



UNIVERSIDAD SIMÓN BOLÍVAR
Decanato de Estudios de Postgrado
Maestría en Música

TRABAJO DE GRADO

APROXIMACIÓN ANALÍTICA DE
TREGUA DE EMILIO MENDOZA

Por
Alejandro Quilarque

Septiembre, 2007



UNIVERSIDAD SIMÓN BOLÍVAR
Decanato de Estudios de Postgrado
Maestría en Música

APROXIMACIÓN ANALÍTICA DE
TREGUA DE EMILIO MENDOZA

Trabajo de Grado presentado a la Universidad Simón Bolívar por

Alejandro Quilarque

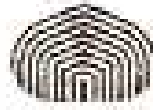
Como requisito parcial para optar al grado de

Magíster en Música

Realizado con la tutoría del Profesor

Dr. Emilio Mendoza

Septiembre, 2007



UNIVERSIDAD SIMÓN BOLÍVAR
Decanato de Estudios de Postgrado
Maestría en Música

APROXIMACIÓN ANALÍTICA DE
TREGUA DE EMILIO MENDOZA

Este Trabajo de Grado ha sido aprobado en nombre de la Universidad Simón Bolívar por el siguiente jurado examinador:

Presidente
Alfredo Rugeles

Miembro Externo
Freddy Mercade
Instituto Universitario de Estudios Musicales

Miembro Principal - Ex-aequo
Emilio Mendocina

25 de Septiembre de 2007

RESUMEN

El propósito del presente trabajo será realizar un proceso analítico a *Tregua*, obra para orquesta sinfónica del compositor venezolano Emilio Mendoza. Para ello, serán considerados como criterios de análisis los aspectos formales y estructurales, de variación de timbre, así como su relación sinestésica con el color y el contexto histórico y conceptual que la fundamenta. De igual manera, el estudio relaciona un conjunto de factores asociados a la segunda mitad del siglo XX, afines con los conceptos de timbre y color para así determinar la influencia estilística y conceptual en la obra. El estudio está enmarcado bajo la modalidad de investigación cualitativa y se dispone de la partitura publicada y la grabación de su ejecución, las cuales guiarán el procedimiento con el apoyo de entrevistas realizadas al compositor. Los resultados del presente documento orientarán al lector a establecer un cuadro referencial para una mejor comprensión e interpretación de la pieza.

PALABRAS CLAVES: Composición, Análisis, Timbre, Textura, Sinestesia.

ÍNDICE GENERAL

RESUMEN	iv
ÍNDICE GENERAL	v
ÍNDICE DE FIGURAS	vii
PREFACIO	1
 CAPÍTULO I	
1.1- Situación temática	3
1.2- Objetivo general de la investigación	3
1.3- Objetivos específicos	3
1.4- Justificación	4
 CAPÍTULO II	
2- Contexto teórico	5
2.1- Definición de timbre	5
2.2- Sinestesia. Relación timbre – color	6
2.3- Relación del arte impresionista y expresionista en el pensamiento tímbrico musical	9
2.3.1- Impresionismo	9
2.3.2- Expresionismo	10
2.4- <i>Klangfarbenmelodie</i>	12

CAPÍTULO III

3- Metodología	14
3.1- Tipo de investigación	14
3.2- Diseño de investigación	15

CAPÍTULO IV

4- Aproximación analítica de <i>Tregua</i> de Emilio Mendoza	16
4.1- Referencia de la obra	16
4.2- Reseña del compositor	16
4.3- Influencias y premisas compositivas	17
4.4- Análisis de la forma	19
4.5- Recursos técnicos empleados	22
4.6- Relación sinestésica del color con la perspectiva psicológica de organización en <i>Tregua</i>	23
CONCLUSIONES	28
REFERENCIAS	30

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Colección de notas base	20
Figura 2. Determinación de sección por convergencias de instrumentos	20
Figura 3. Determinación de sección por variación tímbrica	21
Figura 4. Sensación de continuidad por duplicación de notas tenutas	21
Figura 5. Superposición de colecciones de notas	23
Figura 6. Cambios de color por síntesis y adición de frecuencias	23
Figura 7. Representación del acecho por los violines	24
Figura 8. Representación de la confrontación con la muerte por convergencia instrumental	25
Figura 9. Efecto de tensión por adición de armónicos	26
Figura 10. Representación del colapso nervioso	26
Figura 11. Representación de la vida por vibración acústica	27
Figura 12. Representación de continuidad de la vida por prolongación de acorde característico	27

PREFACIO

Existen diversos puntos de vista que han permitido establecer los tópicos que deben prevalecer en la dirección de una obra musical. El análisis por muchas décadas ha apuntado su interés por determinar en algunos casos, sólo la forma, funciones armónicas y los estilos de dominancia. Sin embargo, este criterio que ha dejado la tradición no ofrece relaciones suficientes para definir nuevos estilos y aspectos influyentes debido a que el pensamiento musical ha sido modificado en gran parte por los creadores. Por otro lado, existen variables en referencia a lo cognoscitivo, lo afectivo y a la ejecución que requieren de otro tipo de tratamiento para que su contenido pueda ser digerido por el que tiene la tarea de proyectarlo hacia el oyente, bien sea por el ejecutante o la orquesta a través del director.

El propósito del presente estudio será realizar una aproximación analítica de *Tregua*, obra musical compuesta por el compositor venezolano Emilio Mendoza. Este documento presenta el estudio en una estructura de cuatro capítulos:

El capítulo I resume la situación temática que lo motiva: El autor como miembro activo de una nueva generación de directores de orquesta, evalúa la posibilidad de aplicar un análisis de tipo cualitativo a *Tregua*, con el objeto de dar a conocer la organización y sus principios más relevantes que le dan fundamento. Se trata de un tema pertinente con la dirección de orquesta que generará conocimientos adicionales sobre el tema objeto de estudio a las instituciones educativas dedicadas a la investigación y orientará a los directores a una aproximación analítica y cierta de la obra en cuestión.

El capítulo II recopila la información que ha sido accesible sobre la situación temática; incluye un conjunto de conceptos vinculados con el uso del timbre en occidente, así como la descripción y relaciones con el arte impresionista y expresionista.

El capítulo III aborda el marco metodológico y señala el tipo de investigación que se utiliza en el estudio: la investigación holística, que constituye un modelo cualitativo para organizar y sistematizar la información y el conocimiento a partir de los objetivos propuestos. La investigación holística integra procesos y enfoques de distintas disciplinas

de investigación y permite al investigador orientar su trabajo dentro de una visión amplia pero al mismo tiempo precisa.

El capítulo IV informa sobre el análisis aplicado a *Tregua*, para los cuales fueron considerados como criterios de análisis los aspectos formales y estructurales; de variación de timbre y plantea la relación sinestésica del color con la perspectiva psicológica de organización en *Tregua*.

La interpretación de los resultados se hace a la luz de la revisión y análisis efectuado al marco teórico que sustenta el estudio, el cual permite identificar y establecer algunas relaciones entre enfoque de estilo y de pensamiento.

