



**«L'ART POÉTIQUE» (2021).
DEL PAPEL EN BLANCO A LA
REALIDAD SONORA.**

Carlos Guillén González

Espacio Sonoro nº 55. Septiembre - Diciembre 2021

L'Art Poétique (2021).

Del papel en blanco a la realidad sonora.

Carlos Guillén González

Resumen.

Análisis del proceso de creación de la obra *L'Art Poétique* para Banda Sinfónica, desde los materiales precompositivos a la realidad de la obra como producto artístico. Se describe, de forma detallada, el proceso de creación de la obra desde su motivación poética previa hasta la realidad sonora, pasando por la creación de los materiales y los conceptos a desarrollar en la misma.

Palabras clave:

Composición, Banda Sinfónica, Análisis.

Abstract.

Analysis of *L'Art Poétique* creation process for Symphonic Wind Band from the pre-composition materials to the reality of the score as an artistic product. The creating process is described in detail from its previous poetic motivation to the sound reality, through the creation of the materials and the concepts to be developed in it.

Keywords:

Composition, Symphonic Wind Ensemble, Analysis.

1. Introducción.

Todo compositor tiene un proceso de creación que, a modo de ritual, desarrolla y perfecciona con el paso del tiempo. En este documento, se describe el proceso de creación desde cero de la obra *L'Art Poétique* para Banda Sinfónica. Estrenada por la Banda Sinfónica Municipal de Sevilla en mayo de 2021, el compositor realiza un trabajo de revisión y aplicación de todos los conceptos aprehendidos en sus años de estudio con Francisco J. Martín-Quintero, profesor en el Conservatorio Superior de Música «Manuel Castillo» de Sevilla, a quien está dedicada la obra.

2. De la idea poética a la idea musical. El concepto de *Arte Poética* aplicado al hecho musical.

La obra musical parte de la idea poética de *Arte Poética*, una corriente de pensamiento y exploración sobre el concepto *metapoesía* o *metapoema*, es decir, la idea de escribir poesía sobre la poesía, o un poema que hable sobre la poesía o el mismo poema. Se profundizó en este término llegando a la visión de que el *Arte Poética* debía expresar y definir la poética o el recorrido poético del autor, su recorrido poético, su lenguaje y su estilo. En definitiva, su lenguaje propio.

De todos los ejemplos escritos de *Arte Poética* el compositor seleccionó dos fragmentos de dos poetas con estilos muy diferenciados. Un primer fragmento del poeta francés Paul Verlaine que escribe:

Prefiere la música a toda otra cosa,
persigue la sílaba impar, imprecisa,
más ágil y más soluble en la brisa,
que -libre de lastre- ni pesa ni posa¹

¹ Paul VERLAINE: *Arte Poética*. 1884.

En este poema, el autor deja por escrito su propio proceso de escritura, sus recursos e incluso sus temas poéticos recurrentes.

El segundo fragmento pertenece el poeta chileno Vicente Huidobro, padre del creacionismo poético. En este vemos cómo el concepto del poema se basa en el poema mismo:

Que el verso sea como una llave
que abra mil puertas.
Una hoja cae; algo pasa volando;
cuanto miren los ojos creado sea,
y el alma del oyente quede temblando.

Inventa mundos nuevos y cuida tu palabra; El adjetivo, cuando no da vida,
mata.

[...] Por qué cantáis la rosa, ¡oh Poetas! hacedla florecer en el poema.²

Por ello, esta misma vía de exploración de lo «metapoético» se traslada al hecho musical, en las dos direcciones descritas anteriormente: el concepto de obra musical que trate sobre la propia obra –sin más programa que el desarrollo musical mismo– y el resumen de la poética musical del autor, en el momento del proceso de composición de la obra.

La obra se estructura en base al desarrollo de los componentes que se presentan en el gesto sonoro principal del comienzo. El desarrollo en sus diferentes secciones se asemeja a un desarrollo microscópico de los componentes tímbricos de los diferentes objetos sonoros que conforman el gesto sonoro principal.

² Vicente GARCÍA-HUIDOBRO: *Arte Poética*. 1916.

3. Proceso de diseño gestual. El gesto como centro del proceso de creación y articulación de la obra.

El proceso de generación de material está orientado a la creación de grandes gestos sonoros conformados, a su vez, por diferentes objetos sonoros que, conectados, generan un gesto que evoluciona en varias direcciones y dimensiones. Estos objetos sonoros suelen sucederse o superponerse buscando un resultado sonoro acorde a la idea. El diseño de estos objetos parte del control de los parámetros direccionalidad (ejes X –horizontal–, Y –vertical–, Z –profundidad–), ámbito, textura (rugosa, lisa, cristalina, distorsionada, etc.), expresividad y retórica.

El concepto está basado en la obra del compositor alemán Helmut Lachenmann, más concretamente en su artículo «Klangtypen der Neuen Musik³» (1966). En este, el compositor diferencia dos tipos principales de sonido, el sonido «cadencial» y el sonido «timbre». Ambos los representa gráficamente en base a dos ejes principales –el eje X corresponde a la duración y el eje Y corresponde a la intensidad– y están íntimamente ligado al *Eigenzeit* o *Tiempo innato* que es el tiempo que necesita la escucha musical para reconocer una idea y el patrón bajo el cual se repite. Es decir, el tiempo en el que la escucha se vuelve predecible.

3.1. Diseño del gesto principal de la obra.

El gesto está conformado por cuatro objetos sonoros:

1. Un ataque agresivo de lab en los instrumentos más graves y profundos del orgánico. A este ataque le replican una serie de ecos irregulares que proliferan y se desarrollan.

³ Helmut LACHENMANN: «Klangtypen der Neuen Musik» (Tipos de sonido de la Nueva Música), en *Musik als existentielle Erfahrung*, Wiesbaden, Breitkopf, 1996.

2. Un componente de ruido (azul/violeta) que comienza en segundo plano junto al ataque y que va ganando relevancia a medida que el objeto primero va desintegrándose en el tiempo.

3. Un bloque armónico que se mantiene estático en el tiempo, entendido como resultado de un filtrado del ruido que le precede.

4. Un filtrado del bloque armónico que, a su vez, puede percibirse como un reflejo o resonancia muy lejana del ataque. Una nota que fluctúa con *oscilatos* y que aumenta su relieve gracias a la microinterválica que la engrosa.

