

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



**El hilo conductor como elemento conceptual determinante dentro de la creación
de canciones: *En el Retrato***

**TESIS PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL DE
LICENCIADA EN MÚSICA**

AUTORA

Valeria Alejandra Macavilca Aragon

ASESOR

Aurelio Efrain Tello Malpartida

Lima, 2021

RESUMEN

La presente investigación desde las artes propone al hilo conductor como elemento conceptual para la creación de canciones. A partir del estudio de distintos ciclos dentro de la música académica y popular se identifica su origen, las relaciones entre canciones que lo sostienen y su funcionamiento para el posterior análisis del propio ciclo. *En el Retrato* es un ciclo que consiste en diez canciones en donde el hilo conductor es lo que las une tanto a nivel musical como lírico y es la principal motivación para componerlas por poseer una narrativa propia: el autodescubrimiento. Dentro de la música, se exploran distintos procesos de composición como partir del canto *a capella*, una armonía o letra. Respecto a la lírica, esta recurre constantemente a figuras retóricas en su desarrollo. A partir de esta creación se expone cómo se ha elaborado la conceptualización de la obra, su intención, los lazos musicales y líricos, entre otros, desde una mirada interna y externa. Esta investigación busca reflexionar acerca de la funcionalidad del hilo conductor al generar un producto unitario en el resultado general (como ciclo de canciones) así como en el particular (cada canción).

PALABRAS CLAVE: ciclo de canciones, hilo conductor, conceptualización, composición musical, autodescubrimiento

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer a la profesora Jacqueline Terry por ser mi guía vocal durante mis primeros años de carrera. Al profesor Álvaro Zúñiga, por brindarme mis primeras asesorías de composición musical. A mi asesor, Aurelio Tello, por enseñarme cómo *En el Retrato* podría convertirse en mi tesis y por la paciencia durante todo el proceso.

A Rodrigo Vargas, por aventurarse conmigo en este proyecto desde el primer momento en el que le comenté sobre ello. A Rodrigo Ñiquen, por acompañarme a tocar estas canciones ante un primer público desconocido y por su amistad.

A todos mis amigos, por el apoyo constante y por haber sido parte de estas canciones mediante su escucha.

A mi hermano, por acercarme al arte y enseñarme que no hay una sola manera de hacer las cosas. A mi madrina, por creer en mí y por su sincero cariño desde que me conoció.

Y, en especial, a mi mamá por siempre acompañarme, estar presente en todas mis presentaciones desde el primer día y ser una de las personas más fuertes que conozco.

Este es solo el inicio de *En el Retrato*, aún sigo buscándome... como tal vez tú también.

ÍNDICE

RESUMEN	i
AGRADECIMIENTOS	ii
ÍNDICE	iii
INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO 1. EL CICLO DE CANCIONES	4
1.1 ¿Qué se entiende por ciclo de canciones?	5
1.2 Los ciclos de canciones dentro de la música clásica y popular	12
1.2.1 <i>Dichterliebe y Fraunliebe und-leben</i> de Schumann	12
1.2.2 <i>Winterreise</i> de Schubert	15
1.2.3 <i>Mujeres Argentinas</i> de Ariel Ramírez y Félix Luna	16
1.2.4 <i>Décimas, autobiografía en verso</i> de Violeta Parra	19
1.2.5 <i>Old Ideas</i> de Leonard Cohen	21
1.3 Primeras conclusiones	22
CAPÍTULO 2. PROYECTO <i>EN EL RETRATO</i>	24
2.1 ¿Qué es <i>En el Retrato</i> ?	24
2.2 ¿Cómo nace <i>En el Retrato</i> ?	25
2.2.1 ¿Por qué hago canciones?	25
2.2.2 ¿Qué es lo que quiero hacer con relación a la composición musical?	25
2.3 Intención de <i>En el Retrato</i>	26
2.4 Proceso Compositivo: Aspectos generales de la música y la lírica de <i>En el Retrato</i>	26
2.4.1 Características generales de la música	27
2.4.1.1 <i>Playlists</i> de influencia para el carácter general	27
2.4.2 Características generales de la lírica	27
2.5 Conceptualización de <i>En el Retrato</i> como unidad	28
2.6 ¿Cómo se han desarrollado las situaciones emocionales de las canciones de <i>En el Retrato</i> ?	29
2.7 Orden de las canciones de <i>En el Retrato</i>	29

2.8	Proceso compositivo de las canciones de <i>En el Retrato</i>	29
2.8.1	“Ceguera”	30
2.8.1.1	Narrativa	31
2.8.1.2	Planteamientos iniciales para la construcción conceptual y musical	31
2.8.1.3	Carácter	31
2.8.1.4	Tempo	32
2.8.1.5	Melodía	32
2.8.1.6	Armonía	33
2.8.1.7	Ritmo	34
2.8.1.8	Relación letra - melodía	34
2.8.2	“Temor”	35
2.8.2.1	Narrativa	36
2.8.2.2	Planteamientos iniciales para la construcción conceptual y musical	36
2.8.2.3	Carácter	37
2.8.2.4	Tempo	37
2.8.2.5	Melodía	37
2.8.2.6	Armonía	38
2.8.2.7	Ritmo	38
2.8.2.8	Relación letra - melodía	39
2.8.3	“Riesgo”	40
2.8.3.1	Narrativa	42
2.8.3.2	Planteamientos iniciales para la construcción conceptual y musical	42
2.8.3.3	Carácter	43
2.8.3.4	Tempo	43
2.8.3.5	Melodía	43
2.8.3.6	Armonía	44
2.8.3.7	Ritmo	44
2.8.3.8	Relación letra - melodía	44
2.8.4	“Angustia”	45
2.8.4.1	Narrativa	46
2.8.4.2	Planteamientos iniciales para la construcción conceptual y musical	46
2.8.4.3	Carácter	46
2.8.4.4	Tempo	47
2.8.4.5	Melodía	47
2.8.4.6	Armonía	48

2.8.4.7	Ritmo	48
2.8.4.8	Relación música-texto	49
2.8.5	“Fragilidad”	50
2.8.5.1	Narrativa	51
2.8.5.2	Planteamientos iniciales para la construcción conceptual y musical	51
2.8.5.3	Carácter	52
2.8.5.4	Tempo	52
2.8.5.5	Melodía	52
2.8.5.6	Armonía	53
2.8.5.7	Ritmo	53
2.8.5.8	Relación música-texto	53
2.8.6	“Fortaleza”	54
2.8.6.1	Narrativa	55
2.8.6.2	Planteamientos iniciales para la construcción conceptual y musical	55
2.8.6.3	Carácter	55
2.8.6.4	Tempo	56
2.8.6.5	Melodía	56
2.8.6.6	Armonía	56
2.8.6.7	Ritmo	56
2.8.6.8	Relación música-texto	57
2.8.7	“Caricia”	57
2.8.7.1	Narrativa	58
2.8.7.2	Planteamientos iniciales para la construcción conceptual y musical	58
2.8.7.3	Carácter	59
2.8.7.4	Tempo	59
2.8.7.5	Melodía	59
2.8.7.6	Armonía	60
2.8.7.7	Ritmo	60
2.8.7.8	Relación música-texto	61
2.8.8	“Visión”	62
2.8.8.1	Narrativa	63
2.8.8.2	Planteamientos iniciales para la construcción conceptual y musical	63
2.8.8.3	Carácter	64
2.8.8.4	Tempo	64
2.8.8.5	Melodía	64

2.8.8.6	Armonía	65
2.8.8.7	Ritmo	65
2.8.8.8	Relación letra - melodía	66
2.8.9	“Poder”	66
2.8.9.1	Narrativa	67
2.8.9.2	Planteamientos iniciales para la construcción conceptual y musical	67
2.8.9.3	Carácter	68
2.8.9.4	Tempo	68
2.8.9.5	Melodía	69
2.8.9.6	Armonía	69
2.8.9.7	Ritmo	70
2.8.9.8	Relación música-texto	70
2.8.10	“Placer”	71
2.8.10.1	Narrativa	72
2.8.10.2	Planteamientos iniciales para la construcción conceptual y musical	72
2.8.10.3	Carácter	73
2.8.10.4	Tempo	73
2.8.10.5	Melodía	73
2.8.10.6	Armonía	74
2.8.10.7	Ritmo	74
2.8.10.8	Relación música-texto	74
CONCLUSIONES		76
BIBLIOGRAFÍA		81
ANEXOS		88

INTRODUCCIÓN

Dentro de mi vida, la creación artística siempre tuvo un papel fundamental. Luego, de haber mantenido una relación bastante cercana con el dibujo durante mi niñez, fue a los 14 años que comencé a escribir canciones, sin ser muy consciente de ello y viéndolo como un juego. Desde ese momento, nunca paré.

A finales del 2018, en un cuestionamiento del por qué escribo canciones y qué quiero hacer respecto a la composición musical, nace como respuesta *En el Retrato*. Este proyecto trata de reflejar la unión entre música y letra correspondiente a un hilo conductor de manera funcional, a partir de una conceptualización previa y durante el proceso creativo.

En el Retrato comenzó a desarrollarse en enero del 2019, teniendo como duración un año y seis meses. Las canciones que la constituyen narran mi proceso de autodescubrimiento englobadas en situaciones emocionales. Cuando inicié este proyecto, no sabía que iba a ser parte de mi investigación final de carrera, sino fue mi asesor, Aurelio Tello, quien me impulsó a hacerlo cuando le mostré un pequeño avance del plan de investigación un año más tarde de haber empezado el proceso creativo.

Debido a que el proyecto ya estaba siendo elaborado, el proceso de investigación fue inusual. Tuve que investigar posteriormente de dónde venían todas estas relaciones que había construido y seguía construyendo con mis canciones para así entender cómo es que funcionaba un hilo conductor. De esta manera, me remonto al origen de los ciclos de canciones, el predecesor del álbum conceptual y accedo a definiciones y conceptos ya delimitados, que a pesar de que ya los había utilizado de manera intuitiva a partir de mis propias conclusiones, no sabía sus verdaderos nombres o procedencias.

Para ello, la presente investigación desde las artes escénicas con carácter exploratorio se divide en tres capítulos.

El primero trata de la historia evolutiva de los ciclos de canciones. Tanto en la música académica como popular, los ciclos de canciones han tenido un carácter relevante. Por ello, he escogido algunos ejemplos para representarlos en cada ámbito. Para la música académica elegí *Dichterliebe* y *Frauenliebe und-leben* de Schumann, y *Winterreise* de Schubert; y dentro de la música popular *Mujeres Argentinas* de Ariel Ramírez y Félix Luna, *Décimas, autobiografía en versos chilenos* de Violeta Parra y *Old Ideas* de Leonard Cohen. Si bien, ya había terminado gran parte de la creación de *En el Retrato*, elaborar este capítulo me permitió ubicar mi propio trabajo dentro de un lugar específico, entender su origen y sus posibilidades.

El segundo capítulo estudia los procesos de conceptualización y creativos por los cuales se ha atravesado para llegar al producto final. El planteamiento de un hilo conductor narrativo hace que el proceso de composición esté sujeto a una planificación previa, es decir, desde antes de componer, se tiene una idea preconcebida de qué elementos podrían funcionar para cada canción debido a su concepto como unidad, en este caso la situación emocional. Como las canciones se desarrollan a partir de situaciones emocionales, la introspección es un elemento importante dentro del proceso creativo.

Se describe el proceso de exploración musical y literaria. Cada elección ha sido hecha para expresar lo que se quiere decir en base al concepto. Fue así como la planificación previa podía cambiar o no durante la creación. La elección de elementos fue un proceso valioso dada la gran diversidad de opciones que se tenía y la libertad que significaba. Se describen los elementos más resaltantes como la narrativa, la melodía, la armonía, el carácter, la relación letra-melodía, etc., y se justifica el porqué de la elección de estos mismos elementos. Otros elementos a observar dentro del proceso exploratorio son la reinterpretación de las emociones, la previsión de la reacción del oyente, el análisis de otras canciones, entre otros.

Y, en el tercer capítulo se presentan las reflexiones y conclusiones generadas a partir de la investigación.

Entre los objetivos de esta investigación se encuentran el reconocer al hilo conductor como elemento conceptual determinante dentro de la composición de canciones, debido a su poca presencia, actualmente, dentro de la música popular. Con esto me refiero a que la idea matriz para la elaboración del ciclo de canciones ha sido el hilo conductor. A pesar de no haber establecido aún el tema que quería en mi ciclo de canciones, mi decisión por la presencia de un hilo conductor narrativo (cabe mencionar que llegue a esta definición de hilo conductor narrativo luego de haber investigado los ciclos de canciones) estaba hecha, lo que significaba que habría una conexión entre todas las canciones. Por lo tanto, esto ejemplifica cómo un hilo conductor (ya sea, temático o narrativo) puede ser el punto de inicio para generar un ciclo de canciones, o como se diría en la música popular, álbum conceptual.

Otro punto es que con esta investigación se están generando más trabajos de carácter exploratorio, lo cual sirve de modelo para nuevos estudiantes de música. Finalmente, el objetivo principal es reflexionar acerca de la funcionalidad del hilo conductor como elemento conceptual determinante durante el proceso de composición. Retomando lo desarrollado en el primer objetivo acerca del hilo conductor como idea matriz, su funcionalidad se observa en cómo relaciona las canciones, ya sea de manera narrativa o temática, así como hace que el proceso creativo tenga una guía para su realización. Es este el lugar donde se genera la reflexión mencionada.

CAPÍTULO 1. EL CICLO DE CANCIONES

Antes de empezar este capítulo, procederé a hacer un recuento de los conceptos y definiciones a usar posteriormente. El hilo conductor hace referencia al elemento que relaciona distintas partes. Si lo estudiamos dentro de un ciclo de canciones, este puede ser: narrativo o temático. El primero, se refiere a que habrá una historia de por medio, con temporalidad, decisiones y acontecimientos. El segundo, que habrá un tema o asunto en general que englobe a las partes. Por último, elemento conceptual se refiere a aquello que por sí solo constituye una idea sobre lo que es, es decir, posee una construcción interna desde lo que representa y a partir de ello se pueden desarrollar diversas posibilidades. Dentro de la investigación, al llamar al hilo conductor como elemento conceptual, nos referimos a que es un concepto en sí mismo. Se le presenta como una idea primaria del cual luego se originará su “universo” (temática, narrativa, intención, características musicales y líricas, etc.).

Es preciso destacar que este capítulo aparenta ser mayormente expositivo debido a que el ciclo *En el Retrato* fue construido, en gran medida, previamente. Es por ello que dentro del cuerpo del texto no hay menciones acerca de cómo he decidido adoptar características de los ciclos mencionados. Sin embargo, las similitudes encontradas entre estos ciclos y mi ciclo están señaladas con mayor detenimiento al final del capítulo.

Lo que principalmente me ha brindado la elaboración de este capítulo es un mayor entendimiento de mi obra a través de los conceptos y definiciones planteados en el siguiente estudio de ciclos de canciones, lo cuales ya han sido mencionados al inicio de esta introducción para facilitar al lector su comprensión.

1.1 ¿Qué se entiende por ciclo de canciones?

El ciclo de canciones es el conjunto de piezas que ha sido realizado a partir de un hilo conductor. Todas las canciones poseen un mismo valor debido a que si faltase una, el ciclo pudiese no funcionar. Esto sucede, sobre todo, cuando el hilo conductor narra una historia con acontecimientos específicos en su desarrollo, en lugar de presentar solo una temática. La elaboración de los ciclos de canciones es más compleja debido a que están sujetan en gran medida a patrones y estrategias generales (Kaminsky, 1992, p. 52). Las canciones se exponen como una unidad, es decir, se relacionan entre ellas. A pesar de tratarse de un conjunto de canciones, esto no significa que una colección de canciones pueda ser llamada ciclo. Según Borisova y Klimenko (2018, p. 641) actualmente, cualquier colección de canciones es llamado “ciclo”. No obstante, esto depende de cómo el creador ha conectado las piezas internas para que los oyentes lo perciban como ciclo, siendo esta su primera intención.

Como se mencionó anteriormente, dentro de los ciclos de canciones hay dos tipos: los que narran una historia con acontecimientos y decisiones de por medio, y los que solo mantienen la temática. Considero que esto no significa que uno sea más válido que el otro, sino que existe una mayor variedad; sin embargo, hay autores que difieren de esto. Según Kimball (2006) aquellos “ciclos de canciones” que han sido agrupadas a través de un título o unificadas mediante una poesía no pueden ser llamados ciclos. Considero esta afirmación válida, ya que, si nos referimos a un grupo de poemas sin ninguna temática de por medio, este resulta ser más una colección.

Definir al ciclo de canciones ha resultado conflictivo para la investigación, teniendo en cuenta que sus únicas características incondicionales son la multiplicidad, tres o más poemas, y la coherencia, logradas a través de la poesía, la música o la interacción (Ruth Bingham, 2004, p. 104). Estas características producen que las colecciones de canciones se acerquen a los ciclos, debido a que no se señala como indispensable que las canciones estén cohesionadas

entre ellas a nivel musical y lírico. La diferencia entre un ciclo y una colección está en cómo las canciones han sido construidas. Si se genera un vínculo entre ellas se trata de un ciclo de canciones. Barbara Turchin (1985) añade:

Un estudio de obras tituladas, *Liederroman*, *Liederkreis* o *Liederzyklus* de estos y anteriores compositores, y una mirada a las críticas contemporáneas de estas composiciones, revelan que una relación poética entre las canciones -ya sea por narrativa o agrupando poemas que irradian una idea central [...] era básico para el concepto de un ciclo de canción. Sin embargo, las mismas composiciones y críticas también revelan que se prestó relativamente poca atención a la posibilidad de relacionar las canciones por medios musicales (p. 231).

La autora Turchin esclarece la definición de “ciclo de canción” y termina haciendo énfasis en cómo la relación entre canciones por elementos musicales no se desarrollaba de la misma manera que la lírica dentro de los ciclos. Posiblemente, esta característica se debía al surgimiento de la técnica del figuralismo en el siglo XVI, la cual tenía un enfoque más individualista: palabras. Según Strykowski (2016, p. 109) esta técnica consistía en representar sonoramente el significado de la palabra o frase cantada que acompañaba.

Ante la falta de desarrollo del aspecto musical en la relación de las canciones, se originaron modificaciones en los ciclos. Primero, se enlazaron las partes con el todo para obtener la “unidad y diversidad” (1790-1830); luego, se observó a los ciclos como una unidad junto al proceso armónico y la coherencia formal (década de 1830). Aun así, la interpretación de la poesía por medio de la armonía y estructura musical fue la predominante (Bingham, 2004, p. 104).

Más adelante, durante la primera mitad del siglo XIX resaltaron tres tipos de ciclos, los “ciclos trópicos” que estaban basados en poemas conectados por un tema; los “ciclos de

trama externa”, poemas extraídos de un marco narrativo y los “ciclos de trama interna”, cuya poesía implicaba una narrativa. Otro ciclo más nació mediante Beethoven: los “ciclos contruidos musicalmente”, cuya coherencia dependía de la música en lugar de la poesía (Bingham, 2004, p.104). Los ciclos de canciones atravesaron distintas modificaciones, uno de ellos fue otorgar a la música un papel más participativo en donde su unión junto a la lírica era su elemento principal. En su mayoría, se creaban a partir de los poemas, siendo el *Lied* (canción cuya letra es un poema) un predecesor. El *Lied* originó de una manera natural el ciclo de canciones, en donde al unir canciones con un tema o historia poética en común, se expandía en una obra más grande y extraordinaria (Kimball, 2006). Desde el *Lied*, tanto una temática como una historia eran necesarios indistintamente para la elaboración del ciclo.

En la era clásica, el ciclo de canciones estaba conformado por tres o más canciones notoriamente autónomas con centros tonales relacionadas y un tema poético central (Peake, citado en Gingerich, 2010, p. 65). Se señala que había ciertas características que podían expresar mejor la relación entre canción y canción del ciclo:

Una definición más moderna dice que un ciclo de canciones hace uso de la referencia cruzada de un motivo, una progresión armónica, complejo armónico/contrapuntístico; ... referencia cruzada y/o finalización de patrones en puntos estratégicos para definir límites formales; ... una lógica sucesión de tonalidad; ... la asociación de tonalidad y carácter, o, de carácter musical con el progreso continuo del trabajo; ... el uso del modo para el efecto expresivo (y a menudo irónico); ... cierre cíclico por medio de la finalización del patrón, declaración resumida u otros medios (Kaminsky, citado en Gingerich, 2010, p. 65).

A estos mismos, se les puede unir los motivos musicales, células o patrones rítmicos, o progresiones armónicas que estén en la línea vocal, el acompañamiento o ambos, como

sucede en *Frauenliebe und leben* de Schumann, donde se vinculan las canciones. También, la misma historia poética podía ser el elemento unificador [lo cual no significa que la música no lo haya sido, más adelante examinaremos esto] como lo hizo Schubert en *Winterreise* y *Die schöne Müllerin* (Kimball, 2006).

El ciclo de canciones ha sido considerado un género relevante dentro de la música académica debido a la unificación que produce. Según Charles Rosen (citado en Kimball, 2006) es la forma más original creada en la primera mitad del siglo XIX. Y, dentro del ámbito vocal y repertorio clásico, destacó de igual modo, manteniendo los elementos que lo conforman hasta el presente (Gingerich, 2010, p. 65). Elementos que se encuentran en la composición *An die ferne Geliebte* de Beethoven, la cual podría ser considerada la primera o una de las primeras en el género. El compositor generó que la coherencia del ciclo fuese mayormente a partir de las construcciones instrumentales, lo que otorgó mayor seriedad al género (Bingham, 2004, p. 117). Es así que se enfatiza la relación musical entre las canciones, más allá de la lírica. Los grandes compositores de *Lied* que lo admiraban serían influenciados por las nuevas ideas creativas presentes en la obra de Beethoven como las armonías expandidas y su concepto de ciclo de canciones (Kimball, 2006). Por otra parte, según Bingham (2004, p. 115) *An die ferne Geliebte* fue el primer ciclo cuya construcción se relacionaba a géneros instrumentales y dramáticos, mas no el primer ciclo de canciones.

Pese a ello, Beethoven influenció a otros compositores, entre ellos Schubert quien siguió evolucionando el ciclo de canciones. “*Die schöne Müllerin* de Schubert, compuesta en 1823, debe ser considerada el primer gran ciclo de canciones del siglo XIX. [...], Schubert estructuró su ciclo para que cada canción esté completa en sí misma, pero también sea una parte esencial del todo” (Kimball, 2006). Otro compositor fue Schumann, a quien se le considera como gran aportador al género a causa de los distintos recursos musicales que usaba en la creación de sus obras. En sus ciclos, unía las miniaturas a través de medios musicales

puros como conexiones texturales entre las piezas, planos tonales, presentaciones de piano y postludios, adquiriendo un significado separado; y, producía grandes contrastes, ambigüedad y fragmentación (Borisova y Klímenko, 2018, p. 641).

Esta narrativa generada por el ciclo de canciones dependía, asimismo, de la transmisión del intérprete. Kimball (citado en Borisova y Klímenko, 2018) afirma: “La interpretación de una obra musical, con el intérprete agregando su comprensión musical, experiencia y personalidad a la partitura musical del compositor, es una fusión artística en la que el artista busca comunicar sus ideas sobre una pieza musical, forjada a través del estudio y asimilación de música, poemas y caracterización”. El intérprete cumple la función de ser el “puente” entre lo que el compositor quiere comunicar y lo que el oyente recibirá. Para que la audiencia comprenda una línea narrativa coherente, el cantante tiene que haber enlazado todas las partes del ciclo en una entidad completa (Borisova y Klímenko, 2018, p. 640). Entre las cualidades que se requieren del intérprete al ejecutar estas obras están una técnica vocal sólida, buena dicción y habilidades del lenguaje, musicales, sentido del drama y una mente curiosa (Kimball, citado en Borisova y Klímenko, 2018).

Otro sujeto importante frente al ciclo de canciones es el oyente. Si bien, el ciclo de canciones dependerá de la interpretación del ejecutante (el cual ya pasó por un proceso de análisis previo de las canciones), el oyente tendrá que estar situado en un espacio de plena consciencia y percepción, de modo que la relación de ambos sujetos generará que la narrativa del ciclo de canciones se produzca de una manera más accesible. El oyente no solo debe recibir, sino percibir el mensaje literario-musical que el intérprete está ofreciendo a partir de una dinámica mutua de consciencia entre ambos (Borisova y Klímenko, 2018, p. 640).

A pesar de que anteriormente solo se ha hecho referencia a la música clásica, el ciclo de canciones no es exclusiva de esta, sino que ocupa un espacio dentro de la música popular bajo un distinto nombre. Según Bingham (2004, p. 101) dentro de nuestra breve historia

musical, existen desde las masas cíclicas y los ciclos de madrigales hasta las sinfonías cíclicas y álbumes de grabación. Los últimos mencionados se referirían al álbum conceptual por mantener un hilo conductor como característica común.

Los ciclos de canciones [...] se han integrado en la cultura pop moderna a través de la llegada del álbum conceptual. Un álbum conceptual posee todas las características definitorias de un ciclo de canciones, pero las expresa en un lenguaje más moderno: tres o más secciones definidas que usan figuralismo y una secuencia lógica de centros tonales para expresar un solo tema poético. Sin embargo, hay dos grandes diferencias [entre ellos]. Primero, los álbumes conceptuales a menudo tienen más de un vocalista o narrador en una canción. En segundo lugar, los álbumes conceptuales son principalmente una forma musical grabada, mientras que los ciclos de canciones se pueden realizar en vivo o grabados (Gingerich, 2010, p. 71).

La transformación por la que ha pasado el ciclo de canciones para introducirse dentro de la música popular no ha sido tan drástica, lo que ha permitido poseerla en distintos géneros. Uno de estos casos es el álbum *Freak Out!* de Frank Zappa, el cual fue el primer álbum conceptual basado en la narrativa siendo un álbum de rock (Gingerich, 2010, p. 71).

Por otro lado, los álbumes conceptuales también partían desde una temática, como en el caso del *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* de The Beatles. Debido a este álbum, el álbum conceptual se hizo famoso; el estilo de los Beatles se acercaba más al género pop y la temática era acerca de la Banda del Club de los Corazones Solitarios del Sargento Pepper, unos personajes falsos de los Beatles (Gingerich, 2010, p. 72). La creación de álbumes conceptuales continuó los siguientes años, incluso se realizó una ópera rock por parte de la banda The Who. Entre este y otros ejemplos, Gingerich (2010) señala:

The Story of Simon Simopath de Nirvana, *Tommy* de The Who, *The Dark Side of the Moon* and *The Wall* de Pink Floyd, *Antichrist Superstar*, *Mechanical Animals* y *Holy Wood* de Marilyn Manson y *American Idiot* de Green Day” (p. 72).

Actualmente, el ciclo de canciones sigue expandiéndose, aunque en menor medida.

Esto no significa una menor validez; al contrario, el ciclo de canciones siempre será un género a tomar en consideración.



1.2 Los ciclos de canciones dentro de la música clásica y popular

1.2.1 *Dichterliebe* y *Fraunliebe und-leben* de Schumann

Dentro de la música clásica encontramos una mayor variedad de ciclos de canciones. Una de las figuras más notables dentro de este género fue el compositor Robert Schumann. La relación que tiene Schumann con la lírica nace debido a su entorno familiar desde muy joven. “Robert, habiendo sido criado por un librero y teniendo una ocupación como crítico musical, estaba muy familiarizado con los grandes escritores y poetas” (Johnston y Grayson, 2017, párr.2).

Antes de generar su producción vocal, su atención sobre las composiciones vocales era mínima. Consideraba que las canciones eran inferiores a la música instrumental; sin embargo, un año después, en 1840, compuso 138 canciones. Se estima que su producción total de canciones es de más de 200, 33 conjuntos de canciones. A lo largo de dos años se dedicó a las canciones, escribiendo como mínimo de una por día (Kimball, 2006). Debido a sus dotes musicales y acercamiento temprano a la lírica, Schumann generó grandes canciones. Se requería de un elegante fraseo y un *rubato* que se mantenga dentro del marco del pulso rítmico para interpretar sus obras; debido a su cercanía al piano, el acompañamiento sobresalía, éste se relacionaba con material melódico de la voz y variaba entre distintas figuras y estilos que dominaba el compositor (Kimball, 2006). En vez de generar contraste con la poesía, provocó una coherencia musical a partir de conexiones armónicas y motivos recurrentes. Hizo uso de técnicas que usaba en sus ciclos para piano como: recordatorio de temas, estructuración tonal, cierre débil o incompleto entre canciones, melodías derivadas de motivos básicos, resoluciones diferidas, entre otros (Bingham, 2004, pp. 118-119). Entre sus obras vocales más notables se encuentran *Dichterliebe* y *Frauenliebe und leben*. Schumann llamó únicamente a estas dos obras como “ciclos” (Kimball, 2006).

El ciclo *Dichterliebe* es uno de los más importantes en el género. Schumann escogió los poemas de Heine, *Lyrisches* (1823) que relatan una historia de amor desdichado (Kimball, 2006). Este ciclo de canciones se produce a través de un hilo conductor narrativo, por los distintos momentos que atraviesa el poeta, desde el amor genuino hasta el sufrimiento producido por éste. A lo largo de las dieciséis canciones, se desarrollan distintos subtemas que parten del principal. Kimball (2006) afirma:

Los poemas abarcan desde la obsesión y el éxtasis hasta la ira, la ironía, la amargura y, finalmente, el perdón. [...] Un hilo de tensión interna recorre toda la poesía: a pesar de la pérdida de su amor y su renuncia a la relación, el poeta sigue enamorado de su amada.

Respecto a la música, se usa recursos diversos: desarrollo motivico, sucesión de tonalidad, asociación de tonalidad e incluso referencias a su esposa en un motivo. Según Kimball (2006), las canciones de este ciclo están construidas bajo una figura de acompañamiento por canción, salvo algunas excepciones; y, se observa durante el desarrollo del ciclo el “motivo de Clara” (Do-Si-La-Sol#-La) en distintas tonalidades y permutaciones. Tanto Rosen como Kimball (2006) coinciden en que Schumann relaciona los finales de sus canciones con la siguiente canción mediante elementos musicales como terminaciones no concluyentes o disonantes, o movimiento continuo en la melodía.

De igual modo, la obra *Frauenliebe und leben* (Amor y vida de mujer) se refiere a una temática de amor. Mediante 8 poemas, Albert Chamisso narra desde una perspectiva femenina la vida de una mujer joven durante el compromiso, el matrimonio, la maternidad y la muerte prematura de su amado (Schneider, 2005). De igual manera que el anterior, esta obra también pertenece al grupo del hilo conductor narrativo.

Frauenliebe und leben generó tanta popularidad como polémica debido a su temática que reduce la vida de la mujer en torno al hombre. Según Kimball (2006) el ciclo no tuvo

gran aceptación pública a causa de que la poesía de Chamisso no era de la mejor calidad y, especialmente, porque se exponía que la razón de ser de la mujer era alrededor de su marido.

A pesar de ello, la temática influyó de gran manera en la sociedad femenina ya que era la primera vez que se la mencionaba. El poeta brindó a la mujer el papel de narradora, lo cual hizo que fuese un éxito entre sus lectoras haciendo que Chamisso se sintiese orgulloso de su obra (Johnson, 1990, párr. 2). A partir de lo expuesto por los autores podemos señalar que esta obra fue controversial debido a que, por un lado, recibió aceptación por sus seguidoras por visibilizarlas, pero que, por otro lado, ante un público más grande, fue señalado negativamente por crear una imagen femenina en donde su vida estaba reducida al hombre. En lo personal, cuestiono el modo en el que el autor “visibilizó” a las mujeres, aunque comprendo que pudo haber significado un gran logro para algunas en aquella época debido a la permanente ausencia femenina en diversos espacios.

Respecto de la música, Schumann da una gran importancia al uso de tonalidades para reflejar la emoción debida en las canciones. Johnston y Grayson (2017) mencionan:

Las relaciones de tonalidad que Schumann hace son similares a las presentadas por el poeta Christian F. D. Schubart en su *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* (Ideas hacia una estética de la música). [...], incorpora adecuadamente las ideas y representaciones de Schubart sobre las tonalidades en la narración de la historia. Por lo tanto, las emociones generadas debido a la elección de tonalidades ayudan a desarrollar las historias y la relación emocional con el oyente (párr. 3).

De igual forma, Schumann hace uso de otros recursos para expresar mejor la temporalidad en la vida de la mujer como la alternancia entre distintos tempos (Schneider, 2005).

1.2.2 *Winterreise* de Schubert

Otro compositor influyente dentro del género de los ciclos de canciones fue Franz Schubert. La base del *Lied* alemán del siglo XIX fue construida a partir de sus canciones (Kimball, 2006).

Tomó las formas, los recursos armónicos y melódicos, las posibilidades rítmicas y la expresividad poética de su predecesores y contemporáneos, y los moldeó en una especie de breve exclamación lírica que anticipaba la mayor parte de la composición de la canción de todo el siglo (Ivey, citando en Kimball, 2006).

Igualmente, algunas características de sus ciclos de canciones se convirtieron en técnicas icónicas de los ciclos de canciones. Sus preludios y postludios breves, las pausas entre canciones y la falta de reaparición temática fueron algunas de las técnicas calificadas como cíclicas (Bingham, 2004, p.114).

El ciclo de canciones *Winterreise*, publicado en 1828, fue una de las obras más influyentes e importantes de Schubert. Los poemas fueron creados por Müller como un ciclo lírico alejado de cualquier asociación con el *Liederspiel* (Bingham, 2004, p. 114). La obra trata sobre un vagabundo solitario, en donde nosotros somos quienes lo acompañarán en su viaje del cual no sabemos su destino (Kimball, 2006). Hasta ese entonces, en el género de ciclo de canciones no se había tratado un tema de tan intenso dolor desde la soledad; igualmente, el ciclo pertenecía al grupo del hilo conductor narrativo, a causa de los acontecimientos por los que transita durante el invierno.

En relación a la música, Bingham (2004) sostiene: “*Winterreise* [era] más homogéneo en estilo y reflejaba las tendencias más oscuras que surgían en el romanticismo alemán, combinaba aspectos narrativos de los ciclos de trama interna con la estructura no lineal de los ciclos tópicos” (p. 114). De igual modo, se alude al aspecto musical para señalar la grandeza

con la que contó la poesía. “Las formas de las canciones en *Winterreise*, [...] son estructuras estróficas predominantemente variadas que permiten variaciones de detalles poéticos y emociones” (Kimball, 2006). Igualmente, tanto las inflexiones del habla como el andar de su protagonista serían representados mediante la música. Las articulaciones vocales tenían afinidad con los patrones del habla y los pasos del errante se encontraban mayormente en compás de 2/4 y en tonalidad menor, esta tonalidad era usada para representar lo duro del presente y la realidad a diferencia de la mayor que representaba la felicidad pasada (Einstein, citado en Marshall, 1973, p. 609; Kimball, 2006). Todos los elementos elegidos por Schubert permiten al oyente sumergirse dentro de la historia.

1.2.3 Mujeres Argentinas de Ariel Ramírez y Félix Luna

Dentro de la música popular, destaca el ciclo de canciones llamado *Mujeres Argentinas* del compositor Ariel Ramírez y el historiador Félix Luna. Ariel Mamani (2017) describe: “*Mujeres Argentinas*, [...] puede ser catalogada como una obra integral, [...] si bien es posible de clasificar como música popular, poseen evidentes vínculos con el mundo de la música académica” (p. 145). Del mismo modo, el autor de las letras Félix Luna (citado en Ariel Mamani, 2017) menciona:

Era el homenaje que debía a tantas mujeres que han influido decididamente en mi vida, empezando por mi propia mujer. Pero la idea brindaba una buena oportunidad para estilizar y dar vida poética y musical a algunas figuras femeninas históricamente existentes, en algunos casos, o imaginadas en otros (p. 154).

A partir de la década de los 40, se reflejaba una relación más cercana entre música y lírica en las obras de distintos compositores. La tendencia del carácter poético-musical de las obras se debía a la mejoría de las condiciones brindadas por el soporte discográfico donde se hacían éstas (Mamani, 2017, p. 145). Esto se ve claramente reflejado en *Mujeres Argentinas*.

Este ciclo agrupa un total de ocho canciones, que, aunque no tienen una narrativa a lo largo de ellas, las une una temática: mujeres que no obtuvieron la merecida relevancia en la historia argentina. Este LP contiene una serie de canciones donde el hilo conductor se basaba en presentar a diferentes figuras femeninas de la historia argentina (Mamani, 2017, p. 152). Debido a este nuevo formato, *Mujeres Argentinas* influiría a distintos creadores. A fines de los años 60 y principios de los 70, hubo obras similares con fuerte presencia, lo cual permitió la experimentación en lo formal y musical a creadores populares (Mamani, 2017, p. 166).

Mujeres Argentinas tenía como objetivo exponer la falta de interés de la historiografía por las temáticas de género. Las canciones trataban sobre las mujeres que habían tenido una gran labor dentro de los contextos públicos y privados (Mamani, 2017, p. 154). Entre las mujeres que seleccionaron para rendirles homenaje, Mariano Del Mazo (2019) señala:

“(…) Mujeres argentinas’ presenta distintos tipos dentro de sus protagonistas: desde la guerrillera que peleó por la Emancipación en el Alto Perú hasta la abnegada maestra; desde la poetisa que enriqueció el acervo lírico del país hasta la cautiva que renunció a volver a la civilización; desde la brava tucumana que echaba aceite hirviendo sobre los invasores ingleses, en el alba de la Patria, hasta la gringa cuyas manos poblaron el Chaco...”, dice un fragmento del texto del arte interno del vinilo.

Esta obra colaborativa fue compuesta para una intérprete específica. Luna y Ramírez acordaron en que la intérprete de *Mujeres Argentinas* sería Mercedes Sosa (Mamani, 2017, p. 152). Posiblemente, iniciar el acto de composición con la intérprete ya escogida facilitó la elección de la instrumentación y la estética musical debido a las características propias de su voz. Según Mamani (2017, p.153), se optó por un tratamiento compositivo simple y despojado. Asimismo, la innovación también estuvo presente. La evolución en materia de

sonido, timbre, arreglos y la unión de instrumentos europeos con americanos que poseyó *Mujeres Argentinas* hizo que resalte (Ramírez, citado en Vitale, 2019; Plaza, 2019).

Dentro de la música, el compositor Ariel Ramírez empleaba géneros folclóricos argentinos. En su mayoría, las canciones de *Mujeres Argentinas* estaban basadas en las formas musicales populares como la zamba, el triunfo o la milonga surera, y su duración era más corta (Mamani, 2017, p. 153). Un claro ejemplo es “Alfonsina y el mar” que está basada en la zamba argentina, cuya forma binaria es mantenida.

Por otro lado, “Juana Azurduy” se construyó sobre el ritmo de cueca nortea, sin serlo evidentemente ya que la forma no correspondía a la danza; igualmente, la instrumentación se alejaba de lo tradicional al tomar un instrumento electrónico y mucha percusión (Mamani, 2017, p. 161). Ambos creadores relacionaron de gran manera la tradición con la inclusión de nuevos elementos (especialmente musicales), generando así una canción que comprendía su historia pero que esto no le impedía buscar nuevos recursos.

Otra pieza que logró notoria circulación fue “Dorotea, la cautiva”. La milonga sureña funcionó para el carácter nostálgico de la letra; y, la voz de Sosa y el innovador acompañamiento de guitarra de Tito Francia produjeron una atmósfera íntima (Mamani, 2017, p. 16). Respecto a la lírica, la pieza denotaría influencia de otras obras literarias. Por una parte, la protagonista, que en realidad es un personaje ficticio, podría estar construido a partir de la cautiva que no quiere regresar al mundo *huinca* como en *El cautivo* de Jorge Luis Borges; y, por otra parte, se hace alusión a *Una excursión a los indios ranqueles*, obra de Lucio Mansilla (Mamani, 2017, p. 163).

La manera en que Ariel Ramírez construye las melodías es de carácter notable, ya que no solo se limita a perfiles melódicos ascendentes o descendente, sino que juega con el movimiento de la melodía como en el caso de “Gringa Chaqueña”, en donde la primera parte resalta por ello. La siguiente sección es mucho más estática melódica y rítmicamente lo cual

permite una mejor comprensión de la letra que en ese momento es declarativo: “Déjame decir/ lo que yo te di/ déjame que cuente/ este Chaco que hice yo!”

Ambos creadores, Ariel Ramírez y Félix Luna, lograron un trabajo en el cual sus partes conversan. El hilo conductor temático que es observado a lo largo de su obra permite conectar las canciones independientes mediante las características generales de la música y el estilo lírico.

1.2.4 Décimas, autobiografía en verso de Violeta Parra

Otra compositora y autora altamente reconocida por su obra fue Violeta Parra. Según Juan Pablo González (2018, p. 11) es considerada una de las más grandes figuras de la cultura chilena y latinoamericana, debido a sus discos autorales que hicieron que sea llamada la madre de una nueva forma de hacer canción.

