



Universidad Internacional de La Rioja

Máster Oficial en Composición Musical con Nuevas Tecnologías

Aproximación a un proceso y lenguaje compositivo

Trabajo fin de máster

presentado por: Luis Fernando Palacios Ruiz

Director/a: Dr. Lluís Capdevila Papió

Lima - Perú
[Seleccionar fecha]
Firmado por:

Resumen

Nota: este Trabajo de Fin de Máster (TFM) presenta y analiza tres piezas de música instrumental, tres piezas de música audiovisual y una pieza de música electroacústica del catálogo del compositor Luis Palacios Ruiz, buscando describir las características estilísticas y los elementos particulares de cada una de ellas, así como los elementos unificantes y diferenciales en los lenguajes compositivos instrumental, audiovisual y electroacústico.

Las piezas escogidas son bastante dispares, dado que abarcan tanto la música sinfónica, la música de cámara como la música electrónica. Sin embargo, la metodología analítica-descriptiva empleada es homogénea y evidencia el carácter práctico de la experiencia del autor en el ejercicio de la composición. En relación con esto, para las obras instrumentales, *Lullaby*, *Tarde de Domingo* y *The Man*, el análisis se ha enfocado en los elementos formales, horizontales (melódicos) y verticales (armónicos), así como los texturales y estilísticos. Por otro lado, en las obras audiovisuales, *Levitation*, *Scrat II* y *Los Pájaros*, se ha hecho incapié en la estructura, puntos de sincronía y funciones audiovisuales que la música cumple. Con respecto a la pieza electroacústica, *Telefonía*, se han analizado las motivaciones detrás de la misma, los materiales sonoros, las técnicas utilizadas y la estructura de la pieza.

El acercamiento analítico-descriptivo a los lenguajes compositivos expuestos es representativo de este TFM ya que contribuye al entendimiento de las exigencias creativas de cada uno de dichos lenguajes por medio de la experiencia del compositor.

Palabras Clave: composición, música instrumental, música audiovisual, Luis Palacios.

Abstract

Nota: this Final Master's Project (TFM) presents and analyzes three pieces of instrumental music, three pieces of audiovisual music and one piece of electroacoustic music from the catalog of the composer Luis Palacios Ruiz, seeking to describe the stylistic characteristics and the particular elements of each one of them, as well as the unifying and differential elements in the instrumental, audiovisual and electroacoustic compositional languages.

The chosen compositions are quite disparate, since they cover whether symphonic music, chamber music and electronic music. However, the analytical-descriptive methodology used is homogeneous and shows the practical nature of the author's experience in the exercise of composition. In relation to this, for the instrumental pieces, *Lullaby*, *Tarde de Domingo* and *The Man*, the analysis has focused on the formal, horizontal (melodic) and vertical (harmonic) elements, as well as the textural and stylistic elements. On the other hand, in the audiovisual works, *Levitation*, *Scrat II* and *Los Pájaros*, emphasis has been placed on the structure, sync points and audiovisual functions that music fulfills. With respect to the electroacoustic piece, *Telefonía*, the motivations behind it, the sound materials, the techniques used and the structure of the piece have been analyzed.

The analytical-descriptive approach to the exposed compositional languages is representative of this TFM since it contributes to the understanding of the creative demands of each one of these languages through the experience of the composer.

Keywords: composition, instrumental music, audiovisual music, Luis Palacios.

ÍNDICE

Resumen	2
Abstract	3
1. Introducción	6
2. Justificación y descripción de las obras escogidas	7
Lullaby (Duración: 2'36'')	7
Levitation (Duración: 1'28'')	7
Telefonía (Duración: 3'09'')	7
Tarde de Domingo (Duración: 2'31'')	8
Scrat II (Duración: 1'42'')	8
Los Pájaros (Duración: 5'00'')	8
The Man (Duración: 4'24'')	9
3. Objeto del trabajo y autovaloración de las obras	9
4. Objetivos generales y específicos	10
Objetivo General:	10
Objetivos Específicos:	10
5. Marco Teórico	10
5.1. Material melódico:	10
5.2. Material armónico:	12
5.3. Síncresis y funciones musivisuales:	13
5.4. Influencia electroacústica:	14
Explicación y documentación del proceso analítico utilizado	14
6. Marco Metodológico (materiales y métodos)	15
Análisis y defensa	16
7. Consideraciones finales y conclusiones	33
Limitaciones	35
Prospectiva	35

8. Documentación y Bibliografía _____	37
Anexos _____	39

ÍNDICE DE FIGURAS Y TABLAS

Índice de Figuras:

<i>Figura 1. Forma de Lullaby (Elaboración propia)</i> _____	16
<i>Figura 2. Fragmento 1 de Lullaby (Elaboración propia)</i> _____	17
<i>Figura 3. Fragmento 2 de Lullaby (Elaboración propia)</i> _____	18
<i>Figura 4. Fragmento 3 de Lullaby (Elaboración propia)</i> _____	18
<i>Figura 5. Ostinato cuartal en Levitation (Elaboración propia)</i> _____	19
<i>Figura 6. Reducción 1 de Levitation (Elaboración propia)</i> _____	20
<i>Figura 7. Reducción 2 de Levitation (Elaboración propia)</i> _____	20
<i>Figura 8. Cifrado armónico de la primera sección de Tarde de Domingo (Elaboración propia)</i> _____	24
<i>Figura 9. Melodía de la segunda sección en Tarde de Domingo (Elaboración propia)</i> _____	24
<i>Figura 10. Motivo de la sección A en Scrat II (Elaboración propia)</i> _____	26
<i>Figura 11. Motivo de la sección A' en Scrat II (Elaboración propia)</i> _____	26
<i>Figura 12. Reducción de B en Scrat II (Elaboración propia)</i> _____	27
<i>Figura 13. Reducción de B' en Scrat II (Elaboración propia)</i> _____	27
<i>Figura 14. Solo de percusión en Scrat II (Elaboración propia)</i> _____	28
<i>Figura 15. Leitmotiv de Los Pájaros (Elaboración propia)</i> _____	29
<i>Figura 16. Escala cromática ascendente en Los Pájaros (Elaboración propia)</i> _____	29
<i>Figura 17. Escala cromática descendente en Los Pájaros (Elaboración propia)</i> _____	30
<i>Figura 18. Melodías utilizadas en The Man (Elaboración propia)</i> _____	31
<i>Figura 19. Acordes cuartales de cuatro factores en The Man (Elaboración propia)</i> _____	32
<i>Figura 20. Fragmento de la marimba en The Man (Elaboración propia)</i> _____	32
<i>Figura 21. Reducción de orquestación en The Man (Elaboración propia)</i> _____	33

Índice de Tablas:

<i>Tabla 1. Síntesis de las escalas utilizadas en The Man (Elaboración Propia)</i> _____	31
<i>Tabla 2. Tabla comparativa entre las obras analizadas (Elaboración Propia)</i> _____	34

1. Introducción

La composición no es una ciencia exacta y a través del estudio de las grandes obras maestras podemos ver reflejados distintos usos de la música en sus cotidianidades, gustos, formas de población, arquetipos, ópticas para apreciar el mundo, maneras de gobernarlo, vivirlo, disfrutarlo o sufrirlo (Barrera et al., 2013). Y en el remolino de la incomodidad creativa, usualmente, el compositor experimenta por un lado, épocas áridas llenas de bloqueos, y por otro lado, tiempos de fertilidad y prolificidad. En ambos casos se articulan ideas y principios que ayudan a desmantelar el modo automático, los clichés y animan a apostar por la originalidad y el vértigo que implica el enfrentarse a la hoja en blanco, a la creación desde cero.

Para Stravinsky (2006) “el estudio del proceso creador es de los más delicados. Es imposible, en efecto, observar desde fuera el desarrollo íntimo de tal proceso”, y en este sentido, en el presente trabajo se ha considerado seleccionar varias obras de la producción personal del autor con la idea de esbozar, desde dentro, el proceso de composición particular en cada una de ellas. Las obras presentes son representativas. Sin embargo, provienen de distintos medios: tres piezas instrumentales (para piano y voz, para sexteto y para orquesta sinfónica), tres obras de carácter audiovisual y una obra electroacústica. Los análisis de estas se enfocarán en las motivaciones que nos llevaron a su creación y en los diversos recursos compositivos, conceptuales y musicales implícitos dentro del proceso.

Finalmente, el presente trabajo también responde a la creación de un portafolio como resultado de las asignaturas cursadas a lo largo del Máster Oficial en Composición Musical con Nuevas Tecnologías de la Universidad Internacional de la Rioja (UNIR) representando un punto de partida dentro de la búsqueda del lenguaje compositivo y la voz del autor. En relación a esto, también se espera que se vea reflejada la evolución estilístico-musical del mismo dentro de aspectos relacionados al desarrollo motivico y armónico, además de las influencias estéticas y del manejo técnico dentro de cada lenguaje compositivo.