CAPÍTULO I

1.1- Situación temática

La música atonal en Venezuela constituye un repertorio minoritario dentro de las programaciones artísticas que ofrecen regularmente las orquestas del país. La interpretación de estas obras puede resultar en ocasiones poco convincente, entre otras causas, por el escaso margen que en materia de análisis se le dedica. Es por eso que el examen de las obras atonales se considera de gran importancia para alcanzar la solidez y hondura en la interpretación, máxime en el campo de la música contemporánea. La elección del término “atonal” en relación a la obra objeto de estudio ha sido una tarea compleja, debido a que existen diferentes posturas al respecto; también porque que no toda creación, aun escrita en el siglo XX, debe recibir el apelativo de música contemporánea. En Venezuela son pocos los estudios que han centrado su interés en la música atonal desde el punto de vista del análisis. El autor del presente estudio como miembro activo de una nueva generación de directores, ha considerado la posibilidad de realizar un tipo de análisis a *Tregua*, obra compuesta por el compositor venezolano Emilio Mendoza, con la intención de llevar a la reflexión colectiva algunas cuestiones vinculadas con su génesis y realización, y que atienden y guardan relación con el fenómeno de la comunicación musical. Este estudio además de ofrecer una aproximación sobre las ideas que le dan fundamento a *Tregua*, tiene como fin reunir en un solo documento sus relaciones con diversos factores, de forma tal que su producción se encuentre ordenada y se haga más efectiva al momento de dirigirla.

1.2- Objetivo general de la investigación

Aproximación analítica de *Tregua* de Emilio Mendoza.

1.3 - Objetivos específicos

1.3.1.- Establecer el contexto estético de la obra.

1.3.2.- Determinar su forma y disposición estructural.

1.3.3.- Definir los conceptos de timbre y color que en ella están presentes.

1.3.4.- Describir los recursos técnicos empleados por el compositor.

1.3.5.- Analizar la relación sinestésica del color con la perspectiva psicológica de organización en *Tregua*.

1.4 - Justificación

El presente análisis responde a las exigencias que debe cumplir un trabajo de grado bajo la modalidad de Maestría en Música de la Universidad Simón Bolívar. El estudio está relacionado con un tópico musical del siglo XX y exhibe la capacidad crítica, reflexiva y analítica del autor según los objetivos propuestos. En respuesta al propósito del programa Maestría en Música, se trata de un tema pertinente con la dirección de orquesta, el cual generará con sus resultados conocimientos adicionales de la obra objeto de estudio a toda la comunidad musical.

Por otra parte, la factibilidad para su elaboración queda manifiesta, debido a que se cuenta con todos los recursos materiales previstos, de modo que la misma no generará inversión financiera extraordinaria alguna.

CAPÍTULO II

2- Contexto Teórico

2.1- Definición de timbre

El *Diccionario de la Música y los Músicos* define el timbre como la cualidad diferenciadora de los sonidos, aunque tengan igual altura e intensidad. Esta cualidad depende de los diferentes instrumentos o medios productores del sonido, y en suma, depende también de cómo determinado cuerpo es puesto en vibración y consiguientemente del número y calidad de los armónicos que el mismo produce. (Pérez 1985, 268).

El timbre depende de la cantidad de armónicos que posea un sonido y de la intensidad de cada uno de ellos. Los armónicos comprenden los sonidos concomitantes o parciales, cuyas frecuencias son múltiplos integrales de la frecuencia fundamental o sonido generador que pueden variar de un instrumento a otro, es decir, los sonidos derivados se presentan con distinta amplitud, lo que confiere a cada instrumento su calidad o timbre, como el piano o el violín. En estos casos, el ejecutante puede producir el efecto que le da un sello particular como artista, pero normalmente no será capaz de explicar con palabras porqué posee determinado timbre ni cómo lo hace.

Habitualmente se considera al discurso musical como analizable a través de dos ejes: el eje del timbre, conocido como el eje vertical de la armonía, y que toma en consideración los eventos que ocurren simultáneamente; y el eje horizontal, correspondiente al contrapunto, y que analiza las líneas generadas por sucesión de notas en el tiempo.

Para el físico alemán Hermann von Helmholtz (1821-1894), el timbre musical depende de las amplitudes relativas de los parciales (armónicos) presentes en el sonido. Esto sugiere que pueden percibirse batidos entre sonidos puros que están a un intervalo de octava en frecuencia, que se oyen más como variaciones de la calidad del sonido que como variaciones de su intensidad; se pueden percibir entre tonos puros que se hallen próximos a

un intervalo consonante de frecuencia, como una quinta o cuarta justa (Pierce 1985, 171). Por otra parte, la teoría del formante sostiene que para cada timbre existe una banda estrecha de frecuencias, de altura absoluta, que siempre está presente, cualquiera sea la frecuencia de la fundamental (Olazábal 1954, 55).

En términos físicos el timbre depende de la forma o la complejidad de la onda sonora que lo envuelve (onda sinusoidal base). Las ondas sonoras representan las variaciones en función del tiempo de la elongación de las partículas del cuerpo sonoro, mientras que los movimientos se realizan sobre pequeñísimas trayectorias rectilíneas. El físico alemán G. S. Ohm fue el primero en proponer una explicación física de las sensaciones tímbricas. Su ley expresa “que el oído analiza las ondas complejas que sobre él inciden, descomponiéndolas en sus componentes sinusoidales, comportándose como si estuviera constituido por una multitud de resonadores” (Olazábal 1954, 55). Al respecto, Joseph Fourier en su teorema demuestra que cualquier forma de onda periódica puede descomponerse en una serie de ondas (armónicos) que tiene una frecuencia que es múltiplo a su vez de la frecuencia de la onda original¹. Así, los armónicos son múltiplos de la frecuencia fundamental a la que acompañan y varían según la fuente, según el tipo de instrumento, según el diseño del propio instrumento, e, incluso, según la forma de tocar este instrumento. El timbre viene determinado por la cantidad e intensidad de estos armónicos y a veces, como en el caso del oboe, estos armónicos pueden ser más a los que la propia nota fundamental.

2.2- Sinestesia. Relación timbre-color

El sueño de una música de colores para el ojo o una música tonal para el oído ha sido quizás la utopía estética más generalizada de la historia del arte y compartida por igual por buena parte de las prácticas experimentales de la literatura, la pintura y la música. Esta especie de música visual, en el contexto de la Sinestesia se define como un arte dinámico, con combinación de materiales musicales y visuales. La Sinestesia es una sensación subjetiva, propia de un sentido y determinada por otra sensación que afecta a un sentido

¹ Esteban Barrul. “Análisis del comportamiento verbal articulatorio en conversaciones grupales espontáneas”, *Biopsichology.org* (1992), <http://www.biopsichology.org/tesis_esteve/apendices/fourier/tfour.htm> (28 Abril 2007).

diferente. Fue formulada por Philip Otto Runge (1777-1810) pintor y poeta alemán, iniciador de la pintura romántica en su país. La relación entre música y color ha sido tema de debate para filósofos, artistas y hombres de ciencia; entre los que destacan Aristóteles, Newton, Scriabin, Messian.

Los comienzos de la relación entre música y color datan desde tiempos remotos. Aristóteles afirmaba que la estética en la agrupación de colores estaba regida por las mismas reglas que gobiernan las consonancias musicales. Por su parte, Isaac Newton (1642-1727) señalaba que las vibraciones de los rayos de luz excitaban las diferentes sensaciones de color, manteniendo la idea que en las armonías o disarmonías de color dependen de las proporciones entre las vibraciones propagadas a través del nervio óptico, de la misma manera que la armonía o disarmonía del sonido se deriva de las proporciones de las vibraciones del aire. En el espectro de la luz, define siete colores y marca la separación entre ellos, estableciendo entre los segmentos una serie de proporciones que coincide con las proporciones entre los intervalos de una escala diatónica musical².

Vasily Kandinsky, pintor ruso (1866-1944) enfoca la sinestesia como un componente inevitable del arte concebido como un todo, proponiendo incluso una serie de ideas con el fin de componer transgrediendo el límite de las artes particulares y deduciendo conscientemente de los tres elementos: sonido, color y palabra, el tono musical y su movimiento; el sonido corporal del alma y su movimiento; el tono del color y su movimiento.

