

**UNIVERSIDAD DE LAS ARTES**

**Maestría en Composición Musical y Artes Sonoras**

**Opción de Titulación**

Investigación a través de las artes. Composición musical integrada a proyecto inter-transdisciplinar o multimedia.

**Título**

MATOVELLE: TRES ESCENAS CINEMATOGRAFICAS MUSICALIZADAS.

Previo la obtención del título de:

**Magíster en Composición Musical y Artes Sonoras**

Autora:

Megan Wong Mendoza

Tutor:

Diego Benalcázar Vega

GUAYAQUIL - ECUADOR

Año: 2021

### **Declaración de autoría**

Yo, Megan Karla Wong Mendoza con CI 0926909201, declaro que el desarrollo del presente trabajo de titulación es de mi exclusiva autoría y que ha sido elaborado para la obtención de la Maestría en Composición Musical y Artes Sonoras. Según el Art. 114 del Código Orgánico de la Economía Social de los Conocimientos, la Creatividad y la Innovación, INGENIOS, en el caso de las obras creadas como resultado del desarrollo de las opciones de titulación, la titularidad de los derechos patrimoniales corresponde a los autores. No obstante, la Universidad de las Artes tendrá una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra con fines académicos. Sin perjuicio de lo dicho anteriormente, la Universidad de las Artes podrá realizar un uso comercial de la obra con la autorización previa de los titulares, a quienes no puede corresponderles menos del setenta y cinco por ciento de los beneficios económicos resultantes de esta explotación. El derecho contemplado en el párrafo anterior que protege a los titulares es irrenunciable.

Firma del estudiante

## **Resumen**

El presente trabajo comprende tres composiciones musicales en servicio de la imagen, en este caso, tres escenas de la película Matovelle dirigida por César Carmigniani.

Durante las escenas se integra el uso de la percusión y la voz como instrumentos protagonistas en momentos asignados dentro de las piezas. El presente proyecto plantea la influencia que tiene la música para destacar o motivar emociones humanas dentro de los acontecimientos que van viviendo los personajes.

Por medio del mismo, se expone el uso de nuevas tecnologías para la producción del material musical, haciendo uso de un DAW (Digital Audio Workstation) como herramienta principal en la realización de las obras.

## **Palabras clave**

Composición, percusión, voz, instrumentos sintetizados, *leitmotiv*.

## **Abstract**

The following project comprise three music compositions working hand to hand with the image, in this case, three scenes from the film *Matovelle* directed by César Carmigniani.

During the scenes, percussion and voice are integrated as main instruments at designated moments within the pieces. This project proposes the influence that music has on motivating human emotions within the events that the characters are experiencing.

Through it, the importance of using new technologies in order to produce musical material is exposed, working with a DAW (Digital Audio Workstation) as the main tool to produce and compose the music.

## **Keywords**

Composition, percussion, voice, synthesizers, *leitmotiv*.

Agradezco a Dios por la oportunidad de seguir creciendo profesionalmente, a mi esposo y a mi familia por todo el apoyo brindado durante este camino.

Dedico este trabajo a mis amados abuelos  
Guido Mendoza y Consuelo Vera que en paz descansen.

## Índice

Introducción .....	7
Antecedentes artísticos.....	8
Gráfico 1 - Bu's Delight.....	10
Gráfico 2 – La Comarca .....	12
Antecedentes teóricos .....	13
Metodología.....	18
<b>Escena #1</b> .....	19
Gráfico 3 – Ostinato Swing .....	19
<b>Escena #2</b> .....	23
Gráfico 4 – <i>Leitmotiv</i> Matovelle .....	24
Gráfico 5 – <i>Leitmotiv</i> Matovelle con variación .....	24
Gráfico 6 – <i>Leitmotiv</i> Matovelle (desarrollado).....	25
<b>Escena #3</b> .....	26
Gráfico 7 – <i>Leitmotiv</i> Matovelle.....	27
Reflexión.....	30
Bibliografía .....	35

## **Introducción**

El presente proyecto se ha inspirado en las incontables experiencias y sensaciones que ha plasmado la música dentro de mi percepción sobre el cine. Es por eso que se ha decidido trazar este emocionante recorrido por el camino de la composición en función de la imagen dentro de las tres escenas de la película Matovelle. Es atractivo el hecho de ser capaz de proponer intriga, pasión, miedo, calma, euforia y demás sentimientos humanos por medio de la música que acompaña a los personajes dentro de sus escenas.

La manera en la que se ha planteado llevar a cabo dicho trabajo es haciendo uso del concepto de la acusmática para aplicarla dentro de los sonidos que pertenezcan a ciertas secciones de las piezas musicales. Esto, sin duda será complementado con la propuesta de un *leitmotiv* para el personaje principal: Julio María Matovelle.

Es preciso recalcar también la función expresiva, estructural y estética de la música a lo largo de las exposiciones, cuya ejecución hará resaltar la implementación de instrumentos como la batería y la voz para llegar a provocar sensaciones dentro del espectador, haciendo uso de patrones rítmicos, repeticiones, sonoridades y dinámicas que darán su aporte a los actos. Por su lado, los sonidos sintetizados también harán cobrar vida a las intenciones y sentimientos de los caracteres, esperando así, crear vínculos de empatía desde el público hacia el personaje en escena.

## Antecedentes artísticos

Se destacará la fascinante experiencia que ha sido el escuchar *The Voice*<sup>1</sup> y poder reconfirmar que la voz es un instrumento maravilloso, versátil, completo y noble del cual se puede sacar todo el provecho posible y, en efecto, es precisamente lo que se busca hacer mediante la puesta en escena de las presentes composiciones.

Dentro de las posibilidades que ofrece el explorar las técnicas vocales, existe una serie de intervenciones harmónicas y melódicas donde se destaque principalmente a la voz como instrumento musical. Entre estas técnicas se puede distinguir el cambio continuo de lo que se denomina “voz de pecho” hacia la “voz de cabeza” o “falsete”, lo cual es comúnmente utilizado por Bobby McFerrin dentro de sus interpretaciones como por ejemplo *Blackbird*<sup>2</sup> de The Beatles. Muchas veces también se acompaña dándose leves golpes en el pecho para crear el efecto percusivo junto a la voz humana. Si se puede hallar una explicación del cómo ejecutar dichas técnicas, se podría decir que la primera se basa en cantar una nota grave utilizando la voz de pecho y cambiar rápidamente hacia una octava arriba o nota aguda pero esta vez utilizando la voz de cabeza; la segunda, por su parte, integra el tacto como instrumento corporal para agregar ritmo a lo que se está contando.

El poder que Bobby McFerrin ha encontrado en la escala pentatónica como lo demuestra en *Bobby McFerrin demonstrates the power of the pentatonic scale*<sup>3</sup> manifiesta la fuerza con la que esta escala se han introducido en lo que denominamos *sentido musical* en las personas, el mismo que ha otorgado por naturaleza, la resolución auditiva automática de ciertas notas musicales hacia otras dentro del canto.

Por otra parte, se otorga mucha relevancia a la batería como instrumento principal dentro de ciertas escenas. Es por eso que se ha tomado de referencia a *Birdman*<sup>4</sup> para introducir en las composiciones piezas musicales creadas a base de los sonidos de la batería,

---

<sup>1</sup> Bobby McFerrin, *The Voice*. (New York: Elektra/Musician, 1984).

<sup>2</sup> Blackbird (Live), 2014. Canal de YouTube de The Real Bobby McFerrin. Acceso el 5 de junio de 2021. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=7v8uzMFb74M>

<sup>3</sup> Bobby McFerrin demonstrates the power of the pentatonic scale, 2009. Canal de YouTube de World Science Festival. Acceso el 5 de junio de 2021. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=ne6tB2KiZuk>

<sup>4</sup> Alejandro González, *Birdman*. (Estados Unidos: Fox Searchlight Pictures, 2014).

en donde el ritmo será lo primordial. Sin duda, la experimentación sonora en dicho instrumento es un atributo muy importante. La manera en que Antonio Sánchez llevó a cabo su improvisación tocando la batería para el film previamente mencionado, deja en claro que se puede lograr un resultado genuino al momento de acompañar una escena con patrones rítmicos u ostinatos que la llenen formando parte activa de ella, es decir, ayudando a situar al observador dentro del contexto en el que se haya el personaje, como por ejemplo: una situación que transmita estrés (ritmo rápido, precipitado, cortante, patrones colisionados, dinámica fuerte), una situación que provoque tranquilidad (ritmo lento, dinámica suave, sonido de platillos prolongados) o que comunique alegría (ritmo estable, dinámica media, *kicks* sincronizados con las acciones en pantalla). La intención es llegar a plasmarla como Sánchez lo menciona: “Muy suelta y orgánica desde el alma, muy visceral y jazzy”<sup>5</sup>

Para la sección principal de la escena #1, se ha introducido la improvisación rítmica como el principal gestor de la fluidez con la que dicho extracto de la escena se caracteriza. Este método de composición *in situ* ha sido seleccionado porque representa espontaneidad y creación inmediata como lo menciona Iván Tadeo Ireta<sup>6</sup> quien busca encontrar la relación entre la vida cotidiana y la improvisación musical, ya que ambas son impredecibles y responden ante distintos tipos de situaciones. Aunque, si bien es cierto, la improvisación dentro del lenguaje musical se maneja bajo ciertos parámetros sobre los cuales el intérprete puede fluir libremente utilizando recursos que le permitan proponer ritmos y melodías que guarden sentido con la pieza en general. Siendo algunos géneros musicales la excepción.

En este caso particular, la escena muestra una improvisación percutiva en la introducción. Dicha ejecución es realizada bajo el lenguaje del Jazz y consta de patrones rítmicos tocados en la batería, los mismos que fluyen sobre un ostinato en pulso medio.

---

<sup>5</sup> Julie Miller, *How Jazz Drummer Antonio Sanchez Improvised the Birdman Score*. (Vanity Fair, 2014)

<sup>6</sup> Iván Tadeo Ireta Sánchez, «La improvisación libre en solo: Una aproximación fenomenológica y una proposición de análisis» (tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, 2019)

A continuación, se muestra un ejemplo de improvisación sobre los tambores extraída del solo de batería de Art Blakey en el tema Bu's Delight<sup>7</sup>. En el que se pueden observar lineamientos como células rítmicas repetitivas y traídas a cabo una y otra vez según el criterio del intérprete. Dichas células en este caso constan de tresillos, corcheas swing, negras y semicorcheas orquestadas a lo largo del instrumento. Las cuales, acompañadas por silencios, dan la sensación de formar una frase en general que básicamente ha sido construida en base a recursos aislados.

The image displays six staves of musical notation for a drum solo. The notation is written on a single-line staff with a treble clef and a common time signature. The measures are numbered 155, 159, 163, 167, 171, and 175. The notation includes various rhythmic patterns such as triplets (indicated by a '3' below the notes), eighth notes, quarter notes, and rests. The patterns are repetitive and characteristic of Art Blakey's style.

Gráfico 1 - Bu's Delight

<sup>7</sup> Jeremy Jones, «Bu's Delight». *Drum Solo Transcriptions*. Acceso el 10 de julio de 2021. <https://jeremyjonesmusic.com/sheet-music/drum-solo-transcriptions/>

Se ha tomado como referencia la elección de sonidos e instrumentos de Aránzazu Calleja dentro de la película *El Hoyo*<sup>8</sup> siendo estos (en su mayoría) puramente digitales, es decir, extraídos de un banco de sonidos. Lo cual se piensa implementar en las escenas escogidas para el presente proyecto. Específicamente, los temas El Hoyo y Desciende con la niña dentro del *film* ya mencionado, servirá como referencia artística a la realización de ciertas secciones musicales dentro de las composiciones, debido al manejo de la densidad sonora y la creación de ambientes por medio de la música.

También es muy importante mencionar la obra de Howard Shore, quien a mí parecer, ha atribuido de manera tan precisa e influyente ciertas melodías a personajes dentro de las películas, que se desea aplicar estos mismos principios al personaje principal del presente trabajo, Julio María Matovelle. Dándole así tal importancia, que cree vínculos de empatía con el espectador. Referencia que se ha extraído del tema La comarca, el cual trae a la mente los valores humanos de los *Hobbits* dentro de la película El Señor de los Anillos<sup>9</sup> musicalizada por el autor previamente mencionado. Dentro de dicha composición, se puede apreciar cómo una célula melódica es desarrollada continuamente hasta lograr convertirse en un tema completo, consolidado y que tiene una cercana relación de dependencia hacia un personaje en particular. Dentro de este proceso, la melodía va sufriendo cambios y alteraciones que, en lugar de cortar con la intención de la misma, le otorga una sensación de crecimiento, avance o evolución, para posteriormente convertirse en una obra completamente estructurada que ofrece un inicio y un desenlace relacionados entre sí, sin repetirse necesariamente. Dentro de estas alteraciones se distingue el cambio de figuras rítmicas, variación de notas resolutivas, ralentizar o acelerar un motivo melódico, repetición, aumento o disminución de notas, polifonía. En el siguiente gráfico se pueden observar los puntos previamente mencionados.

---

<sup>8</sup> Galder Gaztelu-Urrutia, *El Hoyo*. (Netflix, 2020)

<sup>9</sup> Peter Jackson, *El Señor de los anillos: La Comunidad del Anillo* (Nueva Zelanda: WingNut Films, 2001)

**La Comté (The Shire)** transcription et adaptation Denis Burel

Howard Shore  
le seigneur des anneaux

♩ = 112

The musical score is presented in six systems, each with a treble clef (violin) and a bass clef (piano) staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The tempo is marked as ♩ = 112. The score includes various musical notations such as slurs, phrasing slurs, and dynamic markings (p, mp, mf, f, pp). Measure numbers 1, 7, 13, 18, 22, and 27 are indicated at the beginning of their respective systems. The first system (measures 1-6) has a red background for measures 1-3. The second system (measures 7-12) continues the piano accompaniment. The third system (measures 13-17) shows the violin melody with dynamics mp and mf. The fourth system (measures 18-21) features a more active violin line with dynamics mf and f. The fifth system (measures 22-26) continues the violin melody with dynamics mp. The sixth system (measures 27-30) concludes with a piano accompaniment featuring a forte (f) dynamic and a piano (pp) section.

Gráfico 2 – La Comarca

## Antecedentes teóricos

Dentro de la musicalización de este proyecto, es de suma importancia verter contenidos teóricos que hallen relación entre lo visual y lo auditivo. Por ejemplo, la acusmática. Cuya definición fue teorizada por Pierre Schaeffer, dice que es todo lo que se oye sin ver la causa originaria del sonido<sup>10</sup>. Un ejemplo es la música concreta del mencionado autor, donde varias sonoridades forman parte de una pieza musical, sin necesidad de saber de dónde provienen las mismas. Por medio de esto también se desarrolló el concepto de incluir cualquier sonido dentro del vocabulario musical. Al principio, Schaeffer se concentró en trabajar con sonidos distintos a los producidos por instrumentos musicales. Más tarde, encontró que era posible quitar la familiaridad de los mismos, consiguiendo manipular el sonido grabado de manera que pudiera usarse en unión con otros para hacer una pieza musical.

De esta forma, trabajar en el planteamiento de la escucha reducida por medio de sonidos, intervalos, tonos, instrumentos y ruidos que, durante los temas musicales, puedan poner la incógnita sobre la fuente del mismo; trayendo en sí, la relación entre escucha reducida y acusmática<sup>11</sup>. En este caso, aplicadas a sonidos que formen parte de las composiciones musicales que acompañarán las escenas de la película *Matovelle*.

Paralelamente se puede abordar la pregunta que formula Philip Ball en *El Instinto Musical*: “¿Pueden las notas por sí solas decirnos algo, y no sólo a unos sino a todos?”<sup>12</sup> demostrando una respuesta afirmativa dentro de las escenas musicalizadas en sentido extradiegético. Es decir, asignándola al ejemplo previamente mencionado.

Es de gran importancia también elevar a la música como un medio comunicativo, narrativo y movilizador. Al igual que en las escenas de una película, la música también puede traer a la mente del espectador una sensación de desarrollo de una historia, aunque dentro de

---

<sup>10</sup> Pierre Schaeffer, 1910, Canal de YouTube de BayGush (s/f). Acceso el 5 de junio de 2021. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=LZt61nGHTpM>

<sup>11</sup> Michel Chion, *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. (Paris: Éditions Nathan, 1993).

<sup>12</sup> Philip Ball, *The Music Instinct. How Music Works and Why We Can't Do Without It*. (Londres: The Bodley Head, 2010).

la pieza musical no haya personajes ni diálogo, por medio de una sencilla cadencia, se puede demostrar que la música propone un inicio, un desarrollo y un final. Es precisamente lo que plantea Philip Ball al momento de ejemplificar a la cadencia I-V-I como una trayectoria definida.

Por otro lado, se ha pensado verter las funciones de la música para el cine, según las propone Teresa Fraile<sup>13</sup> dentro de su extracto de trabajo de grado. Hallando su función expresiva al momento de transmitir los sentimientos o estados de ánimo de los personajes en escena; su función estructural, para poder dar unidad o continuidad a los acontecimientos de cada escena en particular; y su función estética, ya que sin duda la música dará su aporte al estilo que se aprecia visualmente, para complementarlo en el ámbito auditivo.

La función expresiva de carácter anímico destaca cómo la música afecta emocionalmente evocando un sentimiento, ya sea de tristeza, melancolía, temor, pasión, etc. Lo cual crea un nexo con el espectador, atrayendo en sí, la intimidad colectiva que provoca el observar una escena cuya musicalización persuade a que un público numeroso se pueda inclinar hacia un mismo sentimiento al momento de observar dicho acto. Además, la música dentro del cine, ha demostrado ser un “marco”, ya que cumple la función de unificar a la audiencia, inclusive provocando el mismo efecto que puede incitar el silencio.

La música en este caso aporta sensaciones que beneficien el discurso sensorial de las sucesivas escenas por medio del tono emotivo, el cual va acompañado de un subrayado dramático o expresivo cumpliendo su función de intensificar los sentimientos ya que la música debe apoyar en sentido implícito los elementos de la escena en particular.

La función estética por su parte engloba a las escenas dentro de un mismo estilo, cuya finalidad de ambientación puede situar al público en los lugares y las situaciones de los personajes.

---

<sup>13</sup> Teresa fraile, *Funciones de la Música en el Cine*. (California: Creative Commons, 2004)

Por último, la función estructural permite que las escenas o las secciones de cada una de ellas puedan tener una continuidad, evitando cambios bruscos entre una intención y otra. Ayudando a que la recepción de dichos sucesos sea más fácilmente acogida por el espectador, debido a la continuidad que les otorga la música a las imágenes, siendo el motor, que a manera de energía rodea a la acción dramática con un sentido de finalidad. Y en donde la tensión musical junto con la tensión dramática pueden trabajar en conjunto aumentando y mermando conjuntamente para que la articulación de la acción resulte flexible.

Ya que el presente proyecto se basa en crear música para cine, se seguirá la propuesta de Richard Davis<sup>14</sup> al comprender que existen tres piedras angulares básicas para componer en función de una película. La primera propone estudiar todos los géneros posibles de la música, para poder tener un abanico extenso de opciones apropiadas para asignar a la escena requerida. Por ejemplo: Una escena de acción sería algo compleja de musicalizar si solamente he compuesto baladas durante toda mi vida. En segundo lugar, Davis plantea el crear una intención y concepto.

La instrumentación utilizada en ciertas intervenciones de la escena #2 son puramente sintetizadas, es decir, tienen sonidos artificiales cuya ejecución está sujeta a un controlador MIDI. Esta idea de incluir sonidos “computarizados” en el cine nace a partir de 1951 con el estreno de la película *The Day the earth stood still* dirigida por Robert Wise, donde por primera vez en la historia se introduce al *theremin* como parte de la música original de un largometraje, Bernard Herrman fue quien marcó este hito que serviría de inspiración para las futuras bandas sonoras. Siendo así que, en 1956, Louis y Bebe Barron proponen un nuevo imaginario al realizar la primera banda sonora original hecha completamente a partir de sonidos producidos por aparatos electrónicos en la película *Forbidden Planet* dirigida por Fred McLeod Wilcox<sup>15</sup>.

En la escena #1 interviene la batería como instrumento aislado proponiendo la improvisación como eje compositivo. Los inicios de la improvisación en el Jazz se dieron a

---

<sup>14</sup> Richard Davis. *Complete Guide to Film Scoring*. (Boston: Berklee Press, 1999)

<sup>15</sup> CurtoCircuito, «Nostalgia Sintetizada: El uso de sintetizadores en las BSO y el origen del Synth Wave».

partir de la década de 1910 con el Dixie Land y fueron desarrollándose en técnica y estilo a lo largo de los años<sup>17</sup>. La improvisación durante los solos se basa en tocar notas que deriven de cada escala en la progresión armónica del tema según su forma. Lo que en la batería pasaría a ser el desarrollo de fraseos rítmicos que respeten la estructura del *standard*. Por ejemplo: un tema de 32 compases cuya forma sea A A B A permite que el baterista manifieste su creatividad ya sea dentro de los mismos 32 compases o doblar la forma según su necesidad utilizando rudimentos, transcripciones, frases, entre otros.

Para todas las intervenciones de los instrumentos se ha tomado en cuenta los tres polos de análisis propuestos por Paul Fraisse<sup>18</sup> con respecto a la psicología del ritmo: La actividad y percepción, la repetición e isocronismo, y el acento y duración.

Con respecto a la actividad y percepción, se dice que lo que queda almacenado en la memoria es lo que permite percibir las estructuras rítmicas y su encadenamiento, por ende, se busca hallar la percepción de lo sucesivo mediante la aparición de estructuras rítmicas en tambores y platillos, por ejemplo. Por otra parte, se tomará en cuenta la repetición e isocronismo en líneas melódicas escritas para el piano (escena #2) y voz (escena #1 y #3). De manera que se podría demostrar cómo la repetición de ciertos patrones puede otorgar peso de naturaleza rítmica a las composiciones. Por último, el acento y duración son de gran importancia dentro de todo el proyecto ya que, como Fraisse lo plantea, se encuentra en el tiempo y hace uso de las duraciones en el plano cualitativo. Mediante este principio, se pueden describir las alturas de las notas y por qué han sido consideradas para intervenir en la parte melódica o armónica, las dinámicas, expresiones, intenciones sobre la imagen, efectos insertados y especificaciones de tiempo en los que se fijan dichos sonidos dentro del video, en relación a las situaciones observadas en la pantalla. Dentro de este apartado, también se nombra a la improvisación como creación espontánea del hombre, la cual será utilizada dentro de la escena #1, afirmando a los ritmos biológicos como la base de las actividades rítmicas espontáneas, trayendo a cabo la ritmación subjetiva. Ya que, como lo propone el

---

<sup>17</sup> Obed Nares, «El Jazz: La magia de la improvisación». Acceso el 11 de julio de 2021. <https://www.lemiaunoir.com/el-jazz-la-magia-de-la-improvisacion/>

<sup>18</sup> Paul Fraisse, *La psicología del ritmo*. (Madrid: Universidad autónoma de Madrid, 2006)

escritor ya mencionado, esta organiza los elementos sucesivos en una serie, en formas que van más allá de la simple colección de sucesos. Con esto se intenta hallarle sentido a la aplicación de sonidos en la batería, grabados de manera aislada y aplicados posteriormente a un fragmento de escena según sus connotaciones de volumen, duración y notas utilizadas.

Por otro lado, el presente trabajo busca desarrollar motivos melódicos mediante la utilización del *leitmotiv* como herramienta compositiva, principalmente dentro de las escenas #2 y #3. Siguiendo lo dicho por Dunsby y Whittall<sup>19</sup> cuando trajeron a cabo la teoría de Arnold Schönberg, quien determina la importancia de la transformación constante de pequeños motivos o formas básicas que opera tanto en la música tonal como en la atonal. Él organizaba jerárquicamente estos motivos melódicos, ubicando al primero como “mínimo común múltiplo” el cual aparece de una manera característica y cuyas particularidades son intervalos y ritmos combinados para producir una forma o contorno recordable, causando impresión en el oyente al comienzo de una pieza. Las figuras melódicas secundarias pasarían a ser la transformación de la primera, exponiéndose de diversas maneras para evolucionar. Siendo así, se plantea la abstracción de una clase de intervalo simple, a partir de una línea más variada para así proponer un motivo generador subyacente de un solo intervalo. Por lo tanto, se mide que el análisis motivico no es una disciplina con categorías absolutas, sino al contrario, a pesar de que no existe una teoría sistemática para hallar la afinidad entre notas, sí es posible demostrar que existen conexiones unificadoras entre frases melódicas, donde la armonía formaría parte del desarrollo que puede aportar un crecimiento sonoro dentro de la pieza.

---

<sup>19</sup> Jonathan Dunsby, Arnold Whittall. *El análisis motivico*. (Londres: Faber Music Ltd., 1988).

## **Metodología**

Dada la naturaleza del proyecto, la metodología cualitativa es la indicada para cristalizar los datos sustentables del trabajo realizado. La observación y el empleo de documentos (partituras y textos), serán los medios utilizados para traducir el trabajo de investigación en creaciones musicales. Mediante las cuales, se buscará hallar la correlación entre un producto visual y una propuesta auditiva que lo complemente.

Dentro del transcurso de la presente investigación, se aspira comprender, describir e inclusive valer de la introspección para poder desplegar un completo repertorio musical y sonoro que integre no solamente una imagen en movimiento con un sonido, sino también proyectar su mensaje con el tipo de música compuesta. Es decir, darle profundidad sentimental y espacial a la obra por medio de las composiciones.

Seguramente, en el trayecto, se crearán nuevas teorías o hipótesis sobre lo que es el continuo descubrimiento del arte audiovisual, y su alcance en cuanto a la gran capacidad para manipular o sugerir sentimientos, emociones o ideales al público que lo consume. Y es aquí, en donde también se puede ahondar, en un nivel un poco más profundo de la música y el sonido. Se desea emplear dichas herramientas investigativas para validar las técnicas compositivas sobre un plano multidisciplinario del arte.

El primer paso dentro del proceso creativo de las tres escenas dentro de este proyecto ha sido el observar la película “Matovelle” de principio a fin, y así poder entender el perfil del personaje principal, Julio María Matovelle; y por supuesto, de los personajes secundarios, quienes van a acompañarlo durante las situaciones que va a atravesar en las escenas escogidas para su musicalización.

Una vez observada la película, se han escogido tres escenas que contengan una fuerte carga sentimental, que tengan una historia consistente dentro de los minutos que dure la escena y cuyos diálogos den material para crear atmósferas musicales significativas al espectador. Todos estos parámetros han sido tomados en cuenta ya que permiten a la compositora desplegar un repertorio de creaciones musicales en donde se incluyan las teorías estudiadas y se haga uso de instrumentación sintetizada, batería y voz.

A continuación, se detallan las ideas y los pasos seguidos en el proceso creativo de cada una de las tres escenas que conforman el presente trabajo.

Las partituras de las siguientes piezas fueron realizadas en Finale y transcritas por la compositora, tomando como referencia la sesión de Ableton Live con el *click* activado. Los silencios prolongados durante las escenas han sido expresados por una doble barra al final de cada sistema y la forma ha sido pautada por *cues* dentro de las sesiones de arreglo.

### Escena #1

La escena #1 denominada Matovelle Rechaza a Aspasia comienza con improvisación en lenguaje de jazz utilizando únicamente la batería. Pues por medio de este instrumento, se busca plasmar una atmósfera suelta y orgánica, tomando como inspiración a Antonio Sánchez al momento de acompañar las escenas entre los cambios de bastidores en *Birdman*<sup>20</sup>. Pues en este caso, por medio del sonido de las escobillas se plasma un gran contraste entre el momento ameno y superficial con el que comienza la escena, antes de que el humor de Aspasia cambie completamente por la noticia que le trae Julio María. Desde el minuto 0:15 a 0:26 se graban 5 compases de improvisación con redoblante en cuyas frases rítmicas incluye el desarrollo de corcheas *swingeadas* y patrones atrecillados tocados con las escobillas en dinámica estable (*mezzo piano*), estos patrones han sido insertados sobre un ostinato de jazz cuya interpretación podemos observar en el siguiente gráfico:

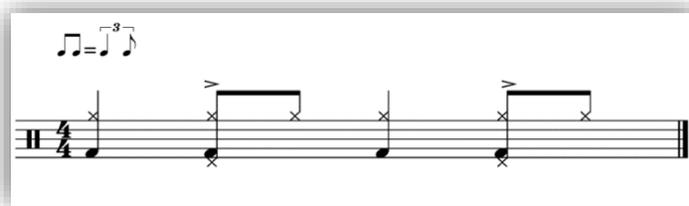


Gráfico 3 – Ostinato Swing

<sup>20</sup> Julie Miller, *How Jazz Drummer Antonio Sanchez Improvised the Birdman Score*. (Vanity Fair, 2014)

La batería fue grabada y mezclada en Ableton Live. Esta sección corresponde a la parte A de la obra musical. El proceso de grabación de la batería empezó añadiendo dos *tracks* de audio al proyecto en Ableton Live. Se grabó el ostinato de jazz con escobillas calculando los compases y la velocidad a la que este debería ser ejecutado. Luego se grabó independientemente el sonido del *crash* con dos *mallets* para añadir el efecto transitorio a la siguiente parte de la escena.

Justo después de este instante entra la parte B de la forma con el *glockenspiel* proponiendo una línea melódica corta dentro de la escala de C que más adelante será desarrollada, pues la misma busca que el espectador se mantenga en un estado de tranquilidad antes de la noticia que está a punto de escuchar Aspasia, todo culmina con el sonido del piano sintetizado cuyo efecto de *sustain* prolongado acumula una cierta carga de depresión en el sentimiento que está experimentando la mujer en escena. Dicha sección empieza en el minuto 0:30 y termina en el 1:09.

A continuación, ingresan las voces denotando la angustia y temor que emana del rostro de ella, dicha parte corresponde a la sección C de la forma, tiene una métrica de 2/4 y dura desde el minuto 1:10 hasta el 1:51. Estas líneas han sido cantadas por la compositora. Se ha buscado otorgar un timbre sin brillo para dicha interpretación, ya que se piensa que de esta manera se puede plasmar de mejor forma el fuero interno de la mujer en escena, se busca entrar en su dolor y la tenue soledad que cae sobre ella. Dicha frase se repite, pero la segunda vez tiene una conclusión que posteriormente desemboca en la melodía únicamente cantada por la voz soprano. Esta línea ha sido creada para dar contraste a la pieza y preparar al espectador para la reinsertión del juego de voces cantando la armonía en movimiento conjunto dentro de lo que sería el clímax del fragmento *acapella*. Toda esta sección se ha trabajado de manera asincrónica, es decir, las líneas de las voces han sido escritas por separado y luego han sido agregadas sobre la escena dentro del proyecto. Su intención es despertar la escucha emocional o empática ya que invita al espectador a formar parte de la situación dolorosa que está de por medio.

Dentro de la creación de la pieza tomé como guía las siguientes connotaciones del uso de la voz para manifestar sentimientos humanos como la tristeza: tono grave, contorno plano, *tempo* lento; el miedo: tono bajo, contorno monótono, *tempo* lento y la sorpresa: tono alto, contorno variado, intensidad media, *tempo* lento<sup>21</sup>. La línea principal fue otorgada a la voz 1. Las voces 2, 3 y 4 sirvieron de soporte armónico al inicio abriendo con un acorde de Cmaj7 y después realizando en su mayoría movimientos conjuntos en acordes de triada. A todas las voces les fue aplicado un efecto de *reverb* de catedral, pues según el criterio de la compositora se requería un efecto completamente “mojado” sobre ellas para añadir amplitud de expresión y darle profundidad al sentimiento de soledad que está experimentando el personaje en ese momento. Para lograr el efecto de coro, las 4 voces fueron grabadas dos veces, completando un total de 8 canales de audio, los cuales fueron agrupados para editar efectos y decibeles.

En la parte D, la cual empieza en el minuto 1:51 y dura hasta el final del video, Matovelle intenta bajar la preocupación de Aspasia por medio de palabras que acompañé con sonidos estables de cuerdas, mientras que el *glockenspiel* dibuja una línea melódica con movimientos cromáticos que ayudan al espectador a insertarse en el drama amoroso que se está visualizando. A partir del minuto 0:30 suena el *glockenspiel* tocando notas del acorde Am que buscan imprimir un ambiente de tristeza e incertidumbre de lo que se avecina, su registro es agudo y sus notas escasas. Esta línea fue grabada en base al ritmo del diálogo y las imágenes, es decir, las notas van siendo agregadas mientras el personaje va pronunciando sus líneas. El instrumento ha sido escogido desde el banco de sonidos de Ableton Live y fue ejecutado por medio de un teclado MIDI.

En el minuto 0:57 suena un Cm7b5 tocado en el mismo controlador MIDI, un piano con sonido de Celeste extraído del banco. Este acorde ingresa de manera prolongada con notas ligadas para agregar suspenso y acompañar la preocupación repentina de Aspasia. Dicho acorde ha sido ubicado precisamente en el segundo en el que aparece el rostro de la

---

<sup>21</sup> María Soledad Cabrelles, *La influencia de las emociones en el sonido de la voz*. (Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008)

actriz en la pantalla, esta sincronización se ha dado manualmente por medio de la cuantización de las notas ligadas al video.

Desde el minuto 1:51 ingresan las cuerdas tocando notas ligadas que van cambiando a lo largo de los compases en intervalos de medio tono entre C y B, lo cual induce a los personajes en una marea de pesadumbres. Para esto, se halló el instrumento llamado *Strings*, dentro banco de sonidos, el cual ha sido escogido por la capacidad que tiene de hacer sonar un ensamble completo de cuerdas a varias octavas con tocar una sola nota en el teclado MIDI. Inmediatamente se introduce el *glockespiel*, cuya melodía juega entre notas de la escala de C.

Al llegar el minuto 2:19, se inserta el mismo piano con efecto de Celeste antes mencionado, para marcar la entrada del hombre que actúa a manera de conciencia de Julio María. Esta vez, el rol de este instrumento es sostener la nota de E durante varios compases hasta que dicho personaje se retire de la escena liberando la tensión nuevamente, para luego regresar al juego entre cuerdas y teclas percutidas antes escuchado. Al llegar el final de la escena, las cuerdas empiezan a tocar notas agudas pasando por el Eb que añade el color de tonalidad menor a la pieza para culminar en un G por encima del C5 y el sonido de tambor muy grave. Esta altura deja flotando en el ambiente el sentimiento de ofensa con el que Aspasia amenaza a su amado antes de retirarse y dejarlo sin habla.

Durante toda la escena ya nombrada, se hizo uso de la función expresiva de tono emotivo<sup>22</sup> de la música aplicada al cine ya que el contenido de la narración es a su vez expresado por la música. En este caso, esta es la que guía al espectador hacia la perspectiva emotiva en la que han de leerse las imágenes. Por ejemplo, el momento en el que Julio María le dice a Aspasia que preferiría no casarse con ella, automáticamente, el tono de las voces y el acompañamiento de las cuerdas lo induce al espectador a compartir el sentimiento de abandono que reprime la mujer (podemos observar dicho ejemplo en el score de *Matovelle rechaza a Aspasia*). Se da rienda suelta a la subjetividad al incluir un Eb dentro de la línea

---

<sup>22</sup> Teresa fraile, *Funciones de la Música en el Cine*. (California: Creative Commons, 2004)

principal de las cuerdas ya que, al formar un intervalo de tercera menor con el C, permite que el tema en general tome un rumbo diferente y más melancólico según su autora.

La musicalización de la presente escena ha sido creada haciendo uso del DAW Ableton Live para escribir las líneas melódicas y acompañamiento armónico ejecutado con librerías MIDI; Para la grabación se utilizó como interfaz la unidad Behringer X32. En cuanto a microfónica se utilizó 1 micrófono Warm Wa47 para el *snare* y 2 del mismo modelo para platillos. Este también ha sido utilizado para grabar la voz de la compositora.

Se insertaron 11 canales de audio: 8 para voces, 2 para la batería y 1 para el video; 4 canales MIDI: piano celeste, piano eco, *glockenspiel* y cuerdas.

Previo a la grabación de audio, se ha observado la escena varias veces para poder concluir qué sentimientos, intenciones y efectos se pueden insertar en la música y a la vez puedan ser provocados al espectador.

## **Escena #2**

La creación de la escena #2 llamada *Discurso político* se da apertura con un ostinato de jazz tocado en un Zildjian Avedis Rock hi-hat de 14", el cual acompaña al protagonista y su amigo durante una caminata mientras charlan. A lo largo de esta sección A, la cual dura desde el minuto 0:02 hasta el 0:52, aparecen platillos como: splash Zildjian de 10", ride Zildjian Avedis Custom de 21", zil-bel Zildjian de 10" y un crash Zildjian Avedis Custom EFX de 18", tocados con *mallets* y baquetas para variar el sonido, los mismos fueron grabados independientemente y unidos a la sesión de arreglos de Ableton Live.

Luego de esto viene la parte B, desde el minuto 0:53 hasta el 1:07, donde se observa a Matovelle dentro de un pabellón hablando con el senador. Esta imagen da pie a la primera inserción del *leitmotiv* propio de dicho personaje. En su primera instancia, la melodía es únicamente orquestada por el piano y luego se da paso a las cuerdas en función de colchón armónico con notas largas que aportan emotividad y crecimiento a la pieza musical. En medio del suceso, interfiere dos veces el senador Franco (parte C y C1), cuyo discurso únicamente

existe para contradecir las palabras de Julio María, es por eso que se han implementado otros instrumentos como Cuerda Eco y Arp buscado insertar contraste entre ambas interpretaciones haciendo uso de recursos como: timbre, carga instrumental, melodía, armonía y uso del silencio.

La melodía principal del *leitmotiv* tiene su eje en la siguiente frase:



Gráfico 4 – *Leitmotiv* Matovelle

En el siguiente gráfico vemos un ejemplo de su variación melódica:

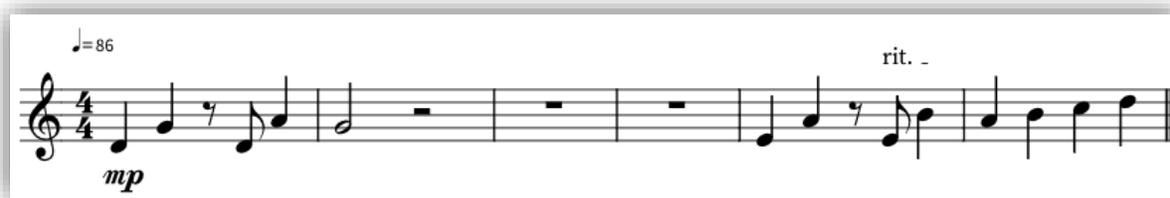


Gráfico 5 – *Leitmotiv* Matovelle con variación

La presente melodía fue grabada en tiempo real observando la escena cuyo *cue* fue pautado en 86 bpm. Las notas tocadas van de la mano con la forma en la que el personaje emite las palabras de su discurso para provocar en el espectador empatía con él. La culminación de esta primera presentación del *leitmotiv* tiene las notas A, B, C, y D que son escritas sobre cada *beat* de manera ascendente con la intención de llevar la frase de Julio María hacia un punto donde debería ser aplaudida, sin embargo es interrumpida por su adversario.

En el minuto 1:09 entra repentinamente el Bajo acompañado por el instrumento denominado Arp extraídos de la librería de sonidos. Cuya intención es cortar por completo

con la alevosía del discurso anterior. Para lograr este efecto, se ha tocado la nota C en ambos instrumentos digitales sobre el teclado MIDI y esta ha sido ubicada manualmente en el cuadro deseado sobre la imagen.

Dicho esto, las apariciones del senador Franco como personaje antagónico son acompañadas por sonidos sintetizados tocando una sola nota en el teclado. Esto provee suspenso y sin duda añade dinámica a la escena vista como un todo, ya que esta monotonía complementa al dinamismo que se propone en la música de Matovelle. Cuya ejecución busca llegar a un clímax para apoyar a la culminación de su discurso.

En el minuto 1:23 hasta el 2:13, vuelve a ingresar el tema principal correspondiente a Matovelle (sección B1), esta vez acompañado por cuerdas que desde el minuto 1:35 funcionan a manera de colchón armónico tocando notas ligadas de raíz y tercera sobre A, B y C, teniendo la intención de realzar el mensaje de Julio María hacia el resto del senado. La melodía del piano es tocada respetando el tempo de 86 bpm y métrica de 4/4.



Gráfico 6 – *Leitmotiv* Matovelle (desarrollado)

Como se puede observar en el gráfico, se desarrolla la idea melódica principal, intercalando notas dentro de la escala de C, a excepción del Gb que funciona como adorno en el cuarto compás.

Desde el minuto 2:16 hasta el 2:33, pautado en el score como la sección C1 interviene el senador Franco una vez más, acompañado por el Arp tocado cuatro veces. Esta ejecución

no es cuantizada ya que se busca introducir tensión ambiental sobre tiempo libre. En el minuto 2:38, es decir la parte B2 dentro del score, regresa el piano con el *leitmotiv* por última vez, pero en esta ocasión es escoltado por cuerdas y metales.

Las intervenciones de los tres instrumentos fueron creadas de manera independiente sobre la misma velocidad de 86 bpm. La línea de los vientos busca complementar la melodía principal ejecutada por el piano, mientras que las cuerdas continúan flotando de manera indefinida hasta el final de la escena. Al final, en la parte A1, que va desde el minuto 3:41 hasta el final del video, vuelve a sonar el ostinato de jazz dedicado a la caminata del inicio. Cuyo patrón principal se mantiene para devolver la charla casual a la mente del espectador. Sin embargo, esta vez la rítmica asume una conclusión mucho más rápida que la primera vez. Para esto, se adelantó la intervención del *crash* tocado con *mallets*.

Para esta sesión, se creó un proyecto nuevo en el DAW con 3 canales de audio: 1 para video y 2 para batería; 6 canales MIDI: Piano, Cuerda Eco, Cuerdas, Arp, Metal y Bajo.

### **Escena #3**

La metodología de trabajo para la siguiente escena es distinta a las anteriores ya que esta vez se tomó el audio de referencia mas no el video, es decir, se extrajo el sonido de la escena y se lo importó a un track de audio en Ableton Live. Posteriormente se realizó una observación pausada del video para dividir los cambios de acontecimientos y marcarlos como *cues* dentro de la sesión de arreglos en el DAW.

Los instrumentos utilizados fueron la voz de la compositora, un tambor, el aro de un redoblante y una serie de sonidos MIDI llamados: Arp, Cuerdas, Cuerda Eco, Piano y Onda. También a dicha escena le fueron insertados sonidos del banco de *soundscape*s como: viento, agua, tren y cueva. Todos ellos fueron agregados siguiendo criterios como: personajes que participan durante los actos, los diálogos que emiten, ambiente en el que se desenvuelven y la intención que se desea plasmar sobre ellos. La presencia o ausencia de sonido también ha sido tomada en cuenta según la circunstancia.

El primer *cue* está la sección A, marcado desde el minuto 0:03 hasta 0:44 utilizando los sonidos sintetizados Arp y Cuerda Eco, en los cuales se emplea una sola nota a la vez ya

que estos contienen varios efectos de duración, *delay*, paneo y otras alturas insertadas que añaden dinamismo a los mismos.

A partir del minuto 0:45 hasta el 1:47 , parte B de la obra, interviene la línea principal del *leitmotiv* de Julio María Matovelle, interpretado por el piano y acompañado por cuerdas y percusión, esta última apoya a la escena donde aparece la tribu de indígenas. A continuación, la célula melódica del *leitmotiv* de Matovelle:



Gráfico 7 – Leitmotiv Matovelle

Dicha melodía ingresa guiándose por pausas en el discurso y es interceptada desde el minuto 1:09 hasta el 1:18 por la percusión que contiene un *tom* y el sonido del aro del redoblante para marcar el ritmo amazónico Changanacuy haciendo referencia a la visualización de una tribu de esta región ecuatoriana que aparece en pantalla. Este ritmo es alineado al mismo *tempo* sobre el que se desarrolla toda la escena (80 bpm) y su aparición permite abordar la escucha causal, ya que el espectador estará en continua búsqueda de la fuente sonora durante los segundos que dure dicha intervención.

La siguiente intervención, parte C de la forma, llega en el minuto 1:34 y finaliza en el 2:00, es abordada por Cuerdas y efecto de viento, los cuales acompañan el diálogo de Matovelle con su compañero. Las cuerdas, como sonido extradiegético, buscan representar la majestuosidad del Panecillo y la importancia que se le da al ser el futuro hogar de la capilla, dicha frase es la misma que se emplea para Julio María como parte del desarrollo de la melodía que lo caracteriza, esta vez, se usa como frase principal para dar continuidad a la obra y hacer uso de la repetición. Por su parte, el sonido de viento añade realismo al lugar donde la escena se está llevando a cabo, siendo este un sonido diegético.

Acto seguido, en la sección D, se muestra a Matovelle dando una misa a las mujeres religiosas que soñaban con pertenecer a una congregación de oblatas, por lo que se ha insertado a la voz como instrumento único con la intención de resaltar el inspirador discurso, esta sección dura desde el minuto 2:08 hasta el 4:10. Dentro de la misma parte, desde su inicio hasta el minuto 2:28, se propone una progresión de triadas cuartales sin melodía principal, idea que ha sido añadida con la intención de evitar un centro tonal auditivamente. En cuanto a la grabación de toda esta sección, fue realizada en 8 canales de audio, doblando todas las voces.

Desde el minuto 4:11 hasta el 4:29 interviene la voz en *off* del compañero de Matovelle, la cual es acompañada por el instrumento digital Onda avanzando en tonos enteros. Este sonido estimula el abordaje de la escucha reducida ya que contiene muchos armónicos y vibraciones que podrían ser apreciados de manera aislada, sus características sonoras son exactamente las mismas aunque las alturas cambien. También se añadieron sonidos como Cueva y Tren, para enmarcar la escena donde el personaje viaja en este medio de transporte. Se buscó agregar estos sonidos MIDI a dicha escena ya que no tienen una altura definida, lo cual otorga la sensación de espacio, profundidad y ambiente a la imagen. Con respecto a dichos sonidos a manera de *soundscape*, Michel Chion<sup>23</sup> menciona que los mismos pueden estar presentes en la escucha sin necesidad de marcar una altura (registro en notas) sobre la muestra sonora para la que están trabajando. En este caso en particular, estos sonidos, están realizando su aporte como valor añadido a la musicalización de la escena en sí. Es decir, se van impregnando a ciertas secciones musicales para realzar los efectos provocados en el espectador.

Esto sin duda, refuerza la teoría de dicho autor, sobre la relación dependiente que tiene el sonido sobre la imagen en el caso del cine. Ya que se confirma que existe un marco visual, más no un marco sonoro, es decir, las imágenes sucesivas dentro de una película pueden anclar, atar, contener y acumular sonidos uno sobre otros sin un límite de cantidad o

---

<sup>23</sup> Michel Chion. *El sonido*. (Barcelona: Paidós Comunicación, 1999)

complejidad y son libres de cualquier ley realista como en el caso de los ruidos ambientales, las voces en *off* y la música.

Por último, desde el minuto 4:48 hasta el final del video, se escuchan las cuerdas tocando armonía a dos notas simultáneamente con la intención de no saturar el medio, ya que el mismo sonido digital dentro de su composición propone distintos armónicos y *reverb* que añaden cuerpo a cada *pitch* ejecutado. Esta armonía se da de manera ascendente con el propósito de representar la magnitud de la edificación mostrada. En pantalla aparece la imagen de la capilla acompañada por la voz en *off* del personaje principal y un coro litúrgico que ya era parte de la escena antes de ser musicalizada.

## **Reflexión**

Dentro de la realización del presente proyecto se ha observado de manera personal que cada uno de los objetivos principales ha funcionado, ya que se ha unificado exitosamente la imagen con el sonido, con los instrumentos que han sido escogidos para este fin.

Como opinión personal, las escenas cuya instrumentación contiene batería o voz, tienen una personalidad especial ya que reflejan una conexión personal con la compositora, el mismo hecho de ser instrumentos completamente interpretados por un ser humano, ha permitido la inserción orgánica de intensidad, color, emotividad y ritmo.

Los momentos clave detectados han sido en los fragmentos de las escenas donde la música se alinea perfectamente con la imagen, sincronizando sonidos, propósito y situaciones particulares. Por ejemplo, el momento de la escena #1 en donde se enfoca el rostro de Aspasia atónico al escuchar que Matovelle deseaba romper su compromiso con ella, pues dicho acorde fue pensado específicamente para captar ese instante y dar paso al coro de voces que viene después. Como otro ejemplo de sincronización manual y voluntaria entre imagen y sonido tenemos el fragmento de la escena #2 en donde suena la percusión en el mismo segundo que se proyecta a la tribu amazónica movilizándose alegremente, pues en esta situación, el ritmo del Changanacuy fue alineado al mismo *tempo* que la melodía en curso, para así, pasar de un ambiente hacia otro dentro de la misma canción.

Es importante recalcar que ambos procesos creativos han sido útiles al momento de crear música para las escenas. El primero, tocando las notas en el teclado MIDI mientras el suceso está en curso, y de la misma manera ir añadiendo los demás instrumentos, ya sea para aportar de manera melódica o armónica; el segundo proceso corresponde a crear una parte de la obra por separado y asignarla a una escena en particular. Así, únicamente se delimita la porción de la música que será utilizada para el acto escogido. Como fue mencionado antes, ambas técnicas han logrado plasmar en su creadora una nueva manera de crear música en correlación con la imagen.

Durante la concepción de la obra musical en base a la escena #1, uno de los retos más grandes fue alinear en el mismo contexto dramático a la música y el acontecimiento. Pues

siendo la primera vez trabajando para unir ambas disciplinas, siempre existe un inmenso panorama de posibilidades y riesgos que tomar con respecto a la instrumentación, tonalidad, espacios en los que se puede aportar y en los que no, *tempo*, dinámicas, articulación, intensidad, entre otros factores que, como ya fue mencionado previamente, al ser la primera escena es un poco complicado limitar las posibilidades a favor de lograr un trabajo pulcro y objetivo.

En cuanto a la escena #2, estos detalles anteriormente puntualizados estuvieron más claros, como por ejemplo los matices que se querían lograr para marcar la diferencia de ideales entre un personaje y el otro (Julio María *versus* el senador Franco). De esta manera, se definió utilizar diferentes instrumentos para cada uno de ellos y distinta carga sonora: Matovelle fue acompañado por piano y cuerdas donde la melodía y armonía están definidas, y su forma es homogénea; mientras que Franco tuvo como instrumentación la Cuerda Eco y el Arp, los cuales no tienen un sonido acústico al cual asociarse auditivamente a diferencia de un piano y cuerdas digitales, estos en cambio se ejecutan de manera pausada y no tienen una tonalidad definida, existen como sonidos aislados.

Ambas escenas empiezan con el ostinato de jazz propuesto por la batería, lo cual invitó a la compositora a variar la sonoridad de dichas introducciones utilizando diferentes herramientas como: baquetas, escobillas y *mallets*.

Por su parte, la escena #3, fue más prolongada que las anteriores, lo que le permitió a la compositora expandir el espacio para las voces, creando una pieza *acapella* que abarcaría varios cuadros. Esto consintió en unir una progresión de triadas cuartales y una melodía armonizada en ciertas partes para que parezca un todo y delimite la aparición de las oblatas como personajes complementarios.

En conclusión, la musicalización añadida a las escenas previamente mencionadas, las ha enriquecido sin duda con un alto porcentaje de carga emocional que los diálogos no pueden cubrir, como pensamientos y sentimientos internos de los personajes, los que no se pueden expresar con palabras.

## Conclusiones

Como culminación del presente trabajo, se ha logrado enlazar sentimentalmente al espectador con la situación de los personajes. En el mismo se ha hecho uso de la escucha activa, causal, reducida y empática para percibir los sonidos extradiegéticos propuestos como medio narrativo y movilizador. Por ejemplo, en las tres escenas se ha captado la escucha causal a favor de reconocer los instrumentos utilizados en cada una de ellas, especialmente aquellos que están aislados como la batería y la voz humana. En cambio, la escucha activa puede ser aplicada por el espectador al enlazar la música con la imagen observada, ya que las composiciones han sido creadas precisamente para alinearse de manera sentimental, estética e intencional con las acciones de los personajes. Como, por ejemplo, tenemos la escena correspondiente a la ruptura de Matovelle con Aspasia, suceso que fue acompañado musicalmente por notas cromáticas en cuerdas y línea melódica taciturna en un *glockenspiel*, permitiendo al espectador a compartir una valoración sobre dicha situación. Por su lado, la escucha reducida se ha podido incluir específicamente dentro de la ejecución de los sonidos sintetizados, ya que la misma necesita hacer del sonido un objeto, es decir, que el mismo sea fijo, que no cambie su altura y perfil en general cada vez que sea emitido. Este tipo de escucha ha servido para añadir a un sonido, un valor físico, estético, y afectivo. Como por ejemplo en la escena 2, mientras Julio María da un inspirador discurso al senado defendiendo los derechos de los más vulnerables de su comunidad, los sonidos utilizados como el piano y las cuerdas apoyan un sentimiento de empatía, nobleza y respeto hacia sus palabras, es decir, se ha logrado ubicar al sonido en un plano más allá de su mera causalidad y se lo ha llevado a realizar también aportaciones subjetivas.

Se ubica al actual proyecto en la categoría perteneciente a las expansiones y experimentalismo gracias a la metodología utilizada, ya que enlaza a la composición musical con una imagen en movimiento en tiempo real. Haciendo uso del DAW como herramienta principal para lograr el resultado final vinculando sonidos acústicos y medios digitales. Dicho producto está dirigido al público en general, hacia artistas y académicos (analistas e intérpretes) de manera que pueda ser apreciada como una experiencia estética, académica e interdisciplinaria. Los escenarios para los que se presta el presente proyecto varían entre:

salas de cine, auditorios, dispositivos móviles, proyecciones al aire libre o incluso conversatorios online.

Las metas principales del presente proyecto han sido tres y a nivel personal se concluye que han sido logradas de la siguiente manera:

1. La batería ha sido propuesta como instrumento único acompañante en ciertas porciones de la escena 1 y 2. En las cuales se ha podido demostrar que, a pesar de no tener armonía ni melodía, el ritmo, el pulso, las dinámicas, las cualidades de los sonidos metálicos en los platillos y la velocidad añadida en cada espacio, ha podido complementar satisfactoriamente el transcurso de la escena elegida para dicho fin. Ya que se ha transmitido la idea de estar en un ambiente cotidiano, dentro de situaciones cuya monotonía promete dar un giro completo dentro de los próximos segundos.

2. La voz humana ha sido incluida también como instrumento único acompañante dentro de fracciones escogidas de las escenas 1 y 3, demostrando que esta puede contribuir de manera armónica y melódica a las situaciones visualizadas. Aquí se ha hecho uso del timbre, intención, dinámicas, alturas y técnicas vocales para lograr componer una pieza musical en su totalidad. Como ejemplo de esto, tenemos la escena 3, en cuya parte final se consolida la comunidad de oblatas, aquí la voz 1 (de 4) propone la melodía, mientras que las tres restantes realizan el trabajo armónico. Juntas, han logrado compartir con el espectador el sentimiento de logro, conmoción y gozo que los personajes están sintiendo.

3. Por último, tenemos a los sonidos artificiales, cuya aportación ha sido muy relevante dentro de este trabajo de titulación ya que estos se han introducido en las tres escenas y han abarcado gran cantidad de instrumentos, efectos y cualidades que han facilitado la transmisión de ideas, sentimientos, emociones y detalles estéticos a las escenas en cuestión. Como ejemplo de dichas cualidades aportadas, tenemos las escenas 2 y 3, donde se introduce el *leitmotiv* de Julio María Matovelle, los diálogos del senador Franco y una serie de escenas complementarias. En las cuales han estado presentes instrumentos como: piano, cuerdas, vientos, *glockenspiel*, bajo,

percusión y *soundscape* que se han extraído de un banco de sonidos y han sido alterados con efectos para transformar su duración, timbre, ataque, repetición, armonía, y demás, así llenar las escenas realizando a la vez aportaciones artísticas.

## **Bibliografía**

- Arle, Louise. *Sound and Cinematography used in Whiplash and the effect it makes*. Wordpress, 2016.
- Ball, Philip. *El Instinto Musical*. Madrid: Turner Noema, 2010.
- Cabrelles, María Soledad. *La influencia de las emociones en el sonido de la voz*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008.
- Centro Virtual Cervantes. *Diccionario de Términos Clave de ELE*, 1997.
- Chion, Michel. *La audiovisión*. Barcelona: Editorial Paidós, 1993.
- Chion, Michel. *El sonido: Música, cine y literatura*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1999.
- Davis, Richard. *Complete Guide to Film Scoring*. Boston: Berklee Press, 1999.
- Dunsby, Jonathan. Whittall, Arnold. *El análisis motivico*. Londres: Faber Music Ltd., 1988.
- Fraile, Teresa. *Funciones de la Música en el Cine*. California: Creative Commons, 2004.
- Fraisse, Paul. *Psicología del ritmo*. Madrid: Ediciones Morata, 1976.
- Ireta, Iván Tadeo. *La improvisación libre en solo: Una aproximación fenomenológica y una proposición de análisis* España: Universidad Autónoma de Barcelona, 2019.
- Jones, Jeremy. *Drum Solo Transcriptions*. Acceso el 10 de julio de 2021. <https://jeremyjonesmusic.com/sheet-music/drum-solo-transcriptions/>
- López-Cano, Rubén. San Cristóbal, Úrsula. *Investigación Artística en Música*. Barcelona: Conaculta Fonca - ESMUC - ICM, 2014.
- Miller, Julie. *How Jazz Drummer Antonio Sanchez Improvised the Birdman Score*. Vanity Fair, 2014.
- Nares, Obed. *El Jazz: La magia de la improvisación*. Acceso el 11 de julio de 2021. <https://www.lemiaunoir.com/el-jazz-la-magia-de-la-improvisacion/>

## **Referencias de audio y video**

- Gaztelu-Urrutia, Galder. *El Hoyo*. España: Netflix, 2019, video digital 94 min.
- González, Alejandro. *Birdman*. Estados Unidos: Fox Searchlights Pictures, 2014, video digital, 119 min.
- Jackson, Peter. *El Señor de los Anillos: La Comunidad del Anillo*. Nueva Zelanda: WingNut Films, 2001, video digital, 228 min.

McFerrin, Bobby. *The Voice*. New York: Elektra/Musician, 1984, album musical, 43 min.

# *Matovelle rechaza a Aspasia*

## Escena 1

Compuesto por Megan Wong



Universidad de las Artes

15 de septiembre de 2021

**Nota de la autora:** Las partes de las voces deben ser interpretadas por una sola persona con la intención de lograr el mismo timbre e intensidad.

La sección de batería también puede ser interpretada por un set de percusión.

El piano electrónico, glockenspiel y bajo deben tener reverb.

La parte A empieza en el minuto 00:15 y termina en el 0:26 del video.

La parte B empieza en el minuto 0:30 y termina en el 1:09 del video.

La parte C empieza en el minuto 1:10 y termina en el 1:51 del video.

La parte D empieza en el minuto 1:51 y dura hasta el final de la escena.

Score

# Matovelle rechaza a Aspasia

Escena 1

Megan Wong

**A** Moderato

The score is written for a five-measure phrase in 4/4 time, marked Moderato. It features the following parts:

- Voz 1, 2, 3, 4:** Four vocal staves, each with a treble clef and a 4/4 time signature. Each staff contains a single whole note on the middle line of the staff (F4) in every measure.
- Cuerdas:** A string staff with a treble clef and a 4/4 time signature, containing a single whole note on the middle line of the staff in every measure.
- Glockenspiel:** A glockenspiel staff with a treble clef and a 4/4 time signature, containing a single whole note on the middle line of the staff in every measure.
- Piano Celeste:** A celeste staff with a treble clef and a 4/4 time signature, containing a single whole note on the middle line of the staff in every measure.
- Piano Eco:** A piano eco staff with a bass clef and a 4/4 time signature, containing a single whole note on the middle line of the staff in every measure.
- Batería:** A drum staff with a 4/4 time signature. It features a jazz drum ostinato pattern consisting of a steady eighth-note pulse on the snare drum, with the text "Ostinato jazz con escobillas" written above the staff.

**B**

Musical score for section B, featuring staves for V 1, V 2, V 3, V 4, Crd., Glck., P.C., P.E., and Bat. The Glck. staff contains a melodic line with a slur and the dynamic marking *mp*.

8

V 1

V 2

V 3

V 4

8

Crd.

8

Glck.

*mp*

*mp*

8

P.C.

8

P.E.

8

Bat.

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'Matovelle rechaza a Aspasia'. The page is numbered '4' in the top left corner. The score consists of eight staves, each with a different instrument or voice part. The staves are labeled on the left as V 1, V 2, V 3, V 4, Crd., Glck., P.C., P.E., and Bat. Each staff begins with a treble clef (except for P.E. which has a bass clef and Bat. which has a drum clef). Above the first staff (V 1) is a rehearsal mark '8'. Above the Crd. staff is another '8'. Above the Glck. staff is an '8', and below it are the dynamic markings *mp* and *mp*. Above the P.C. staff is an '8'. Above the P.E. staff is an '8'. Above the Bat. staff is an '8'. The V 1, V 2, V 3, V 4, Crd., P.C., P.E., and Bat. staves contain a single horizontal line with a small black square, indicating a sustained note or a specific performance instruction. The Glck. staff contains a melodic line with eighth notes, rests, and a final measure with a double bar line and a fermata.





23

V 1 *mp*

V 2 *mp*

V 3 *mp*

V 4 *mp*

23 Crd.

23 Glck.

23 P.C.

23 P.E.

23 Bat.

27

V 1

*mp*

V 2

V 3

V 4

27

Crd.

27

Glck.

27

P.C.

27

P.E.

27

Bat.

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'Matovelle rechaza a Aspasia', page 8. The score consists of nine staves. The first staff, labeled 'V 1', contains a melodic line starting at measure 27. The notes are: a quarter rest, a quarter note G4, a quarter note A4, a half note B4, a quarter note C5, and a quarter note D5. A dynamic marking of *mp* is placed below the first note. A long slur covers the entire melodic line. The remaining staves (V 2, V 3, V 4, Crd., Glck., P.C., P.E., and Bat.) contain only quarter rests in every measure. The staves are labeled on the left as V 1, V 2, V 3, V 4, Crd., Glck., P.C., P.E., and Bat. The measure number 27 is written above the first staff and above the first measure of each of the other staves.

31

V 1

V 2

V 3

V 4

31

Crd.

31

Glck.

31

P.C.

31

P.E.

31

Bat.

35

V 1

*mf*

V 2

V 3

V 4

35

Crd.

35

Glck.

35

P.C.

35

P.E.

35

Bat.

Detailed description: This is a page of a musical score for an orchestra. It contains eight staves, each with a different instrument or section label on the left. The staves are: V 1 (Violin 1), V 2 (Violin 2), V 3 (Violin 3), V 4 (Violin 4), Crd. (Cello), Glck. (Glockenspiel), P.C. (Percussion), P.E. (Percussion), and Bat. (Bass Drum). The V 1 staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. It contains a melodic line starting at measure 35, marked with a dynamic of *mf* (mezzo-forte). The other staves (V 2, V 3, V 4, Crd., Glck., P.C., P.E., and Bat.) contain rests, indicating that these instruments are silent during this passage. The measure number 35 is written above the first measure of each staff.

39

V 1

*mp* *mf*

V 2

*mf*

V 3

*mf*

V 4

*mf*

39

Crd.

39

Glck.

39

P.C.

39

P.E.

39

Bat.

43

V 1

V 2

V 3

V 4

*mp*

*mp*

*mp*

*mp*

43

Crd.

43

Glck.

43

P.C.

43

P.E.

43

Bat.

47

V 1

V 2

V 3

V 4

*mp*

*mp*

*mp*

*mp*

47

Crd.

47

Glck.

47

P.C.

47

P.E.

47

Bat.

51

V 1 *mf*

V 2 *mf*

V 3 *mf*

V 4 *mf*

51

Crd.

51

Glck.

51

P.C.

51

P.E.

51

Bat.

55

V 1

V 2

V 3

V 4

55

Crd.

*p* *mp*

55

Glck.

55

P.C.

55

P.E.

55

Bat.

**D** *a piacere*

V 1

V 2

V 3

V 4

59  
Crd. *p*

59  
Glck. *mp*

59  
P.C.

59  
P.E.

59  
Bat.

63

V 1

V 2

V 3

V 4

63

Crd.

*pp*

*mp*

63

Glck.

*pp*

63

P.C.

63

P.E.

63

Bat.

67

V 1

V 2

V 3

V 4

67

Crd.

67

Glck.

67

P.C.

*mp*

67

P.E.

67

Bat.

71

V 1

V 2

V 3

V 4

71

Crd.

*mp*

71

Glck.

*mp* *pp*

71

P.C.

71

P.E.

71

Bat.

75

V 1

V 2

V 3

V 4

75

Crd.

*pp*

*mp*

75

Glck.

75

P.C.

75

P.E.

75

Bat.

79

V 1

V 2

V 3

V 4

79

Crd.

79

Glck.

79

P.C.

79

P.E.

79

Bat.

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'Matovelle rechaza a Aspasia', page 21. The score consists of eight staves. The top four staves are labeled V 1, V 2, V 3, and V 4, representing four different vocal parts. Each of these staves contains a single measure with a fermata symbol. The fifth staff is labeled 'Crd.' (Cordón) and contains a melodic line starting with a fermata, followed by a slur over four notes: a half note, a quarter note with a flat, a quarter note, and a half note with a flat. The sixth staff is labeled 'Glck.' (Glockenspiel) and contains a single measure with a fermata. The seventh staff is labeled 'P.C.' (Percussion) and contains a single measure with a fermata. The eighth staff is labeled 'P.E.' (Percussion) and contains a single measure with a fermata. The bottom staff is labeled 'Bat.' (Bateria) and contains a single measure with a fermata. The number '79' is written above the first measure of each staff.

83

V 1

V 2

V 3

V 4

83

Crd.

83

Glck.

83

P.C.

83

P.E.

83

Bat.

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'Matovelle rechaza a Aspasia', page 22. The score is arranged in a vertical stack of staves. At the top, the page number '22' and the title 'Matovelle rechaza a Aspasia' are centered. The score begins with a measure number '83' at the top left. The first four staves are labeled 'V 1', 'V 2', 'V 3', and 'V 4' from top to bottom, each containing a treble clef and a single black square in the first measure of each of the four measures. The fifth staff is labeled 'Crd.' and contains a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a melodic line starting with a quarter note B-flat, followed by a half note G, and then a quarter note F. A slur covers the last three notes of this staff. The sixth staff is labeled 'Glck.' and contains a treble clef and a single black square in the first measure of each of the four measures. The seventh staff is labeled 'P.C.' and contains a treble clef and a single black square in the first measure of each of the four measures. The eighth staff is labeled 'P.E.' and contains a bass clef and a single black square in the first measure of each of the four measures. The ninth staff is labeled 'Bat.' and contains a double bar line symbol and a single black square in the first measure of each of the four measures. The measure number '83' is repeated at the beginning of each of these staves.

87

V 1

V 2

V 3

V 4

87

Crd.

*p* *mf*

87

Glck.

*pp*

87

P.C.

*mp*

87

P.E.

*mp*

87

Bat.

*f*

# DÍSCURSO POLÍTICO

## Escena 2

Compuesto por Megan Wong



## Universidad de las Artes

21 de septiembre de 2021

**Nota de la autora:** El tempo varía durante ciertas partes de la pieza, ya que la composición ha sido creada en base al ritmo visual de los sucesos como imagen.

Todos los instrumentos en la presente partitura son sintetizados, a excepción de la batería, y contienen efectos (delay, reverb, armonía...) que enriquecen su interpretación durante la escena.

Se recomienda que los compases de batería se toquen en el hi-hat, introduciendo otros platillos al final del sistema.

La parte A empieza en el minuto 0:02 y finaliza en el 0:52 del video.

La parte B empieza en el minuto 0:53 y finaliza en el 1:07 del video.

La parte C empieza en el minuto 1:08 y termina en el 1:19 del video.

La parte B1 empieza en el minuto 1:23 y termina en el 2:15 del video.

La parte C1 empieza en el minuto 2:17 y termina en el 2:34 del video.

La parte B2 empieza en el minuto 2:43 y termina en el 3:40 del video.

La parte A1 empieza en el minuto 3:41 y dura hasta el final del video.

# Discurso Político

Escena 2

Allegro (86 bpm)

Megan Wong

A

Piano	
Cuerda Eco	
Cuerdas	
Arp	
Metal	
Bajo	
Batería	

Ostinato jazz

*mp*

Piano

Crd. Eco

Crd.

Arp

Metal

Bajo

Bat.

The image shows a musical score for seven instruments: Piano, Crd. Eco, Crd., Arp, Metal, Bajo, and Bat. The score is organized into five measures. The Piano, Crd. Eco, Crd., Arp, Metal, and Bajo parts are represented by single horizontal lines with a small black dash in the center of each line, indicating a sustained note. The Bat. part is represented by a double bar line followed by four diagonal slashes in each measure, indicating a rhythmic pattern. The instruments are listed on the left side of the score, and the measures are separated by vertical lines.

Piano

Crd. Eco

Crd.

Arp

Metal

Bajo

Bat.

The image shows a musical score for five measures across seven instruments. The instruments are Piano, Crd. Eco, Crd., Arp, Metal, Bajo, and Bat. The Piano, Crd. Eco, Crd., Arp, Metal, and Bajo parts are represented by a single horizontal line with a small black dash in the middle of each measure. The Bat. part is represented by a double bar line followed by four diagonal slashes in each measure.

Piano

Crd. Eco

Crd.

Arp

Metal

Bajo

Bat.

The musical score consists of seven staves, each with two lines. The staves are labeled on the left: Piano, Crd. Eco, Crd., Arp, Metal, Bajo, and Bat. The Piano, Crd. Eco, Crd., Arp, Metal, and Bajo staves each begin with a treble clef (Piano, Crd. Eco, Crd.) or a bass clef (Arp, Metal, Bajo). Each of these six staves contains a single horizontal line in every measure. The Bat. staff begins with a double bar line and contains four diagonal slashes in each measure.

Piano

Crd. Eco

Crd.

Arp

Metal

Bajo

Bat.

rit. -----

Detailed description: This is a musical score for a seven-piece band. The instruments are listed on the left: Piano, Crd. Eco, Crd., Arp, Metal, Bajo, and Bat. Each instrument has a staff. The Piano, Crd. Eco, Crd., Arp, Metal, and Bajo staves are in treble clef (except for Arp, Metal, and Bajo which are in bass clef). Each of these six staves has a single horizontal line in the first measure of each of the three measures. The Bat. staff is in a different clef (likely a snare drum clef) and contains a series of diagonal slashes representing a drum pattern. In the third measure, there is a 'rit.' marking followed by a dashed line, indicating a ritardando.

B

rit. .

The musical score is arranged in a system of seven staves. The top staff is for Piano, featuring a treble clef, a key signature of one flat, and a 7/8 time signature. The piano part begins with a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano). The notation includes quarter notes, eighth notes, and a half note, with a fermata over the final note. A *rit.* (ritardando) marking is placed above the final two measures, which are connected by a slur. The remaining six staves are for Crd. Eco, Crd., Arp, Metal, Bajo, and Bat., each with a treble or bass clef and a key signature of one flat. Each of these staves contains a single horizontal line, indicating that these instruments are silent throughout this section.

C B1

Piano

Crd. Eco

Crd.

Arp

Metal

Bajo

Bat.

*mp*

*mf*

*mp*

Detailed description of the musical score: The score is for a guitar and bass ensemble. It is divided into two systems: C and B1. The instruments are Piano, Crd. Eco, Crd., Arp, Metal, Bajo, and Bat. The Piano part has a melody starting in the B1 system. The Crd. Eco and Arp parts have accompaniment in the C system. The Bajo part has a bass line starting in the C system. The Bat. part has a drum line. Dynamics include mp and mf.





rit. . .

Piano *mp*

Crd. Eco

Crd. *p* *mp*

Arp

Metal *p* *mp*

Bajo

Bat.

C1

The musical score is arranged in seven staves, each with a label to its left: Piano, Crd. Eco, Crd., Arp, Metal, Bajo, and Bat. The notation is as follows:

- Piano:** Treble clef, seven measures of whole rests.
- Crd. Eco:** Treble clef, seven measures of whole rests, with a half note *mp* in the sixth measure.
- Crd.:** Treble clef, seven measures of whole rests.
- Arp:** Bass clef, seven measures of whole notes. The first measure has a *mp* dynamic. The notes are: C2 (first line), G1 (second space), C2 (first line), G1 (second space), C2 (first line), G1 (second space), C2 (first line).
- Metal:** Bass clef, seven measures of whole rests.
- Bajo:** Bass clef, seven measures of whole rests.
- Bat.:** Drum set notation, seven measures of whole rests.

B2

Piano *mp*

Crd. Eco

Crd. *p*

Arp

Metal *p* *p*

Bajo

Bat.

Musical score for page 13, featuring Piano, Crd. Eco, Crd., Arp, Metal, Bajo, and Bat. staves. The score is written in 7/8 time and consists of five measures.

**Piano:** Treble clef, 7/8 time. Measure 1: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4. Measure 2: quarter rest, quarter note G4, quarter note A4. Measure 3: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 4: quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F4. Measure 5: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5.

**Crd. Eco:** Treble clef, 7/8 time. All measures contain a whole rest.

**Crd.:** Treble clef, 7/8 time. Measure 1: whole rest. Measure 2: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4. Measure 3: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 4: quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F4. Measure 5: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5.

**Arp:** Bass clef, 7/8 time. All measures contain a whole rest.

**Metal:** Bass clef, 7/8 time. Measure 1: quarter rest, quarter note G4, quarter note A4. Measure 2: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 3: quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F4. Measure 4: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 5: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5.

**Bajo:** Bass clef, 7/8 time. All measures contain a whole rest.

**Bat.:** Drum set notation, 7/8 time. All measures contain a whole rest.

Dynamic markings: *mp* (mezzo-piano) in Piano and Metal staves; *p* (piano) in Crd. staff.

Piano

Crd. Eco

Crd.

Arp

Metal

Bajo

Bat.

*mp*

*p*

*p*

*p*

Detailed description: This is a musical score for page 14, featuring seven staves. The top staff is for Piano, with a treble clef and a 7/8 time signature. It contains a melodic line with a slur over the first two measures and a dynamic marking of *mp* in the second measure. The second staff is for Crd. Eco, which is mostly empty with some rests. The third staff is for Crd., with a treble clef and a dynamic marking of *p* in the first measure. The fourth staff is for Arp, with a bass clef and mostly empty staves. The fifth staff is for Metal, with a bass clef and a dynamic marking of *p* in the first measure. The sixth staff is for Bajo, with a bass clef and a dynamic marking of *p* in the first measure. The seventh staff is for Bat., with a double bar line and mostly empty staves.

Musical score for page 15, featuring Piano, Crd. Eco, Crd., Arp, Metal, Bajo, and Bat. staves. The score is written in 3/4 time and includes dynamic markings *mp* and *p*.

The score consists of seven staves:

- Piano:** Treble clef, 3/4 time. Melody starts with a quarter rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, and C5. A slur covers the last two notes. Dynamics: *mp*.
- Crd. Eco:** Treble clef, 3/4 time. Rests in all measures.
- Crd.:** Treble clef, 3/4 time. Chords: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter). Dynamics: *p*.
- Arp:** Bass clef, 3/4 time. Rests in all measures.
- Metal:** Bass clef, 3/4 time. Rests in the first two measures, followed by a half note G2 in the third measure.
- Bajo:** Bass clef, 3/4 time. Rests in all measures.
- Bat.:** Drum set notation, 3/4 time. Rests in all measures.



A1

The musical score is organized into seven staves, each with a label to its left. The staves are: Piano (treble clef), Crd. Eco (treble clef), Crd. (treble clef), Arp (bass clef), Metal (bass clef), Bajo (bass clef), and Bat. (drum set). The Piano, Crd. Eco, Crd., Arp, and Metal staves each contain a single horizontal line with a short dash underneath, indicating a whole rest. The Bajo staff also contains a single horizontal line with a short dash underneath. The Bat. staff is marked with a double bar line and contains a rhythmic pattern of eight diagonal slashes, representing a drum pattern. The score is divided into four measures by vertical bar lines.

*mp*

Piano

Crd. Eco

Crd.

Arp

Metal

Bajo

Bat.

Mallets en crash

*mf*

The image shows a musical score for a percussion ensemble. It consists of seven staves, each with a label to its left: Piano, Crd. Eco, Crd., Arp, Metal, Bajo, and Bat. The Piano, Crd. Eco, Crd., Arp, Metal, and Bajo staves are all in treble clef (except for Arp, Metal, and Bajo which are in bass clef). Each of these six staves has a single horizontal line in the first measure of each of the five measures, indicating a sustained note. The Bat. staff is in a different clef and contains a series of diagonal slashes in each of the five measures, representing a rhythmic pattern. The dynamic marking *mf* is located at the bottom right of the page, and the instruction 'Mallets en crash' is written above the Bat. staff in the fifth measure.

# *El legado de Matovelle*

## Escena 3

Compuesto por Megan Wong



Universidad de las Artes

15 de septiembre de 2021

**Nota de la autora:** Las partes correspondientes a instrumentos digitales como Cuerda Eco, Cuerdas, Arp, Onda y Piano contienen efectos que alteran los sonidos en cuanto a reverberación y *delay*.

Han sido insertados sonidos de *Soundscape* como Agua, Viento, Cueva y Tren.

La parte A empieza en el minuto 0:03 y termina en el 0:44 del video.

La parte B empieza en el minuto 1:09 y termina en el 1:18 del video.

La parte C empieza en el minuto 1:34 y termina en el 2:00 del video.

La parte D empieza en el minuto 2:08 y termina en el 4:10 del video.

La parte E empieza en el minuto 4:11 y dura hasta el final del video.

# El legado de Matovelle

## Escena 3

Megan Wong

Andante ♩ = 80

**A**

The score consists of 14 staves, each with a label on the left and a musical staff on the right. The staves are: Voz 1, Voz 2, Voz 3, Voz 4, Cuerda Eco, Cuerdas, Arp, Agua, Viento, Onda, Cueva, Tren, Piano, and Percusión. The first four staves (Voz 1-4) and the last seven staves (Agua-Percusión) are in treble clef with a 4/4 time signature. The Percusión staff is in bass clef with a 4/4 time signature. The Arp staff has a treble clef, 4/4 time signature, and contains a single note on the first line of the staff with a dynamic marking of *mp*. All other staves contain a whole rest in each of the four measures. A box containing the letter 'A' is positioned above the first staff.

5

V 1

V 2

V 3

V 4

5

Crd E.  
*mp*

Crds.

5

Arp

5

Agua

Viento

Onda

Cueva

5

Tren

5

Pno.

5

Perc.

This musical score is for the piece "El legado de Matovelle" and consists of 13 staves. The instruments and parts are:

- V 1 (Violin 1)
- V 2 (Violin 2)
- V 3 (Violin 3)
- V 4 (Violin 4)
- Crds. (Cordes - Strings)
- Arp (Arpeggiator)
- Agua (Water)
- Viento (Wind)
- Onda (Wave)
- Cueva (Cave)
- Tren (Train)
- Pno. (Piano)
- Perc. (Percussion)

The score is divided into four measures. The vocal line (Crds.) features a melodic line with a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano) in the second measure and *p* (piano) in the fourth measure. The other instruments are marked with a *p* (piano) dynamic at the beginning of the first measure and remain silent throughout the rest of the piece.



17

V 1

V 2

V 3

V 4

Crd E.

17

Crds.

*p*

8

17

Arp

17

Agua

Viento

Onda

Cueva

17

Tren

17

Pno.

*mp*

*mp*

17

Perc.

Detailed description: This page of a musical score, titled 'El legado de Matovelle', page 6, features 14 staves. The instruments are: V 1, V 2, V 3, V 4 (Violins); Crd E. (Cello); Crds. (Contra Bass); Arp (Arpeggiator); Agua (Water); Viento (Wind); Onda (Wave); Cueva (Cave); Tren (Train); Pno. (Piano); and Perc. (Percussion). The score begins at measure 17. The Piano part has a melodic line starting in measure 17 with a mezzo-piano (*mp*) dynamic, ending in measure 20 with another *mp* dynamic. The Contra Bass part has a sustained chord in measure 18, marked piano (*p*), with a fermata over it. The number '8' is written below the staff in measure 18. All other instruments have rests in all measures shown.

21

V 1

V 2

V 3

V 4

Crd E.

Crds. *mp* *mp* *mp*

Arp

Agua

Viento

Onda

Cueva

Tren

Pno.

Perc. *p*

27

V 1

V 2

V 3

V 4

Crd. E.

Crds.

mp

mp

mp

mp

Arp.

27

Agua

p

Viento

Onda

Cueva

Tren

27

Pno.

mp

Perc.

27

C

V 1

V 2

V 3

V 4

Crd E.

34

Crds.

*mp*

*rit.*

34

Arp

34

Agua

Viento

Onda

Cueva

34

Tren

34

Pno.

34

Perc.

**D**

Musical score for "El legado de Matovelle", page 10. The score is for a multi-instrument ensemble and includes a rehearsal mark **D** at measure 38. The instruments are:

- V 1 (Violin 1): *mp*
- V 2 (Violin 2): *mp*
- V 3 (Viola): *mp*
- V 4 (Violoncello)
- Crd E. (Cuerda eléctrica)
- Crds. (Cuerdas)
- Arp (Arpa)
- Agua (Agua)
- Viento (Viento)
- Onda (Onda)
- Cueva (Cueva)
- Tren (Tren)
- Pno. (Piano)
- Perc. (Percusión)

The score shows the first six measures of the piece, with a rehearsal mark **D** at measure 38. The dynamics are marked *mp* (mezzo-piano) for the string parts. The percussion part is marked with a double bar line and a vertical line, indicating a specific rhythmic pattern.

44

V 1

*mp* *mp*

V 2

*mp* *mp*

V 3

*mp* *mp*

V 4

44

Crd E.

Crds.

44

Arp

44

Agua

Viento

Onda

Cueva

44

Tren

44

Pno.

44

Perc.

48

V 1

*mp* *mp*

V 2

*mp* *mp*

V 3

*mp* *mp*

V 4

48

Crd. E.

Crds.

48

Arp

48

Agua

Viento

Onda

Cueva

48

Tren

48

Pno.

48

Perc.

52

V 1 *mf*

V 2

V 3

V 4

52

Crd E.

Crds.

52

Arp.

52

Agua

Viento

Onda

Cueva

52

Tren

52

Pno.

52

Perc.

56

V 1 *mp* *mf*

V 2 *mp*

V 3 *mp*

V 4

56

Crd E.

Crds.

56

Arp.

56

Agua

Viento

Onda

Cueva

56

Tren

56

Pno.

56

Perc.

60

V 1 *mf* *mp* 2

V 2 *mp* 2

V 3 *mp* 2

V 4 2

Crds. E. 2

Crds. 2

Arp 2

Agua 2

Viento 2

Onda 2

Cueva 2

Tren 2

Pno. 2

Perc. 2

Detailed description: This is a musical score for page 15 of 'El legado de Matovelle'. The score consists of 14 staves. The first four staves are for voices (V 1, V 2, V 3, V 4). V 1 starts with a treble clef, a 60-measure mark, and a *mf* dynamic. It has a melodic line with a slur over the last two notes. V 2, V 3, and V 4 have similar parts with *mp* dynamics. The remaining ten staves are for instruments: Crds. E., Crds., Arp, Agua, Viento, Onda, Cueva, Tren, Pno., and Perc. All these instrument staves have a 60-measure mark and a double bar line with a '2' above it, indicating a second ending. The Percussion staff uses a drum set icon.

65

V 1 *mf*

V 2

V 3

V 4

65

Crđ E.

Crds.

65

Arp

65

Agua

Viento

Onda

Cueva

65

Tren

65

Pno.

65

Perc.

Detailed description: This page of a musical score, titled 'El legado de Matovelle', contains 14 staves. The first staff, labeled 'V 1', contains a melodic line starting at measure 65. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat, and a dynamic marking of *mf*. The melody consists of eighth notes with slurs and accents, and a quarter rest. The remaining 13 staves, labeled 'V 2', 'V 3', 'V 4', 'Crđ E.', 'Crds.', 'Arp', 'Agua', 'Viento', 'Onda', 'Cueva', 'Tren', 'Pno.', and 'Perc.', all contain rests for the duration of the page. The number '65' is written at the beginning of each staff to indicate the measure number.

68

V 1

V 2

V 3

V 4

Crd. E.

Crds.

Arp.

Agua

Viento

Onda

Cueva

Tren

Pno.

Perc.

*mf*

*mf*

*mf*

72

V 1 *mp*

V 2 *mp*

V 3 *mp*

V 4 *mp*

72

Crd E.

72

Crds.

72

Arp

72

Agua

72

Viento

72

Onda

72

Cueva

72

Tren

72

Pno.

72

Perc.

**E**

V 1

V 2

V 3

V 4

Crd E.

Crds.

Arp

Agua

Viento

Onda

Cueva

Tren

Pno.

Perc.

*mp*

*p*

*mp*

This musical score page, numbered 20, is titled "El legado de Matovelle". It features a multi-staff arrangement with the following instruments and parts:

- V 1, V 2, V 3, V 4: Four vocal staves, each containing a whole rest in every measure.
- Crd E.: Electric guitar staff with whole rests in every measure.
- Crds.: Acoustic guitar staff with a melodic line. It begins with a *p* dynamic, followed by a *p* dynamic section, and concludes with a *mp* dynamic section. The melody consists of eighth and quarter notes with various phrasing slurs.
- Arp.: Arpeggiator staff with whole rests in every measure.
- Agua, Viento, Onda, Cueva, Tren, Pno., Perc.: Seven additional instrumental staves, each containing a whole rest in every measure.

The score is marked with a rehearsal symbol (91) at the beginning of each staff. The overall texture is sparse, with most instruments resting while the acoustic guitar provides the primary melodic and harmonic content.