

Danzas para cuarteto de cuerda:
Composición Multilenguaje en cinco movimientos

Duván Fernando Arcos Guzmán
Maestro: Daniel Alberto Álvarez Acero
Enero 2018.

Universidad el Bosque.
Facultad de creación y comunicación.
Énfasis en Composición

Agradecimientos:

Ante todo, agradezco a mis padres, Fabio Arcos y Dilma Guzmán, por haberme prestado apoyo, tanto económico como emocional, de manera incondicional en todos los momentos de mi carrera. A mi prima Camila Guzmán, por siempre creer en mí y por el modelo a seguir que para mí representa.

A mis amigos y compañeros, con quienes compartí muchos momentos en la universidad, en especial a Juan José Carvajal, Juliana Ortigoza, Laura Zapata, Andrés Sánchez y Natalia Rengifo, por haberme ofrecido su valiosa amistad y sus honestas críticas a mi trabajo que me han ayudado a formarme como compositor.

Por último quiero agradecer a mis maestros, Daniel Alberto Álvarez y José Miguel Luna, a quienes por su excelente labor docente y su experiencia como compositores me ayudaron a labrar mi propio camino.

Contenido

Agradecimientos:	2
Lista de figuras.....	4
Resumen.....	5
Abstract.....	5
Descripción	6
Objetivos.....	6
Objetivo Principal.....	6
Objetivos secundarios.....	6
Contextualización y Referentes	7
Cronograma.....	10
Lunes 29 de enero	10
Lunes 5 febrero	10
Lunes 12 de febrero	10
Lunes19 de febrero	11
Lunes 26 de febrero	11
Viernes 2 de Marzo.....	11
Lunes 5 de Marzo.....	11
Lunes 12 de Marzo.....	11
Lunes 19 de Marzo.....	12
Lunes 26 de Marzo.....	12
Lunes 16 de Abril.....	12
Lunes 23 de Abril.....	12
Lunes 7 de Mayo.....	12
Análisis de la obra.....	14
Unidad en la obra.....	14
Obertura	15
Allegro	17
Nocturno	20
Desgaste	24
Péndulo	26
Conclusiones.....	29
Bibliografía	30
Anexos	32

Lista de figuras

Figura 1. Captura de pantalla del programa Sonic visualizer	15
Figura 2. Conjunto tomado de la obertura.	17
Figura 3. Ubicación del conjunto (0135) en los primeros compases de la pieza.	17
Figura 4. Ejemplo de variedad en la utilización del mismo conjunto.	18
Figura 5. Conjuntos escogidos para la parte B en la obertura.	18
Figura 6. Pasajes cromáticos y rápidos en el allegro.	19
Figura 7. Formación de acordes con los conjuntos.	19
Figura 8. Cluster final	19
Figura 9. Serie del nocturno.	20
Figura 10. Contrapunto hecho con dos transposiciones de la inversión de la serie.	20
Figura 11. Cita de la obra amarilli mia bella.	21
Figura 12. Fragmento de la obra amarilli mia bella.	21
Figura 13. Cita de la obra intorno all' idol mio.	22
Figura 14. Fragmento de la obra intorno all' idol mio.	22
Figura 15. Cita a la obra lamento della ninfa en el allegro.	23
Figura 16. Fragmento de la obra lamento della ninfa.	23
Figura 17. Reducción de velocidad a través de los módulos	24
Figura 18. Fragmentación a través de los módulos.	25
Figura 19. Ostinato.	26
Figura 20. Rupturas.	26
Figura 21. Desarrollo después de un corte.	27
Figura 22. Polirritmia.	27
Figura 23. Melodías con préstamos modales	28

Resumen

Danzas para cuarteto de cuerdas es un proyecto creativo en el que, con base en el trabajo de algunos compositores como Alfred Schnittke e Igor Stravinsky, se elabora una obra de cinco movimientos para el formato cuarteto de cuerdas, donde se utilizan varios lenguajes musicales de una forma coherente, es decir buscando unidad en toda la obra.

Para esta obra se investigaron varios lenguajes y sistemas musicales, a saber: tonalidad, minimalismo, atonalismo, atonalismo libre, serialismo, espectralismo y bimodalidad. También se utilizaron recursos como el collage musical, la transcripción y análisis de sonidos encontrados, el uso de técnicas extendidas, algunos elementos de azar, la creación de texturas, conceptos rítmicos como la polirritmia y el cambio de fase, y por último el desarrollo de motivos mediante la transposición, inversión, retrogradación, adición y sustracción.

Para un futuro lector, este proyecto puede aportar algunas ideas de cómo usar diferentes técnicas de composición en una obra de varios movimientos.

Palabras claves: Cuarteto de Cuerdas, Lenguajes Musicales, Composición, Minimalismo, Atonalismo, Serialismo, Espectralismo, Bimodalidad, Tecnicas Extendidas, Collage, Alfred Schnittke, Igor Stravinsky.

Abstract

Danzas para cuarteto de cuerda, is a creative project in which, based in the work of composers as Alfred Schnittke and Igor Stravinsky, a musical composition in five movements is made for the string quartet ensemble, where, various musical languages are applied in a coherent way, in other words, searching oneness in the entire work of art.

For this composition some musical languages and systems were investigated, namely: tonality, minimalism, atonalism, free atonalism, serialism, spectralism and bimodality.

Also, Techniques as Collage, analysis and transcription of found sounds, extended techniques, randomness, texture creation, rhythm concepts as polyrhythm and phase changes, and lastly the motif development via transposing, inversion, retrograde, addition and subtraction.

For a future reader, this project may help at giving ideas over using different composition techniques in a multi-movement musical composition.

Keywords: String Quartet, Musical Languages, Composition, Minimalism, Atonalism, Serialism, Spectral Music, Bimodality, Extended Techniques, Collage, Alfred Schnittke, Igor Stravinsky.

Descripción

Se trata de una composición en la que se adoptan diversos lenguajes musicales aplicados al formato de cuerda a través de 5 movimientos, a su vez, En la medida de lo posible, se busca cohesión y coherencia mediante el uso de material común entre las piezas (por ejemplo, gestos, conjuntos de clases tónicas, etc.).

En cuanto a su forma macro, la pieza está estructurada y planteada desde una mirada a formas dancísticas tradicionales como los *suites* y *ballets*. Por lo que se busca, conceptualmente, lograr pares contrastantes de movimientos con excepción de la obertura, que es la pieza introductoria.

Objetivos

Objetivo Principal.

Crear una obra multilinguaje completa y coherente en el formato de cuarteto de cuerdas (dos violines, viola y violonchelo).

Objetivos secundarios.

1. Mostrar las capacidades expresivas de diferentes lenguajes musicales y las capacidades expresivas en las relaciones de estos mismos.
2. Emplear conceptos y formas clásicas.
3. Crear una obra en la que se aprovechen las capacidades del formato escogido.
4. Aplicar mi propio concepto en el uso de cada técnica compositiva.

Contextualización y Referentes

Con base en mis primeras ideas (que comentaré en el desarrollo del trabajo), la primera audición que me condujo a hacer esta obra fue la pieza *utp* (2008), una obra colaborativa de Alva Noto, Ryuichi Sakamoto y el *ensemble modern* de Alemania. Aquella obra me pareció interesante en muchos aspectos, desde los musicales como el uso de los timbres en el cuarteto de cuerdas (apoyándose en técnicas extendidas), el timbre *glitch* característico de Alva noto, los patrones rítmicos sencillos, hasta los atractivos elementos visuales, sincronizados a su vez con la música, lo que ofrecía una ayuda visual para entender lo que ocurría a nivel de música. De esta pieza pude reflexionar algunos de mis intereses para mi composición tales como la integración de lenguajes, la claridad, practicidad y sencillez propia de lenguajes como el minimalismo.

Sin embargo, como menciono en el capítulo del cronograma en el que explico el desarrollo del trabajo, abandoné el concepto electrónico y visual debido a falta de experiencia en estos campos, los tiempos requeridos para lograr aquel proyecto eran mucho más largos, y por último, se me abría una oportunidad para profundizar en el formato de cuerdas frotadas.

El primer gran referente lo encontré en el compositor ruso Igor Stravinsky (1882-1971), pues en la lectura de su biografía hallé motivación en la descripción de como realizaba diligente y organizadamente su trabajo compositivo (White, 1966); en sus piezas de *Ballet*, me llamo la atención la obra *Orpheus* (1947) pues tiene un discurso muy claro y variado; de aquí saque algunas ideas referentes a la intención y carácter de cada movimiento basados en mi propia escucha e interpretación de la obra.

De Stravinsky también obtuve la motivación de trabajar mediante límites, ya que para este compositor, la libertad y creatividad se daban cuando uno mismo creaba sus obstáculos, en mi obra escogí los obstáculos que ofrecían las formas clásicas, algo que hago, por ejemplo, al encajar diversos gestos encontrados en el lenguaje espectral, dentro de una forma clásica ABA.

Otro rasgo particular de Stravinsky es su mirada “revisionista” al pasado (Templin, 2014) “donde el compositor toma elementos del pasado, pero los transforma o desvía de su práctica común” (p.28-35). En mi obra, particularmente en el movimiento 3, realizo algunos diálogos entre cosas del pasado, desde el serialismo, las progresiones armónicas y cadencias, hasta a los mismos elementos musicales de los compositores que tomé como influencias. Sin embargo, mi propósito estético no es corregir, transgredir o reivindicar otros lenguajes, sino más bien integrarlos y usarlos para mi propio fin expresivo.

Por otro lado, encontré similitud de mi trabajo con el compositor Soviético-Alemán Alfred Schnittke (1934-1998), de él extraje algunos mecanismos compositivos tales como el uso de citas, el collage, y la narración por medio del dialogo entre distintos estilos musicales.

Aunque en Schnittke “el uso de diversos lenguajes pretende reflejar la tensión entre mundos musicales irreconciliables, este compositor logra unidad al conceder un sentido de conexión musical tangible entre todos los movimientos. Cada sección trabaja el mismo material, pero de una manera distinta” (Moody, 1989, p.5).

Esta es precisamente una de las cosas que busqué en la escritura de mi obra, migrar una idea musical, a través de varios lenguajes musicales, es decir reinventar de distintos modos las mismas ideas musicales.

En cuanto a cada movimiento en particular, los referentes varían, ya que están basados en lenguajes distintos, así, la primera obra, de carácter espectral, toma elementos de dos compositores: Georg Friedrich Haas y Giacinto Scelci. Por un lado, imité algunas características de esta música como el uso de la serie armónica, el detalle en el trabajo de las vibraciones y la microtonalidad. Las piezas que analicé con más detalle y escuché repetidamente fueron el *Cuarteto para cuerdas N°5* de Scelci, y el *Cuarteto para cuerdas N°1* de Haas ya que coinciden con el formato de mi composición.

El segundo movimiento, que está inspirado en algunos de los movimientos más enérgicos de *Orpheus* de Stravinsky, como la segunda escena del primer cuadro y la primera escena del cuadro dos; utiliza el atonalismo como lenguaje principal, pero se permite recurrir a la bimodalidad, modalidad y el diatonicismo en algunos momentos (gracias a los conjuntos de clases tónicas usados), estableciendo el desarrollo discursivo a través de estas ambigüedades. Entre algunos de los referentes para lo que buscaba en este movimiento tome algunas de las obras de Alfred Schnittke, como el *Cuarteto de cuerdas N° 2*.

El tercer movimiento tiene aún más influencia de Schnittke, particularmente su *Cuarteto de cuerdas No.3* donde se usa el recurso de la cita musical, en esta pieza, los compositores citados son Claudio Monteverdi, Antonio Cesti y Giulio Caccini, compositores de la época del renacimiento al barroco, de los cuales tomé una canción respectivamente. Cabe mencionar también a los compositores expresionistas como Alban Berg con su *Suite Lírica* (1926), y Schoenberg con su *Noche Transfigurada* (1899), puesto que yo en este tercer movimiento tenía la idea formal de hacer “prosa”, que según Clemens (2003) se trata de “movimiento libre, libertad discursiva, sin recursos o correspondencias de la poesía como versos, metros, rimas y estrofas” (P.33.).

El cuarto movimiento es de carácter minimalista, sin embargo está inspirado en la textura que crea Schnittke en el segundo movimiento (*agitato*) del *Cuarteto para cuerdas N°2*. Para este movimiento decidí representar la música a partir de módulos para incluir cierto factor de azar. Ejemplos de música modular podemos encontrar en obras como *Tarantos* de Leo Brouwer, también en *In C* de Terry Riley.

El último movimiento es también minimalista, inspirado en los *vamps* (una idea armónica repetitiva) que se utilizan en el jazz moderno, mientras ocurren algunas ideas minimalistas desarrollándose sobre este *ostinato*.

Cronograma

Lunes 29 de enero

Vale la pena mencionar que la idea preliminar del proyecto era distinta, ya que varias cosas se simplificaron o se eliminaron del mismo, el primer día lo que se presentó fue una idea de obra que combinaría música electrónica (soporte fijo), el timbre y la gestualidad musical del cuarteto de cuerdas, e incluso la pieza contaría con una coreografía y video en vivo. La idea la llevaba desde el año pasado 2017, y aunque no me hubiera funcionado, conserve algunos elementos para lo que sería el proyecto finalmente.

Ese mismo año estaba realizando algunas grabaciones de campo para obtener material para la música electrónica, sin embargo como veremos después, la grabación se siguió usando pero ya como una fuente para obtener materiales con que trabajar la pieza a través de la transcripción y el análisis.

Lunes 5 febrero

En la segunda semana mostré el plan formal de la obra, es decir, que iba a tener cinco movimientos, y que estaba inspirada en algunas obras de danza de Stravinski, principalmente *Orpheus*, lo que me llevó a un estudio generalizado de la forma de música de baile, tal como las *suites* y los *ballets*, concluí por ejemplo que generalmente existe un movimiento introductorio, obertura, que conduce a pares contrastantes de danzas; por ejemplo, la zarabanda, es pausada, mientras que la giga es alegre.

También se mostró lo que sería la obertura, que era una pieza inspirada en el espectralismo y estaba hecha a partir de transcripciones de un ruido procedente de un camión de acueducto trabajando en la calle, se escogió este sonido más por sus cualidades estéticas que por cualquier símbolo o elemento extra-musical que pudiera tener.

Lunes 12 de febrero

En esta semana ya tenía terminado lo que sería el primer movimiento en extensión temporal, es decir, aún faltaban algunos detalles en la definición de dinámica y trabajo del gesto, pero en cuanto a extensión temporal y forma se cumplía con lo planeado.

En este punto aun no tenía claro que quería hacer con la electrónica, y todos los avances eran mostrados en el cuarteto de cuerdas, a lo cual el maestro Daniel me sugirió trabajar la obra solo para el cuarteto de cuerdas, lo cual fue algo liberador, que a su vez me llevó a trabajar en una obra más concisa y profunda al limitar el formato. En esta semana también presente solamente 4 compases de lo que sería el segundo movimiento.

Lunes 19 de febrero

Mi idea para el segundo movimiento era de una pieza rápida, enérgica e inquieta, y sabía que quería trabajar con conjuntos de clases tónicas (atonalismo), pero aun no encontraba ideas con el elemento rítmico que funcionaran para lo que buscaba.

Lunes 26 de febrero

Se entrega la A del segundo movimiento, la idea parece lo suficientemente clara, hay algunos patrones rítmicos claros que le dan orden a la composición, el maestro sugiere algunas revisiones en los gestos de acuerdo a la energía que pide la pieza.

Viernes 2 de Marzo

En este día se ensayaron los dos movimientos con los músicos, un cuarteto a cargo del violinista Juan Sebastián Gonzales, pude escuchar por primera vez como sonaban los pasajes micro tonales del primer movimiento, encontré algunas dificultades interpretativas, algunos momentos confusos para los músicos, incluso para mí, pues no tenía claro que quería expresar en ciertos momentos, cosas como que líneas resaltar, como serían las dinámicas etc. Sin embargo, hubo compromiso con las piezas pese a los lenguajes y dificultades que ofrecían, y siento que cada obra, descartando ciertos elementos interpretativos, expresaba lo deseado.

Lunes 5 de Marzo

Muestro las grabaciones al maestro, que me sugiere trabajar cosas de la primera obra como por ejemplo los ataques, me sugiere también que ayude más a los intérpretes a interpretar este tipo de música que es desconocida para ellos, por ejemplo tratar de que no se oigan abruptos algunos cambios de arco en las partes micro tonales.

Esta semana se entrega también la B del segundo movimiento, el maestro sugiere que haya más exploración en el registro de los instrumentos, la interacción entre estos y de nuevo propone examinar algunos gestos, pues podrían dar mucho más, y algunos están demasiado “encasillados” dentro de la métrica.

Lunes 12 de Marzo

La A de cierre del segundo movimiento es terminada, se plantea un nuevo sistema de organización de clases tónicas, con el que se conduce la obra a un clúster susurrado con el que concluye.

Lunes 19 de Marzo

Hubo una especie de bloqueo creativo con el tercer movimiento, sin embargo se entrega un pequeño boceto de cómo será la pieza, se discute con el maestro la idea de prosa que tenía acerca de este movimiento, me remite a Schoenberg. El viernes de esa misma semana se ensaya con los músicos, cada vez hay menos problemas en la interpretación, el violinista encuentra ciertas dificultades con el “solo” del segundo movimiento, que sin embargo logra superar, y me convence de que es posible lograr la interpretación de esta obra con un poco más de práctica.

Lunes 26 de Marzo

Para la semana del 26, tenía expectativas de avanzar con la interpretación, sin embargo muchos de los músicos tenían planes diferentes para esa semana así que me dedique a la escritura del tercer movimiento, comencé por crear una serie a partir del segundo y primer movimiento, la serie fue lo suficientemente expresiva como esperaba, las obras que tenía planeadas para las citas pronto fueron limitadas a 3 y empecé a implementarlas, en el inicio del movimiento las citas están algo más escondidas entre cromatismos que al final, ya que al final estas mismas se esconden con otras, y de acuerdo a como las ubique temporalmente.

Lunes 16 de Abril

Las ideas del tercer movimiento convencen al profesor, sin embargo me alarma sobre lo poco que había avanzado.

Lunes 23 de Abril

Logré terminar el tercer movimiento, también logré hacer un boceto del cuarto que grabo con los músicos para mostrarle la idea al maestro, me realiza correcciones sobre la notación en los módulos, y me da ideas sobre la pieza tales como administrar mejor el nivel de aleatoriedad al que se dirige la pieza (dividir módulos muy grandes).

Lunes 7 de Mayo

Empecé a crear el último movimiento, que no me tomo mucho tiempo debido a que el “*vamp*” utilizado fue uno que había descubierto improvisando hace mucho, por lo que solo necesitaba organizarlo como una forma coherente a nivel compositivo, el viernes ensaye el 4to movimiento con los músicos, que encontraron algunos problemas con el lenguaje,

sin embargo, pese a la inseguridad de los músicos frente a los elementos de azar, la obra parecía funcionar. En cuanto al último movimiento, la maqueta fue probada ese mismo día con los músicos, les gustó, y además fue sencillo de interpretar, así que procedí a terminar el movimiento, decidí añadir ciertas variaciones al *vamp*, de tal manera que se sintiera un *ostinato* que se quebraba en momentos, y volvía a empezar. Además de eso encontré otros universos armónicos dentro del mismo *ostinato* lo que me permitió desarrollar la pieza en lo formal a un nuevo nivel.

Análisis de la obra

Unidad en la obra.

Como mencione antes en los referentes, mis principales influencias para escribir esta obra fueron Igor Stravinsky y Alfred Schnittke. En ambos aparecen ideas como el revisionismo estético y la reinvención del pasado. En mi composición aplico la reinvención como procedimiento, aunque no necesariamente al pasado histórico musical, sino en la misma obra, en cada movimiento tomo elementos de los movimientos anteriores y readapto los materiales al nuevo lenguaje que voy a manejar.

También, a nivel macro estructural las piezas siguen la lógica de las danzas contrastantes, según Clemens Kühn (2003) “la suite tiene su origen en las parejas de danzas contrastantes. Ya durante la Edad Media las danzas constaban de dos miembros: la Danza [Dantz] de paso solemne y compas binario, le seguía la trasdanza [Nachdantz] saltarina y de compás ternario.”(p.233). Es decir, lo que intento es que, exceptuando la obertura, cada movimiento sea una antítesis del anterior.

En resumen, esta obra busca unidad mediante la variación de elementos o materiales musicales a través de distintos lenguajes, y el contraste a nivel macro entre uno y otro movimiento.

Obertura

La obertura fue creada pensando en la obertura de *Orpheus* de Igor Stravinski; *lento sostenuto*. Esta posee un aire solemne que quise imitar en mi obra. Encontré un símil con algunas piezas del espectralismo que mantienen un discurso parecido al lamento sostenido en las cuerdas por Stravinski y sentí que sería interesante trabajar las clases tónicas pensando en sus series armónicas para lograr así un ambiente suspendido, austero y sin movimiento.

Como referencias tomé las obras de Giaccinto Scelci y Georg Friedrich Haas, *Cuarteto para cuerdas N°5* y *Cuarteto para cuerdas N°1* respectivamente, de aquellas piezas tome algunas formas de notación, el trabajo a nivel microtonal y la meticulosidad a nivel dinámico y en el trabajo de las oscilaciones.

El discurso difiere un poco a los compositores anteriores gracias a la fuente donde se obtuvo el material musical y la forma en que se analizó este material según lo que se necesitaba para cada parte de la obra. La fuente fue una grabación realizada en la calle de una maquinaria del acueducto en funcionamiento (probablemente un camión de drenaje), el sonido obtenido fue sometido a un programa que aplicaba el algoritmo paul-stretch, que consiste en alargar considerablemente la grabación (hasta 50X) mediante FFT (Fast Fourier Transform) con alta fidelidad. El sonido obtenido tenía cualidades musicales “tradicionales”, por ejemplo daba la impresión de tener algunos movimientos corales entre sus “voces” (en realidad se trataba de frecuencias que resaltaban sobre las demás en distintos momentos), por lo que lo considere óptimo como material de análisis para comenzar mi pieza. Sin embargo, debo decir que el sonido obtenido no tuvo un propósito conceptual o extramusical, solo fue escogido por sus cualidades sonoras.

Con el programa *Sonic visualizer*, que realiza espectrogramas, analicé este sonido bajo un filtro del programa que permitía analizar frecuencias independientes, obteniendo una imagen parecida a la que aparece a continuación:

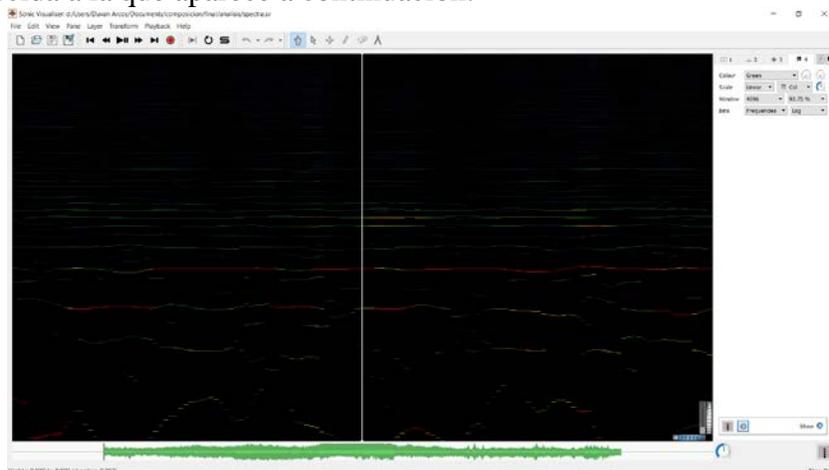


Figura 1. Captura de pantalla del programa Sonic visualizer

A partir de esta imagen realicé mi propio análisis intuitivo, extraía notas importantes (por su amplitud o por su recurrencia) y las ubicaba dentro de la pieza, también obtenía vectores (es decir parámetros de dirección y magnitud) para algunos *glissandos*. En otras partes de la pieza, extraje ciertos ritmos, indicados por la intermitencia de algunas frecuencias. En secciones como la final, decidí simplemente utilizar el oído para transcribir algunas partes del sonido que a mí me parecían gustaban y quería sostener en la pieza, por este contraste de análisis algunas secciones son muy consonantes (debido a la atención selectiva al no poder capturar todas las frecuencias), y otras totalmente disonantes (obtenidas del análisis).

En cuanto a la forma, se trata de una pieza a cuatro partes, A BC A, donde A es una exposición de la idea principal (aquí es más fuerte el uso de técnicas espectrales como la microtonalidad y los *glissandos* son más recurrentes), aparecen algunos juegos de *glissandos* que imitan una especie de polifonía. B es una transgresión al lenguaje anterior, trata de introducir mayor movimiento a través de la figuración rítmica y frases repetidas, también se acerca más a lo homofónico, C, de nuevo una transgresión, donde se busca generar algunos efectos percusivos a través de los pizzicatos imitando una lluvia. La última A, tiene de nuevo juegos de *glissandos*, sin embargo menos recurrentes e introducidos en un contexto más Consonante.

Esta delimitación de la forma también me permitió encontrar los materiales que usaría después en los otros movimientos, de la misma forma, también me resultó útil esta forma ya que me permitió darle una variedad a los materiales a través de la estructura, que como pieza introductoria, revelaba a pequeña escala lo que iba a pasar en las demás piezas.

Allegro

Para el allegro se extrajeron conjuntos de clases de alturas de dos lugares de la obertura a fin de conservar algo de unidad, el lenguaje ahora es atonal-libre y la estructura es tripartita ABA. Este movimiento es de carácter agitado y tempo rápido, además de uso de teoría de conjuntos, se establecen algunos elementos de diatonismo y bimodalidad, donde se buscan organizaciones verticales de alturas consonantes o disonantes, para generar ambigüedad y movimiento.

En la parte A, juego con el conjunto 1345 obtenido de uno de los motivos finales de la obertura, con base en el vector interválico (122010) tomo grupos de a dos conjuntos más sus inversiones, según los intervalos de más ocurrencia. Por ejemplo: en los primeros compases parto del conjunto (0135) en C# y E más sus inversiones respectivas (0 11 9 7).

Figura 2. Conjunto tomado de la obertura.

En el siguiente ejemplo observaremos la utilización de los conjuntos de clases de alturas, en azul el conjunto perteneciente a C# y su inversión. En rojo el conjunto perteneciente a E.

Figura 3. Ubicación del conjunto (0135) en los primeros compases de la pieza.

En la siguiente imagen, en cambio, se utilizan los conjuntos y sus inversiones para encontrar modos y hacer un juego bimodal entre las cuerdas, donde por ejemplo, en la siguiente imagen aparecen los modos Db jónico y F# frigio, la viola hace una suerte de *ostinato* jugando con los dos modos, mientras que el resto de cuerdas cambian en momentos de uno a otro modo.

Figura 4. Ejemplo de variedad en la utilización del mismo conjunto

En cuanto a la parte b, utilizo otros conjuntos de la siguiente parte de la obertura (obviando detalles microtonales); En azul los conjuntos (013) y (016), en rojo el conjunto (0258) y en verde los conjuntos (0125) y (0126):

Figura 5. Conjuntos escogidos para la parte B en la obertura.

Para esta parte, además de las respectivas inversiones de cada conjunto, también se utilizaron los complementos, que generaban material cromático que funcionaba para los pasajes rápidos que esta sección necesitaba:

The musical score for Figure 6 consists of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. Violin I has a melodic line with rapid chromatic passages, starting at measure 65. Violin II, Viola, and Cello provide harmonic support with sustained notes and some chromatic movement. Dynamics include *mf*, *mp*, and *f*.

Figura 6. Pasajes cromáticos y rápidos en el allegro.

En la última parte se utilizan los mismos conjuntos pero se busca un sistema de acordes con diferentes niveles de tensión, que desemboca en un *cluster* susurrado con el que termina la pieza.

The musical score for Figure 7 shows four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. It features a series of chords with different tensions. Violin I and II play chords, while Viola and Cello play sustained notes. Dynamics include *f* and *mp*.

Figura 7. Formación de acordes con los conjuntos.

The musical score for Figure 8 shows four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. It features a final cluster of notes. Violin I and II play chords, while Viola and Cello play sustained notes. Dynamics include *f* and *mp*.

Figura 8. Cluster final

Nocturno

A grandes rasgos el nocturno es la búsqueda de intertextualidad entre varios elementos musicales: una serie (formada con clases de altura del *allegro* y la obertura), citas de tres canciones del renacimiento y el barroco y momentos armónicos de estas canciones. El carácter buscado, a fin de contrastar con el movimiento anterior, era de dramatismo, con gestos expresivos, velocidad lenta y lo principal, ya que es lo estructural de la pieza, la prosa en el discurso, es decir, esta pieza busca un desarrollo y direccionalidad constantes, no se pensaron por lo tanto, límites en la estructura (A's, B's, etc.), esto es lo que más contrasta con el movimiento anterior, que posee una estructura fácilmente distinguible.

La serie es el elemento más fijo de la obra, ya que el resto no son citas fijas sino escogidas arbitrariamente, esta fue extraída de notas del *allegro* y la obertura, la serie no es dodecafónica, ya que posee más de 12 notas, hay varias notas repetidas, y si se tratara de analizar tonalmente podría encontrarse relación o cierta gravitación alrededor de la nota La:

The image shows a musical score for Viola and Violoncello (Vla.) in 4/4 time. The Viola part (top staff) begins with a melodic line marked *espress.* and *mf*, ending with a *pp* dynamic. The Violoncello part (bottom staff) starts with a *mp* dynamic and features a triplet of eighth notes marked *f*. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Figura 9. Serie del nocturno

La serie se puede presentar en su orden original, transportada, invertida o retrograda, también puede aparecer fragmentada, según como se necesite en diferentes momentos de la pieza. En este ejemplo aparece la serie invertida en el chelo y viola, solo que en la viola se hizo conservando la nota de inicio:

The image shows a musical score for Viola and Cello in 4/4 time. The Viola part (top staff) starts with a rest followed by a melodic line marked *mf*. The Cello part (bottom staff) begins with a *mp* dynamic and features a melodic line marked *mf*. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Figura 10. Contrapunto hecho con dos transposiciones de la inversión de la serie.

Las citas que utiliza esta pieza se encuentran en las canciones *Amarilli mia bella* de Giulo Caccini, *Lamento della ninfa* de Claudio Monteverdi e *Intorno all' idol mio* de Marco Antonio Cesti, estos compositores fueron escogidos arbitrariamente, en una búsqueda del carácter dramático que tendría este movimiento, también me encontraba interesado en la búsqueda de temáticas amorosas en ese momento, sin embargo, es coincidencia que los compositores se acercaran entre sí a nivel estilístico, lugar y momento. A continuación, mostrare ejemplos de cómo se utilizaron las citas:

Este es un fragmento de los primeros compases de *amarilli mia bella* pero oculto bajo cromatismos, alteraciones rítmicas y transporte, la razón de esta transformación es alejarse de una sensación demasiado clara de tonalidad, aunque, como ocurre en varias partes de la pieza, la tonalidad no es despreciada y es un recurso utilizado:



Figura 11. Cita de la obra *amarilli mia bella*.

Este es un fragmento de la melodía original:



Figura 12. Fragmento de la obra *amarilli mia bella*

En este ejemplo aparece *intorno all'idol mio* de forma más literal, sin embargo el contexto armónico hace irreconocible la melodía, y le da otra connotación, al hacer parte de una polifonía convulsa:

65
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

mp
mf

Figura 13. Cita de la obra *intorno all' idol mio*.

Aquí la melodía original, en los compases 3, 4 y 5:

Largo amoroso. (♩ = 64.) *ben portando la voce e molto espr.*

Voice. *p*
In - tor - no al - li - dol
Ca - res - ing mine i - dol's

Piano. *p con delicatezza e legato*

cresc.
mi - o spi - ra - te, pur, spi - ra - te, an - re,
pil - low Breathe light - ly, e'er, breathe light - ly, Zephyrs,

cresc.

Figura 14. Fragmento de la obra *intorno all' idol mio*.

Por último un fragmento donde solo se usa el lamento de la ninfa, se utiliza la cadencia frigia que está siempre en esta obra como piso armónico en el violonchelo, mientras las demás cuerdas crean un canon con la melodía donde la voz canta *...dov've la fe' ch'el traditor..* :

The image shows a musical score for four string instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The music is in 4/4 time. Violin I and Violin II play a melodic line that is repeated in a canon fashion. The Viola and Cello provide a harmonic accompaniment, with the Cello playing a bass line that includes a Phrygian cadence (a half note G and a whole note F#).

Figura 15. Cita a la obra lamento della ninfa en el allegro.

The image shows a musical score for voice and strings. The vocal line is in the upper part, with lyrics: *dov'è la fe' ch'el tra-di - tor ch'el tra-di - tor giu - rò*. The lyrics continue on the next line: *mi - se - rel - la*. The vocal line is marked *pp* (pianissimo). The string accompaniment is in the lower part, with dynamic markings *pp* and *mp* (mezzo-piano). The score is numbered 9 and 13.

Figura 16. Fragmento de la obra lamento della ninfa.

Durante la pieza interactúan estos elementos de diferentes maneras, resaltando unos más que otros en ciertos momentos, por ejemplo a veces resalta la serie sobre los demás elementos, en otros momentos puede una cita sobreponerse, así que las otras voces adaptarán su armonía a esa cita, es decir, si se forma una disonancia no deseable como una segunda menor, se ajustara la nota que no sea de la cita.

Desgaste

A esta pieza me acerqué desde lo conceptual, quería que se diera la sensación de que la música se cansaba, así que escogí una textura muy compleja a partir del último acorde del *allegro* que se fuera empezando a desarmar mediante módulos de repetición, donde cada módulo sería cada vez más lento y fragmentado. La textura inicial fue inspirada en el *agitato* del cuarteto N°2 de Alfred Schnittke (*agitato*), donde la multitud de ritmos crean una masa sonora convulsa donde se pierde la sensación de pulso. En mi pieza imité la forma en que Schnittke utiliza un acorde que cada cuerda toca a velocidades diferentes (fusas, seutillos, seisillos, etc.). Trato de mudar esta masa sonora por diferentes armonías (de mayor a lidio, luego a menor lidio, etc.). Para lograr este “desgaste”, sucede que, mientras que en algunas cuerdas las velocidades se reducen, en otros módulos se fragmenta.

Este es un ejemplo de reducción de velocidad. Estructuralmente la pieza tiene también un desarrollo continuo, como si fuera una sola A, un decrescendo en los niveles dinámico y rítmico, Cabe notar que dentro de la masa sonora, es más fácil para el intérprete un cambio de velocidad fuerte, que lo que hubiera sido por ejemplo un cambio de seisillo a quintillo:

The figure consists of three musical staves, each enclosed in a rectangular box. Each staff shows a sequence of notes on a five-line staff, with stems pointing upwards. The notes are connected by a slur, indicating a legato articulation. The first staff is labeled 'VI legato' and 'mp' (mezzo-piano), with a '2-3x' multiplier. The second staff is labeled 'VII legato *decrescendo gradual' and 'mp', with a '4-6x' multiplier. The third staff is labeled 'VIII legato' and 'pp' (pianissimo), with a '4-8x' multiplier. The notes in each staff are arranged in a way that suggests a gradual slowing down and softening of the sound across the modules.

Figura 17. Reducción de velocidad a través de los módulos

En cuanto a la fragmentación, se le sugiere al intérprete que improvise con secciones del arpeggio inicial, después el contenido se va volviendo más melódico alejándose cada vez más del gesto inicial, transformando un sonido continuo en partículas o fragmentos:

Figura 18. Fragmentación a través de los módulos

Al final la pieza se convierte en algo tímbrico y muy suave, donde hay algunos de sonidos de altura indeterminados, como los ruidos conduciendo así, al desgaste discursivo que se proponía en esta pieza

En cuanto a su relación con los anteriores movimientos, en esta pieza buscaba una variación a la intención llevada a cabo en el segundo movimiento, es decir, se vuelve de una manera distinta al mismo carácter agitado del *allegro*, por lo que es un contraste tanto al tercer como al quinto movimiento, sin embargo la presencia de materiales de piezas anteriores es menor ya que solo se conserva el acorde final del nocturno.

Péndulo

Este movimiento está basado en un *ostinato* sobre el que ocurren eventos diferentes y se desarrollan de diversas maneras. Estructuralmente se puede considerar como un tema y variaciones.

Este es el Ostinato presente a lo largo de toda la pieza, cabe notar que, los intervallos que use son unos intervallos con los que he improvisado algunas veces antes de componer la obra, sin embargo los desarrollos y cambios estructurales fueron inéditos y se emplearon para estructurar estos intervallos de improvisación como una pieza musical:

The musical score for Viola and Cello shows an ostinato pattern in 6/8 time. The Viola part consists of four dotted half notes: G2, B1, D2, and F2. The Cello part consists of four dotted half notes: G1, B0, D1, and F1. The key signature has two flats (Bb and Eb).

Figura 19. Ostinato

Antes de mencionar los desarrollos de las voces superiores es importante mencionar que este obstinado muchas veces se quiebra intencionalmente mediante métricas distintas, ej.: 3/8, 2/4, 4/4, etc., como motor de movimiento hacia otros instantes de la pieza, después de estos cortes bruscos el obstinado puede seguir siendo el mismo, quedar al revés o cambiar los intervallos, pero siempre se mantienen las mismas notas.

Esta idea de *ostinato* se “rompe”, de tal manera que se rompa con la expectativa, y también permita renovar las ideas dentro de la misma pieza, En el siguiente ejemplo hay un compás de corte, más un cambio en los intervallos, por lo que da la impresión de pasar de Cm, a Eb (apoyado por el guiño de iv menor de Eb en el corte):

The musical score for Viola and Cello shows a rhythmic and intervallic change in the ostinato. The Viola part starts with two eighth notes (G2, B1) in 2/4 time, then changes to two dotted half notes (D2, F2) in 6/8 time. The Cello part starts with two eighth notes (G1, B0) in 2/4 time, then changes to two dotted half notes (D1, F1) in 6/8 time. The key signature has two flats (Bb and Eb).

Figura 20. Rupturas

El siguiente es un ejemplo de cómo actúan los cortes, en el compás seis inicia un pizzicato cada 4 negras, después del corte se conserva esta idea pero comienza a aparecer en el violín 1 una respuesta como en “canon” o mejor dicho, un cambio de fase, también cada 4 pulsos pero ubicado en el contratiempo del violín 2:

The musical score for Figure 21 consists of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 6/8. At measure 6, a 'pizz.' (pizzicato) instruction is placed above the Violin I staff. The Violin I and II parts play a rhythmic pattern of eighth notes, with Violin I starting a 'canon' response in the off-beat. The Viola and Cello parts provide a steady accompaniment of eighth notes.

Figura 21. Desarrollo después de un corte

El siguiente es un ejemplo de polirritmia más complejo, donde el violín 1 cambia de nota cada 7 corcheas. El violín dos hace un *ostinato* cada 4 negras y 4 negras de silencio, mientras que el *ostinato* principal se mantiene en 6/8.

The musical score for Figure 22 consists of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 6/8. At measure 1, an 'arco' instruction is placed above the Violin I staff. Violin I plays a melodic line with a complex rhythm, changing notes every 7 eighth notes. Violin II plays an ostinato pattern of eighth notes and rests. The Viola and Cello parts provide a steady accompaniment of eighth notes.

Figura 22. Polirritmia.

Por último un ejemplo del juego armónico y las posibilidades de creación a partir de solo 2 intervalos. Aquí se toma la ambigüedad del intervalo de 5ta para crear momentos entre do mayor y do menor, así mismo en otros momentos de la pieza se tomarán las posibilidades que ofrecen los intervalos del *ostinato* para formar otros modos como el jónico, el lidio o el frigio:

The image shows a musical score for four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 6/8. The score is numbered '33' at the beginning. The music consists of a melodic line in the upper staves and a bass line in the lower staves, featuring various intervals and rhythmic patterns.

Figura 23. Melodías con préstamos modales

Este movimiento es el que menos elementos (a nivel de alturas) conserva en relación con las otras piezas, aunque guarda ciertos conceptos en común con las piezas como lo es el cambio de compás y los momentos de ambigüedad tonal (presentes en el *allegro*). Por otro lado, a nivel macro se conectan las piezas en su lógica de movimientos contrapuestos, donde lo convulso del *desgaste* se transforma en algo hierático y solemne, también es interesante observar como el carácter convulso pero aun así armónicamente estable del cuarto movimiento funciona como un puente hacia esta pieza modal, por lo que podría decirse que la unidad también se debe al discurso direccionado de la pieza, que parece llevar hacia la claridad.

Conclusiones

La composición de esta obra fue de gran importancia para mí ya que es la primera obra de varios movimientos que escribo, también, para llevarla a cabo, recurrí a muchas de las herramientas aprendidas durante el énfasis por lo cual creo que fue una buena obra para finalizar mi proceso en la universidad.

A nivel técnico, llegué a conocer mejor el formato de cuarteto de cuerdas gracias al trabajo con los intérpretes, que con sus sugerencias me ayudaron a perfeccionar algunos gestos. Por otro lado, al mismo tiempo que los intérpretes, experimente con lenguajes que antes no había tenido la oportunidad de trabajar; a la vez que, en lenguajes ya conocidos, profundicé en su conocimiento y aprendí cosas nuevas de los mismos.

En cuanto a la coherencia entre sus partes, aunque fue arriesgado tomar la decisión de usar varios lenguajes, hay piezas que tienen entre sí gran relación, y todas juntas, a pesar de su variedad, tienen dirección, ésta justificada con la contradicción entre pares de movimientos. Es sin embargo, un camino que debo seguir perfeccionando.

El planeamiento previo de cada pieza en su nivel estructural permitió crear delimitaciones claras. En la obertura por ejemplo, encajar la forma dentro de una estructura a cuatro partes abrió camino a idear contrastes dentro de la pieza que la convertían en una pieza funcional por sí misma, es decir se siente un cierre de cada movimiento.

Finalmente debo decir que esta obra, como todas las demás, es parte de un proceso compositivo que está en constante evolución, recogeré tanto de lo positivo como de lo negativo para continuar con este proceso en el que me formo como músico y compositor.

Bibliografía

- Kühn, C. (2003). *Tratado de la Forma Musical*. S.A. IDEA BOOKS.
- Fineberg, J. (s. f.). Guide to the Basic Concepts and Techniques of Spectral Music, 19.
- Fiz, S. (1987). *La estética en la cultura moderna* (Alianza Forma).
- Lee, S. (2012). *Aesthetics of Objectivism in Igor Stravinsky's Neoclassical Works*. University of Oregon.
- Moody, I. (1989). The Music of Alfred Schnittke. *Tempo*, (168), 4-11.
- Service, T. (2013). A guide to the music of Alfred Schnittke.
- Spring, G., & Hutcheson, J. (1995). *Musical Form and analysis*. McGraw Hill.
- Templin, A. (2014). *The Structure and Syntax of Stravinsky's Neoclassical Cadential Language*. The University of Arizona.
- White, E., & Martin, S. (1966). *Stravinski*. Salvat.

Discos y grabaciones

- Arditi Quartet. (2002). *Giacinto Scelsi, Arditi Quartet* [CD].
- Kairos Quartet. (2004). *Georg Friedrich Haas -Streichquartette 1 und 2*. Germany
- Kronos Quartet. (1998). *Schnittke: The complete String Quartets* [CD].
- Moscow State Philharmonic diretta da Igor Stravinsky. (1962). *Igor Stravinsky (1882-1971): Orpheus, balletto (1948)* [CD].
- Noto, A., Sakamoto, R., & Ensemble Modern. (2008). *utp_* [CD]. Raster-Noton.

Partituras

- Cassini, G. (1602). *Amarilli mia bella*. (Giovanni Battista Guarini, Voz y continuo).
- Alessandro, Parisotti. (1885). *Arie Antiche*. (Voz y piano).

Monteverdi, C. (1638). *Lamento della Ninfa*. (Voces).

Anexos

2

Amor

A 4 voci: Canto, doi Tenori e Basso

LAMENTO DELLA NINFA

Canto *p*
A - mor A -

Tenore primo *pp*
le tre parti cantino piano
Di - ce - a

Tenore secondo *pp*
Di - ce - a

Basso *pp*
Di - ce - a

(Lento, in due)

pp

5

- mor A - mor A - mor do - ve

il ciel mi - rando il piè fer - mò

(h)
il ciel mi - rando il piè fer - mò

il ciel mi - rando il piè fer - mò

9

dov'è la fe' ch'el tra-di - tor ch'el tra-di - tor giu - rò *pp*
 mi - se - rel - la *pp*
 mi - se - rel - la *pp*
 mi - se - rel - la

mp

13

p
 fa che ri - tor - ni il mio a - mor co - m'ei pur fu o o tu m'an-
pp

17

- ci - di ch'i - o non mi tor - men - ti più non mi tor - men - *pp*
 mi - se - *pp*
 mi - se - rel - la
 (pp)

21

- ti non mi tor - men - ti non mi tor - men - ti

mi - se - rel - la ah più no no tanto gel sof - frir non

- rel - la

25

più no non vo' più che i so - spi - ri se non lon - tan lon - tan da me

può

ah mi - se - rel - la

29

no no che i mar - ti - ri più non di - rammi non di - ram - mi af -

Ah mi - se - rel - la

ah mi - se - rel - la

33

- fè per - chè di lui
mi - se - rel - la ah più no no
mi - se - rel - la ah più no no
mi - se - rel - la ah più no no

37

pp mi strug - - go tut t'orgo - glio - so sta
mi - se - rel - la
pp mi - se - rel - la
ppp mi - se - rel - la ah più no

41

che si che - si se'l fug-go an.cor an.cor mi pre - ghe -
ah ah ah mi - se - rel - la
no tanto gel sof - frir non può

45

- rà Sc ci_glio ha più se_re no co_lei co.

mi_se_rel_la ah

mi_se_rel_la ah

mi_se_rel_la ah

49

- lei co_lei ch'el mio non è già non rinchiu_de in se_no A_mor si

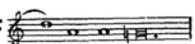
53

bel_la fè si bel_la si bel_la fè

mi_se_rella ah più no no tanto gel soffrir non

mi_se_rella ah più no no tanto gel soffrir non

mi_se_rella ah più no no tanto gel soffrir non

1) Nell' Originale: 

57

Ne mai si dol - ci ba - ci mai mai mai mi - se -

può mi - se -

può

può

61

da quel - la boc - ca havrai ne più so - a - vi ah ta - ci

- rel - la

mi - se - rel - la

mi - se -

65

ta - ci ta - ci ta - ci che trop - po il sa -

mi - se - rel - la

mi - se - rel - la

rel - la mi - se - rel - la

Amarilli mia bella

Giulio Caccini 1550 - 1618

Madrigale da: Le nuove Musiche - 1602

Poesia di Gio. Battista Guarini 1538 - 1612

♩ = 100

(Adagio molto interpretato) Trascrizione di Giovanni Vianini, SCHOLA CANTORUM MILANO, Italia

Tenor

mp.

A - ma - ril - li mia bel-la! non cre-di, o del mio cor dol - ce de-si - o d'es -

Continuo
Bass

T

8

rallenta

ser tu - l'a-mor mi - o. Cre - di-lo pur, e se ti - mor t'as-sa - le,

B

T

15

V

fa naturale p.

pre-ni que-sto mio stra-le, a - pri-m'il pet - to, e vedrai scritto, in co - re, A - ma - ril -

B

T

22

mp.

mf.

V

mp.

li, A - ma - ril - - - li A - ma - ril - li, è'l mio, a - mo - re Cre - di - lo

B

2
29 Amarilli mia bella

T
8 pur, e se ti - mor t'as - sa - le, pren - di que - sto mio stra - le a - prim' - il pet - to, e vedrai

B

36 fa naturale p. mp. si naturale mf.

T
8 scritto, in co - re A - ma - ril - li A - ma - ril - li A - ma - ril - li, è' l mio, a -

B

43 p. ritardando

T
8 mo - re A - ma - ril - - - li è' l mio, a - mo - - - - re.

B

* Canta il significato del testo, NON SOLFEGGIARE, e che il tempo non sia preciso ma appassionato, slancia le frasi e poi riposale, canta pensando di avere davanti a te la tua amata, le stai dichiarando il tuo Amore " Aprim' il petto e vedrai scritto in core!

* Questo Madrigale è un classico del Rinascimento, molto diffuso e cantato in tutto il mondo per la sua coinvolgente bellezza.

* Ricordati sempre che la Musica è l'espressione dell'Anima.

* Giovanni Vianini, Schola Cantorum, Milano, Italia,
www.cantogregoriano.it, giovannivianini@alice.it, 02 70.104.245 - 339 76.04.237

INTORNO ALL' IDOL MIO

English Version by
Dr. TH. BAKER.

MARCO ANTONIO CESTI.
(1620 - 1669?)

Largo amoroso. (♩ = 84.) ben portando la voce e molto espr.

Voice. *p*
In - tor - no al - li - dol
Ca - ress - ing mine i - dol's

Piano. *p con delicatezza e legato*

cresc.
mi - o spi - ra - te pur, spi - ra - te, au - re,
pil - low Breathe light - ly e'er, breathe light - ly, Zephyrs,

mf tr p tr mf
au - re so - a - vi e gra - - te, e nel - le guan - cie e -
Zephyrs so sooth - ing and spright - ly, And to his cheek, kind

crese. *rfz* *più crese.*

let - te ba - cia - te - lo per me, cor - te - si, cor -
breez - es, In greet - ing bear from me, The sweet - est, the

mf * *mf* * *mf* * *mf* *

rfz *p* *poco rit.* *p*

te - si au - ret - - - te! e nel - le guan - cie e -
sweet - est of kiss - - - es! And to his cheek, kind

mf * *mf* * *mf* * *mf* *

smorz. *crese.*

let - te ba - cia - te - lo per me, ba - cia - te - lo per me, cor -
breezes, In greet - ing bear from me, in greet - ing bear from me the

mf * *mf* * *mf* * *mf* *

rfz *p* *rit.* *tr*

te - si, cor - te - si au - ret - - te!
sweet - est, the sweet - est of kiss - - es!

mf * *mf* * *mf* * *mf* *

mf *cresc.*

Al mio ben, che ri - po - sa su là - - li
To my love, who his spir - it to rest - ful

dim. *cresc.* *ff*

del - la qui - e - te, gra - ti, gra - ti
night doth sur - ren - der, Waft ye, waft ye

poco rit. *p*

so - guas - si - ste - - te E il mio racchiu - so ar -
fair dreams and ten - - der, And all my pas - sion re -

più cresc.

do - re sve - la - te - gli per me, o lar - ve, o
press - ed Re - veal to him for me, O vis - ion, O

ffz portando *pp* *tr* *mf*

lar - ve d'a - mo - - - re, e il
vis - ion so - - - bless - - - ed! And

mio rac-chiu - so ar - do - re sve - la - te-gli per me, sve -
all my pas - sion re-press - ed Re - veal to him for me, re -

decrease.

la - te-gli per me, o - - - lar - ve, o - - - lar - ve d'a -
veal to him for me, O - - - vis - ion, O - - - vis - ion so

crese. *ffz* *crese.*

rit.

mo - - - re!
bless - - - ed!

p col canto *p* *dim.* *pp*