El aporte más significativo referente a la síntesis de sonidos, idioma, movimiento y juego de colores se le atribuye al compositor ruso Alexander Scriabin (1871-1915), quien estableció un paralelo sobre bases espirituales entre sonidos y colores y lo aplicó a su música. Con su *Prometheus: Le poème du feu* (1910), obra que evoca la obra de Haendel *Feuerwerksmusik* (fuegos artificiales) de 1749, una partitura completa para luces en la que cada nota tenía asociada un color específico. En el *Poème du feu* de *Prometheus*, con la ayuda de una notación especial, Scriabin sumerge la escala en un juego de luces y su tabla *Farbegehors* contiene por otro lado instrucciones sobre algunos colores ligados a determinados tonos. En *Prometeus* se distingue un sistema de tonos absolutamente

² José Luis Caivano. "Color y Sonido: Correlación Sobre Bases Físicas y Psicofísicas", *Publicaciones Grupo Argentino del Color* (1994), <<http://www.fadu.uba.ar/sitios/sicyt/color/1994GACs.pdf>> (28 Abril 2007).

innovador que es, incluso, difícil hablar de síntesis de tonos y colores. El elemento más radical de Scriabin fue la emancipación de la disonancia, aunque también es cierto que las estructuras rítmicas de sus obras son muy regulares y las texturas que utilizaba eran refinadas al estilo del romanticismo tardío. Más tarde Arnold Schönberg quiso en su obra *Die glückliche Hand, Drama mit Musik* (1911), fundir las contribuciones de la música y la pintura con los recursos escénicos musicalizados a través del juego de luz y colores comparado con las alturas tonales. En él, gestos, colores y luz son tratados de un modo similar a los tonos de modo que se pueda hacer con ellos música.

Oliver Messiaen es un personaje singular en lo que respecta al uso de la asociación del color con la música. En sus composiciones, experimentó un tipo suave de sinestesia manifestada como un tipo de percepción de colores cuando oía ciertas armonías. Daniel Pérez³ recoge las inquietudes expresadas por Messiaen en relación al color:

Uno de los grandes dramas de mi vida consiste en decirle a la gente que veo colores cuando escucho música, y ellos no ven nada, nada en absoluto. Eso es terrible. Y ellos no me creen. Cuando escucho música yo veo colores. Los acordes se expresan en términos de color para mí. Estoy convencido de que uno puede expresar esto al público.

Olivier Messiaen pretendió a través de su obra que el fenómeno sinestésico, al menos como objeto interior, pudiera ser percibido por cualquier oyente. Si bien Kandinsky señaló que en términos generales fueron los instrumentos de viento los que evocaron más percepciones sinestésicas, durante la representación de *Lohengrin*, Messiaen también prestaría mayor atención a los instrumentos de percusión. De igual forma, el francés menciona la palabra “color” en algunas de sus composiciones como *Chronochromie*, para gran orquesta (1959-1960) y *Couleurs de la cité céleste*, para piano, viento y percusión (1963) y tales referencias con respecto a la luz, el color y lo visual son constantes tanto en sus obras como en los títulos de sus movimientos.

³ Daniel Pérez Navarro. “Escucho los colores, veo la música: Sinestésias. El compositor sinestésico: Olivier Messiaen”. *Filomúsica-Revista electrónica mensual gratuita*, n° 48 (2004), <<http://www.filomusica.com/filo48/sinestesia.html>> (12 Mayo 2007).

2.3- Relación del arte impresionista y expresionista en el pensamiento tímbrico musical

2.3.1- Impresionismo

El impresionismo es un movimiento pictórico francés de finales del siglo XIX que apareció como reacción contra el arte académico. Es considerado el punto de partida del arte contemporáneo y por extensión el término también se aplica a un determinado estilo musical de principios del siglo XX. Este movimiento se caracteriza por la representación de la naturaleza y de las cosas, según la impresión que causan a los sentidos, antes que a la realidad material y tangible de las mismas. Debussy, Ravel, Satie, Dukas y Fauré figuran como los actores más reconocidos de esta revolución musical. Con ellos se produce un cambio radical hacia el estudio del timbre en la instrumentación y se emancipa con acierto el color instrumental dentro de la orquesta. Al respecto, Mauricio Gómez y Daniel Durán⁴ señalan que:

El principal elemento pictórico de que se sirve el impresionismo musical es el refinamiento armónico con el libre y frecuente empleo de las disonancias, escalas arbitrarias, modos orientales, entre otros, rechazándose sistemáticamente lo que trascienda a formulismo clásico y pueda parecer eco del lirismo romántico y, en general, todas las leyes severas que han venido rigiendo por tradición el arte de componer.

Según Tomás Marco⁵, es con Claude Debussy con quien nace el auténtico impresionismo en la música, dado el conocimiento que el compositor tenía de la pintura impresionista y la decidida inclinación que manifestaba hacia esta nueva tendencia artística. Debussy le da otra orientación a la forma de componer la música, pues lo hace en forma libre, con apariencia improvisada y evocando sensaciones a través del empleo de los medios sonoros. En la técnica musical lleva al papel musical algunas transformaciones que tienen cierto paralelismo con lo ocurrido en la técnica pictórica. En su lenguaje se aprecia la pérdida de definición de la línea, expresado en la flexibilidad melódica y la independencia en cierto modo de la arquitectura de la pieza, que es llevada a límites extremos de libertad y sutileza. Otro elemento a considerar es el avance hacia la autonomía melódica que hasta

⁴ Mauricio Gómez y Daniel Durán. “El movimiento Impresionista”, *Adolphesax.com* (sf), <<http://www.adolphesax.com/Html/Debussy/movimpresionista.htm>> (1 Mayo 2007).

⁵ Tomás Marco. “Impresionismo”, *Gran Enciclopedia Rialp: Humanidades y Ciencia* (1991), <http://www.canalsocial.net/GER/ficha_GER.asp?id=10053&cat=musica> (1 Mayo 2007).

entonces estaba regida por la tonalidad. Debussy se interesa por explotar el uso de los armónicos en la orquesta, seleccionando nuevas combinaciones de timbre instrumental, dándole cabida a nuevos espacios sonoros.

Por su parte, Maurice Ravel (1875-1937), considerado como el gran maestro de la orquestación del siglo XX, recibió influencias muy diversas. Sin embargo, su arte posee un sello particular que lo aproxima a la línea del clasicismo francés iniciado en el siglo XVIII por Couperin y Rameau y del cual fue su última prolongación. Ravel, al contrario que su contemporáneo Stravinsky, no deseó nunca renunciar a la música tonal y sólo utilizó con parsimonia la disonancia, lo que no le impidió por sus investigaciones hallar nuevas soluciones a los problemas planteados por la armonía y la orquestación, y dar a la escritura orquestal nuevos caminos. Ejemplo de ello es su obra maestra el *Bolero*, en la cual exhibe con gran atino el uso de la variación de los timbres en un inmenso crescendo orquestal. Su gran talento como orquestador lo impulsó internacionalmente, ejemplo de ello es la versión para orquesta de *Cuadros de una Exposición* de Mussorgski, terminada en 1922 y que junto al *Bolero*, forman parte de las obras universales más interpretadas.

