.....	47
3.1.2 Proceso de elaboración de la reducción de la obra Cristales de Jorge Oviedo.....	51
Conclusiones.....	67
Referencias	68
Anexos	70

Índice de figuras

Figura 1 Cuadro resumen del análisis de las formas simples de Reizábal (2004).....	20
Figura 2 Introducción (c.1 al c.5) Análisis estructural de la obra Cristales - Macroforma.....	22
Figura 3 Parte A (c.6 al c.10) Análisis estructural de la obra Cristales - Macroforma (inicio y fragmento de primera semifrase de sección a`)	23
Figura 4 Parte A (c.21 al c.25) Análisis estructural de la obra Cristales - Macroforma (inicio y fragmento de segunda semifrase de sección a`)	24
Figura 5 Parte A (c.37 al c.46) Análisis estructural de la obra Cristales - Macroforma (fragmento de frase o sección b)	25
Figura 6 Parte A (c.71 al c.73) Análisis estructural de la obra Cristales - Macroforma (fragmento de la sección a`)	26
Figura 7 Parte A (c.81 al c.88) Análisis estructural de la obra Cristales - Macroforma (final de la parte A)	27
Figura 8 Parte B (c.89 al c.97) Análisis estructural de la obra Cristales - Macroforma (Parte B)	28
Figura 9 Parte B (c.89 al c.101) Análisis estructural de la obra Cristales - Macroforma (primera frase o sección a).	29
Figura 10 Parte B (c.102 al c.110) Análisis estructural de la obra Cristales - Macroforma (segunda frase o sección b).	30
Figura 11 Parte A' (c.127 al c.137) Análisis estructural de la obra Cristales - Macroforma (variación de la línea melódica del violín solista con respecto a la Parte A).	31
Figura 12 Parte A' (c.151 al c.158) Análisis estructural de la obra Cristales - Macroforma (ampliación de la sección a`).	31
Figura 13 Parte A' (c.174) Análisis estructural de la obra Cristales - Macroforma (último compás de la obra).	32
Figura 14 Fragmento del acompañamiento de la obra cristales (c.26 al c.28)	33
Figura 15 Fragmento del acompañamiento de la obra cristales (c.1 al c.5)	34
Figura 16 Fragmento del violín solista de la obra cristales (c.121 al c.130)	34
Figura 17 Tema principal de la obra cristales – fragmento violín solista (c.21 al c.32)	35

Figura 18 Desarrollo del tema de la obra cristales – sección b (c.33 al c.46).....	35
Figura 19 Variación del tema principal – sección a’ de la Parte A de la obra cristales (c.49 al c.58).....	36
Figura 20 Fragmento de la sección a` del violín solista de la obra cristales (c.60 al c.88).....	36
Figura 21 Inicio de la Parte B del violín solista de la obra cristales (c.89 al c.94).....	37
Figura 22 Segunda semifrase de la Parte B del violín solista de la obra cristales (c.102 al c.110).....	37
Figura 23 Fragmento Parte A` del violín solista de la obra cristales (c.111 al c.136)	38
Figura 24 Fragmento Parte A` del violín solista de la obra cristales (c.111 al c.136)	39
Figura 25 Introducción (c.1 al c.5) Aspectos armónicos.....	40
Figura 26 Escalas modales de Re presentes en la Parte A; Aspectos armónicos.....	41
Figura 27 Notas pertenecientes a los acordes de segundas y cuartas presentes en la Parte A (c.6 al c.19) Aspectos armónicos.....	41
Figura 28 Acordes de segundas y cuartas presentes en la Parte A (c.6 al c.10) Aspectos armónicos.....	42
Figura 29 Escalas modales de Re presentes en la Parte A; Aspectos armónicos.....	42
Figura 30 Armonía con acordes de segundas presentes en la sección b de la Parte A (c. 42 al c.46) Aspectos armónicos.	43
Figura 31 Acorde por segundas invertido, final de la Parte A (c. 88) Aspectos armónicos.....	44
Figura 32 Acorde por cuartas invertido, final de la Parte B (c. 110) Aspectos armónicos.....	45
Figura 33 Acorde por cuartas invertido, fragmento de la cuarta frase de la Parte A’ (c. 151 y c. 152) Aspectos armónicos.	45
Figura 34 Progresiones de acordes del último compás de la obra (c. 174) Aspectos armónicos.....	46
Figura 35 Ejemplo de superposición de voces: Gustav Mahler, Sinfonía No. 1 “Titan”, 1er movimiento, arreglo para piano solo por Iain Farrington (c. 80 al c. 89).....	48
Figura 36 Ejemplo de acordes: Beethoven Sinfonía No. 3, Op. 55, Reducción hecha por Franz Liszt (c. 29 al c. 34)	49

Figura 37 Ejemplo de trémolo: Richard Wagner Tannhauser Overture, Reducción hecha por Franz Liszt.....	50
Figura 38 Ejemplo de nota pedal: Gustav Mahler, Sinfonía No. 1 “Titan”, 1er movimiento, arreglo para piano solo por Iain Farrington (c. 1 al c. 8)	51
Figura 39 Introducción (c.1 al c.5) Procedimiento de reducción de la obra Cristales	52
Figura 40 Parte A (c.6 al c.13) Procedimiento de reducción de la obra Cristales	52
Figura 41 Parte A (c.21 al c.25) Score de la obra Cristales	53
Figura 42 Parte A (c.21 al c.26) Procedimiento de reducción de la obra Cristales	54
Figura 43 Parte A (c.37 al c.46) Procedimiento de reducción de la obra Cristales	55
Figura 44 Parte A (c.69 al c.71) Procedimiento de reducción de la obra Cristales	56
Figura 45 Parte A (c.71 al c.78) Score de la obra Cristales	57
Figura 46 Parte A (c.72 al c.80) Procedimiento de reducción de la obra Cristales	58
Figura 47 Parte A (c.81 al c.88) Procedimiento de reducción de la obra Cristales	59
Figura 48 Parte B (c.89 al c.92) Score de la obra Cristales	60
Figura 49 Parte B (c.89 al c.92) Procedimiento de reducción de la obra Cristales	61
Figura 50 Parte B (c.97 al c.110) Score de la obra Cristales	62
Figura 51 Parte B (c.97 al c.110) Procedimiento de reducción de la obra Cristales	63
Figura 52 Parte A` (c.151 y 152) Score de la obra Cristales	64
Figura 53 Parte A` (c.151 al c.158) Procedimiento de reducción de la obra Cristales	65
Figura 54 Parte A` (c.166 al c.174) Procedimiento de reducción de la obra Cristales	66

Índice de tablas

Tabla 1 Estructura general Cristales.....	21
Tabla 2 Estructura de las partes principales por compases de la obra Cristales.....	32

Dedicatoria

La determinación de estudiar y enriquecerme en el conocimiento musical va dedicada primero a Dios, pilar fundamental de mi vida.

A mis padres: Juan y Enma, quienes son soporte y apoyo incondicional en mi formación personal y profesional.

A mi pareja: Carolina, por su ayuda, confianza y compañía en momentos buenos y malos.

Agradecimiento

Agradezco a Dios, por todas las circunstancias de mi vida, y por la posibilidad de seguir adelante en lo que más quiero.

A todas las personas que conocí durante la carrera, seres excepcionales y asombrosos con los cuales hemos transitado un arduo camino juntos, aprendiendo de cada uno y ayudándonos mutuamente tanto en lo musical como en lo personal, mis amigos.

A todos los guías y maestros, desde mis inicios en este vasto mundo musical hasta la culminación de mi carrera universitaria, que con sus conocimientos me han aportado a la formación personal y profesional, y de manera especial al Mgst. Marco Saula por su asesoramiento, sus enseñanzas y su paciencia durante todos estos años de estudio.

A mis padres, que con su amor sin condición me supieron apoyar y guiar en toda mi vida, siendo ejemplo de superación, mi eterno agradecimiento por llenarme de valores y enseñanzas que atesoraré en todo momento.

Por último, a mi pareja Carolina, quien siempre ha estado incondicionalmente desde el primer día, mi cómplice y compañera inseparable en este camino de la vida, gracias por tu amor, tu paciencia, tus consejos y tus palabras de aliento.

Introducción

Cristales es una obra para violín y orquesta de cámara compuesta por el músico ecuatoriano Jorge Oviedo Jaramillo, publicada en el año 2012. El interés por esta investigación surge debido a la falta de material para piano acompañante de la obra en mención. Por tal motivo, el objetivo general de este proyecto consiste en la realización de la reducción al piano de la partitura orquestal de cuerdas a partir de un análisis musical.

Para el acercamiento de este proyecto, lo realizaremos desde una metodología cualitativa que se trabajará en dos etapas. En este caso será necesario, en primer lugar, determinar las partes en las que se divide la obra *Cristales* (macroforma), así como las características que presenta cada sección (microforma). Para esto se ha recurrido a numerosos estudios y tratados que exponen sobre la dirección que debe tener un análisis musical, de los cuales se tomará como referencia el libro “Análisis Musical: Claves para Entender e Interpretar la Música” de Reizábal (2004). La autora recalca la importancia del análisis para el entendimiento desde sus diferentes perspectivas, el cual nos permitirá una mayor comprensión de la obra para poder realizar una interpretación más cercana a la idea del compositor.

En cuanto a la reducción de una partitura, se han consultado diferentes aproximaciones e investigaciones que tratan sobre este tema, mediante los cuales se puede comprender y desarrollar ideas claras para lograr un trabajo con la mayor fidelidad posible respecto al material musical escrito originalmente. Autores como Rimsky Korsakov (1844-1908), Hugo Riemann (1849-1919), Samuel Adler (1925) y Alberto Trimeliti servirán de referencia para desarrollar el proceso de este trabajo investigativo.

El presente trabajo comprenderá el desarrollo de tres capítulos con los siguientes contenidos:

En el primer capítulo se hace una breve biografía del compositor; del mismo modo, una reseña del contexto histórico de compositores de música académica ecuatoriana; a su vez se describe la obra, donde se aborda brevemente la forma general, así como el lenguaje compositivo usado por el autor. También se incluyen definiciones y el soporte teórico que sustentará el análisis musical y la reducción de una partitura al piano.

En el segundo capítulo se realiza el análisis musical de la obra, donde se distingue y especifica la macroforma y microforma de la obra, así como la tonalidad, la agógica, los aspectos rítmicos, melódicos, armónicos y los recursos compositivos propuestos por el compositor. De la misma

forma, se incluye un análisis de la textura de la obra, lo cual proporciona mayores bases para la realización de la reducción.

Finalmente, en el tercer capítulo se procede con el desarrollo de la reducción al piano de la partitura orquestal de cuerdas de la obra, tomando en cuenta algunas consideraciones como la superposición de voces, el manejo de los acordes, trémolos, notas pedal y colorido orquestal, todo esto desde el análisis musical como un punto de inicio para la realización de este trabajo investigativo.

Capítulo 1

Biografía del compositor, contexto histórico de los compositores ecuatorianos, descripción, metodología de análisis y reducción de la obra

1.1 Biografía del compositor

Jorge Oviedo Jaramillo, reconocido pianista, compositor y director de orquesta que ha destacado tanto nacional como internacionalmente debido al compromiso y legado incalculable que sigue aportando dentro del campo de la música ecuatoriana, llevando sus obras a diferentes países de los cinco continentes.

Nacido en el año de 1974 en la ciudad de Quito, empezó sus estudios musicales en el Conservatorio Nacional de Música de Quito, en la especialidad de piano. Seguidamente, realiza sus estudios de composición con el maestro José Ángel Pérez, y de dirección orquestal con el maestro Patricio Aizaga. Ha recibido numerosos premios y distinciones, incluido el de finalista en el concurso de composición Reina María-José de 1996 en Ginebra, Suiza. También ha ganado concursos de composición en España con la obra “Tocancias”, y en Argentina con la obra “Huayra”. (Cayambis Music Press, s.f.)

Su larga trayectoria ha sido razón por la cual también se le ha encargado varios montajes importantes dentro del ámbito musical ecuatoriano, como lo son: estreno de diferentes obras locales, dirección de diferentes orquestas sinfónicas y ensambles del país, así como grabaciones de obras destacadas de compositores ecuatorianos.

