



ESCUELA DE MUSICA



CUERDAS MINIMALISTAS, COMPOSICION DE DOS TEMAS DE MUSICA  
MINIMALISTA PARA CUARTETO DE CUERDAS, BASADOS EN EL  
ANALISIS MELODICO/ARMONICO DE LOS TEMAS "IN C" DE TERRY  
RILEY Y "TUBULAR BELLS" DE MIKE OLDFIELD, APLICADOS EN UN  
RECITAL FINAL.



AUTOR

MARTIN IVAN LARA ALVARADO

AÑO

2019



ESCUELA DE MÚSICA

Cuerdas Minimalistas, composición de dos temas de música minimalista para cuarteto de cuerdas, basados en el análisis melódico/armónico de los temas “*In C*” de Terry Riley y “*Tubular Bells*” de Mike Oldfield, aplicados en un recital final.

Trabajo de Titulación presentado en conformidad con los requisitos establecidos para optar por el título de Licenciado en Música con especialización en composición.

Profesor Guía:  
María Terteryan

Autor:  
Martín Iván Lara Alvarado

Año:  
2019

## DECLARACIÓN PROFESOR GUÍA

"Declaro haber dirigido el trabajo, *“Cuerdas Minimalistas, composición de dos temas de música minimalista para cuarteto de cuerdas, basados en el análisis melódico/armónico de los temas “In C” de Terry Riley y “Tubular Bells” de Mike Oldfield, aplicados en un recital final”*, a través de reuniones periódicas con el estudiante Martín Iván Lara Alvarado, en el semestre 2019 - 1, orientando sus conocimientos y competencias para un eficiente desarrollo del tema escogido y dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación".

---

María Terteryan  
1752106482

## DECLARACIÓN PROFESOR CORRECTOR

"Declaro haber revisado este trabajo, *“Cuerdas Minimalistas, composición de dos temas de música minimalista para cuarteto de cuerdas, basados en el análisis melódico/armónico de los temas “In C” de Terry Riley y “Tubular Bells” de Mike Oldfield, aplicados en un recital final”*, de Martín Iván Lara Alvarado, en el semestre 2019 - 1, dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación".

---

Diego Carlisky  
1755854419

## **DECLARACIÓN DE AUTORÍA DEL ESTUDIANTE**

“Declaro que este trabajo es original, de mi autoría, que se han citado las fuentes correspondientes y que en su ejecución se respetaron las disposiciones legales que protegen los derechos de autor vigentes.”

---

Martín Iván Lara Alvarado  
0104046008

## **AGRADECIMIENTOS**

A mi tío Jorge Iván por enseñarme todo lo que hay que saber de la vida y del *Rock & Roll*, a mi tío Pedro José por sentarse en mi cuarto a escuchar todos mis sueños y enseñarme a ser humano, a mi abuela Cecilia por ser mi persona más amada, a mi abuelo Iván por ser el ejemplo de padre y hombre que necesitaba, a mi tía Rosana por ser mi segunda madre, a Juan Sebastián por enseñarme a ser un ejemplo y medir mis pasos, a mis primas Ana Paula y Sarah Sofía por tantas sonrisas que me han sacado y a todo el resto de mi familia por apoyarme hasta en la nota más desafinada. A mis amigos de toda la vida por apoyar las ideas más locas y fomentar la pasión por los libros y películas de terror. A mis compañeros de banda por tanta música y buenas bromas. A Paúl y María Paz por enseñarme lo que en realidad es ser músico. A José Vargas, Mario y Pamela López, Juan Diego Fonseca, Franklin Pérez, Manuel y Jorge Polo, por enseñarme a siempre andar derecho y nunca rendirme. Un agradecimiento muy especial a mi mejor amigo y compañero de armas Javier Véjar, no lo hubiera logrado sin tu diario soporte.

## **DEDICATORIA**

A mi madre por no perderse  
ni una pelea ni un concierto,  
y todos aquellos que  
creyeron en mí, cuando  
nadie más lo hizo.

## RESUMEN

El objetivo de esta tesis es presentar dos obras de música minimalista para cuarteto de cuerdas. Estas obras estarán basadas en las herramientas extraídas del análisis de las obras "*In C*" de Terry Riley y "*Tubular Bells*" de Mike Oldfield.

En el primer capítulo, encontraremos un marco teórico sobre el minimalismo como movimiento artístico en todas sus fases pintura, escultura, y música. Se realizará un análisis de las características sonoras de la música minimalista, para el efecto, realizaremos un recorrido por las obras de los compositores más representativos de este género musical, hasta llegar a los artistas Terry Riley, y Mike Oldfield, en cuyas características sonoras y compositivas se basa el objetivo de esta tesis.

En el segundo capítulo, se procederá a tomar un método de análisis, y una versión específica de cada tema para ser analizado; con la finalidad de extraer las herramientas necesarias para la composición. Del tema "*In C*" serán analizados sus patrones melódicos; y, del tema "*Tubular Bells*" se analizará su melodía, así como los elementos sonoros que ocurren alrededor de esta. Las herramientas extraídas de dicho análisis, serán sometidas a una comparación para más tarde, ser utilizadas en la composición.

En el tercer capítulo, se aplicarán las herramientas extraídas del análisis previamente realizado, para la composición de los temas "*When Jekyll Meets Hyde*" (una obra con doble personalidad basada en el análisis de "*In C*"); y, "*Lilith's Aquelarre*" (una composición basada en el análisis de la melodía de "*Tubular Bells*"). El uso de estas herramientas será justificado por medio de gráficos.

## **ABSTRACT**

The objective of this thesis is to compose two pieces of minimal music for string quartet. These pieces are based on the analysis of the songs "in C" by Terry Riley and "Tubular Bells" by Mike Oldfield.

In the first chapter, we will find a brief introduction to minimalism as an artistic movement in all its phases painting, sculpture, and music. A musical analysis of the main characteristics will be performed, for this, we will go through the most representative composers of this musical genre, up to the artists Terry Riley, and Mike Oldfield, on whose characteristic sound this thesis is based on.

In the second chapter, an analysis method will be applied, and a specific version of each song is to be chosen, in order to extract the requirements for the composition. The melodic patterns from the song "In C", the melody from the song "Tubular Bells" and its surroundings will be analyzed. The tools extracted from this analysis will be subjected to a comparison, so later on these tools can be used in the composition of the new musical pieces.

In the third chapter, the tools extracted from the previous analysis, will be applied to the composition of the musical themes "When Jekyll Meets Hyde" (a song with double personality based on the analysis of "In C"); and, "Lilith's Aquelarre" (a composition based on the analysis of the melody of "Tubular Bells"). The use of these tools will be justified by graphics.

## ÍNDICE

|   |           |
|---|-----------|
| <b>INTRODUCCIÓN .....</b>   | <b>1</b>  |
| <b>CAPÍTULO 1: MARCO REFERENCIAL DEL<br/>MINIMALISMO.....</b>               | <b>2</b>  |
| 1.1 Introducción al minimalismo .....                                       | 2         |
| 1.2 Características sonoras del minimalismo .....                           | 5         |
| 1.3 Breve biografía de Terry Riley .....                                    | 7         |
| 1.4 Breve biografía de Mike Oldfield.....                                   | 7         |
| 1.5 Comparación de ambos artistas .....                                     | 8         |
| <b>CAPÍTULO 2: ANÁLISIS DE LAS OBRAS “IN C” Y<br/>“TUBULAR BELLS” .....</b> | <b>9</b>  |
| 2.1 Análisis de los patrones melódicos de “ <i>In C</i> ” .....             | 9         |
| 2.2 Análisis de la melodía principal de “ <i>Tubular Bells</i> ” .....      | 12        |
| 2.3 Comparación de ambos temas.....   | 13        |
| <b>CAPÍTULO 3: CUARTETO DE CUERDAS Y<br/>COMPOSICIÓN .....</b>              | <b>14</b> |
| 3.1 Características del cuarteto de cuerdas .....                           | 14        |
| 3.2 Composición tema 1 .....  | 15        |
| 3.3 Composición tema 2.....   | 23        |
| <b>REFERENCIAS.....</b>   | <b>29</b> |
| <b>ANEXOS .....</b>   | <b>31</b> |

## INTRODUCCIÓN

El género musical minimalista, ha sido capaz de crear una variedad de efectos en sus oyentes, desde el silencio absoluto de John Cage, hasta los descontrolados *samples* de voz de Steve Reich. Sin embargo, todos los fanáticos del género podrán encontrar un distintivo característico, su melodía.

