JUAN JOSÉ CARVAJAL

BITACORA DE LA COMPOSICIÓN PARA ORGANO

UNIVERSIDAD DEL BOSQUE

Facultad de Creación y Comunicación

Bogotá, noviembre del 2017

Agradecimientos

Ante todo quisiera agradecer a Dios. Agradezco a mi padre que aunque no está con nosotros estuvo presente en todos los grandes momentos de mi vida; gracias a él estoy a aquí en este momento y obtuve del todo su apoyo; me enseñó a enfrentarme a los momento difíciles. Además agradezco a mi mamá y a mi hermano Juan Camilo por acompañarme siempre en este proceso. A mis amigos del colegio quienes compartieron conmigo y me apoyaron cuando los necesitaba principalmente a Cristian Sanabria, Nicolás Muñoz, José Rego, Cristian Pepinosa, y Jorge Orozco. Agradezco a compañeros y amigos de composición Juliana Ortigoza, Duvan Arcos, Laura Zapata y por último a mis profesores en especial a Daniel Álvarez y José Luna.

Contenido

Agradecimientos 2
Contenido 3
1. Órgano 5
1.1. Historia 5
1.2 Compositores 8
1.2.1 Antonio de Cabezón: 8
1.2.2 Johann Sebastian Bach: 8
1.2.3 Charles-Marie Widor: 9
1.2.4 Oliver Messiaen: 10
1.3 Funcionamiento 11
2. Gestión del órgano: 22
3. Proceso de la composición 25
3.1 Primera Semana 25
3.2 Segunda semana 26
3.3 Tercera semana 27
3.4 Cuarta semana 27
3.5 Quinta Semana 28
3.6 Sexta semana 28
3.7 Séptima semana 29
3.8 Octava semana 29
3.9 Novena semana 30
3.10 Decima semana 30
3.11 Onceava Semana 31
3.12 Doceava semana 31
3.13 treceava semana 31
3.15 quinceava semana 32

3.16 dieciseisava semana 32
3.17 diecisieteava semana 33
3.18 dieciochoava semana 33
3.19 diecinueveava semana 33
3.20 veinteava semana a la veintidosava semana 33
4. Análisis 34
4.1 Primer movimiento 34
4.2 Segundo Movimiento 38
4.2.1. Segunda B 41
4.3 tercer movimiento 41
5 Conclusiones 45
Bibliografía 47

1. Órgano

1.1. Historia

Se cree que este instrumento data del siglo III A.C; concebido por el ingeniero Ctesibio. Este primer órgano era hidráulico y tenía flautas de pan como tubos, una persona bombeaba aire que pasaba adentro de un contenedor perforado (pnigeus), acoplado a una cisterna de agua y después de pasar el pnigeus se iba a un secreto bajo los tubos; y por la presión del agua se mantenía estable (Remmant, 2002).

El órgano hidráulico era bastante famoso. Fue utilizado en festivales y posiblemente utilizado por personajes reconocidos en la antigüedad como el emperador Nerón, que se cree lo importó desde Grecia (Remmant, 2002). Este instrumento era de grandes dimensiones. Después se inventó otro (órgano) que no era tan grande en el II D.C. Además de esto dejó de ser hidráulico y pasó a funcionar por medio de fuelles que bombeaban el aire, pues no tenía agua que lo comprimiera, esto se solucionó gracias a la adición de un depósito de aire en el año 228 d.c, este era órgano neumático (Remmant, 2002).

Luego de ello, en el siglo V, después de la invasión de los bárbaros en el imperio romano, no se encuentra tantas referencias acerca de la evolución del órgano durante varios siglos. Además de esto, tampoco se puede comprobar la utilización de éste en las iglesias hasta el siglo X (Remmant, 2002).

Se han encontrado dos tratados de órgano de iglesia que datan del siglo XI y sus autorías son de Teófilo un monje de Alemania o del oeste de Francia y el otro es un Anónimo de Berna. Los dos concuerdan que los tubos estaban hechos de cobre pero cada uno daba diferentes formas a estos, el primero decía que eran cónicos y en las especificaciones del segundo se decía que eran cilíndricos (Remmant, 2002). También, se discrepaba sobre el mecanismo donde se tocaban las notas; en Teófilo se dice que eran "dispositivos deslizantes muy lentos" que se halaban para originar el sonido, a diferencia de la descripción anónima donde se mencionaban teclas que funcionaban con resortes. Se sabe que estos instrumentos contaban con 3 octavas, pero el número de los fuelles si era diferente en cada uno dependiendo de la dimensión (Remmant, 2002).

Antes del siglo XIV había instrumentos de grandes dimensiones que fueron llamados *Gran órgano* o caja principal. Además, estaba el *Órgano positivo*, un poco más pequeño, que normalmente se ubicaba junto a la caja principal, pero el positivo era fácil de trasladarse entre las diferentes ejecuciones (Remmant, 2002).

Los tubos se construían por las teclas o los diferentes dispositivos para halar, estos asignaban las notas. Uno de los problemas que se presentaba en este tipo de instrumentos era que si un tubo era muy grande la tecla también tendría gran tamaño y peso, por lo tanto, dificultaba la ejecución, este problema se corrigió gracias "a la acción << mecánica>> de varas y alambres que administraban los caños, situado ahora más lejos del teclado" (Remmant, 2002). Por esa razón se pudo ampliar el número de tubos y las teclas dejaron de ser tan grandes y fueron mucho más manejables (Remmant, 2002).

El órgano portátil fue un instrumento de gran popularidad hacia 1300 que se representó frecuentemente en las pinturas de la época, se encontraba sobre todo en la península ibérica. Se interpretaba por una sola persona, que, con una mano, tocaba el teclado y con la otra se encargaba

de maniobrar el fuelle. Se cree que era cromático y la gran mayoría tenía una o dos hileras de tubos de bordón, también se encuentran imágenes donde se ven hasta tres columnas de tubos (Remmant, 2002).

Muchos de los grandes órganos del medioevo ya tenían varios tubos para la misma nota pero trabajaban juntos y al mismo tiempo, por esto, no se podía escoger cual utilizar, por lo tanto el sonido siempre se combinaba entre unísonos, quintas y octavas (Remmant, 2002). En los países Bajos y en Alemania fueron los primeros en añadir los pedales para los bajos y además de eso también agregaron el positivo, por lo tanto, dejo de ser independiente, habitualmente se colocaba detrás del intérprete o como un segundo teclado arriba del principal; a veces en vez de pedales se utilizaban unas cuerdas debajo de los teclados.

Para 1400 ya se podían encontrar órganos donde el principal tuviera alturas de 8 pies, el positivo de 4 y los pedales de 16, para esta época se empezaron hacer algunos acoples donde los teclados sonaban simultáneamente solo tocando uno de los dos (Remmant, 2002).

No se tiene muy claro cuando se empezaron a utilizar los registros, se cree que fue antes de 1400 pero no era tan común, esto se propago muchos años después. En Alemania y Flandes se usaban para darle más relevancia, a algunas voces, el órgano más antiguo con registros que se conserva es el de la iglesia de San Petronio de Bolonia construido entre 1474 y 1483 (Remmant, 2002).

Para el renacimiento y el Barroco el desarrollo de los órganos fue nacionalista[1], por eso mismo, cada uno dependiendo del lugar donde se encontraba tenía características diferentes, los más adelantados para su época eran los de España, Países Bajos y los del norte de Alemania (Remmant, 2002). También debemos decir que por la música polifónica, se crearon nuevos y más

[1] El instrumento adquirió características distintas dependiendo de la nación en la que se encontraba

sofisticados registros entre esos se puede nombra el flautado; además, estaban *Gemshorn, el Flageolet, el Rauschpfiefe, la corneta, el orlo*, sonido percutido, *la trompeta y el trombón* que eran tocados con los pedales (Remmant, 2002).

1.2 Compositores

Se sabe que la música de órgano es muy extensa y comprende muchos años de historia; por lo tanto, se puede inferir que ha tenido grandes exponentes en diferentes épocas. Debido a las características de este trabajo solo se va a abordar desde unos cuantos ejemplos de compositores que marcaron sus tiempos y ayudaron a la consolidación de este instrumento.

1.2.1 Antonio de Cabezón:

Nació en Castrillo Matajudíos ubicada en Burgos, en 1510 y murió en Madrid en 1566. Fue organista y compositor, uno de los más importantes de la historia de España y de su época, músico de la corte Castellana que sirvió a Carlos V, Isabel de Portugal y Felipe II. Sufrió de ceguera desde su niñez aunque esto no le impidió viajar a Inglaterra, donde perfeccionó la técnica de teclado. Cabezón incursionó en todos los géneros que había para el órgano en el siglo XVI, tanto música sacra como secular, destacándose entre sus composiciones los Tientos para órgano. (Roig-Francolí)

1.2.2 Johann Sebastian Bach:

Nació el 21 de marzo de 1685 en Eisenach y murió el 28 de julio de 1750 en Leipzig. Fue organista, violinista y cantante, sus primeros años de formación fueron con su padre, después del fallecimiento de éste se trasladó con su hermano mayor que era organista en Ohrdruf, donde se acercó por primera vez al instrumento. (F., 1986)

Durante toda su vida el órgano fue parte fundamental de su obra, trabajó como organista en Arnstadt (1703) y Muhlhausen (1707) las cuales fueron sus primeras experiencias laborales importantes. (F., 1986).

En la época en que trabajó como músico en Weimar (1708-1709) Bach fue organista de la corte y después se dedicó a ser concertino de la orquesta, "este es el periodo de sus grandes composiciones para órgano, en especial las que no tienen nada que ver con el coral" (F., 1986). Para este momento fue que Bach adquirió fama como intérprete de este instrumento, por su habilidad en los pedales y su gran manejo en los registros. (F., 1986).