2. Justificación y descripción de las obras escogidas

Las siete obras escogidas han sido compuestas para las asignaturas del máster, a manera de exploración dentro del campo de la música electroacústica y del lenguaje musivisual, además del afianzamiento dentro del género instrumental, el cual constituye el área de mayor experiencia del autor. Por su parte, el análisis musical se cimentará sobre el desarrollo melódico, la construcción armónica y las bases estructurales de cada pieza y/o canción, complementándose con los retos planteados por los diversos ensambles para las que fueron compuestas. Dichos elementos nos darán evidencias para entender la línea compositiva del autor e hilvanar los hilos conceptuales entre todas ellas. Las obras son las siguientes:

Lullaby (Duración: 2'36'')

La primera composición objeto de estudio fue escrita para piano y voz. Sin embargo, fue compuesta originalmente para bajo eléctrico y voz. En ella se busca representar el arullo de una madre para hacer dormir a su bebé. Se exploran cadencias ii-V- I propias del jazz, con un tratamiento pianístico muy similar al de Bill Evans. La obra pretende explorar los colores modales del jazz de inicio de los años sesenta, los que a su vez fueron fuertemente influenciados por la estética del impresionismo de Claude Debussy.

Levitation (Duración: 1'28'')

Esta fue la primera pieza compuesta para la asignatura "Proyectos de Composición Audiovisual" dentro del género de vídeo-danza. En ella se genera una estructura propia con el fin de encontrar puntos de sincronía con la imagen. Dentro de esta dinámica los instrumentos son reactivos a las funciones externas, es decir, los movimientos físicos del danzante, dentro del contexto de una sincronía blanda real o ficticia.

Telefonía (Duración: 3'09'')

Esta es una pieza electroacústica para soporte en la que se representa el progreso tecnológico de la telefonía a través de sus cinco generaciones. Dichos periodos de tiempo y su evolución son representados por medio de la música donde el objeto sonoro principal es el tono de llamada de

teléfono de diversas épocas, los cuales crean texturas por medio de sonidos iterativos. Dada su naturaleza corta y repetitiva, se van haciendo cada vez más densos a medida que avanza la composición, hasta desaparecer. En un sentido más filosófico, la obra también es una representación de la carencia de profundidad de la sociedad occidental causada por elementos tecnológicos como los teléfonos que nos vuelven cada vez menos humanos y cada vez más dependientes a ellos.

Tarde de Domingo (Duración: 2'31'')

Esta es una pieza para un sexteto conformado por: flauta, clarinete, trompa, violín, cello y piano. Esta obra simboliza la transición de la tarde hacia la noche del domingo, y se esboza desde la estética de la luz del minimalismo transitando hacia la oscuridad de la fatalidad y la ruptura. En la zona luminosa de la composición, el tratamiento del piano sustenta el lenguaje contrapuntístico del resto de instrumentos y, en la zona oscura, donde prima el aire de drama y tristeza estos roles se invierten. Asimismo, en esta última sección de la pieza se hacen presente elementos regionales, propios del folcklore sudamericano, principalmente en el manejo de armonías propias del vals peruano en tonalidad menor y ornamentos melódicos presentes en el género.

Scrat II (Duración: 1'42'')

Esta es la segunda pieza compuesta para la asignatura “Proyectos de Composición Audiovisual” dentro del género de vídeo de animación. El reto consiste, una vez más, en adaptar la música a la imagen con efectividad, encontrando puntos de sincronía adecuados y responder a las funciones externas (físicas) y a las funciones internas (psicológicas-emocionales) del personaje. Desde el punto de vista instrumental, el desarrollo melódico y textural de la orquestación de la composición esta fuertemente influenciada por el trabajo de los compositores Danny Elfman y John Williams.

Los Pájaros (Duración: 5'00'')

Obra compuesta para un fragmento de cine ficción donde se busca que los elementos musicales se pongan al servicio de la imagen y funcionen de manera efectiva con relación al lenguaje musivisual. Esta pieza fue escrita para un quinteto conformado por: flauta, clarinete, violín, cello y piano. El recurso técnico plantea el uso y aplicación de las segundas mayores y menores como elemento melódico y textural.

The Man (Duración: 4'24")

Esta pieza fue compuesta para la asignatura “Proyectos de Composición Instrumental” del presente máster para orquesta sinfónica de cámara. El título es una dedicatoria al padre del autor y, en ese sentido, la música en sus diferentes secciones refleja el color y emoción de la vida de este hombre. Además, la pieza presenta como elemento unificante una melodía que se irá llevando por diversas tonalidades y desde el recurso técnico se plantean varios tipos de orquestación para que ella funcione de manera eficaz y para que las texturas varíen de manera que la melodía se presente siempre como un elemento novedoso.

3. Objeto del trabajo y autovaloración de las obras

Las obras que se investigan responden a la construcción del autor como músico instrumentista y compositor. En ellas se presenta un sistema compositivo que nace de la unicidad y la exploración personal del ejercicio de la música. Puede que dicho sistema no responda a una corriente estilística precisa ya que, por encima de todo, busca liberarse de las etiquetas y hacer lo que se necesite para contribuir a que la música tenga un propósito y de un mensaje eficaz. En este ejercicio desinteresado y honesto se entiende a la composición musical como un desafío trascendental donde esta te guía hacia lo que necesita, te interpela y anima, premiando la verdad y la necesidad auténtica de expresión.

Aunque el autor resuena con compositores de distintas épocas de la tradición musical europea, su música escapa de procedimientos enlatados y apuesta principalmente por la originalidad dentro de exploración tonal, teniendo en cuenta que dentro de ciertos contextos académicos esta se ve como una etapa anticuada y superada (Iwasaki, 2018). Sin embargo, la tonalidad aún no es un recurso agotado, puede evolucionar dejándose seducir por otros lenguajes y en esa mixtura encontrar autenticidad.

Finalmente, se debe tener en consideración que las piezas presentadas como objetos de estudio describen con eficiencia el tópico de este trabajo y que, a la vez, contribuyen a la constante e inagotable de tarea del autor de buscar su propia voz como compositor e instrumentista.

4. Objetivos generales y específicos

Objetivo General:

Describir las características estilísticas y los elementos musicales de las obras escogidas, por medio del análisis individual de cada una de ellas, buscando los elementos característicos, unificantes y diferenciales a los lenguajes compositivos instrumental, audiovisual y eletroacústico.

Objetivos Específicos:

- Seleccionar obras relevantes del compositor en cuestión.
- Describir las motivaciones detrás de la creación de las obras.
- Analizar los elementos formales, armónicos y melódicos de las composiciones.
- Identificar los rasgos estilísticos y técnicos en las composiciones.

5. Marco Teórico

Este conjunto de obras, aunque se pueden ubicar dentro de distintas tradiciones de la música occidental, no se pueden englobar dentro de una línea compositiva concreta ya que cada una de ellas responde a un momento y espacio particular, a conceptos específicos y búsquedas estéticas distintas. Sin embargo, existen puntos de conexión en relación a los materiales melódicos y armónicos tanto en las piezas instrumentales como audiovisuales. Además, en estas últimas, es necesario hacer hincapié en las sincronías y funciones musivisuales. Finalmente, es importante hablar de la influencia detrás de la pieza electroacústica.

5.1. Material melódico:

Dentro de la exploración y desarrollo del lenguaje melódico, el autor considera que resuena con compositores románticos teniendo en cuenta que en este periodo de la música las melodías y el desarrollo motivico estuvo caracterizada por ser más expresiva, emocional, efusiva y demostrativa que en periodos anteriores (Quintana, 2004).

En relación con ello, Tarasti (2008) nos cuenta que se enfatizaba la originalidad en la construcción de las melodías que se transformaron en los protagonistas del discurso musical recorriendo

registros amplios, determinados por saltos interválicos largos y dinámicas dramático-expresivas. Asimismo, rescata que incluso dentro de los géneros instrumentales, las melodías estaban estrechamente relacionadas con las de la música vocal por el estilo melódico cantábile. Esto quiere decir que en los fraseos acentuaban con más énfasis los matices dinámicos, voliéndonlos más articulados y separando las frases unas de otras con mayor claridad (Brown, 2013). Por su parte, Vela (2019) sostiene que esta expresividad surgió, además de la articulación, por la convergencia de varios parámetros como la textura y, en especial, el *tempo* y sus diversas alteraciones, como el rubato melódico y estructural. El primero puede aparecer en cualquier tema cantábile y se percibe como un ligero desplazamiento entre acompañamiento y melodía, este se encuentra en las obras de Mozart y fue adaptado por Chopin; y el rubato estructural afecta al discurso musical completo y aparece como un *ritenuto* en cambios de frase y/o sección.

