01321
4

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

Escuela Nacional de Música

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

NOTAS AL PROGRAMA

Que como requisito para obtener el grado de
LICENCIADO EN COMPOSICION
Presenta

ALEJANDRO DECTOR GUTIERREZ

Junio de 2003

Asesor: Mtro. Pablo Silva

Universidad Nacional Autónoma de México
UNAM
Biblioteca Central
Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

PAGINACION

DISCONTINUA

ÍNDICE

ÍNDICE ii

AGRADECIMIENTOS iii

1. NOTAS AL PROGRAMA 1
2. EJEMPLOS MUSICALES 10
3. RESUMEN PARA PROGRAMA DE MANO 14
4. PARTITURAS 19
   - *a) TRES NATURALEZAS PARA QUINTETO DE ALIENTOS*
   - *b) SIETE MOMENTOS PARA PIANO*
   - *c) CONCERTINO PARA MARIMBA Y ENSAMBLE DE PERCUSIONES*
   - *d) SONATA PARA CORNO Y PIANO*
   - *e) SONETOS A ORFEO PARA ORQ. CORO MIXTO Y BARÍTONO SOLISTA*

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

AGRADECIMIENTOS

Agradezco la atención e interés que pusieron en la realización de éste trabajo los maestros Pablo Silva y Horacio Uribe.

Por otro lado quiero agradecer la valiosísima ayuda y las oportunidades que me brindaron los maestros Francisco Viesca y Julio Vigueras durante mi formación musical y de igual manera a mis amistades y maestros que representan una parte muy importante en mi formación.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

NOTAS AL PROGRAMA QUE PRESENTA ALEJANDRO DÉCTOR GUTIÉRREZ COMO OPCIÓN DE TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADO EN COMPOSICIÓN

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

INTRODUCCIÓN

La música siempre ha formado parte de mi vida, formó parte de mi entorno incluso sin que yo hiciera conciencia de ello. En mi niñez escuché todo tipo de música ya que mi familia es aficionada a la música. Gracias a esto crecí sin aversión hacia ningún tipo de música y pude probar diversos instrumentos musicales sin decidirme al principio por ninguno.

Mi otra gran pasión era la ciencia, por lo que ciencia y música se convirtieron en mis pasiones. Tras haber estudiado varios instrumentos, decidí concentrarme en el piano, e inmediatamente comencé a improvisar y componer en el instrumento, pero no fue sino después que comencé con estudios formales de piano. Éstos me llevaron por un proceso gradual en el que alcancé un dominio relativo del instrumento, al mismo tiempo que estaba logrando tener una comprensión musical. Fue por ese entonces que decidí ser compositor, pero esta decisión tardaría en manifestarse por completo.

A los 18 años ya había alcanzado nivel como pianista suficiente para ingresar a la Escuela Nacional de Música de la UNAM para estudiar el propedéutico en piano. Sin embargo desde el principio me vi atraído por la variedad de actividades musicales y diferentes aspectos de la música. Los coros, las orquestas, los instrumentos, la dirección orquestal, los grupos de cámara, etc., atrajeron todos mi curiosidad, pues yo había permanecido ajeno al medio

musical. Este período significó para mí un descubrimiento de un mundo con posibilidades infinitas que el piano no me podía ofrecer, por lo que desde ese momento no ha habido campo en la música que no me interese.

Al poco tiempo de haber ingresado a la Escuela comencé a tomar lecciones de canto y tomé clases particulares de dirección orquestal, esto enriqueció mi aprendizaje y tiempo después empecé los estudios serios de composición. Después de comenzar éstos estudios decidí cambiarme al área de composición sin descuidar mis estudios de piano pues la composición me ofrecía una visión más amplia de la teoría y la comprensión de la música al mismo tiempo que ejercitaba mi mayor interés: la creación musical. Posteriormente terminé el ciclo propedéutico y cambié mi concentración a la Licenciatura en composición.

Durante el transcurso de esta fue de especial interés para mí el estudio de la música de diversos compositores modernos pues muchos lenguajes como la bitonalidad, la atonalidad y la modalidad permanecían casi desconocidos para mí. Toda ésta música, en especial la atonal, influenció los trabajos que realizaba, por lo que no era de mi entendimiento el por qué la música atonal le resultaba desagradable a ciertas gentes. La música serial fue de especial interés para mí. Todo éste descubrimiento musical aunado a la composición instrumental y mi experiencia en la interpretación musical, ha forjado en mi una escritura que se ha transformado con los años. En éste momento mi música se encuentra en una etapa tradicional, y digo tradicional no porque tenga preferencia por una manera de proceder, sino porque es la tradición la que me ha brindado el aprendizaje y la experiencia. Es en ésta tradición donde me he nutrido de influencias y he encontrado mi propia manera de ser musical. Posteriormente ingresaré a otros mundos de la música que son de igual interés para mí.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

OBRAS DE EXAMEN

Con excepción de *Siete momentos para piano,* todas las obras que conforman este recital fueron compuestas en un lapso de ocho meses con la asesoría de los maestros Pablo Silva y Horacio Uribe.

TRES NATURALEZAS PARA QUINTETO DE ALIENTOS

Es sabido que el ensamble de quinteto de alientos representa un fuerte reto al compositor debido a su particular conformación. El ensamble que nos lega la tradición presenta un conjunto de problemas que exigen no solo un dominio de la escritura para cada uno de los instrumentos involucrados, sino a su vez la capacidad de enfrentar problemas específicos de equilibrio y balance formal. Entre los retos que presenta el conjunto se pueden mencionar los siguientes:

1. Diferencias en agilidad entre los diferentes instrumentos. Cada integrante posee sus particularidades técnicas. Tenemos tres instrumentos de caña cuyas agilidades difieren entre sí, la flauta es en general es el instrumento más ágil del conjunto mientras que el corno que tiene un peso y densidad que lo vuelven difícil de manejar y poco móvil.
2. Dificultades de equilibrio sonoro entre el corno y los demás instrumentos. El corno, instrumento del grupo de los alientos metal, posée un rango dinámico cuyos extremos en el piano y el forte son de mayor intensidad que los de los demás instrumentos del conjunto. Es por eso que se debe tener especial cuidado al utilizarlo para de ésta manera poder crear música con un balance sonoro correcto.
3. Diferencias en el equilibrio sonoro en los diferentes registros del rango del conjunto. A diferencia de lo que ocurre en un conjunto instrumental de mayor dimensión, en éste ensamble no es fácil lograr una fusión de los timbres, por lo que en la mayor parte de los casos escucharemos cada uno de los instrumentos individualmente, incluso en los tutti. Por eso es necesario tener un conocimiento

amplio de la escritura idiomática de cada instrumento ya que ésto solucionará problemas.

4. Este conjunto no tiene un buen apoyo en el registro grave, al carecer de un instrumento con verdadero peso en ese registro. El fagot es también un instrumento de difícil manejo y tiene mayor inercia que el corno. Ofrece las notas más graves del conjunto sin llegar a ser un bajo suficiente debido a que en su registro grave es poco controlable. Además, esas notas no representan su escritura usual: el fagot se encuentra más cómodo en su registro medio. El corno tiene una respuesta aún más lenta que la del fagot, y sus notas más graves no alcanzan las de dicho instrumento.

5. El ensamble tiende a no amalgamarse bien. Cada uno de éstos instrumentos posee características acústicas diferentes. Los armónicos tienden a comportarse de manera diferente, por lo que lo hace un conjunto de polaridades opuestas y de timbres que en el mejor de los casos ofrece la posibilidad de aprovecharlas, pero que pueden llegar a chocar entre sí.

6. Es un ensamble de color sonoro muy brillante, pero esta brillantez puede llegar a ser cansada, ya que es difícil lograr un color apagado. Si el conjunto no es utilizado de manera eficaz, la sonoridad puede llegar a causar fatiga al oyente. Por lo mismo, exige de los ejecutantes una ejecución precisa y clara el lograr mantener el equilibrio de la sonoridad.

7. Rango dinámico no muy parejo, desde el mp al fff. En ésta dotación se complica la utilización de los instrumentos en un mismo matiz, debido a que existen oposiciones de intensidad entre los diferentes registros de los instrumentos. Por ejemplo, el *p* funciona en el registro grave de la flauta y en oboe sólo en su registro agudo. Es por eso, que las contradicciones en las posibilidades dinámicas de los instrumentos juegan un papel fundamental al momento de elegir una instrumentación para un pasaje..

La obra que presento para este examen consta de tres movimientos, organizados de la siguiente manera:

I. *Nervioso.* Esta pieza se basa en el desarrollo rítmico de un impulso presentado en el primer compás (ej.1). La pieza tiene un carácter de improvisación y está hecha con base en la contraposición de tutti y solos, mostrando un interés en el virtuosismo y la exploración de los timbres extremos de los instrumentos (ej.2).

II. *Tranquilo.* Pieza contrapuntística. Al inicio se presenta un contrapunto y sobre de este aparece una melodía (ej.3) que tendrá posteriormente un carácter protagonista. Dicha melodía se presenta con sus variantes en todos los instrumentos (ej.4). La pieza fluye contraponiendo la melodía y el contrapunto hasta llegar a un punto climático. Una breve sección contrastante que me sirve para dar un descanso auditivo a todo el movimiento (ej.5) para después regresar al material original y así concluir.

III. *Enérgico.* Este movimiento tiene un carácter virtuoso con elementos sorpresivos en el que todos los instrumentos tienen pasajes de lucimiento individual. Durante el transcurso de la pieza aparecen motivos melódicos que provienen del impulso rítmico original (ej.6), los cuales hacia el final de la pieza tendrán un desarrollo contrapuntístico.

Quiero agradecer la asesoría que recibí del Quinteto de Alientos de la ENM durante la realización de esta obra.

SIETE MOMENTOS PARA PIANO

Éstas piezas representan una selección significativa de los trabajos que realicé durante mi pertenencia al taller de Federico Ibarra, un período que abarcó cerca de dos años. Se concentran en explorar las posibilidades de la atonalidad y el serialismo básico. De la primera pieza a la número cuatro utilizan un lenguaje atonal libre, mientras que las piezas cinco a la siete desarrollo de diversas maneras una seria dodecafónica. (ej.7)

1. *Lento.* Aquí trabajo con un motivo de corchea y semicorcheas en tresillo (ej.8) que se elabora en una especie de bordado intercalado con colores. No pretendo hacer ningún desarrollo prolongado, sino tan sólo exponer un discurso de un material protagonista.
2. *Moderato.* La pieza tiene dos pequeñas secciones. En la primera sección utilizo una novena (ej.9) que viene hacer una función de pivote que lleva a distintos materiales sin ninguna relación. En la segunda sección hay un intervalo de dos octavas (ej.10) que desarrolla un diseño en dieciseisavos. Las dos secciones crean una unidad.
3. *Presto.* Existen dos elementos: constante rítmica sin variación , variación rítmico-melódica. La simplicidad de la pieza radica en el desarrollo simple del elemento rítmico melódico y la desintegración paulatina de la constante
4. *Vivo.* La pieza sólo funciona como un intermedio ó puente y es un pequeño descanso auditivo hecha a base de clusters.
5. *Lento.* La primera pieza serial de la obra. Aquí la primera nota de la serie (re) funciona como un eje sin llegar a ser un centro tonal. Las demás notas de la serie elaboran una idea rítmica (ej.11) explorando alturas.
6. *Andante.* La serie avanza integrándose en acordes e intervalos, en los cuales el silencio los dieciseisavos y los acordes forman el discurso musical.
7. *Largo.* Mientras el discurso se crea básicamente en redondas la serie se presenta en su forma retrógrada.

CONCERTINO PARA MARIMBA Y ENSAMBLE DE PERCUSIONES

El ensamble de percusiones podría parecer un conjunto fácil de utilizar debido en gran parte, a la gran libertad de escritura, técnica y posibilidades sonoras que ofrecen los instrumentos de percusión. Sin embargo, la diferencia de

timbres que puede presentar cualquier agrupación de instrumentos de percusión, exige reservas en su utilización y una economía en el manejo total del conjunto. Por ello es necesario encontrar una estrategia que permita hacer una distinción entre los instrumentos protagonistas y los instrumentos que sólo aportan color tímbrico.

En ésta partitura busco el equilibrio sonoro mediante los siguientes recursos:

1.- Pasajes con la marimba solista con intervenciones mesuradas de los instrumentos de afinación indeterminada y con apoyo rítmico, melódico y tímbrico de los instrumentos armónicos.

2.- Nunca utilizo todos los instrumentos requeridos en la obra al mismo tiempo, en los tutti hago una selección de los que más pueden aportar riqueza tímbrica y apoyo de conjunto.

3.- Trabajo por secciones de ideas, en las cuales cada una va a tener una instrumentación diferente, de acuerdo a las necesidades que requiera cada una de ellas. Puede ir desde un instrumento solo hasta tutti.

Ésta obra está dividida en una introducción y dos partes. Cada una de las tres partes presenta tipos de desarrollo diferentes. La introducción tiene una elaboración rítmica y una expansión del color armónico e instrumental a partir del material de la marimba. (ej.12)

En A, se desarrolla un juego de contrastes de recursos entre el instrumento protagonista y los otros miembros del conjunto, así como la presentación de nuevos materiales de carácter diferentes a lo ya presentados en la introducción. Uso una oposición tímbrica para trabajar el conjunto con una intención más cercana a la orquestal.

El material A tiene un carácter rítmico en semicorcheas de considerable dificultad (ej.13) y el B un carácter melódico y pasivo (ej.14). El material A da la

sensación de fluidez, donde todos los instrumentos aportan brillantez sin llegar a complicaciones técnicas excesivas. Posteriormente hay una recapitulación de A al que sigue un solo de celesta que rompe con la inercia acumulada para después concluir.

En el material B es de carácter más melódico, la marimba expone una idea en octavos que da paso gradualmente a una melodía, misma que se desarrolla a través de todos sus registros (ej.15). Junto a este desarrollo se intensifica la intervención del conjunto, hasta llegar al punto climático de la obra. Después del clímax, el concertino concluye por medio de una interrupción brusca del movimiento mediante un solo de celesta, que es cerrado por un gesto brusco en tutti.

SONATA PARA CORNO Y PIANO

1. *Introducción-Presto.*- El corno hace su entrada de manera heráldica, al mismo tiempo que el piano entra con un carácter intenso en acordes. Estos dos elementos son desarrollados hasta dar paso al primer material en el presto (ej.16). El segundo material aparece en el compás 71 (ej.17).Manejo una forma sonata tradicional con dos ideas contrastantes, el desarrollo viene del primer material (ej.18). Este movimiento explota los registros del corno, así como su habilidad lírica.
2. *Lento.*- Aquí establezco una nota eje que es el sol que comparten los dos instrumentos. A lo largo del movimiento se establecen dos elementos musicales. El piano hace un discurso a base de acordes y colores, mientras que el corno tiene un amplio dibujo donde se explotan sus registros graves.

3.*Presto.*- La pieza toma impulso desde la aparición del motivo de cinco notas del corno (ej.19). Éste motivo es variado a lo largo de la pieza y se

presenta en ambos instrumentos. El piano hace una función de base, llevando al corno por distintos momentos de variación y de desarrollo de secciones.

SONETOS A ORFEO

Esta obra tuvo su origen en mi búsqueda de un texto que pudiera servir como base a la creación de una obra vocal con algún acompañamiento instrumental. Revisando diferentes textos con el maestro Pablo Silva encontré que éstos sonetos encajaban muy bien con la idea que yo tenía en mente. Dada mi predilección por los textos fantásticos y que estimulan la imaginación, no dudé ni un momento en escoger algunos de estos sonetos para ponerles música, al descubrir el maravilloso mundo de la obra de Rilke.

Mi primera decisión fue utilizar un cantante solista que en ocasiones hiciera de narrador. Una orquesta y un coro podrían complementar de manera satisfactoria las ideas que quería expresar, por las posibilidades de contraposición de colores y de juego de sonoridades posibles. Para los fines de éste examen realicé una primera aproximación a esta obra musicalizando sólo el primer soneto, por lo cual esta pieza es sólo parte de lo que será una obra de mayor extensión en el futuro próximo.

La pieza está dividida en dos partes. En la primera realizo una introducción orquestal y en la segunda el solista y los coros llevan toda la parte principal. La pieza comienza con una introducción a base de un pedal agudo en las cuerdas con la nota mi, contrastado por la intervención de la celesta y las percusiones, manteniendo una sensación estática y que con la introducción de las maderas busca paulatinamente un crescendo orquestal para introducir al solista. El tratamiento de la melodía en el barítono no es de naturaleza cantabile, sino más bien una mezcla del recitado y canto. Por tal

ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA

motivo no realizo una obra de lucimiento vocal. Las voces del coro están usadas como color al mismo tiempo que continúan el discurso del solista por lo que solista y coros tienen la misma función.

Por lo que respecta a la orquestación, utilizo una orquesta con maderas a 2, la cual me parece adecuada para el efecto que quiero dar. No hay virtuosismo en los instrumentos, sólo amalgamas de sonidos con algunas apariciones de la armonía. Las cuerdas desde el comienzo plantean todo el carácter de la pieza (ej.20). El material utilizado no es de naturaleza motívica, sino más bien las mismas sonoridades dan paso a elaboraciones rítmicas sin que exista un esquema predeterminado (ej.21).

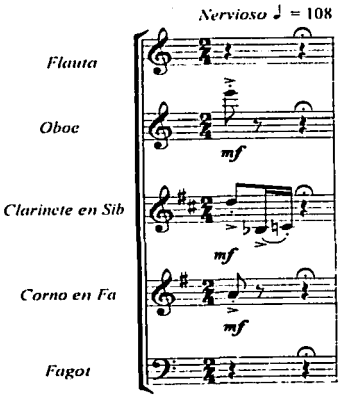
Rainer Maria Rilke:

SONETOS A ORFEO, I

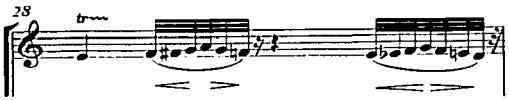
Entonces ascendió un árbol. ¡Pura superación!
¡Oh, canta Orfeo! ¡Alto árbol en el oído!
Y calló todo. Más hasta en este callar
nació un nuevo comienzo, seña y transformación.

Animales de silencio se abrieron paso, salieron
del claro bosque libre, de lechos y guaridas;
y se vio que no era por astucia
ni por miedo por lo que estaban tan callados
sino para escuchar. Rugidos, gritos, bramidos
parecían pequeños en su corazón. Y donde hacía un momento
hubo una choza apenas que recogiera esto,

un refugio del más oscuro deseo
con entrada de jambas temblorosas,
tú les creaste un templo en el oído.



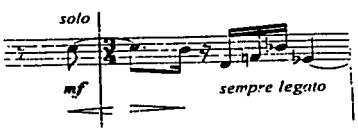
ej.1



ej. 2

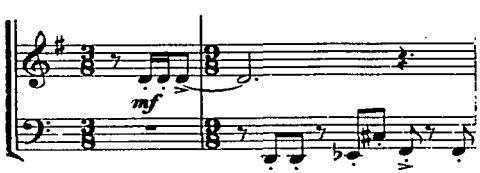
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

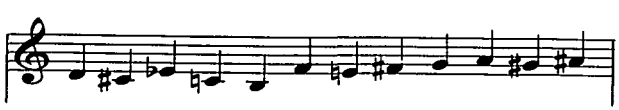
ej.3



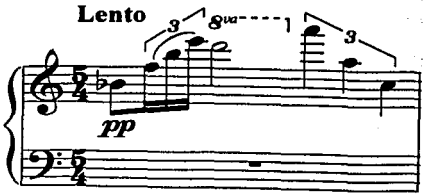
ej.4

ej.5

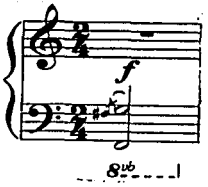




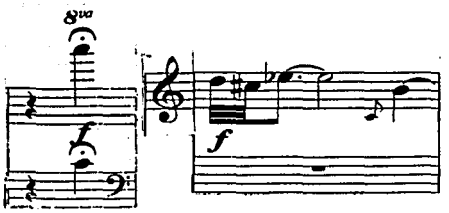
ej.7



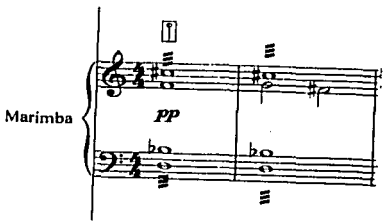
ej.8



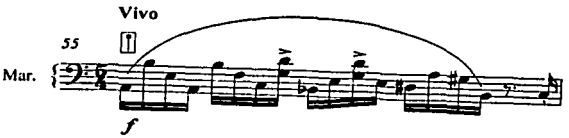
ej.9



ej.10 ej.11

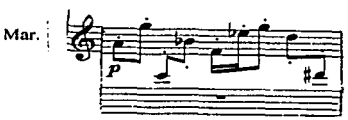


ej12

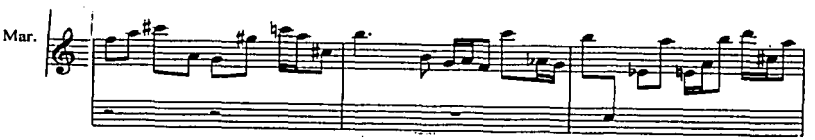


ej.13

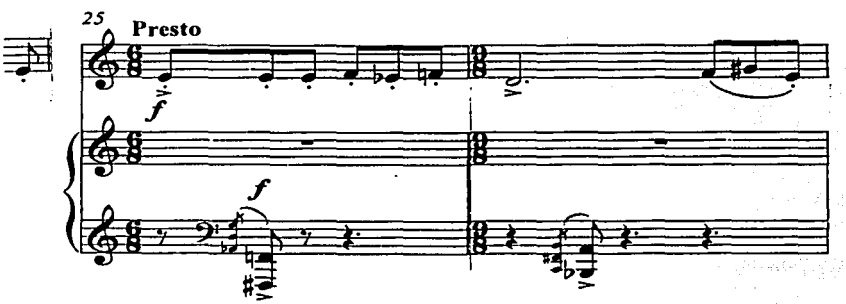
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



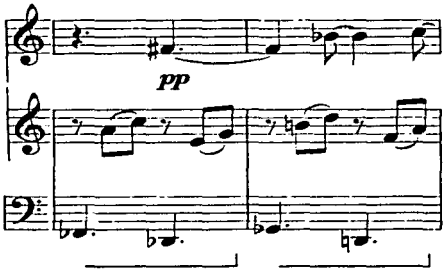
ej.14



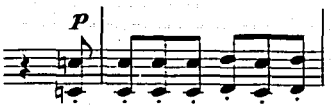
ej.15



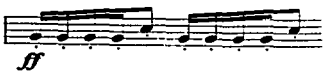
ej.16



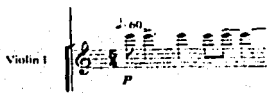
ej.17



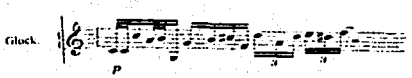
ej.18



ej.19



ej.20



ej.21

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

RESUMEN PARA PROGRAMA DE MANO

TRES NATURALEZAS PARA QUINTETO DE ALIENTOS

La obra que presento para este examen consta de tres movimientos, organizados de la siguiente manera:

I. *Nervioso.* Esta pieza se basa en el desarrollo rítmico de un impulso presentado en el primer compás. La pieza tiene un carácter de improvisación y está hecha con base en la contraposición de tutti y solos, mostrando un interés en el virtuosismo y la exploración de los timbres extremos de los instrumentos.

II. *Tranquilo.* Pieza contrapuntística. Al inicio se presenta un contrapunto y sobre de este aparece una melodía que tendrá posteriormente un carácter protagonista. Dicha melodía se presenta con sus variantes en todos los instrumentos. La pieza fluye contraponiendo la melodía y el contrapunto hasta llegar a un punto climático. Una breve sección contrastante que me sirve para dar un descanso auditivo a todo el movimiento para después regresar al material original y así concluir.

III. *Enérgico.* Este movimiento tiene un carácter virtuoso con elementos sorpresivos en el que todos los instrumentos tienen pasajes de lucimiento individual. Durante el transcurso de la pieza aparecen motivos melódicos que provienen del impulso rítmico original , los cuales hacia el final de la pieza tendrán un desarrollo contrapuntístico.

Quiero agradecer la asesoría que recibí del Quinteto de Alientos de la ENM durante la realización de esta obra.

SIETE MOMENTOS PARA PIANO

Éstas piezas representan una selección significativa de los trabajos que realicé durante mi pertenencia al taller de Federico Ibarra, un período que abarcó cerca de dos años. Se concentran en explorar las posibilidades de la atonalidad y el serialismo básico. De la primera pieza a la número cuatro utilizan un lenguaje

atonal libre, mientras que las piezas cinco a la siete desarrollo de diversas maneras una seria dodecafónica.

1. *Lento.* Aquí trabajo con un motivo de corchea y semicorcheas en tresillo que se elabora en una especie de bordado intercalado con colores. No pretendo hacer ningún desarrollo prolongado, sino tan sólo exponer un discurso de un material protagonista.
2. *Moderato.* La pieza tiene dos pequeñas secciones. En la primera sección utilizo una novena que viene hacer una función de pivote que lleva a distintos materiales sin ninguna relación. En la segunda sección hay un intervalo de dos octavas que desarrolla un diseño en dieciseisavos. Las dos secciones crean una unidad.
3. *Presto.* Existen dos elementos: constante rítmica sin variación , variación rítmico-melódica. La simplicidad de la pieza radica en el desarrollo simple del elemento rítmico melódico y la desintegración paulatina de la constante
4. *Vivo.* La pieza sólo funciona como un intermedio ó puente y es un pequeño descanso auditivo hecha a base de clusters.
5. *Lento.* La primera pieza serial de la obra. Aquí la primera nota de la serie (re) funciona como un eje sin llegar a ser un centro tonal. Las demás notas de la serie elaboran una idea rítmica explorando alturas.
6. *Andante.* La serie avanza integrándose en acordes e intervalos, en los cuales el silencio los dieciseisavos y los acordes forman el discurso musical.
7. *Largo.* Mientras el discurso se crea básicamente en redondas la serie se presenta en su forma retrógrada.

CONCERTINO PARA MARIMBA Y ENSAMBLE DE PERCUSIONES

Ésta obra está dividida en una introducción y dos partes. Cada una de las tres partes presenta tipos de desarrollo diferentes. La introducción tiene una elaboración rítmica y una expansión del color armónico e instrumental a partir del material de la marimba.

En A, se desarrolla un juego de contrastes de recursos entre el instrumento protagonista y los otros miembros del conjunto, así como la presentación de nuevos materiales de carácter diferentes a lo ya presentados en la introducción. Uso una oposición tímbrica para trabajar el conjunto con una intención más cercana a la orquestal.

El material A tiene un carácter rítmico en semicorcheas de considerable dificultad y el B un carácter melódico y pasivo. El material A da la sensación de fluidez, donde todos los instrumentos aportan brillantez sin llegar a complicaciones técnicas excesivas. Posteriormente hay una recapitulación de A al que sigue un solo de celesta que rompe con la inercia acumulada para después concluir.

En el material B es de carácter más melódico, la marimba expone una idea en octavos que da paso gradualmente a una melodía, misma que se desarrolla a través de todos sus registros. Junto a este desarrollo se intensifica la intervención del conjunto, hasta llegar al punto climático de la obra. Después del clímax, el concertino concluye por medio de una interrupción brusca del movimiento mediante un solo de celesta, que es cerrado por un gesto brusco en tutti.

SONATA PARA CORNO Y PIANO

1. *Introducción-Presto.-* El corno hace su entrada de manera heráldica, al mismo tiempo que el piano entra con un carácter intenso en acordes. Estos dos elementos son desarrollados hasta dar paso al primer material en el presto. El segundo material aparece en el compás 71. Manejo una forma sonata tradicional con dos ideas contrastantes, el desarrollo viene del primer material. Este movimiento explota los registros del corno, así como su habilidad lírica.

2. *Lento.*- Aquí establezco una nota eje que es el sol que comparten los dos instrumentos. A lo largo del movimiento se establecen dos elementos musicales. El piano hace un discurso a base de acordes y colores, mientras que el corno tiene un amplio dibujo donde se explotan sus registros graves.
3. *Presto.*- La pieza toma impulso desde la aparición del motivo de cinco notas del corno. Éste motivo es variado a lo largo de la pieza y se presenta en ambos instrumentos. El piano hace una función de base, llevando al corno por distintos momentos de variación y de desarrollo de secciones.

SONETOS A ORFEO

Para los fines de éste examen realicé una primera aproximación a esta obra musicalizando sólo el primer soneto, por lo cual esta pieza es sólo parte de lo que será una obra de mayor extensión en el futuro próximo.

La pieza está dividida en dos partes. En la primera realizo una introducción orquestal y en la segunda el solista y los coros llevan toda la parte principal. La pieza comienza con una introducción a base de un pedal agudo en las cuerdas con la nota mi, contrastado por la intervención de la celesta y las percusiones, manteniendo una sensación estática y que con la introducción de las maderas busca paulatinamente un crescendo orquestal para introducir al solista. El tratamiento de la melodía en el barítono no es de naturaleza cantabile, sino más bien una mezcla del recitado y canto. Por tal motivo no realizo una obra de lucimiento vocal. Las voces del coro están usadas como color al mismo tiempo que continúan el discurso del solista por lo que solista y coros tienen la misma función.

Por lo que respecta a la orquestación, utilizo una orquesta con maderas a 2, la cual me parece adecuada para el efecto que quiero dar. No hay

virtuosismo en los instrumentos, sólo amalgamas de sonidos con algunas apariciones de la armonía. Las cuerdas desde el comienzo plantean todo el carácter de la pieza. El material utilizado no es de naturaleza motívica, sino más bien las mismas sonoridades dan paso a elaboraciones rítmicas sin que exista un esquema predeterminado.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

SONETOS A ORFEO, I

Entonces ascendió un árbol. ¡Pura superación!
¡Oh, canta Orfeo! ¡Alto árbol en el oído!
Y calló todo. Más hasta en este callar
nació un nuevo comienzo, seña y transformación.

Animales de silencio se abrieron paso, salieron
del claro bosque libre, de lechos y guaridas;
y se vio que no era por astucia
ni por miedo por lo que estaban tan callados
sino para escuchar. Rugidos, gritos, bramidos
parecían pequeños en su corazón. Y donde hacía un momento
hubo una choza apenas que recogiera esto,

un refugio del más oscuro deseo
con entrada de jambas temblorosas,
tú les creaste un templo en el oído.

PARTITURAS

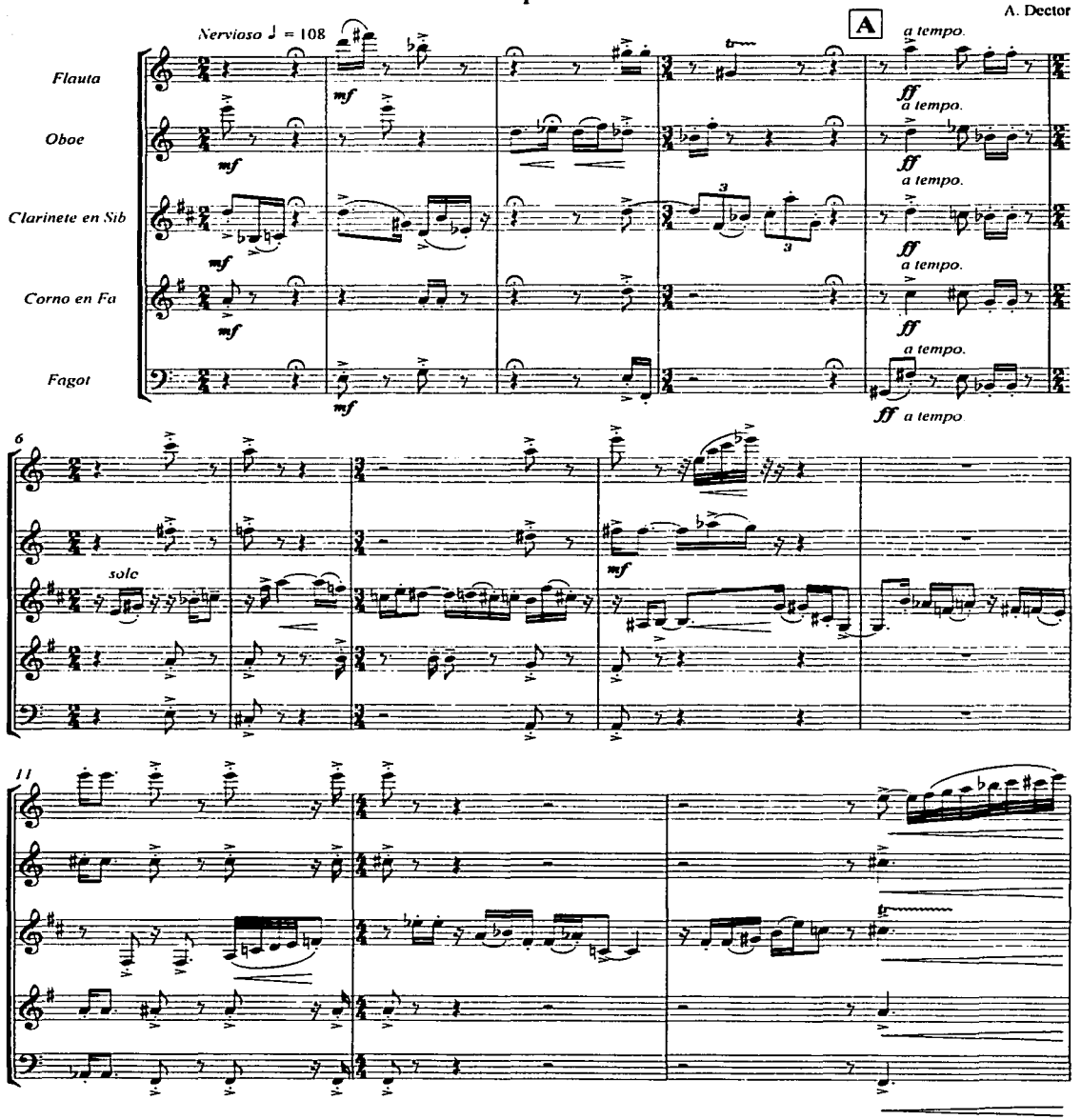
PAGINACIÓN DISCONTINUA

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

TRES NATURALEZAS PARA QUINTETO DE ALIENTOS

I

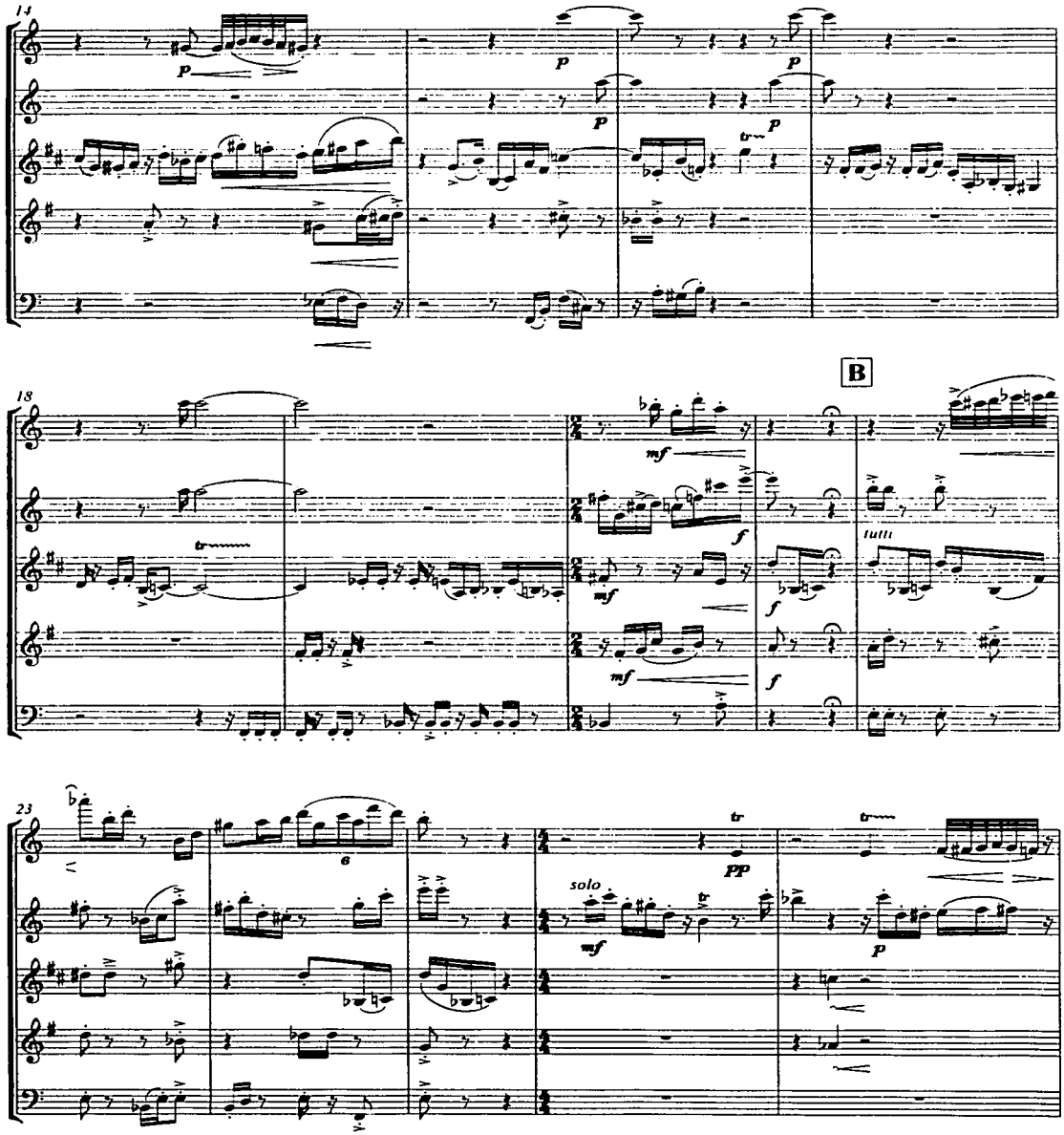
A. Dector



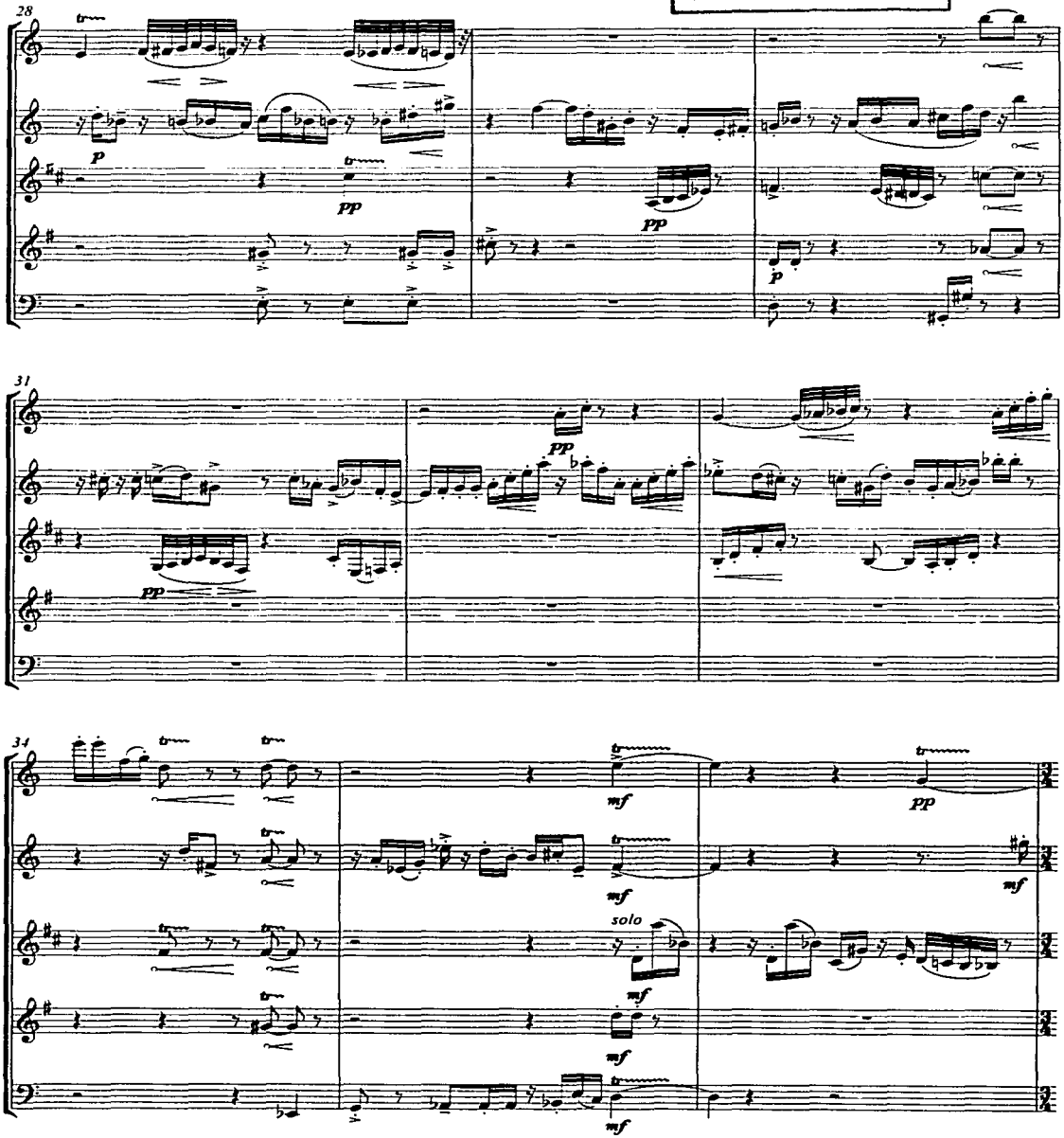
En los tres movimientos los trinos serán tocados medio tono hacia arriba

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

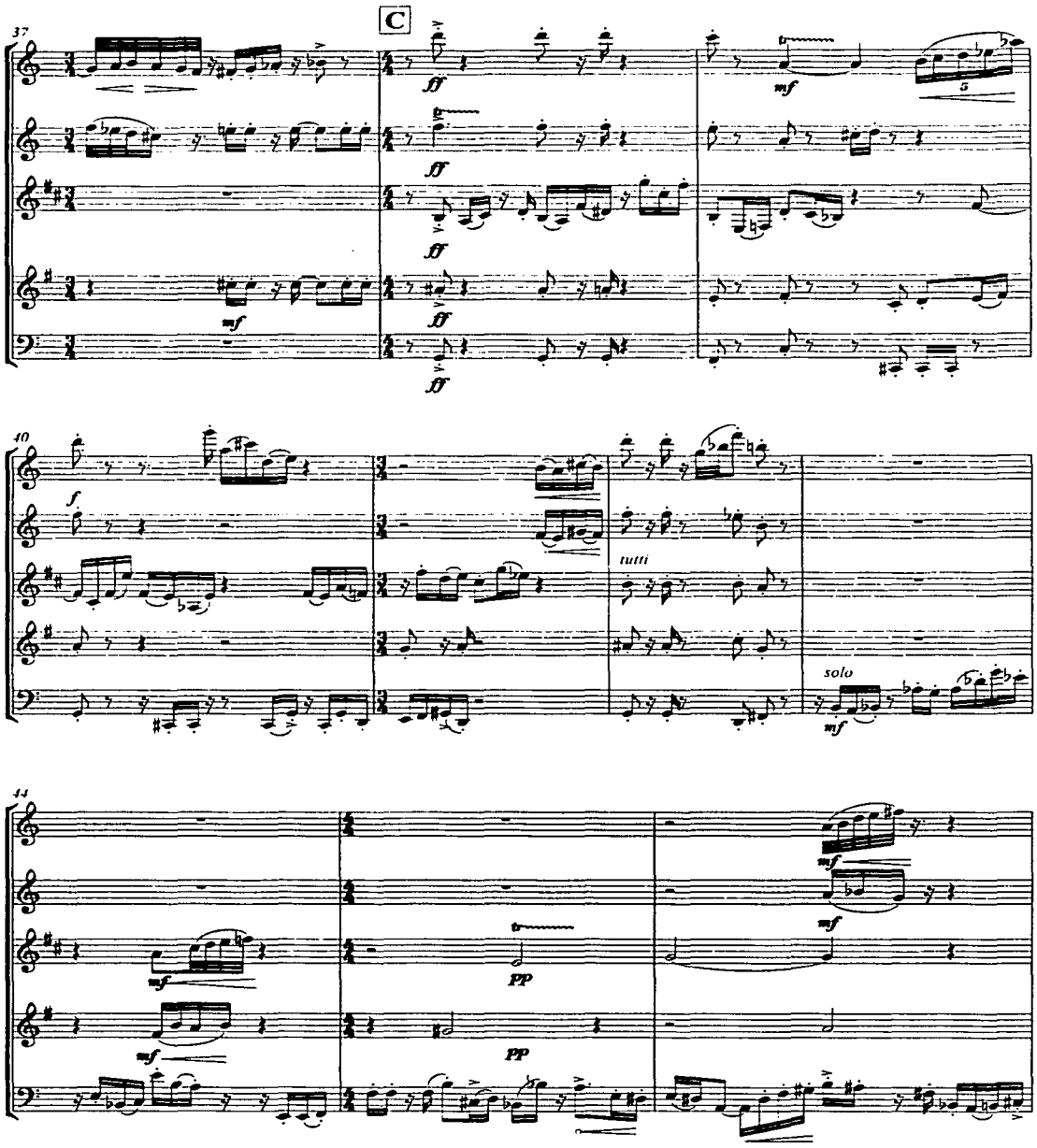
2



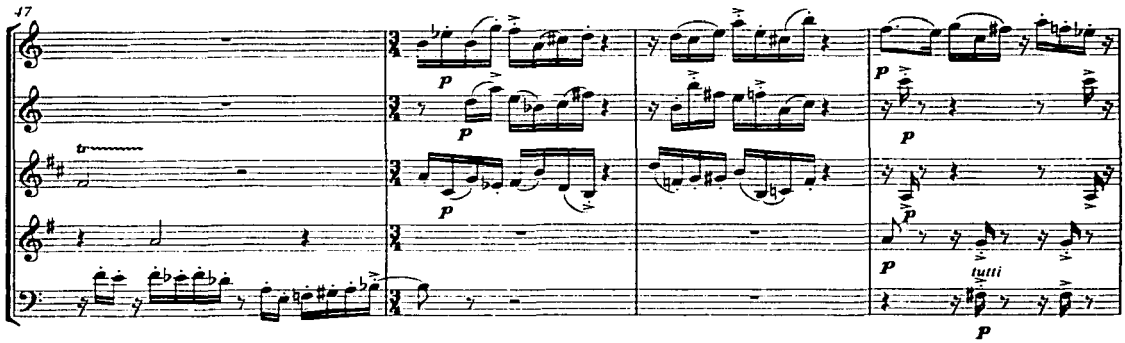
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

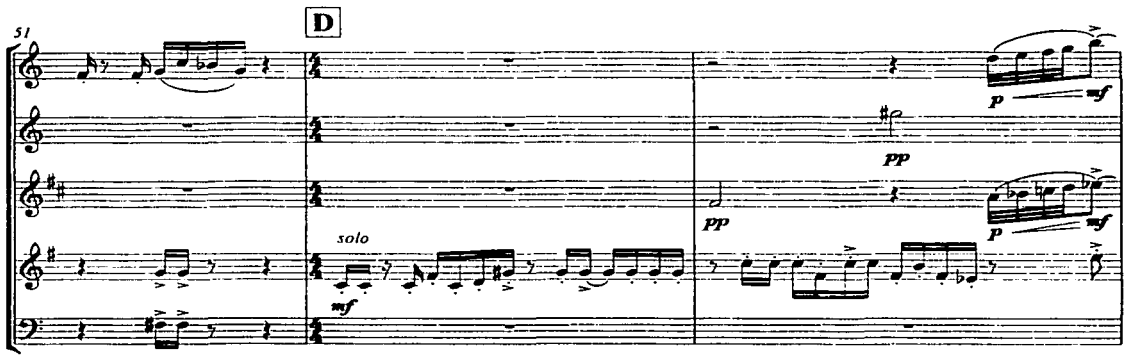


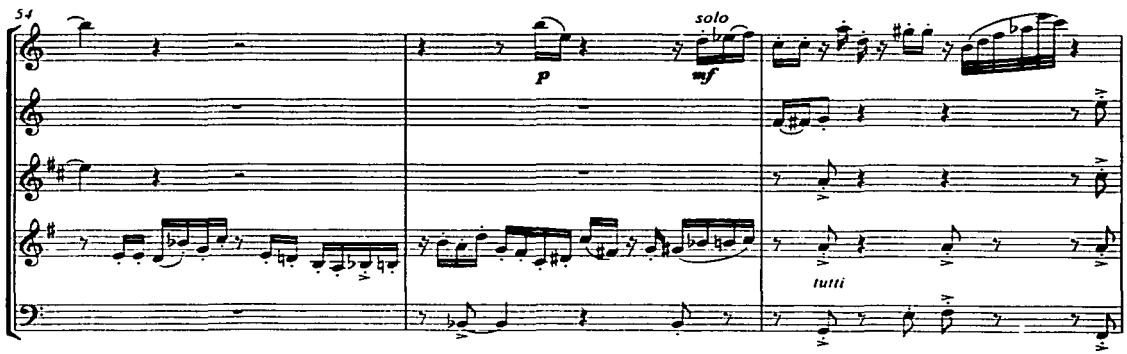
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

