



Universidad Internacional de La Rioja
Facultad de Ciencias Sociales y Humanidades

Máster Universitario en Composición Musical con Nuevas
Tecnologías

**Amalgama composicional en la creación
de un estilo personal de Josué Salvio
Aldana**

Trabajo fin de estudio presentado por:	Josué Daniel Salvio Aldana
Tipo de trabajo:	Trabajo Fin de Máster
Director/a:	Juan Cruz Guevara
Fecha:	Febrero 2023

Resumen

Las obras presentadas en este trabajo son el resultado de haber creado una variedad de sistemas compositivos de estilo personal, abarcando obras orquestales, de audiovisuales y *pop*. Tomando como punto de inspiración el estilo nacionalista de los compositores Manuel de Falla (España) y Armando Guevara Ochoa (Perú), y el estilo compositivo impresionista del compositor francés Claude Debussy, el estilo del lenguaje musivisual¹ para música cinematográfica, y el estilo compositivo de música *pop*.

Dónde Estás Tú, balada para piano y voz, basado en el estilo *pop*, en su análisis se mostrará que la sonoridad es original, habiendo partido desde la influencia del estilo impresionista de Debussy, y el estilo nacionalista de Falla y Ochoa. *La primavera*, para sexteto, se basa, por un lado, en el uso de la cita musical y cuyo análisis se centrará en cómo usar en la obra una melodía y ritmo que no es original del compositor; por otro lado, la creación de una nueva escala que será nuestro nuevo material compositivo. *Bellos Recuerdos*, tiene su punto relevante en una original y nueva forma de diseñar la estructura general. *Jurassic Park*, música para un corto de película, aquí usamos la imagen del *film* como generadora de ideas compositivas donde se crea la obra y sincronía desde la escritura en un editor de partituras. *Un Paseo por el Bosque*, música para documental, Aquí hemos partido desde el análisis del video como generadora de ideas compositivas donde se crea la obra desde el *Digital Audio Workstation* (DAW), en nuestro caso hemos utilizado Ableton Live 10.

Palabras clave: Estilo compositivo, nacionalismo, impresionismo, *pop*, audiovisual.

¹ Musivisual: «Un lenguaje específico de la música situado en el cine y desde el cine, entendido no solo desde su punto de vista estructural, rítmico y sonoro-material, sino también desde las relaciones semióticas y de significado en relación con la interacción que establece con la imagen y el argumento». (Román, 2008: 84)

Abstract

The works presented in this work are the result of having created a variety of compositional systems of personal style, including orchestral, audiovisual and pop works. Taking as inspiration the nationalist style of the composers Manuel de Falla (Spain) and Armando Guevara Ochoa (Peru), and the impressionist compositional style of the French composer Claude Debussy, the style of the musivisual language for film music, and the compositional style of pop music.

Dónde Estás Tu, ballad for piano and voice, based on the pop style, in its analysis it will be shown that the sound is original, having started from the influence of the impressionist style of Debussy, and the nationalist style of Falla and Ochoa. *La primavera*, for sextet, is based, on the one hand, on the use of the musical quotation and whose analysis will focus on how to use a melody and rhythm in the work that is not original to the composer; on the other hand, the creation of a new scale that will be our new compositional material. *Beautiful Memories*, has its relevant point in an original and new way of designing the general structure. *Jurassic Park*, music for a short film, here we use the image of the film as a generator of compositional ideas where the work is created and synchrony from writing in a score editor. *A Walk through the Forest*, music for a documentary, Here we have started from the analysis of the video as a generator of compositional ideas where the work is created from the Digital Audio Workstation (DAW), in our case we have used Ableton Live 10.

Keywords: Compositional style, nationalism, impressionism, pop, audiovisual.

Índice de contenidos

1. Introducción.....	8
2. Justificación de las obras seleccionadas.....	9
2.1. <i>Dónde estás tú: Balada popular</i>	9
2.2. <i>La primavera: sexteto</i>	9
2.3. <i>Bellos recuerdos: Para orquesta</i>	10
2.4. <i>Jurassic Park: Para película (quinteto)</i>	10
2.5. <i>Un paseo por el bosque: Para documental</i>	10
3. Objeto del trabajo y autovaloración de las obras presentadas	11
4. Objetivos generales y específicos:.....	11
4.1. Objetivo general	11
4.2. Objetivos específicos.....	11
5. Marco teórico	12
5.1. Explicación y documentación del proceso analítico utilizado	12
5.2. Revisión de fuentes bibliográficas y obras musicales	13
5.2.1. PETROZZI, Clara. <i>La música orquestal peruana de 1954 a 2005 Identidades en la diversidad</i>	13
5.2.2. ROMERO FERRER, Alberto. <i>Manuel de Falla y su entorno, 1997</i>	14
5.2.3. WALSH, Stephen. <i>Debussy un pintor de sonido, 2020</i>	15
5.2.4. ROMÁN, Alejandro. <i>El Lenguaje Musivisual, semiótica y estética de la música cinematográfica</i>	17
6. Marco metodológico (materiales y métodos).....	19
6.1. Análisis y defensa de <i>Dónde estás tú</i>	20
6.1.1. Concepto de la obra.....	20
6.1.2. Proceso compositivo	22

6.2.	Análisis y defensa de <i>La primavera</i>	30
6.2.1.	Concepto de la obra	30
6.2.2.	Proceso compositivo	31
6.3.	Análisis y defensa de <i>Bellos recuerdos</i>	36
6.3.1.	Concepto de la obra	36
6.3.2.	Proceso compositivo	37
6.4.	Análisis y defensa de <i>Jurassic parck</i>	46
6.4.1.	Concepto de la obra	46
6.4.2.	Proceso compositivo	47
6.5.	Análisis y defensa de <i>Un paseo por el bosque</i>	57
6.5.1.	Concepto de la obra	57
6.5.2.	Proceso compositivo	57
7.	Consideraciones finales y conclusiones	63
8.	Limitaciones	63
9.	Prospectiva	64
	Referencias bibliográficas	65
	Anexo A. Porfolio de Obras	66

Índice de figuras

Figura 1. <i>Dónde estás tú.</i> Acentuación (elaboración propia)	23
Figura 2. <i>Dónde estás tú.</i> (Elaboración propia)	23
Figura 3. <i>Dónde estás tú.</i> Sincopa. (Elaboración propia). En los estribillos apreciamos un claro ejemplo de sincopas.	24
Figura 4. <i>Dónde estás tú.</i> Primera melodía (Elaboración propia)	24
Figura 5. <i>Claro de Luna</i> - C. Debussy. Compás 15. (Elaboración propia)	25
Figura 6. <i>Dónde estás tú.</i> Compás 9 - 12. (Elaboración propia)	25
Figura 7. Verso 1, ritmo armónico. (Elaboración propia)	26
Figura 8. Escala pentatónica, y escala pentatónica con <i>Lab</i> agregada. (Elaboración propia).26	
Figura 9. Ritmo de huayno peruano, y variación. (Elaboración propia).....	27
Figura 10. Introducción, ritmo sincopado. (Elaboración propia)	27
Figura 11. Estribillo 1, ritmo armónico. (Elaboración propia)	28
Figura 12. Puente, ritmo armónico. (Elaboración propia).....	29
Figura 13. Puente final, ritmo armónico. (Elaboración propia).....	29
Figura 14. <i>La primavera.</i> Nueva escala. (Elaboración propia)	32
Figura 15. <i>La primavera.</i> Asociaciones de sonido. (Elaboración propia).....	32
Figura 16. <i>La primavera.</i> Cita, A. Vivaldi. (Elaboración propia)	33
Figura 17. <i>La primavera.</i> Cita y transformación. (Elaboración propia)	33
Figura 18. <i>La primavera.</i> Sonoridad estilo Debussy. (Elaboración propia)	34
Figura 19. <i>La primavera.</i> Cita, el <i>festejo</i> , música afroperuana. (Elaboración propia)	35
Figura 20. <i>La primavera.</i> Mariposas y abejas. (Elaboración propia)	35
Figura 21. <i>La primavera.</i> <i>Tuti.</i> (Elaboración propia)	36
Figura 22. <i>Bellos recuerdos.</i> Macroestructura (Elaboración propia).....	37
Figura 23. <i>La fille aux cheveux de lin.</i> (Rodríguez, 2001).....	39

Figura 24. <i>La fille aux cheveux de lin.</i> (Rodríguez, 2001).....	39
Figura 25. <i>Bellos recuerdos.</i> Compás 1 al 4 (Elaboración propia).....	40
Figura 26. <i>Vilcanota.</i> Compás 13 - 17 (Elaboración propia)	42
Figura 27. <i>Bellos recuerdos.</i> Motivo melódico (Elaboración propia).....	42
Figura 28. <i>Bellos recuerdos.</i> Ritmo y armonía (Elaboración propia)	43
Figura 29. <i>Bellos recuerdos.</i> Armonía de tonos enteros (Elaboración propia).....	44
Figura 30. <i>Bellos recuerdos.</i> Ritmo 1, 2 y 3 (Elaboración propia)	45
Figura 31. <i>Jurassic Park.</i> Imagen del primer plano (Elaboración propia)	48
Figura 32. <i>Jurassic Park.</i> Ritmo en forma de <i>lick</i> (Elaboración propia)	49
Figura 33. <i>Jurassic Park.</i> Quinto código de tiempo (Elaboración propia)	50
Figura 34. <i>Jurassic Park.</i> Noveno código de tiempo, compás 55 (Elaboración propia)	51
Figura 35. <i>Jurassic Pack.</i> Doceavo código de tiempo, compás 62 - 64 (Elaboración propia)..	52
Figura 36. <i>Jurassic Park.</i> Diecisieteavo código de tiempo, compás 85 - 88 (Elaboración propia)	53
Figura 37. <i>Jurassic Park.</i> Cambio a 3/4, nuevo motivo. Compás 97 - 98 (Elaboración propia).	54
Figura 38. <i>Jurassic Park.</i> Cambio de tonalidad con el mismo motivo. Compás 126 - 128 (Elaboración propia).....	55
Figura 39. <i>Jurassic Park.</i> Parte final. Compás 148 - 156 (Elaboración propia).	56
Figura 40. <i>Un paseo por el bosque.</i> Imagen del primer plano (Elaboración propia).....	58
Figura 41. <i>Un paseo por el bosque.</i> Célula generadora, Piano 1, (Elaboración propia)	59
Figura 42. <i>Un paseo por el bosque.</i> Suburban asociado al sol (Elaboración propia).....	60
Figura 43. <i>Un paseo por el bosque.</i> Sincronía blanda, piano 2 (Elaboración propia).....	61
Figura 44. <i>Un paseo por el bosque.</i> Final (Elaboración propia)	62

INTRODUCCIÓN

En el siguiente trabajo se analizarán cinco obras propias, con el fin de mostrar una variedad de sistemas compositivos de estilo personal. Se han elegido las cinco piezas que, a pesar de ser muy diferentes entre sí, tienen una influencia de otros sistemas compositivos, estos sistemas vendrían a ser, el estilo nacionalista del español Manuel de Falla y el peruano Armando Guevara Ochoa, el estilo impresionista del francés Claude Debussy, el estilo de la música pop, y el estilo de lenguaje musivisual de A. Román.

Así, se presenta una balada de estilo pop con una duración de 2 minutos con 56 segundos, una obra para sexteto con una duración de 3 minutos con 37 segundos, una obra para orquesta sinfónica con una duración de 4 minutos con 55 segundos, una obra para un corto de película con una duración de 5 minutos con 2 segundos, una obra para documental con una duración de 1 minuto con 50 segundos.

Los análisis que se realizarán de cada una de estas obras se verán centradas en nuestro estilo personal con diversos sistemas compositivos que hemos creado. Con el objetivo de aportar una visión completa para la creación en los diferentes terrenos compositivos.

Cabe resaltar que este es un proyecto meramente compositivo de estilo personal del autor, por lo que la terminología y conceptos que se utilizan para los análisis son nuevos.

El presente documento presenta una gran cantidad de obras y figuras. A causa de ello, la extensión de páginas del trabajo excede las recomendaciones de la UNIR. Aun así, se ha visto necesario incluir esta cantidad de obras para cubrir la cantidad de minutos que exige la UNIR, y respecto a todas estas referencias incluidas, con el fin de mostrar una mayor comprensión del trabajo realizado.

1. JUSTIFICACIÓN DE LAS OBRAS SELECCIONADAS

En el presente proyecto, las cinco obras seleccionadas son temas sueltos que no tienen un hilo argumental entre ellas, pero sí, comparten rasgos de las influencias de los estilos compositivos estudiadas para este trabajo. Todas las obras planteadas aquí se han realizado con mucho entusiasmo y emoción, ya que por fin se pudo plasmar a una plantilla, a la escritura, y a ser grabadas dos de ellas, cuando antes solo vivían en nuestras ideas sin poder aterrizarlas a lo concreto. La primera obra corresponde al estilo popular del género pop, Las otras dos es una mezcla del estilo Nacionalista y el estilo impresionista; la cuarta y la quinta obra pertenece al estilo compositivo de audiovisuales. Estas obras se han elegido con el fin de presentar diferentes estilos del tratado musical dentro de la amalgama de posibilidades del compositor.

1.1. ¿DÓNDE ESTÁS TÚ?: BALADA POPULAR

Esta es una pieza para piano y voz. Fue compuesta por encargo de la asignatura de proyectos de composición de música instrumental, y tiene una duración de 2 minutos con 56 segundos.

Para la composición de esta pieza se utilizó el estilo pop comercial, por consecuencia es una pieza tonal; sin embargo; rítmicamente tiene rasgos de música andina peruana. La letra habla de un personaje justo y correcto que se encuentra en la zona más oscura de la vida, él no es culpable de pagar el precio de un gran dolor, y la incompreensión de su situación le deja aún más dolido; pero en medio de todo ese dolor, sabe que el ser divino a quien tanto ama le puede ayudar, aunque aparentemente él está ausente. Pero el convaleciente lo busca, lo llama, y confía que ese ser divino y amoroso responderá a su clamor. Definitivamente, llega el momento en que el ser amoroso hace su aparición, y les da respuesta a sus preguntas, le calma su dolor, le llena de esperanza; él se recupera, se sana, se levanta, y juntos construyen un nuevo camino.

1.2. LA PRIMAVERA: SEXTETO

Esta obra fue compuesta por encargo del curso de proyectos de composición instrumental de este master.

Obra para: Flauta, clarinete en *Sib*, trompa en *Fa*, violín, violonchelo y piano. Esta obra sirve como muestra de escritura para sexteto, donde se construye la obra en base a una cita musical de dos canciones con diferentes estilos. Una es *Canción de primavera* de Vivaldi, y la otra un motivo rítmico popular de la música *afroperuana*.

La duración de esta obra es de 3 minutos con 37 segundos.

1.3. BELLOS RECUERDOS: PARA ORQUESTA

Esta es una obra para orquesta sinfónica: Flauta, oboe, clarinete en *Sib*, fagot, trompa en *Fa*, trompeta en *Do*, trombón, timbales, caja clara, violín 1, violín 2, violonchelo y contrabajo. Esta obra tiene una combinación de estilo nacionalista e impresionista. Donde se ha utilizado ritmos del folclore peruano con sonoridad impresionista de Debussy. La obra tiene una duración de 4 minutos con 55 segundos.

1.4. JURASSIC PARK: PARA PELÍCULA (QUINTETO)

Esta es una obra para un corto de la película *Jurassic park*, y se realizó por encargo de la asignatura proyectos de composición audiovisual. Se nos entregó una de las escenas de la película para que nosotros componamos la música que la acompañe, esta obra tiene una duración de 5 minutos con 2 segundos; y los instrumentos que la conforman son: Flauta, clarinete en *Sib*, violín, violonchelo y piano.

1.5. UN PASEO POR EL BOSQUE: PARA DOCUMENTAL

Esta obra fue realizada por encargo de la asignatura proyectos de composición audiovisual. Al llegar a la fase de examen ordinario, la mitad de la calificación correspondía en componer una obra para un fragmento de vídeo audiovisual de género documental, cuyo video fue entregado por el profesor de la asignatura. La obra tiene una duración de 1 minuto con 50 segundos. Los instrumentos que la conforman son: 2 pianos, 1 Suburban (especie de campanas - tonal), 1 Seashore (un pad que va como sonido de fondo - tonal), 1 Glas Filter (sonido de viento - tonal).