2.3.2- Expresionismo

El expresionismo fue un movimiento estético que reunió en una empresa común a un amplio sector de artistas germánicos de principios del siglo XX. Entre sus componentes destacaron Georg Trakl, Stefan George, Georges Heim, en literatura; Vassily Kandinsky, Oscar Kokoschka y Franz Marc, en pintura, y Arnold Schönberg, Alban Berg y Anton Webern, en música. Al finalizar el siglo XIX además del impresionismo, se consolidaron varias tendencias musicales o escuelas conocidas como expresionismo, neoclasicismo, postromanticismo etc., que tienen por elemento común el uso del atonalismo, en mayor o menor grado, es decir, la música compuesta sin sujeción a una tonalidad determinada. El expresionismo es una corriente artística que buscaba la expresión de los sentimientos y las emociones del autor, más que la representación de la realidad objetiva. Surgió como reacción frente a los modelos que habían prevalecido en Europa desde el renacimiento, particularmente en las academias de bellas artes. En el área musical los principales

exponentes son tres compositores austriacos que en sí conformaron la segunda escuela de Viena:

Arnold Schönberg (1874-1951), junto con Debussy y Stravinsky es uno de los renovadores y transformadores de la fisonomía de la música europea a principios del siglo XX. Vio la finalidad del arte y la música en la expresión de la personalidad y la humanidad. Schönberg, reconocido como uno de los primeros compositores en adentrarse en la composición atonal propuso un procedimiento que consistía en evitar las resoluciones a un centro tonal determinado; la sucesión de sonidos se producía eludiendo todo vestigio de subordinación de un tono a otro, finalmente a esto se le llamó atonalismo. La creación de la técnica del dodecafonismo de Schönberg basada en series de doce notas, abrió camino al desarrollo posterior del serialismo de la segunda mitad del siglo XX.

Anton Webern (1883-1945), está considerado como el más famoso discípulo de Schönberg, con quien trabaja durante seis años. El empleo de colores tonales fluctuantes es característico y llamativo en su orquestación, especialmente la que realizó en el *Ricercare* de la *Ofrenda musical* de Johann Sebastián Bach. Su tendencia estética puede calificarse de objetiva e impersonal; planteó el enunciado de música por el sonido y el sonido puro, condicionado a estructuras extremadamente sutiles que señalan a la vez una faceta distinta dentro de la evolución del compositor. Ejerció gran influencia sobre el desarrollo de la música de la segunda mitad del siglo XX, especialmente en Francia y Alemania. Por sus sentimientos era un consecuente creyente y al mismo tiempo, por sus ideas, un socialista convencido.

Alban Berg (1885-1935), utilizó el sistema dodecafónico de una forma muy libre, mezclándolo con formas y técnicas musicales de los siglos XVII, XVIII y XIX. Sus primeras obras, como los *Altenberg Lieder* (1912) para voz y orquesta, muestran ciertos rasgos de lirismo e influencia de compositores románticos como Richard Wagner y Gustav Mahler. Utilizó el lenguaje musical y la técnica schönbergiana. Condujo a su culminación al drama musical expresionista, dejando dos obras arquetípicas: *Wozzeck*, ópera estrenada en Berlín el año 1925, y su ópera póstuma *Lulu* (1937), además de dos series de lieder y el aria *Der Wein* para voz y orquesta, cultivó la Sonata y los Cuartetos de Cuerda, así como

también la forma concierto para piano, violín y trece instrumentos de viento y otro para violín y orquesta, entre otras obras.

2.4- Klangfarbenmelodie

En las postrimerías del siglo XIX proliferaron los intentos para comprobar la elasticidad de la música tonal, sin que alguien, entre ellos Wagner con su cromatismo, rebasara todavía los límites tácitos. La imperiosa necesidad de abrir nuevos caminos impulsaron a artistas como Kandinsky a materializar sus ideas abstractas en la pintura, al tiempo que Schönberg hizo lo propio tomando como herramienta su nuevo sistema armónico. A lo largo del siglo XX, gran parte de los compositores orientaron su interés por el uso del factor acústico; como parte de ello, el timbre ha sido fundamento de una nueva organización musical, tanto de la música basada en nuevas tecnologías como la música escrita. La teoría musical del pasado identificaba valores estéticos en la acústica misma y creaba con ello una frontera rígida entre lo consonante y lo disonante, uno equivalente al sonido y otro al ruido.

El primer paso en el uso distintivo del timbre lo dio Debussy, dándole una nueva coloración a la música; más tarde Schönberg y Webern en forma definitiva dotaron a la música de un nuevo perfil, más nítido, al diferenciar claramente los instrumentos y mostrar los contrastes manifiestos entre ellos. La importancia de la individualidad característica de cada instrumento es entendida de forma novedosa por Schönberg, quien abre un espacio al uso del timbre en la composición a través del concepto *Klangfarbenmelodie*, es decir, una melodía de timbres cuyo registro de armonías y de instrumentos es reducido, y necesita del color instrumental subyacente en cada nota. *Klangfarbenmelodie* equivale a una red de timbres que pueden emparentarse con los del lenguaje. En un análisis realizado a la tercera de las *Cinco Piezas para Orquesta*, Op. 16 de Arnold Schönberg (1909), autores como (Burkhart, 1973, Förting, 1969, Maegaard, 1972) han afirmado que en esta pieza (*Farben*) se aprecia la serialización de los timbres⁶. En orden de preponderancia, las características del sonido incluyen la altura, la duración, la intensidad y el timbre. Es a estos cuatro

⁶ Lee Tsang. "Hacia una teoría del timbre para el análisis musical". *The European Society for the Cognitive Sciences of Music*, nº 6 (2002), <<http://www.musicweb.hmt-hannover.de/escom/english/index.htm>> (15 Mayo 2007).

elementos que compositores como Webern extendieron también la acción de la serie⁷, aplicándoles relaciones cifradas, que caracterizan tanto el intervalo de frecuencia como el intervalo de duración, el de dinámica como el de timbre. Webern, por su parte, con las *Cinco Piezas* proporcionó un modelo llamativo del uso del timbre, como dimensión esencial de la composición. Como discípulo de Schönberg, condujo la exploración de la melodía de timbres de un modo flexible y no solamente sistemático. Cuanto más avanzó, más fuerte se hizo la convicción en el uso profundamente justificado del timbre en relación con otras dimensiones de la composición.

Ya hacia la segunda mitad del siglo XX artistas como György Ligeti, se dedican a la exploración de nuevas texturas y desarrollan un tipo de discurso determinado por la variación tímbrica. *Atmosphères* (1961) para gran orquesta sinfónica es la representación fiel de ello, es considerada una pieza clave en la producción musical de Ligeti, que se caracteriza por el abandono de la melodía, la armonía y el ritmo. En su lugar, se concentra exclusivamente en el timbre de los sonidos, una técnica conocida como masa de sonido. En *Atmosphères* comienza con el que debe ser uno de los clusters más amplios que hayan sido escritos: cada altura de la escala cromática suena en un rango de cinco octavas. La pieza se desarrolla a partir de este acorde masivo pero suave, con texturas siempre cambiantes. En resumen se puede esquematizar describiéndola como el desarrollo gradual de una textura, comparable a *Farben* de Schönberg e incluso a las experiencias plasmadas en *El Mar* por Debussy.

⁷ Enrique Blanco. "Serialismo". *Postdam 1747* (2007), <<http://www.imaginarymagnitude.net/eblanco/trabajos/serialismo.html>> (12 Abril 2007).

CAPÍTULO III

3- Metodología

3.1- Tipo de investigación

En la actualidad existen diversos métodos de análisis o prácticas analíticas que intentan abordar el estudio de la música desde distintas perspectivas. En líneas generales, se afirma que al menos desde un punto de vista teórico existe un rechazo generalizado hacia la concepción "positivista" de la obra musical como algo autónomo y cerrado, tendiendo a considerar la música como un proceso más abierto.