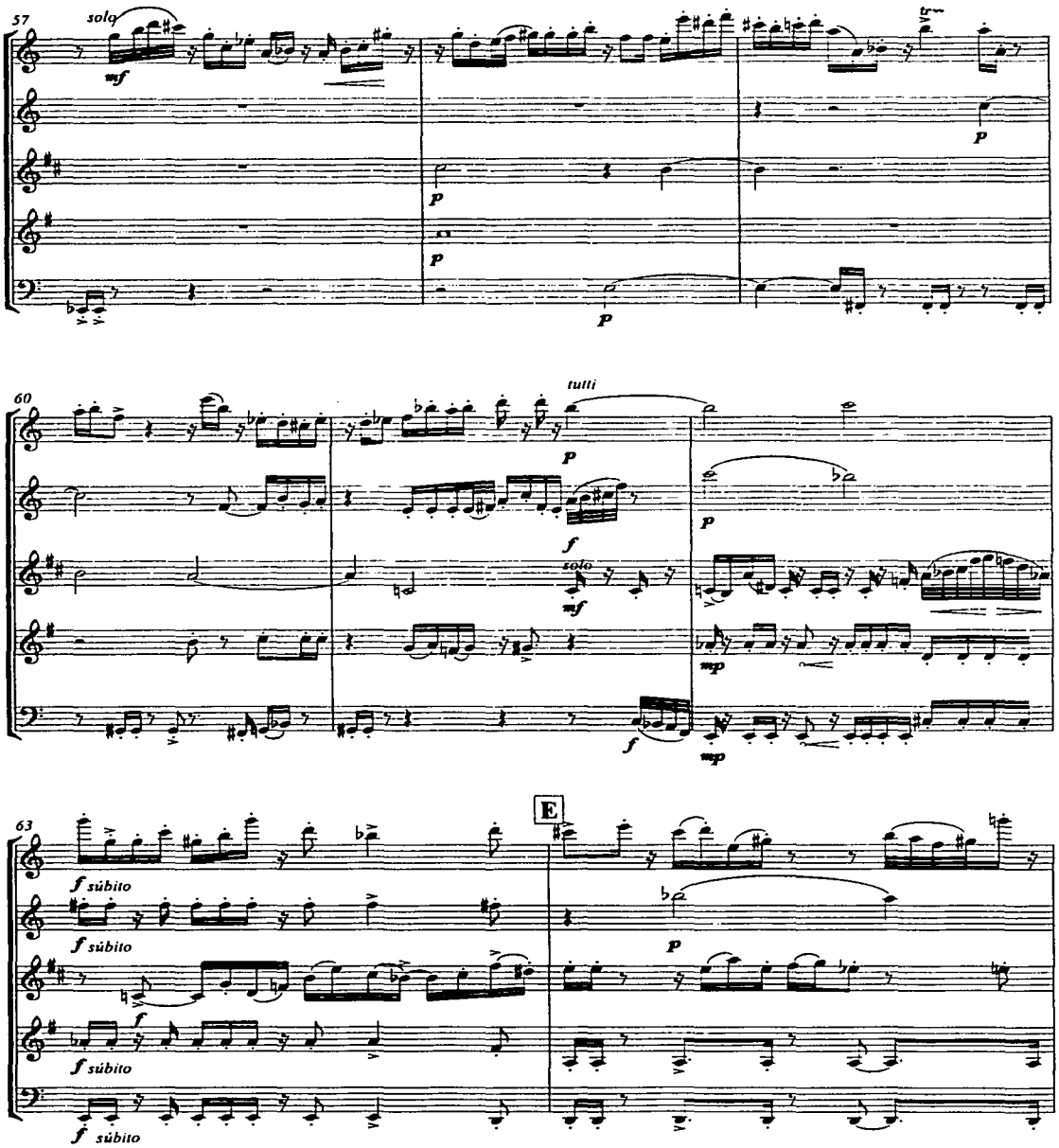




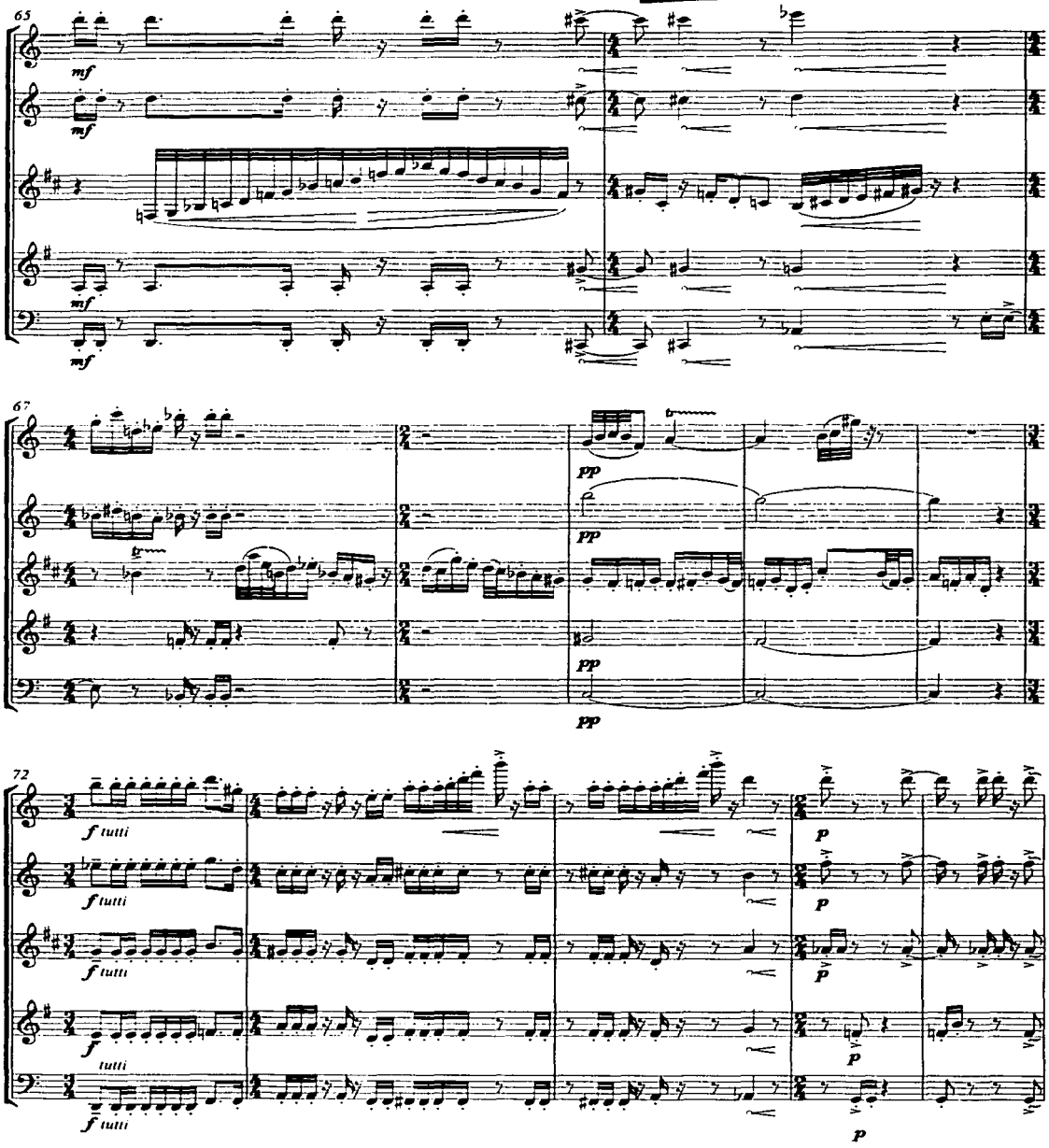


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

6

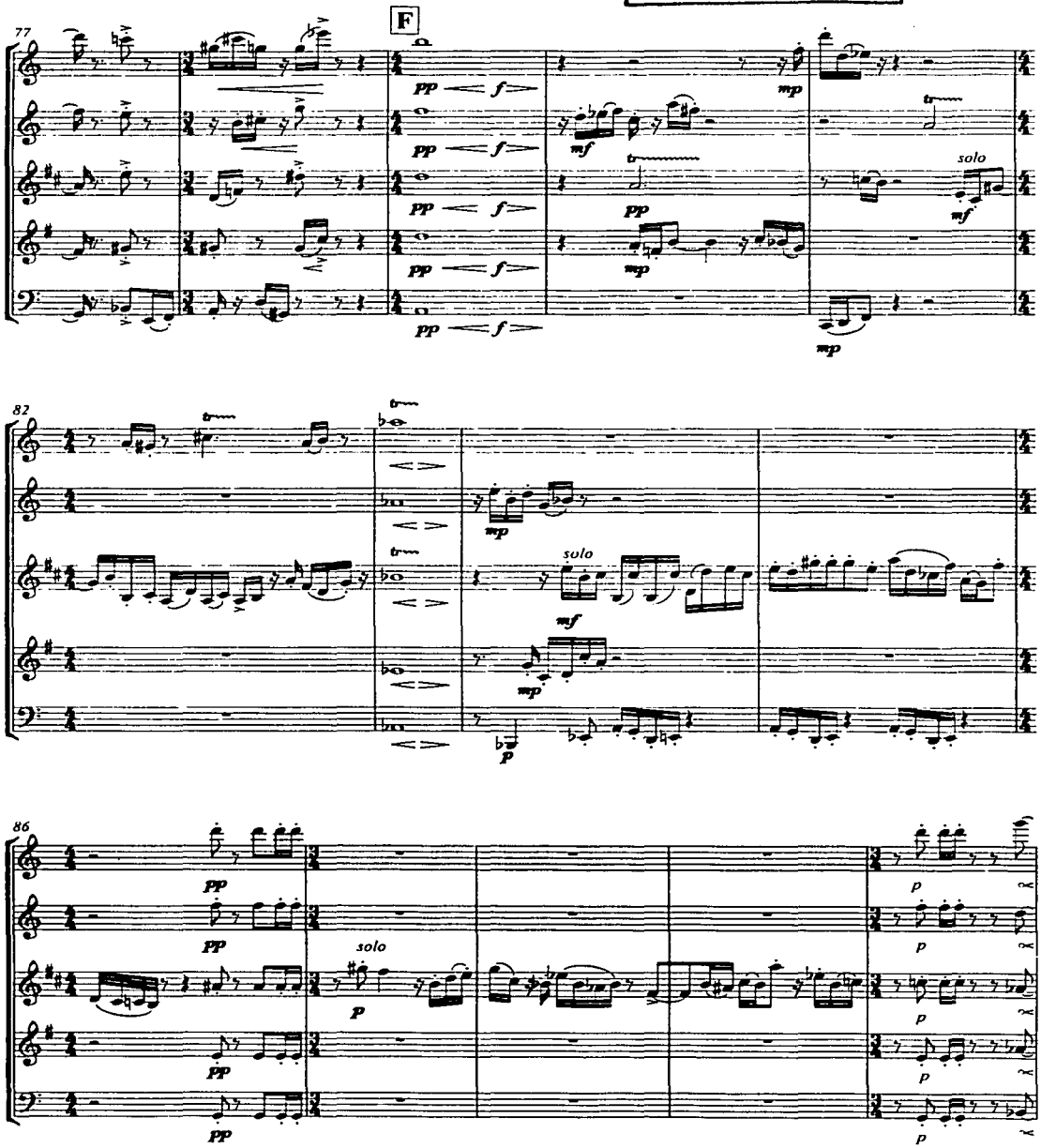


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

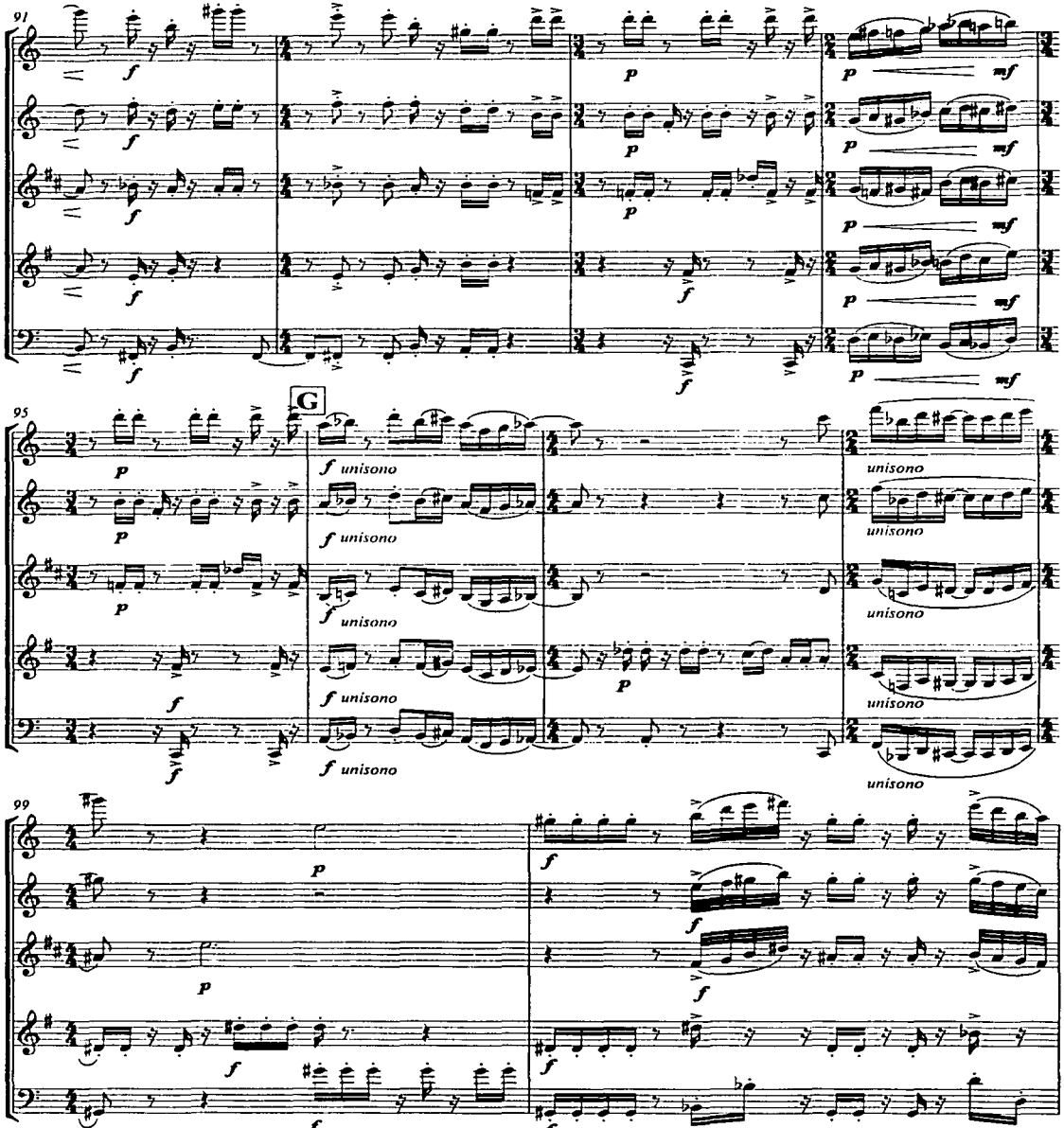


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

8

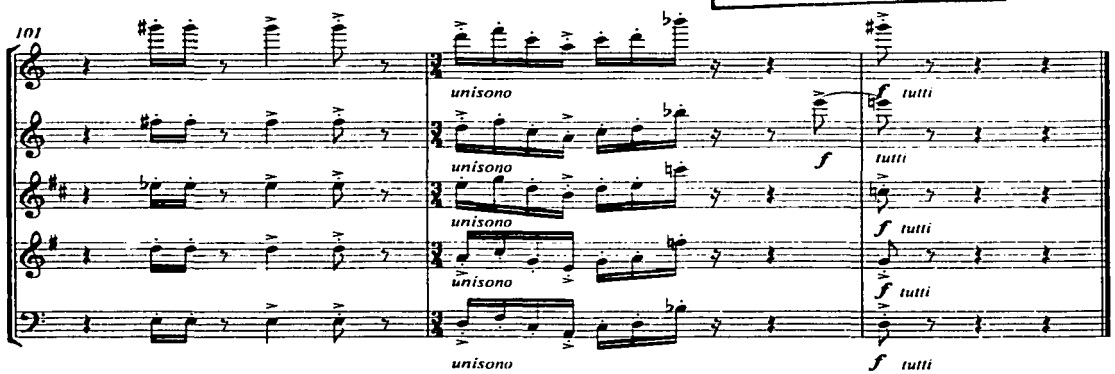


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

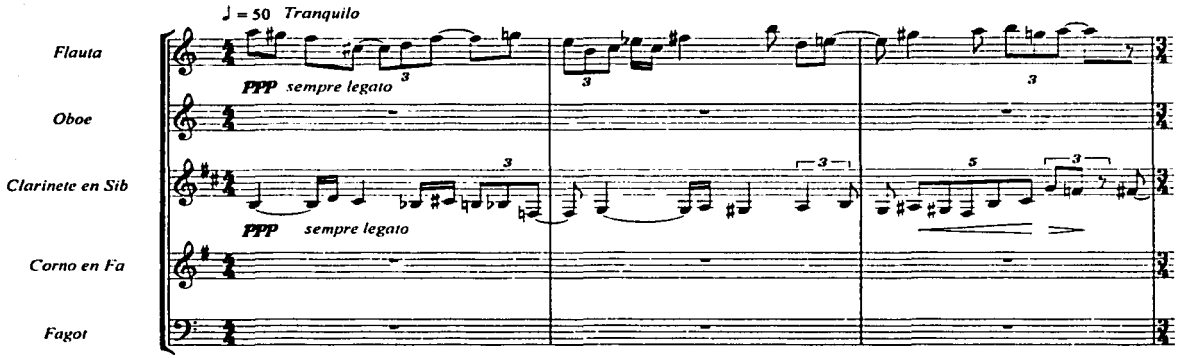
10



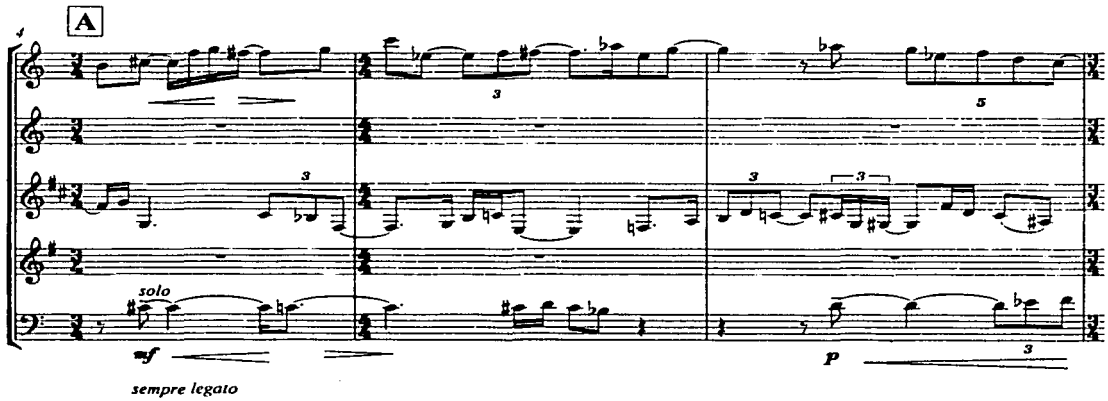
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

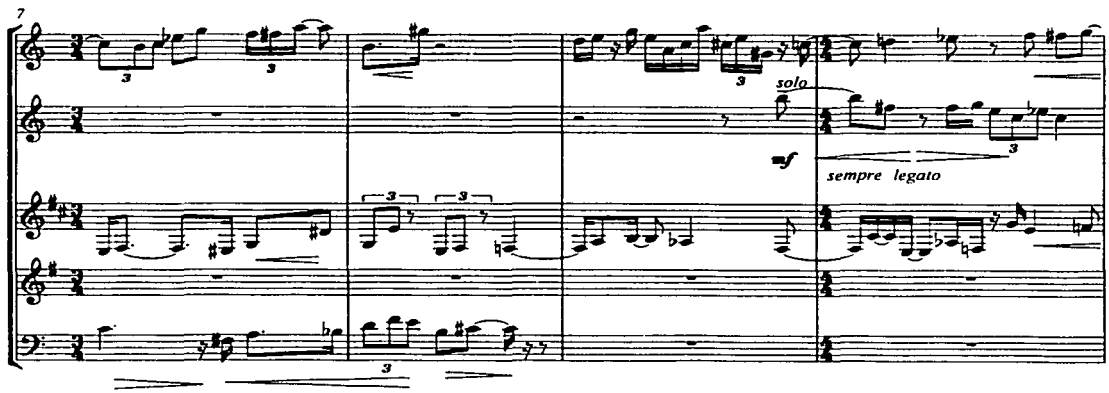
II

a.DECTOR

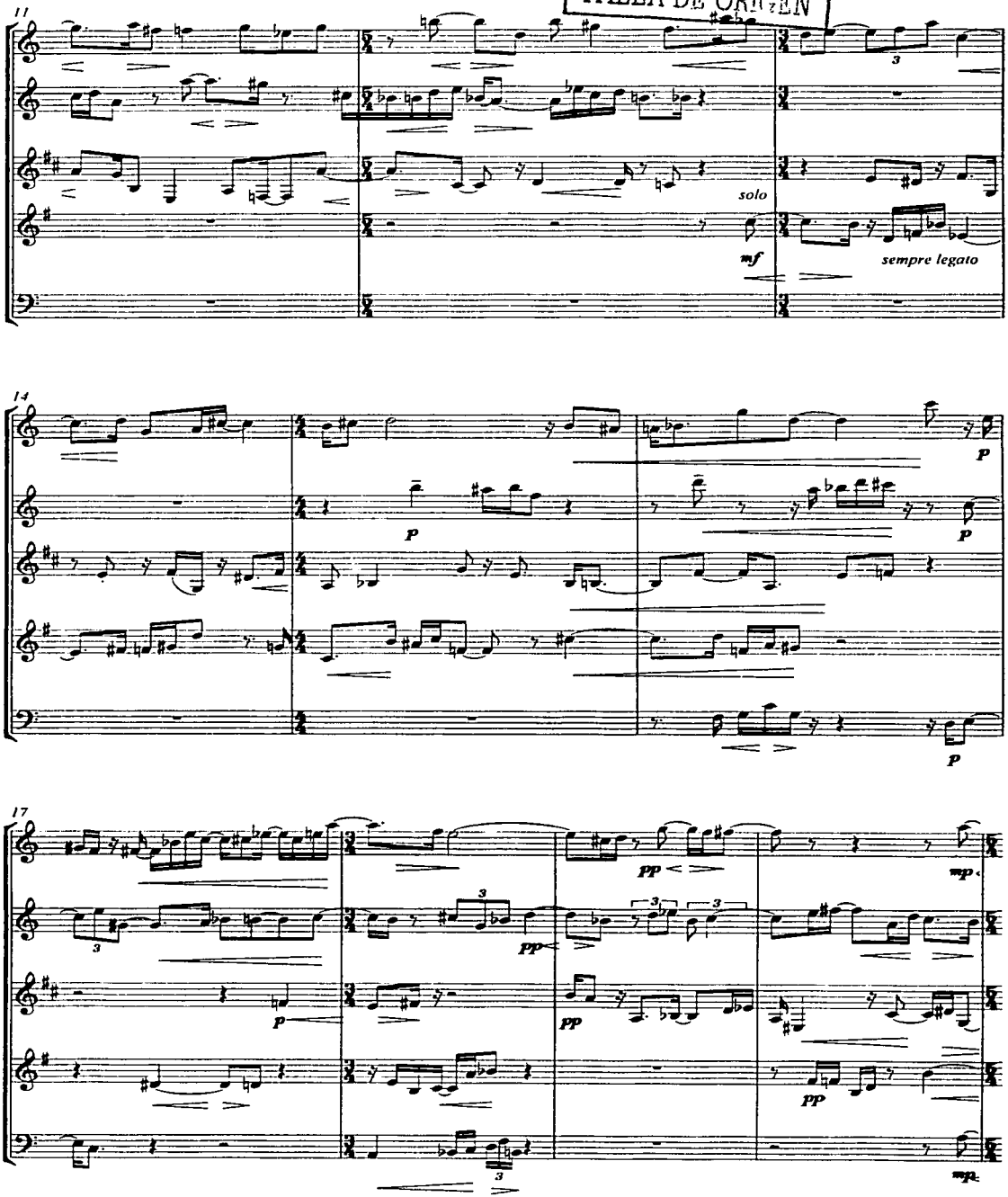


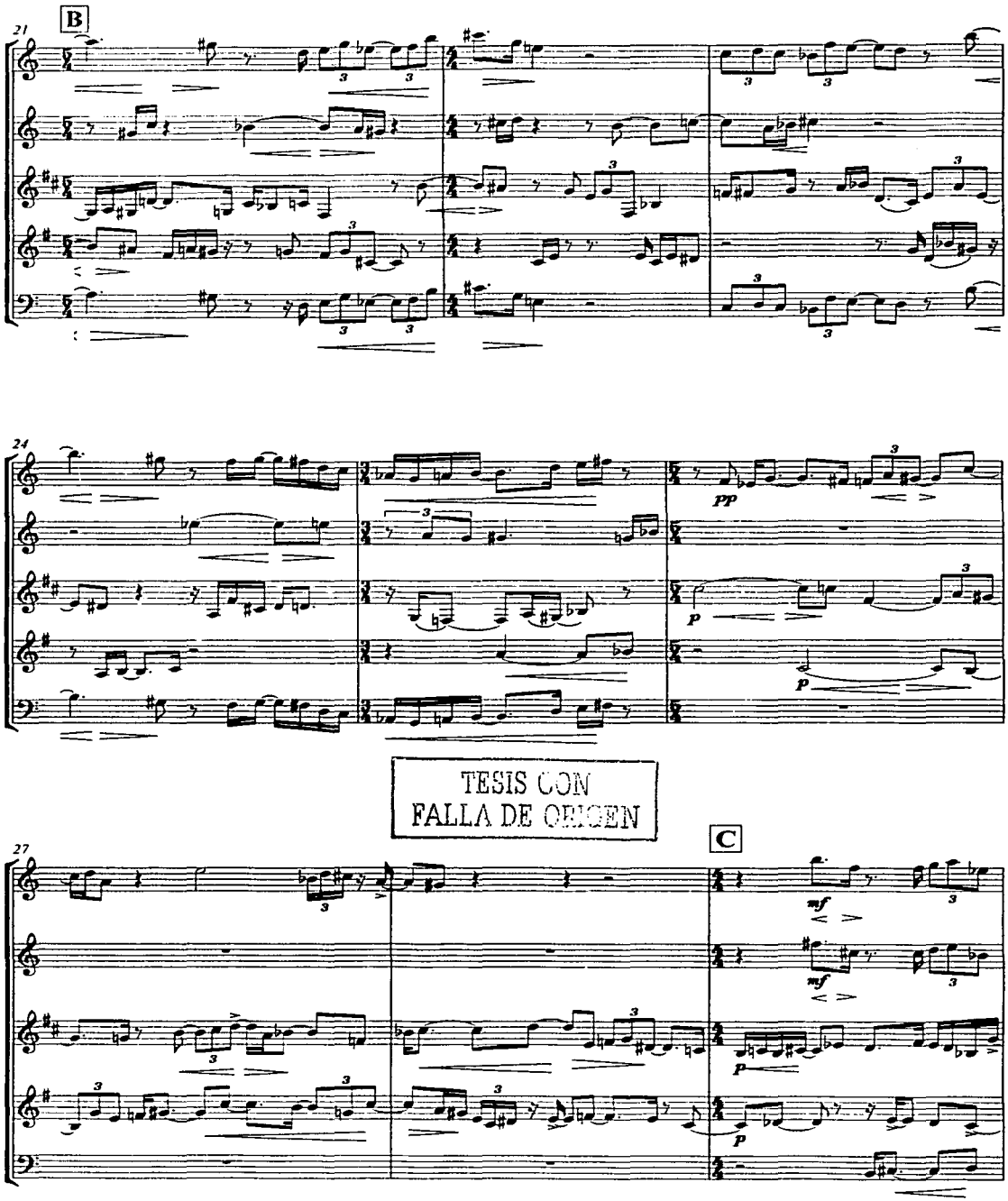
Todas las notas deberán ser tocadas legato a excepción de los compases 57 a 64 donde están indicadas las notas en staccato



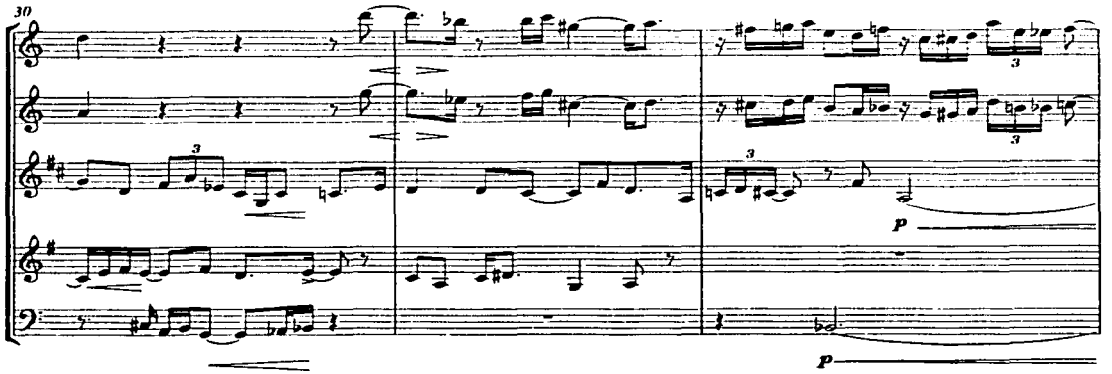


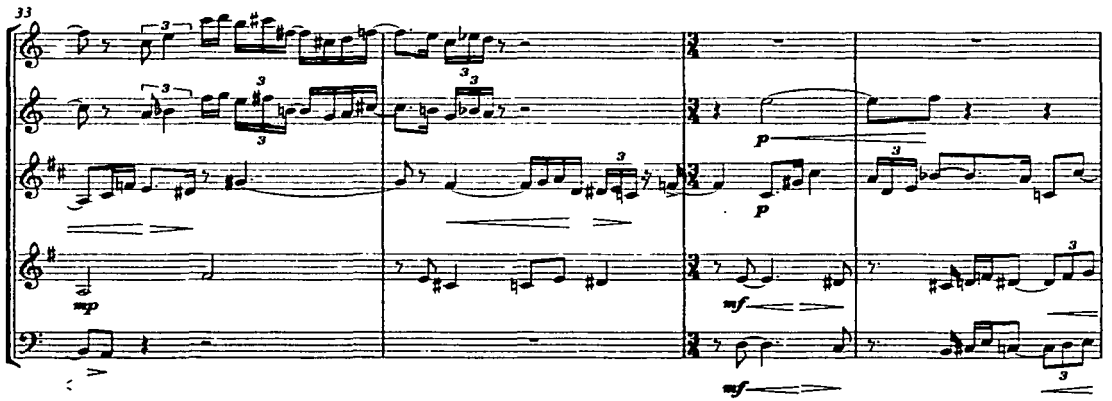
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



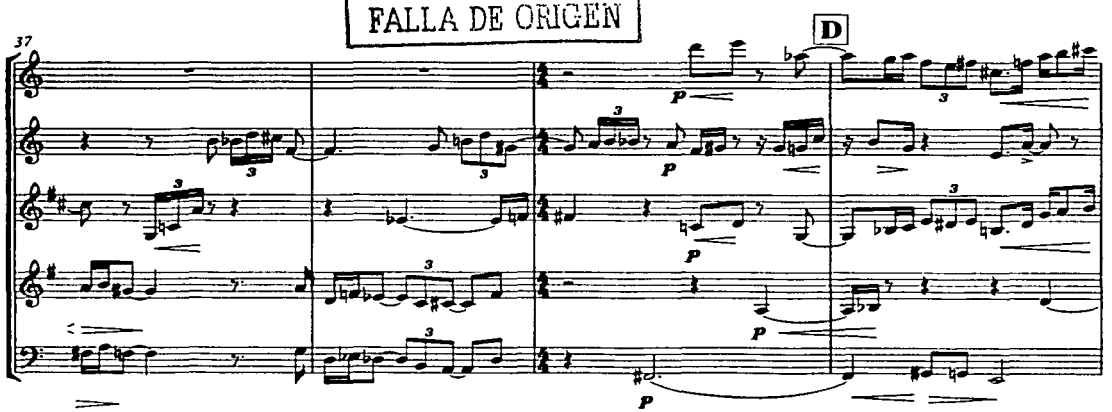


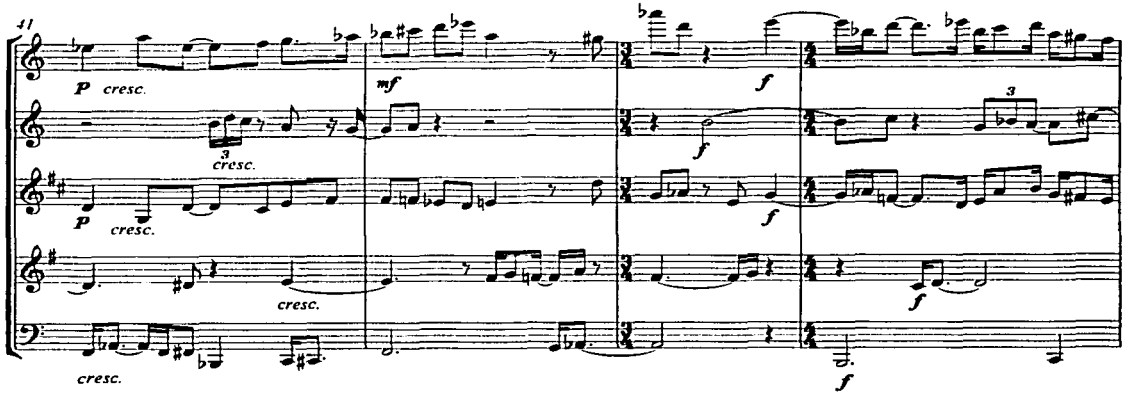
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

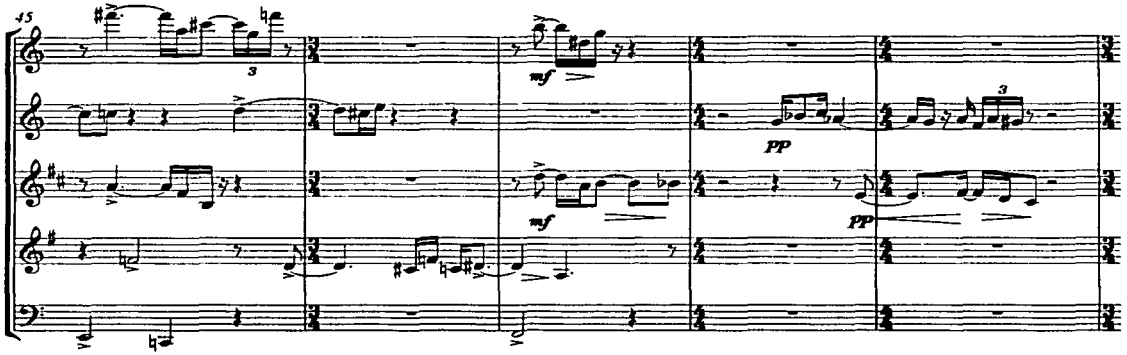




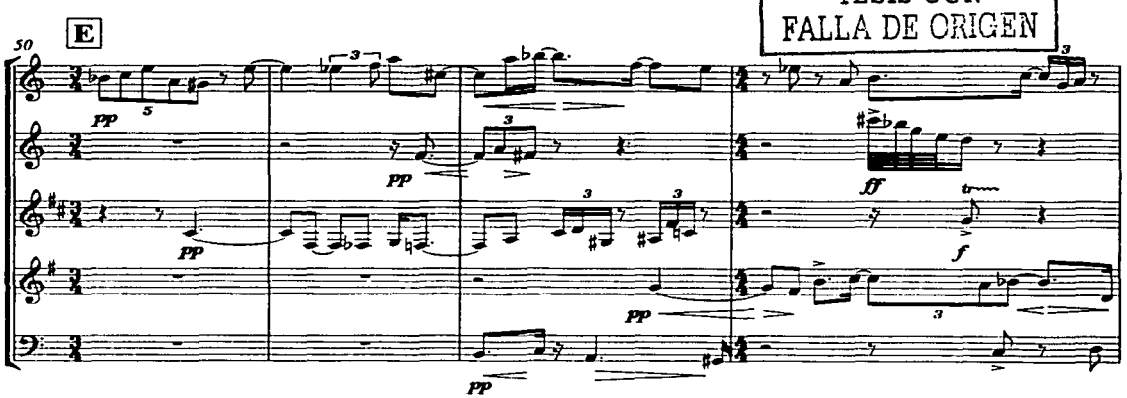
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

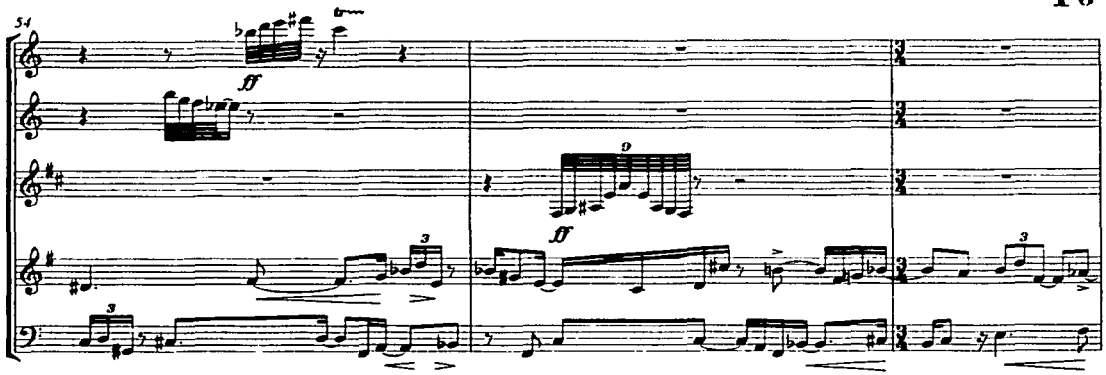


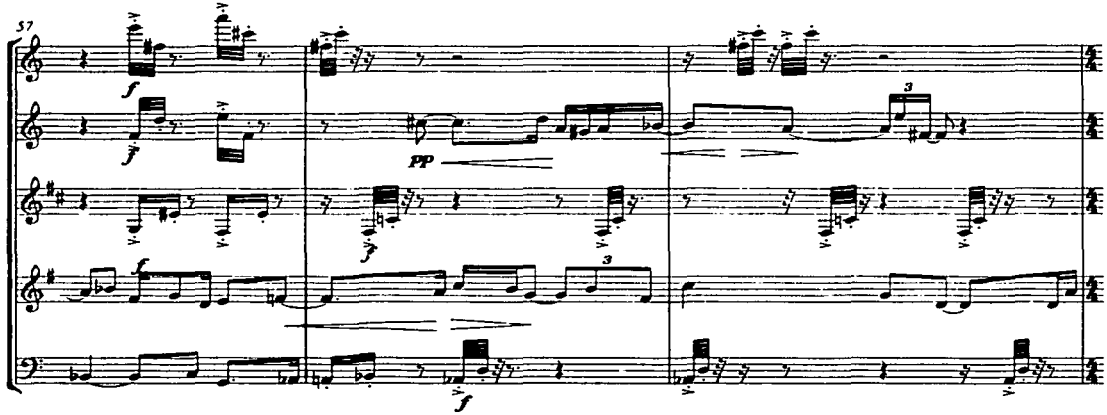




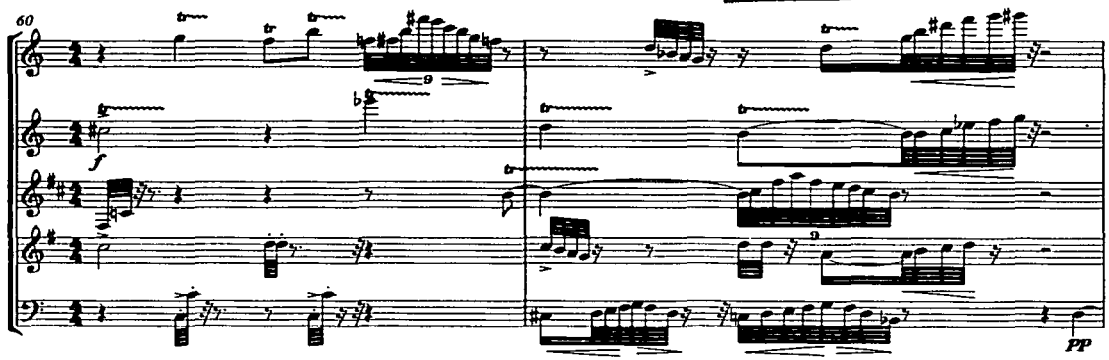
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



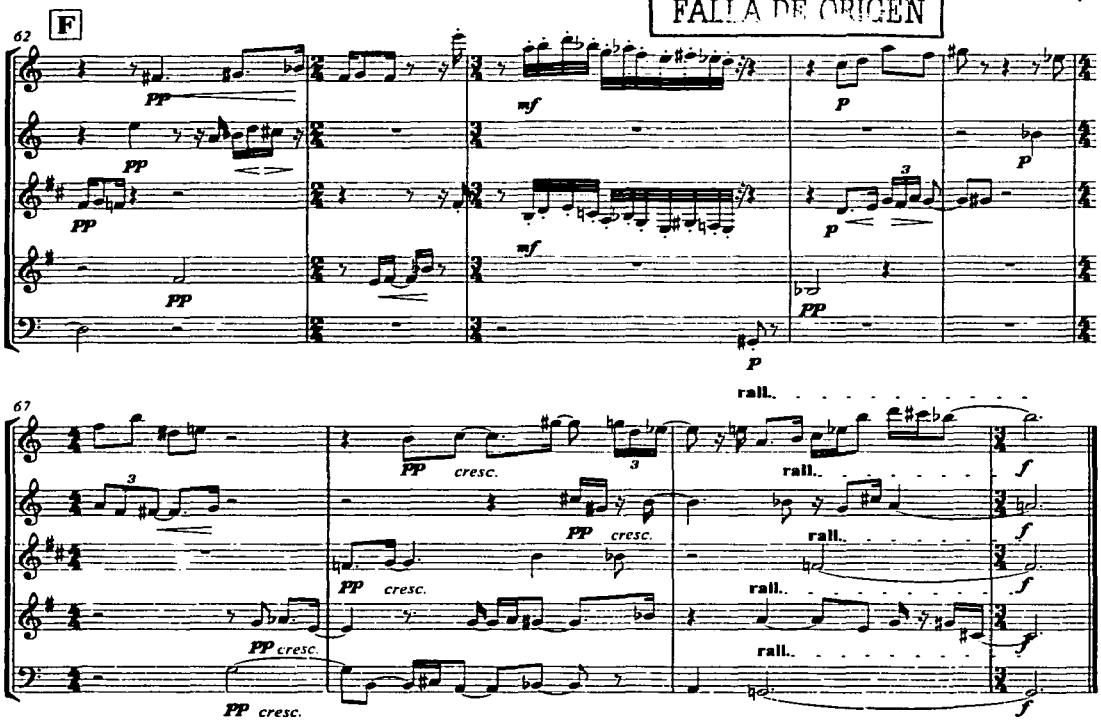




TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



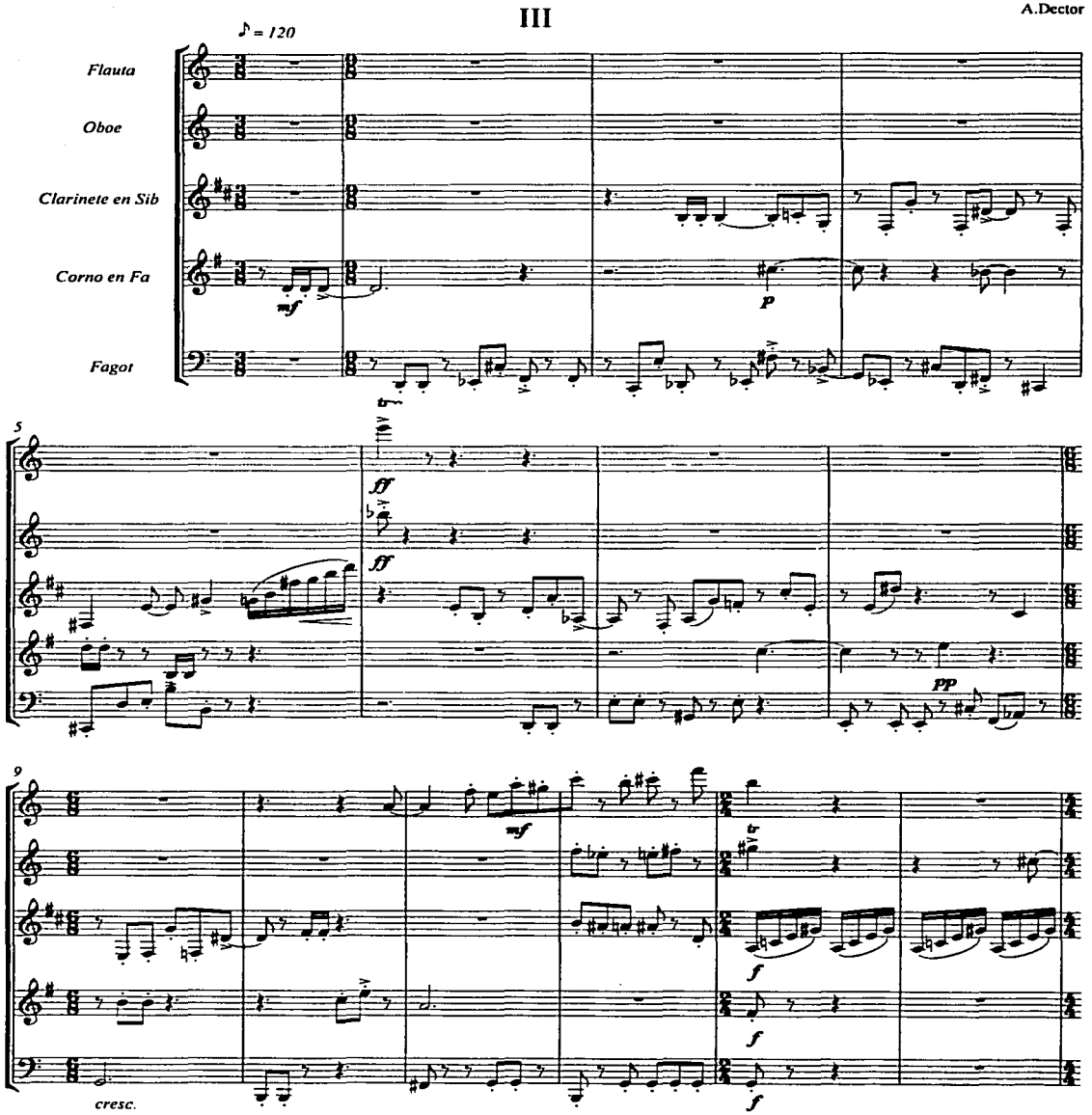
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

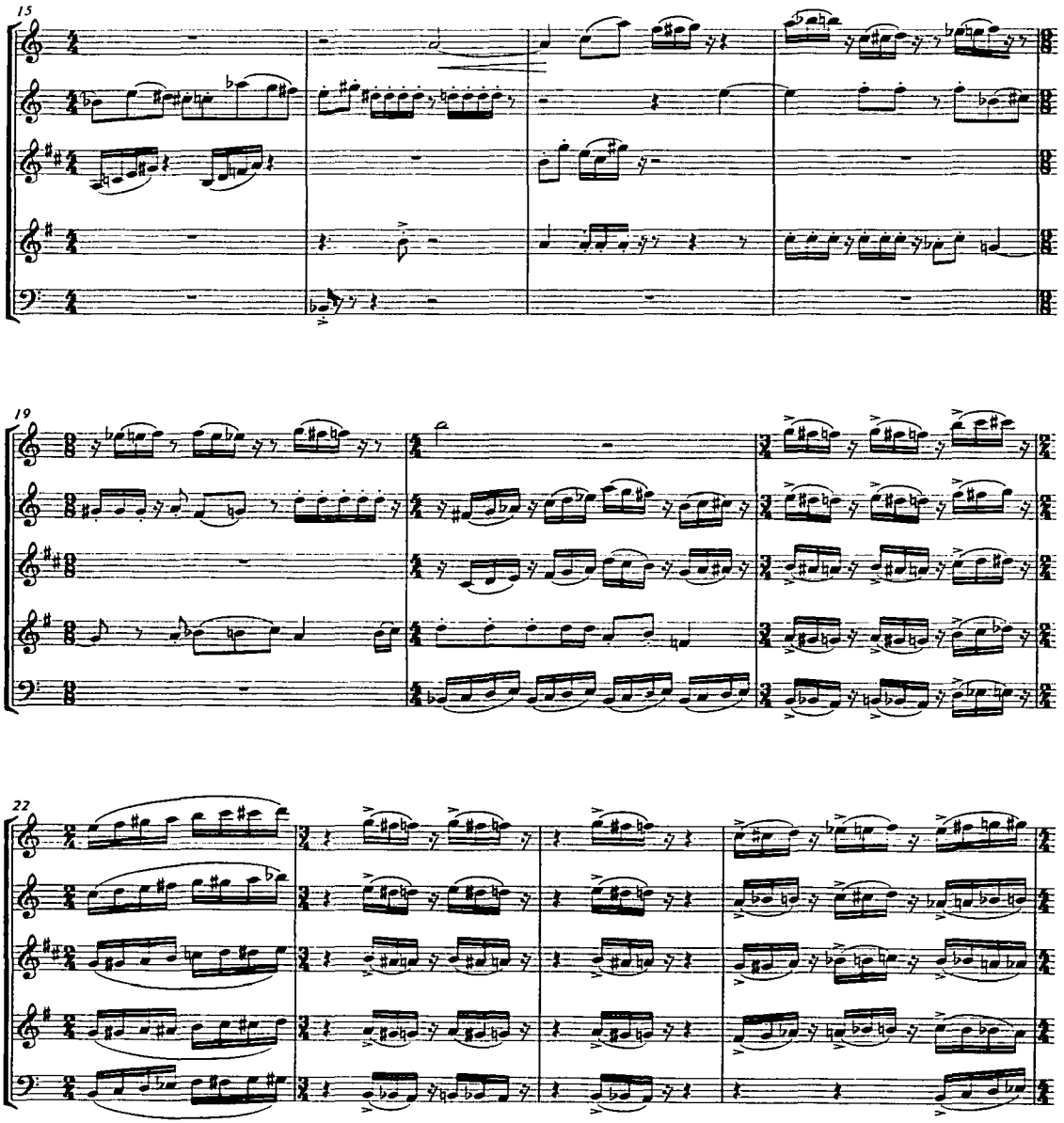
III

A.Dector

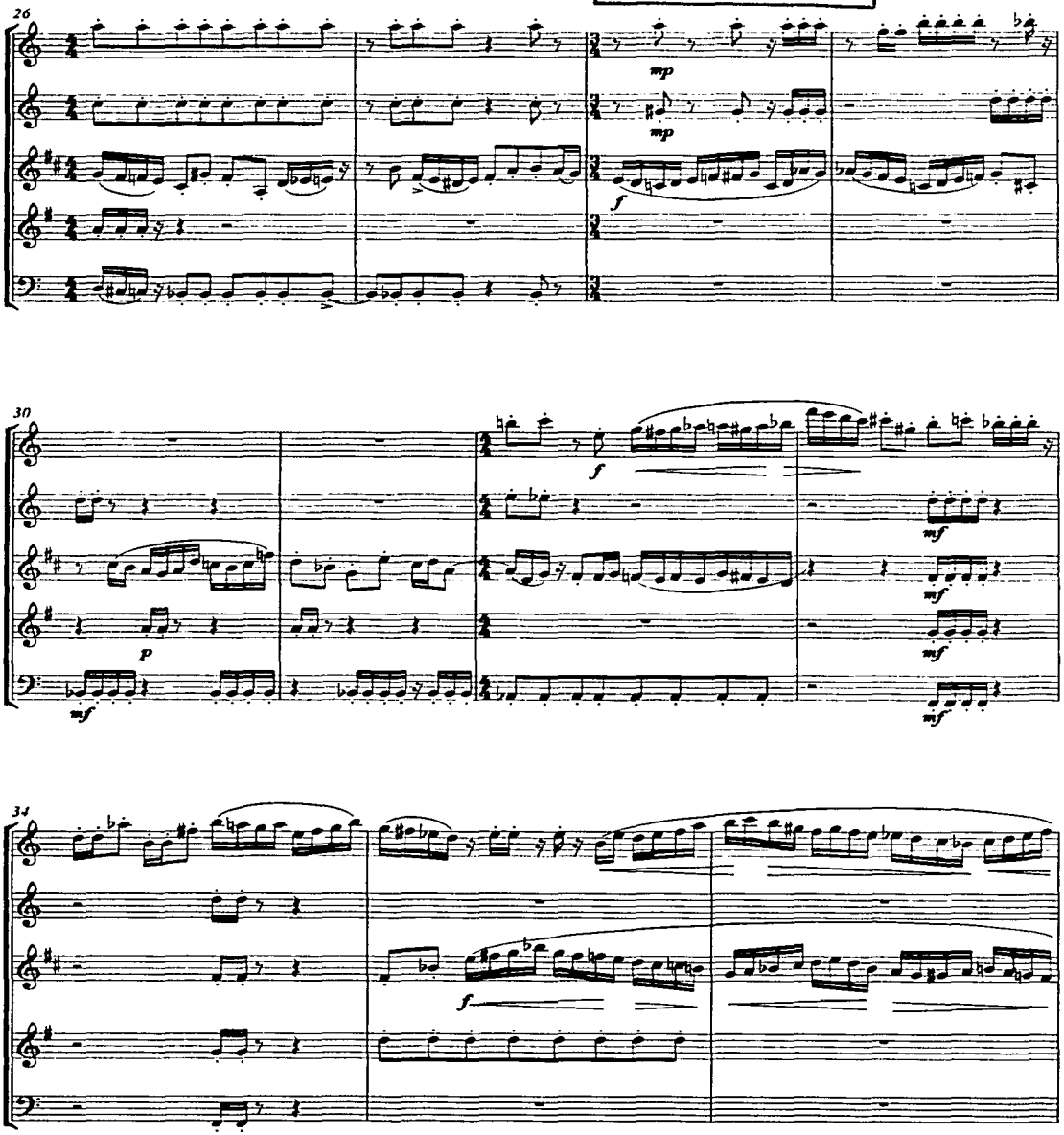


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

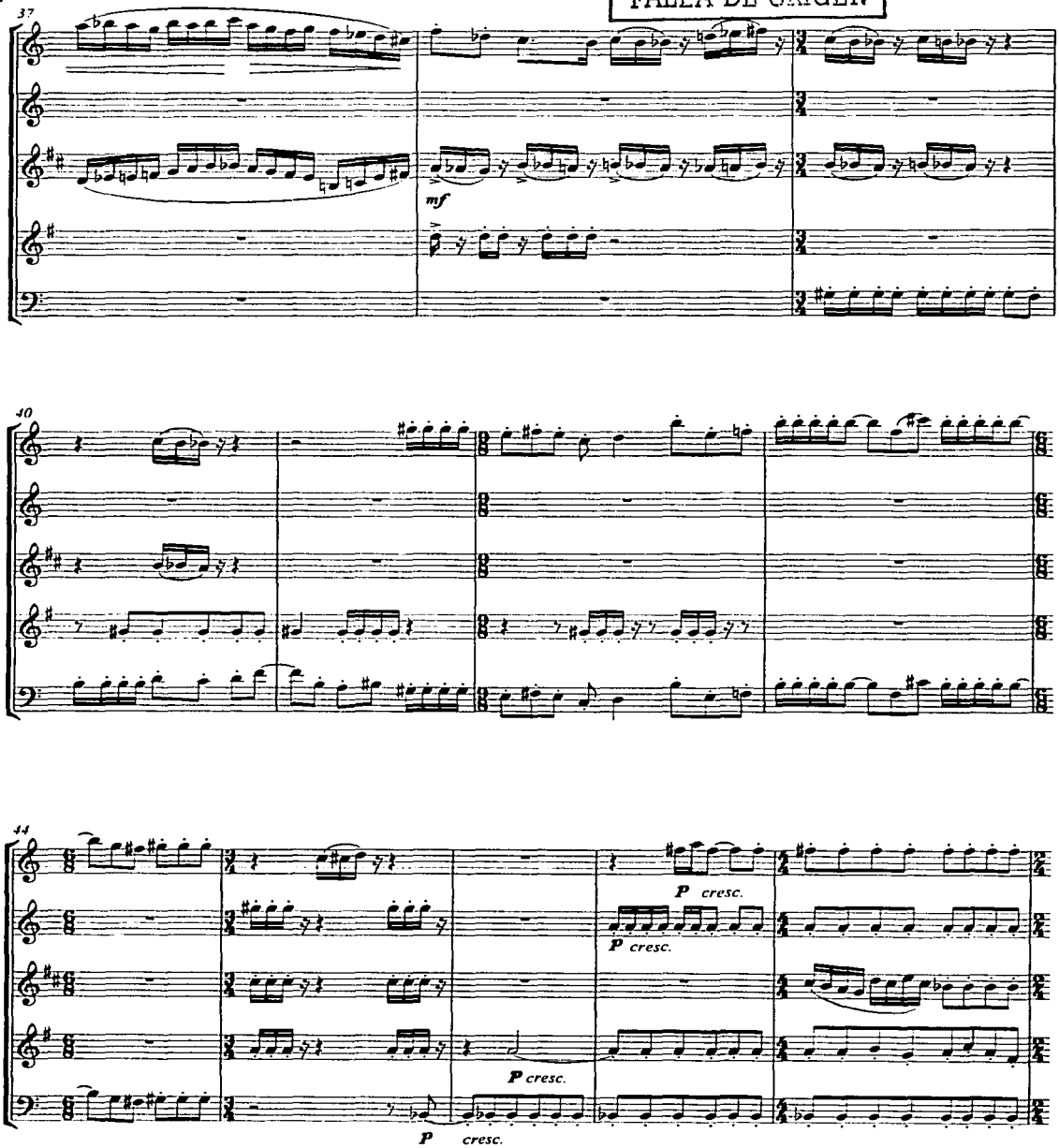
2



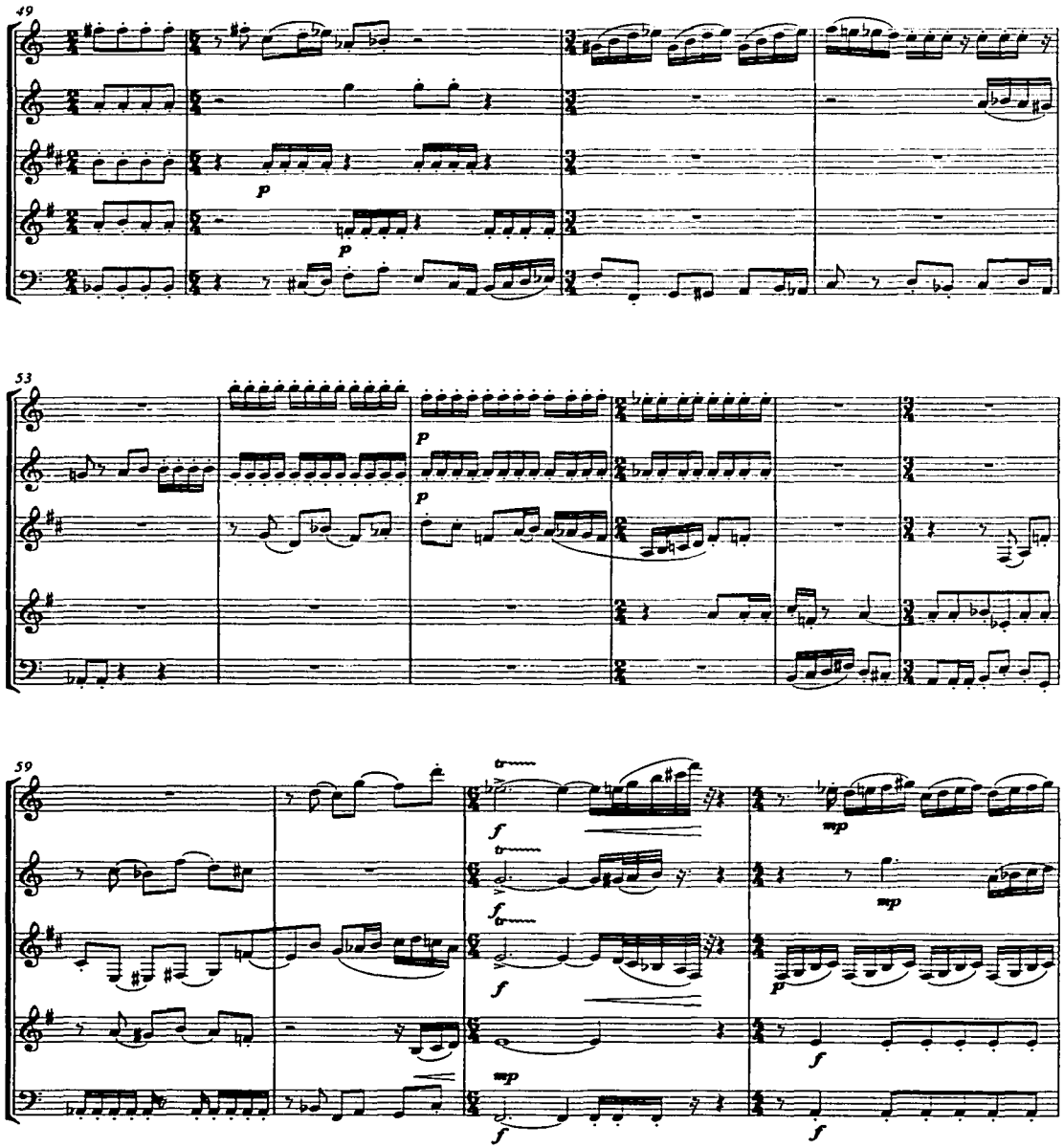
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



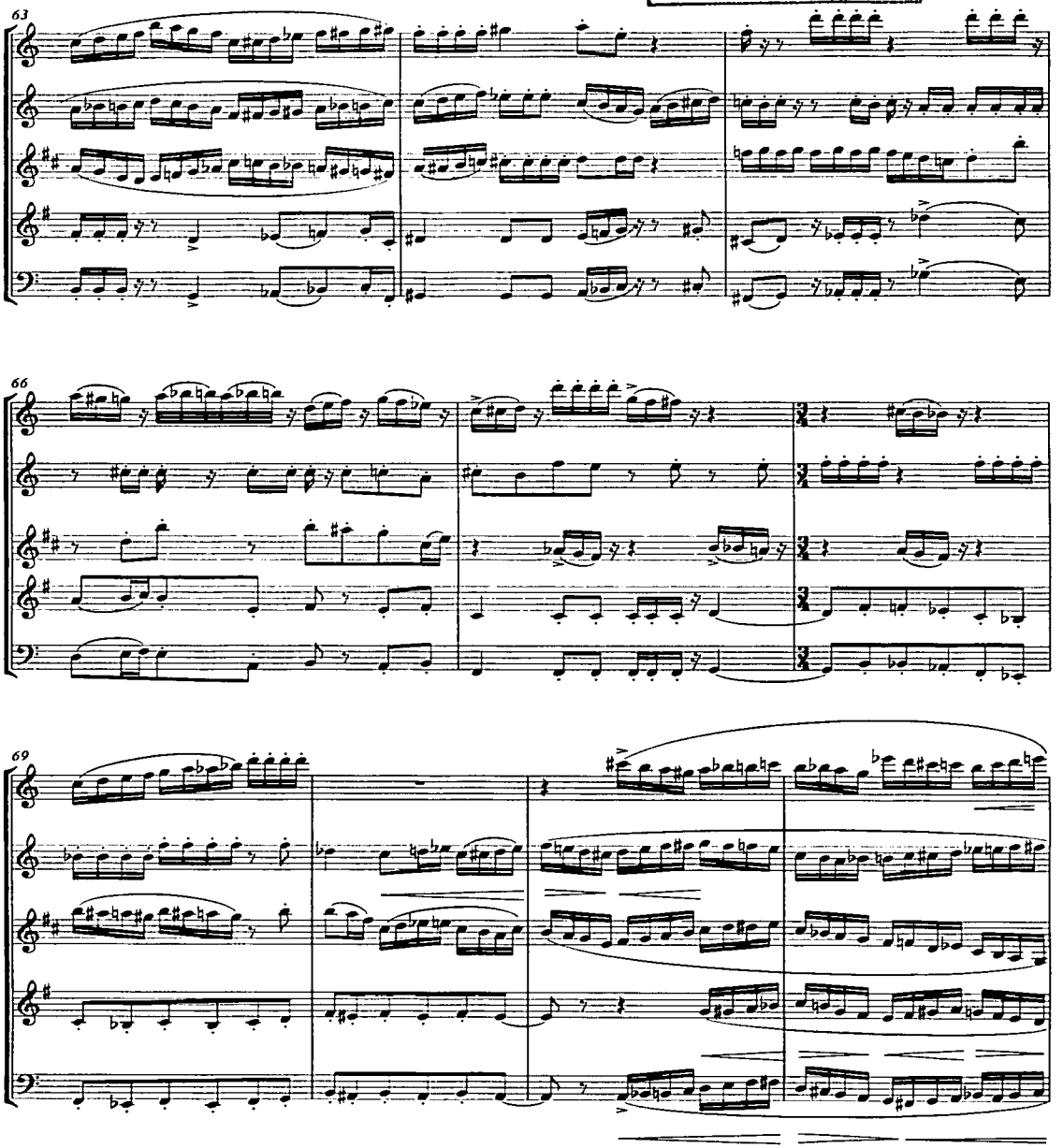
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



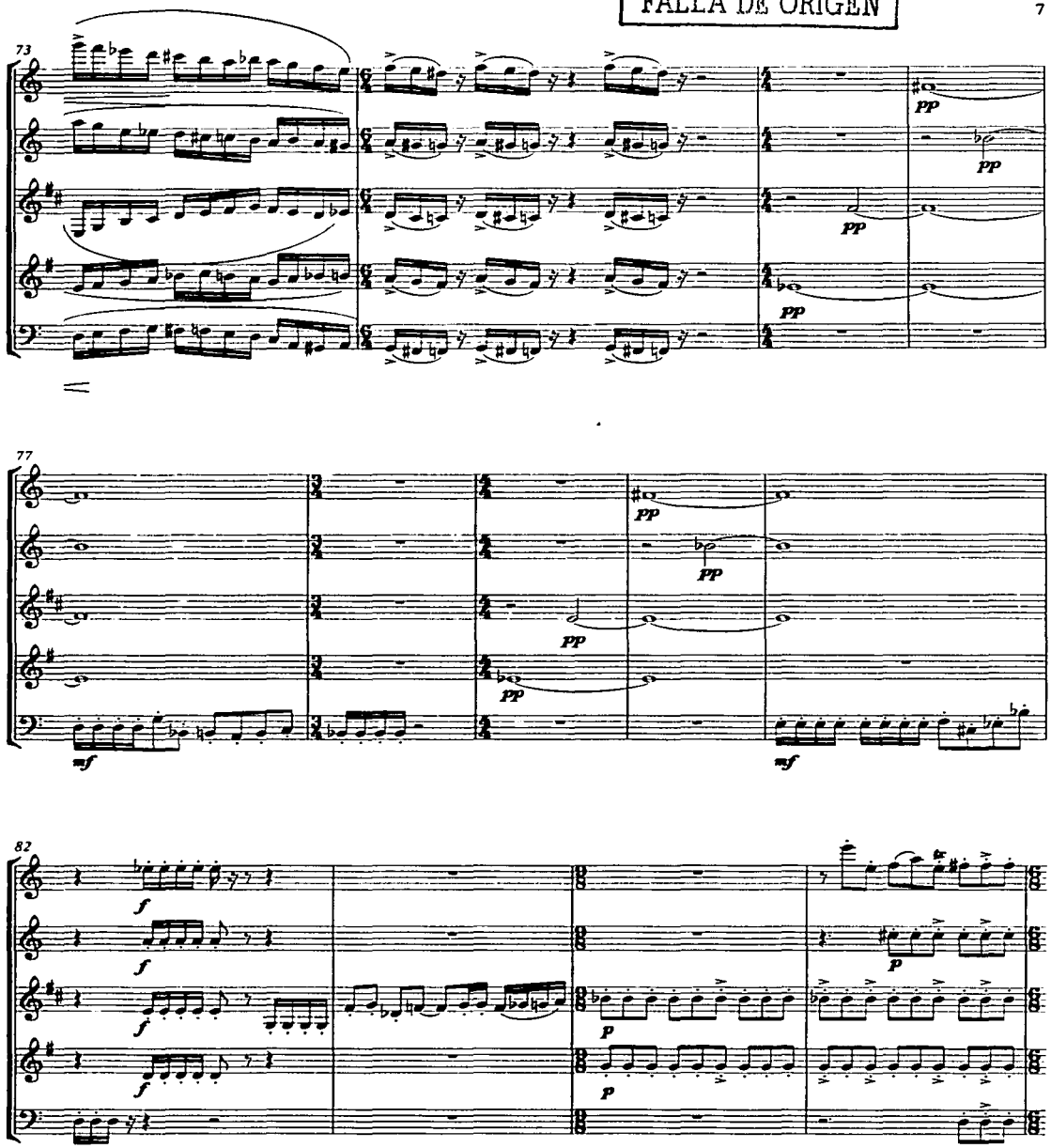
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