Para la estancia de Weimar gran parte de su desarrollo se hace debido a que tenía mucha más libertad al componer, por lo que estaba trabajando también en la corte. En este momento de su vida se dedica a estudiar a los italianos y hacer música profana y por esto mismo logró mayor desarrollo técnico y llegó a su primera madurez como compositor; consiguió en sus composiciones para órgano[2] gran virtuosismo, ejemplo en el famoso preludio y fuga en Re que ostenta una destreza interpretativa, y un excelente desarrollo polifónico. (F., 1986).

1.2.3 Charles-Marie Widor:

Nació el 21 de febrero de 1884 en Lyon y murió el 12 de marzo de 1937 en París. Fue un organista y compositor de gran importancia en el romanticismo, principalmente en este instrumento, junto a Louis Vierne con quien estudió. (Roig-Francolí)

[2] La obra de Bach de órgano comprende: BWV 131 fuga en sol menor, BWV 525–530 Seis Sonatas, Preludios y Fugas BWV 531- 552, Conciertos BWV 592- 596, *Schubler corales BWV 645-650, corales variaciones BWV 766- 771. Entre otros* (Williams, 2003)

Después de Johan Sebastián Bach no hubo mucho progreso en la composición para órgano hasta la llegada del compositor Widor. Esto se logró en Francia, donde más adelante se continuo y fue la cuna del desarrollo organistico en cuanto al lenguaje compositivo (Bang, 2012).

Widor compuso 10 famosas sinfonías para órgano en las cuales utilizó las herramientas orquestales propias del romanticismo; para ello, se necesitaba de grandes instrumentos con un gran número de registros que pudieran dar la majestuosidad que se necesita para estas obras (Bang, 2012).

1.2.4 Oliver Messiaen:

Nació el 10 de diciembre de 1908 en Aviñón y murió el 7 de abril de 1992 Clichy Francia. Fue un Organista y compositor. Se vio influenciado por Debussy y Stravinski, además estuvo interesado en nuevas formas de desarrollo rítmico y en el timbre. (Messiaen, 1994)

En la segunda guerra mundial fue capturado por los alemanes en un campo de concentración donde compuso una de sus más grandes obras *El cuarteto del fin del tiempo*, donde utilizo los instrumentos que tenía a su disposición que a pesar de todo no estaban en muy buen estado. (Messiaen, 1994)

Messiaen también es conocido por ser uno de los precursores del *serialismo integral*, técnica que no exploto tanto por sus diferentes necesidades artísticas. Además, fue maestro de los compositores Pierre Boulez y de Karlheinz Stockhausen. (Messiaen, 1994)

Su música se vio influenciada por su espiritualidad enfocada en la religión católica, por el canto de los pájaros siempre presente en sus composiciones. También es importante su *sinestesia* ya que él veía colores al momento de escuchar los diferentes sonidos. (Messiaen, 1994)

La música para órgano del compositor es bastante extensa en su mayoría relacionada a la religión. Un ejemplo es *El banquete celeste* siendo ésta su primera obra escrita para el instrumento y en ser publicada, donde empieza a explorar las escalas de trasposición limitada. (Messiaen, 1994)

Otra de sus más importantes obras para este instrumento fue la *Misa de pentecostés* escrita en 1950 utilizando series para las notas, el timbre y el ritmo, gracias a la capacidad del órgano; esta obra lleva al extremo los registros los cuales son explotados de una manera extraordinaria. (Messiaen, 1994)

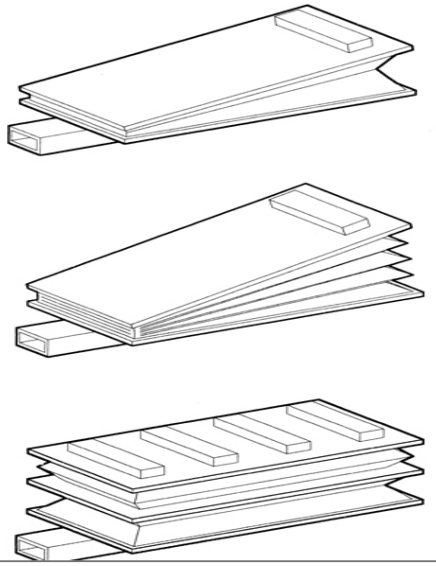
1.3 Funcionamiento

El órgano es un instrumento sumamente complejo, por consiguiente, para comprender su funcionamiento es necesario mostrar cada uno de sus elementos y de los materiales que lo componen.

En primer lugar, se debe tener en cuenta que para la construcción del órgano normalmente se tiene como uno de los materiales primarios la madera en sus diferentes presentaciones, por lo que muchas veces con esta se construyen las fachadas del instrumento donde se agrupan los tubos y demás materiales que constituyen a este (Bicknell, 2012).

Órgano del monasterio benedictino de El Rosal (Cundinamarca)

Ahora bien, siendo el órgano un instrumento de aire, este elemento es necesario con una gran presión atmosférica, lograr esto no ha sido tan problemático, aunque obtener una salida de corriente (de aire) estable conlleva más dificultades (Bicknell, 2012). Para esto se utilizan unos fuelles que son llenados y vaciados por su propio peso uno tras otro los cuales en diversas ocasiones crean un efecto de vibrato muy leve gracias a su “naturaleza fluctuante” (Bicknell, 2012).



(Bicknell, 2012)[3]

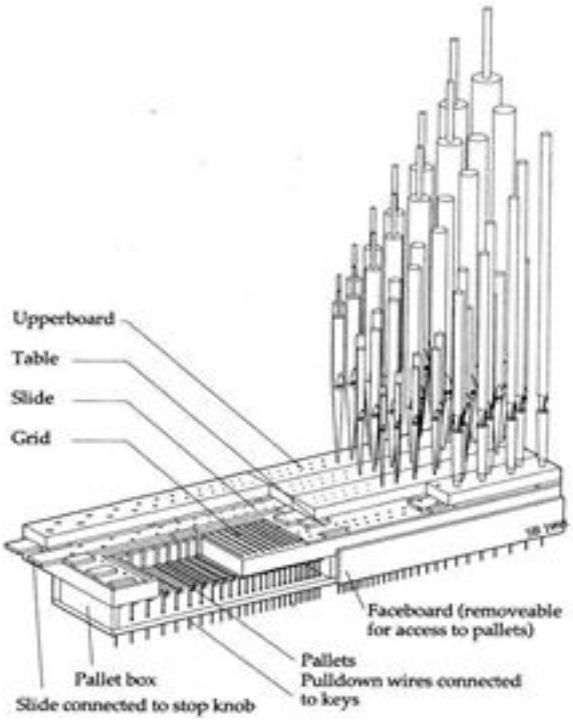
Para seguir mejorando la manera de hacer que fluya el aire uniformemente se utilizaron unidades reguladoras de viento compactas que se instalaban en el tablero de sonido o en el armazón (Bicknell, 2012). Gracias a los avances tecnológicos hoy esto se soluciona por un motor que mueve un ventilador de una forma estable (Bicknell, 2012).

Otra de las partes más importantes del órgano es el tablero de sonido que está compuesto por diferentes tubos, por eso cada uno de los manuales y el pedal tiene su propio tablero para accionar sus mecanismos y controlar así sus conductos (Bicknell, 2012). La presión de aire es diferente dependiendo del sistema al que va. Cada nota tiene su propia válvula que es accionada en el tablero del sonido, esta conexión se llama "nota de acción"[4]. Cuando la nota es accionada la válvula se abre dejando entrar el viento por el canal perteneciente a esta. Después de dejar de presionar la

[3] "Three types of bellows commonly found. From top to bottom: single-fold diagonal bellows typical of northern Europe in the seventeenth and eighteenth centuries; multi-fold diagonal bellows typical of classical practice in France and the south; the horizontal bellows with inverted folds developed in England round 1800 and used extensively thereafter in many countries" (Bicknell, 2012) la traducción es: "Tres tipos de fuelles normalmente encontrados. Desde la parte superior hasta la inferior: fuelle diagonal de pliegue simple típico de la Europa nórdica en los siglos diecisiete y dieciocho; fuelle diagonal de pliegue múltiple típico de practica clásica en Francia y el sur; fuelles horizontales con pliegues invertidos desarrollados en Inglaterra alrededor de 1800 y usados extensamente a partir de ahí en muchos países".

[4] Traducción de la palabra key action sacado del libro

nota un resorte hace interrumpir el flujo de aire (Bicknell, 2012). Ahora bien, los tableros de sonidos se pueden silenciar individualmente ya que el intérprete tiene la libertad de escoger cuál de estos quiere hacer funcionar dependiendo de los requerimientos musicales (Bicknell, 2012).



(Bicknell, 2012)

Las válvulas pueden llevar el aire a un solo tubo o a varios de ellos gracias al control deslizante que es una capa perforada la cual se va moviendo dependiendo de cuantos conductos se escojan para una sola nota (Bicknell, 2012). Esto se puede remplazar por otros sistemas mecánicos más complejos que comunican las válvulas entre sí (Bicknell, 2012).

Así pues, las notas son conectadas a las válvulas por un cable o un seguimiento mecánico esto se puede hacer desde un pivote en la parte trasera del órgano o en la mitad de este, el funcionamiento de estos vínculos es bastante similar al de los pedales y los manuales (Bicknell, 2012). Además, los instrumentos más desarrollados pueden acoplar las diferentes conexiones haciendo que los departamentos de un teclado puedan ser tocados por otro (Bicknell, 2012).

En el siglo XIX se remplazaron los sistemas mecánicos por sistemas de tubería neumática que llevaba la señal de la nota a través de un tubo cargado de aire, se construyeron dos tipos de acción neumática el primero más simple era el de carga que deja entrar el aire bajo presión para luego cargar un fuelle o un motor que luego abre la válvula (Bicknell, 2012)a.

El segundo tipo de acción neumática, nombrado en inglés "*exhaust system"*, es un poco más complejo por lo que la nota abría una válvula en un extremo del tubo recogiendo aire desde el otro extremo por un motor para luego ser liberado. Al tener motores pequeños y relé ayuda a mejorar la velocidad y repetición (Bicknell, 2012).