La melodía de un tema minimalista, está conformado por pequeñas células melódicas de rítmica sencilla, que serán expuestas por un largo tiempo. Lejos de convertirse en una amalgama de repetición sin sentido, la música minimalista llega a un nivel de trance tal, que el oyente se ve forzado a reconocer el mismo cualquier tipo de melodía, acorde, ritmo, que ofrezca un poco de calma al caos que este estilo musical presenta.

El cuarteto de cuerdas fue escogido justamente por ser un ensamble melódico, ninguno de sus instrumentos puede funcionar como un piano; sin embargo, en conjunto y lanzando cada uno sus diferentes células melódicas, el ensamble llega a tener la fuerza de una orquesta sinfónica.

El concepto del terror y la atmosfera inquietante, a la expectativa de que algo desconocido está a punto de alcanzar al oyente, es una característica muy expuesta en la música minimalista. Muchos *soundtrack* de terror, como la película "*Halloween*" del director John Carpenter, o "*El Exorcista*" del director William Friedkin, presentan melodías sencillas y repetitivas que construyen un panorama de horror para la audiencia.

Esta tesis se basa en el análisis y mezcla de sencillez melódica con horror artístico, para crear dos obras exclusivas para cuarteto de cuerdas, que aportan al repertorio de música minimalista. Las herramientas plasmadas en estas obras inéditas, en un futuro pueden ser utilizadas por otros compositores y arreglistas para nuevas creaciones.

Las experiencias recogidas en este trabajo fueron muy gratificantes, el cuarteto con sus efectos aportó no solo un excelente uso de herramientas minimalistas, sino también una atmosfera pesada y aterradora para dar vida a las obras inéditas objeto de esta tesis.

## CAPÍTULO 1: MARCO REFERENCIAL DEL MINIMALISMO

### 1.1 Introducción al minimalismo

El movimiento minimalista, surgió en la década de los cincuenta, como una contracultura a los movimientos virtuosos, y académicos. En cualquier ámbito artístico, podemos encontrar una obra minimalista; ya sea en pintura, arquitectura, decoración de interiores y música. (Palafox, 2017)

La famosa frase “*menos es más*”, fue la caracterización perfecta del movimiento minimalista, ya que este buscaba minimizar los elementos artísticos, haciendo resaltar obras simples; las que por sí solas, habrían sido meramente llamadas un “adorno”.

Tal es el caso del escultor Donal Judd, y la creación de sus “*Objetos Específicos*”, los cuáles eran esculturas de formas geométricas como cubos o rectángulos que no buscaban plasmar un significado narrativo o metafórico. Donald Judd apreciaba la forma y belleza del objeto esculpido, y la plasmaba como tal. Las esculturas de Judd fueron utilizadas, como herramientas para la decoración de interiores, por su extraño llamativo. (Anónimo, Artestética, 2014)



Figura 1. “Objetos Específicos”, Tomado de: (Anónimo, El Viejo Topo, 2018)

En el arte pictórico, se toma como influencia a las denominadas “*Pinturas Negras*” de Ad Reinhardt, que plasman el color negro en distintos tonos de intensidad. Analistas de estas pinturas alegan que representaban el final del ser humano, en la etapa de muerte, y luto; por ello, el color negro es el predominante.



Figura 2. “*Pinturas Negras*”, Tomado de: (Gamero, 2014)

Como pionero minimalista y destacado del género encontramos a Frank Stella, cuyas pinturas abstractas y llenas de color han sido tanto aclamadas como criticadas por su simpleza o su extraña construcción. Tal es el caso de la obra “*Anabel*”, la escultura de una flor instalada en Seúl, que ha sido considerada muchas veces como una de las obras más feas de mundo.



Figura 3. “*Anabel*”, Tomado de: (Anonimo, *The Collections*, 2013)

Al igual que los movimientos artísticos antes mencionados, la música también incursionó en el arte minimalista. Este género musical surge a finales de la década de los cincuenta en Estados Unidos, como una contra cultura a la música virtuosa y académica. Cuyo objetivo, era darle énfasis a la máxima sencillez posible, y a partir de este concepto crear piezas musicales.

La música minimalista, encuentra sus orígenes en un grupo de jóvenes compositores, que decidieron mezclar música india, percusión de la música africana, la libertad organizativa del jazz; y, los nuevos *Tape Loops* de la música concreta introducidos por Pierre Schaeffer, creando así, un nuevo género musical caracterizado por su sencillez. (Palafox, 2017, párr. 4).

Este género musical, se caracteriza por una variedad de trances, los que tienen como consecuencia una posible alteración de quien la escucha. Puesto que, muchas veces estos efectos pueden inducir al oyente, a perder el sentido del tiempo, y sonoridad como resultado de las altas secciones disonantes e inquietantes a los que están expuestos. Por lo tanto, muy pocos artistas llegaron a tener éxito con sus composiciones minimalistas, como ejemplo podemos citar el famoso "4'33" de John Cage, esta obra consiste en un pianista solista, que no toca ni una sola nota por 4 minutos y 33 segundos. Al igual que la escultura "Anabel" de Stella, el "4'33" de Cage, fue considerado por la audiencia como una mala broma, o como una de las mejores piezas para piano de todos los tiempos.

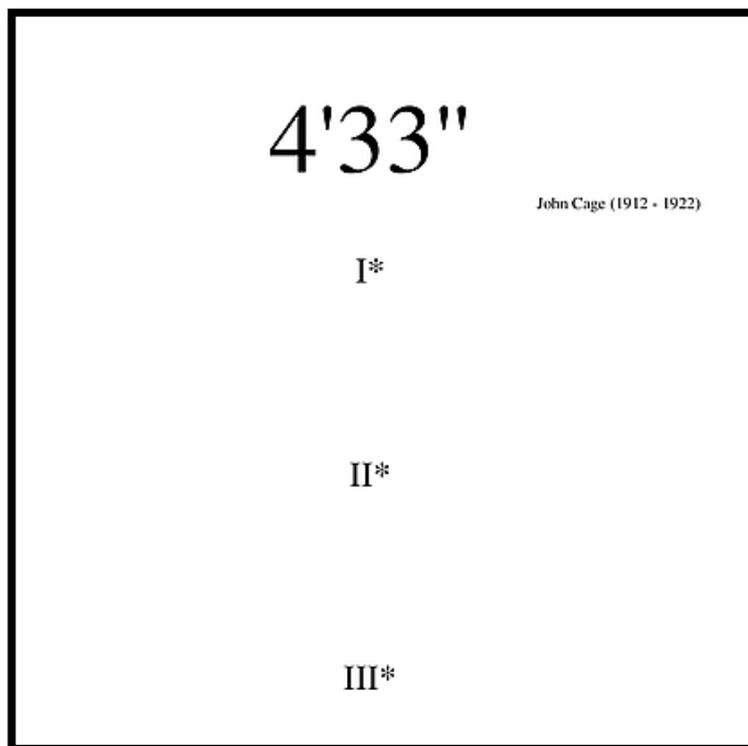


Figura 4. "4'33", Tomado de: (Anónimo, Cantorion, s.f.)

La música minimalista, se diferencia de los demás estilos compositivos occidentales, en que sus obras no avanzan hacia un clímax épico, ni presentan esquemas de tensión, y liberación. Las obras minimalistas son composiciones abiertas, cuyos elementos musicales pueden repetirse infinitas veces, hasta culminar sorpresivamente sin ningún tipo de aviso ni preparación. (Palafox, 2017, párr. 7).

Músicos europeos también incursionaron en el minimalismo, siendo sus principales exponentes; Michael Nyman cuyos arpeggios de piano significaron un gran aporte a este género, el contrabajista y compositor Gavin Bryars quien basó sus composiciones para cuerdas en melodías simples, repetitivas; y con lenguaje influenciado por el Jazz, Wim Mertens que fusionó sus recursos “pianísticos” con instrumentos de cuerda, e instrumentos no usuales, Arvo Pärt y Henryk Górecki introdujeron a la corriente de música minimalista creencias de origen religioso.