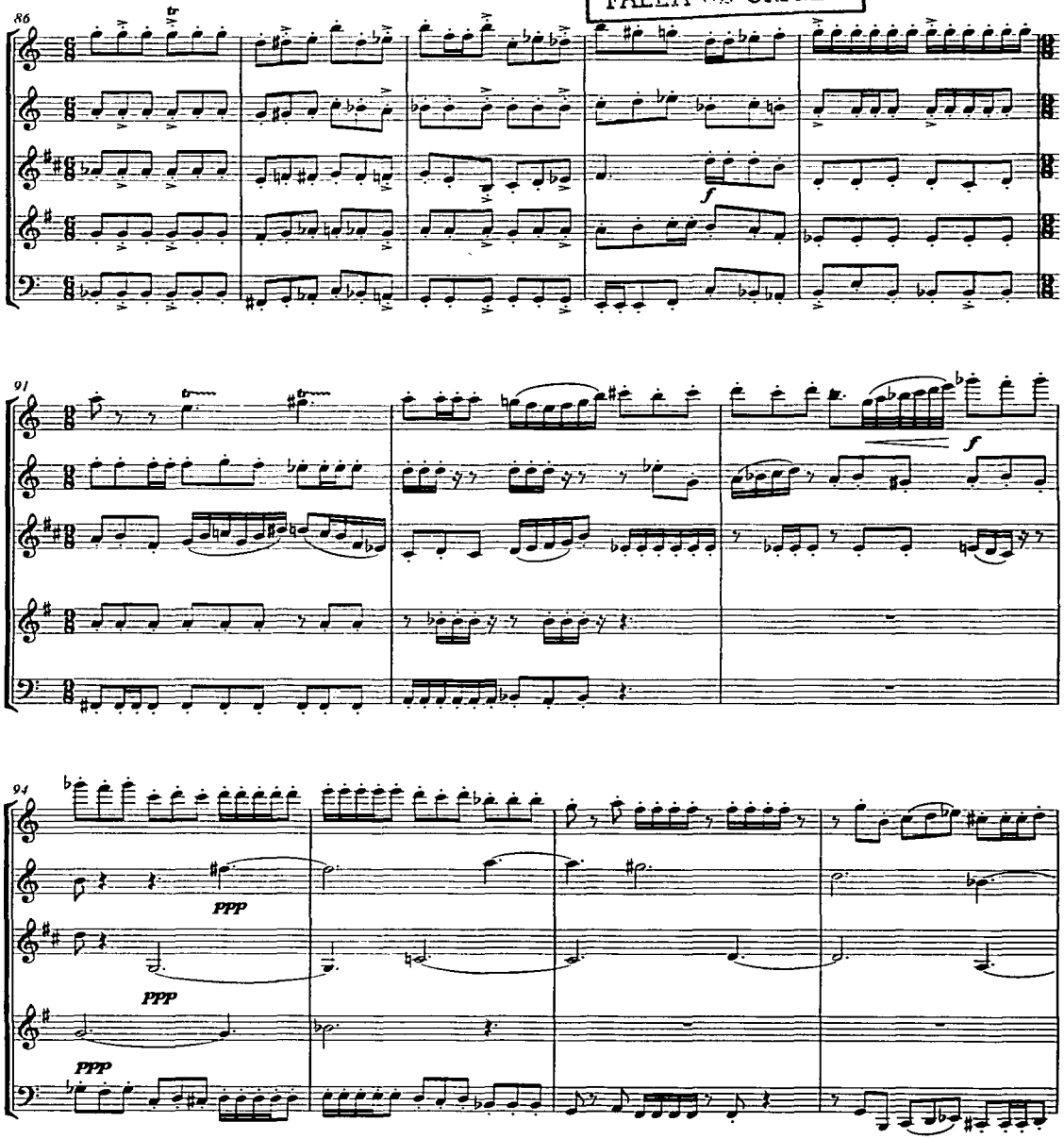


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

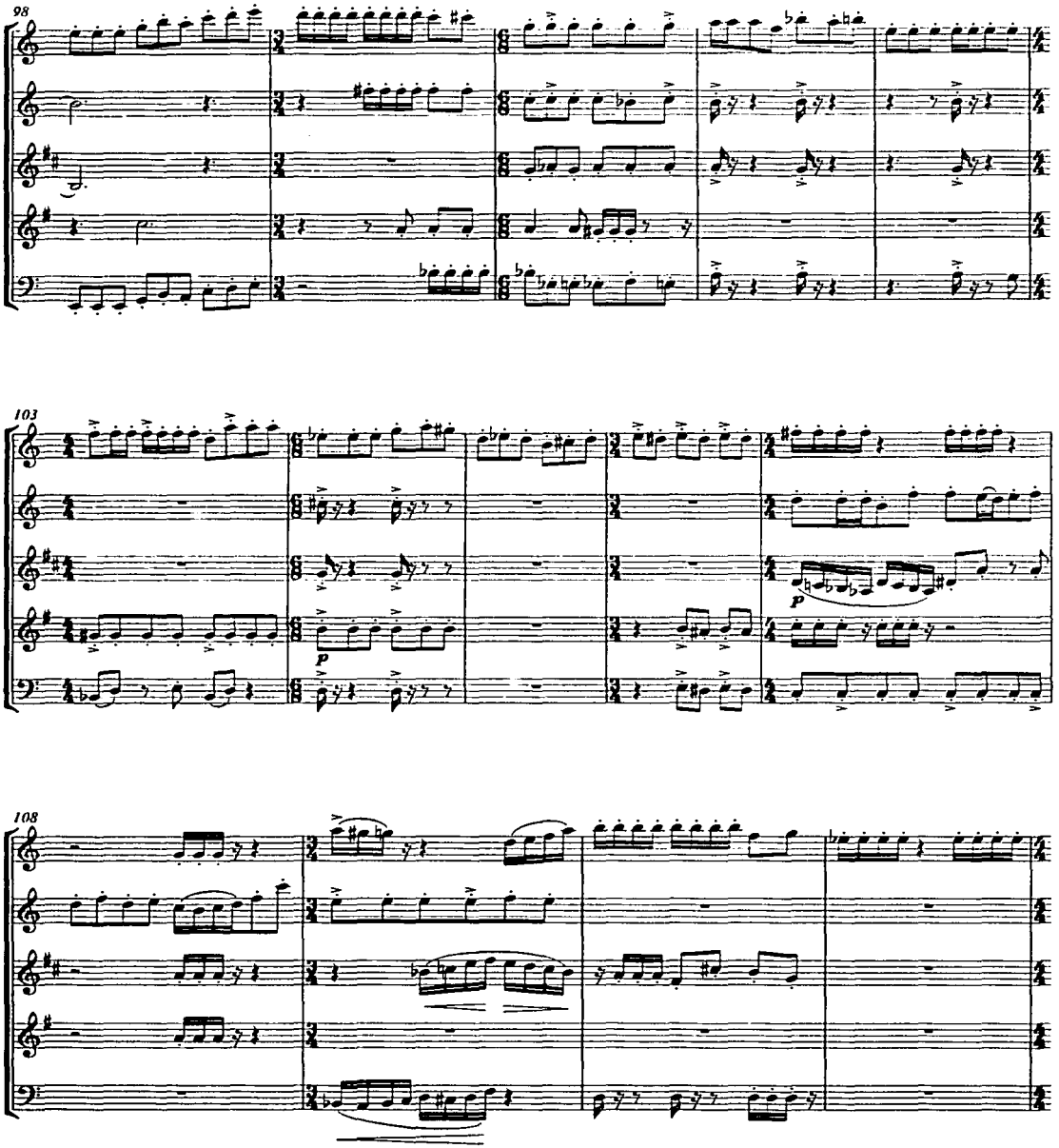


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

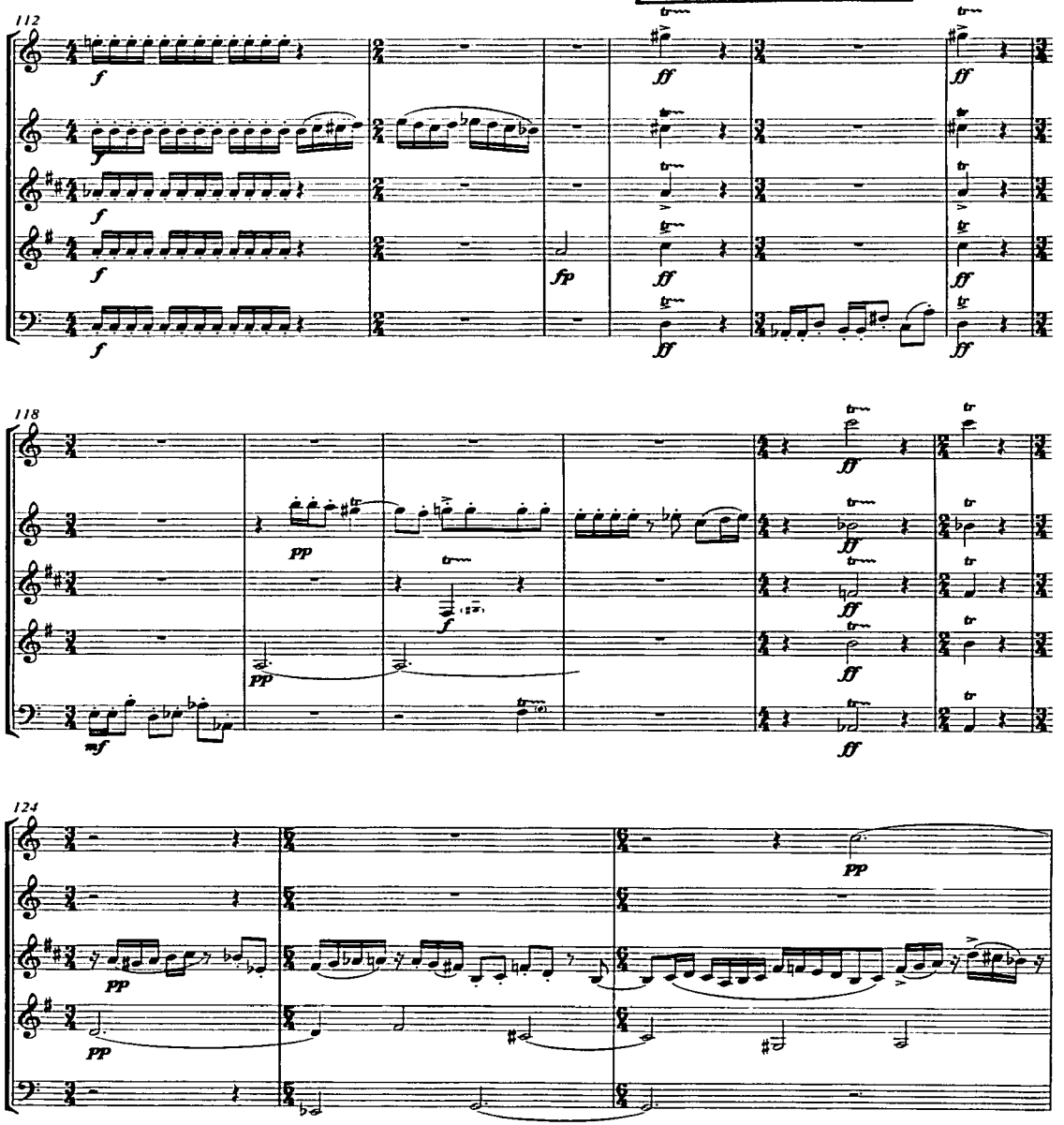
8



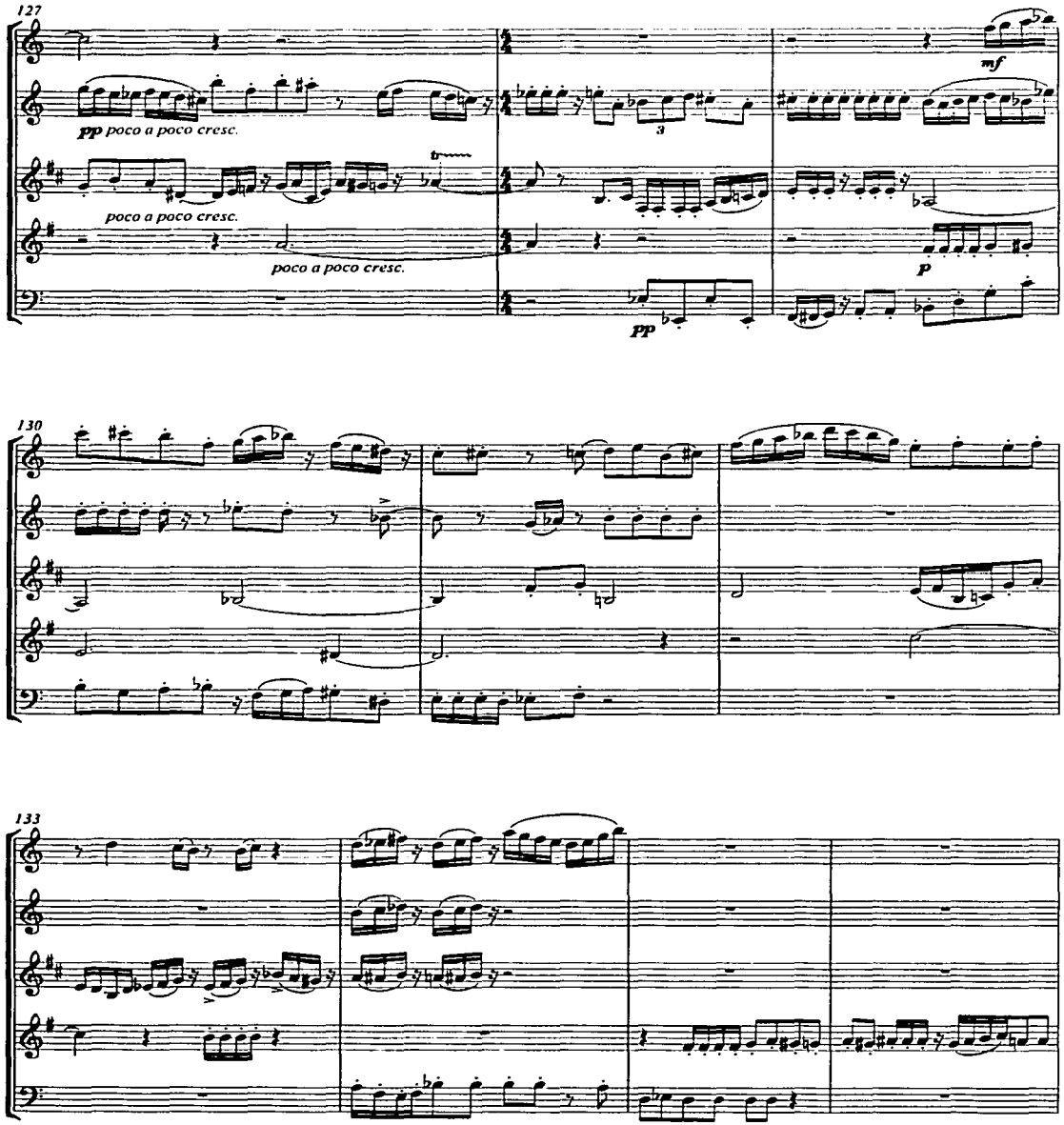
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



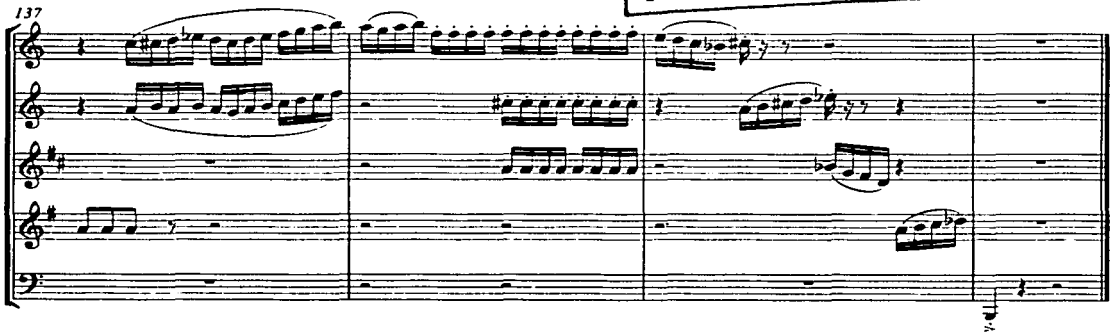
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



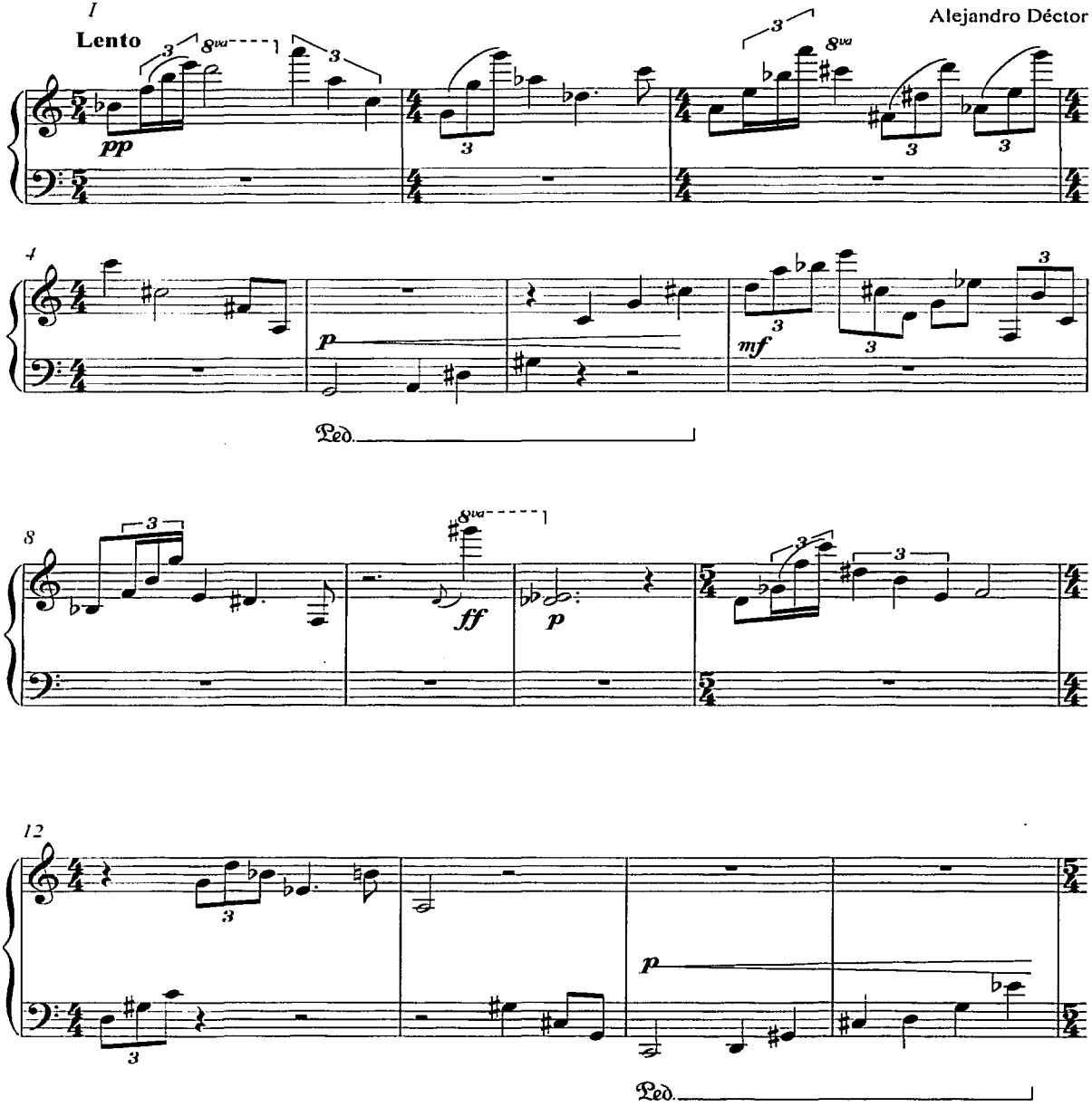
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



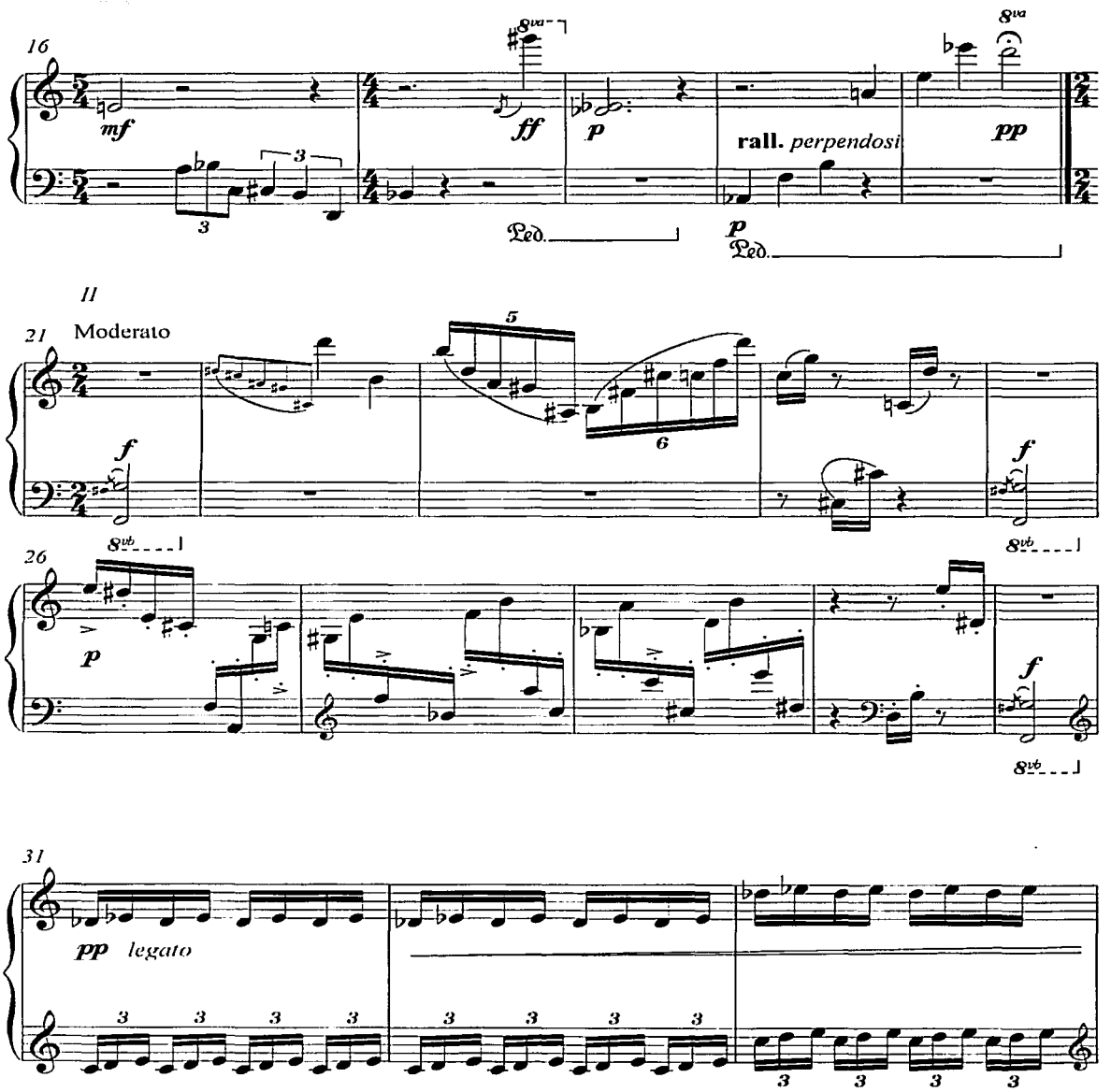
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Momentos para piano

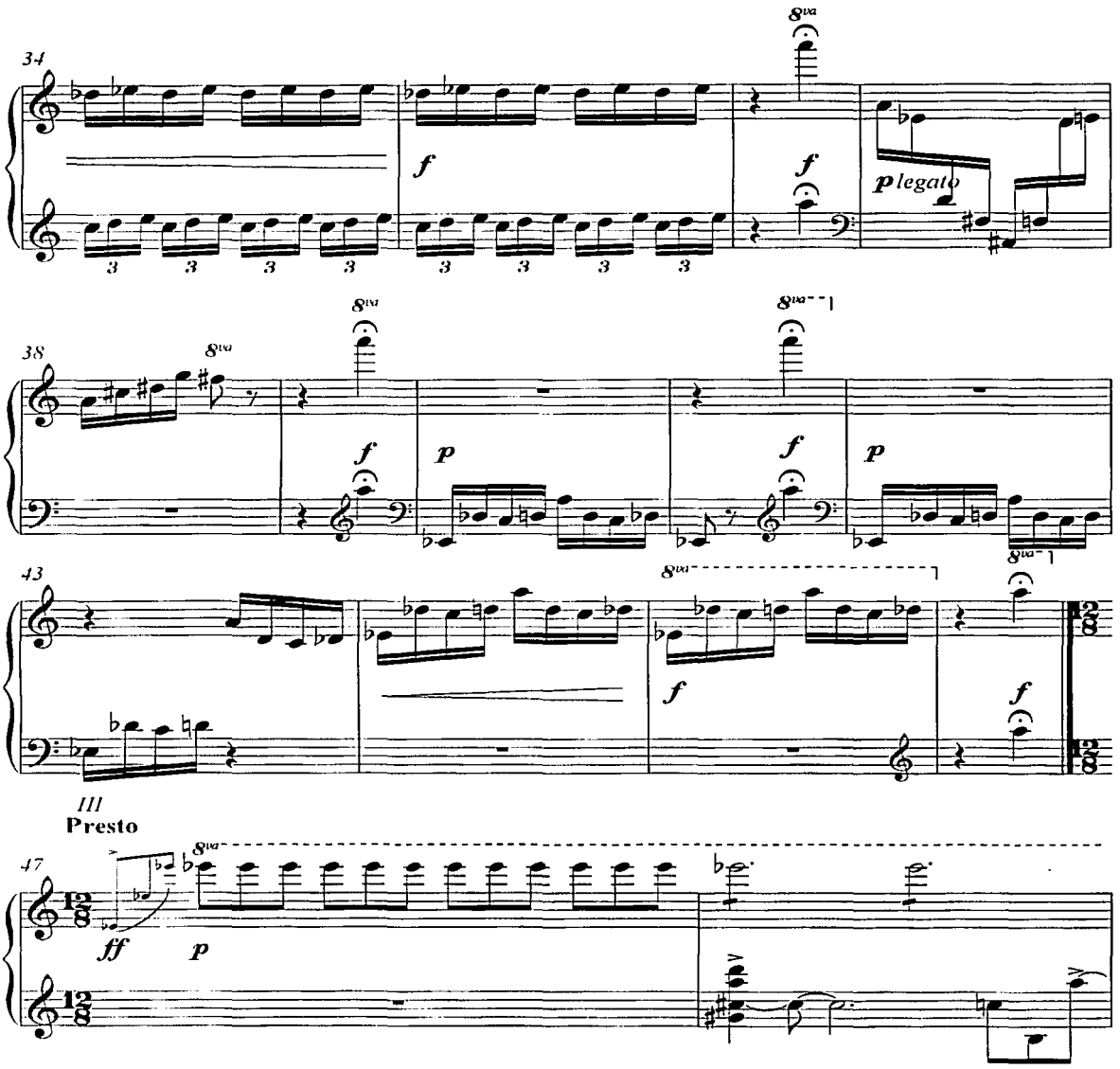
Alejandro Déctor



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

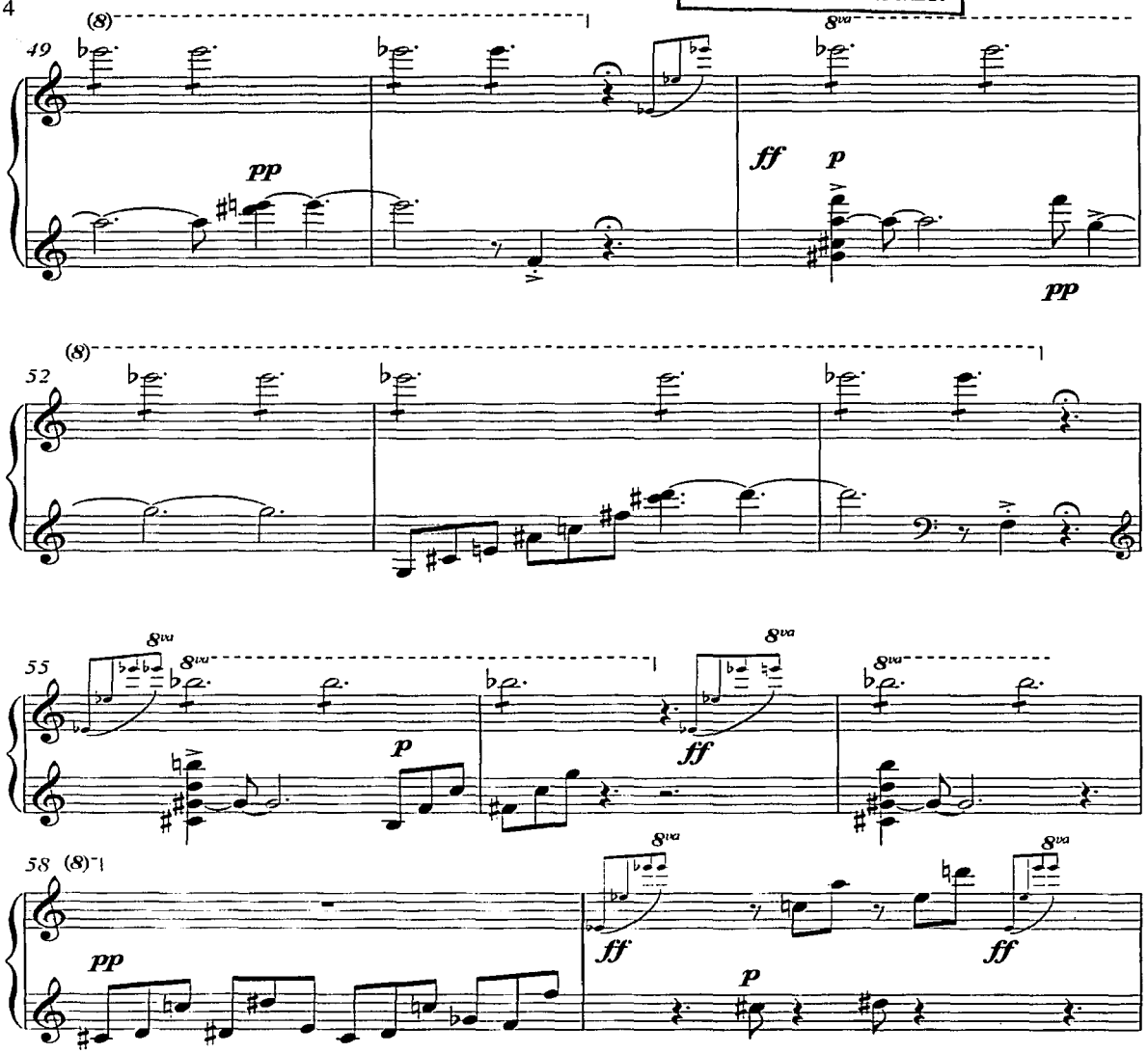


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

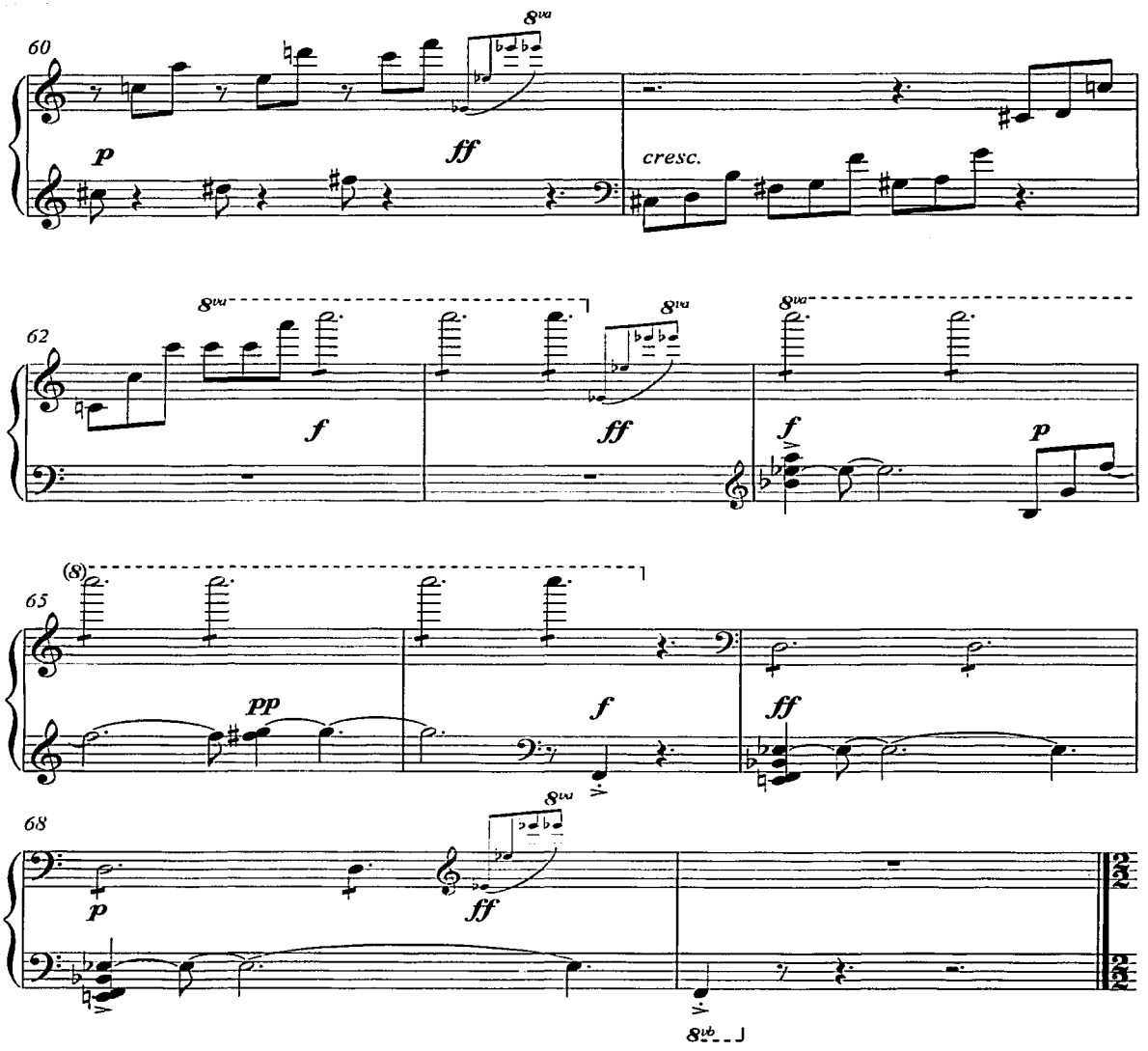


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

4



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

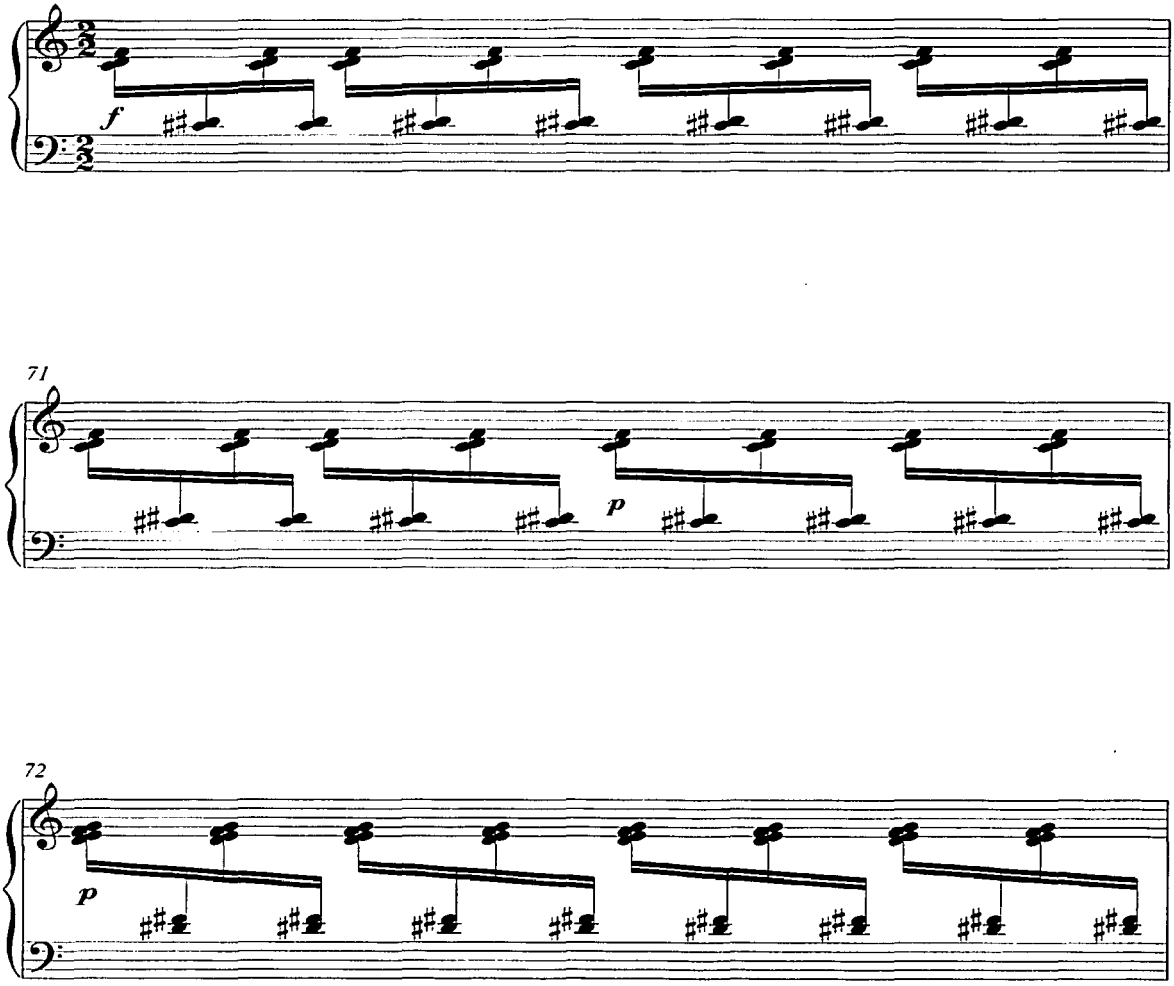


6

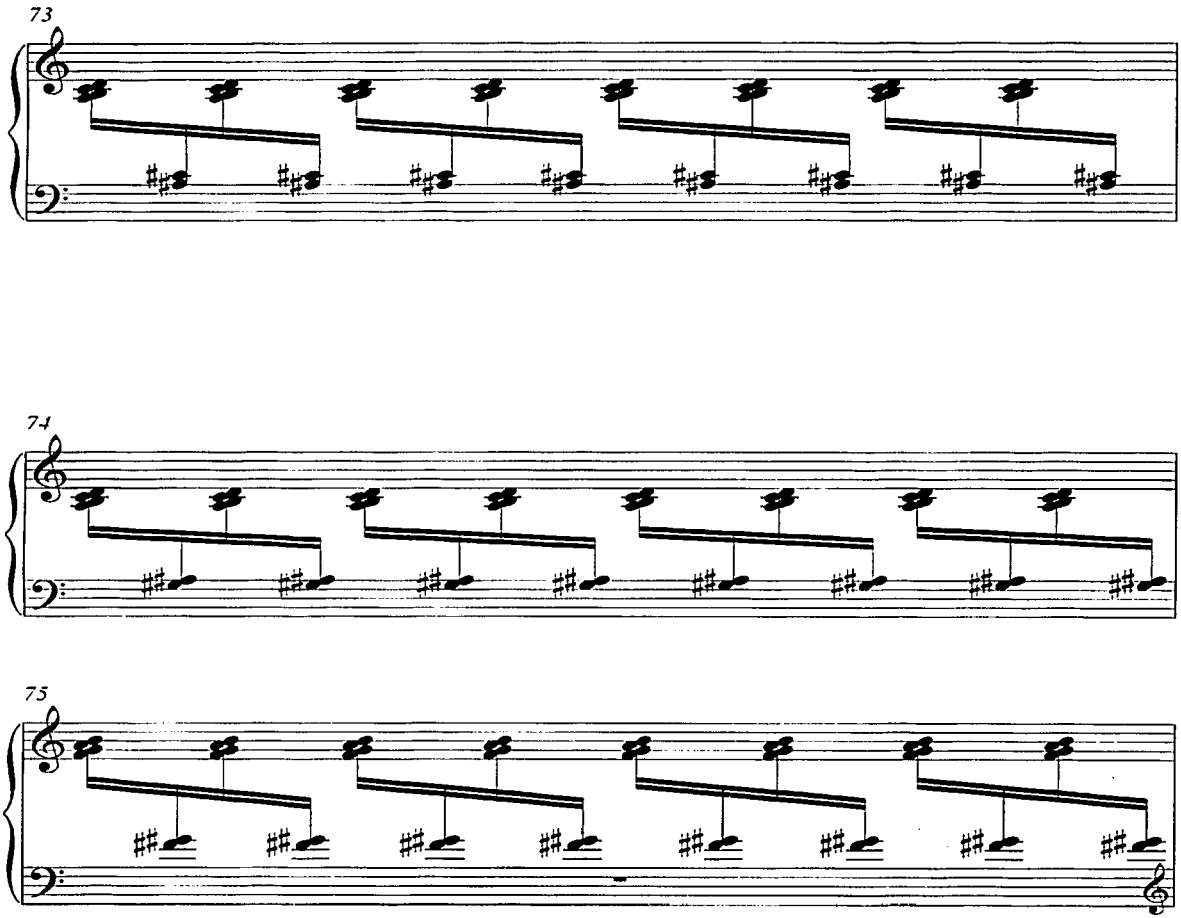
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

IV

Vivo

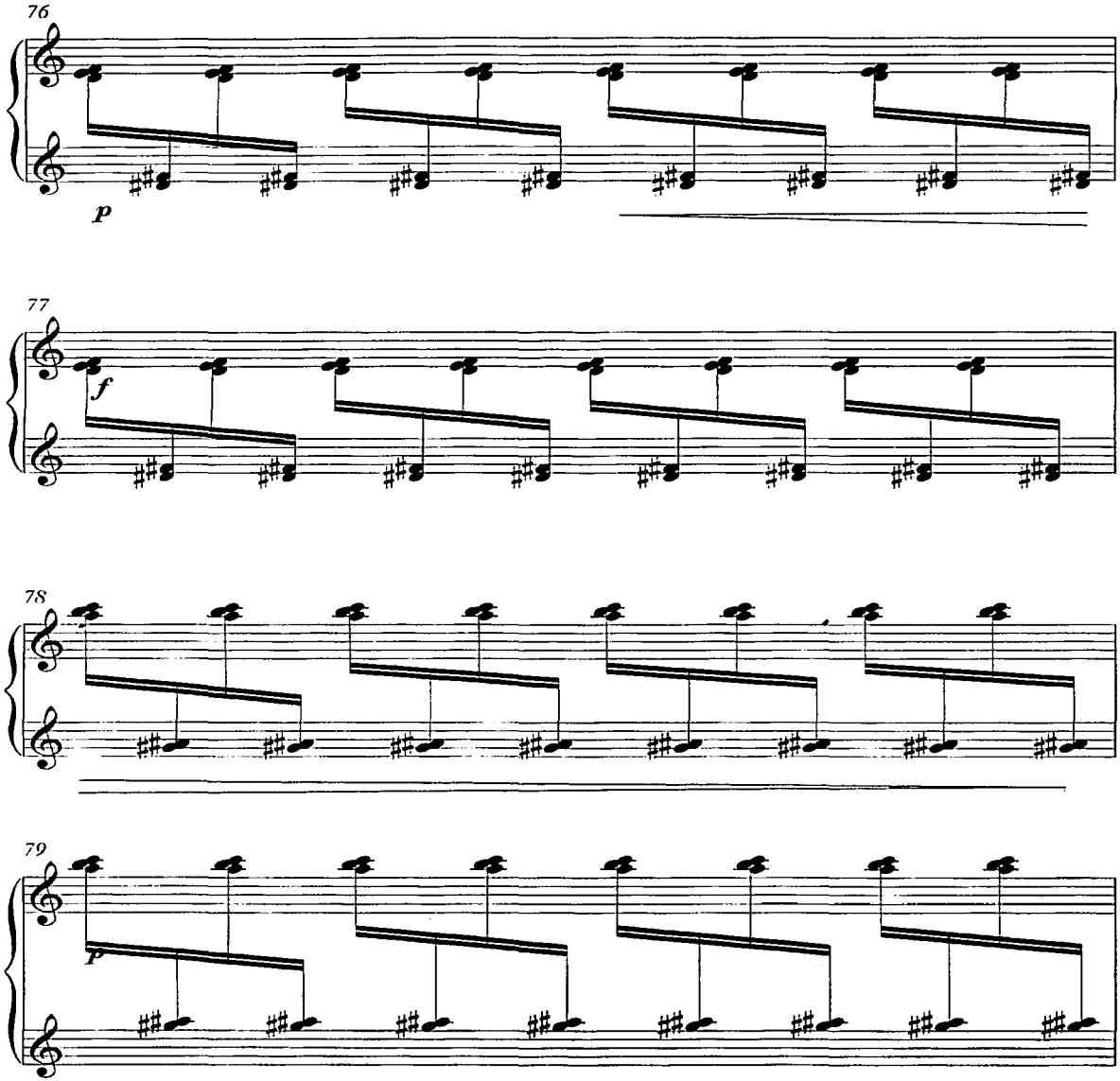


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

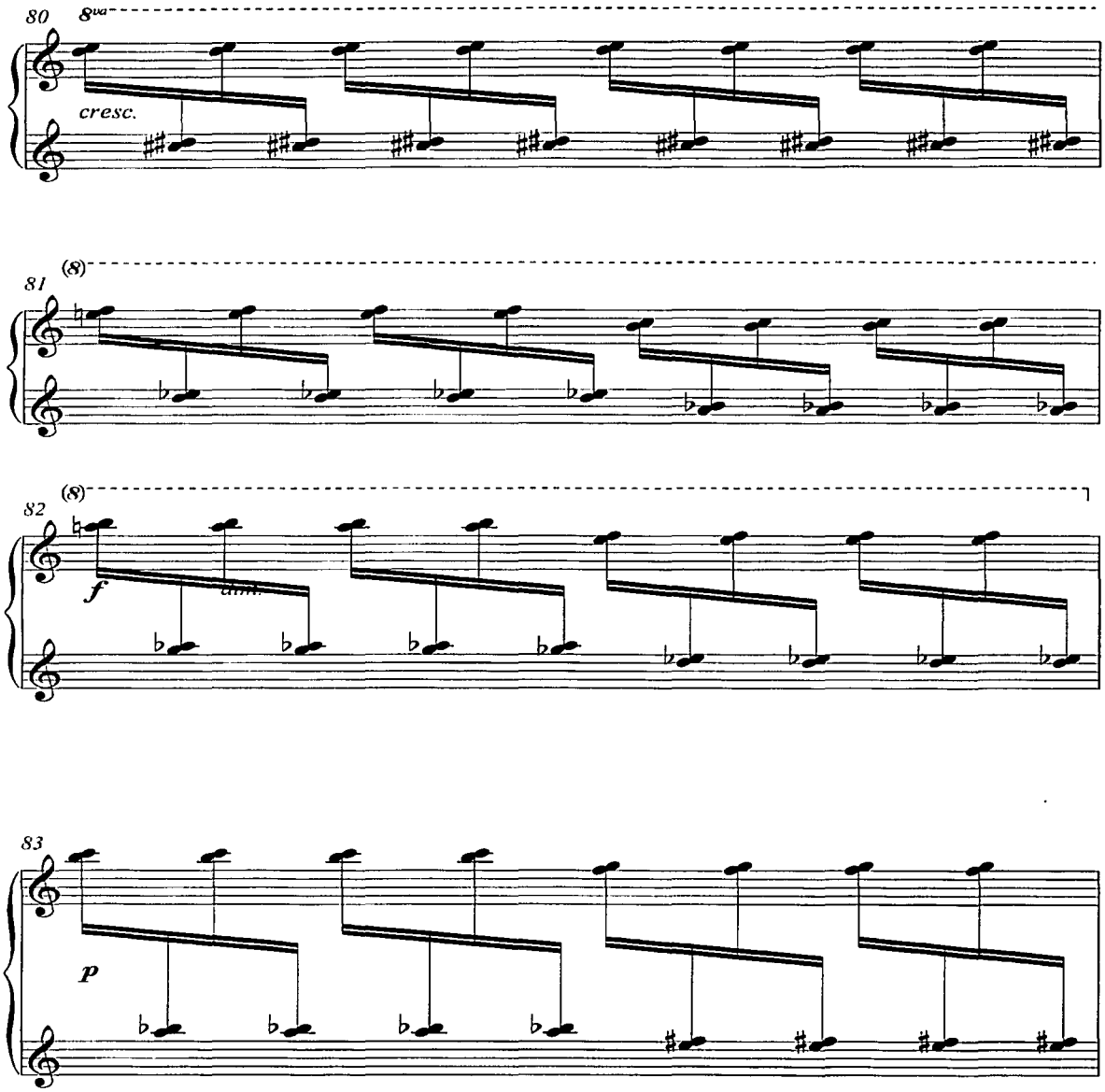


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

8



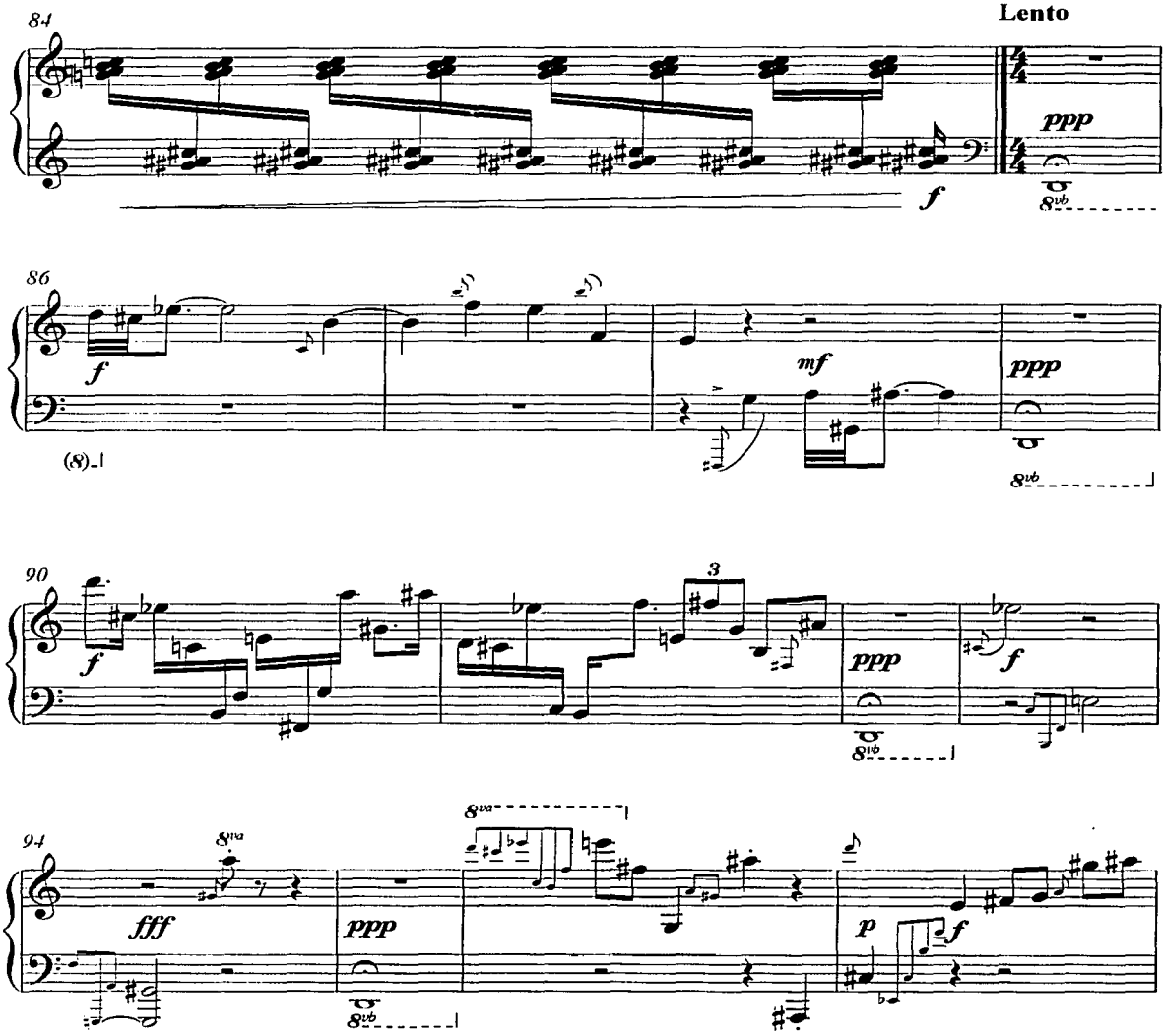
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



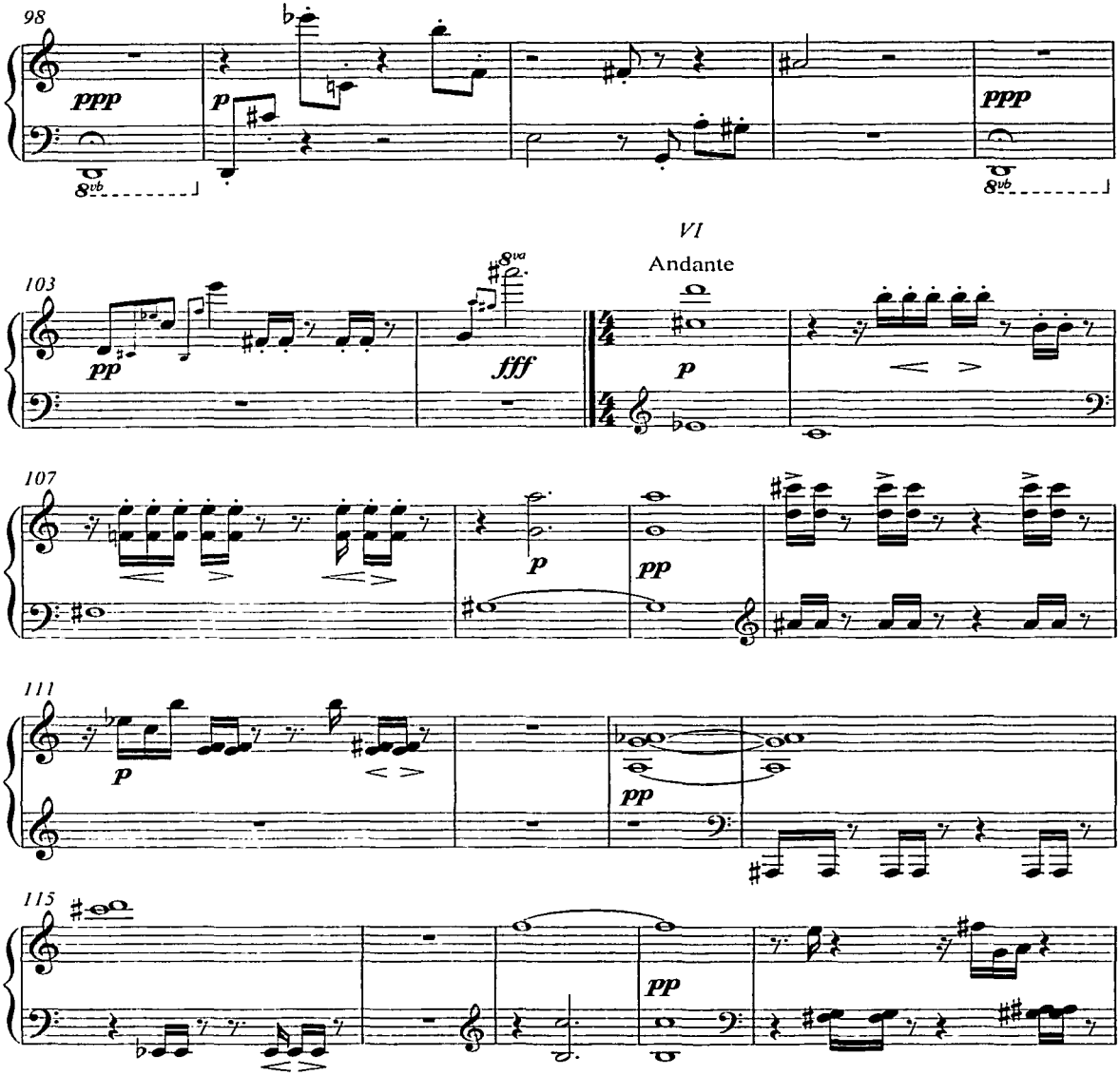
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