Ya en el siglo XX se empezó a desarrollar mecanismos eléctricos y electro-neumáticos que fueron los más populares, el segundo todavía hacia funcionar el motor gracias al sistema neumático. Los eléctricos no han sido tan populares y sobre todo han estado en Estado Unidos (Bicknell, 2012).

Conforme a lo dicho, podemos decir que algunos de los órganos más modernos tienen un sistema de detención gracias a los avances neumáticos y eléctricos, por eso mismo ya se pueden hacer cambios en la combinación de los tubos de una manera más eficaz que antes, dado que desde un botón se pueden cambiar las asignaciones (Bicknell, 2012). De este modo, por los grandes avances en neumática y electro- neumática se pudo separar la consola (teclados, pedales, y registros) de los tubos y que estos puedan ser gobernados desde una parte lejana a ellos (Bicknell, 2012).

Uno de los grandes avances que se hizo en los órganos ingleses en 1712 fue la incorporación de la caja de expresión, la cual adquirió mucha fama (Bicknell, 2012). Esta consiste en unas persianas que son controladas desde los pedales las cuales al momento de abrirse daban

mayor volumen al sonido que sale por los tubos (Bicknell, 2012). Estas compuertas al momento de estar cerradas cubren a estos conductos de donde surge el sonido (Bicknell, 2012). La mejora tecnológica que sufrió el instrumento gracias a esto ayudo en la música romántica para un control de las dinámicas (Bicknell, 2012).

1.3.1. Tubos, registros y mixtura

Los tubos son hechos de diversos materiales, comúnmente en metales como estaño y plomo y son bastante utilizados para la construcción de los órganos; además, se utilizan diferentes tipos de maderas, vidrios o papel para la elaboración de estos (Bicknell, 2012).

Las partes más importantes del órgano son los tubos de metal de una forma cilíndrica que suenan en diferentes tonos para cada una de las notas (Bicknell, 2012). El Blockwerk proveniente de la edad media está relacionado al *organum* los cuales eran cuartas y quintas paralelas, "que es una forma intuitiva de los armónicos modernos" (Bicknell, 2012); es como tal, el antecedente de este coro de tubos.

La interacción entre los diferentes tubos apoyando los armónicos del unísono complementa el sonido dándole mayor riqueza, haciendo que esta sea una de las principales características del órgano (Bicknell, 2012). El Blockwerk agrego la individualidad del unísono, la octava, la octava a la quinta y dos octavas etc., donde los últimos armónicos crean una mixtura gracias a un *cluster* que sucede en los agudos por los conductos más pequeños. (Bicknell, 2012)

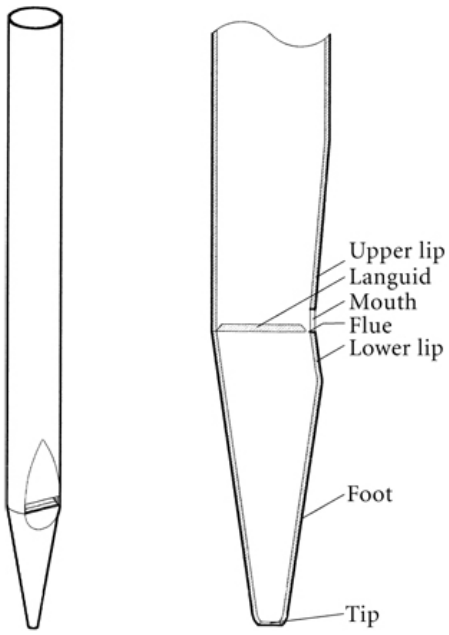
Hoy en día para asignar los diferentes registros se usa un sistema de unidades standard para clasificar el tono, por ejemplo: se le utiliza 8' para indicar la medida del tubo de ese tamaño, la nota se puede dar con un solo tobo o con varias combinaciones de los conductos. La forma más utilizada para el coro principal es:

Principal	8′	Unison=first partial
Octave	4′	One octave higher=second partial
Quint	2 23 ′	One octave and a fifth higher=third partial
Superoctave	2′	Two octaves higher=fourth partial
Mixture	IV	Four pipes per note, various harmonics

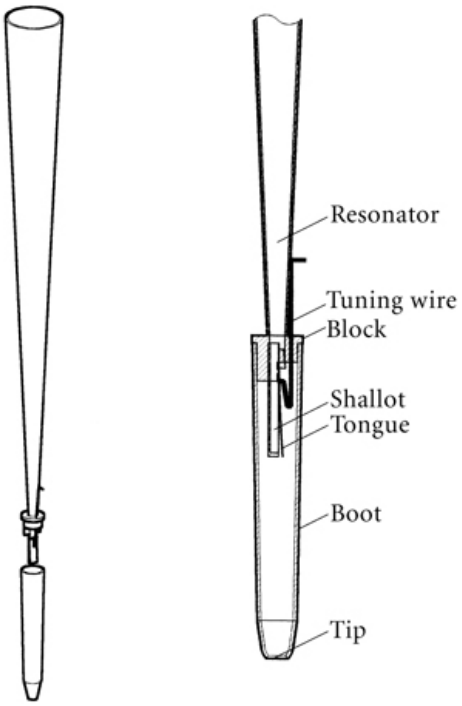
(Bicknell, 2012)

Las Mixturas se van creando con más tubos pequeños los cuales sus agudos y van complementando los armónicos; los primeros son los más comunes pero también se encuentran el quinto que es una tercera de la tónica, y en el siglo XX se agregaron armónicos de séptima y novena (Bicknell, 2012). Además, también se pueden encontrar sub armónicos los cuales son una octava debajo de la nota tocada. Ya desde la edad media buscando distintos timbres se encontró que cambiando la forma de los tubos se lograba esto, por lo tanto muchos pasaron hacer de forma cilíndrica a cónica; asimismo, se dieron cuenta que al tapar alguno de los conductos se podía bajar una octava el tono siendo este del mismo tamaño (Bicknell, 2012). Conjuntamente "El uso de aleaciones y de madera daba más posibilidades" (Bicknell, 2012).

Al principio los tubos no tenían lengüetas, esto quiere decir que el sonido se produce por el aire sin necesidad de otras ayudas sin importar que los conductos sean cerrados o abiertos (Bicknell, 2012). En cambio los tubos de lengüeta son los que necesitan estas para que vibren producir el sonido que es controlado y amplificado por un resonador (Bicknell, 2012).



(Bicknell, 2012)[5]



(Bicknell, 2012)[6]

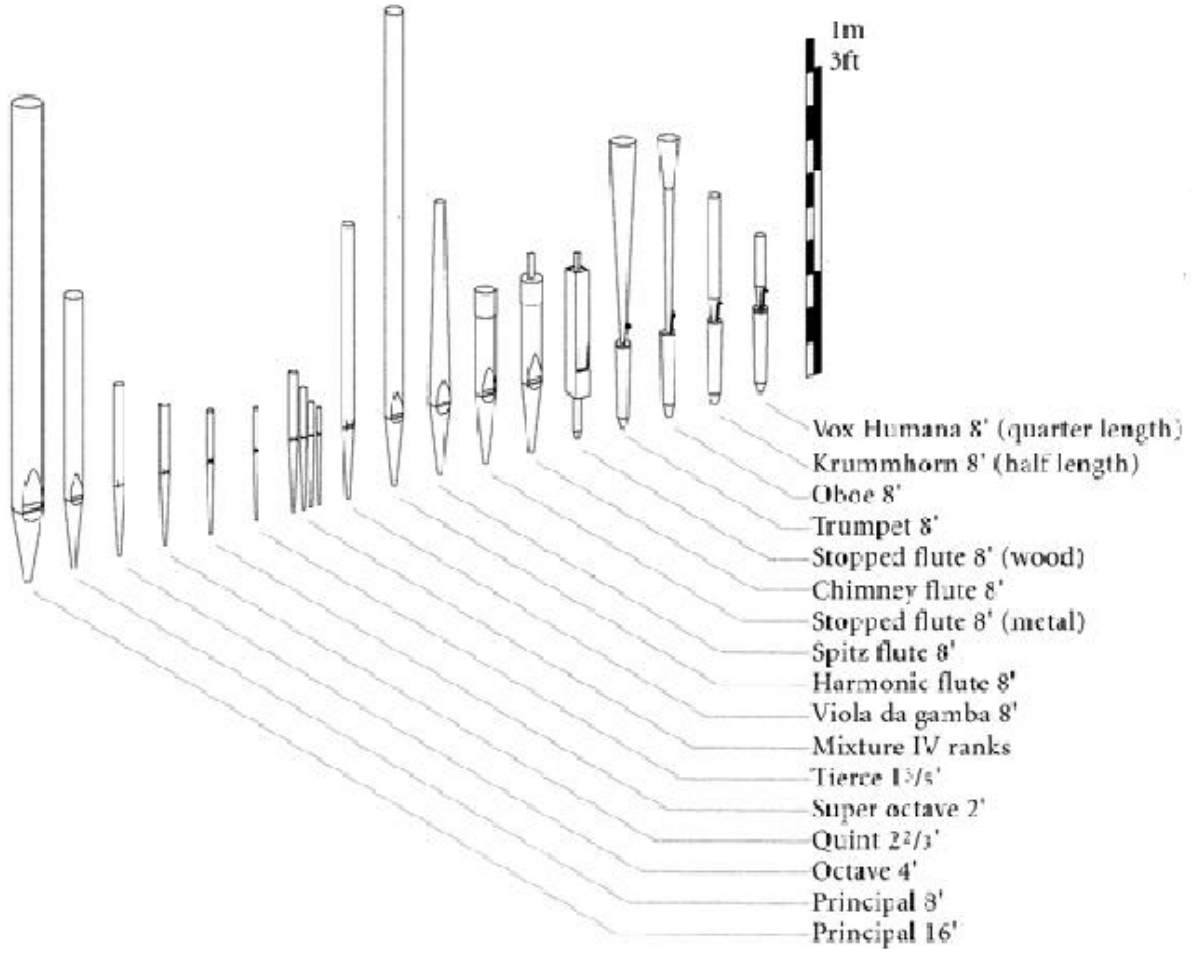
[5] "A typical open flue pipe of the principal family. Left: general view. Right: section through mouth and foot" (Bicknell, 2012). Traducción: un tubo abierto de lengüeta típico de la familia principal. Izquierda: vista general. Derecha: sección a través de la boca y el pie.