## 1.2 Características sonoras del minimalismo

El compositor austríaco Anton Von Webern, miembro de la Segunda Escuela de Viena, fue el discípulo más destacado del famoso Arnold Schönberg, se caracterizó por el uso de texturas ligeras y ensambles musicales pequeños y compactos. Sus obras aportaron gran riqueza al movimiento Dodecafonista, y Serialista, hasta la llegada del régimen nazi; a partir del cual, le costó mucho lograr que sus obras sean conocidas y exitosas.

Webern, utilizó por primera vez el sistema dodecafónico en su obra “*Tres lieder populares religiosos*”; tras esta obra, sus composiciones tomaron un formato de brevedad, intensidad y delicadeza en sus melodías. El concepto de serialización fue ampliado por Webern a la serialización rítmica, dinámica y tonal. (Anonimo, 2004-20018, parr. 3)

En el año 1911, Webern comenzó a escribir su obra “*Seis Bagatelas para Cuarteto de Cuerdas*”, terminado esta obra en el año 1913, siendo en esta pieza donde plasmó algunas de las primeras herramientas minimalistas, convirtiéndose así, en el puente que transportó el dodecafonismo hacia el minimalismo. La repetición de motivos, los choques armónicos, las disonancias exageradas, y la simplicidad máxima que le permitía la época, son algunas de las herramientas que utilizó para esta obra, misma que solo requiere de cinco minutos para ser interpretada. (Anonimo, 2004-20018, parr. 3)

Webern fue asesinado en 1945, durante la Segunda Guerra Mundial, en la ocupación aliada en Austria; desde entonces, su trabajo ha sido aclamado por todos los críticos musicales, y estudiado en todo el mundo. Muchas de sus herramientas como las atmosferas tensionantes, serían mas tarde utilizadas para la creación de la musica minimalista.

Los artistas minimalistas encontraron tres estilos musicales muy interesantes, el primero fue el trance que provocaba la musica Hindú donde, sus músicos repetían las mismas frases, y patrones musicales, una y otra vez en sus instrumentos para acompañar algún ritual religioso, en un salón lleno de incienso y espiritualidad. El segundo fue la percusion africana, donde se podía bailar por horas al ritmo repetitivo de los tambores. El tercero se encontró con el uso de “*Tape Loops*”, y “*Samples*” de la “*Música Concreta*”, cuyo mayor exponente fue Pierre Schaeffer, su obra consistía en grabar cualquier sonido natural como un tren, el viento, el correr del agua; entre otros, mezclarlos entre sí cortando y pegando las cintas previamente grabadas, creando de esta manera un “*Sample*”, para posteriormente repetirlo varias veces terminando en un “*Loop*”, que luego sería superpuesto con otros “*Loops*”, dando como resultado final un tema musical.

La música minimalista, encuentra sus características en la repetición de motivos simples y constantes, que van creciendo en capas cada vez mas intensas, y sumergen al oyente en un único trance musical. Con esto se buscaba conseguir que el espectador le de valor a la obra, reconociendo que la simplicidad de su entorno es tan musical y artístico como cualquier otro arte. Uno de los precursores en darle poder a la audiencia sobre la percepción de sus obras fue el antes mencionado John Cage.

En su obra “*Music Of Changes*”, Cage interpreta acordes y melodías punzantes, y sorprendidas ajenas a cualquier tonalidad, la coherencia así como la estabilidad de esta obra, queda bajo responsabilidad del oyente. El punto de esta composición era activar el sistema auditivo del público, forzándolo a llenar los vacíos con modalidades y sonidos que ocurran en sus propias mentes. (*Terasi, 2008, párr. 10*)

Phillip Glass, es un claro ejemplo del compositor repetitivo, tiene bajo su autoría tanto óperas como sinfonías, pasando por piezas para piano, cuarteto de cuerdas, bandas sonoras, y muchas obras más. Su composición característica al piano, da inicio con un arpeggio en su mano izquierda, que luego es acompañado por un arpeggio más rápido en su mano derecha, esto podía durar 13 minutos, como es el caso de su tema “*Mad Rush*”, un arpeggio constante con cambio de dinámicas, muy melancólico que se repite una y otra vez. Esta

estrategia compositiva sería imitada mas tarde por la corriente minimalista europea, con la diferencia de que esta última corriente, en lugar de crear un trance melancólico, buscaba crear un trance eufórico.

El diario “*The Guardian*”, realizó una una entrevista al aclamado compositor, esta estuvo a cargo de Fiona Maddocks; en la misma, Glass habló de sus constantes visitas a la India entre 1960, y 2001; así como, de la manera en la que esta música influyó en su manera de componer.

*“En Karela me encontré con Kathakali, el clásico teatro de danza hindú que tuvo una gigantesca influencia en mis operas como por ejemplo: “Satyagraha”. En ese entonces no era fácil escuchar música que no sea occidental”. (Maddocks, 2017)*

### 1.3 Breve biografía de Terry Riley

Terry Riley, compositor estadounidense asociado al minimalismo, sentía una fuerte inclinación por la música de John Cage, el jazz, y sobre todo por la música clásica hindú. En los años 60’s, época en la que escribe sus obras más conocidas “*In C*” en 1964, y el álbum “*A Rainbow in Curved Air*” en 1969, ambos considerados hitos de la música minimalista, se vivió una clara influencia por la Guerra de Vietnam; y del consumo de drogas; por lo que, el compositor en su búsqueda de protesta y libertad, convirtió su música experimental, en una cita obligatoria para los estudiosos del genero minimalista.

Riley utilizaba “*loops*”, y “*delay*”, para crear sonidos abstractos en las cintas, creando un método de composición por patrones rítmicos, y melódicos que podían superponerse unos a otros, es así como termina escribiendo su obra “*In C*”. (Ankeny, s.f. párr. 3)

Cincuenta y tres patrones escritos en “*Do mayor*”, son expuestos por una orquesta, superponiéndose unos a otros, hasta culminar en una obra de más de 40 minutos de duración, esta composición provoca en el oyente todo tipo de extrañas sensaciones, el tempo y la tonalidad dejan de distinguirse, y una atmósfera de angustia y tensión (al nivel de Webern) es expuesto a lo largo de toda la obra. (Ramis, s.f. párr. 2)

### 1.4 Breve biografía de Mike Oldfield

Mike Oldfield saltó a la luz en 1972, cuando presentó la maqueta de “*Tubular Bells*”, este disco presentaba dos canciones de 25 minutos cada una. Las discográficas odiaron la idea, y llamaron a Oldfield un loco que escribe música

aburrida y sin sentido. Las discográficas no se atrevían a grabar un disco que no era Pop, ni Folk, ni Rock. (Ramis, s.f. párr. 2)

Sin embargo de las críticas, este disco minimalista/progresivo ha trascendido a través de la historia como una de las mejores obras musicales del planeta.

La cita que interesa es “*Tubular Bells pt. 1*”, donde la melodía del piano y campanas, se repiten una y otra vez, mientras que se van sumando más instrumentos a la melodía, aportando armonizaciones y acompañamiento.

El tema cambiará completamente no mucho tiempo después, pero es la melodía principal y su evolución el foco de atención; ya que es una melodía menor, que se vale de tensiones y aproximaciones a las notas del acorde para funcionar, a pesar de que el tema adquiere un color oscuro alrededor de la melodía principal, esta jamás se detiene provocando algunas disonancias y una atmosfera muy pesada.

Los individuos que no escuchan música instrumental, llegarán a deducir que “*Tubular Bells*” es una obra simplemente aburrida; también, se limitarán a asociarla con la película “*El Exorcista*” del director William Friedkin. Mike Oldfield dio su opinión sobre el uso de su música para esta película en una entrevista, declarando lo siguiente. (Ramis, s.f. párr. 2)

*“Yo habría escrito música nueva para esa película, pero todavía creo que Tubular Bells no merece ser asociada con una historia de una chica poseída con un mensaje tan tonto”.* (Garzo, 2017, párr. 14)

## 1.5 Comparación de ambos artistas

Tanto Terry Riley como Mike Oldfield, son compositores experimentales que buscaron llevar la música a un esquema mucho más progresivo y artístico, contando para el efecto con formatos diferentes de composición e interpretación.