Si se considera el trabajo analítico desde una perspectiva amplia, es una tarea que supone el examen, comprensión, explicación y en determinados casos, la interpretación de una realidad determinada. Esta multiplicidad de puntos de vista respecto a los conceptos de análisis ha generado diversos planteamientos, dentro de los cuales se ubica el paradigma cualitativo de investigación, cuyo enfoque permite establecer que las jerarquías relativas de ideas se hagan explícitas, por lo que pueden ser orientados a aclarar la comunicación de un tópico, e indicar la forma como se organizan sus elementos o partes constitutivas dentro de un contexto.

La presente investigación estuvo dirigida a realizar un proceso analítico a *Tregua*, obra para orquesta sinfónica del compositor venezolano Emilio Mendoza. Para su realización se utilizó un estudio enmarcado en la propuesta metodológica de Hurtado (2000) llamada Metodología Holística. En esta propuesta metodológica se integran distintos enfoques, que dinamizan y conjugan el proceso de investigación y constituyen en sí los pilares de su concepción, ejecución y evaluación. De igual manera, esta metodología permite reconocer a partir de los objetivos propuestos los aportes de cada una de las técnicas de recolección, análisis e integración de datos.

3.2- Diseño de investigación

Atendiendo a los principios de continuidad de la investigación holística, el diseño del estudio se centró en un proyecto de análisis particular emprendido por el autor, donde se consideraron los aspectos formales, estructurales y de variación de timbre. Además se describieron los recursos técnicos empleados por el compositor y se examinó la relación sinestésica del color con la perspectiva psicológica de organización en *Tregua*.

El análisis se hizo efectivo considerando como primera instancia las referencias en cuanto a timbre, debido a que en su construcción, la obra describe estratos sonoros independientes mediante superficies tímbricas. Las influencias de las diversas tendencias artísticas expuestas en el capítulo II, permitieron su contextualización en un espacio histórico y develar la coherencia interna de sus elementos. Como resultado de la aplicación del diagnóstico inicial, se lograron establecer características propias de dominancia en cuanto a estilo, que finalmente constituyeron los criterios de análisis.

CAPÍTULO IV

4- Aproximación analítica de *Tregua* de Emilio Mendoza

4.1 – Referencia de la Obra

Tregua fue compuesta en el año 1981 por encargo del Ateneo de Caracas para conmemorar su 50° aniversario y estrenada en Febrero de 1982 en la sala José Félix Ribas del Teatro Teresa Carreño, con la Orquesta Sinfónica Municipal de Caracas, bajo la dirección de Alfredo Rugeles, en el marco del Primer Festival de Música Contemporánea. Fue ejecutada en el mismo año por la Orquesta de la Radio Kamerorkest, Concertgebouw, en Amsterdam, Holanda, dirigida por Ernest Bour. Posteriormente fue coreografiada por Carlos Orta para la compañía de Ballet Coreoarte en Caracas en 1986 y ha sido presentada en Alemania, Francia, Estados Unidos y Venezuela. Es una pieza lenta, carente de pulso, de patrones rítmicos y melódicos cuya expresión es manifestada fundamentalmente a través del color orquestal, con la utilización de la amplitud de densidades sonoras que se obtienen a través de la adición de frecuencias.

4.2- Reseña del Compositor

Emilio Mendoza (8-8-1953) compositor, guitarrista y profesor dedicado a la enseñanza musical en la Universidad Simón Bolívar de Venezuela. Se ha especializado en diversas áreas en materia musical, fundamentalmente en el área de investigación etnomusicológica, realizando investigaciones en Ghana, África Occidental, en Trinidad y en Venezuela. Su experiencia abarca diversos campos de la creación, ejecución y estudio musical, que incluye composición de música contemporánea, música folklórica y popular latinoamericana, rock y jazz experimental, educación musical, bibliotecología musical, computadoras y teoría rítmica. Inició sus estudios de composición en el año 1973 con Yannis Ioannidis y Guitarra con Flaminia De Sola y posteriormente estudió en Ghana percusión africana con el Master Drummer Mustapha Tetty Addy. En 1981 obtuvo en

Alemania el Diplom in Komposition en el Robert Schumann Institut, Musikhochschule Rheinland, Dusseldorf, especializándose en música electrónica en vivo. Finalmente obtuvo doctorado en Composición (DMA) en la Catholic University of America, Washington, D.C., E. U. A. en 1990, especializándose en música académica latinoamericana.

Desde 1995 hasta el 1997 fue Presidente de FUNDEF, la Fundación de Etnomusicología y Folklore, en Caracas, que es a su vez el Centro Interamericano de Etnomusicología y Folklore (CIDEF) del Programa Regional de Desarrollo Cultural de la Organización de los Estados Americanos, OEA y la Comisión Nacional del Instituto Andino de Artes Populares (IADAP) del Convenio Andrés Bello y desde septiembre de 1991 hasta diciembre de 1994, se desempeñó como Profesor de Composición del departamento de teoría, historia, composición y música latinoamericana en Crane School of Music, State University of New York College at Potsdam, NY, E.U.A.

Sus obras han sido seleccionadas para siete festivales "Días Mundiales de la Música" de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (SIMC), en 2004 se presentó en el festival SIMC en Suiza su pieza *Velorio Ritual* en Aarau y en noviembre del mismo año presentó su pieza *Violencia Virtual* en el 13º Festival Latinoamericano de Música, Caracas.

4.3- Influencias y premisas compositivas

A principios del siglo XX, un grupo importante de artistas radicados en Europa Occidental ofrecieron una gran diversidad de propuestas orientadas a alcanzar un medio de expresión que representara de manera absoluta sus motivaciones y forma de pensamiento. En medio de esta pluralidad se ubica la música atonal, entendida por muchos críticos como arte vanguardista, y por otros, como música experimental que aún en tiempos de hoy requiere de una explicación más profunda y detallada.

Alexander Scriabin (1872-1915) es un claro puente entre la tonalidad del romanticismo tardío y la atonalidad expresionista. La contribución más significativa de este compositor fue la de hacer que el lenguaje tonal tradicional y los elementos no tonales operaran de una forma integrada para crear una composición unificada. En su música se

aprecia la emancipación de la disonancia, aunque también es cierto que las texturas que utilizaba eran refinadas al estilo del romanticismo tardío.

En Venezuela, la creación musical ha estado caracterizada por un importante desarrollo de escuelas y movimientos diseminados en varias etapas. Estos movimientos surgieron bajo la dirección de destacadas personalidades que influyeron directamente en la formación de generaciones y asumieron el compromiso de organizar la educación musical del momento. Entre ellos se señala a Yannis Ioannidis, compositor nacido en Grecia en 1930 y formador desde 1968 de una nueva escuela de composición en la cual se ubica Emilio Mendoza. Al emprender este nuevo proyecto educativo, Ioannidis se proponía desarrollar un plan de estudios que según Leonidas D'Santiago abarcaba el estudio de diversos estilos como: "el atonalismo, dodecafonismo, serialismo, aleatorismo, música electroacústica, espacial, conceptual y minimalismo" (D'Santiago 2003, 101), lo que sugiere el tipo de influencia que en materia de música atonal recibió Mendoza para el momento.

Si se pretende conceptualizar a *Tregua*, se puede describir como la experimentación del desarrollo gradual del timbre, lo que la aproxima a autores como Ligeti, quien explotó al máximo la formación de cuerpos sonoros de amplia movilidad. Por otra parte, en un contexto sinestésico, es comparable al concepto que emprendió Olivier Messiaen, en la experimentación de este fenómeno debido a que la obra intenta transmitir a través de los timbres estados afectivos relacionados con la angustia y la muerte.

También se evidencia cierta influencia de las *Cinco Piezas para Orquesta*, Op. 16 de Arnold Schönberg en cuanto al tipo de texturas, donde se aprecia el establecimiento de pequeños conjuntos o grupos de notas, que tomó auge en el período impresionista. Si bien en esta época el procedimiento se basaba en crear una melodía con el conjunto de notas o colección, en *Tregua* el principio tiene preponderancia en la elaboración del color, tomando en consideración que la obra no se rige por patrón melódico ni rítmico alguno.

4.4- Análisis de la forma

Se acepta generalmente como motivo la parte más pequeña separable con sentido propio de un fragmento musical. En *Tregua* se ha encontrado que la forma es construida a través de motivos colorísticos, que son la alternancia de pequeñas colecciones de notas que de manera eficaz generan relaciones volumétricas que dan definición y cuerpo a la obra. El compositor utiliza los motivos colorísticos por prolongación de los sonidos de las colecciones de notas en varios instrumentos, o por repetición de un sonido o variaciones del mismo a razón de un intervalo conjunto. Aquí son destacadas las propiedades enunciativas del timbre por sucesión de sonidos en diversas alturas, propiedad valiosa que permite la formación de grandes fondos colorísticos que seccionan a la obra en dos grandes partes: la primera, cubierta por un máximo de variabilidad tímbrica, donde se generan sensaciones de amplitud y gran tensión dramática y, la segunda, que en contraste, refiere un estado estable, de reposo, en el cual es utilizada sólo una colección de notas. La Figura 1 muestra una colección de cuatro notas como base enunciativa del discurso musical, las mismas crean un timbre o fondo colorístico donde se van agregando notas en la orquestación, que a medida que va avanzando la construcción, son repartidas en varias familias de instrumentos.

En atención al análisis precedente, la forma y organización de las secciones en *Tregua* quedan resumidas como se detalla a continuación:

La parte A equivalente a $2/3$ de la obra está determinada desde el compás 1ro hasta el 84 y parte B, equivalente a sólo $1/3$, que va desde el compás 84 inclusive hasta el 128, lo que afirma que su organización fue pensada con una proporción de dos a uno. A su vez la parte A, compuesta por 84 compases está organizada en tres secciones: A^1 determinado desde el compás 1 al 28; A^2 del compás 28 al 56 y A^3 del 56 al 84, evidenciando que su construcción fue pensada de manera simétrica.

La parte B, ofrece un tipo de construcción similar a la parte A, pero con la utilización de una única colección de notas, Sib-Re-Mi-La. La variación tímbrica es lograda generalmente con la intervención de los instrumentos de todas las familias de manera solapada; la construcción de los procesos sonoros son lentos, sin perfiles rítmicos ni alturas concretas individuales perceptibles, lo que la acerca aún más a la posibilidad artística basada en el sonido puro, sin subordinación alguna a determinado acorde.

Figura 1

Musical score for Figure 1, showing five staves: Clarinetto 1 in Sib*, Clarinetto 2 in Sib*, Clarinetto Basso in Sib*, Fagotto 1, and Fagotto 2. The score is in 4/4 time and features dynamic markings such as *sfz*, *mp*, *ff*, and *p*. The Clarinetto 1 and 2 parts are in the treble clef, while the Clarinetto Basso, Fagotto 1, and Fagotto 2 parts are in the bass clef. The music consists of rhythmic patterns with various articulations and dynamics.

La parte B, se inicia en la letra (J) y se ha organizado en 2 secciones:

B¹, que va desde el compás 84 al 106 formada a su vez por dos secciones simétricas (11+11), la primera sección está caracterizada por la sonoridad predominante dada por la colección señalada; se determina por coincidencia del Clarinete Bajo, primer y segundo Fagot en la nota Sib, en el compás 94 (ver Figura 2) y su segunda sección compuesta igualmente por 11 compases que se verifica por la existencia de una variación tímbrica por cada negra, con orden de intervención en arpeggios indeterminada en diversos instrumentos (ver Figura 3), que va desde el compás 95 hasta el 106 donde nuevamente coinciden varios instrumentos, pero utilizando la colección completa inicial con insistencia sobre el Sib.

Figura 2

Musical score for Figure 2, showing six staves: Flauto 1 in Do, Flauto 2 in Do / Sol*, Clarinetto 2 in Sib*, Clarinetto Basso in Sib*, Fagotto 1, and Fagotto 2. The score is in 4/4 time and features dynamic markings such as *p*, *mp*, and *ff*. The Flauto 1 and 2 parts are in the treble clef, while the Clarinetto Basso, Fagotto 1, and Fagotto 2 parts are in the bass clef. The Flauto 2 part includes a marking "(Fl. in Sol)". The music consists of rhythmic patterns with various articulations and dynamics.

Al analizar B^2 igualmente se aprecia que está dividida en dos secciones (11 + 11). La construcción del compás 106 al 117, está caracterizada por la continuidad de arpeggios y por la duplicación de notas tenutas al unísono que dan sensación de continuidad (ver Figura 4). Finalmente, el fragmento del 117 al 128 representa un estado de calma, con poca movilidad, con el cierre del acorde característico.

Figura 3

Musical score for Figure 3, measures 97-100. The score is for a woodwind ensemble and includes parts for Flute 1 (Flt. 1), Flute 2 (Flt. 2), Oboe 1 (Ob. 1), Oboe 2 / Cor Anglais (Ob. 2 / C. Ing.), Clarinet 1 (Cla. 1), Clarinet 2 (Cla. 2), and Bass Clarinet (Cla. Bas.). The music features arpeggiated patterns and sustained notes across the instruments, with some notes being duplicated in unison. A diagonal line is drawn across the first two measures, indicating a specific musical transition or emphasis.

Figura 4

Musical score for Figure 4, measures 113-116. The score is for a woodwind ensemble and includes parts for Flute 1 (Flt. 1), Flute 2 (Flt. 2), Oboe 1 (Ob. 1), Oboe 2 / Cor Anglais (Ob. 2 / C. Ing.), Clarinet 1 (Cla. 1), and Clarinet 2 (Cla. 2). The music features arpeggiated patterns and sustained notes across the instruments. Specific performance instructions are noted: "(Flt. in Sol)" for Flute 1 and "(Cor. Ing.)" for Oboe 2 / Cor Anglais. The score shows a continuous flow of arpeggios and sustained notes, creating a sense of continuity.

4.5- Recursos técnicos empleados

Después de analizar la forma en *Tregua*, se concluye que el compositor ha explotado al máximo los siguientes recursos técnicos:

- El uso de superficies sonoras y del sonido por <el sonido> con sus valores de registro, tesitura y timbre son priorizados con respecto a la expresión musical tradicional, en la cual las melodías formaban motivos.
- No existe estructuración lógica de frases debido a que las líneas melódicas desaparecen o se fragmentan, generando un ambiente sonoro impreciso. Al no existir el empleo de líneas melódicas o de contrapunto, ni ritmo, se emancipa la gradación de los cambios de textura y de registro, describiendo los fondos colorísticos.
- El compositor de manera intencional evita las acentuaciones periódicas que denotan un patrón rítmico. En este sentido las barras de compás garantizan sólo una ayuda para la sincronización de las partes y obviamente en la escritura de las mismas. Por ello no existen en la orquestación instrumentos de percusión, ni nada que se parezca a pulso.
- Se apela a la introducción gradual de variantes de timbre dentro de las secciones para que el interés no se apague por el estatismo de la música, se van creando distintos acentos sutiles que simulan melodías virtuales, mediante el desplazamiento gradual de dichos acentos.
- El aspecto textural se logra a través de superficies sonoras y la técnica de superposición de colecciones de notas que generan sensaciones de tensión o descanso. (Ver Figura 5)
- En el aspecto armónico, la utilización de intervalos de 2da mayor y menor, y la síntesis por adición de frecuencias, controlan los cambios de color. Los acordes crean disonancia en función del timbre, sin aproximación a ningún tipo de cadencia tradicional. Es una tendencia impresionista que surge al agrupar sonidos independientes, al superponerse pierden su personalidad y producen el efecto de impresión. (Ver Figura 6).