[6] "A typical reed pipe of the Trumpet family. Left: general view with the boot removed; right: section through boot, block and base of resonator showing shallot, tongue and tuning wire in position" (Bicknell, 2012). Traducción. "Un tubo de lengüeta típico de la familia de trompetas. Izquierda: Vista general con la bota removida" (Bicknell, 2012).

Ahora bien, hay muchos tipos de tubos con un nombre para cada uno, como consta en la siguiente cita que se refiere a esto con mayor precisión:

> La extensa variedad de forma de tubos entonces produjo un vasto repertorio de nombres, algunos prácticos algunos imaginarios. Muchos son descriptivos, de una supuesta comparación con respecto a otro instrumento: entonces entre las paradas vocales encontramos varios tipos de flautas, entre los de lengüeta, trompeta, Fagot, Oboe y Krummhorn, e incluso voz humana. Otros nombres son descriptivos de forma – la flauta chimenea o Rohrflote de hecho tiene una chimenea en cada tubo; algunos son evocativos (tuba mirabilis, voix célestes); otros esotéricos (Terpodion, Zauberflote); y algunos misteriosos (voz Candida; Omphiagelon) (Bicknell, 2012).

Derecha: Sección atreves de bota, bloque y base del resonador mostrando el chalote (tubo pequeño donde se hace la vibración), la lengua y el cable de tuneo en posición.



(Bicknell, 2012)[7]

Conforme a lo que se ha estado exponiendo, se puede decir que al momento de construir un órgano hay muchas libertades que se pueden tener, ya que, cada uno de los organeros es el que decide varios de los exigencias del instrumento individualmente; empero, (Bicknell, 2012)muchos de los parámetros indispensables se deben respetar aunque con diferentes divergencias.

La construcción de los tubos se hace de una manera artesanal por lo que se deben martillar para dar su forma, quemar las puntas para subirles el tono y se cierran para bajárselos. Para darles

[7] Various forms of organ pipe. All the pipes shown play c1 (middle c) – the length, in feet, given after the name of an organ stop indicates the nominal length at the lowest note on the keyboard, C. Traducción. Varias formas de tubo de órgano. Todos los tubos mostrados suenan en el Do central – la longitud, en pies, después del nombre de la parada del órgano indica la longitud nominal a la nota más baja en el teclado, Do.

la nota también se puede hacer con aletas, tapas, capas cilíndricas y huecos (Bicknell, 2012). Los tubos cubiertos adquieren el tono moviendo la cobertura o doblando la bocilla con orejas de un metal blando (Bicknell, 2012). Por otro lado en los tubos de lengüeta la nota es colocada por un resorte en la lengua además la longitud ayuda para que este el tono educado. Algunos resonadores están provistos de reguladores de la extensión (Bicknell, 2012).

Por lo explicado podemos darnos cuenta de la individualidad de este instrumento y de cómo cada uno es muy diferente, ya que al momento de construirlos hay infinidad de posibilidades en las combinaciones de los tubos, de los tamaños, hasta de los teclados para maniobrar cada uno de estos registros. Igualmente, el espacio donde sea edificado hará que el órgano suene diferente y le de sus particularidades.

2. Gestión del órgano:

Al comienzo del trabajo se adelantó una de las partes fundamentales: la de conseguir un órgano. Esto se hizo por la dificultad de obtener este instrumento, pues no hay muchos disponibles en Bogotá y difícil conseguir su utilización. Por lo tanto, se empezó a hacer una investigación de cómo podría gestionarlo para la posterior realización de la obra. En ese entonces se había remodelado el órgano de la Catedral Primada de Bogotá, era la única información y la más accesible que había sobre éste en la ciudad; por lo tanto, ese fue el punto de inicio. Asimismo, de los primeros descubrimientos fue encontrar al maestro Jorge Eduardo García, quien era el organista titular de la catedral primada; entonces me contacte con él.

En el siguiente cuadro se va a mostrar el proceso de la gestión antes de empezar a componer:

Interlocutor	**mes**	**Labores de gestión**	**Lugares y espacios implicados**
Organista Jorge Eduardo García	Enero	- Da contactos de otros interlocutores del órgano en Bogotá	- Internet
Organero Jesús David Gil	Enero	- Me informa sobre los posibles órganos que se pueden utilizar para el proyecto.	- Catedral primada de Bogotá. - Biblioteca Luis Ángel Arango. - Monasterio el Rosal. - Colegio San Carlos

Monseñor Álvaro Vidales	Febrero	- recibió el contacto de Monseñor Mauro Serrano, (queda pendiente carta dirigida a él)	- Catedral primada de Bogotá
Hermano Jorge	Febrero	- Primeros acercamientos al órgano del monasterio. - Principal opción del préstamo del órgano. - Queda inconcluso porque faltaba hablar con el hermano Marco, superior del monasterio.	- Monasterio el Rosal.
Monseñor Mauro Serrano	Mayo	- Se entrega la carta dirigida a monseñor,(nunca es contestada)	- Catedral primada de Bogotá
Hermano Marcos. Hermano Jorge.	Julio	- Me contacto con el superior del Hermano Jorge[8] y da el visto bueno, solo pide una carta de la	- Monasterio el Rosal

[8] Se llama Hermano a un clérigo Menor encargado de oficios domésticos en un monasterio.

		Universidad para dar la autorización.	
Hermano Marcos. Hermano Jorge.	Agosto	- Se entrega la carta de la Universidad para dar la autorización.	- Monasterio el Rosal
Hermano Francis	Agosto	- Intento de contacto para conseguir el órgano del Colegio San Carlos. - Es infructífero porque el Hermano Francis estaba enfermo.	- Colegio San Carlos
Hermano Marcos. Hermano Jorge.	Agosto	- Es aprobado el préstamo del órgano.	- Monasterio de El Rosal
Wilmar Perdomo	Agosto	- Se confirma como el organista que va tocar la pieza	- Vía telefónica

Por otra parte, me contacté con el Maestro Mauricio Nasi compositor, organista y arpista colombo-italiano. El proceso con él ha sido de un arduo descubrimiento del instrumento, me ha ayudado desde lo teórico y me ha mostrado el funcionamiento de éste en lo práctico. Por esto, conocí el órgano del auditorio Olav Roots de la Universidad Nacional y pude entender como tal los registros y la función de las diferentes partes del instrumento.

3. Proceso de la composición

3.1 Primera Semana

En la primera semana se buscó el fundamento de mi música. Para empezar, se quería tener una referencia conceptual externa que me ayudara a componer, pero tampoco buscaba que fuera precisamente programático. Por lo tanto, se indagó el concepto que proporcionara la base de mi obra, en esa pesquisa llegue a la oración de la paz de San Francisco de Asís. Esto surgió por intereses personales que se han desarrollado los últimos meses, lo fascinante de esta oración es el potencial de su contenido, a pesar de su sencillez. La oración es la siguiente:

> *Señor, hazme un instrumento de tu paz, donde haya odio, ponga amor, donde hay ofensa, perdón; Donde hay duda, fe, donde hay desesperanza, esperanza;*
>
> *Donde hay tinieblas, luz, donde hay tristeza, alegría.*
>
> *Oh Divino Maestro,*
>
> *Que no busque yo tanto, ser consolado como consolar, ser comprendido como comprender.*
>
> *Ser amado como amar.*
>
> *Porque dando se recibe.*
>
> *Perdonando se es perdonado.*
>
> *Y muriendo a si mismo*
>
> *Se nace a la vida eterna.*

Al tener un concepto más claro de lo que quería, la primera semana, con un carácter exploratorio, se centró en la búsqueda musical. Además, se exploró en diferentes referentes para tener más claro qué quería con la música, y de este modo, saber qué técnicas se iban a utilizar. Además de esto, también se empezó a tomar la decisión formal de composición de la obra, de una manera macro, esto es partiendo de la oración. Por esta razón, se decidió hacer tres movimientos inspirados en tres momentos: el primero, es el inició de la oración que comienza con: “hazme un instrumento de tu paz”; el segundo, es desde donde dice que: “donde haya odio, ponga yo amor” y esto se alarga hasta la palabra alegría; por último, se finaliza con la parte que cierra la oración.

Además de lo mencionado anteriormente una de las decisiones que se tomó, es que la composición se trabajaría con base en una mirada personal, es decir, desde lo que sentía con la oración.

3.2 Segunda semana

Para la segunda semana se comenzó a trabajar el primer movimiento, desglosando así las ideas técnicas que se tenían desde la búsqueda de los referentes para encontrar qué sistema se iba a utilizar. Durante todo este proceso se tuvo un gran interés por las músicas de la desde la edad media hasta el Barroco.

Desde la concepción de esta obra se ha tenido diferentes dicotomías las cuales se van presentando durante todo el proceso. Estas contradicciones, se fueron intensificando gracias a los disímiles puntos de vista que me han confrontado por tener dos maestros diferentes en la creación de la obra. Por lo tanto, las decisiones tomadas se fueron cambiando y enfrentando constantemente.

En el momento no se tomó ninguna decisión concreta de la música, pero se fueron creando diferentes bocetos los cuales serían el punto de partida para el desarrollo del primer movimiento. Además, se evidenció en los fragmentos el interés que hay por el lenguaje del barroco.