2. OBJETO DEL TRABAJO Y AUTOVALORACIÓN DE LAS OBRAS PRESENTADAS

Las obras que se presentan en este proyecto, corresponden a la elaboración de un sistema compositivo propio, que nos aportan la libertad para usar diversas herramientas tanto tradicionales como actuales para la creación de las mismas. Nuestras obras elegidas para este proyecto, han tomado como fuente de inspiración el estilo nacionalista de *Manuel de Falla* (España), *Armando Guevara Ochoa* (Perú), el estilo impresionista de *Claude Debussy* (Francia), el estilo de la música pop, y el estilo del lenguaje musivisual en la música cinematográfica. Estos referentes han servido de modelo, para luego nosotros poder transformar estos recursos a un sistema personal. Tomar estos estilos ya existentes como base y punto de partida para la creación de un nuevo estilo propio, considero que es lo más apropiado, ya que no es posible crear un sistema o estilo desde la nada. Es así que aquí planteamos estas obras como una nueva propuesta de estilo y sistemas en el terreno de la composición.

3. OBJETIVOS GENERALES Y ESPECÍFICOS:

3.1. OBJETIVO GENERAL

Crear una amalgama de estilo compositivo propio poniendo como base el estilo compositivo nacionalista de los compositores Manuel de Falla y Armando Guevara Ochoa, el estilo impresionista de Claude Debussy, el estilo de música pop, y el estilo de lenguaje musivisual en la música cinematográfica.

3.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Relacionar los mundos compositivos clásico y popular en el Perú, para la creación de un estilo personal.
- Establecer una relación compositiva entre la música instrumental, la música pop, y la música para audiovisual.
- Componer y analizar cinco obras de estilo propio, partiendo de la influencia del estilo pop, audiovisual, nacionalista e impresionista.

4. MARCO TEÓRICO

Las obras compuestas para este proyecto, están sujetas al estilo personal del compositor, tomando como punto de partida los estilos de otros maestros; por ejemplo, en la obra *Dónde Estás Tú*, la armonía del acompañamiento musical está inspirada en la obra *Claro de Luna* para piano de *Claude Debussy*; para *La primavera*, se tomó algunos patrones melódicos de Vivaldi, y algunos patrones rítmicos de la música *afroperuana*; para la obra *Bellos Recuerdos* se tomó como base obras orquestales de *Claude Debussy*, *Manuel de Falla* y *Armando Guevara Ochoa*; para la obra *Jurassic Park* y *Un Paseo por el Bosque* también se tomó la sonoridad de *Claude Debussy*, pero fundamentalmente el lenguaje musivisual para música cinematográfica. Aclaramos que nuestras obras, no pretenden imitar a los estilos y obras mencionadas, sino que nos han servido como base para crear nuestro propio estilo.

Estas obras no están sujetas a estrictas reglas compositivas, más bien, contribuyen a la libertad del compositor para crear nuevas propuestas estilísticas, en cuanto a la forma, la estructura, la sonoridad, las texturas, etc. Por ejemplo, para la obra *La primavera* nosotros hemos creado nuestra propia escala, con intervalos y acordes alejados del sistema tradicional, y con ello pudimos lograr nuevas sonoridades.

4.1. EXPLICACIÓN Y DOCUMENTACIÓN DEL PROCESO ANALÍTICO UTILIZADO

El análisis de las obras elegidas para el presente trabajo se realizará bajo la lupa de los estilos musicales que se nombra a continuación: Estilo nacionalista musical en España de Manuel de Falla, el estilo nacionalista musical en Perú de Armando Guevara Ochoa; el estilo Impresionista musical del francés Claude Debussy; el estilo pop; y el estilo de lenguaje musivisual para música cinematográfica. Para el análisis de cada obra primero partiremos de lo más general a lo más particular, donde se tendrá en cuenta primero, el concepto de la obra, y en seguida todo el proceso compositivo de la misma. En este último punto se tendrá en cuenta las características armónicas, rítmicas, melódicas, interválicas, texturas, colores, timbres, forma, estructura, fuentes de inspiración, etc. Y por último mostraremos que el tratamiento de la instrumentación está ligado a la función de la plantilla utilizada.

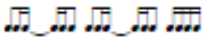

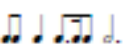


4.2. REVISIÓN DE FUENTES BIBLIOGRÁFICAS Y OBRAS MUSICALES

Las teorías y piezas musicales de los estilos compositivos que hemos elegido para respaldar nuestro trabajo se han nutrido de los autores que mencionaremos a continuación, cuyo contenido fueron las fuentes de inspiración y conocimiento para la composición y el análisis de nuestras obras.

4.2.1. PETROZZI, Clara. *La música orquestal peruana de 1954 a 2005* Identidades en la diversidad.

En esta tesis doctoral encontramos un breve análisis de la obra *Danza criolla* del compositor peruano *Armando Guevara Ochoa*, donde se muestra la forma cómo el abordó el estilo nacionalista.

Petrozzi (2009) establece el siguiente análisis, Esta danza es para formato de orquesta de cuerdas y consta de 49 compases. En esta obra se refleja la influencia de la música de la región costa del Perú, a pesar de que el compositor mayormente escribió música en la tradición andina. La obra está escrita en *Re mayor* (*Allegretto*), y tiene una melodía contagiosa y una rítmica sincopada. La gran variación de pulso y ritmo son centrales en esta obra. El indicador de compás tiene la siguiente variación: 5/4, 3/4, 4/4, 2/4 y 6/4. Estos cambios de compás es un recurso que Guevara Ochoa toma de la música popular. Respecto a las rítmicas sincopadas que él usa en esta obra, mostramos el análisis de Petrozzi.

Los motivos rítmicos de la obra son primeramente el siguiente en 5/4, que se repite casi sin interrupción: , y variaciones del mismo según la medida de compas. Por ejemplo, en 3/4, se presenta en la forma . El tema en *Re mayor* también tiene un ritmo característico que combina dosillos con tresillos: . El acompañamiento incluye algunas figuras rítmicas típicas como  o . (Petrozzi, 2009, p. 136)

También podemos ver, los tipos de acordes que utilizó en esta pieza. Inicialmente la tonalidad de *Re mayor* modula a *Mi mayor* desde el compás 12, a la que se le superpone luego *Sib*, *Lam(+4)*, *Sibmaj9* y luego *Si mayor*. En el número de ensayo 7 (compás 17) se retoma el

tema, esta vez oscilando armónicamente entre *Sib mayor* y *La mayor*. En el compás 19 hace el acorde de *Mibmaj7* con toda la orquesta. En el compás 23 hay una modulación, pero que esta vez resolverá a *Re mayor* hacia el compás 28. Luego, se recapitulará el tema inicial para ir finalizando toda la obra. La danza termina con una *fuga*², que en la escritura se señala como sección *Più mosso* (indicación de la música clásica). Llegando al final de la obra en los dos últimos compases hay un *tuti* en *Re mayor*.

Guevara Ochoa, con su basto número de obras nacionalistas, y que, en su mayoría tomando como punto de partida el *huayno*³ peruano. Orbezo (1998) nos dice al respecto, “Armando Guevara Ochoa, fue un célebre músico cusqueño, autor de 400 temas sinfónicos inspirados en melodías andinas”. Queda claro que este compositor en la mayoría de sus obras a utilizado ritmos y melodías de música popular peruana, como por ejemplo podemos destacar, el *huayno* de la región andina y Los *yaravies*⁴.

4.2.2. ROMERO FERRER, Alberto. *Manuel de Falla y su entorno*, 1997

En este libro encontraremos las herramientas culturales y musicales que influenciaron al compositor Manuel de Falla, con la que dio un gran realce al estilo compositivo nacionalista. Su aprendizaje de la música española, también su entorno gaditano, Falla y el flamenco, las relaciones de Manuel y Argentina. Todo este recorrido biográfico nos ayuda a comprender la cristalización de su estilo.

Falla adopto el estilo impresionista de Claude Debussy cuando viajó a París (1907 - 1914). Torres Elena (2009), en su libro *Biografía de Manuel de Falla* nos menciona que en la visita que hizo Falla a Europa, fue conociendo otros compositores europeos de quienes se iría nutriendo y adoptando nuevas herramientas compositivas, pero que, tardo un poco de tiempo para conocer finalmente a Debussy. Clemente nos señala detalles al respecto.

Torres Clemente (2009) nos afirma que, el primer encuentro que tuvo Falla con Debussy fue cuatro meses después de su llegada a Francia, ya que Debussy por esas fechas se

² *Fuga*, es la parte más alegre de toda una pieza, con un carácter eufórico, sección distintiva dentro de la estructura.

³ *Huayno* es un género musical de los andes de Perú.

⁴ *Yaraví* es un género musical de Perú.

encontraba de vacaciones, finalmente el encuentro se dio en diciembre de 1907, “Después de este encuentro, Debussy pasó a ocupar un puesto de honor en su *letanía* de gratitudes debido al interés que se tomó en sus trabajos, a la protección artística que le brindó (hasta el punto de favorecer la edición de sus obras)” p. 54. Por un lado, Debussy le infundió muchos ánimos a Falla para proseguir con sus planes y proyectos, y por otro lado Falla se aferró a los consejos de extraordinario valor que se le ofreció. Mas adelante se supo que Falla conservó un archivo donde se encuentra registrada las conversaciones mantenidas con Debussy, los cuales dan buena muestra de la naturaleza y la minuciosidad de dichos consejos que había recibido. Se sabe que estos consejos van desde aspectos dramáticas de carácter general, encaminadas hacia la composición de una futura ópera, y algunos alcances para dar solución a cualquier dificultad.

También cabe resaltar que, Falla recibió de Debussy técnicas muy precisas de naturaleza orquestal. De lo entendido en esta lectura, podemos afirmar que, está claro que Falla sentía una gran admiración por Debussy, y que le consideraba como su maestro.

4.2.3. WALSH, Stephen. *Debussy un pintor de sonido*, 2020.

En este libro el autor nos pone al descubierto el estilo que le caracteriza a Debussy. Se considera a Debussy como el compositor que se rebeló a los sistemas tradicionales clásicos que siempre se respetaban. Ya que en su contexto la música francesa estaba fuertemente influenciada por la música alemana, especialmente por la música de Wagner.

Los compositores luchaban por asimilar las propuestas técnicas de Wagner sin ser capaces de igualar su control de la proporción y la continuidad o su brillantez orquestal. Recursos como el leitmotiv, la incesante armonía cromática o los argumentos con una fuerte carga mítica y casi simbólica se adoptaron como si fueran trajes sacados de un ropero de gala, sin llegar a penetrar realmente en la esencia de su pensamiento musical o dramático (Walsh, 2020, p. 13).

Aquí nos resulta importante resaltar las influencias musicales que Debussy prefería, ya que él no simpatizaba con el estilo predominante de su época; sus referentes no eran los

compositores alemanes u compositores franceses consagrados, más bien sus influencias han sido otros campos artísticos no necesariamente musical.

Walsh (2020) nos amplía este panorama muy importante de la esencia del compositor francés, Debussy en principio reconoce que casi todos los compositores de ese entonces que oían a Wagner, quedaban fuertemente influenciados por él, y no podían escapar de él. Por ende, el joven sabía que los compositores de su entorno, tenían muy impregnadas en sus estilos la forma de aislar los acordes, la idea de las progresiones fragmentarias, las situaciones musicales, que provenía de Wagner, de este mismo modo casi todos reelaboraban la idea personal del alemán, que era la belleza sensual. Esta es la razón por lo que el joven francés solía evitar la compañía y la conversación de otros músicos; prefería relacionarse, más bien, con poetas, escritores, artistas de cabaret y, hasta cierto punto, pintores. Se dice que él era uno de los pocos músicos que asistía a los martes de Mallarmé. Y además entabló una breve e intensa amistad con el compositor Ernest Chausson, este que a su vez fue una figura de alguna manera aislada entre los compositores consagrados de su entorno, pero que estaba muy imbuido de arte; es por eso que se sabe que tenía una casa llena de imágenes hermosas, y los vínculos que le rodeaban eran personalidades de las otras artes, y esto gracias a su cuñado, el pintor Henry Lerolle. Este sello personal que Debussy tenía, hizo que más adelante fuera un extraordinario revolucionario de la música, por lo cual, su música se impondrá como un nuevo estilo naciente. Podemos profundizar un poco más leyendo la siguiente afirmación de Walsh:

En la mayoría de su música, Debussy parece trabajar con motivos y marcos, en lugar de con el discurso progresivo y novelístico no sólo de la ópera wagneriana, sino de toda la tradición sinfónica de la música del siglo XIX. Tal vez tuviera cierta conciencia de que, al trabajar de ese modo, estaba proponiendo un cambio significativo en el lenguaje, que tendría consecuencias en la obra de otros compositores. O tal vez estuviera simplemente bromeando cuando dijo a Louis Laloy: «Al menos he conseguido una mesa de 75 centímetros para escribir cosas que sin duda revolucionarán el mundo». Debussy escribió estas palabras en un hotel junto al mar, cerca de Dieppe, en agosto de 1906, mientras intentaba trabajar en el segundo libro de *Images* ('Imágenes'), en piezas como *Cloches à travers les feuilles* ('Campanas a través de las hojas') y *Et la lune descend sur le temple qui fut* ('La luna descende sobre

el antiguo templo'), que verdaderamente pusieron cabeza abajo, sin grandes alharacas, el lenguaje de la música (Walsh, 2020, p. 16).

4.2.4. ROMÁN, Alejandro. El Lenguaje Musivisual, semiótica y estética de la música cinematográfica.

En este libro el autor considera que el cine es un arte multidisciplinar y multisensorial, donde la música juega un papel muy importante, por lo que el oído es uno de los sentidos más relevantes al momento de apreciar este arte. Para adentrarnos a la composición de música para cine, primero será necesario definir qué implica el medio audiovisual.

Audiovisual es un adjetivo que se refiere conjuntamente al oído y a la vista, por lo que los medios audiovisuales engloban todas aquellas manifestaciones comunicativas que se sustentan en la percepción sensorial humana visual y auditiva. El término audiovisual empieza a usarse en Estados Unidos en los años treinta del siglo pasado con la aparición del cine sonoro. Sin embargo, empieza a teorizarse en Francia durante la década de los cincuenta para referirse a las técnicas de difusión simultáneas. Es a partir de entonces cuando el concepto se amplía y el término se sustantiva. En el terreno de los medios de comunicación de masas, se habla de lenguaje audiovisual y comunicación audiovisual (Román, 2008, pp. 69, 70).

A la hora de componer música para película, cortos, animación, documentales, videojuegos, etc. Es necesario tener en cuenta ciertas consideraciones que nos permitirán dar los primeros pasos firmes para enfrentar el proceso compositivo. Tenemos que conocer los géneros audiovisuales que existen.

Román (2008) nos plantea lo siguiente: “*Género* es cada una de las categorías o clases en que puede dividirse o clasificarse u ordenar las obras según rasgos comunes de forma o de contenido” p.71. Es necesario conocer la clasificación de los géneros en el medio audiovisual, para ello el autor nos plantea los siguientes: Documental, ficción, animación, publicidad, vídeo-arte, vídeo-danza, vídeo-juegos, etc. Una vez identificado los géneros, el compositor debe saber hacer una distinción fundamental entre estos, así podrá entender el modo de enfrentarse a la composición musical.

Román (2008) nos propone la siguiente división de los géneros audiovisuales: “Narrativos: Comedia, drama, western, policiaco, musical, terror-fantástico, ciencia-ficción, etc. Plásticos o expresivos: Video-arte, Video-danza, Publicidad, Animación (no narrativa), Videojuegos. Descriptivos, analíticos e informativos: Documental, Informativos, Publicidad” (p. 71).

Román (2017) En su libro *Análisis Musivisual: Guía de audición y estudio de la música cinematográfica* nos señala elementos que el compositor debe conocer a la hora de trabajar un audiovisual. Como por ejemplo, a tener en cuenta la representación musical del color, la forma y el movimiento, donde su relevancia recae en los aspectos externos de la imagen, se tiene en cuenta también, las asociaciones entre sonidos musicales y formas geométricas. Otro aspecto importante es la representación del movimiento en la imagen (asociaciones música-movimiento), y por último nos permite conocer las correspondencias entre colores y timbres instrumentales.

Respecto al tema de análisis musivisual Fraile & Viñuela (2012) nos plantean importantes consideraciones; por ejemplo, para el estudio de la música cinematográfica desde el cine, se plantea el análisis de la partitura, la organización melódica, rítmica, formal, estructural, armónica, tímbrica, textural, etc. Los autores nos proponen que el estudio para el análisis debe ser exhaustivo, con el fin de tomar en cuenta cada uno de los aspectos integrantes del medio audiovisual separadamente, “con el fin de identificar sus contenidos de significación para, posteriormente, extraer conclusiones acerca de la interrelación semántica que se produce entre los distintos elementos para producir un significado final” (Fraile & Viñuela 2012, p.167). Siguiendo esta línea destacamos la siguiente afirmación:

(...) nuestro análisis busca conocer los procesos de significado contenidos en la “imagen” a través del estudio de la “fotografía” (planos, color, movimientos de cámara, etc...), el estudio del “montaje” y su sintaxis (secuencias, partes, etc...); los procesos significativos presentes en el sonido (diálogos, efectos, *foley*, ruidos...) y los procesos de significación que tienen lugar en el desarrollo de la propia “música” (Fraile & Viñuela 2012, p.167) (Fraile, 2012).

En Santacreu (2002) en su tesis doctoral presentado en el año 2002 nos permite encontrar aportaciones significativas para la realización del análisis música-video. Como por

ejemplo, Santacreu nos habla de la importancia de la semiótica, apoyándose de otros autores llega a la conclusión que, la semiótica es la forma de entender el significado que se da al momento de asociar música y video, y que la naturaleza de la semiótica está en esa asociación.

En cuanto a la composición de música para el género documental, cabe señalar las consideraciones importantes que nos brinda Nieto, José.

Nieto (2003) en su libro *Música para la imagen, la influencia secreta*. Afirma que, el documental no era considerado como un género dentro de los géneros cinematográficos, más bien tenía una mala fama de ser menospreciado y visto como menor que el cine de ficción. Sin embargo que en estos últimos años ha cobrado una vital importancia a tal punto que abre un atractivo campo de posibilidades estéticas a productores, montadores, compositores, ya que en la actualidad ha llegado a tener casi las mismas características que el cine de ficción.

Este autor tiene como principal objetivo, hacer una diferenciación entre documental y cine de ficción, aspecto que se hace muy importante para el compositor a la hora de componer, que si no está esclarecido estas diferencias afectaran el trabajo del compositor.

Nieto (2003) nos aclara 3 grandes diferencias. La primera es, que el documental no tiene diálogos, este se ve sustituido en la mayoría de los casos por la voz en off de un narrador. Y la segunda diferencia es, que no necesita la ambientación de una banda, ni efectos especiales sofisticados. La tercera diferencia, desde el punto de vista que actualmente los documentales están dirigidos a ser vistos en televisión, se breven dos aspectos; por un lado, que el documental suele ser de temas específicos con una duración de una hora, y si estas tienen una mayor duración, estarán divididas en capítulos de una hora; y por otro lado, los documentales sobre temas genéricos tienen diez o hasta veinte capítulos con una duración que oscila entre treinta minutos o una hora.

5. MARCO METODOLÓGICO (MATERIALES Y MÉTODOS)

A continuación, se analizarán las obras *Dónde estás tú*, para piano y voz, desde la perspectiva pop contemporáneo, la rítmica influenciada por la música peruana, y el color armónico influenciado por el impresionismo de Claude Debussy; *La primavera*, para Flauta,

clarinete en *Sib*, trompa en *Fa*, violín, violonchelo y piano, desde la perspectiva de la cita musical y la creación de una nueva escala; *Bellos recuerdos*, para Flauta, oboe, clarinete en *Sib*, fagot, trompa en *Fa*, trompeta en *Do*, trombón, timbales, caja clara, violín 1, violín 2, violonchelo y contrabajo, desde la perspectiva del estilo nacionalista de Manuel de Falla, Armando Guevara Ochoa y Claude Debussy; *Jurassic Park*, para Flauta, clarinete en *Sib*, violín, violonchelo y piano, desde la perspectiva de lenguaje musivisual en la música cinematográfica, y *Un Paseo por el Bosque* desde la perspectiva de lenguaje musivisual en la música cinematográfica.

5.1. ANÁLISIS Y DEFENSA DE *DÓNDE ESTÁS TÚ*

Esta obra, cuya melodía y letra ya se encontraban en pequeños bocetos desde algún tiempo atrás, pero que, aún no tenía compuesta el acompañamiento del piano, la introducción, tampoco tenía una estructura definida, y la letra estaba inconclusa. A partir del encargo de la asignatura de proyectos de composición instrumental, nos pidieron componer una obra para piano y voz. Es entonces donde se terminó toda la composición.

5.1.1. Concepto de la obra

La letra de esta obra fue escrita el 18 de julio del año 2020, y fue inspirado en medio de la trágica pandemia de la Covid-19, tras haber caído víctima del virus, en una circunstancia donde nos encontrábamos solos, pero con la firme fe de que el ser divino era quien únicamente nos acompaña en la asolada habitación; fue entonces donde nos pusimos a leer el libro *Dios ¿dónde estás?* Del teólogo Carlos Méster; donde dimos lectura al capítulo 9 *Una introducción al libro de Job: El drama de todos nosotros*, p. 127, y a la par de este capítulo leímos todo el libro de Job de la biblia. En consecuencia, nos pudimos identificar con el personaje de la lectura, un ser que había caído víctima del más profundo dolor, tanto corporal como emocional, y que, en medio de ese hondo dolor, sintió el abandono total, y en lugar de recibir palabras de ánimo, le llegan falsas acusaciones de los que pretendían ayudarlo, le daban todo tipo de consejos, pero ninguno de ellos le daba solución al dolor, y la incompreensión interna del porqué de las cosas, ¿Dios permitió tal circunstancia? Pero que, a pesar de todo el drama vivido, reclama una respuesta, y que definitivamente, tras un largo esperar aguantando su tragedia, Dios le responderá y le traerá una nueva forma de entender

la vida y vivirla. A continuación, presentamos la letra completa de la obra, que es de nuestra propia autoría que fue inspirado en las lecturas y circunstancias que acabamos de mencionar.

DÓNDE ESTÁS TÚ

*¿Quién podrá comprender, el gran dolor, y no hay explicación?
Sin saber ¿Por qué a mí? Y esperar solo el morir.*

*Me encuentro hundido en el lodo que todo se hizo miedo y dolor,
Buscando consuelo a mi alma yo grito tu nombre ¿Dónde estás tú?
Y cada mañana que asoma yo busco tu rostro en mi soledad,
Y solo me queda el consuelo que cerca está el día que me hablaras.*

*Oh u oh ¿Dónde estás tú?
Oh u oh ¿Dónde estás tú?*

*Solo quedé, solo lloré, sin dirección, sin saber que hacer;
Sin tener en quien confiar, sin oír tu dulce voz.*

*Y ven a mi vida perdida que sufre y que llora, buscándote,
Que tu das sentido a mi vida rendida que espera, que tú me hablar.*

*Oh u oh ¿Dónde estás tú?
Oh u oh. Tú me hablaras.*

A continuación, detallaremos aspectos del estilo de la música *Pop*, sabiendo que partiremos de estos elementos para luego crear nuestro propio estilo. En el párrafo siguiente mencionamos las afirmaciones que nos hace Fernández.

Las canciones de música pop se caracterizan por ser composiciones sencillas, basadas en una estructura repetitiva verso – estribillo, éste último además acostumbra a ser pegadizo y fácil de recordar. Los ritmos y melodías son de carácter ligero y las canciones duran alrededor de tres o cuatro minutos (Fernández, 2019).

Backer formula tres cuestiones en torno a la música popular:

¿Qué es la música popular? ¿Por qué es popular? ¿Tiene calidad?

A la primera pregunta Backer contesta diciendo que la música popular es aquella que es fácil de memorizar y que el oyente relaciona con algún momento de su vida. Hay que matizar que el autor también incluía en su definición de popular las melodías

clásicas que han quedado en la memoria personal o colectiva. A la segunda pregunta respondía que una música es popular porque es fácil de escuchar. Por último, a la pregunta sobre la calidad de esta música contestaba que no siempre la tenía, y que frecuentemente el oyente de música popular carecía de preparación musical técnica que le permitiera poder acercarse a otros repertorios. Esto último lo achacaba a la educación musical del momento, que consideraba la música como un elemento “extra” y no como una asignatura más. (Baker, 1933, pág. 252)

Bruce continuó la misma línea de reflexión en su siguiente *libro How to write a hit song and sell it*, en donde daba una serie de consejos para componer una canción de éxito que iban desde el tempo o la melodía hasta el título de la canción o los temas sobre los que debían versar las letras. El autor consideraba que escribir canciones de éxito sólo requería conocer la fórmula o tener la “plantilla” necesaria para la composición de un *hit*.

“Componer una canción es, de algún modo, como cocinar un pastel. Casi cualquiera puede hacerlo. A primera vista parece ser meramente cuestión de seleccionar los ingredientes adecuados y ponerlos juntos de acuerdo con una receta prescrita.” (Bruce 1945, p. 3).

6.1.2. Proceso compositivo

La estructura general de la obra está basada en la forma de música *Pop - balada*. La forma estructural de la obra es la siguiente: Introducción – Verso 1 – Estribillo 1 – Puente – Verso 2 – Estribillo 2.

Los detalles de esta estructura es la siguiente: Comienza con una introducción de piano de 8 compases (compás 1 al 8). En seguida viene el verso 1, compuesta de 16 compases (compás 9 al 24). A continuación, viene el estribillo 1, compuesto de 16 compases (compás 25 al 40). Viene un puente, compuesto de 8 compases (compás 41 al 48). Viene un pasaje melódico con el piano, compuesto de 4 compases (compás 49 al 52). Viene el verso 2, compuesta de 16 compases (compás 53 al 68). Viene el estribillo 2, compuesta de 16 compases (compás 69 al 84). Viene la finalización con un puente de 8 compases (compás 85 al 93).

Dónde estás Tú gira en un círculo armónico de cuatro acordes en modo menor, *Dom9 – Lab maj7 – Mib maj7 – Sib maj9*. Pero antes de adentrarnos en las particularidades internas

de la armonía, realizaremos primero un análisis de la construcción de la letra de la canción. Como, por ejemplo, las consideraciones de la acentuación melódica que tiene nuestra letra que no necesariamente recaen en su forma lingüística formal, sino más bien, los acentos algunas veces recaen en una sílaba que gramaticalmente no es acentuada.

En el primer verso tenemos *¿Quién podrá comprender el gran dolor, y no hay explicación?* (compás 15), a la palabra (explicación) la gramática lo acentúa en la vocal *o*; sin embargo; la melodía de la canción hace que el acento recaiga en la primera *i*, y que, justo esta sílaba inicia en la primera corchea de pulso fuerte de la galopa del segundo compás.



Figura 1. *Dónde estás tú.* Acentuación (elaboración propia)

En el segundo estribillo (compás 71), tenemos el siguiente verso: *Y ven a mi vida perdida que sufre y que llora buscándote*, donde a la palabra (buscándote) la gramática lo acentúa en la vocal *a*; sin embargo; el acento melódico en nuestra canción recae en la vocal *u*, y que, justo esta sílaba inicia en la primera corchea del tresillo que es el pulso fuerte en el segundo compás.

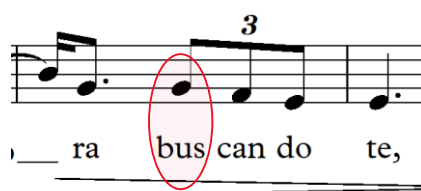


Figura 2. *Dónde estás tú.* (Elaboración propia)

Al respecto de este tipo de acentuación es necesario hacer la siguiente aclaración. Para la composición del canto *lírico*, cambiar las acentuaciones de una palabra sería algo inusual, pero en el estilo *Pop* es algo que suele pasar con naturalidad. De este modo podremos encontrar más casos como éste a lo largo de toda la obra. A continuación, pasaremos a revisar el aspecto del ritmo con *sincopa*.

El ritmo de la melodía de la voz cantada es sincopado, es decir, no siempre la acentuación de las palabras se encuentra en tiempo fuerte del pulso rítmico, más bien, la

acentuación recae en tiempos débiles del pulso. Pues esta forma de acentuar es propia de la música pop.

En el verso del compás 9 y 10 tenemos un ejemplo claro de la sincopa, así como también en el estribillo, en los compases 25 al 40.

The image shows two staves of musical notation in G major, 4/4 time. The first staff (measures 9-10) has lyrics: '¿Quién podrá... con prender...'. The second staff (measures 25-26) has lyrics: 'cuentro hundido en el lado que todo se hizo miedoso y dolor, Bus'. Red circles highlight syncopated notes in measures 9, 10, 25, and 26. A piano (*pp*) dynamic marking is present in measure 9.

Figura 3. *Dónde estás tú.* Sincopa. (Elaboración propia). En los estribillos apreciamos un claro ejemplo de sincopas.

Pasamos al análisis de la melodía, esta fue creada sobre los acordes elegidos al principio, mientras se tocaba con el piano el círculo armónico, se iba dando entonación a las letras, de ese modo se fue grabando la melodía que se iba improvisando, para que este modo no olvidemos la entonación; es así como se obtuvo el material melódico inicial, para luego construir la melodía completa de la canción y luego realizar su respectiva transcripción.

This image shows the first staff of the musical score from Figure 3, measures 9 and 10. It includes the lyrics '¿Quién podrá... con prender...' and a piano (*pp*) dynamic marking.

Figura 4. *Dónde estás tú.* Primera melodía (Elaboración propia)

Proceso compositivo para la parte del piano. Primero se realizó la construcción de los cuatro acordes de séptimas y novenas, todos los acordes tienen la misma jerarquía que les daba Debussy a los acordes de cuarta, sexta y novena en sus obras; en nuestro caso, le dimos la misma jerarquía al acorde de *Dom9* y *Sib maj9* como lo tienen los otros dos acordes de séptima (*Lab maj7* y *Mib maj7*). Por otro lado, destacaremos el bajo como principal referencia de los agregados y texturas que se entretrejarán sobre él. Podemos ver algún ejemplo en la

obra *Claro de Luna* de Debussy: Juega de forma singular, al inicio de la obra se ve una ausencia de bajos, y con ello dota a los acordes una peculiar ingravidez, reforzada por el movimiento lineal de la voz inferior, a partir del compás 15 el bajo, lento y profundo, sostiene racimos de acordes en la parte superior que oscilan levemente, de modo que las notas que no pertenecen al acorde aportan su color de la armonía, queda suavemente desdibujada.

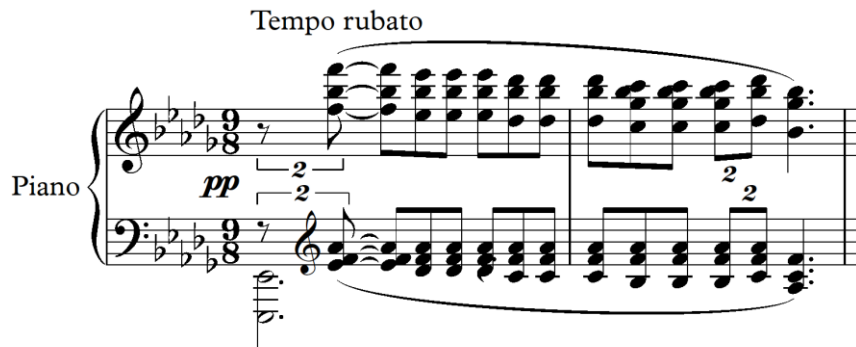


Figura 5. *Claro de Luna* - C. Debussy. Compás 15. (Elaboración propia)

Con esta influencia hemos creado nuestra armonía que acompaña la melodía de la voz para los versos y estribillo. En el siguiente ejemplo que comprende desde el compás 9 al compás 12 con un prominente registro grave, podemos apreciar en el siguiente ejemplo, cómo ese carácter grave está reforzado con unos clústers diatónicos que nos sirven de sustento armónico.



Figura 6. *Dónde estás tú*. Compás 9 - 12. (Elaboración propia)

Mostraremos otro fragmento del acompañamiento del piano en el verso 1 de la obra (compás 9 al 16), cuya característica está reflejada en la sonoridad que utilizaba Debussy; sin embargo, nosotros hemos creado algo original. Tratándose de un estilo pop en el que nos movemos, hemos procurado que los cambios de color armónico no sean muy complejos. Lo mismo se repetirá en el verso 2.

8
 ¿Quién po drá co on pren der
pp

13
 el gran do lor y nohay ex pli ca ción?
p

17
 Ped. *

Figura 7. Verso 1, ritmo armónico. (Elaboración propia)

Melódicamente nos encontramos con la escala pentatónica, que se efectúa en toda la canción, excepto en el verso 1 y verso 2 que se agrega la nota *Lab*, que no pertenecería a la escala pentatónica. En la imagen que se muestra a continuación, podemos ver a lado izquierdo la escala pentatónica, y a lado derecho la escala pentatónica con la nota *Lab* agregada, enmarcada con un ovalo de color rojo.

Figura 8. Escala pentatónica, y escala pentatónica con *Lab* agregada. (Elaboración propia)

En el acompañamiento del piano queremos evocar la sonoridad de Debussy, y en el ritmo de los estribillos queremos evocar la música andina de Perú. El ritmo del huayno peruano generalmente se compone con galopas con silencio en las corcheas, y nosotros hemos tomado este mismo ritmo para la parte del estribillo, pero haciendo la siguiente

modificación: Galopa con silencio en la corcheas y dos corcheas juntas, donde se liga la última semicorchea de la galopa con la primera corcheas de las dos corcheas juntas. A continuación, mostramos en la imagen que viene, a lado izquierdo la rítmica de acompañamiento del huayno peruano, y a lado derecho nuestra variación.



Figura 9. Ritmo de huayno peruano, y variación. (Elaboración propia)

El tratamiento rítmico y melódico que se le da a la introducción con el piano, es sincopado, esta sincopa principalmente se encuentra en el registro superior, y que viene acompañado con un arpeggio ascendente en el registro inferior, donde a la vez se presenta el círculo armónico de toda la canción (*Cm9 – Ab maj7 – Eb maj7 – Bb +9*).



Figura 10. Introducción, ritmo sincopado. (Elaboración propia)

La sección del estribillo en los compases 25 al 40, el piano realiza un acompañamiento rítmico, que cuya característica proviene del huayno peruano, pero que nosotros le hemos creado una variación que la distinga, y se vuelva original a nuestro propio estilo. Lo mismo se repetirá en el estribillo 2.

The image displays two systems of musical notation. The first system, starting at measure 25, features a vocal line in the treble clef with lyrics: "cuen tro hun di do en el lo do que to do se hi zo mie do y do lor, Bus". Below it is a piano accompaniment in the grand staff (treble and bass clefs) with a *pm* dynamic marking. The piano part consists of a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand. A red rectangular box highlights the piano accompaniment for measures 25 through 28. The second system, starting at measure 29, has a vocal line with lyrics: "can do con sue loa mi al ma yo gri to tu nom bre ¿dón dees tas tu? y". The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern as in the first system, also highlighted by a red rectangular box for measures 29 through 32.

Figura 11. Estrillo 1, ritmo armónico. (Elaboración propia)

En el puente, compas 41 al 52, el acompañamiento rítmico del piano, sostiene la melodía con blancas, solo realizando cambios de acorde y manteniendo el color armónico de toda esa sección, mientras que en el compás 48, el piano retoma todo el material que se presentó en los compases 4 al 8, para invitar con la misma sensación a que ingrese el segundo verso.

41
pp Oh u o _____ ¿Dón dees tás tu?

45
Oh u o _____ ¿Dón dees tás tu?

49
ppm

Reo * Reo * Reo * Reo *

8^{mo}

Detailed description: This figure shows three systems of musical notation. The first system (measures 41-44) features a vocal line with lyrics 'Oh u o _____ ¿Dón dees tás tu?' and a piano accompaniment with a red box highlighting the first four measures. The second system (measures 45-48) continues the vocal line and piano accompaniment, with a red box for measures 45-48 and a green box for measures 49-50. The third system (measures 49-52) shows the piano accompaniment with a green box highlighting measures 49-52, which includes a melodic line in the upper register and an ascending arpeggio in the lower register. Dynamic markings include 'pp' and 'ppm'.

Figura 12. Puente, ritmo armónico. (Elaboración propia)

El puente con el que finaliza la obra (compás 85 al 93), se entreteteja la melodía de la voz cantada, con la melodía de la introducción del piano en su registro superior, y el arpeggio ascendente en su registro inferior. De este modo, se crea una conclusión repitiendo los materiales ya presentados al inicio y en el primer puente.

85
pp Oh u o _____ ¿Dón dees tás tu

89
pp Oh u o _____ Tú meha bla ra a a as.

Reo * Reo * Reo * Reo *

Detailed description: This figure shows two systems of musical notation. The first system (measures 85-88) features a vocal line with lyrics 'Oh u o _____ ¿Dón dees tás tu' and a piano accompaniment with a green box highlighting measures 85-88. The second system (measures 89-92) continues the vocal line with lyrics 'Oh u o _____ Tú meha bla ra a a as.' and the piano accompaniment with a green box highlighting measures 89-92. Dynamic markings include 'pp'.

Figura 13. Puente final, ritmo armónico. (Elaboración propia)

Como ya dijimos *Dónde estás tú* es una obra que presenta en sí mismo, muchas de las características armónicas de la música para piano de Claude Debussy; mientras que, en su forma rítmica, presenta las características del huayno peruano; y en su forma estructural al estilo *pop*.

Con respecto a la escritura, se trata de una piza que requiere de un cantante con voz de estilo *pop*, o como también, podría ser un baladista, cuyo registro no tiene mayor complicación con las partes agudas, es una obra fácil de afrontar con el fin de que tantos intérpretes lo puedan cantar, y no necesariamente cantantes que cuenten con un alto nivel de técnica vocal, no es necesario tener un amplio registro vocal. Lo puede cantar una voz masculina, o, una voz femenina (haciendo su respectivo cambio de tonalidad).

En cuanto al acompañamiento del piano, no se requiere de mucho virtuosismo. Lo puede afrontar cualquier pianista de nivel superior.

5.2. ANÁLISIS Y DEFENSA DE *LA PRIMAVERA* (SEXTETO)

La primavera es una obra para sexteto: Flauta, clarinete en *Sib*, trompa en *Fa*, violín, violonchelo y piano, compuesta en octubre del año 2022 por encargo de la asignatura Proyecto de composición instrumental a cargo de la maestra Zulema de la Cruz.

5.2.1. Concepto de la obra

Esta obra tiene una peculiar forma en cuanto a su estilo compositivo. Tratándose de crear un estilo personal, en esta ocasión hemos tomado como material de trabajo, la creación de una escala original, que no se encuentra mencionado en el gran abanico de escalas que la música tradicional tiene. Y, por otro lado, hemos hecho uso de la cita musical, tomando un fragmento melódico de la *Canción de primavera* de Vivaldi, y otro fragmento de melodía y ritmo de la música tradicional afroperuana, el *festejo*⁵.

Esta obra tiene influencias del estilo nacionalista en cuanto a su macro textura, y del estilo impresionista en cuanto a su sonoridad y micro estructura.

⁵ Festejo, es un género musical de la tradición costeña del Perú.

La macro estructura se formó desde el análisis y síntesis de las características de uno de las estaciones del año, nos referimos a la primavera. Para tener la idea compositiva, primero se estudió sus características más relevantes, y de este estudio nos hemos quedado con lo siguiente: La primavera es una estación que da la sensación de que los días son más largos, es un clima muy agradable, se ve los cambios de colores en las flores, toda la naturaleza se llena de color, las flores comienzan a crecer, la temperatura es más agradable, fluye una gran renovación, los árboles cambian de hojas, se ven mariposas, bichos y abejas que causan alegría, se ve el primer verdor de las praderas.

Estas características en sí misma nos ofrecieron muchas ideas, para crear los colores de sonido, las intensidades, los compases, las rítmicas, las sensaciones, la textura, y la planificación de un orden estructural.

5.2.2. Proceso compositivo

La estructura de esta pieza se ha construido de la siguiente manera: Sección (Sol, abejas y mariposas) en negra = 70 (Maestoso) que va desde el compás 1 al compás 11; sección (primavera de Vivaldi), es aquí donde hacemos la cita musical, negra = 100 (allegretto) que va desde el compás 12 al compás 18; sección (renovación de hojas) en negra = 100 (allegretto) que va desde el compás 19 al compás 29; sección (crecen las flores) es aquí donde hacemos la cita musical de melodía y ritmo de la música afroperuano en negra = 100 (express.) que va desde el compás 30 al compás 43; se repite la sección (primavera de Vivaldi), compás 44 al 46; se repite la sección (renovación de hojas), pero con una variación, del compás 47 al 54; sección (mariposas y abejas) en negra = 120 (allegro) que va desde el compás 55 al 75.

Luego de tener plasmado la estructura en un papel, pasamos a buscar sonidos e intervalos que ayuden a materializar la idea que se tiene. Comenzaremos explicando la manera de cómo hemos creado nuestra propia escala y sus respectivos acordes. Esta escala está construida por siete sonidos que al medir los intervalos encontraremos, 5 semi tonos y un tono, esto lo podemos ver en la parte izquierda de la imagen que presentamos a continuación; pero es interesante también que, estas siete notas escritas en otro orden, nos brindan una escala de tonos enteros más una cuarta justa, esto lo podemos observar en la parte derecha de la imagen.



Figura 14. *La primavera*. Nueva escala. (Elaboración propia)

Esta escala fue construida por una cuestión de gusto sonoro personal, estos sonidos se han elegido libremente, por la variedad de interválicas que nos permiten tener a nuestra disposición. Y de hecho que nos permite experimentar una nueva sonoridad en toda su dimensión.

En cuanto a la armonía, esta escala nos permitirá utilizar una gran variedad de acordes que presentan nuevos colores sonoros, haciendo que la música que suene en este tipo de escala no sea tonal, ni atonal, sino más bien tendrá de un carácter modal.

A las secciones sol, abejas y mariposas; renovación de hojas; crecen las flores; mariposas y abejas los hemos asociado con los instrumentos de nuestra plantilla, para que estos, puedan representar los elementos de la primavera mencionados en estas secciones; como, por ejemplo: Las abejas están asociadas a las cuerdas, las mariposas al clarinete, la flauta y el piano; y el sol. En la imagen que presentamos a continuación notaremos lo expuesto:

A **Maestoso** (♩=70)
 Sol, aves y mariposas

Josué Salvio Aldana
 Lima, octubre del 2022

Figura 15. *La primavera*. Asociaciones de sonido. (Elaboración propia)

Ahora veremos la sección donde se trabajó la cita musical, *Canción de primavera* de Vivaldi. En los compases 11 y 12 hemos citado el motivo melódico de tres corcheas, una galopa y una negra con punto, luego hemos transformado el motivo a nuestro propio estilo. A continuación, mostraremos el fragmento melódico tomado de A. Vivaldi.



Figura 16. *La primavera*. Cita, A. Vivaldi. (Elaboración propia)

En nuestra obra, la cita de Vivaldi está asociado a la trompa en *Fa*, el violín y el violonchelo. Y a partir de las dos últimas semicorcheas del compás 12 se empieza a transformar la melodía a nuestro estilo personal, cambiando el ritmo y la armonía.

Figura 17. *La primavera*. Cita y transformación. (Elaboración propia)

En la sección (renovación de hojas), hemos destacado el color textural basado en las sonoridades que utilizaba Claude Debussy. Utilizamos acordes por cuartas doblando octavas, para que, de esta forma se pueda evocar el entusiasmo agradable de la renovación. Especialmente en el compás 21 y 22.

Figura 18. *La primavera*. Sonoridad estilo Debussy. (Elaboración propia)

La sección (crece las flores) presenta la segunda cita musical. La melodía y ritmo de música afroperuana el *festejo*. La melodía lo tiene la flauta y el clarinete, mientras que la trompa, violín, violonchelo y piano llevan un ritmo de contra tiempo propuesto de manera original por nosotros. Cabe resaltar que, en la música afroperuana, en el *festejo*, el ritmo es sincopado, el pulso siempre está al alzar, y el cajón peruano es el que marca el pulso a tierra que se hace difícil de percibir a primer oído; sin embargo, nosotros hemos dejado en silencio el pulso a tierra para darle variedad a nuestra sección. Con este ritmo buscamos evocar alegría, buen ánimo, celebridad, que así representa el crecimiento de las flores.

Para enmarcar la sensación de crecimiento de las plantas, el cambio de color, el verdor de las praderas, etc. Hemos realizado escalas cromáticas ascendentes con la flauta y el violín (compás 36 y 38) mientras que el piano oscila haciendo un *lick*⁶ de cuatro notas.

⁶ Lick, en la música popular como el Blues o el Jazz, es un patrón o frase que consiste en una breve serie de notas en solos, melodías o acompañamientos.

D A tempo *espress.*
 Crecen las flores **Cita, El festejo**

The image shows a musical score for 'Cita, El festejo'. It features two staves at the top with a red box highlighting the melody, marked with *mf*. Below these are two staves with a green box highlighting the 'Contratiempo' section, marked with *p* and *pizz.*. The score is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

Figura 19. *La primavera*. Cita, el festejo, música afroperuana. (Elaboración propia)

En la sección (abejas y mariposas). Las mariposas están caracterizadas por grupos de notas en seisillos, en forma ascendente cromático, que están intercalando con todos los instrumentos, excepto el violonchelo; ya que el violonchelo estará caracterizando todo el tiempo al sonido de las abejas. Con estas características se ira combinando los colores instrumentales, haciéndose cada vez más intenso y veloz hasta llegar a un *tuti* en el compás 71 hasta en compás 75, que es el final de toda la obra.

E Allegro $\text{♩} = 120$
 Mariposas y abejas

The image shows a musical score for 'Mariposas y abejas'. It features three staves. The top staff has a green box highlighting a sixteenth-note figure labeled 'Mariposas' with *mf*. The middle staff has orange boxes highlighting staccato notes labeled 'Abejas' with *mf* and the instruction 'a la punta'. The bottom staff has green boxes highlighting sixteenth-note figures labeled 'Mariposas' with *mf*. The score is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

Figura 20. *La primavera*. Mariposas y abejas. (Elaboración propia)

Figura 21. *La primavera. Tuti.* (Elaboración propia)

El color armónico que se utilizó, fueron influenciados del estilo Debussy, teniendo la melodía de nuestra nueva escala, y en algunas secciones la escala por tonos enteros, le hemos dado una armonía que pinte de múltiples colores a la melodía, sin necesariamente que estas correspondan a una tonalidad.

5.3. ANÁLISIS Y DEFENSA DE *BELLOS RECUERDOS*

Bellos recuerdos en una obra para orquesta sinfónica: Flauta, oboe, clarinete en *Sib*, fagot, trompa en *Fa*, trompeta en *Do*, trombón, timbales, caja clara, violín 1, violín 2, violonchelo y contrabajo, compuesta en noviembre del año 2022 por encargo de la asignatura Proyecto de composición instrumental a cargo de la maestra Zulema de la Cruz.

5.3.1. Concepto de la obra

Bellos recuerdos es una obra concebida desde los recuerdos de una infancia alegre, vivida en un pequeño pueblo de la sierra peruana. La obra busca revivir las alegrías de esa niñez, los sueños e ilusiones de aquel entonces, la felicidad compartida con los vecinos, amigos y familiares, la no preocupación de pagar un alto precio para tener que sobrevivir; el convivir con los ríos, praderas, lagos, pastizales, aves, peces, como compañeros inseparables de toda la vida. Pero que ahora ese niño se hizo joven y migro a la gran ciudad, y ahora a sus 33 años, se sumerge con gran nostalgia al recuerdo de esos momentos vividos.