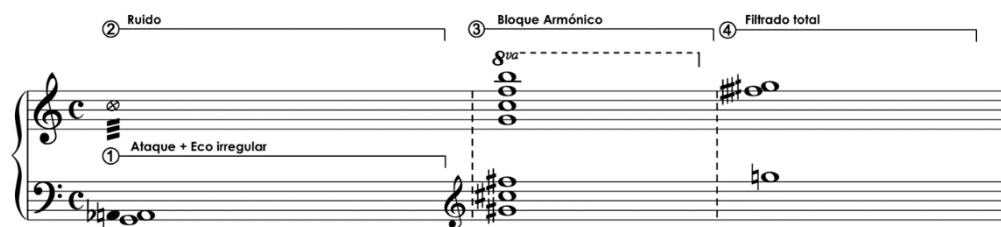


Figura 1. Resumen esquemático de los diferentes objetos sonoros que componen el gesto principal de la obra *L'Art Poétique*.

4. Del gesto a la estructura. El planteamiento formal en base al desarrollo de los objetos sonoros que componen el gesto.

La forma de la obra se articuló en cuatro secciones principales donde, en cada una de ellas, se desarrollan los diferentes objetos sonoros que conforman el gesto principal, relacionándose directamente con el concepto poético de la misma. Es decir, al trasladar el concepto «metapoesía» al hecho musical, nace por relación de parentesco del hecho creativo el concepto de «metamúsica». La obra que se desarrolla en base a sí misma o, desde una perspectiva más filosófica, una mirada introspectiva de la propia música hacia sí misma.

Sección I (G. Principal)	Sección II (O. S. 4)	Sección III (O. S. 2)	Sección IV (O. S. 3)
Presentación y desarrollo	Desarrollo	Desarrollo	Desarrollo
ca. 3'	ca. 2'	ca. 1'	ca. 5'

Tabla 1. Planteamiento estructural y temporal de la obra *L'Art Poétique*. G.Principal: Gesto principal; O.S.: Objeto Sonoro; ca: *circa*.

4.1. Sección 1.

El gesto principal se presenta de forma clara y contundente, destacando su direccionalidad: un ataque que evoluciona y se desintegra junto a un ruido que gana en presencia. En su punto de mayor sonoridad se filtra o descompone en una armonía estática que a su vez va filtrándose en el tiempo, dando lugar a un final del gesto suspensivo o abierto, dispuesto a sostener la tensión y actividad de la escucha del oyente a largo plazo. (Ver Anexo I)

La evolución del gesto se lleva a cabo tras la presentación y sigue los principios de variación continua, con la peculiaridad que no contiene puntos de referencia de retorno, de manera que el final de la Sección I y el comienzo de la Sección II se funden como una consecuencia inevitable del proceso de desarrollo continuo de la primera sección.

1. PRESENTACIÓN



2. DESARROLLO 1



3. DESARROLLO 2



4. DESARROLLO 3



Figura 2. Esquema de la Sección I de la obra *L'Art Poétique*.

4.2. Sección II.

En la segunda sección se desarrolla el Objeto Sonoro 4 (O. S. 4) en una sección textural. Como se mostró previamente (véase Figura 1), el O. S. 4 se corresponde a una nota tenida que se desarrolla con la aparición de «desafinaciones» microinterválicas en un juego de transparencias instrumentales. Se crea la sensación auditiva como si de un juego de sombras se tratara, apareciendo y desapareciendo, y evolucionando en ese mismo proceso. La textura general de la sección está compuesta por un intervalo delimitante que se desarrolla ampliando su rango acústico en direcciones opuestas al que se le añade un latido constante e irregular que va expandiéndose y contrayéndose, tanto en rango acústico y dinámico como métricamente.



Figura 3. Esquema de la Sección II de la obra *L'Art Poétique*.

Podemos observar en la Figura 3 cómo cada nota del intervalo delimitante tiene su sombra de sonido o desafinación que le aporta relieve propio. Dentro de la masa intermedia que late irregularmente a lo largo de la sección podemos observar también cómo esta tiene, a su vez, pequeñas zonas de sombras de sonido que van apareciendo y desapareciendo en momentos controlados, relacionándose en puntos de llegada al clímax o amagos auditivos del mismo. Las desafinaciones son indicadas con las cabezas negras de las notas, mientras que las cabezas blancas simbolizan las alturas que conforman el universo armónico de la obra.

4.3. Sección III.

En la tercera sección se desarrolla de manera minuciosa el O. S. 2 relacionado con el ruido. En esta obra, el compositor lleva a cabo su síntesis personal de la idea de música saturada cuyos principales exponentes son los compositores Raphaël Cendo y Franck Bedrossian. Se trata al ruido como saturación del sonido y viceversa, de manera que se

entabla un juego de procesos de saturación y filtrado –dictado por el propio diseño del gesto principal– que en esta sección se hace evidente.

Esta sección de desarrollo se centra en la exploración del ruido y su filtrado en un juego de transparencias constantes junto al viento metal con juegos de sordinas *wah-wah* que dejan patente una clara influencia mixta de la música saturada y la música electroacústica. Para conseguir dicha textura, los instrumentos juegan con ataques de aire añadiendo *frullato* (tubas), movimientos de llaves e incluso la acción de tocar sin boquilla (clarinetes, saxofones y fagotes).

Los bloques armónicos en el viento metal se mantienen estáticos hasta que el vibráfono con ataques cortos y precisos excita las notas que fluctúan (*quasi bisbigliando*) mediante el uso de un movimiento mínimo de la mano dentro de la sordina *wah-wah*. El planteamiento armónico de esta capa parte de la idea de octavas desafinadas, dejando patente a su vez, un filtrado del propio universo interválico prescindiendo de manera puntual de otras relaciones interválicas para ayudar a contrastar con las secciones anteriores y la posterior. Es decir, el punto de máxima saturación del material sonoro se corresponde con el punto de mayor compresión del universo interválico.



Figura 4. Comienzo de la Sección III de la obra *L'Art Poétique*.

4.4. Sección IV.

En la cuarta y última sección se desarrolla el O. S. 3, es decir, el bloque armónico estático resultante del filtrado del ruido (O. S. 2). La forma de desarrollo parte de la idea de esparcir la armonía en el tiempo generando una melodía. El bloque armónico (eje vertical) se vuelca en el eje horizontal, de manera que la propia interválica de los acordes rigen el desarrollo melódico. A su vez, mientras se desarrolla tímbricamente esta melodía –con clara inspiración en la *Klangfarbenmelodie*–, se mantienen unas resonancias congeladas en el tiempo aglomerándose todas las congelaciones en torno a un *cluster* cromático.

Meno (♩ = 68)

pp Sus. Gymb.
 arca
 f l.v.
 f Tam-tam l.v.
 secco f
 ff

4 3 4

Marimba.