4.6- Relación sinestésica del color con la perspectiva psicológica de organización en *Tregua*.

Se ha partido del supuesto de que la percepción del contenido musical es apreciada por el oyente cuando el mensaje en sí adquiere características de expresividad. Aunque en circunstancias normales el oído humano trata de discernir entre diferentes matices, desarrollos tímbricos y una estructura formal, la realidad es que cada sujeto realiza un análisis del momento musical desde dos aproximaciones o dominios.

Figura 5

Figure 5 shows a musical score for five instruments: Mn.1, Mn.2, Me., Vb., and Cb. The score is divided into four measures. Mn.1 and Mn.2 start with a *S.P.* marking and a *ff* dynamic, followed by a *ppp* dynamic. Me. starts with a *div. V* marking and a *ff* dynamic, followed by a *p poco cresc.* dynamic and a *ff* dynamic. Vb. starts with a *mp* dynamic, followed by a *p* dynamic and a *mp* dynamic. Cb. starts with a *mf* dynamic, followed by a *mp* dynamic and a *p* dynamic. The score includes various performance markings such as *div. V*, *tutti*, and *f*.

Figura 6

Figure 6 shows a musical score for five instruments: Mn.1, Mn.2, Me., Vb., and Cb. The score is divided into four measures. Mn.1 starts with a *S.P.* marking and a *ff* dynamic, followed by a *mp* dynamic and a *poco cresc.* dynamic. Mn.2 starts with a *p poco cresc.* dynamic, followed by a *ff* dynamic and a *ppp* dynamic. Me. starts with a *div. V* marking and a *p* dynamic, followed by a *mp* dynamic and a *f* dynamic. Vb. starts with a *mp* dynamic, followed by a *p* dynamic and a *mp* dynamic. Cb. starts with a *mp* dynamic, followed by a *p* dynamic and a *p* dynamic. The score includes various performance markings such as *div. V*, *tutti*, and *pp*.

Por un lado, la teoría musical enfoca su interés hacia el dominio del tiempo, se establece aquí la percepción como patrones de ritmo o repeticiones del sonido en función del tiempo o tempo y, en relación con alturas de un eje tonal o armónico. Y por otro lado, el

dominio de los armónicos, que está limitado por la orquestación y manipulación tímbrica de los sonidos.

Al ser ejecutada una pieza musical se crea un tipo de percepción de un evento sonoro hacia el oyente. Al definir los elementos que conforman dicho evento, necesariamente hay que considerarlos como variables directas de la respuesta afectiva, la cual puede variar en cada sujeto y están relacionados con los sentimientos estéticos o de moral, religiosos o sentimientos fundados en experiencias previas, relacionados con su educación y rasgos culturales. También cuentan las emociones como el temor, furia, alegría y temperamentos como optimismo, viveza, ansiedad o dolor. En el sentido estético es relevante el hecho en que las emociones generan tensión, las cuales deben ser seguidas por la culminación de las expectativas sobre un momento musical, por lo tanto, la resolución de la tensión.

En *Tregua* hay dos estados de ánimo, por una parte, el acecho al pensamiento de sobrevivencia, representado desde el inicio por el acorde del primer compás con revestimiento de los primeros y segundos violines, con una marcada utilización de la dinámica de crescendo al fortísimo y un pianísimo repentino. Es un efecto que se presenta insistentemente a lo largo de la parte A y describe la pugna interna entre la vida y la muerte, un receso lento, angustioso y lleno de incertidumbre, caracterizado por las subidas emocionales, por una muerte inminente.

Figura 7

The image displays a musical score for five instruments: Violin 1 (Vln.1), Violin 2 (Vln.2), Viola (Me.), Violoncello (Vc.), and Contrabajo (Cb.). The score is written in a minor key and features a variety of dynamic markings and performance instructions. Key markings include *mf*, *mp*, *p*, *ff*, *ppp*, *f*, and *pp*. Performance directions such as *S.P.*, *div. V*, and *p poco cres.* are present. The score shows a complex interplay of dynamics and textures across the instruments, with some parts marked with accents and slurs.

Como se aprecia en la Figura 7, el acecho es representado con la intervención de los violines. Se destacan con abrupto crescendo hacia fortísimo y un repentino pianísimo. Este patrón se va repitiendo en varios episodios de la primera parte hasta llegar al compás 28, donde converge toda la orquesta con gran fortísimo y donde es representada la confrontación con la muerte. (Ver Figura 8).

Otro episodio importante de mencionar es el fragmento que representa la acumulación de tensiones nerviosas internas provocado por el acecho de la muerte. Se muestra entre el compás 47 al 51 (letra E); entre el compás 56 y 58 (letra F) y finalmente en la letra I hasta llegar al compás 81 donde se expande de manera eficaz la acumulación de los armónicos hasta alcanzar el colapso nervioso, representado por la orquesta en pleno. (Ver Figura 9 y 10).

Figura 8

The musical score for Figure 8 shows the orchestration of the 'acecho' motif. It includes staves for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The music features dynamic markings such as *ppp*, *ff*, and crescendos, along with performance instructions like *S.P. div. V* and *S.T. div. V*. The motif is characterized by a sharp increase in volume followed by a sudden drop to pianissimo.

En la parte B hay otro tipo de representación: la aceptación cabal y frontal de la muerte. A partir del compás 84 se plantea otro estado de ánimo, que es la resignación, la calma y tranquilidad manifestado con el florecimiento del acorde inicial de la obra. Adviene el sentimiento de felicidad y desaparece la pugna entre la vida y la muerte. No obstante, en pocas ocasiones aparece el acecho de los violines en los compases 105, 108, 118 respectivamente.

Figura 9

Musical score for Figure 9, featuring five staves. The top staff is marked 'norm. div.' and 'Sord.' with dynamics ranging from *mf* to *ff*. The second and third staves are marked 'vii' and 'div. V' with dynamics from *p* to *ff*. The fourth staff is marked 'via sord.' and 'V' with dynamics from *mp* to *ff*. The bottom staff is marked 'S.P. div.' and 'V' with a dynamic of *mf*. Arrows indicate dynamic changes and performance techniques across the staves.

Figura 10

Musical score for Figure 10, featuring six staves. The top two staves are for Trombe 1 (In S B) and Trombe 2 (In S B) with dynamics from *f* to *ff p sub.*. The next two staves are for Tromboie 1 and Tromboie 2 with dynamics from *mf* to *ff*. The fifth staff is for Tuba in Fa with a dynamic of *mf*. The bottom two staves are for Violini 1 and Violini 2 with dynamics from *ff* to *p*. Arrows indicate dynamic changes and performance techniques across the staves.

En *Tregua* la vida es representada a través de los colores de los acordes. La idea de plantear continua e intencionalmente la vibración entre notas muy próximas en diferentes familias de instrumentos, como es el caso de los violonchelos, contrabajos o fagotes a través de la segunda mayor o menor, sugiere una señal de vida. Eso explica los largos pedales que desde el compás 35 hasta 48 realizan los contrabajos, con la intervención de hasta cuatro notas (ver Figura 11).