Ya que, la obra trata de evocar estos recuerdos. Se convierte en un aspecto que va dirigido no únicamente a los sentimientos, sino más bien al intelecto, es decir, a la memoria humana. Por lo cual, nos llevó a conocer con mayor profundidad la memoria. Hemos investigado el funcionamiento de la memoria del ser humano, y se logró conocer diversos esquemas que nos abrió un nuevo panorama para la composición musical; de tal modo que, ciertos aspectos nos han dado pie para crear la macro estructura de la obra, que más adelante lo explicaremos.

5.3.2. Proceso compositivo

La macroestructura de la obra está basada en una de las formas del trabajo de la memoria humana, que pertenece al terreno de estudio del funcionamiento de la memoria del ser humano: Hemos usado la actividad (ordenar imágenes), que consiste en una secuencia de: Primero, presentar una serie de dibujos encima de la mesa; segundo, dejar un tiempo para memorizarlos; tercero, se pone boca abajo las imágenes, luego de un tiempo adivinar donde estaba cada uno de ellos.

Hemos tomado la estructura de este ejercicio, para crear nuestra macroestructura musical, transformando los cuatro pasos del ejercicio (ordenar imágenes), en cuatro grandes secciones musicales para evocar los recuerdos. A continuación, presentamos el primer boceto dibujado:

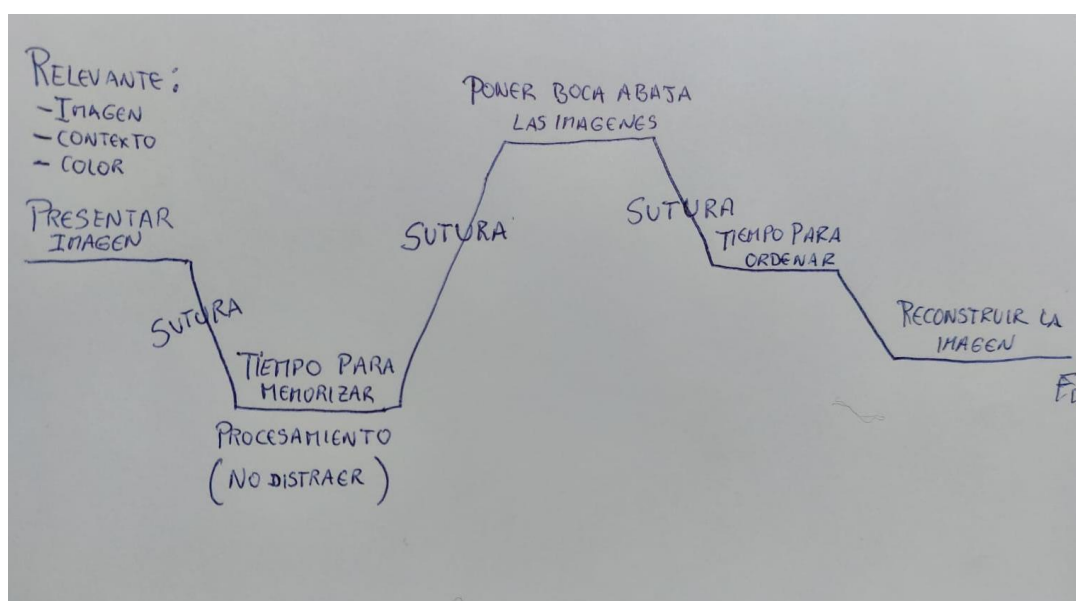


Figura 22. *Bellos recuerdos.* Macroestructura (Elaboración propia)

Teniendo listo esta estructura se dio paso para elegir la rítmica, el tempo, el tipo de compás, los colores tímbricos, las texturas, las intensidades.

En la escritura encontraremos organizadas las secciones de la obra de la siguiente manera: Del compás 1 al 9 (preparación inicial) en negra = 55 (largo) con indicador de compás de 4/4; del compás 10 al 17 (sutura⁷ evocadora) en negra = 85 (estilo huayno) con indicador de compás de 4/4 y 1/4; del compás 18 al 33 (presentación de la imagen, tema A relevante) en negra = 85 (huayno) con indicador de compás de 2/2; del compás 34 al 53 (presentación de la imagen, tema B) en negra = 85 (huayno) con indicador de compás de 2/2; del compás 54 al 77 (espacio para la memorización) en negra = 66 (calmo e misterioso) con indicador de compás de 4/4; del compás 78 al 93 la (imagen, tema A puesto en sentido contrario) en negra = 85 (a tempo primo) con indicador de compás de 2/4; del compás 94 al 115 (tiempo para construir la imagen relevante), suena el tema B en negra = 85 (huayno) con indicador de compás de 2/4; del compás 116 al 131 (construcción final de la imagen principal) en negra = 93 con indicador de compás de 2/4; del compás 132 al 139 (sutura evocadora) en acelerando, con indicador de compás de 4/4 y 1/4.

Ahora que tenemos armada la estructura damos paso a un breve análisis de la obra *La fille aux cheveux de lin* - Preludio de Claude Debussy, para poder tomar como referencia la armonía que el utilizó en esta obra, para que, de este modo, pudiéramos nosotros crear nuevos colores armónicos para nuestra obra. En el artículo de J. Rodríguez titulado *Uso de acordes tradicionales fuera del contexto tradicional*, nos dice lo siguiente:

En la elaboración de su lenguaje musical Debussy no descartó el uso de acordes tradicionales como los acordes mayores y menores. No obstante, logró usarlos de forma original e innovadora. Uno de los aspectos que otorgaba esta originalidad al uso de acordes tradicionales es el uso de los acordes con el propósito de buscar color sin respetar sus funciones armónicas tradicionales. En los compases 5 al 8, Debussy armoniza la melodía pentatónica con acordes mayores y menores. No todas las notas de estos acordes forman parte de la escala pentatónica y a pesar que en ocasiones

⁷ Sutura, es un término que nos sugiere la compositora Zulema de la Cruz, que refiere al entretejido musical que se hace cuando se pasa de una sección a otra, es decir, los elementos musicales que se presentan como puente entre dos secciones distintas.

podemos encontrar funciones tradicionales como la de dominante - tónica (2^{do} y 3^{er} tiempo del compás 6), la mayor parte de las veces los acordes se usan para darle un color a la melodía que armonizan y no parecen responder a las funciones armónicas tradicionales. No tendría sentido analizar este pasaje como estando en la tonalidad de *sol* bemol mayor. Note que lo que sería la dominante de *sol* bemol (1^{er} tiempo del compás 5), suena más como un VII grado de (de) la escala de *mib* pentatónica. Por último, Debussy finaliza la frase con un acorde de *mib* mayor (Rodríguez, 2001).



Figura 23. *La fille aux cheveux de lin.* (Rodríguez, 2001)

Y también en los compases 8 y 9 Rodríguez señala que, “vemos el uso de dos acordes de dominante que no funcionan para nada como dominantes. Estos acordes son escogidos por el color que dan a la melodía y ninguno de los dos tiene función de dominante” (Rodríguez, 2001)



Figura 24. *La fille aux cheveux de lin.* (Rodríguez, 2001)

Con este material se inició la primera sección de nuestra obra *Bellos recuerdos*. Utilizando acordes desde el punto de vista del color sonoro, y no desde las reglas clásicas de

cadencias u encadenamientos. Por ejemplo: En el primer compás tenemos un acorde de *Mi maj7 (9)* reforzado con octavas, en el segundo compás tenemos un acorde *Fa#m*, pero en el tercer compás encontraremos un color interesante haciendo *Fa#m9 (+5)*, sin embargo, en el cuarto compás se repite *Fa#m* reforzando con mayor énfasis en la quinta (*C#*). Este tipo de armonización nos permitirá oír un color diferente, pese a estar ubicados en solo dos grados de la tonalidad de *Mi mayor (I y II^m)*.

Siguiendo esta misma idea se realizó la armonización de toda la obra, la cual nos permitió crear nuevas sonoridades que pintan de manera diferente a la melodía de música tradicional peruana, esta que normalmente se encuentra armonizado con acordes tradicionales. A continuación, mostraremos la construcción y distribución de notas de los primeros cuatro acordes.

The image shows a musical score for the first four measures of a piece. The score is written for six instruments: Fagot (Bassoon), Violin 1, Violin 2, Viola, Violonchelo (Cello), and Contrabajo (Double Bass). The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 4/4. The score is divided into four measures, each highlighted with a colored vertical bar: Measure 1 (red), Measure 2 (green), Measure 3 (blue), and Measure 4 (yellow). The Fagot part starts with a *pp* dynamic and moves to *mf* in the third measure. The Violin 1 and 2 parts are marked *pp*. The Viola part is marked *pp*. The Violonchelo part starts with *mf* and has *pizz.* markings in measures 2, 3, and 4. The Contrabajo part starts with *mf* and has *pizz.* markings in measures 2, 3, and 4.

Figura 25. *Bellos recuerdos*. Compás 1 al 4 (Elaboración propia)

La sección presentación de la imagen (parte relevante), tiene un motivo de estilo tradicional del huayno peruano. Aquí resaltamos la influencia de la música de estilo nacionalista, cuyos referentes en nuestro proceso de creación fueron Manuel de Falla y A. Guevara Ochoa, compositores que en sus obras incluyeron ritmos y melodías de música popular de sus respectivas naciones. Por ejemplo: Manuel de Falla en su obra *El amor brujo*, incluye el flamenco y el cante jondo (música popular de España). Dufour, en su artículo Cien años de “El amor brujo” (1915 - 2015) Manuel de Falla entre lo culto y lo popular, en resumen, dice:

El amor brujo subtítulo “Gitanería en dos cuadros” de Manuel de Falla es un ballet con cante jondo que se estrenó en su primera versión de cámara en el Teatro Lara de Madrid en abril de 1915. Con solo dos personajes, el de la atractiva gitana Candelas y su novio Carmelo en torno a los cuales ronda el fantasma del antiguo amante de Candelas nos encontramos con una original versión anti-romántica de la relación entre amor y muerte que lucha por la liberación del alma a través de la liberación del cuerpo, a través del baile flamenco y el cante jondo. Esa partitura se escribe a la vuelta de una estancia de siete años (1907-14) en el París de La Belle Époque y contribuye a la corriente renovadora de la música nacionalista que tiene el particular interés de cuestionar las fronteras sociales entre la música “cultura” y la música “popular”. Una obra tan compleja como popular en que se suman y sintetizan influencias tan diversas como las de Felipe Pedrell, Claude Debussy e Igor Stravinski (Dufour, 2016, p. 148).

Guevara Ochoa por su lado, en el gran listado de obras de estilo nacionalista que tiene, tomamos como ejemplo de inspiración su obra *Vilcanota*. En esta obra podemos llegar a percibir como es que el autor hace que nos transportemos de alguna forma con los sonidos tan suaves e intensos a la famosa cordillera de Vilcanota. Definitivamente este tema con carácter bailable y amigable otorga a nuestras sensaciones un carácter al mismo tempo juguetón y elegante. Con el pasar de las notas esta sube y baja su intensidad, con el pasar de las notas este va siendo más expresivo.

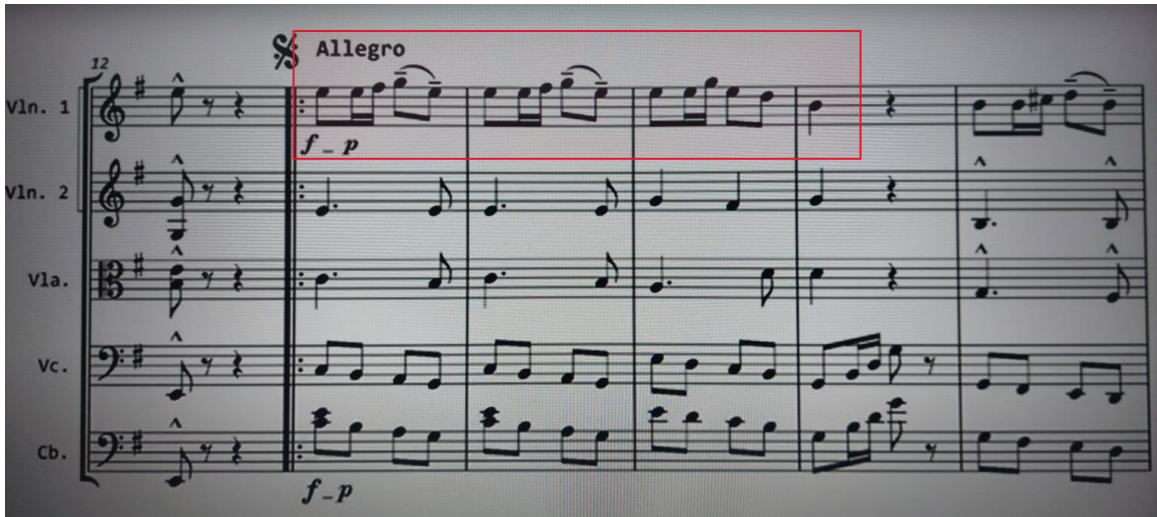


Figura 26. Vilcanota. Compás 13 - 17 (Elaboración propia)

Retomando la sección presentación de la imagen (parte relevante), mostraremos el motivo melódico que tiene influencia del huayno peruano, pero no es la misma, ya que el soporte armónico se encuentra distanciada de la armonía tradicional que acompaña al huayno peruano, más bien, la armonía que usamos está influenciadas por el estilo impresionista de C. Debussy, e incluso del Jazz.

En el compás 18 al 21, se muestra gran parte del material que se verá reflejado en toda la obra, tenemos los cuatro acordes de la sección principal que serían *Am7 – Cmaj7 – D7 – Em7*; tenemos el ritmo de la melodía en el oboe y el clarinete con galopa ligada a galopa invertida y dos corcheas que caen en pulso fuerte; el acompañamiento rítmico está en las cuerdas donde se intercalan corcheas en pulso fuerte y otras en contratiempo, todas en *pizz.*



Figura 27. Bellos recuerdos. Motivo melódico (Elaboración propia)

The image shows a musical score for five instruments: Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabajo (Cb.). The score is in 2/4 time and G major. The first three measures are marked with a forte (f) dynamic and include performance instructions: 'unis. pizz.' for Vln. 1, 'pizz. unis.' for Vln. 2, and 'unis. pizz.' for Vc. The fourth measure is marked with a mezzo-forte (mf) dynamic and 'arco' for Vc. and Cb. The harmony is indicated by red text below the Vc. staff: Am7, Cmaj7, D7, and Em7. The Cb. staff starts with a fortissimo (ff) dynamic and ends with a mezzo-forte (mf) dynamic.

Figura 28. *Bellos recuerdos*. Ritmo y armonía (Elaboración propia)

En la parte B de la primera sección encontraremos una variación de la primera, donde la primera galopa con el que inició la parte A cambia a ser un saltillo, y la galopa invertida pasa a ser una sincopa ligada a negra, de esta forma, el estilo del *hauyno* aún se percibe pero con una sensación distinta, teniendo en cuenta que la escala que se utiliza no es la pentatónica, sino la menor armónica, y los acordes que refuerzan la melodía son los ya mencionados en la sección A; sin embargo, la novedad que se presenta aquí es, el acompañamiento de notas largas que hacen el violín 1 y el violín 2 en *div.* Y en octavas paralelas; para así, dar una textura de suavidad que nos lleva al terreno de los bellos y gratos recuerdos que nos ha dejado el pasado. Este sentido de recuerdo de momentos bellos, se pudo evocar, gracias a la primera melodía que abre una pregunta con la flauta (compás 34 - 39), y la respuesta de la trompeta con mucho sentimiento y pasividad (compás 40 - 43), y en el compás 44 intervienen casi todos los instrumentos con su color de sonido, dando una sensación de alegría, de que el diálogo es agradable, tierno y bello.

A continuación, se presenta la sección (tiempo para la memorización). En esta parte la textura funciona como atmósfera, ya que es un tiempo donde el oyente debe quedarse imaginando toda la música de la sección principal (presentación de imagen A y B), donde al mismo tiempo se ha evocado los bellos recuerdos. Es así que, esta sección carece de una melodía y ritmo muy notoria, más bien, los instrumentos se quedarán haciendo notas tendidas en figuras de blancas y con ligadura. Por ejemplo, la flauta, el oboe y el clarinete hacen trino el blancas, y las cuerdas hacen trémolos en blancas con ligadura de fraseo.

Pero, es en esta sección donde se destaca el color armónico del tejido textural, utilizando octavas paralelas en diferentes registros, en este caso tenemos un cambio de círculo armónico muy distinto a la primera sección. En el compás 54 – 57 el contra bajo refleja que, la progresión que se usa va de forma descendente por tonos enteros; y para lograr una sonoridad de no aturdir el concepto mostrado anteriormente, los acordes están contruidos con la nota fundamental y su tercera, pero, reforzadas con octavas.

Figura 29. *Bellos recuerdos*. Armonía de tonos enteros (Elaboración propia)

En los compases 58 – 61 encontramos acordes que omiten su tercera y en su lugar son remplazados por una quinta disminuida, esta interválica nos proporciona un nuevo color de sonido; por ejemplo, en el compás 58 hasta los dos primeros pulsos del compás 59, tenemos el acorde de La mayor, donde, en los dos primeros pulsos tenemos blancas con *La* y *Re#*, es decir una quinta disminuida, mientras que la melodía comienza en un *Fa*, que sería una sexta menor; y en el pulso 3 y 4 del mismo compás tenemos el mismo acorde de La mayor, pero el contrabajo toca *Do#* (la tercera) y el chelo toca *Mi* (la quinta), es decir, se quita la presencia de la fundamental en el soporte armónico, pero, el violín 2 y el clarinete incluyen la fundamental en su melodía. Con estos recursos se va construyendo toda la sección hasta llegar al compás 77. Las cuerdas van llevando el color armónico, mientras que los metales intervienen con suaves melodías para dar algo de movimiento a la sección.

Entramos a la sección (imagen en sentido contrario). Aquí hemos tomado la misma melodía de la sección principal, y la hemos convertido en otra melodía, a partir de la escritura del mismo material, pero tomando la última nota de la sección principal como primera nota de esta nueva sección, la penúltima nota de la sección principal, como la segunda nota de la nueva sección, y así, sucesivamente hasta completar todas las notas. Al terminar las frases completas de la melodía, notamos que la armonía también debiera tener su cambio de orden, es así que, el orden quedó de esta forma: *Re – Do – Lam – Gmaj9*.

El ritmo en esta sección, irá evolucionando cada cuatro compases. Inicialmente, en el compás 78 – 81 le vamos a denominar ritmo 1, el ritmo aquí es como una especie de salto de larga duración, que se ve reflejado con negras, silencio de corcheas y corchea; luego en el compás 82 – 85 le vamos a denominar ritmo 2, el ritmo aquí es marcado en los dos pulsos fuertes, haciendo negra y dos corcheas, y es aquí también, donde la caja clara ingresa haciendo un silencio de corchea y dos semicorcheas percutidas, para darle mayor realce a la rítmica; y en el compás 86 – 89 le vamos a denominar ritmo 3, el ritmo aquí es marcado con la viola y el violonchelo haciendo dos corcheas en *pizz* y un silencio de negra, mientras que los violines 1 y 2 hacen silencio de negra, silencio de corchea y una corchea en *pizz*, y el contrabajo hace silencio de negra y una negra en *pizz*, la flauta, el oboe y el clarinete hacen corches en los pulsos fuertes; el timbal hace contratiempo de negras.

The image shows a musical score for three rhythmic patterns, labeled R. 1, R. 2, and R. 3, across five staves: Vln. 1, Vln. 2, Vla., Vc., and Cb. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. R. 1 (measures 78-81) features a long note with pizzicato and accents. R. 2 (measures 82-85) features a strong, accented note with unison. R. 3 (measures 86-89) features a piano note with pizzicato and accents.

Figura 30. *Bellos recuerdos*. Ritmo 1, 2 y 3 (Elaboración propia)

Aclaremos que estos ritmos son de creación propia, inspirados de nuestros referentes ya mencionados anteriormente; lo que buscamos aquí es tender un puente entre lo popular y lo clásico.

En seguida tendremos la repetición sección imagen principal parte B, pero que esta vez funciona como complemento de la sección anterior, puesto que, toda la sección principal consta de una parte A y una parte B. En esta ocasión, se vuelve a repetir la melodía de la parte B, pero dándole un acompañamiento más rítmico y movedizo, a diferencia que en su primera presentación el acompañamiento era con notas tendidas y ligadas. En esta sección el acompañamiento será el ritmo 1, presentado en la imagen anterior.

Esta sección tiene la función de dar ese tiempo necesario que se necesita para comenzar a reconstruir la imagen principal; ya que, al mismo tiempo, la melodía que se repite sirve como un recordatorio para volver a recordar con claridad la imagen principal que hemos trabajado.

Pasamos a la última sección denominado (construcción final de la imagen), Aquí desde el compás 116 – 131 la melodía principal se vuelve a oír tal cual fue al inicio; sin embargo, la textura tendrá ligeros cambios que ayuden a marcar el cierre de la obra; por ejemplo, la melodía será acompañado al inicio con figuras de notas tenidas, y no con el ritmo que se presentó al inicio; aquí tendremos 4 compases de acompañamiento con notas tenidas, y 4 compases de acompañamiento más rítmico, y se repetirá esta misma forma dos veces pero agregándole intensidad sonora.

Los últimos 8 compases son la repetición de la *sutura evocadora* que fue presentado al inicio en los compases 13 – 17, pero en esta ocasión en forma de *tuti*, reforzando la melodía y el ritmo con todos los instrumentos, incluso el violín 1 y el chelo harán *div*. Doblando octavas paralelas para ampliar el espectro sonoro. La intensidad va creciendo des (*f*) hasta (*ffff*).

5.4. ANÁLISIS Y DEFENSA DE *JURASSIC PARCK*

Jurassic Parck es una obra para un corto de la película Jurassic Parck, la plantilla utilizada es la siguiente: Flauta, clarinete en *Sib*, violín, violonchelo y piano. Compuesta en noviembre del año 2022 por encargo de la asignatura Proyecto de composición audiovisual.

5.4.1. Concepto de la obra

El concepto de esta obra es trabajar a partir del video propuesto por la asignatura, donde se aplicará las funciones musivisuales más apropiadas para acompañar las imágenes

que tenemos. El concepto sonoro se va construyendo desde la plantilla propuesta por la misma asignatura, ya que esta obra tuvo que ser tocada y grabada por la orquesta Filarmónica de Madrid, se tenía que respetar la plantilla sugerida.

Con esta obra se busca dar un realce a las imágenes, escenas, movimientos y colores que aparecen en el corto, más, no busca figurar en sí misma dejando en segundo plano la imagen del film. La escena que tenemos para musicalizar desarrolla muchos cambios emotivos, está plagado de sorpresa, de descubrir algo nuevo, donde hay momentos de mucha tensión, y momentos de alerta. Por lo que, nuestra obra se basa en ese mismo carácter conceptual.

5.4.2. Proceso compositivo

Para dar inicio a la composición, en primer lugar se realizó un detenido y profundo análisis del video, visualizando una y otra vez; con el fin de ir anotando las características de ritmo de la imagen, cambios de plano, cambios de escena, acercamiento y alejamiento de la cámara, los colores que se reflejan en cada cambio de escena; cabe resaltar que fue importante prestar mucha atención a los diálogos de los personajes, las gestualidades que se muestran en cada momento del corto, analizar también los estados internos de los personajes, sus emociones, su psicología.

Una vez estudiado todos estos detalles, nuestra mente va generando variedad de timbres, colores, ritmos, melodías y todo tipo de ideas musicales que puedan asociarse perfectamente con las imágenes que presenta el corto. En este momento se logra algo importante para nosotros, que habiendo analizado la el video tenemos claro qué funciones musivisuales aplicaremos en la composición, y los tipos de sincronía que vamos a establecer. En seguida se elabora una lista haciendo anotaciones de todos estos detalles, y pasamos a ubicar los segundos y minutos del film, anotando en ellos los momentos de cambios rítmicos, momentos relevantes, incluso los momentos donde podemos hacer silencio, de este modo será favorable iniciar nuestra composición. En la imagen que viene a continuación, veremos el fondo del primer plano con el que inicia el corto y también la música.



Figura 31. *Jurassic Park*. Imagen del primer plano (Elaboración propia)

Para crear esta obra teníamos dos herramientas técnicas como opción, como bien podría haber sido, crear la obra primero en un DAW (*Digital Audio Workstation*) y luego pasarla a un editor de partituras, o viceversa. En nuestro caso elegimos crear la obra primero en el editor de partitura, en el que hemos usado el editor Sibelius, y luego se exportó al DAW Ableton Live 10 mediante formato MIDI.

Los indicadores de compás que se utilizó son 4/4, $\frac{3}{4}$, 2/4 y 5/4. Cada uno de ellos puntualizando los puntos de sincronía. Dentro de la obra encontraremos solo 2 cambios de tempo drástico, uno de negra = 100 y otro de negra = 120; tenemos también *accelerandos* y *ritardandos*, esto último se utilizó para puntualizar con mayor exactitud la sincronía.

La textura sonora de esta obra, también está caracterizada con la influencia del estilo impresionista de C. Debussy, acompañado de los recursos de composición de música para película extraídos de la misma asignatura.

La música inicia con dos compases de clavo, para que el director de la orquesta pueda marcar el pulso con el que se da inicio a la obra. A continuación, viene el primer código de tiempo denominado (helicóptero volando-vista cercana), aquí tenemos el primer punto de sincronía blanda, donde la música comenzará a sonar justo cuando hay un cambio de plano de la cámara en el segundo 4:19, aquí tenemos una secuencia de cuatro acordes que presentan el material armónico hasta llegar al compás 31, cuyos acordes son *Mim – Do – Re – La*. El acorde de *La mayor* proviene de la escala dórica, que en esta ocasión nos presta su sonoridad un tanto épico, para así, poder reflejar el género de la película. En esta trama la música acompaña el traslado en helicóptero de todos los protagonistas que se dirigen al parque *Jurassico*. Para reflejar la expectativa interna de los actores que están a bordo en el helicóptero en el compás 7 con el violonchelo y el piano en su registro agudo, hemos

elaborado un ritmo que causa expectativa de algo épico, con corcheas en forma de *lick* que oscila paseándose por los cuatro acordes.

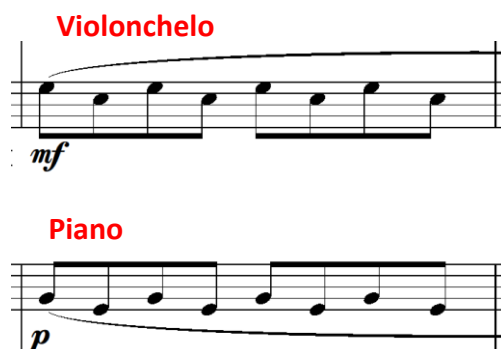


Figura 32. *Jurassic Park*. Ritmo en forma de *lick* (Elaboración propia)

En el compás 11 tenemos en segundo código de tiempo denominado (turbulencia en helicóptero, parte cómica). Aquí se trabajó la sincronía dura, para reflejar en forma de caricatura los miedos de los tripulantes; las sonrisas maquilladas por el susto se acompañaron con el clarinete haciendo escalas cromáticas de 5 notas en forma ascendente y descendente.

Pasamos al tercer código de tiempo denominado (aterrizaje de helicóptero), compás 32, aquí presenciamos un sincronía blanda, que al mismo tiempo se aprovecha para cambiar la tonalidad de la música, de este modo hacemos referencia al cambio de escenario de los actores, pues ahora acaban de llegar a un nuevo territorio donde las expectativas se incrementan, pero antes de iniciar la música con esta nueva tonalidad, se dejó 2 compases de clavo para que el director y los músicos puedan ejecutar la música de manera más factible. La nueva música iniciará en el compás 34 con el código de tiempo denominado (llegada a tierra, se abre puerta de helicóptero); los acordes que aquí se utilizan son: *Solm9 – Mib – Sib – Re7 – Mib – Sib – Do – Sib*, con esta sonoridad se logra evocar la bienvenida a un nuevo territorio.

Continuamos con el quinto código de tiempo denominado (aparece el logo de Jurassic Park en la puerta del Jeep), este momento tiene una sincronía dura (minuto 1:38:09), el piano marca un acorde arpegiado y la flauta iniciara una nueva melodía, mientras que el clarinete y el violín marcaran negras en estacato y el violonchelo corcheas en estacato. Todo esto ya que es el primer momento donde aparece el nombre del parque y se acercan a la entrada del parque, aquí también cambia el ritmo de la imagen, y la música se moverá al ritmo del avance de los Jeeps.

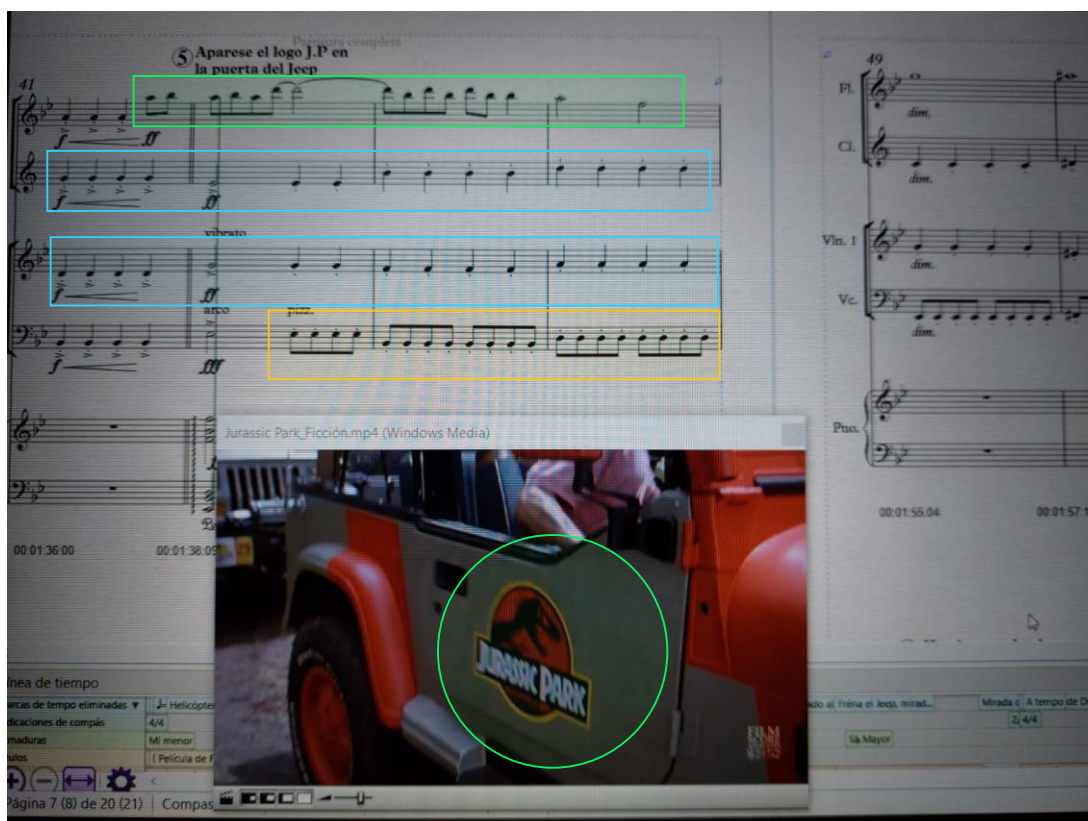

The image is a composite screenshot. The top portion shows a musical score with several staves. A green box highlights a melodic line in the upper staff, and a blue box highlights a rhythmic accompaniment in the lower staves. A yellow box highlights a specific rhythmic pattern in the bass line. Below the score is a video player window titled 'Jurassic Park_Ficción.mp4 (Windows Media)'. The video shows a close-up of a red and grey Jeep with the 'JURASSIC PARK' logo on its side, which is circled in green. The video player interface includes a progress bar and a volume control icon.

Figura 33. *Jurassic Park*. Quinto código de tiempo (Elaboración propia)

En el séptimo código de tiempo denominado (han ingresado al parque, se cierran las rejas), se realizó otra sincronía dura, presidida del sexto código de tiempo que funciona como señal de final de la parte interior. En esta parte se jedará 2 compases en silencio que van en 5/4 con el fin de que la sincronía quede perfecta. Aquí tenemos un cambio de tempo a negra = 120 y un cambio de tonalidad, pasamos a *Mi mayor*.

Inicia el noveno código de tiempo denominado (traslado al parque 1 en Jeep, diálogos); aquí se conserva la rítmica que hace el violonchelo en la parte anterior haciendo corcheas con la nota fundamental y la quinta del acorde invertido, la melodía que realiza la flauta va en trino haciendo la misma rítmica del violonchelo, mientras que el clarinete y el piano marcan las notas del acorde en figura de redondas para crear el clima del trayecto que se va mesclando con el sonido del viento y el motor del Jeep.

9 Traslado al parque 1 en Jeep,
Dialogos.



The musical score consists of three systems of staves, each with a treble and bass clef and a 4/4 time signature. The first system features a treble staff with a trill (tr) and a dynamic marking of *mf*, and a bass staff with a half note and a dynamic marking of *mf*. The second system shows a treble staff with a half note and a dynamic marking of *mf*, and a bass staff with a half note and a dynamic marking of *mf*. The third system has a treble staff with a half note and a dynamic marking of *mf*, and a bass staff with a half note and a dynamic marking of *con sordina*.

Figura 34. Jurassic Park. Noveno código de tiempo, compás 55 (Elaboración propia)

En el compás 60 hacemos un cambio de indicador de compás a 3/4 con el fin de hacer una buena sincronía con el nuevo cambio de que viene: El código de tiempo 12 denominado (traslado al parque 2 en Jeep, la pradera); compás 62 vuelve a estar en 4/4 para sincronizar el cambio de plano del film, donde se ve que los Jeeps están en la pradera ya casi pronto para ver a los dinosaurios. La melodía de la flauta sigue con trinos en corcheas, y el clarinete hace notas largas en redondas haciendo trino, mientras que el acompañamiento rítmico-melódico que hace el violonchelo en esta parte va en negras arpegiando la triada de cada acorde para dar la sensación de que se está avanzando, y el violín va creando una atmosfera de sorpresa de lo que se avecina con notas largas en redonda.

12 Traslado al parque 2 en Jeep
La pradera

Figura 35. *Jurassic Park*. Doceavo código de tiempo, compás 62 - 64 (Elaboración propia)

Esta música con un ritmo alegre y movido acompaña la imagen hasta llegar al compás 65 (minuto 2:30:19 del corto); en este punto los Jeeps van frenando porque hay algo que están a punto de ver, la música rítmica cambia a ser una música calmada con acordes en redondas. Se da pase al código de tiempo denominado (frena el Jeep, mirada de asombro de Grant); aquí se realiza una sincronía dura los sonidos con las expresiones del rostro de los actores que están viendo algo hacia el costado. A Grant le acompaña el clarinete haciendo notas en redondas de forma ascendente para dar la sensación de que Grant irá reaccionando lentamente a lo que está viendo, y a la señorita Sacler le acompaña el violín haciendo una escala diatónica ascendente hasta llegar a la nota *La* (agudo), para ir subiendo junto con su asombro.

Esta escena se torna algo lento, lleno de mucho asombro, los actores por un momento se quedan sin palabras sin quitar la mirada de lo que tienen en frente, en esa circunstancia en el compás 76 el piano interviene con un acorde de *Sib maj7* arpegiado justo cuando Grant se quita los anteojos, en el compás 81 ingresa el violín para asociarse al asombro de Sacler hasta el compás 83 donde aparece un retardando y un cambio de compás a 2/4 con el fin de hacer una sincronía dura hacia la aparición del dinosaurio. En el compás 84, que es el único compás en 2/4, el clarinete hace una escala diatónica de 10 notas con quintillo de semicorcheas para caer al compás 85 con todos los instrumentos juntos marcando la aparición del dinosaurio. Aquí inicia el diecisieteavo código de compás denominado (aparición

de dinosaurio), en esta sección la música toma un carácter un poco distinto a las anteriores, tomando un círculo armónico muy sencillo, ya que está conformado por *Sib* y *Mib* *maj7*, este círculo irá hasta el compás 125; sin embargo, su riqueza estará en la combinación de melodías en las partes internas de cada instrumento; como por ejemplo en piano en su registro agudo realiza un *lick* en negras haciendo *Sib*, *La*, *Sib* y *fa*, mientras que en el registro grave, tenemos un arpeggio en negras iniciando en el acorde de *Sib* en su primera inversión; mientras que el violín realiza una variación de la melodía en negras; y la flauta, el clarinete y el violonchelo hacen notas en redondas resaltando la nota fundamental del acorde.

17 Aparición de Dinosaurio. 12

A tempo

85

Fl. *f*

Cl. *f*

Vln. I *f*

Vc. *f*

Pno. *f*

p sin sordina *p* *p* *p*

Ped. * Ped. *

00:03:08:05 00:03:10:05 00:03:12:05 00:03:14:05

Figura 36. *Jurassic Park*. Diecisieteavo código de tiempo, compás 85 - 88 (Elaboración propia)

Con esta música se logra generar y mantener el asombro constante de los personajes al estar contemplando al dinosaurio, el juego del primer y cuarto grado de la tonalidad en curso nos ayuda a generar ese constante impulso de emociones y asombro que se genera en esta escena, sin dar lugar a otro tipo de sensación que nos lleve a una culminación o cualquier otro cambio. En el compás 97 se realizara un cambio de compas, pasamos de 4/4 a 3/4, sabemos que es compás de 3/4 nos sirve para llegar a mover las emociones de un individuo; sin embargo la textura de la música no cambiara en absoluto, el tempo y la tonalidad se siguen

manteniendo igual; el piano en su registro grave pasa hacer la triada del acorde en negras con arpeggio, y en su registro agudo se realiza un arpeggio más movedido, mientras que el violín hace un motivo melódico que estará siempre presente a partir de aquí hasta el final, y por momentos se irá combinando y alternando con otros instrumentos.

The image shows a musical score for three instruments: Violin 1 (Vln. 1), Violoncello (Vc.), and Piano (Pno.). The score is in 3/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The Vln. 1 part has a melodic motif highlighted in a red box, starting with a half note G4 and followed by quarter notes A4, B4, and C5. The Vc. part plays a low, sustained note (G2) with a *pp* dynamic. The Pno. part has a complex texture with arpeggiated chords in both the right and left hands, also marked *pp*. Time markers at the bottom indicate 00:03:32:05, 00:03:33:17, and 00:03:34:00.

Figura 37. *Jurassic Park*. Cambio a 3/4, nuevo motivo. Compás 97 - 98 (Elaboración propia).

Este motivo se va repitiendo hasta llegar al compás 115, para que en el compás 116 se realice una escala ascendente que esta sincronizado con un movimiento del dinosaurio, y que este da pase al veinteavo código de tiempo denominado (pisada de dinosaurio, 1° amenaza); aquí la música continuara con el mismo motivo anterior pasándose la melodía entre la flauta, el clarinete y el violín hasta llegar al compás 125 donde se encuentra el código de tiempo denominado (Grant escucha la noticia sobre T-rex); es aquí donde la sincronía se realiza cambiando la tonalidad de la música según el asombro de Grant que se va intensificando; hacemos que la música cambie de tonalidad, a una de modo menor para reflejar la amenaza.

Pasamos primero a *Sibm* y *Fam* (I y IV en menor) y con esta tonalidad nos mantenemos hasta llegar al compás 135; en el compás 136 hacemos un cambio de tonalidad a *Mim*, en el compás 137 nos vamos a *Mib mayor*, en el compás 139 volvemos a *Fam*, y, para regresar a la tonalidad de *Sib mayor*, en el compás 141 se hace una cadencia de V – I, es decir *Fa* para llegar a *Sib* en el compás 142.

23 Grant escucha la noticia sobre T-rex

Mismo motivo

I y IV menor

Figura 38. *Jurassic Park*. Cambio de tonalidad con el mismo motivo. Compás 126 - 128
(Elaboración propia).

Entramos al código de tiempo denominado (bienvenidos a *Jurassic Park*), donde la tonalidad de *Sib* se mantiene igual, la música sigue acompañando el trama hasta el compás 146, para que en el 147 se realice una escala diatónica de 12 notas en semicorcheas por la flauta, el violín, el piano en su registro agudo, y el clarinete que se suma a partir de la quinta nota para llegar juntos al compás 148, treinta y uno código de tiempo que se denomina (aparición de T-rex, 3° amenaza, épico), Aquí se repite el motivo al unisonó con la flauta, el clarinete y el violín, después de 2 compases se suma el violonchelo, mientras que el piano se queda haciendo el mismo acompañamiento hasta llegar al compás 155 donde se finaliza con el acorde de *Sib maj7*.

31 Aparición de T. Rex.
3º Amenaza. Épico

A tempo

148

Fl. *ff*

Cl. *ff*

Vln. 1 *ff*

Vc. *ff*

Pno. *ff*

Ped. * Ped. *

00:04:48:22 00:04:50:10 00:04:51:22 00:04:53:10

152

Fl. *pp*

Cl. *pp*

Vln. 1 *pp*

Vc. *pp*

Pno. *pp*

Ped. Ped. * Ped. *

00:04:54:22 00:04:56:10 00:04:57:22 00:04:59:10 00:05:00:22

Figura 39. Jurassic Park. Parte final. Compás 148 - 156 (Elaboración propia).

5.5. ANÁLISIS Y DEFENSA DE *UN PASEO POR EL BOSQUE*

Paseo por el bosque es el tema musical compuesta para acompañar a un video de género documental. La plantilla utilizada es la siguiente: 2 Pianos, 1 Suburban (especie de campanas - tonal), 1 Seashore (un pad que va como sonido de fondo - tonal), 1 Glas Filter (sonido de viento - tonal). Compuesta en diciembre del año 2022 por encargo de la asignatura Proyecto de composición audiovisual.

5.5.1. Concepto de la obra

El concepto de esta obra es trabajar a partir del video propuesto por la asignatura, donde se aplicará las siguientes funciones musivisuales: Función musivisual Temporal-Referencial, función Local-Referencial y función Informativa. El concepto sonoro se va construyendo desde una plantilla propuesta por nosotros mismos, ya que, en esta oportunidad la asignatura nos dio libre elección para elegir los instrumentos más apropiados que se puedan concatenar bien con el film.

Con esta obra se busca dar un realce a las imágenes, escenas, movimientos y colores que aparecen en el corto, más, no busca figurar en sí misma dejando en segundo plano la imagen del film. La escena que tenemos para musicalizar tiene un amplio abanico de colores, hay bastante movimiento de la cámara, un ritmo que va variando constantemente. Por lo que, nuestra música se basa en ese mismo carácter conceptual.

5.5.2. Proceso compositivo

Para componer esta música, en primer lugar, hemos realizado un análisis minucioso y exhaustivo del video, hemos identificado la variedad de colores, los cambios de plano, los movimientos de la cámara, y el contenido general que muestra el video; donde se detectó, como elemento fundamental, el movimiento de las nubes a lo largo de todo el video, en todas las escenas, en todos los cambios de ambientes; y a medida que las nubes vienen y pasan se muestran imágenes de la naturaleza en diferentes estaciones del año. En estos paisajes se visualizan montañas, llanuras, lagos, espacios desérticos y glaciares.

Una cuestión muy importante en nuestro análisis del film es, haber notado el ritmo del mismo, momentos que pasan pausados y momentos que pasan acelerados. Se ve la salida del sol en el amanecer y la puesta del sol en el atardecer. En la imagen que viene a continuación, veremos el primer plano con el que inicia el documental.



Figura 40. *Un paseo por el bosque.* Imagen del primer plano (Elaboración propia)

Ahora que hemos identificado todos los detalles del documental, pasamos a identificar las funciones musivisuales a tener en cuenta a la hora de componer. Para esto, hemos estudiado detenidamente todos los conceptos de composición audiovisual para la composición de música para documentales; y como resultado de este estudio nos quedaremos con las siguientes funciones musivisuales:

- FUNCIÓN MISIVISUAL TEMPORAL-REFERENCIAL: Caracteriza una atmosfera, horas del día, clima.
- FUNCIÓN LOCAL REFERENCIAL 2: Evoca un espacio físico, como, por ejemplo: El mar, el desierto, la llanura, la montaña, etc.
- FUNCIÓN INFORMATIVA: Dirige la atención sobre eventos importantes que aparecen en pantalla.

Con estas premisas ya podemos tener muchas ideas para iniciar la composición de la música que pueda acompañar bien este documental, Entre las ideas que tuvimos decidimos quedarnos con la siguiente plantilla.

TIPO DE MÚSICA: Atemporal.

RITMO: 3/4

ESCALA: Pentatónica

INSTRUMENTACIÓN: 2 pianos, 1 Suburban (especie de campanas - tonal), 1 Seashore (un pad que va como sonido de fondo - tonal), 1 Glas Filter (sonido de viento - tonal).

TONAL: Modo mayor – modula a menor.

TONALIDAD: *Mi mayor*. Modula a *Mi menor*.

CIRCULO ARMÓNICO: (*Mi maj7 – La maj7*) (*Mim7 – Do maj7*)

TEMPO: Negra = 80 (andantino), negra = 180 (prestissimo), negra = 110 (allegro).

Ahora que tenemos todo este material para comenzar la composición, mencionaremos una cuestión muy importante. La música, en esta oportunidad fue creada desde el DAW Ableton Live10, con instrumentos virtuales del mismo. Esta elección fue tomada adrede por nosotros mismos, para que podamos afirmar nuestro trabajo compositiva con el buen manejo de esta herramienta.

La música inicia en el segundo 4 del film, en el primer compás vemos que el piano 1, es el encargado de presentar la célula melódica principal de todo el tema, haciendo una melodía nostálgica de forma descendente para acompañar el anochecer que nuestra primera imagen en tempo de negra = 80. Aquí tenemos el primer punto de sincronía blanda,

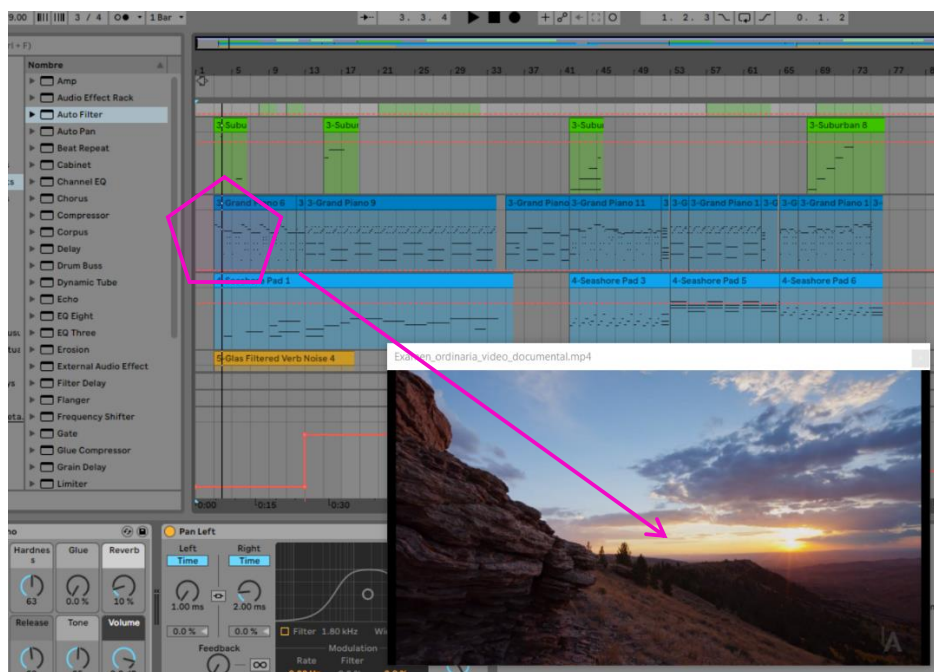


Figura 41. *Un paseo por el bosque.* Célula generadora, Piano 1, (Elaboración propia)

En el segundo compás ingresa el sonido del Suburban que está asociado al sol como. (este sonido que se asemeja a un sonido de campanas aparece cada vez que sale y se oculta el sol).