** La duración del calderón debe ser la misma que de la desaparición de la resonancia de Tam-tam y Sus.

- 11 -

Figura 5. Comienzo de la Sección IV de la obra *L'Art Poétique*. Los bloques armónicos estáticos (O. S. 3) son desplegados en la horizontal en forma de melodía.

La idea de melodía de timbres se desarrolla, pasando por diferentes fases, partiendo de un *solo* hacia un *gran tutti* orquestal con un acompañamiento armónico denso y resonante.



Figura 6. Desarrollo melódico junto a las notas congeladas que forman progresivamente un *cluster* en torno a la nota la.

De la misma manera que se llega al gran *tutti*, vuelve a aparecer la idea recurrente de filtrado de material en lo que denominamos coda o comentario final donde se producen ecos de un mismo material armónico en diferentes registros a modo de «desintegración progresiva» del material, para acabar con un filtrado máximo en flauta con *bisbigliando* desapareciendo. El gesto final de glissando de armónicos en el metal cierra la obra de manera clara y recupera uno de los gestos que menos se desarrollan en la obra, dando unidad y provocando una conexión con la idea poética de mirada introspectiva del propio material sonoro.



Figura 7. Compases de gran *tutti* combinando el desarrollo melódico-tímbrico junto a un acompañamiento armónico denso y resonante.

5. Sistema de organización de las alturas. Desarrollo del sistema interválico.

La organización del lenguaje en la obra se enmarca dentro del sistema de relación interválica. El proceso comienza con la creación de una serie interválica. En el caso de *L'Art Poétique* la serie interválica escogida fue: segunda menor–segunda mayor–cuarta justa–cuarta aumentada. Estos intervalos y sus inversiones conforman el universo sonoro de la pieza; el continente donde el hecho musical nace y se desarrolla de múltiples maneras diferentes. Este sistema de organización permite al compositor usar estas relaciones interválicas de manera totalmente libre, aumentando considerablemente las posibilidades sonoras pero provocando, a su vez, una profunda unidad en el discurso sonoro.

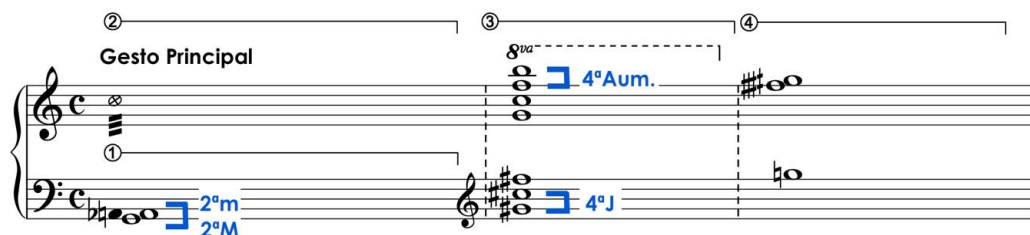


Figura 8. Presencia del sistema interválico en la construcción del Gesto Principal de la obra. Se puede observar que esas relaciones se repiten en el O. S. 3 y O. S. 4 por lo que se han obviado.

Sin embargo, la serie interválica va creciendo o decreciendo en las diferentes secciones de la obra, incluso reduciéndose a una serie de un solo intervalo. Este procedimiento es aplicado por el compositor en base a la idea de proceso continuo que aporta direccionalidad, sentido y unidad a la obra.

De esta manera, la serie interválica evoluciona de la siguiente manera a lo largo de la obra:

DESARROLLO SISTEMA INTERVÁLICO			
SECCIÓN I	SECCIÓN II	SECCIÓN III	SECCIÓN IV
<ul style="list-style-type: none"> • $2^{\circ}m+2^{\circ}M+4^{\circ}J+4^{\circ}Aum$ (Serie interválica) • Serie + $3^{\circ}m$ • Serie + $3^{\circ}m + 3^{\circ}M$ 	<ul style="list-style-type: none"> • TOTAL CROMÁTICO 	<ul style="list-style-type: none"> • $2^{\circ}m+3^{\circ}m+3^{\circ}M+5^{\circ}J$ • $2^{\circ}m+3^{\circ}m+3^{\circ}M++ 5^{\circ}J+2^{\circ}M$ • $2^{\circ}m+2^{\circ}M+3^{\circ}m+3^{\circ}M+5^{\circ}J+5^{\circ}dism$ (TOTAL CROMÁTICO) 	<ul style="list-style-type: none"> • TOTAL CROMÁTICO (Desintegración progresiva hacia el final)

Tabla 2. Evolución del sistema interválico en relación a la estructura general de la obra.

5.1. Microinterválica. Relieves o juegos de sombras de las alturas.

Como se ha indicado previamente en el análisis de cada sección de la obra, el uso de la microinterválica se encuentra motivado por la idea de la misma como «sombras» o «relieves» de los sonidos. Es decir, como desafinaciones controladas que engrosan el relieve de las alturas e incluso aportan al propio discurso una dimensión adicional a las dimensiones establecidas: la dimensión de los ejes X (melodía/ritmo), Y (armonía), Z

(timbre). En este sentido, aportan un tipo de discurso musical en más de tres dimensiones, a la manera de un juego auditivo semejante al juego visual que producen las sombras.

La microinterválica es vista desde una perspectiva expresiva al servicio del planteamiento de las alturas y no como material escalístico o armónico.

6. Sistema de organización métrica y rítmica. Control y desarrollo métrico y rítmico de los elementos.

El sistema de control y organización métrico de los diferentes elementos es uno de los procesos más importantes en el momento de la planificación de la obra para el compositor. Tendiendo siempre a la idea de proceso continuo de dilataciones y compresiones de los gestos, lo que hace que la obra tenga su propio latido subyacente, su evolución interna y sus propios contrastes.

Por ello procederemos a desgranar el sistema de control métrico de cada una de las secciones, y más precisamente, cada uno de los gestos, en base a una pulsación mínima.

En base a la idea de proceso, el *tempo* de la obra se desarrolla en un proceso de compresión hacia la Sección III y tras él, un proceso de dilatación progresivo durante la Sección IV.

SECCIÓN I	SECCIÓN II	SECCIÓN III	SECCIÓN IV		
♩= 50	♩= 68	♩= 85	♩= 68	♩= 55	♩= 44
	+35%	+25%	-25%	-20%	-20%

Tabla 3. Evolución de *tempi* en *L'Art Poétique*.