Igualmente, otra herencia romántica es el uso de cromatismos en la melodía y diseños melódicos. Esto busca, en terminos funcionales, “extender y enriquecer armónica y melódicamente el espectro diatónico de una estructura de siete notas, añadiéndole las otras cinco” (Pedraza y Benavides, 2020). En cuanto a esto, Chopin, cuyas estructuras melódicas ofrece inagotables sugerencias para el análisis, nos ofrece el catálogo completo de los recursos de la escritura cromática, tratados con sutileza dentro del lenguaje habitual del mundo romántico (Salas, 1949, p. 61).

Por otro lado, minimalismo supone otra estética influyente en relación a la construcción rítmico-melódica en la obra del autor. Cisneros (2005) define la estética minimalista como una mecánica y obsesiva repetición de motivos melódicos, estructuras rítmicas y armónicas, que constituyen un continuum musical en constante proceso constructivo y disgregante. Por su parte, Mateo (2013) propone tres grandes pilares en el desarrollo de la obra de los compositores de la escuela minimalista de Nueva York, La Monte Young, Terry Riley, Philip Glass y Steve Reich: la repetición, el dualismo estatismo-movimiento y la sensación de suspensión temporal (p. 69). En este sentido, Young y Riley basaron sus sistemas rítmicos en estructuras de tiempo aditivas provenientes de las tablas de la música clásica indostaní, Reich adoptó principios rítmicos de la música de Ghana, Costa de Marfil y del gamelán balinés y Philip Glass suma la adición y la sustracción a la repetición con el propósito de crear nuevas estructuras con la asistencia de sonidos (Mertens en Franco, 2019).

5.2. Material armónico:

Dentro el lenguaje armónico del autor destaca un recurso impresionista: la armonía cuartal. Ramírez (2010) sostiene que los paralelismos de intervalos perfectos son una remembranza del organum paralelo, herencia del periodo medieval, y que Debussy las utiliza con frecuencia en su obra para piano, brindando una sonoridad vacía, pero, apropiada dentro del contexto en que el compositor la usa (p. 120-121). En relación a esto, Kluth (2019) resalta que el uso de la armonía cuartal ofrece una cualidad armónicamente ambigua que se debe a que el intervalo de cuarta no es generado naturalmente en la serie de armónicos por lo que no implica un centro tonal fuerte (p. 63).

Bruce Benward clasifica los acordes cuartales teniendo en cuenta los factores de consonancia y disonancia, además de aspectos como el tipo de construcción interválica, es decir cuarta justa o cuarta aumentada, y la cantidad de factores, concepto relacionado a la densidad, que contiene un acorde; proponiendo además que los acordes formados por quintas tendrían este mismo tratamiento por tratarse de una inversión del intervalo de cuarta (Sánchez, 2013).

Dentro de la tradición del jazz también se proponen dos enfoques para la construcción de este tipo de armonías: emplear cuartas paralelas sin tener en cuenta el centro tonal o emplear cuartas 'corregidas' para mantener la armonía acorde a los centros tonales. Este tipo de armonías han sido la base detrás de las creaciones de pianistas como Bill Evans y McCoy Tyner (Riemer, 2011) y pueden ser escuchadas en muchas composiciones de mediados de los sesenta como Witch Hunt de Wayne Shorter (1965) y Freedom Jazz Dance de Eddie Harris (1965) (Kluth, 2019).

Por otro lado, también es común encontrar dentro de este lenguaje armónico la progresión ii-V-I que es una de las más utilizadas para establecer una tonalidad o un punto resolutivo dentro de la música. Menanteau (2020) nos cuenta que esta cadencia se puede rastrear hasta los orígenes del sistema tonal centroeuropeo hallándola, frecuentemente, en composiciones del barroco en adelante. A partir de los años treinta fue habitual en el jazz el empleo de la cadencia ii-V-I en reemplazo de la tradicional IV-V-I. Esta sustitución implica que al conducir las voces, las notas en común entre ambos grados se conserven y las voces restantes sean conducidas por movimiento oblicuo o contrario. Este tipo de movimiento permite una transición más suave entre los acordes y crea una textura compleja al combinar notas en movimiento con notas sostenidas que funcionan

como un todo. Además la sustitución refresca la sonoridad de la cadencia por la aparición del acorde de calidad menor en reemplazo del mayor.

5.3. *Síncresis y funciones musivisuales:*

Para la realización de las obras audiovisuales el autor ha considerado dos conceptos importantes dentro de este lenguaje compositivo: la síncresis y las funciones musivisuales.

La síncresis es la síntesis de información que recibe el espectador por la sincronía de un evento visual con un evento musical. Según Chion (1993) este término se define como “la soldadura irresistible y espontánea que se produce entre un fenómeno sonoro y un fenómeno visual momentáneo cuando estos coinciden en un mismo momento, independientemente de toda lógica racional” (p. 65).

En relación a ello, Román (2014) sostiene que, dependiendo de la forma en que se determine la sincronía sonido-imagen, esta puede ser denominada real (absoluta) cuando coinciden perfectamente dos eventos en un mismo instante temporal o ficticia (relativa) cuando es percibida como tal pero no es ‘real’. Además establece una clasificación de los tipos de sincronía atendiendo a su naturaleza: dura o blanda. Es así que la sincronía dura-real se da cuando sonidos de ataque claro están en perfecta sincronía con la imagen, la sincronía dura-ficticia implica sonidos con ataque claro pero en desincronía dentro del margen de error de dos fotogramas, usualmente adelantando el sonido con respecto a la imagen. Por su parte la sincronía blanda-real involucra sonidos de ataque lento en perfecta sincronía y la sincronía blanda-ficticia implica sonidos de ataque precisos pero lentos, regularmente dentro del margen de error de cuatro fotogramas retrasando el sonido con respecto a la imagen (p. 76-77).

Por otra parte, las funciones musivisuales están relacionadas a la actividad particular que desempeña la música en una secuencia de la película. Esta relación cumple un sinnúmero de funciones que se pueden dividir en: externas o físicas, internas o psicológicas y técnicas o cinematográficas (Román, 2014, p. 164). Las funciones externas o físicas están relacionadas con aspectos visuales como el color, movimiento, tiempo, escenificación, decorado, vestuario o localizaciones, ayudando a remarcar elementos visuales proyectados en la imagen. Las funciones internas o psicológicas responden a las expresiones, emociones y estados psicológicos y/o anímicos de los protagonistas y finalmente las funciones técnicas o cinematográficas presentan a la música como un elemento

más dentro del funcionamiento del film y son carácter más práctico, facilitando *raccords* y solucionando problemas (Román en Pajares, 2018).

5.4. *Influencia electroacústica:*

Dentro del lenguaje electroacústico se observan influencias claras de Jean-Claude Risset quien, después de analizar el sonido de algunos instrumentos mediante ordenador, propuso un modelo de síntesis aditiva más realista basándose en la importancia de la evolución independiente de diferentes armónicos o parciales en su sonido. Como consecuencia de la utilización de envolventes de amplitud y frecuencia independientes para cada armónico, el timbre resulta más interesante y menos 'electrónico' o carente de vida. Esta extracción de parametros no habían sido tenidos en cuenta hasta el momento (Nuñez, 1989).

En este sentido, la obra *Sud* de Risset (1985) resulta de especial importancia para el presente trabajo por el linaje de la música concreta que representa, por los objetos sonoros presentados y su evolución a lo largo de la pieza, además de la importante carga metafísica y conceptual en la pieza.

Explicación y documentación del proceso analítico utilizado

Lullaby:

Se ha analizado melodía, estructura, armonía y texturas de la pieza, conjuntamente con aspectos conceptuales del proceso creativo de la misma.

Levitation:

El análisis de esta pieza audiovisual se ha centrado en la relación de la música con la imagen, las funciones musivisuales y como es que la estructura, instrumentación y texturas funcionan para ella.

Telefonía:

Se han analizado los materiales sonoros, las técnicas utilizadas y estructura de la pieza, asociando dichos elementos al concepto de la misma y al mensaje que se busca dar con ella.

Tarde de Domingo:

Tarde de Domingo ha sido analizada estructuralmente, describiendo el lenguaje armónico de la pieza e identificando los elementos melódicos de la segunda sección de la obra.

Scrat II:

El análisis de esta pieza audiovisual también está centrado en la relación de la música e imagen y las principales funciones musivisuales, haciendo hincapié en las melodías que se presentan y la evolución de estas a lo largo de la estructura.

Los Pájaros:

En *Los Pájaros* se ha analizado la melodía y su desarrollo a través de la estructura, destacando la contribución de esta a la relación música-imagen y las principales funciones musivisuales.

The Man:

Se ha analizado la melodía, centrándose en su desarrollo a través de la estructura y las texturas en la orquestación de la misma.

Revisión de fuentes bibliográficas y obras musicales

Las fuentes bibliográficas que se han compilado en la elaboración de este trabajo son, en su mayoría, fuentes de información primarias creadas a lo largo del estudio del máster y de elaboración propia del autor: partituras, fonogramas, grabaciones de audio y archivos de vídeo. Asimismo, se ha utilizado en menor medida fuentes secundarias extraídas de textos académicos, artículos científicos y documentos digitales que proveen de contexto a los análisis técnico-musicales y brindan profundidad a las ideas creativas.

6. Marco Metodológico (materiales y métodos)

La metodología de investigación aplicada es de carácter analítico, ya que la naturaleza de este trabajo propone examinar, desde diversos puntos de vista (motívico, armónico y formal) el

carácter práctico de la experiencia del autor en el ejercicio de la composición y su acercamiento a diversos estilos musicales.

Análisis y defensa

Lullaby:

Lullaby, esta dividida en cuatro secciones: la primera sección funciona a manera de introducción (c. 1-22) en ella el piano desarrolla un pequeño preludio para la entrada de la voz. En seguida, durante la segunda sección, se presenta la melodía de forma cantada (c. 23-39). En la tercera sección (c. 40-55) se reexpone la melodía de manera muy similar a la segunda sección terminando con una Coda (c. 56-65). *Lullaby*, en su forma más simple, se presenta de la siguiente

manera:

The image shows a musical score for 'Lullaby' in 3/4 time, consisting of four staves. The chords and melodic lines are highlighted as follows:

- Staff 1 (Blue box):** Chords: Am⁷, D⁷(sus⁴), Gmaj⁷, Cmaj⁷. Melody: G4, A4, B4, C5.
- Staff 2 (Purple box):** Chords: F#m⁷(b⁵), B⁷(b⁹), Em⁷, B⁷/D#. Melody: D5, C5, B4, A4.
- Staff 3 (Red box):** Chords: Dm⁷, B^o7, C⁶, F#/A#. Melody: G4, A4, B4, C5.
- Staff 4 (Green box):** Chords: Bm⁷, E⁷, Am⁷, D⁷. Melody: G4, A4, B4, C5.

Figura 1. Forma de Lullaby (Elaboración propia)

Por la forma de *Lullaby* podemos determinar que en los cuatro primeros compases se presenta el motivo principal de la canción y en los siguientes cuatro se expone nuevamente el motivo transportado una cuarta justa ascendente pero manteniendo su estructura interválica de manera intacta. A continuación, se propone un motivo más largo que constituye el clímax de la canción y cuya tensión que se resolverá en la última frase, dando como resultado el modelo clásico de pregunta y respuesta.

En la simpleza de esta melodía cantábil y de su sensible cualidad vocal predomina la sonoridad de la escala mayor. Teniendo a Sol mayor, una tonalidad brillante asociada a lo dulce,

jovial y tierno (Tizón, 2018), como centro tonal, la melodía transita dentro de la escala mayor (G-A-B-C-D-E-F#). Sin embargo, aunque que aparezca C# como una bordadura para llegar D, la sonoridad predominante es la mayor.

En la primera sección de la pieza, la melodía se mezcla de manera orgánica con la textura formada por la interacción de los acordes y los comentarios haciendo que esta se diluya y no resulte demasiado evidente, pero a la vez prepara al oyente para la entrada de la voz. Asimismo, el empleo de la armonía se da desde dos perspectivas, la primera es el uso de acordes cuartales (c. 1-2) que parten desde el ii7 y se dirigen hacia el V7 donde se emplean acordes de téttrada coloreados por tensiones. En el compás 5 se resuelve la armonía hacia el Imaj7, combinando ambos recursos: las sonoridades cuartales de color lidio (definida por el C#) presentes en los comentarios y el uso de téttradas definidas por la mano izquierda.

Figura 2. Fragmento 1 de Lullaby (Elaboración propia)

Durante la segunda sección la melodía es cantada por la soprano. Esta es presentada de manera clara y evidente, articulando cada frase de forma ligada. Por otra parte, el acompañamiento del piano presenta en la mano izquierda un patrón rítmico basado en la ejecución del bajo en el primer pulso y notas de definición de las téttradas (usualmente los grados 3 y 7) en el segundo pulso. Por su parte la mano derecha, genera un movimiento contrapuntístico con respecto a la melodía de la voz. En este diálogo se aprecian unísonos con la melodía (c. 23,24 y 27), comentarios cromáticos (c. 26) y comentarios armónicos que colorean las téttradas (c.29-30).

The image shows two systems of a musical score for Soprano (Sop.) and Piano (Pno.).
 System 1 (measures 1-4): The Soprano part starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. A blue box highlights the vocal line in the first two measures. The Piano part starts with a piano (*p*) dynamic. A blue circle highlights a trill in the right hand of the piano in the fourth measure.
 System 2 (measures 5-8): The Soprano part continues with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. A purple box highlights the piano accompaniment in the last two measures, which features a melodic line in the right hand.

Figura 3. Fragmento 2 de Lullaby (Elaboración propia)

Finalmente, la Coda es la sección más contrastada de la pieza y donde esta se abre armónica y rítmicamente. En ese sentido, las armonías se construyen con base a dos movimientos cromáticos descendentes que surgen el bajo. El primero de E a D (c. 57-59) y el segundo de C a Ab (c. 60-64), ambos aparecen coloreados por superestructuras y tensiones resultantes del movimiento de las voces. Por otro lado, esta sección se vuelve impredecible con respecto a lo rítmico, ya que los indicadores de compás alternan entre 3/4 y 4/4 quebrando el vals.

The image shows a piano accompaniment score for measures 56-64. Measure 56 is boxed with the number 56. The score features dynamic markings: *mp* (mezzo-piano) at measure 56, *f* (forte) at measure 61, *p* (piano) at measure 62, and *pp* (pianissimo) at measure 64. A blue arrow points from measure 56 to measure 59, labeled "Primer movimiento cromático descendente en el bajo". A pink arrow points from measure 60 to measure 64, labeled "Segundo movimiento cromático". A "rit." (ritardando) marking is placed above measure 62. The time signature alternates between 4/4 and 3/4 throughout the section.

Figura 4. Fragmento 3 de Lullaby (Elaboración propia)

Levitation:

Esta es una obra para orquesta sinfónica de estilo minimalista compuesta en la asignatura Proyectos de Composición Audiovisual y responde a diversos códigos audiovisuales, cuya función es estar al servicio de lo que requiera la imagen.

Levitation se encuentra dentro del género de la vídeo-danza y la música imita los movimientos físicos del danzante y reacciona a la relación de este con su entorno planteando una sincronía blanda a un tempo constante, el cual funciona a pesar de los cambios de ritmo que propone la imagen. En este sentido la música cumple la función espaciotemporal donde se pretende recrear la atmosfera en la que interactúa el danzante, la función cinemática en la que se busca subrayar los movimientos del mismo (*underscoring*) y, por último, la función plástico-descriptiva ya que el entorno también funciona como un organismo 'vivo' y, en ese sentido, la música responde a los elementos visuales que van apareciendo.

Con respecto a lo formal, se ha planteado una estructura propia que responde a puntos de sincronía importantes y que dividen la obra en tres grandes secciones: la primera del compás 1 al 13, la segunda del compás 14 al 44 y la sección final del compás 45 al 72.

En este sentido, esta composición nace de una célula armónica formada por las notas G-C-F-Bb y da como resultante un acorde cuartal de cuatro factores que se permutan a manera de arpeggio de color etéreo a ritmo de corcheas. Este funciona como un ostinato dentro del concepto minimalista del vídeo y es presentado por la celesta en la primera sección de la composición.



Figura 5. Ostinato cuartal en Levitation (Elaboración propia)

Durante la segunda sección, los instrumentos de cuerda (c.23) y madera (c.26) se van introduciendo a la pieza de manera que interactuarán con el ostinato coloreando su sonoridad de dos formas. La primera tiene que ver con el timbre característico de cada instrumento que se va añadiendo y la segunda con que las intervenciones de dichos instrumentos ampliarán el registro de todo lo que se ha escuchado hasta el momento, basándose en el material rítmico-melódico

previamente establecido y, aunque añaden notas de paso y/o aproximación hacia estos sonidos, hace prevalecer el color etéreo de la pieza. Asimismo, los violines (c. 24) generan una textura nueva en la que se escapa de las corcheas introduciendo las blancas con punto y, aunque se interactúa con intervallos armónicos de segundas o terceras, se mantiene la sonoridad predominantemente cuartal (c. 27).

Figura 6. Reducción 1 de Levitation (Elaboración propia)

En la última sección de la pieza, se le establecerá un contexto armónico asentado en F eólico, formando una progresión armónica i, bIII, bVI. Establecido este contexto armónico, el ostinato cíclico presentado por la celesta se trasladará a las violas y los violoncelos. A la textura formada por estos instrumentos se suma la de los segundos violines, mientras que los primeros violines cantan la melodía. Asimismo, las maderas y cornos tendrán la función clara de acompañamiento bajo un concepto homofónico, uniéndose a la textura basada en blancas con punto de la melodía.

Figura 7. Reducción 2 de Levitation (Elaboración propia)

Telefonía:

Esta composición esta inspirada en la evolución de la telefonía desde la primera (1G) hasta la quinta generación (5G), buscando representar en la pieza dicho progreso a través de diferentes periodos de tiempo.

Para ello se realizaron diversas grabaciones de campo que servirán como *material sonoro* y se han llevado al lenguaje electroacústico por medio de *samplers, sintetizadores y transformaciones sonoras*. Las *antenas y voces* fueron construidas a partir del sonido del theremín y su timbre particular. Por su naturaleza de sonido mantenido de masa compleja, este constituye el 'material melódico' de la composición. Además, los *tonos de llamadas* son grabaciones de campo y representan el sonido principal sobre el que se sustenta la pieza, al ser sonidos iterativos (corto-repetitivos) de masa indeterminada van formando capas rítmico-melódicas aleatorias dentro de la pieza. Por otro lado, los *sonidos de distintas aplicaciones* también son grabaciones de campo de aplicaciones de teléfonos, establecidos como sonidos de impulsión dentro de la composición y estan abiertos a la experimentación de sonoridades y a la anti-teoría. Finalmente la *Inteligencia Artificial* esta basada en sonidos de voces digitalizadas y modificadas desde el ordenador.

En la **Primera Generación (00:00 – 00:44)**, el despertar de la telefonía analógica se extendió durante los años ochenta. Esta tuvo facilidades básicas que estuvieron limitadas a cierta cantidad de usuarios que podían usar el servicio de manera simultanea (González, 2012). Por su parte, la música presenta el sonido de las antenas por medio del theremín modificado por un Delay Designer, con un delay time de 83.3ms a 1/8 de nota para ganar espacialidad, emulando el sonido de las antenas telefónicas primigenias y se establece una base rítmico-tímbrica con el sonido de dos teléfonos de registro medio y medio agudo, paneados a +36 y – 36, respectivamente, sobre un ritmo binario. En esta base rítmica, a manera de contrapunto, flotan los sonidos de otros teléfonos propios de la época, con un paneo mucho más marcado que asciende hacia +49 y -54.

En la **Segunda Generación (00:44 – 1:30)**, desarrollada a principios de los años noventa, la telefonía móvil se masifica: se abaratan costos y se avanza en materia de calidad, seguridad y navegación por Internet (González, 2012). La música hace notoria esta masificación por medio de la base rítmico-tímbrica que pasa de ser binaria a ternaria, añadiendo un sonido más con un paneo de +17, estableciendo un diálogo entre esta y el theremín que propone en su ejecución un sonido

similar a la voz humana. Asimismo, el teléfono más icónico de dicha época fue el Nokia, por lo cual se presenta su melodía modificada por un PitchShifter a alturas de octava, quinta y tercera, un Fuzz- Wah, un Chorus y un Tape Delay.

Según Gonzáles (2012), la **Tercera Generación (1:30 – 2:19)** tiene el propósito de establecer redes que soporten mayor capacidad para la transmisión de datos en movilidad y con ello aparece el gran cambio: la multimedia, donde se hace común llevar en el teléfono aplicaciones como GPS, Google Maps y YouTube. Con respecto a la música, vuelve a aparecer el sonido del theremin simbolizando las antenas en combinación con el de la voz humana, imprimiéndole un carácter más fuerte ya que la vorágine de la telefonía crece. Se presenta el 'sonido del internet' por medio de una onda senoidal ejecutada en un sintetizador y aparece también un cameo del audio del primer vídeo de YouTube, titulado "Me at the Zoo", sampleado y paneado durante la sección, así como indicaciones propias del GPS bajo el mismo tratamiento. Todo esto se desarrolla sobre la base tímbrico-rítmica que sigue manteniendo tres notas, sin embargo, los ritmos son más cortos reforzando el discurso de agitación que se maneja en esta sección y en la siguiente.

La **Cuarta Generación (2:20 - 2:34)** se presenta como una colección de tecnologías que prometía multiplicar diez veces la velocidad de su predecesora además de traer con ella la globalización del Smartphone (Gonzáles, 2012). La base rítmico-tímbrica formulada por los tres sonidos de teléfono mantiene su intensidad, mientras que el sonido de las antenas se intensifica por medio del uso de un nuevo Delay con un delay time de 250ms a 1/16 de nota para ganar más espacialidad y el sonido de las aplicaciones aumenta, así como las transiciones en los paneos son cada vez más notorias.

Finalmente, la **Quinta Generación (2:35 - 3:09)** plantea una conexión hasta cien veces más rápida a su predecesora junto con elementos increíbles de la inteligencia artificial. La música reemplaza la voz humana por una voz artificial en la que se regresa al Delay Designer, con delay time de 83.3ms a 1/8, la base rítmica se diluye rápidamente y la interacción melódica es cada vez menor hasta que el 'sonido del internet', es decir la onda senoidal, absorbe todos los otros materiales sonoros.

Tarde de Domingo

Tarde de Domingo es música de cámara compuesta para sexteto instrumental: flauta, clarinete, trompa en fa, violín, violoncello y piano. Esta pieza describe la transición entre el atardecer y la noche, donde musicalmente se evidencia una sección luminosa en el desarrollo de la composición y, en su total contraste, una zona oscura de drama y tristeza.

La estructura de la obra presenta en la primera sección, que llamaremos la 'zona luminosa', una introducción donde se expone el patrón de acompañamiento principal del piano basado en semicorcheas y notas del acorde, además de establecer el carácter minimalista de dicha sección de la pieza. A continuación, se expone y desarrolla el primer y segundo tema. Posteriormente, en la segunda sección de la composición, en la 'zona oscura', se presenta el tema de la sección el que, al repetirse, será variado ligeramente tanto motivicamente como en su instrumentación. La pieza terminará exponiendo el primer tema de esta sección, formando una estructura interna de ABBA.

Con respecto al lenguaje armónico, este nos lleva a explorar distintas tonalidades. La primera, es Fa mayor, con ella empieza y termina la primera sección de la composición. Dentro de esta tonalidad predominan las funciones tonales de tónica (Fmaj7, Fadd9/A, Dm9), subdominante (Gm9/C, Bb13) y dominante (C9add13, C9/Bb), además de otros recursos armónicos como dominantes secundarios (G13/B) y sustituciones tritonales (Db9), el efecto es que se consigue un pasaje amable al oído ya que se sigue un esquema tonal y a su vez se explora una atmosfera colorida en las transiciones entre acordes. En ese sentido, el acorde de septima disminuida (C#dim7) nos lleva a la segunda tonalidad: Bb mayor. Esta es una tonalidad pivote, que se presenta brevemente por medio de un ii-V-I y nos lleva al D mayor a través de la misma cadencia. En esta tonalidad también se exploran las funciones de tónica (Dmaj9, F#m7), subdominante (Em7, Gmaj7) y dominante (A7add13). Posteriormente se transformará en D menor, su paralela menor, a la que se llega de manera directa, pero que a su vez estaba evocada en el Em7b5 y A7 que nos llevó originalmente al D mayor. Finalmente, se explora otra tonalidad pivote: Do mayor por medio de un ii-V, sin embargo esta no se resuelve hacia el primer grado de la tonalidad en cuestión, sino que nos lleva, nuevamente, hacia Fa mayor a través del mismo recurso cadencial. Cada uno de los acordes de la progresión y su relación con la tónica [Fa mayor] son determinantes en conseguir luminosidad, color y emoción en una atmosfera tonal.

Figura 8. Cifrado armónico de la primera sección de Tarde de Domingo (Elaboración propia)

Figura 8. Cifrado armónico de la primera sección de Tarde de Domingo (Elaboración propia)

Por otro lado, en la segunda sección de la pieza, la melodía que se presenta en el violín da un giro total a la composición por la carga emocional ‘oscura’ que acarrea ya que se encuentra en Re menor, además su lenguaje rítmico está alejado de la liricidad y es mucho más cercano a un ritmo sincopado debido a que es percibido en 6/8 y hace énfasis en la segunda corchea de cada pulso. A su vez, este pequeño motivo melancólico constituye la idea principal de toda la sección, evolucionando de distintas maneras al ser tocado por otros instrumentos como el corno y la sensación de un héroe caído que proyecta (c. 48) o el resignamiento del clarinete (c. 63).

Figura 9. Melodía de la segunda sección en Tarde de Domingo (Elaboración propia)

Figura 9. Melodía de la segunda sección en Tarde de Domingo (Elaboración propia)

Asimismo, en la sección B de esta parte de la pieza, el clarinete y la flauta introducen contrapuntos que generarán en el oyente una reminiscencia de lo expuesto en la primera parte de la composición, mientras que a su vez, el piano y las cuerdas se establecen en un claro rol de acompañamiento con aires a folclore peruano.

Scrat II

La plantilla de la orquestal de esta obra comparte una dualidad entre una orquesta sinfónica convencional y una big band de jazz con elementos sinfónico-orquestales y el uso de estas agrupaciones responde directamente a las decisiones estéticas que nos plantea la animación.

Román (2017) nos cuenta que “una de las primeras funciones de la música cinematográfica se centró en dar vida a las imágenes en movimiento a las que les faltaba el sonido subrayando y resaltando los gestos de los personajes mediante gestos sonoro-musicales”. El vídeo nos presenta a Scrat, una singular la ardilla con dientes de sable, que siempre esta buscando bellotas ante su necesidad de hibernar. En relación con esto encontramos funciones musivisuales físicas como la local-referencial para evocar los espacios físicos donde transita Scrat, la función cinemática ligada al *underscoring* y al *mickeymousing* que busca enfatizar (con menor o mayor precisión) los movimientos de nuestro personaje, así como funciones musivisuales psicológicas: prosopopéyica caracterizadora, prosopopéyica descriptiva y función emocional.

De manera que, teniendo esto en mente, se ha establecido una estructura para la pieza dividiéndola en: una introducción y sección A que comparten un carácter sinfónico, la sección B que esta más ligada al sonido de una big band con elementos sinfónicos, la sección C es totalmente percusiva, la sección B' donde se retoma el discurso de la big band, la sección A' y la sección final son mucho más románticas y en ellas se retoma el lenguaje sinfónico. Esta estructura responde a puntos de sincronía y cambios de plano importantes para el desarrollo de la pequeña historia de Scrat.

La pieza presenta dos motivos claros que en sus repeticiones son variados melódica y armónicamente. Por un lado, el material melódico que aparece en la sección A, esta formado sobre la escala E mixolidio y es tomado por paso conjunto descendente a partir del sexto grado (C#) al cuarto grado (A) en el antedecente (azul), donde el motivo atresillado se presenta y repite estrictamente. Por otro lado, el consecuente (amarillo) varía ligeramente la idea reduciendo el ritmo de tresillo de negras a tresillo de corcheas en su primer pulso. Esta melodía se desarrolla armónicamente dentro de un pedal de E y el ritmo armónico cambia cada pulso en una progresión de Esus – A/E – E – D/E, evocando así una sonoridad épica que nos presenta a un Scrat heroico volando entre varias bellotas.

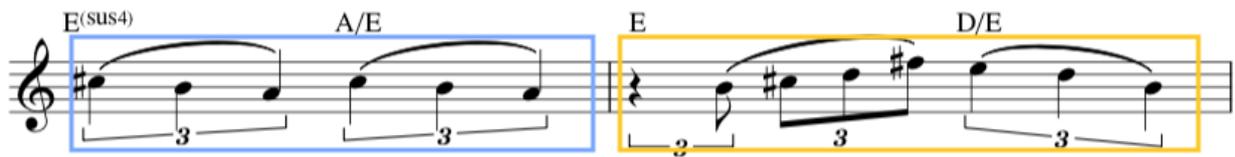


Figura 10. Motivo de la sección A en Scrat II (Elaboración propia)

Por otro lado, en la sección A' este motivo presentará únicamente el antecedente repitiéndolo por cinco compases. En este caso, la variedad se genera por las cadencias armónicas en relación de terceras con las que se ambienta la melodía. Esta conduce de A a F(#5), de F#m7 a Dm(maj7), de D#o a B7 ocasionando inestabilidad en relación a un eje tonal, reforzando el discurso anímico de Scrat que pasa de la alegría a la desilusión en cuestión de segundos. La sección termina con una cadencia modal, tomada por paso conjunto desde A hasta E7, en ella priman los sonidos dominantes y la melodía acompaña a un Scrat resignado al perder todas sus bellotas.



Figura 11. Motivo de la sección A' en Scrat II (Elaboración propia)

Por otro lado, ocurre algo similar con los motivos que aparecen en la secciones B y B'. En el caso del primero, se presenta una melodía lúdica y dinámica que se forma a partir de notas del arpeggio de A7 (A-C#-E-G) alternadas por aproximaciones cromáticas y diatónicas que conducen la melodía entre dichos sonidos (morado) y por frases por paso conjunto esbozando el modo A Lidio b7 [A-B-C#-D#-E-F#-G](amarillo). Los bajos que alternan entre el grado 1 y el #4 también refuerza la idea de establecer dicho modo como tónica.



Figura 12. Reducción de B en Scrat II (Elaboración propia)

En el caso de B', la melodía se forma bajo los mismos criterios: notas del arpeggio de D7 (D-F#-A-C), notas de la escala, aproximaciones y sonoridad de D por tonos enteros [D-E-F#-G#-A#-C], sin embargo, la diferencia principal se da en el aspecto rítmico ya que se reduce la figuración del antecedente (naranja) de corcheas a semicorcheas y aunque el consecuente (verde) mantenga el mismo ritmo se reduce de la duración de los compases ejecutados de dos a uno. Esto hace que la sección se perciba como más dinámica sin perder su esencia. Cabe resaltar que ambas secciones B y B' responden a situaciones lúdico-dramáticas con respecto a lo que aparece en la imagen.



Figura 13. Reducción de B' en Scrat II (Elaboración propia)

Finalmente, la sección C tiene una aproximación más rítmica, en donde la instrumentación esta enfocada únicamente en la percusión. En ella se busca generar tensión através del diálogo entre el timbal y la caja, además de añadir los colores de las campanas tubulares y el arpa con el fin de presentar estructuras melódicas que definan mejor dicha tensión por medio de notas alejadas de la tonalidad de la sección anterior y de intervalos como el tritono.

Figura 14. Solo de percusión en Scrat II (Elaboración propia)

Los Pájaros

Esta pieza de cámara es para un fragmento de cine-ficción, en el marco de la asignatura Proyectos de Composición Audiovisual. Está pensada para quinteto instrumental: flauta, clarinete en Sib, violín, violoncello y piano. En este sentido, las decisiones artísticas tomadas a lo largo del proceso compositivo se han adaptado al uso de esta plantilla orquestal de manera que la obra se ensayara y graba como parte del máster de UNIR. Por otro lado, fue necesario indagar sobre el filme, su sinopsis, personajes, etcétera; con el fin de que la música esté al servicio de la imagen, acompañándola y potenciándola para resaltar las ideas del director.

Formalmente, *Los Pajaros* se divide en nueve secciones, asociadas a distintos momentos del filme y en todas ellas explora las posibilidades de los intervalos de segunda mayor y menor melódicamente para remarcar la sensación de peligro inminente alrededor de la figura de las aves. En el inicio de la pieza se presenta el *leitmotiv* de las aves, la melodía está construida sobre un modo de F eólico. En este fragmento (c. 3) se evidencia el uso de los sonidos característico de la

composición (b2/2). La melodía se construye por saltos de terceras en la flauta y es armonizada por el clarinete en segundas descendentes. Durante la obra habrá una evolución progresiva del motivo mutando por distintos modos, pero manteniendo el sonido del intervalo de segunda.

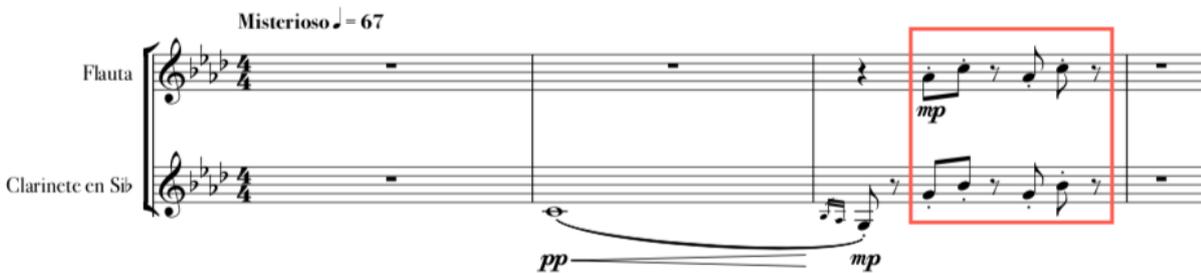


Figura 15. Leitmotiv de Los Pájaros (Elaboración propia)

Asimismo, en la sección del *Ataque de las Aves* se utiliza otro elemento melódico importante dentro de esta composición como es la escala cromática ascendente asociada a la ira para representar dicho ataque. La dirección del movimiento melódico se realiza de modo cromático desde A hasta F# siendo este el clímax de la frase. Esta melodía se desarrollará dentro de una atmosfera de movimiento constante en corcheas sobre un acorde dominante (D7) otorgándole a la melodía un carácter agitado, turbado y violento.

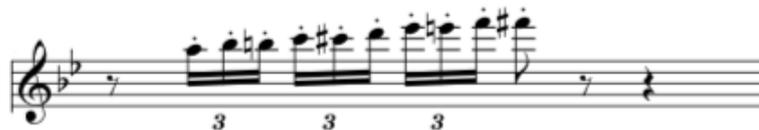


Figura 16. Escala cromática ascendente en Los Pájaros (Elaboración propia)

Además, el uso de la escala cromática descendente se asocia con el llanto para describir el dolor de los niños y adultos que están siendo atacados. La melodía se construye descendentemente sobre la escala cromática de F# y se desarrolla en un ámbito de octava (F#5-F#4) y en tresillo de negras generando una ruptura rítmica con respecto a las las corcheas predominantes. Lo interesante es que este mismo movimiento será replicado por el clarinete en la octava inferior siguiente (F#4-F#3) prolongando el 'sonido del dolor'.



Figura 17. Escala cromática descendente en Los Pájaros (Elaboración propia)

Así pues, la música va sincronizada -dependiendo del momento- de manera blanda o dura tratando de encontrar puntos claros de cambio de planos o cambios de discurso. Asimismo, la escritura de la música exigió ciertos detalles técnicos como poner los códigos de tiempo, es decir, cuando comienza cada escena, referenciando en la partitura una nota con el minuto y segundo correspondiente.

Finalmente, con respecto a las funciones musivisuales esta obra responde principalmente a funciones psicológicas como la función prosopopéyica caracterizadora, prosopopéyica descriptiva que buscan ‘personificar’ a los pájaros como entes peligrosos, la función anticipativa que pretende generar la tensión previa al ataque de las aves y la función emocional que retrata a las personas que son atacadas. Por otro lado, algunas funciones físicas también se hacen visibles: función temporal-referencial y cinemática, que evocan la atmosfera peligrosa alrededor de las aves y acentúan algunos ataques de las mismas. Por último, la música también responde a funciones cinemáticas ya que esta aparece en los títulos y créditos al inicio del vídeo.

The Man

The Man es una obra sinfónica compuesta en el marco de la asignatura de Proyectos de Composición Instrumental. Esta pieza explora distintas texturas alrededor un mismo material melódico sumamente lírico, en el afán de encontrar variedad a partir de colores tímbricos variados.

En cuanto a su forma, la obra presenta una estructura AABACAA. Al principio de la pieza se establece el tema principal y se repite durante distintas secciones buscando variedad a partir de la instrumentación y orquestación. Esta melodía se va transformando de manera progresiva al pasar por tonalidades brillantes y oscuras empezando su recorrido en E jónico durante las dos primeras A, la sección B se desarrolla dentro de un ambiente armónico basado en el modo dórico de C#, E y G. La siguiente A se construye sobre Sol jónico y C sobre su relativa menor E menor. Finalmente,

las dos A restantes estarán sobre D y E jónico respectivamente. Este cambio constante muta a la melodía, sin embargo, termina volviendo a E jónico, el eje tonal donde empezó la pieza.

The musical score consists of five staves of music in 6/8 time.
 - **Sección A [E jónico]**: *cantabile legato*, *mp*. Features a melodic line with a crescendo hairpin.
 - **Sección B [C# dórico]**: *mf*. Features a more rhythmic, eighth-note melody with triplets.
 - **Sección A [G jónico]**: *f*. Features a melodic line with a crescendo hairpin.
 - **Sección C [E menor]**: *cantabile*, *mp misterioso*. Features a melodic line with a crescendo hairpin.
 - **Sección A [D jónico]**: *mf*. Features a melodic line with a crescendo hairpin.

Figura 18. Melodías utilizadas en The Man (Elaboración propia)

Tabla 1. Síntesis de las escalas utilizadas en The Man (Elaboración Propia)

Sección	Compases	Modo	Grados de la escala	Detalle
A	9-19	E Jónico	1-2-3-4-5-6-7	Brillante
A	20-33	E Jónico	1-2-3-4-5-6-7	Brillante
B	34-49	C#/E/G Dórico	1-2-b3-4-5-6-b7	Opaco
A	50-68	G Jónico	1-2-3-4-5-6-7	Brillante
C	69-87	E Eólico	1-2-b3-4-5-b6-b7	Opaco
A	88-101	D Jónico	1-2-3-4-5-6-7	Brillante
A	102-120	E Jónico	1-2-3-4-5-6-7	Brillante

En la sección B es recurrente el uso de los acordes cuartales como recurso sonoro. En esta parte de la pieza, entre los compases 34-36 se observan dos acordes cuartales que presentan cuatro factores. El primero contiene D#-G#-C#-F# y el segundo A#-D#-G#-C#, según la clasificación de Benward estas cuatriadas cuartales son consonantes por su construcción de cuartas perfectas.



Asimismo, estos acordes se mantienen como una sonoridad estática y unificante durante la sección presentándose en combinación con F#, acorde que contiene A# el sonido característico de C# dórico, y D#dim acorde modulante hacia E dórico:

Figura 19. Acordes cuartales de cuatro factores en The Man (Elaboración propia)

Por otro lado, en la sección A del c. 50 aparece por primera vez una textura recurrente en la pieza que acompaña a la melodía, esta formada rítmicamente por nonillos y en ella los acordes se definen por frases angulares ascendentes y descendentes compuestas por las notas del acorde. En este breve fragmento que interpreta la marimba, se utilizan arpeggios para definir la armonía estableciendo que la tonalidad es Sol jónico y esta actúa como eje modal. Además se observan la presencia de intercambios modales como el Dm tomado del quinto grado del modo Mixolidio y el Am7b5 tomado del segundo grado de la escala menor melódica. Lo interesante es como estos sonidos interactúan, junto a la textura, para colorear armónica y rítmicamente el material



melódico

Figura 20. Fragmento de la marimba en The Man (Elaboración propia)

Finalmente, la orquestación es otro elemento de variedad en la pieza. En la cuarta sección A se observa el contraste de funciones en la familia de las cuerdas. La melodía es cantada por los violines primeros y violines segundos a unisino, y por un grupo de los violonchelos en una octava descendente, en un registro que les permite ser sumamente líricos y expresivos. Además, las

violas y el otro grupo de los violonchelos definen la armonía por una organización cordal predominantemente triádica que se mueve por movimiento contrario a manera de ostinato rítmico en semicorcheas. Por su parte, el bajo goza de independencia de movimiento, y es tomado por paso conjunto descendiendo diatónicamente por la escala de D mayor, desde D hasta E, y resolviendo la frase en una cadencia ii-V por en los acordes Em y A7.

Figura 21. Reducción de orquestación en The Man (Elaboración propia)

7. Consideraciones finales y conclusiones

Tras el análisis realizado, habiendo descrito las características de las obras y encontrado los elementos transversales y diferenciales entre ellas, se consideran cumplidos tanto el objetivo general, así como los objetivos específicos.

Elementos unificantes y diferenciales entre las obras: con respecto a los géneros musicales empleados es común encontrar entre las obras, música de cámara: *Lullaby*, *Tarde de Domingo* y *Los Pájaros*, así como obras sinfónicas: *Levitation*, *Scrat II* y *The Man*, y en mucho menor medida las obras electroacústicas: *Telefonía*. También es distintiva la influencia de algunos estilos que viajan en las piezas analizadas como el jazz y el folclore sudamericano, así como la música romántica y el minimalismo, y muy venida a menos se encuentra la influencia de la música contemporánea y mixta.

En la totalidad de las obras analizadas hay una estructura clara, en el caso de *Lullaby*, *Tarde de Domingo*, *The Man* y *Telefonía* esta se define por las exigencias estilísticas de la música misma, ya sea instrumental o electroacústica, así como por las motivaciones detrás de estas composiciones. Por su parte, *Levitation*, *Scrat II* y *Los Pájaros* responden a las necesidades del vídeo para el que han sido compuestas y por tanto la estructura está basada, fundamentalmente, en los puntos de sincronía que se han tenido en consideración.

Por otro lado, es interesante observar el desarrollo melódico de las composiciones que, aunque ya ha sido detallado en los análisis individuales, muestra el uso de melodías cantables, expuestas en intervalos cerrados, asignadas a los instrumentos de viento-madera, viento-metal o a las cuerdas y que denota influencia romántica en piezas como *Lullaby*, *Scrat II* y *The Man*. Así pues, piezas como *Levitation* y *Tarde de Domingo* presentan un tratamiento melódico ligado hacia el minimalismo, donde la melodía queda disuelta entre las texturas que generan los diversos instrumentos y, finalmente, la melodía de *Los Pájaros* presenta una recurrencia interválica de segundas menores y segundas mayores.

Finalmente, otra cualidad común en todas las piezas es que armónicamente están acentadas en la tonalidad, sin embargo, en la producción del autor resalta el uso de armonías con clara influencia del jazz como lo son *Lullaby*, *Tarde de Domingo*, *Scrat II* y *The Man*. Asimismo, en obras como *Levitation* y la sección B de *The Man*, se observa la aplicación de armonías construidas por armonías cuartales de tres o cuatro factores, dispuestos de forma cerrada o abierta como una consecuencia artística de buscar sonoridades más etéreas. Por último, *Los Pájaros*, dado que fue escrita para un thriller de cine ficción, explora una estética tonal con influencia contemporánea en el uso de colores armónicos que evoquen misterio, peligro y desesperación.

Tabla 2. *Tabla comparativa entre las obras analizadas (Elaboración Propia)*

	Lullaby	Levitation	Telefonía	Tarde de Domingo	Scrat II	Los Pájaros	The Man
Género	Cámara	Sinfónico	Electroac.	Cámara	Sinfónico	Cámara	Sinfónico
Estilo	Jazz/Vals	Minimalista	Mixta	Minim./Folc.	Rom./Jazz.	Contemp.	Romántico
Claridad Estructural	Sí	Sí (P. Sinc.)	Sí	Sí	Sí (P. Sinc.)	Sí (P. Sinc.)	Sí
Infl. Melódica	Romántica	Minim.	-	Minim./Folc.	Rom./Jazz.	Contemp.	Romántica
Infl. Armónica	Tonal/Jazz.	Tonal/Cuart.	-	Tonal/Jazz.	Tonal/Jazz.	Tonal/Cont.	Tonal/Cuart.

Limitaciones

Durante el proceso de elaboración del TFM ha sido complicado abordar tantos géneros compositivos distintos ya que cada uno tiene necesidades y requerimientos creativos particulares. En ese sentido, las obras que presentaron mayores dificultades a la hora de componerse fueron *Levitation* y *Telefonía*, ya que ambas representaban la primera experiencia del autor con la música audiovisual y electroacústica respectivamente, por lo que necesitaron mucho trabajo de ensayo y error e investigación.

Por otro lado, durante la grabación de la pieza audiovisual *Los Pájaros*, el audio del metrónomo que estaba en la claqueta se filtró por los micros que captaban a los instrumentistas y esto imposibilitó el uso de dicha grabación.

Finalmente, la subjetividad derivada del hecho de analizar obras propias conlleva a asumir que el lector entiende o sabe de antemano de lo que estamos hablando durante las explicaciones. Así mismo, la extensión del trabajo presentó una gran dificultad ya que el cuerpo del texto exige practicidad en relación a análisis y registros que requieren de mayor profundidad.

Prospectiva

El presente trabajo ha sido un ejercicio de introspección espléndido. El redescubrir cada obra, mirar *ad intra*, examinar sus motivaciones y el universo que se abre al poder ponerlas por escrito, permiten tomar conciencia sobre la fortuna que es tener un poco de esa ‘fuerza creadora’ entre manos.

Por otro lado, y con la vista puesta en futuras composiciones, el presente TFM ha ayudado a entender mejor los recursos compositivos y los diversos registros musicales que maneja el autor, así como los lenguajes a los que se puede enfrentar con efectividad, además de permitirle afirmarse dentro de la incansable búsqueda del sonido y lenguaje ‘propio’.

Finalmente, cabe resaltar que tras la experiencia del máster y en relación al presente trabajo, ha surgido interés con respecto a la música electroacústica en vivo y sus posibles interpretativas, en la luthería electrónica y la fabricación de interfaces que salgan de lo estándar y permitan

realizar un juego musical propio en combinación con elementos orquestales tradicionales y/o folclóricos.

8. Documentación y Bibliografía

Bibliografía:

Artículos y publicaciones:

- Brown, C. (2013). Articulación y fraseo. *Quodlibet*, (52), 7-39. <http://hdl.handle.net/10017/43748>
- Cisneros Cox, A. (2005). La música en el cine: Géneros y compositores. *Lienzo*, (26), 59-104. <https://revistas.ulima.edu.pe/index.php/lienzo/article/view/1106/1059>
- Franco, D. (2019). La configuración de espacios fractales en la música minimalista. *Razón Crítica*, (6), 133-154. <https://doi.org/10.21789/25007807.1451>
- Kluth, A. (2019). Intertextuality and the Construction of Meaning in Jazz Worlds: A Case Study of Joe Farrell's "Moon Germs". *Journal of Jazz Studies*, 2(1), 51-71. <https://doi.org/10.14713/jjs.v12i1.117>
- Menanteau, A. (2020). ¿Influencia del jazz? *Revista Musical Chilena*, 74(233), 69-87. <http://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902020000100069>
- Nuñez, A. (1989). Pioneros de la música electrónica. *Música y Tecnología*, (16-17). <http://www.ccapitalia.net/reso/articulos/pioneros/pioneros.htm>
- Pedraza-Gualdrón, M. y Benavides, A. (2020). El cromatismo en los corales de J. S. Bach: las notas cromáticas no estructurales entendidas como cromatismos con función tonal (CFT). *(pensamiento), (palabra). Y obra*, (23), 104-129. <https://doi.org/10.17227/ppo.num23-10360>
- Quintana, A. (2004). Un acercamiento femenino al lenguaje musical romántico. *Universitas Humanística*, XXXI(58), 115-135. <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/univhumanistica/article/view/9524>
- Ramírez, A. (2010). Debussy: otro camino al atonalismo. *Música, cultura y pensamiento*, 2(2). 113-123. https://www.conservatoriodeltolima.edu.co/images/revistas/MCP2/10_Debussy.pdf

- Tarasti, E. (2008). Los signos en la historia de la música, historia de la semiótica musical. *Tópicos del Seminario*, 1(19), 15-71. <http://www.topicosdelseminario.buap.mx/index.php/topsem/article/view/167>
- Tizón, M. (2018). Música y emociones: un recorrido histórico a través de las fuentes. *Revista De Psicología*, 17(2), 67-81. <https://doi.org/10.24215/2422572Xe022>
- Vela, M. (2019). De la noción de tempo y su evolución en el período clásico-romántico: directrices para intérpretes. *Revista AV Notas*, (7), 9-25. <http://publicaciones.csmjaen.es/index.php/pruebas/article/view/214>

Libros y tratados:

- Barrera et al. (2013) *Política, Guerra y Cultura en la Independencia de Antioquia*. Medellín : Academia Antioqueña de Historia.
- Chion, M. (1993). *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Paidós Ibérica, Ediciones.
- Riemer, J. (2011). *Handbook for the Jazz Guitarist*. The Caboogie Publishing Company.
- Román, A. (2008). *El Lenguaje Musivisual, semiótica y estética de la música cinematográfica*. Madrid: Editorial Visión Libros.
- Román, A. (2017). *Análisis Musivisual, guía de audición y análisis de la música cinematográfica*. Madrid: Editorial Visión Libros.
- Stravinski, I. (2006). *Poética musical*. Barcelona: Acantilado

Tesis y trabajos académicos:

- González, M. (2012). *La telefonía móvil: el impacto social*[Proyecto fin de carrera, UPM]. Archivo Digital UPM. <http://oa.upm.es/14078/>
- Iwasaki, G. (2018). *Aproximación al proceso de composición del ballet La delicadeza de lo sublime, de Gabriel Iwasaki*[Tesis de licenciatura, PUCP]. Tesis PUCP. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/13237>

- Mateo, V. (2013). *Influencias de la música experimental en el rock*[Tesis de maestría, Unizar]. Zaguan Unizar. <https://zaguan.unizar.es/record/10166?ln=es>
- Pajares, V. (2018). *Una aproximación al “análisis musivisual” aplicado a Blade Runner y Blade Runner 2049*. [Trabajo de Fin de Grado, Uva]. Uva. https://uvadoc.uva.es/bitstream/handle/10324/33492/TFG_F_2018_238.pdf;jsessionid=597A344F8D3C42265FB313EA857E307D?sequence=1
- Román, A. (2014). *Análisis musivisual: una aproximación al estudio de la música cinematográfica*. [Tesis doctoral, Uned]. E-spacio. <http://e-spacio.uned.es/fez/view/tesisuned:Filosofia-Alopezr>
- Sánchez, S. (2013). *El impresionismo musical y su relación con los aspectos del lenguaje armónico y melódico en la obra de Guillermo Uribe Holguín*[Tesis de maestría, EAFIT]. Repository EAFIT. <http://hdl.handle.net/10784/2892>

Anexos

Anexo I: Enlace al portfolio – Partituras, archivos de audio y vídeo

Vínculo a la carpeta de OneDrive que contiene las partituras, archivos de audio y video de las obras analizadas en el TFM.

<https://alumnosunir->

my.sharepoint.com/:f:/g/personal/luisfernando_palacios655_comunidadunir_net/EhHNb7bsBzVNo7lpwSmspWcBHcvcFvJK5SiQfTBy1QW6IA?e=k7xnhH