V

Lento

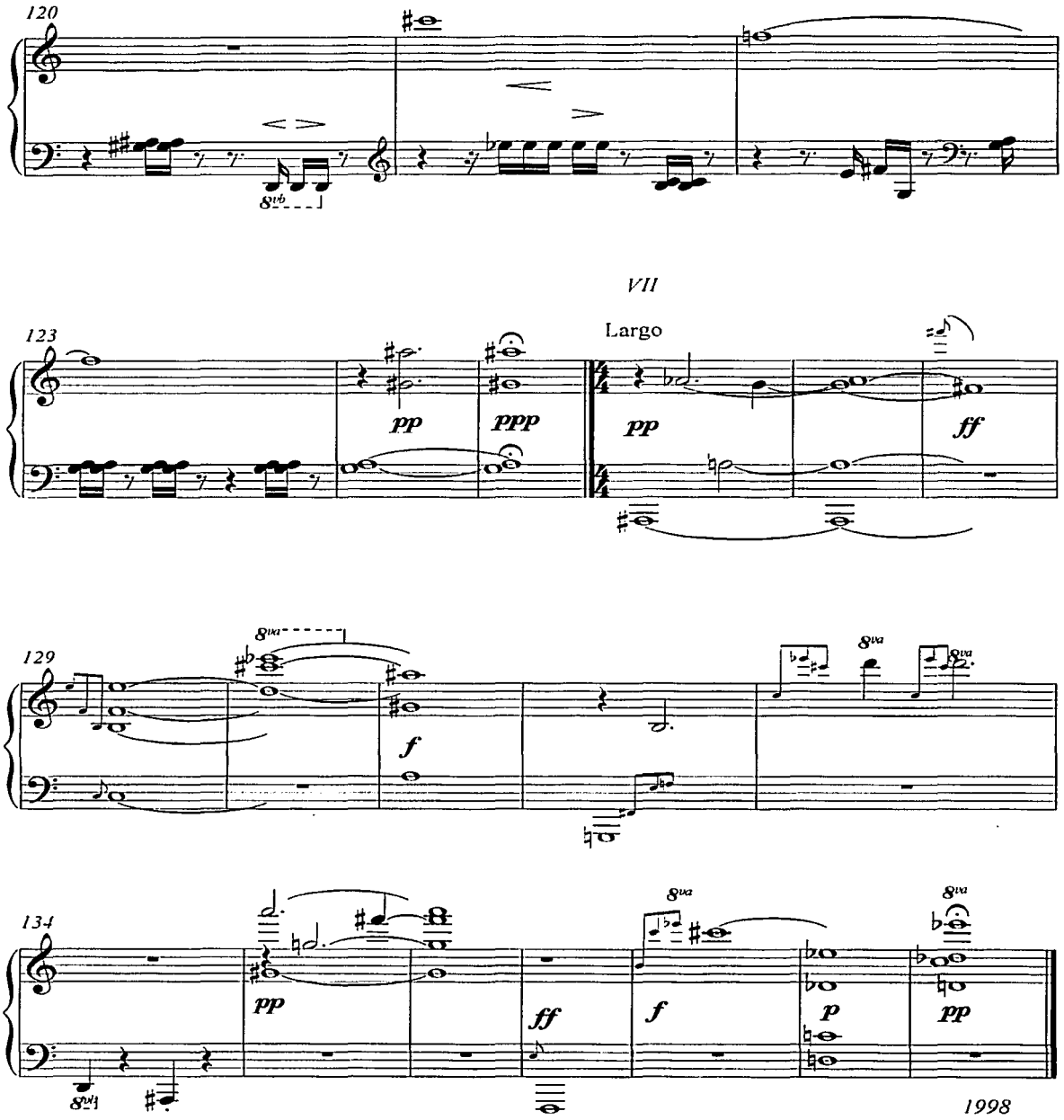


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

12

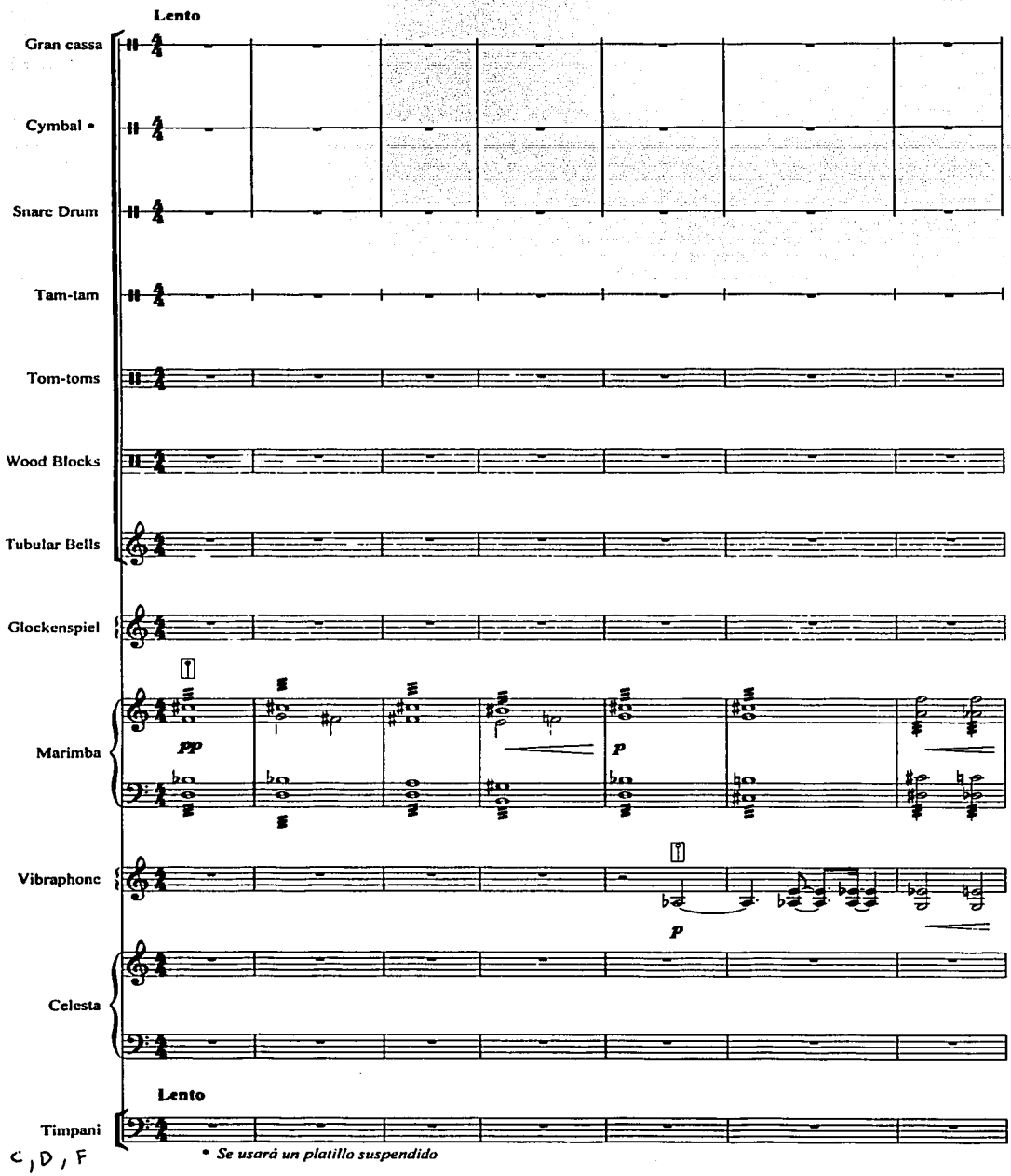


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

CONCERTINO

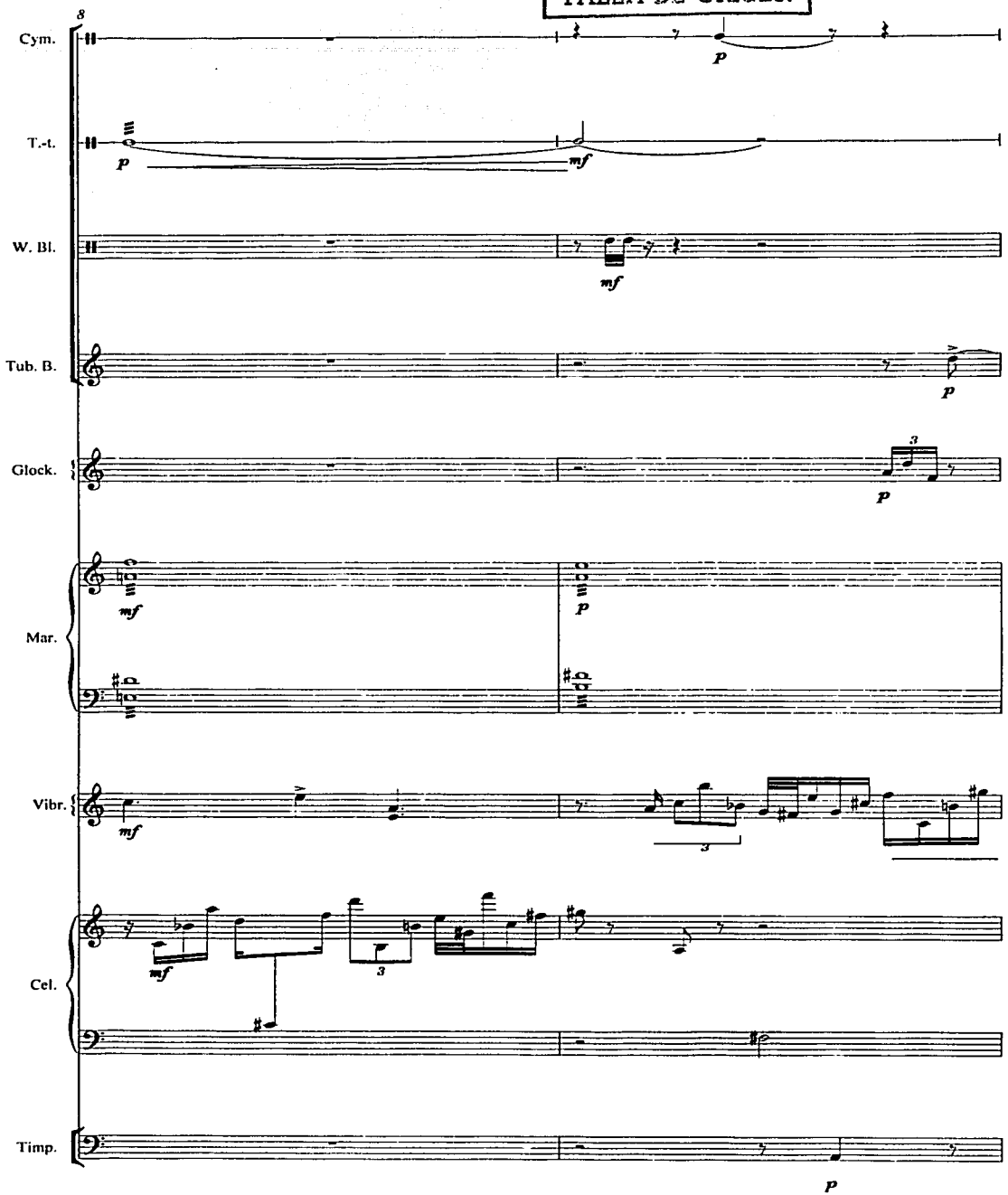
para marimba y ensamble de percusiones

A.Déctor

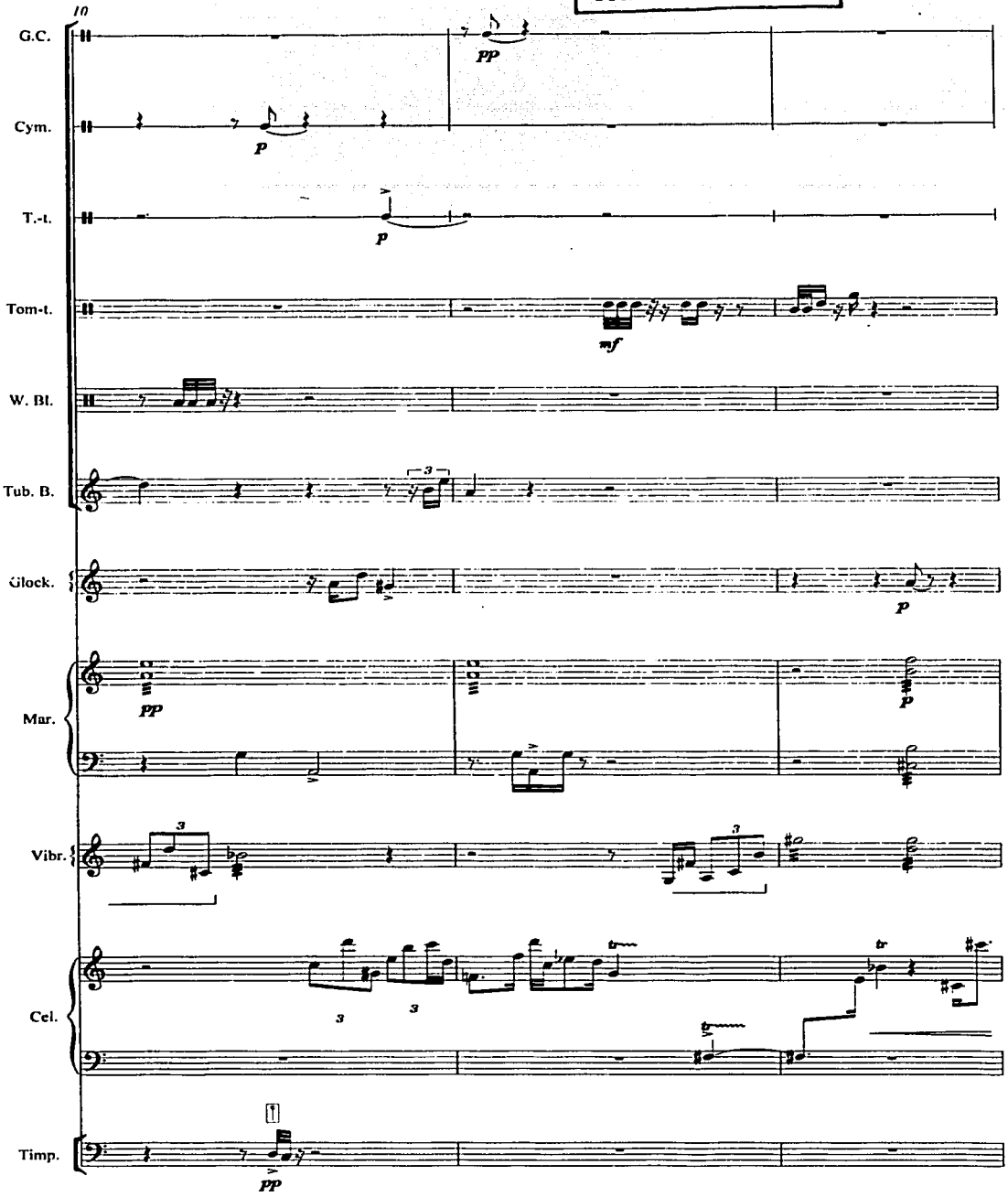


A, C, D, F

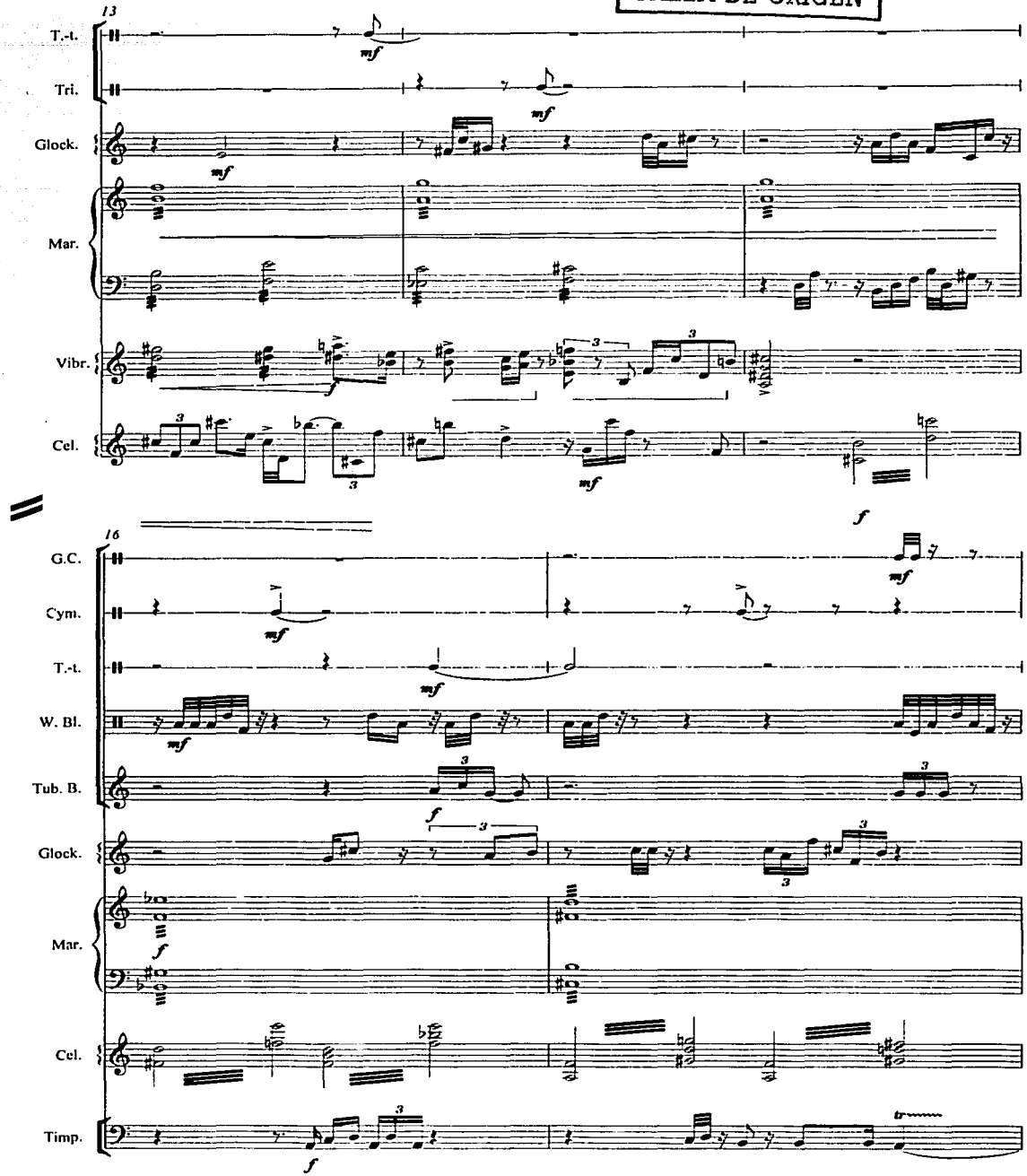
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



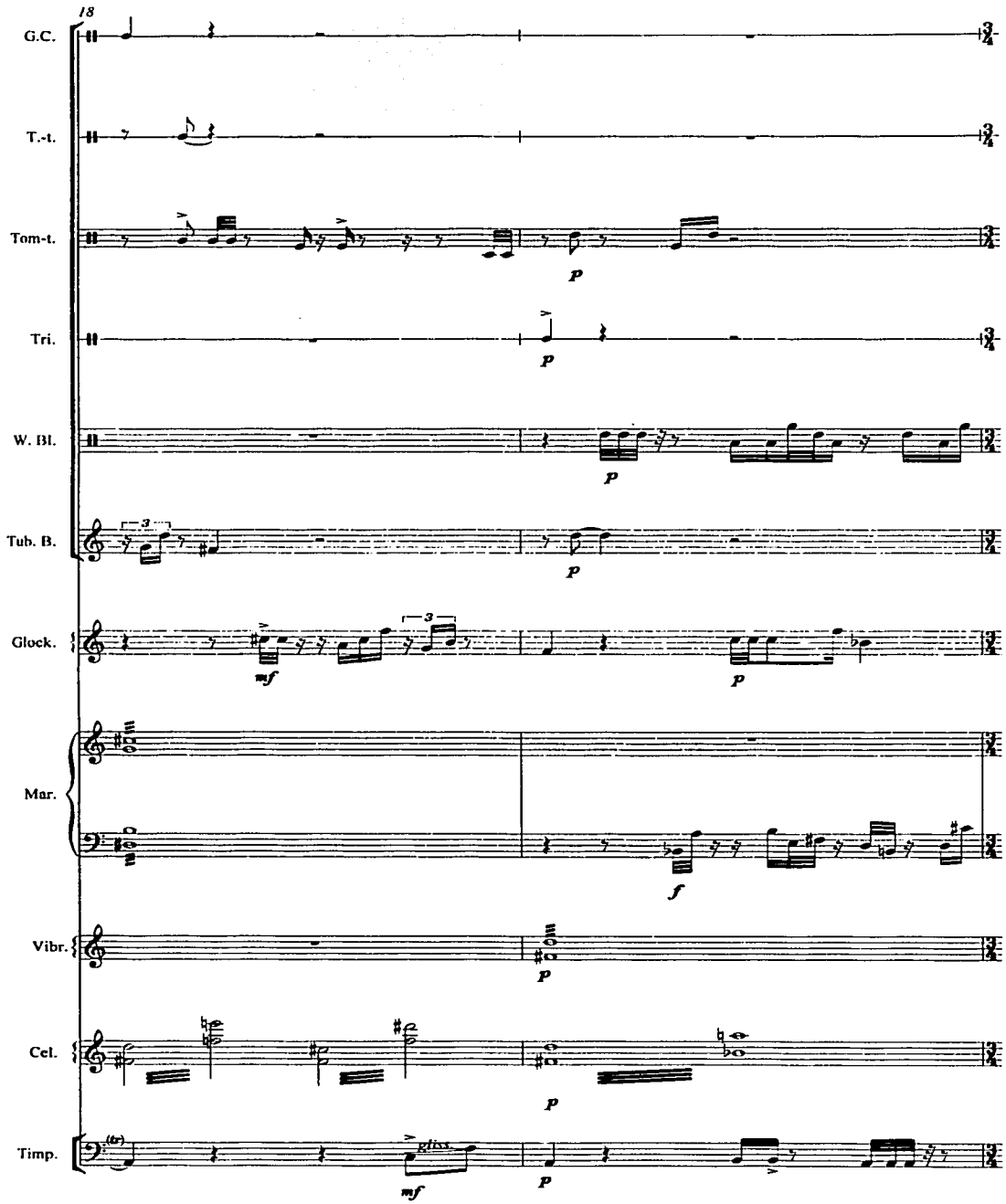
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



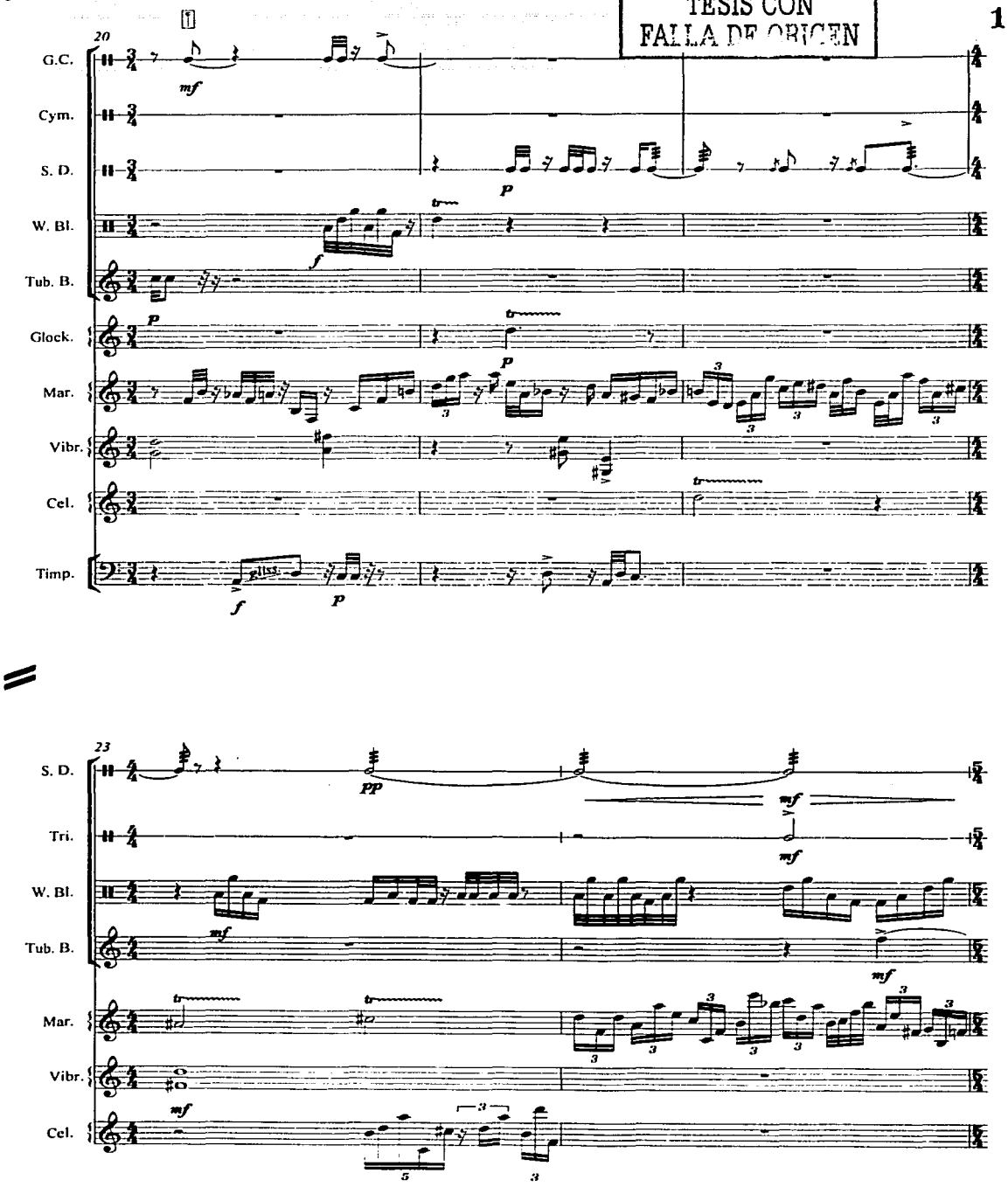
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



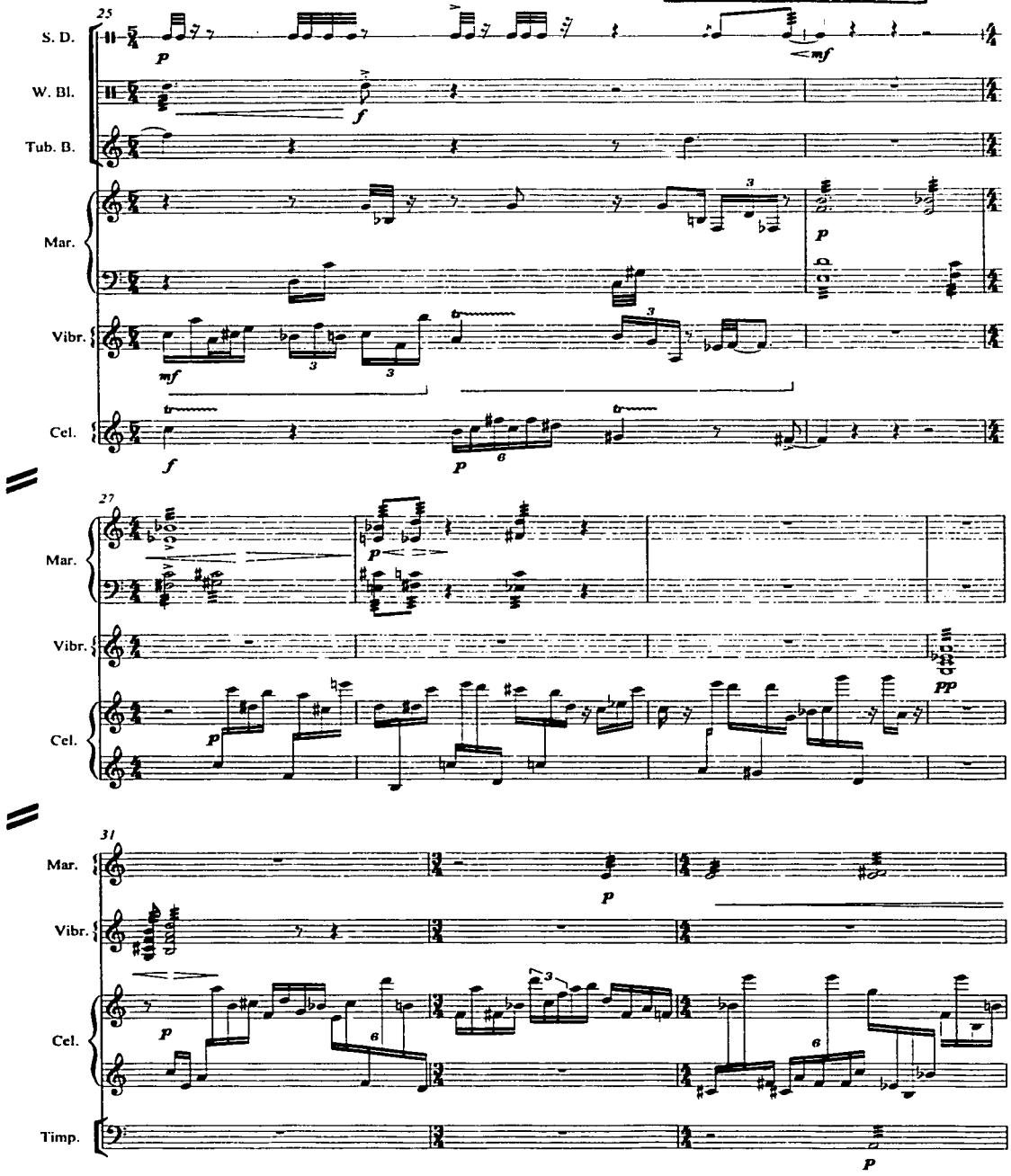
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



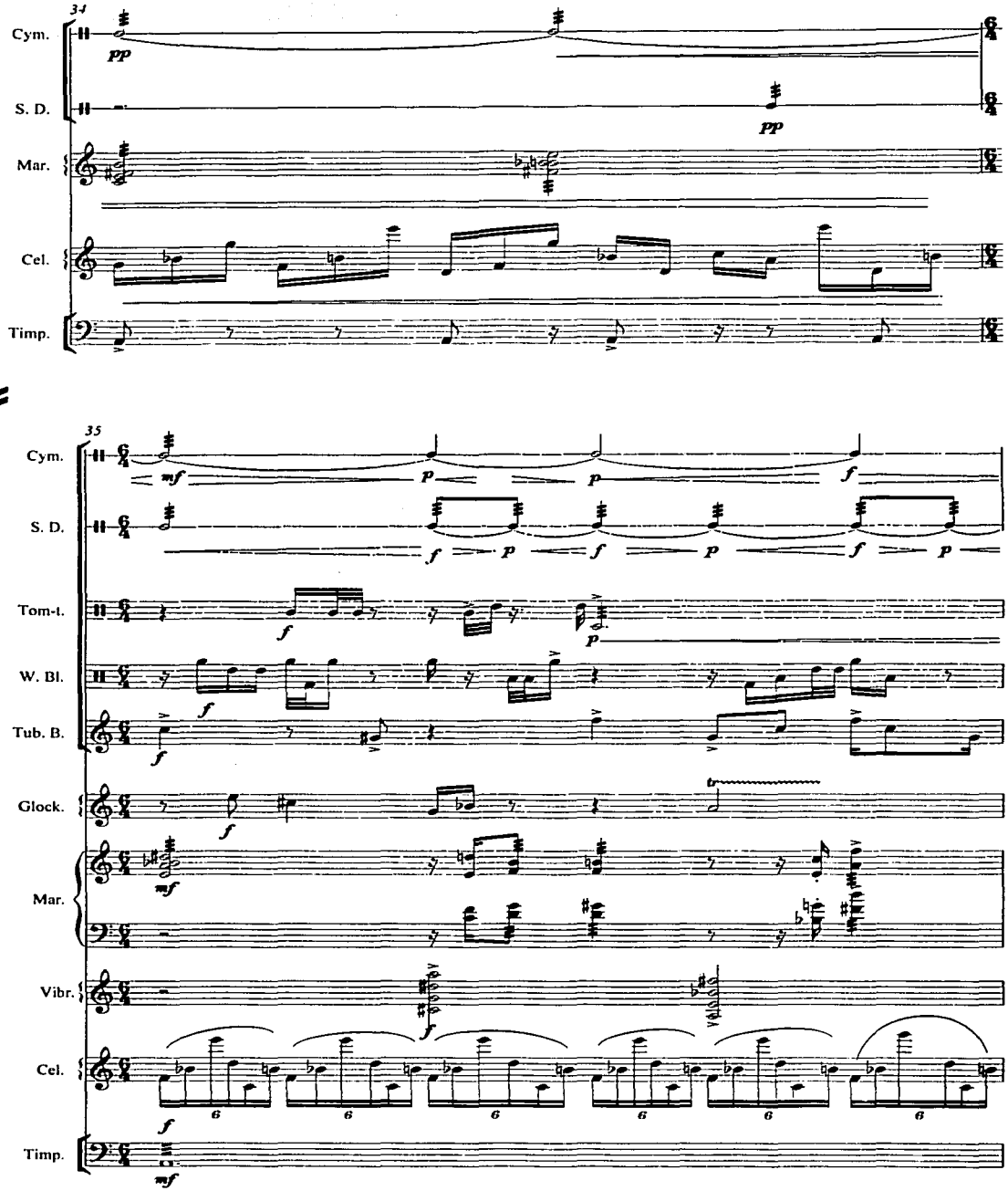
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



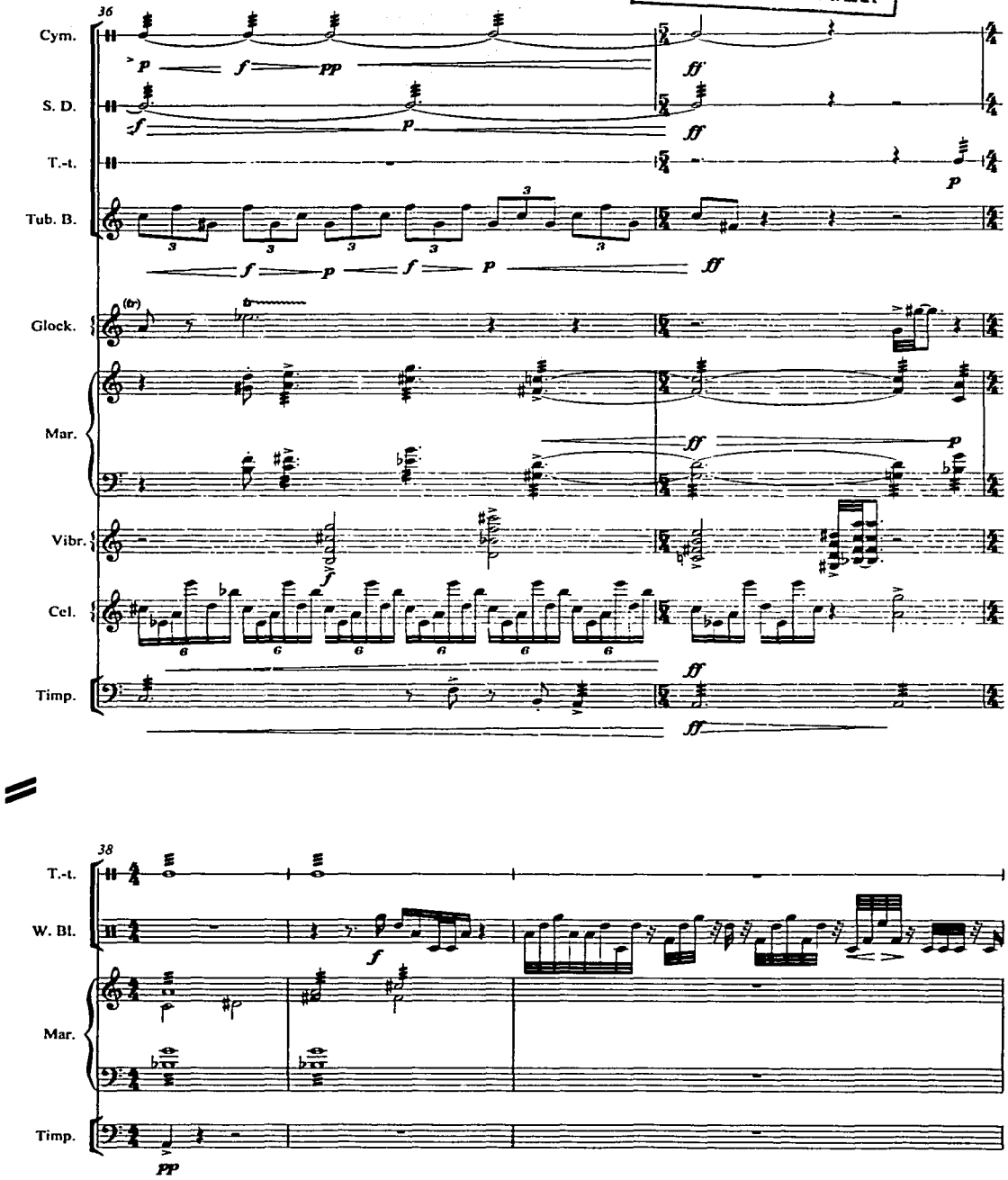
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



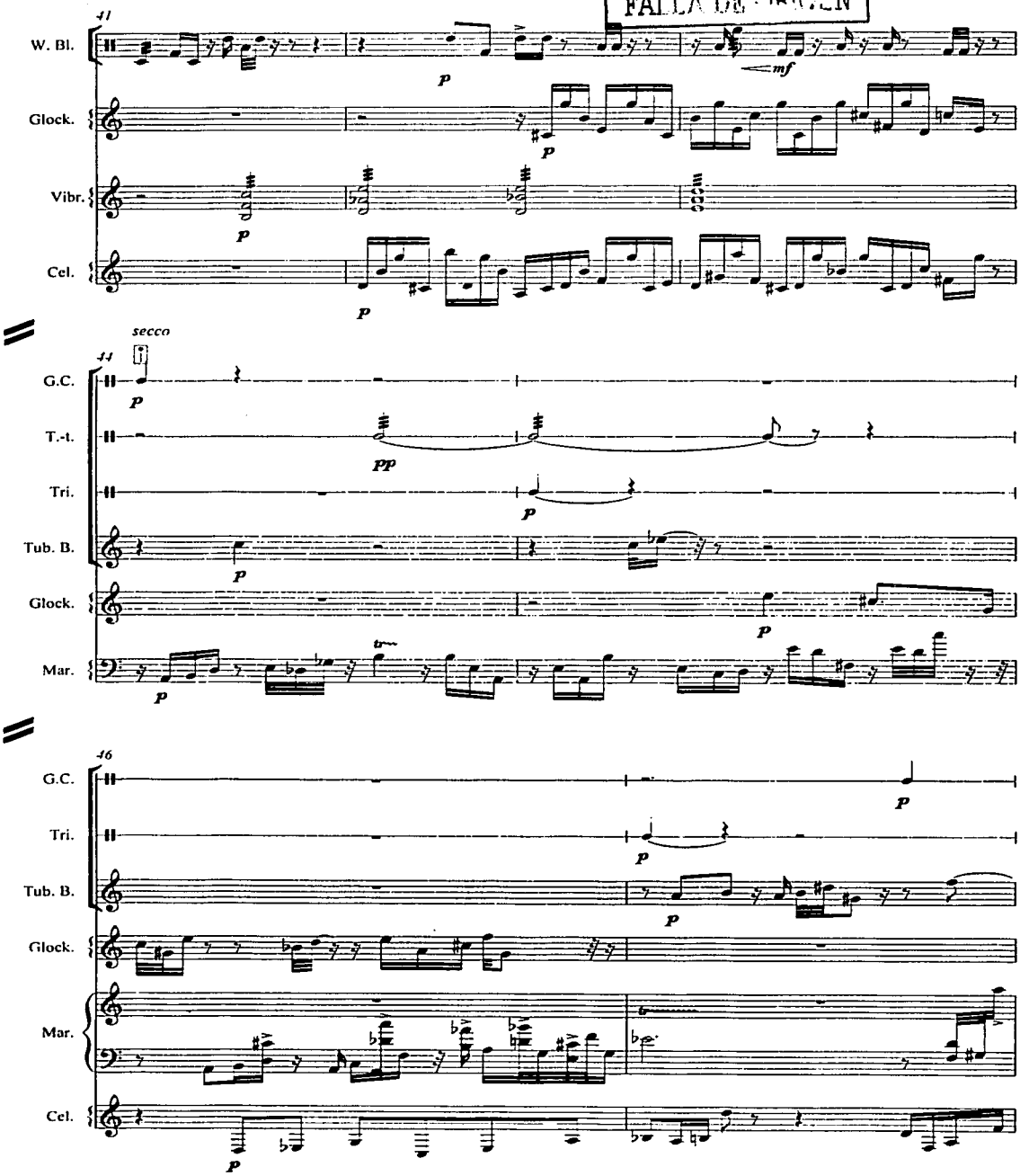
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



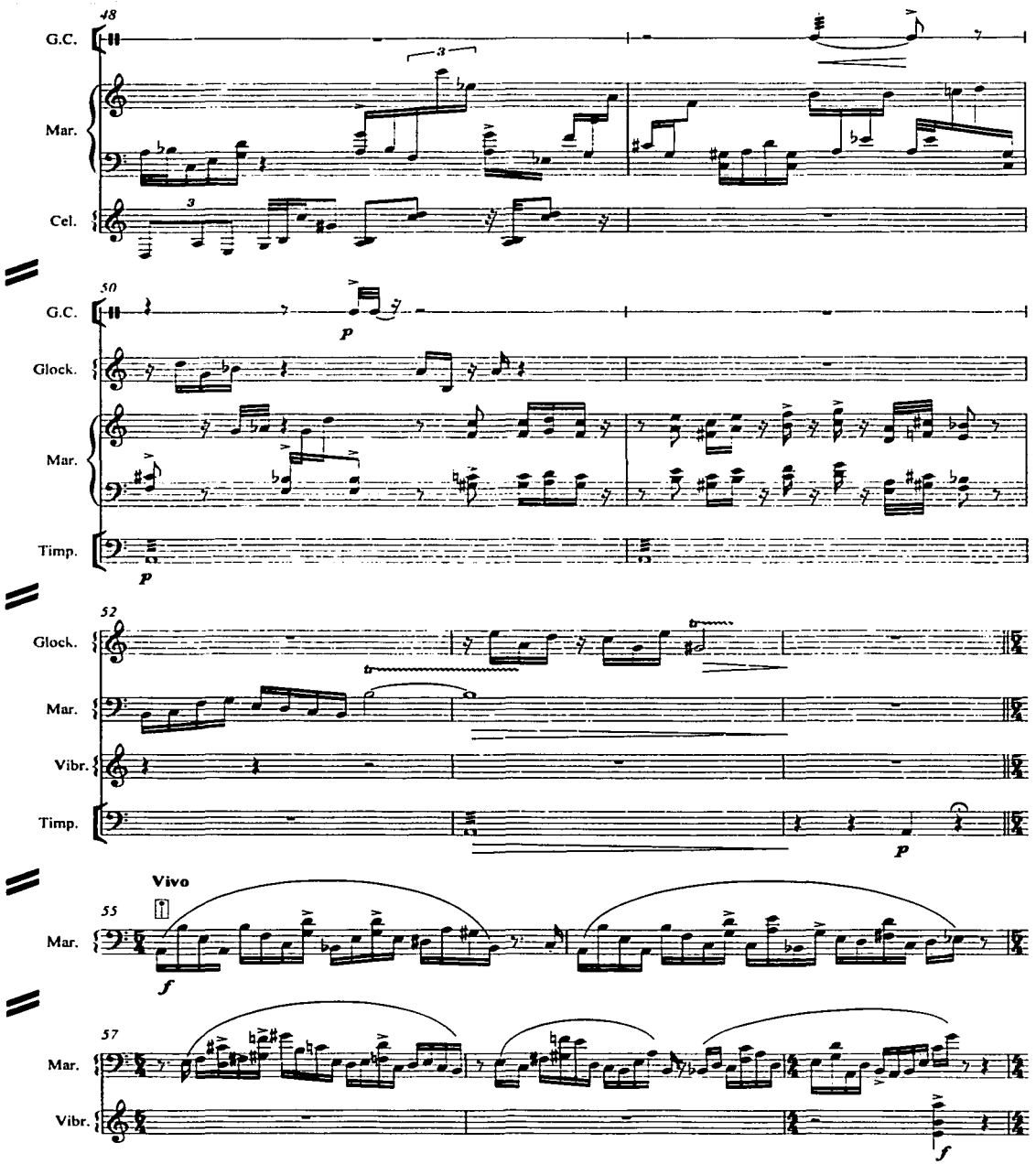
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

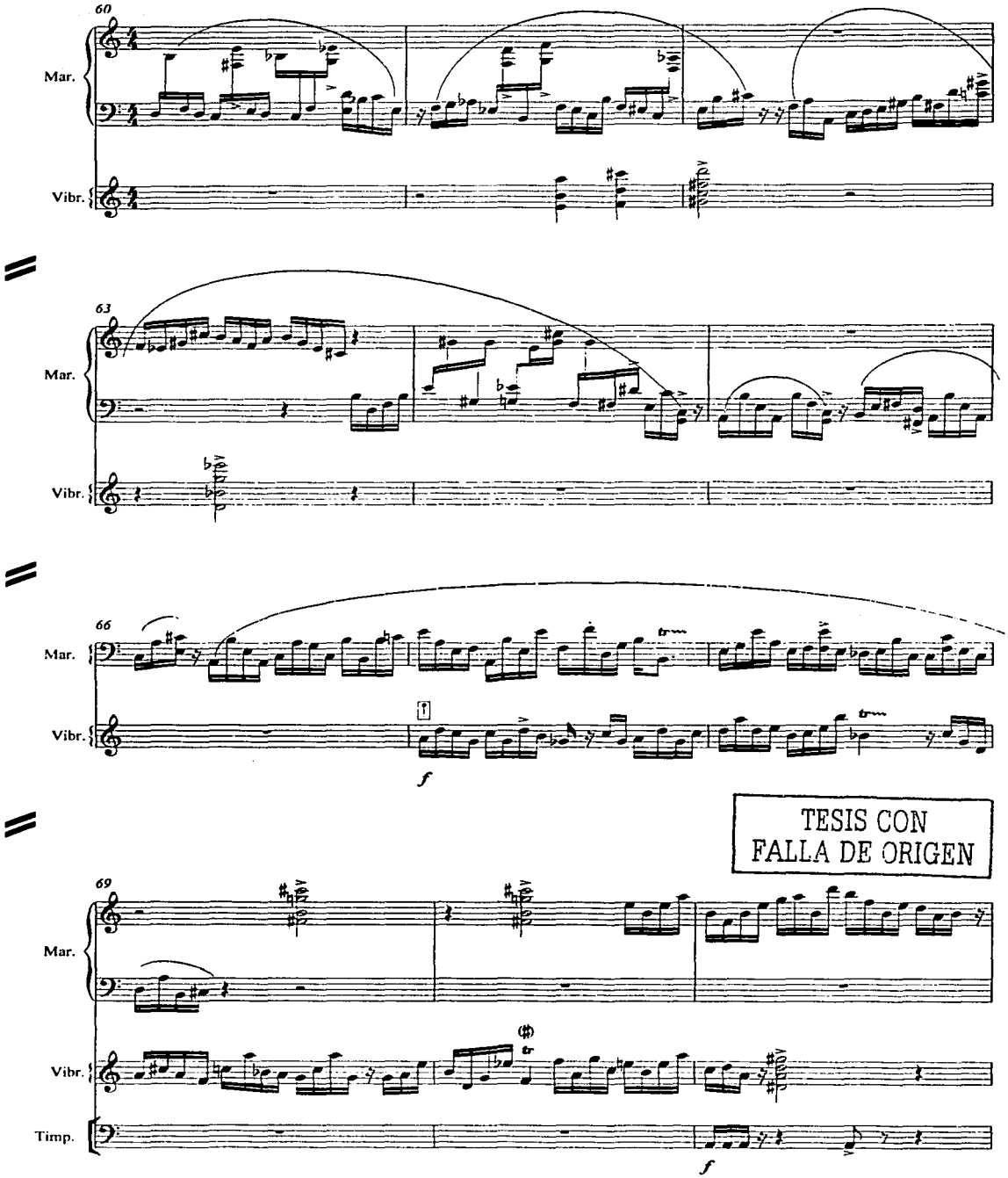


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

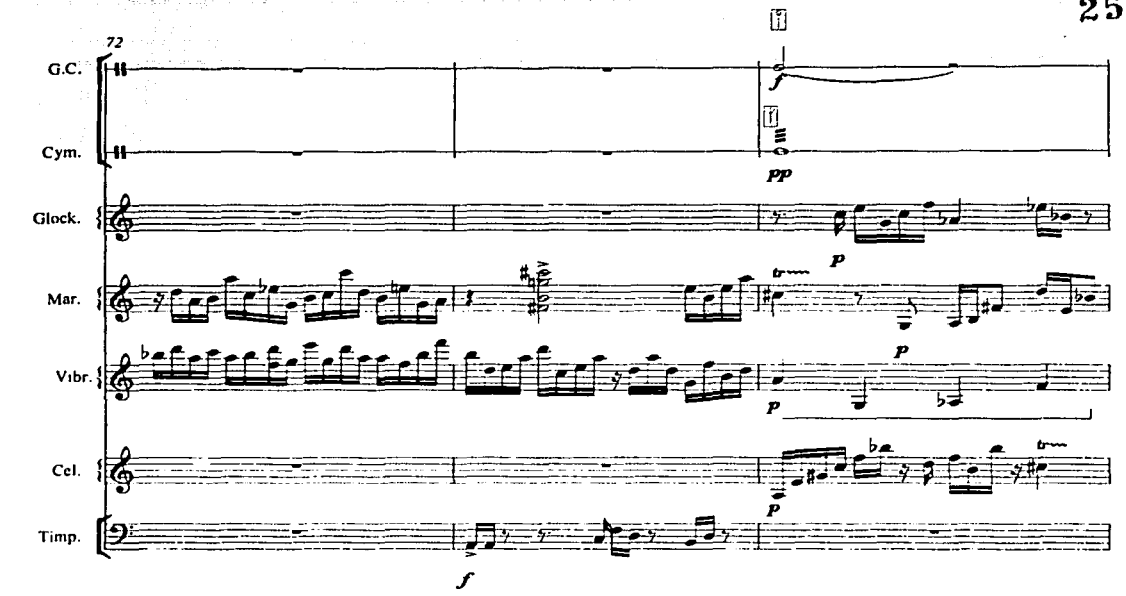


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

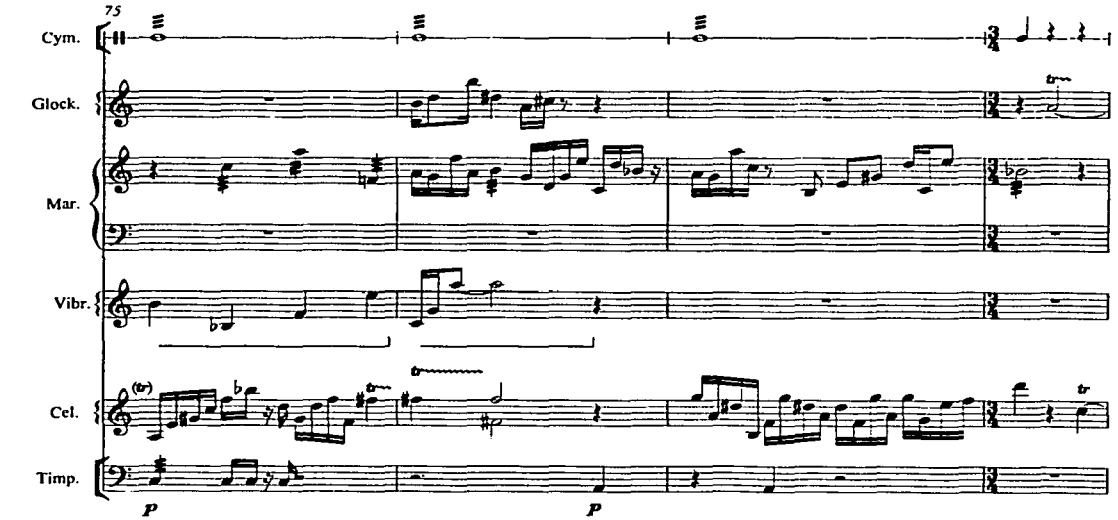


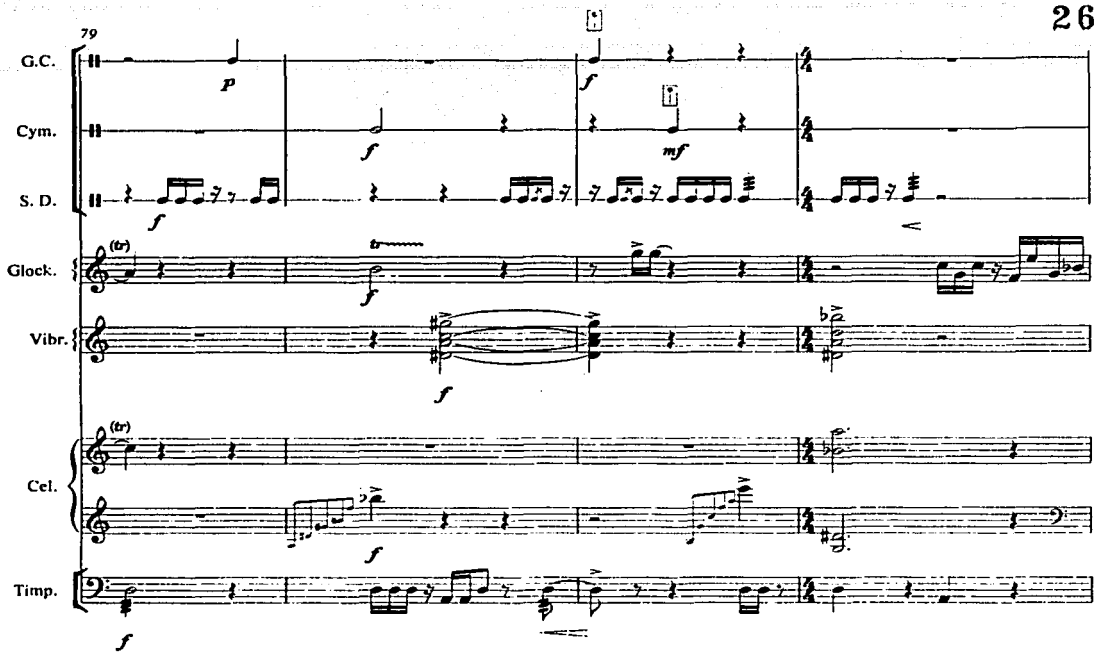


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

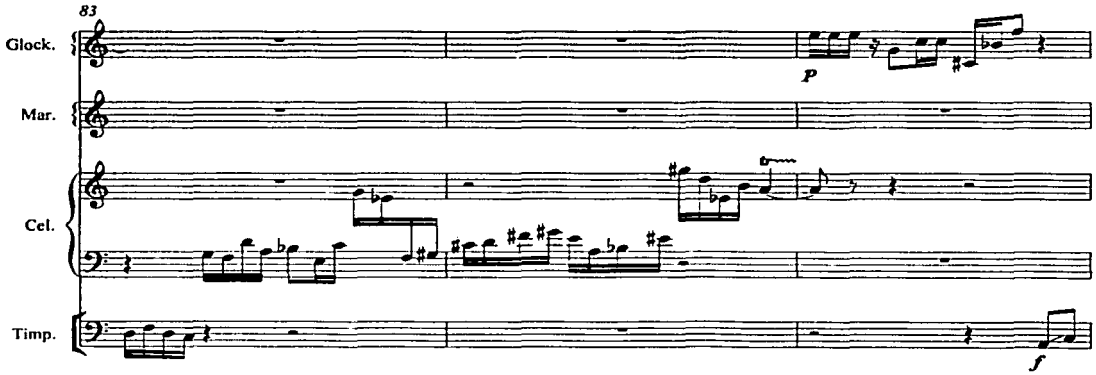


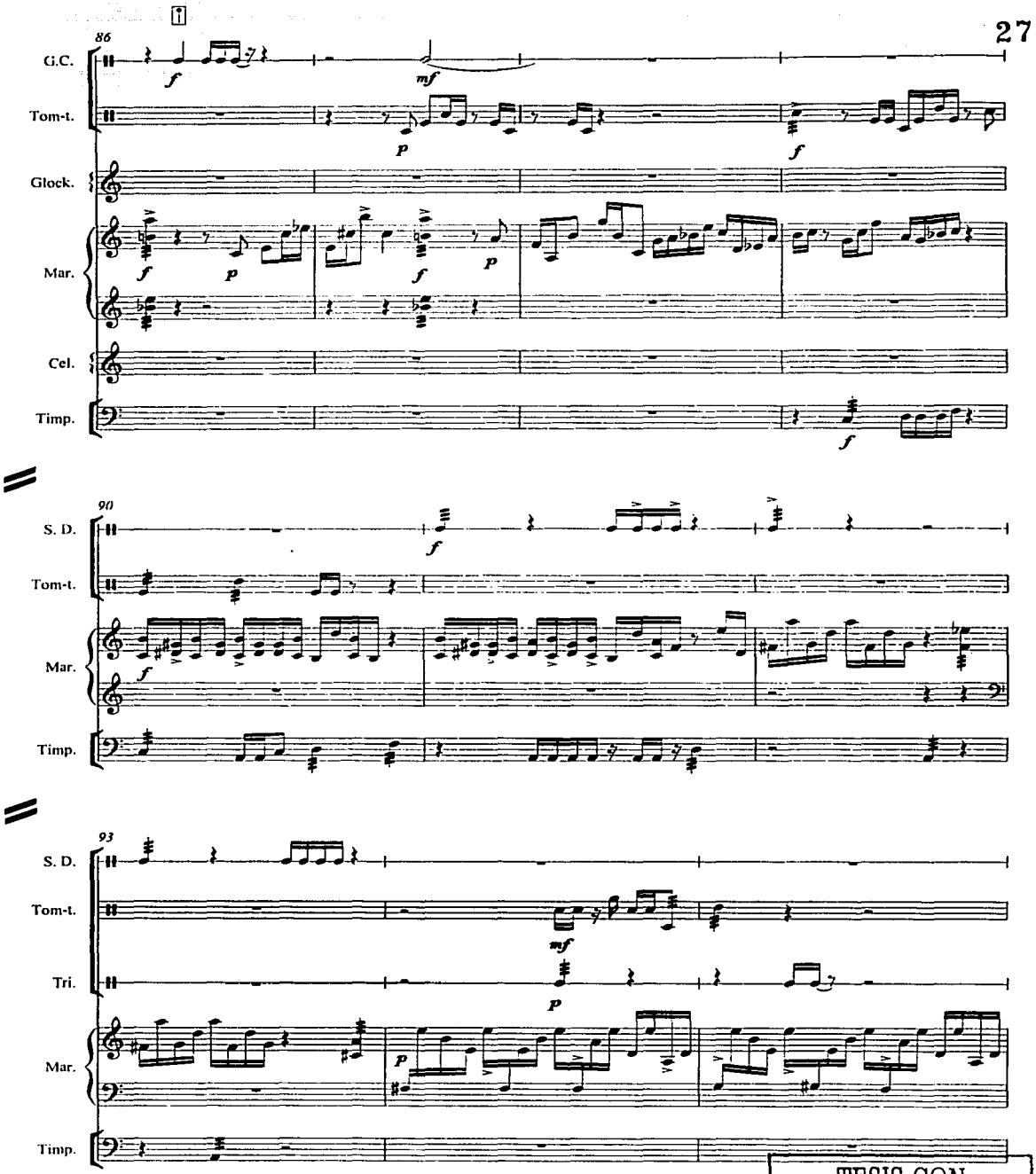
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