Terry Riley era un fanático de los sintetizadores, las grandes orquestas y los “*Loops*”; en tanto que Mike Oldfield siempre contó con su característica banda de rock progresivo, y una protesta constante hacia la música popular de la época.

Terry Riley, es un compositor formado académicamente, en tanto que Mike Oldfield es un compositor autodidacta; sin embargo, ambos utilizan las herramientas de repetición, y atmósferas disonantes en sus composiciones. Ambos artistas cuentan con composiciones muy largas para grandes y pequeños

ensambles musicales; así como también, ambos son capaces de utilizar una extensa gama de instrumentación para realzar su obra.

Tanto en *“In C”*, como en *“Tubular Bells”*, todo sentido de tempo y tonalidad, se ve destruido por la repetición constante de patrones melódicos y armónicos. La simpleza y sencillez que encontramos en los movimientos de estas obras, son la clave para la fuerza que contienen las mismas. Es decir, que lejos de ser temas aburridos y demasiado repetitivos, son el claro ejemplo de lo que se puede lograr, cuando se da la libertad a los músicos para llevar las cosas a su estado más esencial, cabe recalcar la expresión: *“Menos es Más”*, siendo entonces el objetivo de esta tesis, utilizar las herramientas extraídas de estas dos obras, para aplicarlas en un cuarteto de cuerdas, y como resultado componer dos temas inéditos del género minimalista.

Al tener cuatro instrumentos de cuerda, se podrá utilizar la herramienta de patrones de Riley para crear una composición, donde se superpongan melodías simples hasta llegar a un clímax manteniendo la mayor simplicidad posible, con respecto a *“Tubular Bells”*, la herramienta de melodía simple, llamativa y repetitiva que es apoyada por uno, y otro y otro instrumento, es una excelente idea para las cuerdas, ya que ambos violines pueden armonizar el motivo principal, mientras que la viola y el cello pueden irrumpir con acompañamientos, y notas pedales que sumen cada vez más y más peso al motivo principal.

El análisis de estos temas proveerá herramientas útiles para la composición, y por último el uso del formato *“Cuarteto de Cuerdas”* generará un gran aporte al estilo y riqueza purista del género.

## **CAPÍTULO 2: ANÁLISIS DE LAS OBRAS *“IN C”* Y *“TUBULAR BELLS”***

### **2.1 Análisis de los patrones melódicos de *“In C”***

La pieza musical *“In C”*, está compuesta por cincuenta y tres (53) patrones sencillos (ver anexo 1 para partitura), que resuelven a notas del acorde Cmaj7, para posteriormente introducir una tensión y una séptima menor, salvo las características antes mencionadas, los patrones no presentan un mayor cambio.

Dependiendo del número de instrumentistas, y de la instrumentación con la que cuenta el ensamble, *“In C”*, puede ser interpretado de diferentes maneras. Variando el tiempo de duración de la obra; es decir, el tema puede durar 10 minutos (con un ensamble pequeño y omitiendo patrones), 45 minutos (como es

presentada la grabación original), hasta 1 hora con 30 minutos en su versión en vivo.

A partir del patrón número 14, hallamos un Fa sostenido, lo que nos da a entender que estamos aumentando tensión al acorde mayor. En el patrón 35, nos encontramos brevemente con un Si bemol, que más tarde se re expone a partir del patrón 49, esto nos indica que transformamos el acorde en un dominante (C7).

Para el análisis de forma, se utilizó la versión del grupo “África Express” en su álbum “*Africa Express Presents: Terry Riley’s In C Mali*”. Una versión africanizada de la mítica obra de Terry Riley, que claramente va resaltando los patrones melódicos a lo largo de la misma, con una duración de 40 minutos y 50 segundos.

Con relación al análisis de la obra, fue utilizada la herramienta línea de tiempo, para explicar y representar los cambios entre patrones; además, de cómo va tomando forma la composición que contaba inicialmente con pocas instrucciones, y solo un par de restricciones.



Figura 5. Línea de Tiempo 1

El tema inicia con un piano tocando un Do en la octava alta, marcando el pulso que se mantendrá durante toda la interpretación. El pulso está en corcheas, de este modo los intérpretes lo pueden utilizar como una especie de “metrónomo” para comenzar a exponer la obra. Todos los instrumentistas tocan leyendo la misma partitura (ver anexo 1), deben comenzar tocando el primer patrón, y terminar con el último patrón, es aquí donde empieza la magia de “*In C*”.

Los primeros seis patrones funcionan como un bloque, ya que tienen casi la misma figuración, y funcionan dentro de las mismas resoluciones a notas del

acorde, en el minuto 12:00, nos encontramos con el primer cambio importante en la obra, el pulso a pesar de mantenerse en corcheas se siente “*atresillado*”, como en un compás de 3/8, esto se ve apoyado por la figuración que contienen los patrones del 21 al 26 (ver anexo 1), y también se ve reiterada la tensión oncenada sostenida (#11).

El segundo cambio ocurre en el minuto 20:00, donde nos encontramos con los compases 27 - 28, que nos devuelven al pulso en 4/4, aparecen los patrones 29 - 30, que van muy de la mano, ya que estos crean un estado de calma en el tema por su figuración, además de que proveen de un respiro al caos que se venía interpretando. En el minuto 24:15, el estado de calma se ve roto por el patrón 31, que presenta una línea en semicorcheas que no se detiene, provocando una vez más un estado de caos y contratiempo en el tema, al minuto 25:49, aparece el patrón 35, cuya cualidad es ser el más largo de toda la obra; además de que, logra conectar a todos los instrumentistas que venían rezagados en patrones anteriores, también introduce brevemente el Si bemol que transforma a la tonalidad en dominante.

Un tercer cambio ocurre en el minuto 32:45, con los patrones 44 - 45 (ver anexo 1), ya que la figuración de estos nos indica que el pulso se encuentra en un 3/4, dando paso a la etapa final de la obra.

El final de la obra es muy similar al inicio, los instrumentistas se van uniendo del patrón 48 al 53, mismo que funciona como un bloque de seis patrones (ver anexo 1). Al minuto 37:26, se introduce el patrón 49, con el que se integra hasta el final de la obra el Si bemol. Al minuto 39:29, claramente podemos deducir que uno o varios instrumentistas ya alcanzaron el patrón 53, gracias al cambio dinámico que la obra comienza a tomar, siendo este el aviso de que el final está cerca. La obra termina con un decrescendo, y con todos los instrumentistas dentro de los últimos seis patrones, llegando a tener una duración total de 40:50 minutos.

Podría parecer que los músicos están lanzando patrones al azar pero no es así; puesto que, existe un músico que está guiando la obra. Comienza por el primer patrón, y lo interpreta por un promedio de 45 segundos a 1 minuto, antes de avanzar al siguiente patrón, para que un nuevo músico pueda empezar a tocar, de esta forma, todos pueden decidir que patrón quieren interpretar y por cuanto tiempo, sin romper con el avance del primer músico.

Según las indicaciones de Terry Riley los instrumentistas no pueden estar muy distantes; es decir que, dos o tres patrones de separación entre cada instrumentista, es lo ideal para que la obra vaya avanzando en bloques, y se sientan los cambios explicados previamente en la línea de tiempo. Es imposible que un instrumentista este interpretando el patrón 3, y otro el 43, ya que todo sentido de la obra se habrá perdido para ese entonces.

Es un reto para los intérpretes, estar al tanto de su entorno y la sonoridad que se esté presentando, de existir mucho retraso entre patrón y patrón, el músico rezagado debe detenerse y entrar con un patrón acorde al bloque, no es necesario que todos los instrumentistas toquen todo el tiempo. (Ver anexo 2 para instrucciones).

## 2.2 Análisis de la melodía principal de “*Tubular Bells*”

El elemento a analizar de “*Tubular Bells*”, es la melodía principal que aparece en los cuatro primeros minutos del tema. A pesar de ser una sencilla melodía menor, su atmósfera fue la responsable de darle un *soundtrack* a una de las películas más aterradoras de todos los tiempos, como es “*El Exorcista*” del director William Friedkin lanzada en el año 1973.