En sus últimos años como compositora, su obra se tornó más conceptual, una característica que se mantendría. “[...] su primer álbum instrumental, titulado *Composiciones para guitarra*, (1957) [...] posee características similares a lo que más tarde se llamará disco conceptual, en especial a partir del LP *Sgt. Pepper’s Lonely Hearth* [sic] *Club Band* (1967)” (González, 2018, p. 2). Asimismo, ejercería nuevas maneras de escritura, según García (citado en Valdebenito, 2018, p. 259) el desarrollo creativo de Violeta produjo décimas y centésimas aunque su propósito era conseguir las milésimas y millonésimas.

Décimas, autobiografía en verso significó uno de sus trabajos más extensos. Paula Miranda (2001) afirma: “[...] es un texto escrito-compuesto por Violeta Parra probablemente a partir de 1957, según Isabel Parra entre 1958 y 1959, pero cuya edición final no fue realizada por la misma autora, sino por sus editores y en forma póstuma” (p. 11). Estas décimas son acompañadas con una guitarra, la cual es ejecutada por Violeta Parra y su participación solo sucede en la introducción, en los silencios entre versos y al final. A

continuación, he decidido profundizar en las distintas temáticas que Parra aborda en las décimas, siendo el eje principal, su vida.

Una de las primeras es su perspectiva sobre la vida, el presente y la muerte. La conceptualización vida-muerte presente en las *Décimas*, constituido por lo malo y lo bueno de la vida es lo que la conduce a crear y concluir (Vilches, 2019, p. 15). Esto se debe principalmente a que fue la muerte de su hija Rosita Clara, lo que la impulsó a escribir las décimas y brindó una posible nueva visión de las cosas. De igual modo, se observa la relación que tenía con su familia. “En efecto, es un familiar el que desencadena su intención escritural, familiares y amigos son los que deambulan por su vida y las muertes de su padre y de su hija son las que rigen el tono de las *Décimas*...” (Miranda, 2001, p. 47). Así como el vínculo con su entorno en donde la identificación con los sectores más abusados de la sociedad, la melancolía que cubre la reconstrucción de una infancia en el campo y la denuncia de las exclusiones provocadas por el ascenso de la modernización en Chile a lo largo de primera mitad del siglo XX son parte de la obra (Agosín y Dölz-Blackburn 1988, Lindstrom 1995) (López, 2010, p. 134, p. 137).

Otro tema presente es el rol de la mujer. La visión que tiene Violeta sobre sí misma, respecto a su condición de mujer popular, sin preparación musical académica en relación a lo esperable, [...], es también un problema que evidencia en las *Décimas*, [...] (Valdebenito, 2018, p. 318).

Esta obra de hilo conductor temático abarca distintos ejes del mundo externo e interno de Violeta Parra por medio de la composición de la décima y la música de su país. Cereza (citado en Valdebenito, 2018) menciona: “[...] en *Décimas*: autobiografía en verso se puede ver reflejada su profunda búsqueda vital como un testimonio único no sólo de su vida, sino que de parte de nuestra historia sociocultural” (p. 125).

1.2.5 *Old Ideas* de Leonard Cohen

Leonard Cohen es poeta, escritor y compositor de canciones. Su obra literaria precede a sus inicios como compositor. Spear (2019, p.186) señala:

Antes de que apareciera su primer álbum en 1967, había publicado dos novelas y tres volúmenes de poesía en Canadá, [...], su horizonte intelectual formativo provino del período de la generación Beat, la crítica arquetípica, el zen de California, el existencialismo, la liberación sexual androcéntrica y el Freud pre-francés.

Su trabajo giraba en torno a tres tópicos principales: la muerte de su padre, su lucha contra la depresión y las secuelas del Holocausto; no obstante, más adelante, Cohen superaría su depresión y encontraría en la liturgia un nuevo camino para él y su trabajo (Nadel, citado en Spear, 2019, p. 177; Spear, 2019, p. 183). El último mencionado, la liturgia, se encontraría dentro de su decimosegundo álbum, *Old Ideas*.

Cohen regresó a la música con este álbum luego de haber pasado muchos años alejado. El título del álbum hace alusión a un recuento de los temas que lo han fascinado desde su primer material en 1968 y al tiempo transcurrido desde ese entonces (Steven Hyden, 2012). *Old Ideas* tuvo muy buenas críticas que destacaban la manera en que se desarrolló ese lado bastante íntimo y claroscuro de Cohen desde la primera canción “Going Home” (Kitty Empire, 2012). Esta coherencia colectiva que se denota desde el tono del álbum hace que sea evidente el uso de un hilo conductor temático a través de él, que en este caso (al igual que Parra) trata sobre su vida.

Dentro del álbum, encontramos referencias a la Biblia, al humor y a la muerte que juntas crean una interesante mezcla capaz de reflejarnos al compositor. “Como en toda la música y la poesía de Cohen, las situaciones apocalípticas que el cantante describe en *Old*

Ideas se contrarrestan con pronunciamientos de fe y [...] humor negro [...]” (Heselgrave, 2012).

En la música, se prefirió una banda sonora esquelética que no interfiriera con las melodías y la instrumentación, dado que se quería enfatizar la profundidad e intimidad de la voz de Cohen (Heselgrave, 2012). Considero que esta elección pudo haber sido hecha debido al texto involucrado en las canciones que Cohen, siendo poeta, valoriza aún más.

Según Daniel Paton (2012), Cohen es consciente del poder que puede generar a través del contraste de sus palabras profundas y la “pegajosidad” de su música. Ambos elementos (temáticas calificadas como “tabú” y géneros como el góspel y el blues) permiten el desarrollo del personaje principal, Cohen.

1.3 Primeras conclusiones

Como podemos apreciar, los ciclos de canciones mencionados se encuentran dentro de una u otra categoría del hilo conductor. En la música clásica, todos los ciclos señalados han hecho uso de la narrativa, en cambio, los de la música popular, el temático. A pesar de que estos ciclos de canciones han sido escogidos por ser representativos dentro de su área y haber sido elaborados por grandes figuras, el resultado de sus tipos de hilo conductor no es exclusivo de ellos, en otras palabras, tanto las obras de música clásica y popular pueden contar con ambos tipos de hilo conductor, lo cual se puede observar en la actualidad. Este resultado de las obras seleccionadas ha sido producto de variables como el contexto, el año en el que fueron elaboradas y los poetas como creadores de la lírica.

En lo personal, observar todas las posibilidades de conexiones musicales que generaban estos compositores, me hizo dar cuenta que me hubiese gustado lograr ese nivel de profundidad. De igual modo, dentro de *En el Retrato* se hicieron estas conexiones musicales, los cuales serán explicado dentro del siguiente capítulo. Otro vínculo sonoro que quería

plasmar dentro del ciclo, pero que no estaba tan enfatizado en los otros señalados en el capítulo, es la conexión a partir del diseño sonoro y la producción musical.

A partir del estudio de los otros ciclos, he encontrado similitudes de éstos con *En el Retrato* como la introspección y acercamiento a la vida propia (Cohen y Parra) contado a través de una historia (Schumann y Schubert), lo cual posiciona al ciclo dentro de la categoría de hilo conductor narrativo.



CAPÍTULO 2. PROYECTO *EN EL RETRATO*

A partir de lo visto en los ciclos anteriores, se destaca la elaboración profunda de los lazos musicales entre canciones (sucesión de tonalidad, motivos en distintas tonalidades, carácter musical, etc.) y el desarrollo de las temáticas. Ambos elementos se van a analizar en el siguiente capítulo desde lo más fragmentado hasta su relación para lograr una canción en conjunto.

Para el análisis se seguirá el modelo semiótico de Jean Molino que consiste en tres aspectos: el *poético*, se refiere al proceso creativo, cómo se desarrolló el proyecto, las intenciones, la inspiración, etc.; el *estético*, el aspecto de la escucha, cómo el oyente va a percibir el hilo conductor a través del ciclo; y, por último, el aspecto neutro, la misma obra, ya sea auditiva o concreta, la cual se puede visualizar por fragmentos dentro del texto y en los anexos.

2.1 ¿Qué es *En el Retrato*?

En el Retrato es un proyecto musical conceptual que ha sido elaborado a partir de un hilo conductor narrativo acerca de mi proceso de autodescubrimiento, por medio de la introspección, en un ciclo de diez canciones. Cada canción es una situación emocional de este proceso. Asimismo, es necesario considerar cada una como elemento individual que funciona por sí misma, como también, parte fundamental e indispensable del todo. La composición de estas canciones ha tenido una duración de aproximadamente un año y seis meses.

La música junto a la lírica origina una unidad respecto al hilo conductor dado, tanto en el resultado general (como ciclo de canciones) como individual (cada canción).

2.2 ¿Cómo nace *En el Retrato*?

En el proceso de cuestionarme el por qué hacía canciones y lo que quería hacer con relación a la composición musical, nace, como respuesta, *En el Retrato*, en diciembre de 2018.

2.2.1 ¿Por qué hago canciones?

Mi vínculo con la composición de canciones proviene de la escritura. Si bien, en los últimos años, tuve un primer acercamiento a la creación de ciclos de canciones, en su mayoría, mis canciones son independientes entre ellas, es decir, corresponden a la definición de una colección de canciones.

A finales del 2018, ante la interrogante del por qué hago canciones, llegué a la conclusión de que compongo porque es una de las mejores maneras para expresar mi sentir y mi pensar y a partir de ello reconocirme, así como compartir y conectar con “el otro” desde la música.

2.2.2 ¿Qué es lo que quiero hacer con relación a la composición musical?

Durante esta búsqueda, me remito a mis álbumes favoritos, aquellos que han causado un gran impacto en mí. Estos tenían como característica común ser álbumes conceptuales, es decir, poseían un hilo conductor. A pesar de que producciones de esta clase se han visto reducidas en los últimos años, los considero relevantes debido a la construcción narrativa de algunos. Entre otros, álbumes como “Discovery” de Daft Punk, “Animals” de Pink Floyd o “El Mal Querer” de Rosalía.

Otras características que las unía es que eran menos convencionales respecto a duración, sonoridad, experimentación y conceptualización. La estética musical que ofrecen expone la libertad con las que han sido creadas y la conceptualización había sido elaborada previamente y/o durante. En lo personal, para mí representan que “todo es posible” y que no hay una sola manera de hacer las cosas.

Debido a estas observaciones, decidí hacer un proyecto musical conceptual con estas características. *En el Retrato*, se origina sobre la base de las conclusiones ante estas preguntas y permite recuperar ese equilibrio y dirección que necesitaba en mi labor como compositora.

2.3 Intención de *En el Retrato*

Este proyecto tiene dos intenciones: La primera es expresar mediante una narrativa mi proceso de autodescubrimiento y así relacionarme emocionalmente con el oyente para que este pueda construir el suyo. Y la segunda, mostrarle que existen formas de composición alejadas de las estructuras convencionales dentro de la música popular.

Con *En el Retrato* quiero que el oyente se sienta acompañado. La interacción entre compositor y oyente es lo que hace que el ciclo termine de completarse.

2.4 Proceso Compositivo: Aspectos generales de la música y la lírica de *En el Retrato*

El proceso de composición ha tenido una duración de aproximadamente un año y seis meses. Para el registro utilicé una grabadora, un celular y una libreta en donde anotaba todas las ideas melódicas o líricas que originaba. Dentro del título *Planteamientos iniciales para la construcción conceptual y musical* que se encuentra más adelante, se explicarán estas ideas recolectadas que sirvieron como eje primario para la elaboración de las canciones. Respecto a los cuadros presentados en este punto, el primero hace referencia a una primera síntesis de la conceptualización y el segundo a cómo quería que sonara, es decir, se especifican características de la música.

Algunas canciones se lograron registrar en formato de maqueta con la ayuda de Rodrigo Vargas Esquivel, compañero de la especialidad de Composición Musical, quien junto conmigo se encargaba de la preproducción de ellas.

2.4.1 Características generales de la música

Las exploraciones musicales para los procesos compositivos partieron del canto *a capella* con carácter improvisado, una armonía o letra. Hay una mayor presencia de las canciones naciendo desde el canto *a capella* debido a que era un modo de composición que no había explorado anteriormente. Este primer elemento naciente tenía que reforzar el concepto del nombre de la canción y generar una canción equilibrada en relación a su estructura, forma, armonía y melodía. Dentro del trabajo se hará uso del cifrado anglosajón para denominar a las progresiones armónicas y el cifrado latino para las escalas y notas musicales específicas.

2.4.1.1 Playlists de influencia para el carácter general

Durante el proceso creativo, reuní en *playlists* distintas canciones que me evocaban musicalmente (sobre todo por temas de producción o melódicos) las emociones que quería representar. Estas eran canciones que descubría durante el proceso creativo o conocía previamente. Más adelante se presentarán las canciones que tuvieron una mayor relación con el proceso compositivo.

2.4.2 Características generales de la lírica

La lectura de la obra de poetas como Blanca Varela, Alejandra Pizarnik, Charles Baudelaire, Alfonsina Storni, entre otros, influyeron en mi lírica. De forma especial, Blanca Varela y Alejandra Pizarnik debido a su poesía de carácter introspectivo.

Dentro del ciclo de canciones hay un evidente lenguaje retórico, sobre todo por el uso recurrente de la metáfora. Empleé esta característica, ya que construirlo de manera descriptiva impondría una imagen visual más evidente, lo cual no requería. Asimismo, decidí esta estética por el poder que tenía respecto a la exposición de mi persona y para que el oyente genere su propia interpretación de las canciones y las complete desde su posición. Es necesario mencionar que el único elemento mayor descriptivo de las canciones es el título, esto debido a que quería que el oyente infiera la temática de la canción a partir de éste.

2.5 Conceptualización de *En el Retrato* como unidad

El concepto del proyecto es el proceso de autodescubrimiento a partir de la introspección. Para esto se tomó como punto de partida la relación que mantenía con mi voz antes de ingresar a una institución educativa.

El control y conocimiento sobre mi propia voz no era de gran magnitud. Se mantenía en una zona de confort de la cual no era consciente, creyendo que eso era todo lo que había. Es gracias a la composición musical, en mayor medida, que genero un vínculo más íntimo con mi voz en estos años previos.

Lo que origina el punto de quiebre dentro de la narrativa es el encuentro con un entorno educativo formal, por primera vez, y el estado emocional que esto produce debido al impacto informativo de las distintas posibilidades de la voz, que es lo que fui aprendiendo a través de un entrenamiento continuo en el canto.

A partir de este punto de quiebre, sucede el proceso de autodescubrimiento durante los siguientes años en relación con la voz. Durante la conceptualización, éste es reinterpretado hacia una relación conmigo misma por poseer similitudes. El proceso de autodescubrimiento se divide en distintas etapas que terminan siendo las situaciones emocionales por las que atravieso, es decir, tomo como ejemplo mi propia vida. De este modo, logro sintetizar todo el proceso en diez situaciones hechas canción, las cuales ofrecen una articulación correspondiente al ciclo como unidad.

En conclusión, las canciones de *En el Retrato* narran en sus títulos diversos episodios emocionales hacia una mejor relación con mi voz para reconocerla como propia durante los siguientes años. No obstante, esta relación con mi voz se traduciría en una mejor relación conmigo misma dentro de las canciones.

2.6 ¿Cómo se han desarrollado las situaciones emocionales de las canciones de *En el Retrato*?

Los títulos de las canciones hacen referencia a las situaciones emocionales del proceso de autodescubrimiento. Estos títulos funcionan como una estructura para la construcción de la canción tanto a nivel musical como lírico, por ende, cada canción es definida por una situación emocional. Si bien se ha respetado la narrativa de la relación conmigo misma en las canciones, se ha profundizado en el sentimiento al que hacía referencia el título, tomándolo, incluso, como centro temático, haciendo que cada canción funcione también como elemento independiente.

Para el desarrollo de la canción a nivel título/emocional se ha tomado elementos de mi vida o elementos que se relacionen conmigo actuales en ese momento, que pudieran evocarme el sentimiento en cuestión y así enfatizarlo de una manera más orgánica. Se decidió esto debido a que, en el proceso creativo, reparé que volver al pasado para recordar un sentimiento tan fuerte como en el caso de las canciones “Temor” o “Fragilidad” era un proceso bastante desgastador.

2.7 Orden de las canciones de *En el Retrato*

Si bien, hay un orden establecido de las canciones, debido a mi propia experiencia, esto no quiere significar la imposición de un solo modelo de proceso de autodescubrimiento en donde se invaliden otras. El orden de las canciones está sujeto al oyente.

2.8 Proceso compositivo de las canciones de *En el Retrato*

En todas las canciones se encuentra, en mayor o menor medida, mi lucha interna a causa del proceso de autodescubrimiento. Este se expresa en una dualidad, haciendo uso de la segunda persona para referirme a mí misma.

2.8.1 “Ceguera”

Solo conmigo

Solo conmigo

Solo conmigo

¿Cómo ha callado tu presencia?

¿Cómo ha callado tu presencia?

Di mi firmamento

En vez de olvidarme

Esta vez,

¿Cómo ha callado tu presencia?

¿Cómo ha callado tu presencia?

¿Cómo ha callado tu presencia?

He olvidado esta aurora

Que me acompañaba

Esta vez

¿Cómo ha callado tu presencia?

Silencios confesados no perdonarán la voz

Nadie quiere decirlo,

Eres grito en el vacío,

De mi propio reflejo

Atemporal

Atemporal

Atemporal

Atemporal

Atemporal

Silencios confesados no perdonarán la voz

2.8.1.1 Narrativa

Esta primera canción denota cómo la zona de confort en la que me encuentro en relación con mi voz me está suprimiendo. Si bien, todo parece estar “normal”, esta situación brinda una perspectiva limitada de las cosas, que termina siendo negativo.

2.8.1.2 Planteamientos iniciales para la construcción conceptual y musical

Total privación de la vista
Zona de confort / negación
“Creo que no nos quedamos ciegos, creo que estamos ciegos, ciegos que ven, ciegos que, viendo, no ven”

La primera celda es la definición misma de la palabra “Ceguera”. La segunda es lo que representa a grandes rasgos como situación emocional. Y la tercera, es una frase de José Saramago de *Ensayo para la ceguera* que enfatiza cómo los humanos desperdiciamos nuestras facultades. A partir de estos enunciados, trato de obtener un mayor entendimiento acerca de “Ceguera”, en donde concluyo que esta canción significa cómo me estoy perdiendo por encontrarme en un solo lugar, inmóvil.

Palabras clave	Significado
Vacío, ensordecedor	Un comienzo de registro medios, graves. Nada brillante
Cómodo	Registro vocal cómodo, incluso más grave que medio
Canción	Se refiere a la forma musical.

2.8.1.3 Carácter

Esta canción tiene dos caracteres: dubitativo y autoobservación. Esto lo relaciono con las frases “¿quién soy?” y “¿este soy yo?”, teniendo como resultado una transición en el

entendimiento de la comodidad. Esto significa que la situación en la que me encuentro posiblemente no es la mejor para mí.

Playlist de “Ceguera”

Dentro de la *playlist* encontré distintas canciones, pero en su mayoría por temas estéticos de producción. Estas son las canciones que siento que reflejan la emotividad de “Ceguera”.

Canción	Significancia
“Yellow Flicker Beat” – Lorde	Uso de graves, forma canción
“Barro tal vez” – Luis Alberto Spinetta	Desarrollo melódico a registro agudo. Carácter sumamente introspectivo

2.8.1.4 Tempo

Para esto es necesario aclarar que el ciclo de canciones está construido a modo que la última línea melódica y lírica que aparece en “Placer” es la igual a la primera línea de “Ceguera”. Esto debido a que quería representar que este ciclo no termina.

Debido a que “Placer”, fue elaborada primero y tenía un tempo más rápido, “Ceguera” funciona como “amortiguador”, es por ello y por el desconcierto inicial de la canción que usé un tempo de negra = 95.

2.8.1.5 Melodía

Dentro de las primeras grabaciones de la construcción melódica encontré el uso de muchas melodías descendentes en grado conjunto terminando en notas largas. Esta idea se mantiene con algunas variaciones en la canción ya finalizada.

Las melodías descendentes brindan una sonoridad de tristeza que junto al registro que se empleó expresan esta comodidad que se quería reflejar en las primeras estrofas. Para generar

contraste opté por empezar la melodía en un registro más agudo cuando el mismo verso se repite, caso de la segunda estrofa, en la repetición del verso “¿Cómo ha callado tu presencia?”

La melodía va evolucionando conforme la canción avanza. En los últimos versos

“Atemporal” enfatizo el uso de corcheas ascendentes, lo cual funciona como preparación y diferencial en relación a la siguiente canción.

2.8.1.6 Armonía

El inicio de “Ceguera” proviene del final de “Placer”. Por ello, se toma la progresión final de ésta: Am9, G(add9), Em, Bm7/D. Esto surge ya que, como ciclo de canciones, quería que fuera como un ciclo que no acaba debido a la misma conceptualización previa.

Para generar una ilación entre ambas, rompo el ritmo armónico para que este cambio

de tonalidad (de *mi* menor a *la* mayor) no sea tan brusco. Una vez instaurada la nueva tonalidad, este vuelve con el ritmo armónico que se tenía en “Placer” a partir de la progresión: A, C#m, D y Dm.

Decido reservar el uso del 4to grado menor para los versos con letra por su condición de variable cortés dentro de la progresión. Durante el proceso de composición, las melodías que iba improvisando demarcaban a esta progresión; por ello, en la parte B decidí usar acordes que mantuvieran notas en común con la progresión inicial: F#m7/E, F#m7, Aadd9/B, B°/D.

En vista de que la parte C tiene uno de los versos más importantes de toda la canción y se relaciona a propósito con los versos “Si confieso algún silencio tuyo / Perdóname la voz” de “Placer” rompo bruscamente con el ritmo armónico para derivar la atención del oyente. La

armonía en esta sección no está reforzando la melodía, sino que lo desestabiliza y hace que la melodía genere las tensiones.

2.8.1.7 Ritmo

El ritmo armónico es sumamente importante en esta canción para enfatizar los versos más importantes respecto a lírica. Esto sucede en la introducción y en la parte C. Por otro lado, la melodía destaca el uso recurrente de la corchea en su desenvolvimiento, manteniendo una constancia. Este recurso es más evidente en los versos “Atemporal” que, junto a un movimiento descendente, genera fijeza.

2.8.1.8 Relación letra - melodía

Cabe mencionar que muchas decisiones composicionales de esta canción, tanto musicales como líricas, se relacionan de manera inmediata con “Placer” debido a la similitud de la comunidad de elementos que las constituyen.

A nivel lírico, se mantiene y se profundiza en el uso de un vocabulario que se expresa a través de figuras pertenecientes a la naturaleza cotidiana alejada de la vida común materialista, palabras como “aurora”, “atemporal” y “firmamento”.

A nivel musical, se recurre al uso de las mismas notas en versos específicos. En “Ceguera”, el verso “Silencios confesados no perdonarán la voz” es una respuesta al verso “Si confieso algún silencio tuyo / Perdóname la voz” de “Placer”, ambas en la primera frase musical se desarrollan en las mismas notas. Se genera una pregunta/respuesta a nivel musical/lírico. La unificación entre ambas canciones en relación a este verso destaca por su significado: el fallarse a uno mismo y darse cuenta de ello.

De igual modo, la sección D, que es el estribillo, tiene mucha semejanza con el estribillo de “Placer” debido al uso de mismas notas en su inicio como *sol, la, fa* y por la frecuencia de corcheas en los dos primeros versos.

Como se mencionó anteriormente en el punto **Melodía**, el uso de líneas melódicas descendentes como el verso “¿Cómo ha callado tu presencia?” proporciona un carácter desorientado necesario en la canción, así como refuerza la aparición de largos versos interrogativos. Sucede lo mismo con el verso “Atemporal”, el cual hace referencia a la falta de correspondencia a algo específico. Para ello se expone un movimiento continuo de corcheas en la melodía, que si bien tienen un movimiento claramente ascendente termina cercana a la nota de inicio, lo cual expresa que cómo estar en esa posición de confort no me está llevando hacia ningún lado.



2.8.2 “Temor”

A sus plegarias,

A sus promesas,

Cuánto he de decir,

Cuánto he de callar,

¿Será su falta de estampa o su temor a recordar?

Por los ojos de ausencia

Lo sueño cercano

Sin sendero necesario

Por los ojos de ausencia

Lo sueño cercano

Sin el ruego en grisáceo

Y en su última palabra

Se alza tu nombre en ida

La culpa enmudecida

A sus plegarias,

A sus promesas,

Cuánto he de decir,

Cuánto he de callar,

¿Será su falta de estampa o su temor a recordar?

No me iré esta vez

No me iré esta vez

No me iré esta vez

2.8.2.1 Narrativa

A partir de la observación previa, surge un interés por conocer más allá. Sin embargo, aparece el miedo y la inseguridad de no poder enfrentar lo que pueda suceder al salir de esta zona de *comfort*.

2.8.2.2 Planteamientos iniciales para la construcción conceptual y musical

Pasión del ánimo, que hace huir o rehusar aquello que se considera dañoso, arriesgado o peligroso
Miedo a reconocer

La primera celda es la definición de la palabra y la segunda es la interpretación dentro del ciclo. El miedo es el tema principal de esta canción.

Palabras clave	Significado
Registro grave	Uso de un registro vocal más grave de lo común
“La amenaza eres tú”	La misma persona es su impedimento.
“Miedo a descubrir”	Prefiere mantenerse en el mismo lugar por el miedo.
Uso del modo frigio	Este modo ofrece una sonoridad más oscura.

2.8.2.3 Carácter

Para la construcción emocional de la canción, añadí los siguientes dos dilemas: “no sentirme suficiente” y “no darme cuenta del propio proceso”, que en realidad significan la subestimación de mí misma y las cosas que había hecho hasta ese momento.

Esto origina el tono de una derrota, sin embargo, durante su desarrollo se notará cómo no estoy “vencida” por completo, a partir de la posición firme de creer en mí.

Playlist de “Temor”

Canción	Significancia
“Charly” – Ruiz-González	Desarrollo melódico de graves a medios agudos
“Carmesi” – Andrea Martínez	Ambiente oscuro, pero con fuerza debido a registro vocal grave
“Last Living Souls” – Gorillaz	Registro medio y grave
“Tito Volve” – Marilina Bertoldi	Melodía con poco movimiento. Variedad entre secciones con pocos recursos motivicos

2.8.2.4 Tempo

Encontrar el *tempo* preciso para esta canción fue complicado porque se necesitaba expresar la gran carga emocional que contenía. Si bien quería que se refleje el peso mismo de la canción, este tenía que desarrollarse hacia una ligereza al final; por ello, opté por un tempo de negra = 110.

2.8.2.5 Melodía

Para la creación de la melodía partí de pequeñas improvisaciones *a capella* en un registro vocal medio con dirección a los graves. Previamente, había decidido que esta canción tendría el punto anticlímax de todo el ciclo. Es por ello que en las exploraciones melódicas sucede la nota más grave: *mi* 3.

Debido al carácter de la canción, quería que se sintiera toda la presión y “pesadez” por la cual paso. Para ello procuré que la melodía se mantuviera alrededor de una octava, sea bastante estática (sobre todo en las primeras estrofas) y se desarrollara de forma silábica y consonante.

En la última parte de la canción, se construyó una contra melodía descendente para generar esta tristeza/fuerza que toma la canción, en donde solo un verso de “No me iré esta vez” es ascendente.

2.8.2.6 Armonía

El centro tonal de la canción se encuentra en *si* y esta se divide entre el modo frigio y la escala menor para enfatizar la oscuridad de la misma situación emocional. La armonía, elaborada luego de terminada la melodía, fue construida bajo la intención de engrosar la línea vocal. Esta cumple una función de estabilidad y color.

2.8.2.7 Ritmo

Durante el proceso de composición, hice un patrón de 3-3-2 sobre un compás de 4/4, este es un patrón que me permite tener mayor dinámica a la hora de improvisar vocalmente. Estas líneas que se iban originando se desarrollaban en una rítmica estable de corcheas consecutivas. Es así que, para brindar contraste, decidí cambiar a contratiempo en la sección A sin perder estabilidad.

En la repetición de la parte A que acontece al final de la canción, la contra melodía genera inestabilidad rítmica para evidenciar la ruptura entre lo que quiero hacer y lo que no me permitía hacerlo. Asimismo, expone la complementariedad entre ambos dilemas debido a que son hechos por uno mismo, pero sin ignorar que una de las voces se presenta como impedimento.

2.8.2.8 Relación letra - melodía

En la parte A, se puede denotar una situación conflictiva por la que cruzo, los versos no brindan ninguna información concluyente, sino que hacen referencia a pensamientos o recuerdos pasados. Para enfatizar la mención de estos recuerdos, se hace uso del *mi* 3 en la palabra “recordar” que es la nota más grave de todo el ciclo de canciones.



En la parte B, aparece la presencia de “otro” y se construye una relación con este que resulta ser yo misma. La melodía se mantiene bastante estática pero rítmicamente se encuentra en los contratiempos. En la repetición de la estrofa decidí variar los primeros versos haciendo que este ascienda una 3ª, pero mantener melódicamente igual el último verso “Sin el ruego en grisáceo”. El salto de 6ª justa y una mayor duración hacen que destaque esta frase a



pesar de permanecer en un registro grave.

En la parte C, el movimiento de la melodía es circular, es decir, la primera frase vuelve a su lugar de inicio, lo que quiere manifestar la contención entre el miedo y la libertad.

En el primer verso de esta sección, el uso del posesivo “su” denota lejanía a pesar de que me esté refiriendo a mí misma. Con este verso se manifiesta un cansancio y el suceso de una decisión rotunda.

El segundo verso es mucho más directo por el uso del “tu” lo cual lo hace informal. La palabra “alzar” se logra en conjunto con la melodía que hace un salto de 5ª justa ascendente, para expresar este levantamiento de la persona.

En el último verso, se omite el uso de los posesivos, lo que expresa una oración que no pertenece a nadie, es neutral. Esto se asemeja a un acto de compañerismo entre ambos, debido a que solo somos uno.

Es así que la llegada al artículo “la” se ha construido a partir de los posesivos “su” y “tu” de manera sistemática. Por otra parte, la letra “a” de “enmudecida” se extiende hasta dos compases moviéndose cromáticamente entre *fa sostenido* y *fa*, para generar esta oposición entre lo que quiero decir y no puedo debido a culpas internas.

La construcción anterior de los posesivos concluiría con el uso de la primera persona en el verso “No me iré esta vez”, que es a donde se quería llegar. Para producir este enfrentamiento conmigo misma, la contra melodía se encuentra en *si frigio*, mientras que la melodía “principal” en *si menor*. Además, durante se generan tensiones de 2ª en duraciones muy cortas.

Debido a que quería que resalte el verso “No me iré esta vez”, le di un movimiento bastante específico de segundas consecutivas descendentes.

2.8.3 “Riesgo”

Nocturna, la mar

Dejarte ir

Inocencia, estar

Déjame ir

Si me vieras

Si quisieras

Apenas

Si me vieras,

Si quisieras,

Apenas

Apenas

Frenesí, existo en ti

Frenesí, huye hacia mí

Frenesí, existo en ti

Frenesí, vuelve hacia mí

Y se lloró su nombre

En voz alta

Sin que lo supiese

Si me vieras

Si quisieras

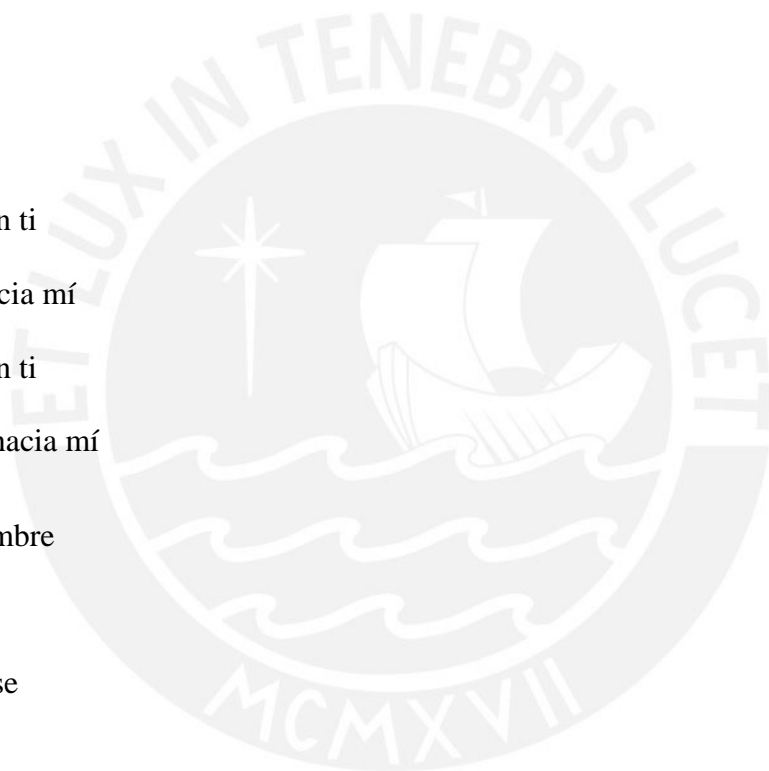
Si me vieras

Si quisieras,

Si me vieras

Si quisieras,

Apenas



Si me vieras,

Si quisieras,

Afuera

2.8.3.1 Narrativa

Esta canción gira en torno a cómo todo se reduce a una decisión. Se pueden denotar las variables, las dudas y finalmente, la toma del riesgo de salir de esa zona de confort.

2.8.3.2 Planteamientos iniciales para la construcción conceptual y musical

Contingencia o proximidad de un daño
Lanzarte a entender lo que quieres/eres

La primera celda hace alusión a la definición general de la palabra riesgo. Si bien se hace mención de un daño, este no es parte como tal en la construcción conceptual. La canción se refiere al riesgo como el descubrimiento de un elemento nuevo. La segunda celda es la interpretación dentro en nuestro contexto narrativo como accionar o tomar decisiones.

Palabras clave	Significado
Canción corta A, B	Poca duración y forma binaria, esta canción resulta como una canción de transición, pero sin perder su relevancia.
Reloj	Esto se refiere a usar el sonido de un reloj a modo de <i>sample</i> para reflejar el tiempo transcurrido entre la decisión.
Frases cortas y más rítmicas, voz.	Más movimiento en la melodía
“Lanzarse”	Tiene que evidenciarse el momento previo al tomar el riesgo y el mismo acto.

2.8.3.3 Carácter

Esta canción está en constante movimiento debido a que se quiere revelar mi mundo interno en ese momento. Se denota un carácter ansioso y vacilante.

Playlist de “Riesgo”

Canción	Significancia
“By Fire” – Hiatus Kaiyote	Sumamente rítmico
“Dare” – Gorillaz	Buena construcción del motivo melódico principal
“The Longing Deep Down (abdominal portal)” – Esperanza Spalding	Inicio melódico a partir de distintos saltos interválicos. Construcción melódica con misma intención

2.8.3.4 Tempo

Se prefirió un *tempo* rápido porque exponía las variables del momento previo a la toma de decisión. El *tempo* de negra = 200 es el más rápido de todo el ciclo de canciones. Este se mantiene así durante toda la canción para transmitirle al oyente mi ansiedad.

2.8.3.5 Melodía

Dentro de las primeras grabaciones de “Riesgo” encontré el uso de melodías descendentes en un *tempo* rápido, las cuales se iban desarrollando hasta concluir en una melodía lineal. En el resultado final de esta primera canción, notaba que este no estaba vinculado con todo el desarrollo conceptual previo que había elaborado para la canción, por lo que empecé a explorar vocalmente a partir de un pulso mucho más rápido y en compases irregulares como 5 y 7, acompañada de un piano.

A partir de esta exploración, empecé a grabar las distintas ideas melódicas *a capella* que surgían generando así la canción final. La melodía resultante era mucho más rítmica, quebrada y tenía mayor variedad de saltos.

2.8.3.6 Armonía

A pesar de que la armonía mantiene constantemente a *si* en su bajo, la melodía denota que la canción se encuentra en *do* sostenido dórico y la parte B en *do* sostenido mayor.

Las progresiones suelen ser bastante repetitivas en cada sección. La parte C es la que mayor destaca debido a las alteraciones de la misma melodía la cual es apoyada por una armonía distinta a lo visto anteriormente.

2.8.3.7 Ritmo

Desde el proceso creativo, el ritmo tuvo un papel fundamental. Debido a las improvisaciones en 5/4, el estribillo de la canción empieza en este compás, mas también oscila con compases de 3/4 y 6/4. Esto se debe a que quería que el mismo proceso de composición fuese como una toma de riesgo, por ello la decisión de que la canción se desarrolle en distintos indicadores de compás.

De igual modo, al tratarse de un *tempo* sumamente rápido todo se percibe a uno, lo cual permite una constancia en el oyente a pesar de los cambios de indicador de compás.

2.8.3.8 Relación letra - melodía

Respecto a la creación melódica precisaba que ésta fuese particular, es decir, tuviese una mayor variedad de saltos que pudiesen potenciar el nombre de la canción. Es preciso señalar que la creación lírica de esta canción estuvo realizada antes de finalizada la melodía. Nuevamente se observa una dualidad dentro de ésta.

La canción empieza en un registro agudo que lo distingue completamente de la canción anterior. En la parte A, se vislumbra un escenario que presenta una decisión que debe ser tomada. Decidí optar por el clímax de la canción desde la primera parte para una mayor posibilidad de recuerdo en el oyente, para esto usé el V grado de la escala y respeté las acentuaciones propias de las palabras para un mejor entendimiento del texto.



En la parte B, irrumpo esta presentación con un compás de 5/4 y establezco una melodía repetitiva de saltos de sexta y tercera. Mi principal objetivo en esta sección es desestabilizar y ofrecer un gran contraste a partir de la rítmica. Esto se une con la lírica que hace mención en cómo quisiera observarme a mí misma.



En la parte C, se notifica la exaltación que se produce en la situación y la distancia con el “otro”. En general, las frases melódicas tienen figuras de mayor duración. La melodía del verso “En voz alta” genero un cambio impredecible con un salto de séptima que refuerza el ímpetu producido en la lírica. Con esto se intuye que la decisión ya estaba hecha desde un principio, pero que recién es aceptada.

2.8.4 “Angustia”

Dímelo, perpetuo

Dímelo, perpetuo

En torno a ti me encuentro

Incoloro, eterno

Incoloro, eterno

Sin significado

Al momento de desearme

Un último engaño

Si supieras que nunca te he tomado

Que sólo a través de tu ruido

Me has cegado

Ruido mío, que he perdido

Sabes a donde me dirijo

Más enteros, más fraternos

En inmensos espejos

2.8.4.1 Narrativa

Durante esta búsqueda interna, se desprenden preguntas como: ¿quién soy?, ¿dónde me encuentro? Esta canción retrata el momento más crítico de la autoobservación y hay un profundo enfrentamiento conmigo misma.

2.8.4.2 Planteamientos iniciales para la construcción conceptual y musical

Aflicción, congoja, ansiedad Temor opresión sin causa precisa
¿Precisión? ¿Dónde estoy? Excavar, descubrir

La primera celda corresponde a definiciones generales de la misma palabra y, la segunda, expone cómo será abordado dentro de la composición a través de estas preguntas. Se resalta la posición en la que me encuentro y la mirada de un “otro” tanto como la mía acerca de ésta.

Palabras clave	Significado
Texturas, brusquedad, altibajos, catarsis	Muchos cambios súbitos.
Registro agudo en voz de pecho	Lo interpreto como fuerza
Melodía empezar en <i>re</i> 4	Inicio en registro cómodo.
Base rítmica 3 3 2 2	Rítmica inestable
Zapateo peruano, clave de maracatú	Exploración de distintas posibilidades rítmicas

2.8.4.3 Carácter

Esta canción tiene un tono abrumador. Se tomó al estado de ansiedad como un elemento más dentro de la temática emocional. Esta canción significa un enfrentamiento conmigo misma que se va radicalizando.

Playlist de “Angustia”

Canción	Significancia
“Plain Gold Ring” – Kimbra	Punto clímax en el final de la canción
“Si tú supieras compañero” – Rosalía	Final del violonchelo en gran “caos”
“Mothercreep” – FKA Twigs	Sonoridad oscura, desarrollo compositivo con énfasis en el final
“Frozen Away” – Altopalo	Estructura atípica
“SMAQRA” – Juan Arroyo	Instrumentación, uso de lo electrónico y lo acústico Ambiente oscuro

2.8.4.4 Tempo

Desde el proceso creativo, ya se había instalado un *tempo* específico de negra = 120 debido a las corcheas constantes que se mantiene en la primera parte. La parte C difiere de esto por la improvisación libre.

2.8.4.5 Melodía

En un planteamiento inicial, quería que esta canción careciera de objetivo en su desarrollo o que no sucediese de manera tan evidente. Debido a ello es que la canción no cuenta con una estructura común y finaliza en una improvisación libre, esta es especificada en la partitura.

Dentro del proceso creativo inicial no usé a ningún otro instrumento que no fuera la voz. Empecé generando una base de corcheas con las palmas mientras improvisaba. Estas melodías que se iban generando eran compuestas de negras. A partir de esta dinámica surgió toda una primera idea melódica, la cual transcribí y pulí. Esta se caracterizaba por un movimiento en grados conjuntos y saltos cortos.

versos, comprenden una sola gran estructura melódica. Esto sucede porque las frases son completadas por la siguiente, las notas del inicio y del final son consecutivas.



En cambio, los compases extra de la segunda estrofa anticipan el cambio de sección, a través del uso del contratiempo. Me percaté que durante la ejecución en vivo la melodía es la que guía a los instrumentistas en los cambios de sección.

En la última parte, es decir, la improvisación libre, se genera un pequeño arreglo de palmas y voz (éste estará anexado). Los versos “En inmensos espejos” se repiten cada cuatro compases desde la anacrusa del tercer compás y sobre el patrón rítmico de palmas de 3-3-2-2 que sucede cada cinco compases. En los compases donde no sucede la repetición melódica se añaden algunas melodías ya construidas. Es así que se genera un ciclo de 20 compases, el cual se repite hasta que se desarrolla la improvisación libre para luego desaparecer o transformarse. Me gusta la inestabilidad rítmica que se genera con estos recursos, por lo cual la reservé para el final que significa la “batalla” conmigo misma.



Se optó por la improvisación libre como elemento concluyente por la misma “libertad” que ofrece. No hay un número exacto de compases, este se rige por el desarrollo de los ejecutantes.

2.8.4.8 Relación música-texto

La parte A, plantea una intención de enfrentamiento en el cual quiero encarar a todo mi pasado y probable presente por interferir conmigo. La melodía se presenta firme y reduce

bastante su movimiento para dejar en claro esta brusquedad. En el verso “Un último engaño” me refiero a mí misma como impedimento e incluso farsante. Para generar una mayor intención en éste, se opta por brindar mayor duración a la terminación melódica.

En la parte B, se manifiesta cómo este “otro” quiere minimizarme, recordemos que éste resulta ser tanto yo misma como un agente externo, aunque el oyente lo pueda interpretar solo como el segundo. Esta es una de las razones por la cual que me gusta jugar con la segunda persona en la lírica.

En el verso “Que sólo a través de tu ruido”, la palabra “ruido” hace referencia a lo negativo que dice el “otro” acerca de mí. Esto negativo es la razón por la que se produce el enfrentamiento y lo que nos une. Por ello, tiene la cumbre melódica de la canción: *do* sostenido 5, la tónica de la tonalidad. Sin embargo, voy a tratar de convertirlo en algo positivo y acogerlo como propio, “Ruido mío, que he perdido”, y la frase se dirige a un registro medio.



27

A G#

Rui - do mí - o, que/he per - di - do

The image shows a musical score snippet for the phrase "Ruido mío, que he perdido". It is in the key of A major (two sharps) and 2/4 time. The melody starts on a dotted quarter note (A4), followed by an eighth note (B4), a quarter note (C5), a quarter note (D5), and a quarter note (E5). The lyrics are "Rui - do mí - o, que/he per - di - do". Above the staff, the letter "A" is written above the first measure and "G#" above the second measure. The number "27" is in the top left corner.

2.8.5 “Fragilidad”

Dentro,

Donde aún está,

Quiero,

Jamás

Siendo,

Desde tu mirar,

Pero,

Atrás

No,
 No es lo que dirás,
 Sólo el,
 Cada vez

No,
 No es lo que dirás,
 Sólo el,
 Cada vez,
 Cuándo es que
 Podré ser
 Parte de
 Siendo yo
 Siendo yo
 Siendo yo
 Siendo yo



2.8.5.1 Narrativa

A partir de mirarme a mí misma, puedo reconocer mis debilidades como la inseguridad y así concebir la vulnerabilidad. Está bien romperse.

2.8.5.2 Planteamientos iniciales para la construcción conceptual y musical

Adj. Quebradizo y que con facilidad se hace pedazos
Descubrir las debilidades, está bien romperse, rompernos

La primera celda hace referencia a la definición como adjetivo y, la segunda, presenta las interpretaciones que ayudan a construirlo conceptualmente dentro del ciclo de canciones.

Ser consciente y aceptar aquellas debilidades nos vuelve fuertes, generando así una reconstrucción de la fragilidad a través del trabajo propio para ser mejores personas.

Palabras clave	Significado
“No serás”	Esta es una frase que expresa la represión de la persona hacia sí misma.
Descubriendo debilidades	Reconocerse en las debilidades y abrazarlas
Guitarra o piano + voz	Instrumentación para la producción. Intimidad
No tanto saltos	Movimiento de la melodía

2.8.5.3 Carácter

Esta canción presenta una mayor intimidad que las anteriores. El tono es calmado y se destaca la vulnerabilidad.

Playlist para “Fragilidad”

Canción	Significancia
“How to dissapear completely” – Radiohead	Instrumentación y carácter. Versos cortos
“Sensuous” – Cornelius	Textura y tratamiento entre dos instrumentos
“Liability” – Lorde	Carácter calmado, piano y voz

2.8.5.4 Tempo

En general, el *tempo* es de negra con puntillo = 99. Sin embargo, hay momentos donde éste disminuye como en los primeros versos y cuando se está finalizando, esto debido a la intención del canto.

2.8.5.5 Melodía

Para la elaboración melódica opté por notas largas en contraste del acompañamiento de corcheas de la guitarra. En los versos más largos, el movimiento era a partir de grados conjuntos. Para esta canción no consideraba necesario hacer uso de grandes saltos interválicos por la atmósfera tan íntima que necesita la canción y para una menor distracción.

A pesar no tener letra, la parte C es la que tiene mayor movimiento y dirección a un registro agudo, produciendo así el clímax de la canción con un *mi* 5.

2.8.5.6 Armonía

Este fue el elemento del cual nació la canción. Había generado una progresión en la guitarra, de la cual solo escogí los acordes EMaj7(omit5), D#m(omit5) y F#Maj7. A partir de ellos, construí la progresión final mientras improvisaba algunos versos. En la última sección de la canción modulé al quinto grado, teniendo como centro tonal a *fa* sostenido, este material nuevo simboliza el propio reconocimiento.

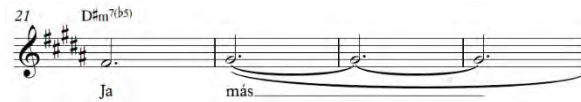
2.8.5.7 Ritmo

Partiendo del acompañamiento de guitarra que fue lo primero que se creó, este marcaba todas las corcheas de forma ininterrumpida en un compás de 6/8. A comparación de las canciones previas, quería enfatizar la constancia y repetición tanto en el sentido rítmico como armónico.

2.8.5.8 Relación música-texto

En el proceso compositivo lírico, había producido unos versos más largos para esta canción, sin embargo, decidí sintetizarlos hasta llegar a una estructura fundamental de incluso versos de una sola palabra.

Debido a que terminaron siendo versos sumamente cortos, las melodías eran de mayor duración para generar un mejor equilibrio. Esto se observa en el cuarto verso de la primera estrofa “Jamás”, la cual tiene una duración de cuatro compases sobre un acorde dentro de la escala, pero alterado con una 5ª disminuida. El color que brinda el acorde y la duración intensifican el significado del verso que trata sobre los impedimentos que uno se pone, pero que los reconoce.



En la parte B, el verso “No”, cuenta con la duración más corta de toda la canción. Este verso representa la presencia de una fuerza interna. La dualidad es nuevamente manifestada, el “otro” afirma que no soy capaz, por lo que este “No” es mi respuesta.

En los versos “Siendo yo” decidí modular a la tonalidad de *fa* sostenido y mantener la melodía en los tiempos fuertes para reflejar la determinación de la persona ante el propio descubrimiento de sí mismo.



2.8.6 “Fortaleza”

Al ser firmamento

Del azar

Mi posición

Recuerda tu nombre

Cada paso hecho dolor

Perenne en pie

Uno es el otro

Y empalmarme a tu piel

El que sigue, el que huye

Voces recorren al ser

Por ser el discurso

Que se manifiesta

Por ser el discurso

Que ambivalente va

2.8.6.1 Narrativa

Esta canción trata de redescubrir las fortalezas, hacer memoria de los dolores acontecidos y preguntarse: “¿puedo ser fuerte?” A partir de reconocerse como un ser vulnerable soy capaz de alzar mi voz e identificarme con otros.

2.8.6.2 Planteamientos iniciales para la construcción conceptual y musical

Fuerza y vigor
¿Cuáles son tus fortalezas? Puedo ser fuerte.
Quiero hablar sobre esta persona sintiéndose fuerte.

La primera celda señala la definición general de la palabra “fortaleza” y las dos siguientes hacen énfasis en el proceso de darse cuenta de la fuerza de uno mismo. Tomar acción a partir de la posibilidad de la fortaleza.

Palabras clave	Significancia
“¿Puedo ser fuerte?”	Esta es la pregunta inicial de la canción.
“La persona sintiéndose fuerte”	Reconocimiento del valor propio
“Hay dolor”	Se han superado obstáculos, se es fuerte.
Plano, fuerte.	Dinámicas dentro de la canción
Oscuro	Sonoridad

2.8.6.3 Carácter

Esta canción se construye a partir de la pregunta “¿puedo ser fuerte?”. Una vez que observo mi pasado, valoro el presente y creo más en mí. Es así que la canción tiene un tono heroico por la presencia del valor propio.

Cuando terminé la letra, me di cuenta que esta declaraba un valor no visto hasta ese momento durante todo el ciclo, ésta era la relación con mi identidad como mujer.

Playlist de “Fortaleza”

Canción	Significancia
---------	---------------

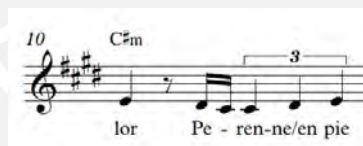
“Derecho de Nacimiento” – Natalia Lafourcade	Instrumentación acústica. Lírica que convoca al canto colectivo.
Run the World (Girls) – Beyoncé	Canto colectivo. Temática femenina

2.8.6.4 Tempo

Mantuve el *tempo* que surgió en las improvisaciones, negra = 100. Se quería asemejar el paso que sucede en una procesión por lo cual en el proceso creativo solo marcaba blancas.

2.8.6.5 Melodía

Esta fue la primera composición del ciclo que se realizó. En tanto quería explorar las posibilidades del canto *a capella*, se utilizó el recurso de la percusión como base para improvisar. Grabé distintas improvisaciones y reuní las ideas melódicas que generaban una mejor narrativa. Luego, decidí transcribirlas y armé una estructura que consistía en dos partes, (A, B). Asimismo, mantuve el uso de apoyaturas de segunda como en los versos “Mi posición” y “Perenne en pie” que surgieron en las improvisaciones.



2.8.6.6 Armonía

Dada la consistencia melódica de esta canción, no consideré generar una armonía luego de terminada la canción. En la preproducción de la canción junto a Rodrigo Vargas, hicimos armonías vocales de tercera menor y cuarta justa para acompañar a la melodía principal, y, creamos un bajo con poco movimiento. Teniendo en cuenta estos dos elementos, produje la armonía que se centra sobre todo en los acordes de C#m, G#(omit3) y F#m.

2.8.6.7 Ritmo

Dentro de la melodía hay distintas variedades rítmicas. Considero que la percusión me permitió tener esta libertad ya que solo estaba concentrada en la melodía por sí sola. Esta percusión que marcaba era de blancas en un compás de 4/4, por ello durante toda la canción

se enfatizan los tiempos fuertes. La melodía se desarrolla empleando desde blancas hasta tresillo de negras.

2.8.6.8 Relación música-texto

Mientras sucedía el proceso compositivo melódico se produjeron algunas frases que incorporé a los versos que ya había producido para esta canción. Asimismo, durante este tiempo estaba leyendo *Las flores del mal* de Charles Baudelaire, en donde se manifiesta una lírica simbolista, una retórica sumamente decorada y clásica. Esta estética influyó en mi manera de escribir esta canción, obteniendo como resultado una letra más ornamentada pero que funcionaba bien con la melodía que era ondulatoria.

Esta cualidad de la melodía se resalta en el verso “Del azar”, la cual se desarrolla melismáticamente, y en el verso “Que ambivalente va”, donde la palabra “ambivalencia” es representada con una melodía alterada en el cuarto y segundo grado, hasta llegar a la tónica. Se opta por esto debido a la definición de la palabra que significa aquello que puede interpretarse de dos maneras diferentes, y en la música, se expresa mediante las notas alteradas y las notas diatónicas.

2.8.7 “Caricia”

Siendo el cuerpo,

Cada lejano lamento,

Oírte de nuevo,

Nunca más ajena

24 A^(omit3) G^(omit3) F^{#m} F^{#/A} C^{#m}

cur - so Que am - bi - va - len - te va

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The melody is written in a simple, rhythmic style. Above the staff, the chords are indicated: A^(omit3), G^(omit3), F^{#m}, F^{#/A}, and C^{#m}. The lyrics are written below the staff: 'cur - so Que am - bi - va - len - te va'. The melody starts on a quarter note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F#4, a quarter note E4, a quarter note D4, and a quarter note C4.

Esta silueta,

Encima tuyo, es hembra

Tanto tacto

Nunca más ajena
En tu memoria,
Distinta apariencia
Desde el alba
Eterno cariño
Parte de tu permiso

En tu memoria
Distinta apariencia
Desde el alba
Eterno cariño
Parte de tu permiso

2.8.7.1 Narrativa

Esta canción trata de la autovaloración y aceptación. Se enfatiza que no debemos juzgarnos todo el tiempo y que este amor propio depende de uno mismo si se lo permite y trabaja en él.

2.8.7.2 Planteamientos iniciales para la construcción conceptual y musical

Demostración cariñosa que consiste en rozar suavemente con la mano el cuerpo de una persona, de un animal, etc.
Halago, agasajo, demostración amorosa
Aceptación

La primera y segunda celda describen la definición de la palabra. Opté para el título la palabra “Caricia” porque representa este suave sentir de la aceptación. La última celda es la síntesis del significado de la canción dentro del ciclo.

Palabra clave	Significado
Empieza voz calmada y voces en armonía.	Una mayor presencia de la voz debido a la cercanía que produce
Ambiental, tonal.	Se quería generar un escenario calmado.
Corto.	La duración de la canción no debía ser tan larga. Forma A-B

2.8.7.3 Carácter

Esta canción tiene la intención de ser una especie de canción de cuna, calmada y delicada. Este encuentro conmigo misma se expande en un tono de aceptación.

Playlist de “Caricia”

Canción	Significancia
Un-c2-See – KÁRYYN	Uso de texturas generan un ambiente cálido
The Anchor Song – Björk	Sencillez en el arreglo de los vientos junto con la voz. Se genera una atmósfera cercana al oyente.
Blissing me – Björk	Melodía inestable rítmicamente

2.8.7.4 Tempo

Debido al carácter delicado de la canción, y para poder retratar su mismo nombre, el *tempo* es de negra = 73. Este *tempo* es solo una referencia ya que depende de la ejecución vocal. La voz hace uso del *rubato* durante toda la canción.

2.8.7.5 Melodía

La creación melódica de esta canción fue una de las más rápidas. Recuerdo que decidí improvisar *a capella* partiendo de la nota *re*, debido a ser un registro cómodo. En una de las primeras grabaciones construí toda la línea melódica, a partir de ella hice mínimas variaciones y se originó la versión final.

El corazón motívico de la canción es el salto de tercera menor ascendente desde *re*. En la introducción y la parte A se puede observar recurrentemente el uso de este salto tanto de manera ascendente o descendente.



La melodía es ondulada, silábica y tiene pocos saltos. Hay distintos motivos melódicos que la hacen recordable como los saltos de tercera y la repetición de notas en negras.



2.8.7.6 Armonía

La armonía no cumple un rol fundamental en esta canción. Al ser una canción de carácter íntimo hice un arreglo a tres voces, el cual determinó una armonía para la partitura final de la canción.

La canción se desarrolla mayormente en acordes diatónicos de la escala de *re* menor natural y armónica. En el compás 65 tomo prestado el V grado de la escala menor melódica, G7/B, pero este resuelve en el VI grado de la tonalidad, lo cual lo vuelve no concluyente. Decidí ocasionar esto ya que, a pesar de que sea una canción de carácter de valor propio y pareciese que el ciclo podría terminar aquí, aún no es el fin.

2.8.7.7 Ritmo

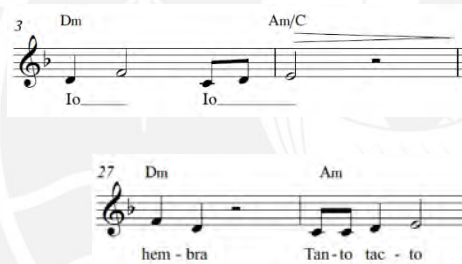
Durante el proceso de composición estuve escuchando distintas zambas argentinas y música oriunda de México. Volver a la música autóctona de estos países me permitió entrar en contacto con lo más propio del ser que era algo que se buscaba en esta canción.

Debido a estas influencias, la melodía se desenvuelve mayormente entre compases de 4/4 y 3/4, y en la escala pentatónica menor que resulta común en la música tradicional de los Andes, originando melodías sencillas pero destacables.

2.8.7.8 Relación música-texto

Respecto de esta canción, solo encontré una hoja de su creación dentro de mi libreta, lo cual significa que no hubo muchos cambios desde que se concibió.

Como se observa, la introducción no tiene letra. Reescribí las sílabas que sucedieron en su creación. Por otro lado, la construcción melódica anticipa ideas de las siguientes secciones. Una de estas se encuentra en la similitud entre los primeros dos compases de la introducción y los dos primeros de la parte A, y, los compases 3 y 4 con los compases 27 y 28.



Durante la parte A, se narra cómo reconozco a mi cuerpo como propio. La melodía intercala su desarrollo entre corcheas y negras. Solo hay dos saltos de 6ta mayor en los versos: “Oírte de nuevo” y “Es hembra” que suceden para destacar la importancia de la propia aceptación. El verso “Oírte de nuevo” hace referencia a escucharse a sí misma y el verso “Encima tuyo, es hembra” el reconocimiento como mujer.

Para brindar mayor énfasis a los últimos versos de cada estrofa, se ha hecho uso del



silencio antes de ella y se ha direccionado la frase musical hacia un registro más grave en la palabra “ajena”, lo cual permite dirigir la atención del oyente a este último verso.

En la parte B, la melodía se construye a base de solo negras, lo cual genera estabilidad rítmica por su acentuación en los tiempos fuertes, y por ende causa una intención más directa

y contrastante con lo anterior. Por el lado lírico, esta sección afirma que la aceptación depende de uno mismo. Los últimos versos “Eterno cariño / Parte de tu permiso” vuelven al mismo movimiento melódico ondulatorio de la parte A, debido a la misma intención de apropiarse de uno misma. Toda esta estrofa es repetida en letra, pero con cambios melódicos para dar variedad a la parte.

La última sección que es la coda mantiene la misma construcción melódica de la introducción hasta el compás 61, esto debido a que se quería brindar información sonora familiar para cerrar la canción, pero seguir desarrollando el motivo principal. Este desarrollo incluye al clímax de la canción en el compás 62, en donde se asciende a un *mi* 5 por grado conjunto y se retorna al igual como sucede en la introducción. Se decidió esto para destacar el nuevo movimiento ascendente y distinguirlo del desarrollo presente en la introducción.

La frase musical que empieza en el último tiempo del compás 64 está constituida de



mayores duraciones sobre el IV grado dominante y genera la suficiente tensión para darle



mayor poder resolutivo al acorde de BbMaj7.

2.8.8 “Visión”

Soledad, aislar

Despertar (reconozco)

Realidad (esos ojos)

Soledad, aislar

Despertar (reconozco)

Realidad (esos ojos)

Lo nacido, lo abisal

Despertar

Lo nacido, lo abisal

Despertar

Soledad, aislar

Despertar (reconozco)

Realidad (esos ojos)

2.8.8.1 Narrativa

Una vez teniendo un primer acercamiento al amor propio y haber pasado por tantas situaciones emocionales, se puede obtener una mayor perspectiva de uno mismo, con todo lo bueno y lo malo. Este es un momento de reflexión y madurez.

2.8.8.2 Planteamientos iniciales para la construcción conceptual y musical

Acción y efecto de ver
Contemplación inmediata y directa sin percepción sensible
Mayor perspectiva

En la primera celda se menciona la definición general. En la segunda, la síntesis como conceptualización. En esta canción se obtiene una visión más clara de las cosas.

Palabras clave	Significado
Landó.	Se pensó en tomar la base rítmica del landó para esta canción.
A B A B A	Estructura

2.8.8.3 Carácter

Desde un principio se pensó en esta canción como una canción “enlace” o de transición; sin embargo, se probó hacerla con una estructura más convencional la cual no funcionó y se retornó a la idea del inicio. Esta canción representa madurez y precisión.

Playlist de “Visión”

Canción	Significancia
“Idioteque” – Radiohead	Uso de los sintetizadores y la base rítmica
“Giorgio Moroder” – Daft Punk	Excelente manejo de repeticiones. Se introduce una entrevista (<i>sample</i>) sobre la música.
“Wikcer” – altopalo	Uso de repeticiones. Texturas

2.8.8.4 Tempo

La madurez es el eje principal de la canción, por lo que el *tempo* tenía que ser como el de un paso controlado, un *tempo* moderado, ni tan calmado, ni tan apresurado. Se optó por negra = 100, la cual se mantiene constante durante toda la canción.

2.8.8.5 Melodía

Esta es una de las canciones en la que más probé melodías. En todas las improvisaciones grabadas noté que siempre optaba por melodías descendentes y en movimiento conjunto. Mi intención era que esta canción ofreciera una melodía continua y “flotante”. Es por ello que esta tiene como centro tonal a *sol* bemol a diferencia de la armonía. Sin embargo, en la parte B, tiene una mayor dirección a *mi* bemol.

Yo quería generar un entorno más etéreo, así que recurrí a armonías vocales y a la dinámica de pregunta y respuesta en las melodías propuestas.

25 C \flat (b5) E \flat G \flat B \flat m/F

tar Rea - li -

Re-co-noz - co

Re-co-noz - co

Detailed description: The image shows a musical score snippet for three staves. The top staff is a vocal line with lyrics 'tar' and 'Rea - li -'. The middle staff has lyrics 'Re-co-noz - co'. The bottom staff has lyrics 'Re-co-noz - co'. Above the staves, chord symbols are listed: C \flat (b5), E \flat , G \flat , and B \flat m/F. The music is in a key with three flats and a 3/4 time signature.

2.8.8.6 Armonía

Este fue el primer elemento creado de la canción. Para una clase dentro de la institución me pidieron hacer un landó (por ello es que dentro de las ideas previas se menciona “landó”); sin embargo, nunca presenté la canción, pero conservé los acordes porque me habían gustado mucho y tenían mucha riqueza armónica en ellas.

Estos acordes fueron: C \flat , E \flat , G \flat , B \flat m/F, a partir de ellos desarrollé otros cuatro acordes más para generar la progresión final la cual se repetiría durante toda la canción. Debido a la presencia de *si* bemol en los bajos repetidamente, se podría afirmar que la construcción armónica está sobre *si* bemol frigio a diferencia de la melodía. Hay una permanencia de ambos centros tonales que lo vuelve más rico en colores y representa de mejor manera esta perspectiva entre lo bueno, lo malo y lo esperanzador que se quiere revelar.

2.8.8.7 Ritmo

A pesar de que la canción nació de la premisa de ser un landó, esta no contiene elementos rítmicos de éste. El elemento más importante de la canción es la madurez de la persona por lo cual esta canción requería serenidad y un ritmo invariable, no era una canción que tuviese como fin tener un gran juego rítmico.

Los momentos en que la melodía sucede en los contratiempos, estos son equilibrados con otra melodía que se incorpora inmediatamente y acentúa los tiempos fuertes.

2.8.8.8 Relación letra - melodía

En un principio, pensé recurrir al uso de la dualidad para la lírica, sin embargo, no lo usé de manera tan evidente debido a que quería que la dualidad se fuese desvaneciendo mientras más nos acercábamos al final del ciclo de canciones, por ello los versos mencionan el describen al entorno en el que me encuentro y la dualidad se mantiene presente en las otras melodías secundarias y en los versos que se encuentran entre paréntesis a modo de voz interna.

Se optó por versos cortos que solo mencionen lo indispensable como en el caso de “Riesgo”. Considero que ambas canciones mantienen una relación por desatar sucesos importantes en el ciclo, como la toma de decisión y el reconocimiento propio, así como por las armaduras de tonalidad que comprenden.

A partir del compás 29, los versos siguen describiendo la situación a partir del oxímoron. Para ellos origine un nuevo movimiento melódico de saltos interválicos de terceras y cuartas. La frase melódica termina con el verso “Despertar” tal como la sección anterior, siempre trato de mantener relaciones entre las partes.

29 C \flat (\flat 5) E \flat G \flat B \flat m/F C \flat (\flat 5) D \flat 6/6

Lo na - ci - do Lo/a - bi - sal Des - per - tar.

2.8.9 “Poder”

Como un suelo desnudo

Ante últimos nardos

El rostro en huida

Reminiscencias en actos

Tú, lugar donde naceré

Tú, rojo al que volveré

Carmesí en un ensueño

Por vez primera, eres mía

Ni morir a su lado

Ni vivir a su lado

Atrás de cualquier hora

Habrá quien te lo nombre

Ni morir a su lado

Ni vivir a su lado

Pídeme ese querer

Del volver nuestro

2.8.9.1 Narrativa

Una vez siendo consciente de mi valor propio, agradezco y emprendo mi camino, ahora creo saber hacia dónde ir. Esta canción se traduce en que el amor hacia una mismo es poder.

2.8.9.2 Planteamientos iniciales para la construcción conceptual y musical

Tener expedita la facultad o potencia de hacer algo. Tener facilidad, tiempo o lugar de hacer algo.
Conocer tu valor y usarlo.
Esta persona es fuerte.
Sabe a dónde ir, no está perdida.
Agradecer

La primera celda expone la definición de la palabra como tal, la segunda resume la situación emocional de la canción en una acción y los últimos tres puntos explican la narrativa por la cual sucederá la canción, desde la fuerza hasta el ser agradecido.

Palabra clave	Significado
Amor	La canción gira en torno a este sentimiento.
Armonía jazz	Se refiere al uso de acordes de séptima y tensiones que reflejen una sonoridad con mayor elaboración armónica dentro de la canción.
Uso de vientos	Se tuvo como alternativa el uso de vientos por sus cualidades tímbricas de mayor brillantez y por su usual vinculación a momentos heroicos.
Volver	Se refiere a la narrativa. No olvidar el lugar de inicio y observarlo con afecto, esto me ayuda a darme cuenta de mi proceso.
Uso de la décima	Se optó en un primer momento por la décima para la elaboración lírica de la canción.

2.8.9.3 Carácter

La canción se reduce a la temática del poder del amor y la vulnerabilidad. Se quiso mantener un carácter reflexivo sobre el valor propio pero que al mismo tiempo exprese la valentía de poder ser quien se quiera ser.

Playlist de “Poder”

Canción	Significancia
“Volver” – Carlos Gardel y Alfredo Le Pera	Traza melódico. Uso del verso largo
“Despertar” – Carlos Hayre	Construcción lírica, movimiento melódico en el verso largo
“Buenas noches caballeros” – Victor Gamarra Gil	Registro de la décima peruana
“Décimas” – Pedro Aznar	Canción hecha a partir de la décima

2.8.9.4 Tempo

A comparación de la canción anterior, precisaba que el *tempo* de esta canción sea más rápido. Se empieza en un *tempo* de negra = 100, pero esta se acelera hasta 115, debido a que quería que en la sección C se luzca la rítmica propuesta en la melodía, la cual tiene influencia del vals limeño.



2.8.9.5 Melodía

Para la construcción del movimiento melódico de los primeros versos tuve de influencia canciones como “Volver” de Carlos Gardel y Alfredo Le Pera y “Cardo o Ceniza” de Chabuca Granda. Ambas canciones en un principio mantienen una melodía lineal que se repite una tercera mayor o menor ascendente más adelante. Este trazo melódico se encuentra en las partes A y B.

De igual modo, traté de brindar características distintas a la melodía en cada una de las secciones. La parte B destaca por el uso de notas más largas, la parte C por ser una melodía descendente y la parte D por una melodía ondulatoria y con mayor movimiento rítmico. Las variaciones melódicas y su vinculación entre secciones permiten un progresivo desarrollo obteniendo así una mayor dinámica en la canción. La estructura melódica responde a la estructura lírica.

2.8.9.6 Armonía

En esta canción se hizo la armonía al mismo tiempo que la melodía. Si bien ya tenía una idea bastante clara de cómo quería que fuese el movimiento melódico, esta pudo ser concluida acompañada de una progresión bastante simple en la guitarra que consistía en D#m/F# y G#omit3.

Una vez terminada la melodía, la rearmonicé en el teclado con otros acordes que funcionarían como soporte o como tensión dependiendo de la sección. En la parte A, el primer verso es sostenido con una armonía que funciona como soporte, en cambio, el segundo verso es acompañado de acordes que toman a la melodía como tensión.



2.8.9.7 Ritmo

La canción se encuentra en compás de 3/4 debido a que se pensó primeramente en hacerlo en ritmo de vals, sin embargo, no se conservaron elementos pertenecientes a este género más allá del compás usado y la parte C que refleja una rítmica de corcheas constantes que podrían afirmarse como influencia directa de este género.

2.8.9.8 Relación música-texto

Inicialmente, creé una décima como la letra de la canción, no obstante, la reescribí porque no reflejaba en su totalidad lo que realmente quería decir. Es por ello que se observan versos entre 7 y 8 sílabas que se reelaboraron y mantuvieron de la décima.

En esta canción se evidencia una narrativa que se divide en tres partes. Asimismo, hay un desarrollo progresivo en la melodía, la cual mantiene cualidades distintas en cada parte. La parte A, relata una vulnerabilidad a través de la despedida al pasado y lugar de inicio. La melodía es ondulatoria y expone saltos de tercera como máximo, lo que proporciona un



ambiente más sereno. En la parte B, se narra la vinculación inmediata del otro, este otro es la persona de la que me despidió. La melodía está constituida de notas más largas que indican un contraste con los anteriores. Esto se ve enfatizado en las palabras “Tú” por la duración.

La parte C significa este ansiado encuentro conmigo misma, la melodía sucede de manera descendente, un nuevo perfil melódico dentro de la canción. Para terminar, en la parte D ejerzo mi propio camino teniendo en cuenta que posiblemente haya tropiezos en este, lo cual es natural. La canción termina con un tono de esperanza en que en algún momento se volverá. La melodía es mucho más rítmica y constante, se respeta la acentuación natural de las palabras.

2.8.10 “Placer”

Cual susurro de anhelos

Su mirada gritando mi encierro

Nada detiene su nacimiento

Si confieso algún silencio tuyo,

Perdóname la voz

Cual puñal del reflejo

Por su culpa en lo antes dicho

Nada detiene su nacimiento

Si confieso algún silencio tuyo

Perdóname la voz

En el retrato, ningún olvido

En el retrato, ningún olvido

En el retrato, ningún olvido

En el retrato, ningún olvido

Solo los dos,

Solo una voz,

En el retrato,
Ningún olvido,
En el retrato,
Sólo conmigo

2.8.10.1 Narrativa

Esta es la última canción del ciclo, en ella se divisa que me siento bien conmigo misma, hay una satisfacción producto de esto. La situación es un lugar tan cómodo que no quiero salir de ella.

Esta canción es una reinterpretación de la primera, en donde el nuevo elemento que es la satisfacción será cuestionado. La pregunta es ¿si nos encontramos durante mucho tiempo en este placer, no estaríamos de vuelta en la plena comodidad, “Ceguera”?

Después de haber pasado por todas estas etapas, la inmovilidad es lo que no permite el crecimiento y el conocimiento de nosotros mismos. El ciclo siempre se repetirá porque nunca nos terminamos de conocer.

2.8.10.2 Planteamientos iniciales para la construcción conceptual y musical

Gustar o agradar
Lo disfruto
“No dejaremos de explorar y al final llegaremos al lugar desde el que salimos y lo conoceremos por primera vez”

La primera celda expone la definición de la palabra como tal. La segunda es la manera en que interpreto la situación emocional y mi accionar. Y, la tercera es una frase de T. S. Eliot que me enseñó Rodrigo Vargas cuando le comenté todo el concepto del ciclo de canciones. Esta frase resume en su totalidad el ciclo de canciones y sobre todo esta canción porque es en donde se genera esta repetición.

Palabra clave	Significado
Brillante	Mayor presencia de frecuencias agudas. Se refiere a temas de producción.
Jazz	Mayor uso de tensiones en la armonía
“Solo conmigo”	Frase que indica la unificación de esta dualidad que ha estado durante todas las canciones.

2.8.10.3 Carácter

Desde el inicio de la canción, se evidencia un tono placentero gracias a la melodía y letra. Sin embargo, se tornará dubitativo por la intensidad del placer, en donde este significa un estado de comodidad/inmovilidad. Se reconocerá este escenario como un nuevo impedimento. La canción es una transición entre estos dos factores.

Playlist de “Placer”

Canción	Significancia
“Perfect Places” – Lorde	Estructura <i>pop</i> tradicional
“PIENSO EN TU MIRA” – Rosalía	Estructura común. Mantiene estabilidad rítmica.
“Around the world” – Daft Punk	Gran uso de la repetición

2.8.10.4 Tempo

Para la selección del *tempo* era necesario que fuese el que estaba en las improvisaciones vocales, siendo este el de negra=115 debido a la dubitación de la persona y las duraciones de las frases musicales.

2.8.10.5 Melodía

La creación de esta melodía nace a partir de improvisaciones *a capella*. La primera frase musical surge por movimiento conjunto. Esta se asemeja al modelo melódico inicial de canciones como “Alfonsina y el mar” y “Ese arar en el mar”, lo cual se debe a una influencia

indirecta de lo que estaba escuchando en ese momento. Asimismo, esta melodía resulta característica por el uso del *re* sostenido en distintos versos.

Para el estribillo propuse una melodía bastante repetitiva y lineal para hacerla más identificable, ya que dice el nombre del ciclo canciones, *En el Retrato*.

2.8.10.6 Armonía

Debido a las cualidades de la melodía, la armonía tendría la función de balancearla a través de una mayor variedad de color y cumplir el rol de sostén para ella. Por ello, opté por algunos acordes de séptima y el uso de tensiones. De igual modo, los acordes son diatónicos y oscilan entre la escala de *mi* menor armónica y *mi* menor antigua.

2.8.10.7 Ritmo

Debido a la carga de información armónica y melódica, la parte rítmica fue considerado un elemento secundario. El estribillo tiene mayor presencia de éste, ya que se enfatiza el trabajo rítmico de corcheas y síncopa, junto al elemento de repetición, lo que genera el principal motivo melódico de la canción.

Por otro lado, cabe mencionar que se quería generar cierta cercanía con estructuras de la música *pop*, A, B, A B, C, B.

2.8.10.8 Relación música-texto

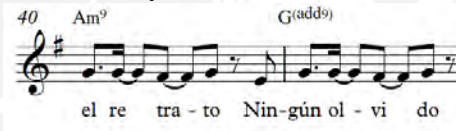
Para esta canción recurrí a un mayor uso del símbolo dentro de su lírica, lo que generaba un final abierto y superiores posibilidades interpretativas del oyente. Los dos primeros versos mantienen un mismo trazo melódico, mas en el segundo la armonía cambia a *la* disminuido, intensificando y generando un escenario más oscuro para las palabras “gritando” y “encierro”. Dentro de lo lírico, el verso “Cual susurro de anhelos” hace referencia al placer desde imágenes más delicadas, además, en el siguiente “Su mirada

gritando mi encierro” se observa como soy invadida por la presencia de “otro” (que resulta ser yo misma).

La parte B evidencia una relación directa con la primera canción del ciclo. Estos versos significan un perdón que finalmente no es aceptado como se demuestra en “Ceguera”. Todo el énfasis de esta sección se manifiesta en el verso “Perdóname la voz”, el cual empieza con un salto de sexta mayor respetando la acentuación natural de la palabra.



Para el verso “Por su culpa en lo antes dicho” opté por usar solo negras para acentuar su carácter de reclamo. Debido a que cuenta con características propias del *pop*, quería que el estribillo fuese sumamente recordable y repetitivo, es por ello que para contrastar la melodía propuesta recurrí a un mayor movimiento y color con la progresión: Am9, Gadd9, Em y Bm7, creando así una atmósfera más atractiva y balanceada.



La parte D cuenta con la misma armonía de la parte C, sin embargo, cambié el contenido lírico en donde la dualidad que ha sido presentada durante todo el ciclo desaparece. La canción termina con la repetición del verso “Solo conmigo” el cual es el primero del ciclo. Este verso revela que todo lo sucedido ha sido una lucha interna conmigo misma.

CONCLUSIONES

La investigación desde las artes es muy valiosa para nosotros como artistas, ya que valida nuestras propias prácticas y genera una mayor credibilidad de nuestras artes a partir de una perspectiva más teórica. Cuando realizaba este trabajo me resultaba sorprendente la poca investigación desde las artes dentro de mi especialidad. Me hubiese gustado observar otros procesos artísticos desde la música como sucede con las otras especialidades.

El estudio acerca de los ciclos de canciones realizado en el primer capítulo me permitió comprender distintas cosas como el origen del ciclo de canciones, su evolución durante los años, conocer los nombres y definiciones relacionadas a él (hilo conductor, temática, narrativa, *Lied*, etc.), descubrir todas las posibilidades de enlaces sonoros o líricos, y, sobre todo, entender qué es lo que había estado haciendo de manera empírica, en otras palabras, me ayudó a entender mi propia obra a profundidad para luego poder analizarla. Es por ello que las siguientes conclusiones están basadas más en la propia creación como objeto de estudio, enfocándonos en el desarrollo de su hilo conductor narrativo como generador del ciclo como unidad.

A partir de la propia experiencia en la creación y análisis de otros, puedo afirmar que los ciclos de canciones nacen a partir de un hilo conductor (narrativo o temático). Este funciona a modo de soporte acompañando todo el proceso creativo, dado que siempre tiene que estar conectando todas las partes meticulosamente para generar una coherencia, como en los ciclos de Schumann, Schubert, Cohen, Parra o Ariel Ramírez. Encuentro que la elaboración del ciclo requiere una conceptualización previa y posiblemente durante, para generar un producto final que responda a éste a través de la unión de todas sus canciones.

Para *En el Retrato* realicé una conceptualización previa a partir del hilo conductor de las canciones, este le otorgaba un mayor poder produciendo así un escenario específico del cual se originaría el proceso creativo musical/lírico. Asimismo, me permitía tener una visión

panorámica del proyecto y saber que elementos generales podrían funcionar como conjunto, en cada canción, entre otras cosas. No obstante, este primer esquema fue transformándose durante su desarrollo, pero sin perder su esencia. Personalmente, me di cuenta de que la conceptualización resultaba solo un mapa del cual, a partir de su construcción creativa, yo seguía descubriéndome y entendiéndome y, por ello, sucedían cambios. Tenía que reconstruir a la persona de aquellos años con la actual para sentirme más aferrada temporalmente a lo que plasmaba en las canciones, y así ofrecer al oyente un producto más verdadero. Entonces, si bien la conceptualización permite un primer punto de inicio para el ciclo, este no es definitorio para el contenido del mismo.

Durante el proceso de composición del ciclo, el balance musical entre todas las canciones era imprescindible. Si bien el trabajo de conceptualización me permitió decidir previamente los elementos que podrían funcionar en cada una de las canciones, éste se iba alterando debido a las necesidades propias de las canciones. Tenía que marcar diferencias entre ellas por ser distintas situaciones emocionales, pero también similitudes por pertenecer a un mismo discurso lírico/musical. A diferencia de compositores del siglo XIX que solían componer con la base narrativa de un conjunto de poemas, mi elaboración narrativa tenía que estar bastante clara al momento de producir sobre ella, tanto como para seguirla, como para romperla, éste no podía significar un impedimento para la capacidad creadora debido a los límites que supone, sino al contrario, guiarla.

Uno de los principales elementos intervinientes dentro de la creación de canciones, fue el tomar a mi voz como el primer instrumento. Para esto tuve que explorar distintos registros, reconocer que funcionaba y que no para cada canción y, sobre todo, observar si estaba transmitiendo lo que realmente quería decir. Fue un ensayo-error constante, que sin duda alguna me permitió conectar con mi potencialidad creadora melódica y voz. En un determinado punto mientras hacía las canciones, sentía que estas tomaban acción por sí solas,

es decir, a partir de una primera idea melódica lo siguiente se desarrollaba por sí solo. Cuando esto sucedió, me di cuenta de la importancia del dominio del instrumento para darle a la canción lo que necesita y no se vea impedida en su creación. Asimismo, advertí cómo la conexión con el instrumento para una temática introspectiva resultaba sumamente valiosa.

Otro pilar importante fue el aspecto emotivo en las canciones. Al ser testimonial, hay mucho desgaste emocional porque implica profundizar en las emociones, tanto pasadas como actuales, y decidir cómo comunicarlas, uno tiene que decidir qué es lo que quiere compartir con el otro. Esto termina siendo un proceso de redescubrimiento emotivo, dado que las canciones (situaciones emocionales) son la estructura o “esqueleto” del ciclo.

Dentro de la lírica, el uso de la dualidad ayudó a observarme y comprenderme desde afuera, como agente externo al releer las canciones. Por otra parte, observé que el uso de una estética con mayor cantidad de figuras retóricas generaba una lírica más “ambigua” originando dos efectos bastante contrastantes. El primero, una lejanía con el oyente, por su posible difícil comprensión y el segundo, una cercanía debido a la libertad de brindarle un propio significado a partir de las imágenes que sostiene. Tener estas dos posibilidades, hace que la relación del ciclo con el oyente resulte bastante impredecible. Esto podría contradecir la característica de temática definida que presentan los hilos de conductor, sin embargo, en los títulos de las canciones es donde se evidencia y se especifica esta y la narrativa. Además, debido a que la temática era el autodescubrimiento este tipo de escritura efectuaba la intención de que el oyente interactúe con la obra a partir de su interpretación y la complete desde su posición.

Al finalizar las canciones, y observar su desarrollo como individualidades y como unidad, pensaba que no funcionaban lo suficiente o que podrían ser mejor de otra manera. Sin embargo, cuando optaba por hacer cambios me daba cuenta de que ese acto estaba generando

un desequilibrio en la misma canción o en otra, como si fuese un rompecabezas. Este evento demuestra cómo es que funciona la composición de este tipo de obra.

Aunque no se ha mencionado en detalle anteriormente, algunas canciones se tocaron en vivo entre los meses de octubre del 2019 y marzo del 2020. A partir de esta experiencia, se produjo un acercamiento distinto a las canciones debido a la reacción de los que eran un público desconocido, así como también luego de esta experiencia sucedieron alteraciones mínimas en las canciones que sentía necesarias. Esto me hace creer que durante la grabación de las canciones sucederán aún más cambios.

A partir de la creación de este ciclo, puedo testificar cómo la composición permite a uno darse cuenta por lo que está pasando, y reluce aquello que se manifiesta en el inconsciente. Poco a poco uno se va descifrando y entiende su propio sentir y lidia con él a través de la creación y comprensión de su propia obra. En otras palabras, uno le genera un significado propio a su sentir en la medida en que es capaz de comprenderlo más profundamente, debido a la música. Esto ocurre aún más cuando es acerca de un tema bastante personal.

El hilo conductor es una herramienta que brinda una experiencia completa al oyente, el cual al estar rodeado de tantas ilaciones se incrementa su interés en la obra por querer saber cómo concluye o cómo se desarrolla a través de sus canciones, tal como si se tratase de un libro o una obra de teatro.

Considero que esta investigación desde las artes servirá de mucho a otros estudiantes por poseer la visión externa, pero, principalmente, la interna de su creador durante su proceso de realización (definición de hilo conductor, conceptualización, mirada panorámica, elementos autónomos interconectados, lazos musicales y líricos, y demás). Esta información podría significar para ellos una pequeña guía para hacer un ciclo de canciones o incluso un proyecto conceptual. Asimismo, les permitirá entender su forma de trabajar a través de un hilo

conductor y no solo en el ámbito musical, estimo que los conceptos propuestos en la investigación podrían funcionar en otras artes. En lo personal, quisiera que tomen estas herramientas de la investigación y las hagan suyas, que a partir de ellas sigan descubriendo nuevas maneras para elaborar producciones íntegras.

En el Retrato me ha permitido reencontrarme como ser creador, y entenderme a través de la creación y exploración personal, debido a su carácter introspectivo. Si tuviese que definir a *En el Retrato* sería en un proyecto musical conceptual, nacido a partir de la definición de ciclo de canciones de hilo conductor narrativo. Es así como la decisión por optar por un hilo conductor como primer elemento para componer el ciclo ha generado que todo su desarrollo haya resultado de manera óptima.

Antes de empezar con este proyecto, quise tener un registro de lo que pensaba. Ahora deseo compartirlo:

Hoy no traje libreta, no traje nada, no, si traje un libro, traje un libro, y hay unas páginas, pero nada, no lo entiendo [...] quiero escribir un nuevo ciclo de canciones, un álbum [...] no solo quiero hacer una colección. Esa no es mi idea [...]. Necesito descubrir qué es lo que quiero [...]. Me estoy conociendo. Creo saber. [...] Pero no sé sobre qué hablar. [...] creo que el autodescubrimiento es bastante importante [...] Quiero que haya un hilo conductor entre todas estas canciones. [...] ¿De qué viaje pueblo hablar yo? ¿Del viaje de autodescubrirme?

Creo que siempre supe sobre qué quería hablar. Gracias al arte terminé de descifrarlo.

BIBLIOGRAFÍA

- Altopalo. (2018). Frozen Away. En *frozenthere* [CD]. Nueva York: Samedi Records, altopalo
- Andrea Martínez. (2018). Carmesí. En *Guerra en el Mejor Momento* [EP]. Lima: ADMA Studio.
- Ariel Ramírez y Félix Luna. (1969). *Mujeres Argentinas* [Casete]. Buenos Aires: Philips.
- Arroyo, J. (Compositor), Thôme, J. (Director) y Tana String Quartet (Intérpretes). (2015). SMAQRA for hybrid string quartet [video]. Estrasburgo. Recuperado de:
<https://youtu.be/Fb-11V8JycQ>
- Baudelaire, C. (2006). *Las flores del mal*. Buenos Aires: Editorial del Cardo. Recuperado de
<https://biblioteca.org.ar/libros/133456.pdf>
- Beyoncé. (2011). Run the World (Girls). En 4 [CD]. Nueva York: Parkwood Entertainment y Columbia Records.
- Bingham, R. (2004). The Early Nineteenth-Century Song Cycle. En J. Parsons (Ed.) *The Cambridge Companion to the Lied* (pp. 101-119). Cambridge: Cambridge University Press.
- Björk. (1993). The Anchor Song. En *Debut* [CD]. Londres, Bombay y Los Ángeles: One Little Indian y Elektra Entertainment.
- Björk. (1997). Unravel. En *Homogenic* [CD]. Málaga: One Little Indian y Elektra Entertainment.
- Björk. (2017). Blissing Me. En *Utopia* [CD]. Reino Unido y Estados Unidos: One Little Independent Records, Caroline International, The Orchard Enterprises.
- Borisova, E. y Klimenko, E. (2018). The Song Cycle: Hermeneutic and Communication Approaches. En *Advances in Social Science, Education and Humanities Research*, 205 (pp. 638-642). Recuperado de:

https://www.researchgate.net/publication/324750180_The_Song_Cycle_Hermeneutic_and_Communication_Approaches

Cornelius. (2006). *Sensuous*. En *Sensuous* [CD]. Japón: Warner Music Japan y Everloving Records.

Daft Punk. (2001). *Discovery* [CD]. París: Virgin Records.

Del Mazo, M. (2019). 50 años de Mujeres argentinas, Mujeres reveladas. En *Página 12*.

Recuperado de: <https://www.pagina12.com.ar/192912-mujeres-reveladas>

Esperanza Spalding. (2018). *The Longing Deep Down* (abdominal portal). En *12 Little Spells* [CD]. Nueva York: Concord Records.

FKA Twigs. (2015). *Mothercreep*. En *M3LL155X* [CD]. Reino Unido: Young Turks.

Gamarra, V. (1975-1980). *Buenas noches caballeros*. Recuperado de:

https://www.youtube.com/watch?v=WSx4husu8Qg&ab_channel=Antolog%C3%ADaMusicalDelPer%C3%BA

Gardel, C y Le Pera, A. (1934). *Volver*. Argentina: Odeón

George Stone. (2011). *Plain Gold Ring* [grabada por Kimbra]. En *Vows* [CD]. Australia:

Warner Bros. Records.

Gingerich, K. (2010). *The Journey of the Song Cycle: From “The Iliad” to “American Idiot”*.

En *Musical Offerings, 1*, (pp. 65-76) Recuperado de:

<https://digitalcommons.cedarville.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://www.google.com/&httpsredir=1&article=1017&context=musicalofferings>

González, J. P. (2018). *Creadora de mundos y canciones*. En J. P. González, F. Carrasco y J.

A. Sánchez (Eds.), *Violeta Parra Tres discos autorales*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

Gorillaz. (2005). *DARE*. En *Demon Days* [CD]. Reino Unido: Parlophone Records y Virgin

Records.

- Gorillaz. (2005). Last Living Souls. En *Demon Days* [CD]. Reino Unido: Parlophone Records y Virgin Records.
- Hayre, C. (2011). Despertar [grabada por Rosa Guzmán, Sergio Valdeos y Edward Pérez]. En *Despertar* [CD]. Perú: La Quimba y Sayariy Producciones.
- Heselgrave, D. (2012). Leonard Cohen: *Old Ideas*. En *Paste*. Recuperado de:
<https://www.pastemagazine.com/music/leonard-cohen/leonard-cohen-old-ideas/>
- Hiatus Kaiyote. (2015). By Fire. En *Choose Your Weapon* [CD]. Melbourne y Miami: Flying Buddha y Sony Masterworks.
- Hyden, S. (2012). Leonard Cohen: *Old Ideas*. En *The A.V. Club*. Recuperado de:
<https://music.avclub.com/leonard-cohen-old-ideas-1798171337>
- Johnson, G. (1990). Frauenliebe und -leben, Op 42. En *Hyperion Records*. Recuperado de:
https://www.hyperion-records.co.uk/dw.asp?dc=W3090_33103
- Johnston, R. & Grayson, D. (2017). Robert Schumann, *Frauenliebe -und leben*: an analysis of the song "*Ich kann's nicht fassen nicht glauben*". Recuperado de:
https://www.researchgate.net/publication/311582820_Robert_Schumann_Frauenliebe_und_leben_an_analysis_of_the_song_ich_kann%27s_nicht_fassen_nicht_glauben
- Kaminsky, P. (1992). The Popular Album as Song Cycle: Paul Simon's 'Still Crazy after All These Years'. En *College Music Symposium*, 32 (pp. 38-54). Recuperado de:
<http://www.jstor.org/stable/40374201>
- KÁRYYN. (2019). Un-c2-See. En *The Quanta Series*. [D]. s.l: Mute Records.
- Kimball, C. (2006). *A Guide to Art Song Style and Literature, Revised Edition*. Wisconsin: Hal Leonard Corporation. (iBook).
- Kitty Empire. (2012). Leonard Cohen: Old Ideas – review. En *The Observer*. Recuperado de:
<https://www.theguardian.com/music/2012/jan/22/leonard-cohen-old-ideas-review>

- Kot, G. (2012) Album review: Leonard Cohen, 'Old Idea'. En *Chicago Tribune*. Recuperado de: https://www.chicagotribune.com/entertainment/ct-xpm-2012-01-24-chi-leonard-cohen-album-review-old-ideas-reviewed-20120124_story.html
- Leonard Cohen. (2012). *Old Ideas* [CD]. Los Ángeles: Columbia.
- López, I. (2010), "Al filo de la modernidad: las décimas autobiográficas de violeta parra como literatura". En *Anales de literatura chilena*, 13, (pp. 131-150). Recuperado de: https://www.academia.edu/8536040/Al_filo_de_la_modernidad_Las_d%C3%A9cimas_autobiogr%C3%A1ficas_de_Violeta_Parra_como_literatura
- Lorde. (2014). Yellow Flicker Beat. En *The Hunger Games: Mockingjay Part 1- Original Picture Soundtrack* [CD]. Estados Unidos: Republic Records.
- Lorde. (2017). Liability. En *Melodrama* [CD]. Nueva York, Brooklyn Heights y Los Ángeles: Lava y Republic Records.
- Lorde. (2017). Perfect Places. En *Melodrama* [CD]. Nueva York y Los Ángeles: Lava y Republic Records.
- Luis Alberto Spinetta. (1982). Barro tal vez. En *Kamikaze* [CD]. Argentina: Sony BMG Music Entertainment.
- Mamani, A. (2017). Heroínas, mártires y cautivas. Renovación folklórica y usos políticos del pasado en el LP *Mujeres Argentinas* (1969). *Revista Argentina de Musicología*, (18), (pp. 143-166).
- Manns, Patricio. (1978). *Violeta Parra*. Barcelona: Ediciones Júcar.
- Marilina Bertoldi. (2018). Tito Volvé. En *Prender un Fuego* [CD]. Buenos Aires: Pelo Music.
- Marshall, H. (1973). Symbolism in Schubert's "Winterreise". En *Studies in Romanticism*, 12(3), (pp. 607-632). Recuperado de: https://www.jstor.org/stable/25599890?read-now=1&seq=3#page_scan_tab_contents

- Miranda, P. (2001). *Las décimas de Violeta Parra: autobiografía y uso de la tradición discursiva*. (Tesis de maestría). Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, Santiago, Chile. Recuperado de:
http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/108770/miranda_p.pdf?sequence=3
- Morris, E. (2008). Décimas [grabadas por Pedro Aznar]. En *Quebrado*. [CD]. Argentina: Tabriz Discos
- Natalia Lafourcade. (2012). *Un derecho de nacimiento*. México: Sony Music México.
- Parra, V. (1970). *Décimas, autobiografía en verso*. Chile: Editorial Pomaire. Recuperado de:
<https://www.cancioneros.com/nd/2722/0/decimas-autobiografia-en-versos-chilenos-libro-violeta-parra>
- Paton, D. (2012) Leonard Cohen – Old Ideas. En *musicOMH*. Recuperado de:
<https://www.musicomh.com/reviews/albums/leonard-cohen-old-ideas>
- Pink Floyd. (1977). *Animals* [CD]. Londres: Harvest/EMI.
- Pizarnik, A. (2001). *Poesía Completa*. Recuperado de
<http://files.bibliotecadepoesiacontemporanea.webnode.es/200000181-af182af95e/Alejandra%20Pizarn%20C3%ADk%202.pdf>
- Plaza, G. (2019). Mujeres Argentinas, la obra cumbre de Ariel Ramírez y Mercedes Sosa, celebra cincuenta años. En *La Nación*. Recuperado de:
<https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/musica/mujeres-argentinas-obra-cumbre-ariel-ramirez-mercedes-nid2291591>
- Radiohead. (2000). How To Disappear Completely. En *Kid A* [CD]. Paris, Copenhague y Oxford: Parlophone Records y Capitol Records.
- Rosalía. (2018). Pienso En Tu Mirá – Cap. 3: Celos. En *El Mal Querer*. [CD]. España: Sony Music.

- Rosalía. (2017). Si Tú Supieras Compañero. En *Los Ángeles* [CD]. España: Universal Music España.
- Rosalía. (2018). *El Mal Querer* [CD]. España: Sony Music.
- Ruiz-González. (2018). Charly. [Spotify]. Lima.
- Schneider, A. C. (2005). Robert Schumann “Frauenliebe und Leben”, op. 42. En Blog *Villa Musica*. Recuperado de: <https://www.kammermusikfuehrer.de/werke/3461>
- Schubert, F. (1828). *Winterreise* [interpretado por Dietrich Fischer-Dieskau y Gerald Moore].
Recuperado de:
https://www.youtube.com/watch?v=c8UDOmUcxCh&t=599s&ab_channel=viol7
- Schumann, R. (1830). *Frauenliebe und –leben* [interpretado por Anna Huntley y Jonathan Ware]. Recuperado de:
https://www.youtube.com/watch?v=X4DXoI1JYgI&t=567s&ab_channel=annahuntleymezzo
- Schumann, R. (1840a). *Dichterliebe* [interpretado por Guzmán Hernando y Aurelio Viribay].
Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=gNyPz2b-X5Y&t=1130s&ab_channel=ListadeM%C3%BAasicasOttoMariaCarpeaux
- Schumann, R. (1840b). *Seit ich ihn gesehen - Frauenliebe und Leben* [interpretado por Magdalena Kožená]. Recuperado de:
https://www.youtube.com/watch?v=izvKWIKuCSg&ab_channel=rosen88kavalier
- Spear, J. L. (2019). The Fractured World of Leonard Cohen. En E. Mitsi, A. Despotopoulou, S. Dimakopoulou y E. Aretoulaks (Eds.), *Ruins in the Literary and Cultural Imagination*: 1 (pp.177-197). Cham: Palgrave Macmillan.
- Strykowski, D. (2006). Text Painting, or Coincidence? Treatment of Height-Related Imagery in the Madrigals of Luca Marenzio. En *Empirical Musicology Review*, 11, (pp. 109-119). Recuperado de:

- https://www.researchgate.net/publication/312206165_Text_Painting_or_Coincidence_Treatment_of_Height-Related_Imagery_in_the_Madrigals_of_Luca_Marenzio
- Turchin, B. (1985). Schumann's Song Cycles: The Cycle within the Song. En *19th-Century Music*, 8(3) (pp. 231-244). Recuperado de: <https://www.jstor.org/stable/746514?seq=1>
- Valdenito, L. (2018). *Vio-le.ta Pa-rra fragmentada: Análisis de discursos articulados en su construcción como figura de la música en Chile a partir de su muerte*. (Tesis de doctorado). Universidad de Salamanca, Salamanca, España.
- Varela, B. (2016). *Poesía reunida 1949-2000*. Lima: Librería Anticuaria Sur.
- Vich, V., (2013). Robles, buques, caballos y sangre en la poesía de José María Eguren. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, (78), 365-375.
- Vilches, P. (2019). Geografía humanas y espacios del Chile moderno en las “Décimas” de Violeta Parra. En Association ESCAL (Ed.), *Artelogie*, 13, (pp. 1-19). Recuperado de: <https://journals.openedition.org/artelogie/3098>
- Violeta Parra. (2011). *Décimas autobiográficas* [CD]. Chile: Oveja Negra 590259 – Obras de Violeta Parra, musicales, poéticas, visuales, disco 7.
- Vitale, C. (2019). Nueva mirada para una obra folklórica cumbre. En *Página/12*. Recuperado de: <https://www.pagina12.com.ar/208402-nueva-mirada-para-una-obra-folklorica-cumbre>

ANEXOS

Anexo 1. Partitura de “Ceguera”

CEGUERA

♩ = 95

Valeria Macavilca Aragón

Introducción

Musical score for the introduction of 'Ceguera'. It consists of four staves of music in 4/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The melody is simple and repetitive, with lyrics: 'En el re tra - to Nin-gún ol - vi - do En el re- tra - to So - lo con - mi - go So - lo con - mi - go'. Chords are indicated above the staff: Am⁹, G(add⁹), Em, Bm⁷, A, C#m, D, Dm.

A

Musical score for section A of 'Ceguera'. It consists of four staves of music in 4/4 time, with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The melody is more complex, with lyrics: '¿Có-mo/ha ca - lla - do tu pre - sen - cia? ¿Có-mo/ha ca - lla - do tu pre - sen - cia Di_ mi fir-ma men-to en vez_ de ol - vi - dar - me Es-ta vez ¿Có-mo/ha ca - lla - do tu pre - sen - cia'. Chords are indicated above the staff: A, C#m, D, Dm.

B

Musical score for section B of 'Ceguera'. It consists of one staff of music in 4/4 time, with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The melody is simple and repetitive, with lyrics: '¿Có-mo/ha ca - lla - do tu pre - sen - cia'. Chords are indicated above the staff: F#m⁷/E, F#m⁷, A(add⁹)/B, B^o/D.

2

37 F#m7/E F#m7 A(add9)/B B°/D

A

41 A C#m D Dm

¿CÓ-mo/ha ca - lla - do tu pre - sen - cia?

45 A C#m D Dm

¿CÓ-mo/ha ca - lla - do tu pre - sen - cia? He/ol - vi-

49 A C#m D Dm

da-do es-ta/au-ro-ra que me/a com - pa - ña - ba Es-ta vez

53 A C#m D Dm

— ¿CÓ-mo/ha ca - lla - do tu pre - sen - cia Si-

C

57 Bm D E

len-cios con - fe - sa - dos no per - do - na - rán la voz

D

60 A C#m D Dm

Na-die quie-re de - cir - lo E-res gri - to/en el va-cí-o De mi

64 A C#m D Dm

pro pio re - fle - jo A - tem - po ral

68 A C#m D Dm

Na-die quie-re de - cir - lo E-res gri - to/en el va-cí-o De mi

CODA

3

72 A C#m D Dm
pro pio re - fle - jo A - tem - po - ral Ah Ah A - tem - po

76 A C#m D Dm
ral Ah Ah A - tem - po

80 A C#m D Dm
ral Ah Ah A - tem - po

84 A C#m D Dm
ral Ah Ah

88 A C#m D Dm
Ah

C

92 Bm D E
len - cios con - fe - sa - dos no per - do - na - rán la voz

Anexo 2. Partitura de “Temor”

TEMOR

♩ = 110

Valeria Macavilca Aragón

A

Bm Am Em/B

A sus ple-ga - rias A sus pro-me - sas Cuán-to/he de de-cir Cuán-to/he

4 Cmaj7(#11omit5) F#° Em⁹/G

de ca-llar ¿Se - rá su fal - ta de/es-tam - pa o su te -

7 Cmaj7(omit3) Am(sus4)

mor a re - cor - dar?