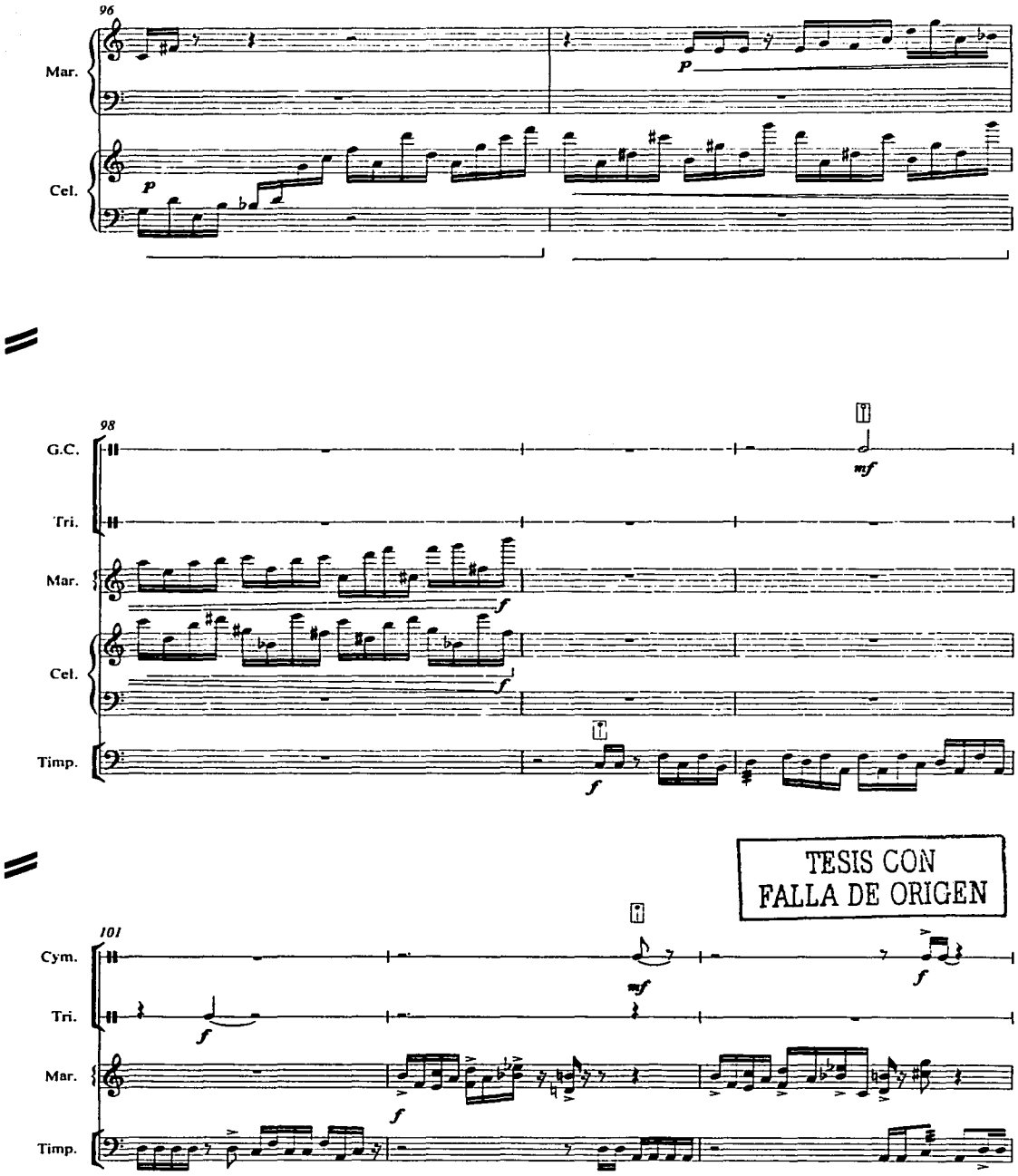


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

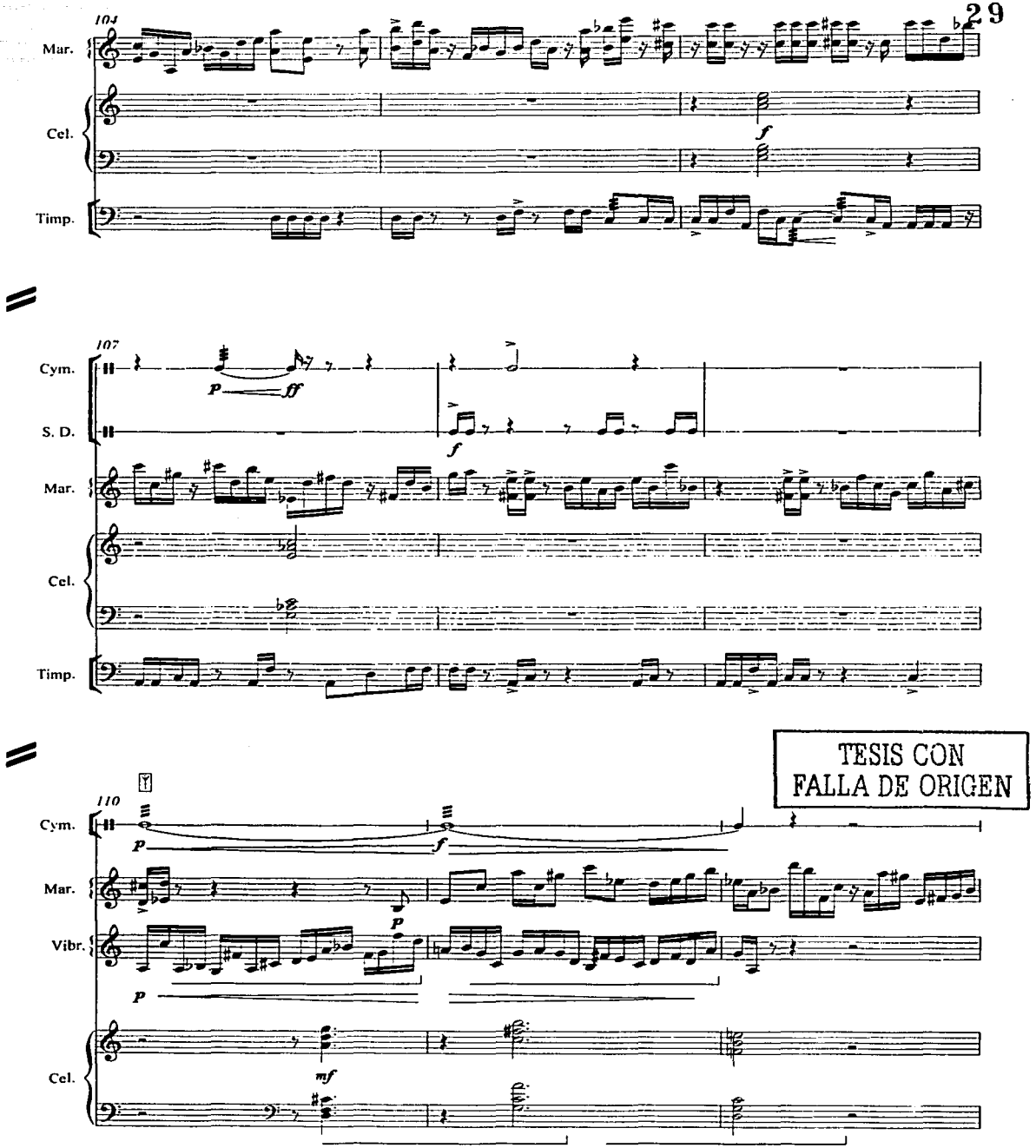




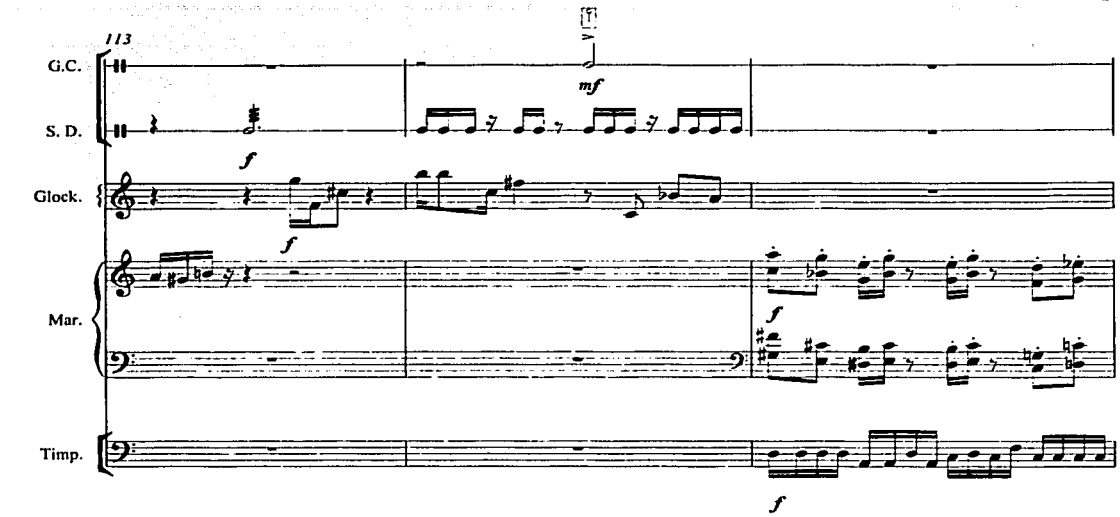
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



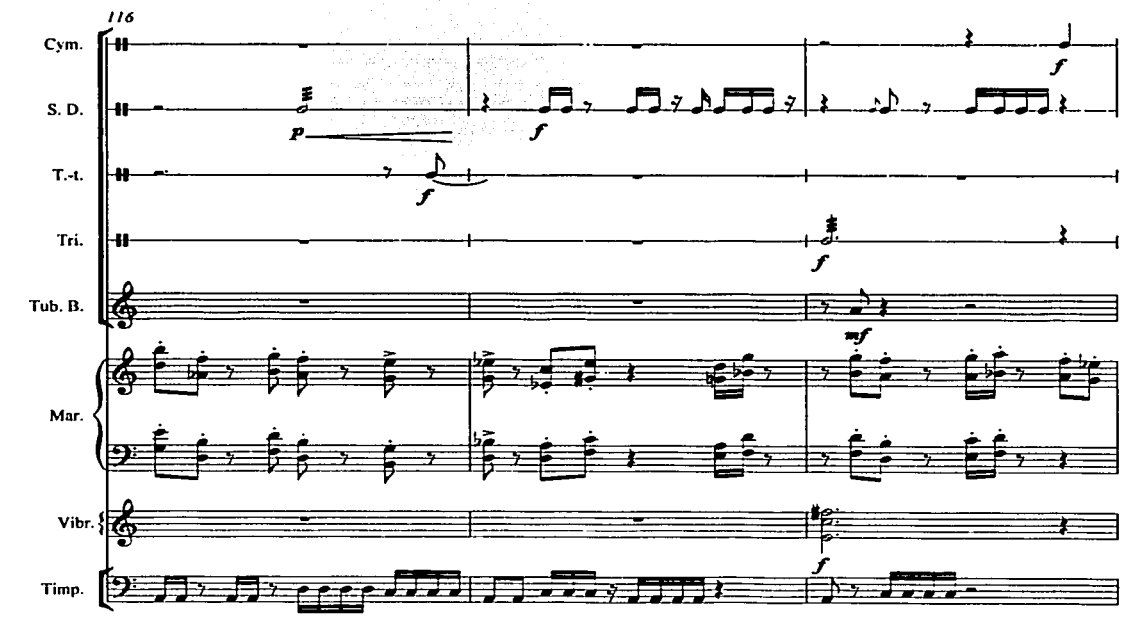
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

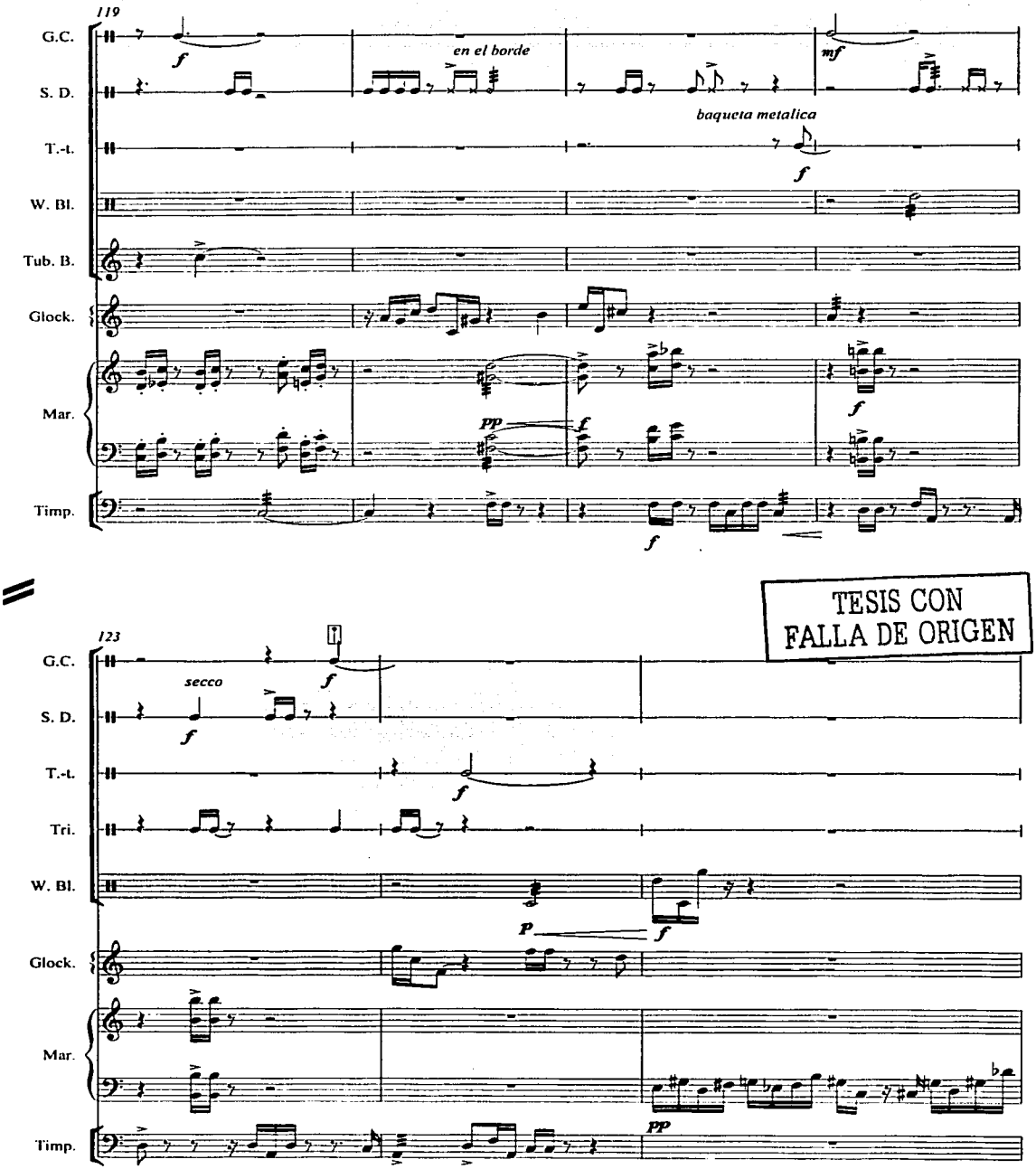


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

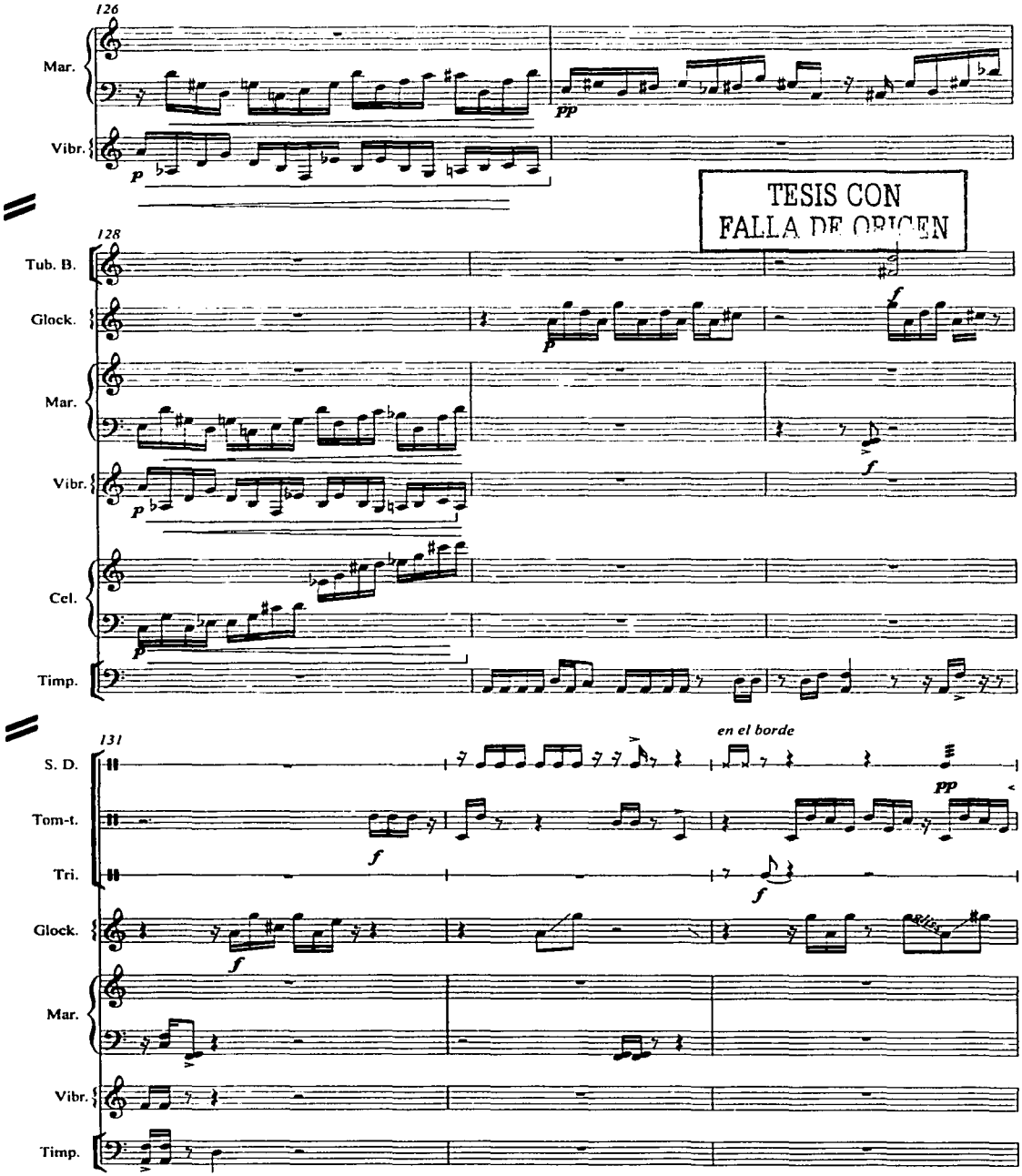


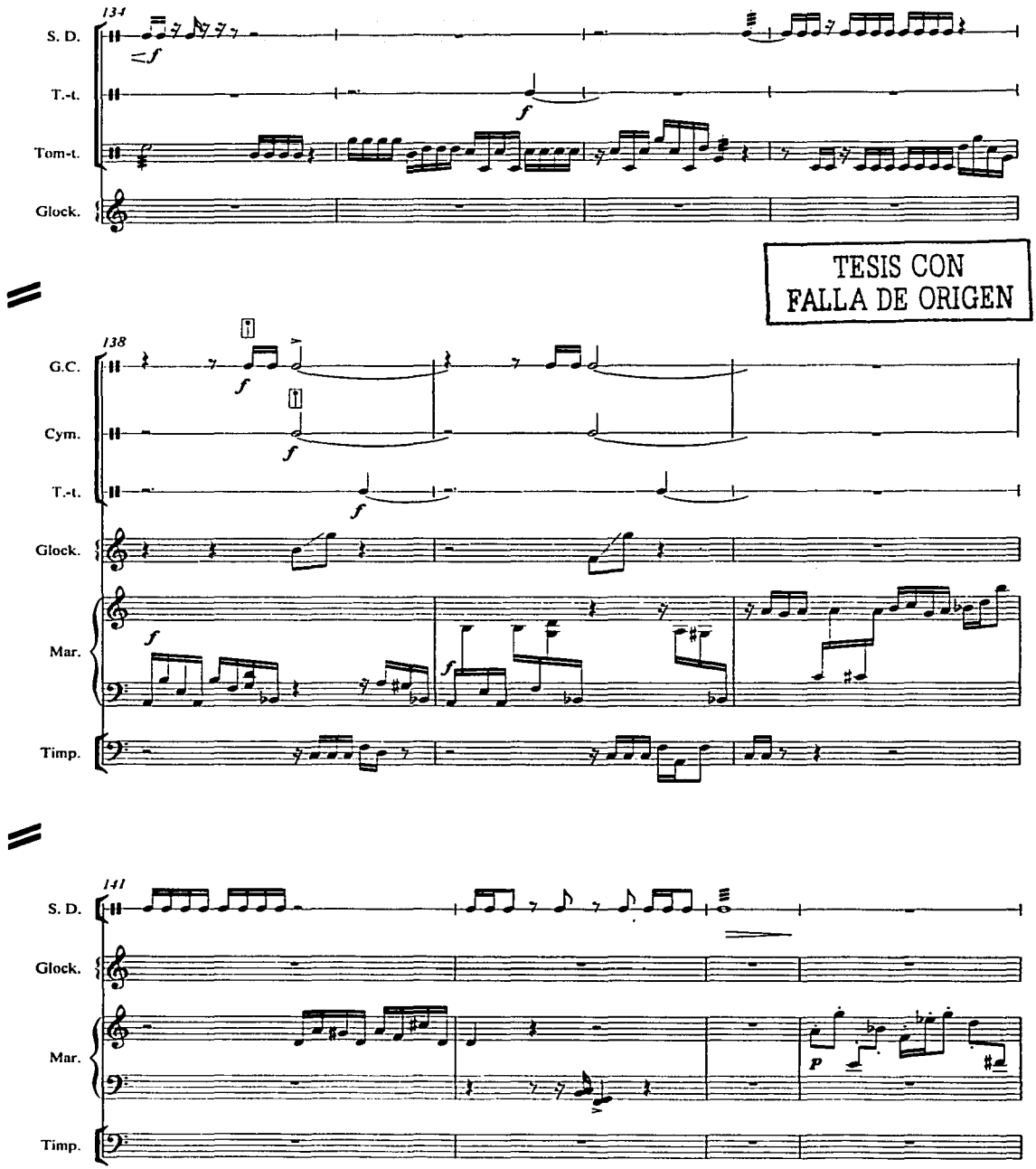
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



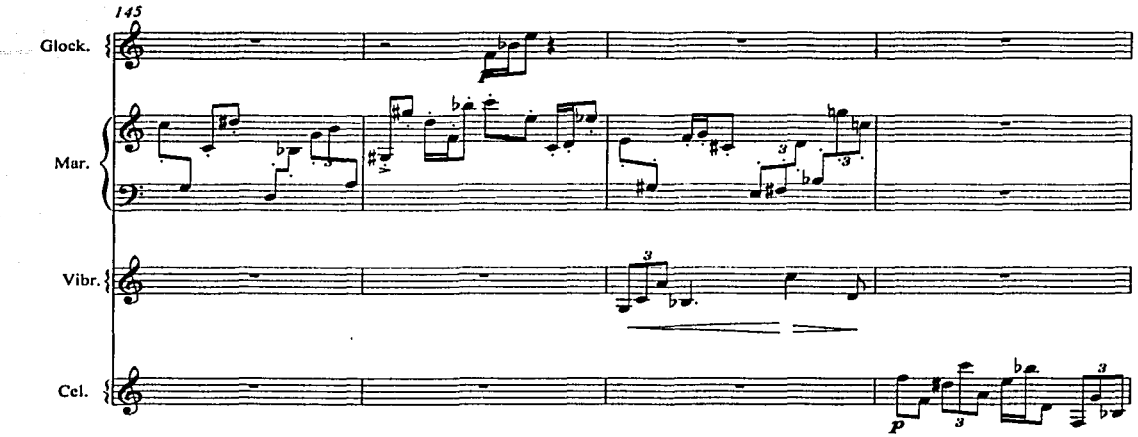


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

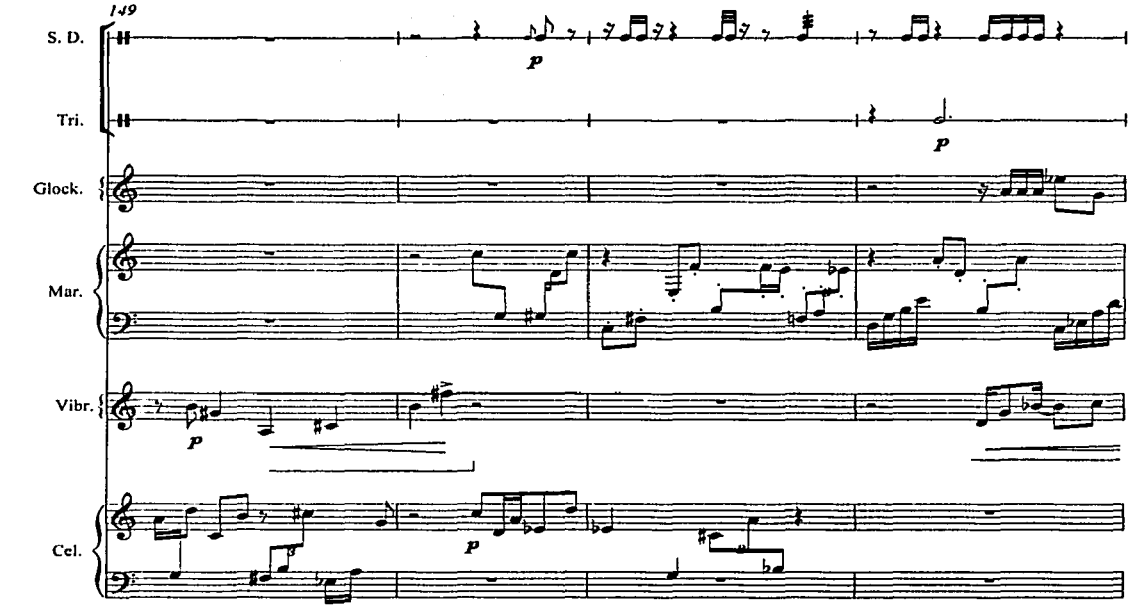

126
Mar.
Vibr.
pp
p
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN
128
Tub. B.
Glock.
Mar.
Vibr.
Cel.
Timp.
f
131
en el borde
S. D.
Tom-t.
Tri.
Glock.
Mar.
Vibr.
Timp.

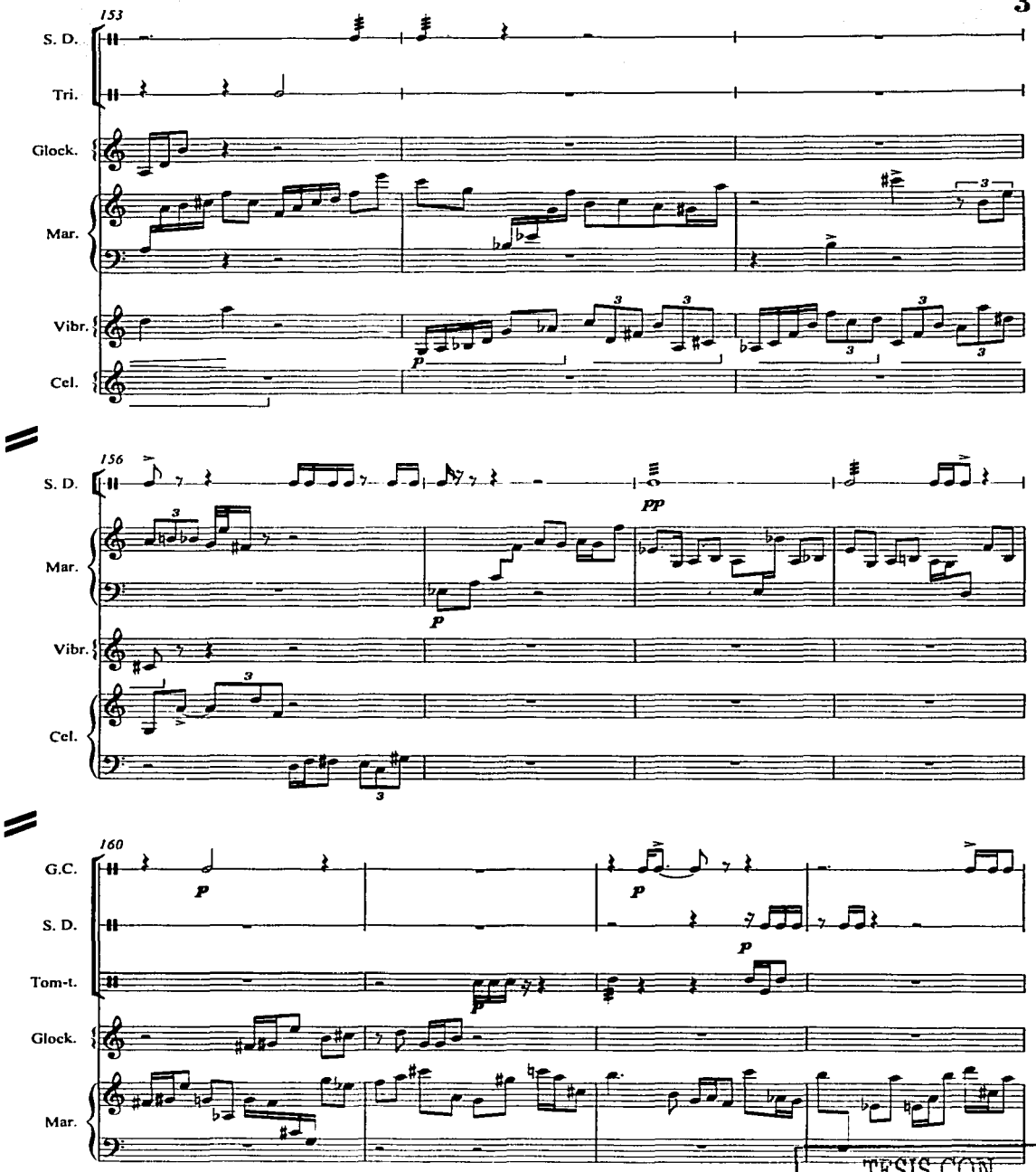


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

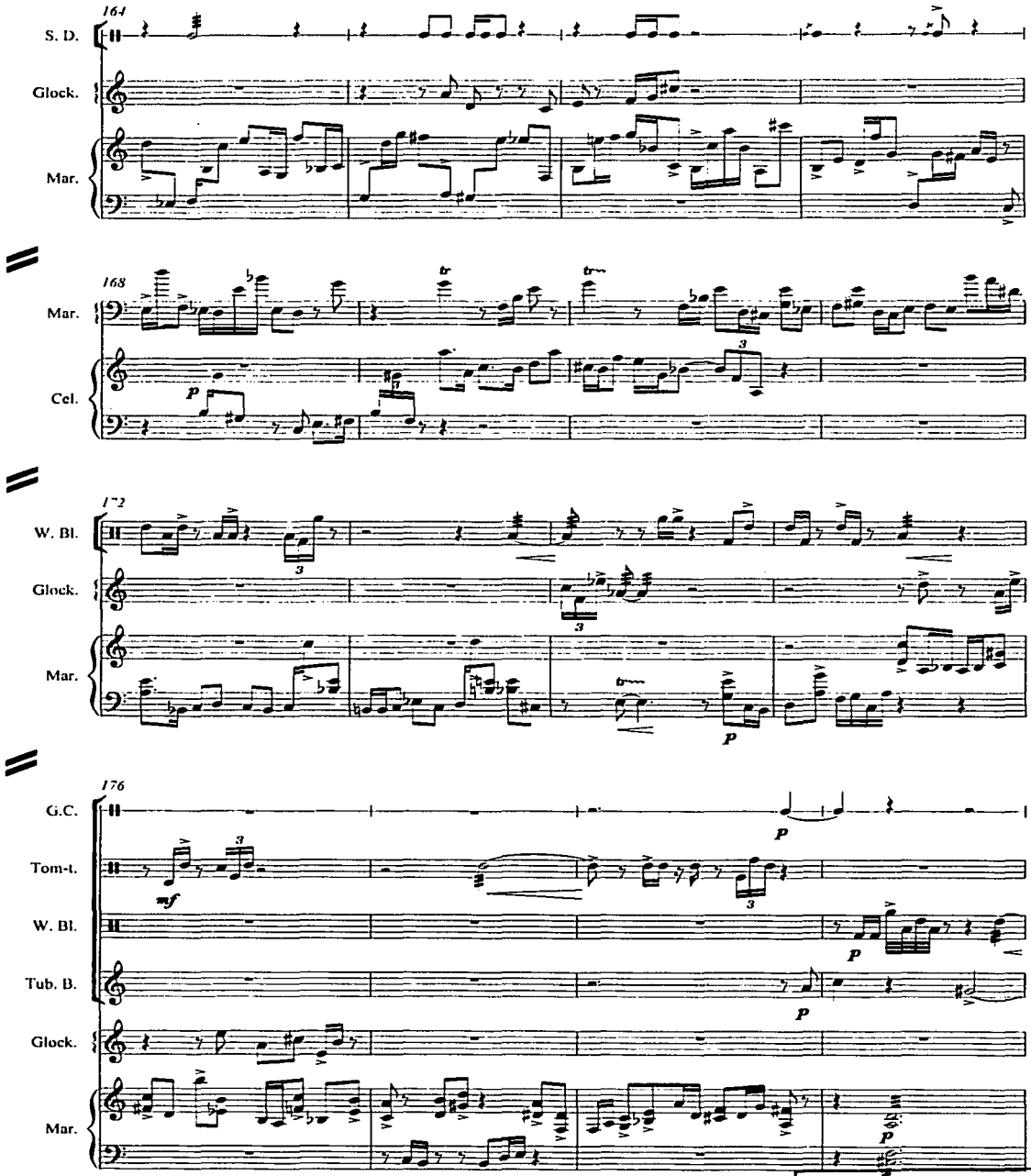


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

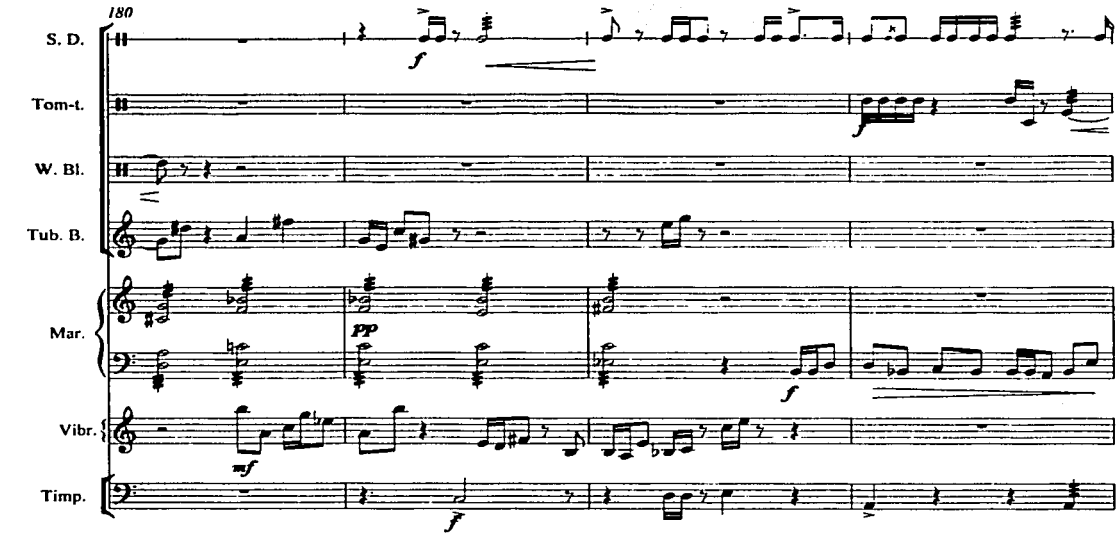




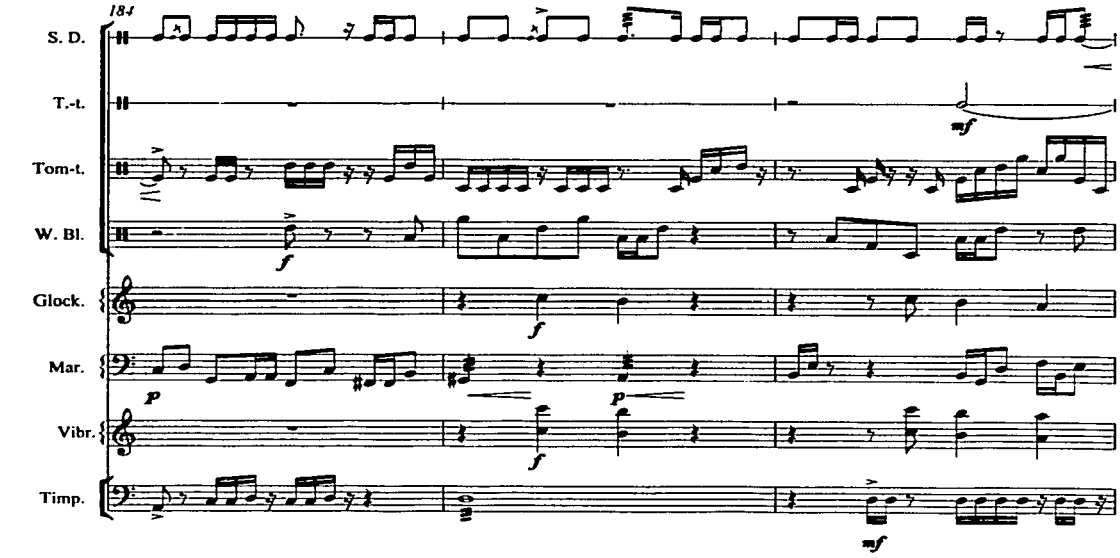
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

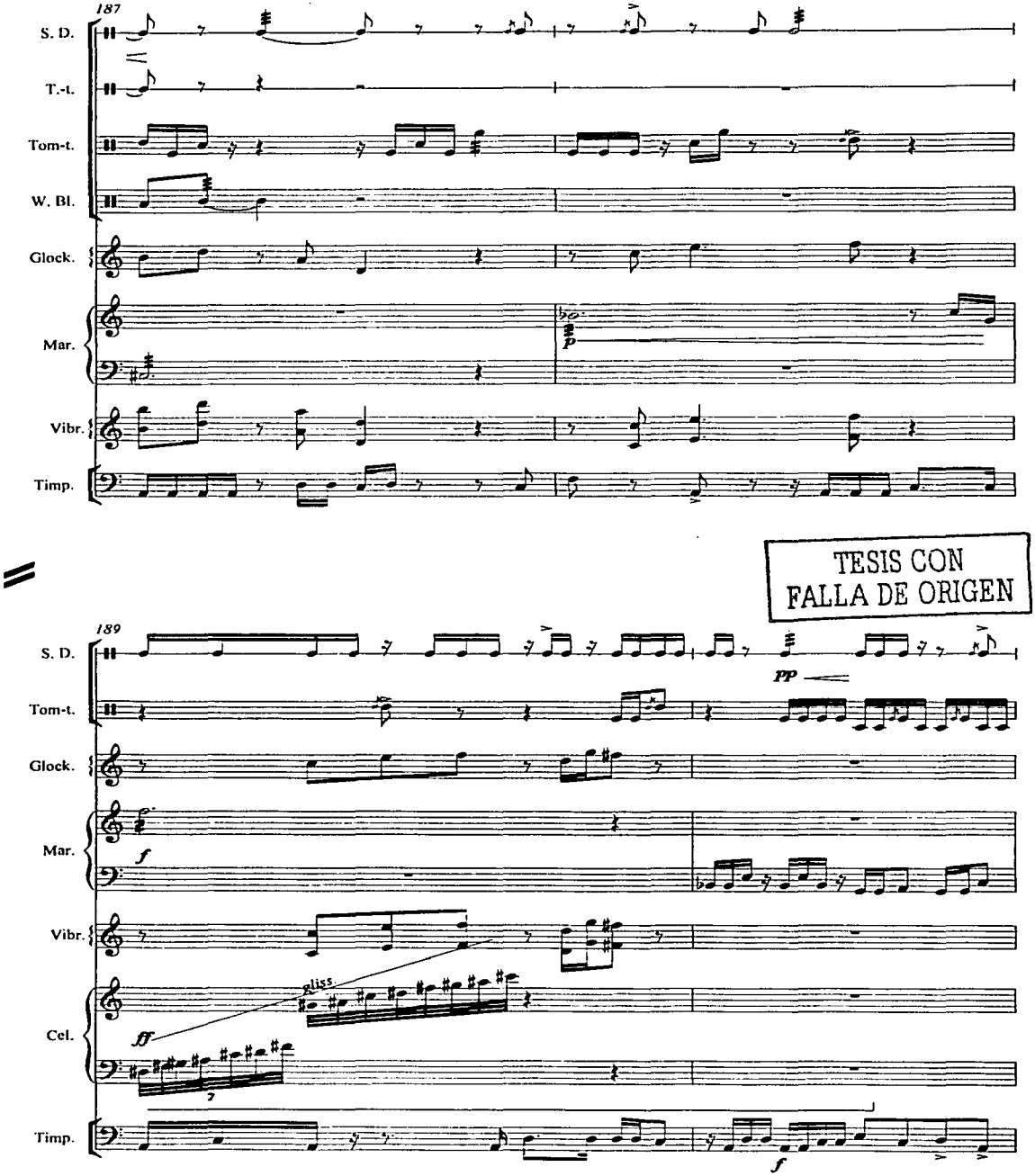


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

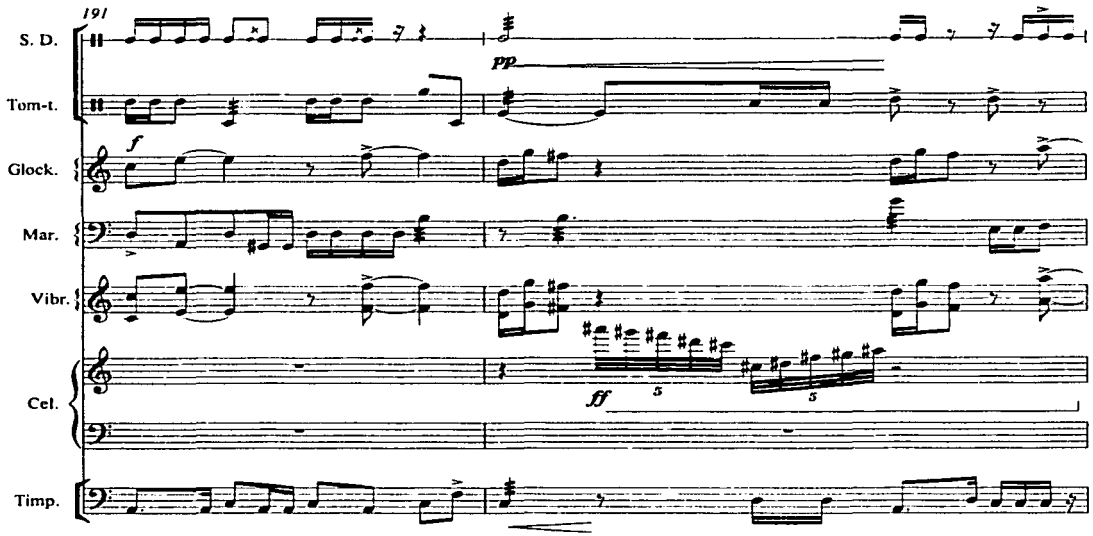


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

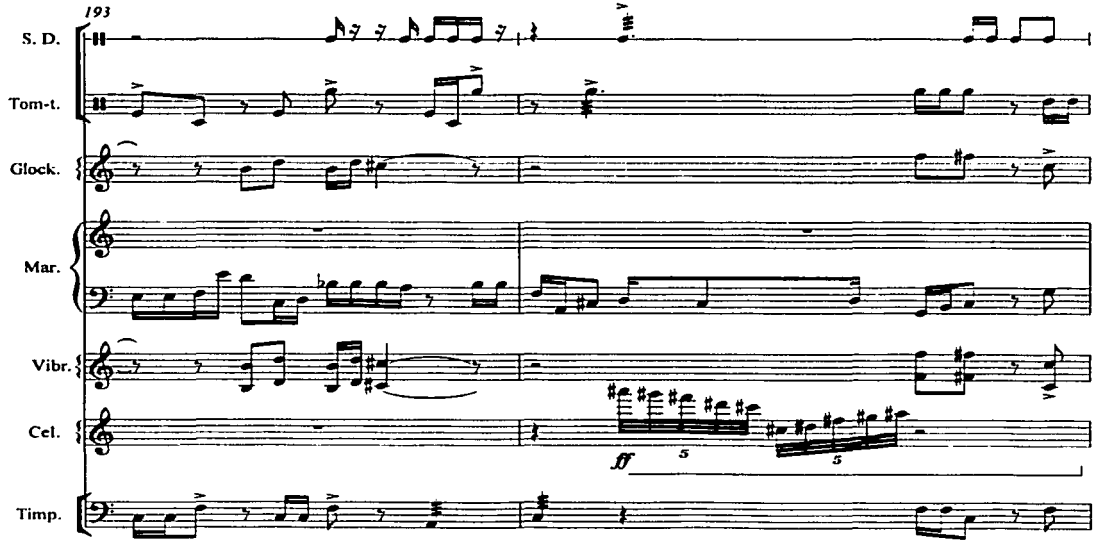


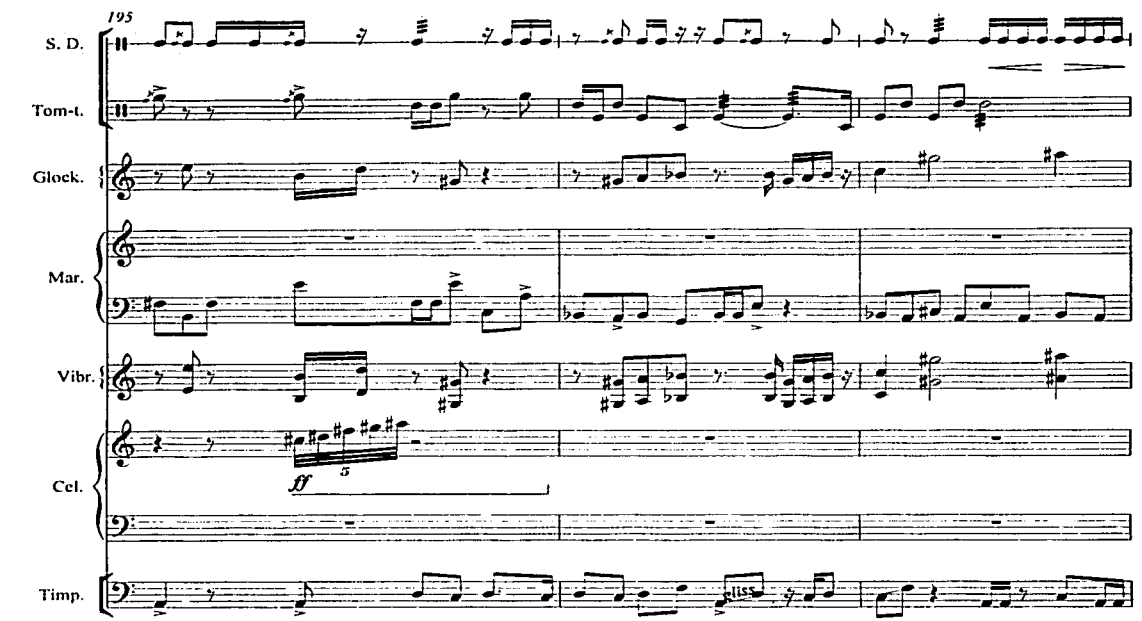


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

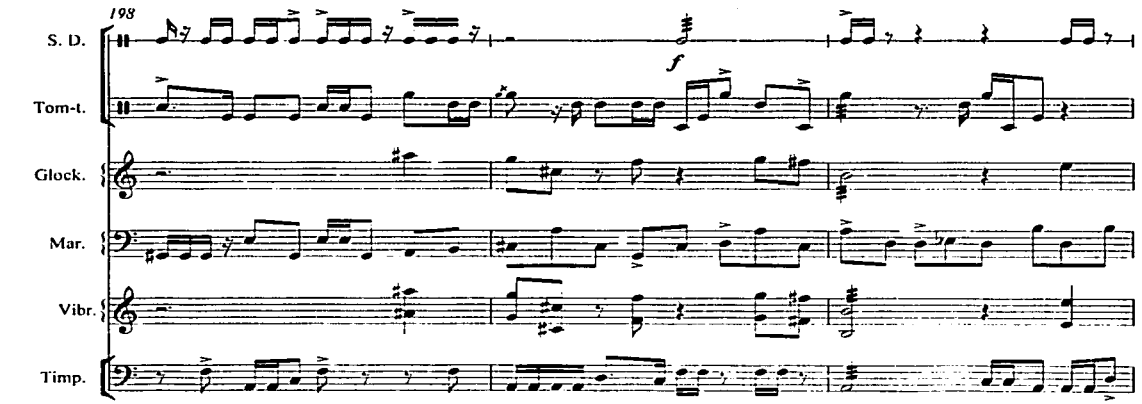


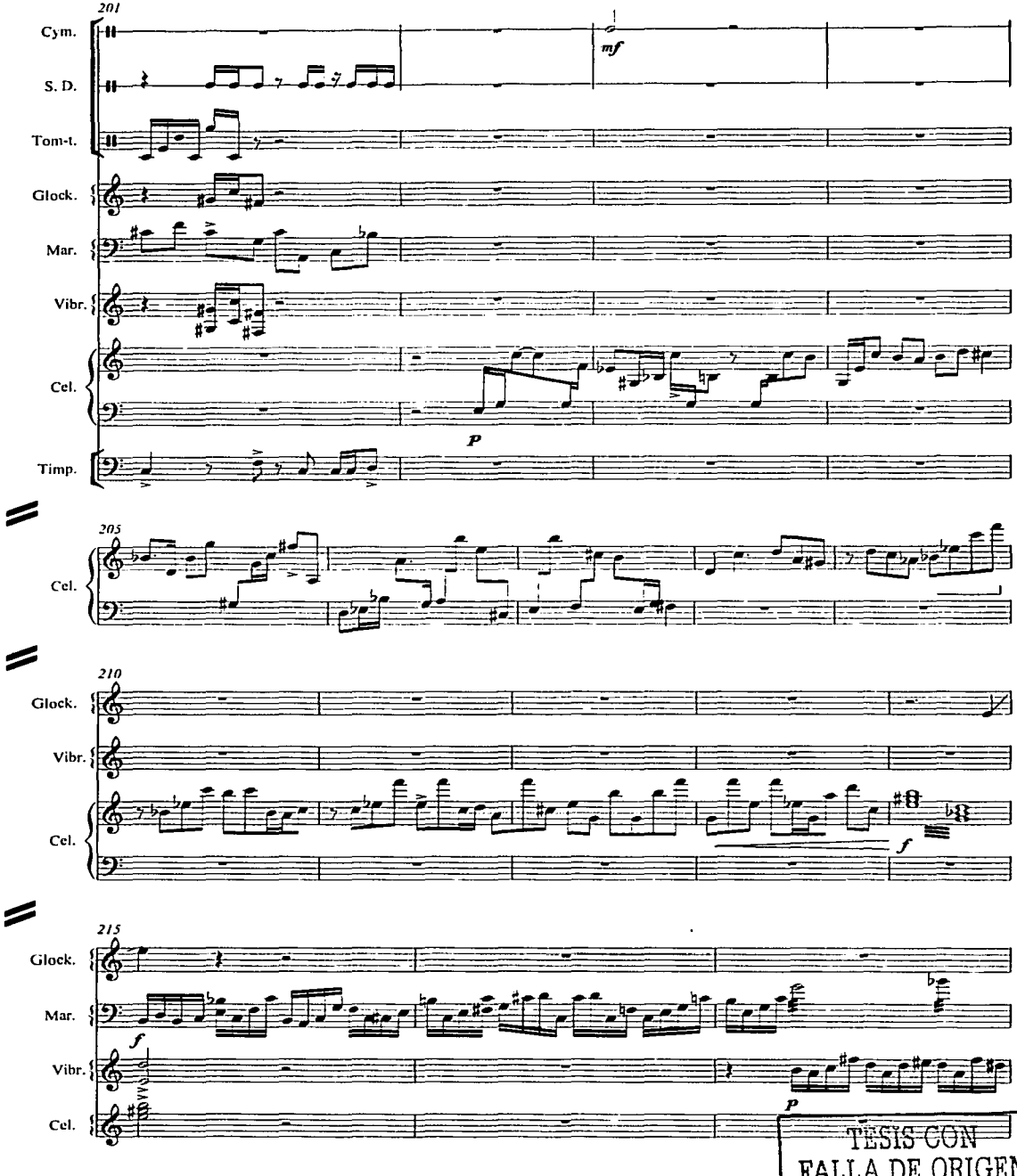
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



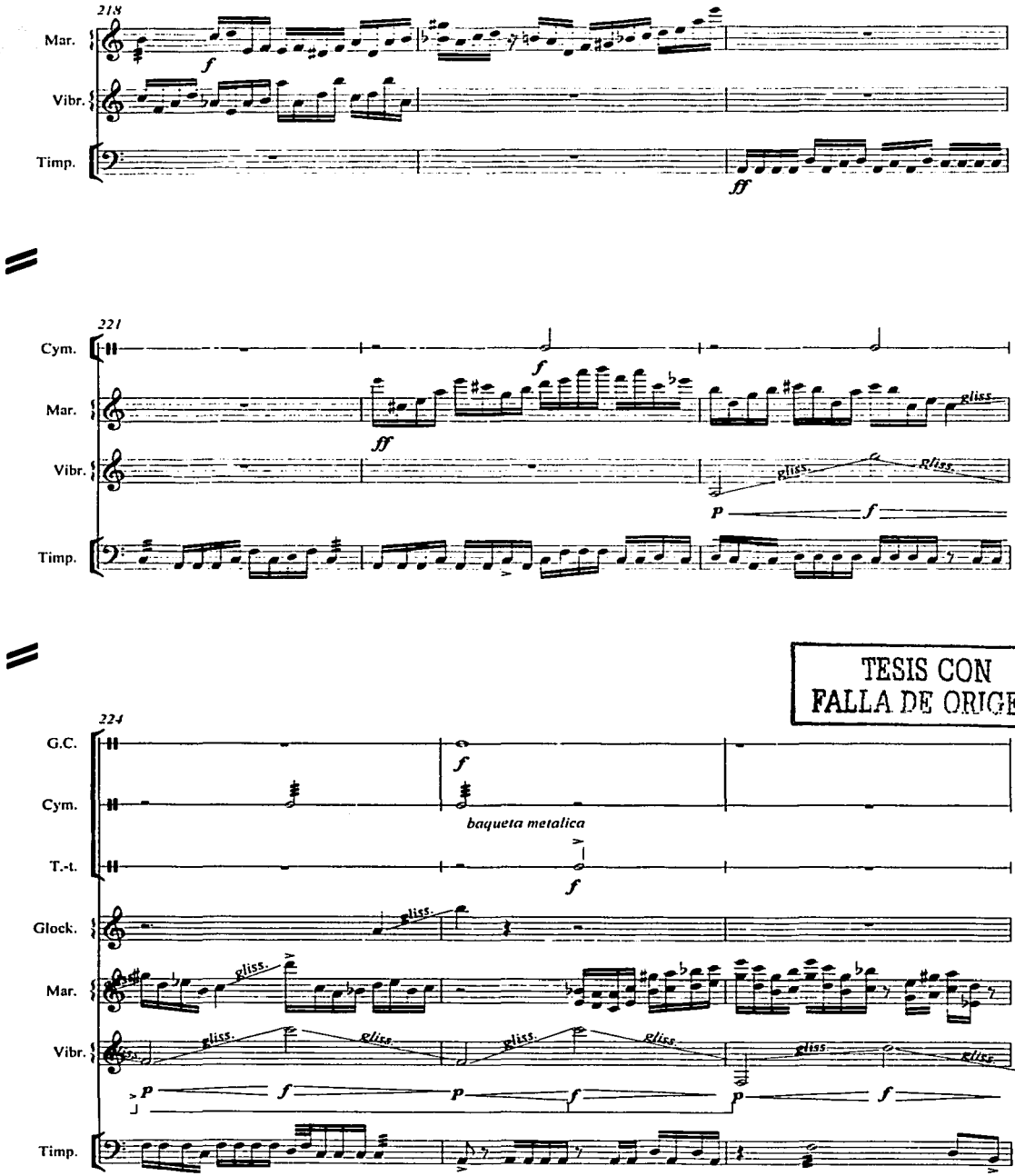


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

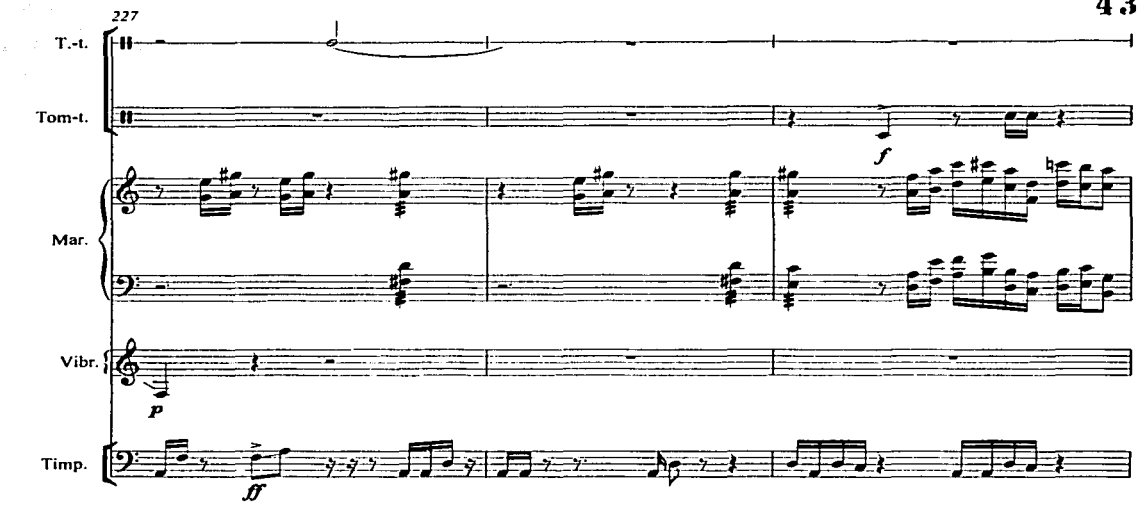




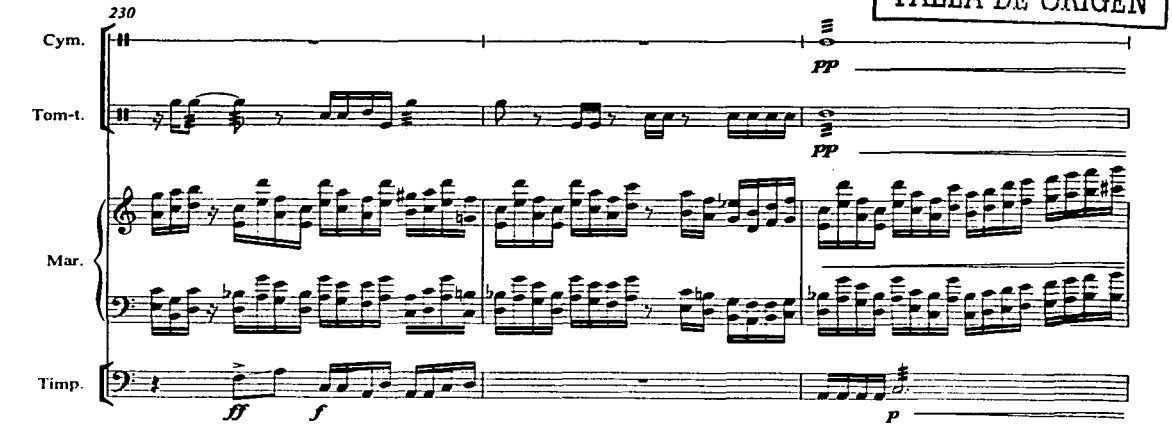
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

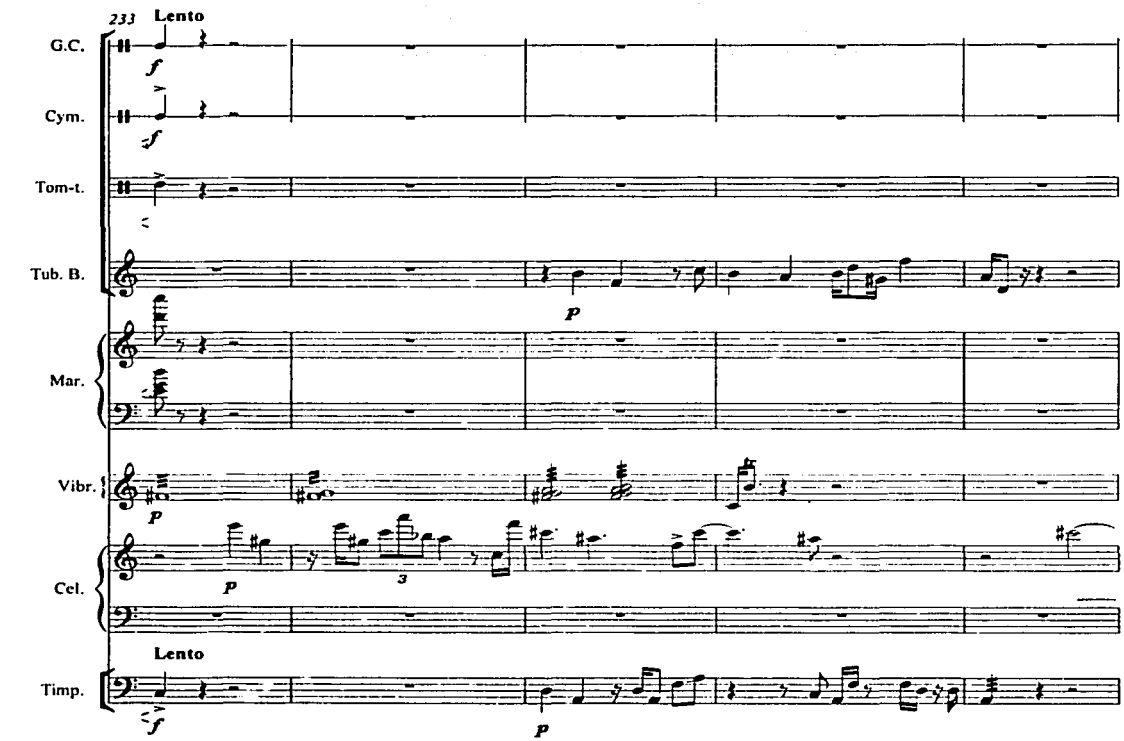


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

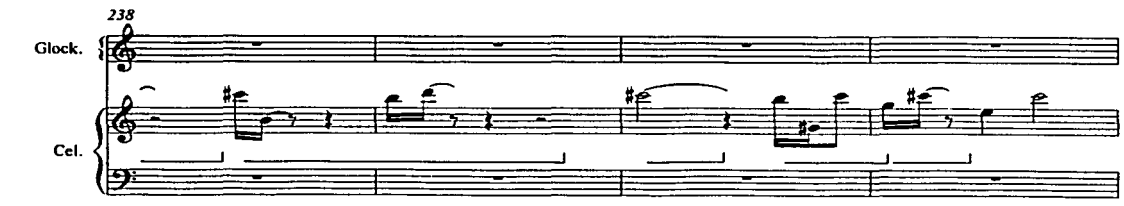


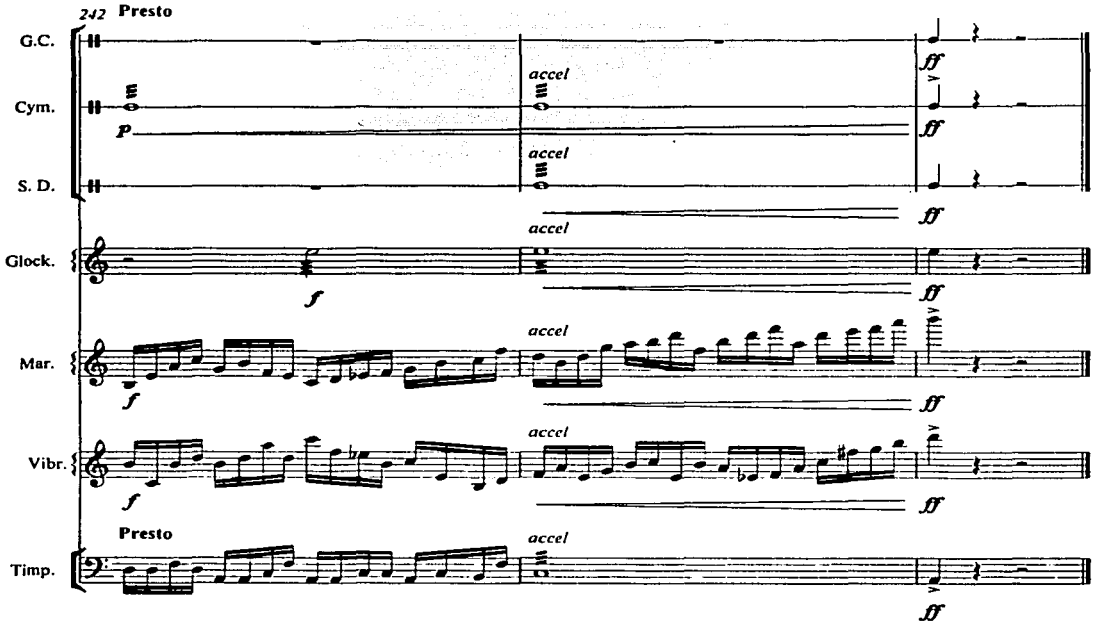
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN





TESIS CON
FALLA DE ORIGEN





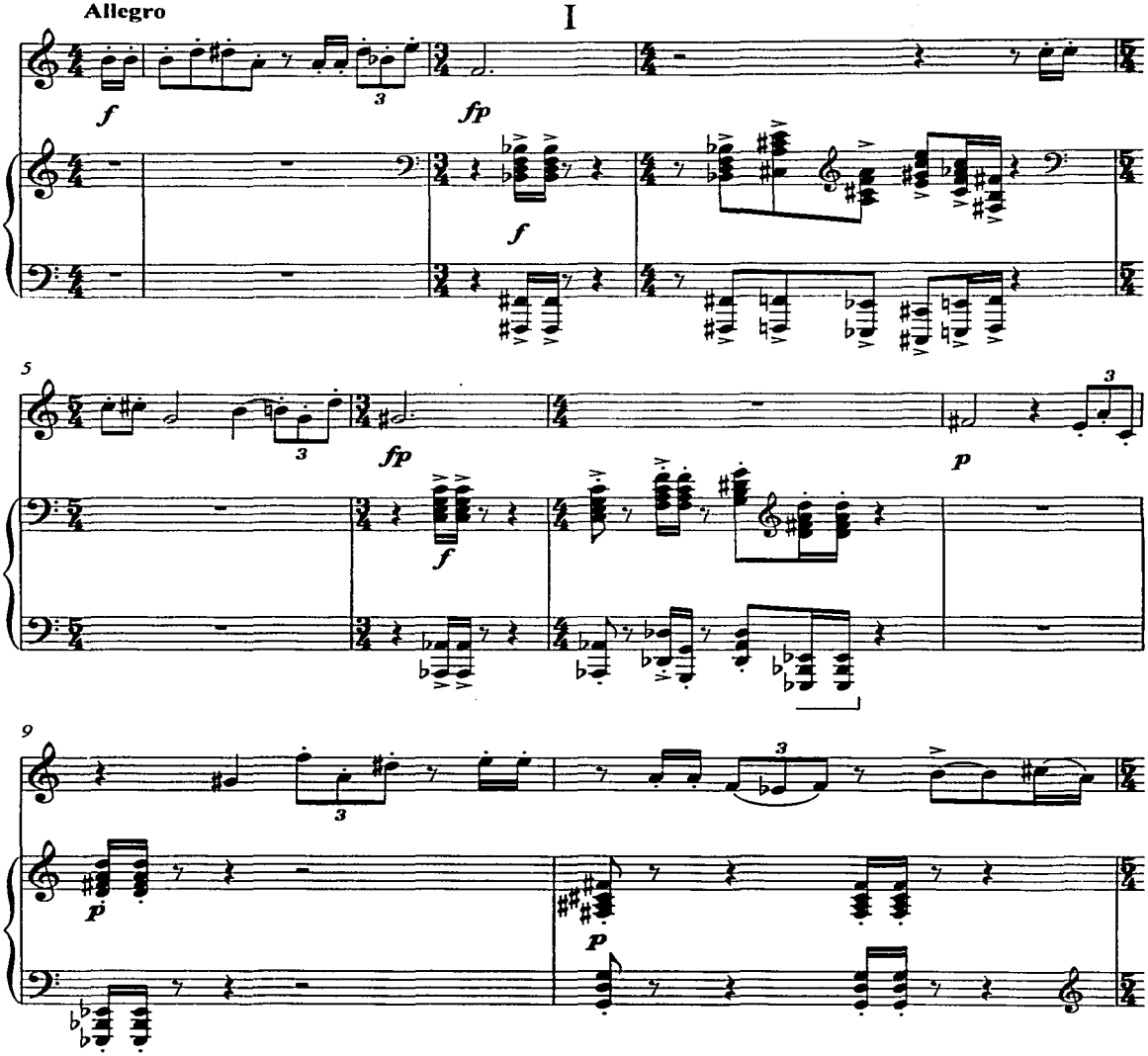
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Sonata para corno y piano

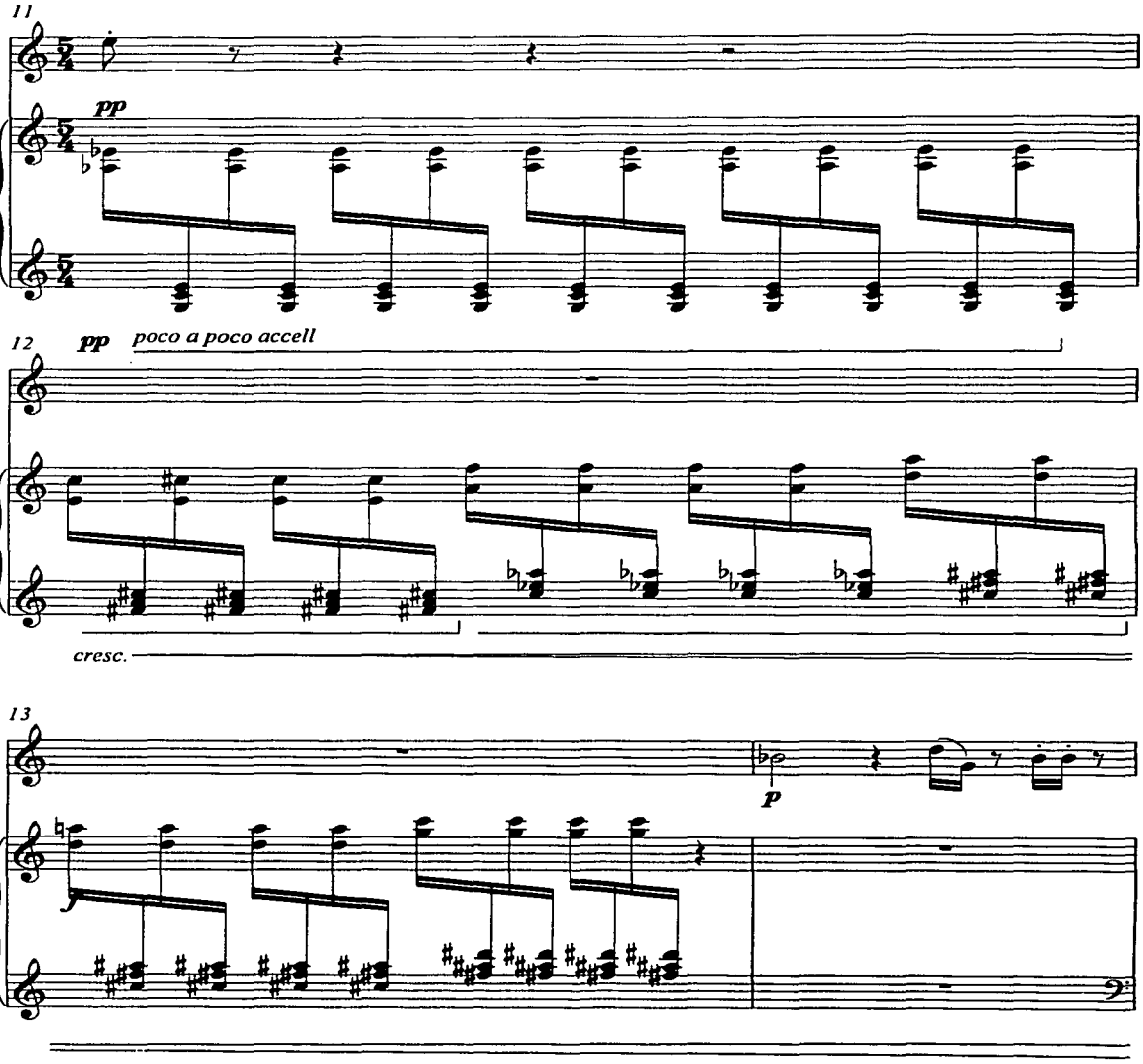
A .Dector

I

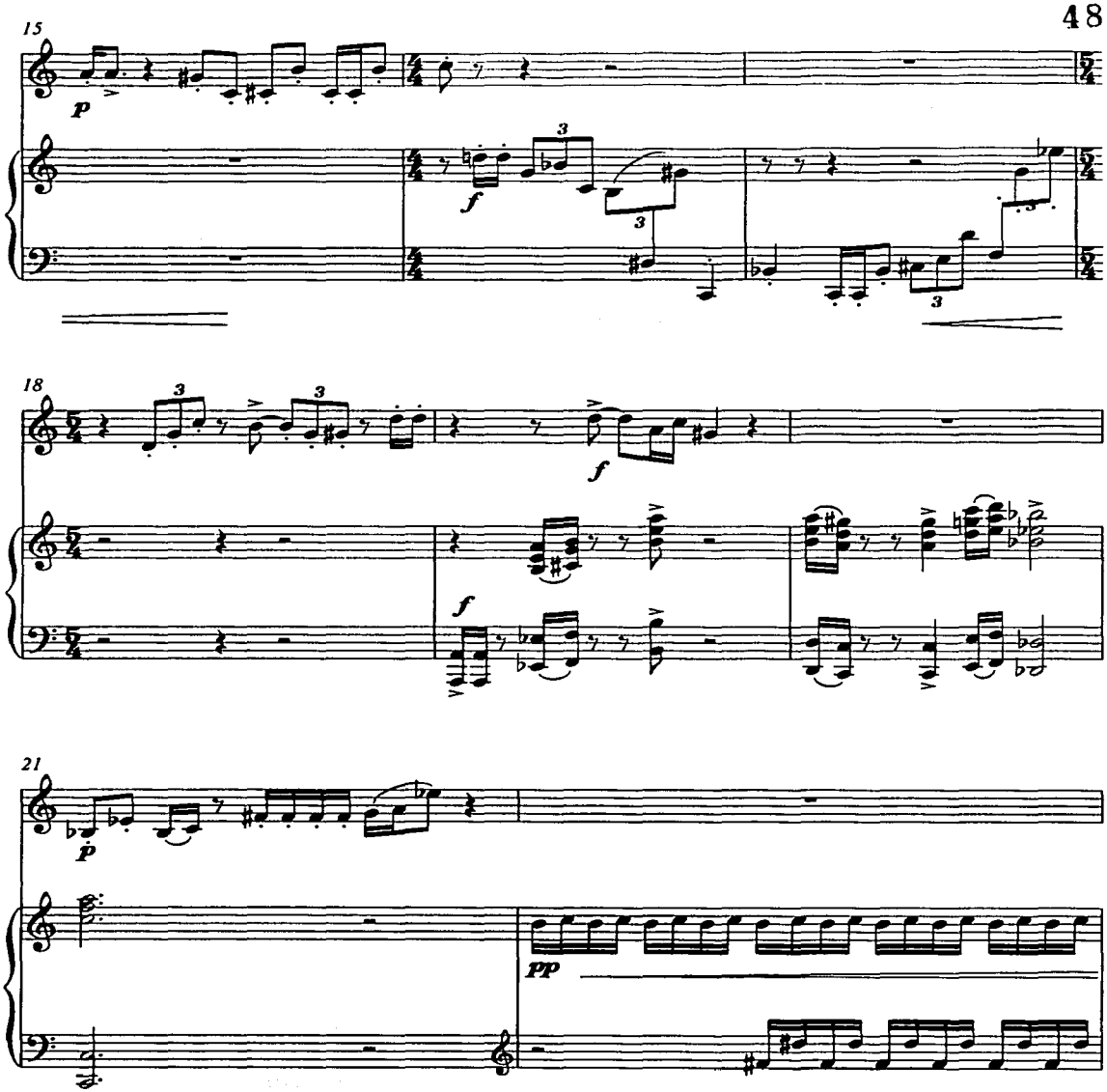
Allegro



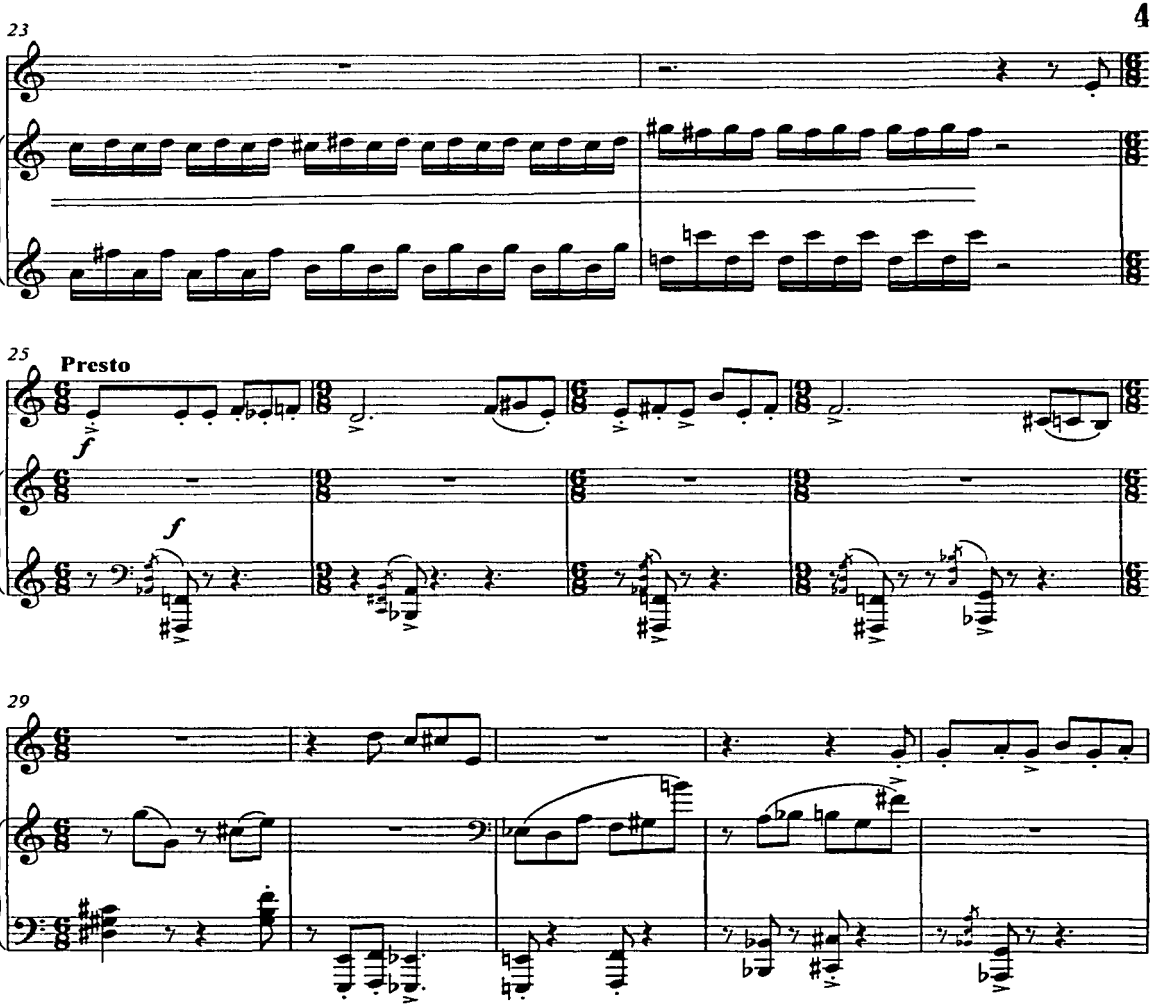
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



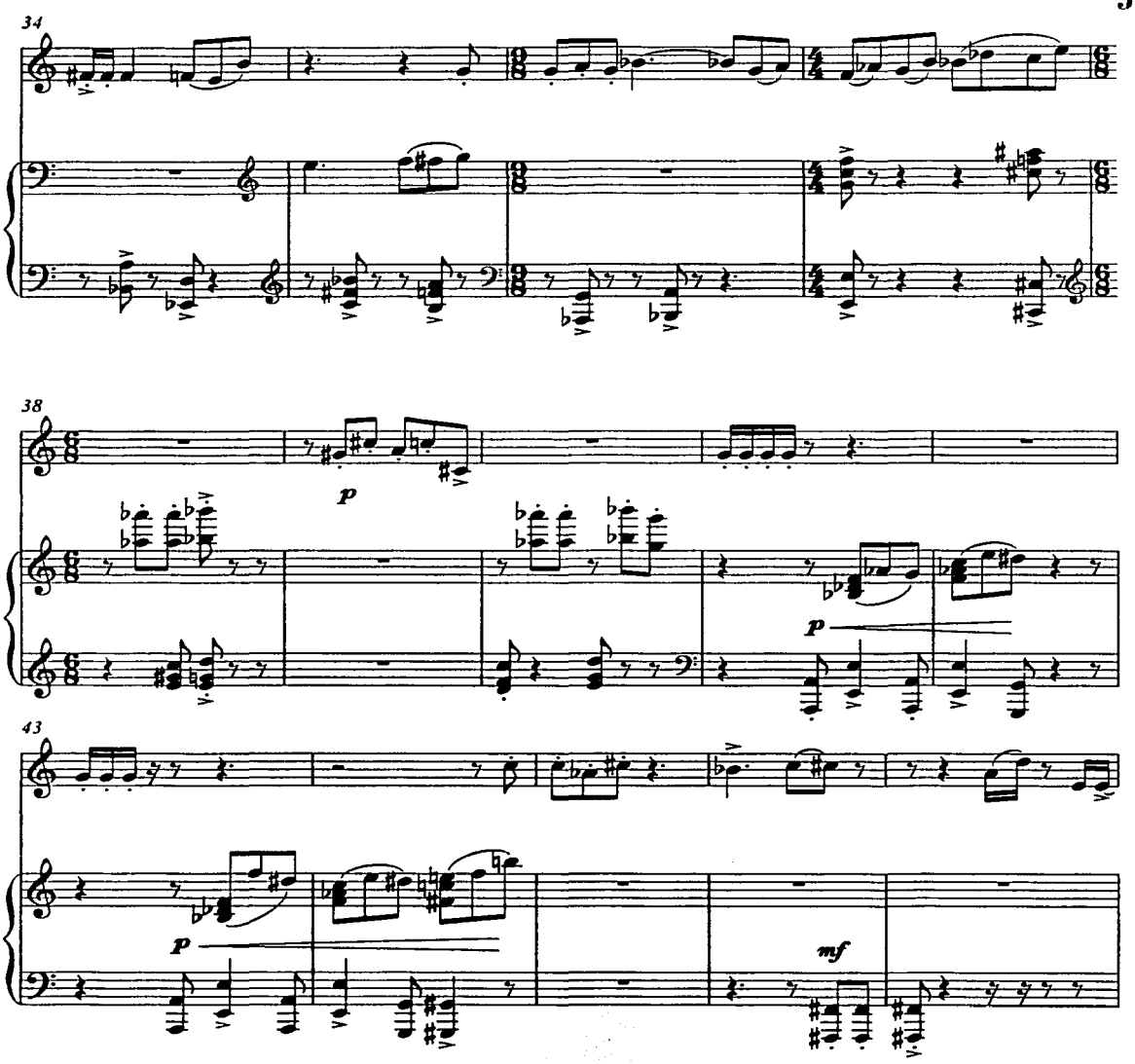
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



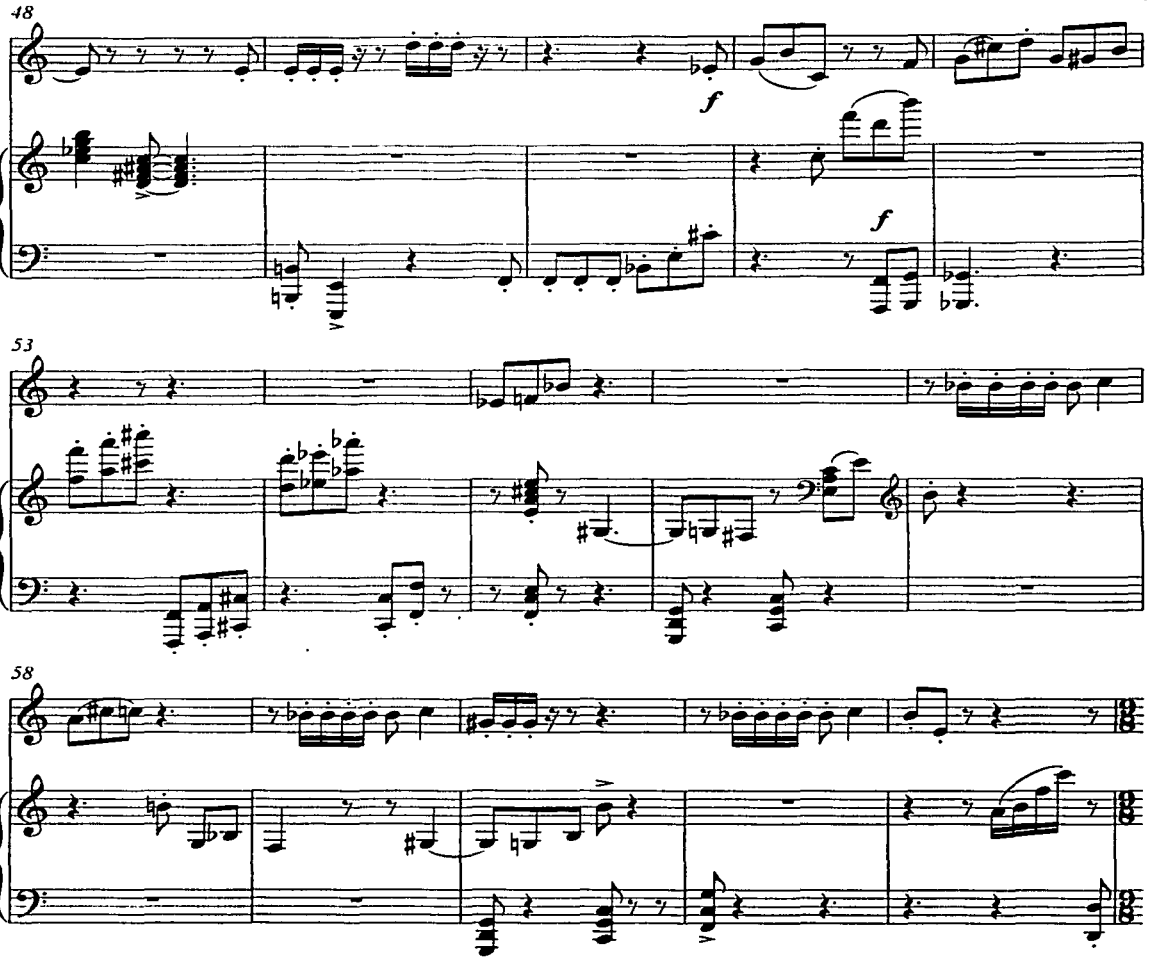
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



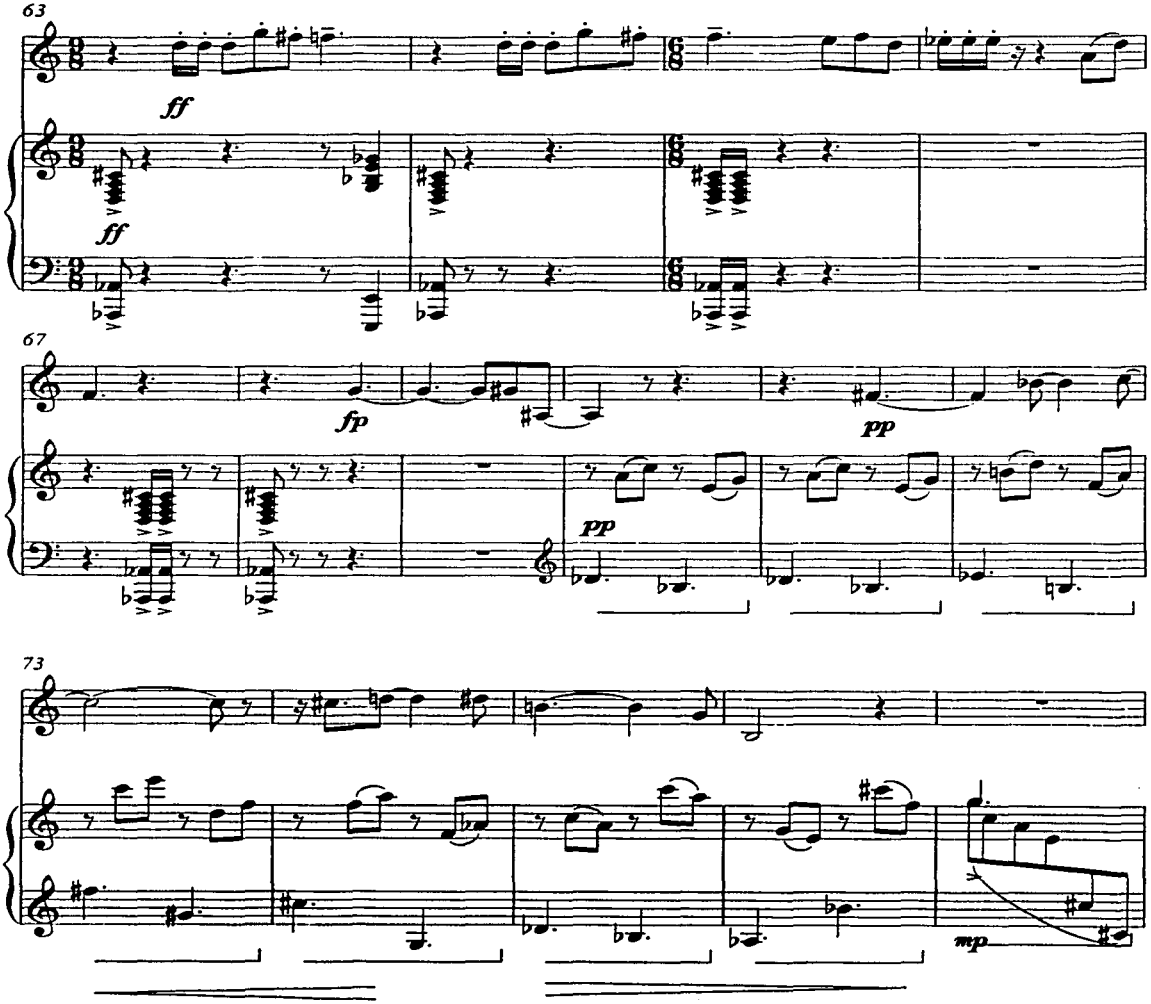
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



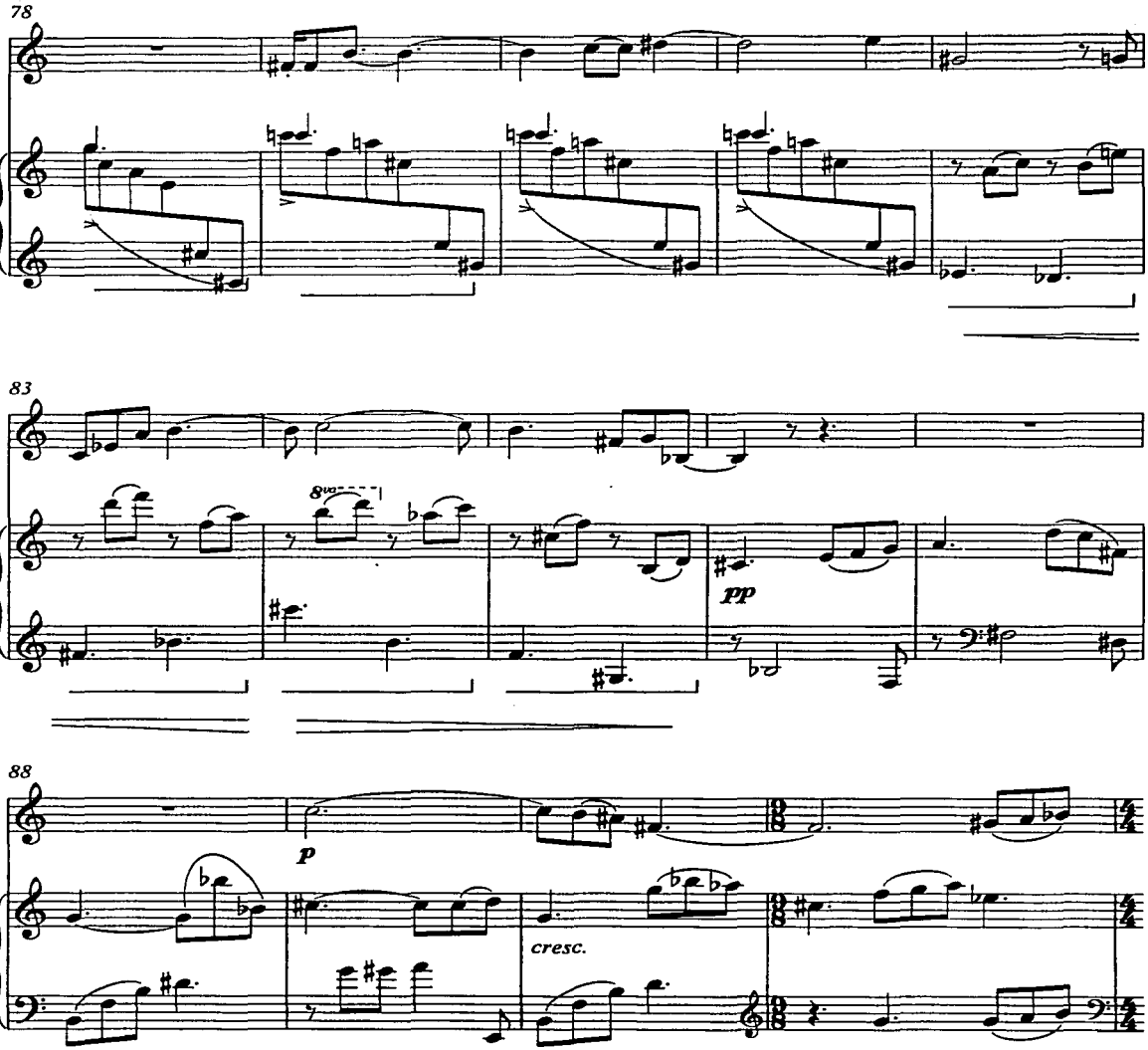
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



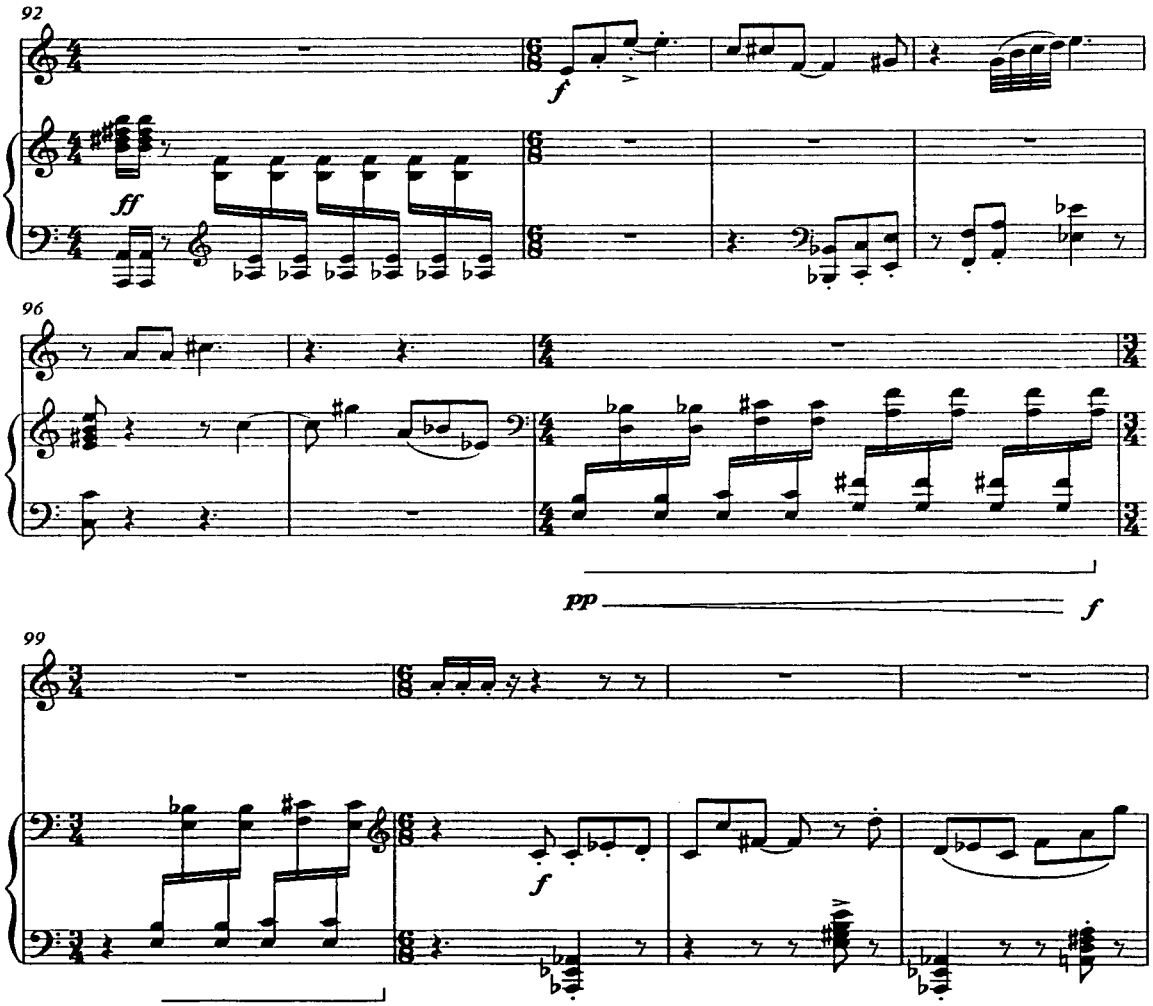
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



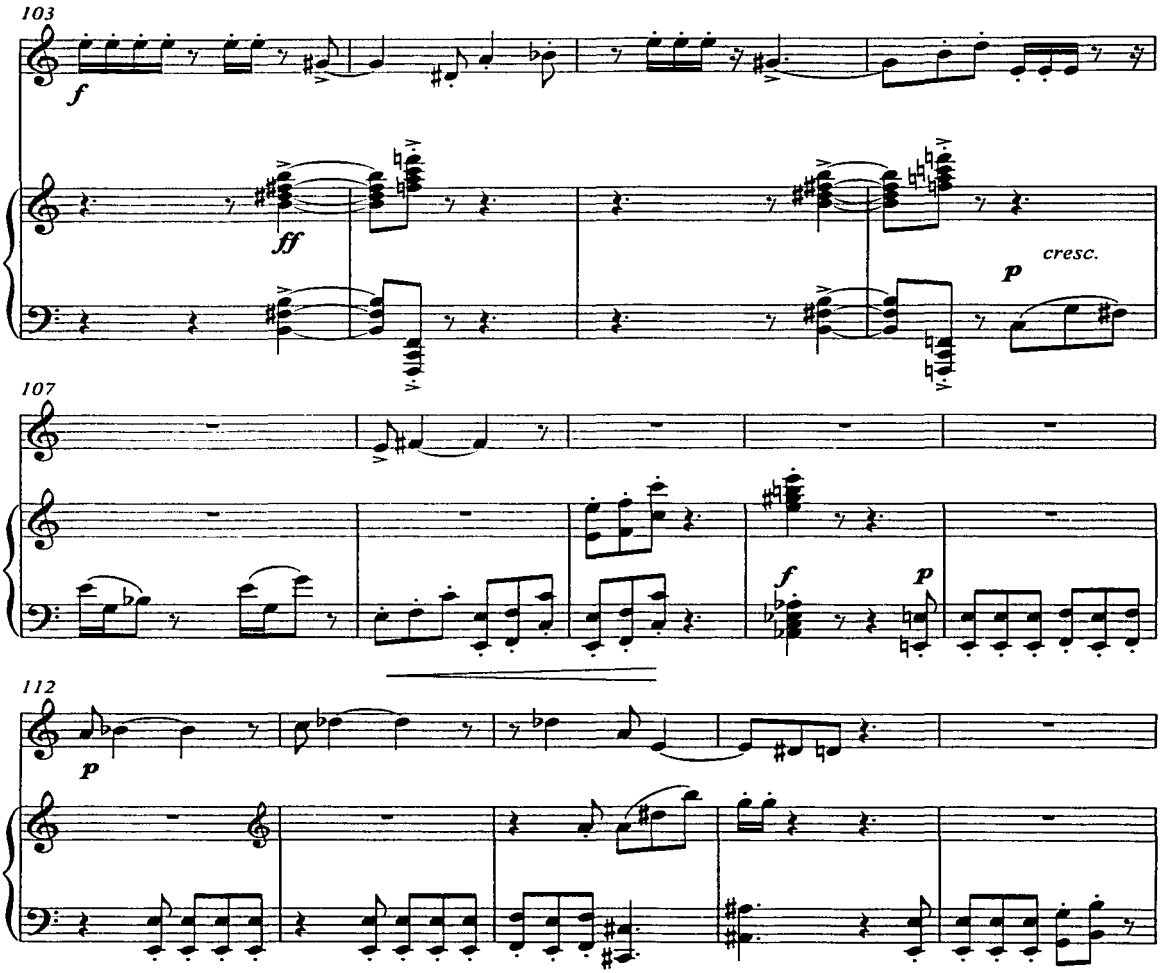
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



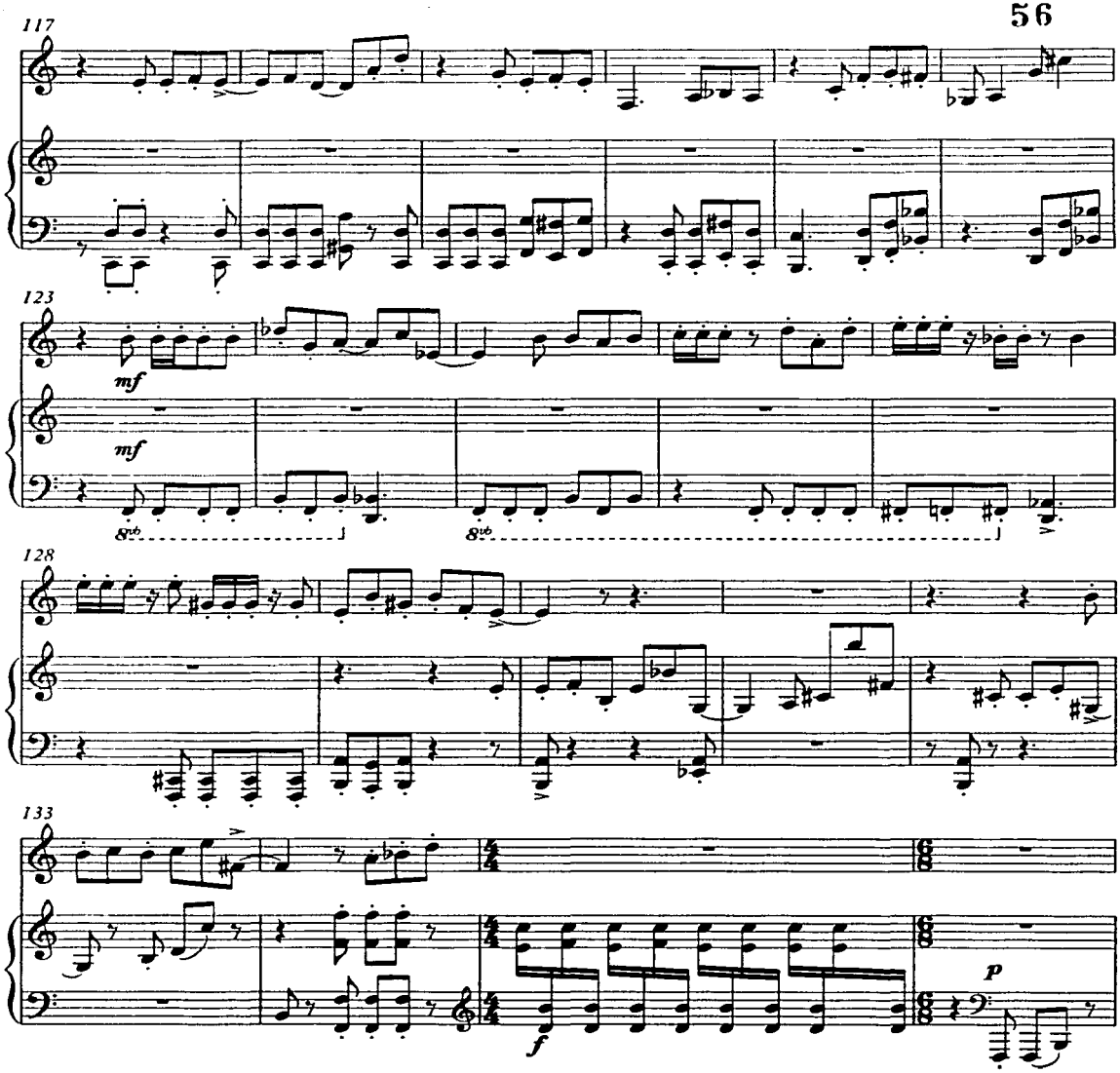
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



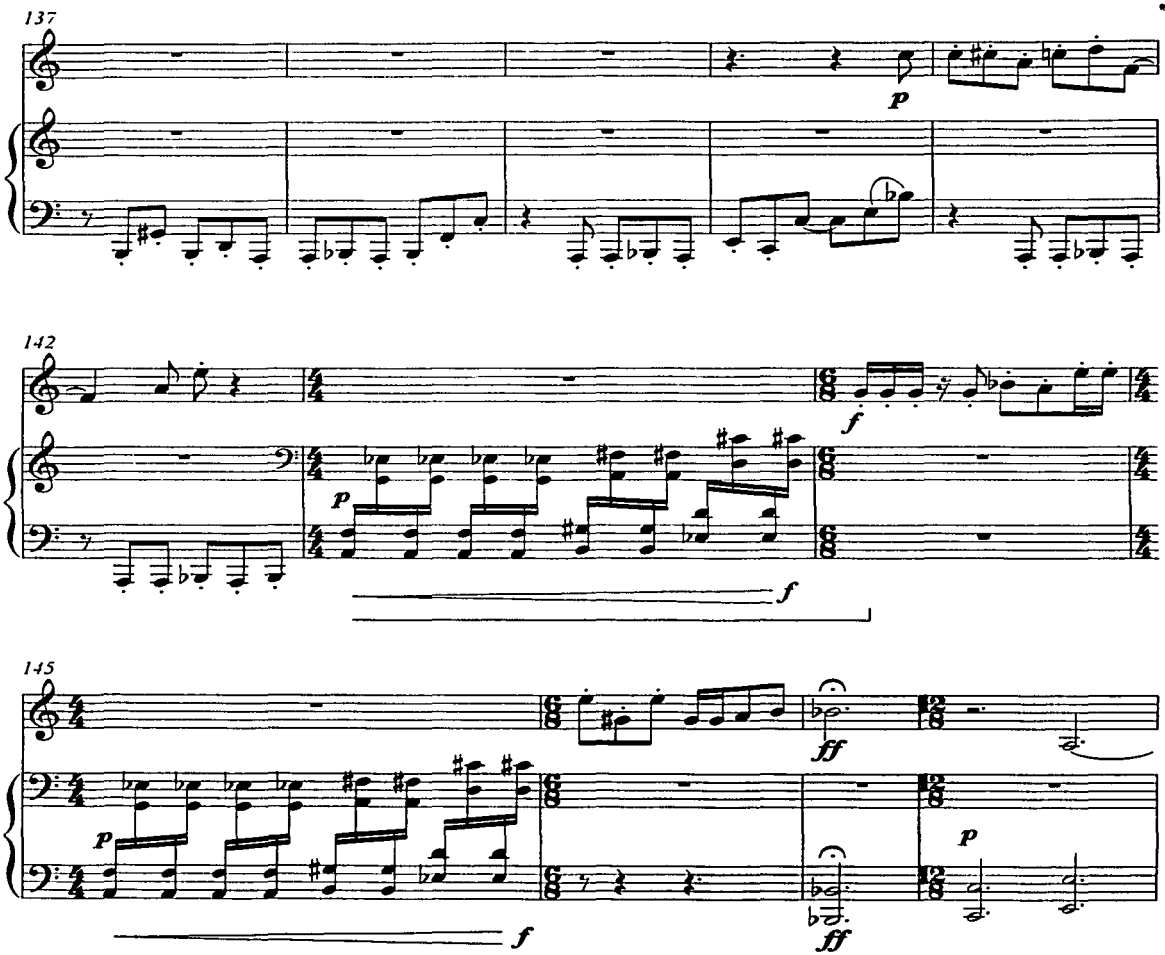
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



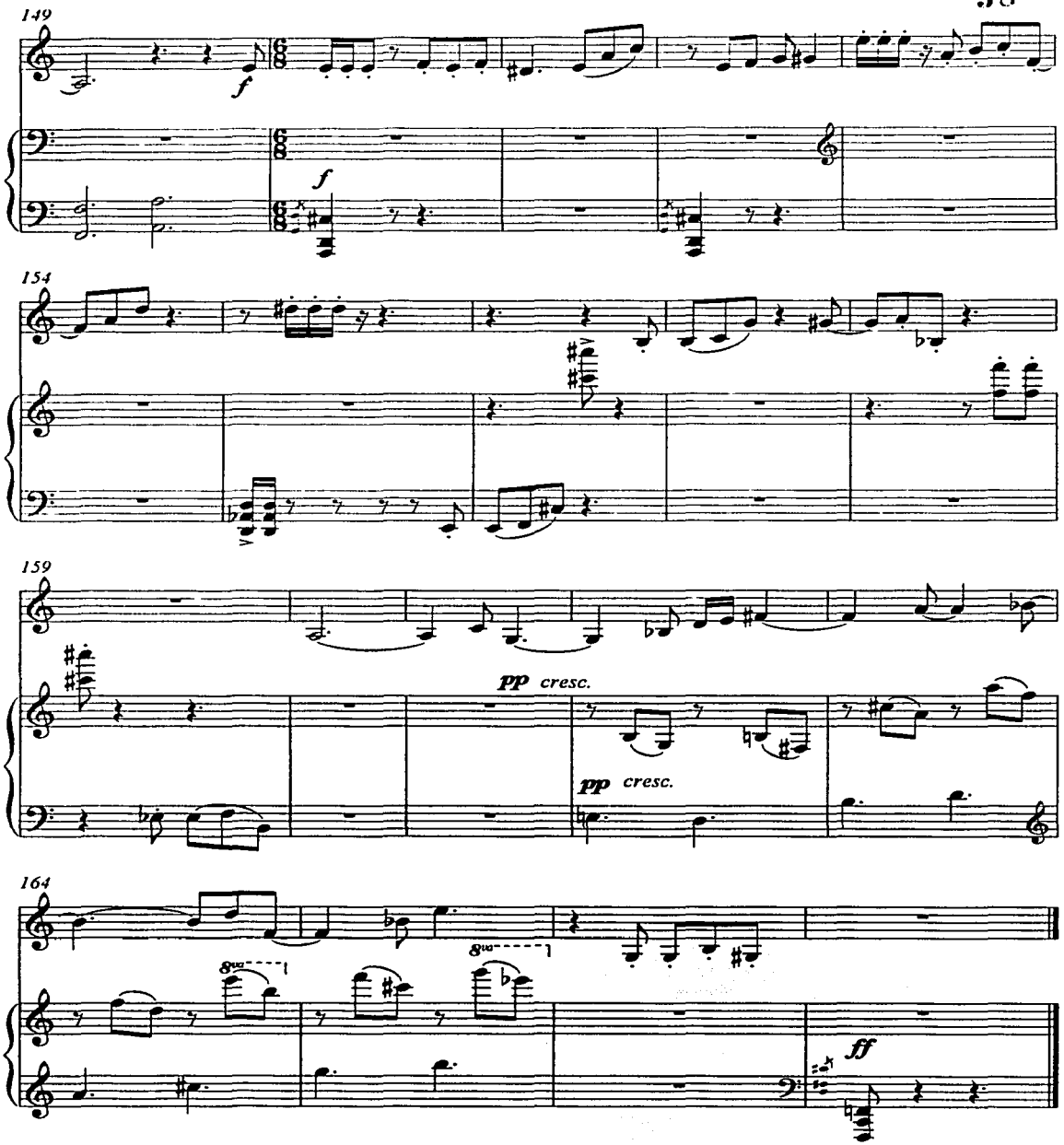
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



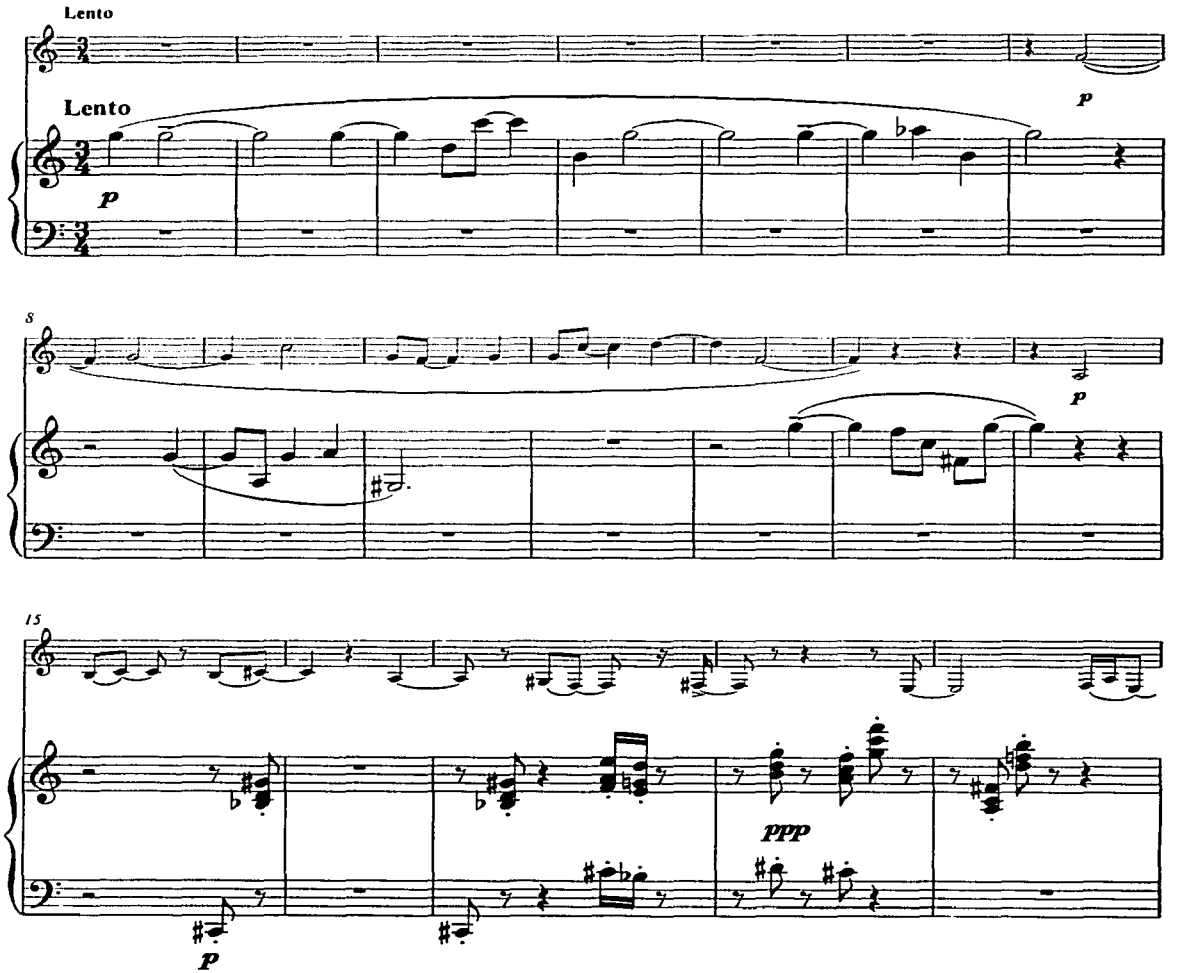
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



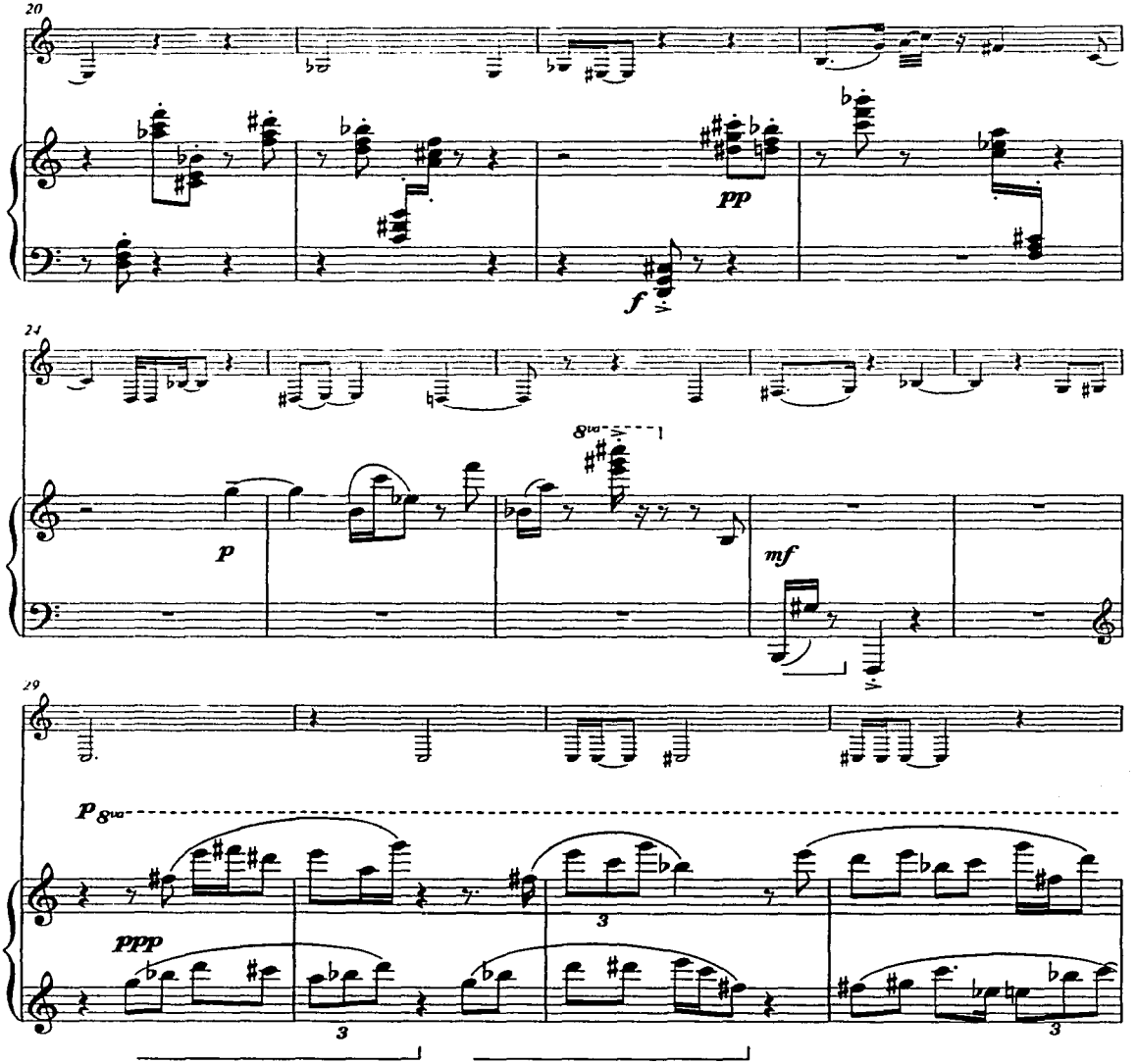
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

II

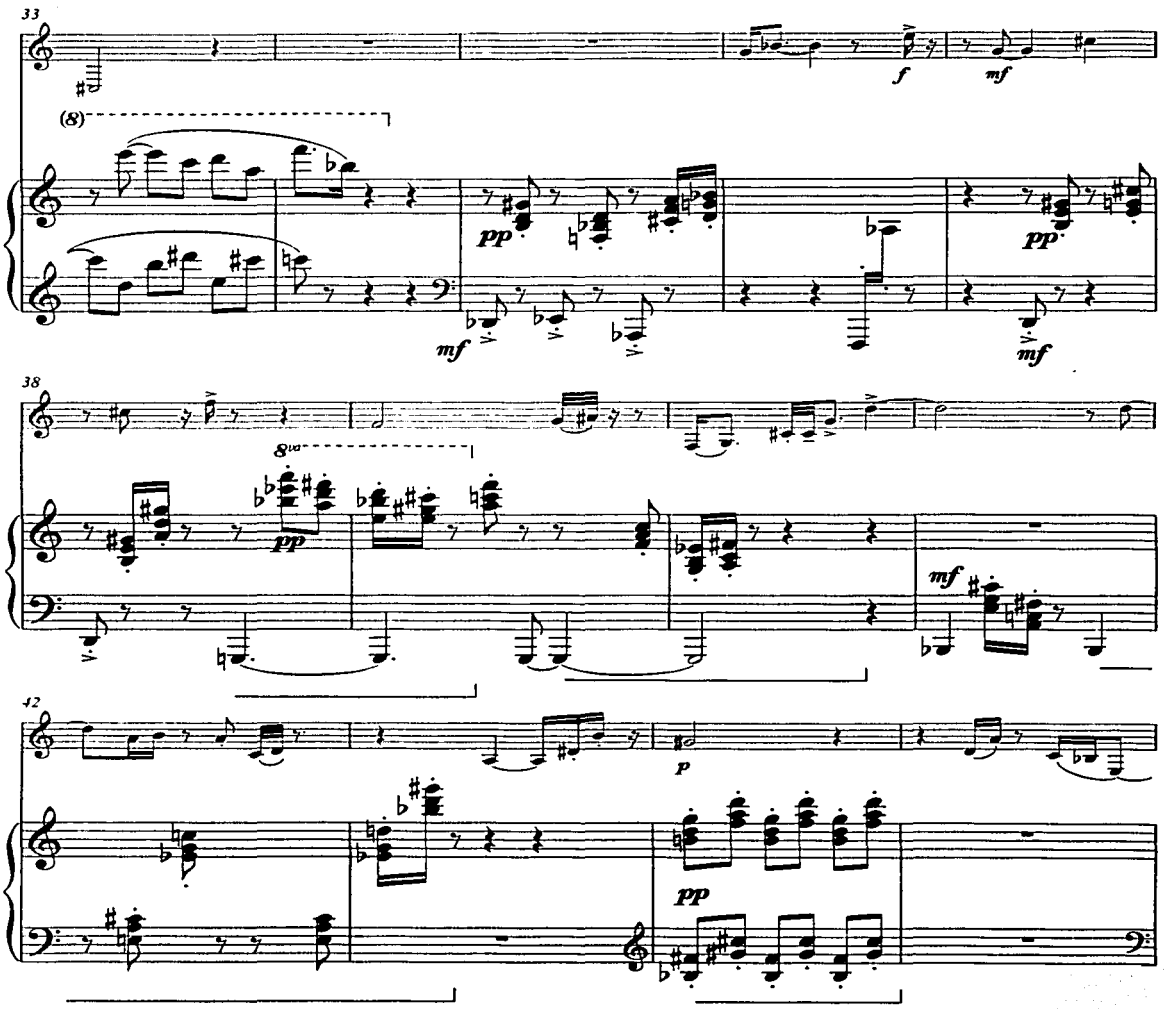
A. Dector



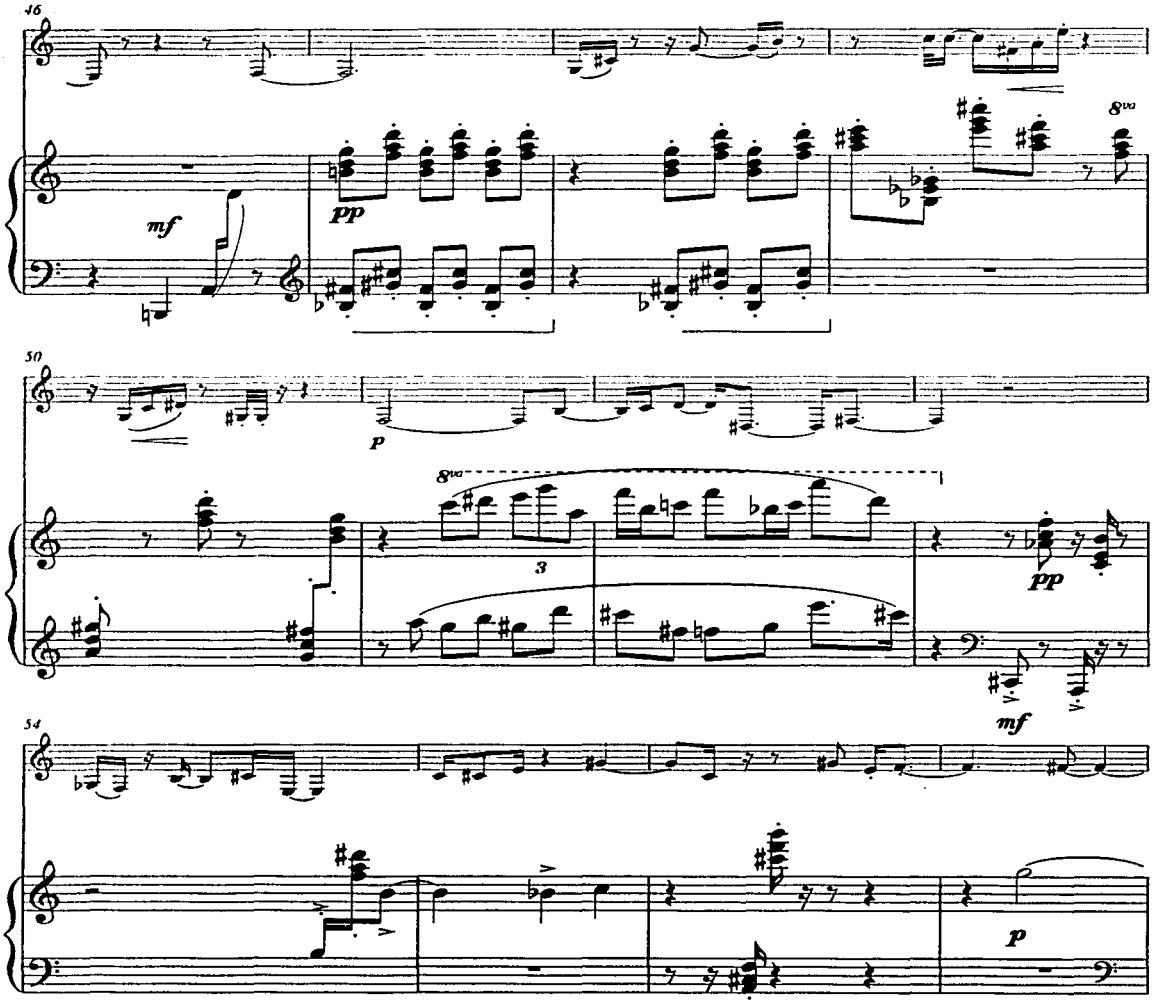
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



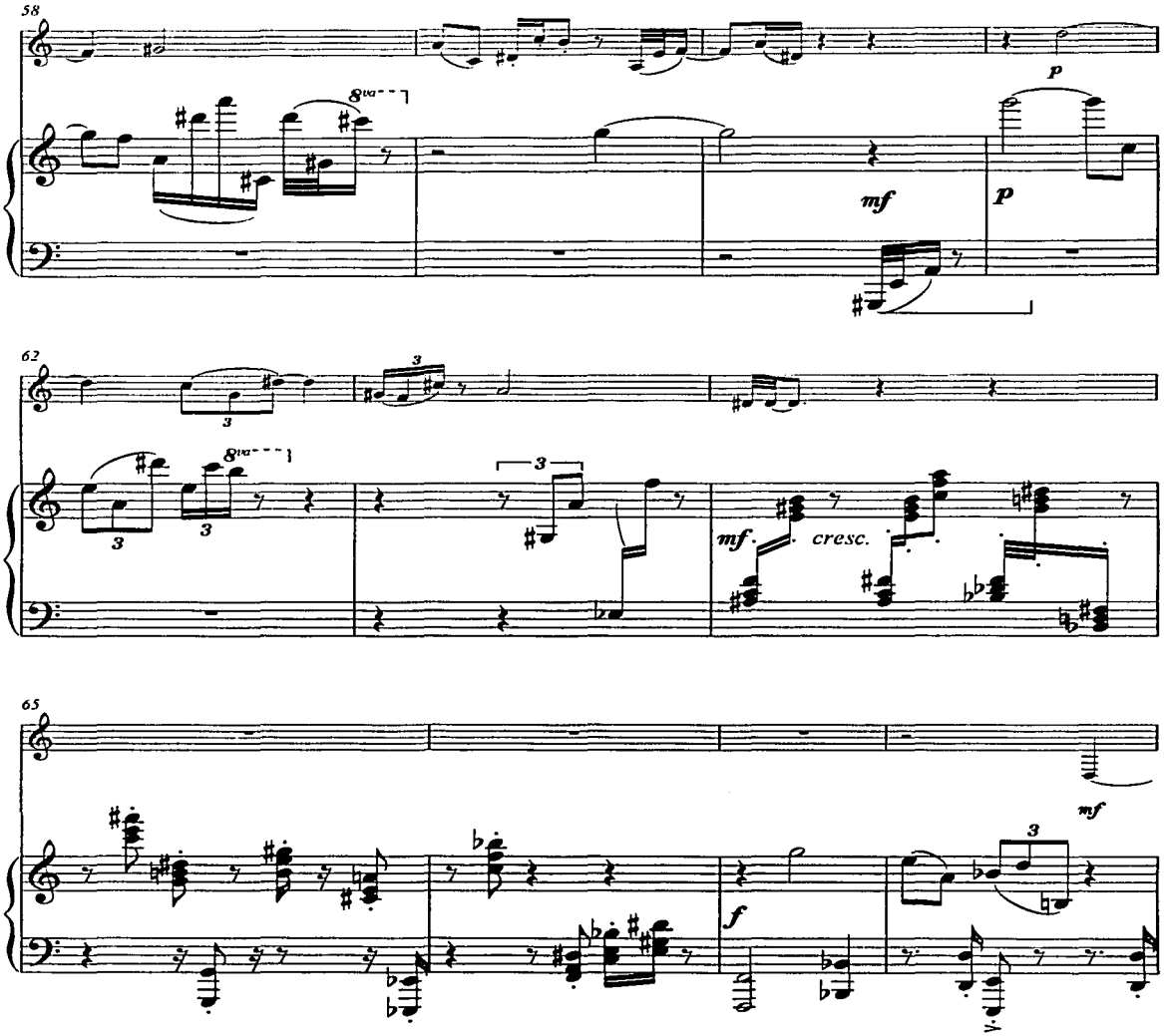
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



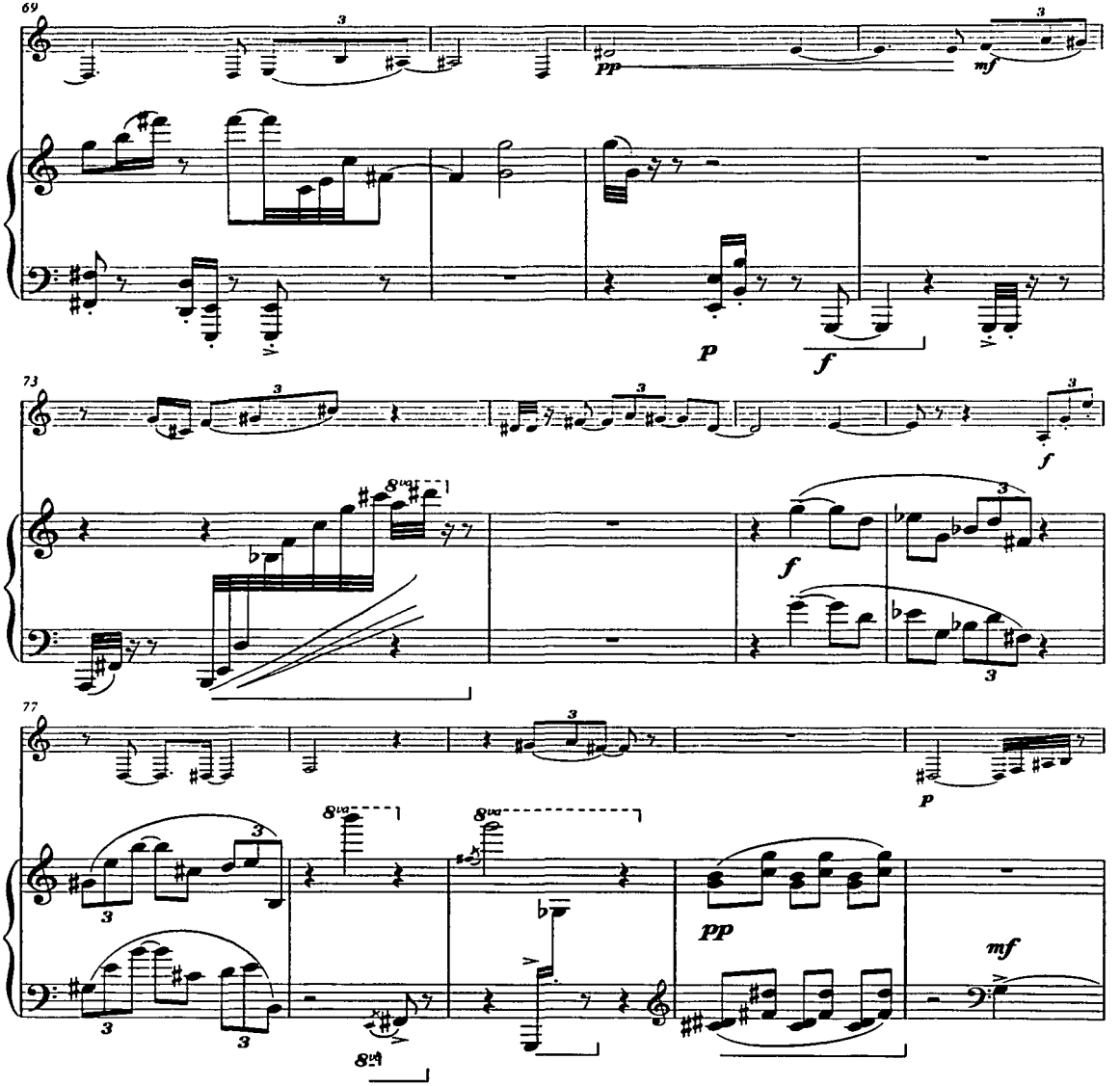
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



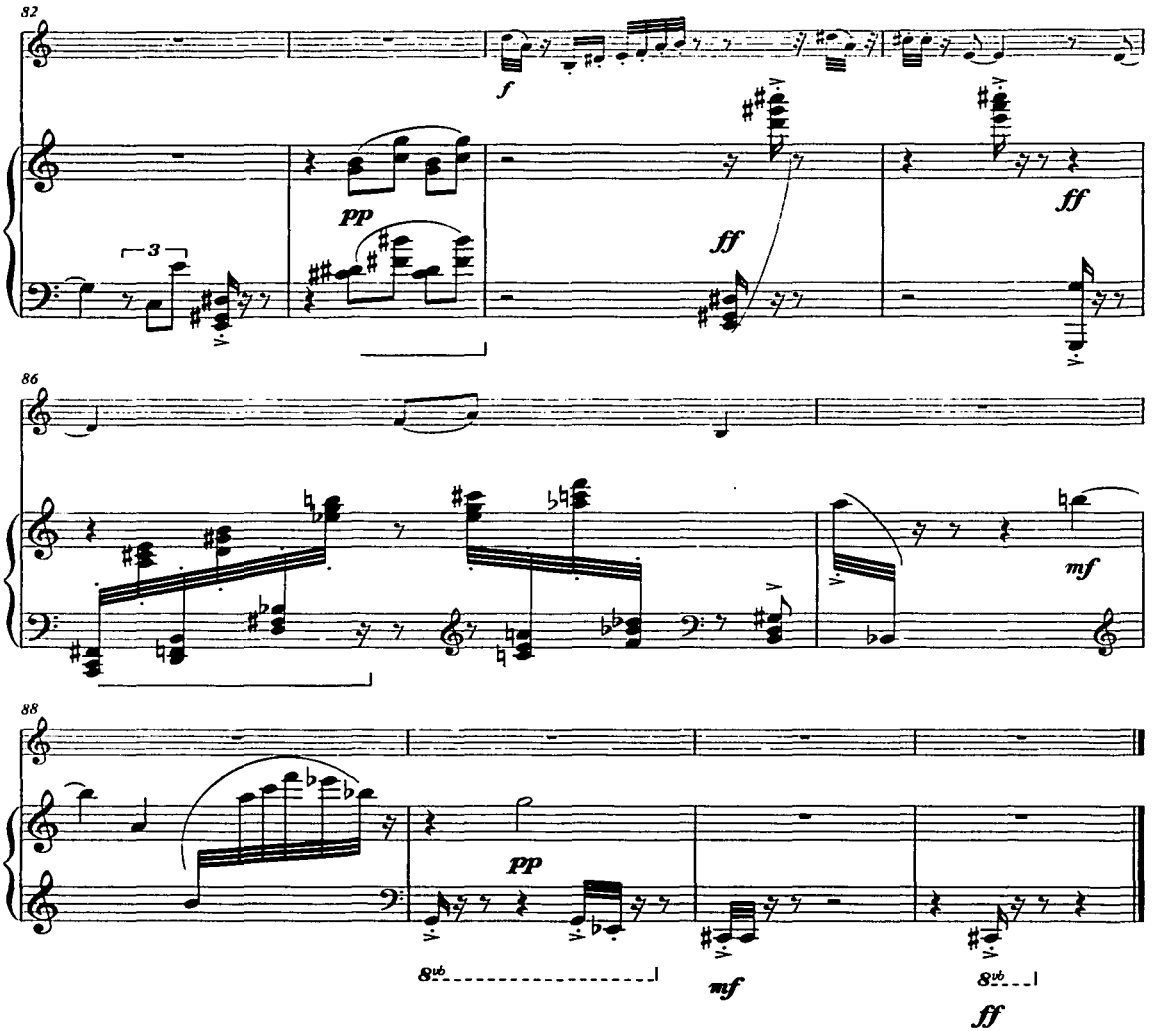
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



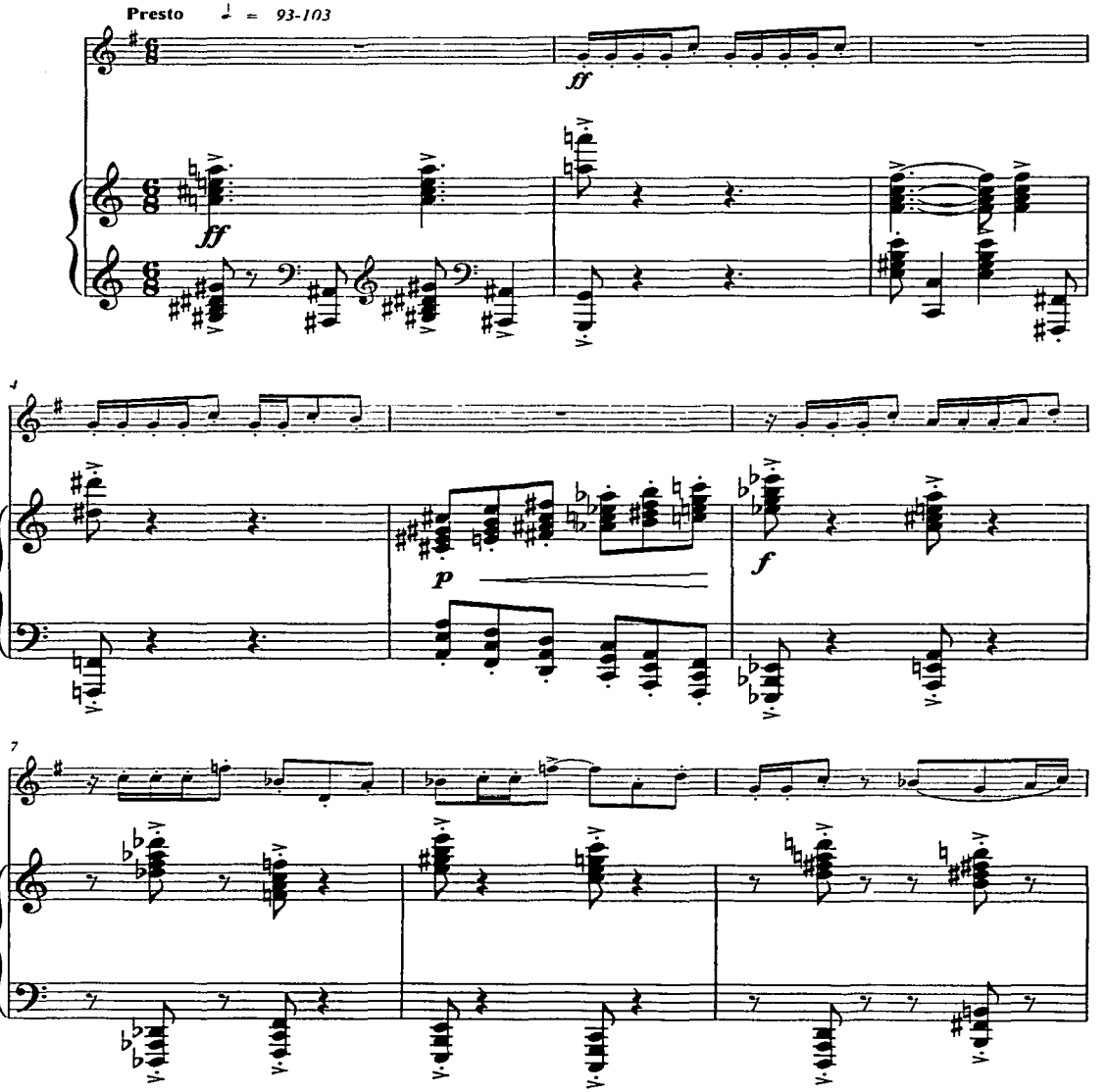
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



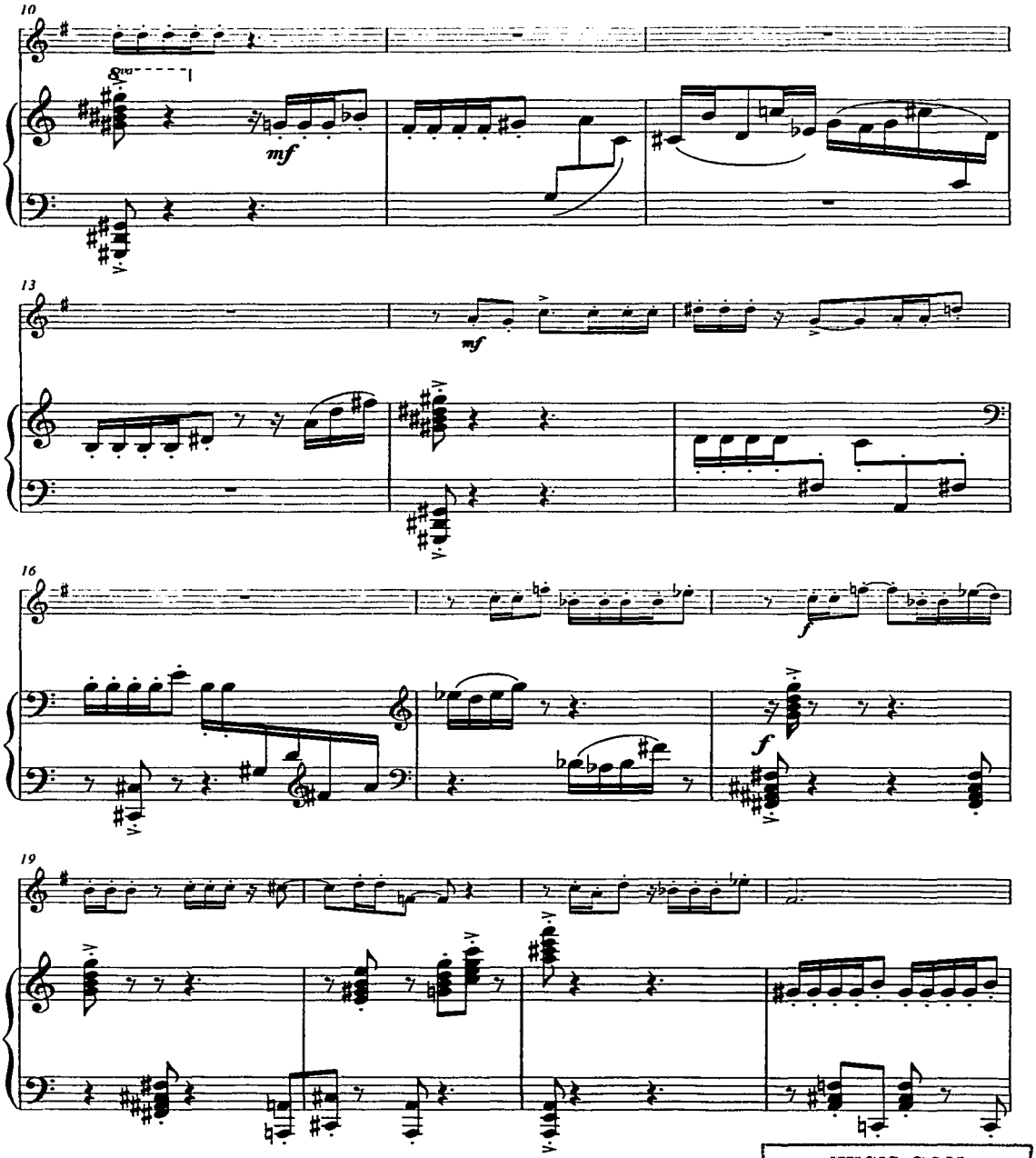
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

III

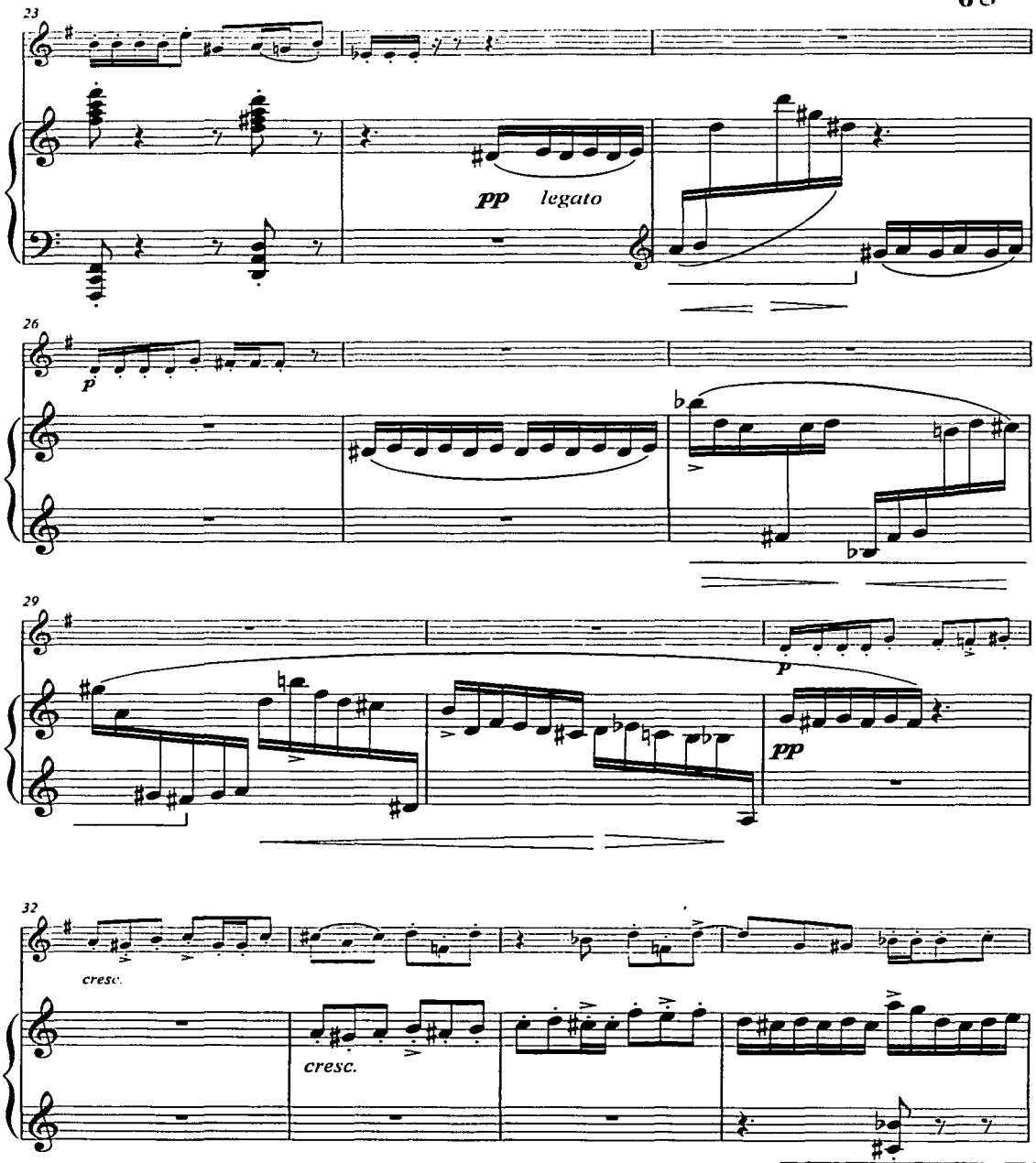
A. Dector



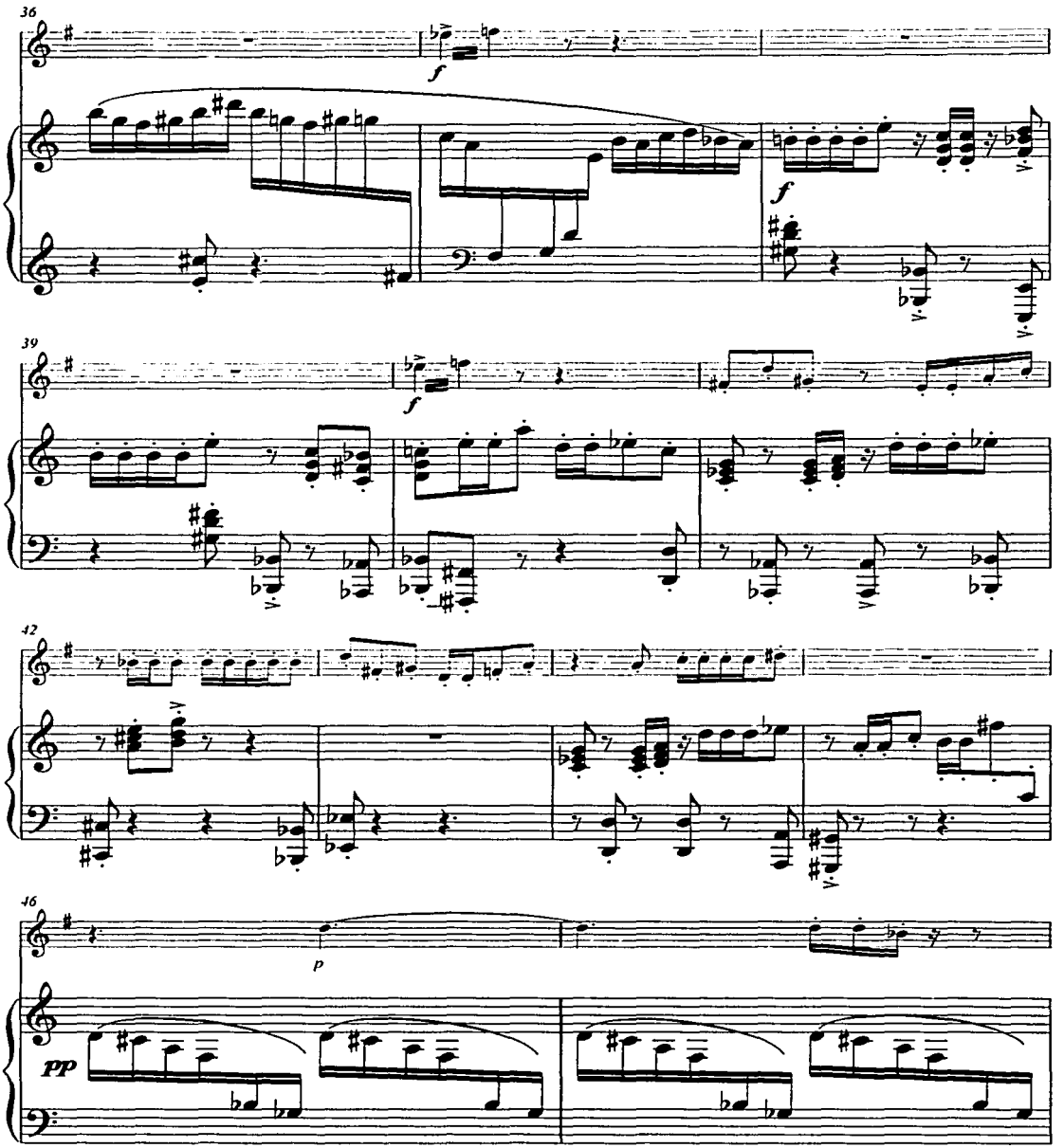
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



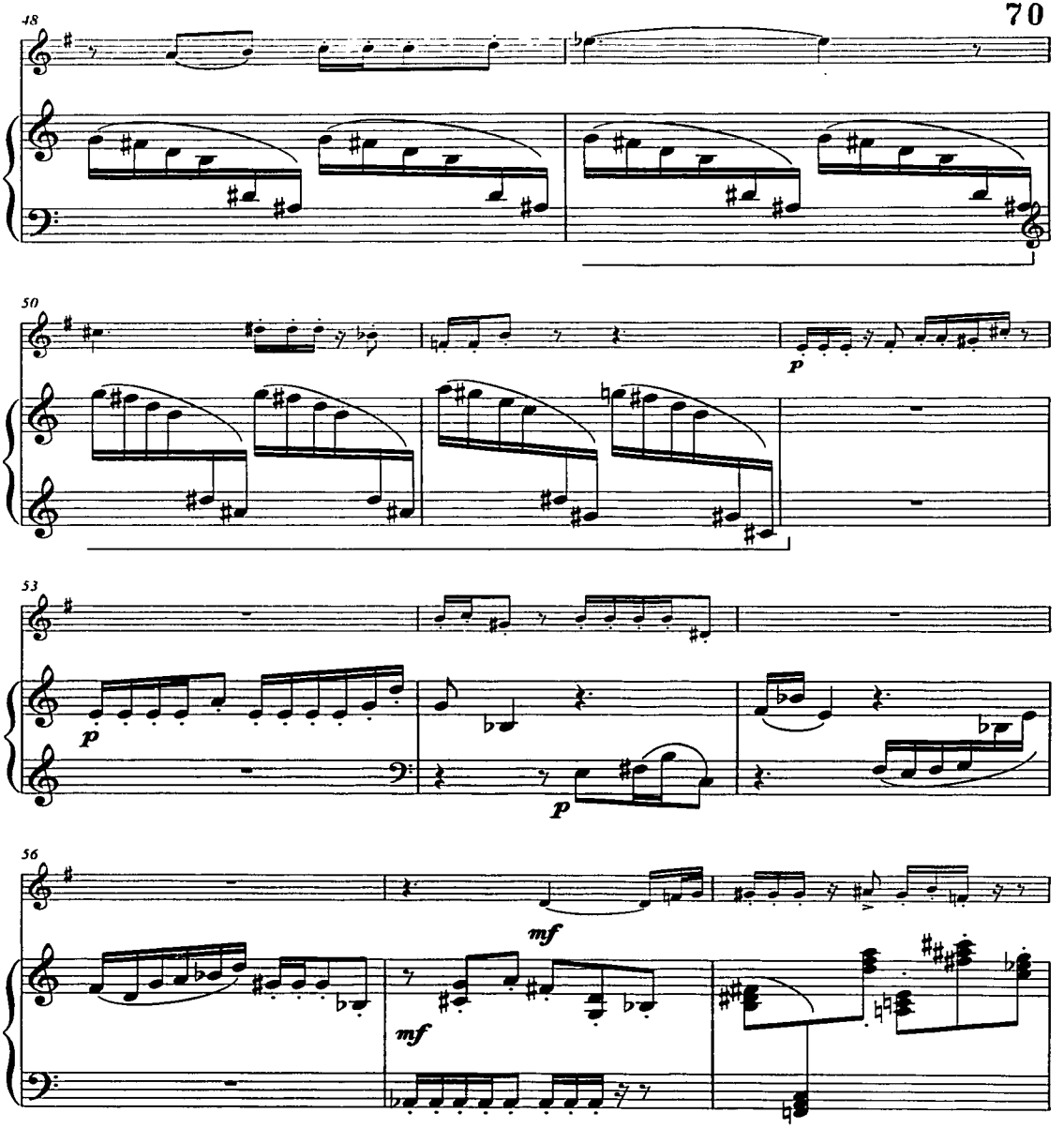
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



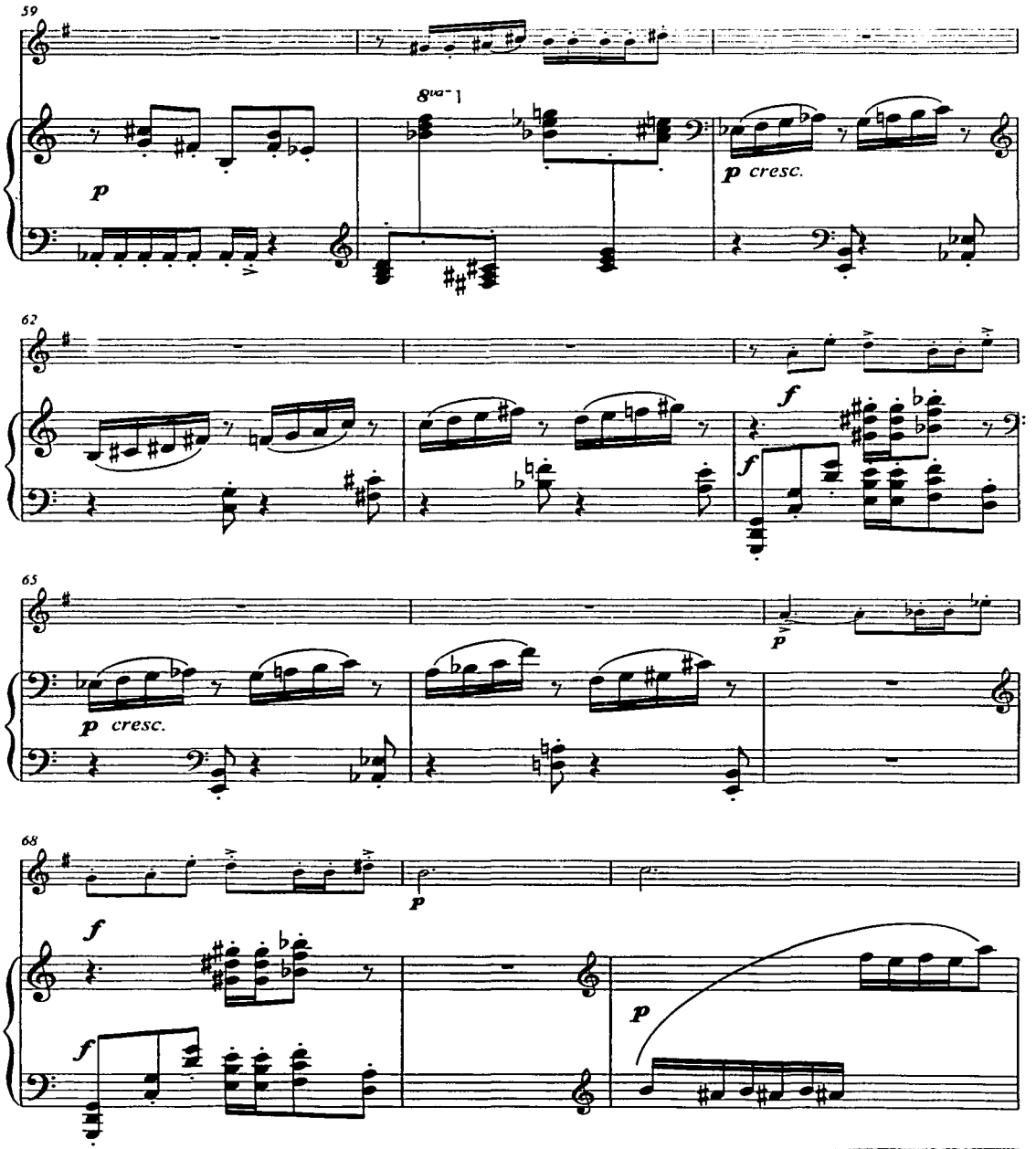
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



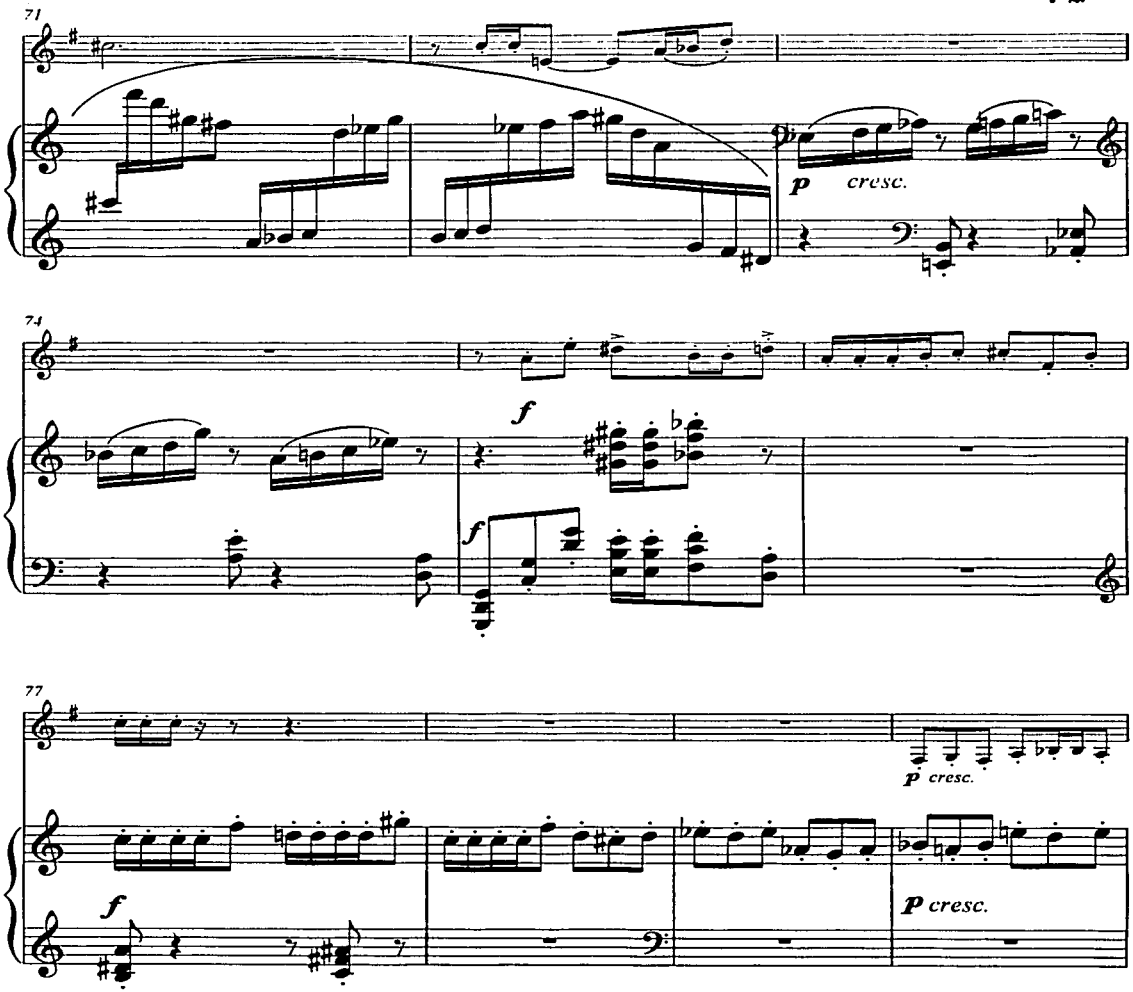
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



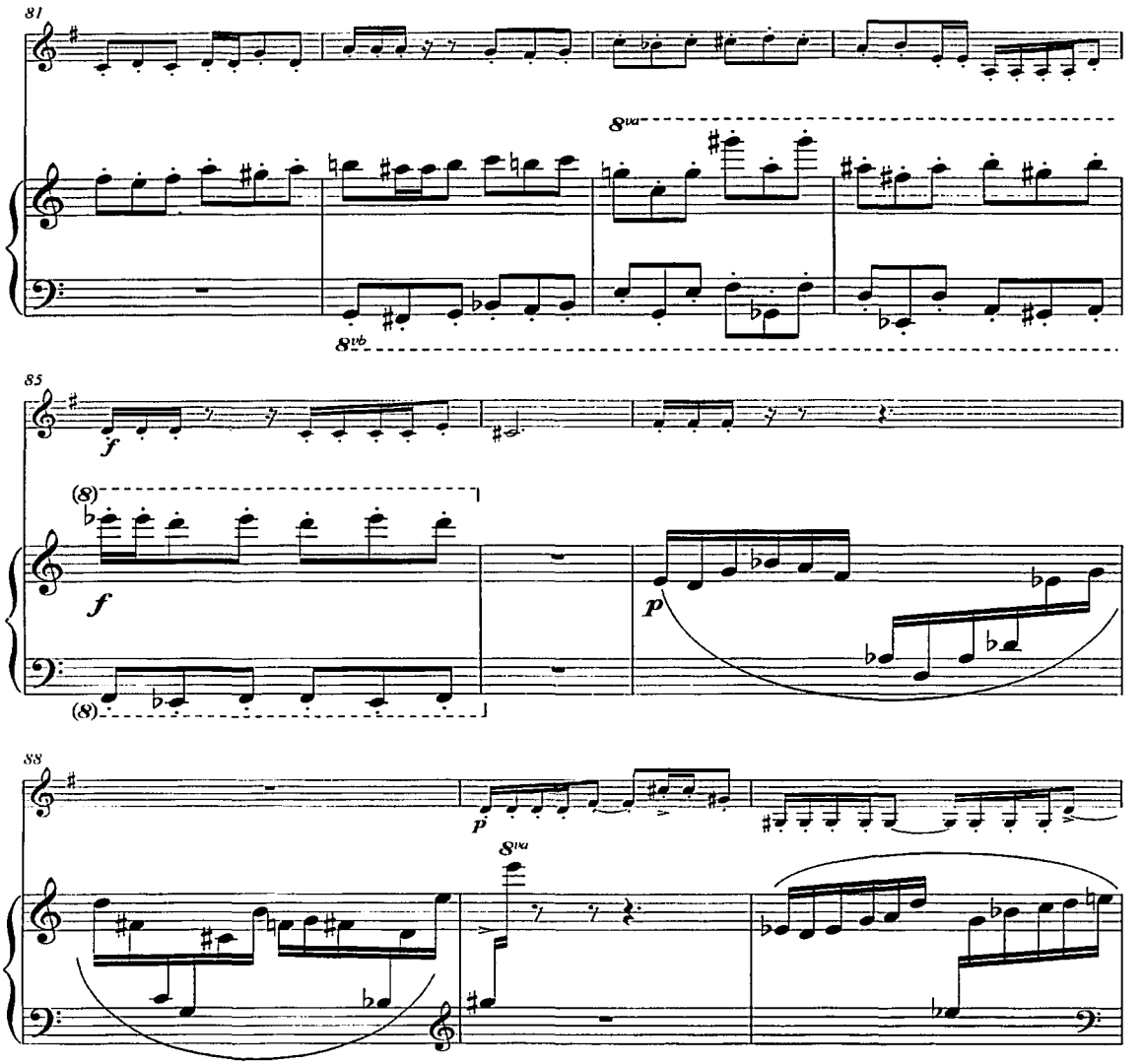
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



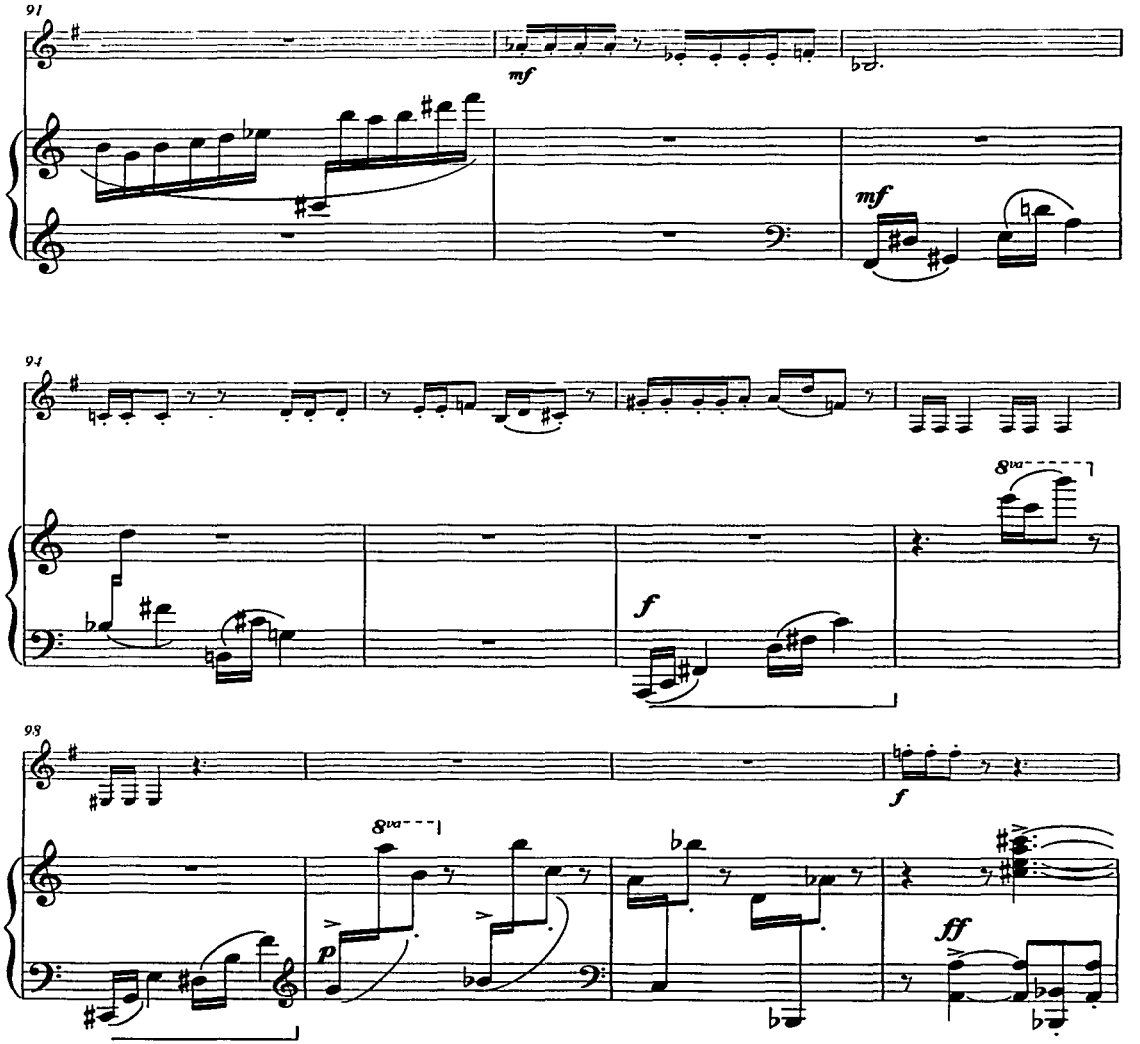
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



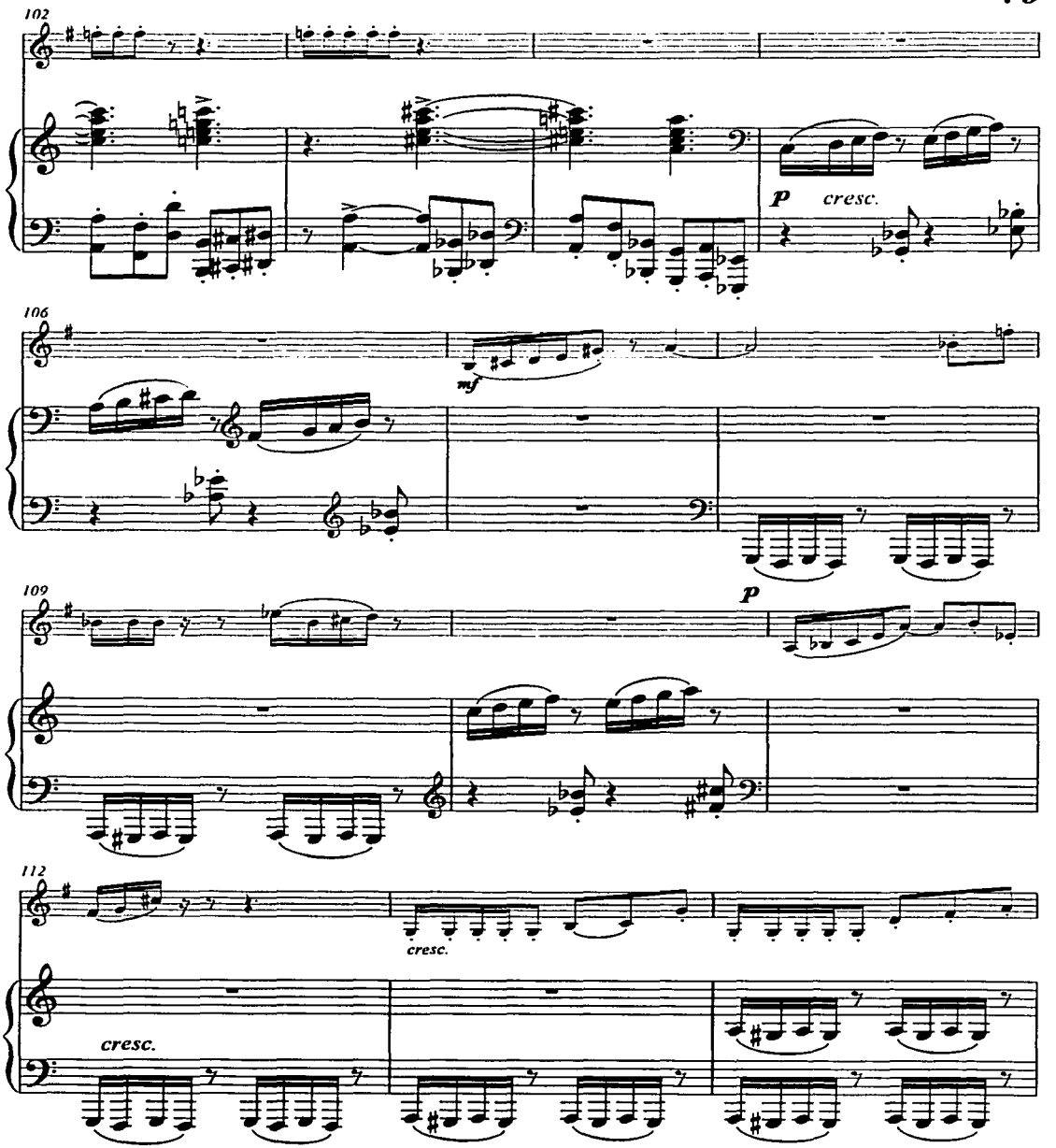
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



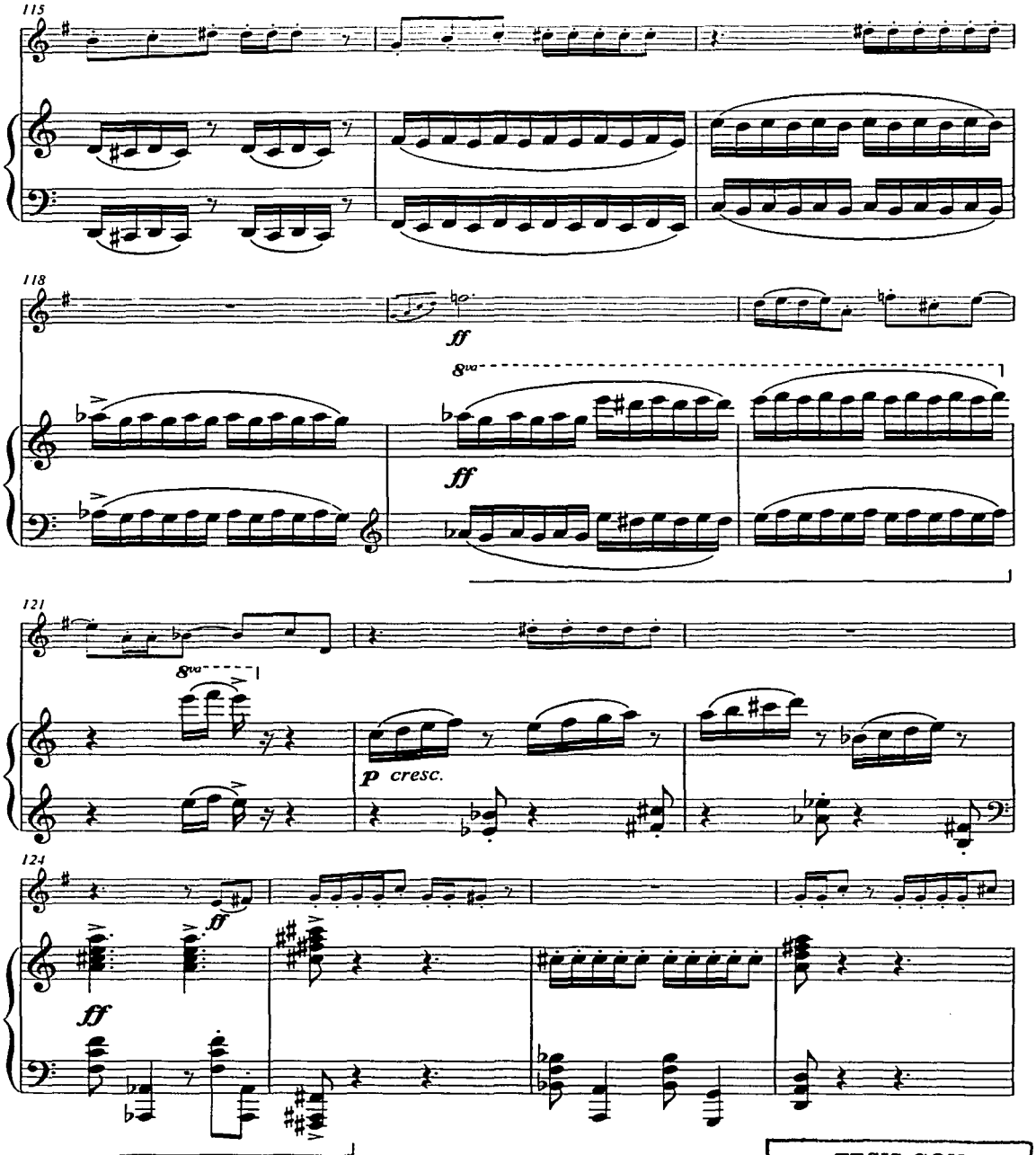
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



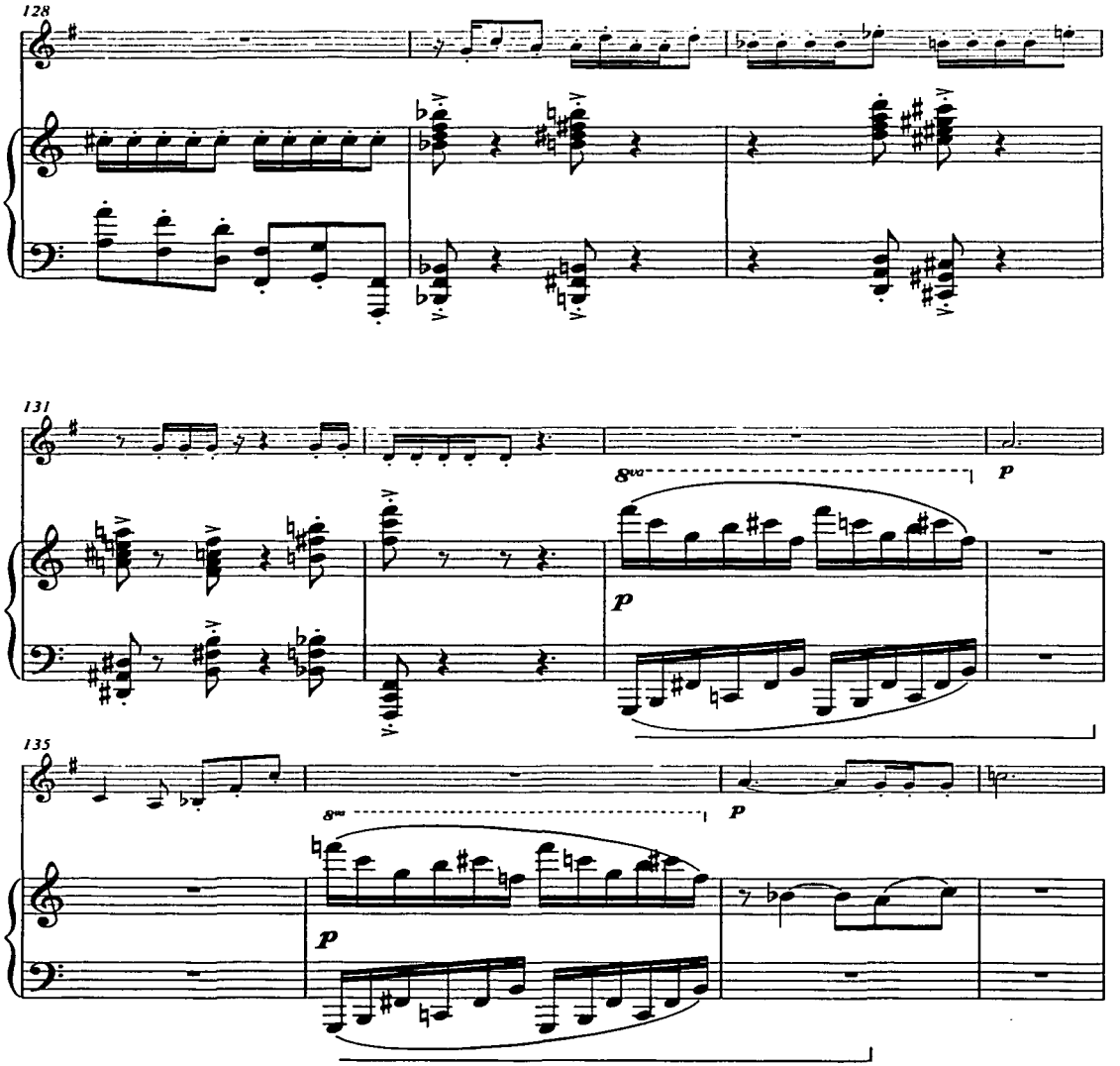
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



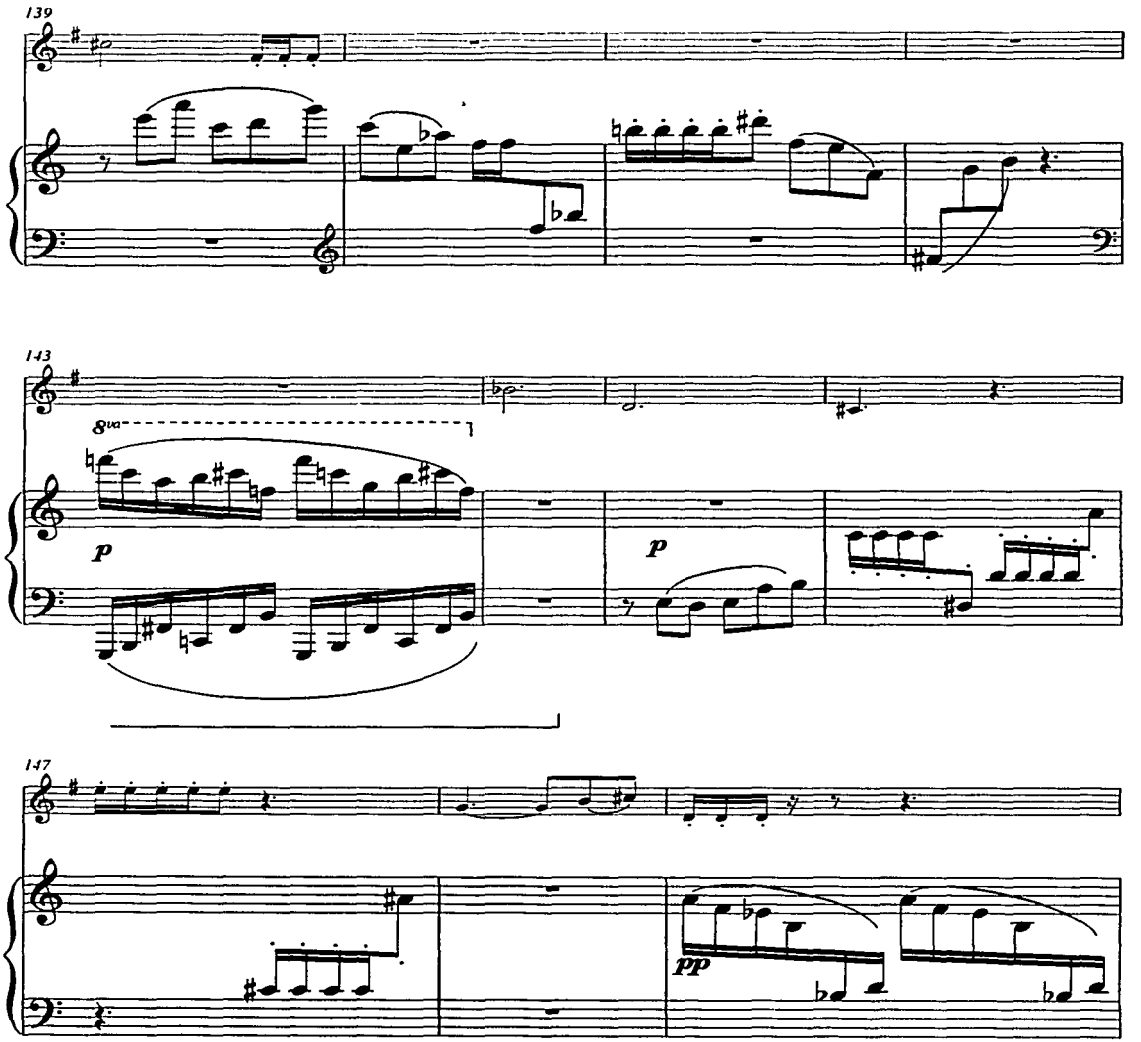
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



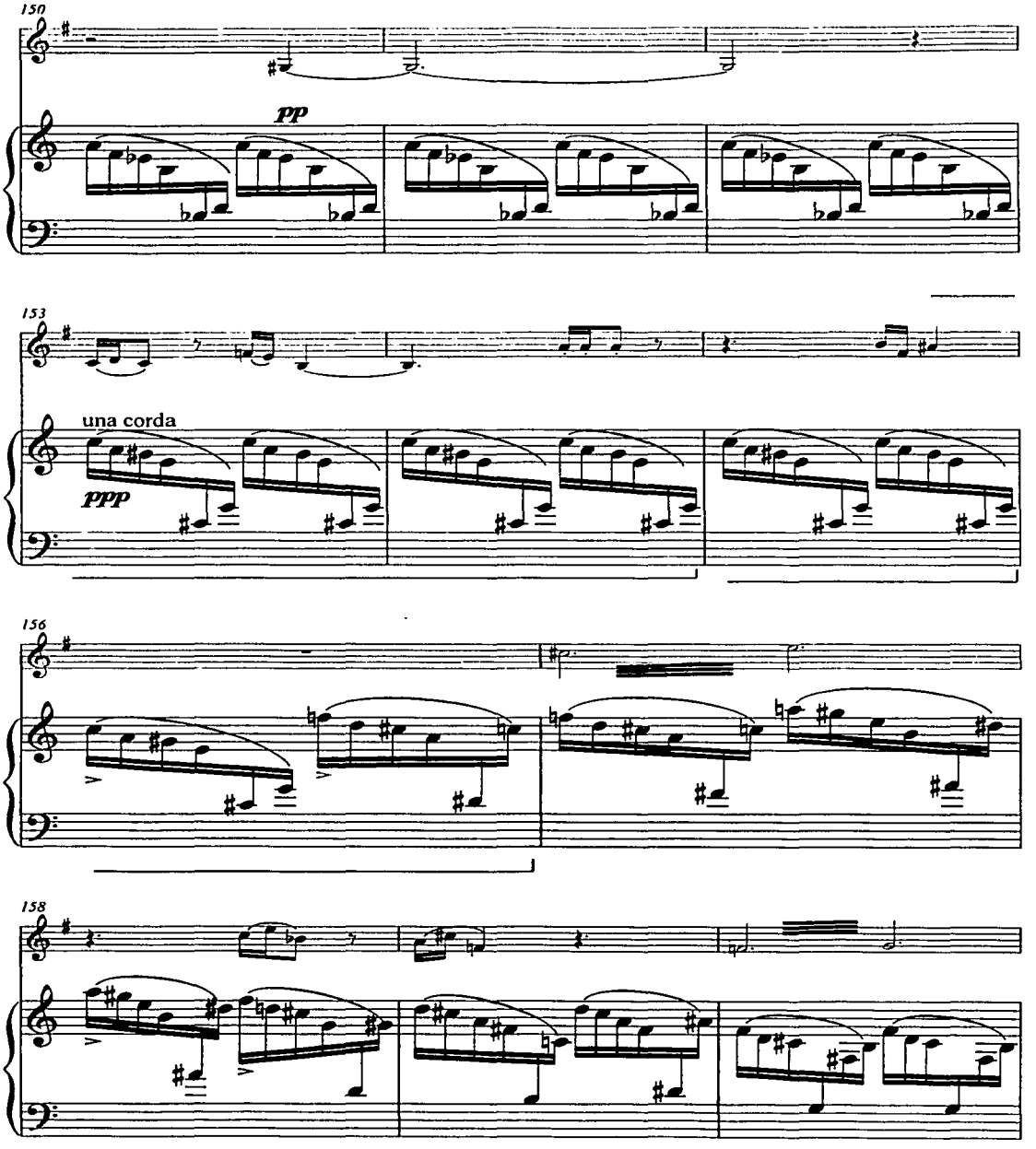
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



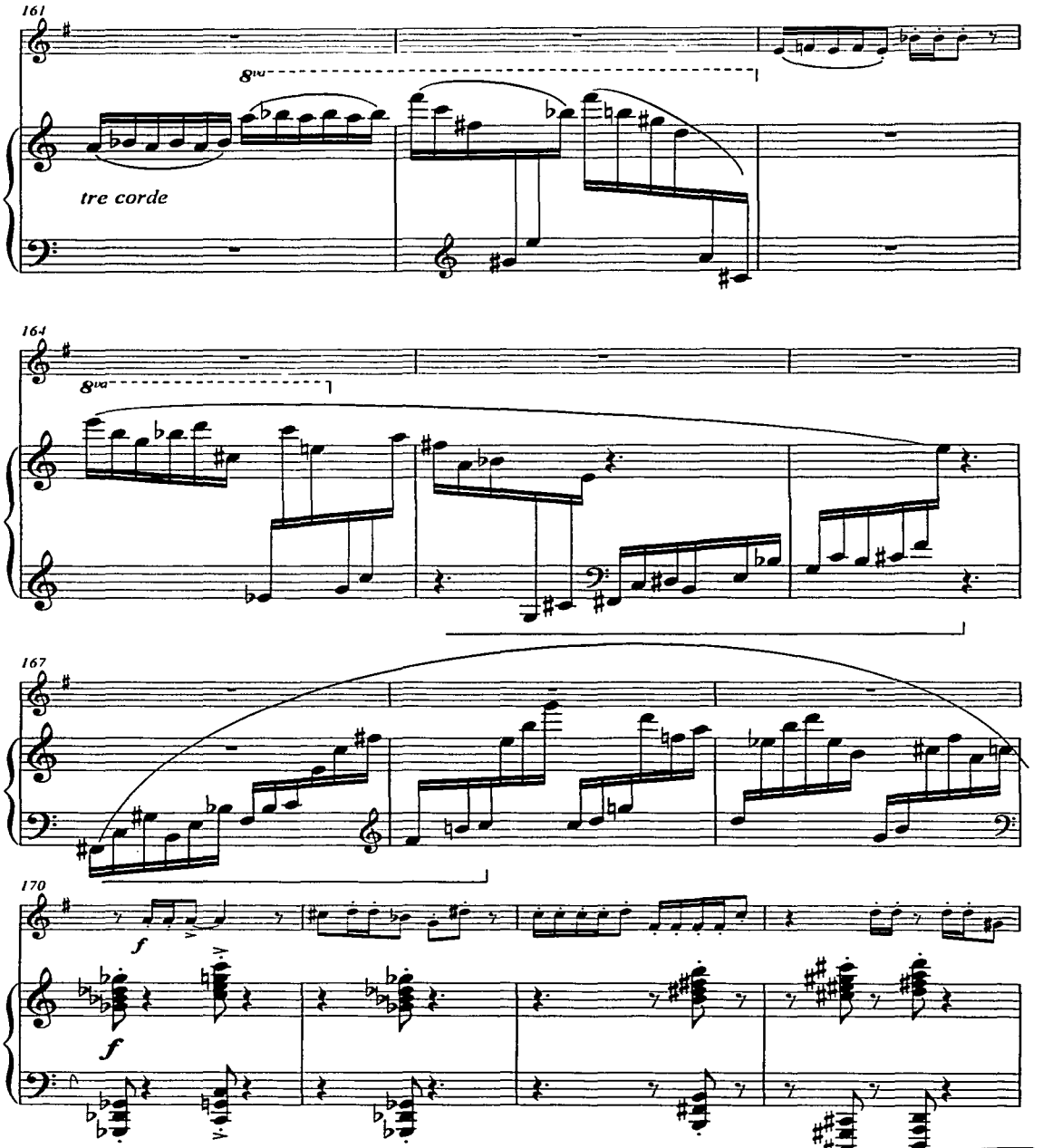
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



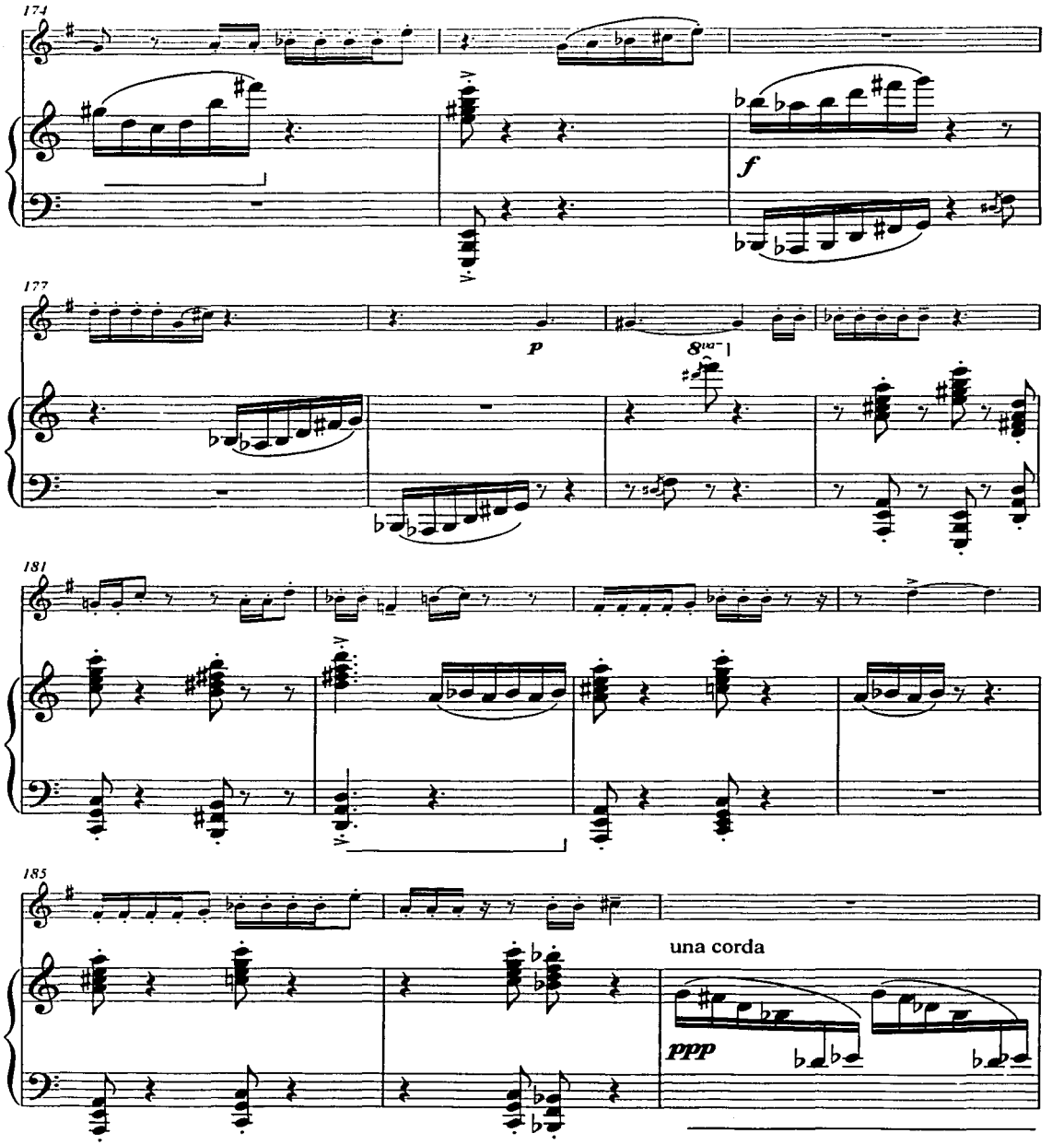
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



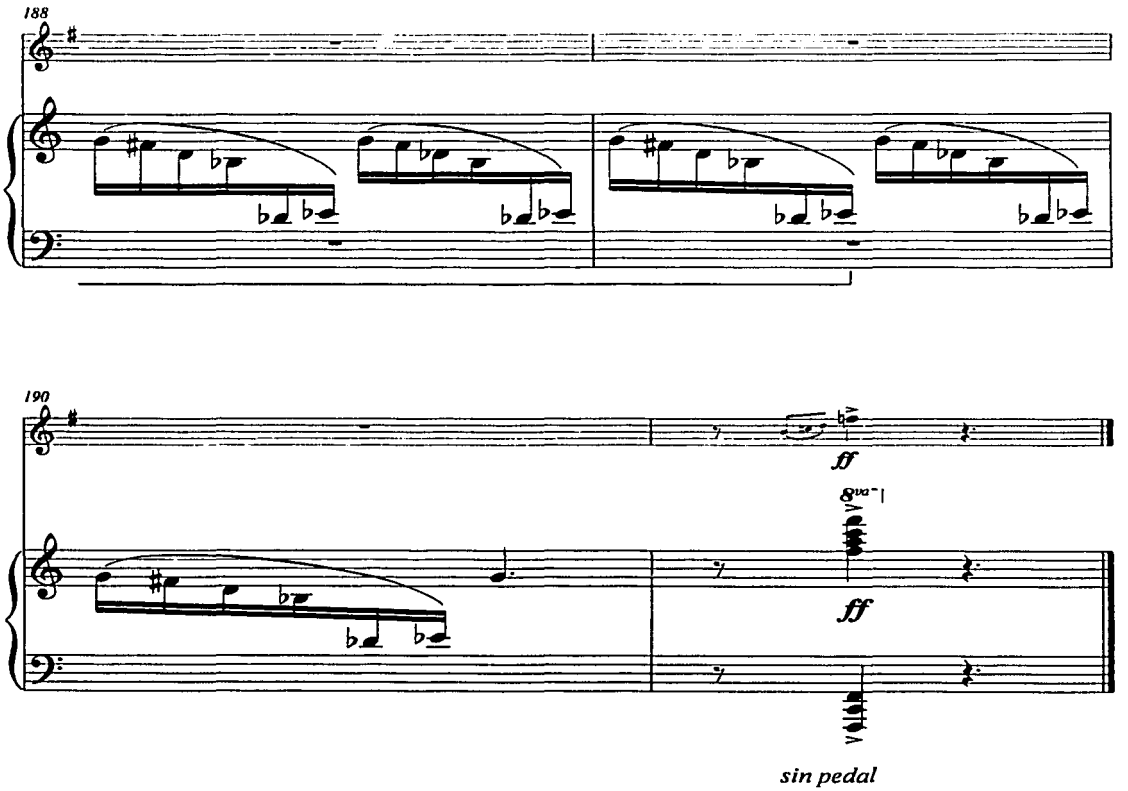
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

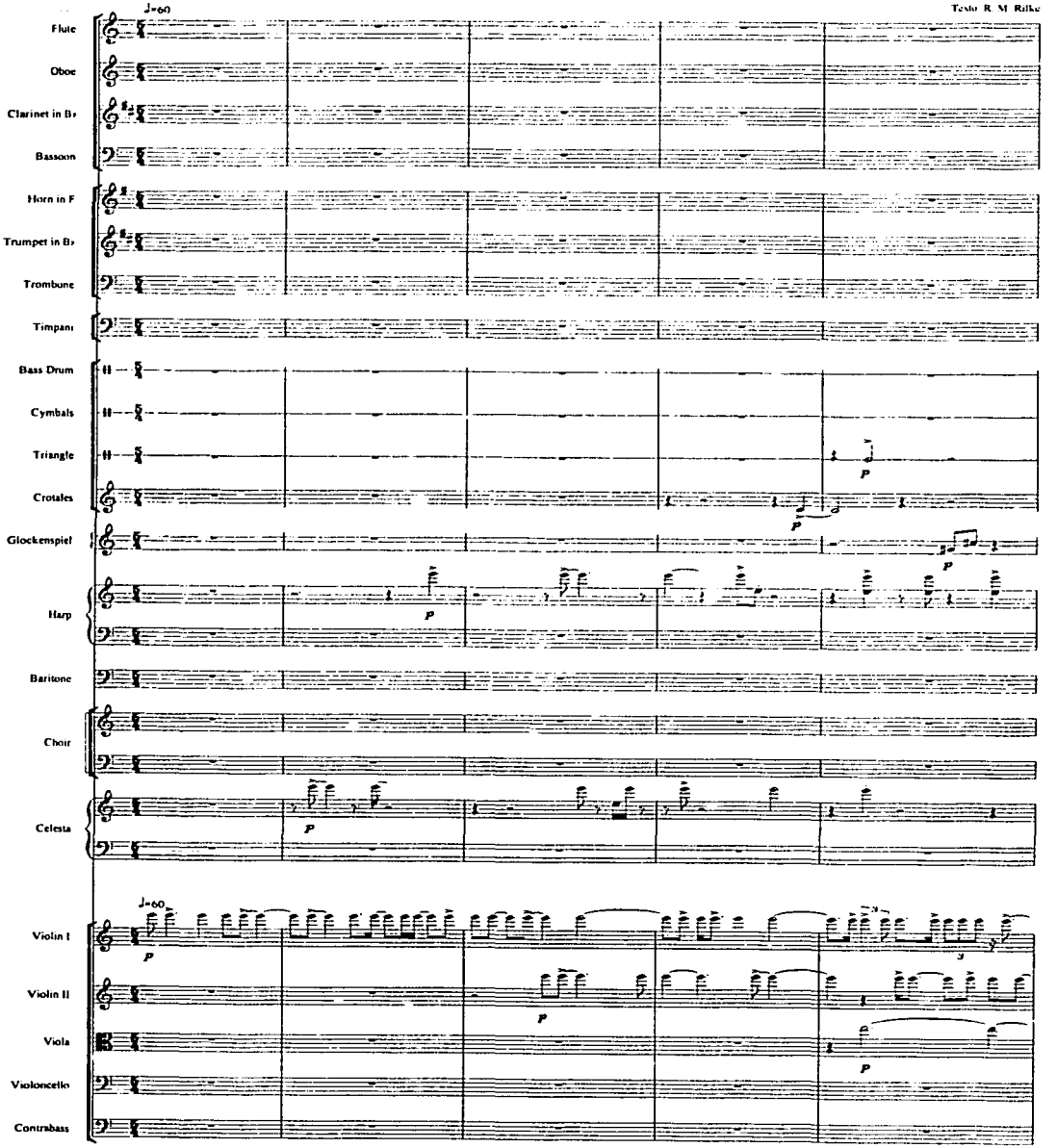


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

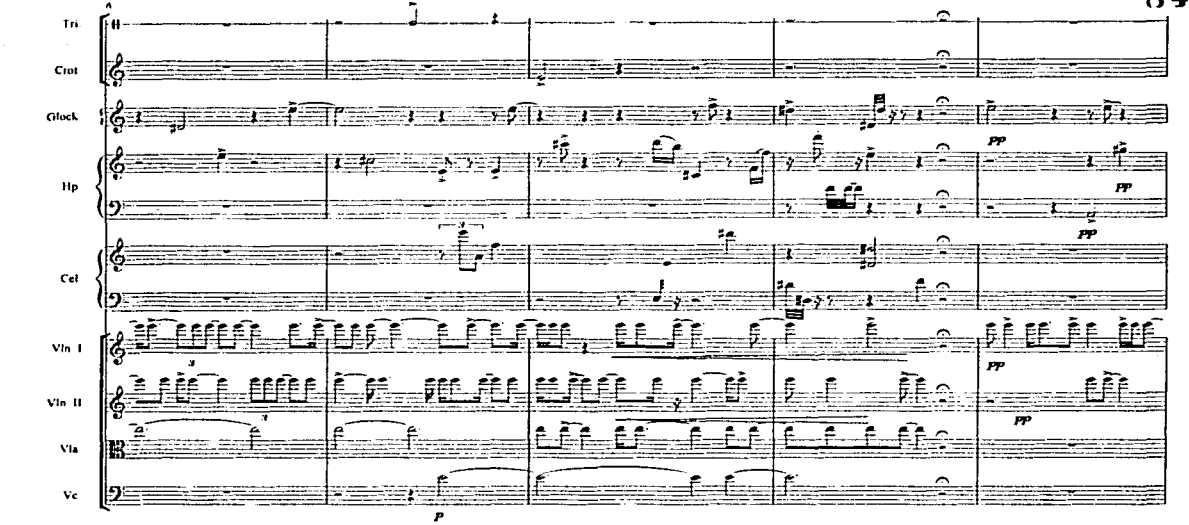


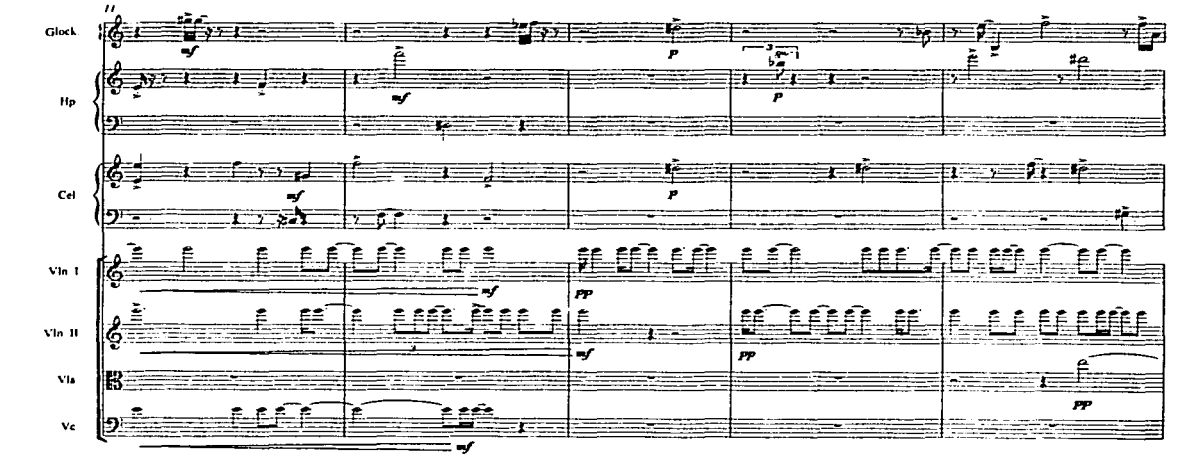
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Música: Alejandro Dector
Texto: R. M. Rilke

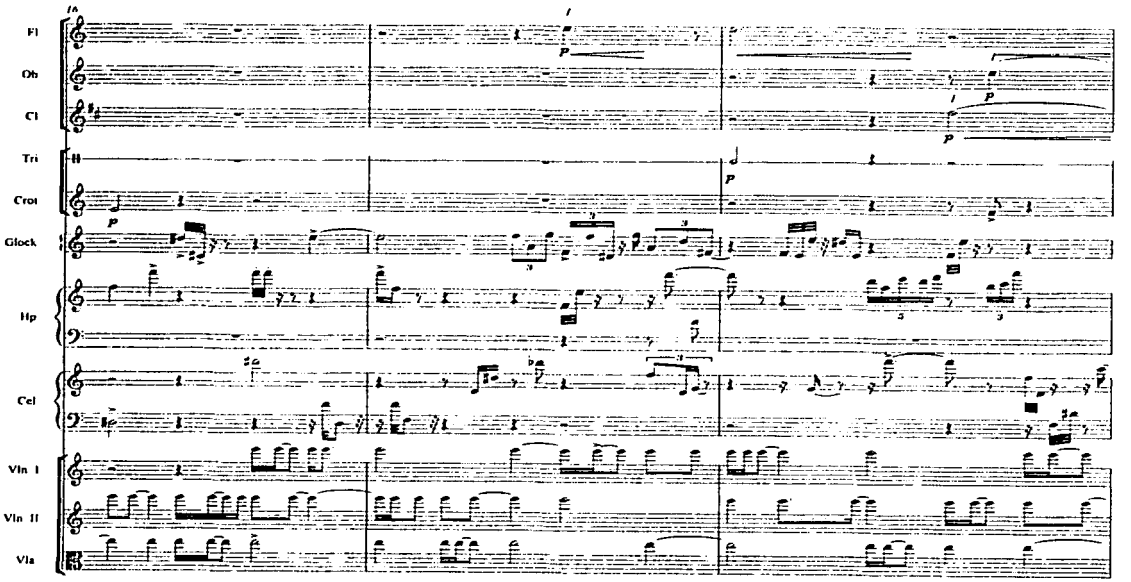


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

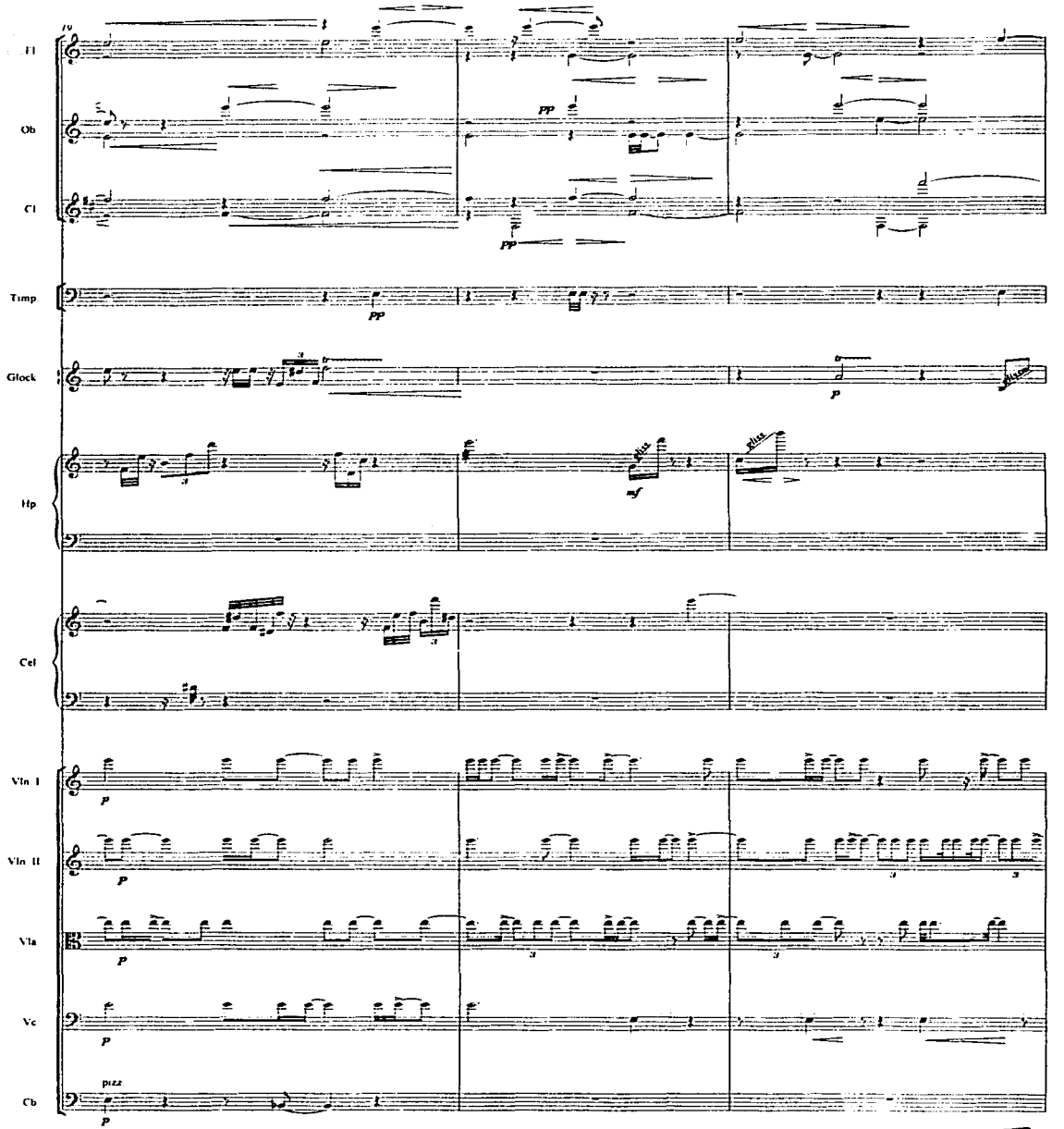




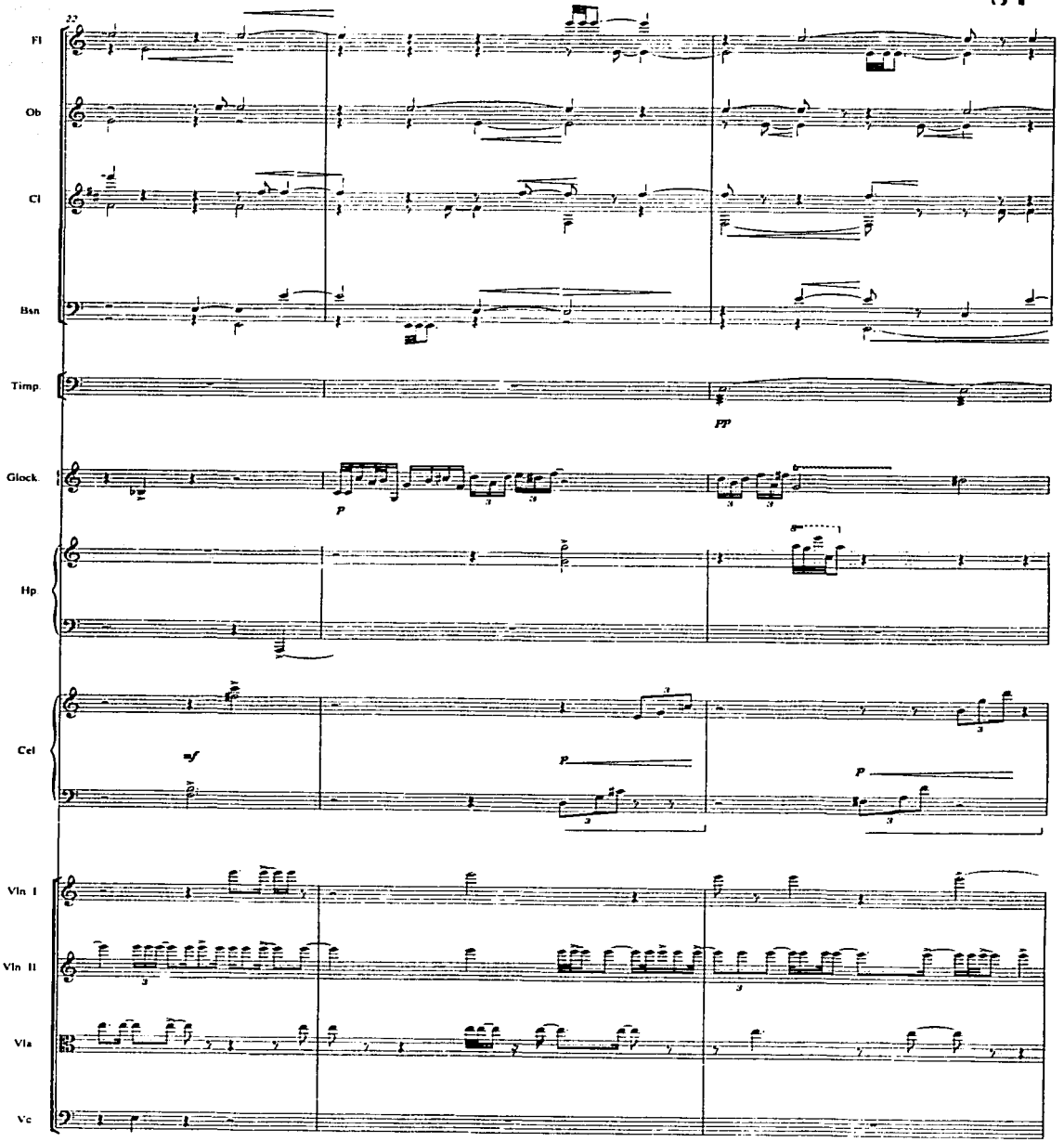
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



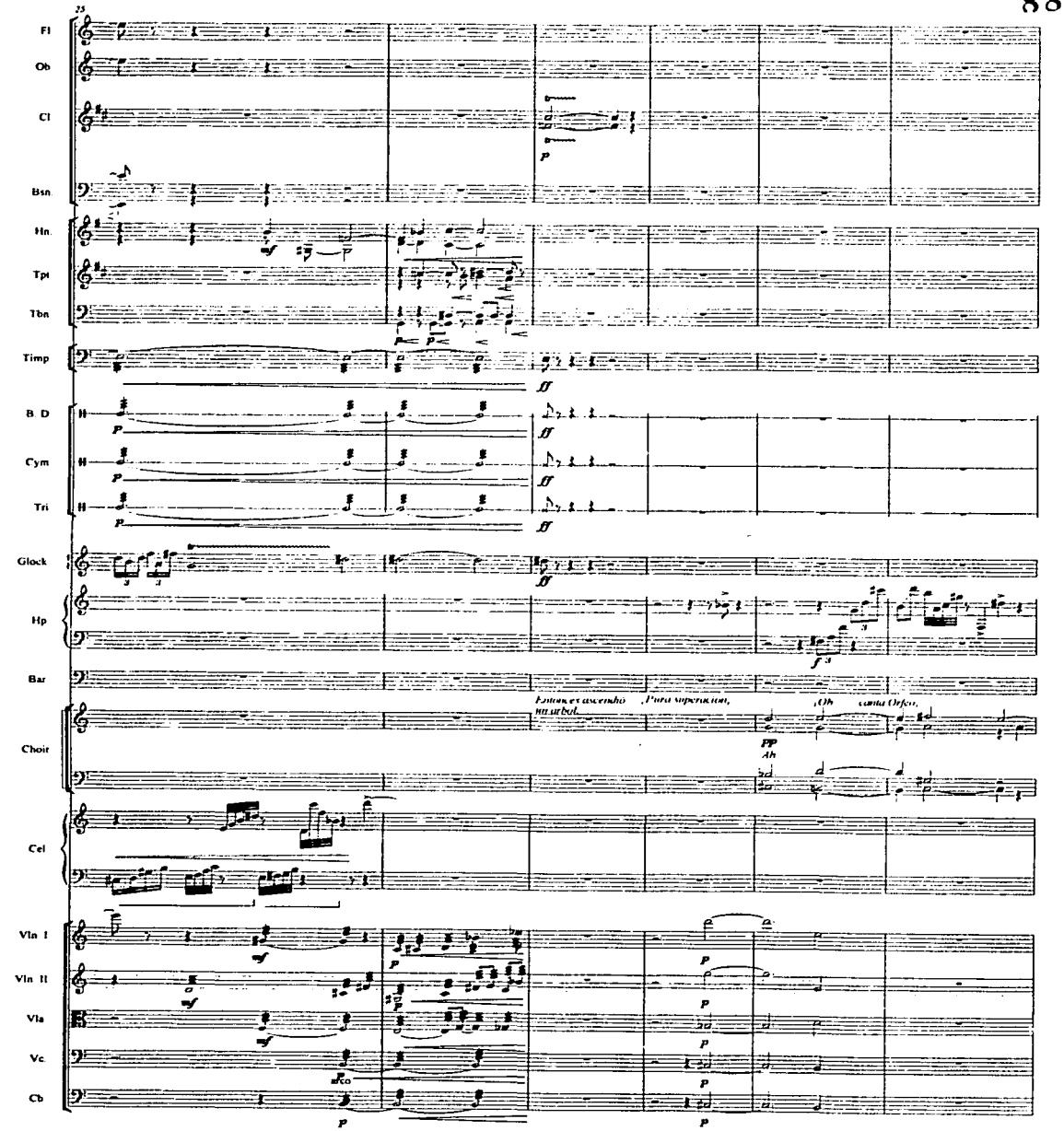
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



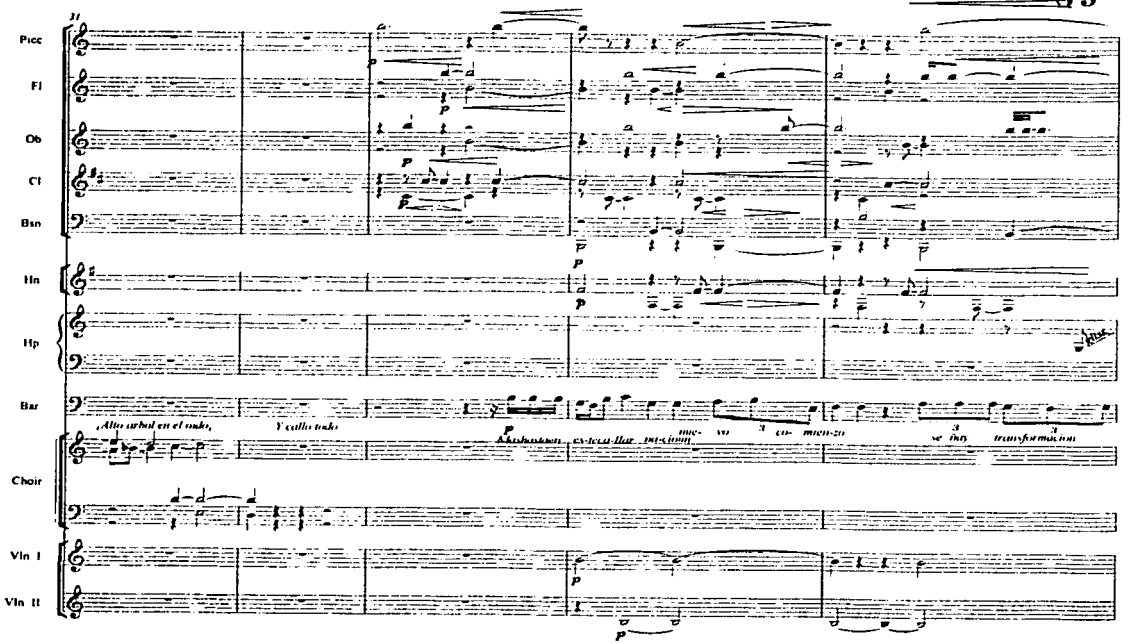
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



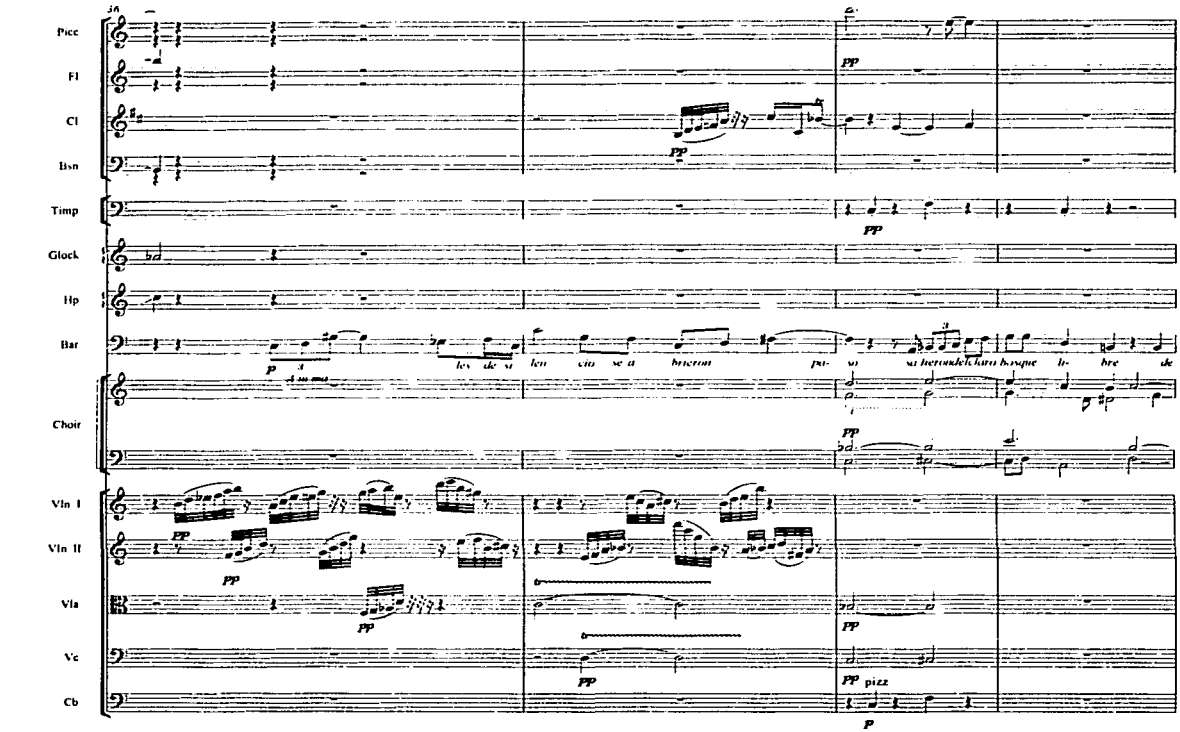
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

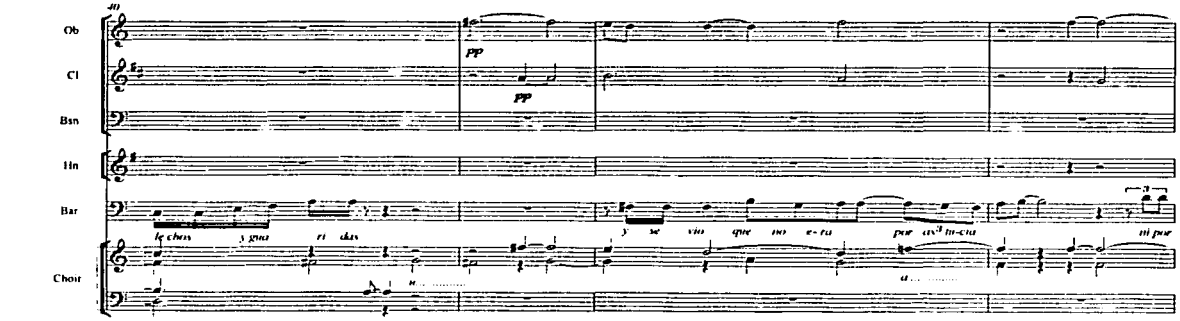


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

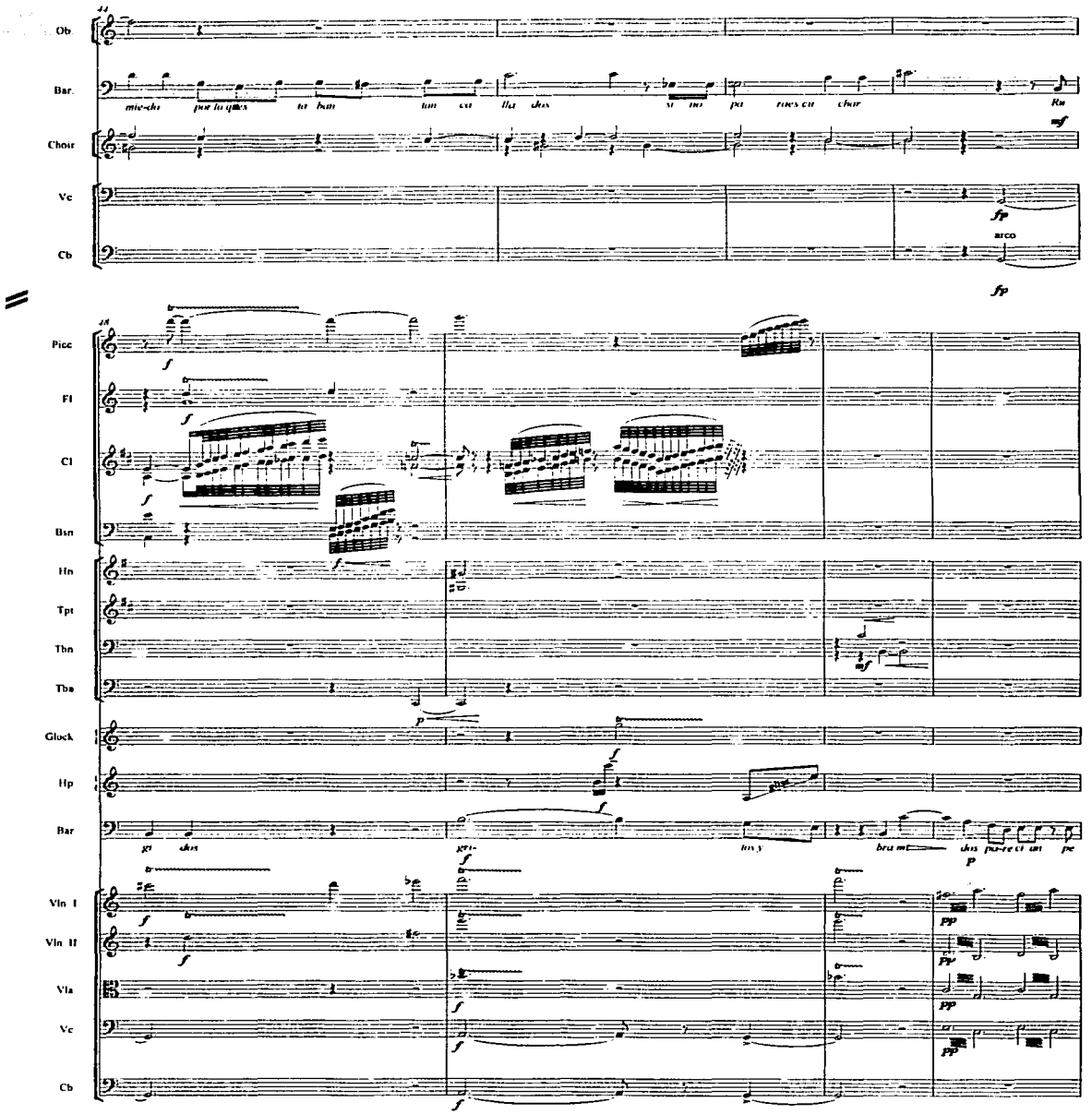


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

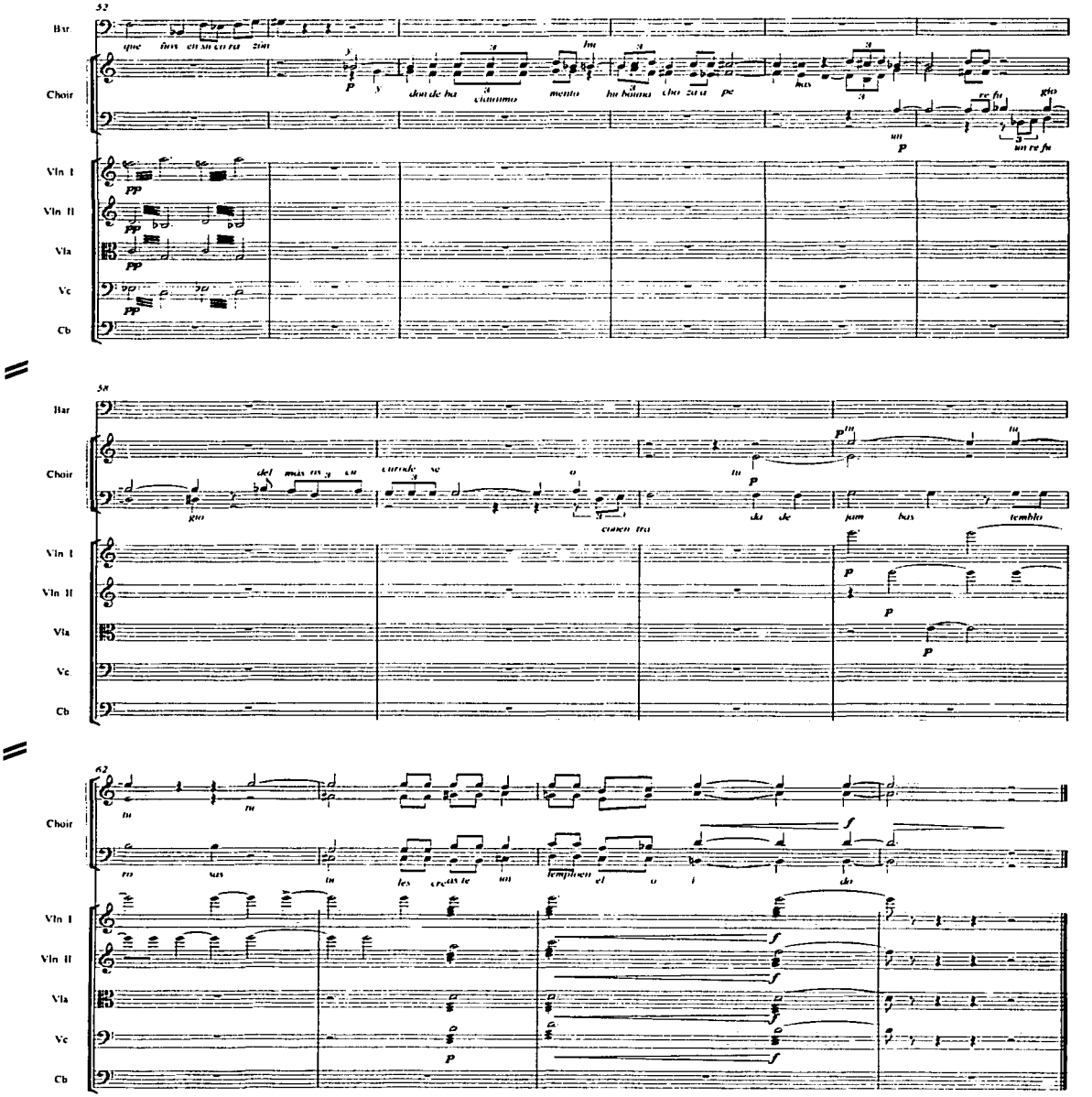




TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN