

**Composición de tres obras para representar La primavera de Botticelli, La isla de los muertos de Böcklin y El estanque de los nenúfares de Monet de carácter programático en formato Sinfónico basados en el Rock**

Iván Leonardo Guacaneme Moreno

Asesor

Jesús David Castillo Acosta

Universidad Nacional Abierta y a Distancia – UNAD

Escuela de Ciencias Sociales, Artes y Humanidades – ECSAH

Programa de Música

Zipaquirá 2025

## Agradecimientos

Agradezco profundamente a los maestros de toda la universidad; en cada uno de los semestres, aprendí mucho. Y aunque ya traía muchos conocimientos, ya que llevaba muchos años interpretando el bajo eléctrico, sin lo que volví, herramientas mías, por la enseñanza de ellos, no hubiese llegado hasta aquí. A mi familia, son un apoyo para seguir creciendo; a Tata, mi madre, a Víctor Guacaneme, mi padre; a mi hermana. Juana M. Guacaneme, a mi hermano: Victo H. Guacaneme, a mi sobrino: Samuel Melo. A mi familia y banda de hermanos del alma Teosinte Música, todo lo que sé es por caminar junto a ellos: Oscar Garzón, Christian Garzón, José Garzón y Sebastián Garzón. Y claro, a mi asesor de tesis, gracias por el empuje.

## Resumen

El proyecto estudia el tratamiento programático en la composición musical como puente para representar tres referentes visuales de la historia de la pintura: La primavera de Botticelli, La isla de los muertos de Böcklin y El estanque de los nenúfares de Monet. Desde la perspectiva del compositor, estas imágenes se traducen en expresiones de gratitud, melancolía y serenidad, respectivamente. La metodología combina investigación-creación con propuesta creativa, apoyada en referentes que emplean herramientas de la música programática, como recursos armónicos, melódicos, rítmicos y tímbricos, orientados a la construcción de un lenguaje expresivo. Para ello se integran la instrumentación sinfónica y elementos del rock, con el fin de expandir las posibilidades sonoras mediante la fusión de timbres acústicos y eléctricos, la superposición de texturas y contrastes dinámicos que refuercen la representación de las obras. El trabajo aborda la subjetividad de la música programática desde una perspectiva objetiva, estableciendo correlaciones entre artes visuales y música, donde cada pintura funciona como punto de partida para la creación de atmósferas y estructuras sonoras. El resultado final son tres composiciones originales y un documento de investigación que aportan herramientas útiles para compositores y académicos interesados en la representación visual y sonora dentro de la música programática.

***Palabras clave:*** música programática, composición, armonía modal, timbre, orquestación, referentes visuales.

## **Abstract**

This project explores the programmatic treatment in musical composition as a bridge to represent three visual references from the history of painting: La Primavera by Botticelli, The Isle of the Dead by Böcklin, and The Water Lily Pond by Monet. From the composer's perspective, these images are translated into expressions of gratitude, melancholy, and serenity, respectively. The methodology combines research–creation with a creative proposal supported by references that employ techniques of programmatic music such as harmonic, melodic, rhythmic, and timbral resources aimed at constructing an expressive musical language. Symphonic instrumentation is integrated with elements of rock in order to expand the sonic possibilities through the fusion of acoustic and electric timbres, the layering of textures, and dynamic contrasts that reinforce the representation of each artwork. The study addresses the inherent subjectivity of programmatic music from an objective standpoint, establishing correlations between visual arts and music, where each painting serves as a starting point for the creation of atmospheres and sound structures. The final result consists of three original compositions and a research document that provide valuable tools for composers and scholars interested in the visual and sonic representation within programmatic music.

**Keywords:** programmatic music, composition, modal harmony, timbre, orchestration, visual references.

## Tabla de contenido

|                                                                              |    |
|------------------------------------------------------------------------------|----|
| Introducción .....                                                           | 10 |
| Planteamiento temático .....                                                 | 11 |
| Justificación .....                                                          | 13 |
| Objetivos .....                                                              | 15 |
| Objetivos Específicos.....                                                   | 15 |
| Marco teórico .....                                                          | 16 |
| Historia y música programática. ....                                         | 16 |
| Uso de la armonía modal y tonal en la representación emocional:.....         | 18 |
| Timbre, leitmotiv y forma como recursos emocionales: .....                   | 28 |
| Análisis macroformal Interstellar: secciones y funciones estructurales. .... | 32 |
| Interacción entre música e imagen:.....                                      | 34 |
| Desarrollo metodológico.....                                                 | 37 |
| Fase 1: Traducción pictórico musical .....                                   | 37 |
| Fase 2: Experimentación compositiva e integración estilística .....          | 37 |
| Fase 3: Análisis y estructuración final .....                                | 38 |
| Proceso creativo .....                                                       | 39 |
| Gratitud – La primavera de Botticelli: .....                                 | 40 |
| OBRA I — GRATITUD.....                                                       | 41 |
| Descripción pictórica y lectura emocional.....                               | 41 |
| Concepto programático central. ....                                          | 42 |
| Materiales musicales. ....                                                   | 47 |
| Correlación profunda entre pintura y música.....                             | 58 |
| Melancolía – La Isla de Los Muertos de Arnold Böcklin:.....                  | 61 |
| OBRA II — MELANCOLÍA .....                                                   | 62 |
| Descripción pictórica y lectura emocional.....                               | 62 |
| Concepto programático central. ....                                          | 64 |
| Materiales musicales. ....                                                   | 70 |

|                                                  |     |
|--------------------------------------------------|-----|
| Correlación profunda entre pintura y música..... | 83  |
| OBRA III — SERENIDAD.....                        | 85  |
| Descripción pictórica y lectura emocional.....   | 86  |
| Concepto programático conceptual.....            | 87  |
| Materiales musicales.....                        | 92  |
| Correlación entre pintura y música.....          | 103 |
| Conclusiones.....                                | 105 |
| Referencias.....                                 | 107 |
| Anexos .....                                     | 109 |

## Lista de tablas

|                                                                                               |    |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <b>Tabla 1.</b> <i>Música programática a travez del tiempo</i> .....                          | 18 |
| <b>Tabla 2.</b> <i>Asociaciones emocionales, modos seleccionados</i> .....                    | 20 |
| <b>Tabla 3.</b> <i>Progresión inicial, preludio: Tristan and Isolde preludio</i> .....        | 21 |
| <b>Tabla 4.</b> <i>Introducción la isla de los muertos, Rajmáninov</i> .....                  | 23 |
| <b>Tabla 5.</b> <i>tensión dentro el uso modal</i> .....                                      | 25 |
| <b>Tabla 6.</b> <i>Sensación de resolución dentro de la modalidad</i> .....                   | 27 |
| <b>Tabla 7.</b> <i>Parámetros tímbricos esenciales y sue efecto emocional</i> .....           | 29 |
| <b>Tabla 8.</b> <i>Forma y estructura en la música programática, según compositores</i> ..... | 32 |
| <b>Tabla 9.</b> <i>Caracterizaciones en la obra pictórica La primavera</i> .....              | 41 |
| <b>Tabla 10.</b> <i>Sección 4 Modulación entre modos</i> .....                                | 48 |
| <b>Tabla 11.</b> <i>Resumen de la estructura armónica</i> .....                               | 49 |
| <b>Tabla 12.</b> <i>Leivmotiv y motivos secundarios</i> .....                                 | 52 |
| <b>Tabla 13.</b> <i>Relación entre instrumentos y elementos</i> .....                         | 55 |
| <b>Tabla 14.</b> <i>Estructura formal</i> .....                                               | 58 |
| <b>Tabla 15.</b> <i>Síntesis final</i> .....                                                  | 60 |
| <b>Tabla 16.</b> <i>Paralelo simbólico de la Isla de los muertos</i> .....                    | 62 |
| <b>Tabla 17.</b> <i>Desarrollo musical por secciones y relación simbólica</i> .....           | 72 |
| <b>Tabla 18.</b> <i>Estructura armónica resumida</i> .....                                    | 77 |
| <b>Tabla 19.</b> <i>Timbre y orquestación</i> .....                                           | 78 |
| <b>Tabla 20.</b> <i>Personajes, elementos pictóricos y su timbre seleccionado</i> .....       | 80 |
| <b>Tabla 21.</b> <i>Estructura formal</i> .....                                               | 82 |
| <b>Tabla 22.</b> <i>Síntesis final</i> .....                                                  | 84 |

|                                                                                     |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Tabla 23.</b> <i>Desarrollo musical por secciones y relación simbólica</i> ..... | 94  |
| <b>Tabla 24.</b> <i>Estructura armónica resumida</i> .....                          | 99  |
| <b>Tabla 25.</b> <i>Timbre y orquestación</i> .....                                 | 100 |
| <b>Tabla 26.</b> <i>Elementos pictóricos y su timbres</i> .....                     | 102 |
| <b>Tabla 27.</b> <i>Estructura formal</i> .....                                     | 103 |
| <b>Tabla 28.</b> <i>Síntesis final</i> .....                                        | 104 |

## Lista de Figuras

|                                                                                           |           |
|-------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>Figura 1.</b> <i>Acorde Tristan y cromatismos</i> .....                                | <b>22</b> |
| <b>Figura 2.</b> <i>Intro La isla de los muertos</i> .....                                | <b>24</b> |
| <b>Figura 3.</b> <i>Modulación y posible regreso a la modalidad</i> .....                 | <b>26</b> |
| <b>Figura 4.</b> <i>Tensión dentro del uso modal en música programática</i> .....         | <b>28</b> |
| <b>Figura 5.</b> <i>Obstinato de cornfield chase, obra Interstellar</i> .....             | <b>30</b> |
| <b>Figura 6.</b> <i>leitmotiv asociado al vínculo emocional en Interstellar</i> .....     | <b>31</b> |
| <b>Figura 7.</b> <i>La Primavera de Sandro Botticelli</i> .....                           | <b>40</b> |
| <b>Figura 8.</b> <i>La expansión de Flora</i> .....                                       | <b>43</b> |
| <b>Figura 9.</b> <i>El misterio de venus</i> .....                                        | <b>44</b> |
| <b>Figura 10.</b> <i>El viaje ligero de las tres gracias</i> .....                        | <b>45</b> |
| <b>Figura 11.</b> <i>El soplo constante del viento, Zephyrus</i> .....                    | <b>46</b> |
| <b>Figura 12.</b> <i>La Isla de Los Muertos de Arnold Böcklin</i> .....                   | <b>61</b> |
| <b>Figura 13.</b> <i>La figura blanca, el ataúd</i> .....                                 | <b>64</b> |
| <b>Figura 14.</b> <i>Los muros y la quietud de los mismos</i> .....                       | <b>65</b> |
| <b>Figura 15.</b> <i>Sombras y oscuridad</i> .....                                        | <b>66</b> |
| <b>Figura 16.</b> <i>Conversación entre Caronte y el alma</i> .....                       | <b>67</b> |
| <b>Figura 17.</b> <i>El ostinato y el vaivén del agua</i> .....                           | <b>68</b> |
| <b>Figura 18.</b> <i>Clímax final, leitmotiv principal, aceptación del trasegar</i> ..... | <b>69</b> |
| <b>Figura 19.</b> <i>El estanque de los nenúfares</i> .....                               | <b>85</b> |
| <b>Figura 20.</b> <i>Leitmotiv pianístico, superficie de agua</i> .....                   | <b>87</b> |
| <b>Figura 21.</b> <i>Todo flota entre reflejos, cuartalidad</i> .....                     | <b>88</b> |
| <b>Figura 23.</b> <i>Representación de la luz filtrada</i> .....                          | <b>90</b> |
| <b>Figura 24.</b> <i>Planos cromáticos de Monet</i> .....                                 | <b>91</b> |

## **Introducción**

La tesis de grado surge de la necesidad personal y artística de cómo la música puede establecer un diálogo con referentes visuales del arte plástico. A partir de tres obras pictóricas emblemáticas: La Primavera de Botticelli, La isla de los muertos de Böcklin y Los nenúfares de Monet. A lo largo del proceso formativo del compositor, ha emergido un interés constante por explorar cómo el lenguaje musical puede comunicar estados afectivos profundos desde su percepción emocional en las obras pictóricas anteriormente expuestas.

Esta inquietud se articula dentro del eje temático de la música programática, entendido aquí no como una estructura predefinida de estrategias, sino como una forma de pensamiento compositivo que utiliza elementos como el leitmotiv, el timbre y la armonización modal para construir una narrativa sonora evocadora. El problema central que guía este trabajo se centra en cómo traducir y reinterpretar referentes visuales en discursos musicales contemporáneos mediante la integración de recursos modales, tímbricos y motivicos.

Como respuesta, el objetivo general consiste en desarrollar tres composiciones originales de carácter programático, que constituyen un laboratorio creativo para la experimentación con la fusión entre sinfonismo y rock. En el documento se presentan los antecedentes, referentes y contexto del proyecto, se expone el marco conceptual y teórico sobre emociones, timbre, modalidad y leitmotiv en la música programática, se describe la metodología, el diseño compositivo y el proceso de creación de las obras.

### Planteamiento temático

El proyecto *Composición de tres obras para representar La primavera de Botticelli, La isla de los muertos de Böcklin y El estanque de los nenúfares de Monet, de carácter programático en formato sinfónico basados en el rock*, propone una investigación–creación centrada en la interacción entre la música y las artes visuales, desde una perspectiva compositiva contemporánea. Se busca desarrollar tres obras musicales que tomen como punto de partida las pinturas La Primavera de Botticelli, La Isla de los Muertos de Böcklin y El Estanque de los Nenúfares de Monet, explorando su potencial como detonantes sonoros para la construcción de narrativas musicales. La música programática, entendida como la capacidad de representar ideas o imágenes extramusicales a través del sonido, ha sido un campo fértil para la experimentación estética desde los poemas sinfónicos de Franz Liszt hasta las bandas sonoras cinematográficas de Hans Zimmer (Callejo, 2020).

Su vigencia radica en la posibilidad de articular discursos expresivos mediante recursos armónicos, tímbricos y formales que comunican sensaciones e imágenes sin necesidad de un texto. Este proyecto se enfoca en la fusión entre la instrumentación sinfónica y los elementos del rock, con el propósito de expandir las posibilidades expresivas de la música programática. La combinación de timbres acústicos y eléctricos, la superposición de texturas orquestales y rítmicas, y los contrastes dinámicos entre ambos mundos permiten crear un lenguaje híbrido que amplía el espectro sonoro del compositor contemporáneo (Mastropietro & Guzmán, 2017).

Los referentes visuales seleccionados orientan, dentro del marco de la música programática, la exploración de la armonía modal, el timbre, el leitmotiv y la forma, no como meras descripciones, sino como reinterpretaciones que trasladan la experiencia visual al plano auditivo.

Pregunta problema: ¿Cómo puede la integración entre la instrumentación sinfónica y los elementos del rock ampliar las posibilidades sonoras y expresivas de la música programática contemporánea a partir de referentes visuales?

## Justificación

El presente proyecto surge de la necesidad de profundizar en la relación entre la música y las artes visuales mediante la composición programática, explorando cómo los recursos musicales pueden traducir elementos pictóricos en discursos sonoros. A nivel internacional, la música programática ha sido un eje central en la evolución del pensamiento compositivo, desde los poemas sinfónicos de Franz Liszt y Richard Strauss hasta las creaciones cinematográficas de compositores como Hans Zimmer o Ennio Morricone, quienes integran orquestación sinfónica con recursos contemporáneos para ampliar la dimensión expresiva del sonido. Este legado evidencia la vigencia del enfoque programático como lenguaje narrativo dentro de la música académica y audiovisual contemporánea.

En el contexto nacional, la relación entre música e imagen ha encontrado espacios significativos en producciones cinematográficas y escénicas, como las composiciones de bandas sonoras para películas como *El Poeta* (Matti Bye y Trío Ramberget, 2025) y *Adiós al amigo* (Edson Velandia Corredor, 2025), donde el uso de la música programática y sus recursos expresivos permite articular el discurso sonoro con el relato visual. Estas experiencias demuestran el crecimiento de un pensamiento compositivo interdisciplinar en Colombia, que conecta la sensibilidad estética con los nuevos medios expresivos.

Dentro del ámbito universitario, particularmente en la Universidad Nacional Abierta y a Distancia (UNAD), el presente proyecto se enmarca en la línea de investigación-creación, fortaleciendo el vínculo entre la composición, la investigación y la producción artística. Trabajos de grado como *El cantor: ópera rock* basada en la poesía de Aurelio Arturo, *Composición de una opereta sobre la tragedia de Bojayá* o *Metamorfosis completa de los insectos holometábolos* con elementos de la música programática, han evidenciado el interés institucional por promover la

creación de obras con enfoque interdisciplinar y programático. Este proyecto amplía dicho horizonte al integrar la instrumentación sinfónica con los elementos rítmicos, tímbricos y texturales del rock, generando un lenguaje híbrido que contribuye al desarrollo del pensamiento compositivo contemporáneo.

Finalmente, desde una perspectiva personal y artística, el trabajo representa un proceso de búsqueda estética que combina tradición y modernidad, proponiendo un discurso sonoro donde confluyen lo visual, lo emocional y lo simbólico. En ese sentido, este proyecto no solo aporta al panorama compositivo de la UNAD, sino que también se proyecta como una contribución significativa al diálogo entre música, arte y creación contemporánea.

## **Objetivos**

Componer tres obras sinfónicas con elementos del rock de carácter programático, utilizando referentes visuales.

### **Objetivos Específicos**

Traducir elementos de los referentes pictóricos seleccionados en parámetros musicales (armónicos, tímbricos y formales) que orienten la construcción narrativa de cada composición.

Aplicar estrategias compositivas que integren recursos de la música sinfónica y el rock, abordando el vínculo entre imagen y emoción desde un enfoque interpretativo y psicoanalítico del proceso creativo del compositor.

Analizar referentes musicales y visuales que utilicen estrategias compositivas en el marco de la música programática para comprender la relación entre estructura sonora, color y simbolismo en la representación artística.

## Marco teórico

### Historia y música programática.

La música ha acompañado al ser humano desde sus orígenes como un medio de expresión sensible, simbólica y cultural. Entre sus múltiples manifestaciones, la música programática se considera una forma de composición y un género musical que permite articular narrativas, emociones, imágenes, ideas, descripciones extramusicales, momentos históricos, etc. En la mente del oyente. Mediante composiciones y recursos exclusivamente musicales. Esta forma de composición no se limita a describir literalmente un relato, sino que genera un puente entre la experiencia emocional de lo que desea representar el compositor y la interpretación del oyente.

Si bien desde tiempos antiguos ya existían creaciones musicales con intenciones representativas, como la música sacra en la Edad Media y el Renacimiento en géneros como el madrigal y la chanson, que se componían con el objetivo de representar textos poéticos o temas como el amor, la sátira, la naturaleza y la mitología, buscando, como menciona el portal Música Antigua, “establecer puentes entre el sonido y otras formas artísticas o narrativas cuyos ritmos y cadencias pretenden expresar las emociones que emanan de los textos” (Música Antigua, 2022, p. 2).

Es durante el Romanticismo cuando el concepto de música programática se consolida por medio de compositores como Héctor Berlioz con su Sinfonía Fantástica y Franz Liszt con sus Poemas Sinfónicos. Estos comienzan a asociar explícitamente la música con contenidos narrativos, arte visual o plástico, y también poéticos. “La música estaba asociada con un tema poético, descriptivo, o incluso narrativo, a veces sugerido por su título o acompañado por un texto más explícito, que comenzó a conocerse como el ‘programa’”. (Orquesta Filarmónica de Bogotá [OFB], 2019, p. 1).

Richard Strauss llevó esta idea a un nivel más descriptivo con obras como “Así hablaba Zaratustra” o “Don Quijote”, donde no solo se representaban conceptos filosóficos, sino que se asociaban motivos temáticos a personajes o ideas, proceso que, según Mendieta (2022), ha sido retomado por compositores cinematográficos como John Williams o Hans Zimmer. En los siglos XX y XXI, la música programática encontró un nuevo espacio en el cine y los medios audiovisuales. Compositores como Ennio Morricone y Hans Zimmer emplearon recursos similares a los de la tradición sinfónica, pero adaptados a las necesidades de sincronización y refuerzo narrativo de la imagen. Zimmer, en particular, ha hecho un uso sistemático de la armonía modal, combinada con técnicas orquestales híbridas y texturas electrónicas, para construir climas emocionales precisos, como se aprecia en *Interstellar* (Mendieta, 2022).

Es así como la música deja de a poco la objetividad de sus bases teóricas e inicia, justo en el Renacimiento, una vertiente compositiva a nivel músico-artístico, que busca representar en el oyente emociones a través de la subjetividad de lo que no es musical, pero genera una atribución de expresión artística determinada, siendo esta totalmente particular y subjetiva a nivel emocional en cada ser que la experimenta. En otras palabras, no es lo mismo lo que siente una persona distinta al compositor al ver “*La Gioconda de Leonardo da Vinci*”, y más aún, una composición musical que nazca a partir de la representación de esta obra.

**Tabla 1.***Música programática a travez del tiempo*

| Período               | Compositores clave                           | Recursos<br>compositivos<br>predominantes                                                                                                          | Ejemplos                                           |
|-----------------------|----------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------|
| Romanticismo (s. XIX) | Franz Liszt, Richard Strauss, Richard Wagner | Poema sinfónico, leitmotiv, progresión armónica narrativa, óperas. Orquestación descriptiva, motivos asociados a personajes, cromatismo expresivo. | <i>Les Préludes, Don Quixote, Tristan e Isolde</i> |
| Siglo XX              | Sergei Prokofiev, Ennio Morricone            | Armonía modal, híbridos orquestales-electrónicos, leitmotiv cinematográfico                                                                        | <i>Alexander Nevsky, La Misión</i>                 |
| Siglo XXI             | Hans Zimmer, John Williams                   |                                                                                                                                                    | <i>Interstellar, La lista de Schindler</i>         |

**Nota:** En cada periodo de tiempo, existieron y existen compositores importantes para el desarrollo de herramientas predominantes en las composiciones de carácter programático.

### Uso de la armonía modal y tonal en la representación emocional:

La armonía es el aspecto “vertical” de la música; esta se percibe en la superposición de sonidos, refiriéndose a la combinación de dos o más notas que suenan simultáneamente. Estas forman intervalos armónicos, acordes, círculos armónicos, desarrollos cadenciales y temáticos, que aportan profundidad, emoción y estructura a una composición. La armonía es uno de los elementos centrales en la estructura musical, pues define el marco tonal sobre el que se articulan los demás recursos sonoros (Kostka, 2004). Desde el lenguaje programático, este elemento adquiere además un valor expresivo, al influir directamente en la percepción emocional del

oyente. La elección entre un enfoque modal o tonal no solo condiciona la estética sonora, sino también la percepción afectiva de la obra. Siguiendo estas ideas, el uso de la armonía y de la armonización se constituye en un recurso fundamental dentro del lenguaje musical. Gabis (2009) señala que la armonía funcional permite ampliar la paleta sonora del compositor, favoreciendo la expresividad y la riqueza del discurso musical. Lo anterior demuestra que la organización armónica puede influir en la construcción afectiva de una obra programática; por esto, la armonía estudia las implicaciones sensoriales, emotivas y estéticas que estos materiales (enlaces y encadenamientos) tienen para nosotros cuando son elaborados artísticamente en forma de música. La armonía modal se distingue por el uso de modos derivados de escalas diatónicas y otras fuentes, que ofrecen sonoridades específicas (Kostka, 2004). Históricamente, estos modos se han asociado con afectos o emociones particulares, como se evidencia en los tratados de la teoría de los afectos del periodo barroco. El modo jónico o mayor se relaciona con sensaciones de plenitud y celebración; el modo lidio, con una cualidad brillante y expansiva que evoca lo etéreo; el mixolidio aporta un carácter ambiguo y festivo; el eólico, una sonoridad introspectiva y melancólica; y el dórico, un tono solemne con matices de esperanza y heroísmo. En el marco de este proyecto, la representación de la melancolía, respectivamente la isla de la muerte de Böcklin, se aborda mediante el uso del modo eólico como base armónica, complementado con acordes que incluyen extensiones disonantes suaves, como novenas menores y oncenas, para generar una sensación de profundidad emocional. Alessandroni (2018), citando a Quantz (1752/2001), señala que las progresiones descendentes refuerzan la percepción de languidez y contemplación melódica, contribuyendo así a la intención expresiva de la obra. Si bien la armonía modal constituye un eje fundamental, el proyecto no descarta el uso de la armonía tonal funcional para articular secciones o generar contrastes narrativos. Las cadencias tradicionales, el

empleo de dominantes secundarias y la rearmonización tonal permiten establecer puntos de referencia auditivos para el oyente, favoreciendo la coherencia formal (Gabis, 2010). Esta integración modal–tonal será utilizada en momentos de transición o clímax.

**Tabla 2.**

*Asociaciones emocionales, modos seleccionados*

| Modo      | Carácter expresivo         | Emoción representada | Ejemplo de uso               |
|-----------|----------------------------|----------------------|------------------------------|
| Jónico    | Luminoso, estable          | Gratitud, Serenidad  | Cmaj7 en textura abierta     |
| Lidio     | Elevado, expansivo         | Gratitud, Serenidad  | Cmaj7(#11) en registro agudo |
| Mixolidio | Ambiguo, festivo           | Gratitud             | G7sus4 → G                   |
| Eólico    | Melancólico, introspectivo | Melancolía           | Am9 con cuerdas graves       |
| Dórico    | Heroico, esperanzador      | Transiciones         | Dm7 en progresión modal      |

**Nota:** Cada modo tiene un carácter expresivo, que puede usarse como herramienta a la hora de representar emociones complejas del ser humano, textos, teatro, películas, arte plástico, etc.

Compositores como Wagner utilizaron progresiones cromáticas y modulaciones para intensificar el carácter dramático de sus obras, siendo Tristán e Isolda un ejemplo fundamental de cómo la armonía puede representar estados psicológicos y emocionales complejos (Pistón 1998).

**Tabla 3.***Progresión inicial, prelude: Tristan and Isolde, prelude*

|                       |                                                    |      |                   |
|-----------------------|----------------------------------------------------|------|-------------------|
| Motivo de la obra     | F7b5 (Acorde enarmónico por el D# y G#(apoyatura)) | E7b5 | Motivo de la obra |
| Posible uso modal: Am | O acorde de Tristán VI aug.                        | V7b5 |                   |

**Nota:** Análisis de la posibilidad compositiva y su uso dentro del intro del prelude de la obra: Tristán e Isole

Al hacer un acercamiento a su análisis, se observa cómo se genera un desarrollo en el uso de los acordes, que, a pesar de ser totalmente ambiguo y que podrían estar dentro de una sensación tonal, sin que llegue a la resolución esperada y teniendo en cuenta la composición de un motivo, por cromatismos, crea una caracterización emocional o escenográfica, dándole sentido a lo que se está representando, el famoso “acorde de Tristán”; este busca retratar la sensación de tensión y anhelo dentro del sentido dramático de la ópera. (Figura 1.)

**Figura 1.***Acorde Tristán y cromatismos*

**Tristan and Isolde**  
Preludio

Richard Wagner

**Lento**

**Nota:** Llegada y salida armónica del acorde de Tristán que, por su sonoridad, rompe con la armonía tonal tradicional para su época, acercamiento a la música programática.

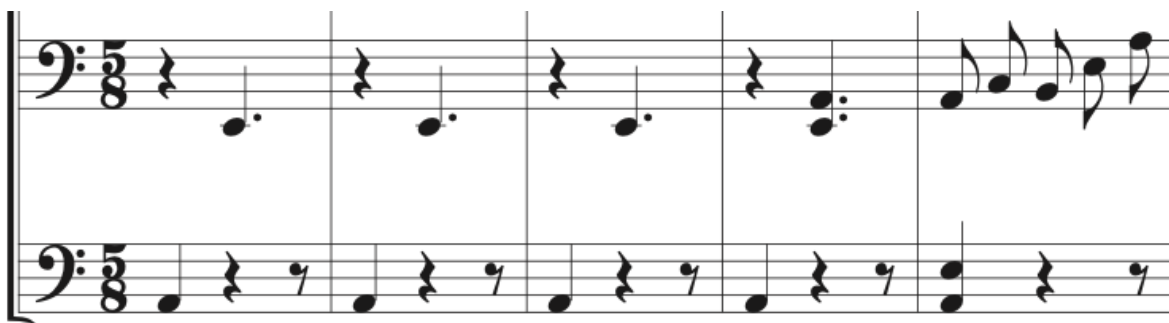
Del mismo modo, en obras como *La isla de los muertos* de Rajmáninov, la armonía aporta matices melancólicos que enriquecen la experiencia emocional. Estas estrategias también son analizadas en estudios como el de Pérez (2010), quien destaca la función narrativa de la armonización en el contexto programático. En la obra, Rajmáninov busca representar el sentido enigmático de la pintura homónima del maestro Arnold Böcklin.

**Tabla 4.***Introducción la isla de los muertos, Rajmáninov*

| Uso de la<br>modalidad. | Ambigüedad<br>tonal.         | Motivo de<br>apertura.           |
|-------------------------|------------------------------|----------------------------------|
| Modo: Am eólico         | Uso de quintas<br>continuas. | Refuerza el uso<br>de Am eólico. |

**Nota:** Análisis armónico que se desarrolla en la introducción de la obra *La isla de los muertos* de Rajmáninov.

Según Alessandroni (2018), retomando a diversos autores históricos, la representación emocional que busca el compositor se manifiesta desde el inicio de la obra. En palabras de J. J. Quantz (1752/2011, como se citó en Alessandroni, 2018, p. 146), el modo menor evoca melancolía y adulación. De manera semejante, Nattiez (1990, como se citó en Alessandroni, 2018, pp. 125–126) y Lenneberg (1958, como se citó en Alessandroni, 2018, pp. 334–336) destacan la relación entre los modos y las emociones musicales, como el llanto, la nostalgia y la dignidad en el modo eólico.

**Figura 2.***Intro La isla de los muertos*

**Nota:** Uso de la nota pedal, y de esta manera, se identifica el recurso armónico y modal en este caso Am eólico.

Entonces, el uso de la armonía de una forma clara y direccionada genera un desarrollo continuo de lo que se desea representar en una obra, encontrando coyunturas de cambio armónico, con más tensión, y es aquí donde el juego de la modulación tiene un papel importante en la continua estructuración de la composición. Por eso, y dándole de nuevo uso a la obra “La isla de los muertos” del maestro Rajmáninov, encontramos herramientas de modulación para desencadenar un quiebre en la utilización de la armonía modal de forma no teórica o rompiendo las reglas de la cadencia para resolución.

**Tabla 5.***Tensión dentro del uso modal*

| Uso de la<br>modalidad. | Ambigüedad<br>tonal (bis)                                                                                        | Uso de modalidad<br>y nota de paso.         |
|-------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------|
| Modo: Am eólico         | Posible puente de<br>resolución<br>cromática bIIIm<br>7b5 con inversión<br>(2) al I y al VI en<br>Am eólico (F). | Modo: Am eólico<br>con G# o Am<br>armónico. |

**Nota:** Posibilidades para la creación de tensión armónica en el modo menor, en este caso

Am eólico.

**Figura 3.***Modulación y posible regreso a la modalidad*

2 La isla de los muertos

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

**Nota:** Conducción de voces y de melodía para generar tensión y retorno, dentro de la armonía modal.

Esta forma de “resolución” no funcional denota la creación de tensión por movimientos cromáticos que tal vez podríamos justificar como un puente de tensión que busca resolver entre un bII hacia un I y luego hacia un VI dentro de la modalidad que el compositor está usando para crear un fragmento modulante sin dejar a un lado la nota pedal como base de la expresión modal (figura 3). Recordemos que el uso del bII proviene del barroco tardío y clasicismo, pero toma especial relevancia con los compositores del romanticismo y el siglo XX. Este era un recurso cromático expresivo que generaba y aún genera tensión emocional. En este caso podemos ver una aplicación de la norma donde el compositor la usa de manera personal sin caer de forma explícita en la normatividad del uso de esta herramienta, ya que el acorde napolitano es una tríada mayor construida sobre el segundo grado de la escala descendido (b). El acorde napolitano

aparece más frecuentemente en el modo menor y típicamente se presenta en primera inversión (6), por eso generalmente es llamado acorde de sexta napolitano (Kostka & Payne, 2004).

Justamente, el maestro Rajmaninov usa esta sensación, pero quebrando la norma, ya que siempre tiene la nota A como nota pedal durante el fragmento cromático, volviendo este IIb con 7ma y con Db, en otras palabras, un acorde más tensionante, un acorde semidisminuido. Para concluir y de esta forma continuar con A eólico, pero esta vez melódico por el G# (figura 4).

**Tabla 6.**

*Sensación de resolución dentro de la modalidad*

| Uso de la modalidad.                                                  | Sensación de resolución                                                                                                                                                           |
|-----------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Modo: Am eólico intercambio modal a A locrio por uso de notas Bb y Eb | Llegada por cromatismos a Dm, donde en su progresión podría justificarse un Eb add4, para luego una disonancia con Eb Bb A y C# o un Ab5 add b9, logrando ser un Vb5 add b9/ -IV. |

**Nota:** Herramientas como intercambio modal por medio de cromatismos en busca de crear sensación de resolución dentro de la armonía modal.

**Figura 4.***Tensión dentro del uso modal en música programática*

The image shows a musical score for four instruments: Violin (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabajo (Cb.). The Vln. staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a measure number '12' above the first measure. The Vla. staff is in bass clef. The Vc. and Cb. staves are also in bass clef. The notation includes various notes, rests, and a slur across the Cb. staff in the first measure.

**Nota:** Continuidad melódica con el apoyo de cromatismos, generando tensión en busca de resolución dentro de la armonía modal como recurso en la música programática.

Con esto observamos el uso del cromatismo dentro de una composición modal para generar tensiones específicas al escucha con la idea de continuar el desarrollo y estructura de la obra, representando emociones que la pintura le causó al compositor.

### **Timbre, leitmotiv y forma como recursos emocionales:**

*El timbre* es una herramienta central en la construcción emotiva de la música programática, capaz de sugerir atmósferas, personajes o emociones específicas a partir del color sonoro (Mastropietro & Guzmán, 2014), elementos como el registro, la dinámica y el timbre influyen directamente en la percepción emocional del oyente. En este sentido, el leitmotiv permite asociar temáticamente y de forma recurrente, variaciones a lo largo de una obra

reforzando su identidad expresiva. Como se evidencia en análisis sobre La lista de Schindler (Mendieta, 2019) y en estudios sobre la banda sonora de Interstellar.

**Tabla 7.**

*Parámetros tímbricos esenciales y su efecto emocional*

| Recurso tímbrico                  | Efecto emocional percibido      | Ejemplo en Interstellar               |
|-----------------------------------|---------------------------------|---------------------------------------|
| Órgano en registros medios-altos  | Elevación, espiritualidad       | Tema principal: Cornfield Chase       |
| Sintetizadores con delay y reverb | Suspensión, infinito, serenidad | Coda final – Faith and Purpose        |
| Pulsos graves en crescendo        | Intensidad emocional, decisión  | Mountains – compases centrales        |
| Cuerdas agudas sostenidas         | Esperanza, emotividad           | Main Theme – escena del viaje inicial |

**Nota:** Análisis del recurso tímbrico usado con un objetivo específico en representación emocional por Hans Zimmer dentro de la banda sonora (música programática) de la película Interstellar.

A nivel rítmico, Zimmer emplea ostinatos que funcionan como motores emocionales. Uno de los más representativos aparece en el tema “Cornfield Chase”, donde un patrón de semicorcheas en compás 3/4 se repite sobre una armonía modal en C mixolidio. Ese recurso genera una sensación de avance constante y ha sido adoptado como modelo para construir texturas relacionadas con la gratitud en este proyecto. A continuación se muestra un ejemplo simplificado del ostinato utilizado por Zimmer (Figura 5).

**Figura 5.***Obstinato de cornfield chase, obra Interstellar*

**Nota:** Uso del obstinado dentro de una parte específica de la película y obra Interstellar con un sentido emocional representativo dentro de la obra de Hans Zimmer.

El tratamiento tímbrico en Interstellar no solo cumple una función estética, sino que se convierte en una herramienta narrativa estructural. La combinación de órganos reverberantes, sintetizadores con textura expansiva y ostinatos rítmicos constantes construye emociones como la gratitud, la esperanza y la trascendencia a partir de la manipulación gradual del color sonoro.

*El leitmotiv* es un recurso compositivo que asocia un motivo musical a una emoción, personaje o idea, y fue sistematizado por Richard Wagner en su ciclo operístico El anillo del nibelungo y en dramas musicales como Tristán e Isolda. Este mecanismo permitió generar continuidad narrativa a través de transformaciones tímbricas y armónicas del mismo motivo (Mendieta, 2022). En la música cinematográfica, Hans Zimmer retoma este enfoque y lo adapta a las necesidades emotivas del medio visual contemporáneo. En Interstellar, Zimmer asigna motivos concretos a conceptos como el lazo padre-hija, el paso del tiempo y la inmensidad del espacio. Uno de los motivos más recurrentes se basa en una célula melódica ascendente y descendente construida sobre notas del modo mixolidio, repetida con ligeras variaciones rítmicas a lo largo de la banda sonora. Este motivo aparece por primera vez en el tema “Stay” como símbolo del vínculo emocional (Figura 6), y luego es transformado tímbricamente en escenas de

distanciamiento, donde se ejecuta con registros más agudos del órgano o con sintetizadores sutiles.

**Figura 6.**

*leitmotiv asociado al vínculo emocional en Interstellar*



**Nota:** Melodía recurrente y, por tanto, leitmotiv principal dentro de la obra Interstellar, motivo que entrelaza la sensación emocional de forma transversal durante el desarrollo de la película.

El uso del leitmotiv en Zimmer no se limita a la identificación temática, sino que actúa como elemento cohesivo entre secciones, participando en la construcción formal de la obra mediante repeticiones con variaciones. La forma en la música programática no depende necesariamente de estructuras clásicas (A-B-A, forma sonata o rondó), sino que se organiza a partir de bloques temáticos que evolucionan según la intención narrativa o emocional del compositor. En lugar de seguir una lógica abstracta, la progresión musical responde a imágenes, pensamientos o emociones que permiten libertad formal y modulación gradual de la textura y la dinámica.

En Interstellar, Zimmer emplea una estructura basada en bloques repetitivos que van aumentando en densidad orquestal y dinámica, lo cual permite construir un clímax emocional incluso sin un desarrollo temático tradicional. El tema “No Time For Caution”, por ejemplo, está compuesto por capas sonoras que se superponen progresivamente, en lugar de una forma binaria

o ternaria clara. Este tipo de forma por intensificación gradual se puede contrastar con el enfoque de La isla de los muertos, en donde Rachmaninov utiliza bloques descendentes que recrean el oleaje y conducen al clímax mediante un proceso igualmente acumulativo, pero desde una estética romántica y tonal. En ambos casos, la forma responde a la narrativa emocional más que a un esquema formal abstracto.

**Tabla 8.**

*Forma y estructura en la música programática, según compositores*

| Obra                                 | Forma predominante                       | Tipo de evolución                    |
|--------------------------------------|------------------------------------------|--------------------------------------|
| La isla de los muertos – Rachmaninov | bloques descendentes                     | acumulación cromática en modo menor  |
| Interstellar – Zimmer                | capas superpuestas / bloques repetitivos | expansión modal y dinámica creciente |
| Proyecto presente                    | bloques narrativa emocional              | desarrollo progresivo del leitmotiv  |

**Nota:** Posibilidades formales a nivel compositivo y estructural dentro de obras elegidas como referentes. Estas posibilidades son propias de cada compositor.

**Análisis macroformal Interstellar: secciones y funciones estructurales.**

La obra completa presenta un diseño estructural donde se identifican temas recurrentes. Cada sección funciona como unidad estable y se distingue por su progresión armónica, instrumentación y uso de notas pedales. Estas desempeñan un papel esencial en la consolidación de la atmósfera modal y en la construcción de la tensión y resolución dentro del discurso programático. En la introducción, se percibe una progresión que oscila entre Fmaj7 – Em/G – Am – Em/G, sostenida por una nota pedal en E que confiere estabilidad y profundidad, reforzando una armonización ambigua entre el modo eólico de La y giros propios del modo lidio. Esta textura ligera, apoyada principalmente en cuerdas y sintetizadores, se desarrolla

gradualmente en densidad tímbrica y dinámica, un recurso habitual en la escritura contemporánea que busca mantener una tensión latente sin recurrir a la funcionalidad tonal tradicional (Kostka, 2004; Piston, 1959). En el tema de asombro, la progresión F – C – Am – Em conserva la base modal en A eólico, incorporando préstamos del modo jónico de C que amplían el color armónico. Este fragmento se caracteriza por la superposición de capas de órganos, sintetizadores y cuerdas que refuerzan el material armónico, aportando una sensación expansiva y contemplativa sin desarrollo temático evidente (Mendieta, 2019).

Por su parte, el tema de lucha se articula mediante la secuencia Am – G – F – G – Am – F – C – Am, que mantiene el eje modal en A eólico, con insinuaciones del modo dórico al presentar un acorde dominante mayor en el quinto grado. Según Alessandroni (2018), retomando las observaciones de Quantz (1752/2001), este pasaje se distingue por su ritmo acentuado, el incremento gradual de la dinámica y una orquestación densa con percusión, metales y ostinatos en las cuerdas graves, reforzando el dramatismo y la tensión estructural. Finalmente, en el tema de Murph y Cooper se aprecia el uso de pedales armónicos sobre E o G, que sostienen la progresión Am – F – Am/G – C – F – Am. La ambigüedad modal entre La menor y Do mayor, junto con la escasa movilidad armónica, permite la superposición de líneas melódicas en una textura estática de timbres mixtos; piano, cuerdas y órgano, que evocan un carácter introspectivo y suspendido. En la reexposición y el cierre, se retoman progresiones previas (Am – C – F – G – Am), alcanzando un clímax en densidad y dinámica, donde los registros graves y los sintetizadores expansivos crean una sensación de circularidad estructural sin resolución funcional, recurso característico de la música programática contemporánea (Piston, 1998).

Podemos encontrar a lo largo de la obra *Interstellar* (Hans Zimmer, 2014), los elementos estructurales, armónicos y tímbricos que pueden ser organizados, no solamente con fines estéticos, sino también como estrategias compositivas de representación emocional y narrativa, incluso en ausencia de texto o imagen. Por otro lado, confirmo que la armonía modal, como por ejemplo el uso del modo eólico con intervenciones de los modos mixolidio, dórico y lidio, no responde a funciones armónicas tradicionales, sino que actúa como un recurso expresivo y sensorial. Esto coincide con lo planteado por Pérez (2005) sobre la relación entre armonización y representación narrativa, donde la tonalidad se flexibiliza para enfatizar aspectos extra-musicales, es así como encontramos en el análisis, la presencia de una nota pedal (E) que se sostiene a lo largo de varios bloques formales, considerando que esta refuerza la percepción de unidad y tensión emocional continua, asociada con los momentos de reflexión, pérdida o trascendencia dentro de la película.

### **Interacción entre música e imagen:**

La relación entre música e imagen ha sido una fuente recurrente de inspiración dentro de la creación programática, ya que permite establecer correspondencias sensoriales entre elementos visuales (como el color, la luz o la composición pictórica) y elementos musicales (como el timbre, la armonía o el ritmo). Este proyecto toma como referentes visuales tres obras pictóricas: *La Primavera* de Sandro Botticelli, *La Isla de los Muertos* de Arnold Böcklin y *El Estanque de los Nenúfares* de Claude Monet. Cada uno de estos cuadros aportará características visuales traducibles al lenguaje musical, vinculadas directamente con las emociones de gratitud, melancolía y serenidad desde la perspectiva del compositor y lo entendido por el hacia cada obra.

Por ejemplo, el uso de colores cálidos y composición abierta en *La Primavera* sugiere una sensación de luminosidad y plenitud, que puede traducirse musicalmente a través de texturas tímbricas brillantes en modo jónico o lidio, acordes suspendidos y progresiones ascendentes. En contraste, *La Isla de los Muertos* se caracteriza por tonos oscuros, contrastes de luz y una estructura visual cerrada, lo que se puede llevar al lenguaje musical mediante modos menores, compases irregulares y timbres densos. Finalmente, en *Los Nenúfares* de Monet predominan la suavidad cromática, el movimiento ondulante y una sensación de calma contemplativa, que inspiran el uso de patrones ondulantes, armonías abiertas y tempos lentos, asociados a la serenidad.

Esta interacción entre imagen y sonido no se utiliza solo como metáfora, sino como criterio estructural: cada pintura funciona como “modelo sensorial” para guiar la elección tímbrica, modal y formal en las tres composiciones del proyecto, aportando una dimensión interdisciplinar que integra percepción visual y creación sonora.

La revisión de las fuentes teóricas analizadas permite establecer criterios, herramientas y estrategias compositivas de utilidad para la creación programática. Callejo (2001) señala que la música programática implica un discurso sonoro que representa ideas ajenas al sonido, lo cual confirma la necesidad de definir elementos estructurales que den sustento técnico a esa representación. Por su parte, Mastropietro y Guzmán (2014) destacan que el timbre y la textura pueden construir significados emocionales concretos, sin depender únicamente de la melodía, lo que refuerza el papel de la orquestación como herramienta narrativa. Del mismo modo, la banda sonora de *Interstellar*, compuesta por Hans Zimmer, demuestra cómo es posible articular motivación emocional, estructura en bloques y repetición temática para generar discursos musicales que trascienden la forma clásica. A partir de lo expuesto, se concluye que los criterios

compositivos para este proyecto deberán surgir de la relación entre: a) recursos modales adecuados a cada emoción, b) timbres que representen la atmósfera correspondiente, c) leitmotivs que otorguen unidad narrativa, y d) formas estructuradas por bloques para construir un desarrollo emocional progresivo. Estos cuatro criterios serán el fundamento del proceso creativo que se desarrollará en el siguiente capítulo, donde se aplicarán a la composición de tres obras originales que representen la gratitud, la melancolía y la serenidad. Entendiendo la composición musical como un proceso de síntesis entre estructura, timbre y expresividad (Mastropietro & Guzmán, 2013).

## **Desarrollo metodológico**

El proceso de creación se estructura bajo el enfoque de investigación–creación, que combina la reflexión teórica con la experimentación musical. Este método permite que la práctica compositiva se convierta en un espacio de análisis, exploración y producción de conocimiento artístico. El desarrollo metodológico del proyecto se organiza en tres fases, correspondientes a los objetivos específicos planteados, con el fin de asegurar coherencia entre el análisis conceptual, la experimentación sonora y la construcción estética de las obras.

### **Fase 1: Traducción pictórico-musical**

En esta primera etapa se realizó un análisis visual y simbólico de las tres obras pictóricas seleccionadas: La primavera de Botticelli, La isla de los muertos de Böcklin y El estanque de los nenúfares de Monet. A partir de cada pintura se identificaron elementos formales, cromáticos y emocionales que sirvieron como punto de partida para su traducción a parámetros musicales.

Los colores, la distribución espacial y la atmósfera de cada pintura se interpretaron en términos de timbre, textura y modo. Por ejemplo, el uso de tonalidades luminosas y abiertas en La primavera se relacionó con modos mayores y timbres brillantes; en contraste, la oscuridad y densidad de La isla de los muertos se tradujo en modos menores y texturas graves. Este proceso permitió construir un mapa de asociaciones sensoriales que orientó el diseño armónico, tímbrico y formal de las composiciones.

### **Fase 2: Experimentación compositiva e integración estilística**

En la segunda fase se aplicaron estrategias compositivas que integraron recursos de la música sinfónica con elementos tímbricos y rítmicos del rock. Esta combinación buscó ampliar

el espectro sonoro, generando contrastes entre lo acústico y lo eléctrico, lo orquestal y lo contemporáneo.

El proceso incluyó el diseño de leitmotifs asociados a cada emoción (gratitud, melancolía y serenidad), el uso de texturas en capas, la experimentación con modulaciones modales y la creación de climas sonoros mediante el color armónico. Desde una mirada psicoanalítica, esta fase también implicó la exploración de la emoción del compositor durante el proceso creativo, entendiendo la música como manifestación simbólica del inconsciente y como espacio de autoconocimiento artístico.

### **Fase 3: Análisis y estructuración final**

La última fase consistió en el análisis de referentes musicales y visuales que emplean estrategias programáticas, con el propósito de establecer vínculos entre estructura sonora, color y simbolismo. Se estudiaron fragmentos de música cinematográfica y sinfónica contemporánea para comprender cómo las progresiones armónicas, las notas pedal, los timbres orquestales y las dinámicas contribuyen a la construcción emocional de la obra.

Con base en este estudio, se estructuraron las tres composiciones finales, cada una articulada en secciones que reflejan la evolución emocional del discurso musical. Finalmente, se realizó una evaluación auditiva y analítica del material, verificando la coherencia entre la intención programática, los recursos empleados y el resultado expresivo.

### **Proceso creativo**

El proceso creativo inicia con el propósito personal de realizar una maestría en música para cine, artes visuales y/o audiovisuales, y el impacto de la obra Insterstellar de Hans Zimmer en mi camino como músico.

De este modo, cada obra creada nace a partir de la visualización contemplativa de las obras elegidas y la relación entre la obra pictórica visualizada y herramientas musicales puntualmente escogidas, dentro de la música programática. Además de toda la investigación realizada en las diferentes materias vistas en los últimos semestres, enfocadas tanto en la creación de obra como en la investigación pertinente de referentes artísticos y bibliográficos para esta investigación-creación, bajo el eje de la música programática.

En este proceso creativo, se crea el mismo formato explicativo para cada obra. Por otro lado, la escucha y composición de las tres obras en el orden que aquí se van a desglosar crean un tríptico musical, y se sugiere la escucha en ese orden. Esto, a partir de lo visualizado en cada obra pictórica escogida, con la búsqueda de caracterizar musicalmente la emoción que cada obra pictórica generó en la visión y percepción en el proceso creativo del hacer compositivo.

## Gratitud – La primavera de Botticelli:

### Figura 7.

#### *La Primavera de Sandro Botticelli*



**Nota:** Obra; La primavera o El nacimiento de Venus, encargada por Lorenzo de Pierfrancesco de Medici y realizada por Sandro Botticelli en el 1482.

Esta obra pictórica llena de simbolismos y preciosos detalles deja ver el interés de Botticelli por la iconografía católica romana y la mitología griega y romana, “Es una celebración alegórica de la estación de las flores representada por una composición de personajes de la mitología” (Alonso, 2018, p. 1).

## OBRA I — GRATITUD

Inspirada en La Primavera de Sandro Botticelli.

### Descripción pictórica y lectura emocional.

La Primavera (ca. 1482) de Sandro Botticelli es una de las obras más emblemáticas del Renacimiento italiano, y a la vez una de las más enigmáticas. La pintura despliega nueve figuras mitológicas que habitan un jardín imposible: fértil, suspendido en un eterno amanecer y lleno de movimiento simbólico. No existe un único eje narrativo; más bien, la obra se comporta como una constelación de energías de flujo, transformación, celebración y renacimiento que coexisten en un mismo instante.

#### Tabla 9.

*Caracterizaciones en la obra pictórica La primavera*

| Personaje del cuadro y ubicación de izquierda a derecha:                                                             | Representación del ciclo de vida:                                                                                                                                          | Representación emocional:                                                   |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------|
| <b>Zephyrus</b> , dios del viento                                                                                    | Inicio de cambio, aire que renueva.                                                                                                                                        | Fuerza impetuosa que genera oposición.                                      |
| <b>Cloris</b> , Ninfa                                                                                                | Encarnación de la transformación natural.                                                                                                                                  | La vida es impermanente, no es estática.                                    |
| <b>Flora</b> , la diosa de la primavera, arroja flores de su vestido.                                                | La cosecha, el resultado después de un periodo de transmutación.                                                                                                           | El aprendizaje logrado, luego de un periodo inesperado de cambio.           |
| <b>Cupido</b> , energía infantil, hijo de Venus, con los ojos vendados, lanza una flecha de amor a las tres gracias. | Catalizador de creación: es el agente que inicia el proceso de la Primavera. Sus flechas no solo provocan enamoramiento, sino que provocan procreación y el florecimiento. | Amor ciego e incontrolable, deseo y pasión, la fuerza universal.            |
| <b>Venus</b> , la diosa del amor, en el centro de la pintura.                                                        | Equilibrio.                                                                                                                                                                | Consciencia, visualización permanente y aceptación del trasegar de la vida. |
| <b>Las tres gracias</b> , figuras femeninas que bailan juntas.                                                       | El juego, la inocencia, el disfrutar la vida.                                                                                                                              | La belleza, la alegría, y el encanto.                                       |

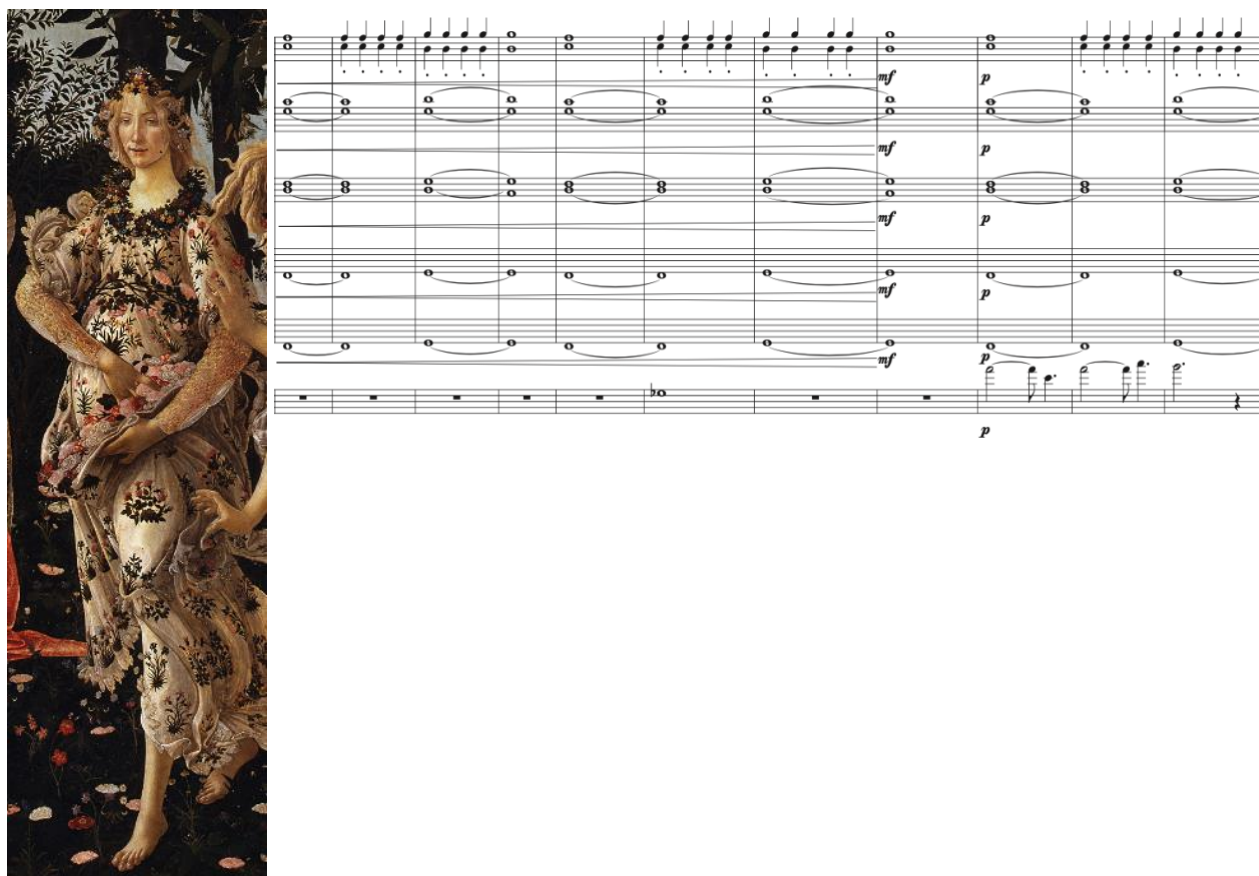
|                                                                                                 |                                                                       |                                |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------|--------------------------------|
| <b>Mercurio</b> , el mensajero de los dioses, con sandalias aladas, se ve despejando las nubes. | Razonamiento e intelectualidad, la importancia de la responsabilidad. | La sensatez y el ser objetivo. |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------|--------------------------------|

**Nota:** Lectura personal de los personajes que se encuentran dentro de la obra la Primavera de Botticelli.

La emoción central que surge del cuadro no es el gozo efusivo, sino una gratitud serena ante el acto mismo de la vida desplegándose en todas sus formas. No es una gratitud ingenua; es la conciencia de que el movimiento, el cambio y la multiplicidad son indispensables para que algo florezca. Este espíritu se convirtió en la directriz estética principal para la composición.

### **Concepto programático central.**

La obra musical Gratitude traduce el cuadro en una experiencia modal y tímbrica ascendente, donde cada motivo y cada color orquestal representan aspectos de la obra pictórica:

**Figura 8.***la expansión de Flora*


**Nota:** Representación de la expansión de la Flora dentro de la obra Gratitude, por medio del color del modo Jónico en C.

Dentro de la obra, en el intro, compás 2, se empieza a exponer, directamente en las cuerdas y con apoyo de las dinámicas, la creación del personaje de Flora. Esto me lo permite la delicadeza del timbre de los instrumentos de cuerda, junto con la capacidad de luminosidad que caracteriza al modo jónico, en este caso de la obra, en C, como podemos ver en la figura 8.

## Figura 9.

### *El misterio de Venus*



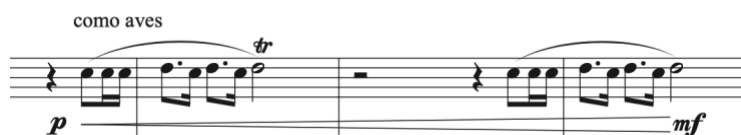
**Nota:** Representación del misterio de Venus dentro de la obra Gratitude, por medio del uso de los oboes y la armonía modal jónica, que va en busca de variación.

Aunque el personaje de Venus es el personaje principal de la obra y va viajando a través de los diferentes timbres y partes estructurales de la composición, desde el compás 34, junto con el color de los oboes y clarinetes, se busca representar ese enigma del personaje dentro del cuadro, ya que es la madre de Cúpidus y es el amor el que entrelaza todos los sucesos dentro de la pintura; por eso los oboes buscan desentrañar ese misterio.

**Figura 10.***El viaje ligero de las tres gracias*

**Nota:** Representación del baile de las tres gracias, a partir de un motivo breve, a partir del compás 17, en las flautas.

El motivo logra sintetizar en muy pocos compases las tres características esenciales del movimiento pictórico que Botticelli muestra en el cuadro: Ligereza, circularidad y delicadeza. El diseño rítmico del motivo, especialmente el uso de figuras breves y agrupaciones que generan pequeños impulsos tanto ascendentes como descendentes, crea una sensación de paso ligero, casi como un desplazamiento coreográfico suave. También es importante que el motivo se mueva dentro del modo jónico, que aporta un color lírico, luminoso y equilibrado. Esto es coherente con la naturaleza de las Tres Gracias, que representan la belleza, la alegría y la armonía. El motivo no introduce tensiones fuertes ni disonancias agresivas; su suavidad modal contribuye a que el gesto musical sea percibido como grácil y pulcro, cualidades esencialmente asociadas a estas figuras mitológicas.

**Figura 11.***El soplo constante del viento, Zephyrus*

**Nota:** Representación del viento o del personaje; Zephyrus, a partir de un motivo principal a lo largo de la obra: gratitud.

El contorno del motivo, basado en figuras rápidas y recurrentes, genera una sensación de aire en movimiento, tal vez como un remolino delicado que no se interrumpe. Las semicorcheas encadenadas funcionan como pequeñas ráfagas que se deslizan de forma continua, evocando exactamente el carácter inconstante y fluido del viento. No quiere ser un gesto rígido, sino un motivo que se “deshace” y vuelve a formarse, tal como hace Zéphyrus cuando se desplaza alrededor de la escena del cuadro. El uso de la articulación también es fundamental. La indicación “como aves”, junto con el fraseo ligero, sugiere un movimiento rápido, impredecible y natural. En el contexto programático de la obra, esta textura imita tanto la vibración aérea como la forma en que el viento mueve las alas, las hojas y los vestidos en el cuadro de Botticelli. Zéphyrus no aparece como un viento violento en esta representación, sino como una brisa viva, casi juguetona, y la escritura rítmica transmite justamente ese carácter. Además, el motivo está diseñado con un crescendo sutil, lo que permite que la frase crezca en intensidad igual que un

soplo que va creciendo. Esa dinámica progresiva es clave para mostrar cómo Zéphyrus entra, se manifiesta y luego se dispersa, siempre en un movimiento continuo y respirado.

### **Materiales musicales.**

Modalidad y armonía general: La zona modal predominante es C jónico, entendida como un espacio de luz y estabilidad espiritual. Los acordes se organizan no como función, sino por color. La sección 1 (compases 1–16), mantiene un C jónico estable, con una alternancia entre Fmaj7 y Cmaj7/G, generando una estabilidad “luminosa” del IV-I, como el sentido del aire natural. En esta sección aparece el motivo que germina, la semilla, que representa la vida abriéndose dentro del cuadro: C – C – C – D – C – D – C – D. Sección 2 (compases 17 – 25), se mantiene en C jónico, pero se empiezan a crear ciertas “tensiones”: Cmaj7 add 11, add 13 y Fmaj7 add 9, add 11. Con esto se busca darle la idea de expresión que emerge de Flora.

Sección 3 (compases 26–39): Transición a una sonoridad cercana a G mixolidio, esto sin abandonar el C jónico, con una secuencia de acordes: Cmaj7 – G add 9 add11 – Fmaj7 – Cmaj7 add9, que representan el movimiento del lado derecho del cuadro de Zephyrus y Cloris.

**Tabla 10.***Sección 4 Modulación entre modos*

| Compás | Acorde         | Función expresiva   |
|--------|----------------|---------------------|
| 40     | F#m7b5/A       | Fragilidad – Cloris |
| 41     | F#m7b5 add9/11 | Transformación      |
| 42     | Am9/E add13    | Búsqueda ascendente |
| 43     | E(add9)        | Cambio inminente    |
| 44     | Dm9 → Am/D     | Giro interno        |
| 45     | Cmaj7 add11/13 | Retorno tenue       |
| 46     | Dm9 → Am/D     | Viento circular     |
| 47     | Am9/E → F#m7b5 | Espiral de Zephyrus |

**Nota:** Uso de los momentos más densos de la obra *Gratitud*; es una cadena de acordes que representa literalmente el rapto de Cloris de parte de Zephyrus, de su confusión y posterior conversión en Flora.

Sección 5 (compases 48–51), afirmando el G mixolidio; de esta manera Zephyrus se estabiliza, llega al centro de la energía del cuadro. Sección 6 (compases 52–76): acordes pivote, que alternan de C–G–F, generando microciclos. Sección 7 (compases 77–97): ambigüedad armónica; el uso del F# disminuido genera tensión, y es el instante donde Venus, como figura central, divide la composición artística del cuadro, separa las energías del cuadro. Sección 8 (compases 98–110): Retorno al inicio, vuelve la obra al motivo principal, retornamos a C jónico, con Fmaj7–Cmaj7/G; la orquesta completa lo recorre hasta el cierre en Cmaj7, con importantes silencios de los siguientes instrumentos: clarinetes, oboes, tuba y arpa. Esto, para que la textura final sea de transparencia; de esta manera referencia de forma directa la claridad espiritual del cuadro.

**Tabla 11.***Resumen de la estructura armónica.*

| Sección | Compases | Modalidad              | Función emocional        |
|---------|----------|------------------------|--------------------------|
| I       | 1–16     | C jónico               | Nacimiento / claridad    |
| II      | 17–25    | C jónico con tensiones | Expansión interior       |
| III     | 26–39    | C jónico ↔ G mixolidio | Movimiento / viento      |
| IV      | 40–47    | Modulación modal       | Transformación de Cloris |
| V       | 48–51    | G mixolidio            | Energía de Zephyrus      |
| VI      | 52–76    | Ciclos C–G–F           | Organización de energías |
| VII     | 77–97    | Ambigüedad (F# dim)    | Intervención de Venus    |
| VIII    | 98–110   | C jónico               | Síntesis y gratitud      |

**Nota:** El desarrollo armónico de la obra *Gratitud* muestra una correlación continua con la representación de la obra pictórica: *La primavera* de Botticelli.

Motivos y leitmotivs: En la obra *Gratitud* encontramos dos leitmotivs principales. Del primero ya se ha desarrollado un proceso creativo del porqué fue compuesto, y este va evolucionando y desarrollándose a lo largo de la obra, por diferentes instrumentos, con diferentes transformaciones, como hilo conductor. Ya que el aire y el tiempo de cambio, que aunque misterioso y al principio resistente o negado, como vemos en la oposición de Cloris a la transformación, un poco a la fuerza, que trae el ser raptada por Zephyrus, pero que finalmente es el proceso de cambio que debe enfrentar para llegar a ser Flora, equivale y es representado por el motivo principal. Este representa el pulso vital del cuadro, como el brote inicial, movimientos ascendente, descendente, aire y respiración; es un motivo que se desplaza por la orquesta como si recorriera cada personaje. El segundo leitmotiv principal es la respuesta de Cloris, un poco de manera contestataria, hacia el deseo de Zephyrus por raptarla, y habla de ese miedo a lo desconocido y a ese no desear su transformación de forma violenta o inesperada; es un motivo que también va evolucionando en ciertos momentos de la obra, y hay un antes y un después de él, luego de la zona modal densa. También encontramos motivos secundarios en los compases 40

– 47, como el motivo de transformación. Es una zona modal densa; este motivo representa la transformación de Cloris en Flora dentro de la pintura. En el cuadro, este es uno de los momentos más tensos y dramáticos, aunque Botticelli lo presenta con delicadeza: Zephyrus captura a Cloris, y de su boca comienzan a salir flores como símbolo del cambio inevitable que está por ocurrir. (ver figura 7, segundo personaje de derecha a izquierda). Musicalmente, esta escena se traduce en un puente modulante denso entre modos, donde aparecen cromatismos, intervalos abiertos y giros de terceras que rompen momentáneamente la claridad tonal del modo jónico. Ese pequeño quiebre armónico sugiere la inestabilidad del instante de metamorfosis, la sensación de algo que está mutando y que aún no encuentra su forma definitiva. Los fragmentos cromáticos representan ese tránsito delicado entre dos estados: Cloris dejando su humanidad y Flora comenzando a emerger. Los intervalos abiertos funcionan como un espacio sonoro vacío que se va llenando, tal como el cuerpo de Flora se llena de flores en la iconografía del cuadro. Este motivo es, en esencia, una metáfora musical del cambio, del paso de un ser al otro.

Motivo de celebración, este motivo también lo hemos explorado anteriormente y es un motivo que se va desarrollando formalmente desde sus figuras rítmicas, como sonoramente a través de la obra, que busca representar y tejer la danza de las tres Gracias. En la pintura, ellas se encuentran tomadas de la mano en un movimiento circular suave, elegante y continuo. Son símbolo de alegría, belleza y armonía, y actúan como un punto de equilibrio visual entre la presencia vigorosa de Zephyrus y la serenidad de Venus.

Las figuras rítmicas ágiles que utilizo evocan esa ligereza y ese carácter danzante. El ritmo nunca pesa: se desliza. La agilidad rítmica es la forma musical de representar los pasos delicados, casi etéreos, que Botticelli pintó. Cada entrada del motivo recrea el gesto coreográfico

de las Tres Gracias girando en círculo, siempre conectadas, siempre moviéndose como un solo organismo.

Este motivo aporta brillo y movimiento, instaurando un ambiente de celebración que ilumina la escena, exactamente como ocurre en el cuadro.

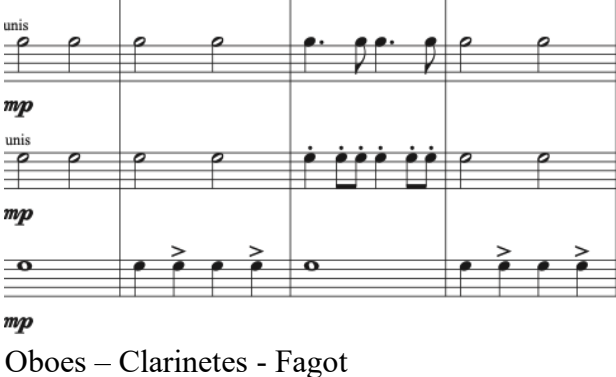
Motivo de equilibrio: Este motivo representa a Venus y va transformándose a lo largo de la obra, hasta retomarlo en las partes finales de la misma. Podemos ver su iniciación desde el compás 2 al 9, enfocado en las cuerdas, su evolución luego de la transformación de Ninfa a Floris y justo, fusionando estos momentos, la bienvenida a Floris y el equilibrio de Venus desde el compás 48 al 51, esta vez enfocado en los vientos. Y es Venus, porque ella es la figura central del cuadro y el eje simbólico de toda la pintura. Venus no baila, no corre, no huye ni transforma: ella ordena. Su postura es vertical, serena, ligeramente inclinada hacia adelante, en un gesto que sugiere protección y equilibrio. Por eso, este motivo se construye a partir de líneas sostenidas en las cuerdas y a veces en los vientos. Son líneas largas, estables, que no buscan protagonismo, sino sostener la estructura. En el cuadro, Venus separa simbólicamente el caos del impulso (Zephyrus y la transformación de Cloris) de la celebración y armonía (las Tres Gracias). Su presencia es un puente. Musicalmente, estas líneas mantenidas funcionan exactamente igual: crean un eje de estabilidad dentro de la textura, un punto de centro desde donde la obra respira y se ordena. Representan la calma dentro del movimiento, la claridad en medio de la danza, la guía silenciosa que organiza la escena. Es el motivo el que estabiliza el clima narrativo, así como Venus estabiliza toda la composición visual en Botticelli.

Tabla 12.

*Leivmotiv y motivos secundarios*

| Orden de importancia           | Compases | Motivo en la obra e instrumento que lo interpreta                                                                     | Representación                           |
|--------------------------------|----------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------|
| Motivo principal I.            | 5 - 6    | <p>como aves</p>  <p>Flautas</p>     | Pulso vital, brote / Zephyrus.           |
| Motivo principal I desarrollo. | 31 - 33  |  <p>Trombon</p>                     | Inicio del rapto.                        |
| Motivo principal I desarrollo. | 86 - 87  |  <p>Flauta piccolo</p>              | Retornando a la primavera.               |
| Motivo principal II            | 9 - 11   |  <p>Sintetizador</p>              | La Respuesta de Ninfa                    |
| Motivo principal II desarrollo | 68 - 77  |  <p>Arpa</p>                      | Contemplando la transformación a Floris. |
| Motivo principal II desarrollo | 52-76    |  <p>Trompeta – Trombon - Tuba</p> | Retornando a la Primavera.               |

|                                  |         |  |                                                        |
|----------------------------------|---------|--|--------------------------------------------------------|
| Motivo secundario I              | 40 - 47 |  | Transformación de Cloris a Floris.                     |
| Motivo secundario II             | 17 - 22 |  | Celebración y la danza de las tres Gracias.            |
| Motivo secundario II desarrollo. | 63 - 64 |  | La Danza de las tres Gracias y conversación de Floris. |
| Motivo secundario III            | 2 - 9   |  | Equilibrio Venus.                                      |
| Sección de cuerdas.              |         |  |                                                        |

|                                            |                                                                                    |                                    |
|--------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------|
| Motivo<br>secundario<br>III<br>desarrollo. |  | Equilibrio<br>Venus<br>desarrollo. |
|                                            | Oboes – Clarinetes - Fagot                                                         |                                    |

**Nota:** El desarrollo de leitmotifs principales y motivos secundarios, con la caracterización de los diferentes momentos de la obra La primavera de Botticelli.

Tabla 13.

*Relación entre instrumentos y elementos*

| <b>Familia / instrumento</b>  | <b>Elemento representado en la pintura</b>              | <b>Personaje asociado</b>             | <b>Justificación simbólica y tímbrica</b>                                                                                                                             |
|-------------------------------|---------------------------------------------------------|---------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Flauta piccolo</b>         | Destellos de luz, partículas en el aire.                | Cloris, Las tres gracias.             | Registro agudo que crea brillos sonoros semejantes a la luminosidad primaveral.                                                                                       |
| <b>Flautas 1 y 2</b>          | Movimiento ligero del jardín y la brisa suave.          | Zephyrus, Las tres gracias.           | Timbre luminoso y etéreo; representa la inocencia, la ligereza y el movimiento delicado de las figuras jóvenes.                                                       |
| <b>Oboes 1 y 2</b>            | Claridad central del cuadro; eje emocional equilibrado. | Venus y Cupido.                       | Timbre templado, noble y sereno; simboliza el rol de Venus como equilibradora visual y espiritual de la escena y Cupido como el juego del amor hacia las tres Gracias |
| <b>Clarinetes en Bb 1 y 2</b> | Fluidez del espacio, dinamismo intelectual.             | Mercurio.                             | Color ágil y flexible, asociado a la movilidad, el ingenio y el rol de guía de Mercurio.                                                                              |
| <b>Fagot</b>                  | Profundidad del bosque, sombra vegetal.                 | Escena, Tierra.                       | Timbre oscuro y cálido que simboliza las raíces, la tierra y los elementos más densos del jardín.                                                                     |
| <b>Corno en F 1-4</b>         | Brillo ceremonial, atmósfera divina.                    | Presencias divinas / aura mitológica. | Sonoridad amplia y majestuosa que subraya la dimensión mitológica en la obra.                                                                                         |
| <b>Trompeta en Bb</b>         | Luz intensa, proclamación, energía celestial.           | Mercurio y Venus.                     | Timbre claro y directo que funciona como gesto ritual o anuncio dentro del clima renacentista. Equilibrio entre lo femenino y masculino.                              |
| <b>Trombones 1 y 2</b>        | Fuerza mítica controlada.                               | Mercurio y Venus.                     | Aportan solemnidad y peso sin romper la suavidad general del movimiento de primavera. Equilibrio entre lo femenino y lo masculino.                                    |
| <b>Tuba</b>                   | Profundidad y firmeza del terreno.                      | Mercurio y Venus.                     | Base sonora que evoca el suelo fértil sobre el que se desarrolla la escena pictórica. Equilibrio entre lo femenino y lo masculino.                                    |
| <b>Timbales</b>               | Ciclos naturales, latido de la estación.                | El pulso de la primavera.             | Representan el pulso orgánico del tiempo y la energía que estructura el jardín.                                                                                       |

|                           |                                             |                                |                                                                                                                                                                                                   |
|---------------------------|---------------------------------------------|--------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Platillos</b>          | Destellos súbitos, iluminación visual.      | Flechas de Cupido.             | Brillo breve y expansivo que refuerza momentos de aparición o iluminación simbólica, como las flechas de Cupido.                                                                                  |
| <b>Drum set / batería</b> | Energía vital contemporánea.                | El fluir de la Obra.           | Añade movimiento humano y ritmo orgánico que ancla el universo mitológico en una temporalidad actual.                                                                                             |
| <b>Roto Toms</b>          | Ráfagas del viento, movimiento ascendente   | Energía de Zephyrus.           | Su color percusivo afinado evoca impulsos de aire, turbulencias suaves y el espíritu del viento que desencadena la transformación.                                                                |
| <b>Arpa</b>               | Flujo mágico, transición entre estados.     | Transformación Cloris–Flora.   | Arpegios que simbolizan el paso delicado entre lo humano y lo floral, evocando la metamorfosis presente en el cuadro.                                                                             |
| <b>Guitarra eléctrica</b> | Textura terrenal contemporánea.             | —                              | Funciona como un puente moderno que reafirma la corporeidad dentro de la escena sonora.                                                                                                           |
| <b>Bajo eléctrico</b>     | Raíz, cuerpo, estabilidad.                  | —                              | Aporta peso físico y conexión con lo terrenal, reforzando la base armónica.                                                                                                                       |
| <b>Sintetizador</b>       | Luz filtrada, atmósfera mágica.             | Venus, Cloris, Flora y Cupido. | Crea halos y veladuras sonoras que evocan la atmósfera irreal y casi sobrenatural que rodea a los personajes, justo como Venus. En momentos, voz principal de Cloris y Flora, y abrazo de Cupido. |
| <b>Violines 1</b>         | Brillo del follaje, movimiento de flores.   | Venus, las tres Gracias.       | El equilibrio de Venus, junto a líneas agudas y expresivas que encarnan la elegancia y ligereza de las gracias                                                                                    |
| <b>Violines 2</b>         | Ondulación interna del jardín.              | Venus, las tres Gracias.       | Tejido medio que representa la continuidad del movimiento circular de la danza de las Gracias, con la atención de Venus.                                                                          |
| <b>Violas</b>             | Cuerpo vegetal cálido, suavidad envolvente. | Venus, las tres Gracias.       | Su registro medio expresa la calidez y unidad del gesto colectivo de las Tres Gracias, manteniendo el centro y equilibrio de Venus.                                                               |
| <b>Cellos</b>             | Tránsito emocional, raíces melódicas.       | Flora y las tres Gracias.      | Expresan profundidad lírica y amplitud, vinculadas al gesto amplio de Flora dispersando flores y la feminidad de las gracias.                                                                     |

|                    |                                    |                                  |                                                                                    |
|--------------------|------------------------------------|----------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Contrabajos</b> | Tierra fértil, soporte primordial. | Venus, Flora y las tres Gracias. | Fundamentan la textura orquestal y simbolizan el terreno donde surge la primavera. |
|--------------------|------------------------------------|----------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------|

**Nota:** La orquesta A2 fue utilizada como un equivalente musical del jardín del cuadro, junto con los instrumentos del rock: guitarra eléctrica, bajo eléctrico, batería y sintetizador, cada timbre de la orquesta representa tanto partes y elementos de la pintura como personajes.

**Tabla 14.***Estructura formal*

| Sección                                                     | Compases | Función narrativa/emocional                                                                                                                           |
|-------------------------------------------------------------|----------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>A: Introducción – Luz inicial</b>                        | 1–16     | Apertura contemplativa que evoca la primera iluminación del jardín. Presenta el ambiente tímbrico y prepara el espacio emocional del cuadro.          |
| <b>A desarrollo: Crecimiento – Energías emergentes</b>      | 17–39    | Desarrollo de los motivos iniciales; surgen las primeras fuerzas del cuadro (vegetación, movimiento leve, presencias humanas). El jardín “despierta”. |
| <b>Puente: Transformación: La tensión de Cloris</b>         | 40–47    | Zona modal densa y cromática que simboliza el momento narrativo en el que Cloris es transformada por el soplo de Zéfiro. Máxima tensión del arco.     |
| <b>B: Expansión: El viento pleno</b>                        | 48–76    | Apertura sonora con el motivo de Cloris, ahora siendo Floris en su expresión completa. Movimiento amplio, continuo y envolvente.                      |
| <b>B Desarrollo: Intervención de Venus – Quietud tensa</b>  | 77–97    | Se estabiliza el flujo; Venus ordena, templea y reencamina la energía del cuadro. Se introduce un clima de equilibrio.                                |
| <b>A reexposición y coda: Retorno y síntesis – gratitud</b> | 98–110   | Reencuentro de los motivos y cierre emocional en forma de arco. Se alcanza la claridad y la sensación de unidad del jardín.                           |

**Nota:** La forma compuesta para el desarrollo pertinente de la caracterización de la obra es la siguiente: A – A\* – puente – B – B\* - A reexposición y coda.

**Correlación profunda entre pintura y música.**

La estructura musical se articula en correspondencia directa con la organización visual y simbólica del cuadro. Cada sección de la obra responde a zonas específicas de La Primavera y a la manera en que Botticelli distribuye la narrativa dentro del jardín. El inicio se sitúa en torno a Venus, quien ocupa el eje central de la pintura y estabiliza la escena. Esta presencia mesurada y de equilibrio se traduce musicalmente en el modo C jónico, cuyo carácter luminoso y claro permite establecer la atmósfera fundacional del jardín. La primera expansión corresponde al grupo de las Tres Gracias, cuyas figuras giran en una danza circular y ligera. Este movimiento es representado mediante motivos ágiles y que procuran ser sencillos, que insinúan la delicadeza de

sus gestos y la fluidez de su danza. En el lado derecho del lienzo aparecen Zephyrus y Cloris, punto donde la escena se vuelve más tensa y dinámica. Para expresar este tránsito, la música introduce un desplazamiento modal hacia G mixolidio y posteriormente hacia F#m7b5, reflejando la dualidad entre el impulso impetuoso del viento y la vulnerabilidad de Cloris. El momento de la transformación de Cloris en Flora se representa a través de una cadena modal densa, cargada de cromatismos y texturas superpuestas. Esta zona funciona como el núcleo dramático de la obra, equivalente al instante narrativo en el que la naturaleza reconfigura su forma. Tras la tensión, llega la restauración del orden. Venus interviene nuevamente, separando energías y devolviendo equilibrio a la escena. Esta acción se expresa sonoramente mediante armonías basadas en F#° y espacios ambiguos, que simbolizan su capacidad de contener y dirigir las fuerzas internas del jardín. Finalmente, la obra culmina con la “última luz”: la aparición plena de Flora, ya transformada y en armonía con el espacio. Este cierre retorna al C jónico luminoso, reafirmando la claridad, la vida y la renovación propias del cuadro. La música se disuelve en un acorde mayor amplio y transparente, cuya resonancia finaliza la obra con una sensación de gratitud profunda, honesta y abierta, tal como lo sugiere el espíritu de La Primavera.

**Tabla 15.***Síntesis final*

| Elemento          | Decisión compositiva                                                                          | Relación con la pintura         |
|-------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------|
| <b>Modalidad</b>  | C jónico / G mixolidio / modulaciones                                                         | Claridad y movimiento natural.  |
| <b>Armonía</b>    | Acordes mayores con agregaciones                                                              | Luminiscencia del jardín.       |
| <b>Leitmotiv</b>  | Motivo C–C–C–D–C–D                                                                            | Brote inicial, semilla vital.   |
| <b>Timbre</b>     | Orquesta A2 + sintetizador + guitarra eléctrica + bajo eléctrico + batería + roto toms + arpa | Paleta múltiple como el cuadro. |
| <b>Estructura</b> | A – A* – Puente – B – B* – A reexposición y coda.                                             | Ciclo de transformación.        |
| <b>Personajes</b> | Asignación tímbrica                                                                           | Narrativa interna del cuadro.   |
| <b>Final</b>      | Cmaj7 limpio                                                                                  | Gratitud y equilibrio.          |

**Nota:** Cada elemento y decisión compositiva usada para representar la obra La primavera de Botticelli, se desglosa de forma que sea explicativo el proceso creativo de composición.

## Melancolía – La Isla de los Muertos de Arnold Böcklin:

### Figura 12.

*La Isla de Los Muertos de Arnold Böcklin*



**Nota:** Obra: La Isla de los Muertos representa el viaje al más allá, inspirada por el profundo dolor del artista Arnold Böcklin tras la pérdida de su hija María. Existen cuatro versiones del cuadro creadas por el mismo artista, esta es la tercera versión (1886).

En esta obra, Böcklin pinta a un remero y una figura blanca sobre una pequeña barca que se dirige hacia una isla rocosa. En el bote hay un objeto blanco. Lo lógico, por el título y un poco de iconografía, es pensar que la figura blanca es Caronte. (Historia-Arte, s.f., p. 1).

## OBRA II — MELANCOLÍA

Inspirada en La Isla de los Muertos de Arnold Böcklin (1886).

### Descripción pictórica y lectura emocional.

La Isla de los Muertos es una de las imágenes más inquietantes de la historia del arte occidental. Su atmósfera es un umbral: ni día ni noche, ni vida ni muerte. El mar permanece en silencio absoluto, apenas ondulado, como si la realidad estuviera suspendida. Según Arte.tv (s.f.), “inspirada en la mitología griega, la representación recuerda al barquero Caronte que transporta al Hades el alma de un difunto” (p. 1). La pequeña barca avanza hacia una isla vertical, de rocas que parecen criptas naturales. En el interior, oscuros cipreses se elevan como columnas funerarias. El cuadro no describe un episodio, sino una transición espiritual, una travesía hacia lo inevitable. La figura de blanco, el alma, viaja en pie, erguida entre lo mortal y lo inmortal. El barquero, posiblemente Caronte, oscuro, lo acompaña sin gesto, sin prisa.

### Tabla 16.

*Paralelo simbólico de la Isla de los muertos*

| Elemento del cuadro                     | Representación del ciclo de tránsito                                 | Representación emocional                                     |
|-----------------------------------------|----------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------|
| <b>El mar inmóvil.</b>                  | Umbral entre la vida y la muerte. Punto de partida del tránsito.     | Tiempo suspendido; silencio que antecede a la despedida.     |
| <b>La barca y el barquero (Caronte)</b> | Movimiento inicial hacia el cambio irreversible.                     | Aceptación del destino; el primer acto de entrega.           |
| <b>La figura blanca / el ataúd.</b>     | La vulnerabilidad expuesta frente al fin del ciclo vital.            | Fragilidad absoluta; desnudez emocional del duelo.           |
| <b>Los muros de roca verticales</b>     | Entorno de contención, límite entre mundos.                          | Peso del silencio, sensación de encierro interior.           |
| <b>Los cipreses.</b>                    | Continuidad de la memoria que perdura más allá del tránsito.         | Melancolía elevada; persistencia de recuerdos que no mueren. |
| <b>La isla (el recinto funerario).</b>  | El lugar interno donde se reorganiza el ciclo después de la pérdida. | Introspección profunda; espacio de procesamiento emocional.  |

---

|                                                  |                                                                |                                                                   |
|--------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------|
| <b>La ausencia del sol /<br/>penumbra total.</b> | Final del ciclo visible; entrada al<br>territorio desconocido. | Sombra melancólica que<br>acompaña sin destruir; calma<br>oscura. |
|--------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------|

---

**Nota:** Lectura personal de los personajes que se encuentran dentro de la obra La isla de los muertos de Böcklin.

La emoción predominante no es el terror, sino una melancolía profunda: la aceptación de lo que termina, la belleza tenue de lo que se despide, la luz tenue que aún persiste. Esta obra exige una música que no narre, sino que sostenga un paisaje interior, una resonancia emocional prolongada y casi ritual.

### Concepto programático central.

Melancolía está construida como una travesía modal y tímbrica en 6/8, donde el movimiento ondulante del compás evoca el agua monótona que rodea la isla. La totalidad de la obra funciona como un único gesto: acercarse, entrar, recorrer y finalmente resignarse a la profundidad del silencio. Para ello se diseñó un lenguaje musical que se basa en:

### Figura 13.

*La figura blanca, el ataúd*



**Nota:** Representación de la figura blanca y el ataúd dentro de la obra Melancolía, por medio del color del modo eólico en F#.

Dentro de la obra, en el intro, compás 1, se empieza a exponer, directamente en parte de las cuerdas, en el violonchelo y en el contrabajo y con apoyo de las dinámicas, la creación del personaje blanco y el ataúd, esto me lo permite la sonoridad del modo eólico, junto con la capacidad de brillo que tienen las cuerdas para representar la vida que deja en el ataúd su cuerpo físico y la luz que irradia el alma.

#### Figura 14.

*Los muros y la quietud de los mismos.*



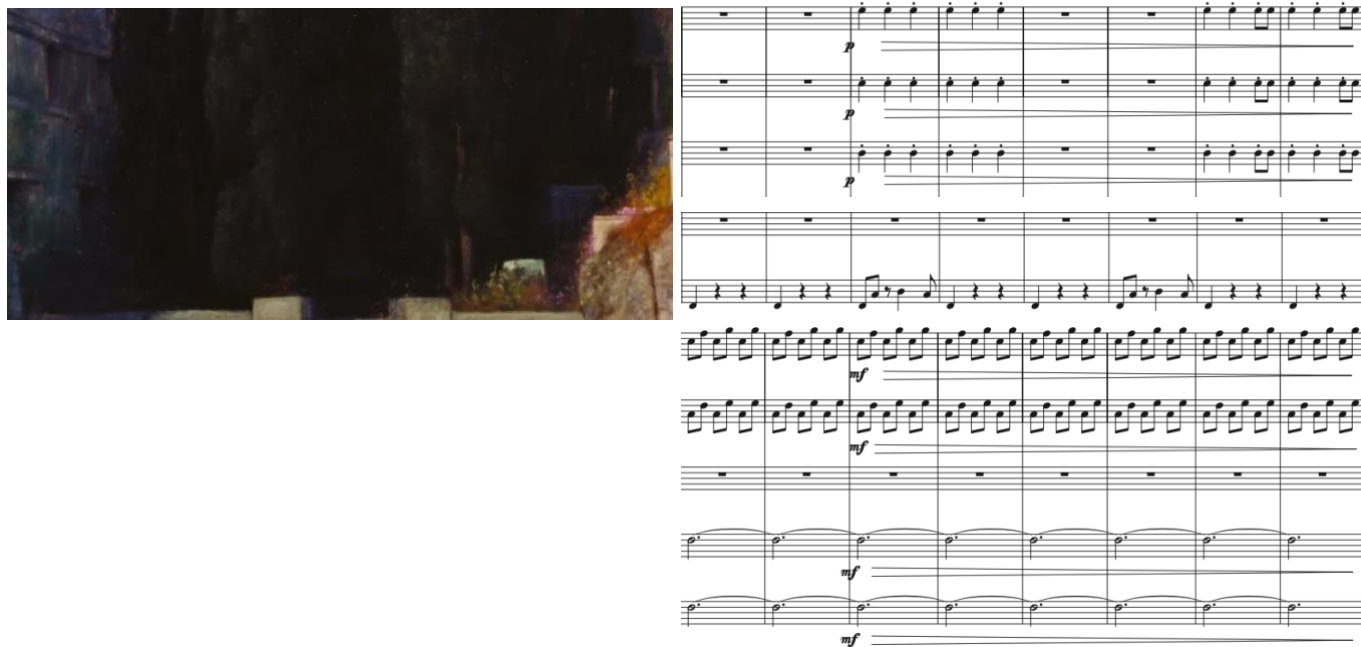
**Nota:** Representación de la quietud de los muros que se levantan en la isla, dentro de la obra Melancolía, por medio del color del modo frigio en F#.

La isla en sí, es prácticamente el todo en la obra pictórica, y en ella sobresalen con una fuerza imponente, como un gran misterio, con una inmovilidad y como parte de esa fortaleza del más allá, los muros verticales; por eso, a la altura del compás 49, nos adentramos a una zona en

F# frigio de manera descendente, para darle más atención y tensión al misterio de la forma rocosa de la isla.

### Figura 15.

#### *Sombras y oscuridad*



The image is a composite. On the left is a dark, atmospheric painting of a landscape, possibly a cemetery or a coastal scene, with a building and trees. On the right is a musical score for a piece titled 'Sombras y oscuridad'. The score consists of multiple staves with various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'mf'.

**Nota:** Representación de la oscuridad entre los cipreses y el recinto funerario; este tratamiento tímbrico, encarna la penumbra profunda que domina la escena.

A partir del compás 27, tenemos la entrada de los metales, con un motivo con staccato y dinámica, que ayuda a generar ese llamado de atención, donde algo definitivamente está por suceder o se puede sentir y hasta observar; en este caso, esa sombra que forma una oscuridad en el centro de la pintura, buscando el magnetismo, pero a la vez un profundo respeto por lo desconocido a lo que nos acercamos.

**Figura 16.**

*Conversación entre Caronte y el alma*



**Nota:** Representación de la conversación entre Caronte y el alma, del porqué de lo que está pasando, de por qué debe despedirse de este mundo terrenal.

La obra Melancolía sugiere un trasegar entre la vida y la muerte, ese puente por el que todo debemos pasar, y finalmente aceptar. Dentro los compases 137 al 138, escuchamos dos melodías o leitmotifs momentáneos donde se desarrolla un diálogo musical en el cual el alma, pide una explicación del por qué es inevitable la llegada a la isla de los muertos.

**Figura 17.***El ostinato y el vaivén del agua*

**Nota:** La representación del agua se traduce en un ostinato rítmico y melódico, que está en toda la primera parte de la obra.

El mar inmóvil y su quietud aparente dentro del cuadro, y aunque el agua aparece estática, la barca avanza; los ostinatos traducen ese ritmo interno, un movimiento suave, repetitivo, que sostiene la entrada al viaje sonoro en la obra, ya que ellos participan de toda la introducción en la composición, nacen como idea, en búsqueda de una continuidad sonora, como lo es el mar y sus olas, el sonido que se desprende de la barca cortando la superficie del mar mientras se dirige a su destino. Cada ostinado, va cambiando armónicamente, pero en su melodía y ritmo, mantiene de forma constante la construcción de la obra, de igual forma que el mar mantiene a la isla de los muertos.

**Figura 18.**

*Clímax final, leitmotiv principal, aceptación del trasegar.*



**Nota:** El final es la entrada definitiva a la isla, representada con un leitmotiv clave en la obra, y con un ostinato rítmico donde las articulaciones ayudan a buscar la conclusión de la obra.

El paso al umbral es el momento en el que se acepta el destino, es la grieta simbólica que rompe la inmovilidad, como un estallido que abre el espacio para la transformación, y es equivalente al acto final del tránsito hacia lo desconocido. Por eso el motivo, en el cierre, se desarrolla en un tutti parcial, para que quede en el recuerdo de quien lo escucha, dando la importancia de la vida, reflexionando sobre la muerte. Y que esta no tiene miramientos hacia quiénes fuimos, qué clase de éxito tuvimos, cuánto logramos derrochar o acumular, si estuvimos solos o acompañados. Algún día, tarde o temprano, nos corresponde atender a ese llamado definitivo. El motivo es entonces un recuerdo de agradecer, aprovechar y valorar la experiencia de estar vivos con todo lo que eso conlleva, porque al final nuestro vehículo físico terminará despidiéndose de nosotros.

## **Materiales musicales.**

Modalidad y armonía general: El eje modal inicial es F# eólico, melancólico, con la ayuda de la línea del bajo eléctrico, apoyada en los ostinatos, que dejan la tensión suspendida sin resolver. En la Sección I (compases 1–40), la obra se abre con un ostinato en las cuerdas: los Violines I articulan las células C#–F#, C#–G#, C#–G#, mientras los Violines II, sostienen A–D, A–E, A–E. La superposición de estas líneas genera una verticalidad tímbrica que evoca la presencia imponente de los cipreses y, al mismo tiempo, sugiere un oleaje interior constante. En este entramado, la cualidad modal se inclina hacia un F# eólico, perceptible en la manera en que los intervalos G#–A–C#–F# configuran un entorno sonoro austero y sombrío. No es un eólico plenamente afirmado, sino un F# eólico que se perfila desde la penumbra, dejando entrever un color modal opaco, íntimo y contenido. En la Sección II (compases 41–48) emerge un acorde de A add#13, sostenido por dos ostinatos E - A en los Violines I y C - F# en los Violines II marcando la primera apertura vertical de la obra. Este acorde no solo amplía el espectro tímbrico, sino que refuerza la modalidad al funcionar como III grado mayor de F# eólico, una característica definitoria del modo que introduce un leve resplandor dentro de la penumbra modal. En este punto, la música sugiere el instante en el que la barca se aproxima a la isla y el espacio sonoro comienza a expandirse. Finalmente, en la Sección III (compases 49–64), la música descende hacia un estado de suspensión grave a través de la zona F# frigio, articulada por las líneas D - G en los Violines I y D - E en los Violines II. Este pasaje genera una sensación de inmovilidad profunda, como si el mar se detuviera por completo, congelado en su propia densidad emocional. La armonía F#m/C intensifica esta impresión de quietud oscura: una resonancia delgada y cavernosa que marca la entrada definitiva a la isla, el umbral donde la penumbra se vuelve espacio interior y el silencio adquiere peso simbólico.

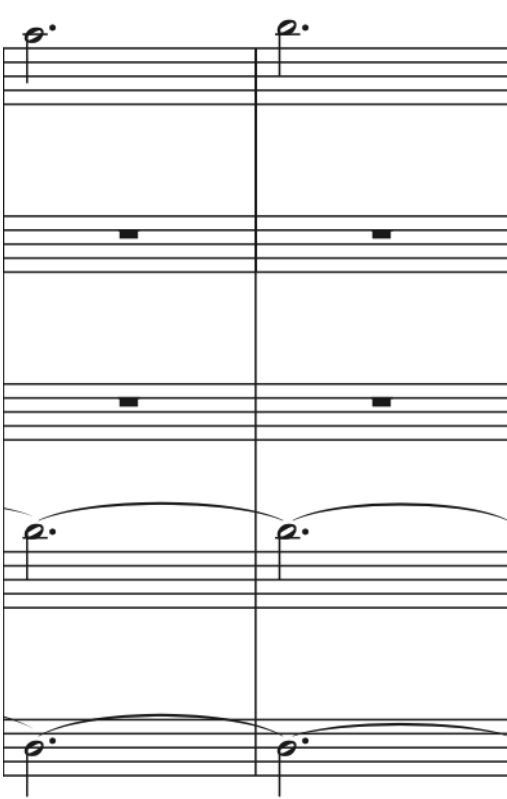
Desarrollo de la obra Melancolía: A partir del compás 65 comienza la melodía principal, un lamento largo y sostenido que articula el núcleo expresivo de la obra. Entre los compases 65 y 68, el acorde F#m add9 add13 sostiene una línea cargada de notas de paso elevadas que no iluminan, sino que duelen, acentuando la cualidad introspectiva del pasaje. En 69–72, la armonía desciende a D, ofreciendo el primer recuerdo luminoso dentro del ambiente sombrío, mientras que en 73–76 emerge un E add9 (con un F# como nota de paso), gesto que crea un ascenso emocional sin resolución, como un intento de respirar que nunca se completa. Los compases 77–84 reafirman F#m mediante motivos que introducen la melodía principal, la cual luego es armonizada en doble flauta y en los violines 1 y 2: la Flauta 1 despliega la línea A–A–C–F#–D–C–D–D–D–C–C–C–G–G–A–D–C, mientras que la Flauta 2 sostiene F#–F#–A–B–F#–A–G–E–E–F#–A–F#–A–F#–F#–F#. Los violines acompañan con líneas paralelas en blancas con puntillo que generan la sensación de que la melodía “respira lentamente”, avanzando como la barca sobre el agua. Posteriormente, entre 85 y 92, aparece la progresión Dadd11 → E, intensificando el movimiento sin llegar aún a un verdadero clímax. En 93–104, el regreso a F#m, pasando de un tutti parcial a un tutti fuerte, que expande el espacio sonoro hasta hacer que “el mar se vuelva más grande”. En el compás 98 se introduce un ritmo característico: negra, cuatro corcheras en staccato consecutivas, seguida de tres negras con staccato que impulsa la tensión hacia el cierre del pasaje. El final de la sección, en los compases 103–104, presenta tres F# en staccato, un silencio abrupto y luego la figura B–C–B–A → F#, gesto que simboliza la barca entrando en la grieta. El clímax (compases 137–153) es asumido por los metales, que toman la melodía desplazándose entre las zonas modales eólica y dórica. Su motivo principal —F# F# F# A B F#—, acompañado del ritmo corchea – corchea – silencio – corchea – blanca – negra ligada a blanca, marca el instante de confrontación directa con la isla.

Finalmente, entre los compases 154–200 se desarrolla la resignación final, sustentada en el retorno cíclico de  $D \rightarrow E \rightarrow F\#m \rightarrow B$ , este último actuando como centro gravitacional que prepara el cierre. El leitmotiv aparece entonces en su forma más desnuda — $A - F\# - (E) - A - F\# - (E) - A - F\# - A - G \dots$ — y se disuelve lentamente en  $F\#m$ , como si el impulso vital se extendiera en la penumbra hasta desaparecer.

**Tabla 17.**

*Desarrollo musical por secciones y relación simbólica.*

| Sección /<br>Compases             | Descripción<br>musical y<br>técnica                                                                           | Función<br>expresiva/<br>simbólica                                      | Score                                                                              |
|-----------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>65–68</b> $F\#m$<br>add9 add13 | Inicio de la<br>melodía<br>principal.<br>Lamento<br>largo y<br>sostenido<br>con notas de<br>paso<br>elevadas. | Dolor<br>contenido;<br>ascenso que<br>no ilumina,<br>sino que<br>hiere. |  |

|                                        |                                                                                                    |                                                      |                                                                                                                                                              |
|----------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 69–72D                                 | Cambio armónico hacia un D mayor luminoso.                                                         | Primer recuerdo claro dentro de la penumbra.         |                                                                            |
| 73–76E<br>add9 (F#<br>nota de<br>paso) | Apertura suave con tensión suspendida; movimiento ascendente sin resolver.                         | Intento de elevación emocional que queda inconcluso. |                                                                          |
| 77–84 F#m<br>(motivos)                 | Aparición plena de la melodía principal en doble flauta y violines: líneas respiradas y paralelas. | Expansión del lamento; la barca avanza lentamente.   |  <p data-bbox="802 1623 1211 1661">(melodía de la flauta c. 77 – 84)</p> |

|                                                            |                                                        |                                                         |  |
|------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------|--|
| <b>85–92</b><br><b>Dadd11</b><br>→ E                       | Incremento de movimiento armónico sin alcanzar clímax. | Oleaje emocional creciente sin ruptura.                 |  |
| <b>93–104</b><br><b>F#m (tutti parcial - tutti fuerte)</b> | Textura ampliada; ritmo característico en compás 98.   | El mar se vuelve más grande; impulso hacia el tránsito. |  |

|                                                                         |                                                                                        |                                                                         |  |
|-------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------|--|
| <b>103 – 104</b><br>F# staccato<br>–silencio –<br>B – C – B –<br>A – F# | Gesto final<br>de la<br>sección:<br>golpes secos,<br>pausa y<br>figura<br>descendente. | La barca entra<br>en la grieta<br>simbólica.                            |  |
| <b>137–153</b><br>Clímax<br>(metales)                                   | Motivo<br>principal en<br>metales: F#<br>F# F# A B<br>F#                               | Confrontación<br>directa con la<br>isla; choque<br>emocional<br>máximo. |  |

|                                        |                                                                                                                                                                                                                      |                                                                                        |  |
|----------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------|--|
| <b>154–200</b><br>Resignación<br>final | Ciclo<br>armónico: <b>D</b><br>→ <b>E</b> → <b>F#m</b><br>→ <b>B</b><br>(gravidad<br>final).<br>Leitmotiv<br>desnudo: <i>A –</i><br><i>F# – (E) – A</i><br><i>– F# – (E) –</i><br><i>A – F# – A –</i><br><i>G...</i> | Disolución<br>del motivo en<br>la penumbra;<br>aceptación y<br>cierre del<br>tránsito. |  |
|----------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------|--|

**Nota:** Elección compositiva para representar los momentos característicos del cuadro y plasmarlos en la música.

**Tabla 18.***Estructura armónica resumida*

| Sección | Compases | Modalidad       | Función emocional                 |
|---------|----------|-----------------|-----------------------------------|
| I       | 1–40     | F# eólico       | Oleaje interior, mar en penumbra. |
| II      | 41–48    | A add#11        | Aproximación a la isla.           |
| III     | 49–64    | F# frigio       | Detención, umbral.                |
| IV      | 65–92    | Eólico / F#m    | Lamento interior.                 |
| V       | 93–104   | F#m             | Entrada a la isla.                |
| VI      | 105–136  | Eólico / dórico | Internamiento.                    |
| VII     | 137–153  | Dórico / eólico | Confrontación/clímax              |
| VIII    | 154–200  | F#m             | Resignación/silencio final        |

**Nota:** La armonía escogida para la composición resalta la forma sombría de la obra pictórica.

En la composición me basé prácticamente en la sonoridad de los modos menores: eólico, dórico y frigio, que ha sido usado permanentemente por su comparación con las sensaciones fuertes, como la tristeza, la incomprensión, la desdicha, la soledad, etc. Es tanto así que cuando se empieza a aprender o enseñar la armonía, los estudiantes, sin importar la edad, y al escuchar una sonoridad menor y una sonoridad mayor, respectivamente, a la pregunta, ¿que sienten al escuchar estos acordes?, dicen: tristeza y felicidad, odio y amor, oscuridad y luz, cerrado y abierto. Por eso la obra *Melancolía* se compone a partir de estos modos en busca de representar ese viaje que nos plantea La obra pictórica, la isla de los muertos.

**Tabla 19.***Timbre y orquestación*

| Instrumento                                             | Función tímbrica                        | Simbolismo dentro de <i>La isla de los muertos</i>                                             | Rol narrativo en la obra                                                                                                                 |
|---------------------------------------------------------|-----------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Cuerdas graves</b><br>(cellos, contrabajos)          | Masa oscura, resonancia profunda.       | Roca, eternidad, cimientos de la isla.                                                         | Sostienen la atmósfera fúnebre del paisaje.                                                                                              |
| <b>Cuerdas agudas en ostinato</b><br>(violines, violas) | Ondulación constante.                   | Movimientos del mar bajo los cipreses. Luego de la introducción de la obra, la voz de Caronte. | Motor del oleaje en la introducción. Luego las respuestas a las melodías de las flautas, como en conversación alma con Caronte.          |
| <b>Arpa/Marimba</b>                                     | Ondas líquidas, vaivén del agua         | Mar calmo pero inquieto, pasaje al otro mundo y remos en movimientos de Caronte.               | Toma el papel ondulante tras el intro, reemplazando al ostinato de violines, y ese movimiento continuo de viaje de los remos de Caronte. |
| <b>Flautas</b>                                          | Brillo tenue, susurro espiritual.       | Alma vestida de blanco, presencia fantasmal.                                                   | Señales luminosas en medio de la penumbra.                                                                                               |
| <b>Oboes</b>                                            | Tono quebrado, penetrante, melancólico. | Viento frío entre los cipreses; lamento del alma.                                              | Introducen líneas que evocan fragilidad y desolación.                                                                                    |
| <b>Clarinete</b>                                        | Timbre cálido y humano.                 | Respiración interna del viajero.                                                               | Funciona como puente entre lo humano y lo mítico.                                                                                        |
| <b>Fagotes</b>                                          | Grano terroso y seco.                   | Madera vieja, ataúdes, estructura del bote.                                                    | Añaden densidad a la travesía hacia la isla.                                                                                             |
| <b>Cornos en Fa</b>                                     | Bronce opaco, noble, resonante.         | Masa pétreo de la isla; montaña silenciosa.                                                    | Refuerza la solemnidad y el peso arquitectónico.                                                                                         |
| <b>Trombones</b>                                        | Pliegues graves y amenazantes.          | Presagio, eco subterráneo.                                                                     | Subrayan los momentos de oscuridad narrativa.                                                                                            |
| <b>Tuba</b>                                             | Abismo profundo.                        | Bases de la isla, límite entre vida y muerte                                                   | Ancla el registro grave con un tono de fatalidad.                                                                                        |
| <b>Tímpani</b>                                          | Golpes redondos, tensión o disolución   | Golpe del destino, paso irrevocable.                                                           | Marca transiciones de estados dramáticos.                                                                                                |
| <b>Roto Toms</b>                                        | Golpe seco y rápido.                    | Rocas golpeadas por el mar en zonas inhóspitas.                                                | Acompañan momentos de perturbación o asombro de manera sutil.                                                                            |

|                           |                              |                                                           |                                                                |
|---------------------------|------------------------------|-----------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------|
| <b>Gran Cassa</b>         | Golpe profundo.              | Fuerza del mar oscuro.                                    | Acentos muy puntuales del viaje.                               |
| <b>Platos (cymbals)</b>   | Expansión brillante y fugaz. | Destello del sol sobre piedra húmeda; choque del destino. | Entra solo en puntos culminantes para abrir el espacio sonoro. |
| <b>Sintetizador</b>       | Halo nebuloso.               | Luz difusa entre cipreses; humedad de ultramundo.         | Envuelve la orquesta en una atmósfera inmaterial.              |
| <b>Guitarra eléctrica</b> | Reflejo humano.              | Pensamiento, duda, conciencia del protagonista.           | Monólogo interno entre lo mítico y lo real.                    |
| <b>Bajo eléctrico</b>     | Cuerpo del mar.              | Peso, profundidad, movimiento lento del agua.             | Refuerza el colchón grave y el pulso emocional.                |

**Nota:** El uso de los instrumentos en el formato de orquesta A2 más arpa, marimba, roto toms, tímpani, gran cassa, cymbals, sintetizador, guitarra eléctrica y bajo eléctrico. Logran tener una gama de timbres para representar la obra pictórica.

La orquestación de Melancolía se construye principalmente a partir de creación de capas sonoras, uso de bloques armónicos, escritura lineal para la melodía y técnicas de agrupación entre familias instrumentales. La superposición de capas, cuerdas graves en función de pedal, ostinati en cuerdas agudas, líneas melódicas en maderas y colchones texturales del sintetizador, permite una lectura clara de profundidad y jerarquía tímbrica. A esto se suma la presencia puntual de bloques homofónicos y breves tuttis, empleados estratégicamente en la expansión dinámica del clímax y en la primera gran irrupción orquestal alrededor del compás 100.

Paralelamente, la obra utiliza procedimientos de orquestación colorística, apoyados en técnicas como registros extendidos, uso atmosférico del sintetizador y la inclusión de guitarra eléctrica

limpia, lo que favorece un tratamiento textural más que puramente armónico. En ciertos pasajes, se observan decisiones de orquestación cruzada, donde instrumentos aparecen en registros no convencionales para su familia (por ejemplo, maderas en registro grave o flautas en límites inferiores), lo que introduce un color híbrido dentro del entramado modal. Estas técnicas, combinadas con un tutti controlado hacia el final, configuran una paleta orquestal coherente con la estructura formal y con la progresión emocional de la obra.

**Tabla 20.**

*Personajes, elementos pictóricos y su timbre seleccionado*

| Elemento pictórico                          | Timbre / Instrumento(s)                             | Justificación tímbrica y simbólica                                              |
|---------------------------------------------|-----------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Superficie del agua</b>                  | Arpa (registro medio–agudo).                        | Reflejo lento, respiración constante, ondulación clara sin peso.                |
| <b>Luz filtrada</b>                         | Sintetizador + flautas suaves.                      | Difuminación del contorno, halo lumínico, sensación de brillo suspendido.       |
| <b>Profundidad</b>                          | Contrabajo + cello + bajo eléctrico.                | Peso del agua, oscuridad cálida, masa grave que sugiere abismo.                 |
| <b>Movimiento del agua / Ceronte y alma</b> | Fluctuaciones de cuerdas (violines/violas).         | Formas flotantes, contorno borroso, ondulación ligera sobre el agua.            |
| <b>Reflejos violeta/rosa</b>                | Maderas suaves (oboe, clarinete).                   | Color sin contorno, vibración tímbrica delicada, matiz cálido.                  |
| <b>Sombras del jardín</b>                   | Metales suaves (corno, trombones en dinámica baja). | Brillos contenidos, penumbra gruesa y solemne.                                  |
| <b>Movimiento dentro de la pintura</b>      | Ostinato de cuerdas (violines).                     | Vibración mínima, latido estático, suspensión temporal.                         |
| <b>Cipreses verticales</b>                  | Marimba (registro medio) + violoncellos.            | Golpes secos pero cálidos, textura maderosa que sugiere troncos y verticalidad. |
| <b>Arquitectura pétreo de la isla</b>       | Arpa (registro grave) + tuba.                       | Resonancia mineral: el arpa da textura, la tuba profundidad estructural.        |
| <b>Barca en tránsito</b>                    | Guitarra eléctrica.                                 | Línea humana, reflexión, desplazamiento emocional.                              |
| <b>Eco del viento entre rocas</b>           | Oboes + fagotes.                                    | Sonido quebrado y orgánico, respiración de la piedra y madera antigua.          |

|                                                  |                                            |                                                               |
|--------------------------------------------------|--------------------------------------------|---------------------------------------------------------------|
| <b>Golpe del destino /<br/>irrupción del mar</b> | Tímpani + Gran cassa +<br>Platos (cymbals) | Oleaje súbito, irrupción del destino,<br>explosión contenida. |
| <b>Resonancia interna<br/>del espacio</b>        | Cuerdas                                    | Luz espectral, reverberación<br>espiritual invisible.         |

**Nota:** Los instrumentos del formato elegido y su uso dentro de la obra Melancolía generan los elementos pictóricos dentro de la fluidez y viaje de la canoa hacia la isla en el cuadro.

Tabla 21.

*Estructura formal.*

| Sección                         | Compases                     | Denominación técnica                                         | Contenido musical                                                                                     | Función estructural                                                          |
|---------------------------------|------------------------------|--------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------|
| <b>A. Oleaje inicial</b>        | 1–40                         | Introducción en ostinato / Sección A1 / Zona eólica estable  | Ostinatos en violines creando el vaivén. Modalidad en F# eólico estable. Textura abierta.             | Establece ambiente, motivo ondulante y centro modal. Presentación del “mar”. |
| <b>B. Aproximación</b>          | 41–64                        | Sección B / Episodio de expansión / Pretransición            | A add#13 - tensión creciente. Ostinati superpuestos.                                                  | Movimiento hacia la isla. Expansión tímbrica.                                |
| <b>Puente / Transición 1</b>    | 49–64<br>(superpuesto con B) | Puente modulante modal / Zona frigia                         | F# frigio, suspensión grave, armonía F#m/C.                                                           | Primer umbral narrativo: caída, detención, gravedad.                         |
| <b>C. Ingreso a la isla</b>     | 65–104                       | Sección C / Primer tema principal (T1)                       | Entrada del tema lírico (flautas + violines). Variaciones en F#m – D – E. Ritmo característico en 98. | Exposición del <i>tema del viajero</i> . Entrada simbólica a la isla.        |
| <b>D. Recorrido interior</b>    | 105–136                      | Sección D / Segundo episodio (T2)                            | Material derivado del T1, pero más desgajado, texturas internas, registro medio-grave.                | Desarrollo emocional interno. Exploración del motivo.                        |
| <b>C' Climax</b>                | 137–153                      | Sección C' / Clímax estructural / Reexposición intensificada | Tema llevado a metales. Modalidad entre eólico y dórico. Motivo F#–F#–F#–A–B–F#.                      | Confrontación con la isla. Punto máximo de tensión.                          |
| <b>A'. Resignación y cierre</b> | 154–200                      | Sección A' / Coda expandida / Forma de arco                  | Retorno de progresión: D–E–F#m–B. Leitmotiv desnudo. Disolución en F#m.                               | Cierre circular. Vuelve el oleaje, pero transformado.                        |

**Nota:** La forma de la obra muestra la caracterización de la isla de lo muerto y su estructura es; A – B – Puente – C – D – A' – C'.

### **Correlación profunda entre pintura y música.**

La correlación entre la pintura y la música se manifiesta en diversos niveles estructurales y tímbricos. El agua se representa mediante un ostinato constante en compases amplios, siempre en 6/8, cuya continuidad rítmica impide cualquier sensación de reposo. La barca y el alma aparecen traducidas al lenguaje musical a través de un dúo de flautas que describe un movimiento lento y ascendente, evocando el avance del viajero hacia la isla. La isla, por su parte, se materializa en la combinación de metales y cuerdas graves, configurando verdaderos bloques verticales que reproducen la masa pétrea del paisaje. El ingreso se plasma en el tutti en F#m, entendido como la grieta sonora que absorbe al oyente y marca el cruce del umbral. Finalmente, la aceptación se expresa mediante la disolución progresiva del leitmotiv final, que se desvanece hasta convertirse en un gesto de entrega emocional. En este punto, el silencio final no simboliza muerte, sino una forma de quietud absoluta, el reposo posterior al tránsito.

**Tabla 22.***Síntesis final*

| Elemento  | Decisión compositiva                           | Relación con la pintura  |
|-----------|------------------------------------------------|--------------------------|
| Modalidad | F# eólico → F# frigio → F#m dórico → F# eólico | Travesía del alma        |
| Ritmo     | 6/8 constante                                  | Balanceo del mar         |
| Ostinato  | Violines superpuestos                          | Oleaje                   |
| Timbre    | Cuerdas graves, metales.                       | Masa pétrea de la isla   |
| Leitmotiv | Intervalos amplios descendentes                | Melancolía resignada     |
| Clímax    | Tutti de metales                               | Confrontación espiritual |
| Final     | F#m                                            | Silencio interior        |

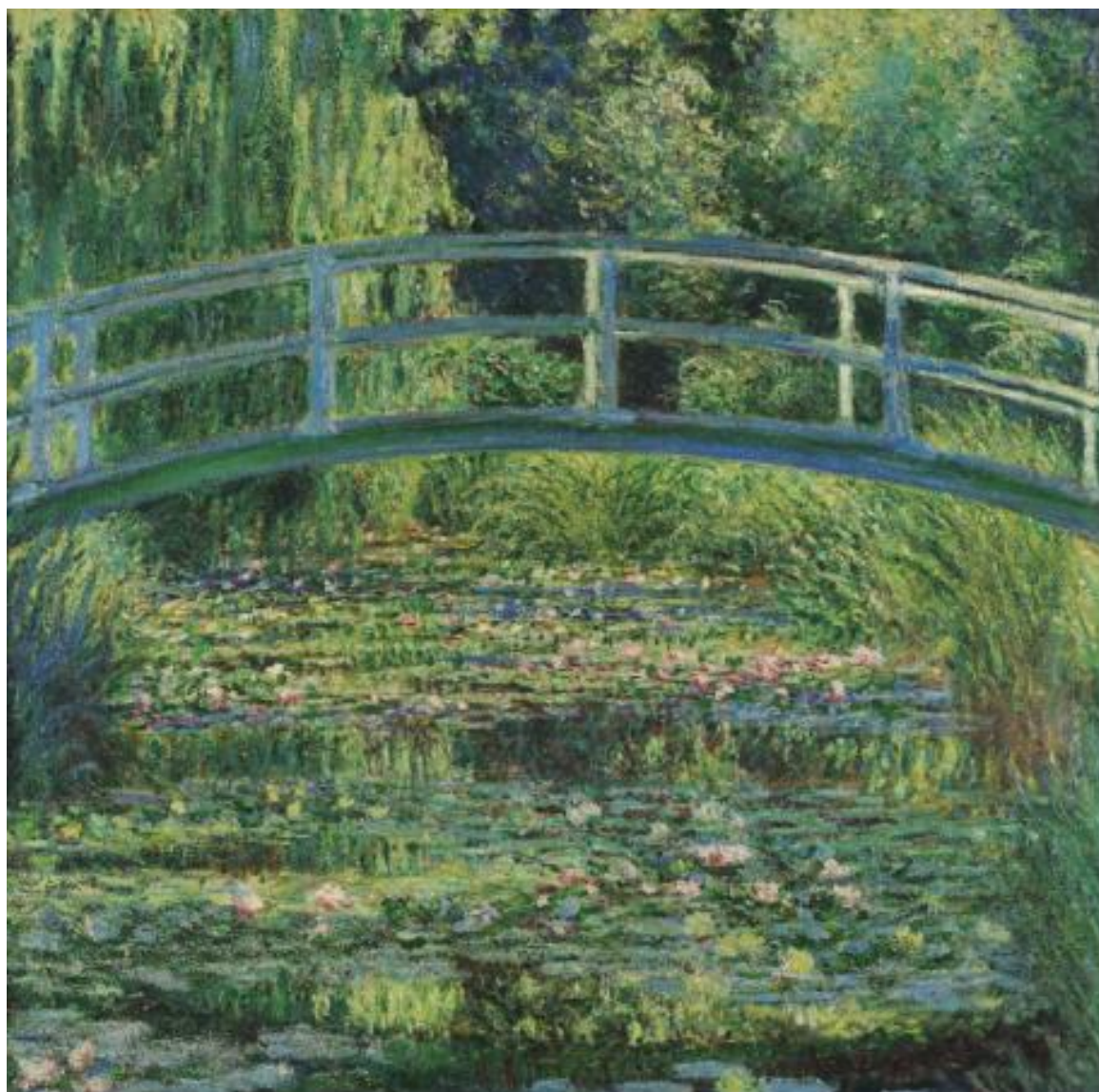
**Nota:** Cada elemento y decisión compositiva usada para representar la obra La isla de los muertos de Böcklin, se desglosa de forma que sea explicativo el proceso creativo de composición.

### OBRA III — SERENIDAD

Inspirada en El estanque de los nenúfares de Claude Monet.

#### Figura 19.

*El estanque de los nenúfares*



**Nota:** Serie de pinturas realizadas entre 1897 y 1926 en el estanque del jardín de Giverny. Monet desarrolla aquí un lenguaje visual que diluye el horizonte, desmaterializa las formas y transforma el color en un estado contemplativo.

Según Historia-Arte (2022), Monet realizó lo que describen como un “gesto poético” al trasladarse a Giverny: compró una casa, construyó un jardín con estanque, modificó el curso de un río y levantó dos puentes japoneses. Una vez finalizado, se aisló para dedicar su vida a pintarlo.

### **Descripción pictórica y lectura emocional.**

La serie de Nenúfares de Claude Monet constituye uno de los ejercicios más profundos de contemplación de la historia del arte. El paisaje representado no opera como una escena externa, sino como un espacio interior donde la luz, el color y el tiempo se disuelven en un mismo estado perceptual. Monet elimina cualquier posibilidad de orientación visual: no hay horizonte, no hay arriba ni abajo, no hay profundidad ilusionista. El agua, transformada en superficie total, funciona simultáneamente como reflejo, espacio y atmósfera. Los colores suspendidos; verdes difusos, violetas húmedos, rosados que no terminan de definirse configuran una sensación continua de flotación. No existe movimiento explícito, pero cada plano vibra lentamente, revelando un tipo de movilidad interior. La emoción central de esta obra pictórica es la serenidad, entendida no como ausencia de conflicto, sino como un estado donde todo se acomoda, donde el tiempo respira, donde los contornos se suavizan. Es una paz ganada, no ingenua; una calma que aparece después de haber atravesado demasiado. Este espíritu se convirtió en la directriz conceptual y estética de la pieza musical.

### Concepto programático conceptual.

La obra Serenidad funciona como un espejo sonoro del estanque de Monet. No busca narrar una historia, sino crear un espacio interior de contemplación. El eje conceptual que orientó la composición fue: La calma no es quietud, sino respiración lenta. A partir de esta idea, la obra se construyó desde los siguientes principios.

#### Figura 20.

*Leivmotiv pianístico, superficie de agua.*



**Nota:** Leivmotiv principal basando en lo etéreo, y por consiguiente pensado desde la armonía cuartal.

El contemplar para encontrar paz es una herramienta que lleva al ser humano a estados de reflexión profunda donde él mismo se mezcla con lo que está observando y esto lo lleva a reconocerse a sí mismo desde todas las experiencias que ha tenido. El estanque de los nenúfares tiene este magnetismo, donde al observar y quedarse solo en ese acto, profundiza el cuadro en nosotros como nosotros en él, y así ser un espejo para el encuentro de una reflexión profunda y con esto con la serenidad; por eso el motivo principal se crea a partir de una ambigüedad tonal.

**Figura 21.**

*Todo flota entre reflejos, cuartalidad.*



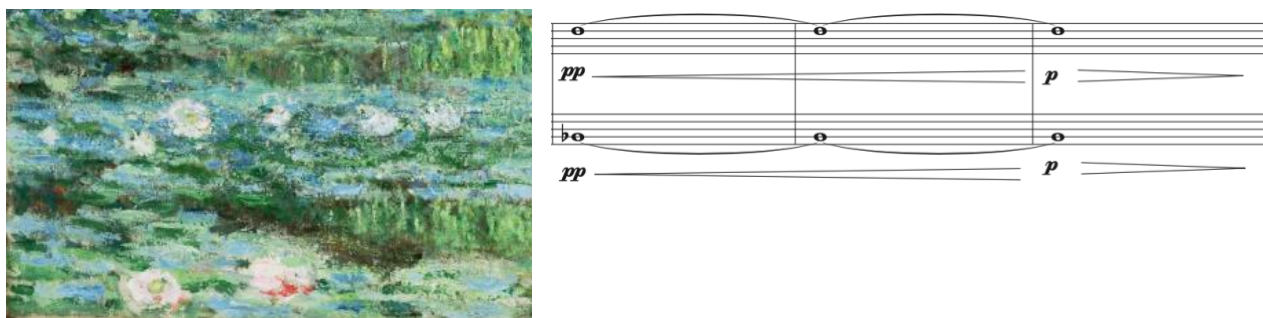
**Nota:** La sensación del flotar juega con la capacidad musical, en este caso del intro, entre el F y el Bb, esa sensación de cuartas, buscando un estado de lucidez.

En la obra, dentro del intro, se mantienen una nota pedal en F, en todas las cuerdas; aunque esta sugiere una tonalidad, el Bb constante en el leitmotiv del piano crea un marco de armonía cuartal de forma momentánea, justo en búsqueda de los reflejos de Monet en su cuadro, siempre desde una perspectiva contemplativa. La armonía de esta introducción desea ubicar al escucha en un estado de “no tiempo”, aquella posibilidad de perdernos en un sentido corporal, mientras disfrutamos que eso justamente sucede; busca estar plenamente en el presente, como una especie de sabiduría que todos tenemos, pero que desafortunadamente, por estar conectados en el lo cotidiano, olvidamos esa capacidad de perceptibilidad. La cualidad de captar a través de los sentidos.

**Figura 22.***Oscilación entre luz suave y luz intensa*

**Nota:** Las intensidades de luz se reflejan. Y es con el juego de la nota pedal F en el piano, y el uso del Bb, sin importar que se interpongan otros acordes, que el juego armónico desarrolle una alternancia.

En el cuadro se presenta ese efecto de manera continua, ese intercambio de luz, entre fuerza y sutileza del brillo. En la obra *Serenidad*, se juega armónicamente con la sonoridad de los modos lidio y jónico, ya que sus características sonoras nos detallan una apertura entre lo familiar y estable, como el estanque de calma perpetua y la luminosidad expansiva y a menudo asociada a sensaciones de fantasía, ensueño o incluso heroísmo, debido en el caso del lidio a la tensión que genera esa cuarta aumentada. El experimentar con estos dos modos evoca en la pintura esa comodidad e intimidad al interiorizar en uno mismo.

**Figura 23.***Representación de la luz filtrada*

**Nota:** Luz que finalmente se filtra de la parte superior derecha: a esta, la parte inferior izquierda del cuadro, el sintetizador que desde su timbre busca ser ese efecto de luz.

Los sintetizadores tienen la capacidad de generar cualquier ruido; su posibilidad de crear sonidos es prácticamente infinita, tanto encontrar similitud sonora con los sonidos de la naturaleza, como gestar los sonidos cotidianos de una ciudad, hasta la creación de un lenguaje alienígena sonoro, ¿y por qué no?, hasta recrear los sonidos de armas de ciencia ficción. Sabiendo esto, el timbre que se escoge para este sintetizador de la obra Serenidad, es un lead; esto quiere decir que es un sonido diseñado para tocar melodías principales o solos, ocupando un lugar destacado en la mezcla, similar al papel de una guitarra solista en una canción de rock. En esta obra, una de las características que quiere representar del cuadro es esa luz que, más que verse de manera expresa dentro de la obra pictórica, se siente al observar el cuadro y está ahí de forma tácita, siendo uno de los “personajes” principales de lo sereno de las dos obras, tanto El estanque de los nenúfares como Serenidad.

Este es uno de los grandes usos que se le puede dar a la infinita posibilidad creativa que tienen los sintetizadores; nos pueden ayudar a cumplir diferentes roles, dentro de un proceso compositivo y, justamente, es en esa elaboración, desde la percepción de no ahogar todo el

espectro armónico con sus posibilidades, sino un color que es transversal en la obra musical. Tanto que, si se deja de modular, su sutileza, permite al escuchar la sensación que aún está presente. Y esta es la importancia de jugar con las herramientas de modulación que estos nos brindan en un proceso creativo de composición musical.

### Figura 24.

#### *Planos cromáticos de Monet*



**Nota:** El juego de los colores de Monet, como capa sobre capa del juego orquestal en la obra Serenidad.

Al igual que en el cuadro de Monet, que usa pinceladas que van sumando y sumando textura y dinamismo en el desarrollo artístico y técnico de la pintura. En la obra Serenidad se usa un tratamiento orquestal que va desarrollándose a través de la continuidad orquestal en capas. La obra inicia con un solo instrumento, y termina de nuevo con un solo instrumento. Y, en todo su

desarrollo de la obra tiene un crecimiento por capas a nivel orquestal, semejando cada pincelada del cuadro que representa.

### **Materiales musicales.**

Modalidad y armonía general: La obra se articula desde un eje modal centrado en F, desplegado entre los colores del modo jónico, el resplandor del lidio y la verticalidad etérea de la armonía cuartal. Este paisaje armónico, no funcional y siempre suspendido, encarna el carácter contemplativo del estanque: un espacio donde la luz se posa sin imponer direcciones y donde cada variación interna funciona como una respiración lenta. En los compases (1–4) aparece el primer gesto: un leitmotiv en el piano sostenido por una nota pedal en F, mientras la línea dibuja el contorno C–Bb–A con pequeñas inflexiones en los compases intermedios. La sensación que produce es la del agua misma, estable en su repetición pero viva dentro del cuadro, como un espejo que permanece quieto incluso cuando cambia su reflejo. En la Sección I (5–8), la verticalidad cuartal establece el color del espacio. El *sintetizador*, los contrabajos y las cuerdas graves sostienen F en largas redondas, mientras el piano articula acordes como F–Bb–Eb y F–Bb–D, capas superpuestas que recuerdan la técnica de veladuras con la que Monet construía profundidad en el agua. El B natural que emerge fugazmente en el compás 8 introduce el brillo lidio, un destello que ilumina sin alterar la calma general, como una luz inclinada que toca apenas la superficie. La Sección II (9–20) abre un vaivén entre F lidio y F jónico, un pulso de luz que se expande y se replega. Entre los compases (9–12), el acorde Fmaj7#11 crea una claridad amplia; en el (13), el regreso a Fmaj7 restituye la estabilidad; en el (14), la armonía se vuelve más porosa con un Gm7 add11 add13; en el (15), un Am con b9 genera una tensión tenue y contenida; y finalmente en los compases (16–20) la textura vuelve a asentarse en Fmaj7. Este ciclo reproduce la vibración del estanque ante la variación lumínica: un contorno que cambia sin

desplazar la serenidad del paisaje. La Sección III (21–36) traslada la perspectiva hacia una región cromática gobernada por Bb lidio. Acordes como Bb/F add13, C/G, Bbmaj7, C7, Gm y finalmente Fmaj7 configuran un plano cálido, saturado, donde la música parece desplazarse hacia los violetas y rosados del jardín reflejado. No hay ruptura con el mundo acuático, pero sí un giro en la forma en que la luz se distribuye, como si la mirada encontrara una nueva zona del paisaje a partir del movimiento del sol. La Sección IV (37–49) condensa un repliegue interior. La secuencia Bb9 → C7 → Bbmaj7 crea un oleaje suave, un ascenso y descenso tímbrico que prepara un punto de inflexión. Es en (48–49) donde aparece el acorde E7b5, un pivote que actúa como una grieta luminosa: un destello súbito que no altera la atmósfera general, pero que abre una pequeña fisura de tensión, como cuando la serenidad es interrumpida por lo cotidiano de la vida; los momentos de contemplación que logramos tener, se ven frustrados por interrupciones cotidianas, anticipando el retorno al agua pura del inicio. En esta grieta reside un contraste delicado, una luz más intensa que atraviesa por un instante la superficie del cuadro. A partir de los compases (50–69), la obra se expande hacia un movimiento interno más constante. El sintetizador introduce un ostinato arpegiado C–G–Bb–G–A–G–C–G cuya fluidez recuerda las ondulaciones mínimas que se forman sobre el estanque cuando una ráfaga de viento roza la superficie. Sobre ese flujo, los metales presentan un segundo leitmotiv asociado a la luz, articulado por la secuencia F–C–Bb–A–F–A–Bb–C–G–G. La superposición de ambas líneas genera un entramado de transparencia sucesiva, equivalente a las veladuras cromáticas de Monet, donde cada capa de color deja ver lo que hay debajo sin borrar su presencia. Finalmente, la Sección V (69–77) repliega la textura hacia el punto de partida. El piano retoma el leitmotiv inicial mientras el sinte lo acompaña suavemente hasta el compás (73), momento en el que la superficie sonora comienza a reducirse. La atmósfera se adelgaza, las capas se disipan y la

música vuelve a un estado de inmovilidad luminosa. El calderón del compás (77) cierra el ciclo: no como un final que clausura, sino como el retorno de una onda que ha recorrido el estanque y vuelve al silencio que la originó. Todo regresa a su quietud inicial, igual pero transformado, como la luz que cambia sin dejar de ser la misma.

**Tabla 23.**

*Desarrollo musical por secciones y relación simbólica*

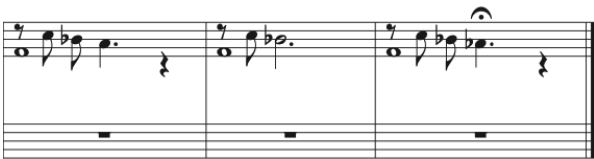
| Sección /Compases | Descripción musical y técnica                                                                                    | Función expresiva/ simbólica                                                                 | Score |
|-------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------|-------|
| (1–4)             | Leitmotiv inicial en el piano sobre pedal de F. Contorno C–Bb–A con microvariaciones internas.                   | Estabilidad del agua; repetición viva como un reflejo que cambia sin romper la calma.        |       |
| (5–8)             | Verticalidad cuartal: acordes F–Bb–Eb y F–Bb–D; veladuras armónicas superpuestas. Aparición fugaz del B natural. | Profundidad del estanque: destello lidio que ilumina la superficie sin alterar la serenidad. |       |

|              |                                                                                                                                                                             |                                                                                                                                                                                 |  |
|--------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--|
| (9-12)       | <p>Expansión<br/>hacia<br/><b>Fmaj7#11</b>.<br/>Registro<br/>claro, aéreo,<br/>sostenido.</p>                                                                               | <p>Pulso de luz<br/>amplia:<br/>apertura del<br/>paisaje<br/>acuático.</p>                                                                                                      |  |
| (13-14 - 15) | <p>Regreso a<br/><b>Fmaj7. Gm7</b><br/><b>add11</b><br/><b>add13</b>:<br/>armonía<br/>porosa,<br/>amplia. <b>Am</b><br/><b>b9</b> con<br/>tensión tenue,<br/>contenida.</p> | <p>Estabilidad<br/>lumínica;<br/>porosidad del<br/>agua;<br/>ondulación<br/>suave. Pequeña<br/>vibración<br/>interior del<br/>estanque;<br/>tensión mínima<br/>sin ruptura.</p> |  |

|         |                          |                                                         |  |
|---------|--------------------------|---------------------------------------------------------|--|
| (16–20) | Retorno a <b>Fmaj7</b> . | Luz estable que se posa nuevamente; respiración amplia. |  |
|---------|--------------------------|---------------------------------------------------------|--|

|         |                                                                       |                                                           |  |
|---------|-----------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------|--|
| (21–29) | Transición a región <b>Bb</b> lidio: <b>Bb/F add13, C/G, Bbmaj7</b> . | Cambio de color: violetas y rosados del jardín reflejado. |  |
|---------|-----------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------|--|

|         |                                                              |                                                                  |  |
|---------|--------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------|--|
| (30–36) | Cadencia amplia entre <b>C7</b> , <b>Gm</b> y <b>Fmaj7</b> . | Desplazamiento suave de la luz sobre el agua; giro en la mirada. |  |
| (37–41) | Secuencia <b>Bb9</b> → <b>C7</b> → <b>Bbmaj7</b> .           | Oleaje mínimo; respiración del paisaje interior.                 |  |
| (45–49) | <b>E7b5</b> como pivote.                                     | Grieta luminosa: tensión breve que anticipa el retorno.          |  |

|         |                                                                                                                                 |                                                                                                       |                                                                                      |
|---------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------|
| (50–69) | <p>Ostinato arpegiado del sinte: C–G–Bb–G–A–G–C–G....<br/> Entrada del segundo leitmotiv en metales: F–C–Bb–A–F–A–Bb–C–G–G.</p> | <p>Ondulaciones del agua ante una brisa leve; veladuras superpuestas como en la técnica de Monet.</p> |    |
| (69–73) | <p>Reducción paulatina de la textura.</p>                                                                                       | <p>El paisaje comienza a apagarse; disipación lenta de la luz.</p>                                    |   |
| (73–77) | <p>Reaparición del leitmotiv inicial en el piano.<br/> Calderón final.</p>                                                      | <p>Retorno a la quietud absoluta: la onda vuelve a su origen.</p>                                     |  |

**Nota:** Elección compositiva para representar los momentos característicos del cuadro y plasmarlos en la música.

**Tabla 24.**

Estructura armónica resumida.

| Sección | Compases | Modalidad              | Función emocional       |
|---------|----------|------------------------|-------------------------|
| I       | 1–8      | F jónico + cuartalidad | Superficie del agua     |
| II      | 9–20     | F lidio → F jónico     | Luz en expansión        |
| III     | 21–36    | Bb lidio               | Reflejos del jardín     |
| IV      | 37–49    | Bbmaj ↔ E7b5           | Transición, profundidad |
| V       | 50–69    | F cuartal + ostinato   | Brillo en capas         |
| VI      | 69–77    | F jónico               | Serenidad final         |

**Nota:** La armonía, su uso y su función emocional dentro de la obra Serenidad.

En la composición partí de una sonoridad anclada en los colores de F jónico, F lidio, en la verticalidad cuartal y en Bb lidio, modos y estructuras tímbricas que permiten sostener un espacio sin tensiones direccionales y, por ello, ideal para representar el carácter contemplativo del estanque. A diferencia de los modos menores asociados habitualmente a sensaciones densas como la tristeza o la desolación, los modos mayores extendidos ofrecen una claridad que no es euforia ni brillo excesivo, sino una luz estable, expandida y suspendida. De hecho, cuando los estudiantes escuchan por primera vez estos entornos modales amplios, suelen describirlos como “abiertos”, “serenos”, “luminosos pero tranquilos”, percepciones que coinciden con la búsqueda expresiva de esta obra. Por eso Serenidad se construye desde estas cualidades modales: un F jónico que actúa como superficie estable, un F y Bb lidio que aporta destellos de luz ascendente, y la armonía cuartal que elimina la direccionalidad tonal para permitir que la música respire como el agua quieta de El estanque de los nenúfares. Así, todo el discurso se orienta hacia la representación de un paisaje interior donde la claridad no irrumpe, sino que se posa suavemente, como la luz que Monet deja flotar sobre la superficie del agua.

**Tabla 25.***Timbre y orquestación*

| Instrumento                                        | Función tímbrica                                 | Simbolismo dentro de <i>Serenidad</i>                    | Rol narrativo en la obra                                                       |
|----------------------------------------------------|--------------------------------------------------|----------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Cuerdas graves (cellos y contrabajos)</b>       | Profundidad líquida; base suave y sin bordes.    | Lecho del agua: lo interno, lo que sostiene la calma.    | Mantienen el colchón armónico donde descansa toda la atmósfera serena.         |
| <b>Cuerdas medias y agudas (violines y violas)</b> | Niebla suave; líneas flotantes.                  | Vapor del amanecer sobre el agua; claridad suspendida.   | Tejen el movimiento lento de la superficie y las expansiones tímbricas de luz. |
| <b>Flautas</b>                                     | Aire claro; brillo fino sin ataque.              | Destellos de luz sobre el agua; respiración amplia.      | Señalan momentos de elevación y abren espacios de luz dentro de la textura.    |
| <b>Oboes</b>                                       | Color cálido, templado, delgado y contemplativo. | Sutilidad emocional interna; delicado equilibrio.        | Introducen matices de introspección sin quebrar la calma general.              |
| <b>Clarinetes</b>                                  | Timbre redondo y fluidez.                        | Unión entre lo humano y lo acuático; centro del aliento. | Sirven como puente entre secciones, conectando todos los planos tímbricos.     |
| <b>Fagotes</b>                                     | Fondo cálido y estable; madera profunda.         | Raíz emocional estable; serenidad contenida.             | Refuerzan la estabilidad y la ausencia de tensión dramática.                   |
| <b>Cornos en Fa</b>                                | Bronce suave; resonancia redondeada.             | Luz cálida del sol bajo el agua; presencia protectora.   | Sostienen expansiones armónicas amplias sin romper el equilibrio.              |
| <b>Trompetas</b>                                   | Ataque difuminado; brillo controlado.            | Claridad contenida; chispa tenue.                        | Entradas puntuales para abrir o cerrar la luz tímbrica.                        |
| <b>Trombones</b>                                   | Profundidad suave; curvas graves sin dureza.     | Sombras armoniosas; eco profundo.                        | Aparecen para mover la armonía desde el fondo sin generar amenaza.             |
| <b>Tuba</b>                                        | Centro grave aterciopelado; resonancia profunda. | Hondo, quieto, base interior del estanque.               | Refuerza puntos de estabilidad y gravedad emocional.                           |
| <b>Tímpani</b>                                     | Pulsos amplios, difusos; sin ataque marcado.     | Ondas internas del agua; respiración del espacio.        | Marcan expansiones lentas y cambios de densidad más que “golpes”.              |

|                                |                                             |                                                                      |                                                                                                                  |
|--------------------------------|---------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Platos (cymbals)</b>        | Expansión suave; brillo evaporado.          | Luz que se disuelve; borde del agua evaporándose.                    | Solo aparecen en momentos clave para liberar tensión o abrir planos.                                             |
| <b>Batería (drum kit)</b>      | Uso minimalista.                            | Latido contenido; pequeñas perturbaciones en la superficie del agua. | Proporciona un pulso interno sutil, marca transiciones y realza momentos de movimiento sin romper la suspensión. |
| <b>Guitarra eléctrica</b>      | Traza de luz; eco flotante.                 | Presencia humana contemplativa dentro del paisaje líquido.           | Introduce líneas que funcionan como pensamientos suaves o memorias.                                              |
| <b>Bajo eléctrico</b>          | Anclaje cálido; pulso muy interno.          | Movimiento lento del agua.                                           | Sostiene el cuerpo tímbrico y da la sensación de desplazamiento lento.                                           |
| <b>Piano</b>                   | Superficie del agua: delicadeza cristalina. | Reflejos, ondas y brillos que se abren y se cierran.                 | Articula pequeños destellos y puntos de claridad estructural.                                                    |
| <b>Sintetizador (lead/pad)</b> | Luz difusa; halo nebuloso sin contorno.     | Espacio suspendido; atmósfera acuática total.                        | Envuelve toda la obra y unifica todos los planos sonoros.                                                        |

**Nota:** Los instrumentos del formato elegido y su uso dentro de la obra *Serenidad* generan los elementos pictóricos dentro de la fluidez y técnica de la obra *El estanque de los nenúfares*.

Motivos y leitmotivs. El primer leitmotiv, asociado al agua, aparece en el piano como un gesto mínimo y orgánico que se sostiene sobre un pedal en F, mientras el contorno melódico traza un desplazamiento C–Bb–A, casi como una exhalación. Su presencia no busca dirección ni resolución, sino una respiración lenta, continua, que actúa como el centro emocional de la obra, un punto donde todo se apoya sin necesidad de avanzar. El segundo leitmotiv corresponde a la luz, y se manifiesta en los metales con mayor claridad durante el compás 50, articulado en la secuencia F–C–Bb–A–F–A–Bb–C–G–G. Su función es la de un destello: ilumina, roza la superficie del agua y se disuelve. Representa los reflejos, halos y centelleos que Monet captura sobre el estanque, puntos donde la luz cambia, pero nunca interrumpe la quietud. Finalmente, el ostinato del sintetizador establece la textura profunda y sutil que sostiene todo el paisaje sonoro.

Su carácter ciclado sugiere una ondulación microscópica, un pulso interior de la calma, movimiento dentro de la quietud del estanque, como si el agua respirara desde abajo en una vibración constante y apenas perceptible.

**Tabla 26.**

*Elementos pictóricos y sus timbres.*

| Elemento pictórico       | Timbre              | Justificación              |
|--------------------------|---------------------|----------------------------|
| Superficie del agua      | Piano               | Reflejo lento, respiración |
| Luz filtrada             | Sintetizador        | Halo, difuminación         |
| Profundidad              | Contrabajo + cello  | Peso líquido               |
| Nenúfares                | Cuerdas fluctuantes | Formas flotantes           |
| Reflejos violeta/rosa    | Maderas suaves      | Color sin contorno         |
| Sombras del jardín       | Metales suaves      | Brillos contenidos         |
| Movimiento casi inmóvil. | Ostinato del sinte  | Vibración mínima           |

**Tabla 27.***Estructura formal.*

| <b>Sección</b>           | <b>Compases</b> | <b>Función narrativa</b> |
|--------------------------|-----------------|--------------------------|
| Apertura                 | 1–8             | El agua se revela        |
| Expansión luminosa       | 9–20            | Apertura de luz          |
| Reflejos del jardín      | 21–36           | Colores suspendidos      |
| Profundidad/transición   | 37–49           | Sombra líquida           |
| Luz fragmentada en capas | 50–69           | Movilidad interior       |
| Retorno                  | 69–77           | Calma esencial           |

**Nota:** La forma de la obra muestra la caracterización del Estanque de los Nenúfares, no es una forma preestablecida, sino que se va desarrollando conforme la obra va avanzando.

### **Correlación entre pintura y música.**

La obra construye una correlación directa entre los elementos del cuadro y su traducción musical, generando equivalencias sensibles que permiten oír lo que Monet permite ver. La ausencia de horizonte en El estanque de los nenúfares se refleja en el uso de una armonía cuartal no funcional, un espacio sonoro sin eje, sin dirección obligada, donde la música se sostiene como un plano extendido que no avanza, sino que existe. El agua como espejo se manifiesta en el piano, cuyo motivo fijo actúa como un marco perceptual estable: un reflejo sonoro que se mantiene incluso cuando la luz y el color cambian a su alrededor. Esa luz cambiante encuentra su equivalencia en el ostinato del sintetizador, una vibración continua que sugiere la oscilación lumínica sobre la superficie, siempre igual, siempre en cambio. Del mismo modo, la técnica pictórica de Monet, la superposición de planos, se traslada a la orquesta mediante capas tímbricas que funcionan como veladuras, permitiendo que lo sonoro tenga profundidad, transparencia y espesor al mismo tiempo. Cuando aparece Bb lidio, la música se vuelve jardín reflejado: color suspendido, gama violeta, expansión sin peso. La serenidad profunda se alcanza al retornar al

leitmotiv principal, gesto respirado que restituye la calma inicial y cierra el recorrido con un pulso orgánico y lento. Finalmente, el calderón final detiene el tiempo, como si la música se quedara, igual que el cuadro, suspendida en una contemplación infinita. Aquí el sonido deja de avanzar y simplemente permanece, como la superficie del estanque cuando ya nadie se mueve alrededor.

### **Tabla 28.**

#### *Síntesis final*

| <b>Elemento</b> | <b>Decisión compositiva</b>      | <b>Relación con la pintura</b> |
|-----------------|----------------------------------|--------------------------------|
| Modalidad       | F jónico / F lidio / Bb lidio    | Luz y agua                     |
| Armonía         | Cuartalidad, acordes suspendidos | Flotación sin dirección        |
| Leitmotiv 1     | Piano (agua)                     | Superficie del estanque        |
| Leitmotiv 2     | Metales suaves                   | Reflejo luminoso               |
| Ostinato sinte  | Arpegiador constante             | Movimiento microscópico        |
| Timbre          | Orquesta en capas + sinte        | Veladuras superpuestas         |
| Final           | Piano solo                       | Serenidad interior             |

**Nota:** El proceso compositivo se desarrolló de tal manera que la relación con la pintura fuera clara y, desde el punto del compositor, fuera una caracterización fiel.

## Conclusiones

El desarrollo de este trabajo permitió abordar la composición programática como un puente entre música y artes visuales, utilizando tres obras pictóricas como detonantes creativos para la construcción sonora de emociones profundas: gratitud, melancolía y serenidad. El proceso llevó a explorar técnicas de armonía modal, orquestación sinfónica y fusión con elementos del rock, lo cual dio como resultado un lenguaje expresivo propio que permite representar atmósferas, colores y sensaciones derivadas de las pinturas estudiadas.

A partir del análisis de referentes musicales y visuales, fue posible establecer conexiones entre estructura, color y simbolismo, demostrando que elementos como el timbre, el leitmotiv y la textura pueden funcionar como equivalentes emocionales o narrativos dentro de la composición. Se concluye que la música programática ofrece un campo fértil para la creación, ya que permite convertir una imagen estática en un relato dinámico, donde el sonido amplifica la carga estética del recurso pictórico.

En términos metodológicos, la creación de las tres obras evidenció que la elección modal influye directamente en el carácter emocional del discurso musical, mientras que la instrumentación y el tratamiento tímbrico aportan profundidad sensorial y capacidad narrativa. La gratitud se construyó desde la luminosidad y movimiento orgánico; la melancolía desde la oscuridad, repetición y profundidad tímbrica; y la serenidad desde la suspensión armónica y el fluir contemplativo.

Este proyecto contribuye al campo académico al demostrar una aplicación práctica de la investigación-creación, integrando análisis, diseño y composición. Así mismo, ofrece herramientas para futuros compositores interesados en la representación emocional y visual en

música, y para quienes busquen explorar la fusión entre timbres sinfónicos y eléctricos como recurso expresivo dentro de la composición contemporánea.

Para cerrar, este trabajo permitió consolidar una voz creativa personal, evidenciando que la música programática no solo narra, sino que vincula mundos sensoriales, traduciendo color en sonido, imagen en atmósfera y pintura en música.

## Referencias

Alessandroni, N. (2018). Música y emociones: Un recorrido histórico a través de las fuentes.

Revista de Psicología, 17(2), 67–81. <https://doi.org/10.24215/2422572Xe022>

Alonso, L. (2018, octubre 20). Significado y secretos de “La primavera”, obra maestra de

Botticelli. Cultura Inquieta. <https://culturainquieta.com/arte/pintura/significado-y-secretos-de-la-primavera-obra-maestra-de-botticelli/>

Callejo, F. (2020). Historia de la música 5: El siglo XIX.

Edson Velandía Corredor. (2025). [Adios al amigo] [Playlist]. YouTube.

<https://www.youtube.com/playlist?list=PL-6fXw7wPDQpgylDo0o2E14YGOkS9Pnwb>

Gabis, C. (2009). Armonía funcional I. Ediciones Ricordi.

Historia-Arte. (2022, julio 27). El puente japonés y el estanque de nenúfares (Giverny).

<https://historia-arte.com/obras/el-puente-japones-y-el-estanque-de-nenufares-giverny>

Historia-Arte. (s.f.). La isla de los muertos. <https://historia-arte.com/obras/la-isla-de-los-muertos>

<https://www.franciscocallejo.es/hm5/Temario5b.pdf>

Kostka, S., & Payne, D. (2004). Tonal harmony (5th ed.). McGraw-Hill.

Mastropietro, C., & Guzmán, G. (2017). Música y timbre: el estudio de la instrumentación desde

los fenómenos tímbricos (2ª ed.). Melos Ediciones Musicales.

[https://api.pageplace.de/preview/DT0400.9789876115087\\_A47481202/preview-](https://api.pageplace.de/preview/DT0400.9789876115087_A47481202/preview-9789876115087_A47481202.pdf)

[9789876115087\\_A47481202.pdf](https://api.pageplace.de/preview/DT0400.9789876115087_A47481202/preview-9789876115087_A47481202.pdf)

Música Antigua. (2022, junio 18). La sublime poética del madrigal.

<https://musicaantigua.com/la-sublime-poetica-del-madrigal/>

Orquesta Filarmónica de Bogotá. (2019). Música programática. Aula Virtual OFB.

<https://aulavirtual.ofb.gov.co/nota/musica-programatica/>

Piston, W. (1998). Armonía. Editorial Labor.

Rachmaninoff, S. (1909). Isle of the Dead, Op. 29 [Partitura]. IMSLP.

[https://imslp.org/wiki/The\\_Isle\\_of\\_the\\_Dead%2C\\_Op.29\\_\(Rachmaninoff%2C\\_Sergei\)](https://imslp.org/wiki/The_Isle_of_the_Dead%2C_Op.29_(Rachmaninoff%2C_Sergei))

Trio Ramberget. (2025). Un Poeta Original – Motion Picture Soundtrack [Album]. Bandcamp.

<https://trioramberget.bandcamp.com/album/un-poeta-original-motion-picture-soundtrack>

Vivanco Mendieta, A. A. (2019). Color y movimiento: Análisis del leitmotiv, recursos armónicos y orquestación de los temas “Theme from Schindler's List” y “Jewish Town”, de la película “La lista de Schindler”, aplicados a la composición de la banda sonora para un cortometraje [Trabajo de titulación de licenciatura, UDLA]. UDLA Repositorio Institucional.

Wagner, R. (1865). Tristan und Isolde [Partitura]. IMSLP.

[https://imslp.org/wiki/Tristan\\_and\\_Isolde\\_\(Wagner%2C\\_Richard\)](https://imslp.org/wiki/Tristan_and_Isolde_(Wagner%2C_Richard))

Zimmer, H. (2014). Interstellar (Original soundtrack) [Partitura]. Musescore.

<https://musescore.com/>

## **Anexos**

Este proceso de composición se aconseja escuchar como un “tríptico” musical, en el orden en que las obras fueron desglosadas en el proceso creativo: 1 Gratitude, 2 Melancholia, 3 Serenity. De igual forma, se aconseja escuchar las obras en un buen sistema de audio; sean audífonos de estudio o monitores de estudio. Con esto se asegura una apreciación más feciente de las obras, la orquestación, los arreglos, la instrumentación, etc.

Link de escucha de las obras: <https://on.soundcloud.com/q2G7j3DAqsbjn5bCk4>

# Gratitud

## Inspirada en la Primavera de Botticelli

Iván Leonardo Guacaneme Moreno  
Orquesta a2

Musical score for "The Last Days of Pompeii" by John Adams. The score is in 4/4 time with a tempo of 100. The instrumentation includes a large orchestra and a 12-piece band. The woodwinds (Piccolo, Flute 1, 2, Oboe 1, 2, Clarinet in Bb 1, 2, Bassoon) and brass (Horn in F 1, 2, Horn in F 3, 4, Trumpet in Bb 1, 2, Trombone 1, 2, Tuba) sections are prominent. The strings (Violin I, Violin II, Viola, Cello, Contrabass) provide a rich harmonic foundation. The 12-piece band, consisting of Electric Guitar, Electric Bass, Harp, Cymbals, Drum Set, and Roto Toms, is featured in the later sections of the score. The score is in G major and features a complex arrangement of woodwinds, brass, and strings, with a prominent role for the 12-piece band in the later sections.

2

## Gratitud

Picc. *f* *s*  
 Fl. *f* *s* *mf*  
 Ob.  
 B♭ Cl. *f* *s*  
 Ban.  
 Hn. *tr* *mf*  
 Hn. *mp* *mf* *p*  
 B♭ Tpt.  
 Tbn.  
 Tuba  
 Timp. *f*  
 Cym. *f*  
 D. S. *f*  
 R. Tm. *f*  
 E. Gtr. *p*  
 E. B. *mp*  
 Hp. *f* *s*  
 Vln. I *f* *p*  
 Vln. II *f* *p*  
 Vla. *f* *p*  
 Vc. *f* *p*  
 Cb. *f* *p*  
 Synth. *f* *p*

## Gratitud

3

Picc. *f*  
 Fl. *f*  
 Ob.  
 B♭ Cl.  
 Bsn.  
 Hn.  
 Hn.  
 B♭ Tpt.  
 Tbn.  
 Tuba *p*  
 Timp. *p*  
 Cym. *p* *mf*  
 D. S. *mp*  
 R. Tm. *mp*  
 E. Gtr. *mp*  
 E. B. *mp* *mf* *mp*  
 Hp. *f*  
 Vln. I *mf* *mp*  
 Vln. II *mf* *mp*  
 Vla. *mf* *mp*  
 Vc. *mf* *mp*  
 Cb. *mf* *mp*  
 Synth.

## Gratitud

[illegible]

## Gratitud

5

This page of a musical score is for a large orchestra. It contains staves for the following instruments: Piccolo, Flute, Oboe, Bassoon, Clarinet, Bass, Horn, Trumpet, Trombone, Tuba, Timpani, Cymbal, Snare Drum, Bass Drum, Harp, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Double Bass, and Synthesizer. The score is written in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *mf*, *mp*, *pp*, and *f*. The page is numbered 39 in the top left corner.

## Gratitud

## Gratitud

7

38

Picc. *p*

Fl. *p*

Ob. *p*

B♭ Cl. *p*

Bsn. *p*

Hr. *p*

Hr. *p*

B♭ Tpt. *p*

Tbn. *p*

Tuba *p*

38

Timp. *p*

38

Cym.

38

D. S.

38

R. Tm.

38

E. Gtr.

E. B.

38

Hp. *mp*

38

Vln. I *mp*

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

38

Synth.



## Gratitud

80

Picc.

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

80

Hn.

Hn.

B♭ Tpt.

Tbn.

Tuba

80

Timp.

80

Cym.

80

D. S.

R. Tm.

80

E. Gtr.

E. B.

80

Hp.

80

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb.

80

Synth.

## Gratitud

Picc.  
 Fl.  
 Ob.  
 B♭ Cl.  
 Bsn.  
 Hn.  
 Hn.  
 B♭ Tpt.  
 Tbn.  
 Tuba  
 Timp.  
 Cym.  
 D. S.  
 R. Tm.  
 E. Gtr.  
 E. B.  
 Hp.  
 Vln. I  
 Vln. II  
 Vla.  
 Vcl.  
 Cb.  
 Synth

## Gratitud

11

Score for measures 120-129 of the piece "Gratitud". The score includes parts for Piccolo, Flute, Oboe, Bassoon, Clarinet in B-flat, Horns, Trumpets, Trombones, Tuba, Timpani, Cymbals, Snare Drum, Tom-Tom, Electric Guitar, Electric Bass, Harp, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabass, and Synthesizer.

Key features of the score include:

- Measures 120-121:** Piccolo and Flute play a melodic line starting on G4, moving to A4, B4, and C5. Oboe and Bassoon play a rhythmic pattern of eighth notes. Bassoon has a trill in measure 121.
- Measures 122-123:** Bassoon has a trill in measure 122. Bassoon and Synthesizer play a rhythmic pattern of eighth notes.
- Measures 124-125:** Bassoon and Synthesizer play a rhythmic pattern of eighth notes.
- Measures 126-127:** Bassoon and Synthesizer play a rhythmic pattern of eighth notes.
- Measures 128-129:** Bassoon and Synthesizer play a rhythmic pattern of eighth notes.

Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), *pp* (pianissimo), and *tr* (trill). The score is written in 4/4 time.

12

## Gratitud

This musical score page, numbered 121, contains measures 108, 109, and 110 of a piece titled "Gratitud". The score is arranged for a large orchestra and includes the following instruments and parts:

- Picc.** (Piccolo): Measures 108 and 109 have a melodic line; measure 110 has a sustained note with a *mf* to *pp* dynamic marking.
- Fl.** (Flute): Similar to Piccolo, with a melodic line in 108-109 and a sustained note in 110.
- Ob.** (Oboe): Sustained notes in measures 108-110.
- B♭ Cl.** (B-flat Clarinet): Sustained notes in measures 108-110.
- Bsn.** (Bassoon): Sustained notes in measures 108-110.
- Hr.** (Horn): Two parts. Measures 108 and 109 have a melodic line; measure 110 has a sustained note with a *mf* to *pp* dynamic marking.
- B♭ Tpt.** (B-flat Trumpet): Sustained notes in measures 108-110.
- Tbn.** (Tenor Trombone): Sustained notes in measures 108-110.
- Tuba**: Sustained notes in measures 108-110.
- Timp.** (Timpani): Measures 108 and 109 have a rhythmic pattern; measure 110 has a sustained note with a *mf* to *pp* dynamic marking.
- Cym.** (Cymbal): Sustained notes in measures 108-110.
- D. S.** (Drum Snare): Sustained notes in measures 108-110.
- R. Tm.** (Rhythm Tom): Sustained notes in measures 108-110.
- E. Gtr.** (Electric Guitar): Sustained notes in measures 108-110.
- E. B.** (Electric Bass): Sustained notes in measures 108-110.
- Hp.** (Harp): Sustained notes in measures 108-110.
- Vln. I** (Violin I): Measures 108 and 109 have a melodic line; measure 110 has a sustained note with a *mf* to *pp* dynamic marking.
- Vln. II** (Violin II): Sustained notes in measures 108-110.
- Vla.** (Viola): Sustained notes in measures 108-110.
- Vc.** (Violoncello): Sustained notes in measures 108-110.
- Cb.** (Contrabass): Sustained notes in measures 108-110.
- Synth.** (Synthesizer): Measures 108 and 109 have a melodic line; measure 110 has a sustained note with a *mf* to *pp* dynamic marking.

The score features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings (*mf* and *pp*) across the measures.

# Melancolía

Inspirada en la isla de los muertos de Böcklin

Iván Leonardo Guacaneme Moreno  
Orquesta a2

♩ = 100

Piccolo

Flute 1, 2

Oboe 1, 2

Clarinet in Bb 1, 2

Bass Clarinet

Contrabassoon

Horn in F 1, 2

Horn in F 3, 4

Trumpet in Bb 1, 2

Trombone 1, 2

Tuba

Timpani  
Burgues de madera con cables de 9' y 10'

Cymbals  
Burgues de madera con cables de madera

Snare  
Burgues de madera con cables de madera

Electric Guitar

Electric Bass  
mp

Marimba  
Burgues de madera con cables de acero

Roto Tom  
Burgues de madera con cables de madera

Gran Cassa  
Burgues de madera con cables de Peñon

Harp

Synth Lead

Violin I

Violin II

Viola  
triple

Cello  
triple

Contrabass  
triple

Dynamics: ppp, pp, p, mp, mf

## 2

## Melancolia

♩ = 100

17

Picc.

Fl.

Ob.

B. Cl.

B. Cl.

C. Ba.

Hr.

Hr.

B. Tpt.

Tbn.

Tuba

17

Timp.

Cym.

17

E. Gtr.

E. B.

Mfb.

17

R. Tin.

B. Dr.

17

Hp.

17

Lead.

17

Vln. I.

Vln. II.

Vla.

Vc.

Cb.

*pp*

*p*

*mf*

*f*

*pp*

*mf*

*pp*

## Melancolia

3

Picc.  
 Fl.  
 Ob.  
 B. Cl.  
 B. Cl.  
 C. Bu.  
 Hn.  
 Hn.  
 B. Tpt.  
 Ton.  
 Tuba.  
 Timp.  
 Cym.  
 E. Gr.  
 E. B.  
 Mrb.  
 R. Tm.  
 B. Dz.  
 Hp.  
 Lead.  
 Vln. I.  
 Vln. II.  
 Vla.  
 Vc.  
 Cb.

Musical score for "Melancolia" (Page 124, Part 3). The score is written for a large orchestra and strings. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system includes Piccolo, Flute, Oboe, B-flat Clarinet, B-flat Clarinet, Contrabass, Horn, Horn, Bass Trombone, Trombone, Tuba, Timpani, Cymbal, Euphonium, Euphonium, Mellophone, R. Tm., B. Dz., Hp., Lead, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The second system continues the same instruments. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *f*, *pp*, *mp*, and *p*.

4

## Melancolia

Pcc  
 Fl  
 Ob  
 B♭ Cl  
 B Cl  
 C. Bu  
 Hn  
 Hn  
 B♭ Trp  
 Tbn  
 Tuba  
 Tmp  
 Cym  
 E. Gr  
 E. B  
 Mrb  
 R. Tim  
 B. Dr  
 Hp  
 Lend  
 Vla I  
 Vla II  
 Vla  
 Vc  
 Cb

Musical score for "Melancolia" featuring a full orchestra and piano. The score is in 4/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). It includes staves for Pcc, Fl, Ob, B♭ Cl, B Cl, C. Bu, Hn, B♭ Trp, Tbn, Tuba, Tmp, Cym, E. Gr, E. B, Mrb, R. Tim, B. Dr, Hp, Lend, Vla I, Vla II, Vla, Vc, and Cb. The score is divided into two systems, each with a repeat sign. Dynamics include mp, p, mf, pp, and f.

## Melancholia

5

This image shows a page from a musical score, likely for a symphony or orchestral work. The score is written for a large ensemble of instruments, including woodwinds, brass, percussion, and strings. The instruments listed on the left side of the page are: Picc., Fl., Ob., B. Cl., B. Cl., C. Bn., Hn., Hn., B. Tpt., Tbn., Tuba, Timp., Cym., E. Gtr., E. B., Mrh., R. Tim., B. Dr., Hp., Lead, Vln. I, Vln. II, Vla., Vcl., and Cb.

The score is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. The music is arranged in staves, with each instrument having its own staff. The score includes various musical notations, such as notes, rests, and dynamic markings (e.g., *mp*, *p*, *f*, *mf*). The page is numbered 1 in the top right corner.

## 6

## Melancolia

Musical score for "Melancolia", page 127. The score is for a large orchestra and includes the following instruments and parts:

- Woodwinds:** Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (B. Cl.), Clarinet (B. Cl.), Bassoon (C. Ba.).
- Brass:** Horn (Hn.), Trumpet (B. Tpt.), Trombone (Tbn.), Tuba (Tuba), Trombone (Tbn.), Trumpet (Tbn.), Cymbal (Cym.).
- Strings:** Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Contrabass (Cb.).
- Percussion:** Snare Drum (B. Dr.), Cymbal (Cym.).
- Other:** Harp (Hrp.), Lead (Lead).

The score is written in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked "Andante". The score includes various dynamics such as *mp*, *mf*, *pp*, *ppp*, *f*, and *ff*. The score is divided into measures, with some measures containing rests. The score is written in a standard musical notation with a grand staff for each instrument.

## Melancholia

This image shows a page from a musical score, likely for a symphony. The score is written for a large ensemble of instruments, including woodwinds, brass, percussion, and strings. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is divided into measures, with dynamic markings (pp, f, mf, mp) and articulation marks (accents) indicating the performance style. The instruments listed on the left include PCC, Fl, Ob, B. Cl, C. Bu, Hn, B. Tpt, Ton, Tuba, Timp, Cym, E. Grz, E. B., Mrb, R. Tim, B. Dz, Hp, Lead, Vln I, Vln II, Vla, Vcl, and Cb. The score is written in a standard musical notation with staves and notes.

## Melancolia

9

Picc.  
 Fl.  
 Ob.  
 B. Cl.  
 B. Cl.  
 C. Bn.  
 Hn.  
 Hn.  
 B. Tpt.  
 Tbn.  
 Tuba  
 Tmp.  
 Cym.  
 E. Gr.  
 E. B.  
 Mfb.  
 R. Tm.  
 B. Dr.  
 Hp.  
 Lead.  
 Vln. I.  
 Vln. II.  
 Vla.  
 Vc.  
 Cb.

The musical score for "Melancolia" is written for a large orchestra. The score is in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The instrumentation includes Piccolo, Flute, Oboe, B♭ Clarinet, B♭ Clarinet, Contrabassoon, Horn, Horn, B♭ Trumpet, Trombone, Tuba, Timpani, Cymbal, Euphonium, Euphorium, Mellophone, Snare Drum, Bass Drum, Harp, and a string section consisting of Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is divided into measures, with a first ending bracket (1.) indicated at the beginning of several staves. Dynamics such as *mp* (mezzo-piano) and *f* (forte) are marked throughout the piece.

10

## Melancolia

Picc. *mf*  
 Fl. *mf*  
 Ob. *mf*  
 B♭ Cl. *mf*  
 B. Cl. *mf*  
 C. Ba. *mf*  
 Hn. *mf*  
 Hn. *mf*  
 B. Tpt. *mf*  
 Tbn. *mf*  
 Tuba *mf*  
 Timp. *mf*  
 Cym. *mf*  
 E. Gtr. *mf*  
 E. B. *mf*  
 Mrb. *mf*  
 R. Tim. *mf*  
 B. Dr. *mf*  
 Hp. *mf*  
 Lead *mf*  
 Vln. I *mf*  
 Vln. II *mf*  
 Vla. *mf*  
 Vc. *mf*  
 Co. *mf*

## Melancolia

11

114

Picc.

Fl.

Ob.

B. Cl.

B. Cl.

C. Bu.

Hr.

Hr.

B. Trp.

Tbn.

Tuba

114

Trup.

Cym.

114

E. Gr.

E. B.

114

Mrb.

114

R. Tr.

B. Dr.

114

Hp.

114

Lead.

114

Vln. I.

Vln. II.

Vla.

Vcl.

Cb.

This image shows a page of a musical score for a large orchestra. The score is written for various instruments, including woodwinds, brass, percussion, and strings. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *f*, *ff*, *mp*, and *p*. The score is organized into systems, with each instrument or group of instruments having its own staff. The page number 179 is visible at the top left.

Flute 1, 2

Oboe 1, 2

Clarinet in B $\flat$  1, 2

Bassoon

Horn in F 1, 2

Horn in F 3, 4

Trumpet in B $\flat$  1, 2

Trombone 1, 2

Tuba

Timpani

Cymbals

Drum Set

Electric Guitar

Electric Bass

Piano

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Contrabass

Synth Lead



Serenidad

3

This page of a musical score is for a large orchestra. It contains staves for the following instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B. Cl.), Bassoon (Bsn.), Horns (Hn.), Trumpets (B. Tpt.), Trombones (Tbn.), Tuba, Timpani (Timp.), Cymbals (Cym.), Snare Drum (D. S.), Electric Guitar (E. Gtr.), Electric Bass (E. B.), Piano (Pao.), Violins I (Vln. I), Violins II (Vln. II), Viola (Vla.), Cello (Vc.), Double Bass (Cb.), and a Lead section. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'pp' and 'p'. The page is numbered '21' in the top left corner.







Serenidad

12

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

Hn.

B♭ Tpt.

Tbn.

Tuba

12

Timp.

12

Cym.

12

D. S.

12

E. Gtr.

E. B.

12

Pno.

12

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

12

Lead

*p*

*mp*

*mf*

*p*

*mp*

*pp*

8

## Serenidad

Fl. <sup>19</sup> *mp*  
 Ob.  
 B♭ Cl.  
 Bsn.  
 Hn. <sup>19</sup>  
 Hn.  
 B♭ Tpt.  
 Tbn.  
 Tuba  
 Timp. <sup>19</sup>  
 Cym. <sup>19</sup>  
 D. S. <sup>19</sup>  
 E. Gtr. <sup>19</sup> *pp*  
 E. B.  
 Pno. <sup>19</sup>  
 Vln. I <sup>19</sup>  
 Vln. II  
 Vla. *mp*  
 Vc. *mp*  
 Cb. *mp*  
 Lead <sup>19</sup> *mp* *p* *mp*

## Serenidad

9

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hr.

Hr.

B♭ Tpt.

Tbn.

Tuba

Timp.

Cym.

D. S.

E. Gtr.

E. B.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Lead

*p* *mp* *p*

10

## Serenidad

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

Hn.

B♭ Tpt.

Tbn.

Tuba

Timp.

Cym.

D. S.

E. Gtr.

E. B.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Lead

*mp* *ppp*