La melodía se encuentra en La menor, su métrica combina un compás de 3/4 cada tres compases de 4/4, aunque esto pueden variar según el intérprete y el arreglo del tema. Los intervalos están tocados en las octavas más altas del piano, y se vale de tensiones para volver a aterrizar en una nota del acorde. Otro punto importante es la velocidad con la que se toca el tema; ya que, de hacerlo más lento la melodía pierde fuerza, y no provoca la atmósfera terrorífica por la que es conocida.

Para el análisis de la obra, se utilizó nuevamente la herramienta de una línea de tiempo, para presentar lo que va aconteciendo minuto a minuto.

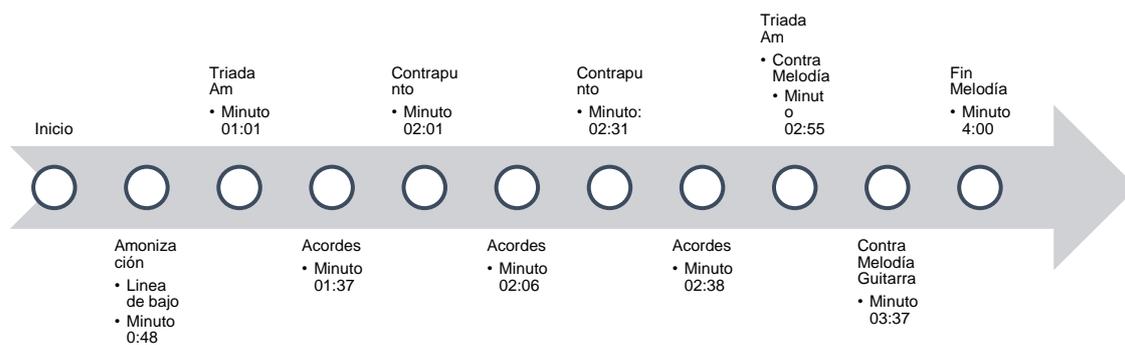


Figura 6. Línea de Tiempo 2

El tema comienza directamente con la melodía que se repite indefinidamente. Para el minuto 0:48, la línea de bajo es introducida en el tema, junto con una armonización a la melodía principal en una octava baja.

Para el minuto 01:01, se introduce la triada menor de La como un golpe de sorpresa para el oyente, más tarde en el minuto 01:37, comienza una serie de acordes en la tonalidad de Do mayor, la serie es la siguiente: *Am, Cmaj7, Fmaj7, Em, Dm (add11), Dm, Am, Em, G*.

En el minuto 02:01, existe un contrapunto que juega con las mismas notas de la melodía entre dos instrumentos diferentes. Este movimiento es seguido por la serie de acordes una vez más, así se mantiene de forma constante hasta el minuto 02:55. Donde irrumpe nuevamente la triada menor de La, acompañada de una contra melodía hasta el minuto 03:37, realizada por una guitarra. Manteniéndose de esta forma hasta el cambio de parte en el minuto 04:00, donde el tema cambia completamente.

### 2.3 Comparación de ambos temas

Podemos notar que tanto "*In C*", como "*Tubular Bells*", presentan una propuesta melódica sencilla, que va tomando forma según la obra avanza, gracias a la concentración de elementos que apoyan dicha propuesta. Es importante resaltar, que ambos temas van avanzando en capas cada vez más compactas, sin perder la característica sencillez de sus propuestas melódicas.

Ambos temas son expuestos dentro de un centro tonal. "*In C*" tendrá un breve cambio de *Cmaj7* a *C7*; y, "*Tubular Bells*" por otro lado, se mantendrá dentro de la tonalidad de *Am* durante toda su exposición.

La atmósfera de ambos temas es tensa, y extremadamente activa desde el primer momento. Cualquier estado de calma, se ve abruptamente interrumpido por las propuestas melódicas, que vuelven a sumir a las obras en un dialogo caótico e intenso. Esta característica nos demuestra que las emociones de los temas son cambiantes, solo hay un pequeño paso para transformar una sección alegre en misteriosa, y esa sección misteriosa se transforma en caótica.

## CAPÍTULO 3: CUARTETO DE CUERDAS Y COMPOSICIÓN

### 4.1 Características del cuarteto de cuerdas

El “*cuarteto de cuerdas*”, tal como nos dice la revista cultural “*Paloma Valeva*”, está definido como un ensamble musical que consta de dos violines, una viola y un cello. Los instrumentistas se sientan en semicírculo, con los violines a la izquierda del público, la viola y el cello a la derecha; de esta forma, los instrumentistas pueden mirarse entre ellos, y mirar al director si es que existe uno.

- El rol del primer violín, es el de presentar la melodía principal en las notas más altas, es el instrumento que demuestra el virtuosismo.
- El rol del segundo violín, es el de presentar una contra melodía, o un dialogo con el primer violín.
- El rol de la viola, se ve limitado al acompañamiento de ambos violines, en un registro medio.
- El rol del cello, es el de mantener la estabilidad del conjunto, y presentar una línea de bajo que ayude a llevar la obra.

Los roles antes mencionados no son una ley, y los mismos han sido rotos muchas veces, por los compositores para independizar a la viola, o poner las melodías en el cello, o simplemente hacer algo atronador e innovador, donde la melodía salta de un instrumento a otro. Los acompañamientos son hechos tanto por los violines, como por la viola y el cello. También la versatilidad en la orquestación del cuarteto es clave, pues al tener solo cuatro instrumentos, los cambios orquestales son una herramienta perfecta para el compositor. (Anónimo, Paloma Valeva, s.f.)

El cuarteto de cuerdas, fue escogido para esta tesis por su versatilidad en cualquier género musical. El combo de violines, viola y cello, ha demostrado ser un ensamble pequeño pero con un sonido gigante, que se ha utilizado desde épocas inmemorables por los mejores y más reconocidos compositores, en géneros que van desde la música clásica, hasta Heavy Metal.

Otra de las razones por las que se escogió este formato, es el hecho de que todos sus instrumentos son melódicos; es decir, que no pueden funcionar como un piano. Un violín marcará claramente una línea melódica, y puede crear acordes si el resto del ensamble lo apoya; por ello, y al analizar melódicamente “*In C*” y “*Tubular Bells*”, el tener juntos a cuatro instrumentos melódicos pareció ser un experimento perfecto.

El cuarteto presenta posibilidades infinitas para la composición, superposición de melodías, acompañamientos, acordes, efectos, entre otros; todas estas posibilidades funcionan a la perfección, y han sido usados en esta tesis para crear dos obras que están a la altura de cualquier composición minimalista.

## 4.2 Composición tema 1

Para la composición del primer tema, se decidió tomar el concepto de dualidad; es decir, que la obra planea reflejar dos percepciones distintas, muy diferentes la una de la otra. Como fuente de inspiración se escogió la obra "*El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*" del famoso escritor Robert Louis Stevenson, la cual fue la primera obra literaria, que describe un personaje que padece de una enfermedad mental conocida como "*doble personalidad*".

En su obra, Stevenson introduce al Dr. Jekyll; un científico que tras crear una poción, es capaz de separar la parte maligna del ser humano. Cuando decide probar él mismo su experimento se transforma, física y mentalmente en su contraparte Edward Hyde, personaje que muestra a un ser espeluznante, capaz de cualquier atrocidad. Cuando el efecto de la poción llega a su fin, el Dr. Jekyll regresa a su estado normal, habiéndose convertido entonces, en una versión distorsionada de él mismo.

La composición objeto de esta tesis, lleva como título: "*When Jekyll Meets Hyde*" (Cuando Jekyll conoce a Hyde), en cada una de sus partes representa a ambos personajes, y la poción que se verá reflejada en una parte de transición. La obra en general muestra un caos, donde dos personalidades ajenas y enemigas, tratan de coexistir juntas. Para la creación de la obra, se utilizaron las herramientas extraídas del análisis de la obra "*In C*" de Terry Riley.

En la introducción de la obra, nos encontramos con el cello y la viola tocando un *cluster* en el registro bajo, dos compases más tarde los violines ingresan con una nota alta, utilizando la técnica *Sull Ponticello*, para dar un efecto agudo semejante a un grito. Posteriormente se introduce una melodía en la triada de Do mayor en *Pizzicato*, pero se ve oscurecida por el cello que está interpretando una línea en corcheas utilizando segundas menores. El violín 2 está marcando un pulso en la nota Sol, y la viola expone un bajo pedal en la nota Mi bemol, para que exista un choque con la triada mayor que expone el violín 1. Esta parte representa el nacimiento de un ser caótico, y trastornado psiquiátricamente como lo es el Dr. Jekyll.

La parte A, representa al científico Dr. Jekyll, alegre y triunfante por el éxito obtenido con la creación de su poción; esto se ve reflejado en el uso de la escala

mayor de Do, en diferentes patrones y figuraciones que apoyan al alegre movimiento. Luego pasamos a la transición (puente), introducido bruscamente un Mi bemol, que nos lleva a entender que pasamos a una tonalidad menor. Esta etapa representa al Dr. Jekyll tomando la poción, descubriendo los primeros cambios y efectos que esta contiene.

La parte B, que representa a Mr. Hyde, es mucho más caótica, llena de elementos y motivos melódicos que luchan por tener una notoriedad en la obra, volviéndola más agresiva y más larga; la tonalidad menor le da ese toque maligno del personaje.

Pasamos a una parte C, donde el Dr. Jekyll regresa; por lo tanto, la melodía de la parte A, se ve re expuesta, pero la tonalidad menor se mantiene y la métrica cambia, ya que el personaje siempre regresa a la normalidad; pero ya no es el mismo. Su realidad se ve distorsionada por las atrocidades cometidas previamente por su contraparte. Creyendo que puede controlarlo, mostrando rasgos adictivos el Dr. Jekyll, vuelve a tomar la poción una y otra vez; tanto en el libro, como en la composición musical, este particular se ve reflejado por el puente; que vuelve a aparecer, dando paso al final de la obra con una melancólica e inquietante línea en blancas.

Las herramientas extraídas del análisis de la obra de Terry Riley "*In C*" para la creación del tema son las siguientes:

La obra "*In C*", comienza con un instrumento marcando corcheas como un pulso en un Do; con el que, los instrumentistas se guían para tocar los patrones. En la obra "*When Jekyll Meets Hyde*", aparece un patrón en negras que marcaría el pulso para la introducción del tema.

También el tema "*In C*" presenta la tensión de oncena sostenida (11#), la obra "*When Jekyll Meets Hyde*" presenta la tensión novena bemol (9b), todo se representa en el siguiente gráfico.

18.

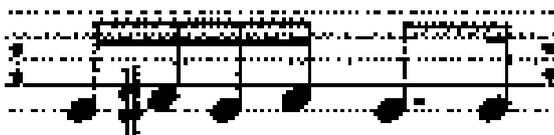


Figura 7. "Patrón 18", Tomado de: Anexo 1

Figura 8. Compás 5, "When Jekyll Meets Hyde"

La melodía que expone la parte A, está basada en los 6 primeros patrones que encontramos en la obra "In C".

Figura 9. "Patrón 1, 2, 3, 4, 5 y 6", Tomado de: Anexo 1

Figura 10. Parte A, "When Jekyll Meets Hyde"

Como se puede ver, se mantiene la figuración de corcheas, aparece un Do como apoyatura en el tema "In C", que fue utilizado como una corchea en "When Jekyll Meets Hyde", en los tres primeros patrones, se busca resolver al Mi, tal como en la melodía de esta tesis.

El sexto patrón, involucra un Do como nota pedal que fue expuesto en el Cello, para llevar un acompañamiento.

Figura 11. Compás 17, "When Jekyll Meets Hyde"

En la siguiente parte de la melodía se mantienen las corcheas, se hace énfasis en el Fa y Sol, que contienen los patrones de Terry Riley. El violín dos se mantiene tocando las negras que marcan el pulso que fue explicado anteriormente, y la viola se suma al cello interpretando los pedales del sexto patrón.

Para la creación de la viola y el cello se utilizaron los patrones 7 y 47 del tema "In C".

Figura 12. "Patrón 7 y 47", Tomado de: Anexo 1

Figura 13. Compás 29, "When Jekyll Meets Hyde"

Como se puede notar claramente, la galopa del patrón 47, se utiliza primero invertida en la viola; luego tal cual está escrita rítmicamente, en la última exposición se elimina la última corchea, el cello utiliza el patrón siete pero en vez de una corchea se utiliza una negra luego de las dos primeras semicorcheas.

La línea del violín dos, se creó pensando en doblar a dicho instrumento con notas de aproximación para darle más movimiento, pero en el “down beat” de cada compás, ambos violines tocan las mismas notas.

Figura 14. Compás 33, “When Jekyll Meets Hyde”

En los siguientes cuatro compases, el cello se une a la viola utilizando al patrón 47, luego todos los instrumentos expondrán este patrón en el puente como se ve en el siguiente gráfico.

Figura 15. Puente, “When Jekyll Meets Hyde”

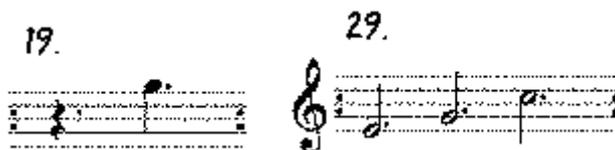


Figura 16. "Patrón 19 y 29", Tomado de: Anexo 1

Para acompañar este movimiento se utiliza la figuración de los patrones 19 y 29.

**B** Spicatto When Jekyll Meets Hyde 5

Figura 17. Parte B, "When Jekyll Meets Hyde"

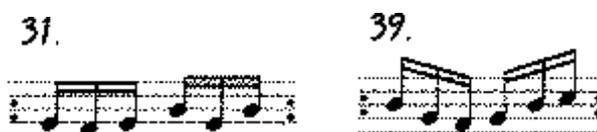


Figura 18. "Patrón 31 y 39", Tomado de: Anexo 1

Para la creación de la parte B de la obra, tanto el violín uno como la viola, utilizan los patrones 31 y 39, el patrón 31, presenta una línea que va Sol, Fa, Sol en la obra de esta tesis el patrón va Do, Re, Do. En el patrón 39, nos encontramos con una subida de tercera del Sol al Si, que se ve reflejado en el tema de tesis por subida de Do a Mi.

Para la creación del Violín dos se utilizaron los patrones 14 y 20.

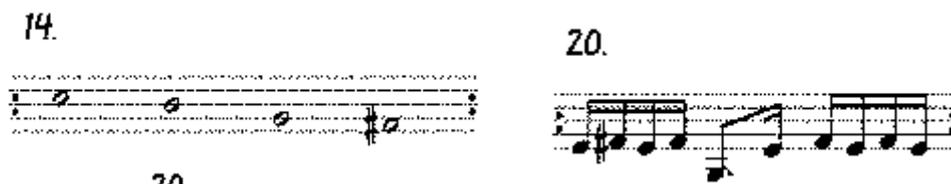


Figura 19. "Patrón 14 y 20", Tomado de: Anexo 1

Ambos patrones son imitados claramente por el violín dos pero con otras notas.

Por último, para la creación del cello se utilizó textualmente el patrón 17, para darle un acompañamiento en semicorcheas, y caos a esta parte de la obra.



Figura 20. "Patrón 17", Tomado de: Anexo 1

El patrón 35, que es el más largo de la obra "In C" fue utilizado en el compás 54, del tema de esta tesis como se ve en el siguiente gráfico.



Figura 21. "Patrón 35", Tomado de: Anexo 1

Figura 22. Compás 54, "When Jekyll Meets Hyde"

La línea melódica comienza tal cual con semicorcheas, posteriormente se reemplazan las dos últimas semicorcheas por una corchea. Seguido de esto, en el patrón 35, nos encontramos con una negra y una blanca que hace un salto de sexta, en el tema de esta tesis existe una blanca y una negra que hacen un salto de tercera. Luego se sigue la línea de corcheas con su respectiva ligadura, y se corta el patrón en este punto para repetir la fórmula terminando con una blanca. En el tercer compás en el tiempo cuatro las semicorcheas del violín uno son las mismas que interpreta el violín dos.

Para concluir el patrón 14, fue utilizado como una línea descendente en redondas en los violines y cello, para que la viola tenga un papel protagónico en esta sección de la parte B de la obra.

## 14

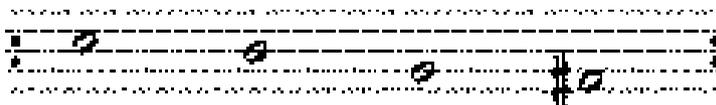


Figura 23. "Patrón 14", Tomado de: Anexo 1

The image shows a musical score for four instruments: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Cello (Vc.). The score is in 4/4 time and features a key signature of two flats. Measures 66-69 are shown. The Violin I and II parts play a descending line of four whole notes, marked *mf*. The Viola part plays a rhythmic pattern of eighth notes with accents, marked *f marcato*. The Cello part plays a descending line of four whole notes, marked *mf*. The Viola part is the most active in this section.

Figura 24. Compás 66, "When Jekyll Meets Hyde"

Los patrones se repetirán según la obra vaya avanzando, y cambiando de personalidad y personaje hasta llegar a su culminación. Donde aparecerá nuevamente el *cluster* en el registro bajo, exponiendo la muerte del Dr. Jekyll

En conclusión, cabe decir que el experimento con los patrones de Terry Riley, fue un éxito para darle vida al cometido de esta tesis. Si bien no fue posible utilizar todos los patrones, el tema expone claramente un choque de personalidades que lo convierten en una pieza interesante para un cuarteto de cuerdas.

### 4.3 Composición tema 2

Para la composición del segundo tema, se tomó como fuente de inspiración al “Aquelarre”, o “fiesta de brujas” para honrar a satanás, luego se planteó la siguiente pregunta ¿cuál fue la primera bruja de la historia?, para responder esta interrogante, se utilizó el personaje de la antigua leyenda hebrea “Lilith”.

Lilith, como cuenta la leyenda fue la primera mujer de Adán, que al no someterse a una vida de servicio fue desterrada al mar rojo, donde consumo amores con demonios y el mismo satanás, convirtiéndose en la primera bruja de la historia.

El aquelarre ha sido representado en muchas pinturas y obras literarias, donde se muestra un montón de mujeres desnudas, danzando alrededor de un fuego del cual emerge una figura infernal.



Figura 25. “Aquelarre de Goya”, Tomado de: (Anonimo, Horror Box, 2017)

La obra que lleva el título de “*Lilith’s Aquelarre*” (El aquelarre de Lilith) plantea una melodía menor, que se repite en un instrumento y otro sin detenerse en ningún momento. El desorden y los choques armónicos, son las herramientas sorpresivas ideales, para representar una danza llena de brujería y malos augurios. La obra comienza con el violín uno planteando la melodía en la escala menor melódica; a la cual, se le suma el violín dos haciendo una armonización



En el minuto 0:48, se introduce una armonización y una línea de bajo a “*Tubular Bells*”, esta herramienta fue imitada en “*Lilith’s Aquelarre*” armonizando por cuartas a los dos violines, y escribiendo una línea de bajo para el cello que es apoyada por la viola.

The image shows a musical score for the piece "Lilith's Aquelarre" at measures 13, 14, and 15. The score is written for four instruments: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Cello (Vc.). The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 2/15. The Violin I part has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Violin II part plays a similar melodic line. The Viola part is marked "marcato" and plays a bass line. The Cello part also plays a bass line, marked "marcato".

Figura 28. Compás 13, “*Lilith’s Aquelarre*”

En el minuto 1:01, en el tema “*Tubular Bells*” irrumpe la triada de La menor como un choque sorpresivo, esta tesis utilizó esa herramienta. Dispuso que el cello, viola y violín dos, marcarían la triada de Sol menor mientras el violín uno, se mantiene tocando la melodía. Se entiende que el tema mantiene la escala armónica por el Fa sostenido (F#) que marca el violín uno.

The image shows a musical score for the piece "Lilith's Aquelarre" at measures 21, 22, and 23. The score is written for four instruments: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Cello (Vc.). The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 2/15. The Violin I part has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Violin II part plays a supporting role. The Viola part is marked "marcato" and plays a bass line. The Cello part also plays a bass line, marked "marcato".

Figura 29. Compás 21, “*Lilith’s Aquelarre*”

En el tema “*Tubular Bells*” en el minuto 01:37, se presentan una serie de acordes en la tonalidad de C mayor, en el Tema “*Lilith’s Aquelarre*” se mantiene la función de dichos acordes, pero utilizando la escala de Sol menor armónica.

- Acordes “*Tubular Bells*”: Am, Cmaj7, Fmaj7, Em, Dm (add11), Dm, Am, Em, G.
- Acordes “*Lilith’s Aquelarre*”: Gm(maj7), Bbmaj7(#5), Ebmaj7, D7, Cm7, Gm (maj7), D7, F#o7

En el minuto 2:01, se expone la melodía de “*Tubular Bells*” en diferentes instrumentos, con la finalidad de dar una sensación de contrapunto, esto se imitó en esta tesis, como se puede verificar en el siguiente gráfico.

Figura 30. Compás 41, “*Lilith’s Aquelarre*”

Para la continuación del tema “*Lilith’s Aquelarre*”, se utilizó la “herramienta de aumentación”, para darle un giro a la obra, y abrir la melodía. El cello interpreta en blancas exactamente la misma melodía, y el resto de instrumentos se van sumando uno a uno hasta llegar a un “*Tutti Style*”, donde todos los instrumentos tocan juntos como podemos observar en el siguiente gráfico.

Figura 31. Aumentación 1, “*Lilith’s Aquelarre*”

LILITH'S AQUELARRE

Figura 32. Aumentación 2, "Lilith's Aquearre"

Posteriormente, se utilizará una "herramienta de disminución" para que la banda en "Tutti" interprete la melodía en negras, corcheas, semicorcheas, y finalmente terminará en una blanca con calderón.

Figura 33. Disminución, "Lilith's Aquearre"

Por último, la melodía se verá re expuesta por el cello, y se irán sumando los demás instrumentos en crescendo hasta volver al tema para finalizarlo.

The image shows a musical score for measures 71 to 74 of the piece "Lilith's Aquelarre". The score is written for four staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.).

- Measure 71:** All instruments are marked "On Cue" and have a whole rest.
- Measure 72:** The strings begin playing. The Vc. part starts with a piano (*p*) dynamic. The Vla. part starts with a piano (*p*) dynamic.
- Measure 73:** The dynamics increase. The Vc. part is marked *f* and the Vla. part is marked *f*.
- Measure 74:** The dynamics reach fortissimo (*ff*). The Vc. part is marked *ff* and the Vla. part is marked *ff*.

The Vln. I and Vln. II parts enter in measure 74 with a melodic line marked *ff*. The Vc. part has a dynamic marking *p* at the start of measure 72, *f* at the start of measure 73, and *ff* at the start of measure 74. The Vla. part has a dynamic marking *p* at the start of measure 72, *f* at the start of measure 73, and *ff* at the start of measure 74.

Figura 34. Compás 71, "Lilith's Aquelarre"

En conclusión, el uso de la escala menor armónica, fue la elección perfecta para dar una diferenciación a "Lilith's Aquelarre", de la melodía de "Tubular Bells". Sin embargo, todas las herramientas encontradas fueron utilizadas exitosamente para la creación de una obra inquietante, cuya melodía nunca se detiene, nunca llega a convertirse en algo monótono, ya que el oyente nunca sabe dónde exactamente se repetirá la melodía, ni con que instrumento.

## REFERENCIAS

- Ankeny, J. (s.f.). *All Music*. Recuperado el 04 de mayo de 2018, de <https://www.allmusic.com/artist/terry-riley-mn0000750519/biography>
- Anonimo. (09 de 09 de 2014). *ARteStética*. Recuperado el 09 de 10 de 2018, de <http://artestetica20.blogspot.com/2014/06/minimalismo-norteamericano-y-europeo.html>
- Anonimo. (2004-20018). *Biografías y Vidas*. Obtenido de <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/w/webern.htm>
- Anonimo. (s.f.). *Cantorion*. Recuperado el 10 de 12 de 2018, de 4'33: <http://es.cantorion.org/music/3735/4%27-33%22>
- Anonimo. (24 de Agosto de 2018). *El Viejo Topo*. Recuperado el 15 de 12 de 2018, de Untitled 1980 by Donald Judd 1928-1994: <https://www.elviejotopo.com/topoexpress/marx-sin-ismos/untitled-1980-by-donald-judd-1928-1994/>
- Anonimo. (22 de 06 de 2017). *Horror Box*. Recuperado el 15 de 12 de 2018, de La noche de San Juan: de fiesta pagana a cristiana: <http://www.horrorbox.es/la-noche-san-juan-fiesta-pagana-cristiana/>
- Anonimo. (s.f.). *Paloma Valeva*. Recuperado el 21 de 12 de 2018, de Todo sobre el cuarteto de cuerdas: <https://palomavaleva.com/es/todo-sobre-el-cuarteto-de-cuerdas/>
- Anonimo. (2013). *The Collections*. Recuperado el 13 de 12 de 2018, de Flowering Structure: Amabel: [http://www.poscoartmuseum.org/S91\\_010/S91\\_010010/front/collection.do](http://www.poscoartmuseum.org/S91_010/S91_010010/front/collection.do)
- Classical Nerd. (2017, Octubre 12). The Art of Repetition: A History of Minimalism [Archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=k3VUeNyGcrQ>
- Gamero, A. (14 de 07 de 2014). *La Piedra De Sísifo*. Recuperado el 14 de 12 de 2018, de Pintura negra de Ad Reinhardt: <http://lapiedradesisifo.com/2013/06/26/antolog%C3%ADa-del-lienzo-vac%C3%ADo/black-paintings-4/>

- Garzo, I. (07 de agosto de 2017). *Yorokobu*. Recuperado el 04 de mayo de 2018, de <https://www.yorokobu.es/troleo-tubular-bells/>
- Keillor, J. (s.f.). *All Music*. Recuperado el 09 de 10 de 2018, de <https://www.allmusic.com/composition/bagatelles-6-for-string-quartet-op-9-mc0002355733>
- Livingpianosvideos. (2014, Septiembre 16). What is Minimalism in Music? [Archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=55PILa-QKTY>
- Maddocks, F. (22 de 01 de 2017). *The Guardian*. Recuperado el 09 de 10 de 2018, de <https://www.theguardian.com/music/2017/jan/22/philip-glass-80-interview-observer-new-review>
- Moreno, V., & Ramírez, M. (diciembre de 1999). *Busca Biografías*. Recuperado el 04 de mayo de 2018, de <https://www.buscabiografias.com/biografia/verDetalle/3032/Mike%20Oldfield>
- Oldfield, M. (1973). Tubular Bells part. 1 [Grabado por M. Oldfield]. De *Tubular Bells*. Virgin Records.
- Palafox, J. A. (21 de julio de 2017). *Música en México*. Recuperado el 04 de mayo de 2018, de <http://musicaenmexico.com.mx/musicomania/historia-la-musica-minimalista-i/>
- Ramis, M. (s.f.). *IDIS*. Recuperado el 04 de mayo de 2018, de <http://proyectoidis.org/%C2%A8in-c%C2%A8-de-terry-riley/>
- Riley, T. (1964). In C.
- Stabbed Panda Music. (2015, Diciembre 11). Minimalism [Archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=hf0iF656B8k>
- Terasi, E. (junio de 2008). *Scielo*. Recuperado el 04 de mayo de 2018, de Los signos en la historia de la musica, historia de la semiótica musical: [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1665-12002008000100002](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-12002008000100002)

## **ANEXOS**

Anexo 1: Partitura "In C"

in C.

1. 2. 3. 4. 5. 6.

7. 8. 9. 10.

11. 12. 13. 14. 15.

16. 17. 18. 19. 20. 21.

22. 23. 24.

25. 26. 27. 28.

29. 30. 31. 32. 33. 34.

35.

36. 37. 38. 39. 40. 41. 42.

43. 44. 45. 46. 47.

48. 49. 50. 51. 52. 53.

© 1964  
Terry Riley  
© 1989  
Celestial Harmonies

## Anexo 2: Instrucciones para tocar "In C"

### **In C**

#### **Performing Directions**

page 2

All performers play from the same page of 53 melodic patterns played in sequence.

Any number of any kind of instruments can play. A group of about 35 is desired if possible but smaller or larger groups will work. If vocalist(s) join in they can use any vowel and consonant sounds they like.

Patterns are to be played consecutively with each performer having the freedom to determine how many times he or she will repeat each pattern before moving on to the next. There is no fixed rule as to the number of repetitions a pattern may have, however, since performances normally average between 45 minutes and an hour and a half, it can be assumed that one would repeat each pattern from somewhere between 45 seconds and a minute and a half or longer.

It is very important that performers listen very carefully to one another and this means occasionally to drop out and listen. As an ensemble, it is very desirable to play very softly as well as very loudly and to try to diminuendo and crescendo together.

Each pattern can be played in unison or canonically in any alignment with itself or with its neighboring patterns. One of the joys of IN C is the interaction of the players in polyrhythmic combinations that spontaneously arise between patterns. Some quite fantastic shapes will arise and disintegrate as the group moves through the piece when it is properly played.

It is important not to hurry from pattern to pattern but to stay on a pattern long enough to interlock with other patterns being played. As the performance progresses, performers should stay within 2 or 3 patterns of each other. It is important not to race too far ahead or to lag too far behind.

The ensemble can be aided by the means of an eighth note pulse played on the high c's of the piano or on a mallet instrument. It is also possible to use improvised percussion in strict rhythm (drum set, cymbals, bells, etc.), if it is carefully done and doesn't overpower the ensemble. All performers must play strictly in rhythm and it is essential that everyone play each pattern carefully. It is advised to rehearse patterns in unison before attempting to play the piece, to determine that everyone is playing correctly.

The tempo is left to the discretion of the performers, obviously not too slow, but not faster than performers can comfortably play.

It is important to think of patterns periodically so that when you are resting you are conscious of the larger periodic composite accents that are sounding, and when you re-enter you are aware of what effect your entrance will have on the music's flow.

The group should aim to merge into a unison at least once or twice during the performance. At the same time, if the players seem to be consistently too much in the same alignment of a pattern, they should try shifting their alignment by an eighth note or quarter note with what's going on in the rest of the ensemble.

It is OK to transpose patterns by an octave, especially to transpose up. Transposing down by octaves works best on the patterns containing notes of long durations. Augmentation of rhythmic values can also be effective.

If for some reason a pattern can't be played, the performer should omit it and go on.

Instruments can be amplified if desired. Electronic keyboards are welcome also.

IN C is ended in this way: when each performer arrives at figure #53, he or she stays on it until the entire ensemble has arrived there. The group then makes a large crescendo and diminuendo a few times and each player drops out as he or she wishes.



## Anexo 3: Partitura “*Tubular Bells*”

### THE EXORCIST (1973) TUBULAR BELLS

Music by  
MIKE OLDFIELD

The musical score for "Tubular Bells" is presented in four systems. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The piece begins with a treble clef staff marked with a double bar line and a fermata, followed by a series of eighth notes. The bass clef staff is mostly empty, with some notes appearing in the later systems. The time signatures change from 4/4 to 3/4 and back to 4/4. The melody in the treble clef is a series of eighth notes, while the bass clef provides a simple accompaniment of eighth notes.

© 1974 EMI VIRGIN MUSIC LTD.  
All Rights for the U. S. A. and Canada Controlled and Administered  
by EMI VIRGIN MUSIC, INC.  
All Rights Reserved. Used by Permission

NOTICE: Producers of a license to this musical file are entitled to use it for their personal enjoyment and musical fulfillment.  
However, any duplication, adaptation, arranging and/or transmission of this copyrighted music  
requires the written consent of the copyright owner(s) and of WARNER BROS. PUBLICATIONS, INC.  
Unauthorized uses are infringements of the copyright laws of the United States and other countries  
and may subject the user to civil and/or criminal penalties.

#### **Anexo 4: Scores**

Link a Scores: "*Lilith`s Aquelarre*", "*When Jekyll Meets Hyde*"

.- <https://drive.google.com/open?id=1Z2J1-g3z7svkYbKm9WrfGHbSdVrG7OLE>