1.2 Generaciones de compositores de música académica del Ecuador

Dentro de la música académica ecuatoriana existe una clasificación que sigue un orden cronológico de compositores hasta mediados del siglo XX, este se ha dividido en cuatro generaciones, las cuales poseen ciertas características con similares orientaciones en cuanto a estilos y lenguaje compositivo (Sánchez, 2019).

La Primera Generación está fuertemente marcada por una tendencia nacionalista y también por sus aportes académicos, dado que son reconocidos sus trabajos investigativos y musicales; tal es el caso de Segundo Luis Moreno, uno de los principales músicos de esta época que con sus contribuciones como: *La Música en la provincia de Imbabura*, *La Música en el Ecuador* y muchas

otras dentro de sus investigaciones; y en sus composiciones como: *Suite ecuatoriana*, o el sanjuanito *Danza ecuatoriana*, entre otros, pudo asentar lo que hoy se considera como los cimientos de la Historia de la Música del Ecuador (Sánchez, 2019).

En cuanto a la Segunda Generación, músicos como José Ignacio Canelos, Juan Pablo Muños, Segundo Cueva Celi, o el más renombrado de esta época Luis Humberto Salgado, hicieron notables contribuciones al nivel académico musical ecuatoriano con sus composiciones, debido a que sus obras, según Jumbo (2012) en su *Análisis e interpretación del concierto para violoncello y orquesta de Luis Humberto Salgado*, estas reciben “las influencias de los *ismos* y *neos* europeos (neo romanticismo, neo clasicismo, neo modalismo, etc.) y... contienen elementos impresionistas y expresionistas” (p. 61). De este mestizaje de movimientos se obtuvo una variedad de géneros como música de obras concertantes, de cámara y varios géneros orquestales; cabe destacar que el pasillo alcanzó en este periodo su apogeo, llegando a ser uno de los géneros más simbólicos del país (Abril, 2013).

Con respecto a la Tercera Generación, esta se caracteriza porque “incluye compositores con profundos deseos de expresar su individualidad, originalidad e indiscutibles estéticas que los hacía únicos” (Abril, 2013, p. 79). Los músicos más representativos de esta época son: Ángel Honorio Jiménez, Néstor Cueva Negrete, Corsino Durán, entre otros.

Finalmente, la Cuarta Generación está integrada por compositores que “inician con nuevas propuestas compositivas, constituyendo un nexo entre nacionalismo y música académica contemporánea” (Sánchez, 2019, p. 19). Aquí destacan compositores como Gerardo Guevara, o Mesías Maiguascha el cuál utiliza técnicas electroacústicas para sus obras.

En adelante, según Sánchez (2019), los nuevos compositores dejaron de ser clasificados en determinadas corrientes o categorías debido a que empieza a aparecer una mezcla de ideologías junto con un estilo creativo individualista, generando en cada uno la autonomía que les permitió crear un lenguaje compositivo propio y que marcaría un nuevo rumbo en el desarrollo de la música académica ecuatoriana. Por el contrario, para Jumbo (2012), se establece seis generaciones de compositores de música académica en el Ecuador, tomando en cuenta figuras como Leonardo Cárdenas, Juan Estaban Valdano, Williams Panchi, entre otros. Esta discrepancia obedece a una percepción personal de dicho autor, que los categoriza de acuerdo al uso de nuevas técnicas de composición.

Es necesario mencionar que, para este trabajo investigativo, se ha decidido por clasificar a estos nuevos compositores de la segunda mitad del siglo XX en una quinta generación, teniendo en cuenta que sus características principales son la diversidad de estilos y diferentes usos de técnicas que emplearon para sus obras; aquí se distingue el uso de lenguaje contemporáneo, la música estocástica, modal, atonal, politonal, disonancias, compases de amalgama, técnicas electroacústicas, extendidas, por mencionar algunos (Sánchez, 2019). Los principales compositores de esta generación, se encuentran grandes músicos como lo son: Eduardo Flores, Jannet Alvarado, Leonardo Cárdenas, Arturo Rodas, Jorge Oviedo entre otros.

1.3 Descripción de la obra

Cristales, en palabras del compositor, es una obra que posee texturas afables y transparentes, muy cercanas al lenguaje popular latinoamericano, permitiendo el lucimiento y expresividad del violín solista. La obra está inspirada en los cristales, que, bajo determinadas condiciones, presentan una geometría regular; sin embargo, en su composición interior sólo están presentes ciertos elementos de simetría. El compositor incorpora esta idea en la organización de la estructura de la obra, aspecto que se analizará con mayor detalle en la sección del análisis formal de la obra (J. Oviedo, comunicación personal, 30 de marzo de 2022).

Cabe destacar que la obra *Cristales* fue compuesta en el año 2012, y dedicada para la violinista ecuatoriana Victoria Robalino, quien cuenta con una amplia trayectoria musical dentro del país, ya que ha sido concertino de la Filarmónica del Ecuador, de la Orquesta Sinfónica Juvenil del Ecuador y de la Orquesta Sinfónica del Conservatorio de Quito. Ha sido partícipe de varios conciertos en Europa, Estados Unidos y Latinoamérica bajo la batuta de grandes directores dentro de los cuales se encuentran Gustavo Dudamel y Claudio Abbado. Actualmente, está inmersa en varios proyectos musicales del país. Así mismo, la obra fue estrenada con la Orquesta Sinfónica de Cuenca en el año 2017, bajo la batuta del Maestro suizo Emmanuel Siffert y con el destacado violinista Marco Saula Fuentes como solista.

1.4 Conceptos y generalidades del análisis

El arte de analizar forma parte del proceso interpretativo de una obra musical, siendo fundamental su aplicación previa a su ejecución. Su práctica ha existido a lo largo del tiempo y se ha podido encontrar una gran variedad de métodos y aproximaciones mediante los cuales se puede realizar

un análisis musical como punto de partida para una ejecución apropiada que puede incluir también la interpretación personal del instrumentista.

El análisis es un estudio detallado de algo, especialmente de una obra o un escrito (Real Academia Española, s.f., definición 2). Basándose en este concepto, se afirma que un análisis musical se conforma por un discernimiento de sus componentes a profundidad para un mejor entendimiento total de su estructura. Por otro parte, para Ian Bent (1980, como se citó en Manco, 2015) es la resolución de una estructura musical en elementos constitutivos relativamente más sencillos, y la búsqueda de las funciones de estos elementos en el interior de esa estructura. En este proceso, la “estructura” puede ser una parte de una obra, una obra entera, un grupo o incluso un repertorio de obras, procedentes de una tradición escrita u oral (p. 16).

Asimismo, LaRue (1989) en su libro *Análisis del Estilo Musical* afirma la posibilidad de analizar todas las obras bajo tres fundamentos: grandes, medianas y pequeñas dimensiones; esta comprensión de dimensiones apoya al instrumentista a un mejor análisis y entendimiento del lenguaje musical dentro de una composición. Sin embargo, para Reizábal (2004) la importancia del análisis radica en “conseguir que el lector sea capaz de extraer ideas interpretativas fundamentales y aplicarlas... para pensar e interpretar la música, sabiendo en cada momento lo que quiere y porqué lo hace” (p. 6). De este modo, el ejecutante podrá emitir un criterio justo de la música a ejecutar y dar valor a ese criterio para poder elaborar su discurso musical.

Para este proyecto investigativo se ha elegido abordar desde el tejido musical y los diversos aspectos que conforman la obra, hasta su forma y estructura. De modo que, partiendo desde ésta, se pueda entender el lenguaje compositivo del autor y se logre realizar con mayor precisión el objeto de estudio del presente proyecto.

Por un lado, se abordará el análisis melódico de la obra, el cual según Reizábal (2004) “implica el estudio de la dimensión horizontal de la música”. Este proceso engloba tres aspectos básicos:

1. La relación existente entre la sucesión de los sonidos que la conforman, así como la organización y distribución de los mismos dentro de la melodía.
2. La ordenación del ritmo y duración de cada uno de sus sonidos.
3. El sustento armónico sobre el que está construida generalmente. (p. 13)

Para Reizábal (2004) es importante precisar si la obra tiene un centro tonal definido, caso contrario, podría analizarse como una melodía atonal en donde corresponde determinar el procedimiento usado por el compositor, ya sea por intervalos, series dodecafónicas u otras.

Por otro lado, al analizar la obra, se tendrá en cuenta el aspecto armónico de esta. Reizábal (2004) menciona que “la armonía está presente en cualquier melodía; subyace siempre en ella, aun cuando no esté explicitada” (p. 83). Si bien la melodía abarca la dimensión horizontal de la música, la armonía comprenderá la verticalidad de esta. Así pues, para el análisis armónico “nos centraremos fundamentalmente en el análisis de aquellos aspectos que nos aporten información básica para la interpretación y que sean útiles para una mejor comprensión de los procesos que intervienen en la construcción de una obra musical” (p. 84).

Por lo que se refiere al análisis rítmico, se deberá determinar el compás de la obra. Ante esto, Reizábal (2004) menciona que “si la melodía constituye la horizontalidad del discurso musical y la armonía la verticalidad, el ritmo impregna ambas dimensiones, ya que ordena todos los elementos sonoros a través del tiempo” (p. 47). En definitiva, la importancia del análisis rítmico servirá para poder elaborar un discurso musical con criterios interpretativos, ya sea en dinámica, carácter y tempo.

1.5 Conceptos y generalidades de la reducción

En cuanto a la praxis de transcribir partituras, esta ha perdurado hasta la actualidad, destacando en el transcurso del tiempo grandes compositores como Henry Purcell, Johann Sebastian Bach, Franz Liszt, entre otros (Trimeliti, 2016). La práctica de transcribir al piano partituras destinadas a otros instrumentos, ya sea vocales, instrumentales y orquestales, se manifestaría en los madrigales a finales del siglo XVI y comienzos del XVII, los cuales en la época podían adaptarse e interpretarse para voces o para grupos instrumentales como lo eran los trombones o el laúd (Trimeliti, 2016).

Posteriormente, de acuerdo al mismo autor, en el periodo Barroco, compositores como Henry Purcell elaboraban transcripciones de su propio catálogo al teclado, tal como Johann Sebastian Bach lo hizo con conciertos de Georg Philipp Telemann, Tomasso Albinoni, Antonio Vivaldi, entre otros. También, Trimeliti nos dice que la transcripción en esta época tenía fines pedagógicos con el propósito de dar a conocer nueva producción musical, debido al difícil acceso al material y a la falta de medios de difusión.

Trimeliti (2016) sugiere algunos pasos como guía práctica para lograr un acercamiento al arte de la transcripción pianística, de los cuales se expondrá los más importantes a continuación:

1. Leer varias veces y detenidamente el texto a transcribir.
2. Realizar el análisis de la partitura orquestal.
3. Reducir la partitura orquestal a piano respondiendo a criterios de simplicidad y claridad evitando cualquier inclusión de elementos texturales suplementarios.
4. Determinar el o los temas/ sujetos/ motivos/ series u otra unidad estructural con implicancias generativas para poder proceder a su reformulación en el hipertexto. (p. 155-156)

Asimismo, el autor expone una serie de pasos para el análisis de la partitura orquestal, de los cuales se tomará en cuenta los más importantes y que servirá de guía para la realización de la reducción de este proyecto:

1. Simplificar la partitura a través del seccionamiento estructural de la macroforma y de la reducción al menor número de líneas posibles. Es decir, se deberá diferenciar las líneas melódicas, armónica, contrapuntística, y acompañamiento, con el fin de poder distinguir la combinación y equilibrio de los diferentes instrumentos.
2. Discriminar los tipos de texturas, y de acompañamiento presentadas en las diferentes distribuciones de los instrumentos y sus secciones.
3. Evaluar los resultados en términos de distribución instrumental estableciendo como parámetro de referencia el equilibrio sonoro, el contraste, la variedad tímbrica o cualquier otra característica relevante.
4. Conocer el lenguaje idiomático del piano y sus posibilidades técnicas, de digitación, de densidad textural y la distribución del material entre ambas manos. (p. 156)

A partir de estas guías para la reducción de la partitura orquestal, se busca elaborar la reducción al piano de la obra Cristales de Oviedo, junto con algunas sugerencias que menciona Trimeliti (2016) acerca del tratamiento de las duplicaciones, superposición de voces, acordes, trémolos, notas pedal y colorido orquestal. De la misma forma, se usará como referencia el libro “Principios

de Orquestación” de Korsakov (1946), y el libro “El Estudio de la Orquestación” de Adler (2006) para abordar las técnicas y lenguaje del piano, así como de la orquestación.