Como podemos observar en la Tabla 3, de la Sección I a la Sección II se produce un aumento del *tempo* en un 35%. A su vez, de la Sección II a la Sección III se produce un aumento del 25%, es decir, un aumento menor que el anterior. En la Sección III

encontramos el punto de máxima compresión de *tempi* por lo que, tras esta, el *tempo* va dilatándose poco a poco hasta el final de la obra. En este caso, vemos como la Sección IV se dilata el *tempo* de paulatinamente y en tres fases, donde la caída del *tempo* es progresiva y menor que las anteriores.

6.1. Sección I.

La primera sección está compuesta por el Gesto Principal y su desarrollo en cuatro fases. Para un mayor control del proceso de desarrollo métrico se subdividió el gesto en sus cuatro objetos sonoros, y en base a estos se llevó a cabo el proceso de elaboración.

















	DESARROLLO MÉTRICO			
	SECCIÓN I			
	FASE 1	FASE 2	FASE 3	FASE 4
O. S. 1	11 	13,75 	20,625 	5,5 
O. S. 2	11,5 	14,375 	21,5 	5,75 
O. S. 3	9 	11,25 	16,875 	4,5 
O. S. 4	5,5 	6,875 	10,3125 	2,75 

Tabla 4. Evolución del sistema métrico de la Sección I de *L'Art Poétique*. O. S.: Objeto Sonoro.

Podemos observar una clara direccionalidad por dilatación del gesto hacia la Fase 3. Más concretamente, se produce un aumento temporal del gesto en un 25% entre la Fase 1 y la Fase 2. De la misma manera, se produce un aumento del 50% entre la Fase 1 y la Fase 3. Sin embargo, para romper con la expectativa auditiva se produce una enérgica compresión del gesto. Es decir, el gesto se contrae en un 50% con respecto a la Fase 1, por lo que se esfuma la predictibilidad auditiva del gesto.

6.2. Sección II.

Hemos visto que la segunda sección se compone de un intervalo delimitante junto a un material o masa armónica de relleno de la franja que, a su vez, el intervalo sostiene y limita. De la misma manera, la franja armónica palpita de manera irregular dando direccionalidad a un planteamiento puramente estático.

El desarrollo o apertura progresiva del intervalo delimitante se llevó a cabo en veintiuna fases controladas, cada una de estas medidas métricamente mediante un proceso –recurrente en esta obra– de dilatación y compresión irregular.

DESARROLLO DEL INTERVALO DELIMITANTE		
F.1 → 7 	F.8 → 13,5 	F.15 → 13 
F.2 → 9 	F.9 → 15,5 	F.16 → 6,5 
F.3 → 11 	F.10 → 3 	F.17 → 8,5 
F.4 → 5,5 	F.11 → 5 	F.18 → 10,5 
F.5 → 7,5 	F.12 → 7 	F.19 → 12,5 
F.6 → 9,5 	F.13 → 9 	F.20 → 14,5 
F.7 → 11,5 	F.14 → 11 	F.21 → 16,5 

Tabla 5. Evolución métrica de las diferentes fases del intervalo delimitante en la Sección II de *L'Art Poétique*. F.: Fase

Se puede observar como el proceso general es de dilatación progresiva desde la Fase 1 a la Fase 2. A lo largo del proceso, vemos como se hace evidente una serie de compresiones abruptas y dilataciones progresivas que ayudan a la direccionalidad y naturalidad del proceso general.

6.3. Sección III.

En la tercera sección de la obra se desarrolla el material ruidista y el proceso de filtrado del mismo. El gesto resultante se divide en tres puntos llamados: germen (redoble de plato suspendido; ruido azul-violeta), granulación del ruido (ataques de *solo aria* en viento madera, *frullato* de *solo aria* en viento metal, golpes de lengua sobre la boquilla o tudel en viento metal y fagot) y filtrado del ruido (bloque armónico en viento metal con sordina con notas que se pulsan –ataques de vibráfono– y que oscilan hasta desaparecer –sordinas *wah-wah*–).

La evolución de este gesto vuelve a conectar con la idea de dilatación-compresión continua e irregular, mientras se le suma el concepto de desintegración progresiva.






















EVOLUCIÓN MÉTRICA SECCIÓN III							
E.1	2,75 	3,5 	1,75 	8,75 	0 	3,5 	0 
E.2	3,5 	5 	3,5 	5,5 	11,25 	1,5 	3,5 
E.3	10,5 	11,5 	7 	0 	11,5 	14,75 	23 

Tabla 6. Evolución métrica de la Sección III de *L'Art Poétique*. E.1: Elemento 1, se corresponde al objeto denominado “germen”; E.2: Elemento 2, se corresponde al objeto denominado “granulación”; E.3: Elemento 3, se corresponde al objeto denominado “filtrado”.

Podemos resaltar cómo, en este caso, el desarrollo de los diferentes elementos es diferente. El Elemento1 se dilata progresivamente de 2,75 negras hasta 8,75 negras, con una abrupta compresión antes de llegar al punto de máxima dilatación (1,75 negras), siendo el futuro del elemento la desintegración total. Sin embargo, el Elemento2 mantiene un mismo punto de partida y llegada evolutiva, aunque en el proceso podemos observar como parte de dos pequeñas dilataciones y compresiones consecutivas para llegar a su punto de máxima dilatación (11,25 negras) para preparar la vuelta al punto de partida con una breve compresión antes de la llegada al mismo. Podemos ver cómo el Elemento 2 es

el único material sonoro que no se desintegra en ningún momento, resaltando su importancia en el desarrollo de esta sección. Por último, vemos cómo el Elemento 3 se dilata desde un punto de partida de 10,5 negras hacia un punto de llegada de 23 negras. En su propio desarrollo se produce una desintegración o desaparición del material para volver a aparecer y desarrollarse hasta su punto de máxima expansión, que coincide con la última aparición del mismo.

6.4. Sección IV.

Para finalizar la obra, la sección IV se dividió en varias subsecciones para un mayor control de la idea de *ritardando* progresivo a largo plazo, de manera que la sensación misma de ralentizar el *tempo* pasa desapercibida y queda como un cambio enmascarado y subyacente a la escucha.

6.4.1. Subsección I.

Esta subsección comienza en el compás 124 y finaliza en el compás 150. En ella se desarrolla el Objeto Sonoro 3, es decir, el bloque armónico estático se dispersa en la horizontal melódica con una clara inspiración en la *Klangfarbenmelodie* o «Melodía de timbres» teorizada y llevada a la práctica por los compositores Arnold Schönberg⁴ –en su *Cinco Piezas para Orquesta* y Anton Webern⁵ –en su orquestación del *Ricercare à 6* de la Ofrenda Musical de Johann Sebastian Bach–, entre otros.

La idea se sintetiza en el siguiente principio: el desarrollo de una melodía o textura armónica mediante el juego de timbres orquestales. Desde un punto de vista más imaginativo, el compositor llega a la idea de que los timbres suponen diferentes luces con su intensidad, color y proyección propias, lo que hace que la melodía evolucione progresivamente de un modo colorista y caleidoscópico.

A esta textura, se le suma la congelación estática de notas que van conformando un *cluster* por la acumulación de estas.

⁴ *Farben* de *Cinco Piezas para Orquesta op. 16* (Arnold Schönberg).

⁵ *Ricercare à 6* (Johan Sebastian Bach, Anton Webern).

DESARROLLO MÉTRICO SUBSECCIÓN I			
20	22	11,75	13

Tabla 7. Evolución métrica de la subsección I, de la Sección IV de *L'Art Poétique*.

Podemos observar cómo la melodía se comprime desde una extensión de veinte negras a trece negras con una pequeña dilatación al comienzo y una compresión mayor tras esta. El compositor busca de esta manera contradecir la lógica natural en relación a la evolución de *tempo*: el *tempo* va dilatándose poco a poco mientras el material sonoro se comprime amortiguando y enmascarando auditivamente, en cierta medida, la ralentización del *tempo*.

6.4.2. Subsección II.

El desarrollo métrico de esta subsección se vuelve libre, ya que la textura desarrollada es melodía acompañada. Sin dejar atrás –a pesar del *tutti* orquestal– el concepto de *klangfarbenmelodie*, el compositor realiza un desarrollo métrico libre que le permite «dejar respirar» al discurso melódico, brindando al oyente un momento de desaparición del conflicto –dilataciones y compresiones constantes– y, por tanto, de familiaridad en la escucha.

6.4.3. Subsección III.

La última subsección que representa el final de la obra contiene tres elementos bien diferenciados. En primer lugar, un elemento que denominamos «cascada de acordes» donde cinco acordes suenan junto a ecos irregulares en diferentes registros. El segundo elemento se corresponde a una pedal superior en fa (en flautas con *bisbigliando*). El último elemento es material saturado o ruido que aparece progresivamente mientras los ecos van desapareciendo hasta su punto de máxima sonoridad para volver a conectar con el primer elemento.










DESARROLLO MÉTRICO SUBSECCIÓN III			
E.1	30,5 	20,5 	17,5 
E.2	35,5 	33,5 	18,5 
E.3	10,5 	12,5 	7,5 

Tabla 8. Desarrollo métrico de la subsección III, de la Sección IV de *L'Art Poétique*. E.1: Elemento 1; E.2: Elemento 2; E.3: Elemento 3.

Podemos observar cómo se sigue el principio de compresión de los materiales mientras el *tempo* se dilata progresivamente provocando que la sensación auditiva de la ralentización sea *quasi* inexistente.

La obra finaliza con un eco –interrumpido en dos ocasiones– del E.2 que desemboca en un final conclusivo retomando la idea del glissando de armónicos en el viento metal.

7. Instrumentación. La Banda Sinfónica y su potencial tímbrico.

La orquestación, es tratada como eje principal del proceso de creación de la obra. Desde la aparición y desarrollo de nuevas técnicas que ampliaban las posibilidades tímbricas de los instrumentos bajo la influencia de los postulados de la *Musique Concrète* y la *Electronischemusik*, la Banda Sinfónica goza de un potencial tímbrico muy amplio. A su vez, el propio crecimiento del orgánico, el desarrollo de la técnica instrumental y la composición de obras de reconocidos compositores han permitido que la Banda Sinfónica se convierta en una de las plantillas más codiciadas por los nuevos compositores de este siglo.

A continuación, se expondrán los diferentes recursos tímbricos usados en la obra que hemos analizado, dividido en tres grupos principales: viento madera, viento metal y percusión. Dentro de ellos se explicarán brevemente los recursos usados.

7.1. Viento Madera.

Generalmente, en el viento madera se exploran dos recursos principales: el uso del aire y el sonido en el instrumento, es decir, mitad aire y mitad sonido o solo con aire –con todas sus posibilidades con respecto a diferentes ataques y el uso de la lengua–, y el uso de la microinterválica.



Figura 9. Ejemplo de «mitad aire, mitad sonido» en el compás 1 en flautas.

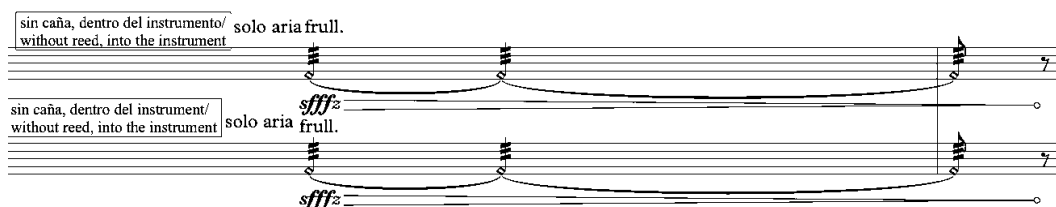


Figura 10. Ejemplo de «solo aire» en el compás 1 en oboes.

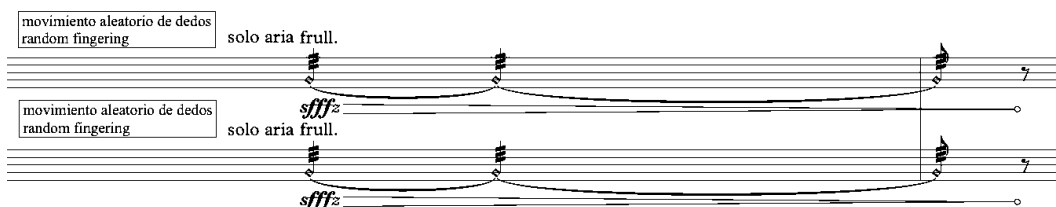


Figura 11. Ejemplo de «solo aire» con movimiento aleatorio de dedos en el compás 1 en clarinetes.

Como podemos observar en los ejemplos, el uso del aire y del sonido depende de la intención y direccionalidad de los gestos. En este sentido, las flautas aportan una direccionalidad clara mientras los oboes tocan sin caña, soplando directamente por la boca del instrumento con *frullato* de lengua, y los clarinetes conectan con este último gesto soplando solo con aire y *frullato* acompañado del movimiento aleatorio de los dedos para conseguir una sonoridad más óptima y equilibrada. Es decir, los oboes y clarinetes aportan el componente ruido que ataca y desaparece progresivamente, mientras las flautas refuerzan y dan brillo al ataque de los anteriores.

El uso del *slap* abierto conecta con la idea del ataque profundo del comienzo. A su vez, junto a la sonoridad de las flautas generan un ataque con profundidad, fuerza y amplitud que se desarrolla en sí mismo, es decir, se evita la estaticidad del mismo y se le hace evolucionar en el tiempo.

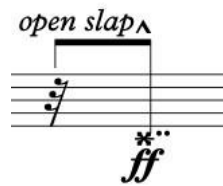


Figura 12. Ejemplo de *slap* abierto en el compás 1 en saxofones.

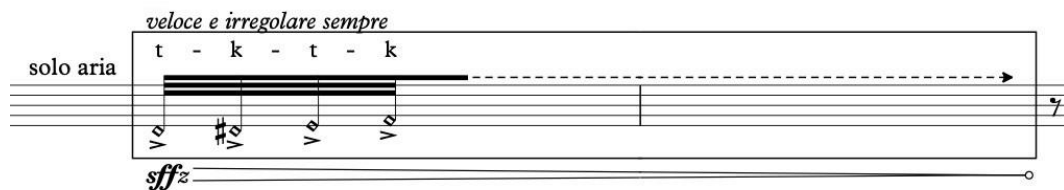


Figura 13. Ejemplo de solo aire con ataques de *t-k-t-k* en el compás 96 en flautas, oboes y clarinetes.

En la Figura 14, vemos cómo dependiendo de la emisión del instrumento el recurso suena de diferentes formas. En las flautas puede percibirse como un sonido filtrado, cercano a un sonido «electrónico», ya que el ataque resuena con una sombra de sonido de las notas que se digitan. En los oboes y clarinetes la sonoridad es puramente ruidista. Se perciben ciertas alturas indeterminadas de ruido gracias a la digitación, pero sin dejar resonancias como en el caso de las flautas.

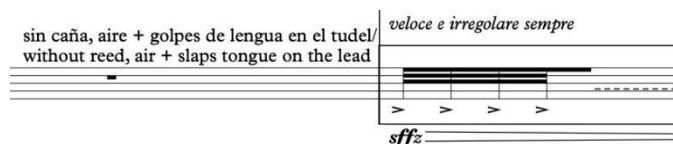


Figura 14. Ejemplo de ataques sobre el tudel, sin caña en el compás 96 en fagotes.

Con este recurso, y su síntesis con el ejemplo que le precede, se consigue obtener un sonido que refuerza los ataques de solo aire dando mayor profundidad y proyección dentro de la sonoridad completa. Es decir, ayuda a integrar los diferentes ataques de solo aire con diferentes resonancias

7.2. Viento Metal.

En los instrumentos de viento metal se reúnen algunas posibilidades escogidas del amplio catálogo tímbrico que nos brindan estos instrumentos. Sobre todo, se exploran tres vías principales: la amplia variedad de los ataques –con y sin boquilla, con y sin *frullato*–, los glissandos de armónicos y el filtrado del sonido mediante el uso de sordinas.

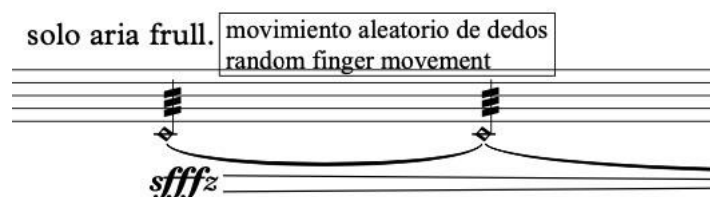


Figura 15. Ejemplo de solo aire con *frullato* en el compás 1 en fliscornos.

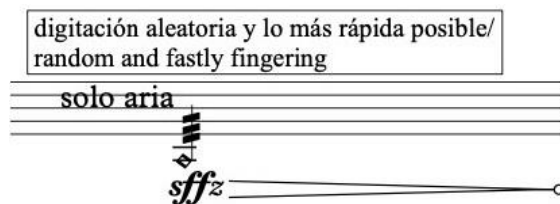


Figura 16. Ejemplo de solo aire con *frullato* y digitación aleatoria en el compás 115 en tubas.

Podemos observar cómo este gesto en fliscornos conecta directamente con el gesto de aire de oboes y clarinetes. Mientras el gesto en tubas pertenece a la tercera sección de la obra donde se desarrollan los elementos del gesto principal de la misma.



Figura 17. Ejemplo de *slap* en el compás 96 en tubas.

De la misma manera que a los saxofones, los instrumentos de viento metal con más poder de resonancia son usados en la tercera sección como refuerzo de los ataques en el viento madera. De esta forma, la tuba aporta profundidad a los *slaps* en saxofones. La técnica usada para este recurso es la de realizar un golpe seco de la lengua contra la boquilla, resultando un sonido muy cercano a los *slap tongue* en clarinete bajo o saxofón barítono.

El glissando de armónicos es uno de los recursos principales de la obra. Parte como una consecuencia del ataque en los instrumentos graves y se convierte en pieza fundamental para cerrar la obra. Este recurso aparece al comienzo en trompas y trompetas, y en el final en todos los instrumentos de viento metal.

La propia naturaleza física-acústica del instrumento permite que el gesto sea comprensible, de fácil ejecución y sorprendente en la escucha. A su vez, puede aparecer como consecuencia o reflejo de un ataque y como un ataque que se desarrolla inevitablemente en el tiempo, por lo que puede tratarse como un elemento a desarrollar.

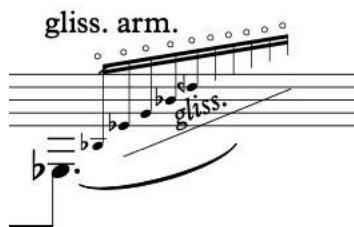


Figura 18. Ejemplo de glissato de armónicos en el compás 1 en trompas.

7.3. Percusión.

La percusión es una de las familias instrumentales que más riqueza tímbrica posee, por lo que el compositor puede disponer de un gran número de recursos tímbricos sorprendentes. En *L'Art Poétique* podemos escuchar tres recursos rítmicos que evolucionan a lo largo de la obra: ataques en diferentes partes del instrumento, diferentes tipos de golpes –*rim shot* y golpe muerto–, el uso de *superball* en timbales y tam-tam, así como el uso del arco en vibráfono, tam-tam y plato suspendido.



Figura 19. Ejemplo de ataques en la carcasa de la caja en cc. 106-107, en percusión 3.

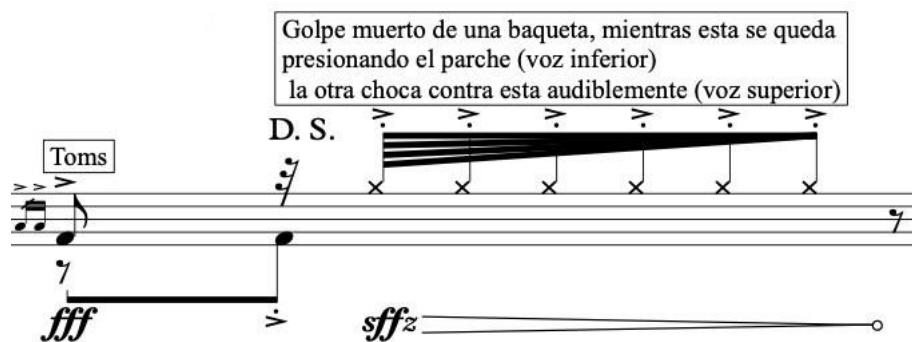


Figura 20. Ejemplo de golpe muerto en toms en compás 115, en percusión 3.

En este caso, el percusionista que toca los toms debe realizar un golpe muerto, presionando la baqueta contra el parche, mientras la otra baqueta libre toca sobre la baqueta apoyada. Este elemento es tratado como un ataque profundo y seco que genera un eco mucho más agudo.

En los siguientes ejemplos podemos observar el uso de la *superball* sobre parche, realizando glissando continuo con el pedal, y sobre la superficie metálica del tam-tam aportando una textura recurrente que recuerda a la música electroacústica. Los armónicos producidos por el movimiento circular en el tam-tam unido a la profundidad que genera el uso de la *superball* en el parche crea un ambiente sugerente, generándose un tapiz sobre el que se construye y desarrolla hasta el final de la obra la *klangfarbenmelodie*.

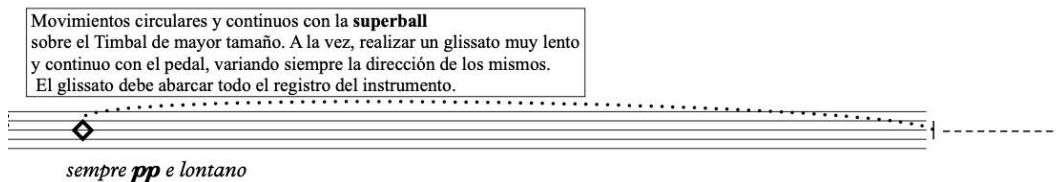


Figura 21. Ejemplo del uso de *superball* sobre el timbal en compás 124.

Movimientos circulares y continuos con la **superball** sobre el Tam-Tam.

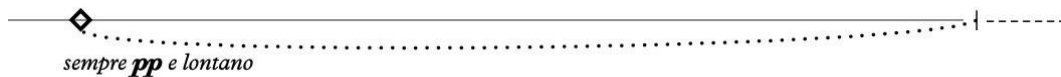


Figura 22. Ejemplo de uso de *superball* en tam-tam en compás 124.

Bibliografía.

- ARTAUD, Pierre Yves y GEAY, Gerard: *Flûtes au present*. Paris: Éditions Jobert, (1980).
- BARTOLOZZI, Bruno: *New sounds for woodwind*. Londres: Oxford University Press, (1974).
- BOK, Henri: *Nouvelles techniques de la clarinette basse*. Paris: Salabert, (1989).
- BOULEZ, Pierre: *Timbre and composition – timbre and language*. Paris: Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique, (2009).
- BUQUET, Gérard: *Le Tuba Contemporain*. Paris: Ambrosio Editions, (1993).
- CENDO, Raphaël: *Por una música saturada*. Madrid: Sul ponticello, (2012).
- CHERRY, Amy Kristine: *Extended Techniques in Trumpet Performance and Pedagogy*. Cincinatti: University of Cincinatti, (2009).
- DEMPSTER, Stuart: *The Modern Trombone*. California: University of California Press, (1979).
- GALLOIS, Pascal: *The Techniques of Bassoon Playing*. Kassel: Bärenreiter, (2009).
- HILL, Douglas: *Extended Techniques for the Horn: A Practical Handbook for Students, Performers and Composers*. USA: Alfred Pub Co Inc, (1996).
- LACHENMANN, Helmut: *Cuatro aspectos fundamentales de la escucha musical*. Sevilla: Espacio Sonoro, (1979).
- _____: “Klangtypen der Neuen Musik”, en *Musik als existentielle Erfahrung*. Wiesbaden: Breitkopf, (1996).
- LEVINE, Carine y MITROPOULOS-BOTT, Christina: *Techniques of Flute Playing*. Kassel: Bärenreiter, (2002).
- REHFELDT, Phillip: *New Directions for clarinet*. Berkeley: University of California Press. (1994).

RUSSOLO, Luigi: *El arte de los ruidos: La música futurista*. Madrid: Casimiro Libros, (1916).

SAITTA, Carmelo: «El timbre como factor estructurante». Sevilla: *Espacio Sonoro*, (2016).

SCHÖNBERG, Arnold: *Tratado de Armonía*. Madrid: Real Musical, (1922).

VAN CLEVE, Libby: *Oboe Unbound: Contemporary Techniques*. USA: Scarecrow Press, (2004).

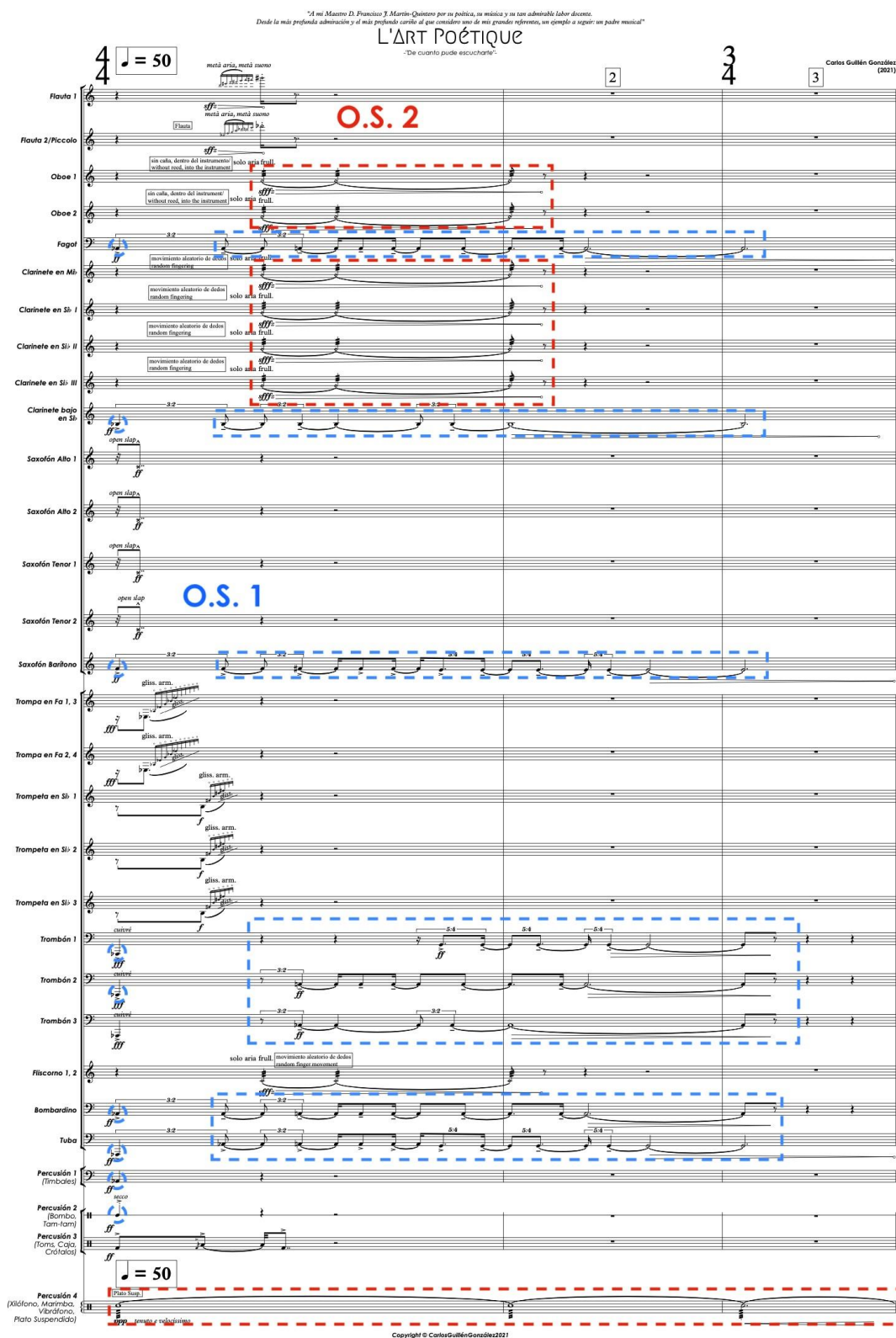
VEALE, Peter y MAHNKOPF, Claus-Steffen: *The Technique of Oboe Playing*. Kassel: Bärenreiter, (1995).

WEISS, Marcus y NETTI, Giorgio: *The Technique of Saxophone Playing*. Kassel: Bärenreiter (2010).

Anexo 1.

"A mi Maestro D. Francisco Y. Martín-Quintero por su poética, su música y su tan admirable labor docente.
 Desde la más profunda admiración y el más profundo cariño al que considero uno de mis grandes referentes, un ejemplo a seguir: un padre musical"
L'ART POÉTIQUE
 "De cuanto puede escucharse"
 Carlos Guillén González (2021)

♩ = 50



♩ = 50

Copyright © Carlos Guillén González 2021

The image shows a page of a musical score for a symphony orchestra. The score is written for various instruments, including Flutes (Fl. 1, Fl. 2), Oboes (Ob. 1, Ob. 2), Bassoon (Fag.), Clarinets (Cl. Mb., Cl. 1, Cl. 2, Cl. 3, Cl. bajo), Saxophones (Sax. chf. 1, Sax. chf. 2, Sax. ten. 1, Sax. ten. 2, Sax. bar.), Timpani (Timp. 1, 2, 3, 4), Trumpets (Tpt. 1, 2, 3), Trombones (Tbn. 1, 2, 3), Flutes (Flisc. 1, 2), Bombardone (Bomb.), Trombones (Tbn.), Percussion (Perc. 1, 2, 3, 4), and Mallets (Memb.).

The score is divided into two sections, O.S. 3 and O.S. 4, which are highlighted with dashed green and purple boxes respectively. O.S. 3 covers measures 4 through 8, and O.S. 4 covers measures 9 through 13. The measures are numbered at the top of the page: 4, 5, 5, 7, 8, 6, 9, 7, 2, 8, 5. The score includes various musical notations such as dynamics (pp, p, f), articulation (acc., staccato, obbligato), and performance instructions (non vib., vibrato).



CARLOS GUILLÉN GONZÁLEZ

(1993) es natural de San Fernando (Cádiz), licenciado en Composición y Clarinete por el Conservatorio Superior de Música «Manuel Castillo» de Sevilla. Se forma en la especialidad de Composición con D. Francisco J. Martín- Quintero. En este mismo recibe clases de

profesores y compositores como Katalin Székely, Antonio José Flores, Alberto Carretero, Santiago Báez e Israel Sánchez entre otros. Asiste a masterclasses con reconocidos/as compositores/as como Ada Gentile, Aurelio Édler-Copes, Javier Torres Maldonado, Gabriele Manca, Mario Pagotto, Maurizio Pisati, Cosimo Colazzo, Eunho Chang entre otros/as.

Ha participado como alumno en la Cátedra «Manuel de Falla» (2018, 2019 y 2021) con los compositores Roberto Sierra, Hilda Paredes y Benet Casablanca; así como en el Curso Internacional de Composición Barcelona-Modern (2018-2019) con el reconocido compositor francés Philippe Hurel.

Trabaja asiduamente como compositor, orquestador y arreglista para la Banda Sinfónica Municipal de Sevilla. Ha trabajado para diversas formaciones: Asociación Coral de Sevilla, Orquesta de la Compañía Sevillana de la Zarzuela, Orquesta Ciudad de Almería (OCAL) y Ensemble Taller Sonoro entre otros. Ha podido trabajar con solistas de reconocido prestigio como Santiago Báez (piano), Javier Comesaña (violín) y Wolfgang Puntas (clarinete).

En el terreno de la Dirección se forma con Juan Carlos Sempere Bomboí, enfocado a la dirección de banda, así como con Miguel Romea Chicote en la dirección de orquesta. Ha asistido a cursos de técnica de dirección con Miguel Romea, Juan Carlos Sempere, Enrique García Asensio y José Rafael Pascual Vilaplana, entre otros.

carlosguillengonzalez.93@gmail.com