A lo largo de todo el *film*, el sol hace sus apariciones en 4 momentos, al inicio, justo con el anochecer del primer plano, luego hace su segunda aparición en el segundo 29 cuando la imagen cambia de un plano desértico a uno de pastizales, y en este momento también, la música está sonando en un tempo más acelerado; en negra = 180. Luego tenemos una tercera aparición en el segundo 58 cuando la imagen muestra otra vez un campo llano de pastos amarillentos. Y por último tenemos su cuarta aparición hacia el final del *film* en el minuto 1 y segundo 43, donde se va sumergiendo entre las espesas nubes que la rodean.

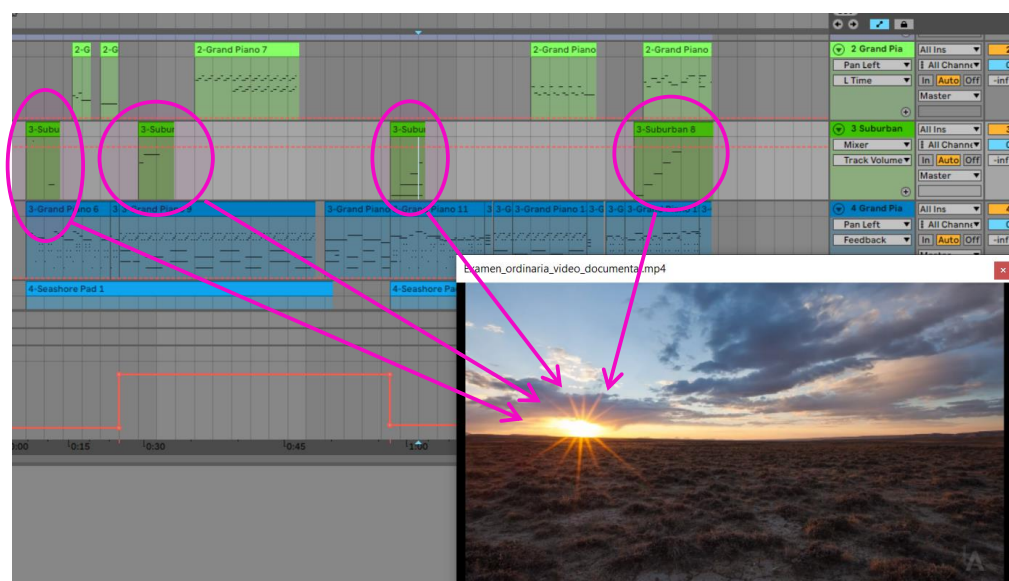


Figura 42. *Un paseo por el bosque.* Suburban asociado al sol (Elaboración propia)

En el segundo compás también han ingresado otros instrumentos; como, por ejemplo, el Seashore que suena como una especie de *pad* atmosférico, con este sonido se pudo acompañar la presencia de las nubes que siempre están presentes a lo largo de todo el *film*. Su funcionamiento es muy sencillo, ya que, acompañara haciendo acordes en *Mi mayor* y *La mayor* a lo largo de todo en video.

En el segundo 27 del *film* tendremos una sincronía dura, cambio de ritmo de la imagen, en este momento las imágenes del video comienzan a pasar más acelerado, por lo que la forma de sincronía que hemos utilizado ha sido a través del cambio de tempo, de venir con negra = 80 (andantino) se pasó a negra = 180 (prestissimo). Aquí el piano 1 realiza un *lick* melódico en su registro medio, para acompañar el cambio oscilante y continuo de las imágenes, mientras que el piano 2 se adhiere en el segundo 35 justo cuando la imagen cambia

a una vista de paisaje verde con logo, haciendo otro *lick* de forma ascendente en su registro agudo. El piano 2, aquí realiza una sincronía blanda, ya que ingresa 1 segundo retrasado del cambio de imagen.

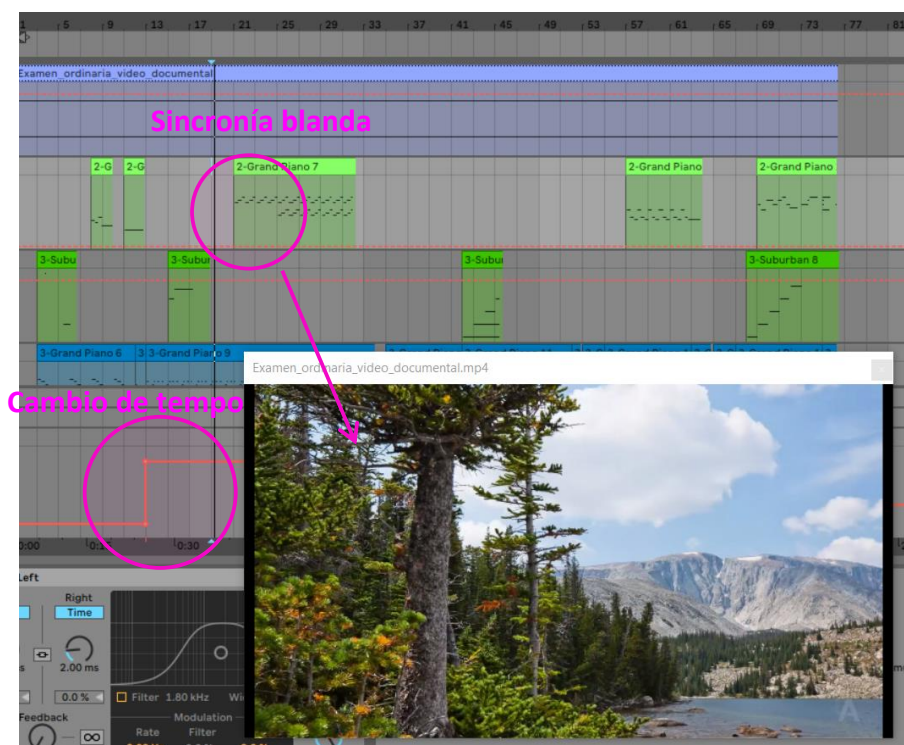


Figura 43. *Un paseo por el bosque.* Sincronía blanda, piano 2 (Elaboración propia)

En el segundo 48 tenemos otra sincronía dura realizado con un silencio de un pulso para hacer un cambio de ritmo e intención de la música. En este punto del *film* la imagen se detiene y vuelve a tener un ritmo muy calmado, ya que lo que se presenta es un lago cristalino y en completa calma; en este caso, la sincronía es a través de un cambio de ritmo interno sin necesidad de cambiar el tempo, haciendo un silencio del último pulso de compás la música pasa a quedarse sonando solo con acordes del piano en blancas con punto, de este modo, se pudo generar la sensación de calma, suavidad, relajación, que son las mismas sensaciones que nos muestra el video en ese momento.

En el segundo 56 tenemos otro cambio de plano en el *film*, donde aquí si hacemos un cambio de tempo en el punto de sincronía que hemos marcado, para volver acompañar la imagen lenta del campo llano con pastos amarillentos de verano, haciendo la melodía que tenemos como célula en toda la obra, pero agregando algunas variaciones muy pequeñas. El tempo paso de negra = 180 a negra = 80, donde el piano acompaña con una melodía suave y oscilante a las nubes que van pasando lentamente.

En el minuto 1 segundo 19 tenemos otro cambio de ritmo en el *film*, las imágenes vuelven a pasar más aceleradas, entonces, para hacer la sincronía, lo hacemos a través de cambio de tempo, donde la velocidad regresa a negra = 180 (prestísimo), de ese modo música e imagen llevan el mismo ritmo. El tipo de sincronía utilizado aquí es, dura; ya que la aceleración de la música sucede justo en el mismo momento en que surge la aceleración del video. En esta secuencia en la música hacemos una modulación de la tonalidad, de *Mi mayor* a *Mi menor*, cuyo círculo armónico será *Mi menor* y *Do mayor*. Aquí el piano 1 realiza un *lick* circular para poder reflejar el movimiento constante de las nubes, y el piano 2 realiza otro *lick* de forma descendente para caracterizar a las nubes que van pasando y desapareciendo.

En el minuto 1 segundo 23 hay otro cambio de ritmo en el *film*, esta vez el tempo que se adecuará a esta escena será, negra = 110 (allegro), aquí se realiza una sincronía dura, haciendo el cambio de tempo justo en el momento donde la imagen hace su cambio de ritmo. La escena es acompañada por el piano 1 tocando un motivo nostálgico tal y como suele ser la sensación del ocaso del sol, y para acompañar el movimiento de las nubes de la parte final donde cae la noche, el piano 2 adorna la melodía con sonidos más agudos para dar la sensación de alegría y tranquilidad. Con esa sensación se cerrará el *film*, con la música sonando hasta que aparezca el fondo negro con letras de los créditos.

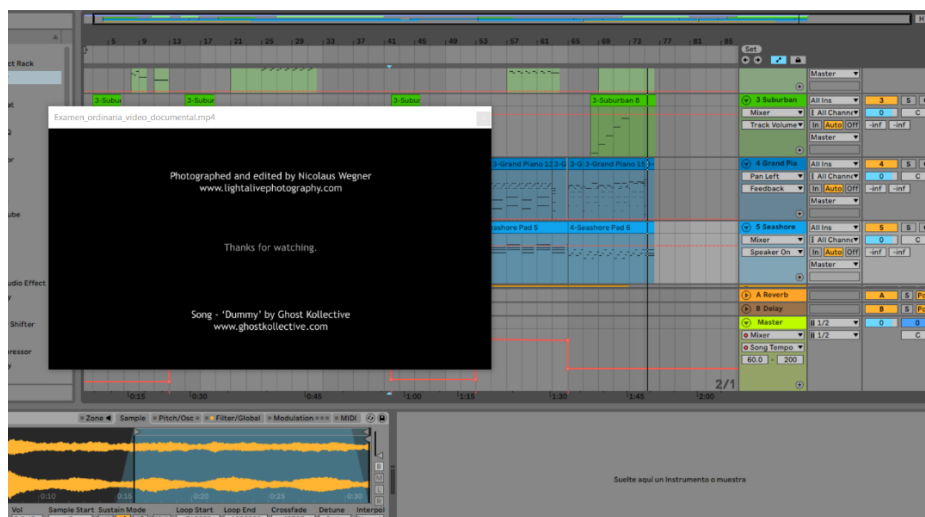


Figura 44. *Un paseo por el bosque*. Final (Elaboración propia)

6. CONSIDERACIONES FINALES Y CONCLUSIONES

Una vez concluida todos los análisis y defensa de las cinco obras propuestas en este trabajo, se constata que se ha logrado crear una amalgama de sistemas compositivos de estilo personal del autor, a través de la creación de nuevas formas de estructurar las obras, y la búsqueda de nuevas sonoridades; y, además, siendo conscientes todo el tiempo, que nuestro punto de partida para nuestro proceso de composición se encuentra en la investigación y la influencia de otros estilos y autores. Y que, la creación de nuevas escalas nos abre todo un mundo para la creación.

Como resultado de nuestro trabajo de composición, dos de nuestras obras han sido interpretadas y grabadas por el ensamble de orquesta filarmónica de Madrid; se trata de: *Bellos Recuerdos* y *Jurassic Park*.

Cada una de las obras creadas además de tener algo en común, cada una presenta diferentes estilos compositivos. En consecuencia, he llegado a la conclusión de que, en un futuro, cuando tenga que abordar nuevas obras, he de plantear cada vez nuevos recursos, he de tener encendido el espíritu de la investigación, y una mentalidad muy abierta, para seguir evolucionando mi propio estilo y creando siempre sistemas novedosos que dejen un sello único a cada pieza.

7. LIMITACIONES

Las obras que presentaron ciertas limitaciones han sido *Bellos Recuerdos* y *Jurassic Park*, ambas fueron compuestas por encargo de las asignaturas proyectos de composición instrumental y proyectos de composición audiovisual. Estas obras estuvieron destinadas a ser grabadas por el ensamble de orquesta filarmónica de Madrid, y para su proceso de ensayo y grabación se contaba solamente con 20 minutos como máximo. Por tal motivo la composición estaba condicionada a ser considerablemente sencillo, con el fin de que los músicos lo puedan interpretar a primera vista. Esta limitante no fue un gran impedimento a la hora de componer, pero sí un tema que se tuvo que tener en cuenta durante el proceso de composición.

Dado que los sistemas compositivos aún se encuentran en sus primeros pasos, su modo de análisis no se puede comparar a la sofisticada y detallada forma de analizar en los métodos de sistemas tradicionales. Las exigencias del proyecto y nuestras limitaciones

personales de tiempo han dejado sin trabajar algunos elementos con mayor profundidad, no se pudo abordar los temas de masterización y mezcla que le hemos dado a nuestras obras, ya que nuestro proceso compositivo abarca también este terreno. Sin embargo, estas limitaciones son el motor de evolución del sistema y de los conocimientos del autor, por lo tanto, no tienen que ser vistos como un fracaso, sino más bien, como una oportunidad de estar siempre mejorando.

8. PROSPECTIVA

A partir de este proyecto, y con los nuevos conocimientos y herramientas adquiridas en este máster, se nos abre todo un universo de posibilidades creativas. Por una parte, se seguirá profundizado en el sistema compositivo de estilo nacionalista e impresionista, hasta llegar a agotar al máximo todo su bagaje histórico y con ello abrir un mundo de posibilidades; y en cuanto al estilo de música pop, seguiremos creando más obras, utilizando otras plantillas, con instrumentos electrónicos, electroacústicos, tradicionales y orquesta.

Por otra parte, se continuará profundizando los conocimientos y el perfeccionamiento del manejo de las herramientas que hasta aquí se ha utilizado, tales como, los DAW, los editores de partitura, las librerías virtuales, los *plugins*, los editores de video, etc. Nos queda pendiente aún manejar y conocer otras herramientas, que por falta de tiempo no se les ha dado uso.

Pero también, las obras presentadas aquí, serán promocionadas en el país donde me encuentro, para que las orquestas que existen aquí las puedan interpretar; en el caso de la balada de estilo pop, quisiera que se grabe con una cantante muy reconocida en nuestro país.

Por último, todo este cúmulo de conocimientos pretende continuar perfilándose para un futuro programa de doctorado, que pueda dar rigor académico a nuestras investigaciones que está sucediendo de forma natural.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Baker, F. (1933). *Popular music*. EE.UU: Music and Letters 14 (3).
- Bruce, R. (1945). *How to write a hit song and sell it*. EE.UU: Lexington press.
- Dufour, M. (6 de abril de 2016). *Cien años de El amor brujo (1915 - 2015). Manuel de Falla, entre lo culto y lo popular*. Obtenido de:
<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5511109.pdf>
- Fernández, N. (24 de Enero de 2019). *¿Cómo se originó el pop?* Obtenido de:
https://los40.com/los40/2019/01/24/musica/1548328786_989308.html
- Frailé, T. & Viñuela, E. (2012). *La música en el lenguaje audiovisual: Aproximaciones multidisciplinares a una comunicación mediática*. España: Arcibel.
- Nieto, J. (2003). *Música para la imagen, la influencia secreta*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, SGAE.
- Orbegozo, E. (18 de noviembre de 1998). *Sorpresa en Mi Mayor. El comercio*, pág. 8.
- Petrozzi, C. (12 de septiembre de 2009). *La música orquestal peruana de 1945 a 2005 identidades en la diversidad (Tesis doctoral, Universidad de Helsinki)*. Helsinki., Finlandia.
- Rodríguez Alvira, J. (2001). *La fille aux cheveux de lin - Preludio de Claude Debussy*. Teoría.com, 1.
- Román, A. (2008). *El Lenguaje Musivisual, semiótica y estética de la música cinematográfica*. Madrid: Visión Libros.
- Román, A. (2017). *Análisis Musivisual: Guía de audición y estudio de la música cinematográfica*. Madrid: Visión Libros.
- Santacreu Fernández, Ó. A. (2002). *La música en la publicidad (Tesis de doctorado, Universidad de Alicante)*. Repositorio institucional.
- Torres Clemente, E. (2009). *Biografía de Manuel de Falla*. España: Arguval.
- Walsh, S. (2020). *Debussy un Pinto de Sonidos*. Barcelona: Acantilado.

Anexo A. Porfolio de Obras

[Porfolio TFM - Josué Salvio Aldana](#)