Capítulo 2

Análisis de la obra *Cristales* de Jorge Oviedo

2.1 Análisis formal

La metodología de Análisis de las Formas que plantea Reizábal (2004) será empleada y adaptada en este proyecto investigativo hacia una forma compuesta, dado que los parámetros presentados se aproximan a las necesidades del estudio de la obra *Cristales* de Jorge Oviedo y servirán de guía para la elaboración del análisis. Así pues, con este ajuste haremos uso de los mismos principios que plantea la autora con excepción de la observación de los procesos tonales que será abordado más adelante en los aspectos armónicos.

Figura 1

Cuadro resumen del análisis de las formas simples de Reizábal (2004)

I. ESTUDIO DE LA ESTRUCTURA	
OBSERVACIÓN DE LOS PROCESOS TONALES	MODULACIONES CADENCIAS
NÚMERO DE SECCIONES	ESTRUCTURA BINARIA
	ESTRUCTURA TERNARIA
	ESTRUCTURA REEXPOSITIVA
	ESTRUCTURA MIXTA O AFÍN
CARÁCTER COMPLEMENTARIO / CONTRASTANTE	
LONGITUD DE LAS SECCIONES	SIMETRÍA
	ASIMETRÍA
ESQUEMA GENERAL	
RECONOCIMIENTO DE ELEMENTOS ESTRUCTURALES	PUENTE / NEXO O SOLDADURA
	INTRODUCCIÓN
	CODA
DEFINICIÓN DE FUNCIONES	EXPOSICIÓN TEMÁTICA
	DESARROLLO
	RECAPITULACIÓN / REEXPOSICIÓN

Es relevante destacar que también se incluirá algunos de los términos del Análisis Fraseológico de Reizábal (2004), los cuales son obtenidos de la organización interna de la frase; estas nomenclaturas determinan las distintas divisiones que posee una frase musical:

- Frase o sección: propuesta musical con desarrollo y conclusión, integrada por fragmentos más pequeños.
- Semifrase: principales divisiones de la frase.

- Períodos: divisiones de la semifrase.
- Subperíodos: divisiones de los períodos.
- Motivos e incisos: divisiones de los subperíodos.

2.1.1 Estructura de la obra

Por lo que se refiere al protocolo de Análisis de las Formas, esta engloba como punto de partida la examinación de la tonalidad, procesos modulantes, y cadencias que ocurren dentro de un fragmento o entre secciones y partes grandes. Acto seguido, se distingue la estructura y sus características, para poder definirla dentro de una forma musical; esto tiene como objetivo diagnosticar, mediante un estudio comparativo de ritmo y melodía, el número de partes dentro de la obra, si estas tienen propiedades complementarias o contrastantes, demostrar si son binarias, ternarias o mixtas, y además establecer si son simétricas o asimétricas. Finalmente, se observa la presencia de elementos estructurales presentes como: introducción, puentes, nexos, soldaduras o coda. Para el trabajo de análisis de *Cristales*, se ha optado por abordar las diferentes partes grandes de la obra en el siguiente orden: Introducción, Parte A, Parte B, Parte A', determinando que esta tiene una forma ternaria compuesta debido a que sus divisiones poseen una forma en sí misma.

Tabla 1

Estructura general Cristales

Cristales				
Partes	Introducción	Parte A	Parte B	Parte A`
Estructura	-	ternaria	binaria	ternaria
Secciones/Frases	-	a – b – a`	a – b	a – b – a`

Introducción.

La introducción de *Cristales* está compuesta por cinco compases y está marcada con una agógica de *Adagio*. Las diversas voces del acompañamiento aparecen de manera escalonada, comenzando por los violines primeros hasta los bajos, terminando en un gran acorde compuesto

por quintas (Re, La, Mi, Sib). Luego de esto, un calderón en un silencio de negra conduce a la primera parte o Parte A de la obra.

Figura 2

Introducción (c.1 al c.5) Análisis estructural de la obra Cristales - Macroforma

Cristales
para Victoria Robalino
Jorge Oviedo Jaramillo

Score

Adagio

Violin

Violin 1

Violin 2

Viola

Cello

Contrabass

Entrada escalonada de la cuerda.

p

Parte A.

La primera parte o Parte A se extiende desde el compás 6 hasta el c.88, está constituida por tres frases o secciones, conteniendo así una estructura ternaria a-b-a'; y con información de agógica *Vivo negra=105*; la dinámica está determinada en un *forte*, contrastando totalmente con la introducción. También podemos observar una alternancia de compases de 3/4 y 4/4, característica que será constante tanto en esta parte como en la Parte A'.

La primera frase o sección a` va desde el c.6 hasta el c.32; es binaria y asimétrica, ya que consta de dos semifrases de 15 y 12 compases respectivamente. La primera semifrase, que se extiende hasta el c.20, está formada por dos períodos, y tiene característica introductoria. Se distingue también por sus acordes en semicorcheas en el acompañamiento de la orquesta de cuerdas, al igual que en los cambios de compás de 3/4 y 4/4.

Figura 3

Parte A (c.6 al c.10) Análisis estructural de la obra Cristales - Macroforma (inicio y fragmento de primera semifrase de sección a')

The musical score for Figure 3 is arranged in five staves. The top staff is for Violin I (Vln. I), which has a whole rest in all measures. The second staff is for Violin II (Vln. II), starting with a dynamic marking of *f* and a 'Div.' (divisi) marking. The third staff is for Viola (Vla.), also starting with *f* and 'Div.'. The fourth staff is for Violoncello (Vc.), starting with *f* and 'Div.'. The bottom staff is for Contrabajo (Cb.), starting with *f*. The tempo is 'Vivo' with a metronome marking of 105. The dynamics are *p* (piano) for the first three measures and *f* (forte) for the last two. The time signature changes from 3/4 to 2/4 at measure 8 and back to 3/4 at measure 10. The score includes various musical notations such as rests, notes, and dynamic markings.

La segunda semifrase, desde el c.21 hasta el c.32, se nos presenta el tema principal de la obra en el violín solista, en tanto que el acompañamiento realiza corcheas y blancas en las voces graves, mientras que en las agudas traslada el patrón rítmico que ya se presentó anteriormente en la primera semifrase con una ligera variación; toda esta estructura rítmica será presentada durante la mayoría de la primera y tercera parte de la obra.

Figura 4

Parte A (c.21 al c.25) Análisis estructural de la obra Cristales - Macroforma (inicio y fragmento de segunda semifrase de sección a')

The image displays a musical score for the piece 'Cristales'. It features five staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabajo (Cb.). The score is divided into two systems. The first system covers measures 19 to 25, and the second system covers measures 23 to 25. A vertical red line is positioned at measure 25. Annotations include a box labeled 'Semicorcheas pasan al acompañamiento' with a blue oval highlighting a change in the violin parts at measure 25, and another box labeled 'Tema principal' with an orange oval highlighting a melodic line in the Violin I staff at measure 23. Dynamic markings such as *p*, *pp*, *mp*, and *pizz.* are present throughout the score.

La frase o sección b comienza a partir del c.33 hasta el c.46, consta de tres semifrases asimétricas; la primera consiste de cuatro compases, la segunda de cuatro y la última de seis. En esta sección podemos notar el desarrollo del tema principal, el uso de dobles cuerdas en el

solista, además de las progresiones en corcheas que comienza en el c.41 para así retomar la sección a, otorgándole un carácter reexpositivo a partir del c.47.

Figura 5

Parte A (c.37 al c.46) Análisis estructural de la obra Cristales - Macroforma (fragmento de frase o sección b)

The image displays a musical score for a string ensemble, consisting of two systems of staves. The first system covers measures 37 to 40, and the second system covers measures 41 to 46. The instruments are Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabajo (Cb.).

System 1 (Measures 37-40):

- Vln. I:** Starts with a *ff* dynamic. The melody features a triplet of eighth notes in measure 38.
- Vln. II:** Plays a rhythmic pattern of eighth notes, starting with a *f* dynamic.
- Vla.:** Plays a rhythmic pattern of eighth notes.
- Vc.:** Plays a rhythmic pattern of eighth notes.
- Cb.:** Plays a simple bass line.

System 2 (Measures 41-46):

- Vln. I:** Continues the melody, reaching a *ff* dynamic in measure 45.
- Vln. II:** Continues the rhythmic pattern, reaching a *ff* dynamic in measure 45.
- Vla.:** Continues the rhythmic pattern, reaching a *ff* dynamic in measure 45.
- Vc.:** Continues the rhythmic pattern, reaching a *ff* dynamic in measure 45.
- Cb.:** Continues the bass line, reaching a *ff* dynamic in measure 45. A *arco* marking is present above the staff in measure 45.

A partir del c. 47 se desarrolla la tercera frase o sección a`, una especie de reexposición en donde el violín solista varía el tema principal, además de ampliarlo lo que resulta en la adición de material

y una mayor extensión; mientras que el acompañamiento repite su diseño. Esta sección se extiende hasta el c.88, y es dinamizado por su desarrollo que se adapta a un carácter conclusivo para dar por finalizada esta parte de la obra.

Vale la pena decir que a partir del c.69 se desarrolla un nuevo diseño en el acompañamiento con cambios de articulaciones y la aparición de contratiempos hasta el c.80. En el plano armónico se presentan modulaciones y progresiones; mientras que en lo rítmico se presenta motivos ya escuchados en la frase o sección b con una ligera variación.

Figura 6

Parte A (c.71 al c.73) Análisis estructural de la obra Cristales - Macroforma (fragmento de la sección a')

Motivos rítmicos presentados en la sección b.

Además, es indispensable mencionar las características del c.81 al c.88, en donde se usan acordes en semicorcheas similares a los presentados anteriormente en la primera semifrase de la frase o sección a. Finalmente toda esta parte termina en un compás de 7/4 con un acorde en calderón de la orquesta.

Figura 7

Parte A (c.81 al c.88) Análisis estructural de la obra Cristales - Macroforma (final de la parte A)

The musical score for Part A (measures 81-88) is presented in two systems. The first system (measures 81-84) shows a complex rhythmic texture with various time signatures (3/4, 2/4, 3/4, 2/4). The Violin I part has a melodic line with a triplet in measure 84. The other instruments provide a rhythmic accompaniment. The second system (measures 85-88) begins with a *rit.* marking. The Violin I part features a *Div.* (divisi) section in measures 85-87, followed by a *Unis.* (unison) section in measure 88. Dynamic markings include *f* (forte) for the Violin I unison, *mf* (mezzo-forte) for the Violin II, *mp* (mezzo-piano) for the Viola, *p* (piano) for the Violoncello, and *mp* (mezzo-piano) for the Contrabajo. A *Con sord.* (con sordina) marking is present for the Viola in measure 88.

Parte B.

La segunda parte de la obra o Parte B comienza en el c.89 y se extiende hasta el c.110. El *tempo* está establecido en un *Maestoso*, y la dinámica determinada en un *pianissimo*. El diseño rítmico-melódico en esta sección es diferente a la anterior, ya que el violín solista desarrolla una melodía

cantabile por encima de un acompañamiento muy tranquilo y contrastante a lo sucedido anteriormente.

Figura 8

Parte B (c.89 al c.97) Análisis estructural de la obra Cristales - Macroforma (Parte B)

The image displays a musical score for the work 'Cristales'. It features five staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabajo (Cb.). The score is divided into two sections by a red vertical line at measure 92. The first section (measures 89-91) is marked 'rit.' and 'Maestoso'. The second section (measures 92-97) is marked 'Maestoso' and 'cantabile', with a red box around the word 'cantabile' and the annotation 'melodía cantabile en el solista' above the Violin I staff. Dynamics include *mp*, *mf*, *ppp*, and *mf*. Performance instructions include 'Unis.', 'Con sord.', and 'cresc.'. A green annotation 'acompañamiento contrastante a la anterior sección' is placed below the string staves at measure 92.

Esta Parte B tiene una estructura interna binaria (a – b), ya que está conformada por dos frases o secciones; la primera frase o sección a que va desde el c.89 hasta el c.101, totalmente contrastante a lo presentado en la anterior parte, con un tema derivado del principal de la obra que fue mostrado en la Parte A, todo esto culminando en un compás de 5/4.

Figura 9

Parte B (c.89 al c.101) Análisis estructural de la obra Cristales - Macroforma (primera frase o sección a).

The musical score for Figure 9 consists of five staves: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabajo. The tempo is marked 'Maestoso' and the mood 'cantabile'. The score begins at measure 89. The Violin I staff is marked 'mp' and features a melodic line with a 'cresc.' marking. The Violin II staff is marked 'pp' and also features a 'cresc.' marking. The Viola staff is marked 'pp' and features a 'cresc.' marking. The Violoncello staff is marked 'pp' and features a 'cresc.' marking. The Contrabajo staff is marked 'ppp' and features a 'cresc.' marking. A red box highlights a specific measure in the Violin I staff, which contains a chord of inverted fifths (Re, La, Mi, Sib). The score concludes at measure 101 with a final chord of inverted fifths.

Y la segunda frase o sección b que se desarrolla desde el c.102 hasta el c.110, exponiendo el desarrollo del tema, además de añadir características que fueron expuestas en la última sección de la Parte A, y otorgándole un carácter conclusivo que reposa en un acorde formado por quintas invertido (Re, La, Mi, Sib) que finaliza la Parte B.

Figura 10

Parte B (c.102 al c.110) Análisis estructural de la obra Cristales - Macroforma (segunda frase o sección b).

The musical score for Figure 10 consists of two systems of staves. The first system (measures 102-105) includes staves for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabajo. The Violin I part is marked *mf* and labeled "Desarrollo del tema". The second system (measures 106-110) includes the same instruments. The Violin I part is marked *f* and labeled "características de la Parte A". Three red boxes highlight specific chordal structures in the Violin I part of the second system. A blue annotation "acorde por quintas" points to a chord in the Violin I part. The second system ends with "Senza sord." and "mp" markings.

Tercera Parte o Parte A'.

Esta parte presenta nuevamente el tempo *Vivo* y se extiende desde el compás 111 hasta el final de la obra, c.174. Supone una recapitulación de la Parte A, con la misma estructura ternaria, aunque con una variación en el tema principal, llegando a cambiar de figuraciones y de octava.

Figura 11

Parte A' (c.127 al c.137) Análisis estructural de la obra Cristales - Macroforma (variación de la línea melódica del violín solista con respecto a la Parte A).

Asimismo, cuenta con una diferente ampliación en la sección a` ya que presenta un material derivado de lo visto anteriormente, con acordes escalonados, pasajes escalísticos, saltos interválicos grandes y dobles cuerdas en el violín solista, estableciendo un carácter virtuoso.

Figura 12

Parte A' (c.151 al c.158) Análisis estructural de la obra Cristales - Macroforma (ampliación de la sección a').

Para concluir, se presenta el final de la obra y con similitud al final de la primera parte, con la diferencia de que termina en un gran acorde de Sol menor 7 para llevar a la obra a su culminación.

Figura 13

Parte A' (c.174) Análisis estructural de la obra Cristales - Macroforma (último compás de la obra).



Así pues, se ha demostrado el esquema general de la obra con sus partes totalmente contrastantes en cuanto al diseño rítmico y melódico; asimismo, estas poseen estructuras internas lo cual es característico de las formas compuestas. De igual manera, podemos concluir que tanto su introducción como sus tres partes principales son asimétricas (5 compases, 83 compases, 22 compases y 64 compases respectivamente).

Tabla 2

Estructura de las partes principales por compases de la obra Cristales

Estructura de la obra Cristales

Introducción	Parte A	Parte B	Parte A'
5 compases	83 compases	22 compases	64 compases

2.2 Características a considerarse para la reducción de la obra

2.2.1 Aspectos rítmicos

La obra Cristales se destaca por el frecuente cambio de compás de 3/4 y 4/4 y por la presencia de un patrón rítmico recurrente que acompaña al violín solista desde la primera parte y a lo largo de la obra.

Figura 14

Fragmento del acompañamiento de la obra cristales (c.26 al c.28)

The musical score for Figure 14 consists of six staves. The top staff is for the Violin (Vln.) soloist, starting at measure 26. The second and third staves are for Violin I (Vln. I) and Violin II (Vln. II), respectively, both starting at measure 26. The fourth staff is for the Viola (Vla.), starting at measure 26. The fifth staff is for the Violoncello (Vc.), starting at measure 26. The bottom staff is for the Contrabajo (Cb.), starting at measure 26. The score shows a complex rhythmic pattern with frequent changes in time signature (3/4, 4/4, and 7/4) and a recurring rhythmic motif.

Al final de la primera y tercera parte, podemos además encontrar un compás de 7/4 que llama la atención al ser la única instancia de este recurso en la obra. Otros patrones rítmicos que se pueden destacar incluyen: el bajo ostinato que realiza el cello en casi la totalidad de la primera y tercera parte; y el acompañamiento sincopado presente en la introducción y fragmento de la Parte B para brindar un ritmo contrastante.

Figura 15

Fragmento del acompañamiento de la obra cristales (c.1 al c.5)

2.2.2 Aspectos melódicos

En cuanto a melodía, su grado de dificultad no requiere de un gran virtuosismo por parte del solista; sin embargo, se necesita un dominio técnico del instrumento para su correcta ejecución, ya que se presentan pasajes de dobles cuerdas con intervalos de terceras, cuartas, quintas, séptimas y octavas que tienen su grado de complejidad en cuanto a la afinación.

Figura 16

Fragmento del violín solista de la obra cristales (c.121 al c.130)

Por lo que se refiere al tema principal de la obra, esta se presenta en el violín a partir del c.23, en una dinámica de *mezzopiano*, con un perfil mixto, esto quiere decir que la melodía posee alternancia entre movimientos interválicos conjuntos y separados. La obra se caracteriza por

tener en todas sus partes principales momentos en donde aparece el tema principal, ya sea con una variación de figuración o de intervalos.

Figura 17

Tema principal de la obra cristales – fragmento violín solista (c.21 al c.32)



Luego, el desarrollo de este tema nos revela un diseño que, al igual que el tema principal, está presente en todas las partes principales de la obra con ligeras variaciones.

Figura 18

Desarrollo del tema de la obra cristales – sección b (c.33 al c.46)



En la reexposición de la sección a´ de la primera parte podemos observar una variación del tema principal, cambiando figuraciones e intervalos.

Figura 19

Variación del tema principal – sección a' de la Parte A de la obra cristales (c.49 al c.58)



Seguidamente, ocurre una especie de desarrollo donde se amplía la estructura de la sección a', provocando en su extensión el uso de elementos que se presentaron anteriormente en la sección b. Al mismo tiempo, todo este pasaje tendrá un carácter conclusivo.

Figura 20

Fragmento de la sección a' del violín solista de la obra cristales (c.60 al c.88)

55

62

68

75

82

86

rit.

f

variación del diseño

diseño presentado en la sección b

En la Parte B es importante destacar el contraste que existe en relación a las demás partes, ya que la melodía presente es más *cantabile* y expresiva, permitiendo al solista demostrar su dominio interpretativo. De igual manera, el tema es el resultado de una variación del tema principal de la obra, cambiando la figuración y la distancia interválica.

Figura 21

Inicio de la Parte B del violín solista de la obra cristales (c.89 al c.94)

Maestoso
♩ = 54

89

mp

variación del tema principal de la obra

Por otro lado, en el desarrollo del tema de la Parte B existe secuencias escalísticas, además de presentar nuevamente el diseño variado de la sección b de la primera parte de la obra, todo esto con carácter conclusivo.

Figura 22

Segunda semifrase de la Parte B del violín solista de la obra cristales (c.102 al c.110)

102

mf

107

diseño variado de la sección b de la parte A

A continuación, la Parte A` varia una vez más el tema principal, y en su desarrollo cambia de registro la melodía, siendo esta una octava más alta en la primera semifrase de la sección b; y a su vez, en la segunda semifrase cambiando la línea melódica del violín solista.

Figura 23

Fragmento Parte A` del violín solista de la obra cristales (c.111 al c.136)

The musical score consists of six staves of music. The first staff (measures 108-114) is marked 'Vivo' with a tempo of 105 and a 2/4 time signature. It features a 'variación tema principal' starting with a *mf* dynamic. The second staff (measures 115-120) shows a 'cambio de registro a octava alta' and includes a *cresc.* marking. The third staff (measures 120-125) begins with a *f* dynamic. The fourth staff (measures 126-130) is marked *ff* and contains a triplet. The fifth staff (measures 131-134) is labeled 'nueva línea melódica' and features several triplets. The sixth staff (measures 135-136) is marked *ff* and concludes with a fermata.

Finalmente, en la sección a` vuelve a presentarse un desarrollo que dinamiza todo este pasaje, ampliándolo y presentando nuevo material que deriva de lo expuesto anteriormente en la obra, que luego conduce al desenlace en donde se muestra el diseño otra vez variado de la sección b de la primera parte. Por último, al igual que la Parte A, la obra termina con un compás de 7/4.

Figura 24

Fragmento Parte A` del violín solista de la obra cristales (c.111 al c.136)

151 nuevo material

155

160 variación del diseño

diseño presentado en la sección b de la primera parte

167

171 rit.

2.2.3 Aspectos armónicos

Por lo que se refiere al tema armónico de la obra, nos enfocaremos solo en los aspectos armónicos que nos proporcionen información básica o que tengan ciertas características especiales para que resulte en una mejor comprensión y posterior elaboración adecuada de la reducción al piano.

Se puede decir que la obra contiene texturas armónicas mixtas, ya que posee armonía que se encuentran dentro de un contexto tonal y modal, con presencia de acordes de triadas, cuatríadas, quintíadas y sextíadas; el uso de escalas modales; y a su vez también con la integración de acordes formadas por segundas y cuartas, que le otorgan un carácter carente de tonalidad con cierta ambigüedad.

La sección de la Introducción es un claro ejemplo de la textura armónica mixta, ya que carece de un centro tonal; además de contar con la mayoría de los elementos antes mencionados, y a su vez con la inclusión de notas de adorno como son: anticipación y retardo; en el cuarto compás se produce una especie de cadencia que finaliza con un acorde invertido formada por cuartas con un bajo en la, siendo esta última nota duplicada por los violines primeros. Toda esta sección se caracteriza por la expresividad tímbrica y por los colores de los acordes que generan un panorama incierto.

Figura 25

Introducción (c.1 al c.5) Aspectos armónicos.

Cristales
para Victoria Robalino Jorge Oviedo Jaramillo

Adagio

The musical score for 'Cristales' (measures 1-5) features a mixed harmonic texture. Key annotations include:

- Violin 1:** 'anticipación' (red) and 'la duplicado' (blue) in the fourth measure.
- Violin 2:** 'p' (piano) dynamic.
- Viola:** 'p' (piano) dynamic.
- Cello:** 'p' (piano) and 'retardo' (red) in the second measure.
- Contrabass:** 'p' (piano) and 'retardo' (red) in the second measure, and 'bajo en la' (blue) in the fourth measure.
- Harmony:** 'Acorde invertido por cuartas' (green) is noted above the first and fourth measures. Chords 'C13 Am Gm Cm Dm' (green) are indicated above the fourth measure.

A partir de la Parte A hasta el compás 19 se presentan acordes con un pedal en Re realizado por el contrabajo, con una única excepción en el compás 18; estos acordes usan notas de diferentes escalas modales de Re, las cuales son Re locrio y dórico.

Figura 26

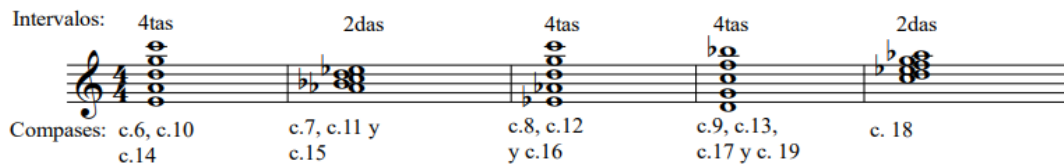
Escalas modales de Re presentes en la Parte A; Aspectos armónicos.



Vale la pena destacar que estos acordes están formados por intervalos de segundas y cuartas, siendo estos empleados fuera de un centro tonal y sin la obligación de seguir reglas específicas para el tratamiento de los enlaces entre ellos. Como menciona Reizábal (2004) estos acordes pueden encontrarse: “en estado fundamental con el acorde formado por segundas o cuartas con relación al bajo; o invertidos con diferentes relaciones interválicas con respecto a la nota del bajo” (p. 93).

Figura 27

Notas pertenecientes a los acordes de segundas y cuartas presentes en la Parte A (c.6 al c.19) Aspectos armónicos.



Así pues, se ha podido identificar que los acordes de segunda y cuarta usados en esta sección se encuentran invertidos, sobre una nota pedal.

Figura 28

Acordes de segundas y cuartas presentes en la Parte A (c.6 al c.10) Aspectos armónicos.

The musical score for Figure 28 consists of five staves: Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The Vln. I staff has three annotations: 'acorde invertido por 4tas' (blue), 'acorde invertido por 2das' (green), and 'acorde invertido por 4tas' (blue). The Vln. II, Vla., and Vc. staves have 'Div.' markings. The Cb. staff has a 'nota pedal en Re' (pedal note in D) annotation. The score is in 2/4 time and shows a sequence of chords across five measures.

Acto seguido, a partir del c. 21 hasta el c. 36, utiliza una mixtura de notas que se encuentran dentro de la escala eólica, frigia y locria de Re. Esto conlleva a que el contexto armónico de esta sección, aunque parezca vacilante, de la impresión de estar en la tonalidad de Sol menor.

Figura 29

Escalas modales de Re presentes en la Parte A; Aspectos armónicos.

The three musical staves show modal scales starting on Re (D):
 - **Re eólico**: D, E, F, G, A, B, C, D
 - **Re frigio**: D, E, F, G, A, Bb, C, D
 - **Re locrio**: D, E, F, G, Ab, Bb, C, D

Luego, en el c. 37 hasta el c. 40, la melodía junto a la armonía utiliza notas de la escala locria de Re, resultando en la sensación de tener como centro tonal a Do menor. Después, en el c. 41

hasta c. 46, la melodía del violín se desarrolla sobre una armonía de acordes por segundas dentro de la escala frigia de Re.

Figura 30

Armonía con acordes de segundas presentes en la sección b de la Parte A (c. 42 al c.46) Aspectos armónicos.

The musical score for Figure 30 consists of five staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabajo (Cb.). The score begins at measure 42. The Violin I part features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The other instruments provide a harmonic accompaniment of second chords. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score is marked with 'ff' (fortissimo) and 'arco' (arco) in the lower staves.

A continuación, desde el c. 75 se producen progresiones a grado conjunto que nos conducen a al final de la Parte A, c. 81; aquí se vuelven a producir acordes por cuartas, pero a su vez se introduce un acorde por quintíada en el c. 81 y c. 84, estos acordes tienen la característica de ser disonantes dentro del contexto tonal, y debido a esto decimos que la textura armónica de la obra es mixta. Finalmente, la Parte A termina con un acorde invertido por segundas (sol, la, sib, do y re).

Figura 31

Acorde por segundas invertido, final de la Parte A (c. 88) Aspectos armónicos.

The image shows a musical score for a string ensemble. The staves are labeled Vln., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The score is in 3/4 time and features a key signature of one flat. A red box highlights the final measure (c. 88) where an inverted second chord is formed. The score includes dynamics like 'rit.', 'f', 'mf', 'p', and 'mp', and performance instructions like 'Con sord.' and 'Unis.'

Con respecto a la Parte B, su armonía no presenta mayor complicación ni elaboración; solo cabe mencionar que en casi la totalidad de este pasaje se elabora con notas pertenecientes a la escala eólica de Re, lo que produce una sensación de estar en la tonalidad de Re menor. Al igual que en la Introducción, esta parte termina con un acorde invertido por cuartas (si-mi-la-re) con bajo en Mi y duplicada por los primeros violines.

Figura 32

Acorde por cuartas invertido, final de la Parte B (c. 110) Aspectos armónicos.

The musical score for Figure 32 shows the final measures of Part B (measure 110). The Violin I part has a melodic line ending on a half note. The string parts (Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabajo) play a sustained inverted quart chord. The annotation "acorde por cuartas invertido" is written in blue above the string staves. Dynamics include *mp* and *Senza sord.* (without mutes).

A continuación, se desarrolla la Parte A' en donde vuelve a repetir en su mayoría el diseño armónico presentado en la primera parte, con una excepción en el c. 151 al c. 158, en donde se añade acordes invertidos formados por cuartas, estos acordes están compuestos por notas de la escala eólica y frigia de Re.

Figura 33

Acorde por cuartas invertido, fragmento de la Parte A' (c. 151 y c. 152) Aspectos armónicos.

The musical score for Figure 33 shows a fragment of Part A' (measures 151 and 152). The Violin I part has a melodic line with a dynamic marking of *f* and a *Div.* (divisi) marking. The string parts (Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabajo) play a sustained inverted quart chord with a *Div.* marking. The Contrabajo part is marked *arco* (arco).

Finalmente, se repite el desenlace al igual que en la Parte A, con la diferencia de que se desarrolla con una modulación de una quinta ascendente. En el último compás se produce una progresión de acordes que termina con un calderón en el acorde de Sol menor 7.

Figura 34

Progresiones de acordes del último compás de la obra (c. 174) Aspectos armónicos.

The musical score for Figure 34 illustrates the harmonic progression in the final measure of the work (c. 174). The score is written for Violin (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabajo (Cb.). A red vertical line indicates the end of the piece. The annotations include:

- rit.**: Ritardando marking above the first measure.
- F11**: F11 chord annotation above the first measure.
- Sibmaj7**: Sibmaj7 chord annotation above the second measure.
- Acorde por cuartas**: Acorde por cuartas annotation above the third measure.
- Solm7**: Solm7 chord annotation above the fourth measure.
- Div.**: Divisió annotation above the fifth measure.
- arco**: arco annotation above the sixth measure.

Capítulo 3

Reducción del acompañamiento orquestal de cuerdas al piano

3.1 Protocolo de reducción

La reducción de una partitura orquestal al piano según Trimeliti (2016) resulta un proceso complejo, debido al sistema lingüístico diverso que posee la persona que elabore el trabajo de reducción, así como al diferente lenguaje idiomático que existe entre una orquesta y un piano; de modo que esto podría conllevar a cambios que afecten la estructura del texto original. Por consiguiente, Riemann (1928) menciona que “la tarea especial al reducir una partitura al piano es... la reproducción más perfecta posible del contenido de una partitura” (p. 11), así mismo nos dice que en caso de no poder realizar una reproducción exacta, el objetivo debería ser un resultado lo más pianístico y completo posible.

3.1.1 Análisis de los elementos para la elaboración de reducciones musicales

El protocolo que se usará en este trabajo incluye el acercamiento y resolución a diversos problemas que, según Trimeliti (2016), nos encontraremos durante la elaboración de la reducción.

Superposición de voces.

Se entiende por superposición de voces al movimiento de una voz por encima de otra en las obras orquestales, o en su efecto al entrelazamiento de las voces de las diferentes familias instrumentales de la orquesta. Este movimiento de voces resulta dificultoso al momento de interpretar en el piano, ya sea por la cercanía de las notas y la utilización de los dedos de una manera incómoda o por el cruzamiento de manos para su ejecución. Existen algunas formas de resolverlo en el piano, entre ellas, suprimir la voz o las notas que no son relevantes para la melodía o armonía (Trimeliti, 2016).

Figura 35

Ejemplo de superposición de voces: Gustav Mahler, Sinfonía No. 1 "Titan", 1er movimiento, arreglo para piano solo por Iain Farrington (c. 80 al c. 89).

The image displays two systems of musical notation for a piano solo. The first system covers measures 80 to 84, and the second system covers measures 85 to 89. The music is in G major (one sharp) and 4/4 time. A key signature change to D major (two sharps) occurs at measure 86. The notation features complex voice leading, with the main melodic line shifting between the right and left hands. A box containing the number '6' is positioned above the first staff in measure 84. A dynamic marking of 'pp' (pianissimo) is present in measure 84. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and accents.

Otra solución que se puede abordar es la distribución de la línea principal en diferentes registros, tal como se puede observar en la figura 35; aquí la melodía pasa de mano de derecha a mano izquierda, y las voces restantes ocupan los espacios generados por estos cambios, brindando mayor comodidad técnica y sonora.

Acordes.

Para poder realizar una correcta adaptación de los acordes orquestales al piano es necesario no intentar reproducirlos exactamente a la partitura original, debido a que por lo general estos acordes son pianísticamente imposibles por su extensión. Teniendo en cuenta esto, es menester el amoldamiento de estos acordes a las características del piano para su posible ejecución (Trimeliti, 2016).

Hay que tener en cuenta la jerarquía de cada nota del acorde, para que en caso de su modificación se pueda suprimir la menos importante y así evitar cualquier duplicación innecesaria (Trimeliti, 2016). También es oportuno decir que habrá momentos en que será necesario sacrificar elementos para adecuar de una mejor manera la partitura orquestal al piano.

Como muestra, abordaremos tres observaciones que según Trimeliti (2016) nos permitirán el adecuamiento correcto de los acordes al piano:

- No es esencial la conservación de la nota más aguda. Es necesario limitar y discriminar las notas en los diferentes instrumentos orquestales y sus significados, a fin de que podamos decidir si estas son solo refuerzos acústicos de voces internas o bien elementos secundarios.
- Reducir el acorde siempre y cuando se contemple la distribución jerárquica de cada nota y su balance sonoro.
- Considerar la disposición de los sonidos entre ambas manos atendiendo el color sonoro que se puede otorgar con su distribución.

Figura 36

Ejemplo de acordes: Beethoven Sinfonía No. 3, Op. 55, Reducción hecha por Franz Liszt (c. 29 al c. 34)



Trémolos.

El trémolo es la repetición rápida de una o más notas, para Trimeliti (2016) este recurso “puede ser sustituido por una nota prolongada, una nota repetida o por alguna figuración que permita el sostenimiento de la armonía y los procesos dinámicos” (p. 163), a fin de que no se reitere en él de manera fastidiosa.

En el caso de que no sea posible su omisión, será conveniente realizar el trémolo de tal manera que no sobrepase los límites de tesitura del instrumento al que fue originalmente escrito; es decir:

Se utilizará el agregado de una octava alta para el trémolo en los violoncellos evitando que parezcan contrabajos. Para el caso de los timbales, es conveniente utilizar una octava más baja pues sus sonidos no poseen armónicos superiores fuertes. En caso particular que la línea melódica principal transite entre un trémolo en el mismo registro, se buscará la posibilidad de aplicar en el segundo una métrica apropiada para la imbricación de la primera, sin perjuicio de la percepción de continuidad en cada elemento. (Trimeliti, 2016, p. 163)

Figura 37

Ejemplo de trémolo: Richard Wagner Tannhauser Overture, Reducción hecha por Franz Liszt.



Notas pedal.

Se refiere a nota pedal a un sonido persistente y prolongado por varios compases en el cual puede suceder diferentes progresiones armónicas. El piano al ser un instrumento de cuerda percutida carece de esta prolongación de sonido, de modo que este se perderá y no podrá mantenerse por un largo periodo. Ante este problema Trimeliti (2016) aconseja reemplazar las notas pedales con trinos y trémolos, también repetirlas en diferentes tesituras o "... en el caso de

las sonoridades graves... marcarlas con apoyaturas sostenidas con el pedal derecho... reiterándolas periódicamente según los requerimientos del pasaje” (p. 164).

Figura 38

Ejemplo de nota pedal: Gustav Mahler, Sinfonía No. 1 “Titan”, 1er movimiento, arreglo para piano solo por Iain Farrington (c. 1 al c. 8).

Langsam. Schleppend. Wie ein Naturlaut Gustav Mahler
arr. Iain Farrington

The image displays a musical score for piano solo, consisting of two systems of music. The first system covers measures 1 through 4, and the second system covers measures 5 through 8. The score is written in 4/4 time and features a bass line with sustained notes and a treble line with melodic fragments. Pedal markings (Ped and *Ped) are present in the bass line, and dynamic markings (ppp and pp) are used throughout. The tempo and mood are indicated as 'Langsam. Schleppend. Wie ein Naturlaut'. The score is attributed to Gustav Mahler, arranged by Iain Farrington.

3.1.2 Proceso de elaboración de la reducción de la obra *Cristales* de Jorge Oviedo

Para realizar la reducción de la obra se han utilizado algunos de los recursos mencionados anteriormente, lo cual nos ha permitido proceder con la destreza suficiente para acomodar y desarrollar el lenguaje y colorido orquestal al piano, tratando de simular lo más parecido posible las características y combinaciones de cada instrumento.

En la introducción se mantuvo cada línea melódica de la orquesta de cuerdas, pasando las melodías del violín y viola a la mano derecha, mientras que las del cello y bajo a la mano izquierda. Se hizo una excepción en el último acorde de esta parte, realizando una pequeña modificación a su distribución para mayor facilidad a la hora de interpretar, cambiando de octava a la nota si bemol interpretada por la viola; este cambio obedece al consejo abordado anteriormente sobre

los acordes, lo cual nos explicaba la necesidad de la discriminación de cada nota para poder considerar la distribución de estas para que no altere el color sonoro.

Figura 39

Introducción (c.1 al c.5) Procedimiento de reducción de la obra Cristales

The image shows a musical score for the introduction of 'Cristales'. It features three staves: Violin (top), Violines y Viola (middle), and Piano (bottom). The tempo is marked 'Adagio'. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. A red circle highlights a note in the Viola part, with a red arrow pointing to it from the text 'Cambio de octava del si bemol de la viola'. The piano part includes several measures with a 'Pia' marking and a star symbol.

En el inicio de la sección a de la primera parte, nuevamente se realizan modificaciones a los acordes, distribuyendo las notas en ambas manos para así otorgar un color sonoro similar a lo que produciría una orquesta de cuerdas; y a su vez facilitar la digitación e interpretación. Todo esto realizado bajo la consideración jerárquica de cada nota, y acatando los límites, características y posibilidades interpretativas que nos da el piano.

Figura 40

Parte A (c.6 al c.13) Procedimiento de reducción de la obra Cristales

The image shows two systems of a musical score for 'Parte A' of 'Cristales'. Each system includes a Violin (Vln.) staff and a Piano (Pno.) staff. The tempo is marked 'Vivo' with a quarter note equal to 105. The key signature has one flat. The time signature is 4/4. The first system starts at measure 6, and the second system starts at measure 10. The piano part features a series of chords and arpeggios.

En la segunda semifrase de la sección a, c. 21, se presenta un patrón de acompañamiento con un ostinato rítmico de semicorcheas en los violines y violas, corcheas en el cello y blancas en el contrabajo. Como fue mencionado anteriormente en el capítulo 2 de análisis, este patrón se mantiene casi en toda la primera y tercera parte de la obra.

Para hacer la reducción de esta parte se optó por suprimir las líneas del violín II y de la viola, ya que estas tienen una función de relleno, y se ha preferido mantener las líneas del violín I, cello y bajo. Asimismo, se decidió suprimir la primera corchea de cada compás que interpreta el cello, para poder dar énfasis a la nota del contrabajo.

Figura 41

Parte A (c.21 al c.25) Score de la obra Cristales

The image displays a musical score for the piece 'Cristales', specifically Part A (measures 21 to 25). The score is arranged in five staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabajo (Cb.).

- Violin I (Vln. I):** The first staff shows a rhythmic pattern of eighth notes. A red box highlights this staff.
- Violin II (Vln. II):** The second staff shows a rhythmic pattern of eighth notes. A blue box labeled 'relleno' (fill) highlights this staff.
- Viola (Vla.):** The third staff shows a rhythmic pattern of eighth notes. A red box highlights this staff.
- Violoncello (Vc.):** The fourth staff shows a rhythmic pattern of eighth notes. A red box highlights this staff. Red circles highlight specific notes in this staff.
- Contrabajo (Cb.):** The fifth staff shows a rhythmic pattern of eighth notes. A red box highlights this staff.

Annotations in the score include:

- lineas principales:** A red box encompassing the Violin I, Viola, and Cello parts.
- relleno:** A blue box encompassing the Violin II and Viola parts.
- Unis.:** Unison markings above the Violin I and Viola staves.
- p:** Piano dynamic marking.
- pp:** Pianissimo dynamic marking.
- pizz.:** Pizzicato marking for the Contrabajo.
- mp:** Mezzo-piano dynamic marking for the Violin I staff in the second system.

En consecuencia, estos cambios nos dan un resultado mucho más asequible a la hora de interpretarlo en el piano.

Figura 42

Parte A (c.21 al c.26) Procedimiento de reducción de la obra Cristales

The image displays two systems of musical notation. The first system, labeled '21', shows a Violin (Vln.) staff with a single note in the first measure, followed by two measures of rests. The Piano (Pno.) part consists of two staves: the right hand plays a continuous eighth-note melody, and the left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. A dynamic marking 'p' is present. The second system, labeled '24', continues the Vln. and Pno. parts. The Vln. part has a melodic line, and the Pno. part maintains the same accompaniment pattern. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4.

En el compás 37 se decidió omitir nuevamente la línea del segundo violín y la viola, por el motivo antes mencionado. A partir de aquí hasta el c. 46 el acompañamiento adquiere un papel más importante relacionándose con la melodía del violín solo, doblando esta con la mano derecha; para esto se ha optado por añadir la octava dando como resultado un cuerpo sonoro sobresaliente.

La mano izquierda mantiene un patrón rítmico hasta el c. 40. Posteriormente, desde el c. 41 al c. 46 se presenta una textura homofónica, otorgando un sentido de horizontalidad a la música, en donde el piano realiza intervalos de sextas en ambas manos, que suenan simultáneamente con el solista creando un conjunto de acordes que se mueven a un mismo tiempo.

Asimismo, dentro de estos compases ocurren unos espacios en el acompañamiento que se los puede denominar como puntos muertos ya que carecen de sonido o bien representan un

descanso al discurso musical; aquí se puede producir fragmentos melódicos o rítmicos que rellenen o conecten estos espacios. Generalmente estos rellenos se los suele llamar *fillers* y son utilizados según (Kawakami, 1975, como se citó en Siguencia, 2021) para interactuar con el acompañamiento o la melodía principal. Sin embargo, para este trabajo se ha decidido por definirlos como soldadura, siguiendo así la terminología presentada por Reizábal (2004) que menciona que éstas “Son un grupo de figuras que se intercalan entre dos frases, semifrases o períodos, como relleno... y suelen presentarse con el aspecto de motivo anacrúsico o acéfalo” (p. 158).

Figura 43

Parte A (c.37 al c.46) Procedimiento de reducción de la obra Cristales

The figure displays three systems of musical notation for Violin (Vln.) and Piano (Pno.).

- System 1:** Shows the initial accompaniment. The piano part features a rhythmic pattern in the left hand, highlighted with a blue box and labeled "Patrón rítmico en la mano izquierda". The violin part is annotated with "Acompañamiento relacionado a la melodía" in red.
- System 2:** Illustrates a change in texture. The piano part is annotated with "Acordes de sextas en ambas manos" in orange. A section of the violin part is highlighted with a green box and labeled "Soldadura". The overall texture is described as "Textura homofónica" in orange.
- System 3:** Continues the homophonic texture. Another section of the violin part is highlighted with a green box and labeled "Soldadura".

A partir del c. 47 se presenta nuevamente el esquema ya elaborado en la sección a, con cambios melódicos en el violín solista. Luego, desde el c. 69 al c. 71 cambia el acompañamiento por unas semicorcheas ligadas en la mano derecha, mientras que, en la mano izquierda, que toma la línea que realiza el bajo y cello, las intercala entre negras y corcheas.

Figura 44

Parte A (c.69 al c.71) Procedimiento de reducción de la obra Cristales

The image shows a musical score for Violin (Vln.) and Piano (Pno.) for measures 69 to 71. The Violin part (top staff) consists of three measures of sustained chords. The Piano part (bottom staves) features a right hand with a continuous eighth-note accompaniment starting at measure 69, marked with a piano (*p*) dynamic. The left hand provides a bass line with a mix of eighth and quarter notes, including some accidentals.

A continuación, en el c. 72 hasta el c. 80 el acompañamiento adquiere una textura contrapuntística, en donde las líneas de los violines primeros, segundos, cellos y bajos se producen simultáneamente acoplándose entre sí, mientras que la línea de las violas realiza primeramente semicorcheas ligadas para después unirse a partir del c. 76 a la textura contrapuntística.

Figura 45

Parte A (c.71 al c.78) Score de la obra Cristales

The image displays a musical score for the piece 'Cristales', specifically Part A (measures 71 to 78). The score is arranged in two systems. The first system (measures 71-73) includes staves for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabajo (Cb.). The second system (measures 74-78) includes staves for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabajo (Cb.). The score features various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score is written in a style that emphasizes horizontal movement and complex harmonic textures.

Según Reizábal (2004) este tipo de textura adquiere un sentido horizontal en la música, y a causa de esta dirección, y debido al ensamble de las diferentes líneas melódicas, se producen armonías diferentes, resultando en una textura carente de masas acordales. Para poder reproducir esto en el piano se ha optado por interpretar dos líneas melódicas en cada mano, terminando este pasaje con una soldadura en la mano derecha que une al final de esta parte.

Figura 46

Parte A (c.72 al c.80) Procedimiento de reducción de la obra Cristales

The figure displays three systems of musical notation for a piano reduction of an orchestral work. The first system shows the Violin (Vln.) and Piano (Pno.) parts. The violin part is reduced to a single line, with four specific lines identified: 'Línea violín 1' (red), 'Línea violín 2' (green), 'Línea cello' (orange), and 'Línea contrabajo' (blue). The piano part includes a dynamic marking of *f*. The second system, starting at measure 74, shows the violin and piano parts with a circled section in the piano part labeled 'Línea viola' (orange). The third system, starting at measure 78, shows the violin and piano parts with a boxed section in the piano part labeled 'Soldadura' (purple).

Finalmente, la Parte A termina con acordes similares al inicio de esta; se eligió por cambiar de octavas algunas notas para facilitar la digitación en el piano y nuevamente dar un color sonoro adecuado. En el acorde final del c. 88 no hay cambio alguno, se mantiene las notas tal como están en la partitura orquestal, todas estas distribuidas en las dos manos.

Figura 47

Parte A (c.81 al c.88) Procedimiento de reducción de la obra Cristales

The image displays three systems of musical notation for a violin and piano. Each system consists of a violin staff (Vln.) and a piano grand staff (Pno.).

- System 1:** The violin staff begins at measure 77. The piano staff begins at measure 78. The piano part features a complex texture with chords and moving lines in both hands, marked with a forte (*f*) dynamic.
- System 2:** The violin staff begins at measure 81. The piano staff begins at measure 82. The piano part continues with a similar complex texture, featuring chords and moving lines.
- System 3:** The violin staff begins at measure 85. The piano staff begins at measure 85. The piano part continues with a similar complex texture, featuring chords and moving lines.

Por lo que se refiere a la Parte B de la obra, esta se presenta con un nuevo acorde, a partir de una continuación de las notas presentadas en el anterior compás, con excepción del contrabajo y la viola; estas dos notas darán una especie de apertura para este nuevo material, formando así dos intervalos de cuartas. Igualmente, aquí se inicia con una nota “la” que servirá de pedal por unos cuatro compases mientras los demás instrumentos aparecen a partir del c. 90 de manera escalonada, como una especie de acompañamiento armónico acordal cerrado por su tesitura estrecha y sus disonancias evidentes.

Figura 48

Parte B (c.89 al c.92) Score de la obra Cristales

The image shows a musical score for the piece 'Cristales', specifically Part B from measures 87 to 92. The score is arranged in a standard orchestral format with staves for Violin (Vln.), Violin I and II (Vln. I, II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabajo (Cb.).

- Measure 87:** The tempo is marked 'Maestoso' and the mood 'cantabile'. The violin part starts with a 'rit.' (ritardando) and a dynamic of 'mp'. The strings play a sustained chord. Annotations include 'Intervalos de cuarta' (fourth intervals) and 'Textura acordal cerrada' (closed chord texture).
- Measures 89-92:** The tempo remains 'Maestoso'. The violin part has a dynamic of 'mp'. The strings play a sustained chord with a 'Nota pedal del contrabajo' (bass pedal note) in the cello and double bass. Annotations include 'disonancias' (dissonances) and 'Textura acordal cerrada'.

Performance markings include 'Unis.' (unison), 'Con sord.' (con sordina), and 'cresc.' (crescendo). Dynamics range from 'mp' (mezzo-piano) to 'ppp' (pianissimo).

Para realizar la reducción de esta parte se procedió a eliminar las ligaduras del acorde del c. 88, y poder dar énfasis a los intervalos de cuarta del c. 89, así mismo se mantuvo la nota pedal del contrabajo en la mano izquierda junto con la línea del cello y viola; mientras que en la mano derecha se colocó la del violín primero y segundo. Vale la pena decir que para la nota pedal en la mano izquierda se ha tomado el consejo abordado por Trimeliti (2016) que ya se expuso en el apartado de elementos para la elaboración de reducciones musicales, el cual nos mencionaba el

oportuno uso del pedal derecho del piano para sostener y dar énfasis a la nota. En cuanto a la dinámica se cambió de un *ppp* a un *pp* para brindar mayor sonoridad y un mejor soporte al solista.

Figura 49

Parte B (c.89 al c.92) Procedimiento de reducción de la obra Cristales

The image shows a musical score for Violin (Vln.) and Piano (Pno.) for measures 89 to 92. The Violin part is in treble clef, 4/4 time, and is marked 'Maestoso' with a tempo of 54. The dynamics are marked 'mp'. The Piano part is in grand staff (treble and bass clefs), 4/4 time, and is marked 'pp'. The bass line features a steady eighth-note pattern with 'Ped.' markings under measures 89, 90, 91, and 92. A dynamic accent (>) is placed over the first note of measure 90.

En el compás 97 se presenta nuevamente una textura homofónica, en la cual la melodía está acompañada de acordes. Aquí el solista tiene un pasaje musical independiente compartida en algunos compases con las violas y luego con los violines primeros como una especie de segunda voz; mientras que el resto de instrumentos tienen una línea de acompañamiento que al juntarse produce una textura acordal compacta y sincopada, con excepción de los contrabajos, que sus figuraciones están mayormente en el primer y cuarto tiempo, pero desde el c. 102 ejecutan un bajo ostinato en negras; para unirse finalmente a partir del c. 108 en tres grandes acordes que indican el final de la Parte B.

Figura 50

Parte B (c.97 al c.110) Score de la obra Cristales

The image shows a musical score for the 'Parte B' section of the work 'Cristales', spanning measures 97 to 110. The score is annotated with several key features:

- Textura homofónica: melodía con acompañamiento**: A red box highlights the melodic line in the first violin part, which is shared with the violas.
- acompañamiento acordal compacto y sincopado**: A blue box highlights the chordal accompaniment in the cello and contrabass parts.
- línea principal compartida entre solista y violas**: A red box highlights the shared melodic line between the soloist and the violas.
- línea principal compartida entre solista y violín Iero**: A red box highlights the shared melodic line between the soloist and the first violin.
- bajo ostinato**: A green box highlights the ostinato bass line in the contrabass part.

The score concludes with the marking 'Final sección B' and 'Senza sord.' (without mutes) for the strings.

Para el proceso de reducción de esta parte se decidió por pasar la línea melódica de las violas a la mano derecha, para poder interpretarla en una octava superior y a su vez doblar la nota para ayudar al solista con la afinación y con un mejor soporte sonoro, todo esto en una dinámica de *mp* para no quitar protagonismo; por otro lado, toda la textura acordal sincopada se resolvió disponerla en la mano izquierda, ayudándose del pedal derecho del piano para mantener la blanca del primer tiempo de cada compás.

Después, en el c.102 hasta llegar a los acordes del c.108 se elaboró la misma idea de doblar en octava a la línea melódica que realizan los primeros violines y se optó por dejarlo en la mano derecha, para que el acompañamiento de la mano izquierda continúe sin ninguna interrupción; también se prefirió obviar el bajo ostinato que realiza el contrabajo, ya que de acuerdo a una

observación interpretativa las síncopas tendrían mayor importancia en la ejecución. Finalmente, para los acordes se discriminó según su grado de importancia y se reorganizó para un mejor color sonoro en el piano y para facilitar la digitación.

Figura 51

Parte B (c.97 al c.110) Procedimiento de reducción de la obra Cristales

The image displays a musical score for Figure 51, consisting of four systems of staves. Each system includes a Violin (Vln.) staff and a Piano (Pno.) staff. The score is written in a single system with a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The first system starts at measure 97 and ends at measure 100. The second system starts at measure 100 and ends at measure 103. The third system starts at measure 103 and ends at measure 107. The fourth system starts at measure 107 and ends at measure 110. The piano part features various dynamics including *mp* (mezzo-piano), *mf* (mezzo-forte), and *f* (forte). The violin part includes slurs and accents. The piano part also includes slurs and accents. The score is presented in a clear, professional layout with standard musical notation.

Ahora bien, la siguiente parte del trabajo se tomó el mismo procedimiento que en la Parte A, debido a que mayormente es la repetición de temas presentados anteriormente, con la excepción de su armonía; sin embargo, en el c. 151 se añade nuevo material, donde la orquesta adquiere una textura acordal en semicorcheas mientras que el violín solo realiza una línea melódica con escalas y más adelante dobles cuerdas de manera virtuosa.

Figura 52

Parte A` (c.151 y 152) Score de la obra Cristales

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 written in 2/4 time and features a key signature of one flat. The Violin I part begins with a melodic line marked with an accent (>) and a forte dynamic (f), which later transitions into a double-stemmed passage (ff). The Violin II, Viola, and Violoncello parts are marked with 'Div.' (divisi) and play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Contrabajo part is marked 'arco' and plays a similar eighth-note accompaniment. The score is divided into two measures, with the first measure starting at measure 151.

Así pues, se ha decidido distribuir las líneas de los violines primeros y segundos en la mano derecha, mientras que en la mano izquierda se acomodó la de las violas, cellos y bajos. Asimismo, se omitió algunas notas duplicadas junto con cada negra del primer tiempo de cada compás de los bajos para dar una mejor claridad sonora y que esté en equilibrio con la masa sonora, a su vez de proporcionar mayor facilidad de interpretación.

Figura 53

Parte A` (c.151 al c.158) Procedimiento de reducción de la obra Cristales

The image displays four systems of musical notation for a violin and piano duo. Each system consists of a violin staff (Vln.) and a piano staff (Pno.).

- System 1:** The piano part begins at measure 151 with a forte (*f*) dynamic. It features a complex rhythmic pattern of triplets and sixteenth notes. The violin part has a melodic line with a slur and an accent.
- System 2:** The piano part continues with the same rhythmic pattern. The violin part has a melodic line with a slur and an accent.
- System 3:** The piano part continues with the same rhythmic pattern. The violin part has a melodic line with a slur and an accent.
- System 4:** The piano part continues with the same rhythmic pattern. The violin part has a melodic line with a slur and an accent.

Para concluir, se utilizó el mismo procedimiento de la reducción del final de la primera parte, ya que comparte características con el final de la Parte A` variando solo de tonalidad; y para el último

compás de la obra se mantuvo todas las notas de la parte orquestal y se distribuyó en ambas manos.

Figura 54

Parte A` (c.166 al c.174) Procedimiento de reducción de la obra Cristales

The image displays three systems of musical notation for a violin and piano reduction. Each system consists of a Violin (Vln.) staff and a Piano (Pno.) grand staff. The first system begins at measure 166, featuring a piano (p) dynamic in the piano part and a forte (f) dynamic later. The second system starts at measure 169. The third system starts at measure 172, marked with fortissimo (ff). The notation includes various time signatures and musical symbols, illustrating the reduction process of the original orchestral work.

Conclusiones

Podemos concluir que la presente investigación cumplió con los objetivos planteados. Respecto al análisis musical, todas las fuentes bibliográficas consultadas contribuyeron como base para la realización de este proyecto, y así poder entender la estructura general de la obra (macroforma), a su vez los componentes o características que posee (microforma), generando como resultado una comprensión de diferentes perspectivas que facilitaron la reducción de la obra al piano.

En lo referente a la reducción, mediante el desarrollo del análisis y sus diversas fases se obtuvo la planificación de una propuesta, la cual simplificaría la elaboración de este apartado. Además, las consideraciones y guías presentadas permitieron un mejor desarrollo del objetivo, lo cual posibilitó la elaboración, ejecución y montaje de la obra en el concierto de grado.

Mediante este trabajo se espera generar un aporte dentro de la comunidad académica musical, ofreciendo mayores opciones de interpretación de la obra; simultáneamente, despertar interés en ellos, para que esta investigación siga ampliándose a fin de que la música de compositores ecuatorianos sea más asequible de interpretarse.

Referencias

- Abril, J. (2013). *Corrientes estético-musicales enfrentadas en Ecuador a mediados del siglo xx que dieron origen a la música académica contemporánea nacional, estudio comparativo de los compositores Gerardo Guevara y Mesías Maiguashca* [Tesis de maestría, Universidad de Cuenca]. Obtenido de <http://dspace.ucuenca.edu.ec/bitstream/123456789/508/1/TESIS.pdf>
- Adler, S. (2006). *El estudio de la orquestación*. (1ª ed. en lengua española, de la 3ª ed. en inglés) Editorial Idea Books.
- Cayambis Music Press. (5 de enero de 2024). Jorge Oviedo. Obtenido de <https://www.cayambismusicpress.com/jorge-oviedo-s/1884.htm>
- Jumbo, E. (2012). *Análisis e interpretación del concierto para violoncello y orquesta de Luis Humberto Salgado (en versión de Cello y Piano)*. [Tesis de maestría, Universidad de Cuenca]. Obtenido de <http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/494>
- Korsakov, R. (1946). *Principios de Orquestación*. Editorial Ricordi Americana.
- LaRue, J. (1989). *Análisis del estilo musical*. Editorial Labor, S.A.
- Manco, J. (2015). *Elementos de análisis macroformal: un acercamiento crítico al concepto de unidad y a las relaciones entre partes componentes, a partir del análisis de cuatro obras conformadas por varias partes o movimientos*. [Tesis de maestría, Universidad EAFIT]. Obtenido de <https://repository.eafit.edu.co/server/api/core/bitstreams/639b2b28-2e12-46e2-be8d-4968154a8985/content>
- Real Academia Española: *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed., [versión 23.7 en línea]. Obtenido el 14 de enero de 2024, de <https://dle.rae.es>
- Reizábal, M. (2004). *Análisis Musical: Claves para entender e interpretar la música*. Editorial de Música Boileau, S.A.
- Riemann, H. (1928). *Reducción al piano de la partitura orquestal*. Editorial Labor, S.A.

Sánchez Bonilla, A. M. (2020). *Música Académica en el Ecuador: un acercamiento al repertorio pianístico y compositores*. ISLAS, 61(194), pp. 14-30. Obtenido de <https://islas.uclv.edu.cu/index.php/islas/article/view/1117>

Siguencia, M. (2021). *Arreglos para banda de rock de obras tradicionales en el género de albazo y pasacalle*. [Tesis de pregrado, Universidad de Cuenca]. Obtenido de <http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/36641>

Trimeliti, A. S. (2016). *La transcripción al piano de la partitura orquestal*. Obtenido de <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/1283>

Anexos

Piano

Cristales para Victoria Robalino

Jorge Oviedo Jaramillo
Reducción: Andrés Gualpa

Adagio

Violin

Piano

P

Teo

Vivo ♩ = 105

Vln.

Pno.

f

Vln.

Pno.

Vln.


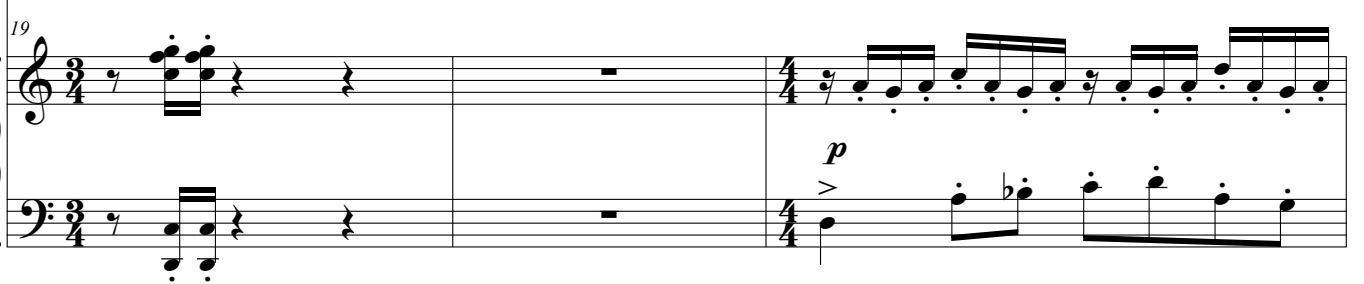
Pno.


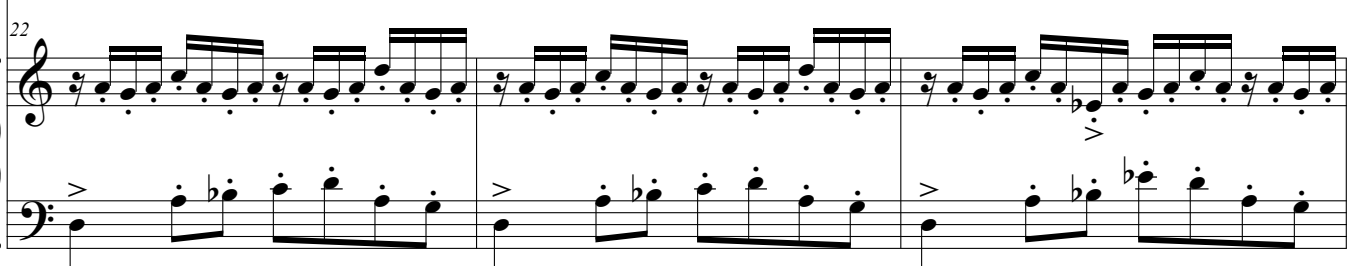
mp

Cristales

2

Vln. 
Pno. 

Vln. 
Pno. 

Vln. 
Pno. 

Vln. 
Pno. 

Vln. 
Pno. 

Vln. ³¹

Pno. ³¹ *mf*

Vln. ³⁴

Pno. ³⁴

Vln. ³⁷

Pno. ³⁷

Vln. ⁴⁰

Pno. ⁴⁰ *f*

Vln. ⁴³

Pno. ⁴³ *ff*

Vln. ⁴⁶

Pno. ⁴⁶ *mf*

Detailed description: This system covers measures 46 to 48. The Violin part (Vln.) starts with a treble clef and a 3/4 time signature. It features a melodic line with a flat (Bb) and a sharp (F#) in the first measure, followed by rests and a final chord. The Piano part (Pno.) is in a grand staff with a 3/4 time signature. The right hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes, while the left hand plays a bass line with a flat (Bb) and a sharp (F#). A dynamic marking of *mf* is present. The time signature changes to 4/4 for measures 47 and 48.

Vln. ⁴⁹

Pno. ⁴⁹

Detailed description: This system covers measures 49 to 51. The Violin part (Vln.) has a treble clef and a 4/4 time signature, with a melodic line consisting of quarter notes. The Piano part (Pno.) continues with a rhythmic accompaniment of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand. The time signature remains 4/4.

Vln. ⁵²

Pno. ⁵²

Detailed description: This system covers measures 52 to 54. The Violin part (Vln.) has a treble clef and a 4/4 time signature, with a melodic line of quarter notes. The Piano part (Pno.) continues with a rhythmic accompaniment of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand. The time signature remains 4/4.

Vln. ⁵⁵

Pno. ⁵⁵

Detailed description: This system covers measures 55 to 57. The Violin part (Vln.) has a treble clef and a 4/4 time signature, with a melodic line of quarter notes. The Piano part (Pno.) continues with a rhythmic accompaniment of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand. The time signature remains 4/4.

Vln. ⁵⁸

Pno. ⁵⁸

Detailed description: This system covers measures 58 to 60. The Violin part (Vln.) has a treble clef and a 4/4 time signature, with a melodic line of quarter notes. The Piano part (Pno.) continues with a rhythmic accompaniment of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand. The time signature remains 4/4.

Vln. 61

Pno. 61

This system covers measures 61 to 63. The Violin part (Vln.) begins with a half note chord in the right hand and a half note in the left hand, followed by a melodic line with a slur. The Piano part (Pno.) features a complex rhythmic pattern in the right hand with many beamed eighth notes and sixteenth notes, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

Vln. 64

Pno. 64

This system covers measures 64 to 66. The Violin part continues with a melodic line, including a long note with a slur. The Piano part maintains its intricate rhythmic texture in the right hand and a consistent eighth-note accompaniment in the left hand.

Vln. 67

Pno. 67

This system covers measures 67 to 69. The Violin part has a rest in measure 67, then enters with a melodic line. The Piano part continues with its rhythmic accompaniment, featuring a *p* (piano) dynamic marking in measure 69.

Vln. 70

Pno. 70

This system covers measures 70 to 72. The Violin part has a rest in measure 70, then enters with a melodic line. The Piano part continues with its rhythmic accompaniment, featuring a *f* (forte) dynamic marking in measure 72.

Vln. 73

Pno. 73

This system covers measures 73 to 75. The Violin part has a melodic line with a triplet in measure 73. The Piano part continues with its rhythmic accompaniment, also featuring a triplet in measure 73.

Vln. ⁷⁷

Pno. ⁷⁷

Vln. ⁸¹

Pno. ⁸¹

f

Vln. ⁸⁵

Pno. ⁸⁵

Vln. ⁸⁹

Pno. ⁸⁹

Maestoso
♩ = 54

mp

pp

Vln. ⁹⁴

Pno. ⁹⁴

mp

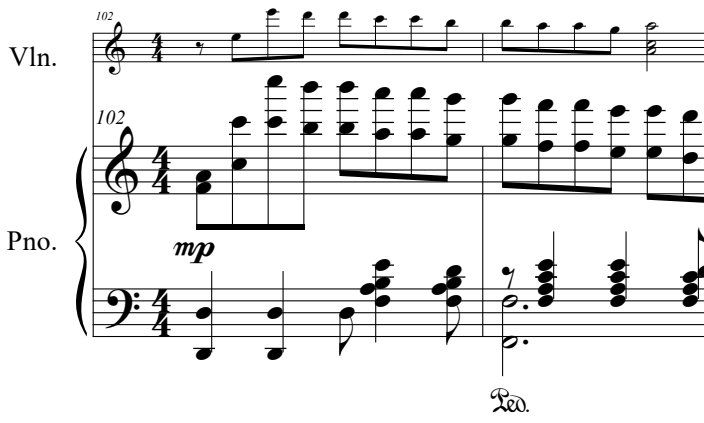
Red.

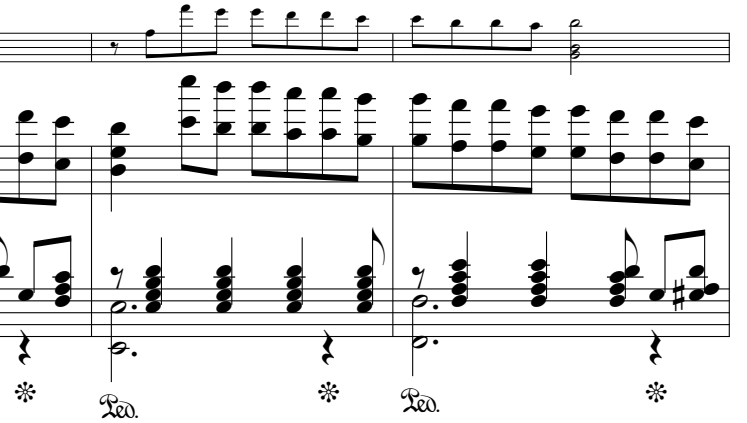
*

Cristales

Vln. 

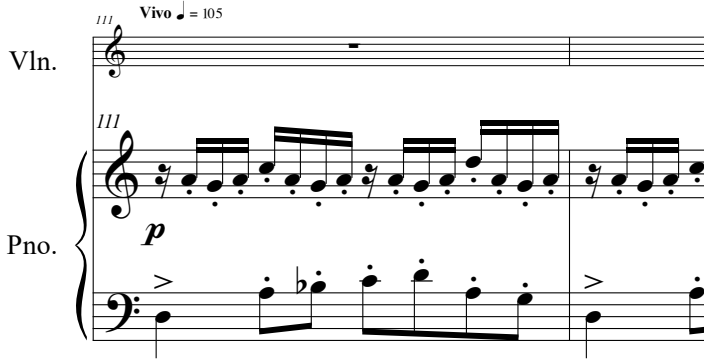
Pno. 


Vln. 


Pno. 

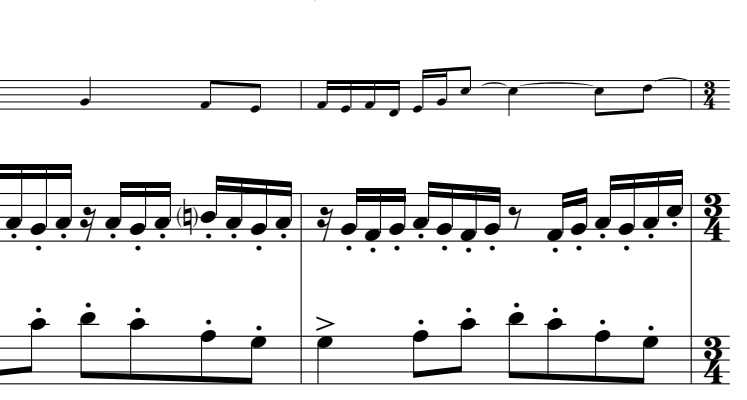
Vln. 

Pno. 

Vln. 

Pno. 

Vln. 

Pno. 

Vln. ¹¹⁷

Pno. ¹¹⁷

cresc.

Vln. ¹²⁰

Pno. ¹²⁰

mf

Vln. ¹²³

Pno. ¹²³

Vln. ¹²⁶

Pno. ¹²⁶

f

Vln. ¹²⁹

Pno. ¹²⁹

f

Cristales

Vln. *133*

Pno. *133* *ff*

Vln. *138*

Pno. *138* *mf*

Vln. *141*

Pno. *141*

Vln. *144*

Pno. *144*

Vln. *147*

Pno. *147*

Vln. *150*

Pno. *150* *f*

Vln. *152*

Pno. *152*

Vln. *154*

Pno. *154*

Vln. *156*

Pno. *156*

Vln. *158*

Pno. *158*

Vln. ¹⁶¹

Pno.

Detailed description: This system covers measures 161 to 165. The Violin part (Vln.) features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a flat sign in measure 164. The Piano part (Pno.) consists of a bass line with eighth notes and chords, and a treble line with chords and some melodic fragments. A fermata is placed over the final chord in measure 165.

Vln. ¹⁶⁶

Pno.

f

Detailed description: This system covers measures 166 to 171. The Violin part (Vln.) has a melodic line with eighth notes and a fermata in measure 166. The Piano part (Pno.) features a treble line with sixteenth-note chords and a bass line with chords. A dynamic marking of *f* (forte) is present in measure 167. The system concludes with a 3/4 time signature change in measure 171.

Vln. ¹⁶⁹

Pno.

Detailed description: This system covers measures 169 to 174. The Violin part (Vln.) has a melodic line with eighth notes and a fermata in measure 169. The Piano part (Pno.) features a treble line with chords and a bass line with chords. The system concludes with a 4/4 time signature change in measure 174.

Vln. ¹⁷²

Pno.

ff

Detailed description: This system covers measures 172 to 177. The Violin part (Vln.) has a melodic line with eighth notes and a fermata in measure 172. The Piano part (Pno.) features a treble line with chords and a bass line with chords. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is present in measure 174. The system concludes with a 7/4 time signature change in measure 177.