3.3 Tercera semana

Llegados a este momento se tomó una decisión crucial para el desarrollo del primer movimiento, ya que gracias a los intereses de aprender sobre los grandes compositores y de la música barroca se decidió usar el coral para *órgano Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ* BWV 639 de Johann Sebastián Bach como una cita en una parte específica de la obra.

Por lo tanto, se contaba con dos materiales para el desarrollo de la obra, el primero consistía en lo siguiente: los bocetos que se habían hecho; y el otro, era la cita, entonces el siguiente paso a resolver era cómo utilizar ambos para la concreción del primer movimiento. Para esto, esta semana se indagó sobre diferentes procesos de abordar citas musicales, se hallaron diversos referentes, por ejemplo el Credo de Arvo Pärt que utiliza el preludio en do mayor de la clave bien temperada de Bach BWV 846

3.4 Cuarta semana

En esta semana se logró un discurso con los elementos mencionados anteriormente, pero por separado. Todavía las ideas no se habían logrado conectar para llegar a la cita de una manera natural, se estaba tratando de mostrar un cambio pero no tan drástico; por lo tanto, la búsqueda seguía en la transformación de una idea para que partiendo de un desarrollo musical se pudiera llegar a la idea de otro compositor.

Mientras tanto en esta semana se empezó, de forma constante, la búsqueda del organista. Esto se logró gracias a las referencias que había facilitado el Maestro Mauricio Nasi y en esa búsqueda se encontró al estudiante Wilmar Perdomo, el encargado de interpretar la obra.

3.5 Quinta Semana

A partir de ahí los esfuerzos se concentraron en la unión de las dos ideas musicales, por esto se alcanzó un desarrollo donde ambas empiezan a dialogar de una manera no tan notoria, pero si presente. Para hacer este diálogo, se presentaba el problema de introducir la pieza de Bach de una manera tácita en mi discurso, por lo tanto, la idea era exponer la melodía principal del coral, en primera instancia, se decidió introducir la melodía en el medio de las voces, pero se tornó un poco confusa desde los criterios que se miraran, esto hace referencia a una crítica que hizo el Maestro Nasi.

Además, ya se estaba pensando el segundo movimiento, para ello se empezaron a mirar contrastes que surgen de los conceptos extra musicales mencionados anteriormente. También en divergencia con el primer movimiento se pensó hacer una música rápida y violenta desde lo tonal y todavía dejando ciertas tildes del barroco, pero no tan pronunciado como antes.

3.6 Sexta semana

En este momento del proceso nos encontramos con la finalización del primer movimiento, esto es principalmente porque se ha logrado unir esos dos momentos dispares de la música ya descritos en las anteriores semanas, por lo que se decidió utilizar el tema de Bach en el bajo (ver análisis). Por lo tanto, para este instante del proyecto lo que hace falta en el primer movimiento es correcciones y detalles para arreglar.

Consecuentemente, se convierte en una prioridad el segundo movimiento; por lo tanto, se trabajó en bocetos para saber cuál iba ser el material a escoger, contando con diferentes esquemas todos infructíferos para lo que se quería. Por ello, se decidió tomar una obra para Violonchelo compuesta por mí, para la inspiración de la primera parte de este movimiento.

Por el tipo de técnicas que se había usado en el anterior movimiento, se adaptó las ideas de la composición para violonchelo, pero se trasformaron y adecuaron los requerimientos de la obra, esta evolución se dio durante las diferentes semanas partiendo desde esta.

3.7 Séptima semana

Ya concentrado en su totalidad en el segundo movimiento decidí una fragmentación del discurso apropiando la obra para violonchelo, por lo tanto, la introducción fue desarrollada por motivos interrumpidos. Esto se hizo relacionado los conceptos que se habían tomado para este movimiento, puesto que se quería relacionar al odio como sentimiento de maldad.

Todavía no sabía cómo continuar el discurso, la introducción ya estaba adquiriendo forma, pero después de esta aún se llegaba a una dicotomía personal que impedía seguir la continuidad del discurso.

La Armonía para ese momento estaba un poco ambigua, le faltaba claridad, aunque se estaba utilizando todavía como eje central la tonalidad de do menor, las relaciones intervalicas no eran propias de esta (tonalidad) y se resaltaban sobre todo segundas que se mezclaban logrando un entorno disonante

3.8 Octava semana

Se decidió no seguir componiendo por la necesidad de corregir lo que ya se tenía hasta ahora, por lo que esta semana se revisó lo que se llevaba de la obra hasta ese momento, para estas

correcciones, se trabajó sobre todo en los detalles, aunque no se pudo lograr todo lo que se quería por falta de tiempo.

3.9 Novena semana

Se continuó el trabajo del segundo movimiento. Para su desarrollo se encontró nuevamente la dicotomía que ha estado desde el principio de la composición, por lo que en el desarrollo de la obra utilizando una melodía en el pedal, contradijo la violencia que se quería generar en esta parte del movimiento, por lo tanto, aún no se sabía bien el camino a seguir.

En este momento ya se tenía casi toda la parte que quería representar las alucinaciones a la maldad, y ya se estaba llegando al momento de la obra donde se trabaja los sentimientos buenos, pero no se había encontrado una conformidad a lo trabajado. Por eso mismo se decidió con los mismos elementos hacer una reforma de este movimiento.

3.10 Decima semana

Ya que se decidió reformar lo que se estaba desarrollando en el segundo movimiento, pero sin desconocer el trabajo que se había hecho, clarificando la armonía para que dejara de ser ambigua y nos centramos más en la tonalidad, por lo tanto, la relación interválica cambió para lograr el resultado deseado.

En la introducción del movimiento se siguió con la idea de las interrupciones desde lo rítmico, para luego empezar el desarrollo del tema, donde la velocidad y motivos constantes serían el motor principal.

Además, se terminaría de la misma forma que se comenzó, pero fue infructífero por lo que se abandonó la idea. Aun no se tenía muy claro cómo se iba a trabajar la otra parte de este

movimiento, lo único claro era que iba ser un contraste de lo ocurrido, por lo comentado sobre el concepto extra musical.

3.11 Undécima Semana

Ya que se decidió reformar lo que se estaba desarrollando en el segundo movimiento, pero sin desconocer el trabajo que se había hecho, clarificando la armonía para que dejara de ser ambigua y nos centramos más en la tonalidad, por lo tanto, la relación interválica cambió para lograr la claridad deseada.

En la introducción del movimiento se siguió con la idea de las interrupciones desde lo rítmico, para luego empezar el desarrollo del tema, donde la velocidad y motivos constantes serían el motor principal. Además, se terminaría de la misma forma que se comenzó, pero fue infructífero esto por lo que se abandonó esta idea. Aun no se tenía muy claro cómo se iba a trabajar la otra parte de este movimiento, lo único claro era que iba ser un contraste de lo ocurrido, por lo comentado sobre el concepto extra musical.

3.12 Duodécima semana

Se dio una pausa al proceso de la composición para el desarrollo de la bitácora y la memoria, y el trabajo de gestión para el instrumento.

3.13 Decimotercera semana

Se dio una pausa al proceso de la composición para el desarrollo de la bitácora y la memoria, y el trabajo de gestión.

3.14 Decimocuarta Semana

En esta semana se empezó a componer el tercer movimiento, por lo tanto, conceptualmente y basados en la oración se decidió que se iban a transitar las diferentes funciones entre los manuales y el pedal, esto quiere decir que se va cambiando las funciones entre ellos durante este movimiento.

En esta parte de la obra se quería lograr una sencillez que sirviera para el concepto del momento de la oración en la que nos estábamos basando, por eso mismo las decisiones de melodías y armonías que se tomó fueron bastante básicas buscando una expresividad.

Además, esta semana fue crucial porque se empezaron a probar los diferentes registros en el órgano en que se va a interpretar la obra; todo esto se hizo en el primer movimiento comprobando su interpretación en el instrumento.

3.15 Decimoquinta semana

Para el tercer movimiento se optó por un desarrollo paulatino del proceso, donde los materiales que se habían escogido anteriormente se estaban exponiendo, pero de una manera mucho más lenta. Por lo tanto, se decidió un crecimiento y una llegada al clímax por medio de adición de más voces y de diferentes cambios texturales durante la obra.

3.16 Decimosexta semana

Para esta semana se comenzó hacer el trabajo de los registros con el órgano, en primer lugar se reconoció el instrumento, los registros los teclados, las limitaciones y ventajas de este, dándonos cuenta de la gran variedad tímbrica para no ser de grandes dimensiones.

Después teniendo más claro con lo que se contaba de registros en el instrumento se inició la exploración de este, buscando desde la prueba y el error los diferentes timbres y recursos de este particular instrumento.

3.17 Decimoséptima semana

Se continuó la composición del tercer movimiento, con el mismo desarrollo que se llevaba tratando de hacer un poco más lento este proceso por lo que se fue agregando motivos y piezas a lo que ya se había hecho.

3.18 Decimoctava semana

En la búsqueda de los registros el segundo movimiento dio bastantes problemas, para poder lograr un estado violento por lo que se quería generar un estado violento. Pero, con los timbres que se conseguía producía una señal de retraso en el tiempo, al momento de interpretar; por tal motivo, se fue posponiendo la decisión final de estos (los registros).

3.19 Decimonovena semana

Se dio una pausa al proceso de la composición para el desarrollo de la bitácora y la memoria, y el trabajo de gestión.

3.20 Vigésima semana a la veintidosava semana

Estas últimas tres semanas fue la culminación del proceso compositivo y de decisión de los registros, para dar los últimos retoques de la obra, y terminar con la grabación de esta misma.

4. Análisis

Teniendo en cuenta el proceso del trabajo es necesario pasar al análisis del mismo. Al momento de componer los tres movimientos se utilizó una variedad de técnicas las cuales muestran una diferencia entre cada parte de la obra. Por lo tanto, se trató de tener un hilo conductor, que se desarrolló conceptualmente desde la oración de la paz; además de esto, se utilizó la escala de do menor en toda la pieza, aunque su tratamiento fue diferente en cada uno de los movimientos.