B

10 Bm/F# Gmaj7(#11)

Por los o - jos de/au - sen - cia Lo sue - ño

13 F#°/A F#° Bm⁷(add9)

cer - ca - no Sin sen - de - ro ne-ce-sa - rio

18 Bm/F# Gmaj7(#11)

Por los o - jos de/au - sen - cia Lo sue - ño

21 F#°/A F#° Bm⁷(add9)

cer - ca - no Sin el rue - go en gri-sá - ceo

C

26 Em Bm/D

Y/en su úl - ti - ma pa - la - bra Se al - za tu nom - bre/en i -

2

29 Gmaj7 Bm/C# F#(sus4)/C Bm



- da La cul-pa_ en-mu-de - ci - da

35 Bm



A

39 Bm Am Em/B




A sus ple - ga - rias A sus pro - me - sas Cuán-to/he de de - cir Cuán-to/he

42 Cmaj7(#11omit5) F#° Em9/G Cmaj7(omit3)




de ca - llar ¿Se - rá_ su_ fal - ta_ de/es - tam - pa o su te - mor a re - cor...

46 Bm Am Em/B




No_ me/i - ré/es - ta_ vez_ No




A sus ple - ga - rias A sus pro - me - sas Cuán-to/he de de - cir Cuán-to/he

49 Cmaj7(#11omit5) F#°



_ me/i - ré/es - ta_ vez_ No_



de ca - llar ¿Se - rá_ su_ fal - ta_ de/es -

51 Em⁹/G Cmaj7(omit3)

me/i - ré/es - ta vez No

tam - pa o su te - mor a re - cor... -

53 Bm Am Em/B

me/i - ré/es - ta vez No me/i - ré/es - ta vez

A sus ple-ga - rias A sus pro-me - sas Cuán-to/he de de-cir Cuán-to/he

56 Cmaj7(#11omit5) F#°

No me/i - ré/es - ta vez

de ca - llar ¿Se - rá su fal - ta de/es -

58 Em⁹/G Cmaj7(omit3)

No me/i - ré/es - ta vez

tam - pa o su te - mor a re - cor - dar?

Anexo 3. Partitura de “Riesgo”

RIESGO

♩ = 200

Valeria Macavilca Aragón

Introducción

A#m(omit5)

Noc - tur - na, la mar De -

5 G#(sus4)

jar - te ir

9 A#m(omit5)

I - no - cen - cia, es - tar

13 G#(sus4)

Dé - ja - me ir _____

A

17 B Bmaj7/A# B Bmaj7/A# A#m

Si me vie-ras Si qui - sie-ras A - pe-nas

22 B Bmaj7/A# B Bmaj7/A# A#m7 A#m7

Si me vie-ras Si qui - sie-ras A - pe nas A - pe-nas

29 B Bmaj7/A# B Bmaj7/A# A#m

Si me vie-ras Si qui - sie-ras A - pe-nas

34 B Bmaj7/A# B Bmaj7/A# A#m7

Si me vie-ras Si qui - sie-ras A - pe nas

2 **B**

40 F# A#m A#m/F
Fre-ne - sí, e - xis - to/en ti

48 F# A#m G#(omit3)
Fre-ne - sí, vuel-ve/ha cia mí

56 F# A#m C#(sus4)/D#
Fre-ne - sí, e - xis - to/en ti

64 F# A#m
Fre - ne sí, vuel - ve/ha - cia

68 D#m(sus4)
mí mí mí mí

A

72 B Bmaj7/A# B Bmaj7/A# B Bmaj7/A# B Bmaj7/A#

76 G#(sus4)/C#

80 D+
Y

C

84 D#m F#maj7/C# B7(b5) A#
se llo - ró su nom - bre En voz

88 B7(b5)/F
al - ta

92 A#m C° B7(b5)
Sin que lo su -

96 A#m G#(sus4)
pie se

A

100 B Bmaj7/A# B Bmaj7/A# A#m
Si me vie-ras Si qui - sie-ras A - pe-nas

105 B Bmaj7/A# B Bmaj7/A# A#m7 A#m7
Si me vie-ras Si qui - sie-ras A - pe nas A - pe-nas

112 B Bmaj7/A# B Bmaj7/A# A#m
Si me vie-ras Si qui - sie-ras Si me vie - ras Si qui - sie - ras

118 B Bmaj7/A# B Bmaj7/A# A#m7
Si me vie - ras Si qui - sie - ras A - pe nas

122 B Bmaj7/A# B Bmaj7/A# A#m
Si me vie - ras Si qui - sie - ras A - fue - ra

Anexo 4. Partitura de “Angustia”

ANGUSTIA

♩ = 120

Valeria Macavilca Aragón

A

C#m/G# A B⁶ A

Dí-me-lo per-pe - tuo Dí-me-lo per-pe - tuo_ En

5 Amaj7/G# A B C#m/G# A

tor-no a ti me/en- cuen_ tro_ In-co - lo-ro e-ter-no In-co

10 B⁶ A Amaj7/G# A

lo-ro e-ter - no_ Sin_ sig-ni - fi - ca_ do_ Al mo

14 F#m E G#m A

men-to_ de de sear_ me Un úl - ti - mo/en-ga - ño

B

18 C#m B D#m(omit5)

Si su - pie - ras que nun - ca te/he to - ma - do_

22 D#^o

que so-lo/a tra-vés de tu rui-do me has_ ce - ga-do

27 A G#

Rui - do mí - o, que/he per - di - do Sa - bes a

30 F#m A G#m

don-de me di - ri - jo Más en - te - ros, más_ fra-ter - nos

2

IMPROVISACIÓN LIBRE

Es un aproximado de compases, puede durar más

34 F#m C#m 24

En in - men-sos es - pe - jos

Anexo 5. Partitura del arreglo de palmas y voz de “Angustia”

ANGUSTIA Arreglo de palmas y voz

Valeria Macavilca Aragón

$\text{♩} = 120$

Voz

Palmas

5

Voz

Palmas

9

Voz

Palmas

13

Voz

Palmas

17

Voz

Palmas

in - men - sos es - pe - jos

in - men - sos es - pe - jos

in - men - sos es - pe - jos

in - men - sos es - pe - jos

in - men - sos es - pe - jos

Anexo 6. Partitura de “Fragilidad”

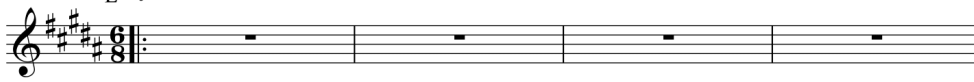
FRAGILIDAD

♩ = 99

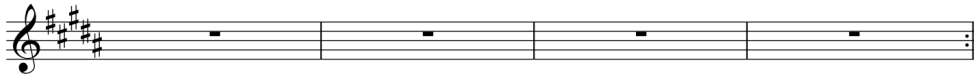
Valeria Macavilca Aragón

Introducción

E^{maj7}(omit5)



5 D^{#m}(omit5)



A

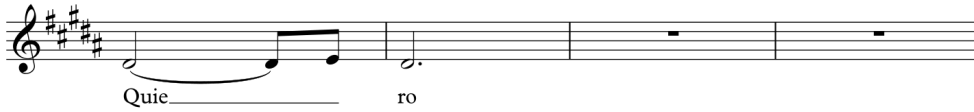
9 E^{maj7}(omit5)



13 D^{#m}(omit5)



17 E^{maj7}(omit5)



21 D^{#m7}(b5)



25 E^{maj7}(omit5)



29 D^{#m}(omit5)



33 E^{maj7}(omit5)



2

37 D#m(omit5)
Des - de tu mi - rar

41 Emaj7(omit5)
Pe - ro

45 D#m7(b5)
A tras

B

49 Amaj7(add9) G#m7/B
No, No/es lo que di -

53 C#m
rás So -

57 Amaj7(add9) G#m7/B
lo/el, Ca - da

61 Bmaj7/D#
vez

C

65 Emaj7(omit5)
Uh

69 D#m(omit5)
Uh

73 Emaj7(omit5)
Uh

77 D#m(omit5)

81 Emaj7(omit5)

Uh

85 B/D#

89 Emaj7(omit5)

Uh

93 D#m(omit5)

B

97 Amaj7(add9) G#m7/B

No/es lo que di -

101 C#m7

-rás So - lo

105 Amaj7(add9) G#m7/B

el Ca da

109 Bmaj7/D#

vez Cuán - do/es

113 Amaj7(add9) G#m7/B

que Po dré

4

117 C#m
ser
121 A maj7(add9) G#m7/B Par - te _____
de Sien - do

125 F#7
yo

129 F#maj7 E maj7(omit5) Sien - do

133 F#maj7 E maj7(omit5) yo Sien - do

137 F#maj7 E maj7(omit5) yo sien - do

141 F#/C#
yo

Anexo 7. Partitura de “Fortaleza”

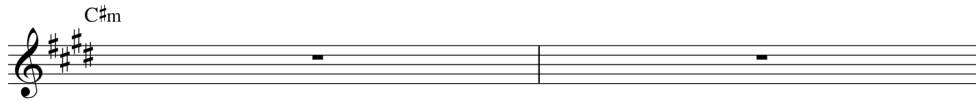
FORTALEZA

♩ = 100

Valeria Macavilca Aragón

Introducción

C#m



A

3 C#m G#(omit3) F#m C#m



Al ser fir - ma - men to Del - a - zar _____ Mi po - si - ción

7 G#(omit3) F#m C#m



Re - cuer - da tu nom - bre Ca - da pa - so he - cho do - lor Pe - ren - ne / en pie

11 E G#(omit3) F#m C#m



U - no / es el o - tro Y / em pal - mar - me / a tu piel El que

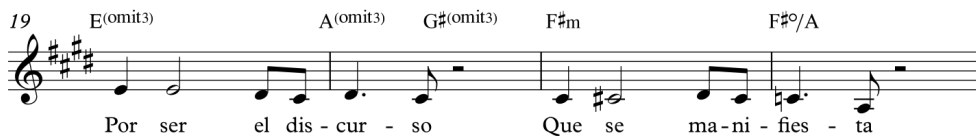
15 G#(omit3) F#m C#



si - gue, el que hu - ye El cla - mor re - co - rre al ser

B

19 E(omit3) A(omit3) G#(omit3) F#m F#°/A



Por ser el dis - cur - so Que se ma - ni - fies - ta

23 E(omit3) A(omit3) G#(omit3) F#m F#°/A C#m



Por ser el dis - cur - so Que am - bi - va - len - te va

Anexo 8. Partitura de “Caricia”

CARICIA

♩ = 73

Valeria Macavilca Aragón

Introducción

Dm Am Dm Am/C

Io Io ro de ro Io Io

5 Dm C F Dm

Io Io Io Io u

10 D(sus4)/A C(sus2) A7(#11) Dm

u io da re de ro Io e ia o

A

15 Dm Am/E E(omit5)/G A7 Dm

Sien-do el cuer-po Ca-da le-ja - no la-men-to O-

19 F C(sus2) Gm/Bb F/A Em11/G C

ír - te de nue - vo Nun-ca más a - je - na

23 Dm C F C/E A7

Es - ta si - lue - ta En - ci - ma tu - yo, es

27 Dm Am Gm/Bb F/A Em11/G C

hem-bra Tan-to tac - to Nun-ca más a - je - na

B

32 Bbmaj7 Dm F Am Dm Gm

En tu me - mo-ria Dis-tin-ta/a pa-rien-cia Des-de/el al -

2

38 Dm/F B \flat maj7 Dm/A F Am

ba E - ter-no_ ca-ri - ño Par-te de tu per - mi - so

43 B \flat maj7 D(sus4) F Am Dm Gm/B \flat

En tu me - mo-ria Dis-tin-ta/a - pa-rien-cia Des-de/el al -

49 F B \flat maj7 Dm/A F Am

ba E - ter-no_ ca-ri - ño Par-te de tu per - mi - so

Coda

54 Dm Am Dm Am/C

Io Io ro de - ro Io Io

58 Dm C F Dm

Io Io Io Io u

63 B \flat maj7 Dm/A G \flat /B B \flat maj7

te io ti ra ra te io Io ro ia ia io

Anexo 9. Partitura de “Visión”

VISIÓN

♩ = 100

Valeria Macavilca Aragón

Introducción

C \flat (b5) Eb G \flat B \flat m/F C \flat (b5) D \flat 9/9 A \flat 7(add11)/Eb Eb(sus4)/A \flat

Oh

Oh

5 C \flat (b5) Eb G \flat B \flat m/F C \flat (b5) D \flat 9/9 A \flat 7(add11)/Eb Eb(sus4)/A \flat

Oh

Oh

A

9 C \flat (b5) Eb G \flat B \flat m/F C \flat (b5) D \flat 9/9 A \flat 7(add11)/Eb Eb(sus4)/A \flat

So - le - dad A - is - lar Des - per-

Solo la primera vez
Continuación de frase melódica

tar Rea - li - dad

13 C \flat (b5) Eb G \flat B \flat m/F C \flat (b5) D \flat 9/9 A \flat 7(add11)/Eb Eb(sus4)/A \flat

tar Rea - li - dad

17 C \flat (b5) Eb G \flat B \flat m/F C \flat (b5) D \flat 9/9 A \flat 7(add11)/Eb Eb(sus4)/A \flat

21 C \flat (b5) Eb G \flat B \flat m/F C \flat (b5) D \flat 9/9 A \flat 7(add11)/Eb Eb(sus4)/A \flat

So - le - dad A - is - lar Des - per-

2

25 C \flat (b5) E \flat G \flat B \flat m/F C \flat (b5) D \flat 6/9 A \flat 7(add11)/E \flat E \flat (sus4)/A \flat

tar Rea - li - dad

Re-co-noz - co E-sos o__ jos

Re-co-noz - co

29 C \flat (b5) E \flat G \flat B \flat m/F C \flat (b5) D \flat 6/9 A \flat 7(add11)/E \flat E \flat (sus4)/A \flat

Lo na - ci - do Lo/a - bi - sal Des - per - tar

Lo na - ci - do Lo/a - bi - sal Des - per - tar

33 C \flat (b5) E \flat G \flat B \flat m/F C \flat (b5) D \flat 6/9 A \flat 7(add11)/E \flat E \flat (sus4)/A \flat

Lo na - ci - do Lo/a - bi - sal Des - per - tar

Lo na - ci - do Lo/a - bi - sal Des - per - tar

Des - per - tar

37 C \flat (b5) E \flat G \flat B \flat m/F C \flat (b5) D \flat 6/9 A \flat 7(add11)/E \flat E \flat (sus4)/A \flat

So - le - dad A - is - lar Des - per

Lo na - ci - do Lo/a - bi - sal Des - per - tar

Re-co-noz - co E - sos o__ jos

41 C \flat (b5) Eb G \flat Bbm/F C \flat (b5) D \flat 6/9 A \flat 7(add11)/Eb Eb(sus4)/A \flat

tar Rea - li - dad

Lo na - ci - do Lo/a - bi - sal Des - per - tar

Re - co - noz - co Re - co - noz - co E - sos o__ jos E - sos o__ jos

45 C \flat (b5) Eb G \flat Bbm/F C \flat (b5) D \flat 6/9 A \flat 7(add11)/Eb Eb(sus4)/A \flat

So - le - dad A - is - lar Des - per

Lo na - ci - do Lo/a - bi - sal Des - per - tar

Re - co - noz - co E - sos o__ jos

49 C \flat (b5) Eb G \flat Bbm/F C \flat (b5) D \flat 6/9 A \flat 7(add11)/Eb Eb(sus4)/A \flat

tar Rea - li - dad

Lo na - ci - do Lo/a - bi - sal Des - per - tar

Re - co - noz - co Re - co - noz - co E - sos o__ jos

Anexo 10. Partitura de "Poder"

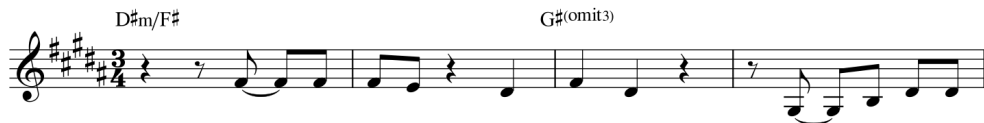
PODER

♩ = 100

Valeria Macavilca Aragón

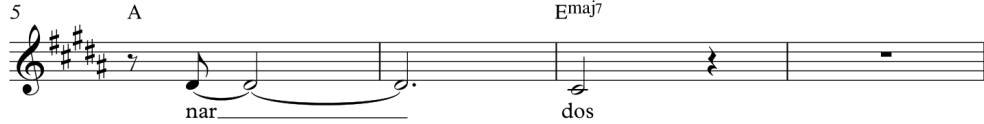
A

D#m/F# G#(omit3)




Co - mo/un sue - lo des - nu - do An - te/úl-ti - mos

5 A Emaj7




nar dos

9 D#m/F# G#(omit3)



El ros - tro sin hu - i - da re -

13 E(sus2) F#(omit3)



mi - nis - cen - cias en ac - tos

B

17 Bmaj7/A# B Cm7 B



Tú, lu - gar don - de na - ce - ré


21 Bmaj7/A# B Cm7 B



Tú, ro - jo al que vol - ve - ré


C

25 A#m A#m7/G# D#m/F# D#(sus4)/G# D#m



Car - me - sí en un en - sue - ño Por

29 A#m A#m7/G# D#m/F# D#(sus4)/G# E



vez pri - me - ra e - res mí - a

2 **D**

33 D#m D#m/G# D#m/F# G#(sus2)
 Ni mo-rir a su la - do Ni vi-vir a su la - do A -

37 F# D#m/G# D#m/F# D#m/G#
 trás de cual - quier ho - ra Ha - brá quien te lo nom - bre

41 D#m D#m/G# D#m/F# G#(sus2)
 Ni mo-rir a su la - do Ni vi-vir a su la - do

45 F# D#m/G# F#
 Pí - de me/e - se que - rer Del vol - ver___ nues - tro

E

49 Bmaj7/D# C#m D#m C#m

B

53 Bmaj7/A# B Cm7 B
 Tú,___ lu - gar___ don - de na - ce - ré

57 Bmaj7/A# B Cm7 B
 Tú, ro - jo al___ que vol - ve - ré

C

61 A#m A#m7/G# D#m/F# D#(sus4)/G# D#m
 Car - me - sí___ en un en - sue - ño Por

65 A#m A#m7/G# D#m/F# D#(sus4)/G# E

vez pri - me - ra e - res_ mí - a

D

69 D#m D#m/G# D#m/F# G#(sus2)

Ni mo - rir a su la - do Ni vi - vir a su la - do a -

73 F# D#m/G# D#m/F# G#m

trás de cual quier ho - ra Ha - brá quien te lo nom - bre

77 D#m D#m/G# D#m/F# G#

Ni mo - rir a su la - do Ni vi - vir a su la - do

81 F# D#m/G# F#

Pí - de me/e - se que - rer Del vol - ver_ nues - tro

Anexo 11. Partitura de “Placer”

PLACER

♩ = 116

Valeria Macavilca Aragón

A

Em B7/D# Em A°

Cual su-su-rro.de/a - nhe - los Su mi-ra-da gri-tan-do mi/en-cie - rro

5 Am Em B7/F#

Na - da de - tie - ne su na - ci - mi - en - to

B

9 Cmaj7 F#m7(b5)/C F#m7(b5)

Si con - fie - so al - gún si - len - cio tu - yo

13 Cmaj7/E Em

Per - dó - na - me la voz

C

16 Am9 G(add9) Em Bm7

20 Em B7/D# Em A°

Cual pu-ñal del re - fle - jo Por su cul - pa/en lo an - tes di - cho

24 Am Em B7/F#

Na - da de - tie - ne su na - ci - mi - en - to

B

28 Cmaj7 F#maj7(b5)/C F#m7(b5)

Si con - fie - so al - gún si - len - cio tu - yo

2

32 Cmaj7/E Em
 Per - dó - na - me la - - voz En

C

36 Am⁹ G(add9) Em Bm⁷
 el re - tra - to Nin - gún ol - vi do En el re - tra - to nin - gún ol - vi - do En

40 Am⁹ G(add9) Em Bm⁷
 el re - tra - to Nin - gún ol - vi do En el re - tra - to Nin - gún ol - vi - do

D

44 Am⁹ G(add9) Em Bm⁷

48 Am⁹ G(add9) Em Bm⁷/D[#]
 So - lo los - dos So - lo/u - na - voz

52 Am⁹ G(add9) Em Cmaj7
 So - lo los - dos So - lo So - lo u - na - voz

B

56 Am⁹ G(add9) Em Bm⁷
 — en el re - tra - to nin - gún ol - vi - do En

60 Am⁹ G(add9) Em Bm⁷
 el re - tra - to Nin - gún ol - vi do en el re - tra - to nin - gún ol - vi - do En

64 Am⁹ G(add9) Em Bm⁷
 el re - tra - to Nin - gún ol - vi - do En

68 Am⁹ G(add9) Em Bm⁷ 3

el re - tra - to So - lo - con - mi - go So -

72 Bm⁷

lo con-mi - go So - lo con - mi - go