Este tipo de representación se aproxima al concepto de sinestesia debido a que en su contenido se expresa la intención de crear una sensación de vida a través del fenómeno

acústico y viene dada por la calidad de textura apreciable fundamentalmente en la cuerda, descrito por las consonancias y las disonancias que sin ninguna relación tonal son presentadas por las 5^{tas} justas y 2^{das} mayores y menores. En efecto, como se ve en la Figura 12 la sensación que finalmente presentan los violines y los contrabajos con el acorde Sib-Re-Mi-La, sugiere la continuidad de la vida. Nótese que es el mismo acorde inicial que es presentado ahora en los contrabajos y violines de manera prolongada hasta desaparecer. Es un recurso apreciable que le da coherencia a las partes que dividen la obra y que la orientan hacia la representación de la vida a través del color orquestal.

Figura 11

Musical score for Figure 11, showing staves for Violini 1, Violini 2, Violen, Violoncelli, and Bassi. The score includes dynamic markings such as *mf*, *ff*, *p*, and *sfz*, along with performance instructions like "S.T. div.", "tutti", "div.", and "via sord.".

Figura 12

Musical score for Figure 12, showing staves for Violini 1, Violini 2, Violen, Violoncelli, and Bassi. The score includes dynamic markings such as *mf* and *f*, along with performance instructions like "S.T. div.", "III corda", and "sord. S.T. div.". The instruction "Perdendosi lento possibile al niente..." is written at the bottom right.

CONCLUSIONES

Los caracteres enumerados en general dan muestra de que la obra responde a una idea plástica, que queda reflejada en forma óptima por definición de sus partes, en cuyas secciones no se aprecian motivos o temas melódicos obvios o relaciones armónicas que tengan un peso específico, sino por las texturas, el timbre y los efectos claros de dinámicas. Esto tiene como resultado que el interés para su interpretación recaiga en la importancia de establecer sus proporciones, es decir, lo que le da consistencia o fundamento como obra. Aunque este postulado ya era un convencionalismo desde la época clásica, la realidad es que los rasgos de desproporción en una sonata podían ser subsanados por su elegancia en el tratamiento de sus temas y funciones armónicas y pese a esto la obra sobrevivía.

En *Tregua*, el contenido musical depende fundamentalmente del factor formal, debido a que sus partes no encierran más que el contraste interno entre el acecho y la aceptación de la muerte. Por tanto es el equilibrio de la parte A y B lo que permite que la obra sobreviva como un todo y no se reduzca a una suma de muestras experimentales de relaciones de timbre.

En el aspecto psicológico, se destaca también como el deseo a priori y consciente del compositor de hacer una pieza sin darle importancia a la percusión ni el a la virtuosismo instrumental surte gran efecto al momento de darle interpretación. Como se ha aclarado anteriormente, se recrea un sentimiento que está unido estrechamente al alma. Por ello, la vibración psíquica, literalmente creada por la acumulación de frecuencias, provoca sensaciones semejantes al acecho, al temor por la muerte, y finalmente su aceptación, lo que remite nuevamente al color instrumental como agente importante de la sinestesia, y que puede ocasionar efectos de angustia y de incertidumbre. En tal sentido, Mendoza experimenta con el sonido, una nueva forma de crear música, a través de conglomerados estáticos, sin melodía, sin funcionabilidad armónica, como manifestación más amplia que configura la pieza y lo determina como principio material que indica de qué trata la obra y anticipa lo que puede ser escuchable.

Al darle respuesta a este planteamiento, se debe subrayar que el factor de adecuación en el oyente es fundamental para darle definición al objeto que se percibe. Cuanto más abstracta sea para el oyente la forma, más primitivo será el modo de percibirla. Por consiguiente, los actores de la obra no solamente deben intuir su significado, sino participar en la subjetividad que ella supone. La partitura se señala como una entidad física sobre la cual el autor deja su huella, pero entrará en vigencia y en relación con el oyente cuando sea remitida por la figura del intérprete, el cual revive la obra musical.

Dentro de toda esta perspectiva, en la interpretación musical de *Tregua*, la tensión como factor de construcción debe establecerse en torno al ideal o pauta estética que le da fundamento o sustancia: el timbre. A pesar de la carencia de pulso o el carácter estático que predomina, el interés por la continuidad debe satisfacer el objetivo único en determinar su momento cumbre, la aceptación de la muerte.

REFERENCIAS

- Barrul, Esteban. “Análisis del comportamiento verbal articulatorio en conversaciones grupales espontáneas”, *Biopsichology.org* (1992),
<http://www.biopsichology.org/tesis_esteve/apendices/fourier/tfour.htm>
(28 Abril 2007).
- Blanco, Enrique. “Serialismo”. Postdam 1747 (2007),
<<http://www.imaginarymagnitude.net/eblanco/trabajos/serialismo.html>>
(12 Abril 2007).
- Brenet, ed.1962. *Diccionario de la Música*. Barcelona: Iberia, S.A.
- Caivano, José Luis. “Color y Sonido: Correlación Sobre Bases Físicas y Psicofísicas”,
Publicaciones Grupo Argentino del Color (1994),
<<http://www.fadu.uba.ar/sitios/sicyt/color/1994GACs.pdf>> (28 Abril 2007).
- D’ Santiago Leonidas. 2003. “Estudio de la Escuela de Composición de Yannis Ioannidis en Venezuela”. Trabajo de Grado de Maestría, Universidad Simón Bolívar.
- Durán Daniel y Gómez Mauricio. “El movimiento Impresionista”, *Adolphesax.com* (sf),
<<http://www.adolphesax.com/Html/Debussy/movimpresionista.htm>>
(1 Mayo 2007).
- Dutton, E & Co. 1974. *Dictionary of Contemporary Music*. E.U.A: E., P. Dutton & Co.
- Enciclopedia Británica, Inc. 1987: Chicago: Chicago University Press. S.v. “Alexander Scriabin” por Macdonald, “Arnold Schoenberg” por O.W. Neighbour.
- Hurtado, Jacqueline. 2000. *Metodología de la Investigación Holística*. Caracas: Sygal.
- Marco, Tomás. “Impresionismo”, Gran Enciclopedia Rialp: Humanidades y Ciencia (1991),
<http://www.canalsocial.net/GER/ficha_GER.asp?id=10053&cat=musica>
(1 Mayo 2007).
- Martínez, Miguel. 1994. *La Investigación cualitativa etnográfica en Educación México*: Trillas.
- Mitchell, Donald. 1972. *El Lenguaje de la Música Moderna*. Barcelona: Laumen.
- Olazábal, Tirso. 1954. *Acústica Musical y Organología*. Buenos Aires: Ricordi.
- Pérez, Daniel. “Escucho los colores, veo la música: Sinestesias. El compositor sinestésico: Olivier Messiaen”. *Filomúsica-Revista electrónica mensual gratuita*, n° 48 (2004), <<http://www.filomusica.com/filo48/sinestesia.html>> (12 Mayo 2007).
- Pérez, Mariano. 1985. *Diccionario de la Música y Músicos*. Madrid: Istmo.
- Pierce, John. 1985. *Los Sonidos de la Música*. Barcelona: Egedsa.
- Rincón, Eduardo. 1989. *Guía de la Música Sinfónica*. Madrid: Alianza.

- Sadie, Stanley, ed. 1980. *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*. Londres: MacMillan Press. S.v. "Arnold Schoenberg" por D.N/Ed, "Gyorgy Ligeti"
- Samuel, Claude. 1965. *Panorama de la Música Contemporánea*. Madrid: Guadarrama.
- Scholes, Percy, ed. 1984. *The Oxford Companion to Music*. New York: Oxford University press.
- Tsang, Lee. "Hacia una teoría del timbre para el análisis musical". The European Society for the Cognitive Sciences of Music, nº 6 (2002), <<http://www.musicweb.hmt-hannover.de/escom/english/index.htm>> (15 Mayo 2007).
- Weil, Pierre. 1993. *Holística: Una nueva visión y abordaje de lo real*. Bogotá: San Pablo.