Existen unas convenciones dentro de la escritura para órgano que merecen ser aclaradas, ya que están presentes en la obra:

G: Hace referencia al primer teclado llamado también gran órgano.

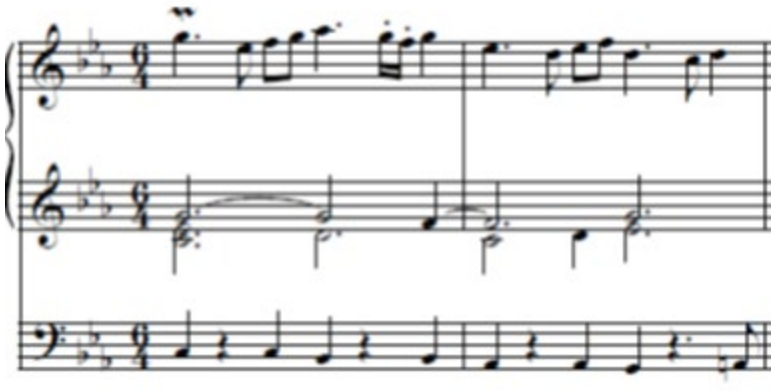
R: Hace referencia al segundo teclado llamado también recitativo.

Pedales: Hace referencia el pedalero del órgano

Caja 1: Es la caja de expresión delantera del órgano que se usó.

Caja 2: Es la caja de expresión trasera del órgano que se usó.

4.1 Primer movimiento

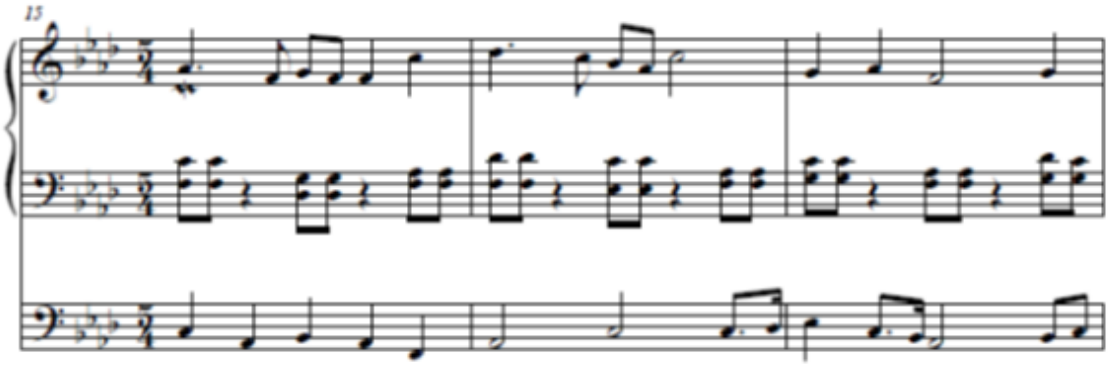
Como eje central de este movimiento se utilizó la tonalidad de do menor. El desarrollo se basó en un motivo principal que se va re exponiendo 3 veces, estas se ven en el compás 5 con una ligera variación en los bajos y la armonía, en el compás 11 donde los bajos pasan a hacer un motivo de corchea remplazando las negras para dar mayor movimiento rítmico en comparación de lo sucedido y en el compás 36 usándolo como cierre.

Motivo principal: inicio de la obra

La exposición del motivo se hizo acompañado de acordes con un ritmo armónico lento y patrones largos, donde el bajo daba el pulso por las negras y sus silencios, esto sucede en los primeros dos compases. Ya asignados los diferentes roles, se emprende un intercambio de las funciones rítmicas entre el bajo y el acompañamiento armónico en la respuesta del motivo que sucede inmediatamente dos compases después. Este cambio sucede durante todo este movimiento tratando siempre de establecer bien los papeles. La métrica que se usó fue en 6/4, por la agrupación de la frase principal.

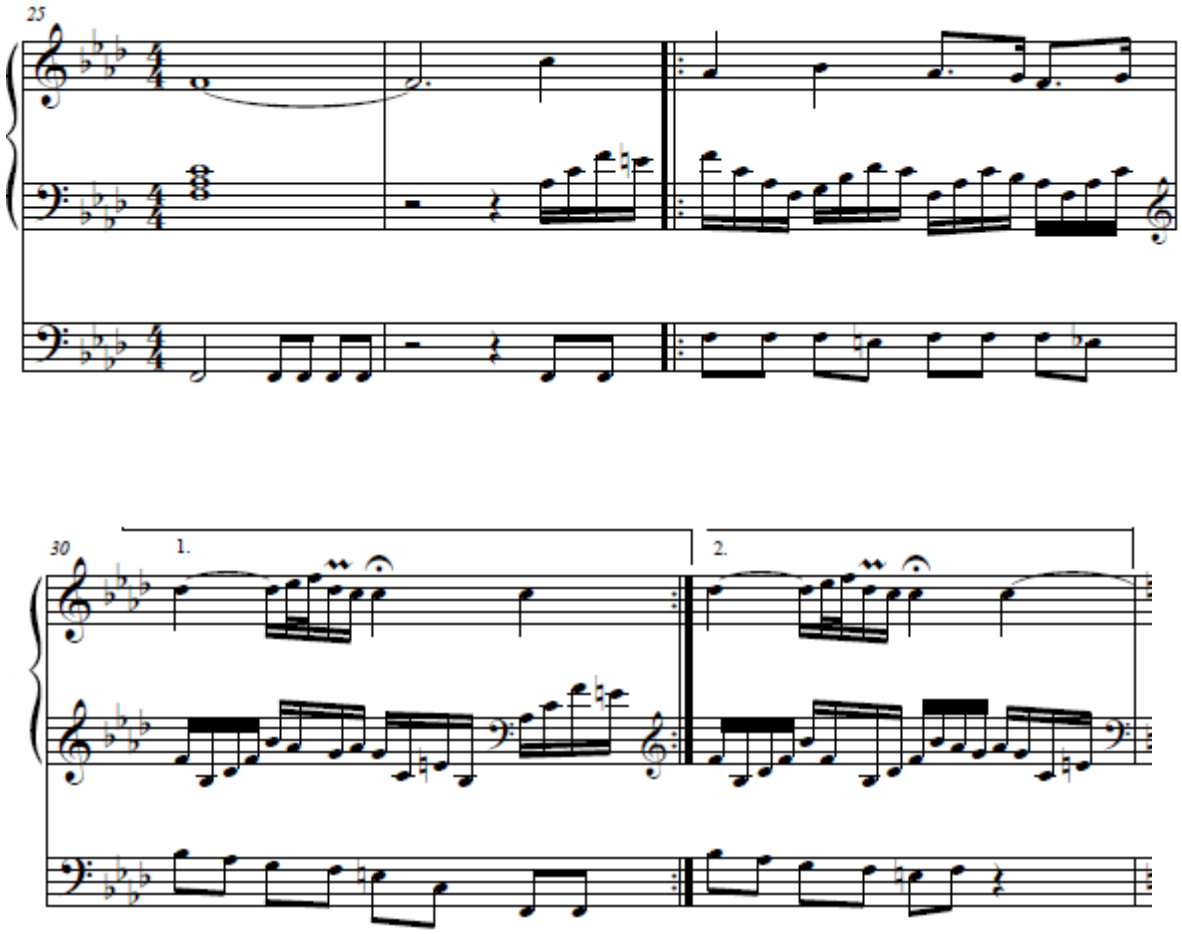
El primer registro que se usó en los manuales para este movimiento fue en el Gran órgano o teclado 1: *fl.tapada 8', fl.aguada, salicional 8', ocarina 4'*, con esta mixtura se deseaba dar una introducción con carácter, sin ser tan áspera. Y para dar unos bajos solidos se decidió utilizar en el pedal la mixtura del Pedal*: sub- bajo16', flautado 8', octava 4'.*

En este movimiento se moduló a dos tonalidades. La primera, en re menor en pocos compases, donde se utilizó para hacer una variación, y de ese modo, hacer un contraste muy *sutil* ayudando hacer un puente entre las exposiciones del motivo. Con esto, se regresa a la tonalidad original (esta modulación se dio entre los compases 7 a 10). Al modular se decido alternar en la

mano derecha el recitativo o teclado 2(registros *bambú 8', eco', octava 4'*) para dar un estado de mayor tranquilidad y con el teclado uno en la izquierda. Al regreso de la tonalidad original se varió gracias a la activación rítmica del bajo, que luego pasa al acompañamiento ya explicado en el párrafo anterior.

En la segunda modulación (compases 15-26), se aprovechó para llegar a una cita de una obra de Bach, la BWV 639, que está en fa menor, por lo tanto, en esta parte de la pieza se hace un entretejido entre los dos discursos musicales (entre el desarrollo melódico hecho y la obra de Bach). Expliquemos cómo se utilizaron los materiales: se introdujo la melodía del coral de órgano del compositor alemán por medio del bajo en la pedalera, cambiando un poco la preponderancia de este (del bajo),sin embargo, esto se da con una aumentación rítmica .

Melodía del coral para órgano BWV 639 expandida.

Conforme a ello, se hace un dialogo con la melodía de arriba que aún tiene preponderancia y sigue guardando la esencia de lo que se había hecho, esto es matizado gracias al acompañamiento con la misma carga rítmica de las corcheas. Además de esto, se cambió la métrica a un 5/4 modificando las agrupaciones de las frases para luego llegar al 4/4 de la cita (compases 26-30). En

el compás 23 hasta el 25 se hace un cambio de roles donde el bajo pasa a tener las corcheas y la melodía pasa a la mano izquierda, se le agrega en esa misma mano el pulso constante.

El coral de Bach está basado en un texto luterano escrito por Johan Agrícola para varios domingos después de la trinidad. (Williams, 2003)

Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ,	I call to you, Lord Jesu Christ,
ich bitt, erhör mein Klagen;	I beg, hear my complaint;
verleih mir Gnad zu dieser Frist,	grant me grace at this time,
lass mich doch nicht verzagen.	let me not despair.
Den rechten Glauben, Herr, ich mein,	The true faith, Lord, I aspire to,
den wollest du mir geben,	which you wish to give me,
dir zu leben,	[is] to live unto you,
mein'm Nächsten nütz zu sein,	to be of use to my neighbour,
dein Wort zu halten eben.	to keep your word.

(Williams, 2003)

Texto en alemán e inglés de coral luterano que fue basado el BWV639

En la BWV639 se asignaron los diferentes roles dándole el carácter que tiene esta obra, en primer lugar el bajo continuo que se usaba durante toda la obra, este de una manera interesante dándole un piso, luego las semicorcheas con los arpegios se comportan como acompañamiento de una melodía sencilla. Las tres funciones se complementan haciendo de esta pieza una obra maestra. Para la cita de Bach se quiso utilizar registros más delicados por eso se usó el teclado 2 con la siguiente mixtura *bambú 8', fl. Principal* y en el pedal se suprimió la octava 4 dejando lo más liviano el timbre. (Williams, 2003)

Después de la cita de Bach se usa un puente con el acompañamiento de semicorcheas para luego llegar a un acompañamiento de blancas con una corta melodía, esto se repite para llegar al motivo inicial y terminar este movimiento.

4.2 Segundo Movimiento

Este movimiento presentó un contraste al que precedía, esto se logró principalmente por el tempo y el desarrollo rítmico, donde la técnica en los manuales cobro mayor importancia. El enlace se dio gracias a la tonalidad (Do menor siguió siendo el eje central de esta parte de la obra). La forma

escogida para este movimiento procede de una técnica llamada collage[9] la cual voy desarrollando en diferentes momentos pues se cambia abruptamente por esto se divide en dos grandes partes: la parte A y la parte B.

La introducción se pensó desde la fragmentación y discontinuidad rítmica para luego establecer las semicorcheas constantes. La métrica inicial de la parte A era de 9/8 donde se fue desarrollando continuamente el pasaje hasta llegar a la métrica de 6/8 en el compás 12, donde se utilizó arpegios haciendo una variación de los motivos melódicos y de acentuación rítmica que habían anticipado a este.

Para darle fuerza a las voces en los manuales se trabajó por octavas en la parte A tratando de darle violencia aprovechando los registros del órgano por eso se utilizó en el teclado 1 la mixtura *G: fl.tapada 8', salicional 8', ocariana 4', principal 4', oboe 6'.*

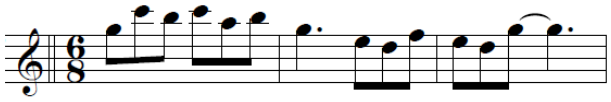
En el primer momento del contraste (parte B) que aparece en el compás 16 el pulso baja de velocidad y se deja lo tonal para pasar a un Diatonisismo[10] aunque la escala utilizada sigue siendo la de Do menor pero se utilizó como eje la nota Sol.

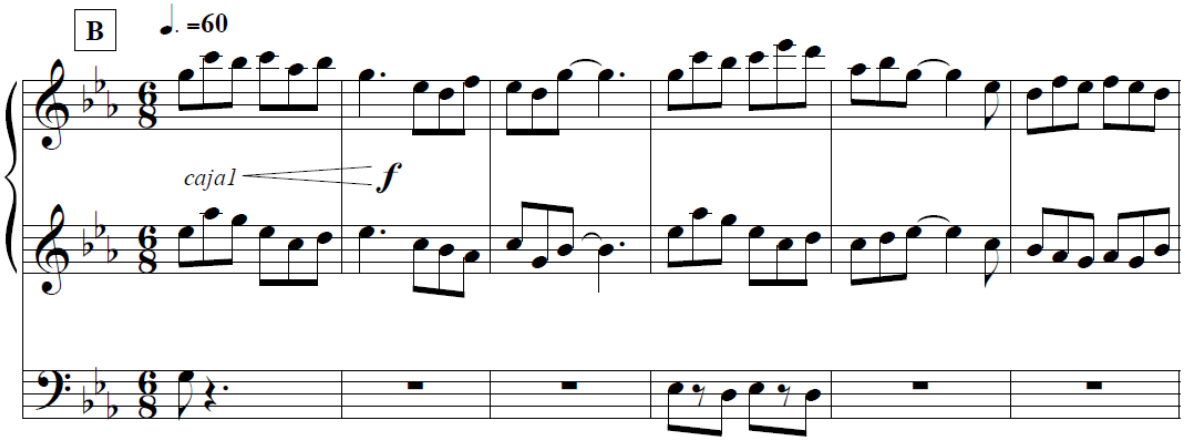
Por consiguiente, se hizo un contraste desde las mixturas también para esto se utilizó el teclado 2 dando mayor delicadeza empleando registros más blandos como los son *fl. pincipal, Bambú 8', tremolo, eco.*

En el desarrollo de la parte B se utilizó el eje tónico como parte central donde las notas se fueron agregando paulatinamente, las primeras fueron (Do, Si, La) como notas superiores, el intervalo más amplio fue una cuarta superior y lo mismo sucedía después del Sol (eje) se utilizaban

[9] Véase la obra de Arvo Pärt Collage Bach el segundo movimiento sarabande (que consiste en dos partes contrastantes que va una después de la otra sin previo aviso, la primera esta con un estilo barroco y la segunda trabaja desde la disonancia)

[10] El Diatonisismo es el uso de una escala tonal, pero dejando al lado sus funciones tonales.

esos mismos intervalos diatónicamente, pero inferiores a este. Más adelante se van agregando de a dos notas en cada uno de los momentos separados por el eje, desplegándose así la melodía. Por cada repetición agregando dos notas más escogidas desde la inspiración.

Para la parte B (compases 16-35) en el acompañamiento de fue agregando en la segunda aparición de la melodía superior del eje, entonces siempre fue mostrándose y ampliándose conforme la melodía se iba desarrollándose, los bajos se agregaron en la quinta vez en que estuvo la melodía superior (del eje). Al regresar a la Parte A (compases36-51) continua el mismo desarrollo con más apariciones del motivo de 6/8 sin que allá mucho cambio con lo anterior.

De nuevo en la en la parte B (compases 52-71) se utilizó la misma melodía sin variantes, aunque en la mano izquierda se estableció esta (la melodía) una tercera menor así recordando las primeras evoluciones de la música. Esta vez el acompañamiento pasa a los bajos utilizando los mismos recursos de la mano izquierda en la primera B.

4.2.1. Segunda B

De nuevo, para la parte A se sigue por el mismo método compositivo anqué se le agregaron bajos abruptos ayudando a acentuar algunas notas de los manuales, por lo tanto el pedal se le da otros registros (mixtura *sub- bajo 16', flautado 8', oboe 4'*) para ayudar a la violencia que se quiere en este momento de la obra. En el compás 82 hasta el 85 se dejan de trabajar los manuales por octavas para hacer un contrapunto de primera especie.

Para la última sección B (compases 95-115) en la mano izquierda se le modificó de registro y de teclado del segundo al primero para darle mayor relevancia a la melodía que bajo dos octavas, el acompañamiento se dio por medio de del recitativo haciendo saltos intervalicos. Y por último el pedal da una nota sostenida durante toda esta parte. Para terminar la A aumenta la dinámica y se queda inconclusa terminando en la parte más fuerte para darle paso al tercer movimiento.

4.3 tercer movimiento

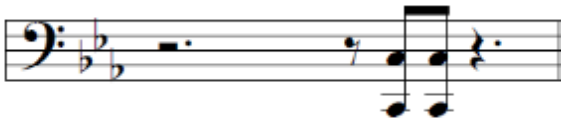
Los materiales usados en este movimiento, se repitieron en varias ocasiones en distintos momentos; logrando distintas funciones o efectos, dependiendo en que vos se estaba exponiendo. Esto se hizo por el momento de la oración que se había escogido para este movimiento donde se dice "*Oh Divino Maestro, Que no busque yo tanto, ser consolado como consolar, ser comprendido como comprender….etc."* el proceso dialectico que se va dando en la oración, se desea exteriorizar desde la música sin ser programática, tratando con la música de también hacer ese mismo proceso.

La escala de Do menor sigue siendo el eje tónico aunque al igual que la parte B del segundo movimiento se desarrolló de diferente manera cambiando de lo tonal a lo modal, permitiendo que el modo eólico este como el cimiento de este momento de la obra.

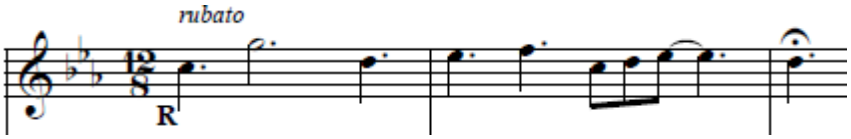
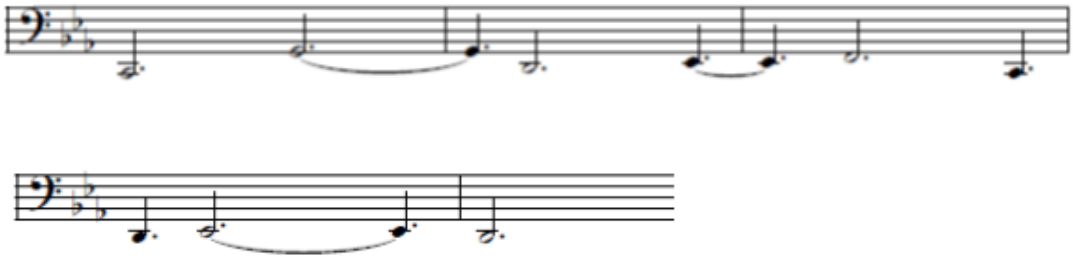
En la introducción de este movimiento se desea mostrar una melodía para luego empezar hacer una construcción lenta de los materiales, se quería trabajar en esta parte de la obra con elementos sencillos y así mismo irlos desarrollando paulatinamente haciendo esto también en lo dinámico empezando desde las más bajas hasta las altas.

Se va exponiendo cada una de las funciones de las voces, en primer lugar la nota sostenida que se da en la mano derecha para luego en la mano izquierda desplegar grados conjuntos desde Do hasta Mi para que el siguiente compas varié emitido el Do y dejando un intervalo de segunda y esto haciéndolo hasta el compás 13 donde toma la función del pedal de la nota Sol; antes de esto se va agregando paulatinamente en las notas para luego crear una función melódica.

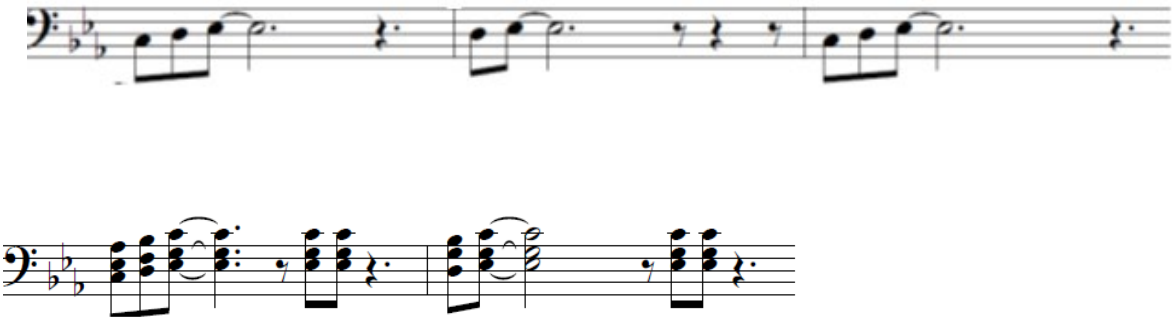
El bajo en los pedales hace una función rítmica empezando en el compás 6: son dos corcheas pensadas como una percusión para darle mayor carácter a la pieza, este motivo rítmico sencillo va ir apareciendo además en diferentes momentos.

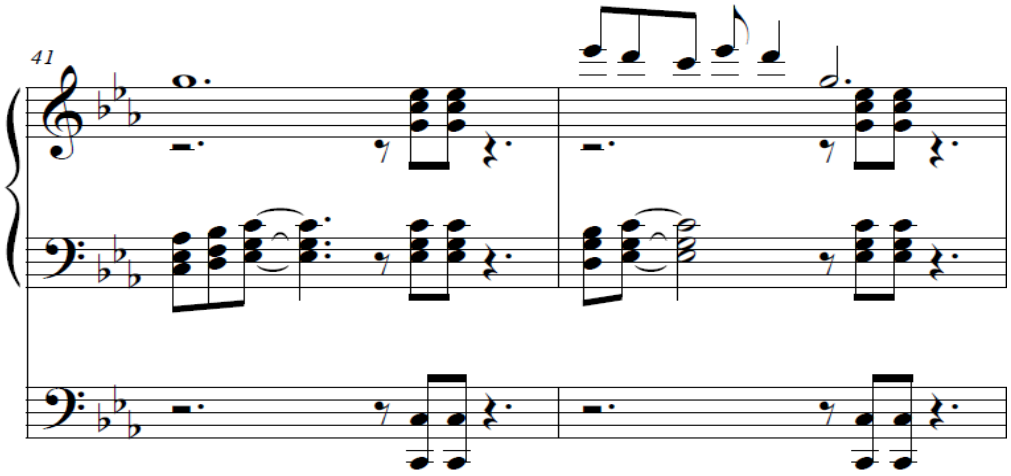


Motivo rítmico del pedal

En el compás 14, ya consolidada la melodía en la mano derecha empiezan a hacerse algunos cambios de roles dándole a la izquierda la nota pedal que estaba en Sol para proporcionar más libertad en la melodía. Como recurso se usaron las primeras 3 notas del BWV 639 de Bach en el compás 19, luego los bajos entran con otra función utilizando la melodía de la introducción, pero con aumentaciones del motivo.

Motivo original

Motivo con aumentación rítmica

En la mano izquierda (compases 27-38) se pasó el motivo rítmico de las dos corcheas que tenía el bajo al principio, aunque se densifico utilizando un acorde de tres notas. En el compás 28 la nota Sol se mantiene en el pedal, para luego dar paso en el compás 29 una polifonía entre los dos manuales, por lo tanto el motivo rítmico de las corcheas es tocado por los dos manuales ayudando de esta manera a densificarlo ya que el acorde queda de 6 notas.

Con el crecimiento paulatino se hace un puente donde los dos manuales hacen el mismo ritmo, esto sucede en los compases 32 al 34 para luego volver a una polifonía, pero en los siguientes (compases) 36 hasta el 38 retornan al puente con una variación agregándole notas al original. Al llegar a una parte de mayor densificación (compases 39- 42) se retoma las ideas de los primeros compases con los motivos de la mano izquierda, pero esta vez con acordes, y en la melodía vasado también en los primeros compases, pero con mayor libertad creativa.

Comparación del motivo en los compases del 4 al 6 y del 39 al 40

Luego se utiliza el motivo ritmico de las dos corcheas , pero ya con los dos manuales y el pedal haciendo para subir la densidad.

Patrón rítmico en los manuales pedales.

Más adelante en el compás 42 empezamos a desarrollar la mano izquierda con los acordes y la derecha con las melodías, dando así diferentes oficios a cada uno para luego volverse a incorporar el pedal.

La cadencia no se hace tanto en cuestión armónica ya que está en Do menor eólico, más bien se usaron las notas desde los agudos en los compases 50 hasta el 53 en bajada hasta llegar por segunda vez al mi dejando inconclusa la obra.

Después volvemos a utilizar la melodía de la introducción en los bajos, y se va acompañando por notas largas haciendo referencia al motivo de la mano izquierda del compás 6 pero estas ves con aumentación rítmica y con los intervalos descendentemente partiendo desde el Do. Se va desarrollando el bajo desde lo melódico de una manera libre. Al final se contrasta con la máxima dinámica y densidad acórdica en la obra para hacer cuatro compases terminado la pieza bien apoteósicamente.

Para este movimiento los registros sufrieron constantes cambios, en la mayoría de veces fue por agregación de otros timbres enriqueciendo la mixtura, esto sirvió para el crecimiento paulatino ya mencionado, hasta el momento del solo del pedal donde los registros cambian al igual que el teclado 2 apoyando la delicadeza de esta parte de la obra, para contrastar con el final con el teclado 1.

5 Conclusiones

La composición musical, como en la vida, tiene diferentes formas de solucionar un problema, es decir, en las diversas dificultades que vamos encontrando personales como de diferentes situaciones que van surgiendo divergen a si mismo disimiles respuestas.

Así mismo nos podemos dar cuenta que no es lo mismo saber un camino que transitarlo, al concebir las diferentes formas de ver la música, a otros compositores y sus diferentes soluciones de los problemas, conocemos el recorrido, pero no se ha caminado aún.

El órgano al ser un instrumentó con bastante bagaje a lo largo de la historia y con una tradición muy amplia, que se fue desarrollando al pasar el tiempo, con forme a ello, podemos enumerar dos formas que se ha impuesto en esta época para componer en él: el primero fue seguir con la práctica común de este y el segundo es experimentar buscando nuevos resultados propios de nuestro tiempo.

Con lo poco transitado se ha aprendido que las diferentes preguntas o respuestas - igualándolas aquí, porque una puede ser, o convertirse en la otra, dependiendo del momento y de las circunstancias a tratar – pueden convivir sin importar que vengan de la tradición o de la experimentación, así una es más evidente que la otra ambas son válidas he enriquecen al compositor.

En cuanto a la recuperación de un instrumento olvidado en estos tiempos, dentro de mi proceso de creación musical, concluyo que el órgano tiene muchas posibilidades para seguir explorando por su gran riqueza tímbrica y su ingeniería, por esto mismo es importante seguirlo utilizarlo y no dejarlo perder con el tiempo.

La interpretación del órgano sufre de inconvenientes, porque es muy difícil encontrar en estos tiempos a estudiantes o intérpretes que se dediquen a este instrumento, generalmente son pianistas con cierta formación secundaria en él (órgano).

La técnica utilizada en los dos instrumentos es diferente: en el órgano la nota deja de sonar hasta que se desista de accionar, además el peso del teclado es desigual dependiendo del tubo que esté accionando, por ejemplo, si se toca en los registros graves las teclas son mucho más pesadas que en los agudos.

Bibliografía

Bang, S.-K. (2012). *THE EVOLUTION OF WIDOR'S COMPOSITIONAL STYLE, AS EVIDENCED IN HIS TEN ORGAN SYMPHONIES.* Indiana : Indiana University.

Bicknell, S. (2012). 2 Organ construction. En N. T. Webber, *The Cambridge Companion to the organ* (págs. 38 - 49). Cambridge, NewYork, Melbourne, Madrid, Cape Town, Singapore, São Paulo, Delhi, Mexico City: The Cambridge university.

F., M. B. (1986). La música en la época del barroco. En M. F. Bukofzer, *La música en la época del barroco.* Madrid : Alianza Editorial.

Messiaen, O. (1994). MESSIAN ORGAN WORKS COMPLETE [Grabado por W. Tanken]. Haarlem.

Remmant, M. (2002). *Historia de los instrumentos Musicales.* Barcelona: Manon torpo.

Roig-Francolí, M. Á. (s.f.). ANTONIO DE CABEZÓN. *SEMBLANZAS DE COMPOSITORES ESPAÑOLES*.

Williams, P. (2003). *The Orga Music of J.S BACH.* Cambridge: CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS.