Rayuela: el texto hecho música.

Daniel Andrés Valbuena Romero

Asesor:

Diader Esteban Pérez Rincón

Proyecto de Grado Modalidad Creación de Obra

Escuela de Ciencias Sociales Artes Y Humanidades (ECSAH)

Universidad Nacional Abierta y a Distancia

Mayo 2023

Agradecimientos

"El Kibbutz del deseo no tiene nada de absurdo, es un resumen eso sí bastante hermético de andar dando vueltas por ahí…" Cortázar, J. (2014). Rayuela. Capítulo 36, p. 224.

No sabría por dónde empezar a agradecer, más que a las personas que estuvieron allí presentes durante todo el proceso, a quienes consulté y pregunté, y a quienes me consultaron y preguntaron en los momentos complejos, y a quienes nunca sabrán que están en mi mente al momento de redactar este texto, pero que contribuyeron grandemente en este camino.

Hay agradecimientos especiales mi tutor de grado Diader Esteban Pérez Rincón, quien, gracias a su impulso y dedicación, fortalecieron las ideas en este proyecto y garantizaron que fueran posibles. A mi profesor, amigo y compañero de muchas ideas Andrés Felipe Parra Vela, por sus tardes de café discutiendo en lo que él nunca supo, pudo ser esa búsqueda del "Kibbutz" para este proyecto y en la vida; así como a mis demás compañeros de trabajo y mis estudiantes de diseño, en los momentos que se interesaban por este proyecto. Finalmente, a mi familia por el apoyo, y la compresión en el camino por este proceso.

Por último, a ese alguien, que hace unos tantos años pensó que finalizar este camino era imposible, pero que hoy se convierte en otra historia más que contar, ya sea por palabras, notas musicales, o sonrisas y abrazos.

Resumen

La música llega a donde las palabras no pueden. Este proyecto busca identificar y explorar nuevas formas de expresar ideas y narrar historias mediante el uso de la música programática, tomando como caso de estudio la novela literaria, Rayuela de Julio Cortázar; teniendo en cuenta la teoría modal, y el leitmotiv como elementos principales de exploración sonora.

La música programática se construye a partir de referencias narrativas que den cuenta de su desarrollo, en este caso, se abre una oportunidad de intervención de la literatura latinoamericana, tomando la novela Rayuela de Julio Cortázar. Para tal fin, se hace una exploración de los aspectos esenciales de su desarrollo narrativo, tal como los personajes principales, los escenarios y las temáticas tratadas allí. De esta manera, se llega a un grado de conceptualización y de asociación tanto de los recursos musicales, como de los aspectos narrativos, con el fin de generar relación entre ambos lenguajes.

En consecuencia, las conclusiones obtenidas durante este proceso permiten dar claridad sobre la importancia del leitmotiv como estrategia en la representación de los personajes de la novela; los escenarios, por su parte, son trabajados desde la teoría modal, la cual permite reconocer la atmósfera descrita en cada uno de los mundos narrativos creados por Cortázar. En síntesis, se construye una obra musical de tres movimientos utilizando los modos dórico, frigio y mixolidio, articulados a las tres partes de la novela (Del lado de allá, del lado de acá y de otros lados).

Palabras clave: Modos Griegos, Leitmotiv, Rayuela, Representación Musical, Música Programática.

Abstract

Music reaches where words cannot. This project aims to identify and explore new ways of expressing ideas and telling stories through the use of programmatic music, taking as a case study the literary novel Rayuela by Julio Cortázar, considering modal theory and leitmotif as the main elements of sound exploration.

Programmatic music is built from narrative references that account for its development. In this case, there is an opportunity to intervene with Latin American literature, by taking the novel Rayuela by Julio Cortázar. To this end, an exploration of the essential aspects of its narrative development is made, such as the main characters, settings, and themes addressed there. In this way, a degree of conceptualization and association is reached for both musical resources and narrative aspects, in order to generate a relationship between both languages.

As a result, the conclusions obtained during this process provide clarity on the importance of leitmotif as a strategy in the representation of the novel's characters. The settings, on the other hand, are worked on from modal theory, which allows the recognition of the atmosphere described in each of the narrative worlds created by Cortázar. In summary, a musical work of three movements is constructed using the Dorian, Phrygian, and Mixolydian modes, articulated to the three parts of the novel (Del lado de allá, del lado de acá y de otros lados).

Key Words: Modes, Leitmotiv, Rayuela, Representación Musical, Programatic Music.

Tabla de Contenido

Introducción **11**

Justificación **13**

Planteamiento Temático **16**

Objetivos **19**

Marco Teórico **20**

Sobre Rayuela y el proyecto 20

Música programática 24

Música e imagen 29

Teoría Modal 30

Leitmotiv 35

Análisis de obras 39

Referentes artísticos 45

Marco Metodológico **50**

Armonía Modal en la composición 51

Leitmotiv en la composición 52

Aspectos Programáticos 54

Del lado de allá 55

Del lado de acá 71

De ambos lados..... 85

Conclusiones..... 97

Bibliografía..... 98

Índice de Tablas

Tabla 1. *Distribución de los movimientos de obra, relacionando aspectos de la narrativa* 17

Tabla 2. *Conceptualización Recursos musicales en obra - Also Sprach Zarathustra*..... 44

Tabla 3. *Recurso de escalas Bebop por acordes* 47

Tabla 4. *Relación elementos musicales y características narrativos* 51

Tabla 5. *Movimiento 1 - Forma y estructura*..... 56

Tabla 6. *Movimiento 1 - Cadencias*..... 57

Tabla 7. *Movimiento 1 – Asignación de nota por personaje en club de la serpiente*..... 60

Tabla 8. *Movimiento 2 - Forma y estructura*..... 71

Tabla 9. *Movimiento 2 – Cadencias* 72

Tabla 10. *Movimiento 3 - Personajes y ubicación en la obra* 85

Tabla 11. *Relación Objetivos, tareas y productos* 86

Tabla de Figuras

Figura 1. *Infografía de análisis sobre las principales características narrativas de Rayuel* 23

Figura 2. *Análisis música descriptiva literal en la obra Don quijote de Strauss* 28

Figura 3. *Análisis música descriptiva literal en la obra Don quijote de Poético* 29

Figura 4. *Nota principal y secundaria del modo Dórico* 32

Figura 5. *Cadencias y acordes que evitar del modo Dórico* 33

Figura 6. *Nota principal y secundaria del modo Frigio* 33

Figura 7. *Cadencias y acordes por evitar del modo Frigio* 34

Figura 8. *Cadencias y acordes por evitar del modo Frigio* 35

Figura 9. *Análisis leitmotiv Jaws Theme* 37

Figura 10. *Análisis armónico del Tema de Leia - Molina (2021)* 38

Figura 11. *Análisis armónico y de leitmotiv Yoda's Theme - Molina (2021).* 39

Figura 12. *Análisis melodía – The tale of Viktor Navorski* 41

Figura 13. *Análisis pieza Jazz Autograhs.* 42

Figura 14. Escala Bebop 46

Figura 15. SoundBoard – Del lado de allá 48

Figura 16. SoundBoard – Del lado de acá 49

Figura 17. Leitmotiv La Maga 53

Figura 18. Leitmotiv La Oliveira 53

Figura 19. Progresión armónica – Del lado de allá 58

Figura 20. Progresión armónica – Del lado de allá 59

Figura 21. Contrapunto – Del lado de allá 61

Figura 22. Contrapunto – Del lado de al 62

Figura 23. Escala Bebop – Del lado de allá..... 63

Figura 24. Cuarto de tono – Del lado de allá..... 64

Figura 25. Leitmotiv – Del lado de allá 65

Figura 26. Contrapunto – Del lado de allá 66

Figura 27. Contrapunto – Del lado de allá 67

Figura 28. Contrapunto – Del lado de allá 68

Figura 29. Contrapunto – Del lado de allá 69

Figura 30. Intervención Maga – Del lado de allá 70

Figura 31. Análisis de cadencias – Del lado de acá 73

Figura 32. Análisis de cadencias – Del lado de acá 74

Figura 33. Análisis de cadencias – Del lado de acá 75

Figura 34. Análisis de cadencias – Del lado de acá 76

Figura 35. Matriz dodecafónica – Del lado de acá..... 77

Figura 36. Análisis dodecafonismo – Del lado de acá 78

Figura 37. Análisis dodecafonismo – Del lado de acá 78

Figura 38. Análisis leitmotiv Oliveira – Del lado de acá 79

Figura 39. Análisis leitmotiv Oliveira – Del lado de acá 80

Figura 40. Análisis leitmotiv La Maga – Del lado de acá..... 81

Figura 41. Análisis leitmotiv La Maga – Del lado de acá..... 82

Figura 42. Entrada en locura de Oliveira – Del lado de acá..... 83

Figura 43. Final para Oliveira – Del lado de acá..... 84

Figura 44. Análisis armónico – De otros lados 87

Figura 45. Cadencias – De otros lados 88

Figura 46. Cadencias – De otros lados 88

Figura 47. Continuidad y Arpegios – De otros lados 89

Figura 48. Leitmotiv La Maga – De otros lados 90

Figura 49. Leitmotiv La Maga – De otros lados 90

Figura 50. Leitmotiv La Maga – De otros lados 91

Figura 51. Leitmotiv La Maga – De otros lados 92

Figura 52. Leitmotiv La Maga – De otros lados 93

Figura 53. Leitmotiv Oliveira– De otros lados 94

Figura 54. Leitmotiv Oliveira– De otros lados 95

Figura 55. Referencias Leitmotiv– De otros lados 96

Figura 56. Arpegios– De otros lados 96

Introducción

"Y mirá que apenas nos conocíamos y ya la vida urdía lo necesario para desencontrarnos minuciosamente" Cortázar, J. (2014). Rayuela. Capítulo 1, p. 20.

Este proyecto se concentra en la búsqueda de elementos musicales que permitan la representación de la novela literaria Rayuela de Julio Cortázar, teniendo en cuenta una exploración de la literatura latinoamericana, y el uso de la música como función descriptiva y narrativa. La música como lenguaje, posee elementos y características idóneas para la creación de narrativas a partir de la construcción de mensajes. La música programática, nos invita a pensar en estos mensajes, decodificarlos y componerlos. Para el caso de este proyecto, se pretende estudiar la forma en la que estos mensajes y narrativas pueden crearse a partir de la exploración de conceptos propios de la música como el leitmotiv y la teoría modal.

La música programática se ha inspirado a lo largo del tiempo, en la pintura, la mitología, el cine, la naturaleza, entre otros. Si bien, los primeros poemas sinfónicos de Franz Liszt están estrechamente relacionados con narrativas mitológicas y literarias, con el paso del tiempo, la música programática, a cargo de otros autores, fue tomando inspiración en otros lenguajes artísticos como la pintura, sucesos históricos, entre otros. En la actualidad, es posible encontrar oportunidades de exploración artística, tomando como inspiración la literatura latinoamericana, un escenario que, desde la música, parece ser poco explorado. Esta convergencia entre música y literatura latinoamericana podría tener un repertorio musical mucho más amplio y enriquecido, a lo que este proyecto busca contribuir mediante la representación musical de obras clásicas como lo es Rayuela.

Así mismo, este proyecto se centra en dos posibilidades de exploración musical, teniendo en cuenta las características de Rayuela. Por un lado, busca la representación musical de un texto literario, rico en descripción de espacios (París y Buenos Aires), así como de acciones, sentires y experiencias (el concepto de amor interpretado y deconstruido por diversos personajes). Por otro lado, obedece a las particularidades de la novela y su narrativa no lineal; sobre esto, la propuesta musical se manifiesta desde una libertad de interpretación o escucha de la obra, teniendo en cuenta la forma en la que está dividida.

A partir del análisis de la obra literaria, se plantea un desglose de elementos musicales-narrativos, desde los cuales se puedan definir las características que la obra musical tendrá. En consecuencia, este proyecto plantea un estudio de elementos musicales como la teoría modal y el leitmotiv, como insumos en la creación de músicas descriptiva, partiendo de la teoría modal para la creación de atmósferas de espacios en las que se desarrollan las historias; y el leitmotiv para representar a los personajes principales (Oliveira y La Maga).

En respuesta a las necesidades teóricas y conceptuales del proyecto, se toma como estrategia el contraste de fuentes teóricas y referencias auditivas. Lo anterior, se hace con el fin de conocer, desde la teoría, los principios que se desarrollan para la definición de la teoría modal y el leitmotiv; las referencias auditivas por su parte dejan en claro cómo se aplican estos conceptos a piezas musicales específicas. De esta manera se propicia una mejor definición del planteamiento teórico del proyecto, a través del análisis constante de obras musicales relacionadas a las temáticas abordadas.

Justificación

"Sin lenguaje no hay hombre. Sin historia no hay hombre" Cortázar, J. (2014). Rayuela. Capítulo 28, p. 181.

Las narrativas han estado presentes a lo largo de la historia y se han expresado a través de diferentes formatos y lenguajes artísticos como la literatura, la pintura, la música, el cine, entre otros. Hoy, las formas de narrar se sumergen en una diversidad de posibilidades que son dadas a partir del avance tecnológico y la era digital. Para Scolari (2014), las narrativas transmedia son relatos contados a partir de múltiples medios y plataformas que sugieren adaptar el formato y el lenguaje, por lo que, para este proyecto, la exploración de estas nuevas formas de narrar permite reflexionar sobre la función de la música en diferentes espacios y contextos, dotándolo de características narrativas que pueden ser exploradas. Es así como la música puede contribuir como formato artístico a la adaptación de historias literarias y convertirse de esta manera en lenguaje para narrar. De acuerdo con esto, nace una oportunidad de exploración sobre cómo la composición de música programática puede propiciar una nueva forma de narrar.

La exploración musical del siglo XX contribuyó a la comprensión de la música programática como nueva forma de composición musical desde la cual se tienen en cuenta los aspectos extra musicales. Entre estos aspectos, el dramatismo o la descripción hacen parte de dar un nuevo significado a lo que la música sugiere como arte (Morgan, 1999, p. 21). Sobre este aspecto descriptivo, son varias las obras que durante el siglo XX y XXI han tenido relación cercana con algunas obras literarias: Poema sinfónico Orpheus - Franz Liszt; Poema Sinfónico Don Quijote - Strauss; Poema sinfónico - Also sprach Zarathustra - Strauss; Poema Sinfónico Hamlet - Franz Liszt; Poema Sinfónico A midsummer Night's

Dream Overture - Mendelssohn; Sinfonía I Dante - Franz Liszt, Faust Overture - Wagner; (Kregor, 2015), entre otros. La anterior lista, solo son algunas obras del amplio repertorio musical que se inspira en los relatos de la literatura y mitología europea.

Desde un contexto latinoamericano, existe también alguna relación entre la música y la literatura: "De sobremesa" música programática - Luis Felipe Arteaga (2011), inspirado en la novela del mismo nombre del poeta José Asunción Silva (Colombia); "Cauca, Madre de los bosques" - Juan Rosero y Andrés Valenzuela (2021), inspirando en El Cauca en llamas, escrita por Damián Salguero (Colombia); De la música programática a la obra de Víctor Jara - Osvaldo Castillo (2013), las obras musicales está creadas a partir de textos de Víctor Jara (Chile). El catálogo en Latinoamérica también se extiende a partir de los últimos años, desde el cuál, pareciera existir un creciente interés por la descripción de textos literarios a partir de la música.

La anterior indagación, permite encontrar una gran oportunidad por fortalecer estos repertorios musicales, especialmente inspirados en la literatura latinoamericana. La importancia de extender estos catálogos radica en fortalecer la cultura latinoamericana, a través del reconocimiento de obras que han marcado un gran impacto en el público.

Julio Cortázar es considerado como uno de los más grandes exponentes de la literatura en américa latina. Si bien el escritor nació en Bélgica, creció y pasó gran parte de su vida en Buenos Aires, lugar que adoptó como su hogar. Es así como la literatura de Cortázar se enmarca en una constante inquietud por la apropiación de la cultura latinoamericana a través de la proyección de imaginarios de lo que significa esta cultura en sus personajes, situaciones y contextos específicos (García, 2020). Además, su forma moderna en el tratamiento y complejidad del texto, permiten obtener insumos significativos

a la hora de relacionar una descripción musical de su obra. Rayuela, es quizá una de las obras que más representa a Cortázar, y que a partir de sus características de hipertextualidad (por medio de la posibilidad de navegación aleatoria a través de los capítulos de la novela), la mención repetitiva de otros autores y pensadores, la descripción de múltiples espacios y culturas, el desarrollo de personajes con temáticas profundas como el amor, la intelectualidad, el deseo, entre otros, ofrece una riqueza de características que pueden ser tomados a la hora de la representación musical.

Por otro lado, el teórico y músico francés Pierre Schaffer (1988), contempla el papel de la música desde dos perspectivas: la primera, desde una relación más cercana a la cultura y sus características extra musicales que moldean expresiones, mensajes y experiencias; la segunda, desde el estudio mismo de la música como técnica, como lenguaje y su posibilidad de estudio. Pensar la música en sí misma, permite adentrarse a preguntas sobre ¿cómo logra la música describir, a partir de su propio lenguaje y reglas que la componen? Es por esto, que a lo largo del siguiente capítulo se refieren las intenciones del presente proyecto, encontrando posibilidades de la música programática descriptiva a partir de elementos como el leitmotiv y la teoría modal. Esto último, teniendo en cuenta la selección dentro de la obra literaria sobre, qué es lo que se espera describir. La búsqueda de estos elementos musicales, permiten contribuir a nuevas formas de entender cómo la música logra representar y describir textos literarios.

Planteamiento Temático

> "Cuando era chica me saqué diez en una composición, escribí una historia de un ruidito. Era un ruidito simpático, que iba y venía, le pasaban cosas…"
>
> Cortázar, J. (2014). Rayuela. Capítulo 28, p. 173.

Las grandes obras literarias hacen parte de la construcción de relatos que pertenecen a la cultura, dicha cultura forja las identidades, y las identidades permiten el reconocimiento de lo que nos hace propios, es por esto, que las historias literarias están presentes. A su vez, la música puede generar una propuesta narrativa o programática que va aportando a esta construcción de relatos. Encontrar la relación entre la música y la literatura, abre todo un espectro de posibilidades de creación, que impactan la cultura y podrían contribuir al fortalecimiento y reconocimiento de aquellas historias con las que un pueblo se identifica. (Rama, 2006).

A partir de esta relación, se identifica la novela literaria Rayuela, del escritor Argentino Julio Cortázar. Esta obra, fuerza los vínculos de la cultura latinoamericana con la cultura europea, en específico entre las ciudades de Buenos Aires y París, a partir de plantear estos lugares como escenarios de acción. Como personajes principales, se relacionan a Oliveira y La Maga, dos amantes que conviven en París, Francia. La obra se compone de tres partes que el autor nombra de la siguiente manera: 1. Del lado de allá; 2. Del lado de acá; 3. Capítulos imprescindibles, tal como se relaciona en el siguiente cuadro.

Tabla 1.

Distribución de los movimientos de obra, relacionando aspectos de la narrativa

Movimiento	Contexto	Personajes
1 - Del lado de allá	París	Oliveira La Maga
2 - Del lado de acá	Buenos Aires	Oliveira
3 - De otros lados (Capítulo 93)	Amor	Oliveira La Maga

Teniendo en cuenta lo anterior, los elementos musicales determinados para realizar la exploración musical y que funcionan a modo de insumos en la representación musical de Rayuela, son la teoría modal y el leitmotiv. Su selección está dada en primera medida, por su alta exploración en el mundo cinematográfico y la fusión de música e imagen, lo que permite un estudio más cómodo; y en segunda medida, porque permite un manejo y flexibilidad importante desde el orden narrativo, sobre todo con este segundo recurso (*leitmotiv*), que nace como apoyo en las obras narrativas de la ópera de Wagner, es decir, tiene una función narrativa establecida *per se*. Sin embargo, en la variedad de obras, es recurrente encontrar el leitmotiv desde un rol de acompañamiento a la imagen, ya sea en el cine o el teatro (opera), a lo que se sugieren preguntas para este proyecto sobre ¿cómo este el leitmotiv, podría ser funcional sin el uso de la imagen, e inspirado solo en narrativas dadas a partir del texto?

Así mismo, la teoría modal puede ser un insumo importante en la representación de esta obra, sin embargo, se resaltan preguntas a partir de ¿cómo el uso de la teoría modal puede llegar a aplicarse en esta representación?

Tomando lo relatado anteriormente, se da paso a la pregunta de investigación que se plantea a partir de reconocer las características del proyecto de investigación trazado y deriva a través de la siguiente formulación:

¿Cómo a través de elementos musicales como la teoría modal y el uso del leitmotiv, se representan los personajes principales y sus vivencias al interior de los escenarios de la novela literaria Rayuela de Julio Cortázar?

Objetivos

Objetivo General

Componer una obra musical, dividida en tres movimientos, aplicando el uso de teorías modales y el uso del leitmotiv, para la representación de la novela literaria Rayuela de Julio Cortázar.

Objetivos Específicos

Identificar los principales elementos narrativos presentes en la novela Rayuela de Julio Cortázar

Describir el uso de diferentes recursos musicales utilizados en obras de música programática - descriptiva.

Establecer los modos griegos y las características de leitmotiv a utilizar en cada uno de los movimientos de la obra musical.

Aplicar los elementos musicales establecidos en la conceptualización de la obra, para la descripción musical de la novela Rayuela.

Marco Teórico

> "Estoy de acuerdo en que mucho de lo que me rodea es absurdo, pero probablemente damos ese nombre a lo que no comprendemos todavía. Ya se sabrá alguna vez." Cortázar, J. (2014). Rayuela. Capítulo 28, p. 184.

Sobre Rayuela y el Proyecto

La obra literaria Rayuela, del escritor Argentino Julio Cortázar, es una novela que generó gran impacto en la literatura latinoamericana, en parte por sus múltiples estilos narrativos y discursivos, su manejo intertextual, su secuencia de lectura libre, entre otros (Thiercelin-Mejías, 2017) (Varela, 1993). La obra es una narración en torno a Oliveira (personaje principal), y su pelea constante frente a sus pensamientos y los de otros. Aparece allí también La Maga, personaje con la que Oliveira encuentra un romance y mantiene una relación poco convencional que se configura y deconstruye a través del juego de palabras, sucesos y convenios a los que van llegando a medida que se hacen historia. Esta novela tiene como escenarios a París y Buenos Aires, lugares significativos para Oliveira. La obra literaria se compone de 155 capítulos que están distribuidos en tres partes del libro: 1. Del lado de allá (Paris), 2. Del lado de acá (Buenos Aires), 3. De otros lados (Capítulos prescindibles). A continuación, se describen las partes que conforman la obra, así como los elementos centrales que servirán de enfoque al proyecto.

Parte 1 – Del lado de allá:

- Se explora el análisis de Oliveira hacia La Maga, entendiéndolo como un amor de control y posesión. La maga se entrega a Oliveira por placer de la comunicación y tendencia a la "cosicidad" (Varela, 1993)

- **Sinopsis de la parte 1:** Oliveira vive en París, y se integra al club de la serpiente, grupo desde el cual se discute sobre temas intelectuales. Este grupo está conformado por 8 integrantes en el cual; La Maga hace parte de este club, sin conocer mucho de lo que se habla, el amor Oliveira y Rocamador son su mayor preocupación.
- **Contexto Espacial:** Se desarrolla en la ciudad de París, con un alto grado de detalle en sus locaciones, se describe cómo entender el lugar como el "Cielo" buscando la posibilidad de un nuevo mundo (Kibbutz del deseo) así como transmitir sensaciones del París fabuloso. (Varela, 1993).

Parte 2 - Del lado de acá:

- Se aborda el amor como recuerdo, como desilusión y confusión mental, donde Oliveira visibiliza a La Maga en múltiples mujeres.
- **Sinopsis de la parte 2:** Oliveira vuelve a la Argentina. Contacta con amigos y amoríos de su infancia. Encuentra en Talita un recuerdo muy fuerte por La Maga, esta confusión lo lleva a un desorden y conflicto mental que lo llevan al suicidio.
- **Contexto espacial:** Se desarrolla en la ciudad de Buenos Aires Se priorizan dos escenarios, el círculo, lugar donde trabaja Oliveira, y el manicomio, lugar donde se suicida (Varela, 1993).

Parte 3 – De otros lados

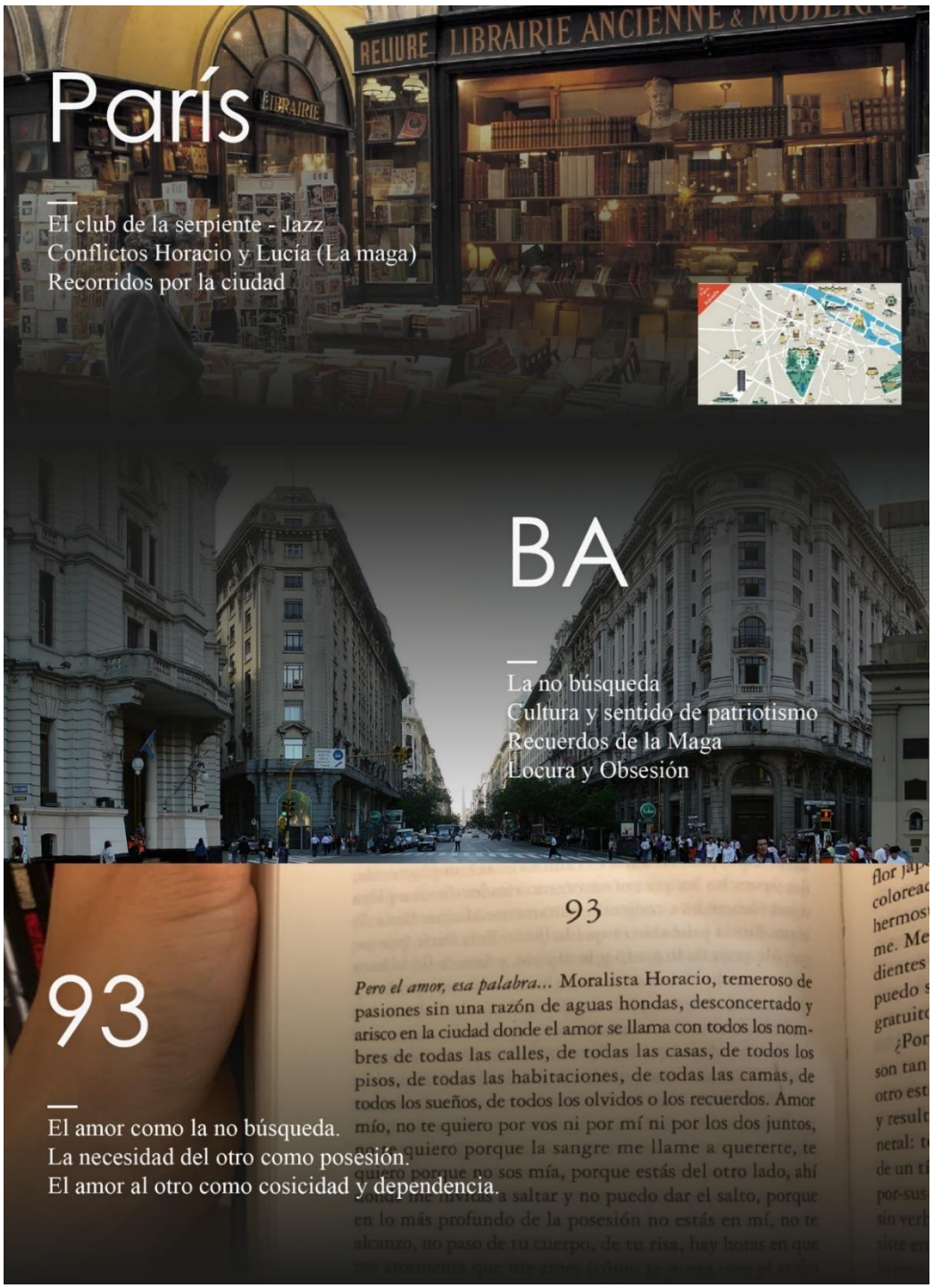
- Se revisa el significado de Amor para Oliveira, rompiendo los esquemas y las construcciones sociales de lo que allí se describe como amor.

Teniendo en cuenta lo anterior, es necesario relacionar otras características que Rayuela expresa. En primer lugar, se abre una posibilidad de entender el jazz como conducto expresivo para el autor (Julio Cortázar), con el cuál generar atmósferas de reflexión y tertulia en el llamado *club de la serpiente.* Esto se evidencia en la parte *Del lado de allá (París)* y se convierte en una característica importante para describir esta parte del libro.

Por otro lado, durante el discurso narrativo, la historia hace énfasis en determinados aspectos de la relación de La Maga y Oliveira, por lo que se encuentra aquí una oportunidad de representación musical, al buscar con más detenimiento, el análisis del concepto de amor en la novela. Dentro de la parte *De otros lados* especialmente en el capítulo 93, se hace más representativa esta relación y análisis.

Figura 1

Infografía de análisis sobre las principales características narrativas de Rayuela



Fuente. Autoría propia basado en análisis propio y de Varela (1993)

Música Programática

La música programática la define Cartas (2011) como "...música instrumental con un tema poético, descriptivo o incluso narrativo" que se da a partir de una sugerencia imaginativa, es decir, "…aspira y transmuta el tema imaginado, incorporándose por completo a la música..." Se habla de Berlioz como uno de los primeros compositores en proponer esta nueva forma de hacer musical, posteriormente es Franz Liszt quien desarrolla en profundidad este concepto a través de la composición de Poemas Sinfónicos. A partir del análisis sobre la obra *Les Preludes* de Liszt, Martínez (2020) entiende la música programática, en primera medida, desde una narrativa exterior es decir, buscando inspiración en obras no musical (poema, mito, pintura, etc); mientras que, desde la narrativa interior, se trabaja bajo la forma como narración que, si bien sí cumplen como narrativa, no están del todo aparte de lo musical.

A partir de lo anterior, la música programática es para este proyecto, esa correspondencia que existe no solo entre música y los aspectos extra musicales o de inspiración en otros lenguajes artísticos, sino también en la manera en que los aspectos musicales se configuran, con el fin de generar una intención descriptiva, de representación o de significancia. Es por esto, que se vuelve importante comprender la forma en la que la música llega a generar este tipo de descripciones.

Copland (1939) en su libro *Cómo escuchar la música,* hace una aproximación a la música descriptiva a través de dos clasificaciones, por un lado, aquellas músicas con un contenido literal frente a lo que pretender describir, es decir, relacionando elementos musicales en concordancia plena con algún suceso sonoro y posibilitando un grado "imitativo" desde el planteamiento musical. Por otro lado, se refiere a la clasificación de lo

poético, cuando se relaciona con lo musical, a partir de metáforas, intenciones emocionales, entre otras. A su vez, Alcalde (2007) identifica categorías similares: Imitativa, descriptiva y representativa. Estas ideas corresponden a las de Copland en tanto a un grado de imitación, generación de emociones equivalentes, y transcripción de elementos tímbricos o sonoros hacia lo musical.

A partir de esta clasificación, se relaciona una matriz de referentes musicales, a partir de obras seleccionadas por su importancia, generando un análisis textual a partir del contraste de autores. Posteriormente se realiza una clasificación de la música descriptiva, a partir de lo sugerido por Copland.

- **Vivaldi – Las Cuatro Estaciones:** A partir del análisis de Carles (2019), sobre la obra de Vivaldi, se logra identificar en la partitura, aspectos musicales, que intentan simular los sonidos de la naturaleza, relacionados a cada estación. Así mismo De Larrinoa (2014), expone los principales elementos narrativos expuestos en la primavera, a través de efectos sonoros con los instrumentos e incluso con los efectos acústicos de las salas donde se interpreta la pieza. Se clasifica como música descriptiva literal.

- **Camille Saint Saëns – El carnaval de los animales:** Esta obra es una recopilación de 14 piezas que se relacionan con diversos animales. De estas piezas, algunas se enfocan en hacer una descripción real de los sonidos de los animales, como lo son por ejemplo el burro (a partir de armónicos con los violines). Sin embargo, otra representación de animales como los peces o el cisne, hacen referencia a la simbología del movimiento de estos animales, reflejado en el

comportamiento de la melodía, la armonía, entre otros. (Camino de música, 2010). Se clasifica como música descriptiva entre lo literal y poético.

- **Rachmaninov – Isle of the dead:** Esta obra hace referencia a un cuadro de Arnold Böecklin titulado "*La isla de los muertos"*. Para Castro (2010), esta es una obra con muchos simbolismos adaptados a elementos sonoros y musicales. Los copases de 5/8 y los pulsos fuertes, hacen constantes referencias al desplazamiento del bote; la agógica, a expectativa de enfrentarse a algo nuevo; las referencias a músicas relacionadas con la muerte, entre otros. Se clasifica como música descriptiva poética.

- **Franz Liszt – Orpheo:** "La música del poema sinfónico es también simbólica, pues su belleza revela la supremacía de la música y el poder de que la muerte conduce a otra vida" (Polo. 2017). Así mismo, es posible encontrar algunas relaciones directas con el mito, a partir de la instrumentación del poema sinfónico. Si bien, se desarrolla de manera orquestal, el comienzo se da, dando protagonismos al arpa, instrumentos que se relaciona con la lira del Orfeo. Se clasifica como música programática Poética.

- **Gustav Holst – The Planets:** Son varios los elementos que inspiraron estas piezas. Por una parte, las referencias musicales de Schönberg y Stravinski, así como otros músicos en la vida de Holst, hicieron posible reconocer elementos musicales amplios y diversos (Música en México, 2020). Por su parte, el título de la obra aparece por la relación de Holst por la astrología y el significado que desde aquí se da a cada uno de los astros (Pérez, 2015). Cada uno de estos

simbolismos, se representan en lo musical, a partir de la melodía y armonía principalmente. Se clasifica como música descriptiva poética.

- **Beethoven – Sinfonía N. 6 Pastoral:** Se llama Pastoral, porque el mismo Beethoven reconoce en esta obra, elementos que pueden estar relacionados con la naturaleza, lugar del que se inspiró en la mayoría de las ocasiones. Sin embargo, se habla también de que el propio autor aclaró en algún momento mencionar que es una pieza que habla también de la forma en la que él se sentía cuando contemplaba los paisajes, la naturaleza y la vida del campo (Dudamel, s.f.). Se clasifica como música descriptiva literal.

- **Strauss – Also Sprach Zarathustra:** Se manejan diferentes elementos que permiten la representación de la obra del filósofo Frederic Nietzsche titulada "Así habló Zaratustra". De esta manera Strauss, utiliza elementos simbólicos para significar diferentes pensamientos del filósofo. El Do – Sol – Do expresa el nacimiento del superhombre, que ha sido, entre otras cosas, inspiración para compositores y directores de cine. Así mismo, establece relaciones musicales con los diferentes puntos de la filosofía. (De Larriona, 2014). Se clasifica como música descriptiva poética.

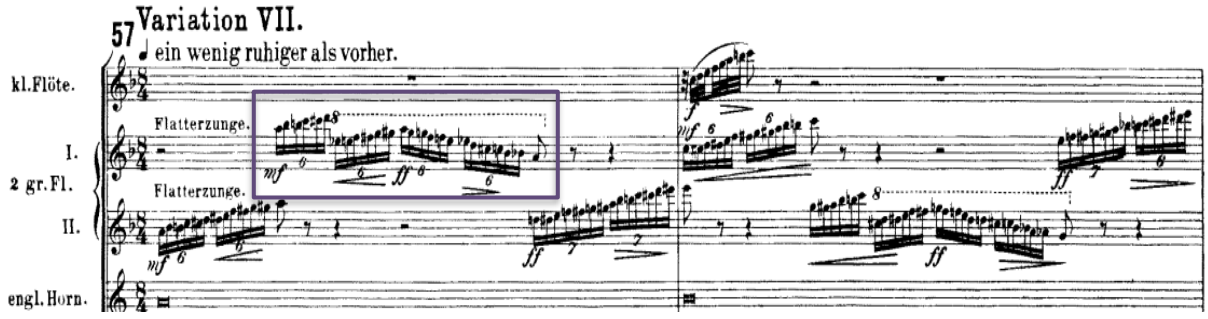
- **Strauss – Don Quijote:** Se basa en la obra de Miguel de Cervantes Saavedra titulada "Don Quijote de la Mancha". Así, Strauss logra identificar tonos sarcásticos y humorísticos dentro de la obra literaria y agrega elementos musicales para representarla. Dentro del análisis de Ardanza (2017), se usan los instrumentos específicos de la orquesta para relacionar a los personajes, por ejemplo, a Don Quijote con el chelo, o a Sancho con la viola. Así mismo, hay elementos bastante

simbólicos, como escalas del clarinete que cambian de tono y son inestables, con el fin de relacionar la locura del personaje principal. Se clasifica como música descriptiva entre lo literal y poético.

De lo anterior, se puede comprender la importancia de la música descriptiva con una clasificación poética en las obras analizadas, sin embargo, se comprende también que una obra musical descriptiva puede estar relacionando ambos aspectos (literaria y poética). Esta combinación se hace, teniendo en cuenta diferentes énfasis que se dan en momentos de la obra. Por ejemplo, en la obra *Don Quijote* del compositor Richard Strauss, se puede relacionar en la Variación VII titulada "*The ride Through the air*" al utilizar los instrumentos de viento-madera, para imitar el silbido del viento a través de figuras rítmicas irregulares que van en ascenso, o con figuras rítmicas de gran velocidad como fusas, intentando efectos de glissando, tal como podrían ser simulados por el viento y el su choque en algunos objetos.

Figura 2.

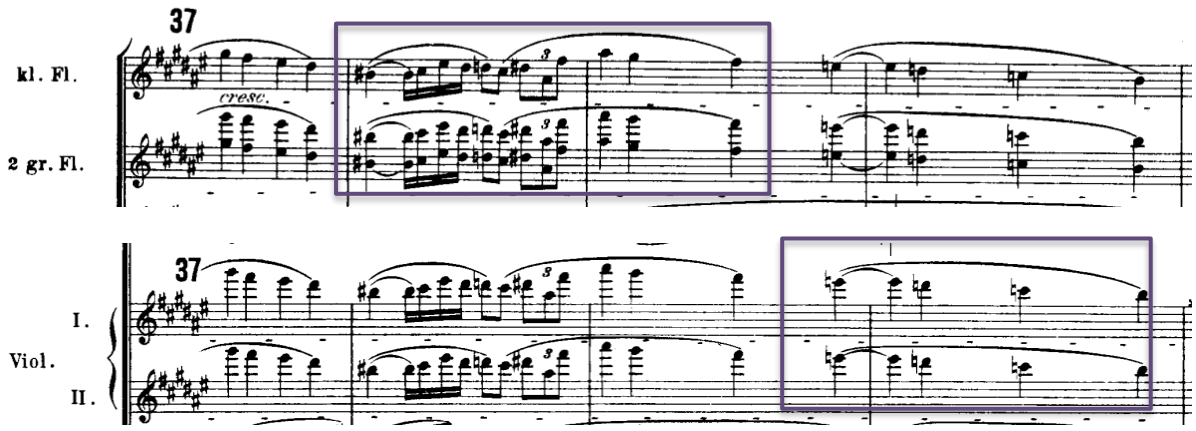
Análisis música descriptiva literal en la obra Don quijote de Strauss



Así mismo, en otra sección de la variación III titulado "*Dialogue between Knight and Squire*", los vientos imitan a los violines con algunas melodías, representando la suavidad de un diálogo, lo que da un carácter poético.

Figura 3.

Análisis música descriptiva literal en la obra Don quijote de Poético



Música e Imagen

Desde el estudio de la música en representación de la imagen, Chion (1997) habla de diversos elementos que posibilitan esa relación desde una función narrativa. Para este proyecto, se tienen en cuenta algunos de estos conceptos, uno de ellos es la simbolización de la música para simular la sensación de reflexión y tristeza, se materializa en el uso de sonidos largos y lentos, imitando suspiros, quietud, etc. La música como descripción de tiempos parte de lo que el autor llama "valor añadido". Una melodía que antecede a la imagen genera anticipación, un crescendo podría anticipar un silencio e impacto desde lo visual, entre otros. Como ejemplo de lo anterior, en la película *The termina*l, del director Steven Spielberg, y musicalizada por John Williams, se presenta como recurso el *staccato*

para establecer la inocencia del personaje principal (simbolización), mientras que acordes extendidos, se manifiestan en un piano, para describir el espacio de la en Nueva York.

Por su parte, Sonnesnschein (2001), habla de la función musical en la imagen, a partir de las emociones generadas. "*... the music allow us to sense the invisible and inaudible, the spiritual and emotional processes of the characters portrayed*" (p.155). Esto se da a partir del reconocimiento de los elementos musicales y su significado. Una disonancia genera tensión, melodías sencillas de recordar a modo de leitmotiv, silencios como pausas o anticipaciones, entre otros.

Teoría Modal

Kostka (2009) describe los modos diatónicos, reconociendo una forma simple de ser identificados a partir de las notas blancas del piano iniciando desde la nota Do, de la siguiente manera: "1. Do Jónico, 2. Re Dórico, 3. Mi Frigio, 4. Fa Lidio, 5. Sol Mixolidio, 6. La Eólico, 7 Si Locrio" (p. 395). Por su parte Herrera (2002), habla sobre cómo los modos griegos parten de una estructura basada en dos tetracordos. Esto permite la construcción de seis modos: Dórico, Frigio, Lidio, Mixolidio, Eólico y Jónico.

A partir de la cultura griega, estos modos fueron utilizados desde un aspecto funcional-musical, es decir, a partir de concebir el modo como búsqueda de un carácter, personalidad, o *ethos* (Kaniaris, 2021). De esta manera, Kaniaris ofrece un ejemplo, donde el modo Dórico, se contemplaba para tocar música de lira o instrumentos de cuerda. Este grado de asociación, permite reconocer la función de los modos como insumo en la representación de ideas, espacios, personajes, etc.

> “Platón explica cómo la melodía se compone del Logos, la Armonía y el Ritmo. Para el filósofo griego, el Logos, es decir el texto, no debería incluir el lamento; de manera que se debería quitar o exiliar de su estado hipotético los modos que crean la sensación de lamento como la armonía Mixolidia; se debería utilizar las armonías Jónica y Lidia para los simposios porque crean un ambiente relajado; por último, para la creación de música seria, para odas y melodías, se usaría la armonía Doria y Frigia” (Kaniaris 2021, p. 123).

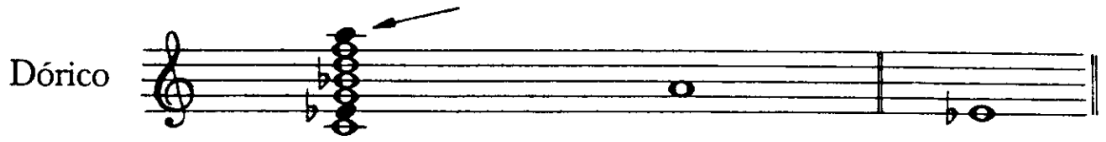
Teniendo en cuenta lo anterior, es posible encontrar dos definiciones importantes para el presente trabajo. Primeramente, reconocer los modos griegos, en específico los modos diatónicos como aquellos que son nombrados por Kostka y Herrera, haciendo especial énfasis en sus estudios que serán adoptados en este proyecto. Así mismo, reconocer los modos griegos desde su fuerza extra musical que lleva a grados de asociación como elementos de representación.

Tomando como punto de referencia, el cuadro de conceptualización de este proyecto, se tienen en cuenta tres modos diatónicos a analizar: Dórico, Frigio y Mixolidio. A partir de los estudios realizados por Herrera (2002), se reconoce un elemento esencial dentro del trabajo con la armonía modal: La nota característica y la nota característica secundaria. Estas dos notas, son las que posibilitan y dan el color característico al modo. Otro aspecto de importancia en el trabajo en relación con los modos griegos, radica en evitar caer en la funcionalidad tonal, es por esto por lo que, gracias a estas notas características, es prudente hacer caso omiso y evitar algunos acordes cuya construcción de tritono, puedan tener una función tonal.

Modo Dórico

Figura 4.

Nota principal y secundaria del modo Dórico

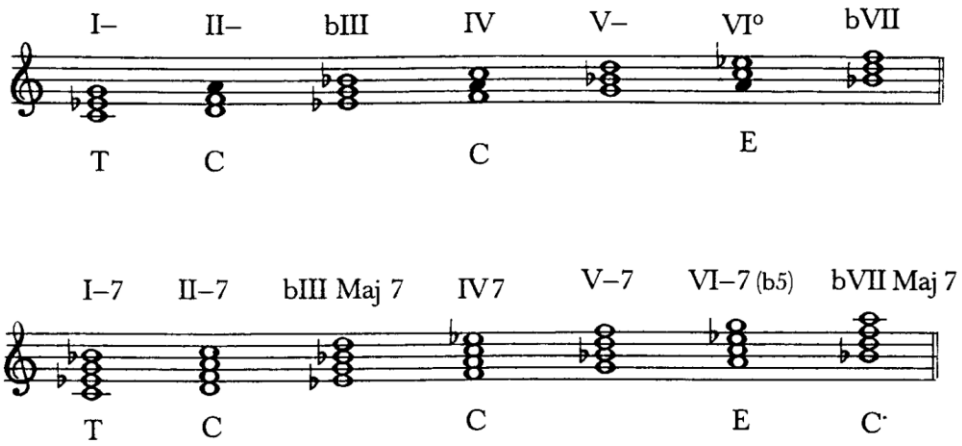


Nota. Adaptado de *Teoría Musical y Armonía Moderna Vol. II,* por E. Herrera, 2002.

La estructura de este modo se puede identificar al momento de ejecutar la secuencia de teclas blancas en el piano, iniciando en la nota D, derivando en la siguiente construcción de la escala: Tono, Semitono, Tono, Tono, Tono, Semitono, Tono. Su acorde inicial es el Dm, quien le da la propiedad de ser menor a todo el modo. Las notas características, se sitúan en el grado VI, es por esto por lo que, desde esta nota, se pueden evidenciar como acordes cadenciales los grados *II-* y el *IV*, al adicionar la séptima, se adiciona como cadencial el *bVIImaj7*, tal como se representa en la siguiente imagen.

Figura 5.

Cadencias y acordes que evitar del modo Dórico



Nota. Adaptado de *Teoría Musical y Armonía Moderna Vol. II,* por E. Herrera, 2002.

Modo Frigio

Figura 6.

Nota principal y secundaria del modo Frigio

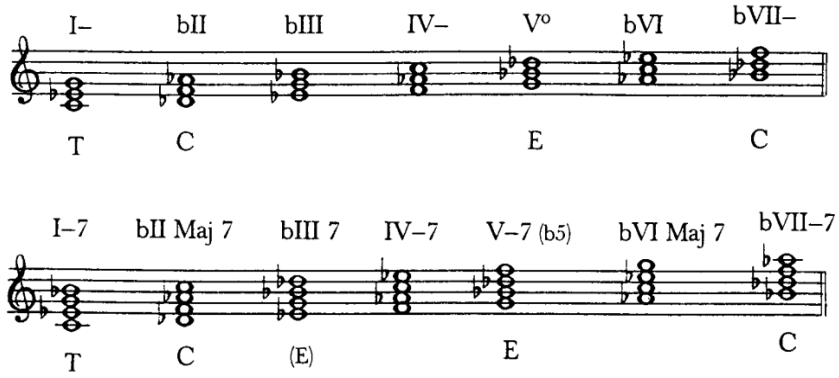
Nota. Adaptado de *Teoría Musical y Armonía Moderna Vol. II,* por E. Herrera, 2002.

El modo frigio tiene como característica el inicio de su escala, a partir del semitono, lo que permite un color y sonoridad específica, su construcción se da a partir del siguiente planteamiento: Semitono, Tono, Tono, Tono, Semitono, Tono, Tono. Así como el modo dórico, el modo frigo es menor. Su nota característica se sitúa en el grado bII, de acuerdo

con el semitono con el que inicia. Los acordes cadenciales para este modo son aquellos que tienen esta nota y que no permiten la creación del tritono, como los grados bII y bVII-, al formar las cuatriadas con la séptima en cada acorde, se encuentra un acorde nuevo que pretende ser evitado, el bIII7.

Figura 7.

Cadencias y acordes por evitar del modo Frigio

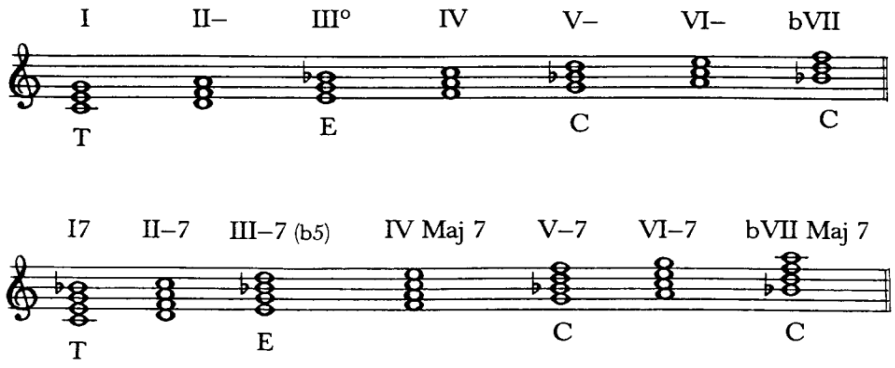


Nota. Adaptado de *Teoría Musical y Armonía Moderna Vol. II*, por E. Herrera, 2002.

Modo Mixolidio

Figura 8.

Cadencias y acordes por evitar del modo Frigio



Nota. Adaptado de *Teoría Musical y Armonía Moderna Vol. II,* por E. Herrera, 2002.

El modo mixolidio tiene una estructura particular, ya que se asemeja a un grado mayor, sin embargo, su séptimo grado es alterado como bVII, lo que hace que sea la nota característica. Su estructura se da a partir de: Tono, Tono, Semitono, Tono, Tono, Semitono, Tono. Al tomar la nota característica bVII, permite reconocer como acordes cadenciales a aquellos que poseen esta nota, como el Vm y el bVII.

Leitmotiv

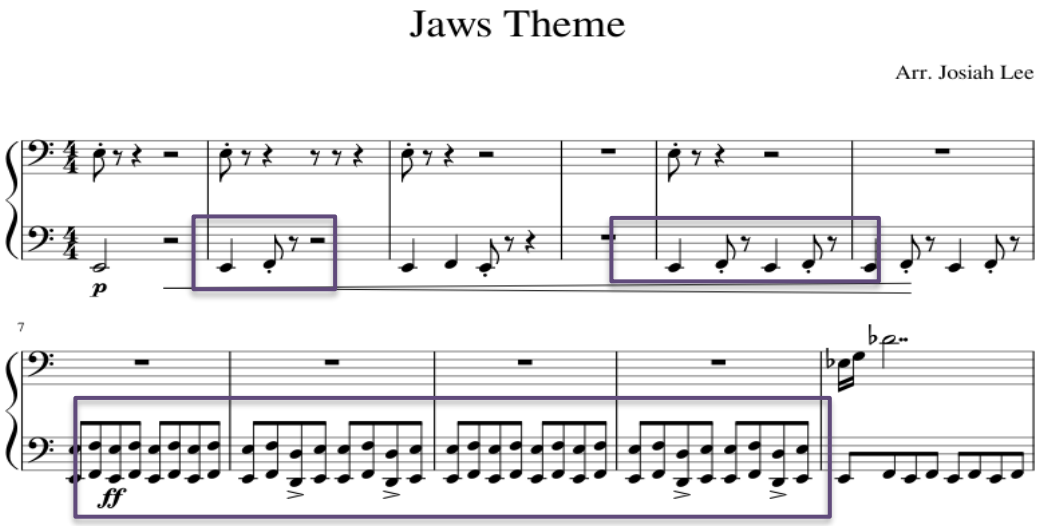
Como recurso de la representación musical sobre la imagen, el *Leitmotiv* es una técnica valorada por músicos de cine y otros espacios. De acuerdo con González de Dios (2017), el Leitmotiv es un recurso que ayuda a caracterizar a personajes, situaciones o elementos específicos.

El leitmotiv está presente en muchas de las músicas descriptivas. Su función está determinada por diferentes estilos y elementos musicales que las permiten y las llevan a cabo. Es decir, el Leitmotiv es en un elemento musical (ritmo, melodía, armonía, timbre, etc) que representa un personaje, situación o emoción concreta. La importancia de éste, radica en su principio de repetición, con el fin de lograr que el espectador tenga presente este elemento musical, como un identificador de algún aspecto narrativo.

Desde el mundo cinematográfico, un ejemplo de leitmotiv, podría ser la forma en la que John Williams utiliza el recurso rítmico para hacer presencia de una situación amenazante por parte de un tiburón en la película *Jaws*. Utiliza la técnica de reducción rítmica como elemento técnico musical con las notas Do y Re, pero que a su vez se asocia a una situación determinada en el filme.

Figura 9.

Análisis leitmotiv Jaws Theme



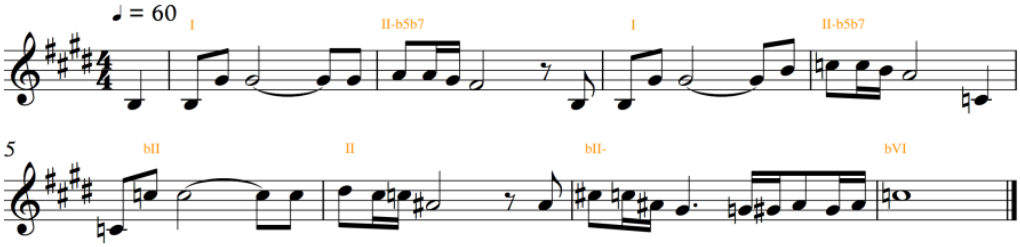
Nota. Adaptado de *Jaw Theme,* por J. Lee, s.f., https://cdn.ustatik.com/musescore/scoredata/g/635dd6d59545d24c5b96407b049b60e56a0fcc79/score_0.png?no-cache=1579250608

Otro elemento musical que permite ejemplificar el uso del leitmotiv en este proyecto es también del compositor John Williams, esta vez para la saga de películas de *Star Wars*. En este caso, Williams hace uso de los modos clásicos musicales, para dar forma expresiva y colores a su expresión del leitmotiv, aun así, en este caso se relacionan también melodías específicas para algunos personajes, sin embargo, este proyecto, al sentarse sobre aspectos de la teoría modal, se relacionan análisis sobre esto.

Molina (2021) realiza un análisis preciso sobre la música creada para la película "*El imperio contraataca*" en la cual, dos temas importantes hacen presencia a través del uso de los principios modales, aplicados como leitmotiv.

Figura 10.

Análisis armónico del Tema de Leia - Molina (2021)



Nota. Adaptado de *Tema de Leia*, por Molina, 2021.

> *"Además, la progresión armónica va avanzando hasta llegar a un acorde de bII, otro acorde de intercambio modal que proviene del modo frigio en este caso con función también de dominante pero que al venir de esta escala, le da un carácter más exótico y erótico. Este tipo de armonización vemos que fue utilizada por otros compositores como recurso para la armonización de temas de amor… (1945)."* Molina (2021)

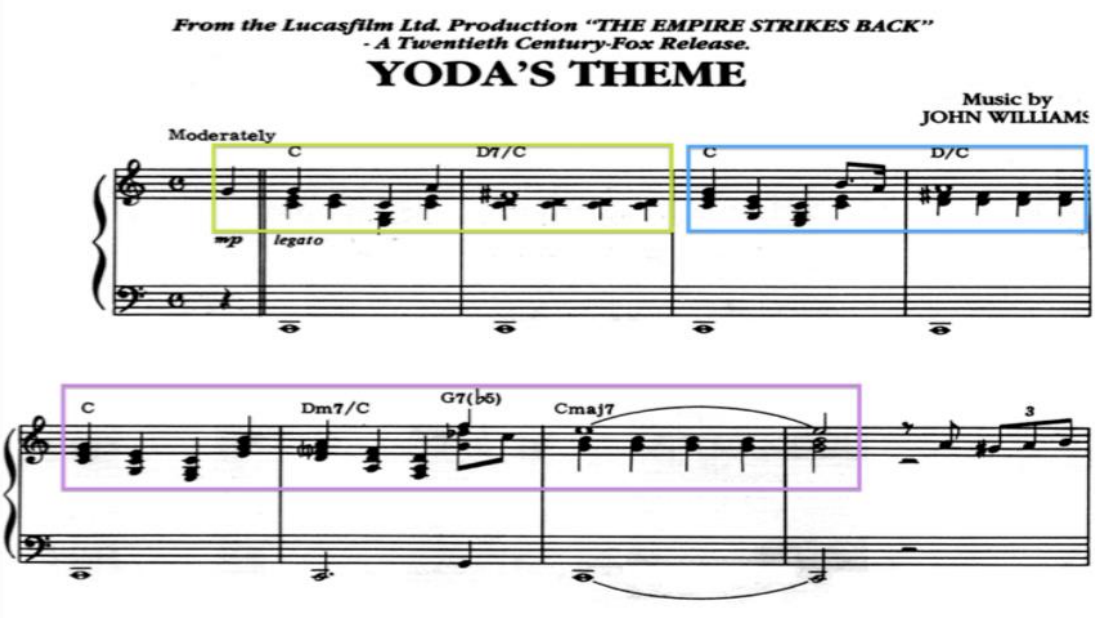
De esta manera, el uso de intercambios de modos desde el frigio y el eólico, permiten profundizar en un tipo de música descriptiva con una clasificación poética, es decir, no desde un carácter imitativo, sino simbólico o metafórico. De este modo, se relaciona este motivo, con la presencia visual del personaje de Leila.

Por otro lado, Molina (2021) continua con el análisis, y propone el siguiente análisis sobre el tema de Yoda:

> *"En la primera parte (cuadrado verde), presenta el tema dejando suspendido en una nota larga sobre el segundo grado en mayor para fortalecer la idea del modo Lidio en el que está hecho el tema y que le da un aire más místico."*

Figura 11.

Análisis armónico y de leitmotiv Yoda's Theme - Molina (2021).



Nota. Adaptado de *Tema de Yoda,* por Molina, 2021.

En concordancia, se relaciona la función del modo Lidio al interior del tema, como apuesta hacia emociones de carácter místico. Una vez más, se puede relacionar este tema, con una música descriptiva con clasificación poética, al sugerir emociones o sensaciones por parte del espectador.

Análisis de Obras

John Williams - The terminal

El leitmotiv para describir personajes, momentos y espacios

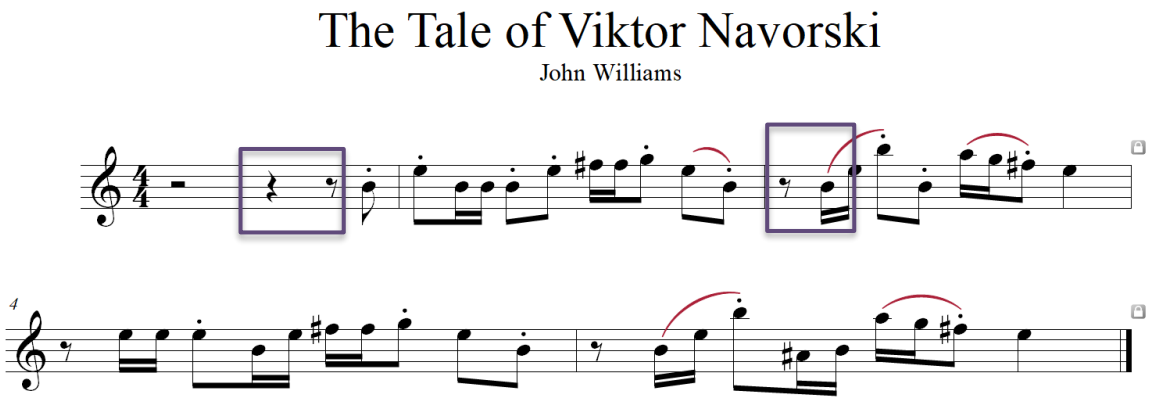
La película, dirigida por Steven Spielberg y musicalizada por John Williams, trata de un personaje de un país ficticio llamado Krakozhia, perteneciente a la antigua unión soviética y por consiguiente, con políticas inestables. Victor Navorsky, personaje principal,

viaja a Nueva York, sin embargo, mientras aterriza su vuelo, su país entra en un golpe de estado, por lo que le niegan la visa al intentar entrar a los Estados Unidos. Queda atrapado así en un terreno desconocido al no poder devolverse a su país, pero tampoco ingresar a Nueva York. Dentro del aeropuerto, lugar donde se las ingenia para vivir, conoce a una azafata de quien se enamora. La misión de Viktor siempre estuvo en conocer a un artista reconocido del jazz, para cumplir una promesa a su padre ya muerto: agregar a su lista de colecciones, el último autógrafo del saxofonista.

Desde lo musical, es posible notar diferentes recursos utilizados para componer la obra que acompaña la imagen. Por un lado, se describe la personalidad de Viktor, una persona que es inocente ante las adversidades, algo ingenuo y muy curioso. Para esto, John Williams aplica el Staccato dentro de la línea melódica de un solo de Clarinete en Bb. Los Staccatos presentes en la pieza “The tale of Viktor Navorski” permiten reconocer la ingenuidad del personaje, elementos que se extrapolan a las actuaciones del mismo actor (Tom Hanks) con un caminado, algo tímido y ondulante. La elección del clarinete, el acordeón y otros instrumentos, hacen parte de una selección, que el compositor hace en relación con las músicas tradicionales de Europa y la región.

Figura 12.

Análisis melodía – The tale of Viktor Navorski



Nota. Adaptado de *The Tale of Viktor Navorski*, por trumpetdude315, 2013. https://musescore.com/user/23822/scores/134368

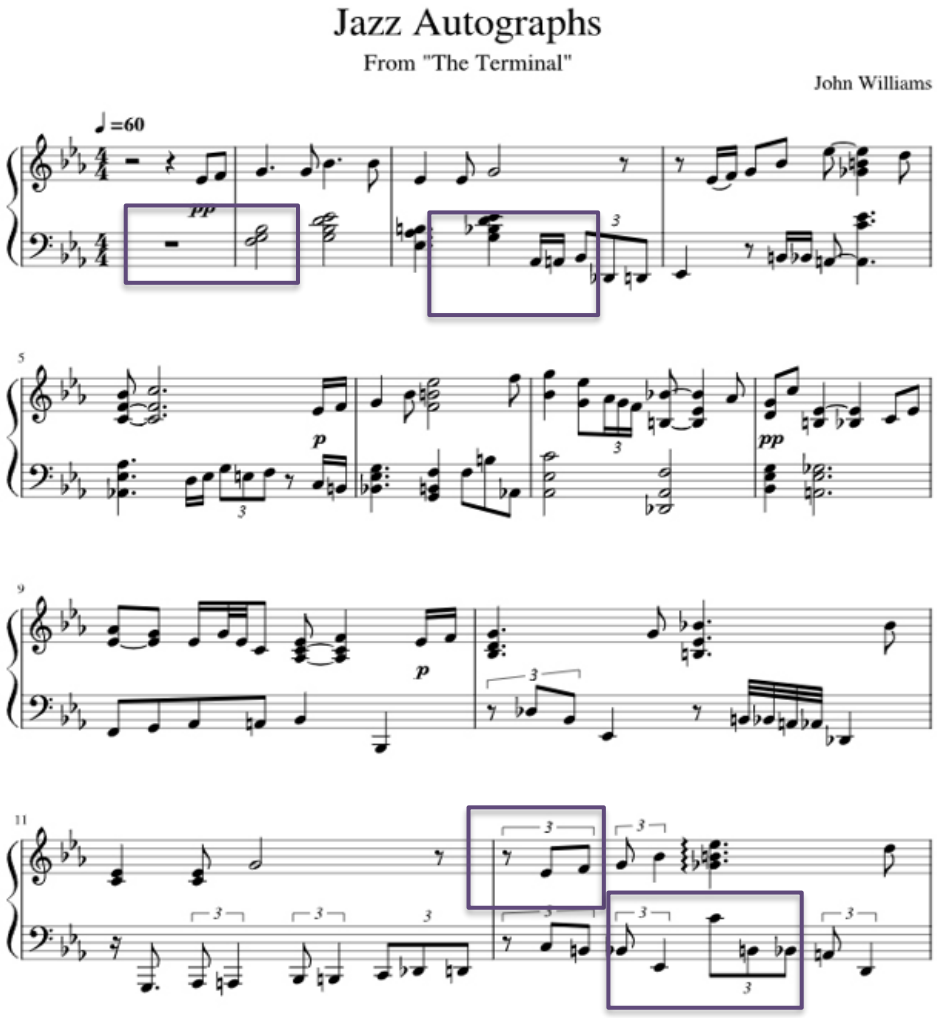
Por otro lado, la música de The Terminal, no solo se enfoca en el personaje, sino que desarrolla aspectos importantes en la historia, como la relación entre Viktor y Amelia (La Azafata) que, desde lo narrativo, también se podría entender como la relación de estas dos culturas. En este caso, Williams logra representar ambos contextos: Por un lado, con Krakozhia, hace un trabajo desde lo instrumental, al definir dentro de sus partituras, instrumentos no convencionales para orquesta, pero que son representativos de dichas culturas, como lo es el acordeón y algunos vientos; a esto se suma la importancia melódica, que le da a diferentes partes de las piezas a través de solos, densidad orquestal, entre otros.

Así mismo, la película se desarrolla en Nueva York, un lugar ajeno al personaje, a sus costumbres y cultura. A pesar de que la gran parte de la historia se desarrolla en el aeropuerto, la conceptualización parte de entender el objetivo de Viktor y la importancia que tiene el Jazz no solo en la narrativa, sino también en la cultura estadounidense. Es así como, los recursos musicales utilizados para significar esto, se dan a partir de la

instrumentación nuevamente, esta vez dando prioridad al piano y al contrabajo con técnica en Pizzicato. A partir de las líneas melódicas, logra establecer elementos y ornamentos más complejos, como el walking bass o el uso de tresillos. Desde la armonía, también se puede apreciar el uso de extensiones verticales con el uso de séptimas, así como agregar tensiones por medio de dominantes secundarias.

Figura 13.

Análisis pieza Jazz Autograhs.



Nota. Adaptado de *Jazz Autographs – John Williams,* por Flower, 2021.

https://musescore.com/user/27595267/scores/7009807

Strauss - Also Sprach Zarathustra

Conceptualización a partir de textos literarios

Arno (2014), plantea un análisis preciso sobre el poema sinfónico de Richard Strauss titulado Also Sprach Zarathustra, en referencia al libro del filósofo Frederich Nietzsche. Desde un comienzo, se plantean diversas discusiones en torno a los análisis y en la forma en la que Strauss genera una representación musical basado en elementos tanto poéticos y literales. Para este caso, se toma en cuenta las particularidades del texto y en consecuencia, se determinan las partes, secuencias narrativas, conceptos claves, entre otros. Arno, expone los 11 motivos musicales trabajados en el poema sinfónico y a razón de esto, los compara en una matriz de relaciones desde los cuales, esos motivos dan respuesta a diversos fragmentos, conceptos y elementos claves dentro de la narrativa. A continuación, se comparte el cuadro tomado del análisis de Arno.

Tabla 2

Conceptualización Recursos musicales en obra - Also Sprach Zarathustra – Arno (2014)

Section	Intro	"Von der Hinterweltern"	"Von der Grössen Sehnsucht"	"Von den Freuden und Leidenschaften"	"Das Grablied"	"Von der Wissenschaft"	"Der Genesende"	"Das Tanzlied"	"Das Nachtwanderlied"
Corresponding section in *TSZ*	"Prologue"	"Backworldsmen" Part I, Ch. 3	"The Great Longing" Part III, Ch. 58	"Joys and Passions" Part I, Ch. 5	"Grave Song" Part II, Ch. 33	"Science" Part IV, Ch. 75	"The Convalescent" Part III, Ch. 57	"The Dance Song" Part II, Ch. 32	"The Drunken Song" Part IV, Ch. 79
Meaning	Zarathustra's knowledge/sunrise	Man/Religion	First evidence of conflict between man and nature	Individuality through actualization in nature	Zarathustra's viewing of his past in the world of men	Man's attempts to control nature through science	Resting from the turmoil of experiencing Man too long	Joy brought through oneness with nature	Man is in control of the world/Nature remains
Keys	C	B, A ♭	B/C	C, E ♭	B, E	C➔B	B➔C	C	B, C
Measures	mm. 1-21	mm. 22-74	mm. 75-114	mm. 114-163	mm. 164-201	mm. 201-286	mm. 287-408	mm. 409-875	mm. 876-979
Motives	Nature	Longing, Credo, Religion	Longing, Credo, Religion, Life urge	Passion, Virtue, Disgust	Longing, Dance (hinted), Virtue (mutated)	Science, Dance, Disgust, Nature	Science, Disgust	Recapitulation of many earlier themes with Dance Theme taking forefront	Disgust, Dance, Nature

Nota. Adaptado de *Zarathustra as Superman: Reading the Nietzscehan Narrative in Also Sprach Zarathustra*, por Arno, 2014.

https://libres.uncg.edu/ir/uncg/f/Arno_uncg_0154M_11472.pdf

Este ejercicio de conceptualización supone una herramienta muy útil a la hora de comprender cómo los recursos musicales darán respuesta a determinados momentos, personajes y aspectos narrativos que se pretenden abordar. Esta matriz se toma como instrumento para este proyecto, que se presentará más adelante en este mismo documento.

Los referentes auditivos mencionados anteriormente, demuestran las diversas posibilidades en las que el leitmotiv se puede aplicar. Para este proyecto, tomar la armonía modal como recurso, plantea unos retos importantes a la hora de trabajarse y obliga a

encontrar referentes específicos para esta forma de uso. A continuación, se presentan algunos análisis al respecto.

Referentes Artísticos

El referente que mayor expone las intenciones de este proyecto, se encuentra en la música de Ludovico Einaudi. Su trabajo en el piano se da a partir de sonidos largos, uso prolongado del pedal sustain, y de desarrollos motivos, generando una identidad musical muy particular en el compositor. En películas y piezas como *una mattina*, o *fly*, Ludovico crea atmósferas musicales que generar emociones muy fáciles de relacionar con la imagen; esto se da a partir de la extensión del juego con los matices, acordes simples que en ocasiones no van más allá de octavas y quintas, así como melodías minimalistas que permiten una fácil adaptación a la armonía.

Con el fin de establecer relación entre los espacios geográficos en los que la obra se desarrolla, se plantea un análisis de dos géneros musicales que pueden ser importantes para llegar a una representación coherente con la narrativa. Con esto, se asocia la importancia del Jazz para la obra de Rayuela, en específico en la primera parte que se desarrolla en Paris - Francia. De allí, se relaciona el Jazz que hace uso de escalas Bebop a fin de establecer esta referencia. Así mismo, la parte dos de la novela transcurre en Buenos Aires - Argentina, en el cual, el tango llega a ser el género musical que acompaña esta representación, es por esto, que se hace preciso analizar elementos esenciales para su referencia.

Jazz Bebop y Jazz Cool

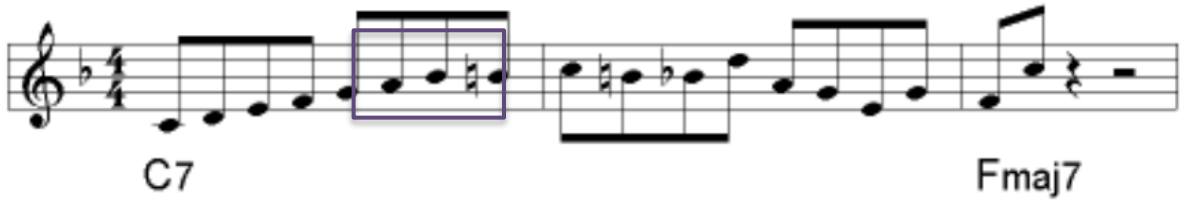
> "(…) admirando enormemente mis conocimientos diversos y mi dominio de la literatura y hasta del jazz cool." Cortázar, J. (2014). Rayuela. Capítulo 2, p. 27.

Teniendo en cuenta la presencia del jazz al interior del club de la serpiente, es preciso comprender cómo funciona este jazz y de qué manera puede estar presenten en la composición a realizar. Inicialmente se parte por entender el funcionamiento de las escalas bebop a partir del reconocimiento de la literatura.

Una escala bebop, se forma a partir de agregar el séptimo grado alterado a partir del modo mixolidio, es decir, una séptima mayor, sin perder el séptimo bemol, característico de este modo. Thomas (2004), establece el siguiente gráfico que permite entender esta escala aplicada.

Figura 14.

Escala Bebop



Nota. Adaptado de *Composition & Arranging,* por Thomas, 2004, p. 113

De esta manera, este agrado alterado permite llegar al acento del compás 2, con la nota base o tónica de la escala, resaltando en todo momento este centro armónico. A continuación, se resaltan algunas de estas construcciones de las escalas, teniendo en cuenta el acorde.

Tabla 3.

Recurso de escalas Bebop por acordes

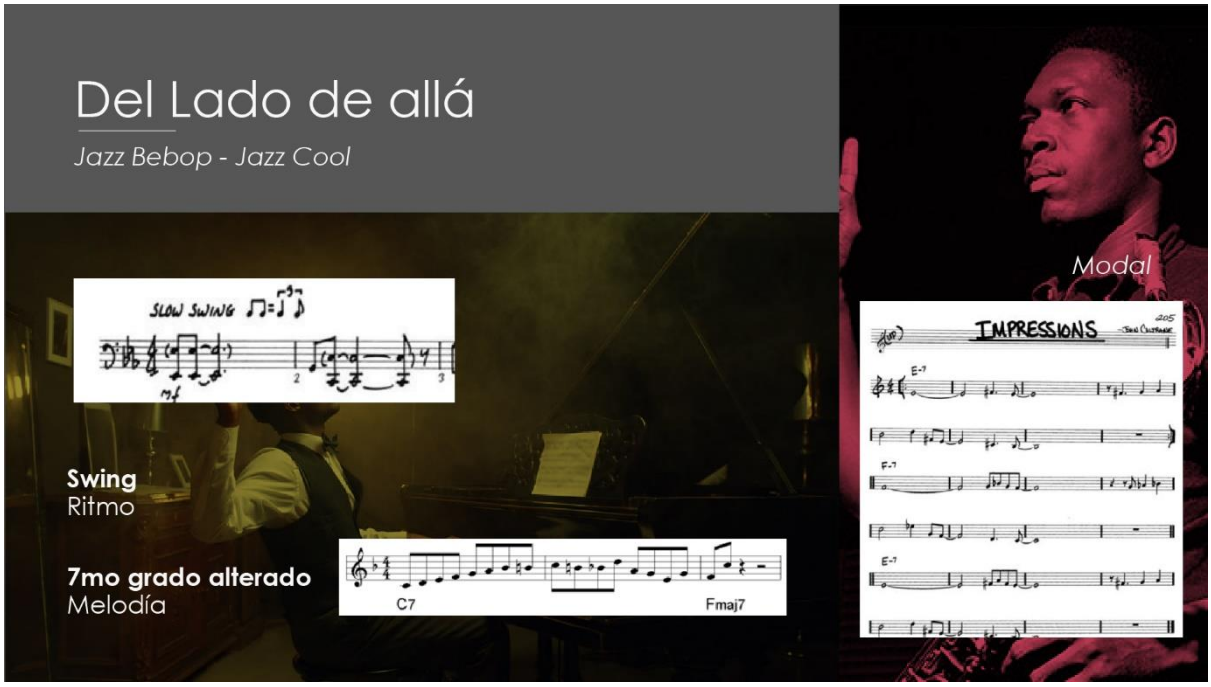
Maj7	Escala Bebop 5 grado
Maj7	Bebop 2 grado
7	Escala Bebop (Mixolidio + bVII y VII)
m7	Escala Bebop 4 grado

Nota. Elaboración propia a partir del análisis de *La escala BEBOP – Como Aplicarla – Su uso en el Jazz*, por Abraham El Nene Segovia, 2022, https://youtu.be/QS1QgqXx_OQ

A modo de resumen, este proceso de trabajo sugirió realizar tableros sonoros, tomando el ejemplo de los tableros de Wartburg, desde el cuál se permite mantener una relación de los elementos a partir de una composición visual.

Figura 15.

SoundBoard – Del lado de allá



Nota. Elaboración Propia

Tango y Milonga

Dentro de la novela, se desarrolla la segunda parte en la ciudad de Buenos Aires, Argentina. Es por esto por lo que, como elementos característicos, se estudia el género musical del tango, con el fin descubrir patrones y aspectos musicales que apoyen el proceso de composición. Sobre esto, se reconocen obras como libertando de Astor Piazzola, y El Choclo, de Eduardo Rojas.

Desde un punto de vista general y macro, se reconocen algunos subgéneros del tango entre ellos: El habanero, la Milonga, Payada y Candombe (Club de tango, 200). Desde aspectos ritmos, se permite reconocer que las composiciones pueden estar escritas en 4/4 o 2/4 de acuerdo con la intención, sin embargo, se reconoce a través de las obras analizadas, que ambas están escritas en 4/4. De igual manera, dentro del subgénero de la

milonga, se establecen elementos rítmicos de acompañamiento que llevan a reconocer el género, a través de aspectos como el arrastre, el marcado y la sincopa. Por último, desde el análisis armónico que se da sobre la obra de Libertango, se logra identificar patrones rítmicos de 123/123/12 que son creados a partir de la figura de corchea.

A continuación, se relaciona el tablero sonoro, con los puntos más convenientes para el estudio de este género y proyección a ser utilizados en la composición.

Figura 16.

SoundBoard – Del lado de acá

Nota. Elaboración Propia

Marco Metodológico

"(…) Oliveira, que seguía pensando en que sólo el que espera podrá encontrar lo inesperado" Cortázar, J. (2014). Rayuela. Capítulo 36, p. 231.

Este proyecto se basa en la composición de una obra musical dividida en tres movimientos que, a partir de un tratamiento programático busca representar la novela Rayuela del escritor Julio Cortázar. Como aspectos musicales a explorar en la composición, se cuenta con la utilización de la teoría modal y el leitmotiv como elementos que permitan representar la narrativa de la novela.

Para la construcción de la obra musical, se abordan los principales espacios en los cuales la novela se desarrolla, permitiendo reconocer así, las tres partes del libro: Del lado de allá, del lado de acá y de otros lados (Específicamente el capítulo 93). Sobre esto, la obra musical se divide en tres movimientos, que buscan representar cada una de las partes expuestas. Es preciso anotar que, dentro de las características musicales de esta composición, se permite a los ejecutantes una libertad de selección al orden de los tres movimientos, es decir, no existe un orden de ejecución de los movimientos.

A partir del análisis generado por Varela (1993), fue posible evidenciar los principales aspectos y características de la obra literaria con el fin de encontrar relaciones formales, y musicales para su representación. El cuadro que se expone a continuación describe los aspectos más relevantes dentro de dicho análisis, así como su relación a partir del lenguaje musical que se quiere tomar para su representación.

Tabla 4.

Relación elementos musicales y características narrativos

Categoría		Recurso Musical	Características narrativas	Elementos musicales
Contexto	París	Modo Mixolidio	Jazz y el club de la serpiente	Contrapunto Escalas Bebop
	Buenos Aires	Modo Frigio	La vuelta era realmente la ida	Milonga Contrastes melódicos
	Amor	Modo Dórico	La no búsqueda	
Personaje	Oliveira	Contratiempo	Irracionalidad	
	La Maga	Tresillo	Dependencia	Melodías a dos voces

Junto a este esquema a continuación se describen los principales aspectos musicales que se tienen en cuenta para este proceso de composición musical, y desde los cuales, se despliega una justificación de las decisiones de creación.

Armonía Modal en la Composición

El uso de esta armonía modal se da en concordancia con cada uno de los movimientos de la obra, y se distribuyen de la siguiente manera.

- **Del lado de allá:** Se desarrolla bajo una estructura del modo Mixolidio, lo que permite trabajar de manera cercana con el jazz y las escalas bebop.
- **Del lado de acá:** Se construye la pieza a partir del modo frigio, lo que permite un modo menor y un juego con la milonga argentina.
- **De otros lados:** Este movimiento se desarrolla en un modo Dórico.

Leitmotiv en la Composición

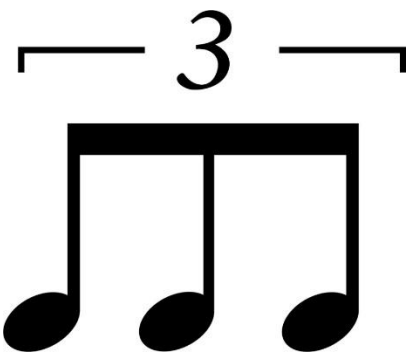
Este importante recurso musical, tiene un uso específico, y se relaciona para identificar a los dos personajes de la literatura: La Maga y Oliveira. A partir de esto, estos leitmotiv estarán presentes en cada uno de los movimientos de manera directa e indirecta con la narrativa. Estos leitmotiv se representan a través del ritmo, identificando a Oliveira con el contratiempo de corchea, y a La Maga con el tresillo de corchea.

La Maga

"(…) que tengo que estar sola con Horacio, vivir con Horacio, quién sabe hasta cuándo ayudándolo a buscar lo que él busca y que también tú buscarás, Rocamadour, porque serás un hombre y también buscarás como un gran tonto." Cortázar, J. (2014). Rayuela. Capítulo 32, p. 208.

Figura 17.

Leitmotiv La Maga



El Personaje de La Maga, se identifica bajo la figura del tresillo y se enfoca en representar su situación frente al amor de Oliveira y su hijo Rocamadour. De esta manera, se hace la analogía de estar en la mitad, y de tener que elegir siempre a los sus dos amores.

Figura 18.

Leitmotiv La Oliveira

Se trata del personaje central y protagonista de la historia. Su leitmotiv de identifica con las melodías, arpegios o acompañamientos que se dan a partir del contratiempo, teniendo como simbología, su manera de no encajar a los lugares y eventos a los que asiste.

Teniendo en cuenta estas definiciones sobre los personajes y los momentos en los que transita la obra a continuación, se describe la forma en la que se emplean estos principios en cada uno de los movimientos.

Aspectos Programáticos

A lo largo de los tres movimientos, se relacionarán momentos en los que de manera rítmica, se mantendrá una constancia de movimientos, lo cual general un estado de continuidad ya sea a partir de corcheas o tresillos. Esto ayuda a la generación de una base armónica y rítmica a modo de arpegio, y que genera en la obra una construcción de clímax en gran parte de su desarrollo.

Del lado de allá

Forma:

Este movimiento se centra en dos aspectos importantes del desarrollo de la narrativa en Paris, por un lado, el mencionado *club de la serpiente*, el cual está integrado por 8 miembros (Ossip, Babs Wong, Etienne, Ronald, Guy, La Maga y Oliveira). Al interior de este club, se discuten asuntos de carácter intelectual a la luz del jazz, alcohol y tabaco. Por otro lado, se busca fortalecer la relación que existe entre Oliveira y La Maga, a partir de encuentros conflictivos pero que resultan, posteriormente, en atracción para los personajes.

Es por esta razón, que este movimiento se divide en dos secciones (A, B). Al interior de estas partes, se desarrollan algunos otros aspectos importantes que fortalecen la música desde lo programático, tal como se relaciona en el siguiente cuadro.

Tabla 5.

Movimiento 1 - Forma y estructura

Sección y Parte	**Descripción**	**Compás**
Sección A		1 - 93
Parte A	Introducción y acercamiento a la relación de los personajes	1 – 40
Parte B	Desarrollo de improvisación asociado al jazz del Club de la Serpiente	41 – 66
Parce C	Discursos y diálogos al interior del Club de la Serpiente	67 - 93
Sección B		94 - 177
Parte A	Sucesos entre Oliveira y La Maga	94 – 151
Parte B	Unión entre Oliveira y La Maga	152 - 177

Armonía:

Este movimiento se aborda teniendo en cuenta el modo mixolidio, cuya nota característica se encuentra en el *bVIII*. Esto permite explorar algunos otros recursos que más adelante serán descritos, como el uso de escalas bebop.

A partir del cuadro de conceptualización representado en la figura 10 se busca representar el estado de complejidad intelectual del personaje principal (Oliveira), por medio del uso de acordes extendidos; así mismo, estos recursos permiten dar más color en

la armonía de la composición, y situar acordes que puedan agregar 7ma, 9na, 11va y 13va; muy característicos de la armonía contemporánea. En el siguiente cuadro, se establecen las cadencias permitidas en este modo, así como su descripción y uso frente a la pieza musical.

Tabla 6.

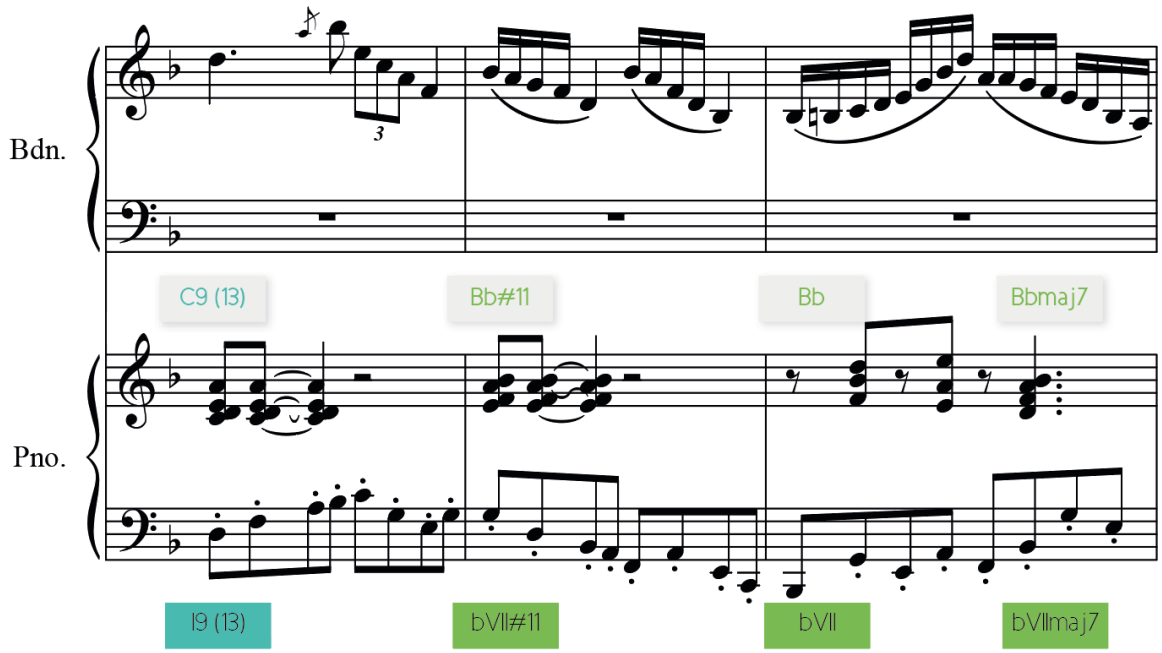
Movimiento 1 - Cadencias

Cadencia	**Descripción**
Vm7 – I (Gm7 - C)	Tiene un uso más predominante en la sección B de la composición.
bVIImaj7 – I (Bbmaj7 - C)	Llega a ser la cadencia más usada al inicio de la composición y se resalta con mayor fuerza en la Sección A

La primera progresión de acordes se da a partir de los grados *bVII* y *I*. Desde allí, se intenta dar un primer acercamiento al centro armónico establecido en C.

Figura 19.

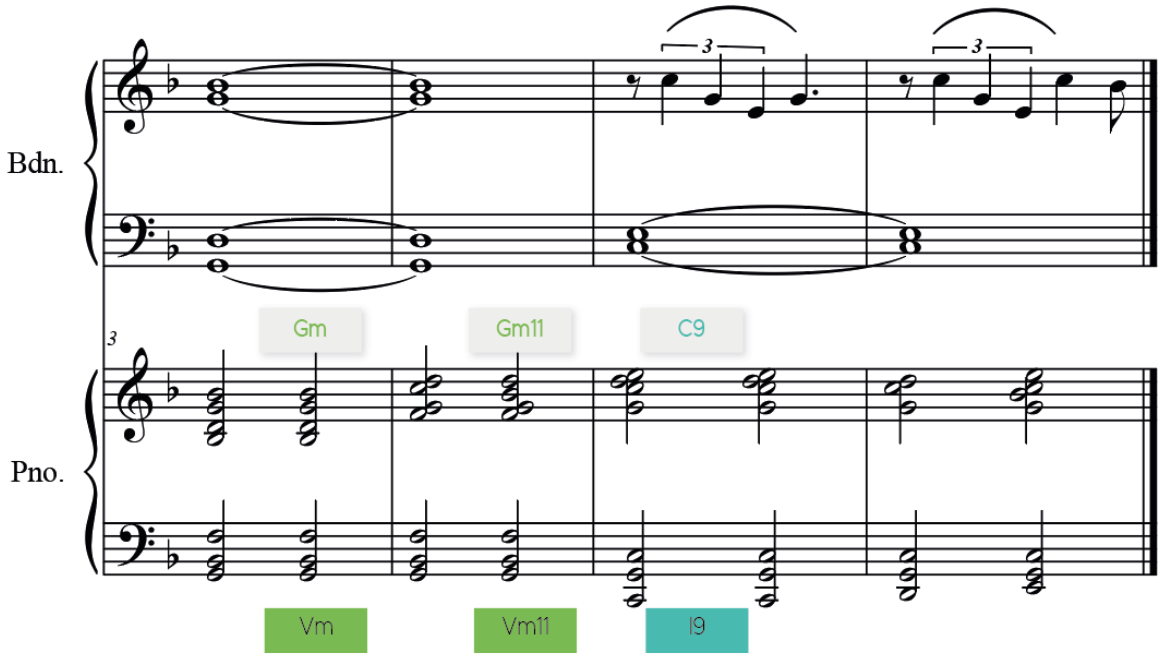
Progresión armónica – Del lado de allá



Por otro lado, otra progresión que se establece está dada por la cadencia del *Vm* y el *I* grado, y se evidencia durante la sección B de la composición. Durante esta sección se establecen las cadencias a partir de la siguiente progresión armónica: Dm7 – Gm7 – C7 (x2) / Dm7 – Bbmaj7 – C7 (x2).

Figura 20.

Progresión armónica – Del lado de allá



Contrapunto

Al interior del *Club de la Serpiente*, se presentan debates de carácter intelectual sobre diferentes temáticas. Allí participa la gran mayoría de los miembros, mientras se escucha de fondo música Jazz. Para lograr representar esta parte del libro, se crea un momento en el que el contrapunto hace juego entre las posibles voces de los participantes. Al tratarse de 8, los integrantes de este club, se opta por asignar una nota a cada uno de ellos, lo cual permite que la nota con la que se inicial la voz en el contrapunto, se relacione con los integrantes. Esta asignación se da de la siguiente manera.

Tabla 7.

Movimiento 1 – Asignación de nota por personaje en club de la serpiente

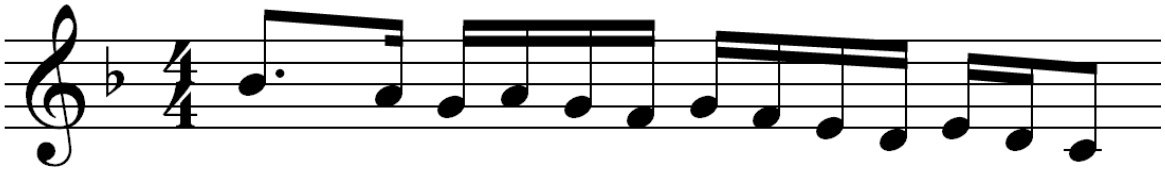
Personaje	**Nota representativa**
Ossip	Bb
Oliviera	C y Contratiempo de corchea
Babs	F
Wong	D
Etienne	G
Ronald	E
Guy	A
La Maga	B (natural) y tresillo

Para crear esta parte de la composición, se crea una primera voz, cuya semifrase secundaria (respuesta), sea repetida por las otras voces, con el fin de significar conversación en torno a una misma idea. A fin de no establecer exactamente la misma melodía, se genera una variación con movimiento contrario, tal como lo demuestra el siguiente ejemplo.

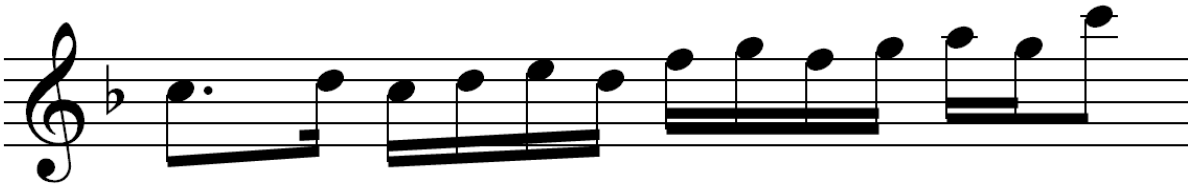
Figura 21.

Contrapunto – Del lado de allá

Variación con movimiento original



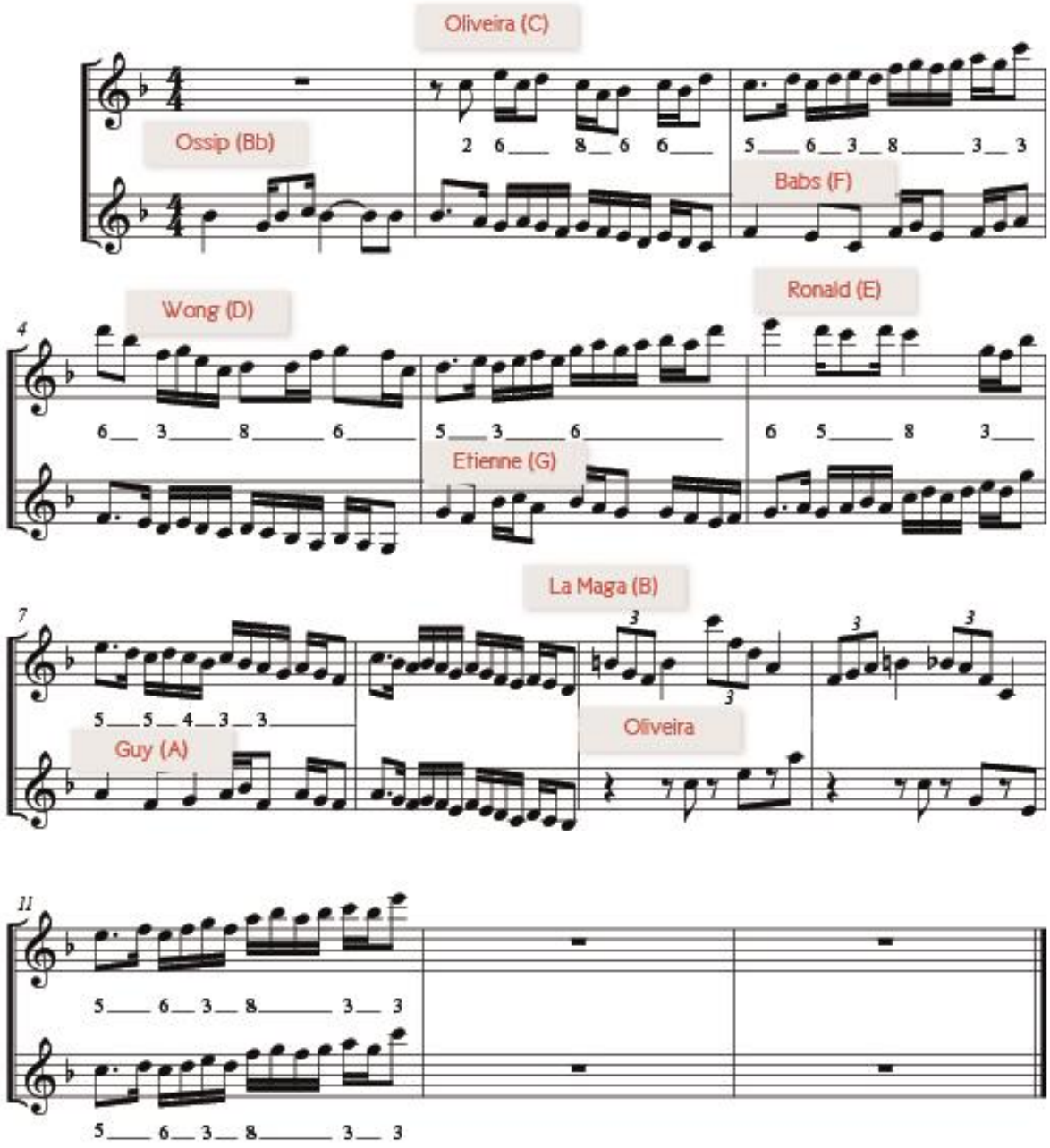
Variación con movimiento contrario



Sobre esto, se empieza a relacionar la construcción del contrapunto, teniendo en cuenta las normas establecidas para la conducción y desarrollo de los intervalos, pensadas como cada una de las voces como *cantus firmus.* Este análisis se puede presentar con mayor detalle en el archivo de anexos y en la figura 22 a continuación.

Figura 22.

Contrapunto – Del lado de allá



Escalas Bebop

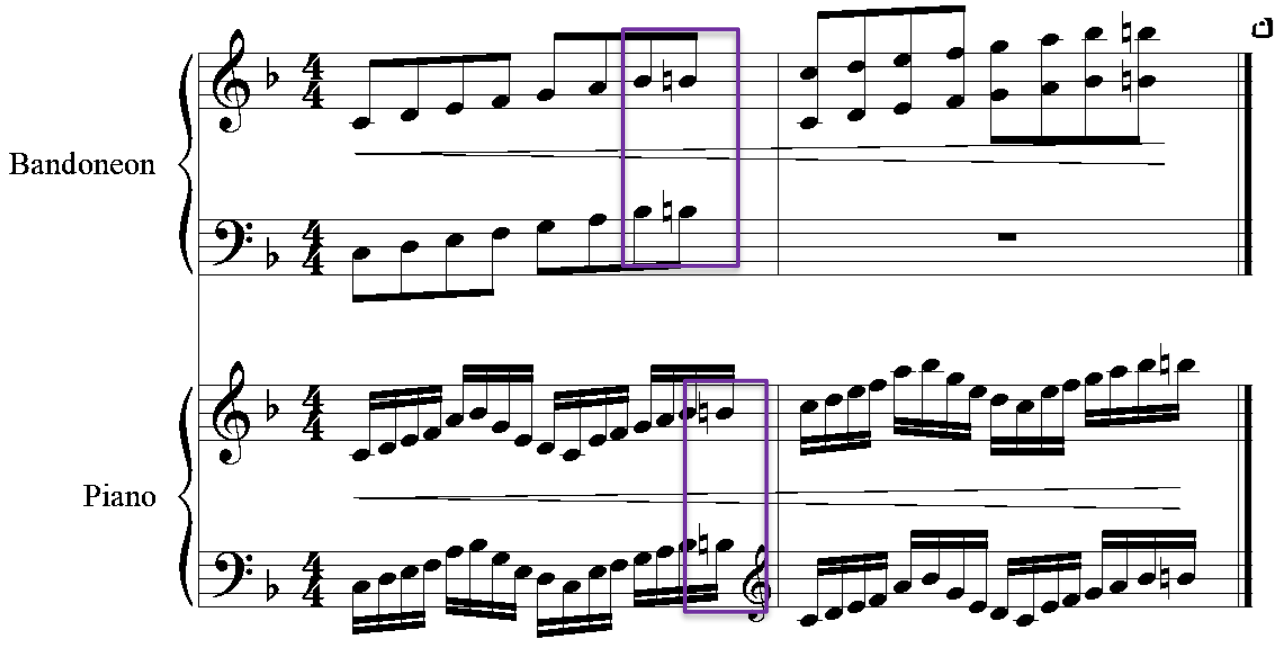
A fin de establecer aspectos de jazz que pudieran representar el contexto de Paris y de Jazz que se ambienta al interior del *Club de la Serpiente*, se trabaja sobre las escalas

Bebop, desde la cuál, se enfatiza la alteración del grado *VII* natural (Pensando el centro armónico a partir del modo mixolidio). En este caso, el séptimo grado es el *Bb*, pero teniendo en cuenta el uso de esta escala, se hace énfasis en la alteración del *B* natural.

Esta no es la única alteración que se establece al interior de este movimiento, también se ubica el *Eb* como alteración, teniendo en cuenta el acorde por el cual se transita. En la composición, durante fragmentos donde el acorde se establezca como *Bbmaj7* esta nota resaltará como parte de bebop del quinto grado, es decir, de *F*. La siguiente tabla representa con claridad algunas posibilidades de estas escalas. En principio para este movimiento se hace uso de los últimos dos.

Figura 23.

Escala Bebop – Del lado de allá

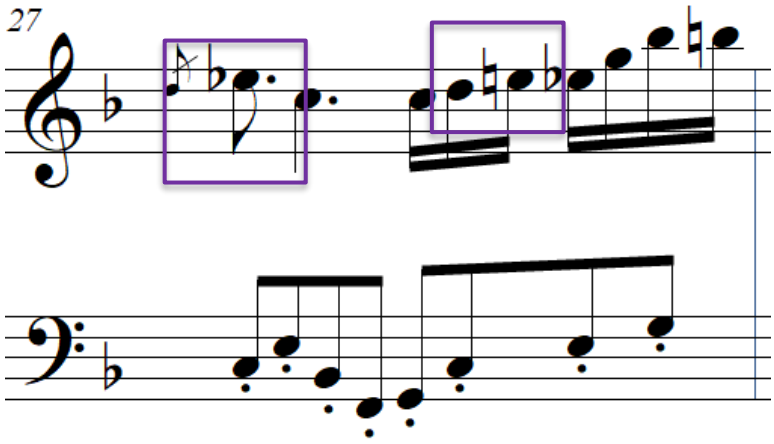


Otro recurso musical que intenta hacer referencia a la música Jazz, es la característica disonancia que se establece en la melodía, al trabajar con segundas menores.

De acuerdo con Leonard Bernstein, esta aplicación en esta música se ve muy influenciada por músicas y cantos africanos, en búsqueda del cuarto de tono. Sobre esto, se trabaja en la aplicación de algunas apoyaturas al inicio de algunos fragmentos melódicos.

Figura 24.

Cuarto de tono – Del lado de allá

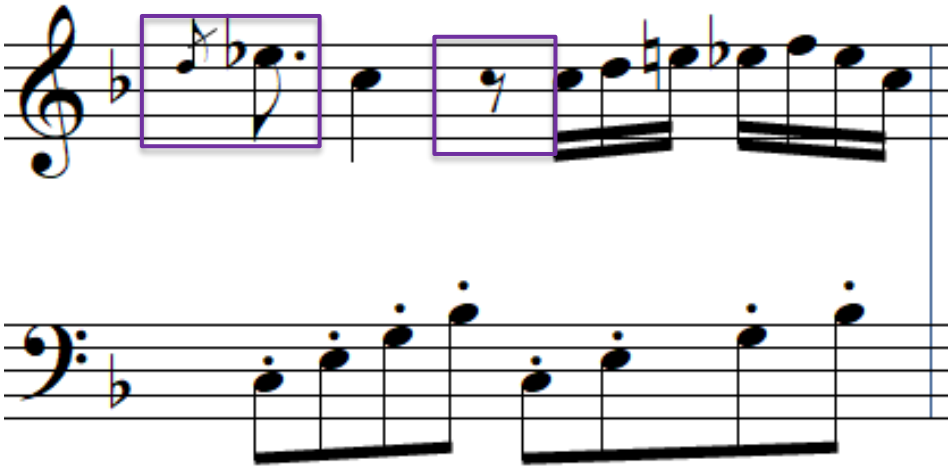


Leitmotiv

Teniendo en cuenta el leitmotiv asociado a los personajes (Oliveira = Contratiempo, silencio de corchea; La Maga = tresillo), se establecen momentos en los que aparecen. Desde la sección A y la parte A, se relacionan a los personajes a partir de sus respectivos identificadores, en este caso, Oliveira no será el que iniciará melodías, pero sí hará parte de éstas, relacionando su participación en el *Club de la Serpiente*, no solo como iniciador de las conversaciones, sino como participantes.

Figura 25.

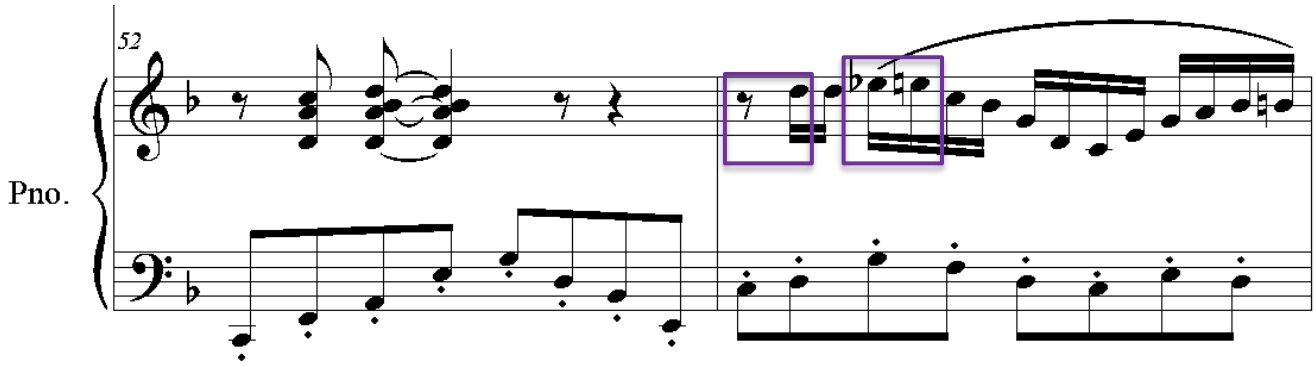
Leitmotiv – Del lado de allá



Otro momento clave del uso del Leitmotiv, es en la Parte B de la Sección A, en la cual se desarrolla un espacio para la improvisación, en este caso, se relaciona una improvisación sugerida a ejecutar, sin embargo, es prudente algunas anotaciones al interior de la partitura, en la que se instruye al instrumentista, ejecutar la improvisación teniendo en cuenta el leitmotiv de ambos personajes.

Figura 26.

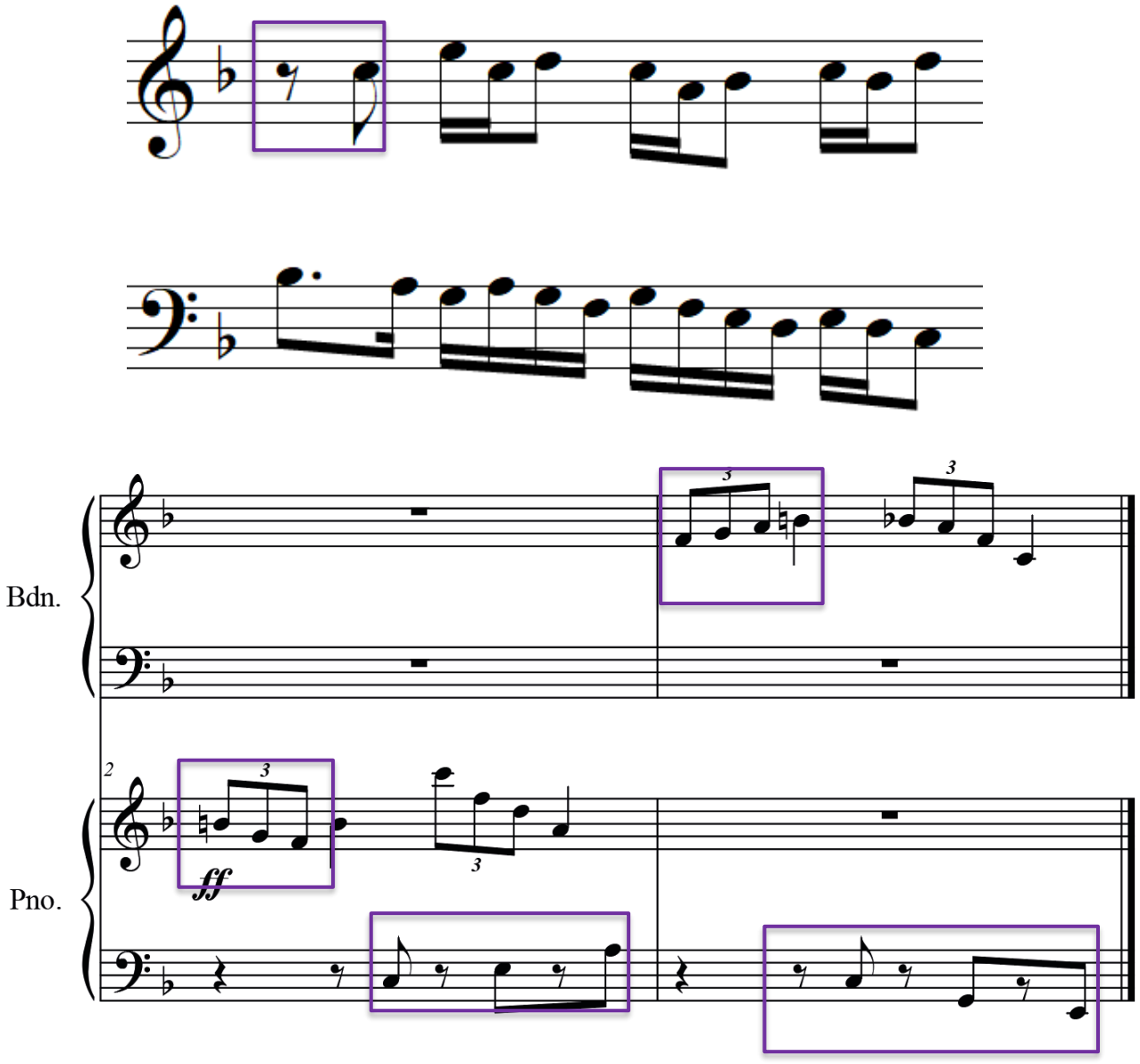
Leitmotiv – Del lado de allá



Durante, la parte C, en la que se desarrolla el contrapunto, es posible identificar a Oliveira como parte integrante de las discusiones presentadas en el *Club de la Serpiente*. Además, como apoyo en las veces que La Maga no podía seguir el paso a la intelectualidad del momento, por lo que, en este punto, se relaciona a modo de respuesta, siempre que La Maga se atrevía a participar.

Figura 27.

Contrapunto – Del lado de allá

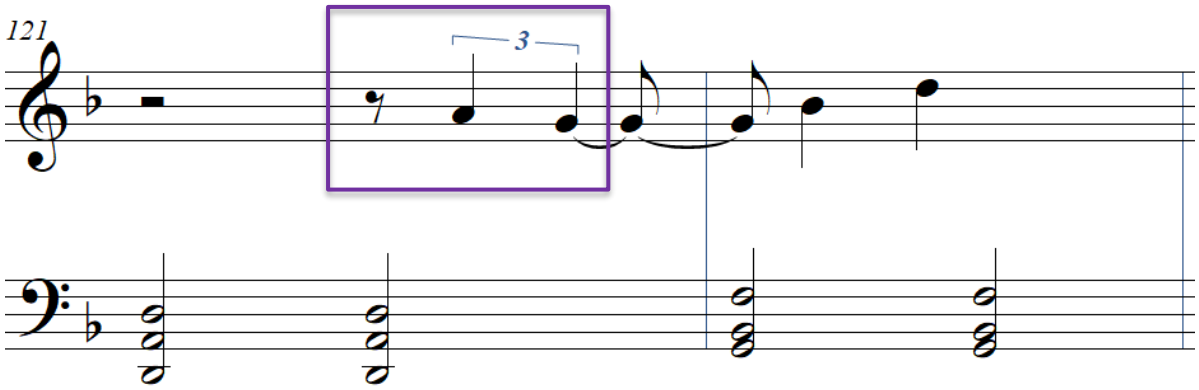


Durante la sección B, se puede percibir mucho mejor la forma en la que estos leitmotiv empiezan a relacionarse, llegando a representar un estado más íntimo de la relación de estos dos personajes, dejando de lado los otros integrantes.

Primeramente, es posible reconocer que en la Parte A de la sección B, se puede identificar lo que pareciera ser la unión de estos dos personajes a partir de fusionar los dos leitmotiv. Como se muestra en la siguiente imagen, la melodía inicia con un silencio de corchea y contratiempo (Oliveira), y continua con un tresillo que deriva en un nuevo contratiempo al llegar a una ligadura de prolongación.

Figura 28.

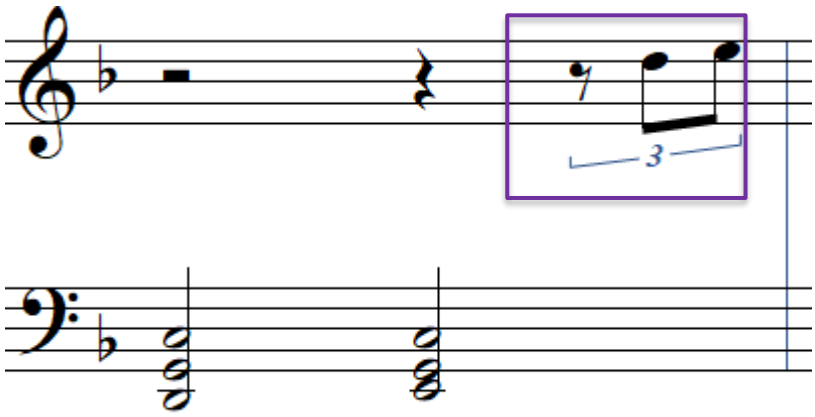
Contrapunto – Del lado de allá



En este caso, cerca del compás 133, el leitmotiv de La Maga parece erróneo y alterado, esto se debe a que, para este momento en la historia, su hijo, Rocamador, ha muerto, por lo que ha quedado sin uno de los amores en la cual estaba atrapada. Igualmente, se da una fusión entre ambos leitmotiv.

Figura 29.

Contrapunto – Del lado de allá

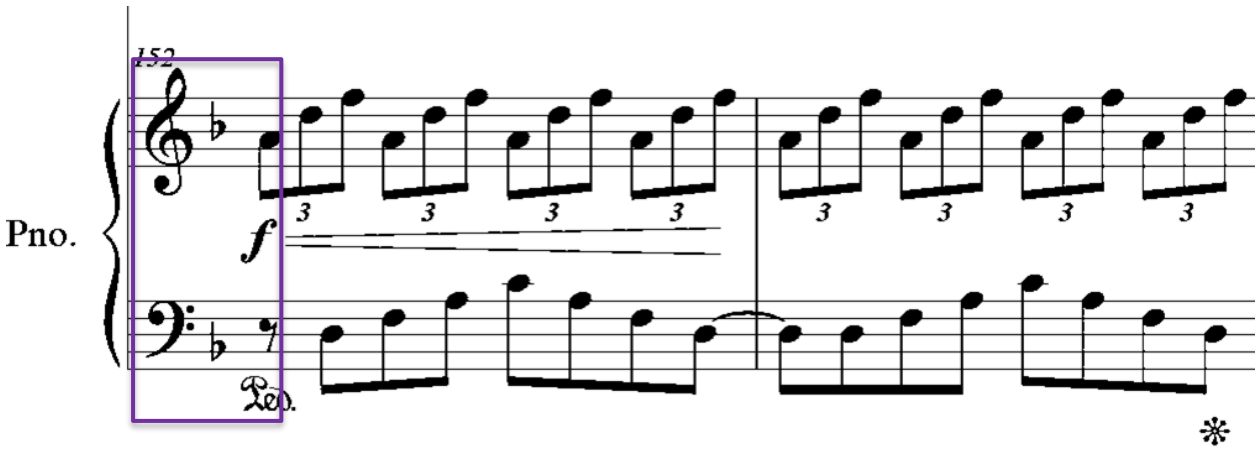


Cerca del final del movimiento, se presenta esta polirritmia que busca combinar los dos leitmotiv de los personajes, un momento final que deriva en lo que es el último momento en lo que ellos estarán juntos, antes de que Oliveira viaje a Buenos Aires.

> “Nos estábamos enamorando, hacíamos el amor con un virtuosismo desapegado y crítico, pero después caíamos en silencios terribles y la espuma de los vasos de cerveza se iba poniendo como estopa, se entibiaba t contraía mientras nos mirábamos y sentíamos que eso era el tiempo” Cortázar, J. (2014). Rayuela. Capítulo 2, p. 25.

Figura 30.

Contrapunto – Del lado de allá

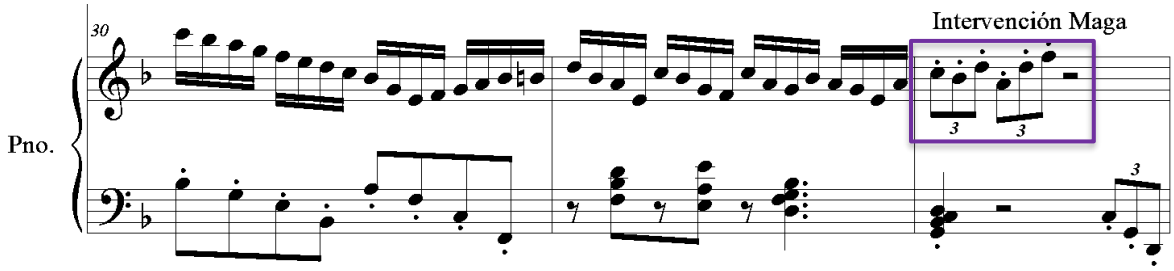


Aspectos Programáticos

En la Sección A, Parte A, se presentan momentos en los que rítmicamente se implementa una pausa considerable gracias al contraste entre las figuras rítmicas de semicorchea al tresillo de corchea. Esto se hace de manera intencional con el fin de relacionar la inocencia de La Maga al interior de las discusiones del *Club de la Serpiente*. Esto permitía que el discurso se detuviera mientras se le explicaban algunos conceptos al personaje. “Dentro del grupo, la Maga funcionaba muy mal” Cortázar, J. (2014). Rayuela. Capítulo 4, p. 37.

Figura 31.

Intervención Maga – Del lado de allá



Del lado de acá

Forma

Teniendo en cuenta los referentes adoptados para representar el contexto espacial de Buenos Aires, se relaciona la milonga como género musical para este movimiento. De este modo, la morfología se decide a partir de una forma sonata que cuenta con las clásicas secciones: Introducción, A, B, A'. A continuación, se presenta la tabla que evidencia esta estructura a partir de los compases que la conforman:

Tabla 8.

Movimiento 2 - Forma y estructura

Sección	Compases
Introducción	1 - 10
A	11 – 20 (Parte A) 21 – 33 (Parte B)
B	34 - 75
A'	76 - 88

Armonía

Este movimiento se basa en el modo Do Frigio tomando como nota característica su segundo grado menor (*Db*). Sobre esto, se relacionan los acordes que contienen dicha nota y se entienden como cadenciales (*Db* y *Bbm*). De este modo, el análisis presentado determina al Cm como (*Im*) ya que su centro armónico se da a partir de este.

Tabla 9.

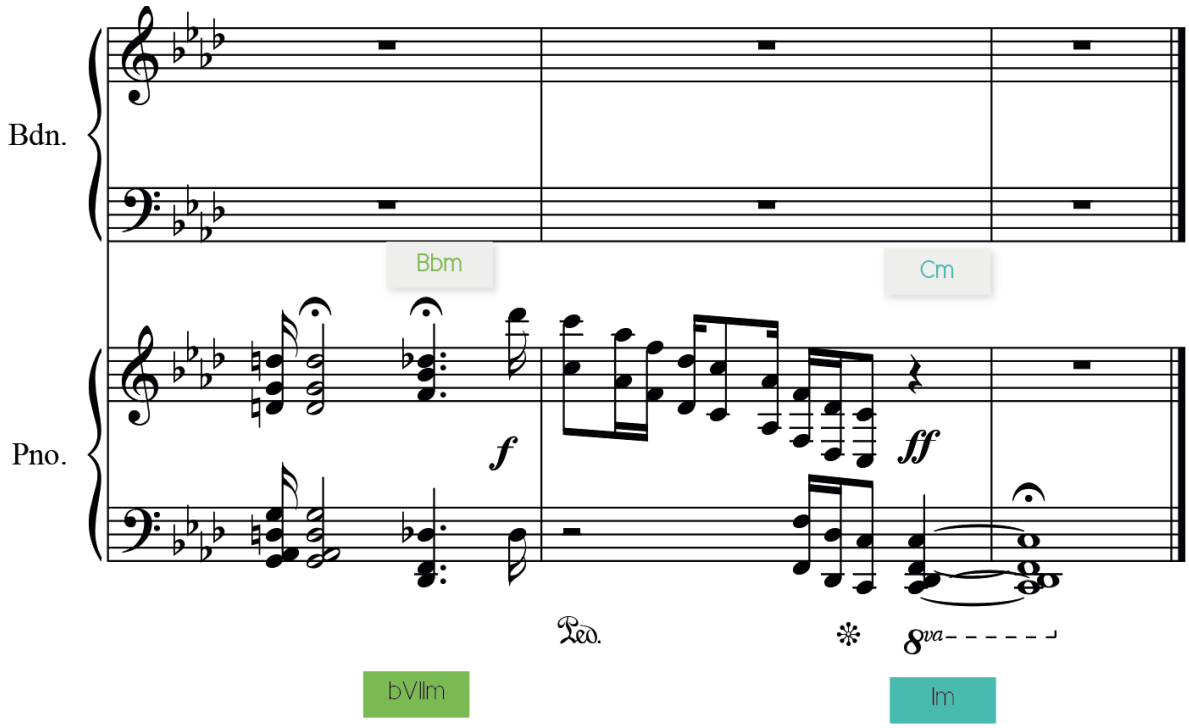
Movimiento 2 – Cadencias

Cadencia	**Descripción**
bII – Im (Db - Cm)	Se presenta con mayor frecuencia en la obra, al tratarse del acorde que está más estrechamente relacionado con la característica del modo frigio, al construirse a partir del semitono.
bVIIm – I (Bbm - Cm)	Se da de manera frecuente en los inicios de sección.

Durante la primera parte de la obra, en la sección de la introducción, se puede apreciar la cadencia bVIIm (Bbm) al Im (Cm). Con el fin de identificar el modo y centro armónico en el que se encuentra la obra.

Figura 32.

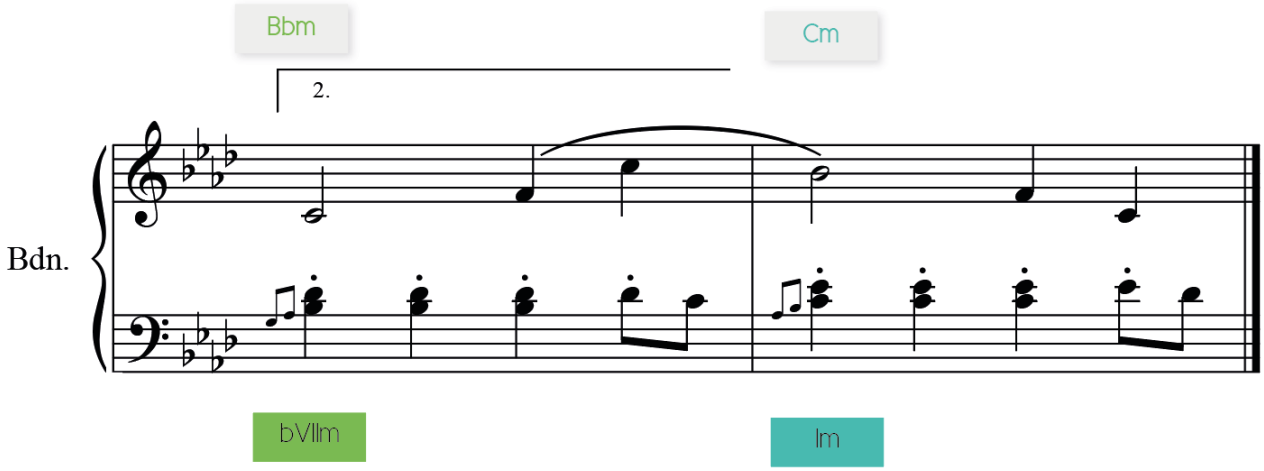
Análisis de cadencias – Del lado de acá



En el compás 16, donde inicia la parte B de la sección A, se realizan progresiones armónicas situadas en acordes con función de reposo, y otras con función cadencial, una de estas progresiones es: IV (Fa) - bIII (Eb) - bII (Db) - Im (Cm). En este caso, es posible identificar a los grados IV y bIII como reposo, el bII como cadencial, y el Im como centro armónico. Así mismo, como lo muestra la siguiente imagen, el pasaje contempla la otra cadencia establecida bVII – Im

Figura 33.

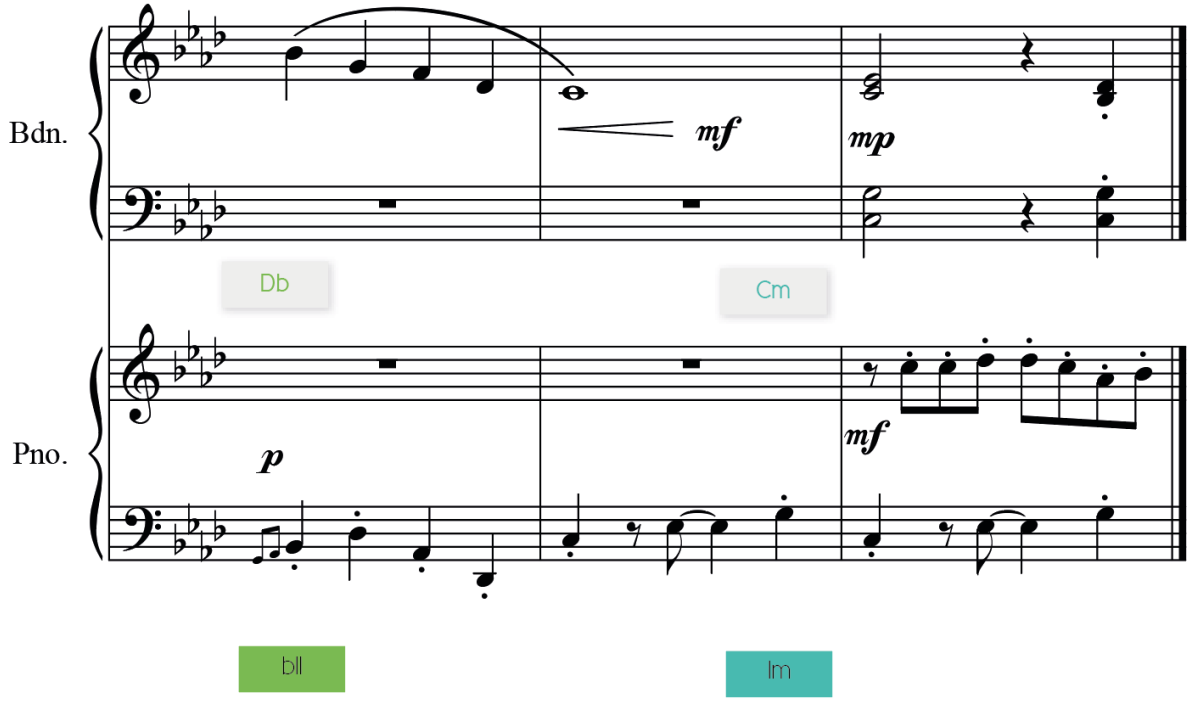
Análisis de cadencias – Del lado de acá



A lo largo de la obra, estas progresiones se repiten, teniendo en cuenta estos principios, y priorizando las cadencias para el inicio de las melodías del movimiento, o a modo de conclusión.

Figura 34.

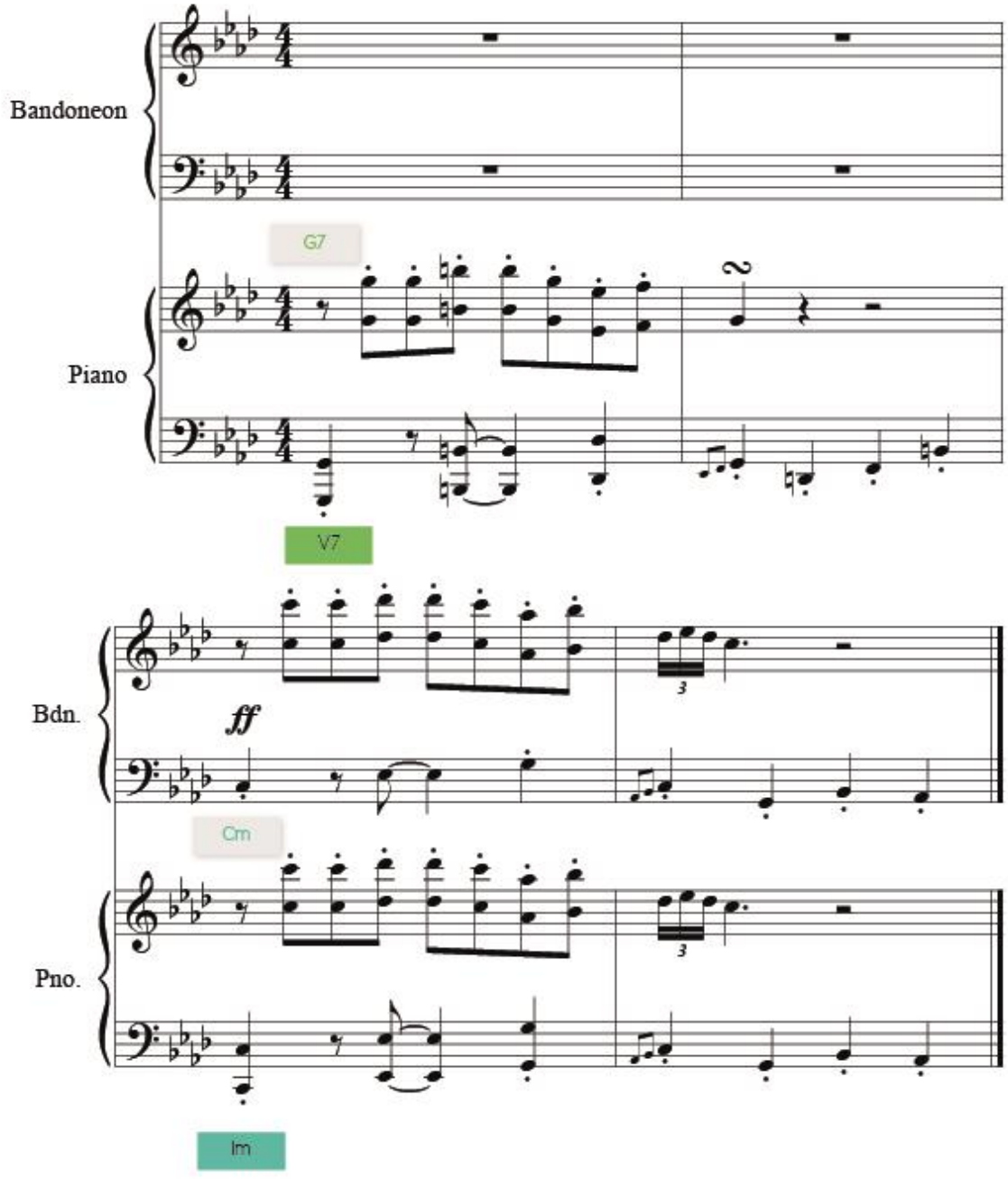
Análisis de cadencias – Del lado de acá



Con el fin de generar transformación y dinamismo en la obra, es a partir del compás 69, en el momento en el que se inicia con la sección A', en el que el pasaje se convierte en armonía tonal, al establecer el *V7* (G7) como dominante del *Im* (Cm). En la sección inicial de A, este acorde se evitaba y se orientaba al uso modal, a partir del *bII* grado (Db).

Figura 35.

Análisis de cadencias – Del lado de acá



Motivos Inspirados en el Dodecafonismo

Como desarrollo del personaje principal (Oliveira), la novela insinúa una ruptura de su cordura durante su estancia en Buenos Aires, es por esto, que la forma de representar este estado mental se realiza a través del uso de algunos principios dodecafónicos como establecer una serie, construir una matriz, retrogresiones, entre otros. A partir de esto, se relaciona la matriz creada a partir de la progresión (C, Eb, F, Db, Ab, B, Gb, E, Bb, G, A).

Figura 36.

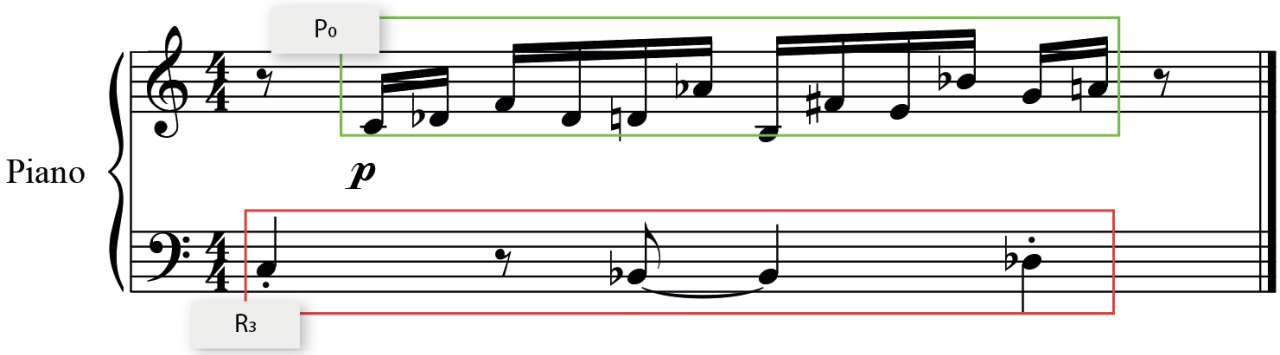
Matriz dodecafónica – Del lado de acá

	I_0	I_3	I_5	I_1	I_2	I_8	I_{11}	I_6	I_4	I_{10}	I_7	I_9	
P_0	C	E♭	F	D♭	D	A♭	B	G♭	E	B♭	G	A	R_0
P_9	A	C	D	B♭	B	F	A♭	E♭	D♭	G	E	G♭	R_9
P_7	G	B♭	C	A♭	A	E♭	G♭	D♭	B	F	D	E	R_7
P_{11}	B	D	E	C	D♭	G	B♭	F	E♭	A	G♭	A♭	R_{11}
P_{10}	B♭	D♭	E♭	B	C	G♭	A	E	D	A♭	F	G	R_{10}
P_4	E	G	A	F	G♭	C	E♭	B♭	A♭	D	B	D♭	R_4
P_1	D♭	E	G♭	D	E♭	A	C	G	F	B	A♭	B♭	R_1
P_6	G♭	A	B	G	A♭	D	F	C	B♭	E	D♭	E♭	R_6
P_8	A♭	B	D♭	A	B♭	E	G	D	C	G♭	E♭	F	R_8
P_2	D	F	G	E♭	E	B♭	D♭	A♭	G♭	C	A	B	R_2
P_5	F	A♭	B♭	G♭	G	D♭	E	B	A	E♭	C	D	R_5
P_3	E♭	G♭	A♭	E	F	B	D	A	G	D♭	B♭	C	R_3
	RI_0	RI_3	RI_5	RI_1	RI_2	RI_8	RI_{11}	RI_6	RI_4	RI_{10}	RI_7	RI_9	

En el compás 30, en el momento donde inicia la sección B, se da paso a la exponer la progresión desde la cual está construida la matriz (P0), ésta se acompaña de la retrogresión número 3 (P3), en la mano izquierda del piano.

Figura 37.

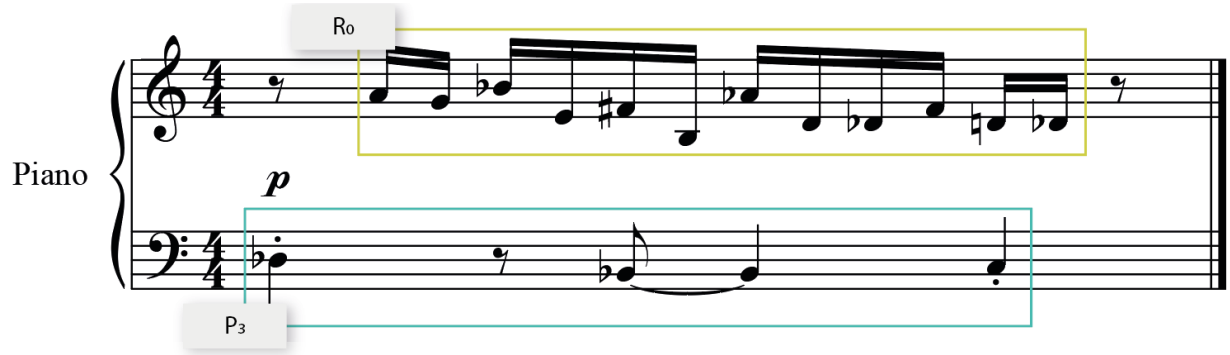
Análisis dodecafonismo – Del lado de acá



El uso del dodecafonismo se sigue implementando en el compás 31 y 33, a partir de las siguientes retrogresiones y progresiones. Se identifican los mismos principios en estos compases, con el fin de hacer cíclico su uso, de modo que en el compás 35, se repite la misma progresión inicial, y retrogresión (P0, y R3)

Figura 38.

Análisis dodecafonismo – Del lado de acá

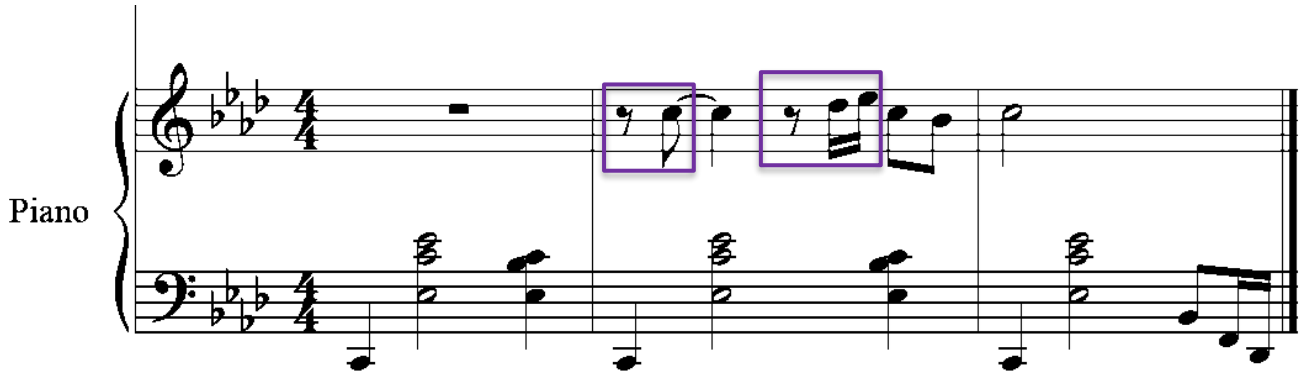


Leitmotiv:

Siguiendo con el leitmotiv referido a Oliveira (contratiempo en silencio de corchea), se relaciona en las diferentes melodías del movimiento como, por ejemplo, durante la sección B, cuando el contraste musical se da a partir del cambio de figuras rítmicas para las melodías y para el acompañamiento; este último, dejando de lado la base y acompañamiento de milonga. También, se da a durante el momento dodecafónico que refiere a la locura del personaje, como se nombra anteriormente.

Figura 39.

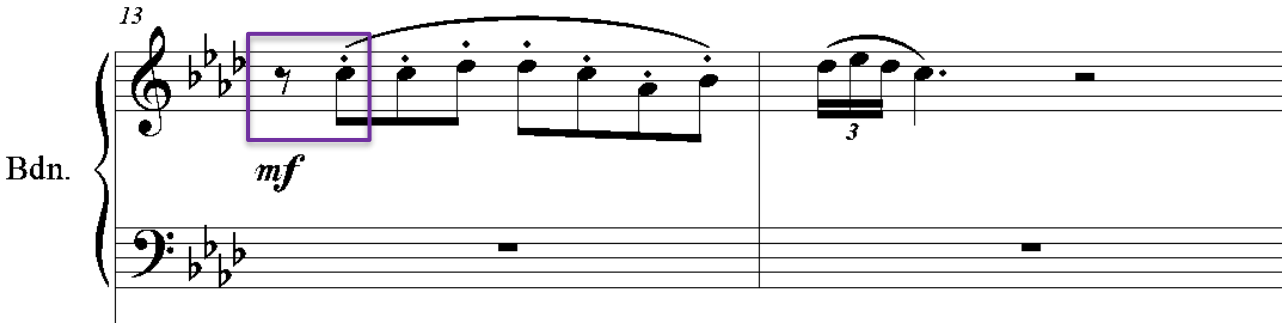
Análisis leitmotiv Oliveira – Del lado de acá



Por último, durante el motivo del movimiento, que determina la sección A y A', está siempre presente el contratiempo de silencio de corchea.

Figura 40.

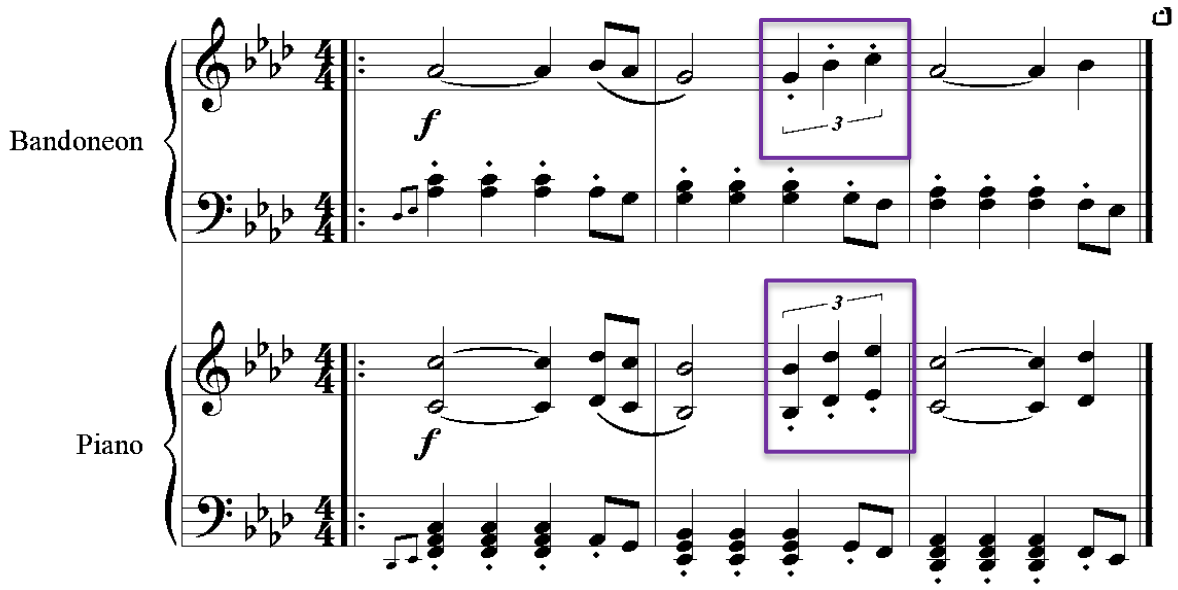
Análisis leitmotiv Oliveira – Del lado de acá



En este movimiento, solo se reconoce completamente el leitmotiv de Oliveira debido a que, en esta parte de la historia, no se tiene presente a La Maga. Sin embargo, durante esta estancia de Oliveira en Buenos Aires, el personaje tiene siempre presente a su amada al punto de locura, llegando a confundirla con Talita, la esposa de su mejor amigo. Para la composición, es importante este punto de la historia, por lo que se trabajan algunas secciones con ritmos de tresillo para representar la presencia oculta de La Maga, sin embargo, no son de corcheas (Leitmotiv de La Maga), sino que son formadas a partir de otras figuras rítmicas como la negra, o la semicorchea. Son éstas, referencias de La Maga, sin que ella esté realmente presente.

Figura 41.

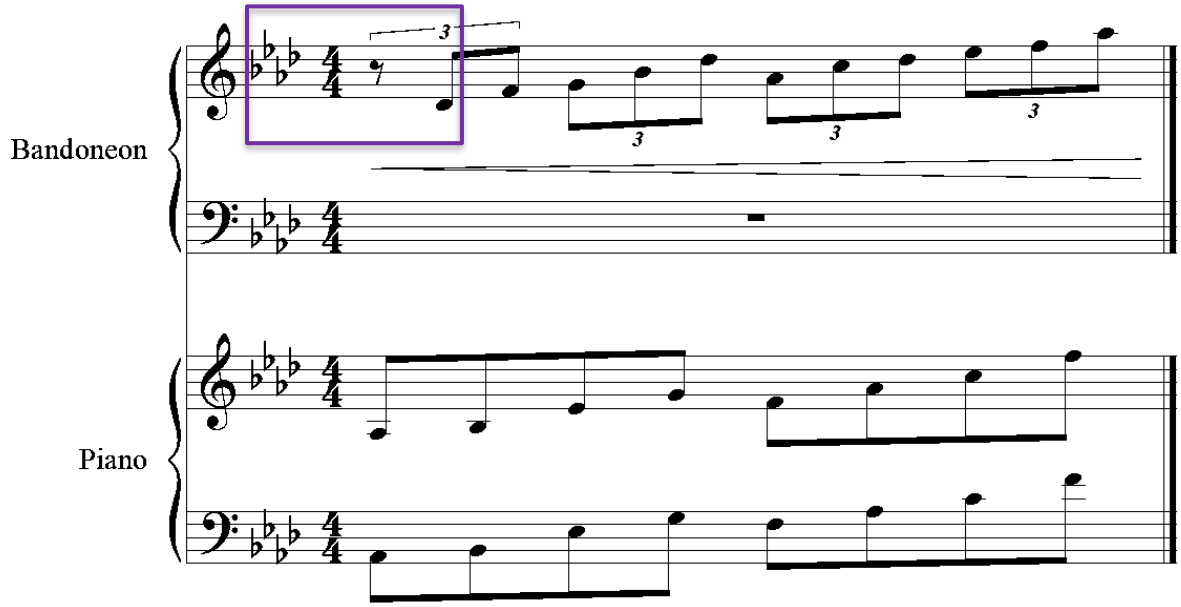
Análisis leitmotiv La Maga – Del lado de acá



Esta misma referencia no perfecta al leitmotiv de La Maga, se vuelve evidente en el compás 54 con la base que permite dar un sentido de continuidad siempre recalcado en todos los movimientos de la obra. En este punto, empieza con contratiempo (silencio de corchea), representando el inicio de este fragmento del todo incompleto, ya que llega a partir de Olivera, de sus pensamientos.

Figura 42.

Análisis leitmotiv La Maga – Del lado de acá

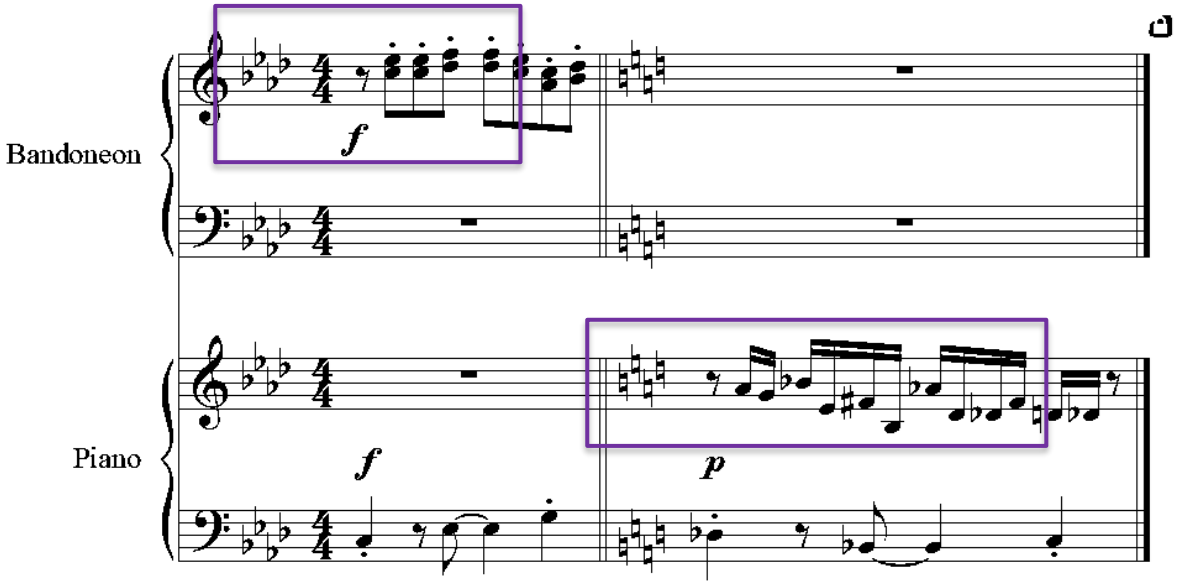


Otros Aspectos Programáticos:

Una vez relacionado el uso del dodecafonismo en este movimiento, se pretende en este numeral, relacionar aspectos extra musicales de su función. En primera medida, cuando se vuelve evidente en la sección B (Compás 30), se evidencian que el dodecafonismo se da en compases impactes y separados, los compases pares de esta parte pertenecen al modo frigio. Esta ruptura y contraste, se da con la intención de mostrar algunos grados de lucidez que va encontrando Oliveira, y en otros momentos donde su locura reaparece.

Figura 43.

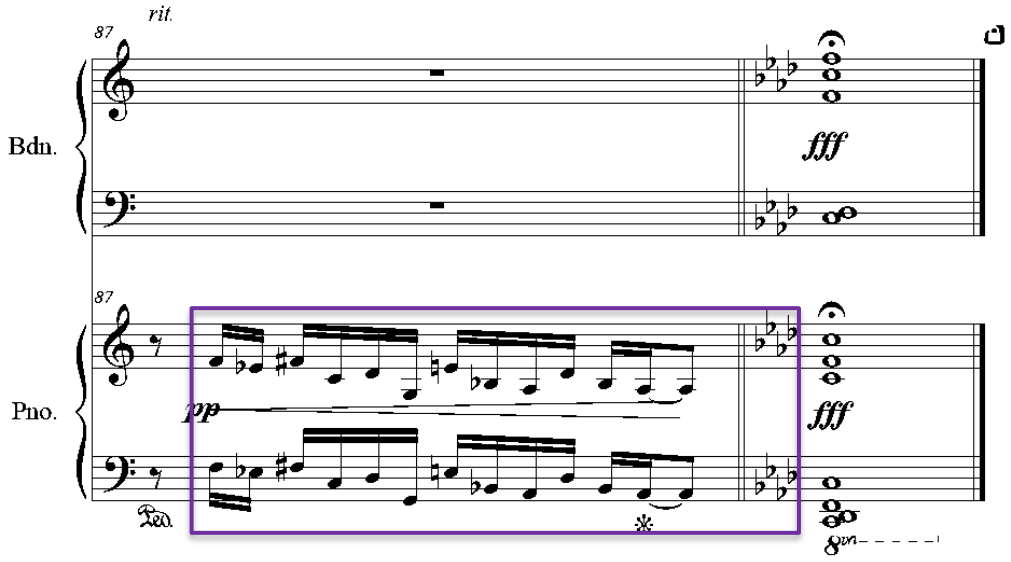
Entrada en locura de Oliveira – Del lado de acá



Sobre esto, el final de este movimiento se da con dos elementos esenciales, en primer lugar, se ejecutan algunos compases con principios dodecafónicos, esto, para aumentar la tensión sobre su locura, que lo llevará a tomar acciones drásticas.

Figura 44.

Final para Oliveira – Del lado de acá



El acorde final de nuevo con el Spread busca jugar con disonancias que lleven a representar el grado de suspenso y tensión sobre la muerte de Oliveira. No es claro sobre la narrativa del libro, si esta muerte se llega a dar.

De otros lados

Forma

Este movimiento se desarrolla en tres secciones (A, B, C), la relación de cada una de estas partes se da a partir del desarrollo de cada uno y se establecen puentes con elementos de cuartalidad para fortalecer el estado de reposo y no resolución. Sin embargo, se podría decir que se trata de un movimiento con un desarrollo libre, es decir como rapsodia.

Cada una de las partes de este movimiento, se enfoca en el significado de amor para cada uno de los personajes y para la obra completa. El siguiente cuadro, relaciona este enunciado directamente en los compases del movimiento

Tabla 10.

Movimiento 3 - Personajes y ubicación en la obra

Sección	Descripción	Compases
A	Introducción	1 - 60
B	La Maga	61 - 100
C	Oliveira	101 - 141

Armonía

Este movimiento, se plantea desde el modo Do dórico, por lo que su armadura se plantea desde Bb, pero su centro armónico está en el segundo grado (Cm), es por esto, que

los cifrados que se relacionan a continuación como análisis, ubican el Im como Cm, determinado así, la nota característica a La natural (Herrera, 2002).

Teniendo en cuenta lo anterior, se estudian las posibles cadencias dentro de este modo, en función de la nota característica. Para esto, se siguen los planteamientos tratados por Herrera (2002), y se expresan los siguientes:

Tabla 11.

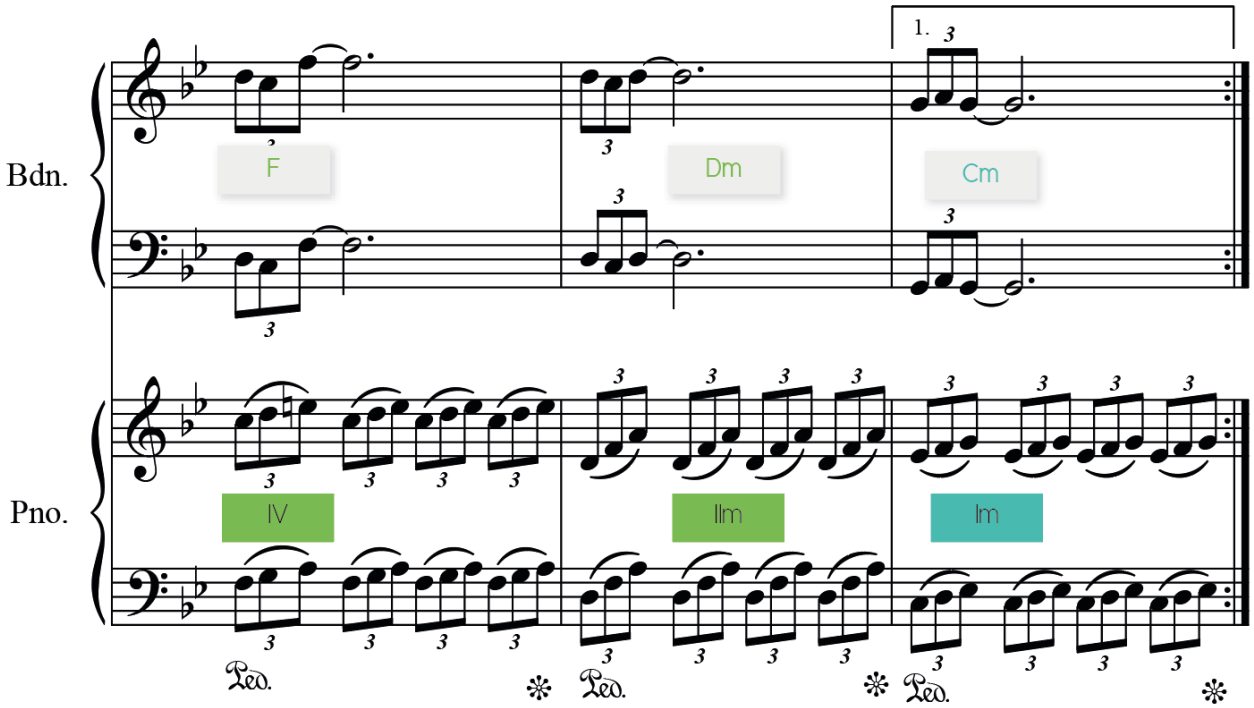
Relación Objetivos, tareas y productos

Cadencias	Descripción
IV > Im (F > Cm)	Tiene más presencia en la sección C
IIm > Im (Dm > Cm)	Se desarrolla con mayor presencia en la segunda sección
IV > IIm > Im (F > Dm > Cm)	Se desarrolla por igual a lo largo del movimiento.

Esta cadencia IV – IIm – Im, se ve reflejado principalmente en el compás 94, al tratarse del clímax de La Maga por la pérdida de Rocamadour, y que al ser un pasaje que contiene una figura de repetición, permite fortalecer la cadencia.

Figura 45.

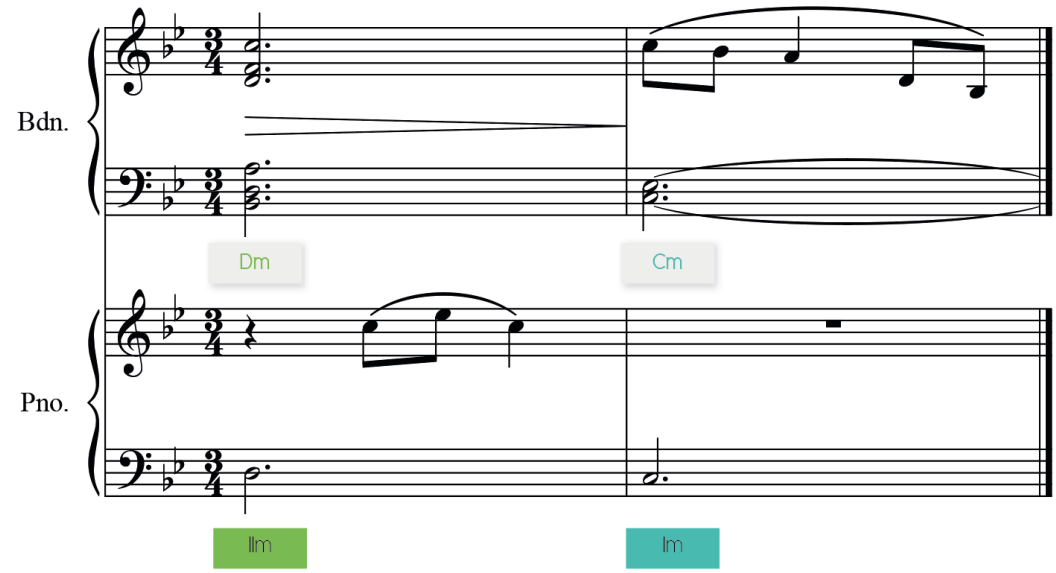
Análisis armónico – De otros lados



Así mismo, la cadencia IIm – Im, se asigna con mayor énfasis en los pasajes presentes en la introducción (Sección A) y el pasaje de La Maga (Sección B).

Figura 46.

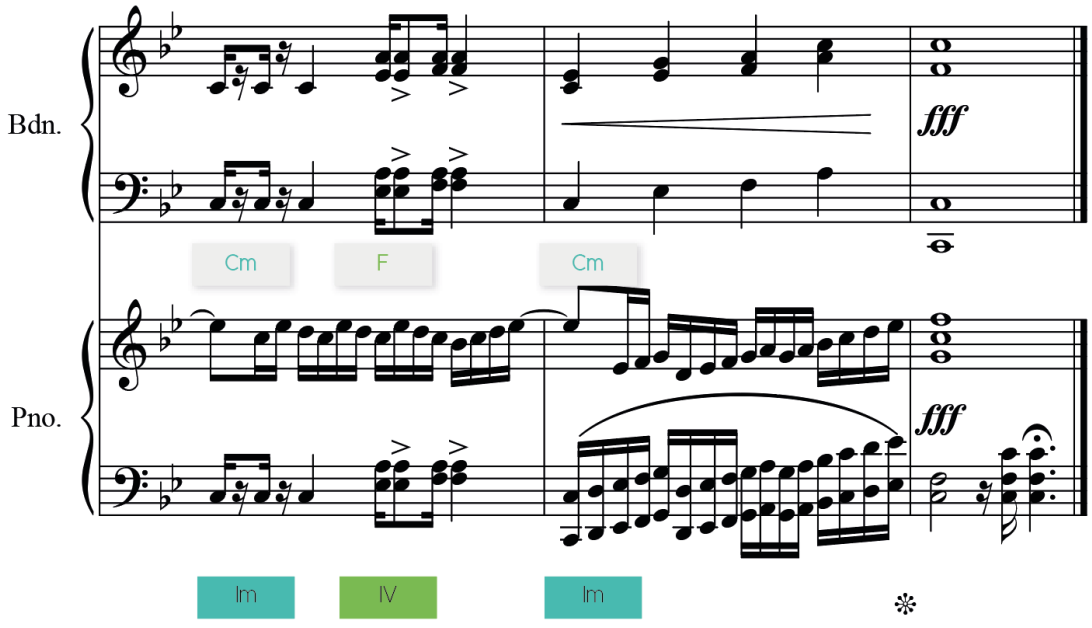
Cadencias – De otros lados



La cadencia IV – Im, se asigna con mayor fuerza a la sección C dedicada a Oliveira, y que permite reconocer desde este punto, un fortalecimiento al Leitmotiv del personaje.

Figura 47.

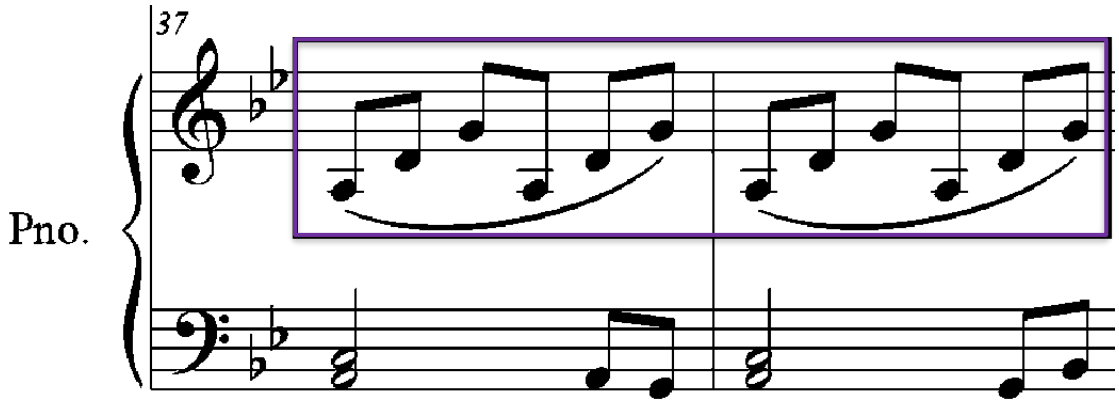
Cadencias – De otros lados



Otro aspecto importante para resaltar es el principio de cuartalidad que son presentes en este movimiento, y esto permite que las tres secciones puedan desarrollarse sin un sentido concreto de resolución finalización.

Figura 48.

Continuidad y Arpegios – De otros lados



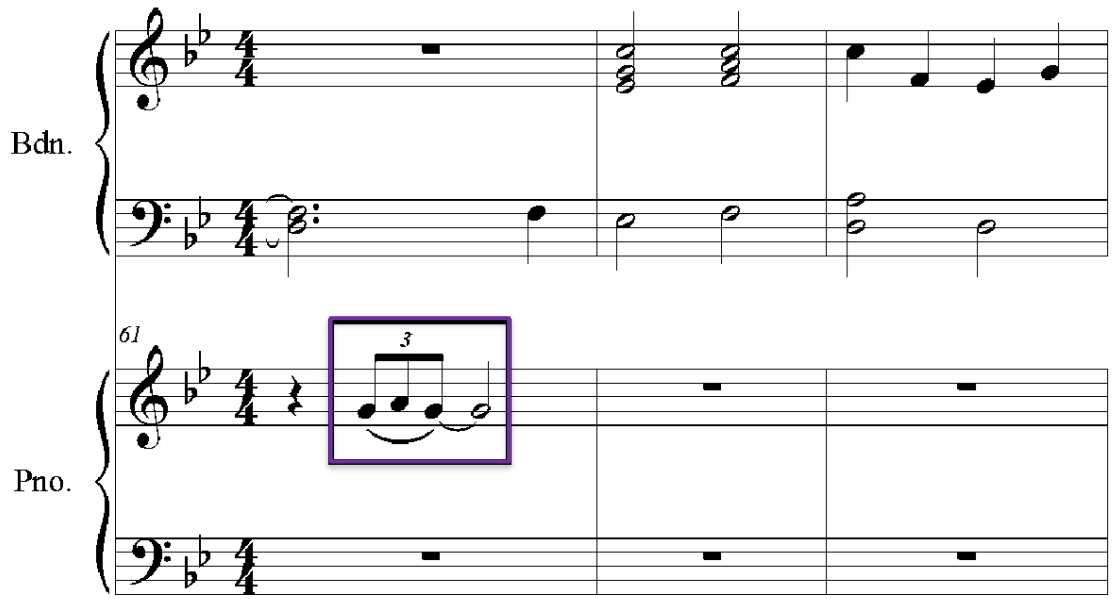
Leitmotiv

Durante la parte A de este movimiento, no aparecen los leitmotiv de los personajes, porque se representa como una introducción, no a la obra en sí misma, sino a lo que podrían llegar a ser los pensamientos propios del autor, frente al concepto de amor y que se ven representados en el capítulo 93 de la novela. De esta manera, estos primeros compases se desarrollan de manera libre sobre este principio, pero desde el modo Dórico para dar relación en la obra.

Dentro de la sección B, el leitmotiv de La Maga (Tresillo) es el que más resalta y se evidencia desde el compás 61.

Figura 49.

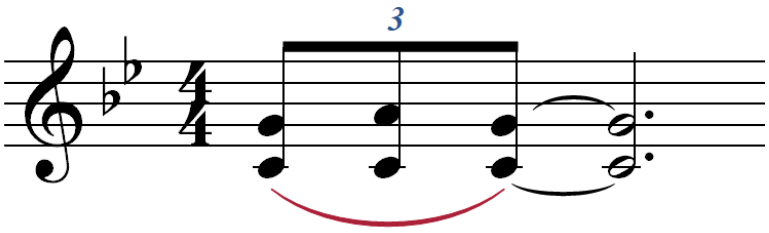
Leitmotiv La Maga – De otros lados



Durante el compás 74 se representa este pequeño motivo, el cual se repite en diferentes momentos de esta sección, específicamente los compases 67 – 74 – 82 -90 y 100, con el fin de representar esa dependencia, que acá se transmite con la melodía a dos voces, una de ellas situadas con una función para dar base en el DO. Esto se parte del cuadro de recursos musicales y narrativos.

Figura 50.

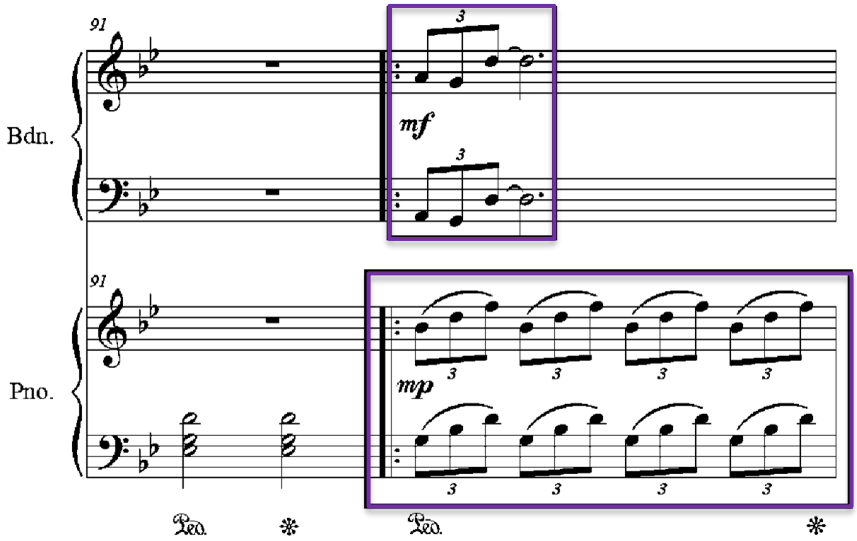
Leitmotiv La Maga – De otros lados



Durante el compás 92, se desarrolla el leitmotiv a partir de dos usos. El primero identificado en la siguiente imagen con le color azul, en el que se dan arpegios a modo de generar una base armónica. El segundo, se da a partir del motivo resaltado en color rojo, y que equivale a la respuesta en tensión del personaje en los momentos de crisis, frente a la pérdida de su hijo.

Figura 51.

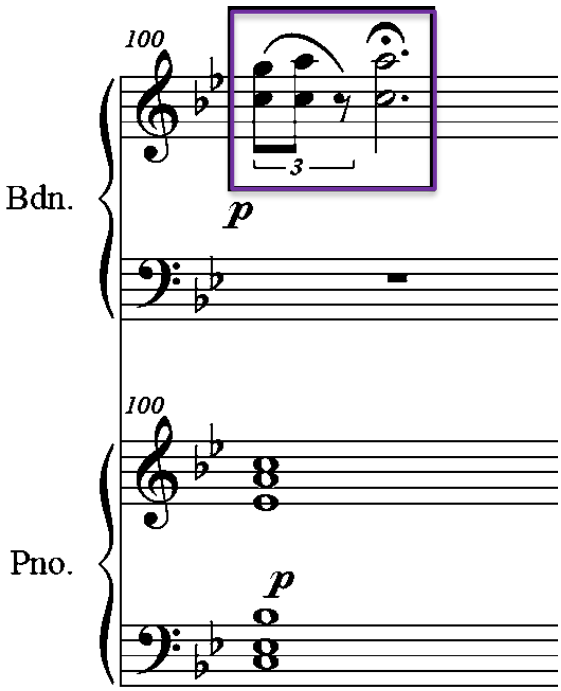
Leitmotiv La Maga – De otros lados



La pérdida del hijo se logra resaltar en el compás 100, en el que vemos claramente el motivo y el tresillo que la identifica, sin embargo, se presenta el con el silencio de corchea al finalizar el tresillo.

Figura 52.

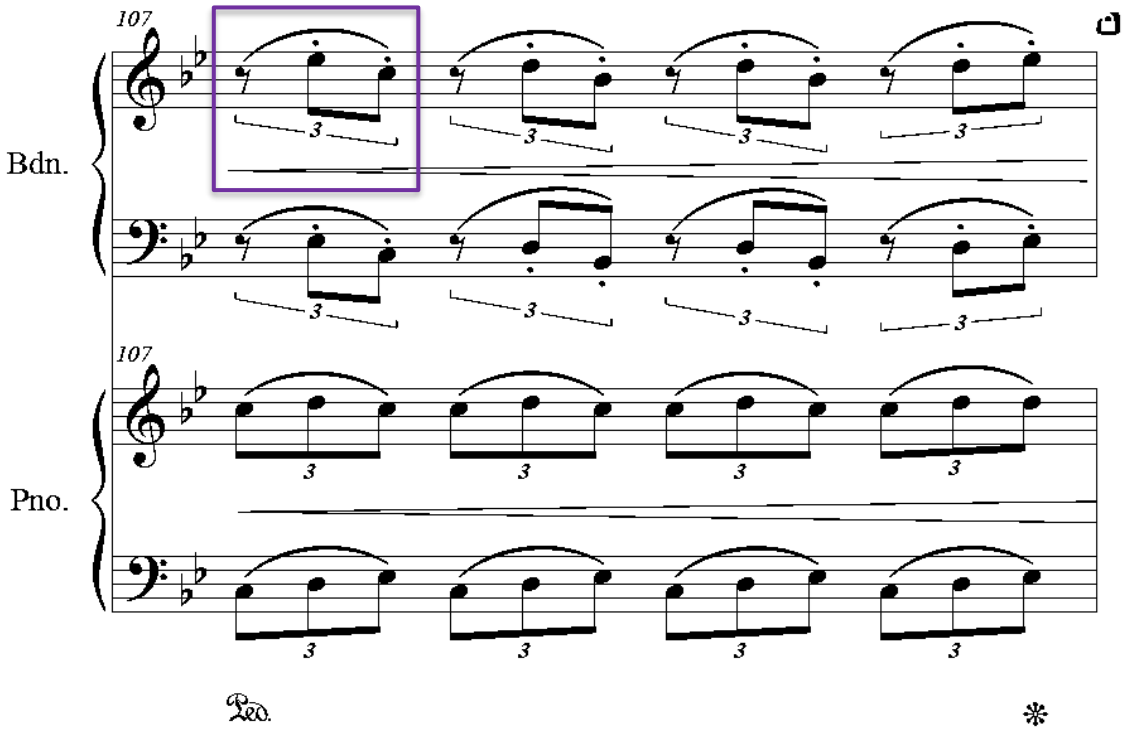
Leitmotiv La Maga – De otros lados



Así mismo, y en función de crear puentes que conecten con la parte C en la que se desarrolla el Leitmotiv de Oliveira, se identifica con mayor fuerza el tresillo, ya con este silencio de corchea, es decir, sin la presencia del pequeño Rocamadour.

Figura 53.

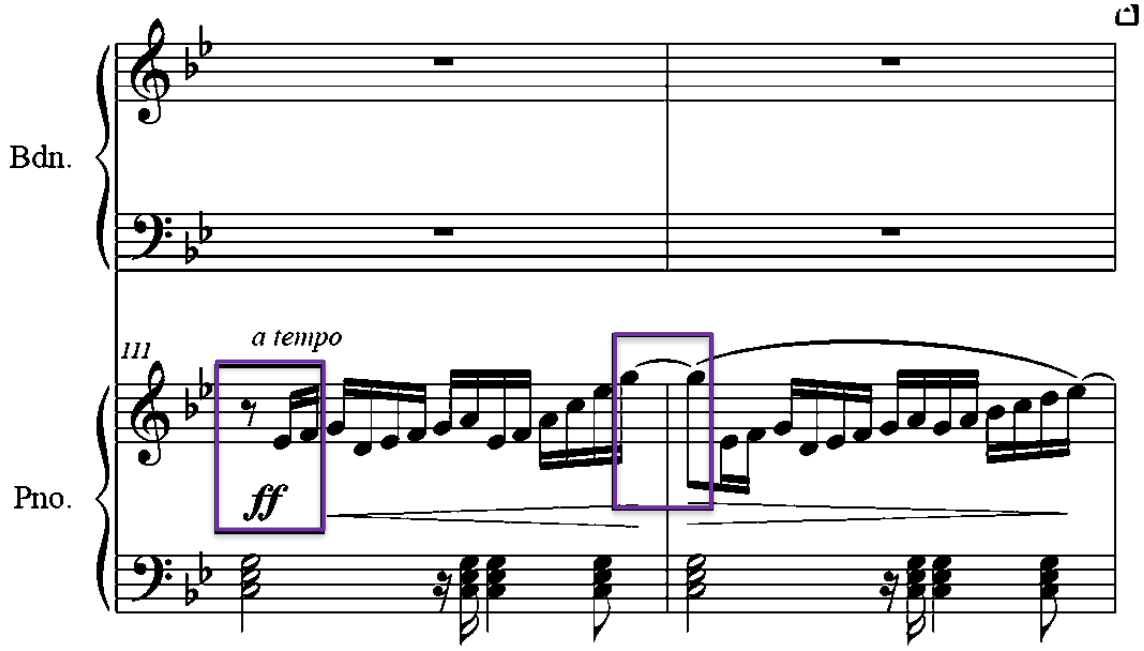
Leitmotiv La Maga – De otros lados



La sección C del movimiento, se da en el compás 111 y desde allí, se identifica el leitmotiv referido para Oliveira (Contratiempo en silencio de corchea). En el compás 112 podemos evidenciar que se presenta una ligadura de prolongación con la nota Sol, lo cual permite continuar con el leitmotiv del personaje solo que, en este punto, no se aborda como silencio, con el fin de generar cortes en la expresión de la melodía.

Figura 54.

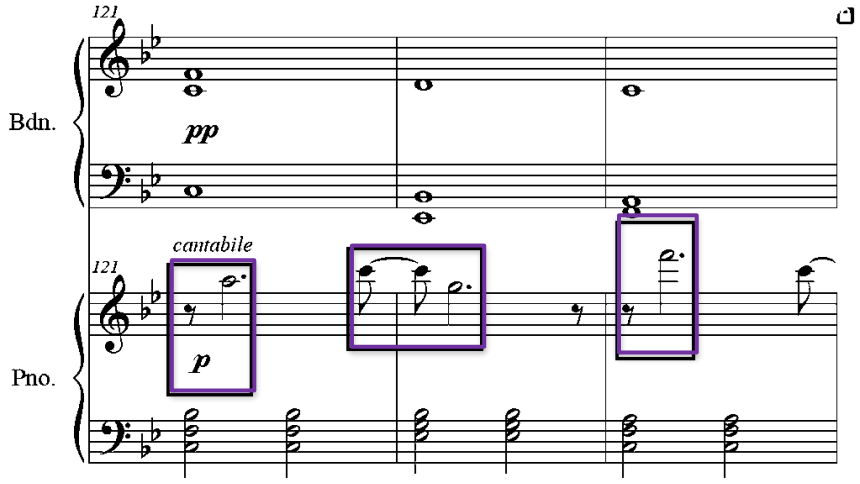
Leitmotiv Oliveira– De otros lados



Durante el compás 121, se empieza a relacionar un contraste sonoro con el juego de matices y dinámicas, así como desde las figuras rítmicas. Aun así, el leitmotiv del personaje se mantiene en todo momento presente, ya sea directamente con el silencio de corchea, o con ligadura de prolongación.

Figura 55.

Leitmotiv Oliveira– De otros lados

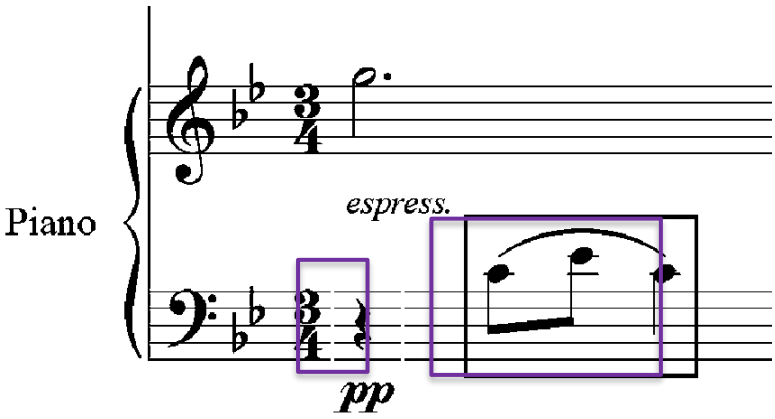


Otros Aspectos Programáticos:

Como se relaciona en este análisis de construcción de la obra, la primera parte del movimiento tiene un enfoque libre y sin referencia ningún leitmotiv de los personajes. Sin embargo, en este primer momento, se busca dar solo relacionar a partir de aspectos que se deben tener en cuenta. Entre estos, se trabaja con ampliación rítmica para el leitmotiv de Oliveira al dedica en la mano izquierda del piano, este primer silencio de negra, identificado con el color amarillo; así mismo, para dar relación con La Maga, se trabaja con la agrupación de tres notas (dos corcheas y una negra), con el fin de relacionar su leitmotiv de tresillo.

Figura 56.

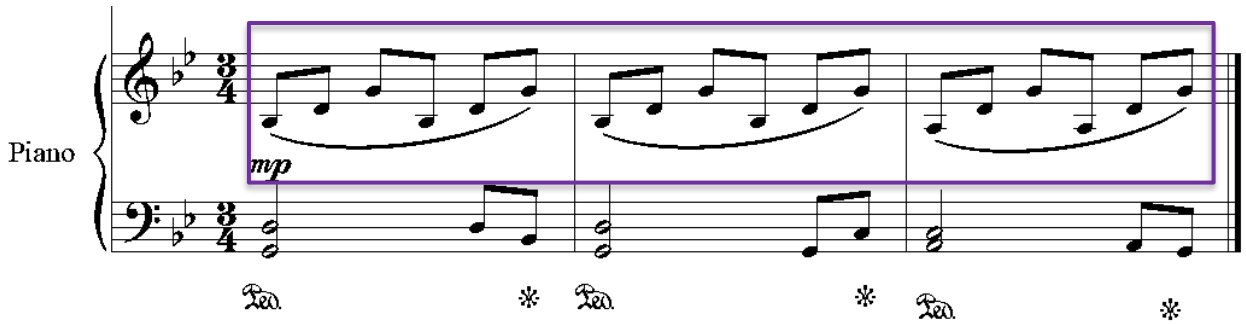
Referencias Leitmotiv– De otros lados



Por otro lado, tal como se presenta en el inicio del marco metodológico y análisis de obras, estas figuras de arpegios a partir de corcheas, permiten reconocer grados de relación entre los movimientos, así como propiciar un grado de creación de atmósfera apoyados del pedal sustein del piano.

Figura 57.

Arpegios– De otros lados



Conclusiones

La forma en la que se hace uso de estos dos elementos musicales (Leitmotiv y la Teoría Modal) permitió el desarrollo de la obra. Por un lado, la armonía modal como identificador de los contextos y escenarios en los que se desarrolla la obra; por su lado, el leitmotiv, se centró en la representación de los personajes principales, como La Maga (tresillo), y Oliveira (contratiempo, con silencio de corchea). Estos elementos se hacen posibles mediante la combinación de otros aspectos importantes que son determinados por el contexto y el escenario, como los géneros del jazz, la milonga argentina; así mismo, se presentaron otros aspectos musicales que fueron significativos en la construcción de la obra, como el contrapunto, los acordes extendidos, los motivos inspirados en el dodecafonismo, entre otros, lo que permitió detallar los principales sucesos narrativos en los que se encontraron los personajes.

El uso del leitmotiv, desde un elemento rítmico, permite hacer combinaciones de éstos, de manera más evidente en la composición, reforzando los grados de relación y de sucesos en los que estos personajes se vieron enfrentados en la narrativa. Así mismo, estas formas de uso de leitmotiv contribuyen enormemente en la construcción de la obra, a partir de relacionar y representar los sucesos y hecho alcanzados en la literatura, derivando en un agregado narrativo para la composición musical.

Bibliografía

Ángel, A. (s.f.). Imágenes de Picasso [Álbum musical]. Recuperado de: https://www.amparoangelcompositora.com/picasso

Alcalde. J. (2007). *Pautas para el estudio de los orígenes de la música cinematográfica.* Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de: https://revistas.ucm.es/index.php/ARAB/article/view/ARAB0707130006A/4160

Ardanza, F. (25 de mayo de 2017). 'Don quijote: el magistral poema sinfónico'. *Digital Melómano más de un millón de vistas al año*. https://www.melomanodigital.com/don-quijote-el-magistral-poema-sinfonico/

Arteaga, L. (2011). De sobre mesa - Música programática [Tesis de pregrado]. Universidad Autónoma de Bucaramanga. Recuperado de: https://repository.unab.edu.co/bitstream/handle/20.500.12749/1113/2011_Tesis_Arteaga_Villamizar_Luis_Felipe.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Aznar, P. (2005). Caja de Música [Álbum musical]. https://open.spotify.com/album/1qte5oM33cChEmW8TU9MfV?si=8oLjmFqoR16s60Olf6FlkQ

Báez, J. (2016). *La guitarra eléctrica en la música de Hans Zimmer* [Monografía de pregrado]. Universidad Pedagógica Nacional.

Barba, D. (2019). *Catálogo virtual para la web, utilizando fotografías 360 de los atractivos más visitados de la ciudad de puyo*. Escuela superior politécnica de chimborazo. http://dspace.espoch.edu.ec/bitstream/123456789/11692/1/88T00320.pdf

Bravo, J., Anzola, A. (2021). *Cauca, madre de los bosques.* Universidad el Bosque. Recuperado de:

https://repositorio.unbosque.edu.co/bitstream/handle/20.500.12495/7316/REPOSITORIO%20DOCUMENTO.pdf

Cartas, I. (2011). Narrativa Musical. En *Narrativas Audiovisuales: Los discursos* (Vol. 2, pp. 263–273). Icono14 editorial.

Castillo, O. (2013). *De la música programática a la obra de Víctor Jara: arreglo de la canción "vientos del pueblo" para piano solo, a la luz del legado de Liszt y Schubert.* Universidad de Valparaíso Chile. Recuperado de: http://repositoriobibliotecas.uv.cl/handle/uvscl/4860

Camino de música (02 de abril de 2010). 'El Carnaval de los Animales, Saint Saens'. Camino de música. https://caminodemusica.com/dutoit/el-carnaval-de-los-animales-saint-saens?cn-reloaded=1

Carles, J. (4 de marzo de 2019). 'Las cuatro estaciones' de Vivaldi siguen de actualidad. The Conversaton Academic rigour, journalist flair. https://theconversation.com/las-cuatro-estaciones-de-vivaldi-siguen-de-actualidad-112589

Castro, A. (29 de agosto de 2010). 'La isla de los muertos Op. 29, de Rachmaninov. El poema Sinfónico'. Enchufa2 sudo make tagline. https://www.enchufa2.es/archives/la-isla-de-los-muertos-op-29-de-rachmaninov-el-poema-sinfonico.html

Chion, M. (1997). *La música en el cine* (Paidós Ibéria, S.A. ed.). Paidós. SAICF.

Club de tango, (2000), *El Tango, su evolución y su historia: Historia de los tiempos pasados, quienes lo implantaron.* Revista Club de tango Nro. 43 Julio-Agosto. https://web.archive.org/web/20140831215714/http://www.clubdetango.com.ar/articulos/tango_seysh.htm

Cortázar, J. (2014). *Rayuela*. Penguin Random House Grupo Editorial, S.A.S.

García, D. (2020), *Las narraciones gráficas de Julio Cortázar: Hibridaciones y expresiones críticas.* Acta librería, (61), 15-37. https://dx.doi.org/10.29393/al61-8ngdg10008

De Larrinoa, R. (28 de febrero de 2014). 'Vivaldi – Concierto para Violín R.269 La primavera (Análisis). Historia de la música. https://bustena.wordpress.com/2014/02/28/vivaldi-primavera-analisis/

De Larrinoa, R. (11 de mayo de 2016). 'Richard Strauss – Así habló Zaratustra' Historia de la música. https://bustena.wordpress.com/2016/05/11/richard-strauss-asi-hablo-zaratustra-op-30-analisis/

Dudamel, G. (S.F.). 'Sinfonía No. 6 en fa mayor, Op. 68 ("Pastoral"). La Phil. https://es.laphil.com/musicdb/pieces/4034/symphony-no-6-in-f-major-op-68-pastoral

González de Dios, J. (2017). Lo sonoro en lo visual: la música como "tercer" personaje y leitmotiv en Cine y Pediatría. Pediatría Atención Primaria, 19(73), e41-e51. Recuperado en 31 de octubre de 2021, de http://scielo.isciii.es/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1139-76322017000100015&lng=es&tlng=es.

Herrera, E. (2002). *Teoría Musical y Armonía Moderna. Vol. II.* Music Distribución.

Kaniaris, S. (2021). *Ritmos y modos de la música tradicional griega en la creación musical: Investigación a través de la práctica y la composición.* Universidad Politécnica de Valencia.

Kostka, S. (2009), *Armonía Tonal con una introducción a la Música del Siglo XX.*

Kregor, J. (2015). *Cambridge Introductions to Music. Program Music*. Cambridge University Press. Recuperado de: https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=rqwPBgAAQBAJ&oi=fnd&pg=PR10&dq=program+music+definition&ots=jiFqZn139h&sig=9DibVTOvc5o5tTffL0TGVaKYsyI#v=onepage&q=program%20music%20definition&f=false

Manovich, L. (2005). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*. Paidós.

Martínez, J. F. (2020). Los fenómenos narrativo y temporal en la música: la construcción de significados en Los Preludios de Franz Liszt. Recuperado de: http://hdl.handle.net/20.500.12209/11582.

Matzen, K., Cohen, M., Evans, B., Kopf, J., & Szeliski, R. (2017, julio). Low-cost 360 stereo photography and video capture. *ACM Transactions on Graphics*, *36*(4). https://dl.acm.org/doi/abs/10.1145/3072959.3073645

Molina, J. (2021). El leitmotiv musical y la dramaturgia cinematográfica: funcionalidad de los temas de John Williams en la película “Imperio Contraataca” desde el punto de vista de su articulación con la imagen. Memoria para optar al grado de doctor. Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de: https://eprints.ucm.es/id/eprint/64300/1/T42134.pdf

Morgan, R. (1999). *La música del siglo XX. Una historia del estilo musical en la Europa y la América modernas.* Akal Música. *Recuperado de: https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=GJx1INGNepwC&oi=fnd&pg=PA3&dq=musica+programática+&ots=vXRBV3vEtF&sig=tBoZIVHzgYH4HA_M1Tg63Ajcn30#v=onepage&q=musica%20programática&f=false*

Música en México (1 de abril de 2020). ‘Gustav Holst – Los Planetas Op. 32. Música en México. https://musicaenmexico.com.mx/gustav-holst-los-planetas-op-32/

Pérez, C. (22 de octubre de 2015). ‘Asombro sin límites: La suite de los planetas, de Gustav Holst’. Opción. http://opcion.itam.mx/?p=111

Polo, M. (2017). ‘El dolor de Orfeo’ Tsantsa Revista de investigaciones artística. 5, 146-155. https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwj0nJfdktH2AhWNQjABHcVRCPkQFnoECAoQAw&url=https%3A%2F%2Fpublicaciones.ucuenca.edu.ec%2Fojs%2Findex.php%2Ftsantsa%2Farticle%2Fdownload%2F1742%2F1342%2F5263%23%3A~%3Atext%3DLiszt%2520reconoci%25C3%25B3%2520en%2520Orfeo%2520un%2Cmuerte%2520conduce%2520a%2520otra%2520vida.&usg=AOvVaw1PzoYrP_Dfmy-aVQJ2_Htz

Rama, A. (2006). *Literatura, cultura, sociedad en América Latina: Antología, prólogo y notas de Pablo Rocca con la colaboración de Verónica Pérez.* Ediciones trilce. Recuperado de: https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=YJ5Pcu43950C&oi=fnd&pg=PA5&dq=literatura+y+sociedad&ots=i3rAHqvlTR&sig=vzqMgp7XfElGsaNrRjgUVxacVp4#v=onepage&q=literatura%20y%20sociedad&f=false

Scolari, C. (2014). *Narrativas transmedia: nuevas formas de comunicar en la era digital* (Tema 6 pp. 71-81). Anuario AC/E de cultura digital 2014 (eBook). https://www.accioncultural.es/media/DefaultFiles/flipbook/Anuario2014/Anuario2014.html#p=71

Schaeffer, P. (1988). *Tratado de los objetos musicales.* Alianza editorial.

Sonnenschein, D. (2001). *Sound Design: The expressive power of music, voice, and sound effects in cinema*. Michael Wiese Productions.

Thiercelin-Mejías, R. (2017). La Rayuela de Julio Cortázar a través de su correspondencia. En *Antes y después de Rayuela* (pp. 81–92). Eduardo Ramos-Izquierdo. https://core.ac.uk/download/223178752.pdf

Varela, B. (1993). Análisis del experimento narrativo de Rayuela. *Hispanoamérica en sus textos*, 157. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1210929

Williams, J (2004). *The tale of viktor navorski* [Canción]. En *The terminal*. https://open.spotify.com/album/4xb9E91t3HaV9yBXco4n9p?si=dmj5c7MjRtCiAiyE447jvg

Anexos

Anexo A. Audios de los tres movimientos en repositorio online. Se incluye link del sitio creado en Spotify: Ver el siguiente enlace:

https://podcasters.spotify.com/pod/show/daniel-valbuena67/episodes/De-otros-lados-e242gu8/a-a9r7ct2

Anexo B. Partituras de los tres movimientos que se adjuntan inmediatamente en este document.

Ilustración por Juan David Coronado Rodriguez

Del lado de Allá

Daniel Valbuena

"... y lo que llamamos amarnos fue quizá que yo estaba de pie delante de vos, con una flor en la mano, y vos sostenías dos velas verdes y el tiempo soplaba contra nuestras caras una lenta lluvia de renuncias y despedidas y tickets de metro."

Clic para escuchar

Jazz

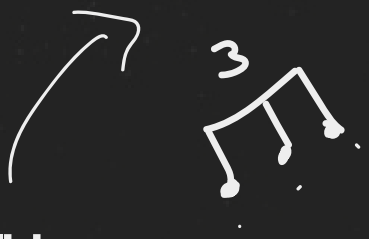
Escalas Bebop

Club de la serpiente

Contrapunto - Conversación entre cada integrante

Ossip	Bb
Oliveira	C + Silencio de Corchea
Babs	F
Wong	D
Etienne	G
Ronald	E
Guy	A
la Maga	B (Natural) + Tresillo

La Maga detiene las conversaciones con su inocencia



Oliviera

Iniciando las conversaciones

Muerte Rocamadour

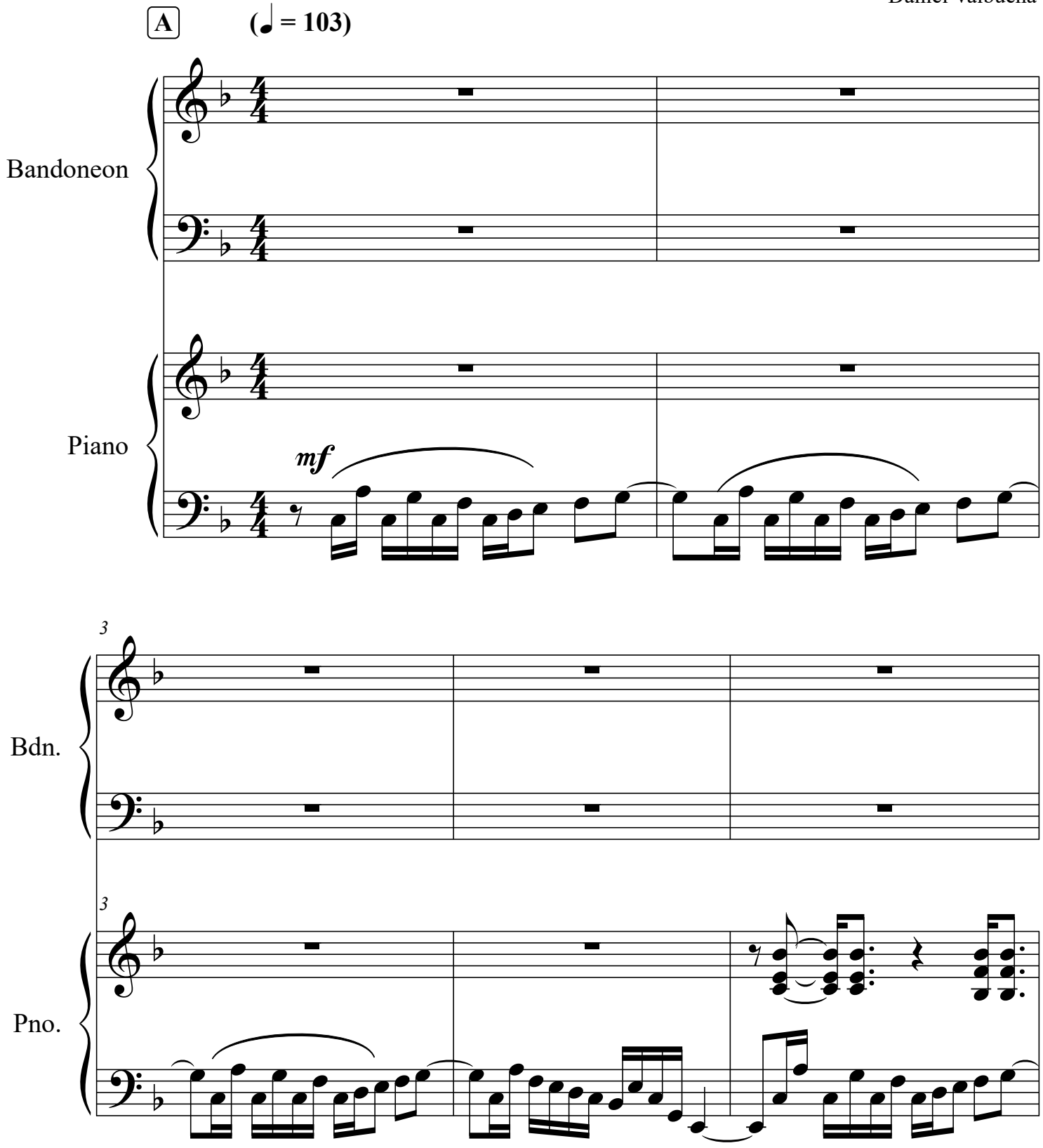
Unión entre Oliveira y la Maga

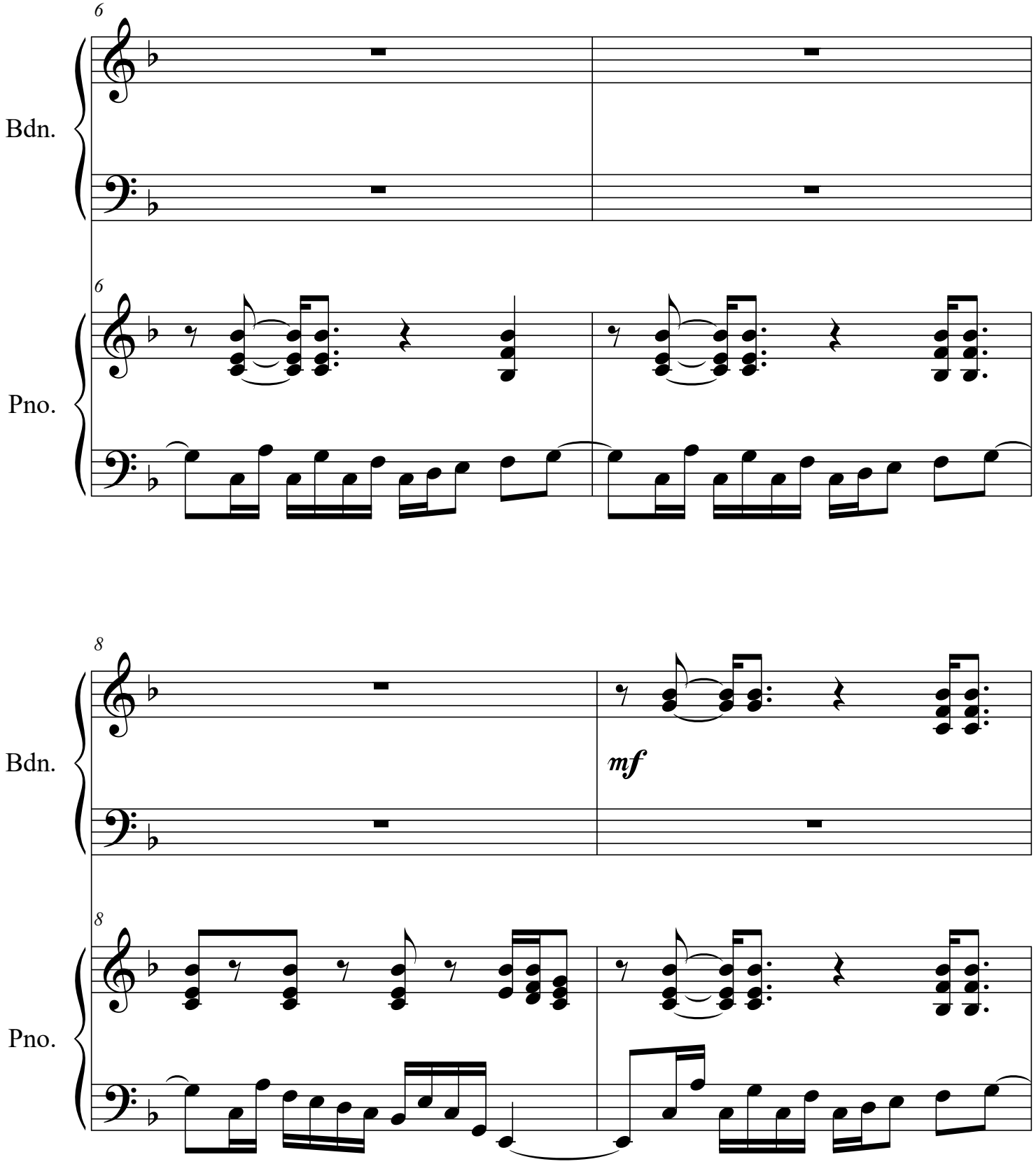
Poliritmia

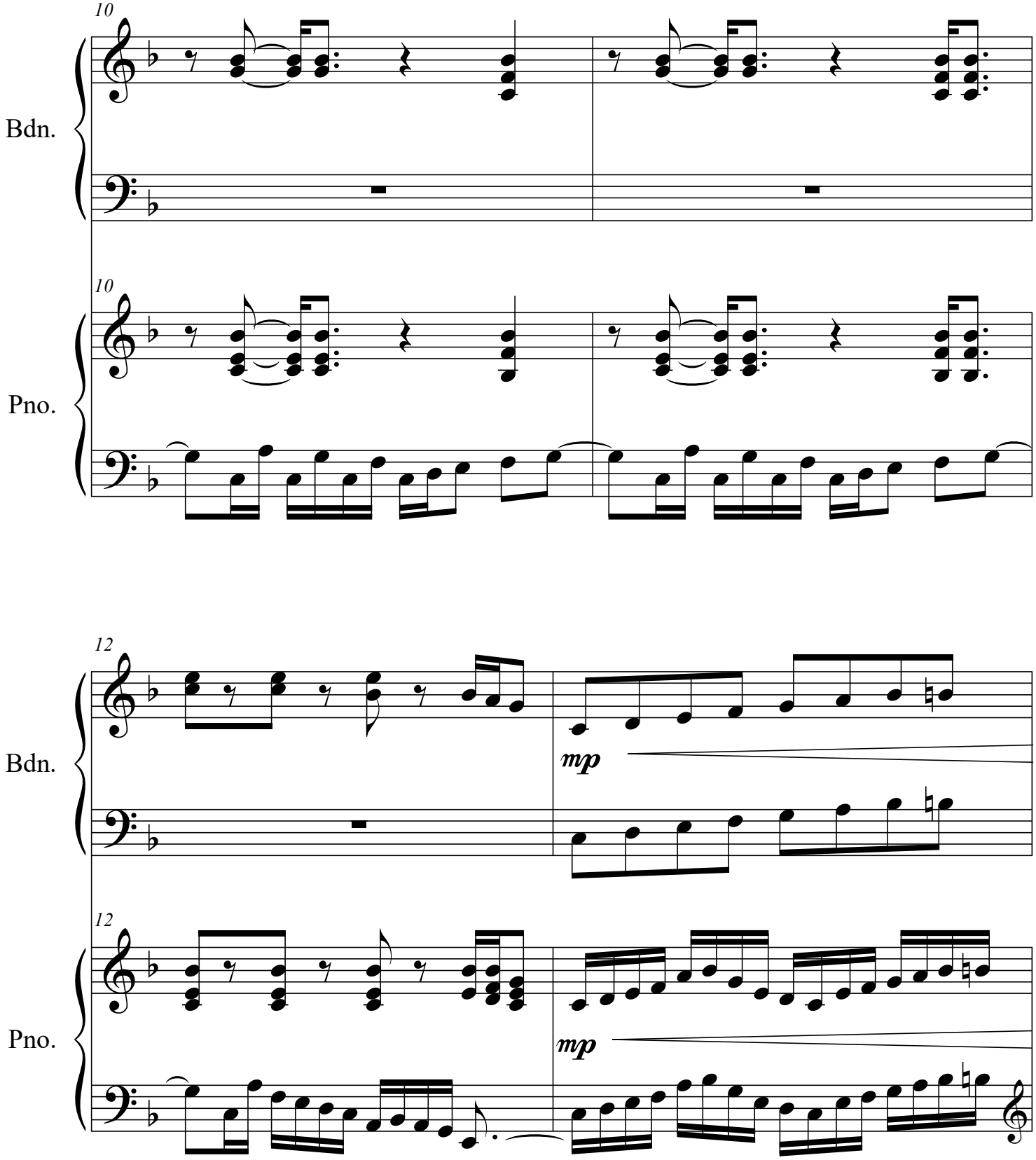
Función del leitmotiv de la Maga y Oliveira. Representando su intimidad

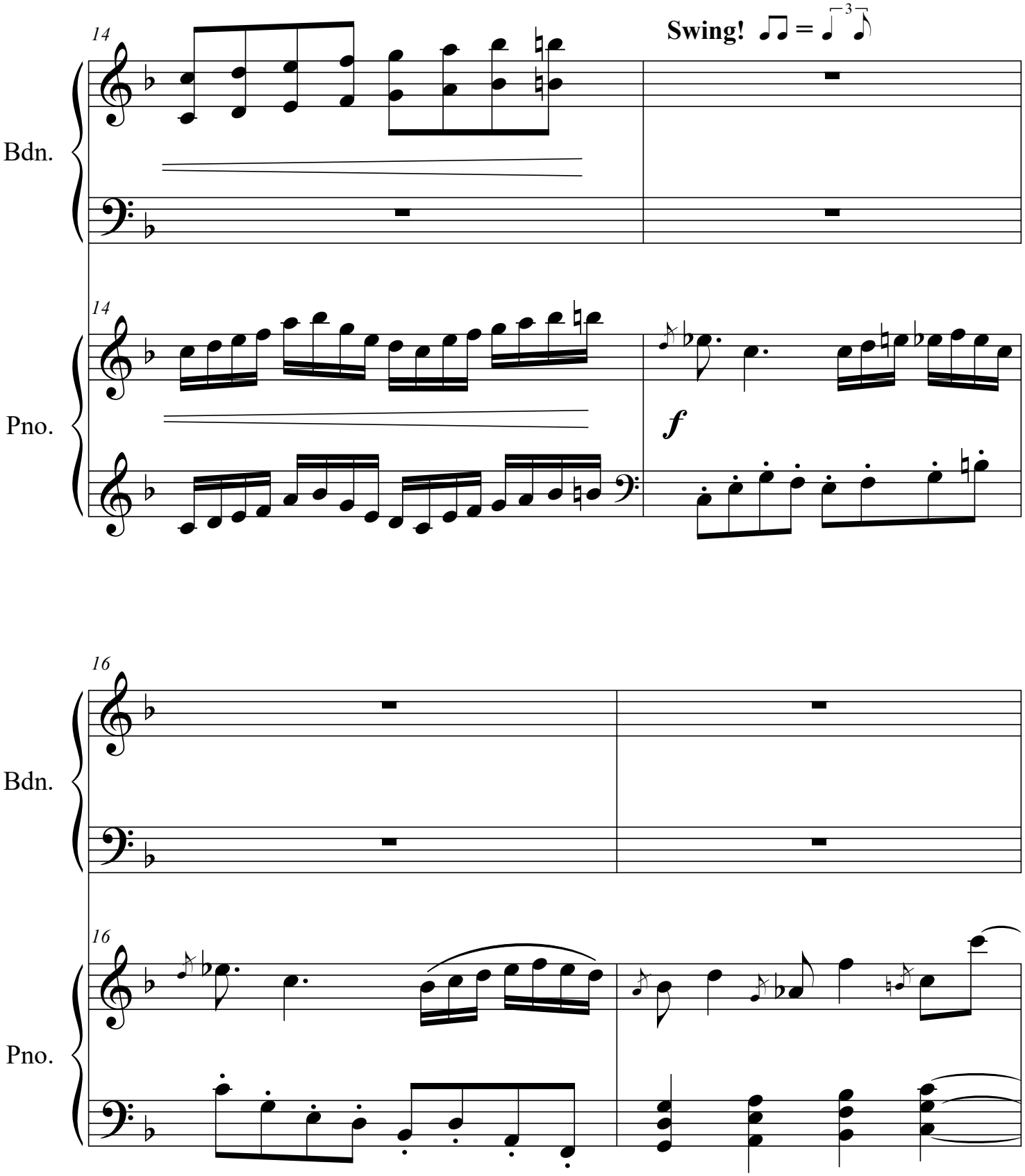
Del lado de allá

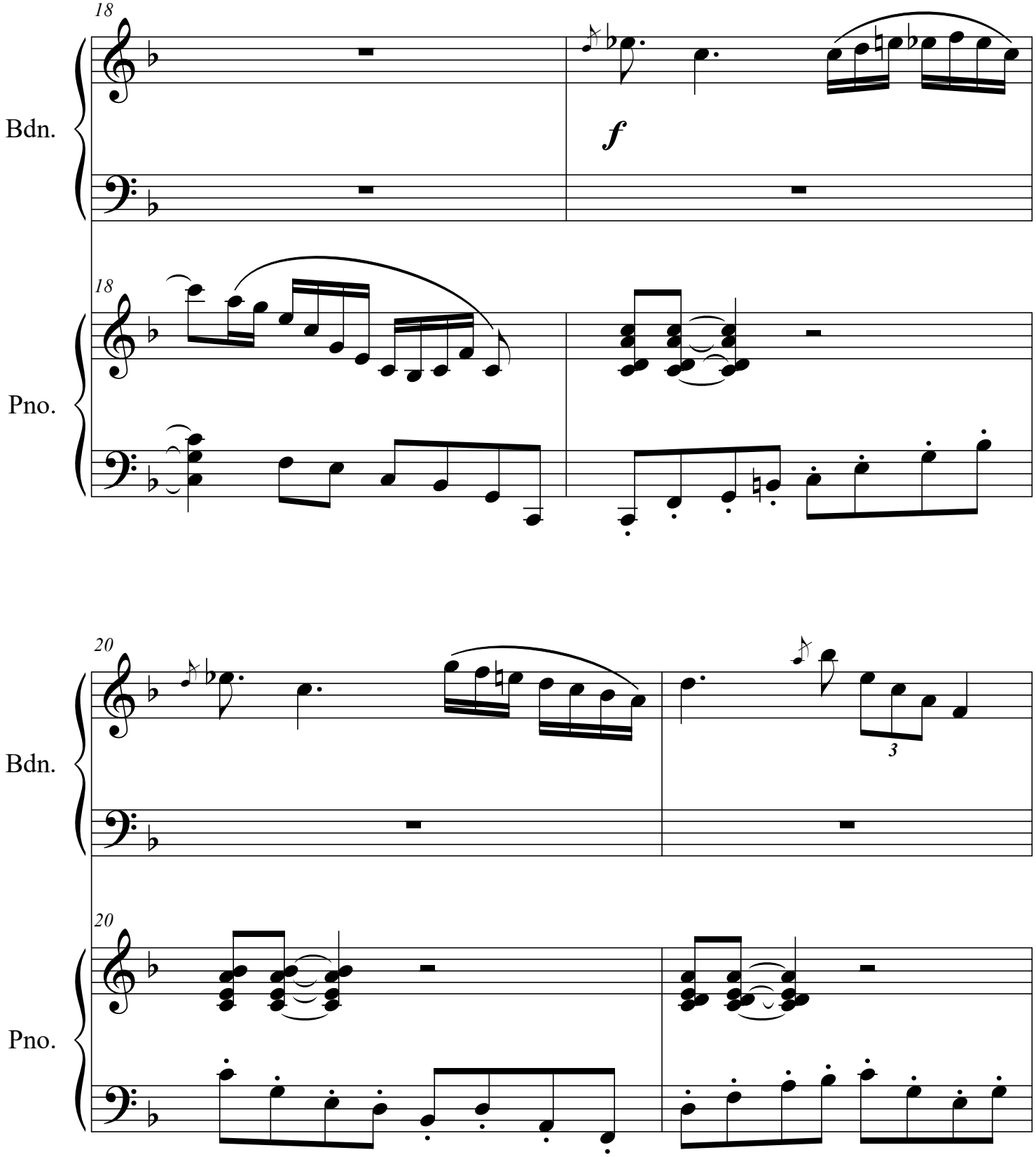
Daniel Valbuena

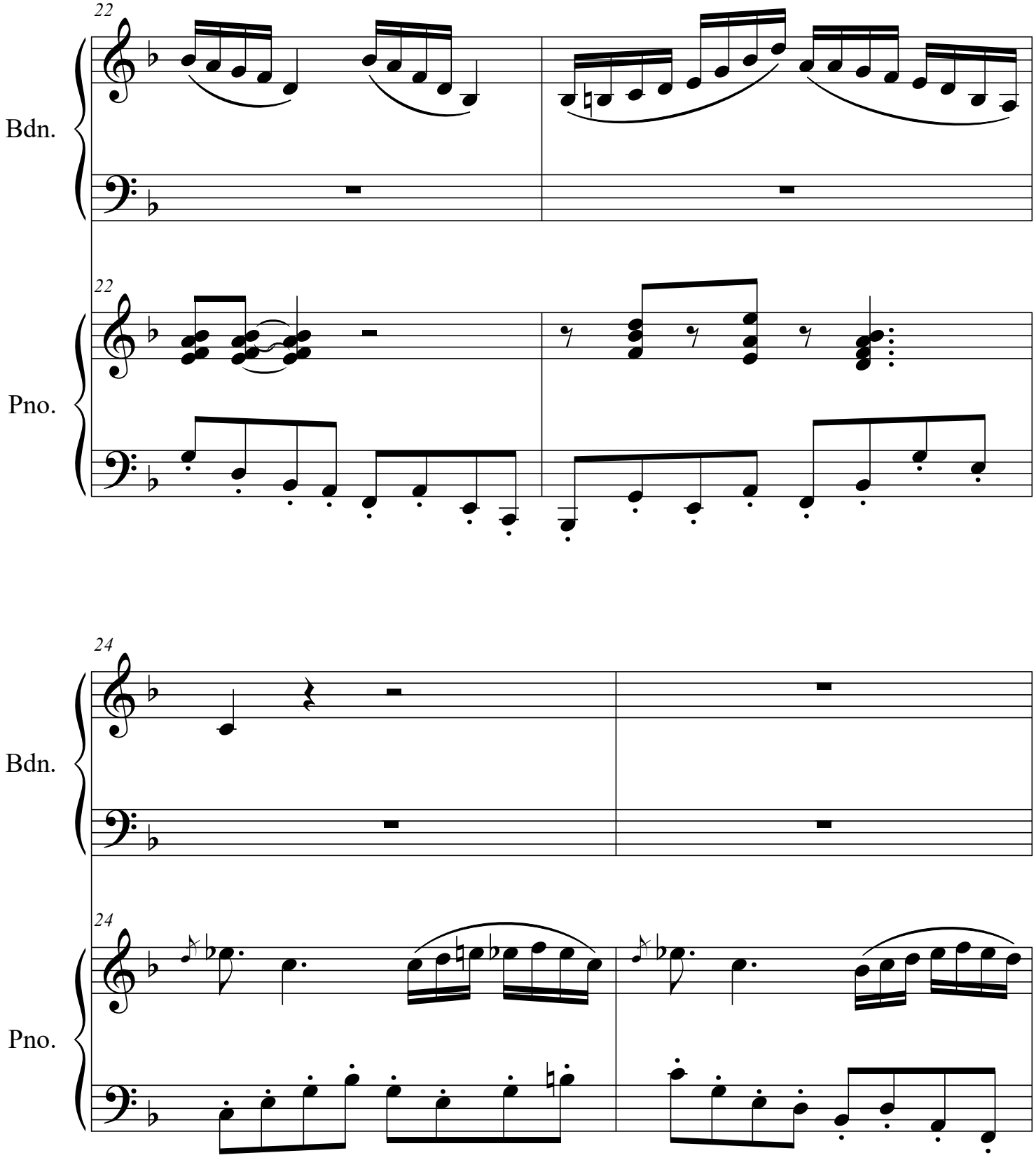


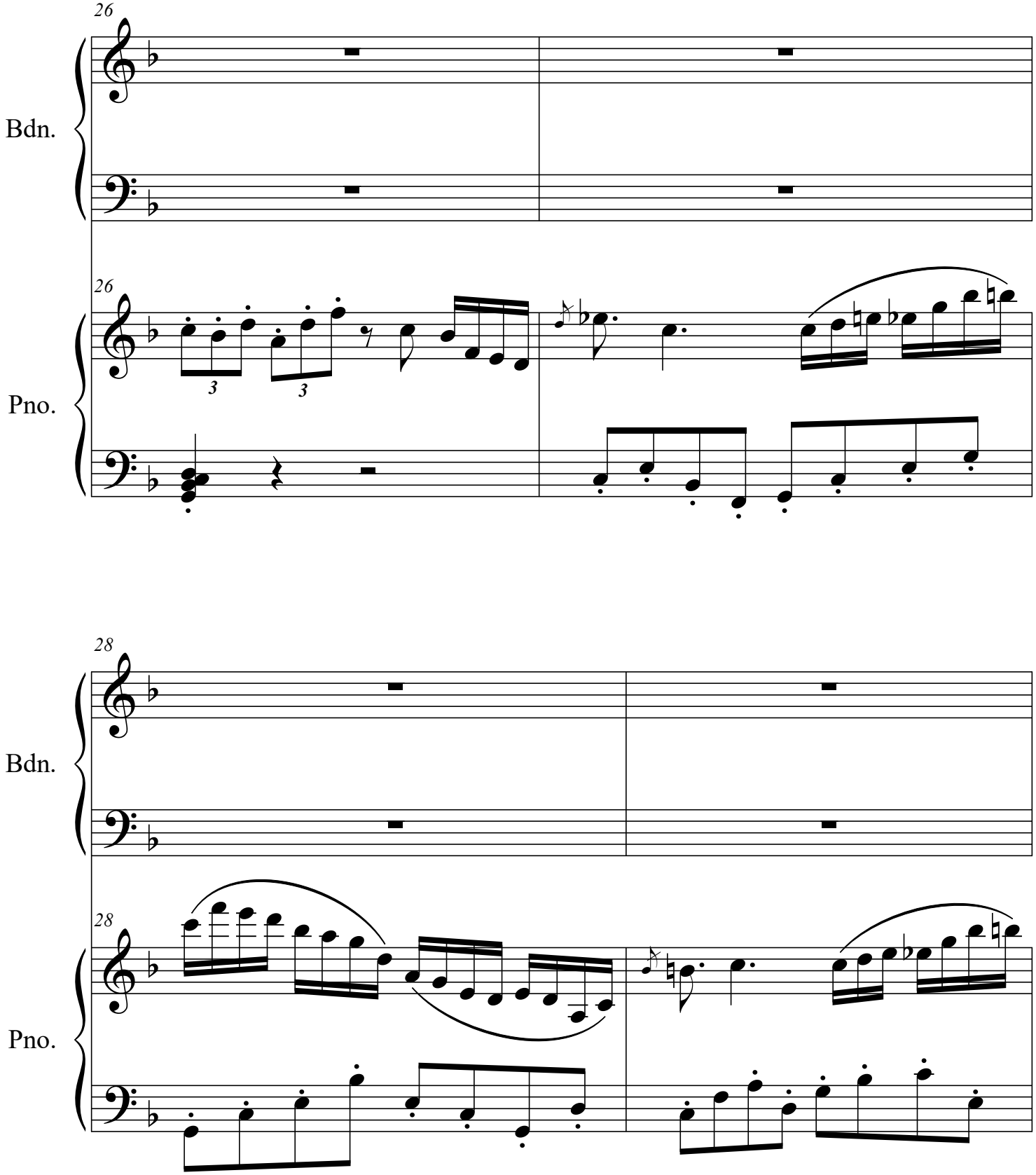

6
Bdn.
6
Pno.
8
Bdn.
mf
8
Pno.

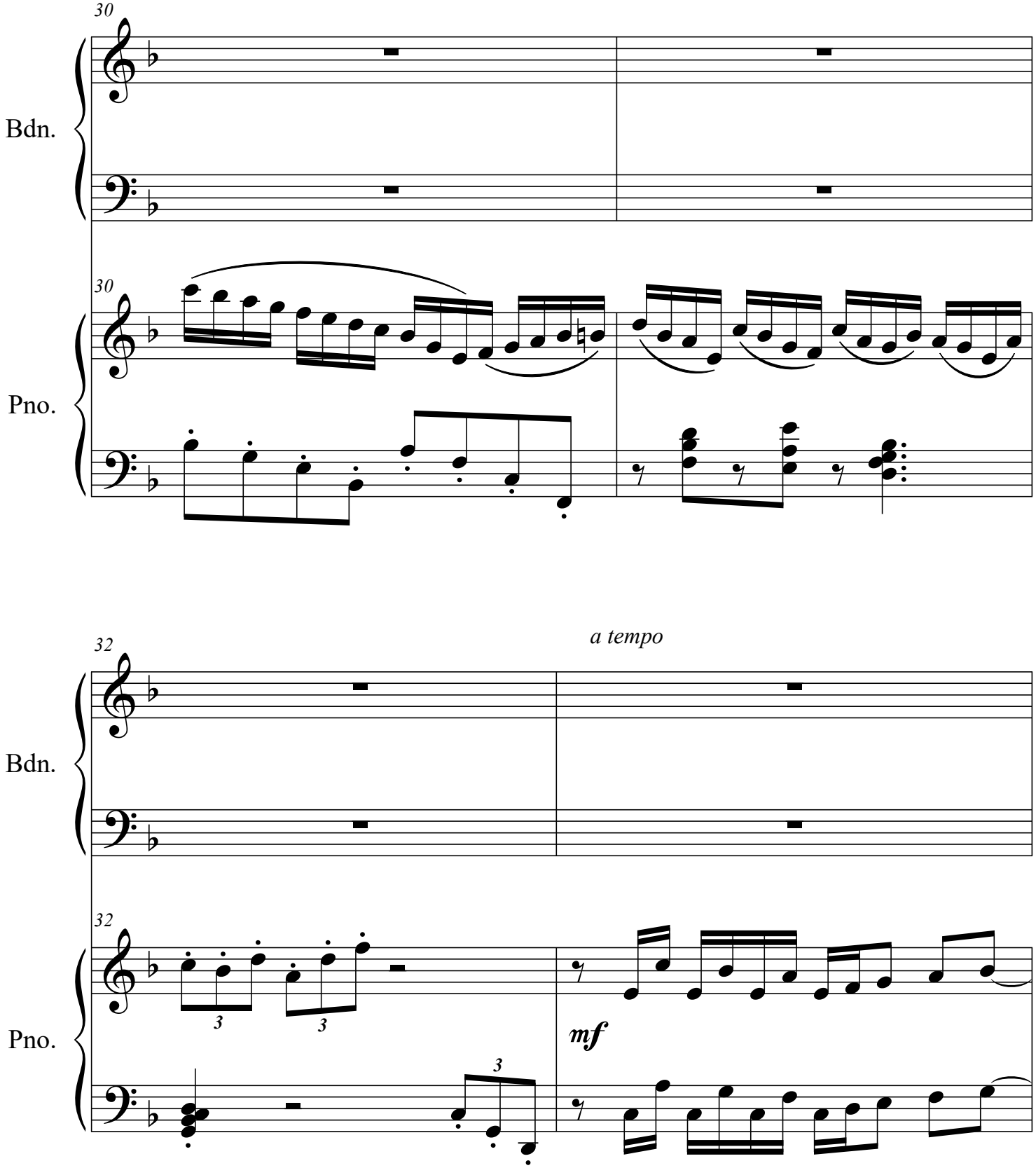

10
Bdn.
10
Pno.
12
Bdn.
mp
12
Pno.
mp

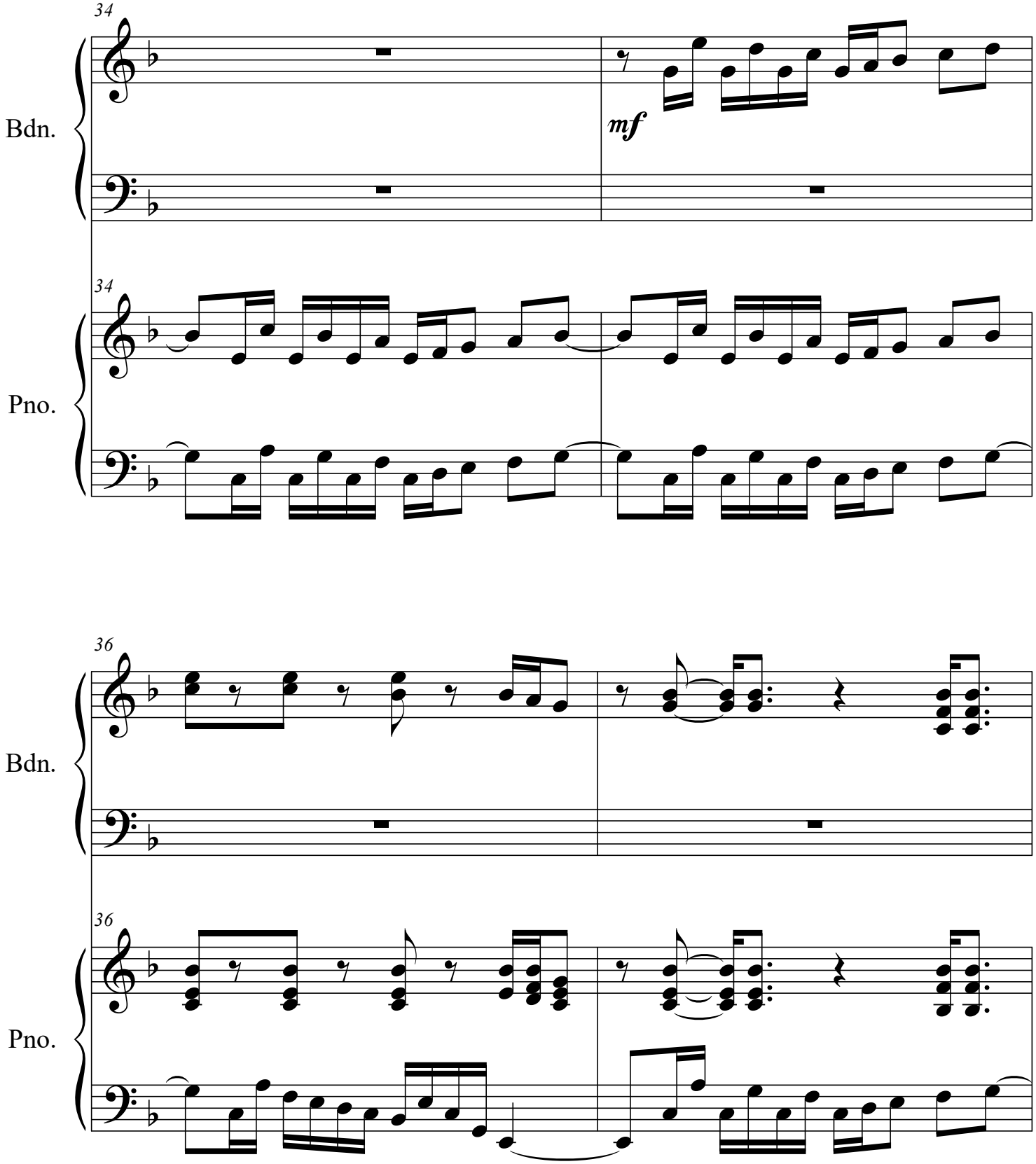

14
Swing!
Bdn.
14
Pno.
f
16
Bdn.
16
Pno.

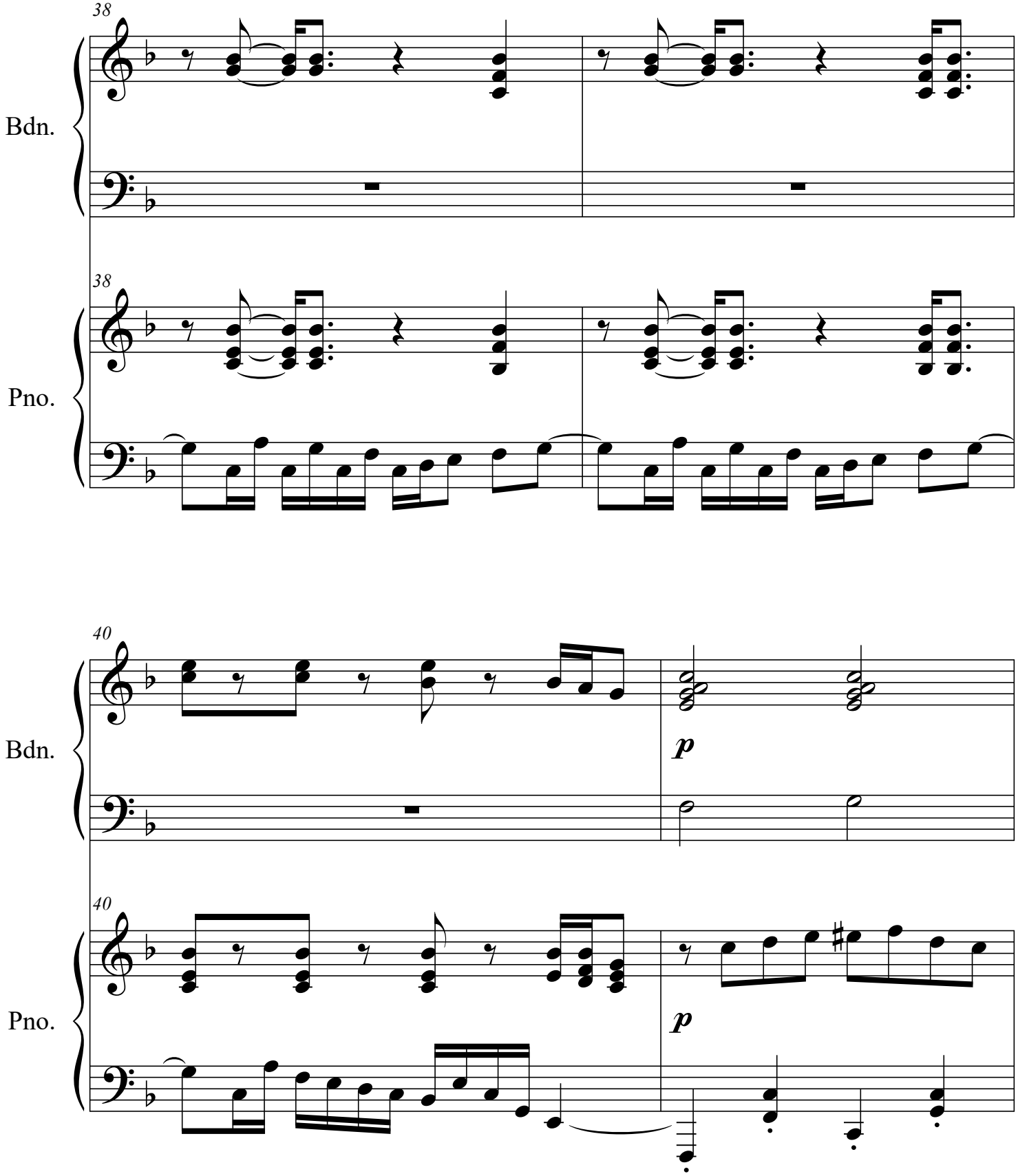

18
Bdn.
f
18
Pno.
20
Bdn.
3
20
Pno.

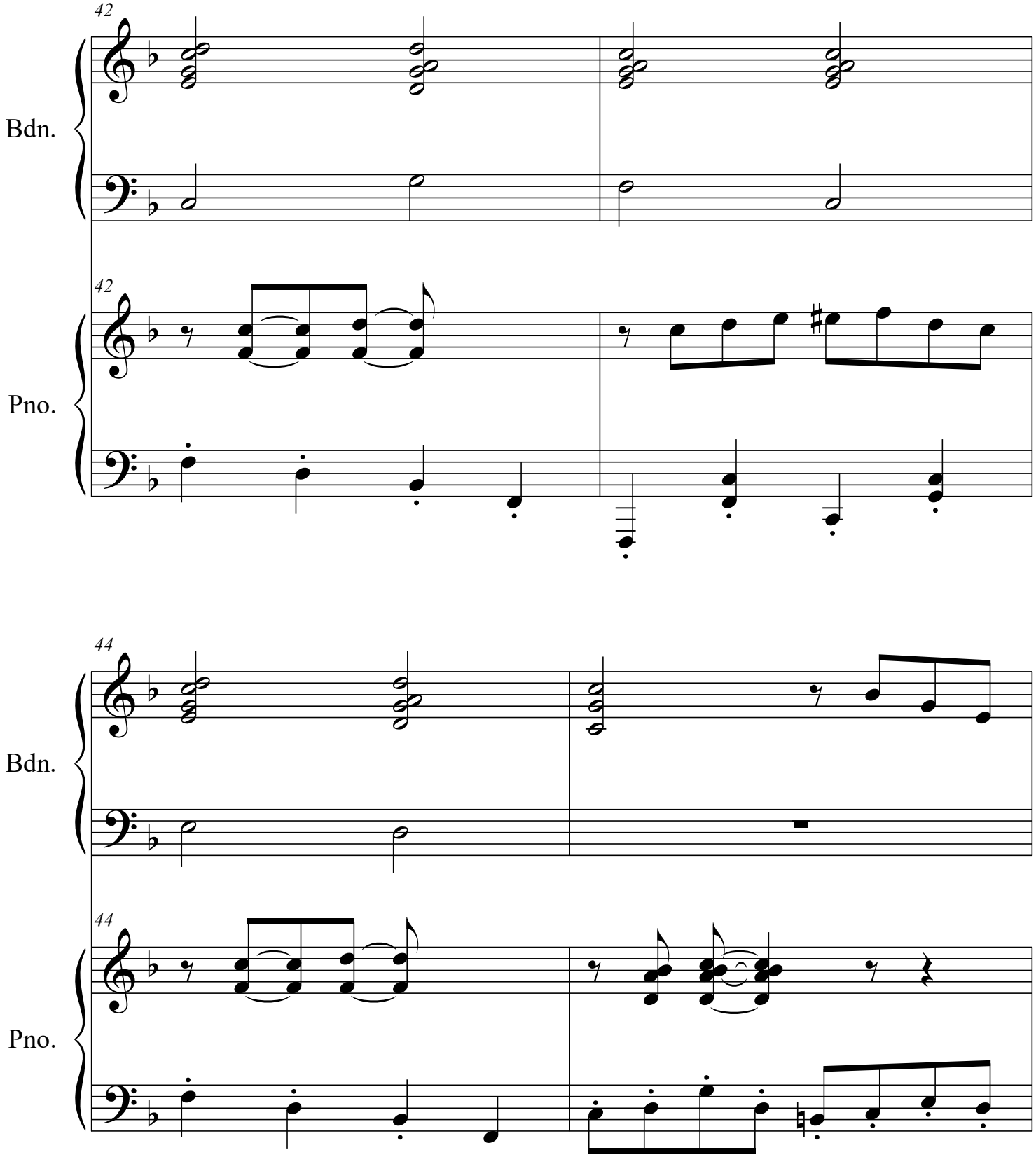

22
Bdn.
22
Pno.
24
Bdn.
24
Pno.

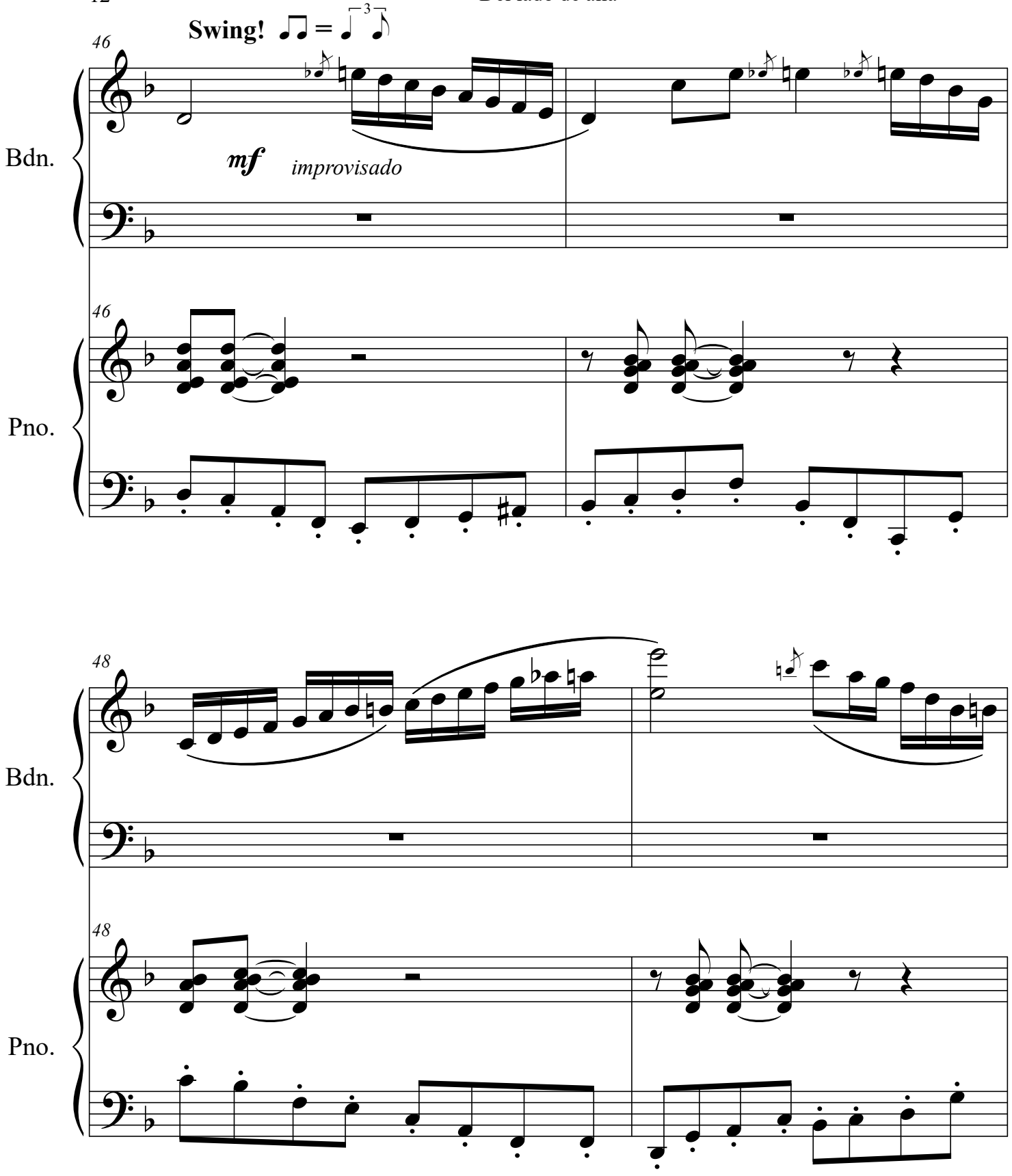

26
Bdn.
26
Pno.
3
3
28
Bdn.
28
Pno.

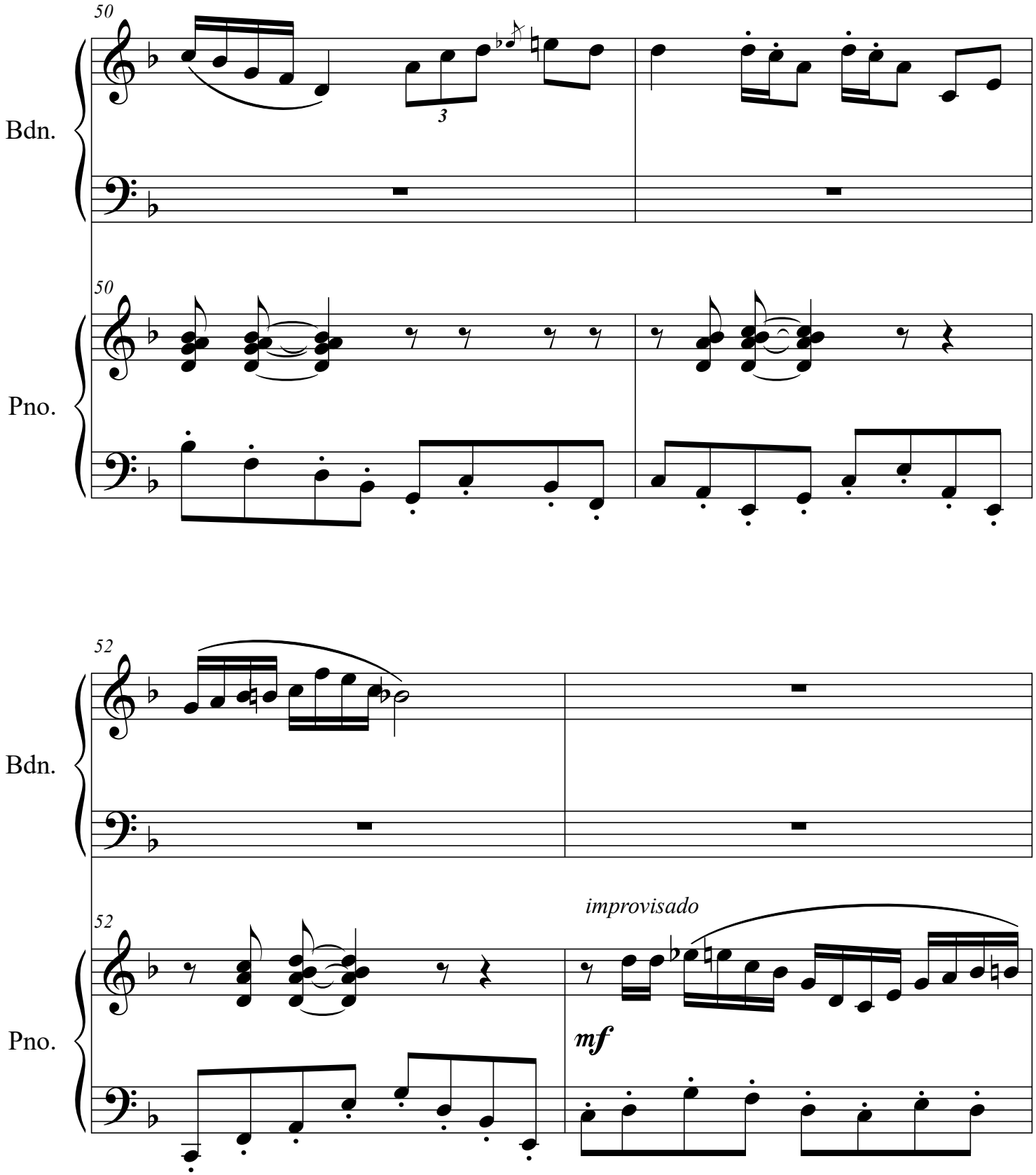

30
Bdn.
30
Pno.
a tempo
32
Bdn.
32
3
3
Pno.
mf
3

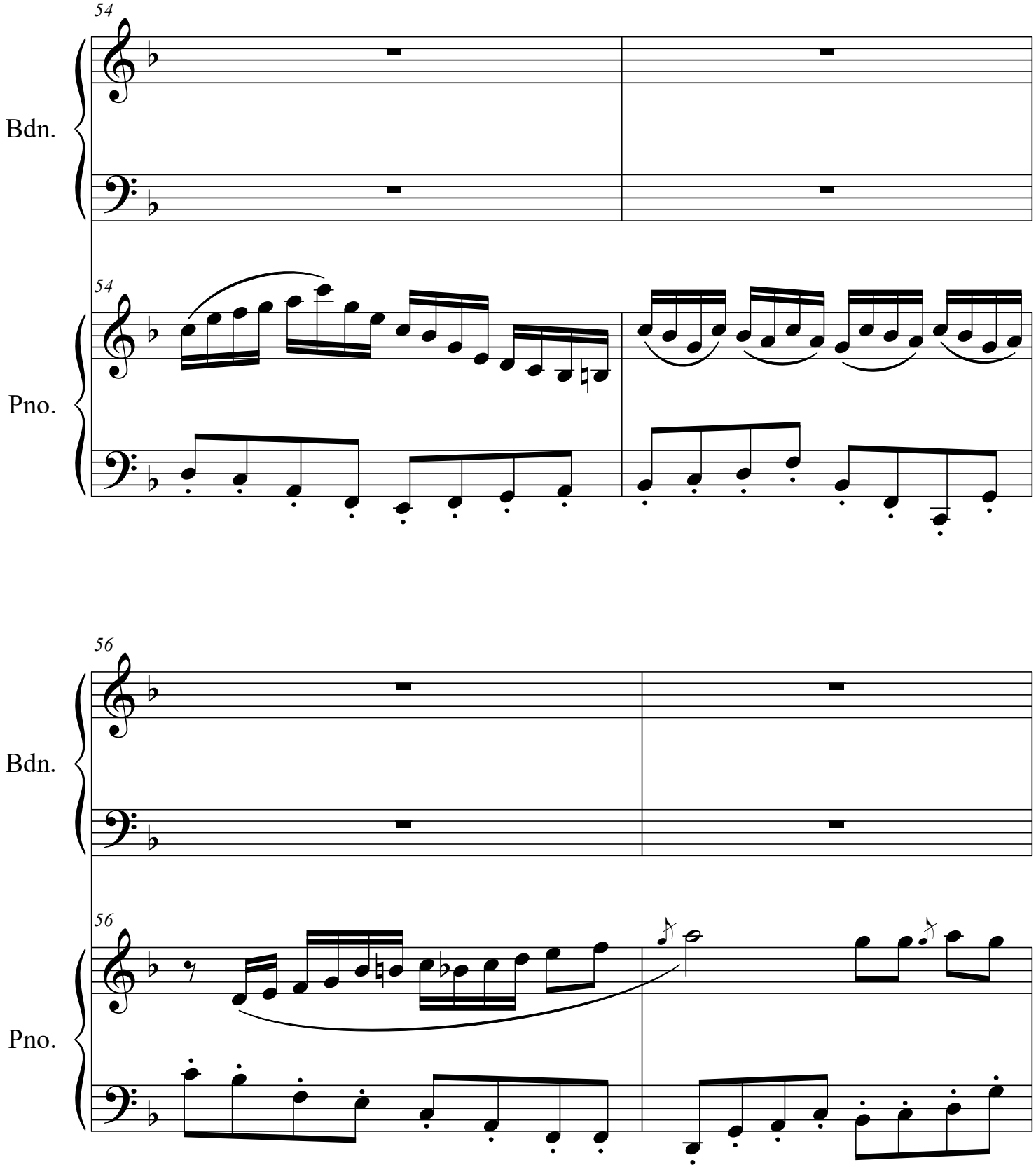

34
Bdn.
mf
34
Pno.
36
Bdn.
36
Pno.

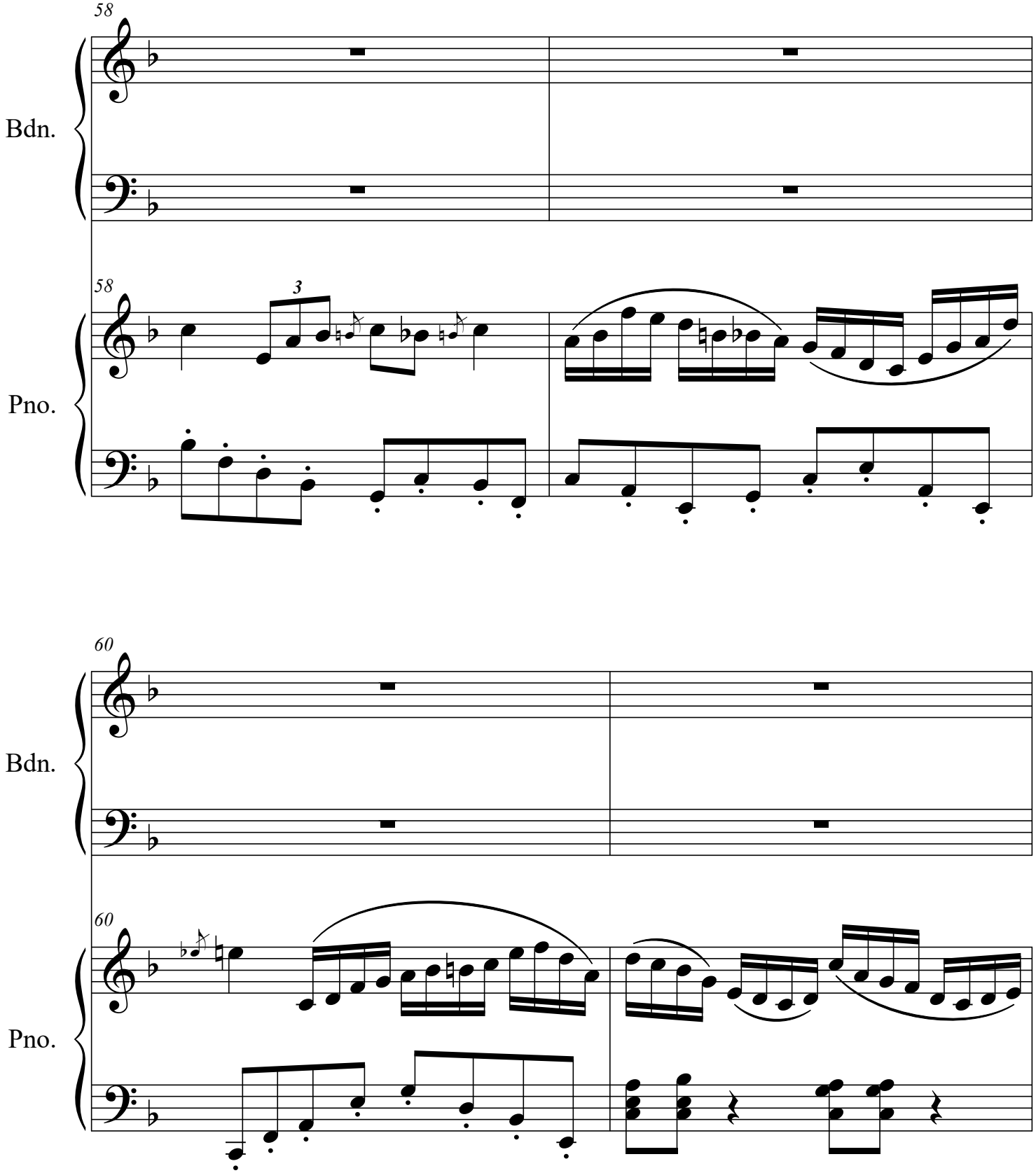

38
Bdn.
38
Pno.
40
Bdn.
p
40
Pno.
p

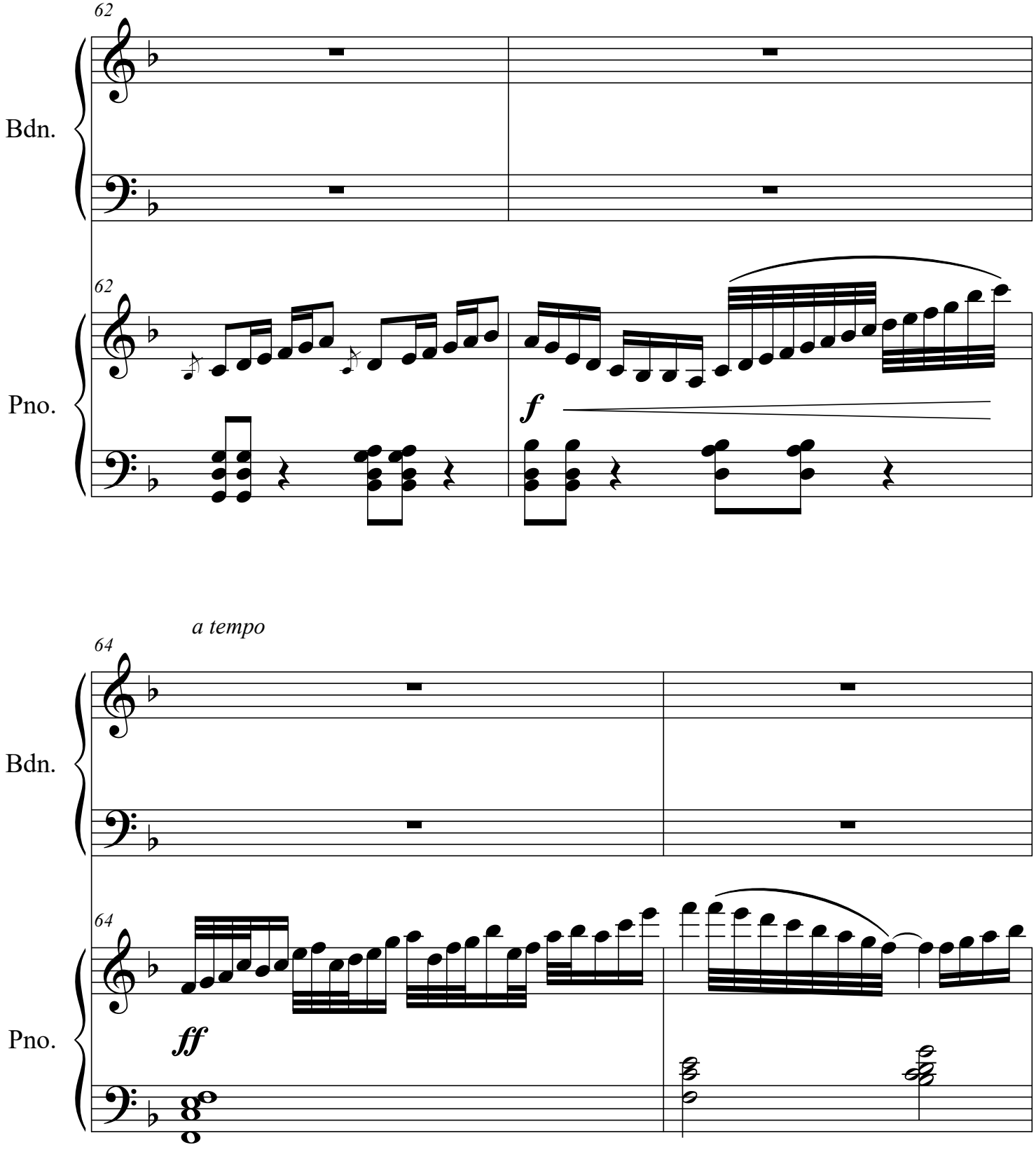

42
Bdn.
42
Pno.
44
Bdn.
44
Pno.

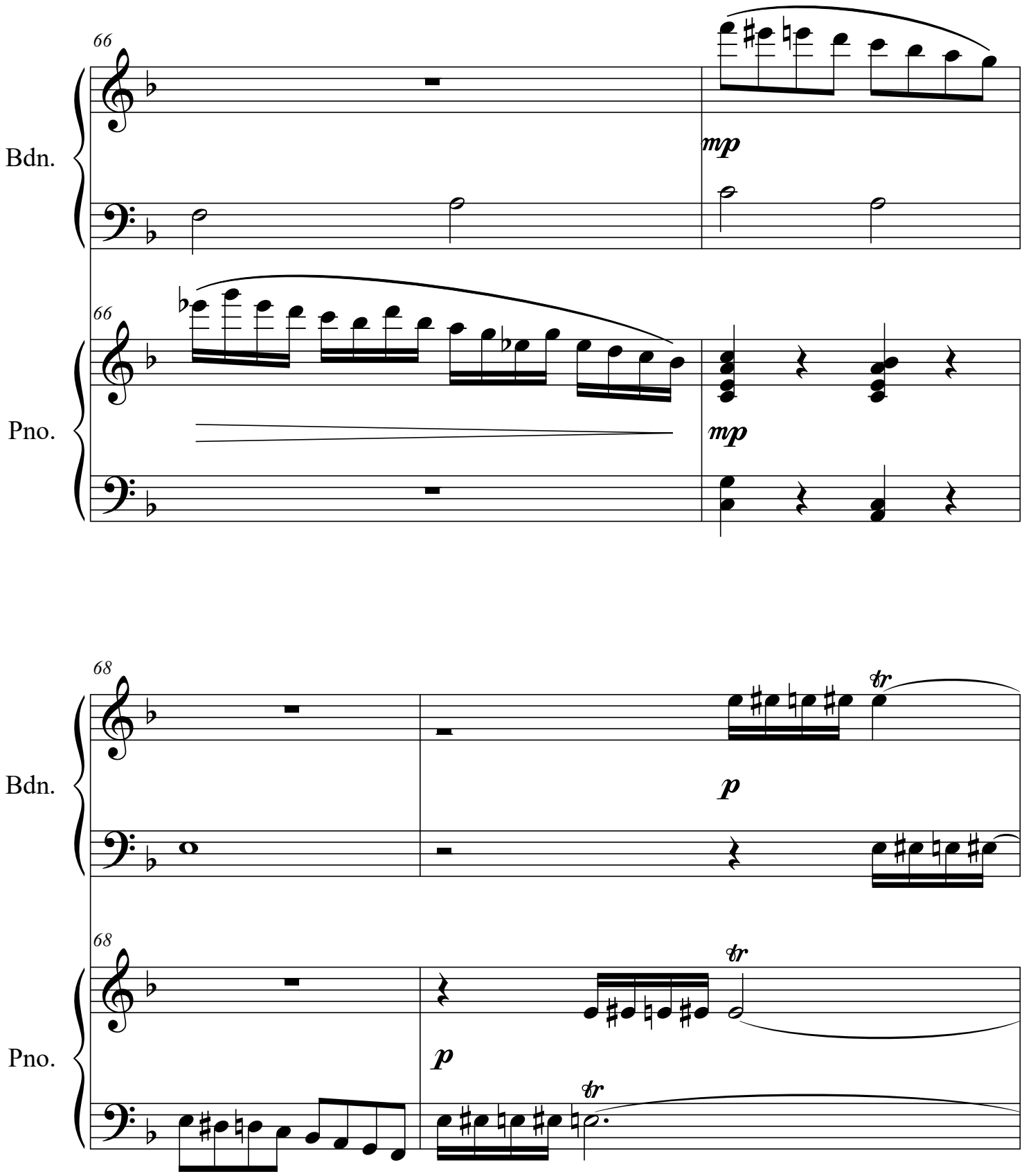

Swing!
46
Bdn.
mf
improvisado
46
Pno.
48
Bdn.
48
Pno.

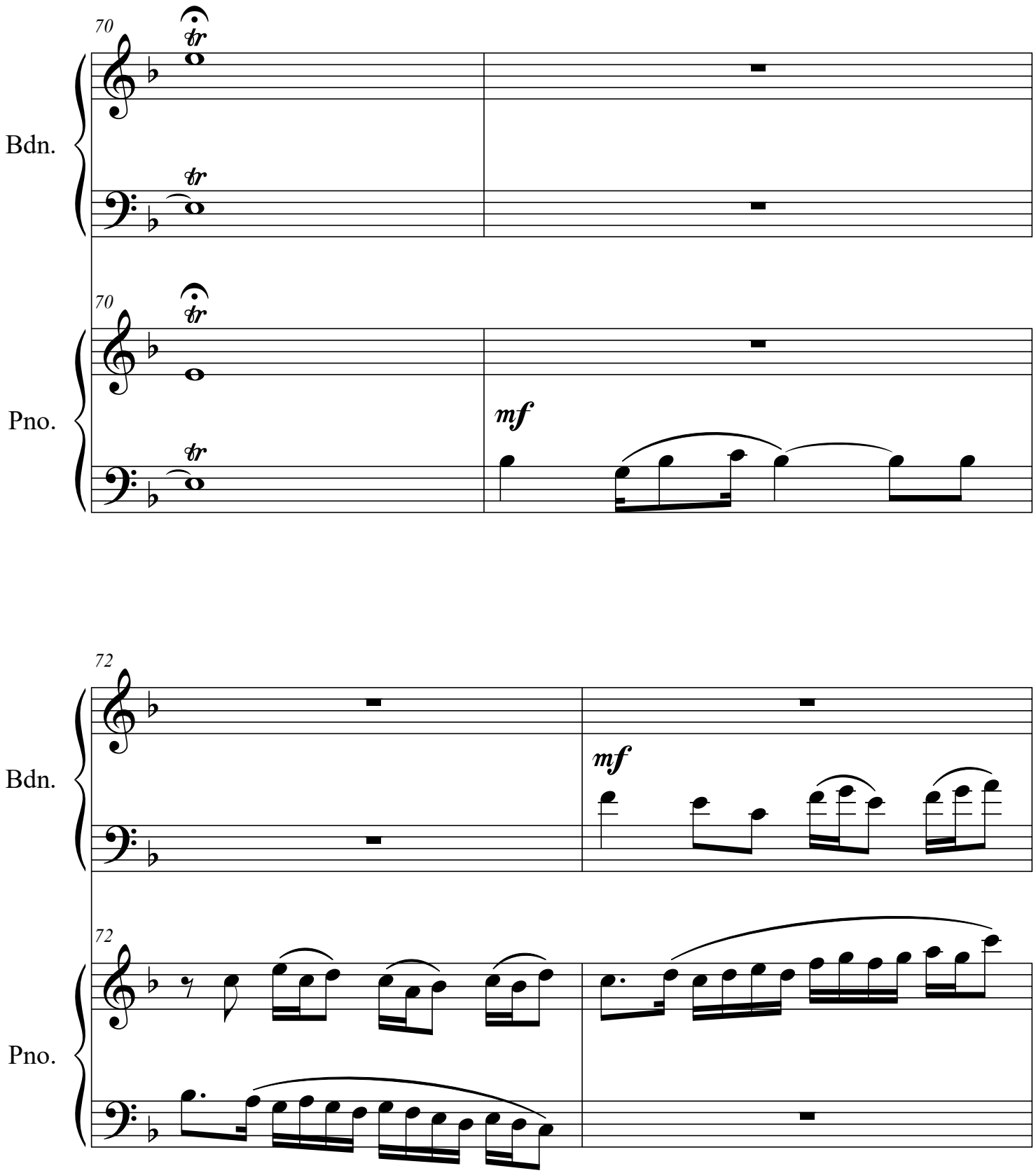

50
Bdn.
3
50
Pno.
52
Bdn.
52
improvisado
Pno.
mf

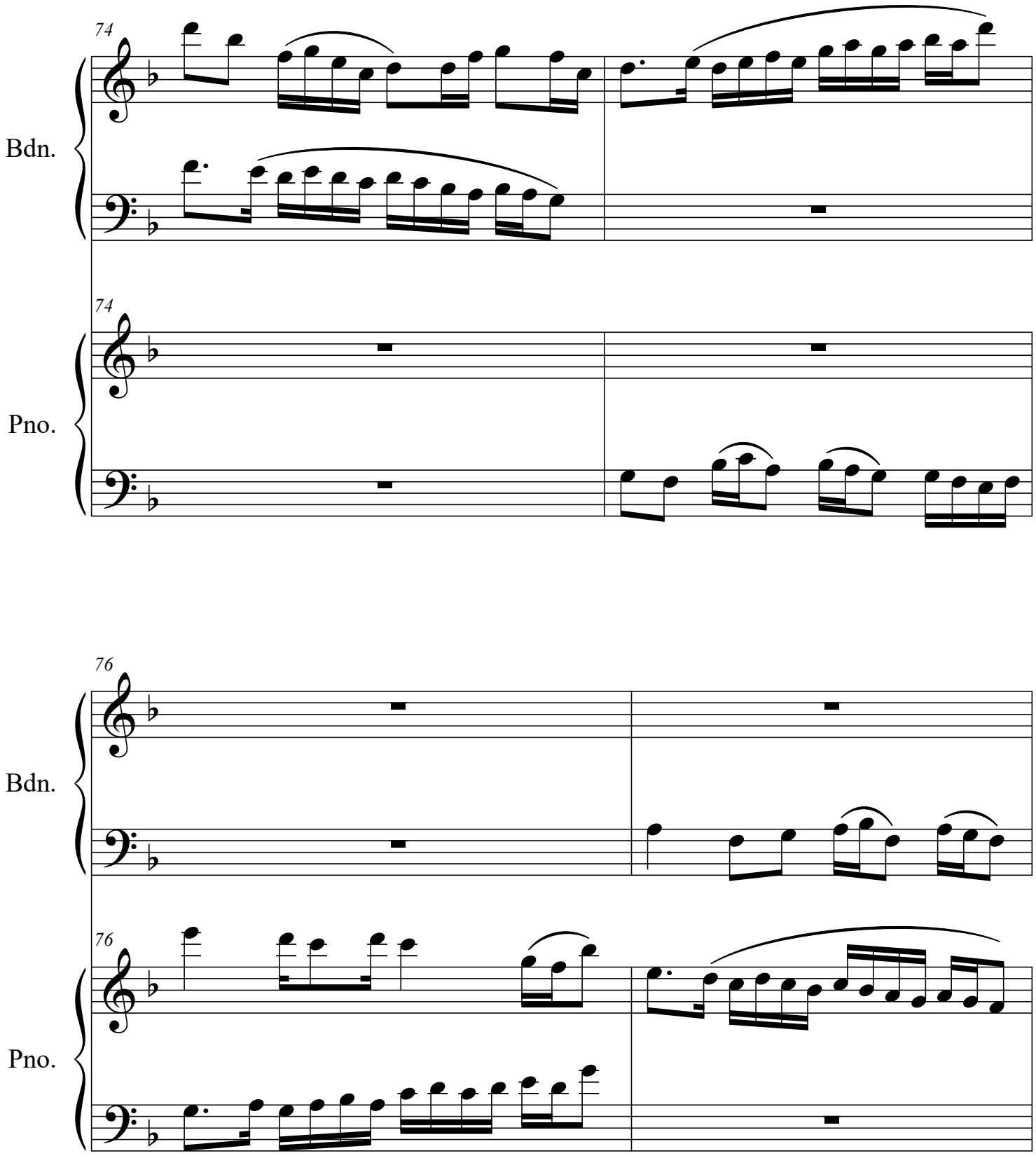

54
Bdn.
54
Pno.
56
Bdn.
56
Pno.

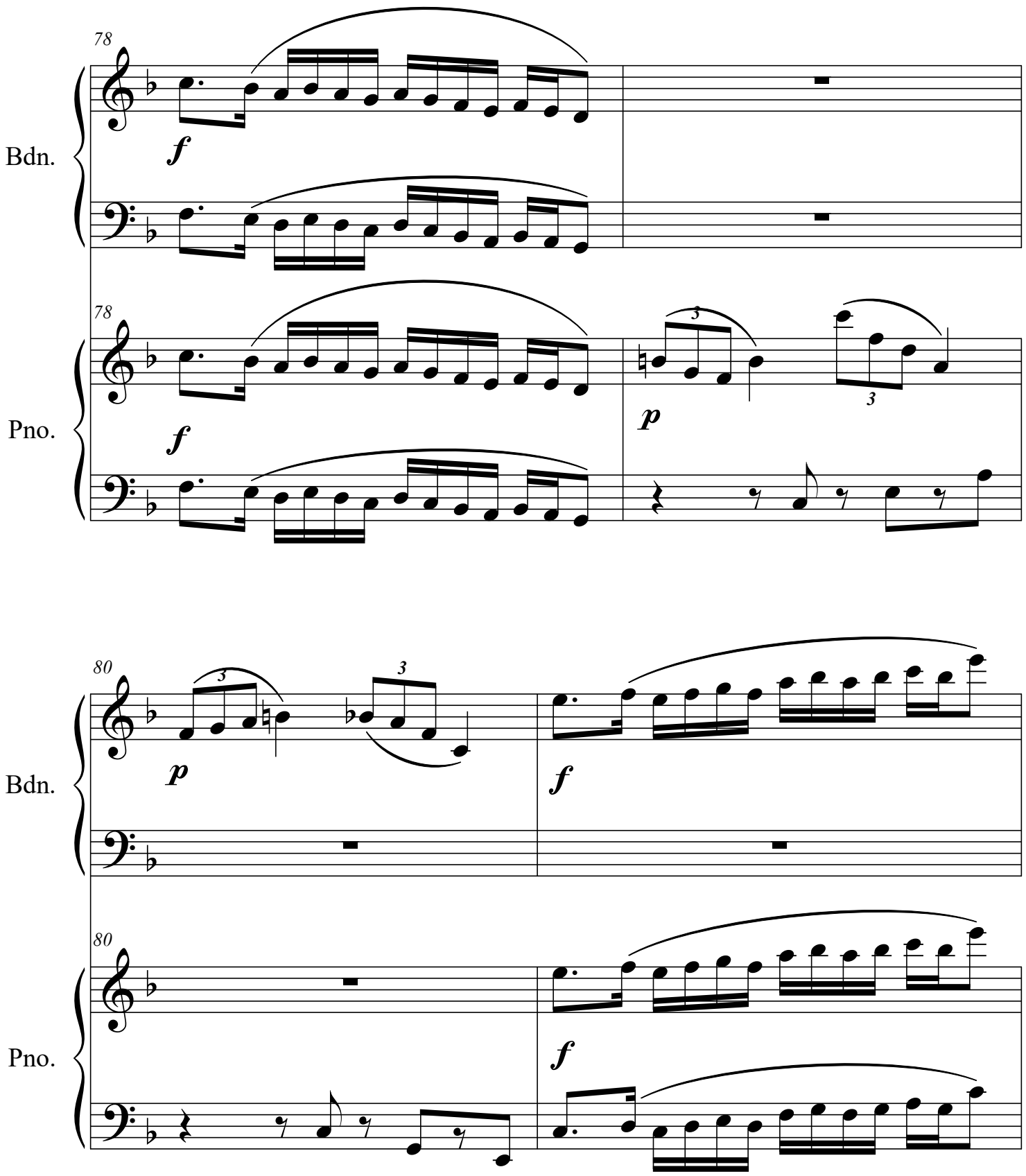

58
Bdn.
58
3
Pno.
60
Bdn.
60
Pno.

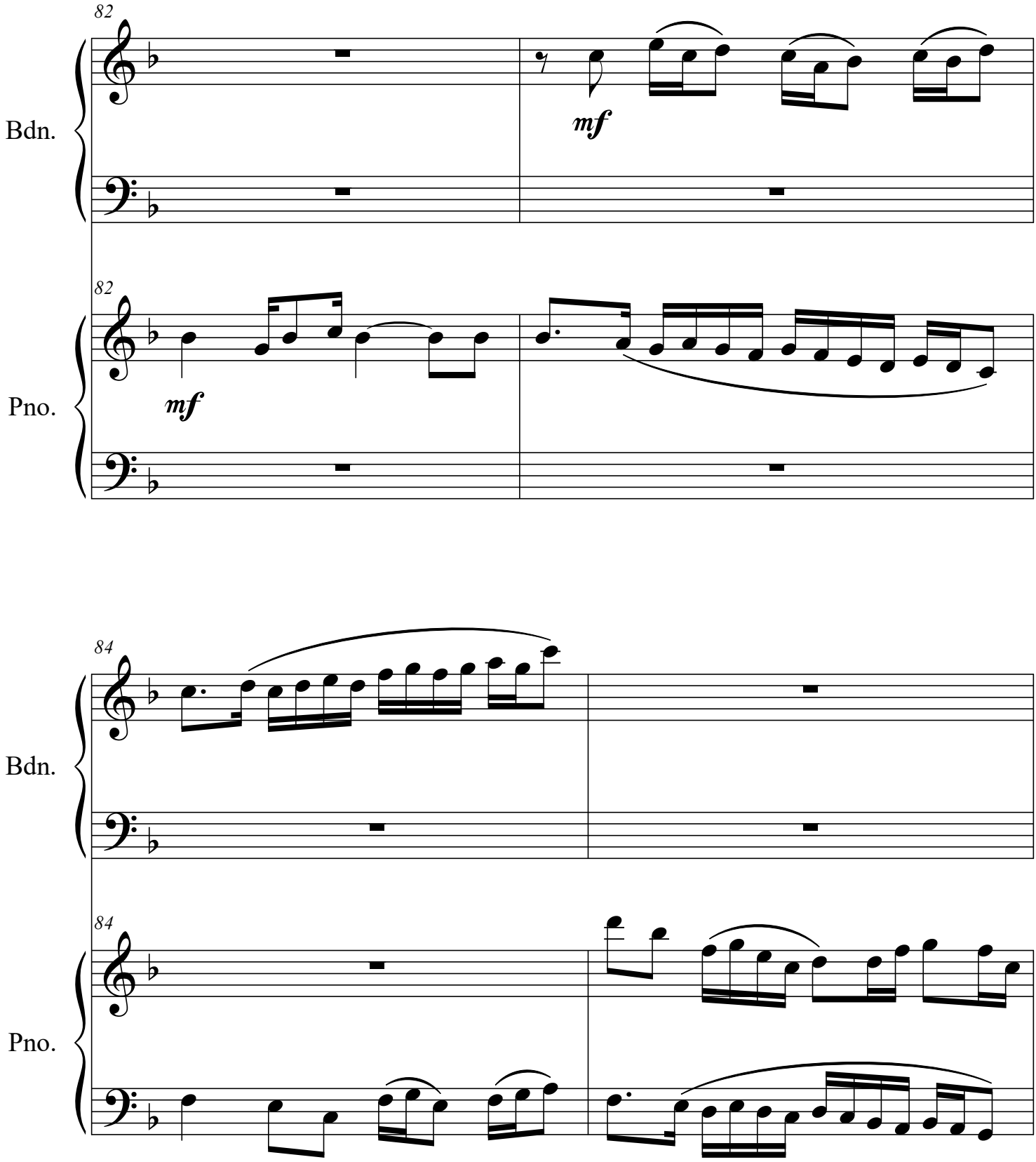

62
Bdn.
62
Pno.
f
a tempo
64
Bdn.
64
Pno.
ff

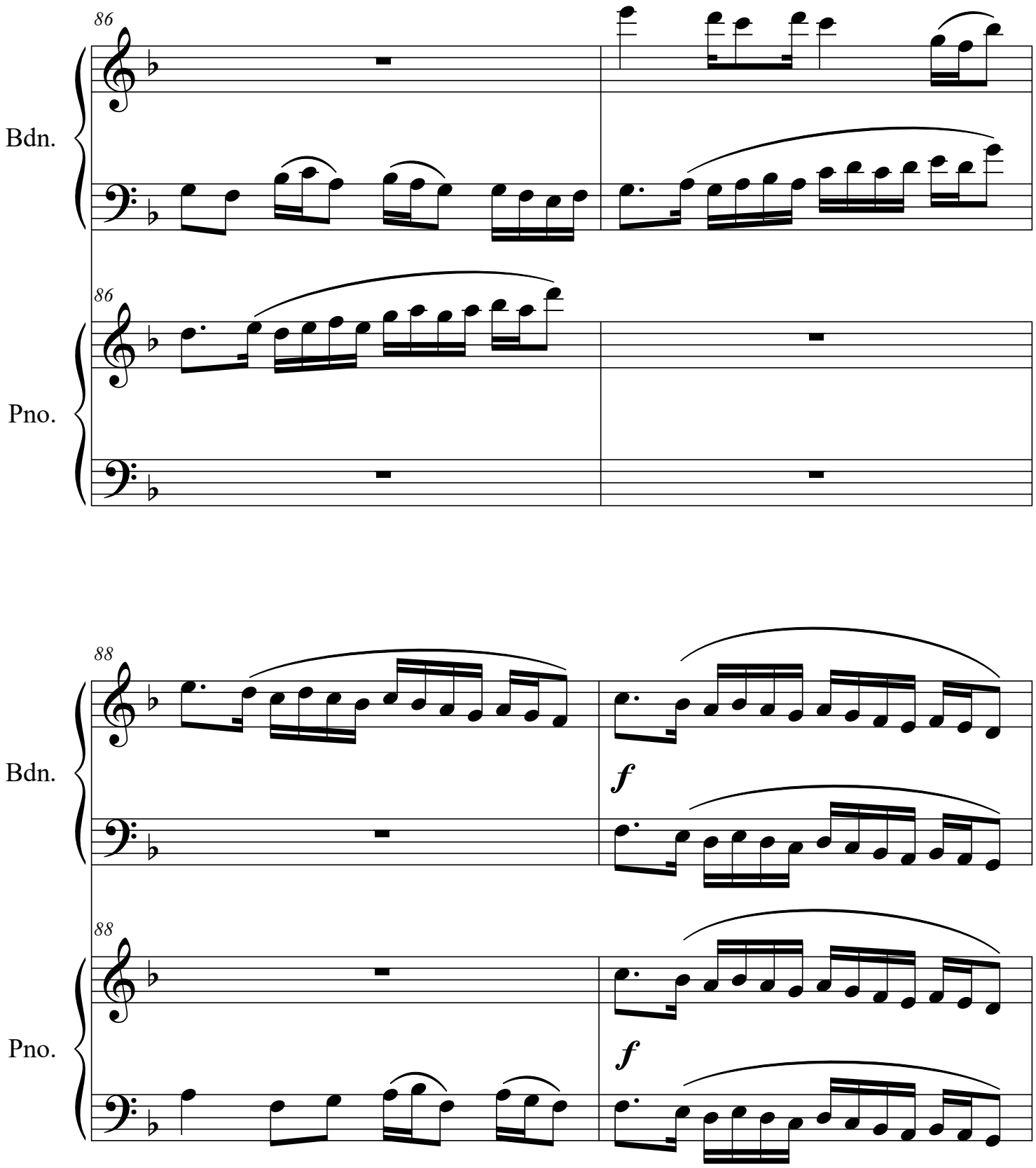

66
Bdn.
mp
66
Pno.
mp
68
Bdn.
tr
p
68
Pno.
tr
p
tr

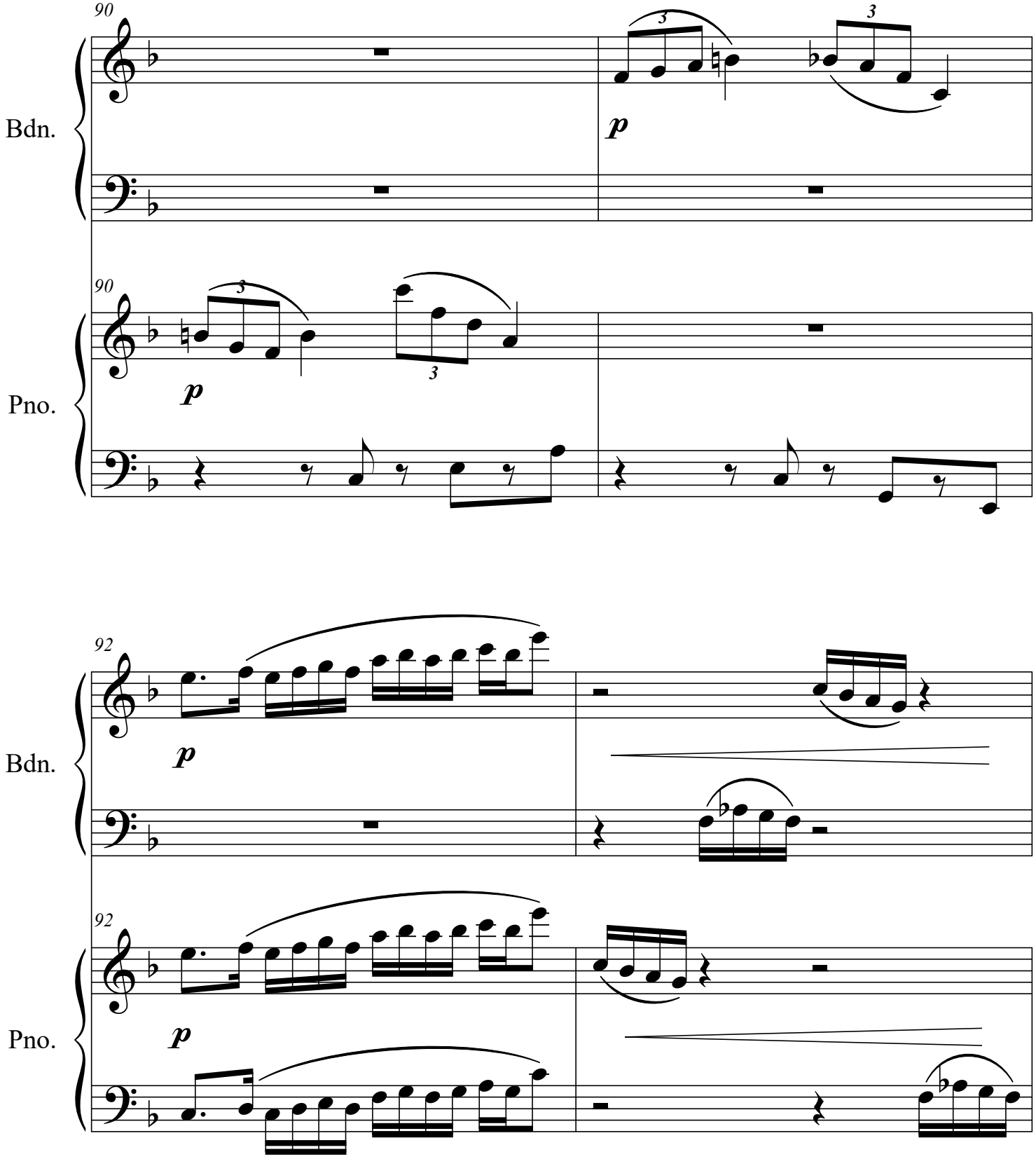

70
Bdn.
70
Pno.
mf
72
Bdn.
mf
72
Pno.


74
Bdn.
74
Pno.
76
Bdn.
76
Pno.


78
Bdn.
f
78
Pno.
f
3
p
3
80
Bdn.
p
3
3
f
80
Pno.
f


82
Bdn.
mf
82
Pno.
mf
84
Bdn.
84
Pno.


86
Bdn.
86
Pno.
88
Bdn.
f
88
Pno.
f


90
Bdn.
p
90
Pno.
p
92
Bdn.
p
92
Pno.
p

B

molto rit.

Bdn.

f

94

Pno.

f

Ped. ✻

a tempo

96

Bdn.

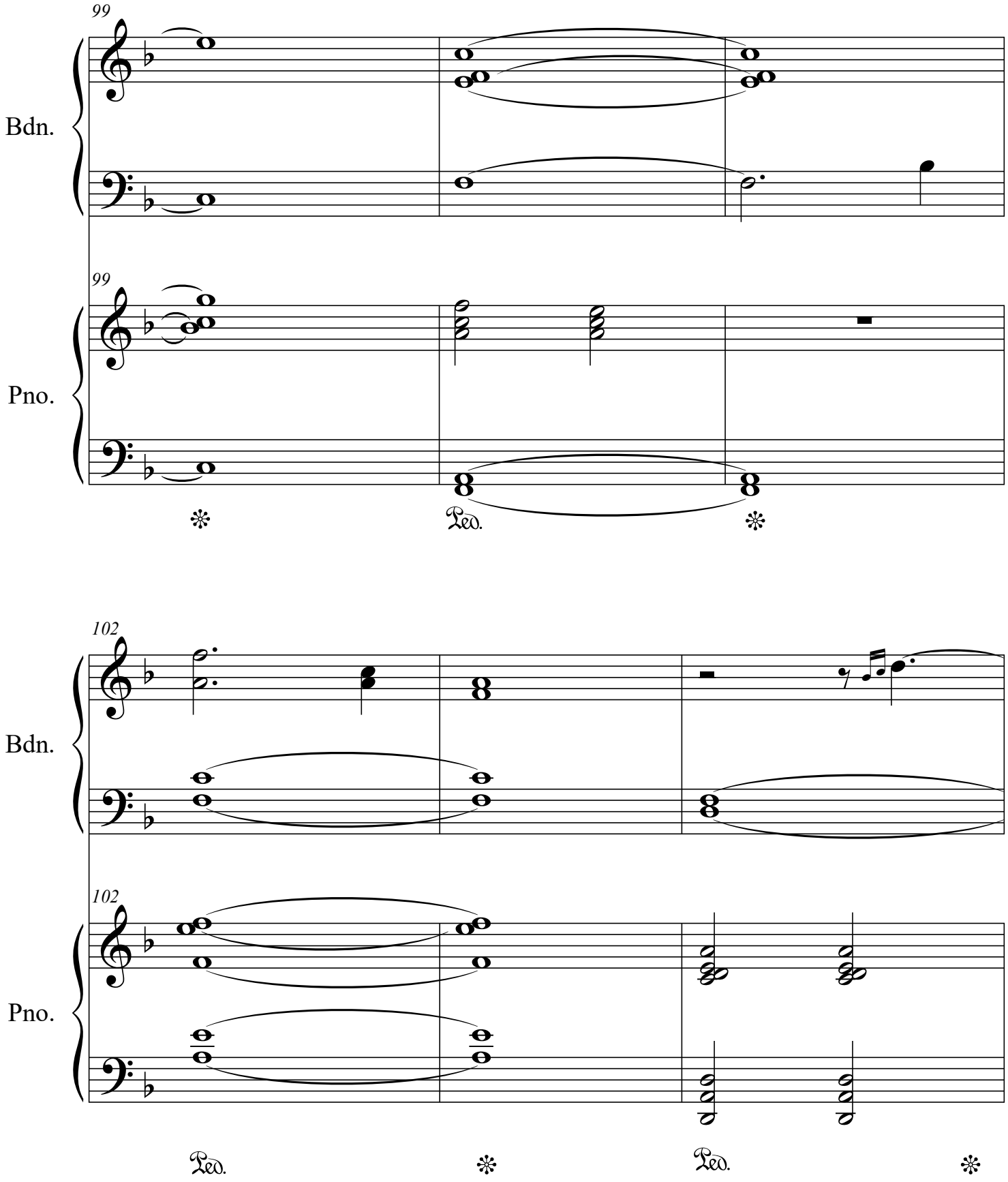
pp

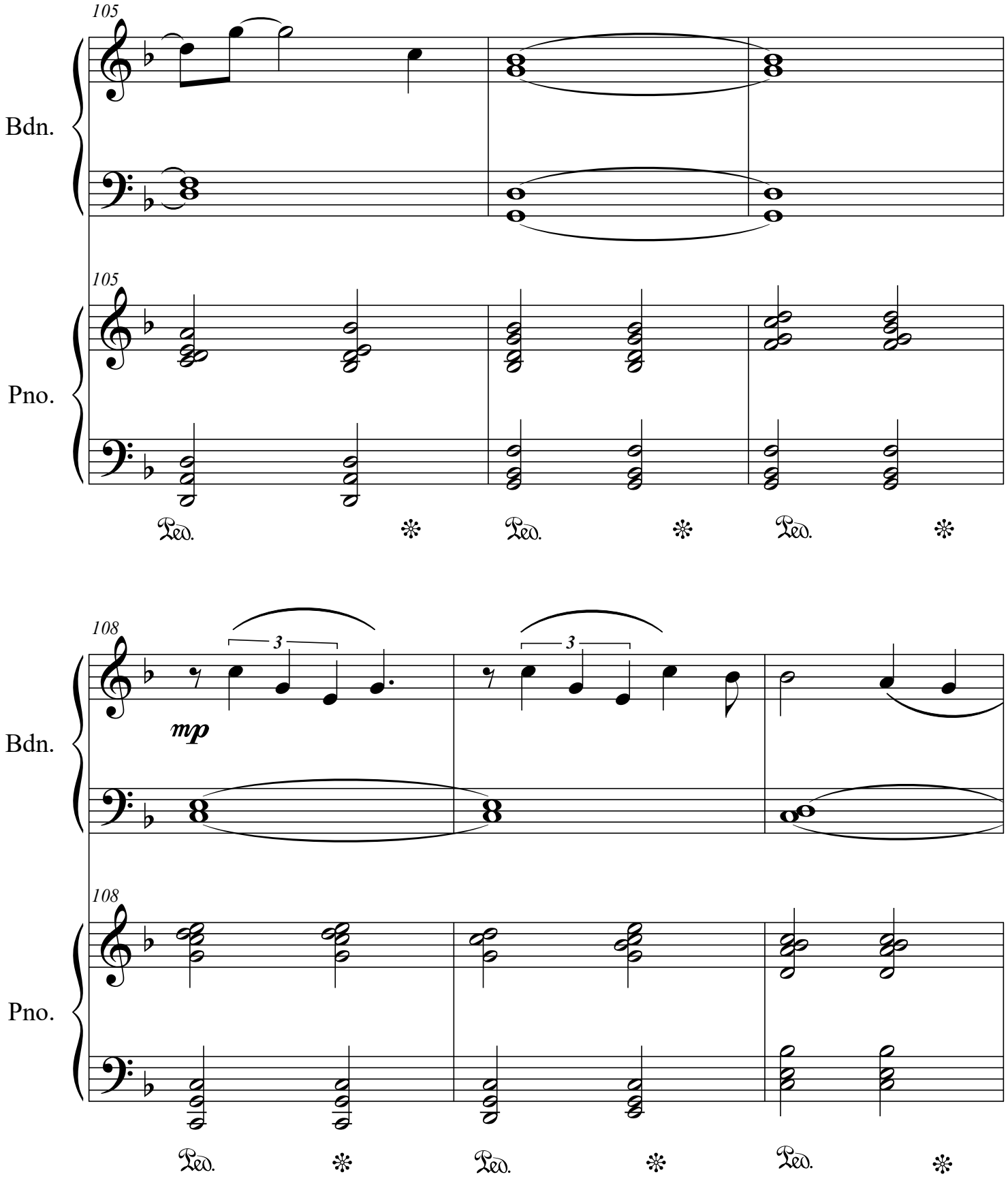
96

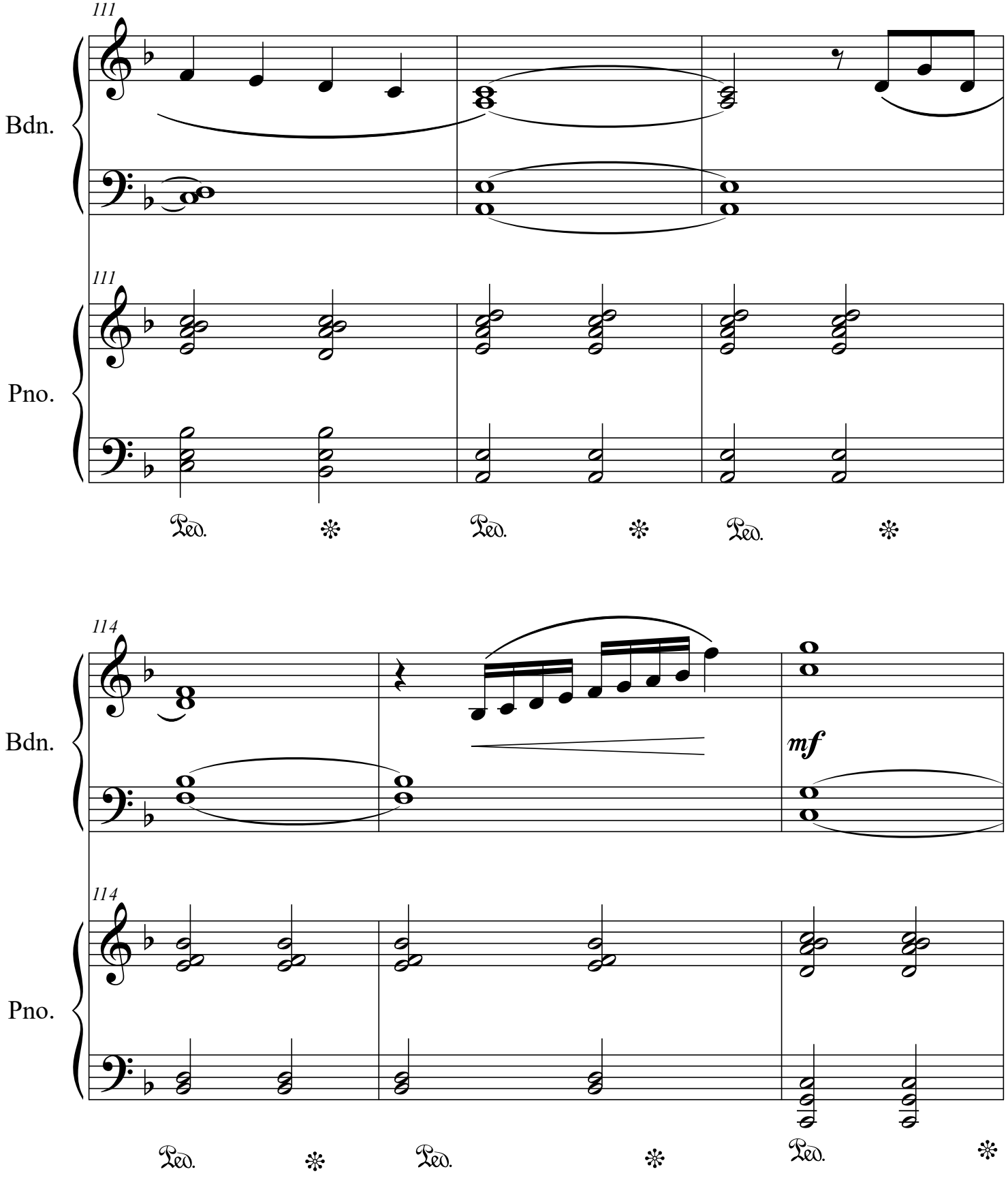
Pno.

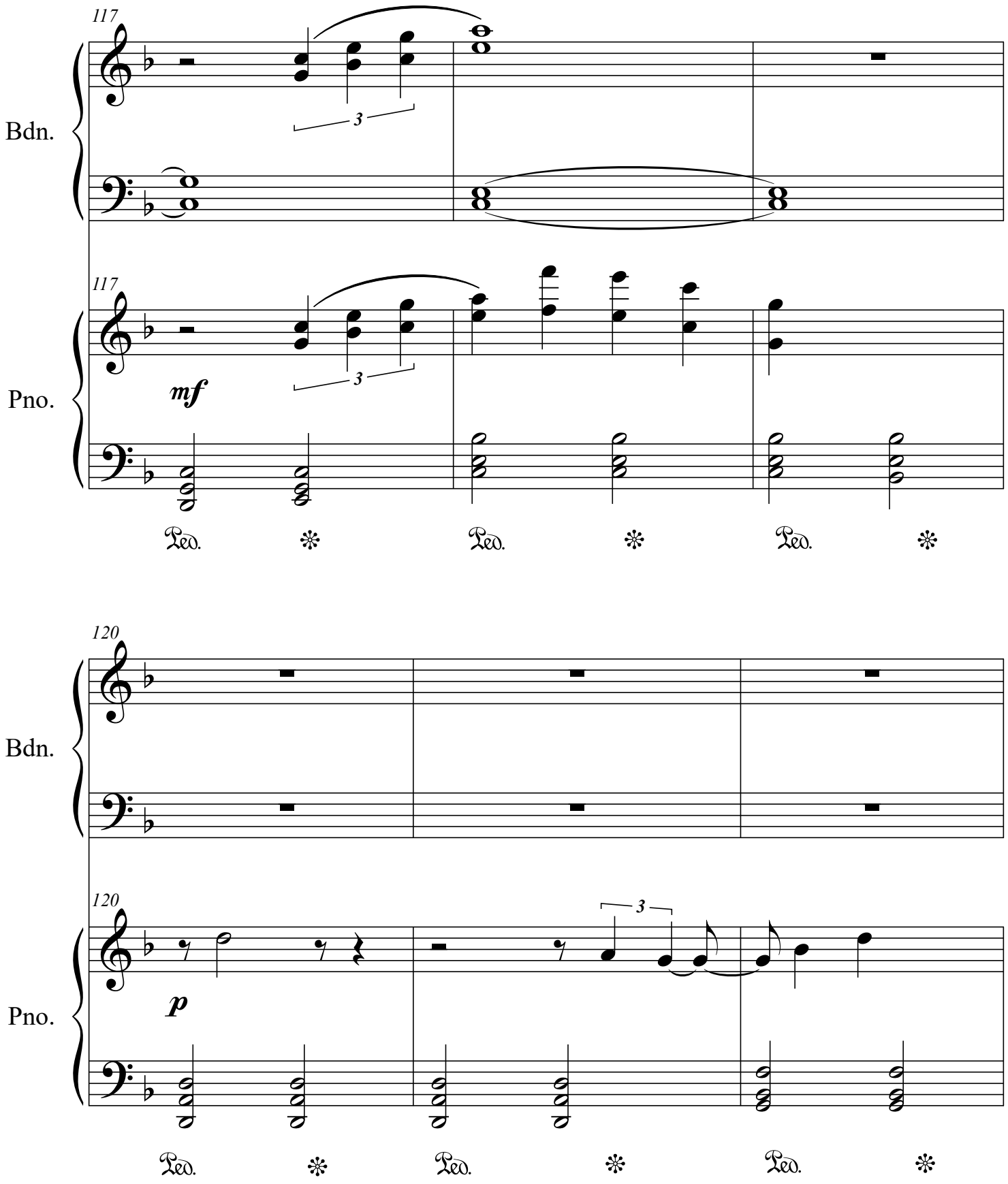
pp

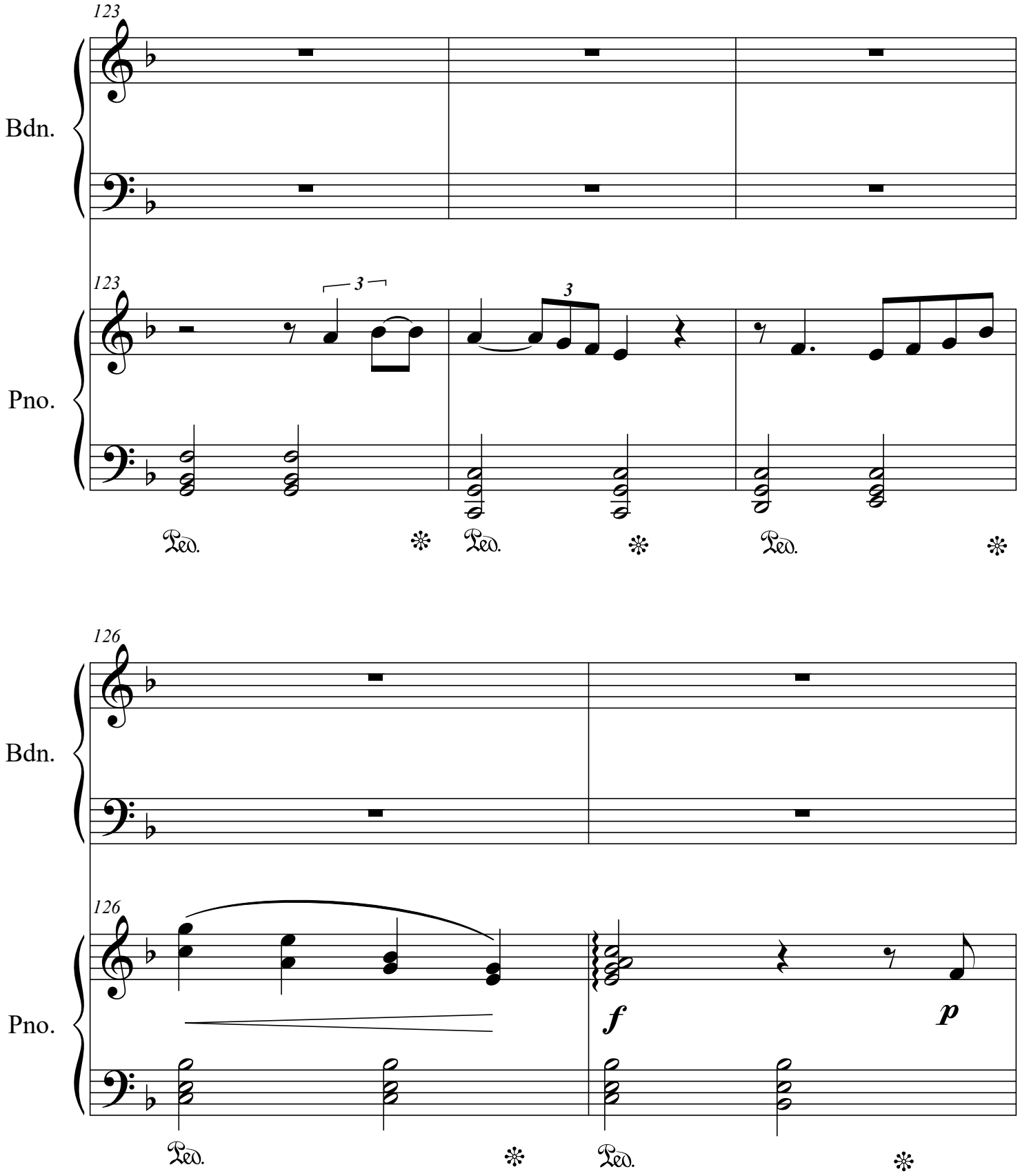
Ped. ✻ Ped.

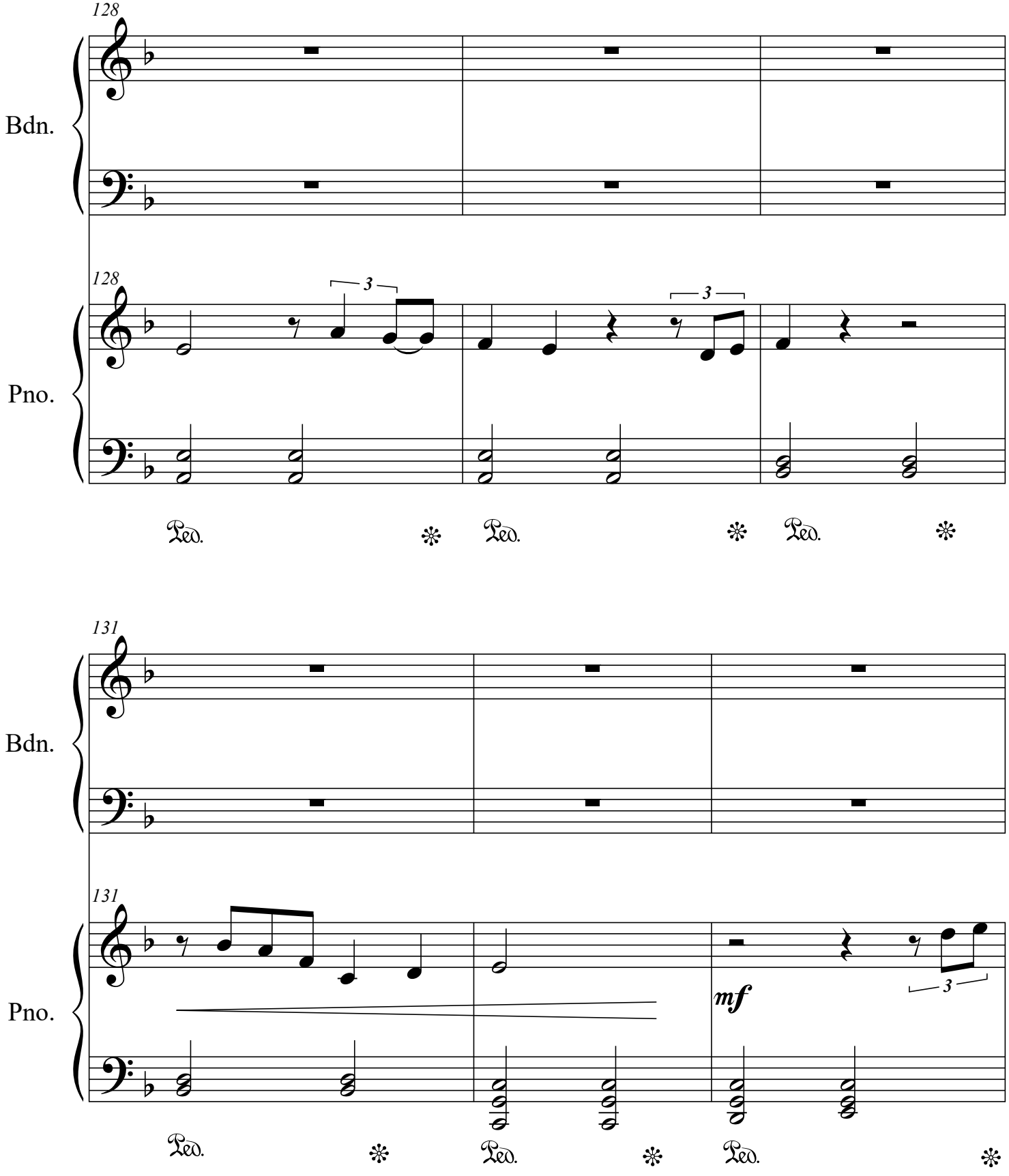

99
Bdn.
99
Pno.
Ped.
102
Bdn.
102
Pno.
Ped.
Ped.

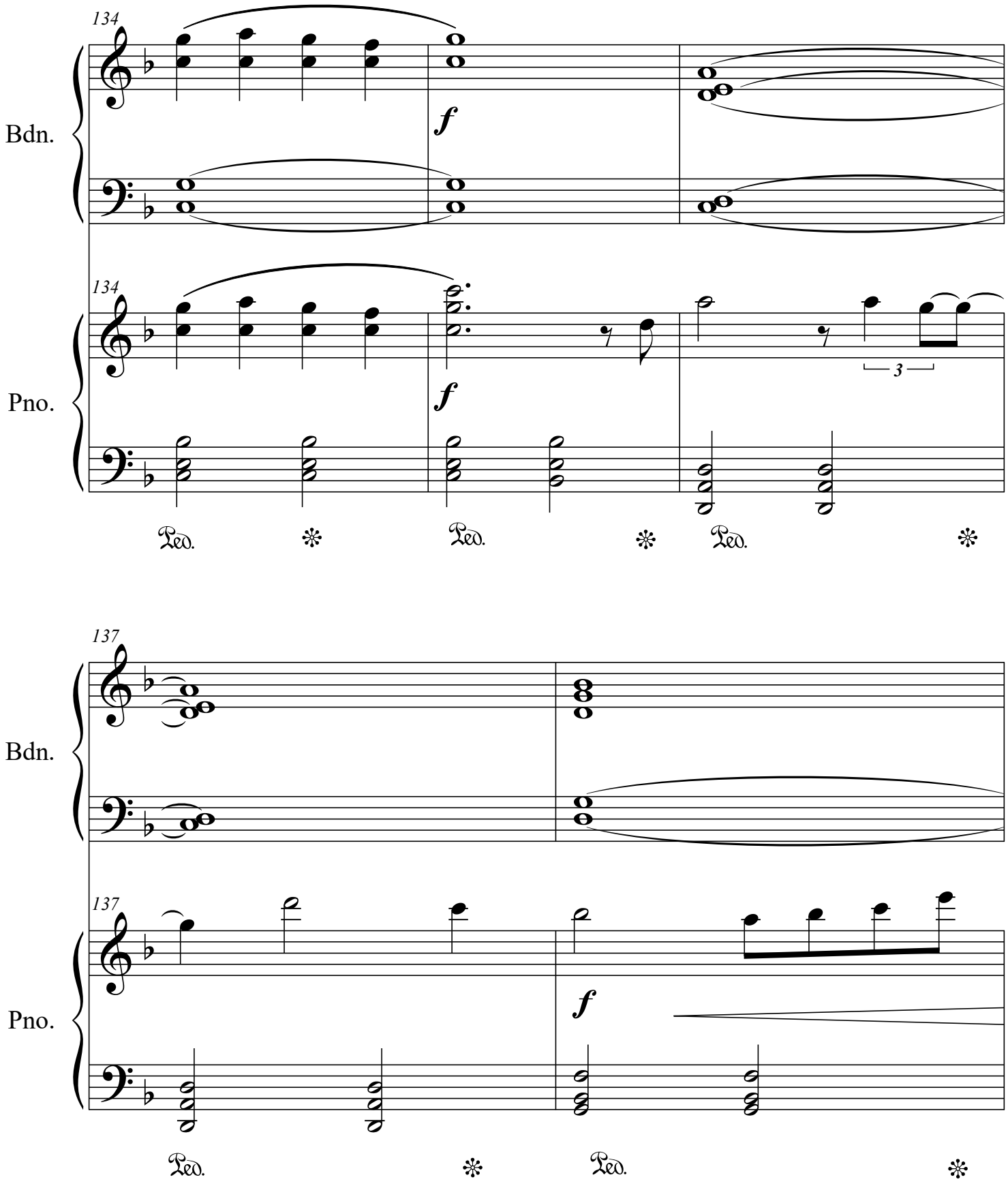

105
Bdn.
105
Pno.
Ped.
Ped.
Ped.
108
3
3
mp
Bdn.
108
Pno.
Ped.
Ped.
Ped.

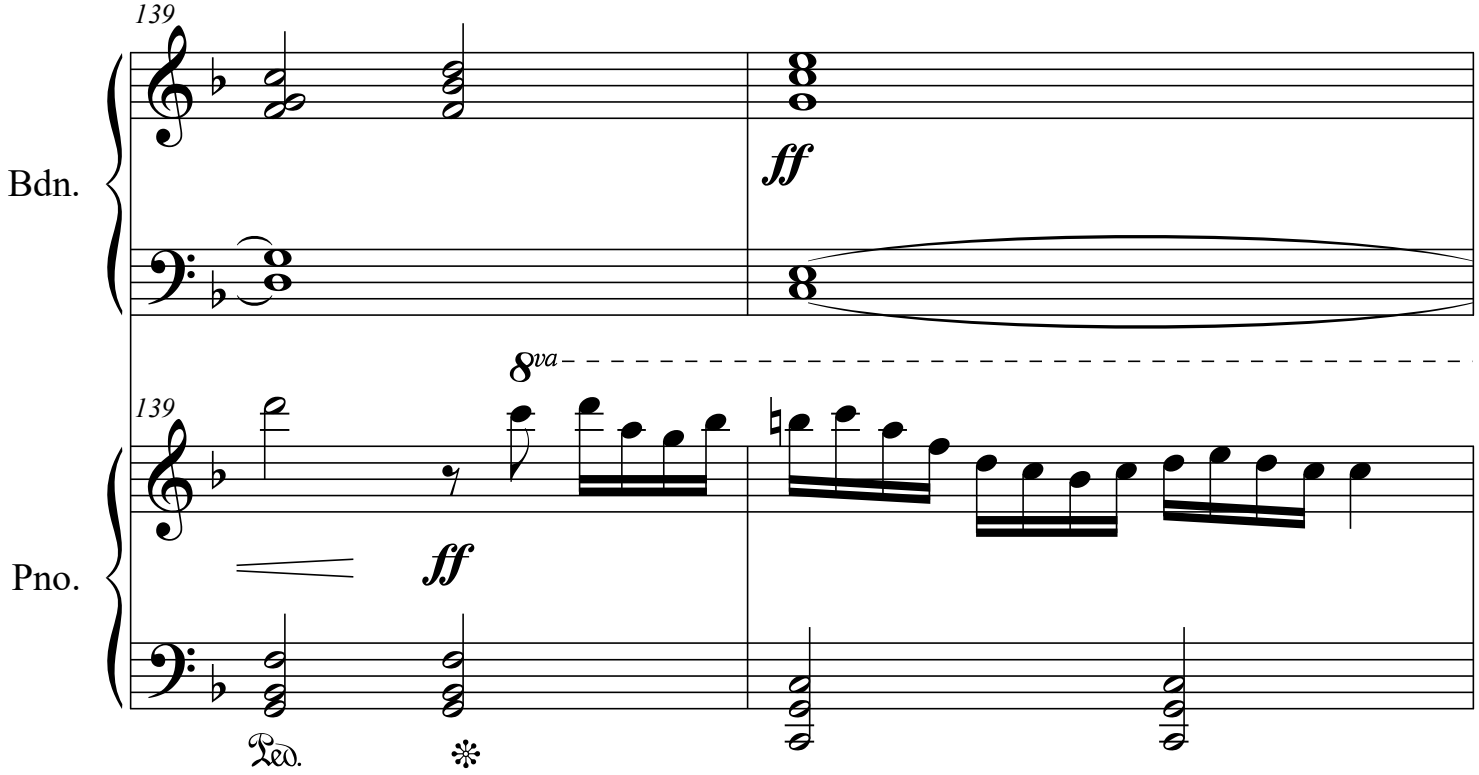

111
Bdn.
111
Pno.
Ped.
Ped.
Ped.
114
Bdn.
mf
114
Pno.
Ped.
Ped.
Ped.

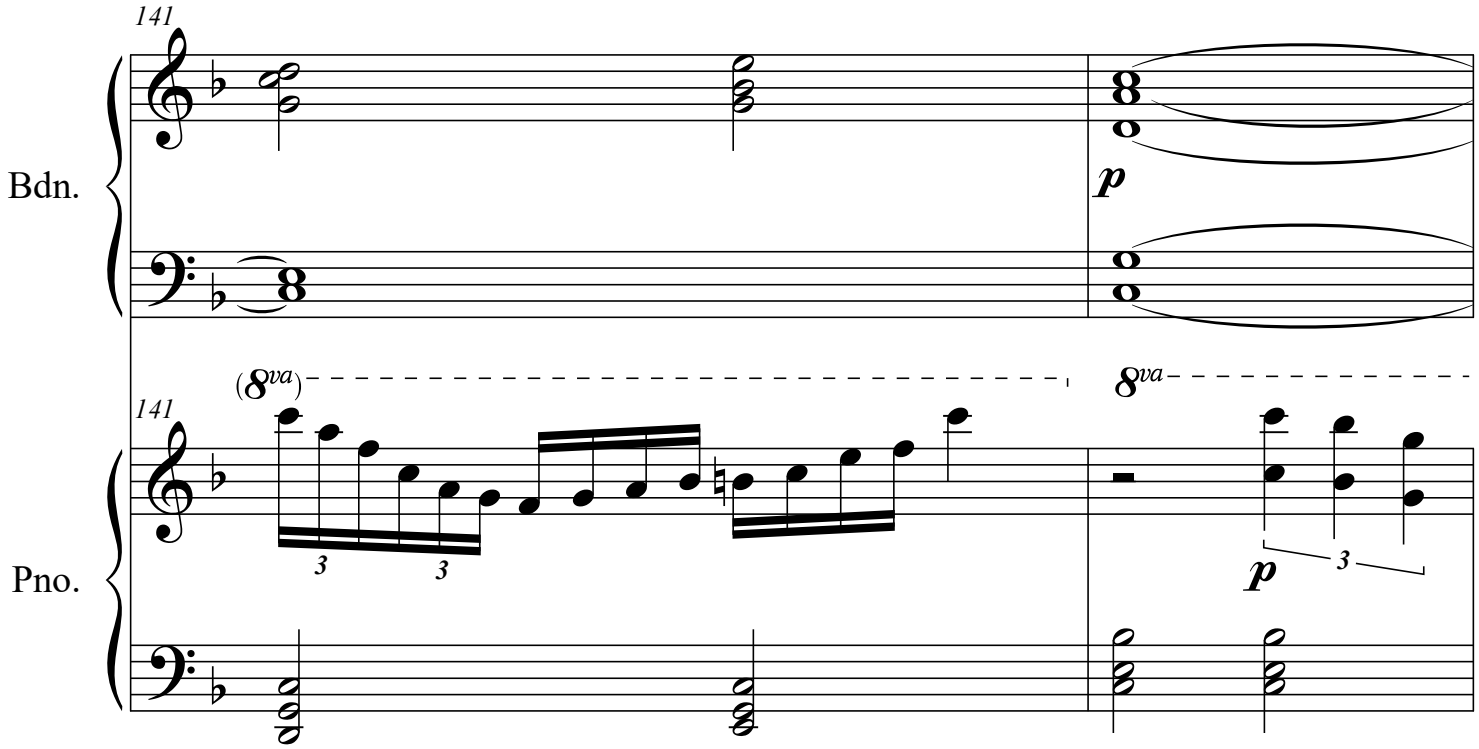

117
Bdn.
3
117
Pno.
mf
3
Ped.
Ped.
Ped.
120
Bdn.
120
Pno.
p
3
Ped.
Ped.
Ped.

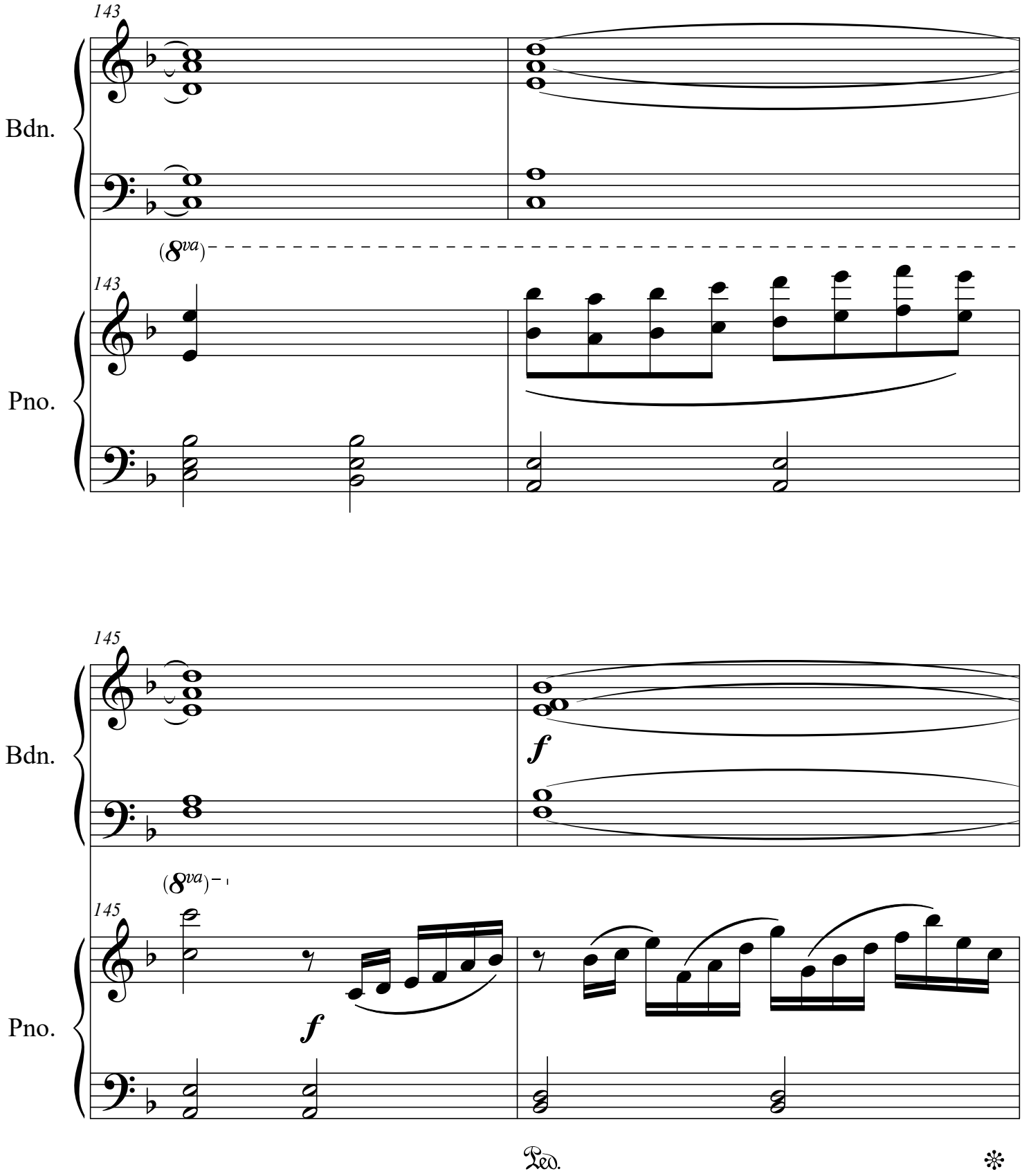

123
Bdn.
123
Pno.
3
3
Ped.
Ped.
Ped.
126
Bdn.
126
Pno.
f
p
Ped.
Ped.

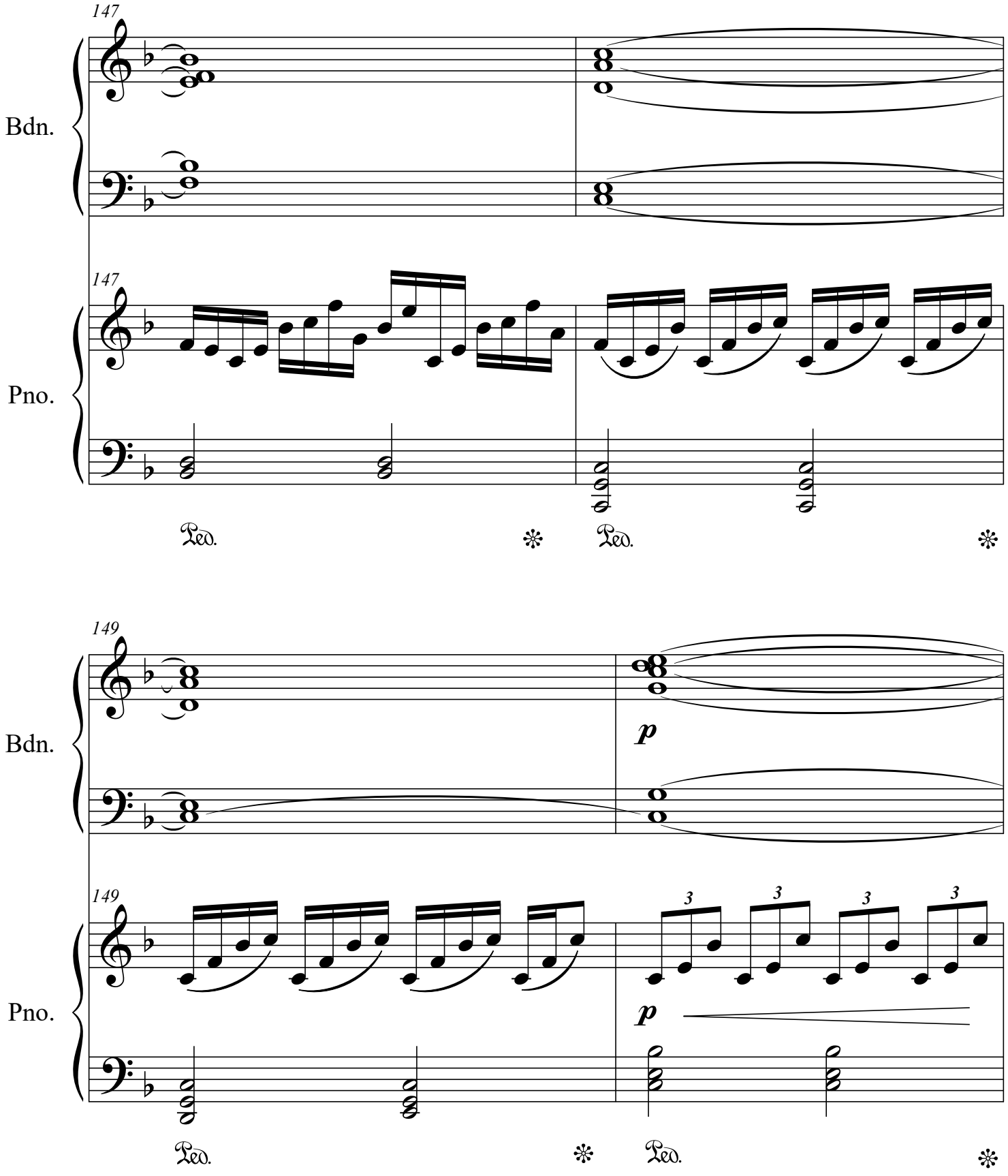

128
Bdn.
128
Pno.
3
3
Ped.
Ped.
Ped.
131
Bdn.
131
Pno.
mf
3
Ped.
Ped.
Ped.

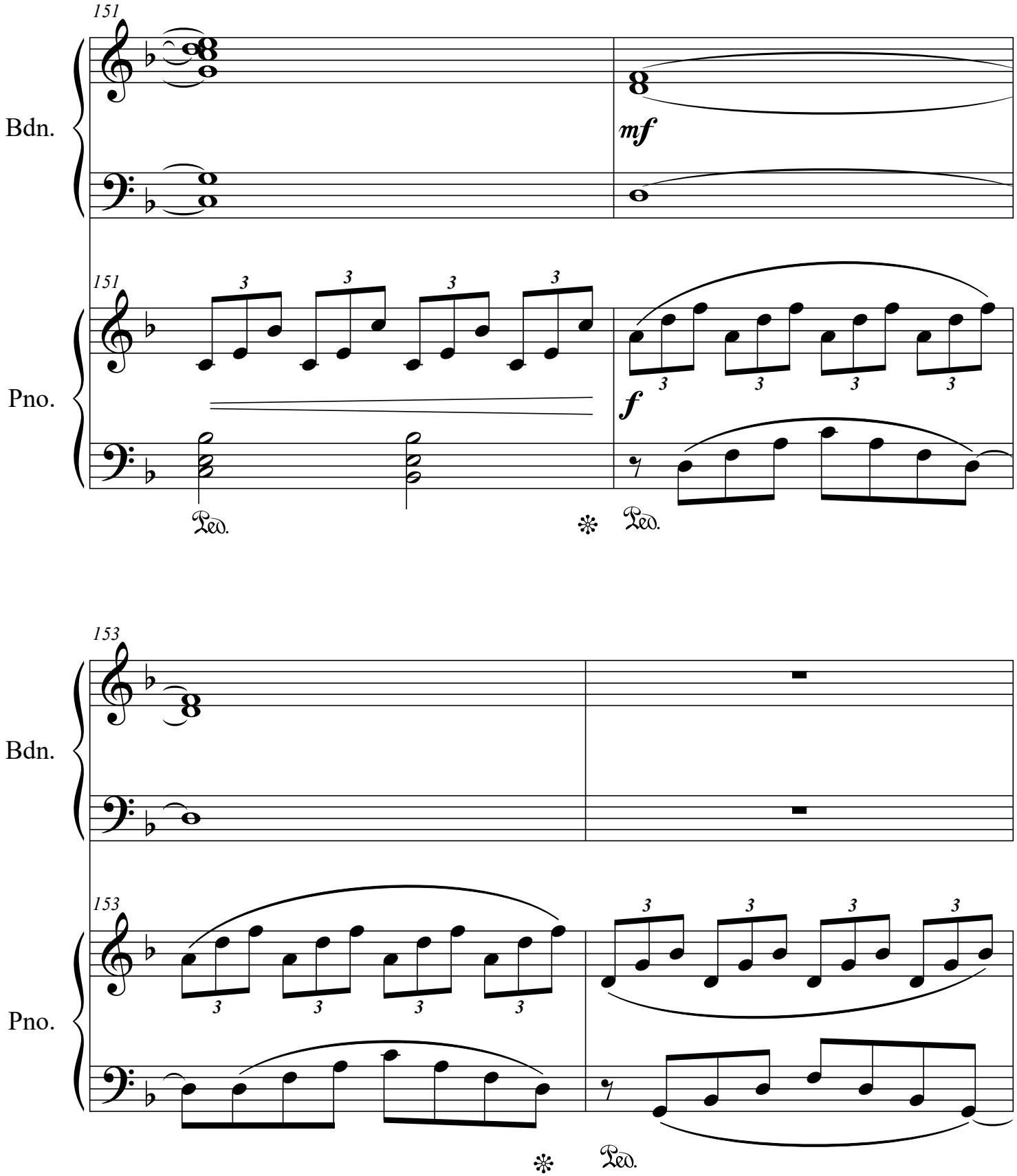

134
Bdn.
f
134
Pno.
f
3
Ped.
Ped.
Ped.
137
Bdn.
137
Pno.
f
Ped.
Ped.

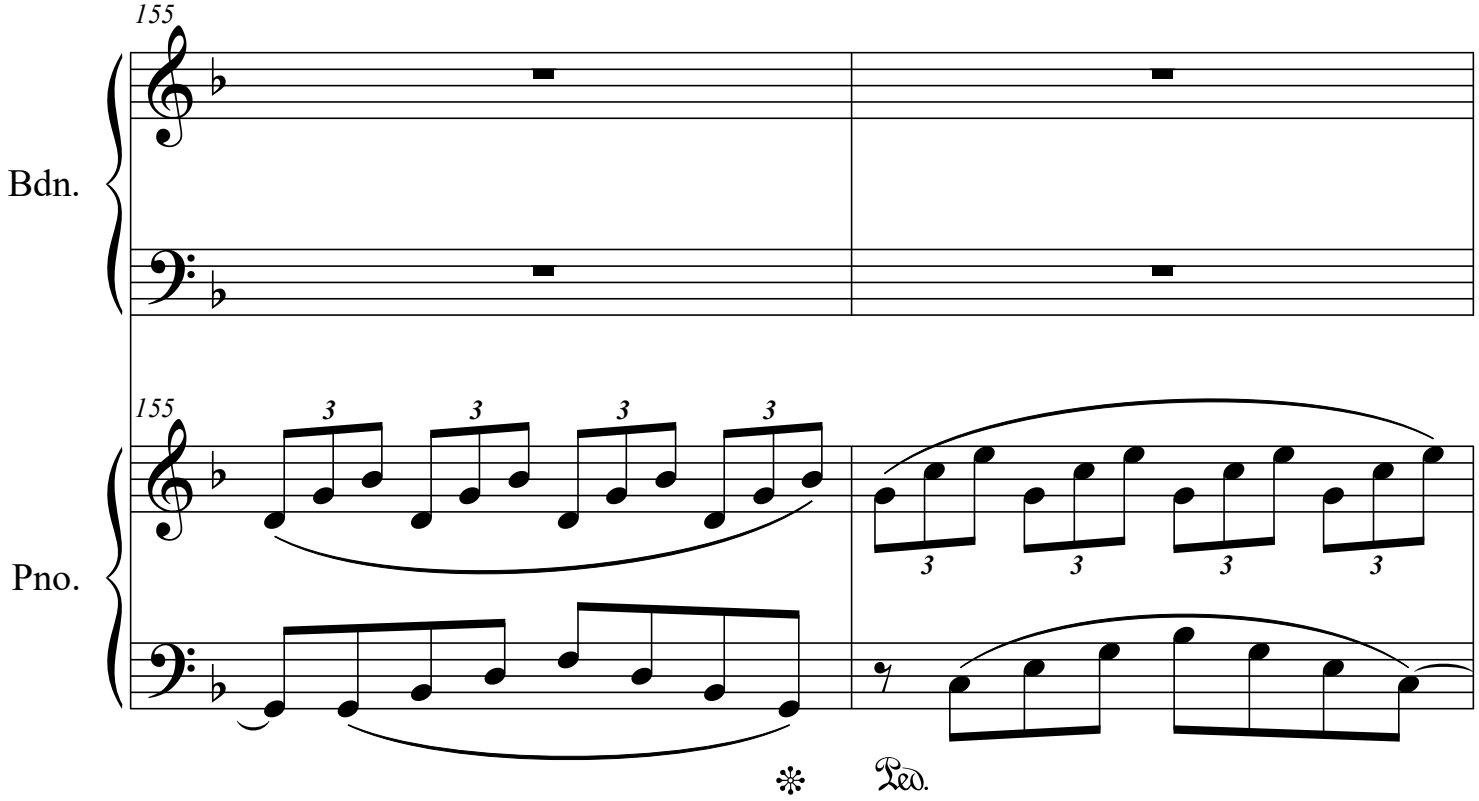

139
Bdn.
ff
8va
139
Pno.
ff
Ped.

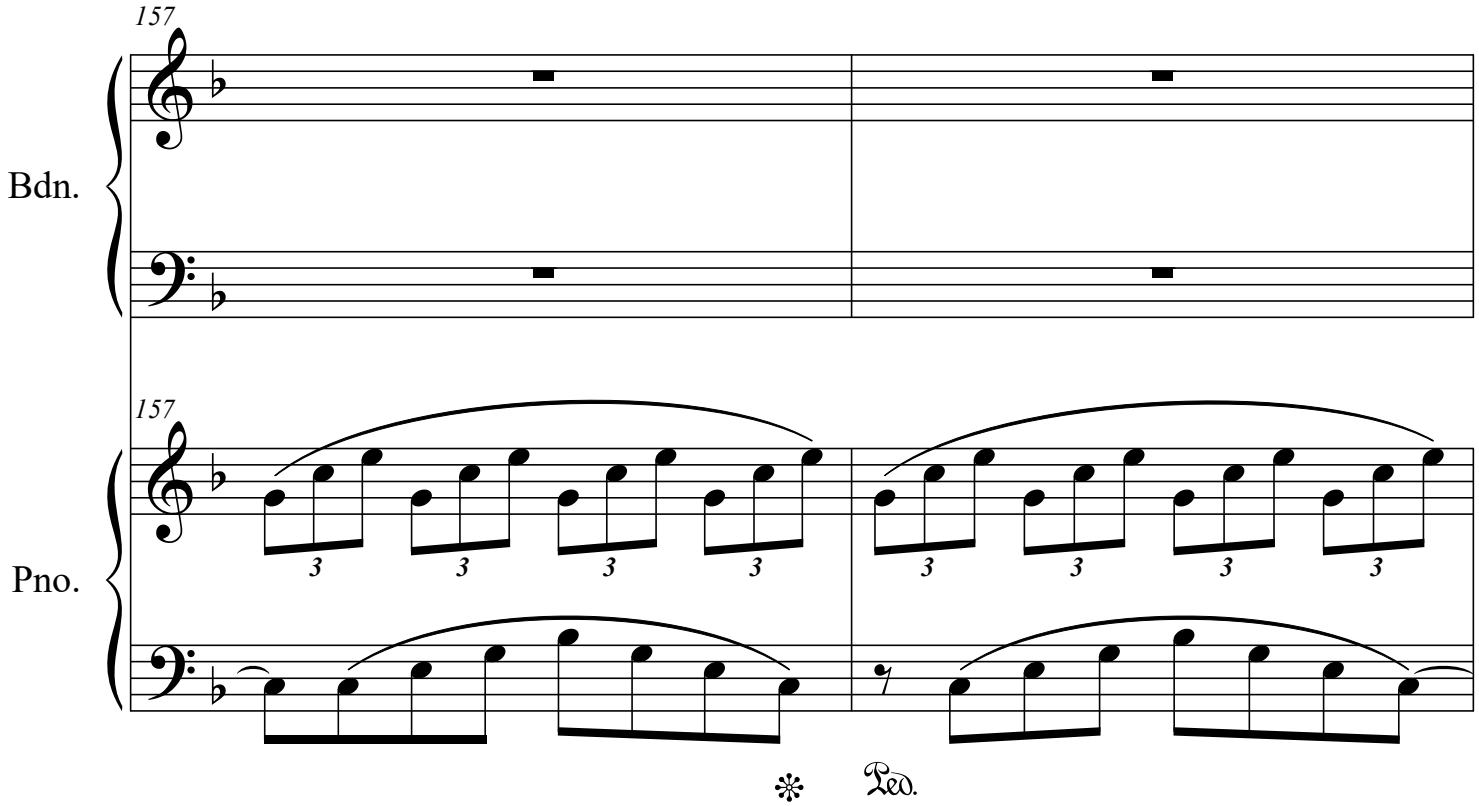

141
Bdn.
p
(8va)
8va
141
Pno.
3
3
p
3

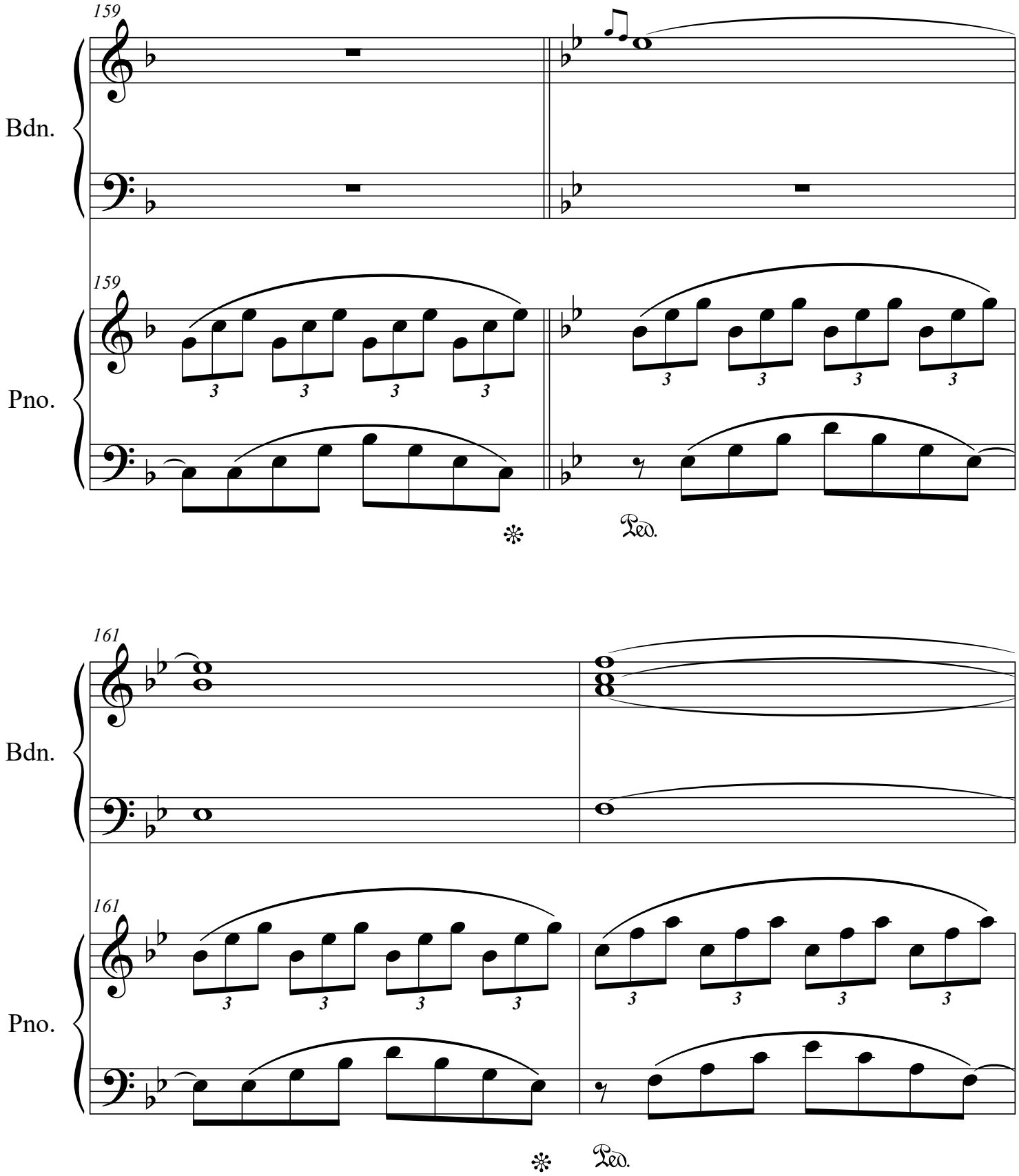

143
Bdn.
(8va)
143
Pno.
145
Bdn.
f
(8va)
145
Pno.
f
Ped.
*

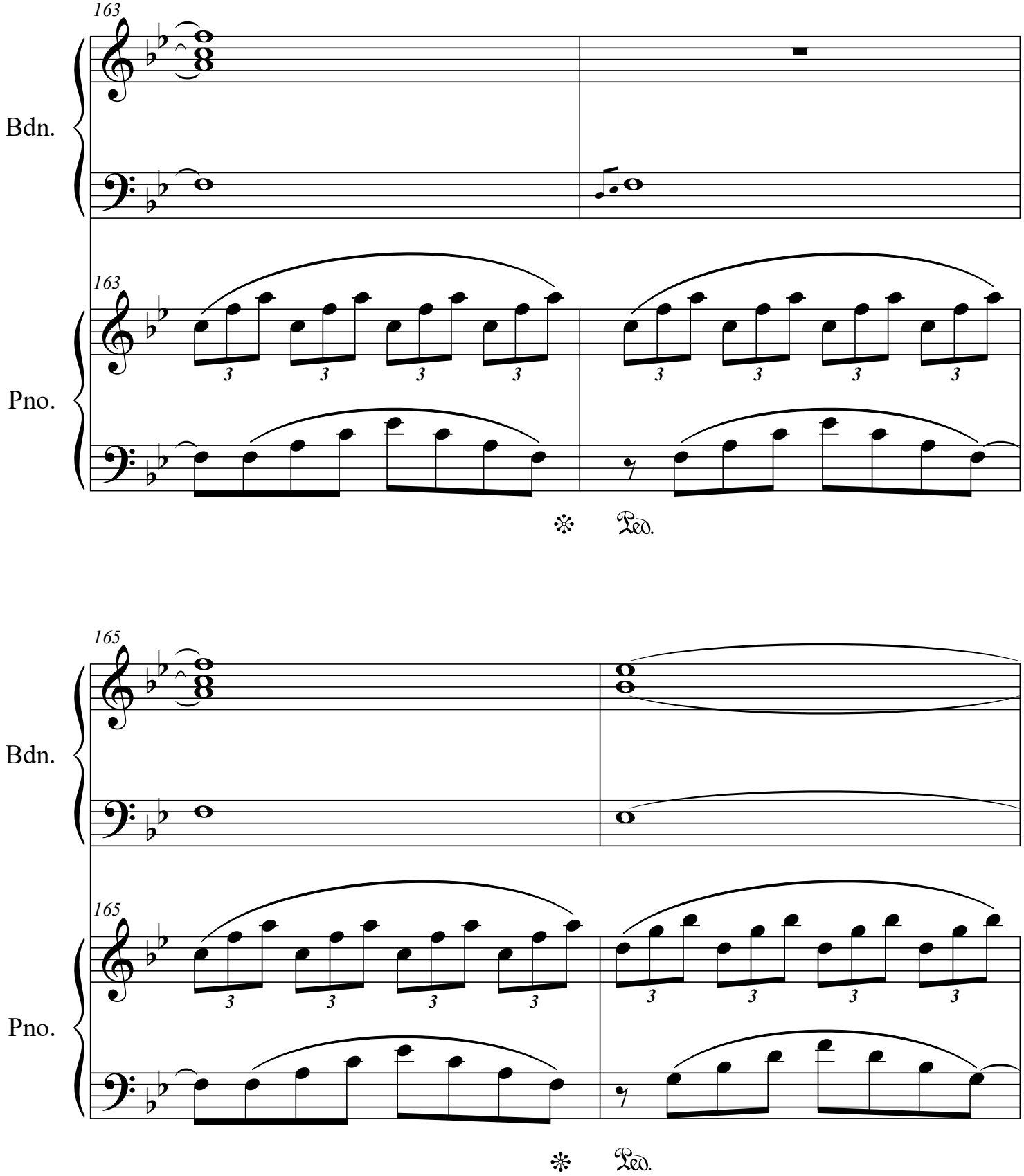

147
Bdn.
147
Pno.
Ped.
Ped.
149
Bdn.
p
149
Pno.
3
3
3
3
p
Ped.
Ped.

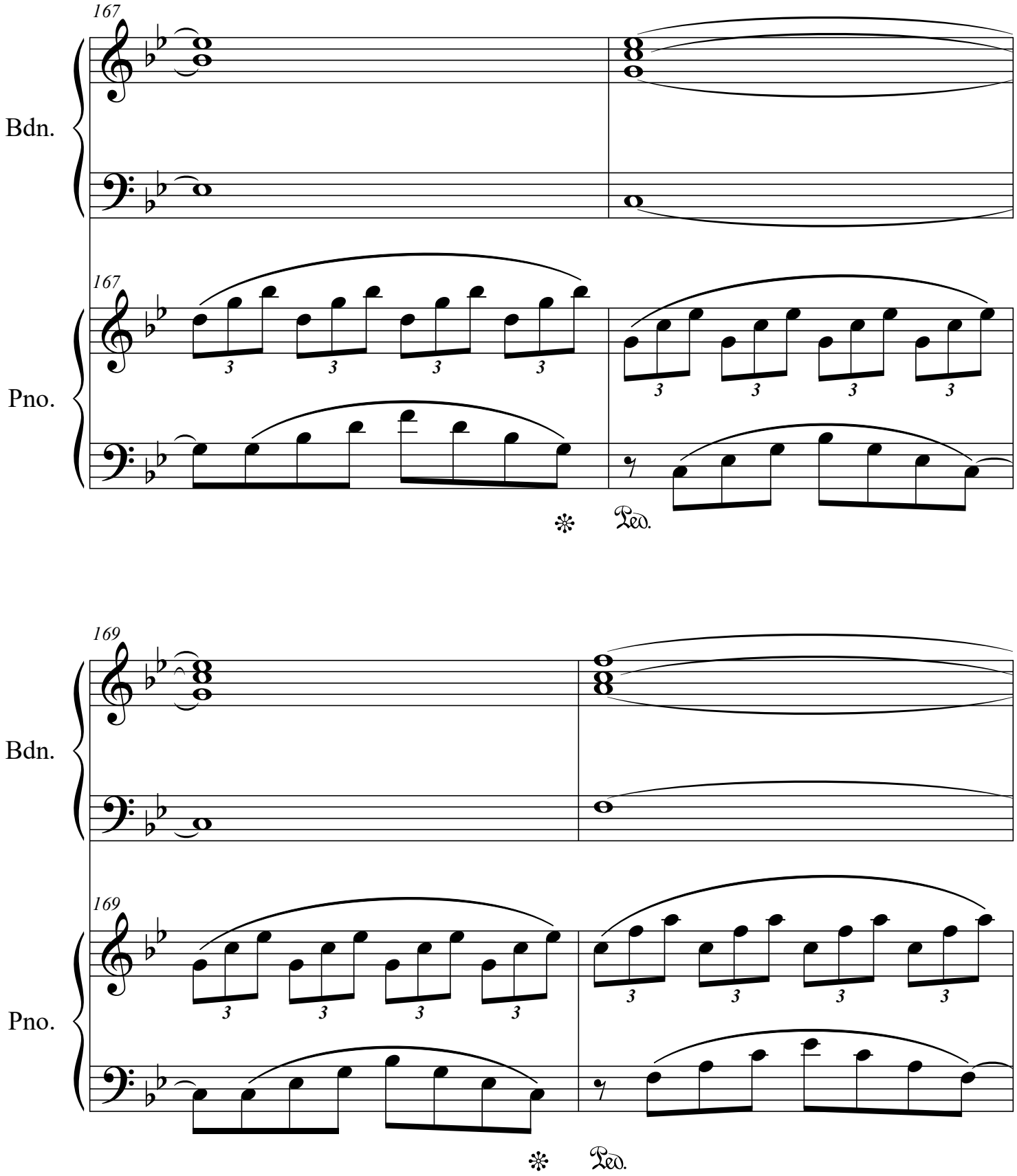

151
Bdn.
mf
151
Pno.
3
f
Ped.
Ped.
153
Bdn.
153
Pno.
Ped.

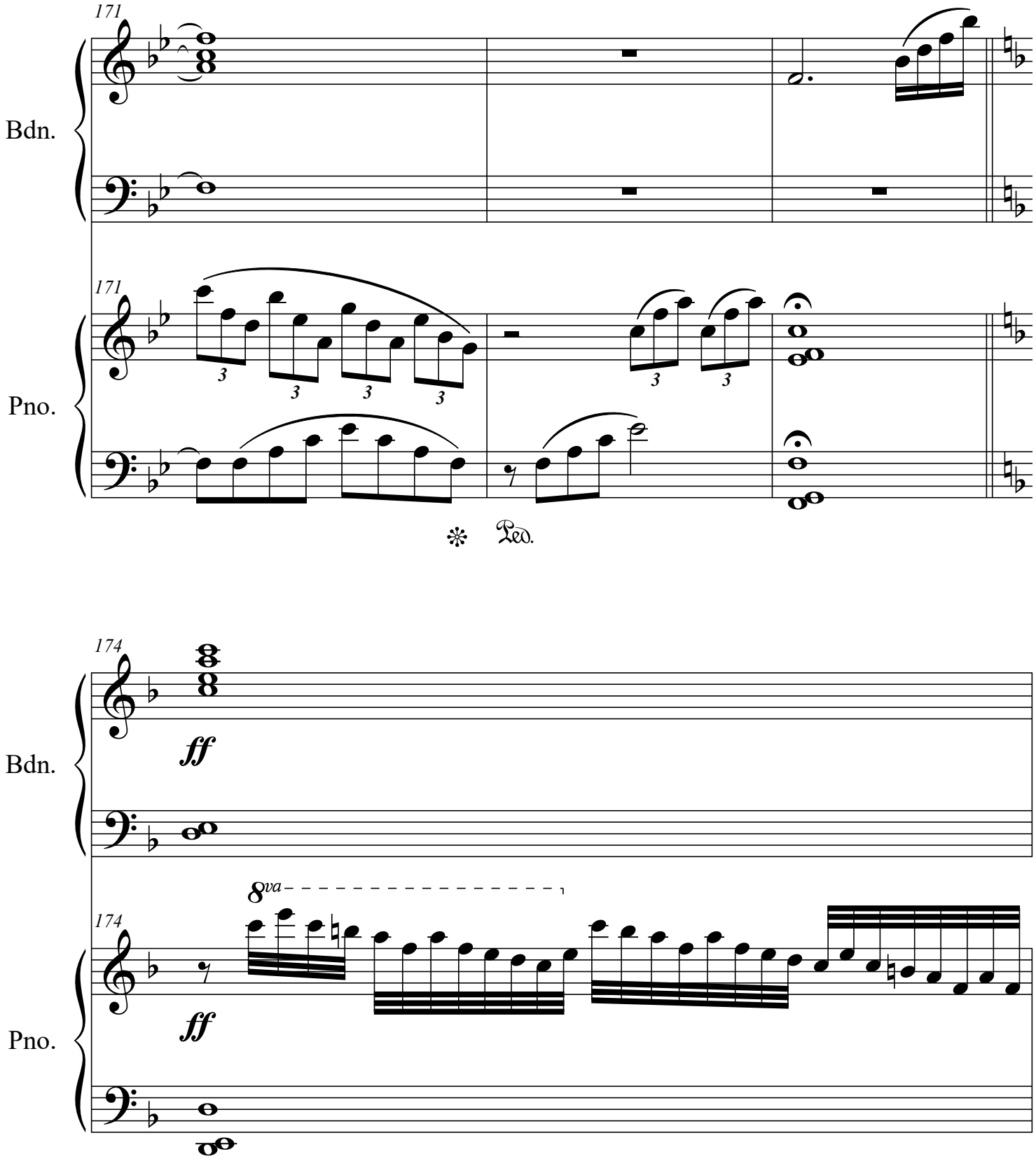

155
Bdn.
155
Pno.
Ped.

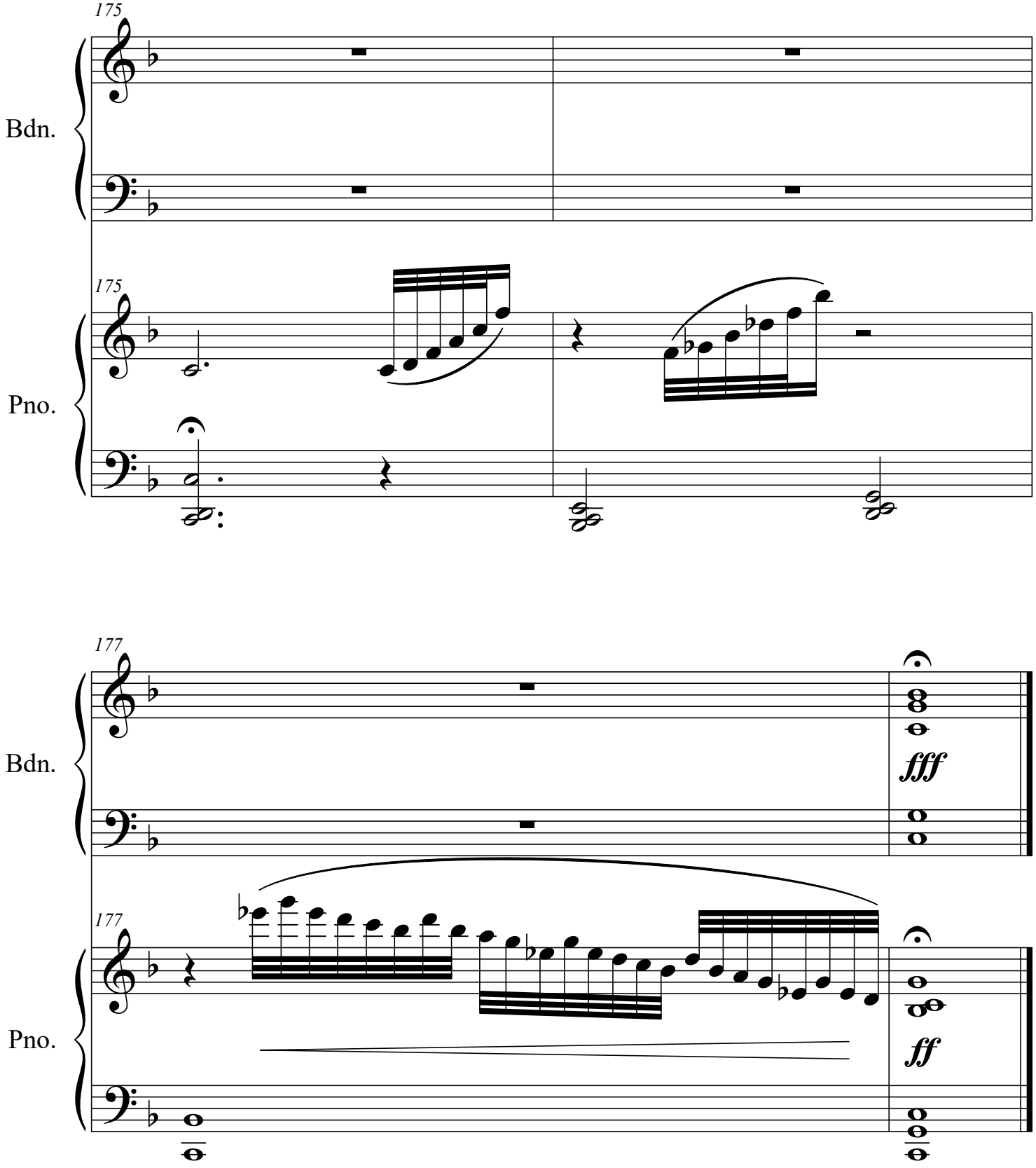

157
Bdn.
157
Pno.
Ped.


159
Bdn.
159
Pno.
3
Ped.
161
Bdn.
161
Pno.
3
Ped.


163
Bdn.
163
Pno.
Ped.
165
Bdn.
165
Pno.
Ped.


167
Bdn.
167
Pno.
Ped.
169
Bdn.
169
Pno.
Ped.


171
Bdn.
171
Pno.
Ped.
174
Bdn.
ff
8va
174
Pno.
ff


175
Bdn.
175
Pno.
177
Bdn.
fff
177
Pno.
ff

del lado de acá
Ilustrado
Por:
Paula Casal

Del lado de Acá

Daniel Valbuena

Clic para escuchar

"... Nos conformamos con demasiado poco. Cuando los amigos se entienden bien entre ellos, cuando los amantes se entienden bien entre ellos, cuando las familias se entienden bien entre ellas, entonces nos creemos en armonía. Engaño puro, espejo para alondras. A veces siento que entre dos que se rompen la cara a trompadas hay mucho más entendimiento que entre los que están ahí mirando desde afuera."

Confundiendo a la Maga

Olivera cree que Talita (La esposa de su mejor amigo) es la Maga

Milonga

Contexto geográfico - Buenos Aires

¿El final?

El acorde final contiene algunas disonancias que están relacionadas con el posible suicidio de Oliveira.

Locura de Oliveira

Motivo inspirado en el dodecafonismo

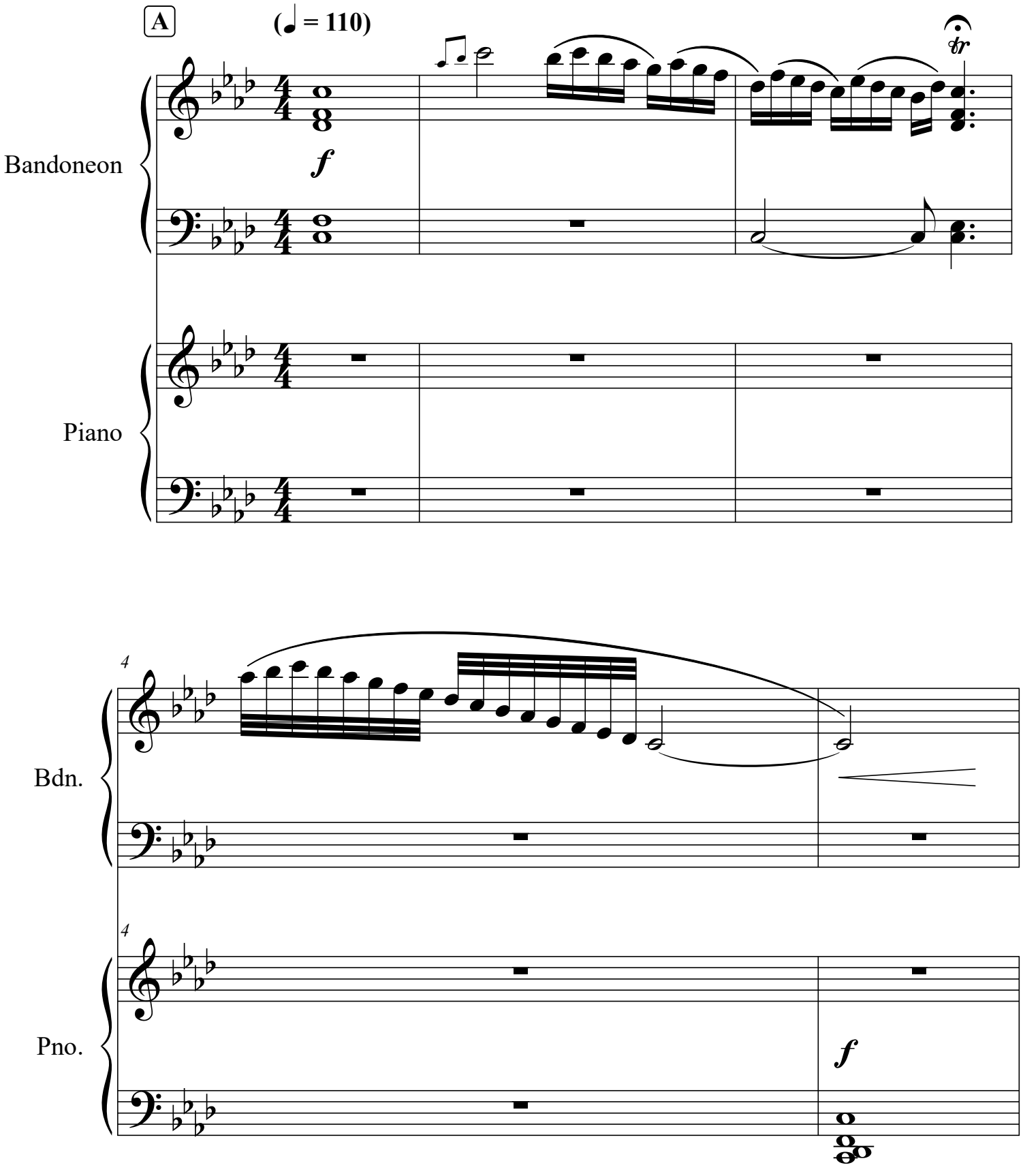
Introducción

Intro del bandoneón y el piano.
Deportación de Oliveira a Buenos Aires

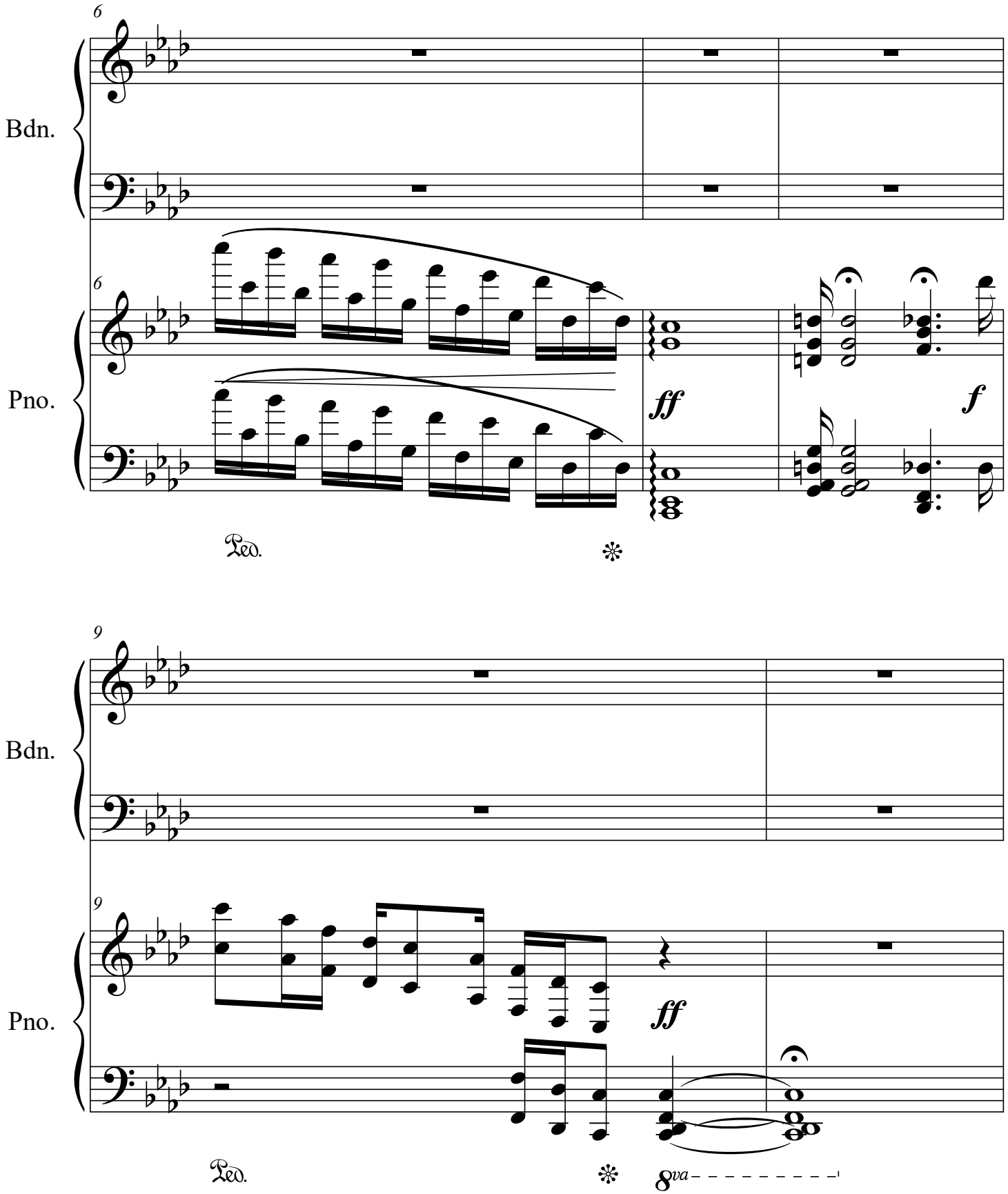
"... Buscas eso que llamás la armonía, pero la buscás justo ahí donde acabás de decir que no está, entre los amigos, en la familia, en la ciudad. ¿Por qué la buscás dentro de los cuadros sociales?."

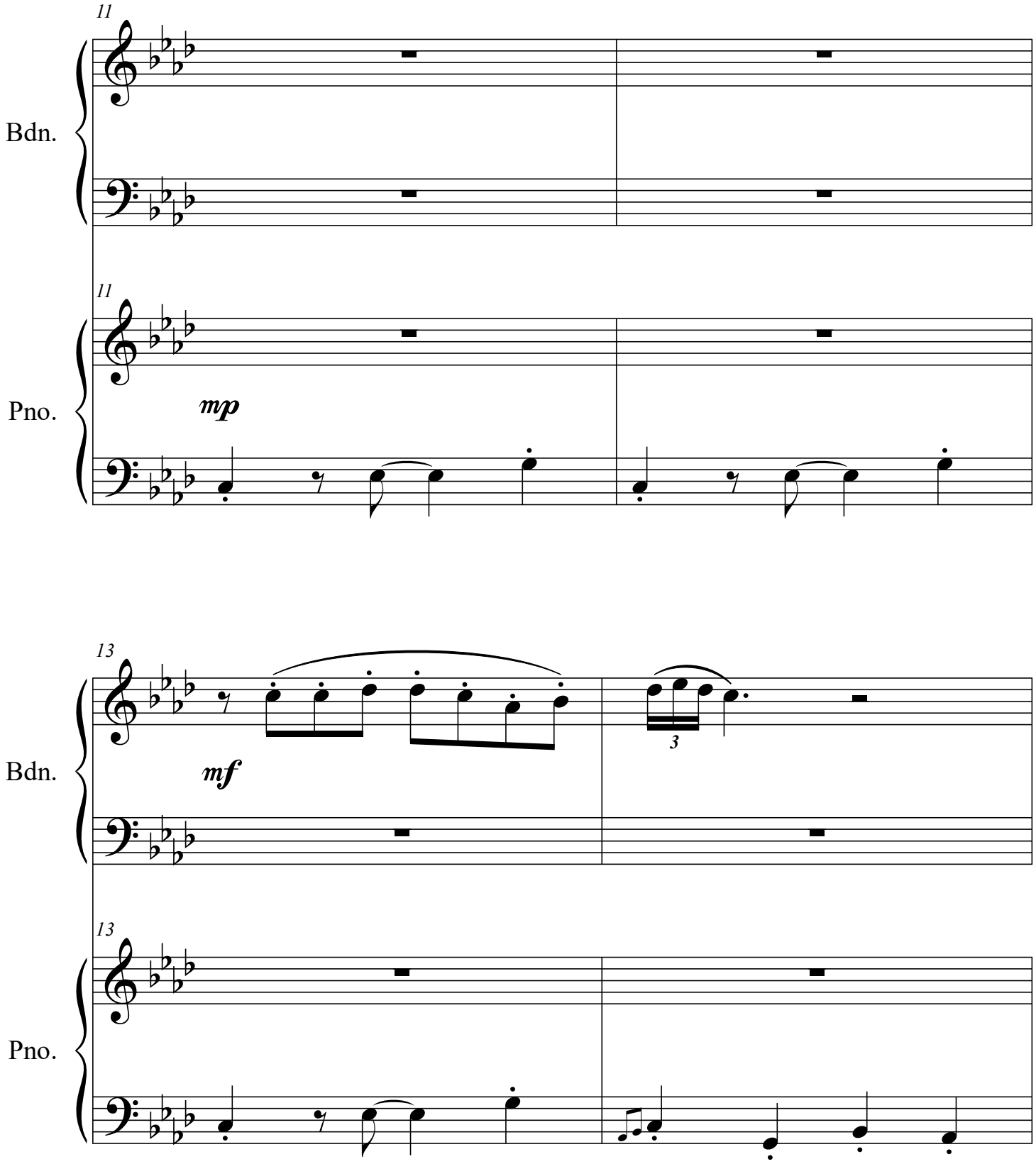
Del lado de acá

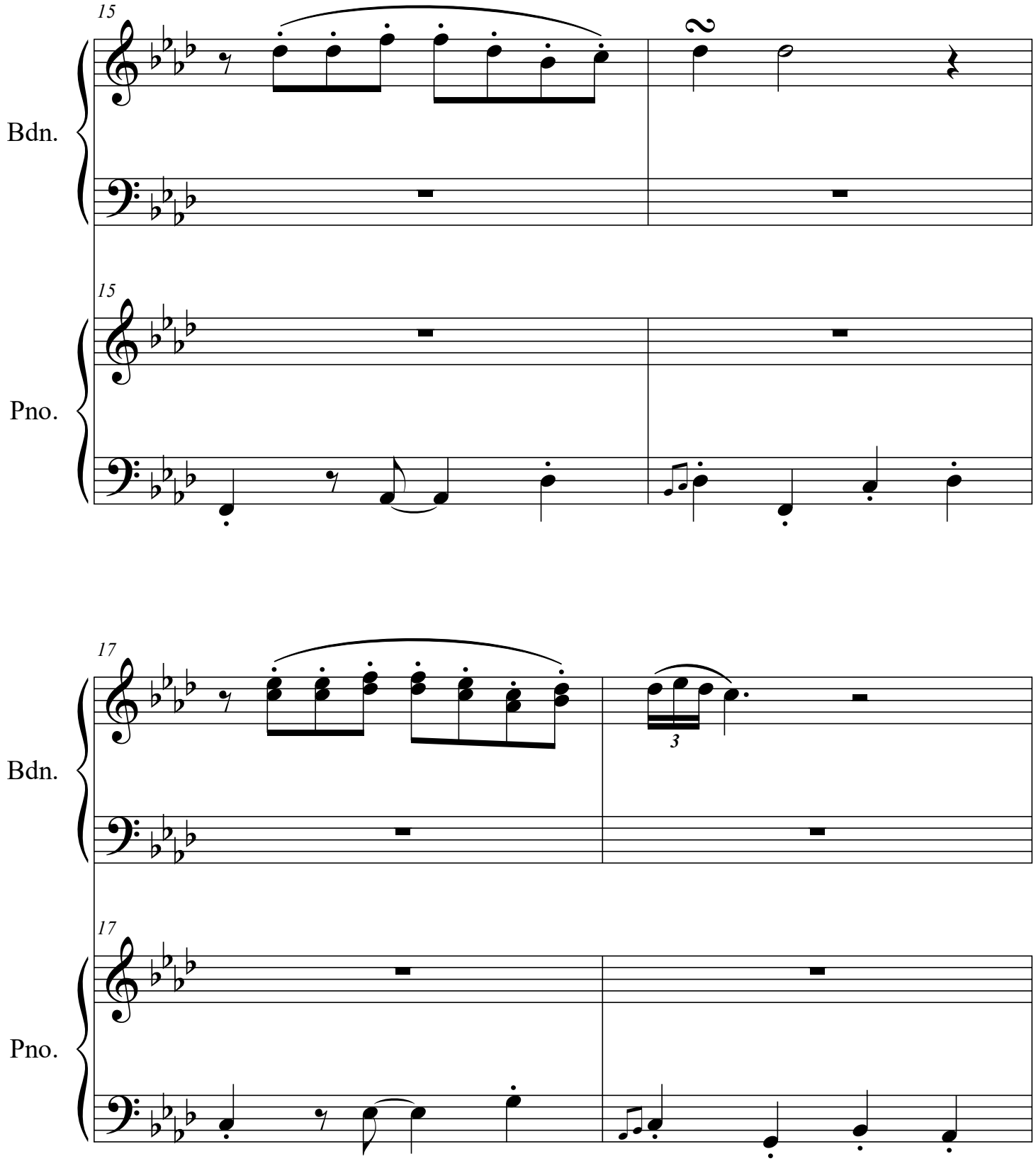
Daniel Valbuena

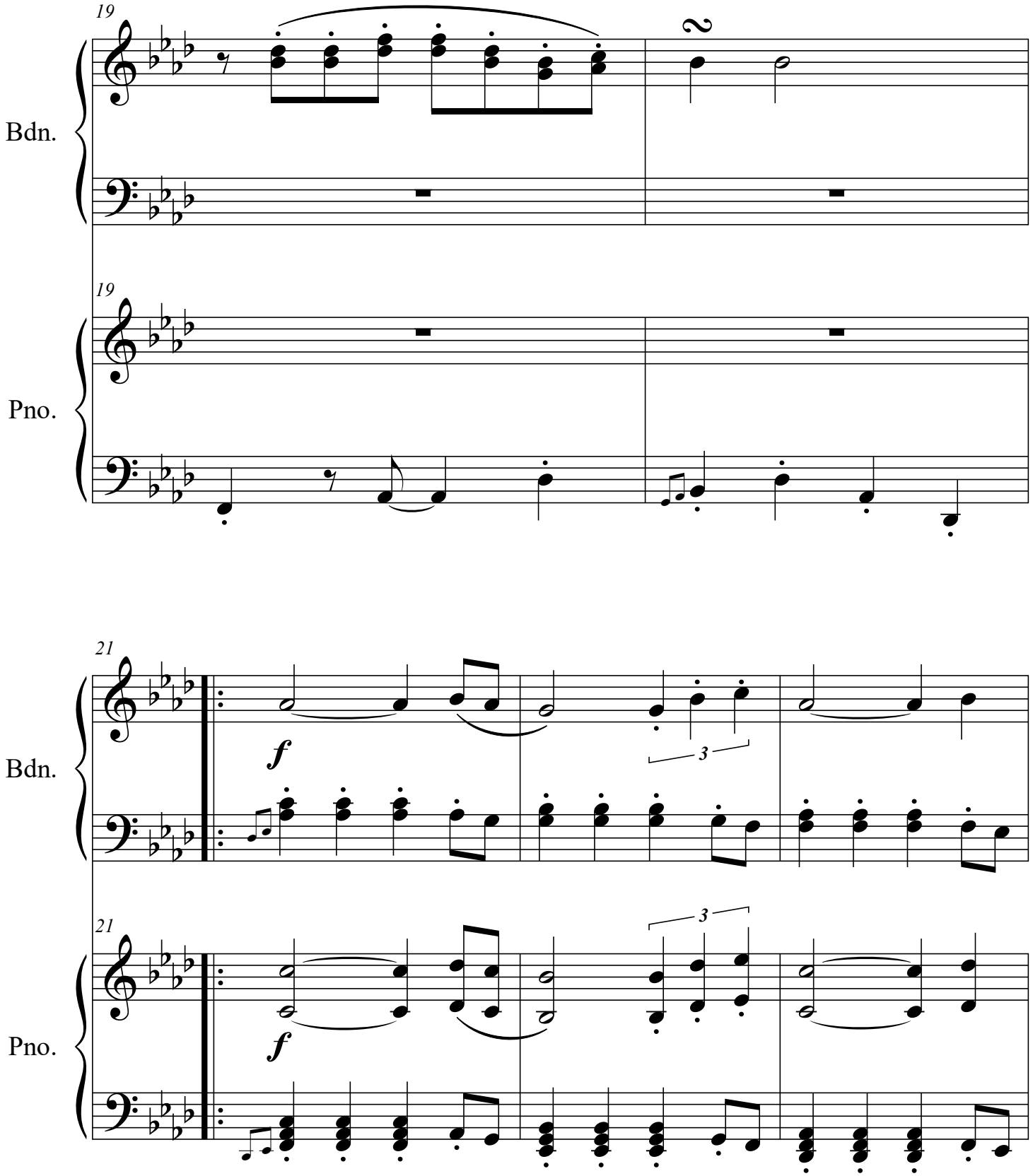


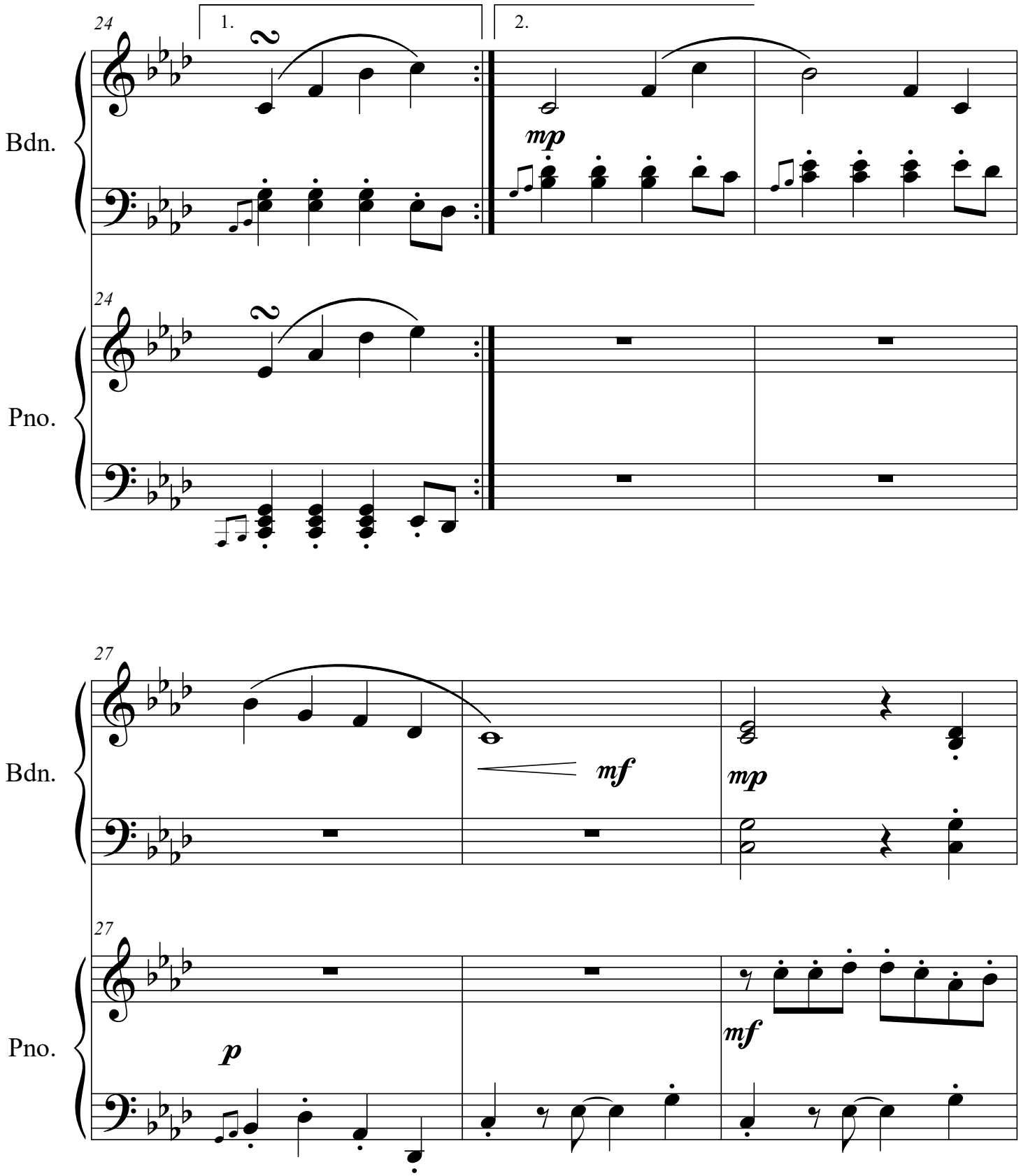
©

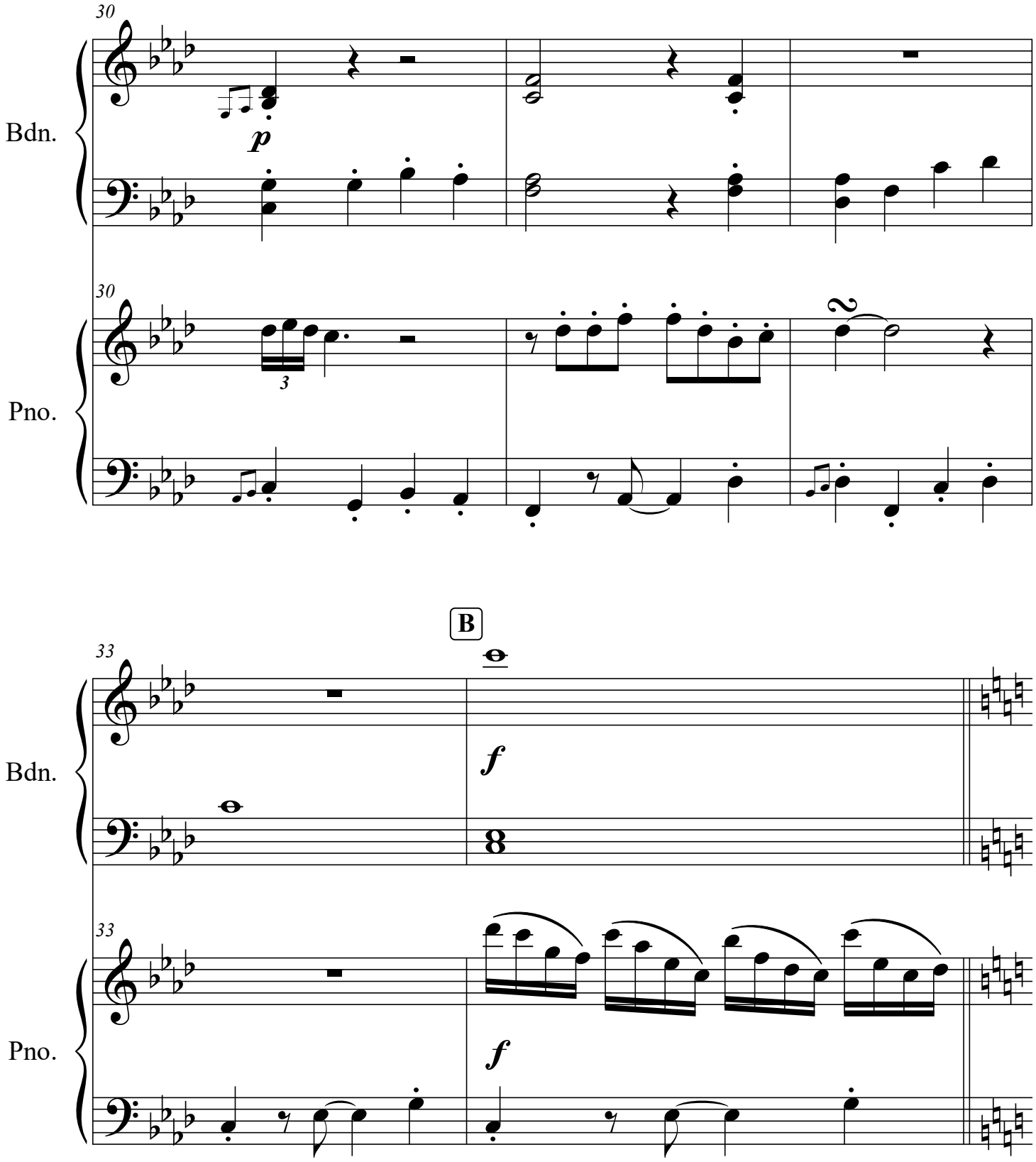

6
Bdn.
6
Pno.
ff
f
Ped.
9
Bdn.
9
Pno.
ff
Ped.
8va

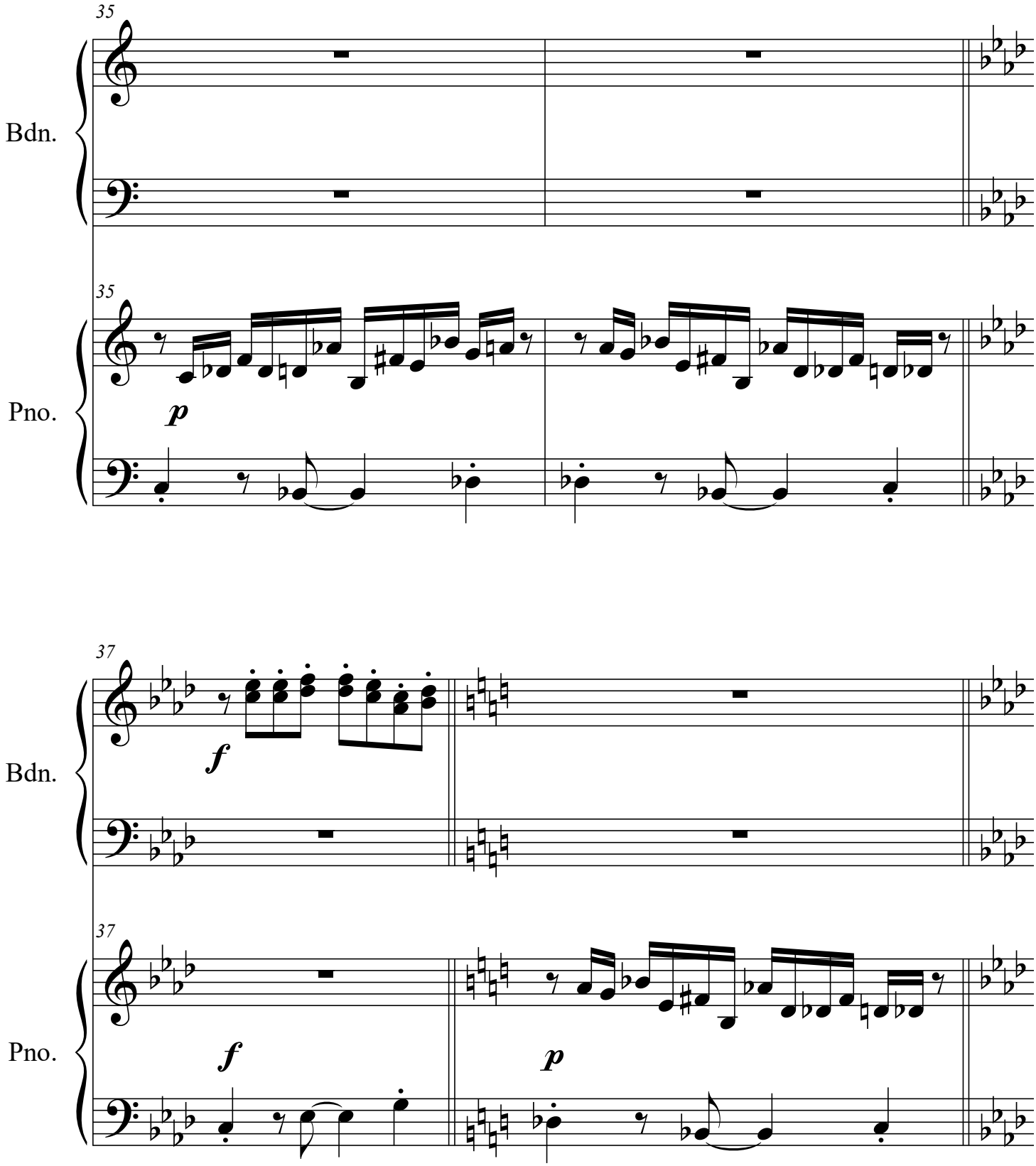

11
Bdn.
11
Pno.
mp
13
Bdn.
mf
3
13
Pno.

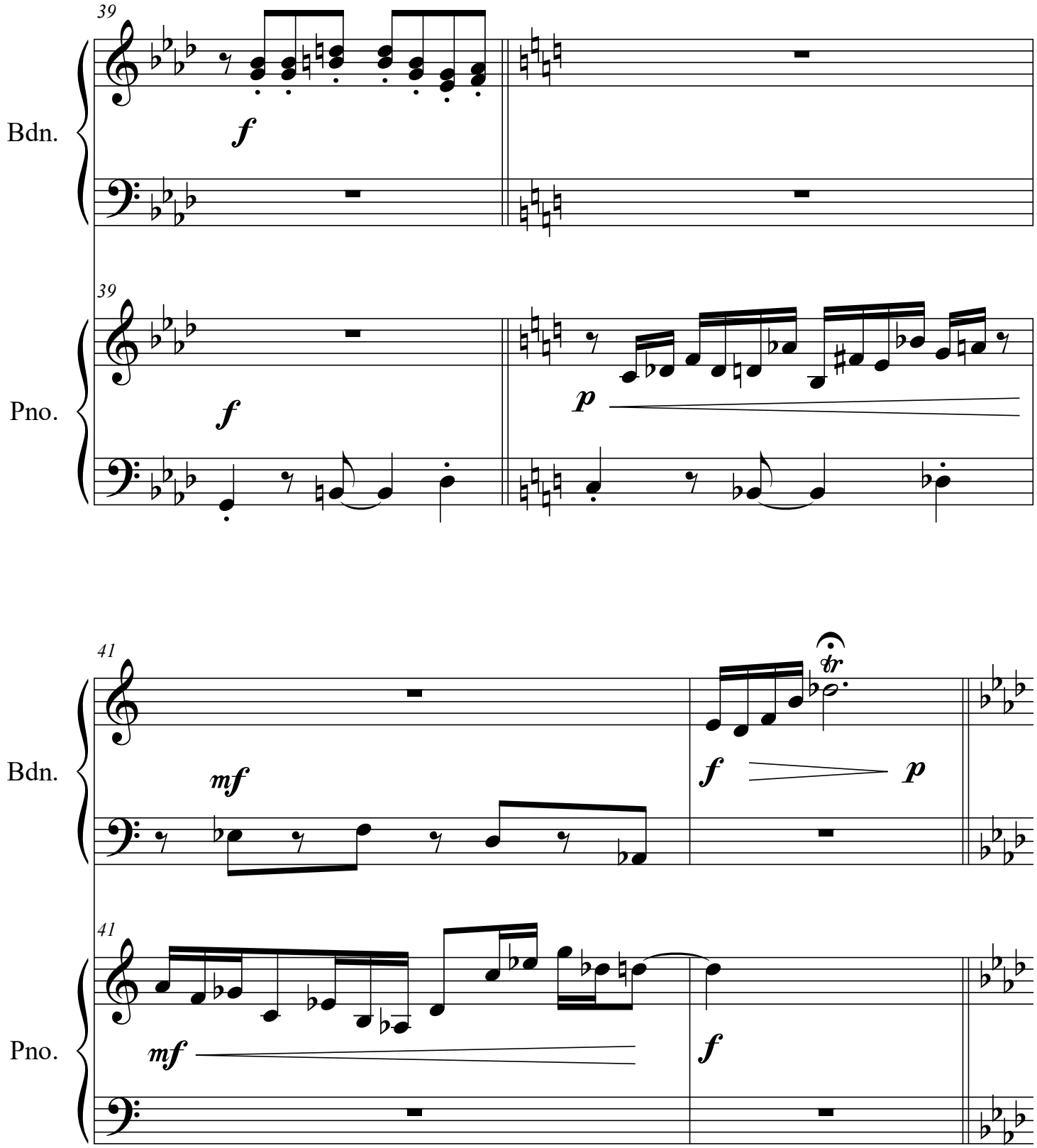

15
2
Bdn.
15
Pno.
17
3
Bdn.
17
Pno.

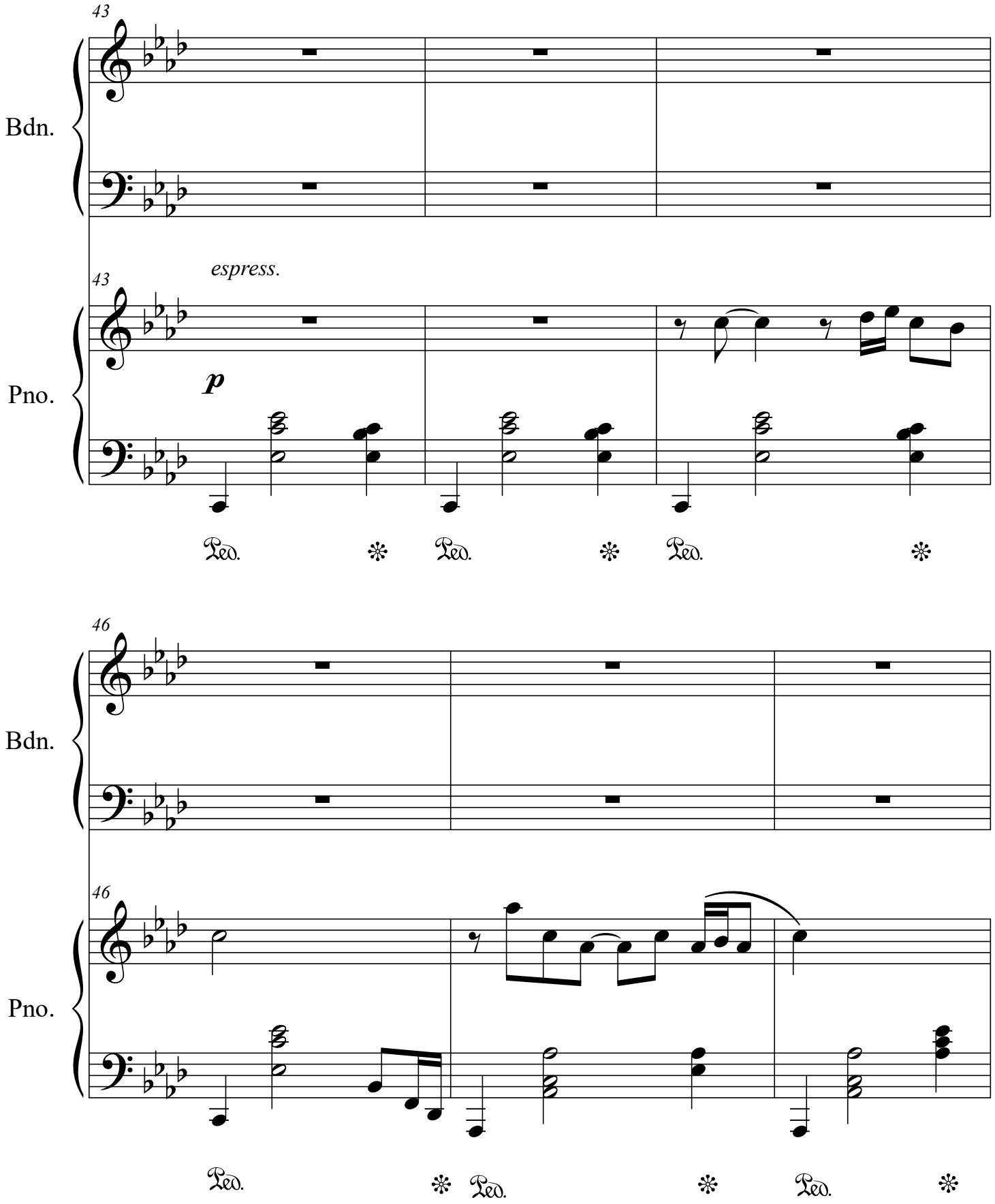

19
Bdn.
2
19
Pno.
21
Bdn.
f
3
21
Pno.
f
3

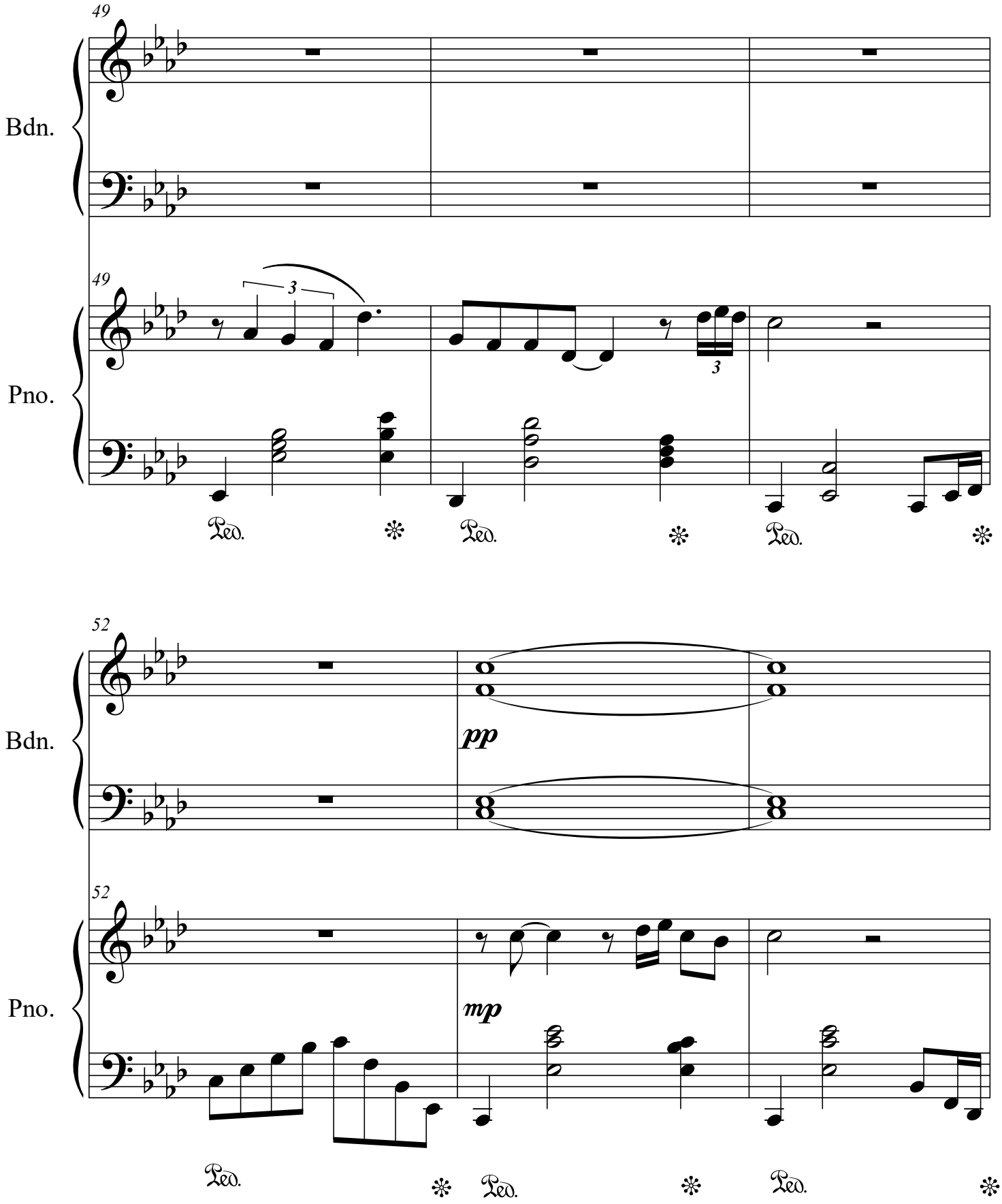

24
1.
2.
mp
Bdn.
24
Pno.
27
mf
mp
Bdn.
27
p
mf
Pno.

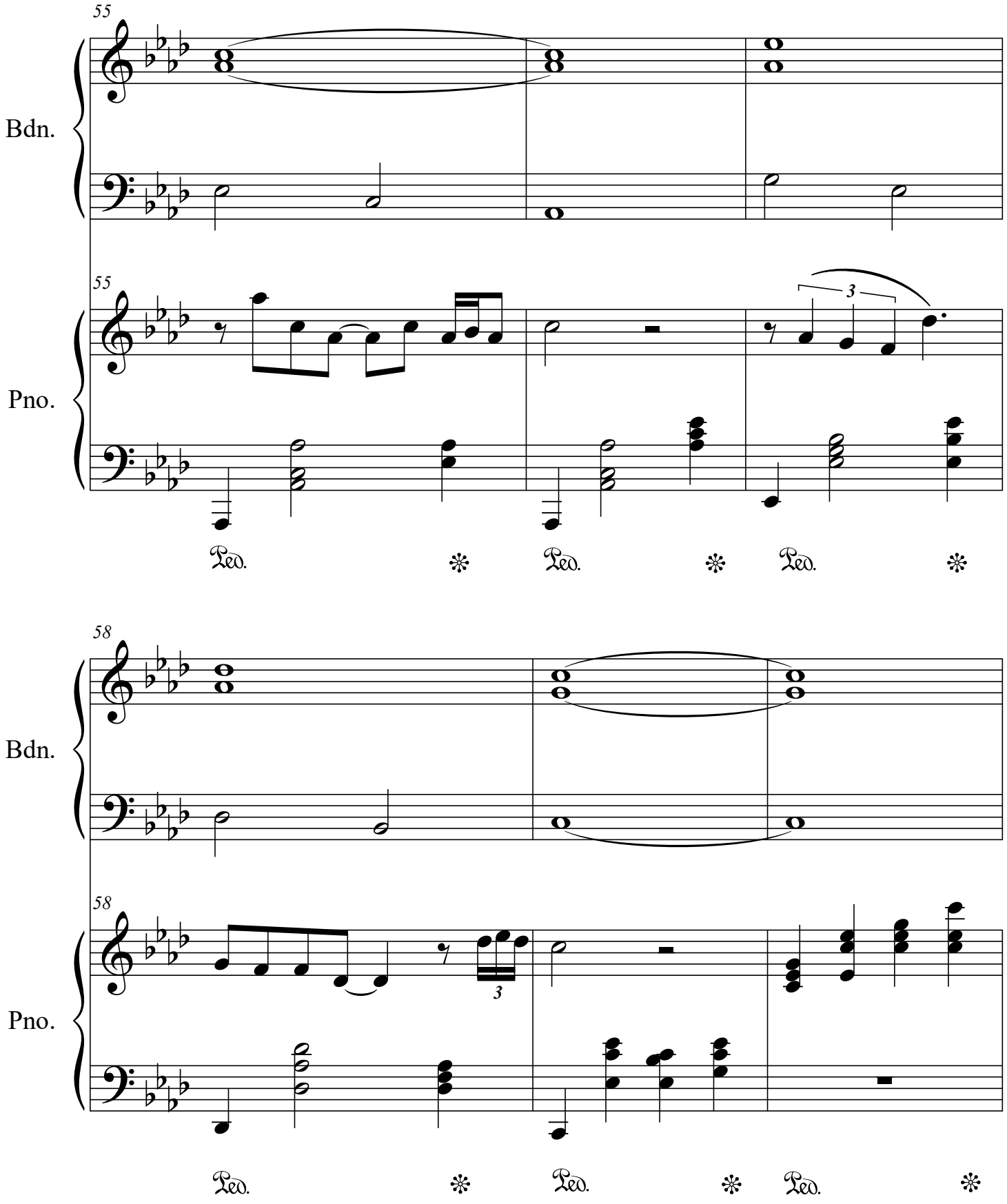

30
Bdn.
p
30
Pno.
3
B
33
Bdn.
f
33
Pno.
f

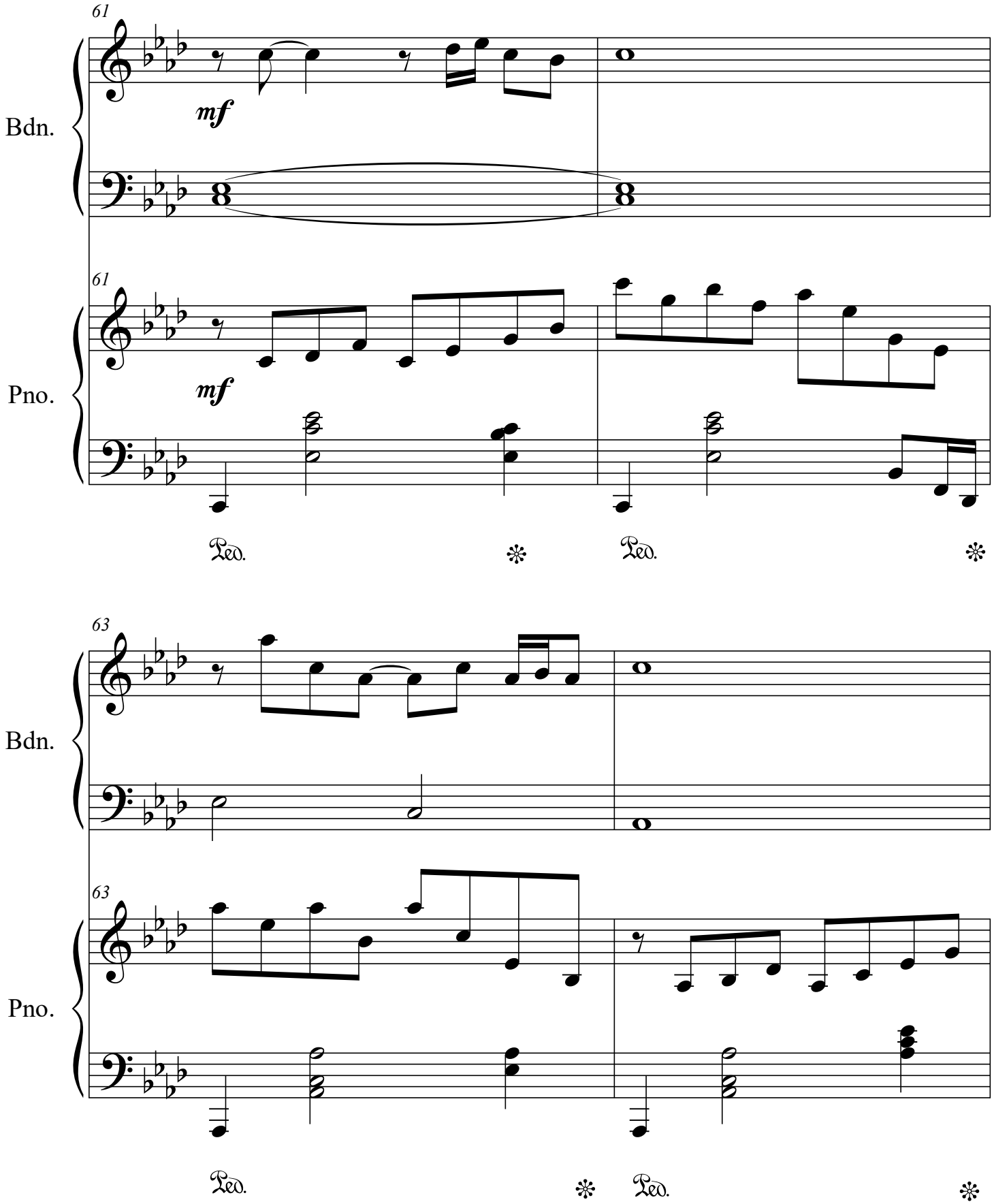

35
Bdn.
35
Pno.
p
37
Bdn.
f
37
Pno.
f
p

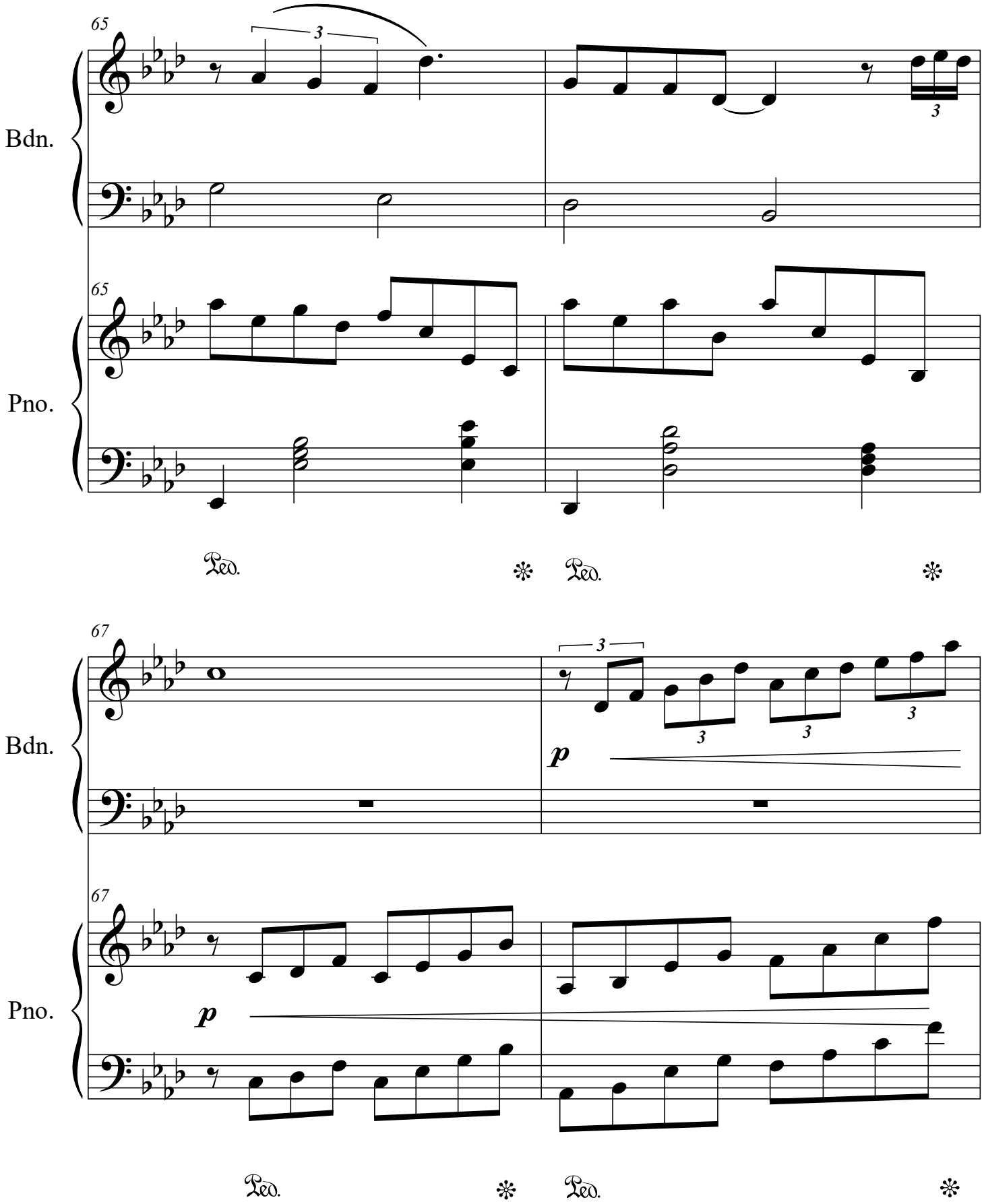

39
Bdn.
f
39
Pno.
f
p
41
Bdn.
mf
f
tr
p
41
Pno.
mf
f

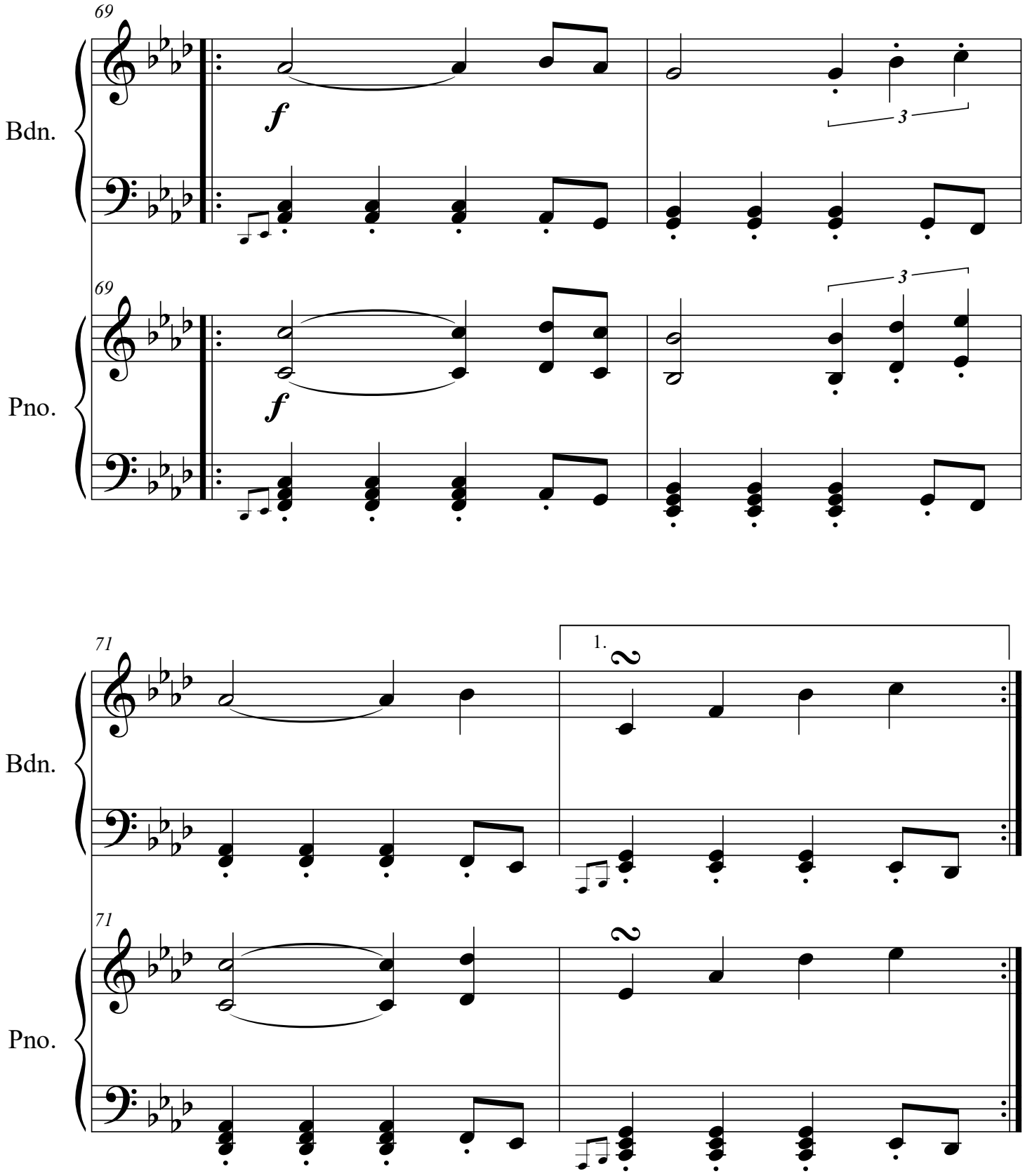

43
Bdn.
43
espress.
Pno.
p
Ped.
Ped.
Ped.
46
Bdn.
46
Pno.
Ped.
Ped.
Ped.

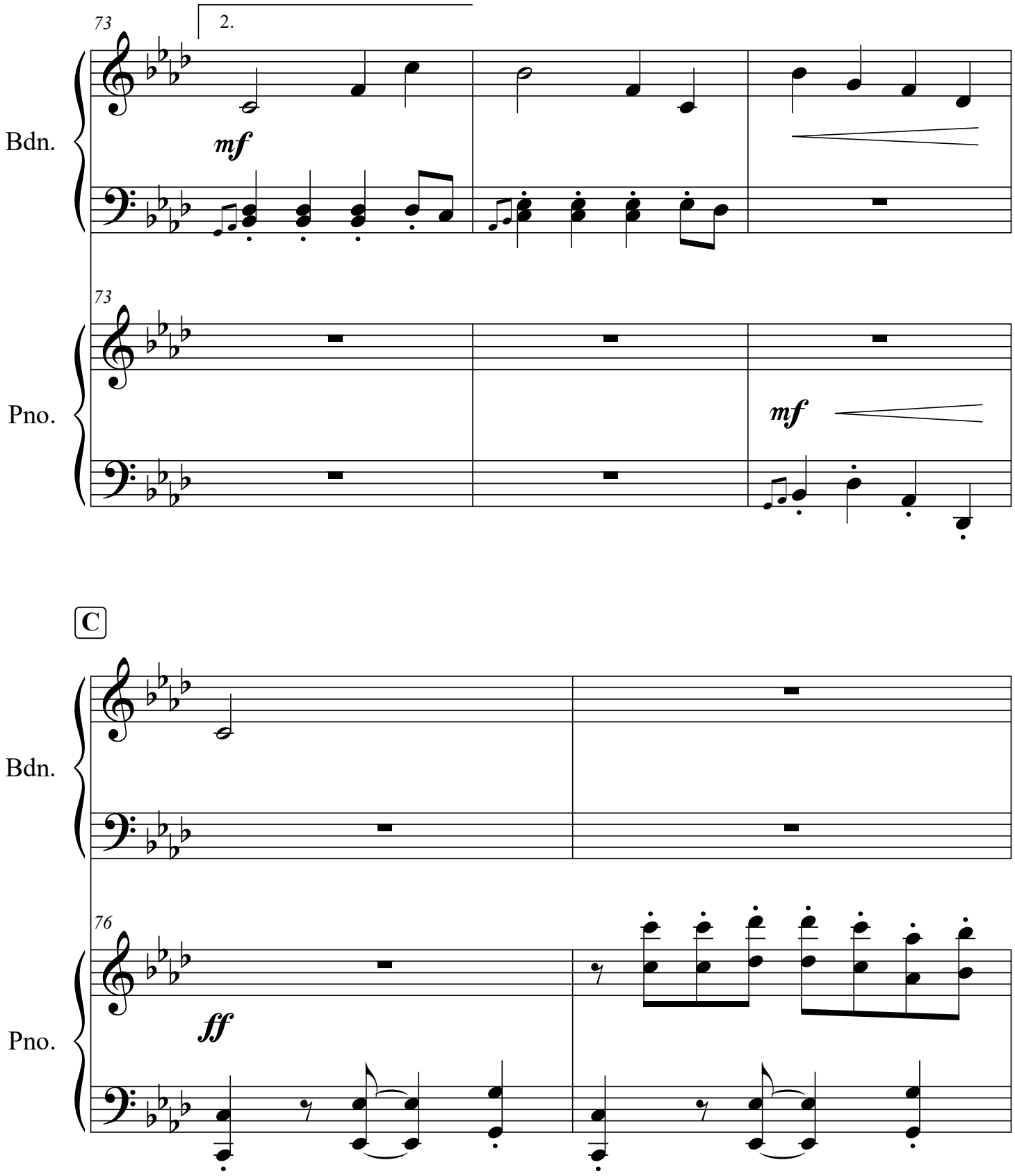

49
Bdn.
49
Pno.
3
3
Ped.
Ped.
Ped.
52
Bdn.
pp
52
Pno.
mp
Ped.
Ped.
Ped.

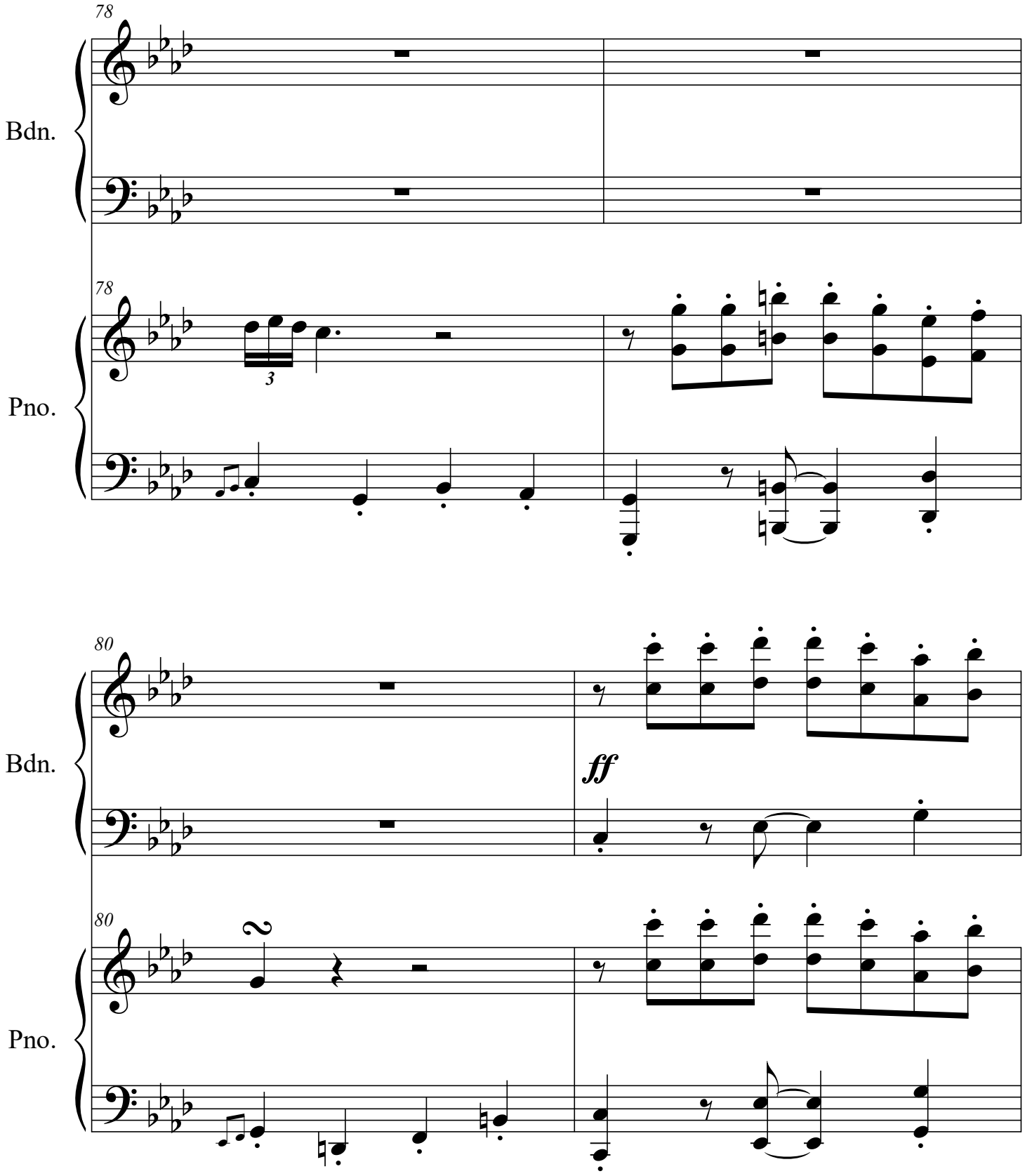

55
Bdn.
55
Pno.
3
Ped.
Ped.
Ped.
58
Bdn.
58
Pno.
3
Ped.
Ped.
Ped.

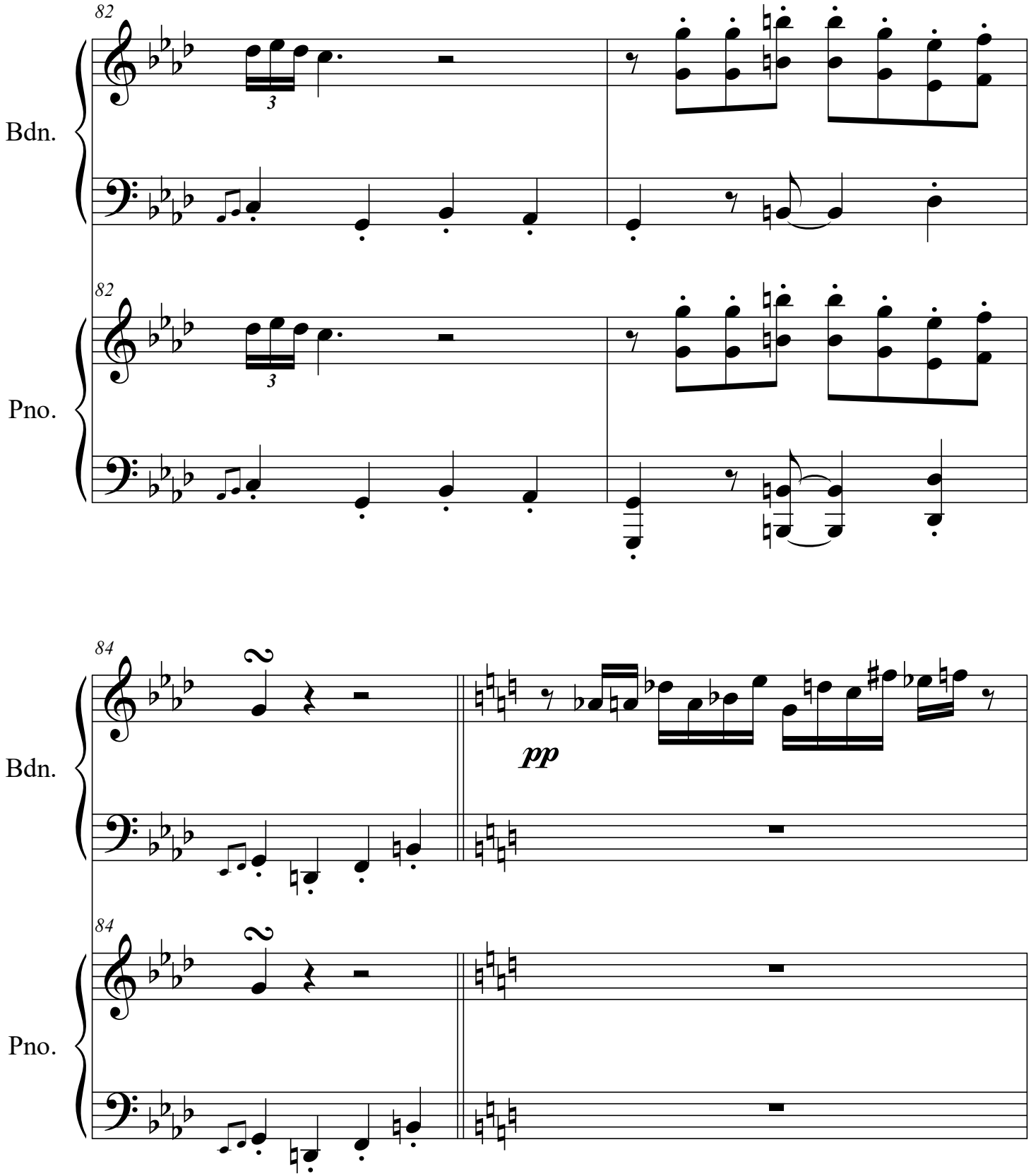

61
Bdn.
mf
61
Pno.
mf
Ped.
Ped.
63
Bdn.
63
Pno.
Ped.
Ped.

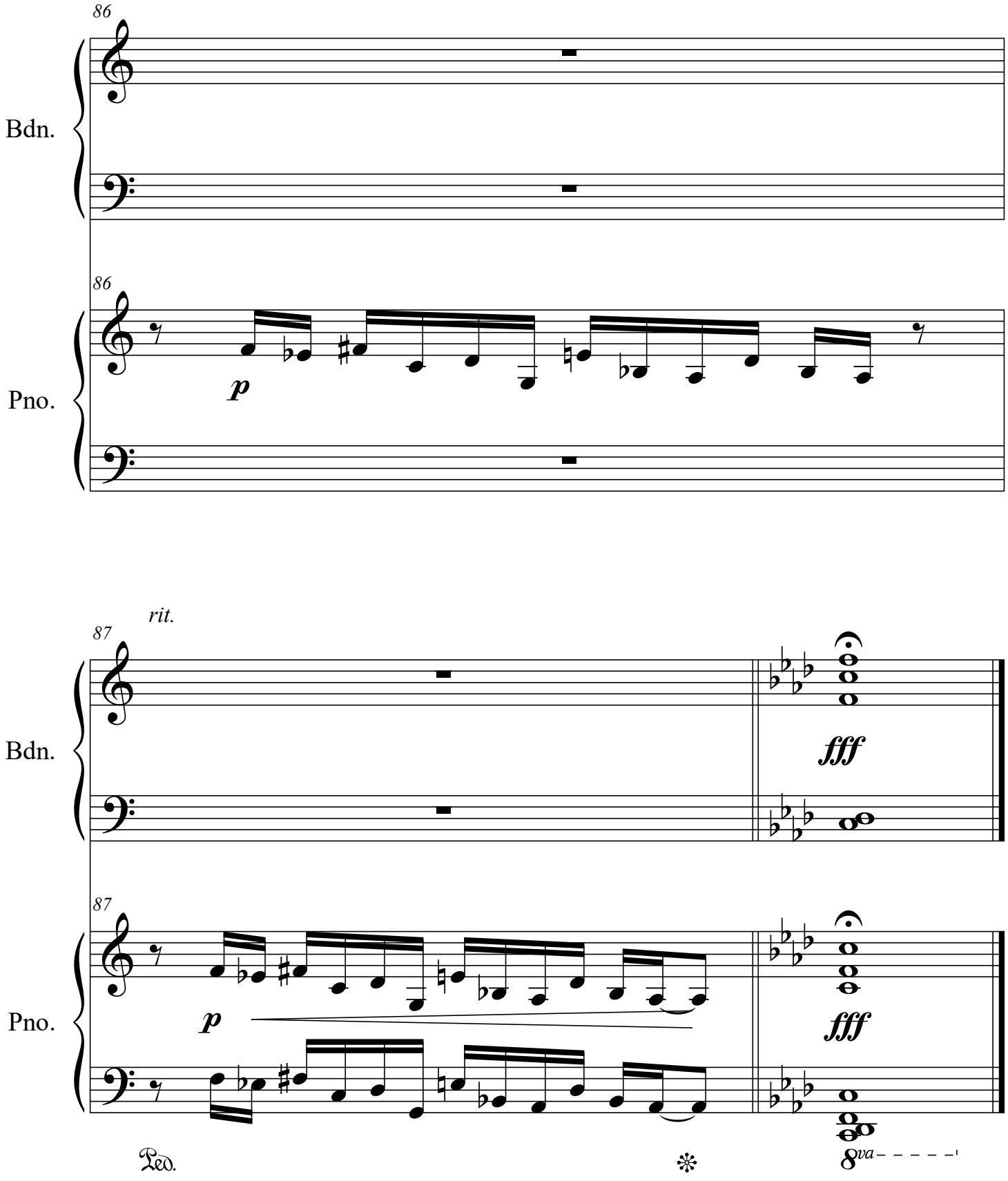

65
Bdn.
65
Pno.
Ped.
Ped.
67
Bdn.
p
67
Pno.
p
Ped.
Ped.


69
Bdn.
f
3
69
Pno.
f
3
71
Bdn.
1.
2
71
Pno.
2


73
2.
Bdn.
mf
73
Pno.
mf
C
Bdn.
76
Pno.
ff


78
Bdn.
78
Pno.
3
80
Bdn.
ff
80
Pno.


82
Bdn.
82
Pno.
84
Bdn.
pp
84
Pno.


86
Bdn.
86
Pno.
p
rit.
87
Bdn.
fff
87
Pno.
p
fff
Ped.
8va

Ilustrado por Laura Guio

De otros Lados

Daniel Valbuena

Clic para escuchar

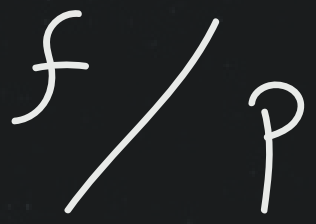
"La eligen, te lo juro, los he visto. Como si se pudiese elegir en el amor, como si no fuera un rayo que te parte los huesos y te deja estaqueado en la mitad del patio. Vos dirás que la eligen porque-la-aman, yo creo que es al verse. A Beatriz no se la elige, a Julieta no se la elige. Vos no elegís la lluvia que te va a calar hasta los huesos cuando salís de un concierto."

"Cocisidad"

La maga entiende el amor desde la dependencia hacia Oliveira. Esto se representa a partir de su leitmotiv a dos voces

Conflicto interno

Oliviera, recurre a entender el amor como posesión, pero también es débil al otro. Se presenta con cambios fuertes en las dinámicas.



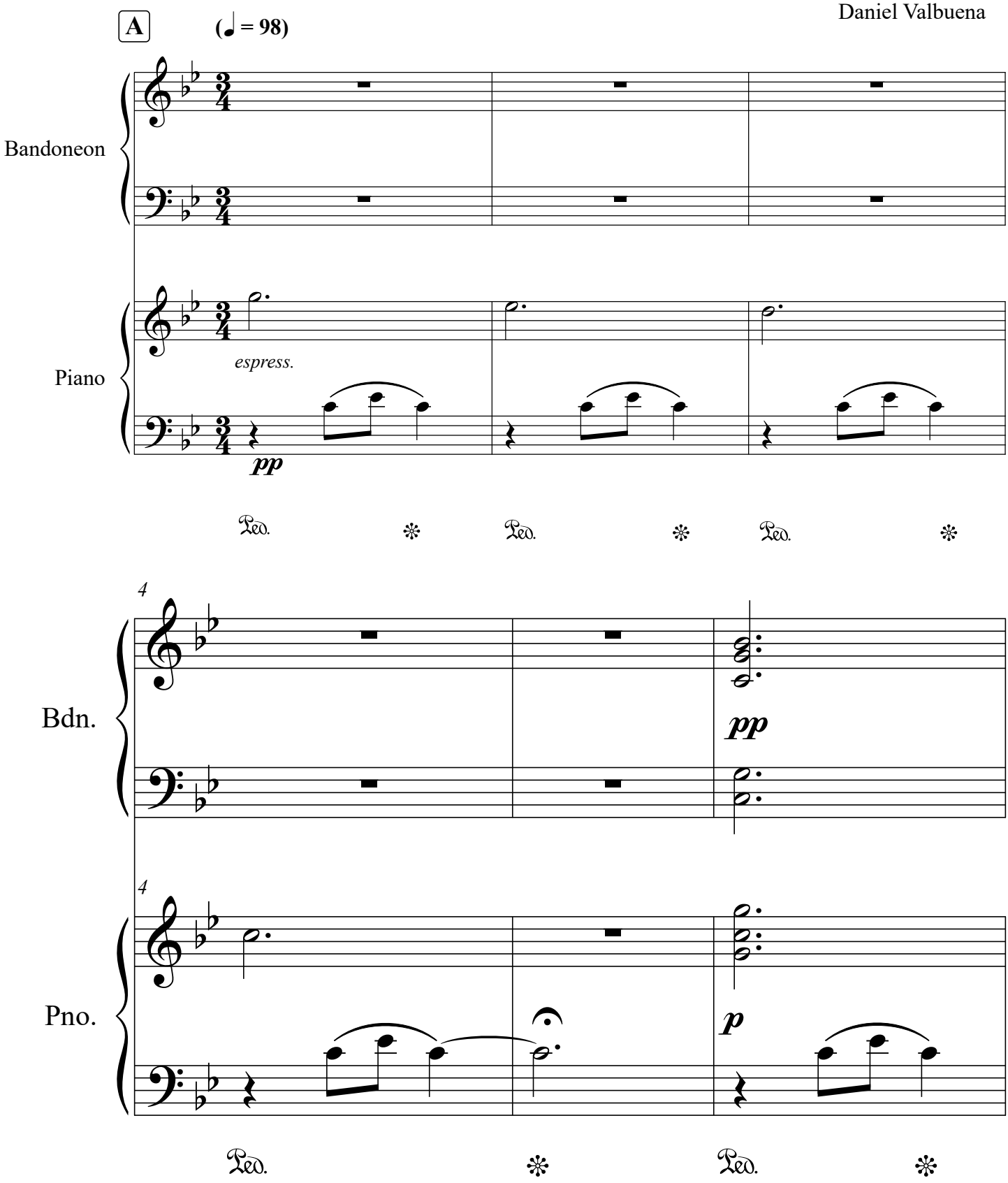
Capítulo 93

"Pero el amor, esa palabra..."

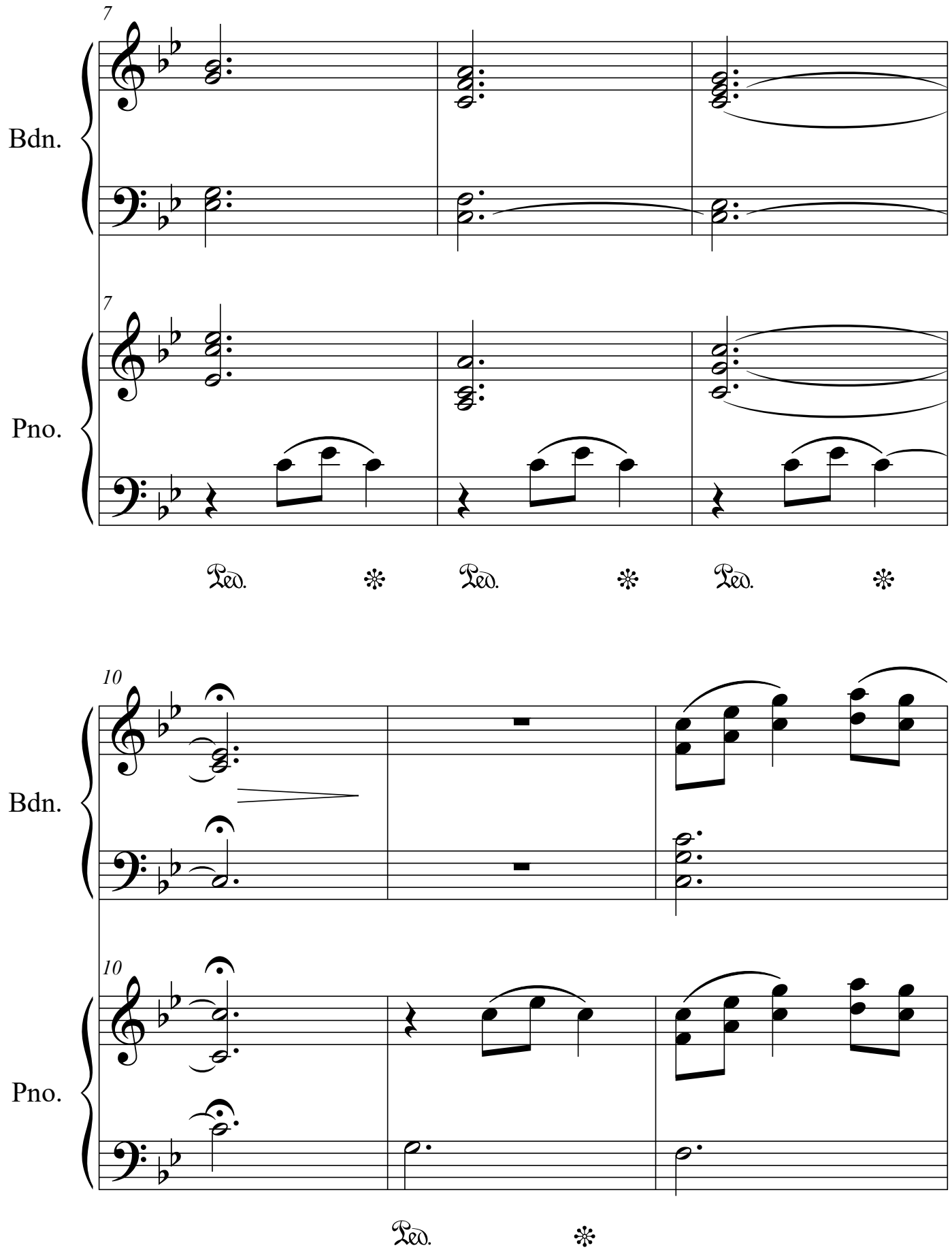
"Amor mío, no te quiero por vos ni por mí, ni por los dos juntos, no te quiero porque la sangre me llame a quererte, te quiero porque no sos mía, porque estás del otro lado, ahí donde me invitás a saltar y no puedo dar el salto, porque en lo más profundo de la posesión no estás en mí, no te alcanzo, no paso de tu cuerpo, de tu risa..."

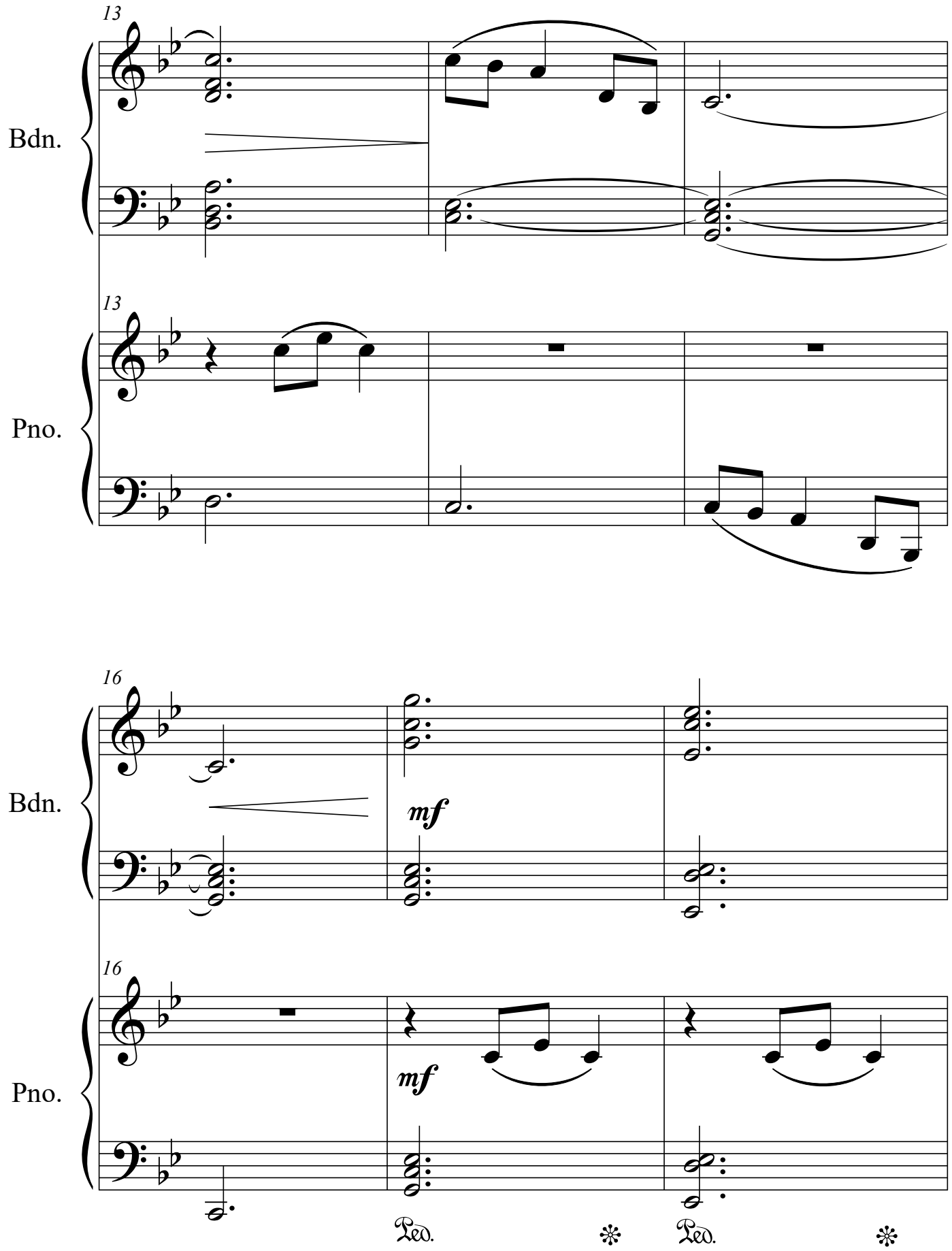
De otros lados

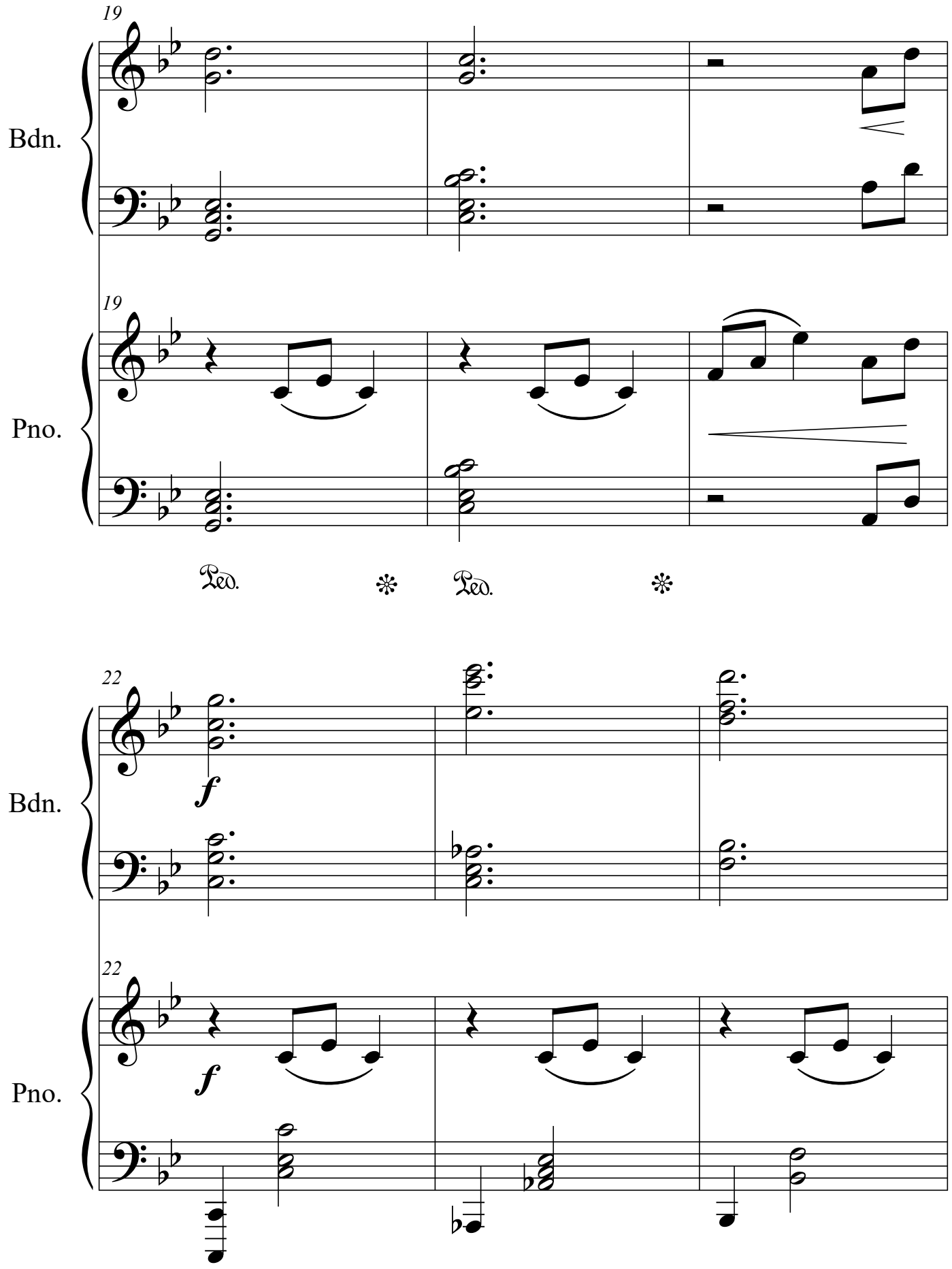
Daniel Valbuena

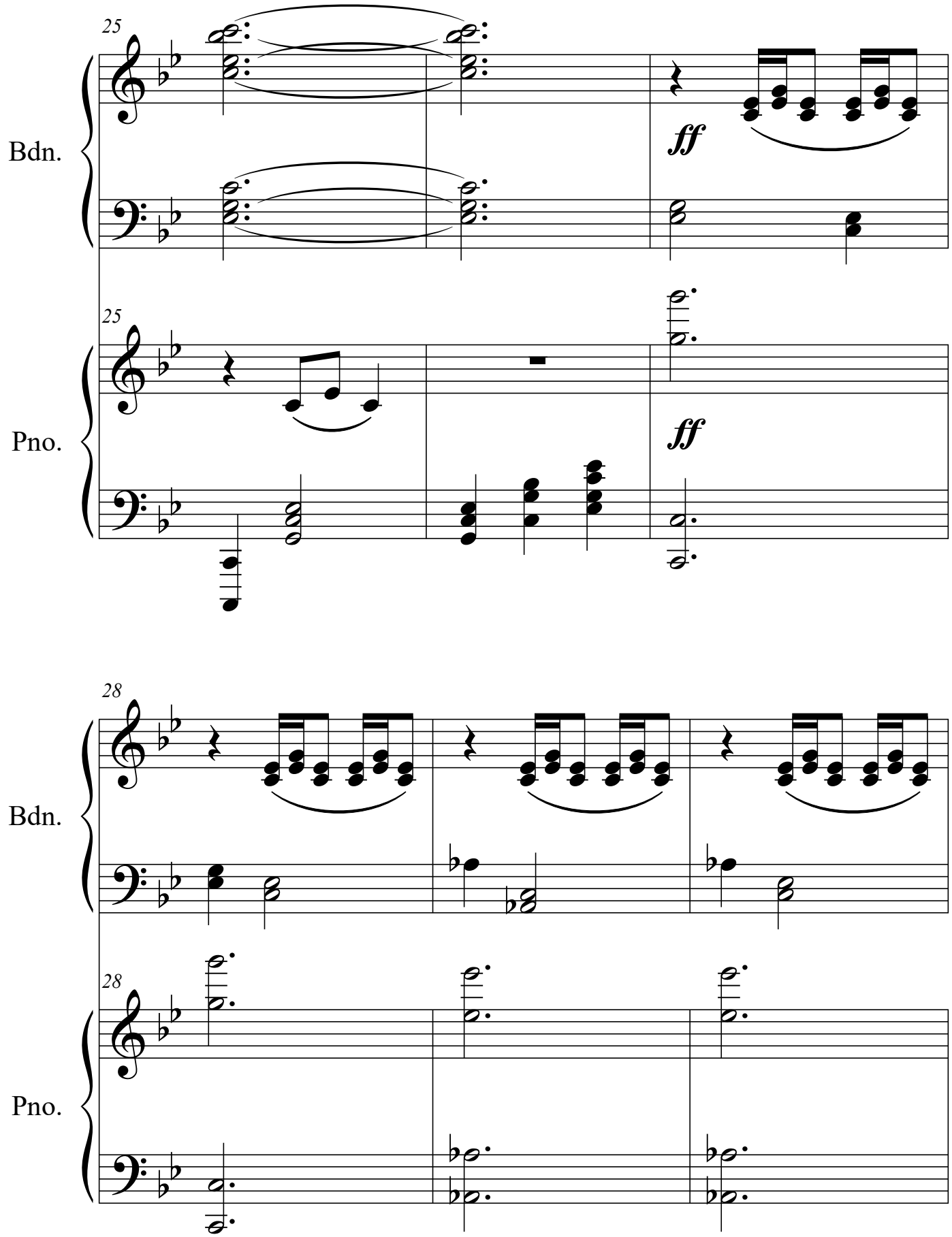


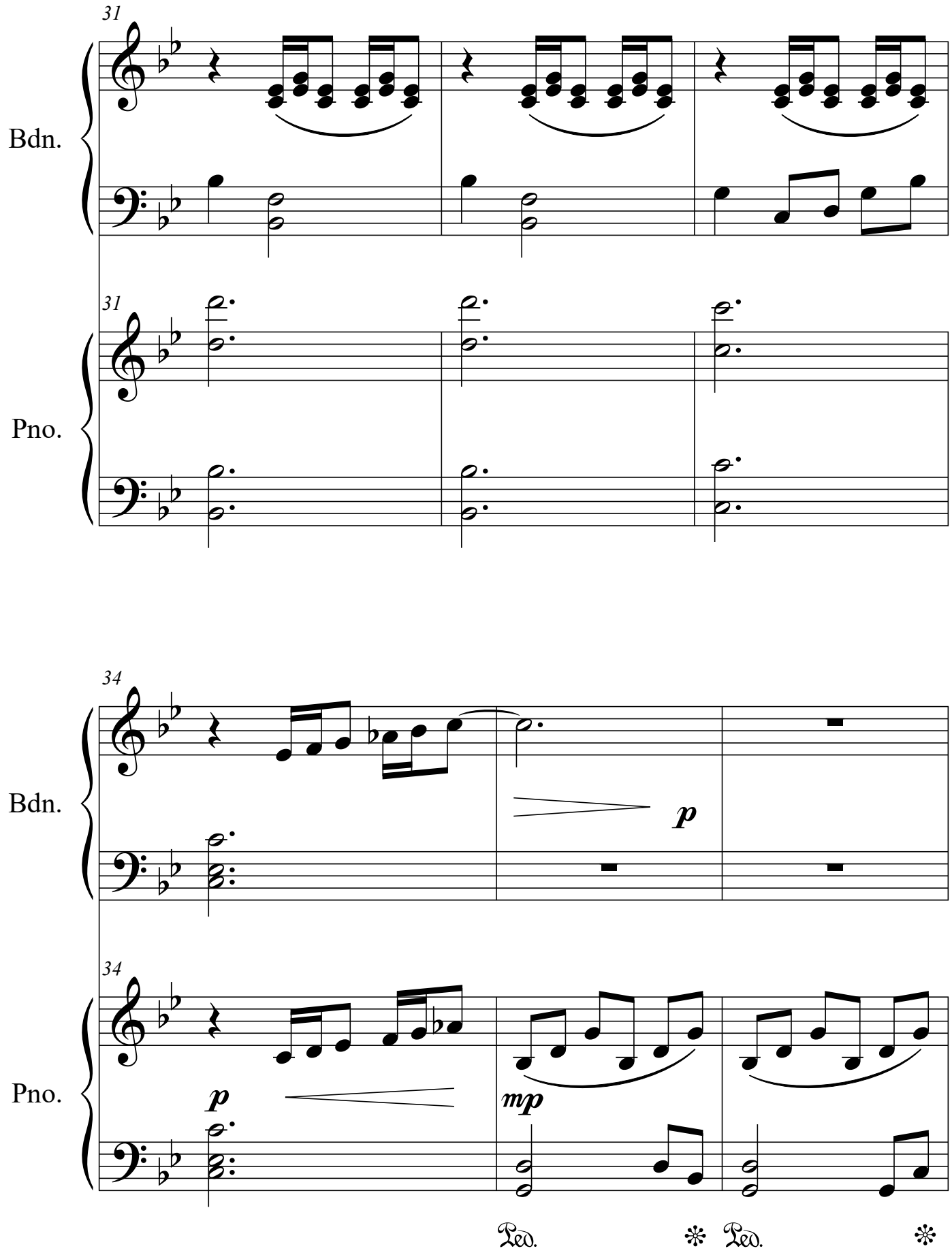
©

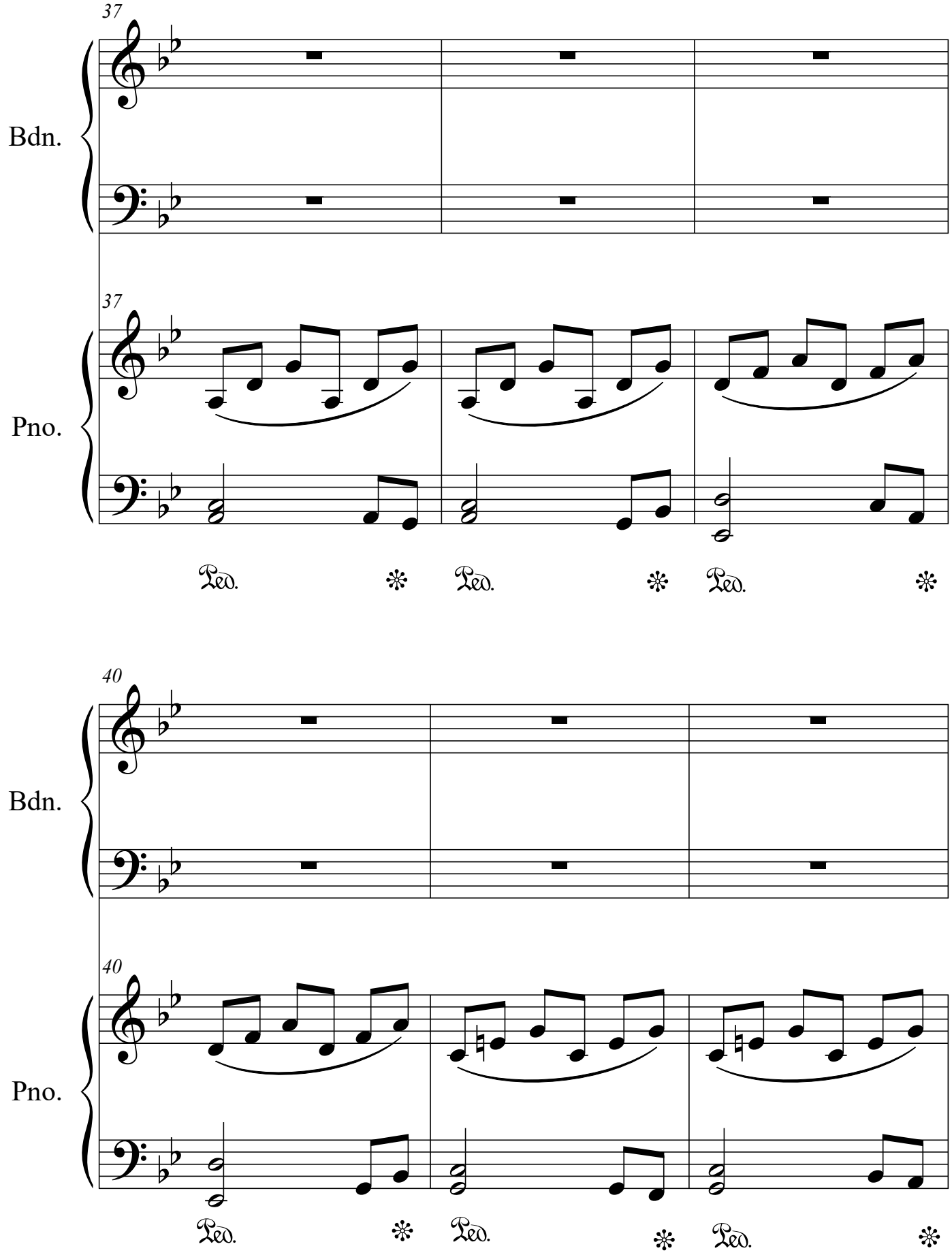

7
Bdn.
7
Pno.
Ped.
Ped.
Ped.
10
Bdn.
10
Pno.
Ped.

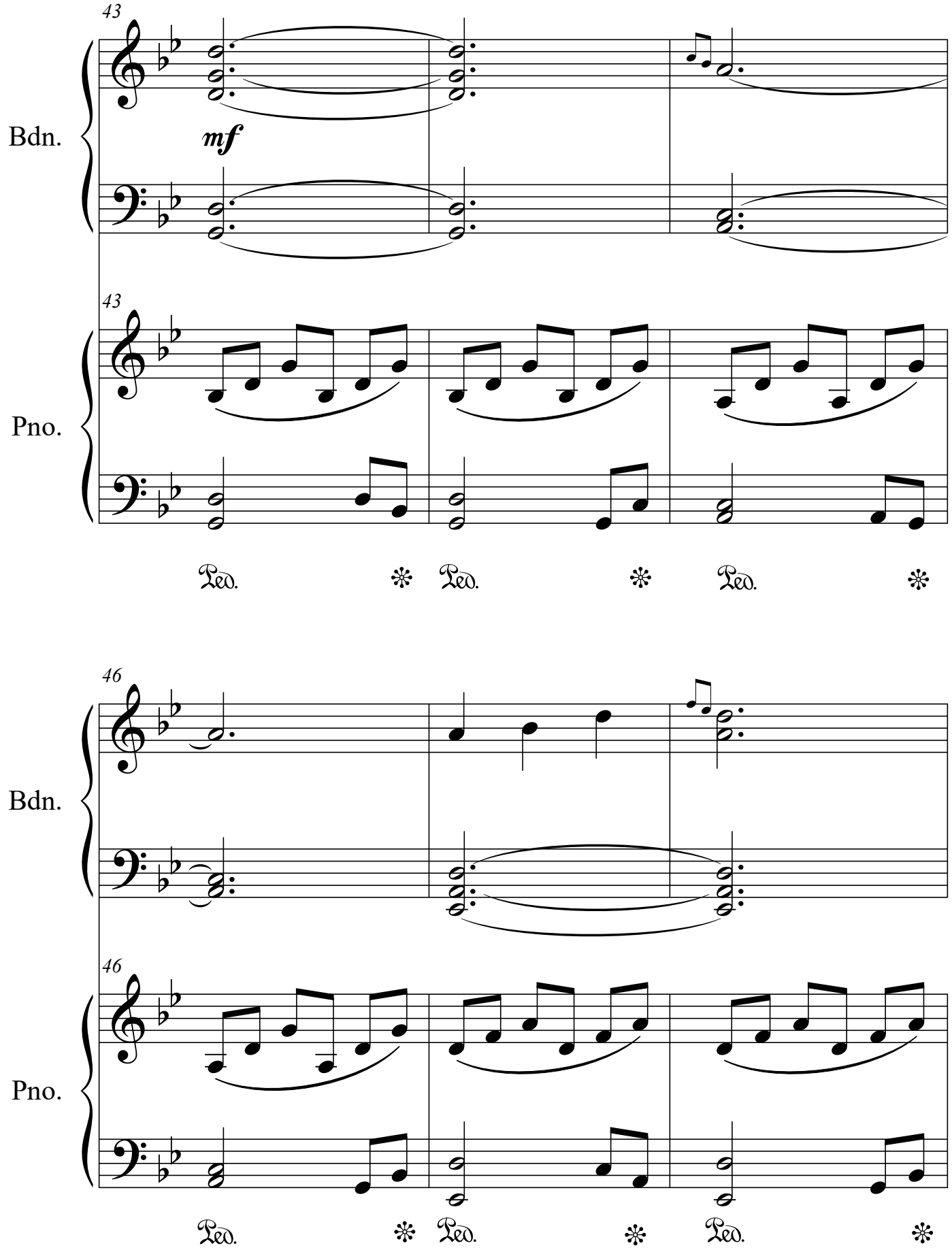

13
Bdn.
13
Pno.
16
Bdn.
mf
16
Pno.
mf
Ped.
Ped.

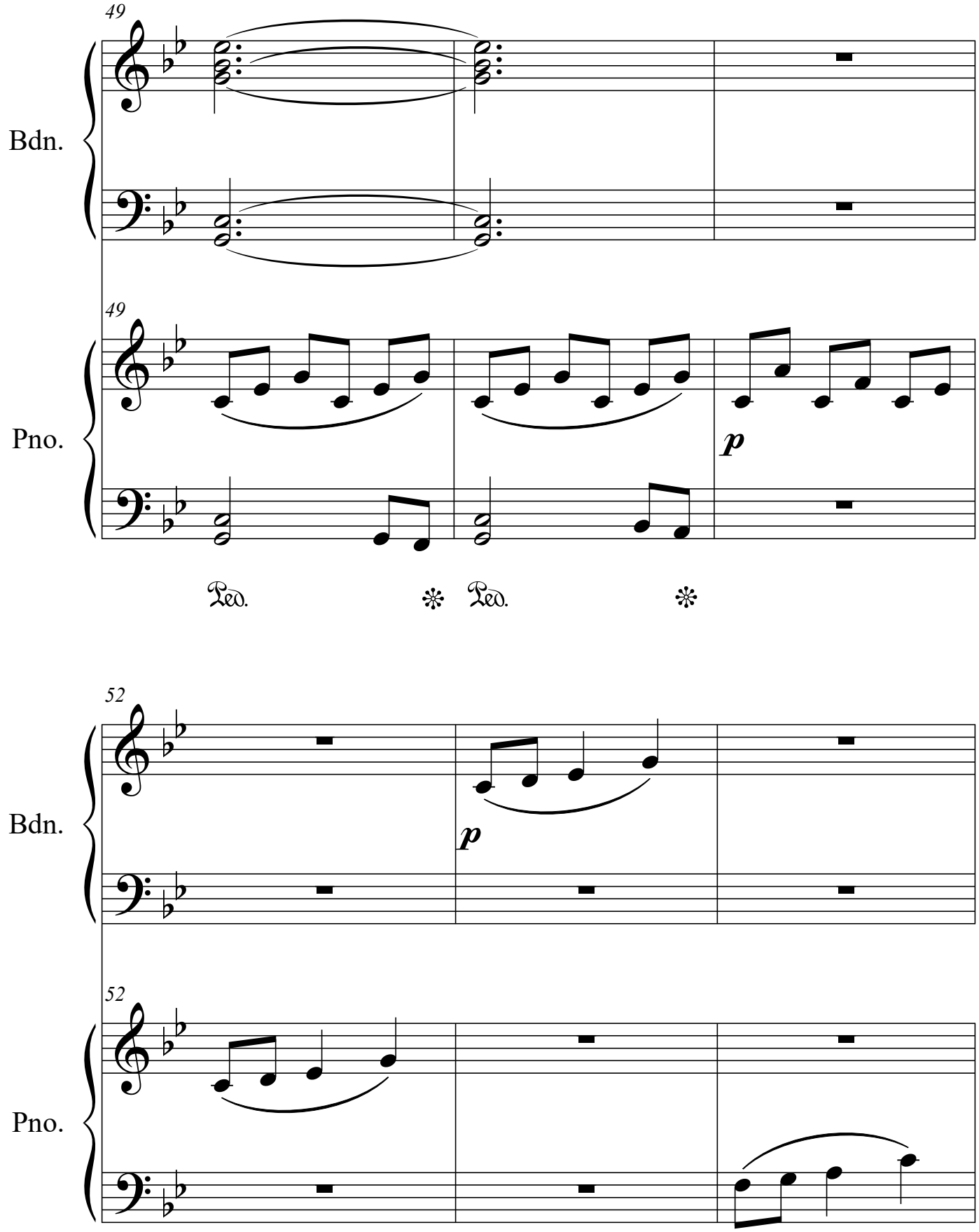

19
Bdn.
19
Pno.
Ped.
Ped.
22
Bdn.
f
22
Pno.
f

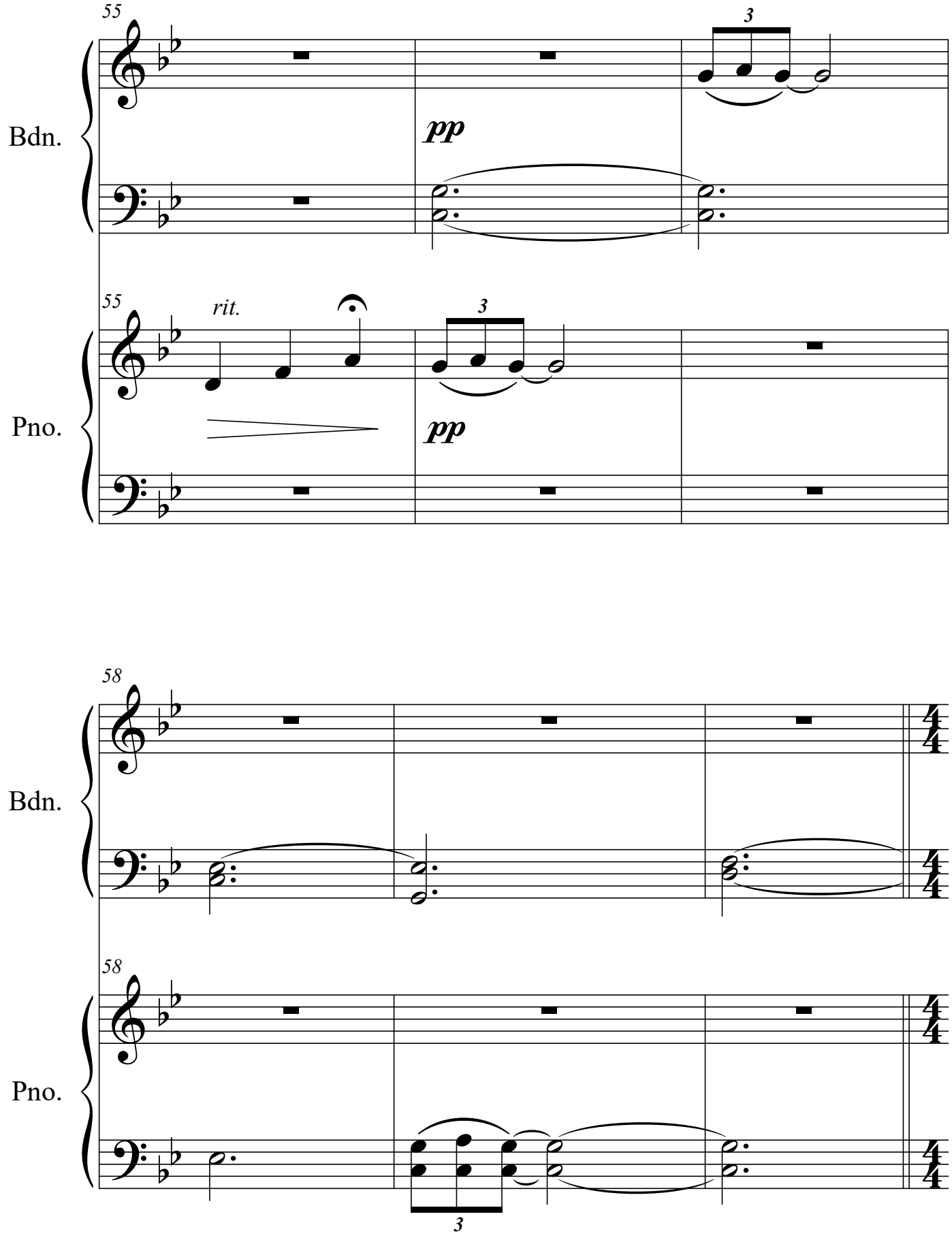

25
Bdn.
ff
25
Pno.
ff
28
Bdn.
28
Pno.

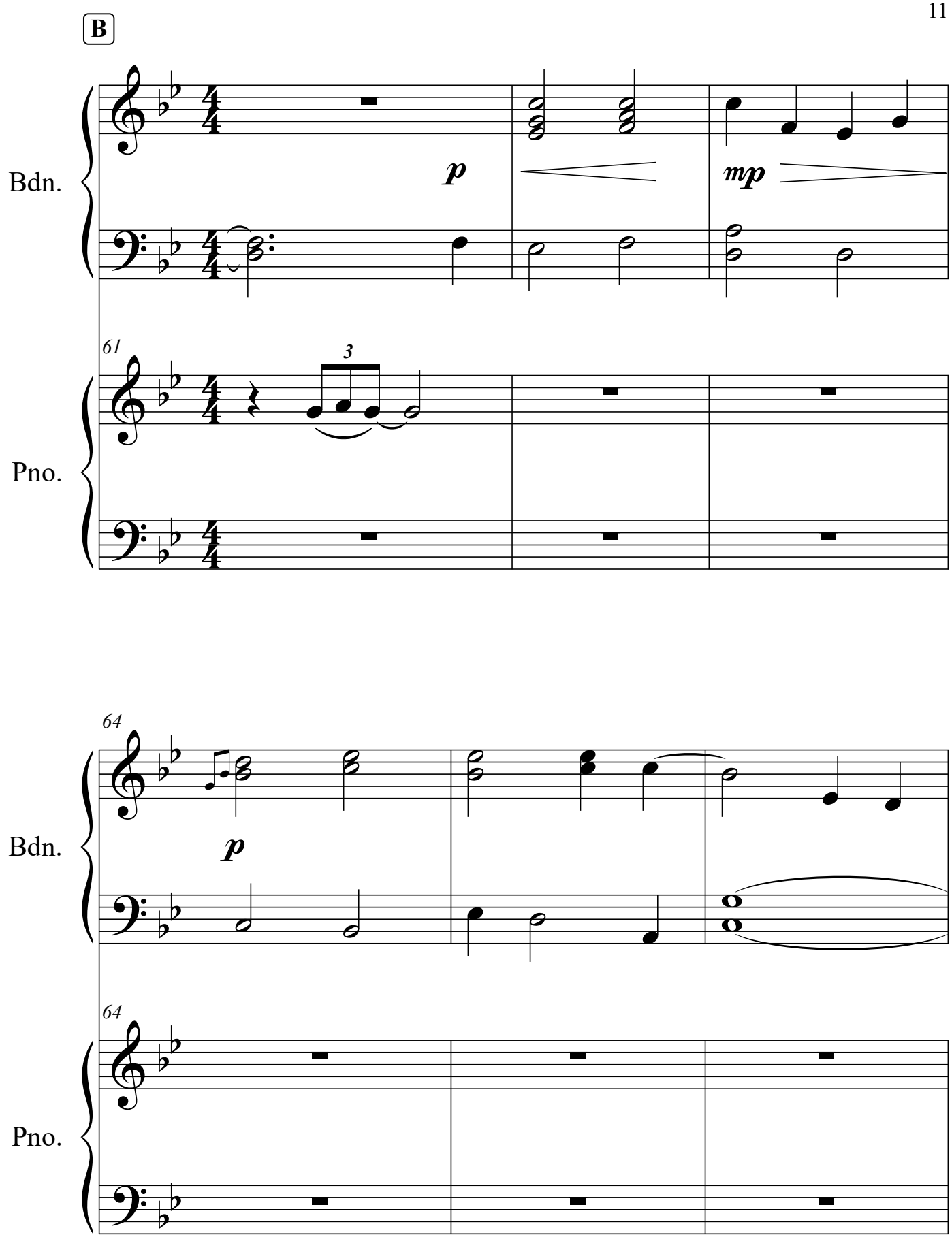

31
Bdn.
31
Pno.
34
Bdn.
p
34
Pno.
p
mp
Ped.
Ped.

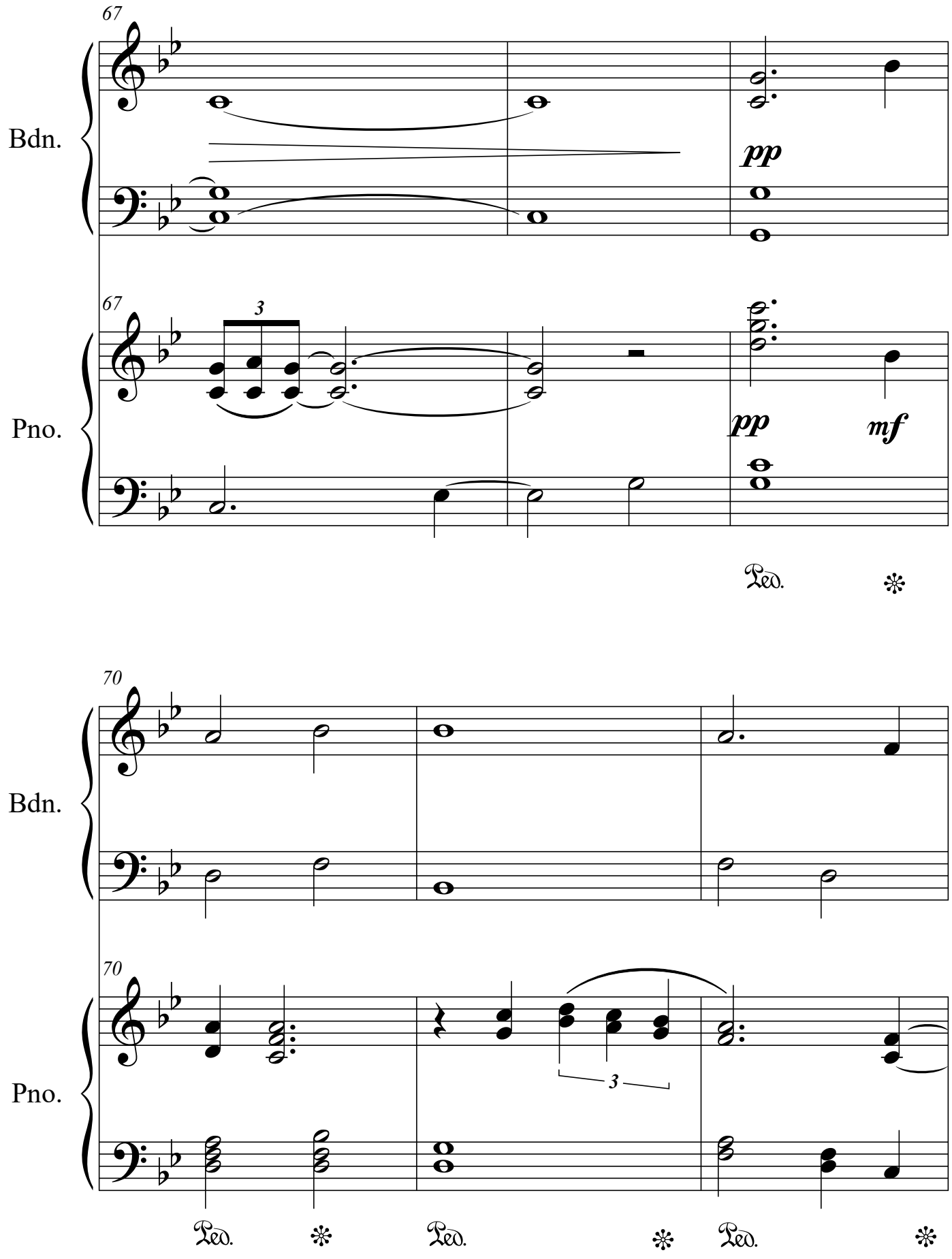

37
Bdn.
37
Pno.
Ped.
Ped.
Ped.
40
Bdn.
40
Pno.
Ped.
Ped.
Ped.

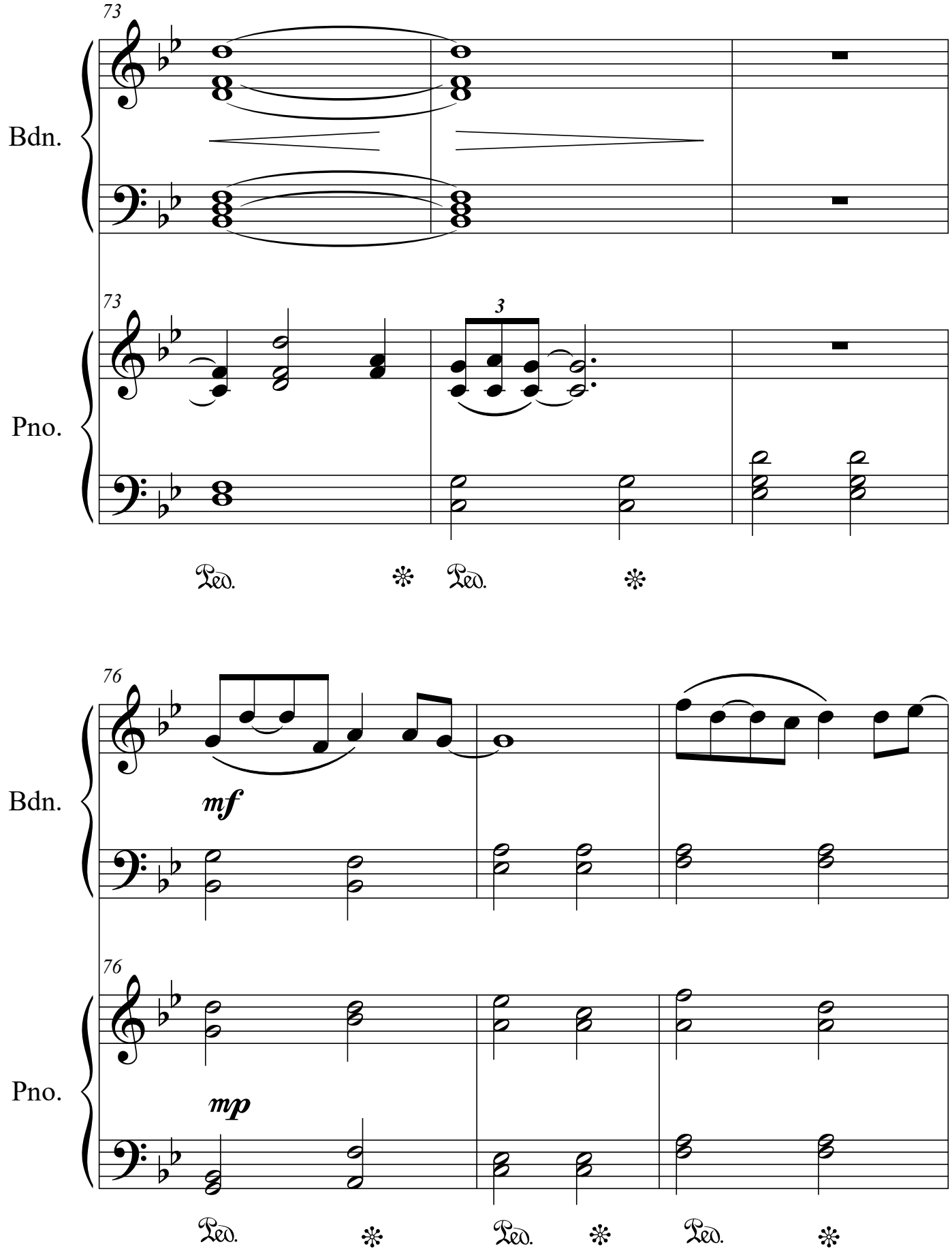

43
Bdn.
mf
43
Pno.
Ped.
Ped.
Ped.
46
Bdn.
46
Pno.
Ped.
Ped.
Ped.

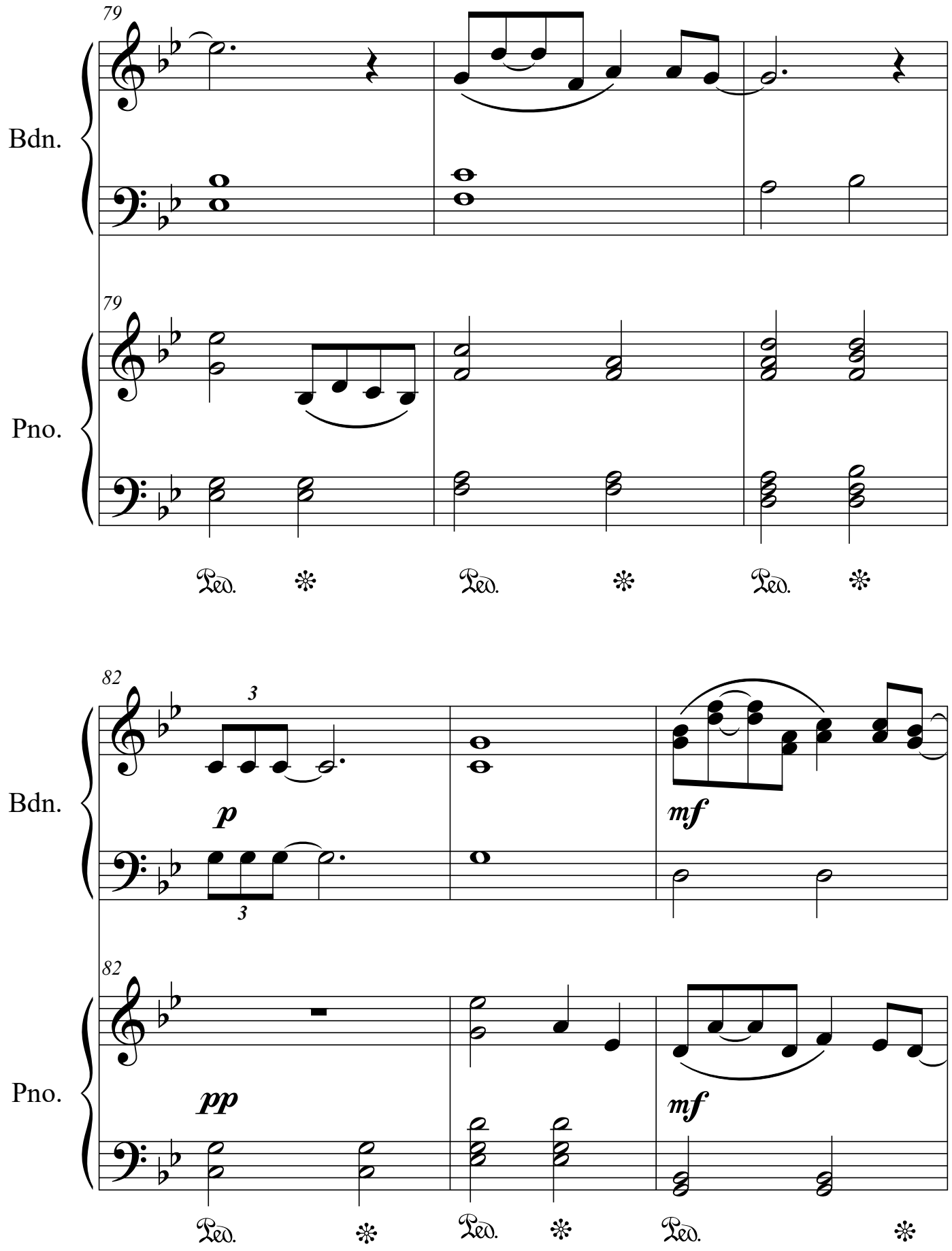

49
Bdn.
49
Pno.
p
Ped.
Ped.
52
Bdn.
p
52
Pno.

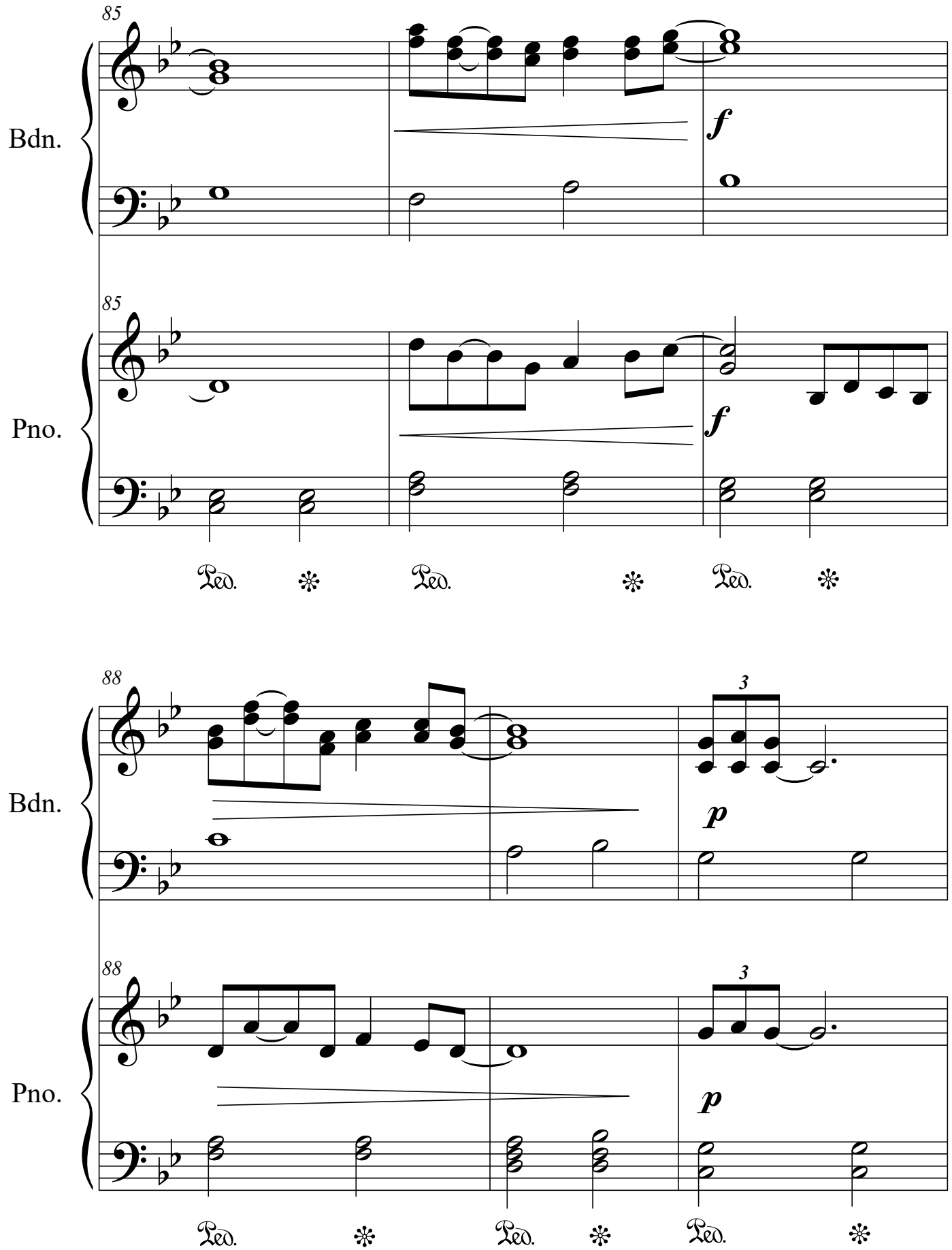

55
3
Bdn.
pp
55
rit.
3
Pno.
pp
58
Bdn.
58
Pno.
3

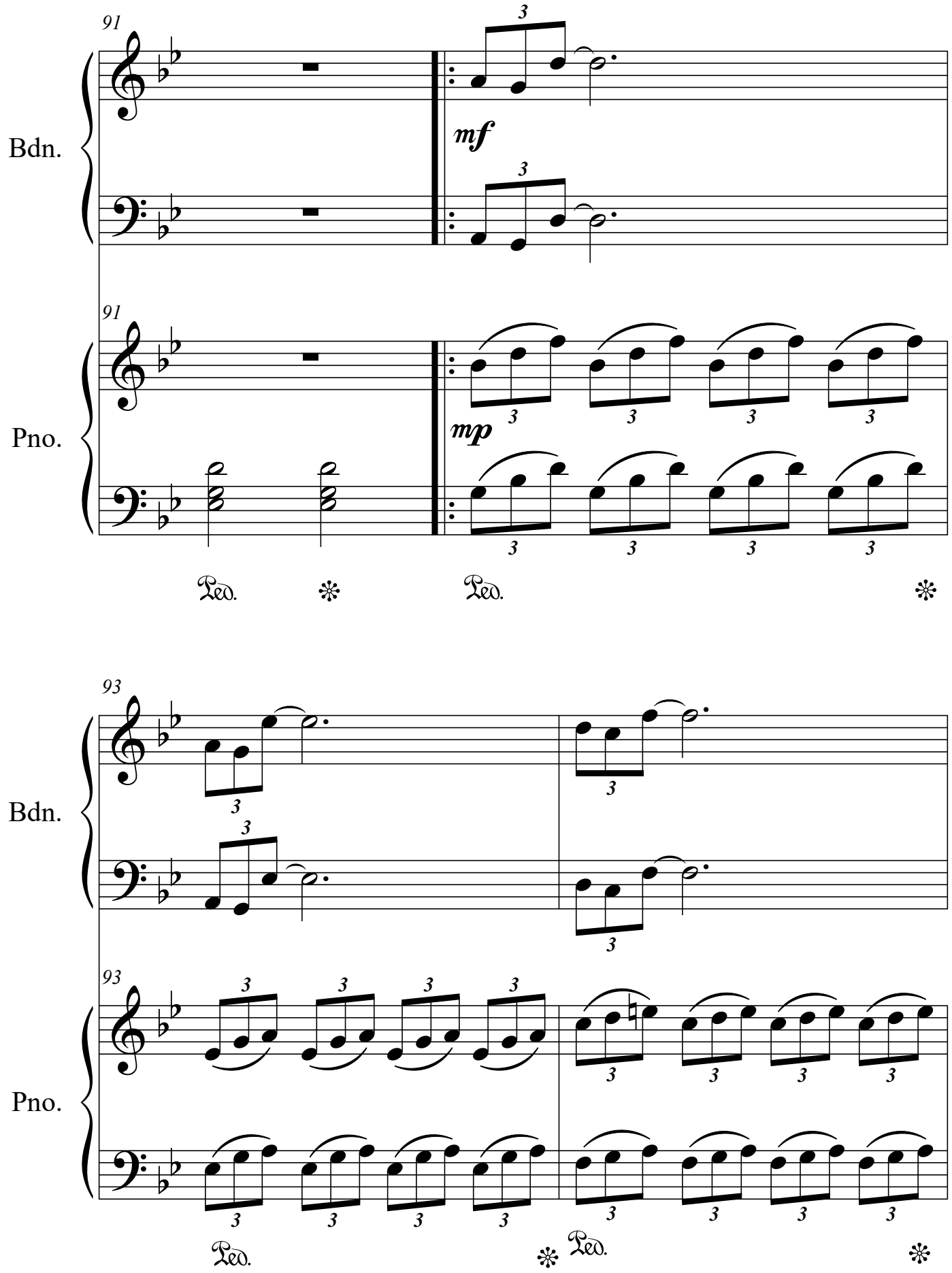

B
Bdn.
p
mp
61
3
Pno.
64
Bdn.
p
64
Pno.

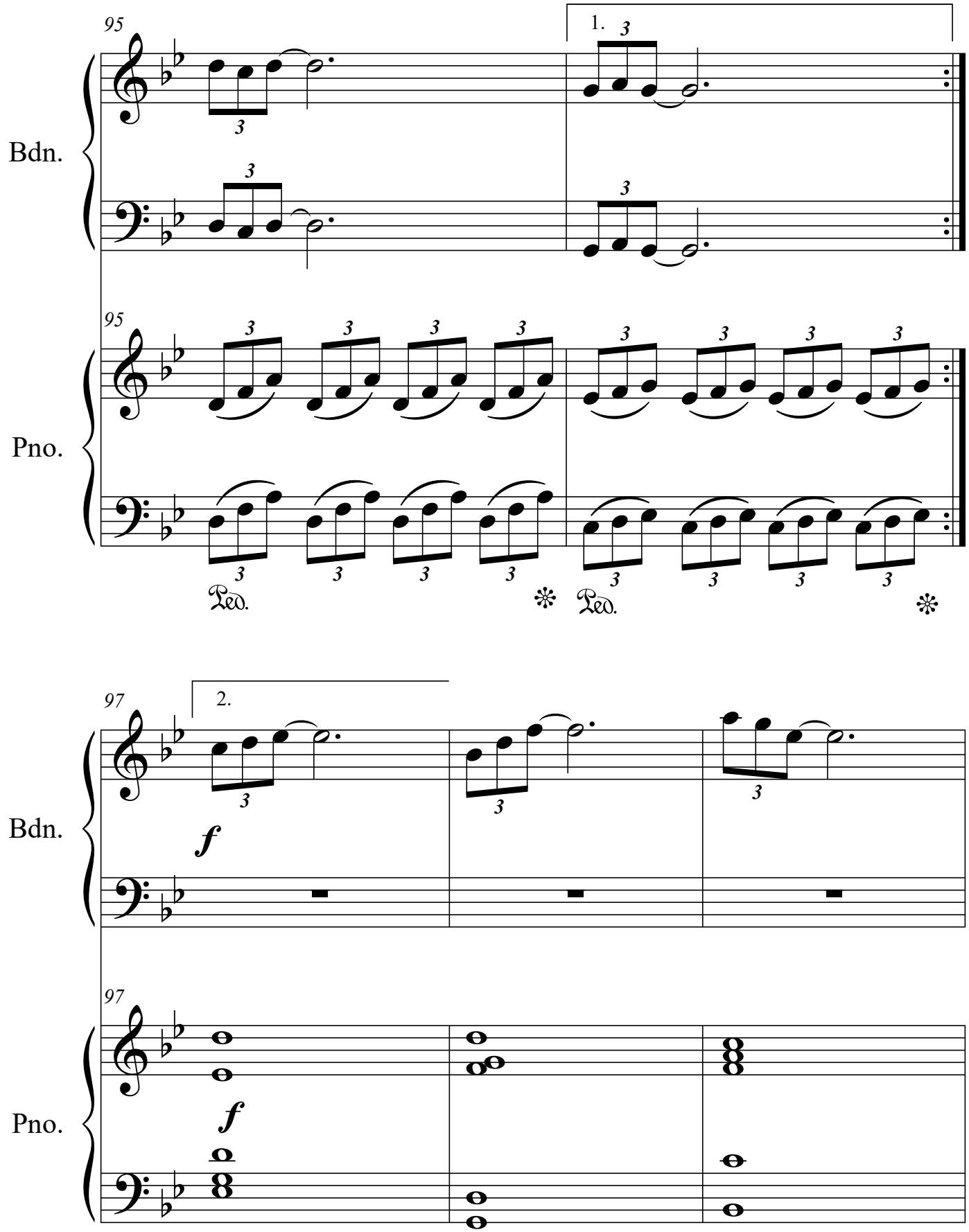

67
Bdn.
pp
67
3
Pno.
pp
mf
Ped.
70
Bdn.
70
Pno.
3
Ped.
Ped.
Ped.

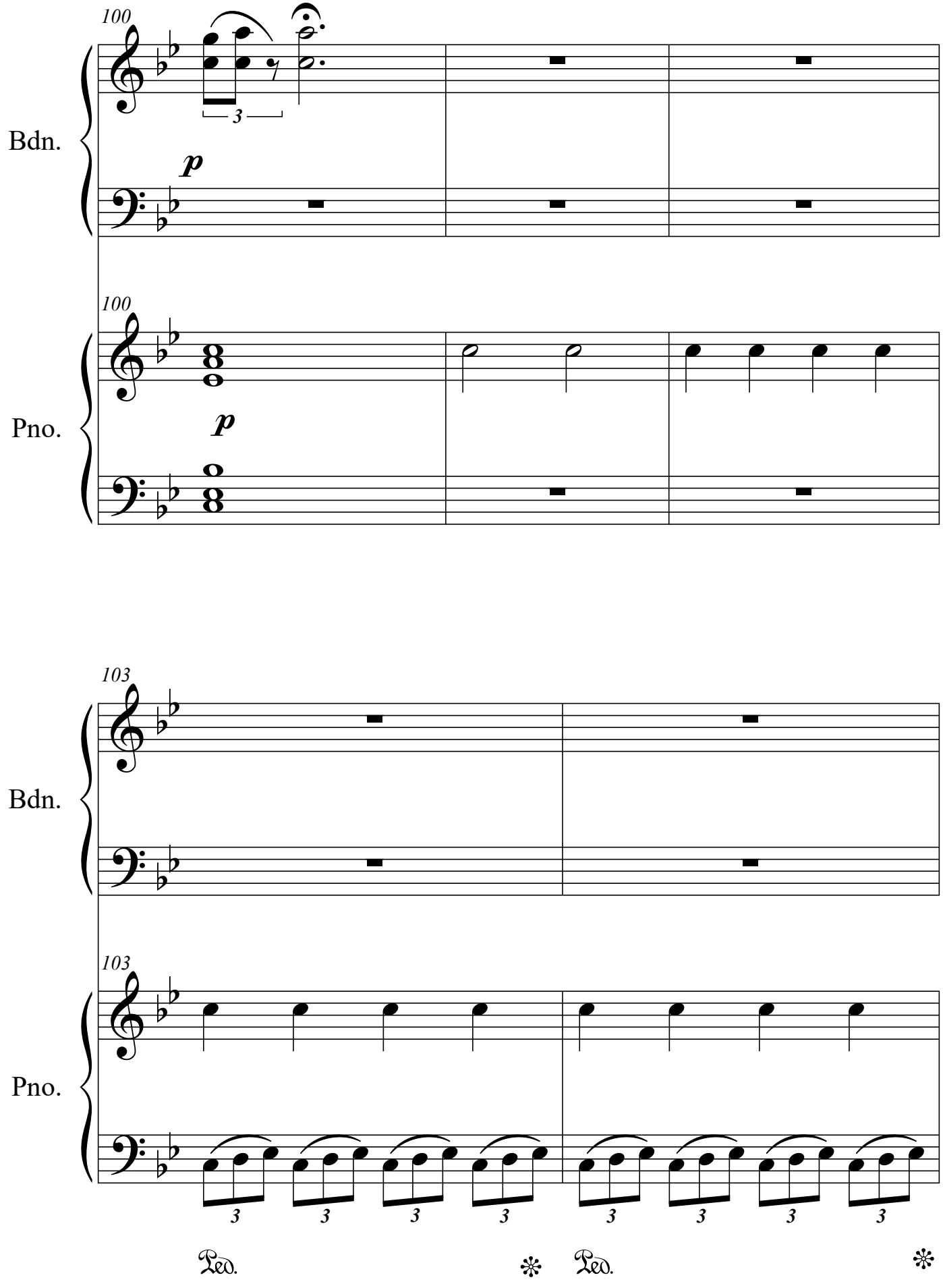

73
Bdn.
73
3
Pno.
Ped.
Ped.
76
Bdn.
mf
76
Pno.
mp
Ped.
Ped.
Ped.

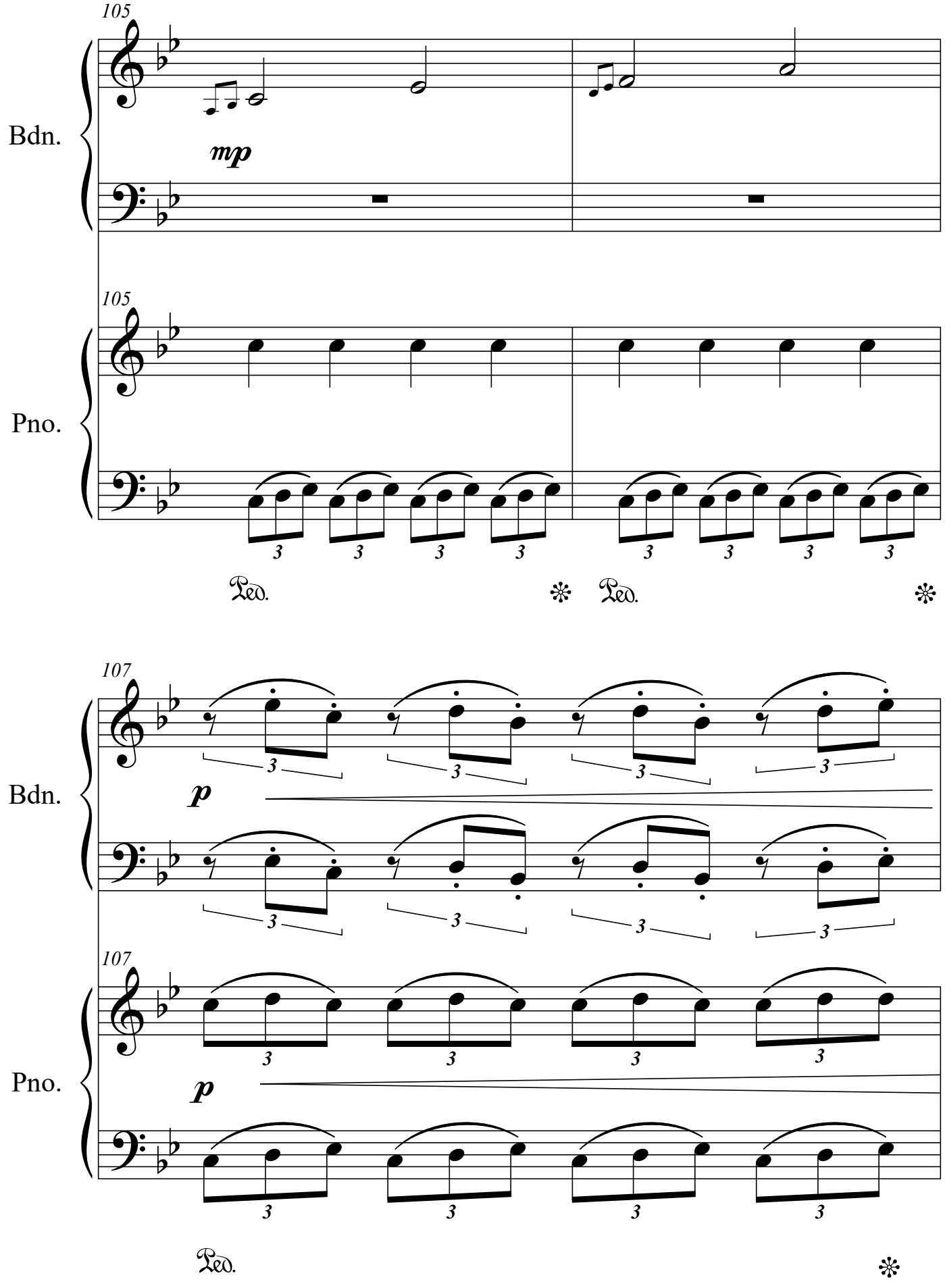

79
Bdn.
79
Pno.
Ped.
Ped.
Ped.
82
3
Bdn.
p
3
mf
82
Pno.
pp
mf
Ped.
Ped.
Ped.

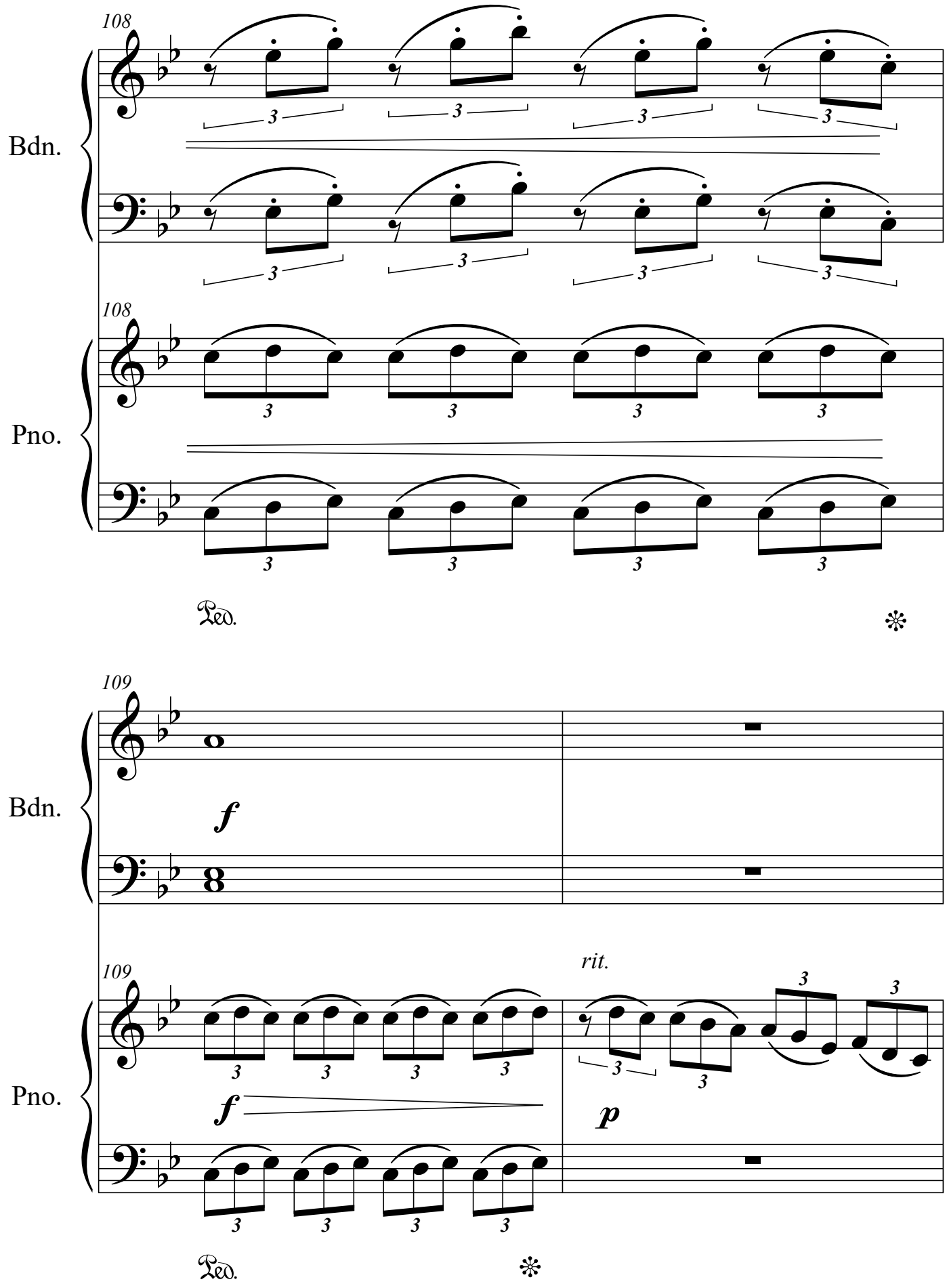

85
Bdn.
f
85
Pno.
f
Ped.
Ped.
Ped.
88
Bdn.
3
p
88
Pno.
3
p
Ped.
Ped.
Ped.


91
Bdn.
mf
91
Pno.
mp
Ped.
Ped.
93
Bdn.
93
Pno.
Ped.
Ped.

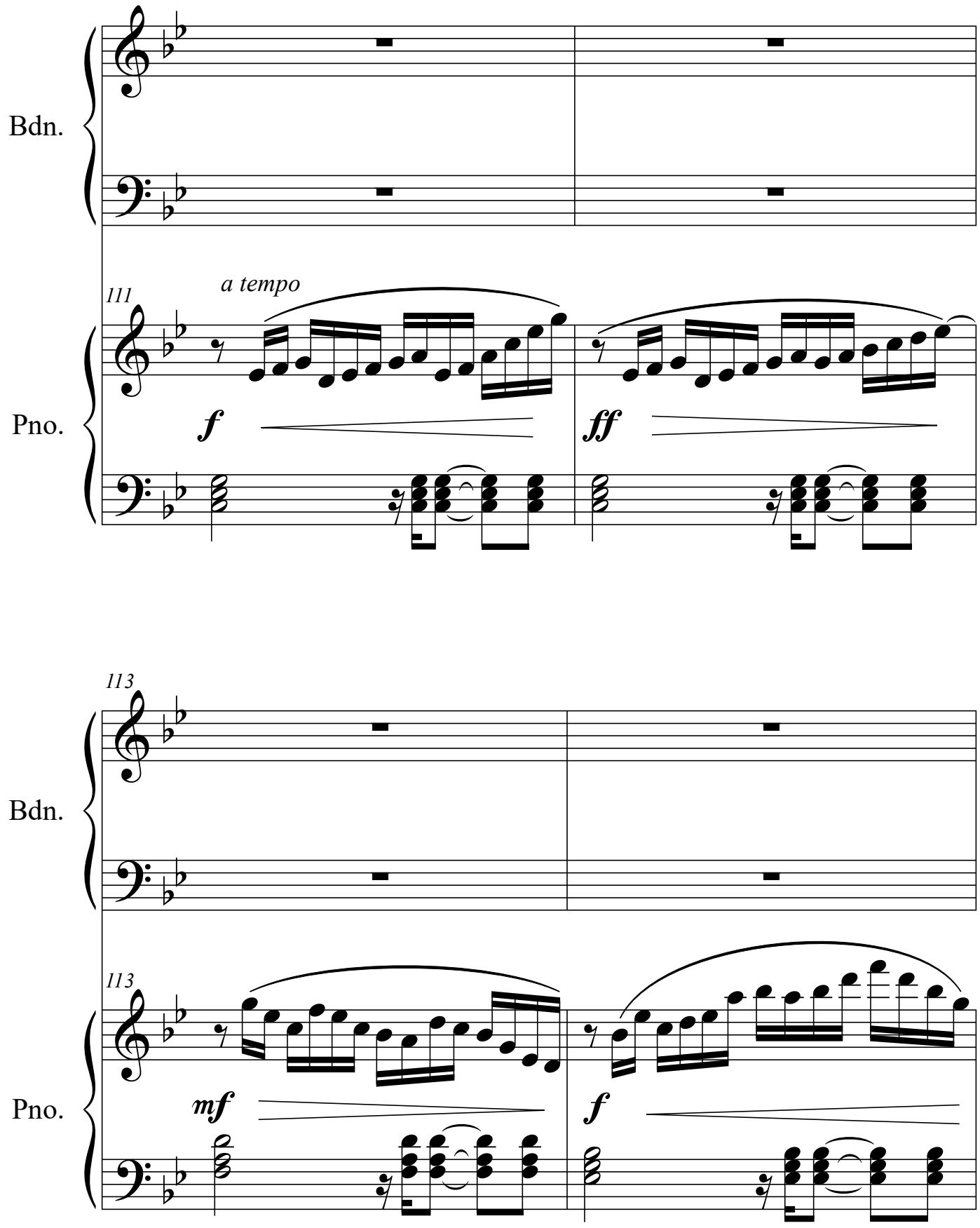

95
1.
Bdn.
95
Pno.
Ped.
Ped.
97
2.
Bdn.
f
97
Pno.
f

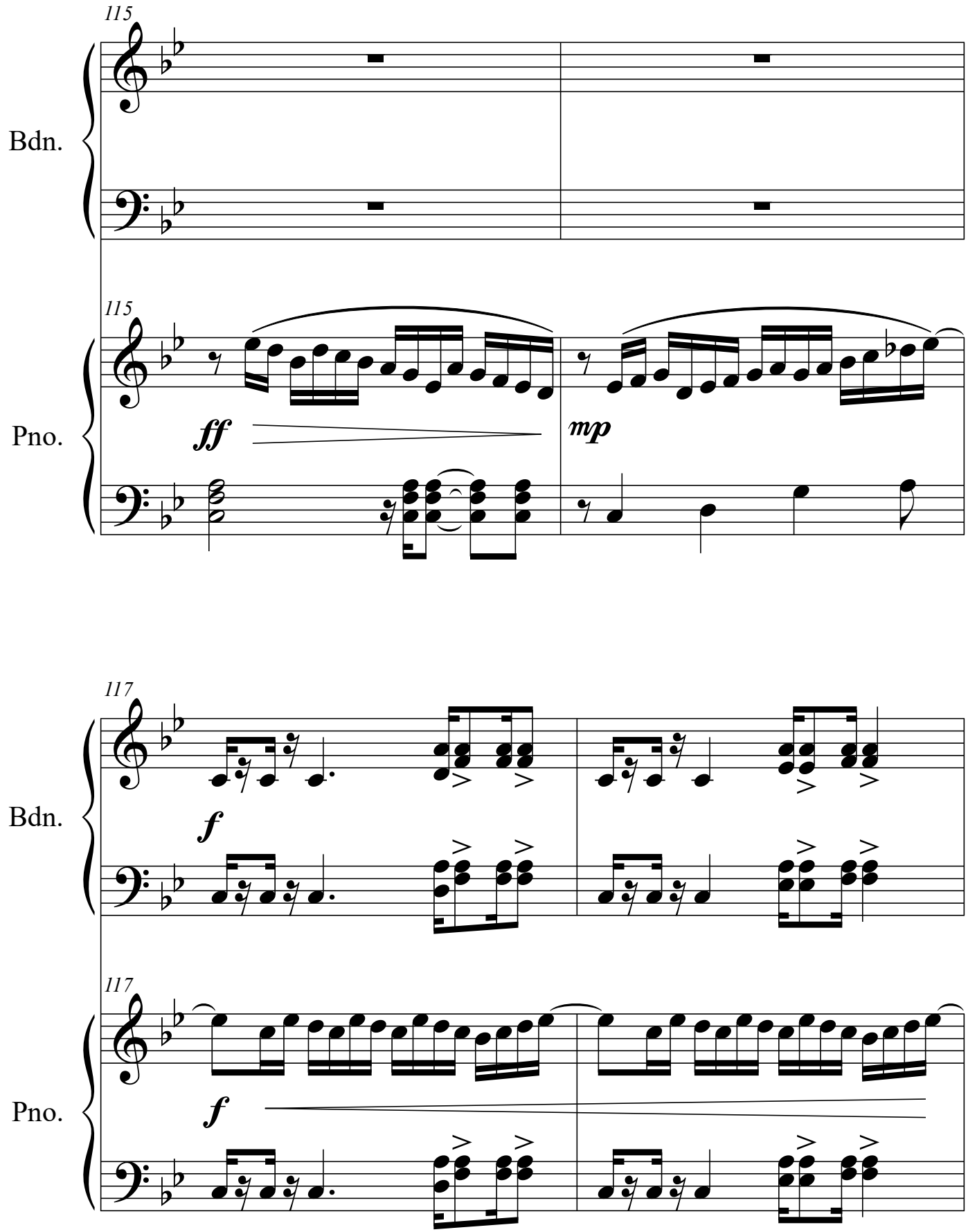

100
Bdn.
p
100
Pno.
p
103
Bdn.
103
Pno.
3
3
3
3
3
3
3
3
Ped.
Ped.

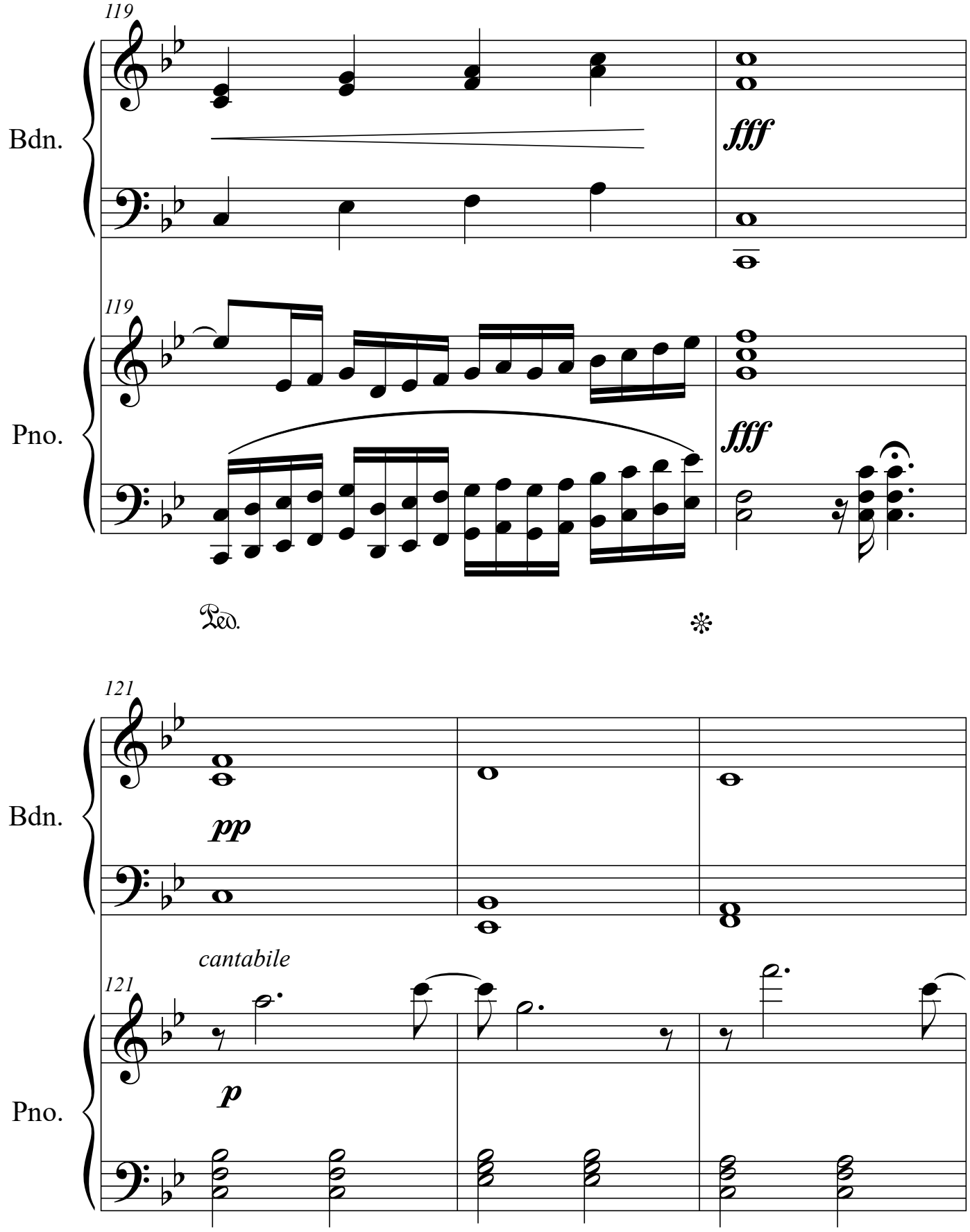

105
Bdn.
mp
105
Pno.
3
Ped.
Ped.
107
Bdn.
p
107
Pno.
p
Ped.

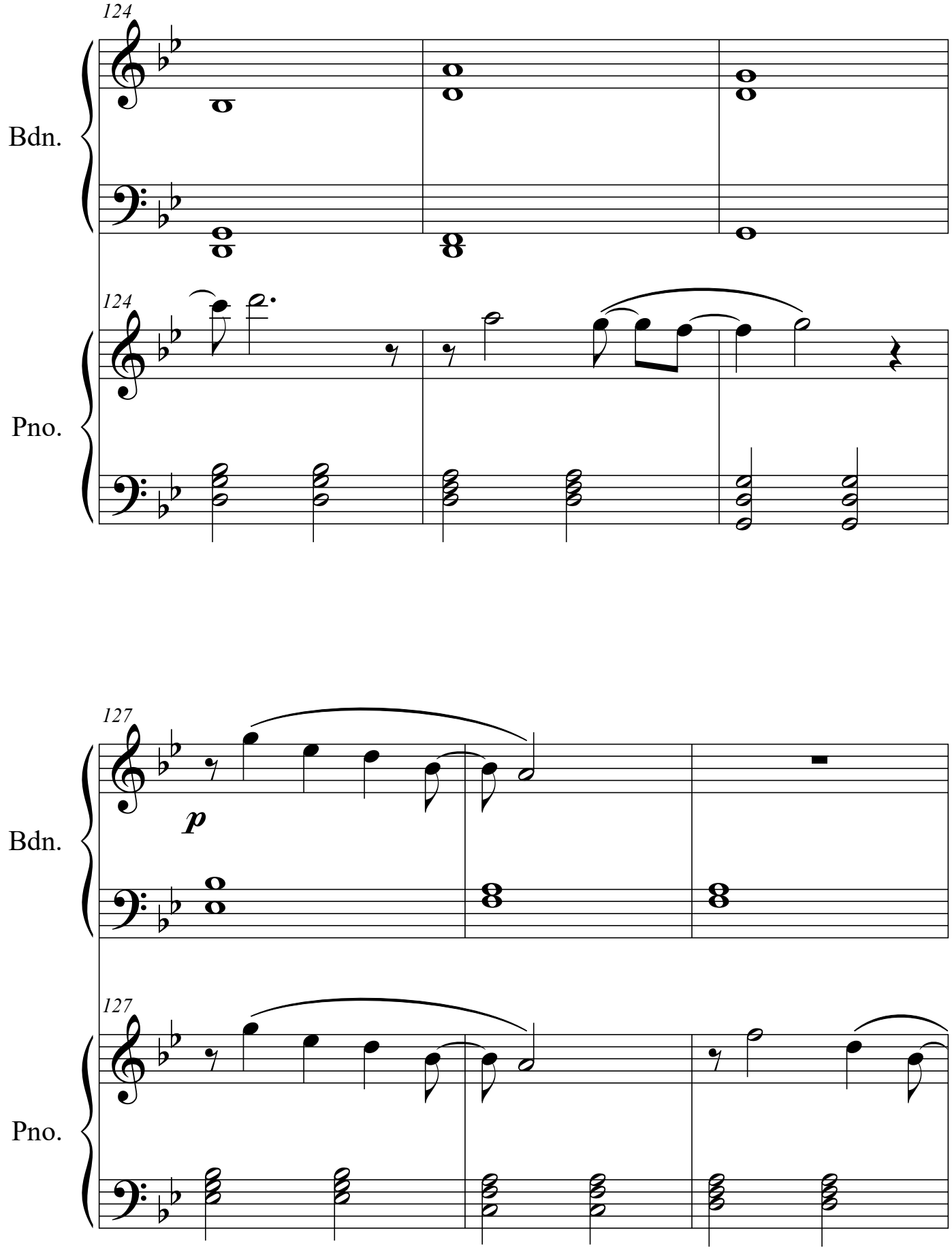

108
Bdn.
108
Pno.
Ped.
109
Bdn.
f
109
rit.
Pno.
f
p
Ped.

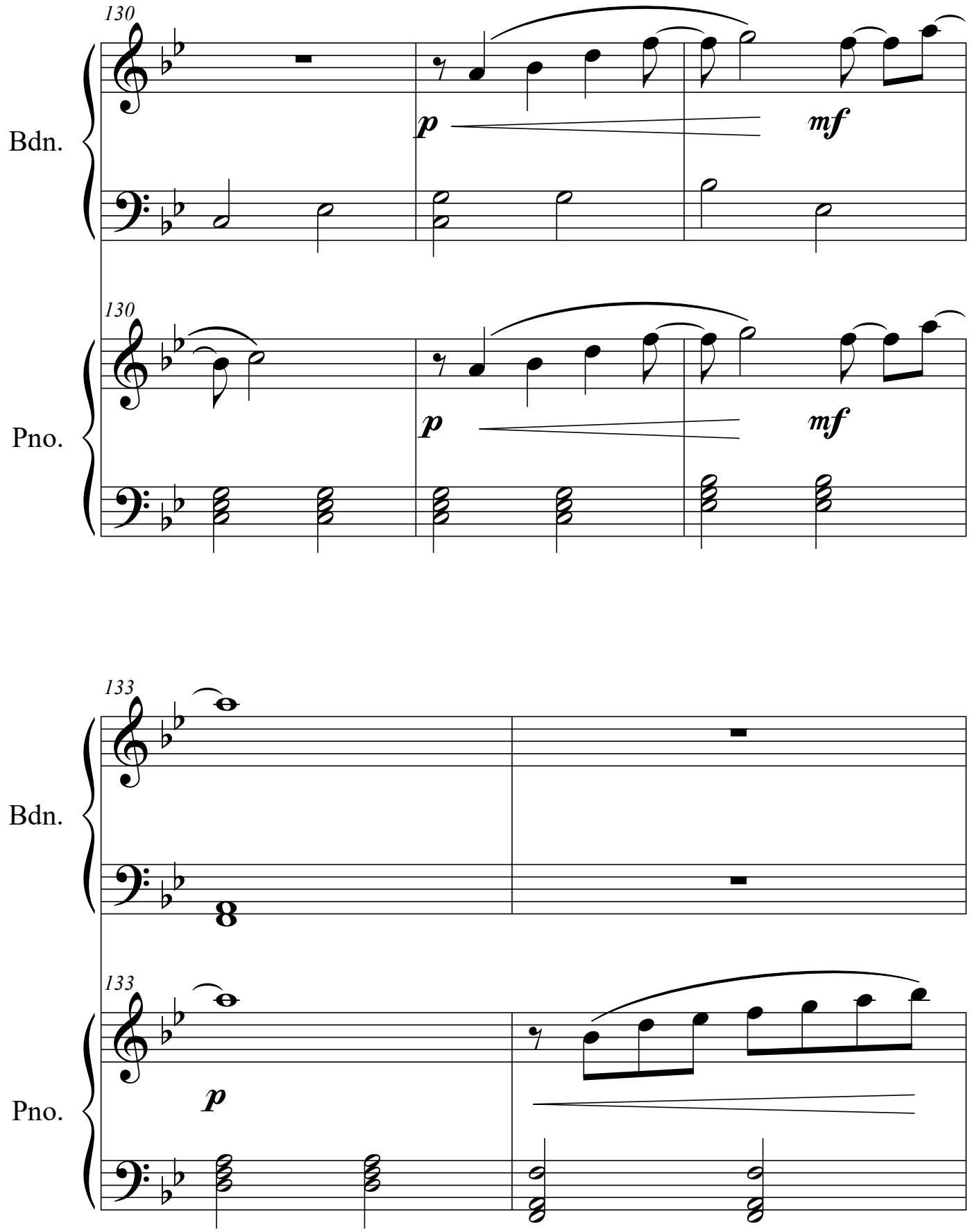
C

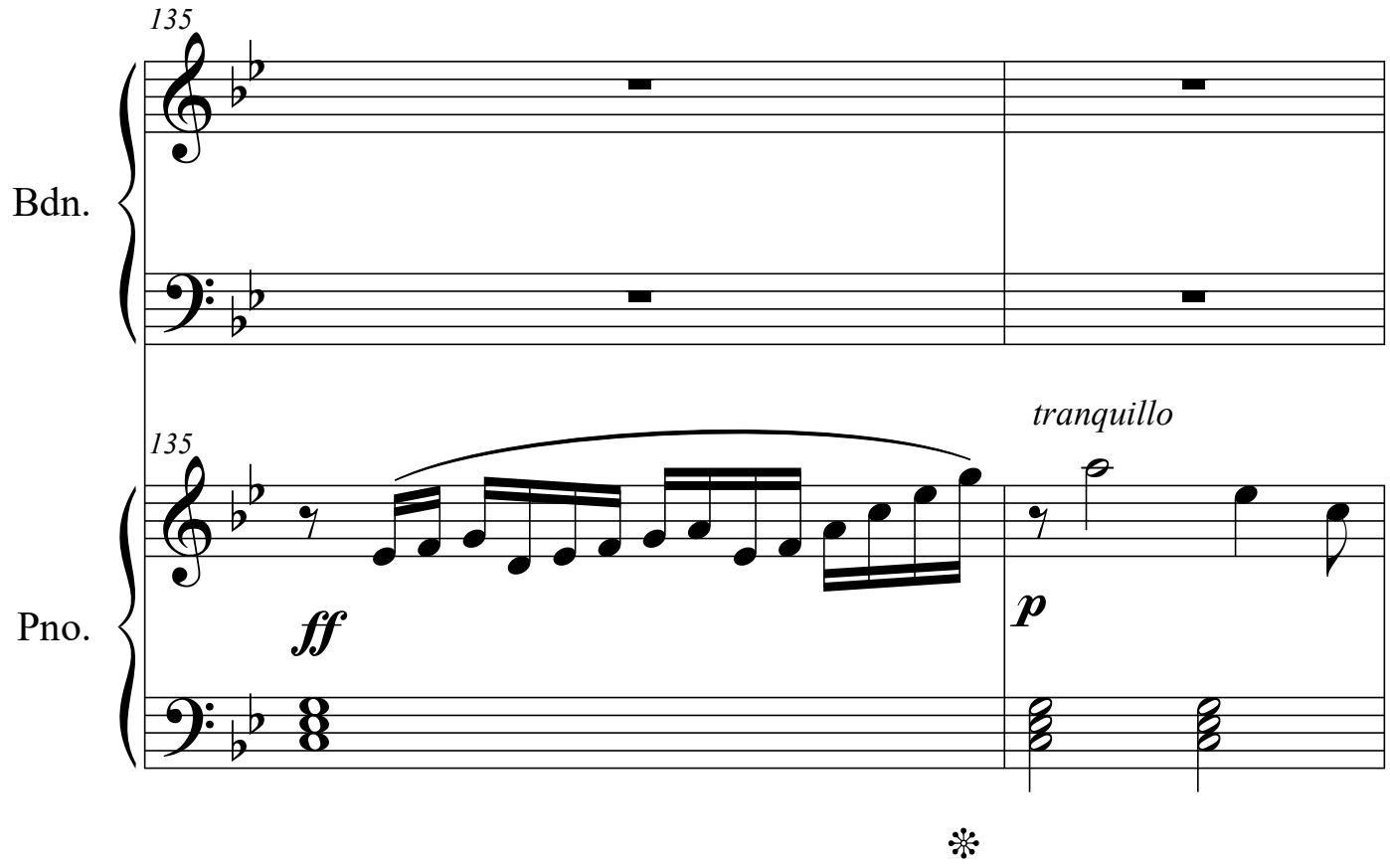


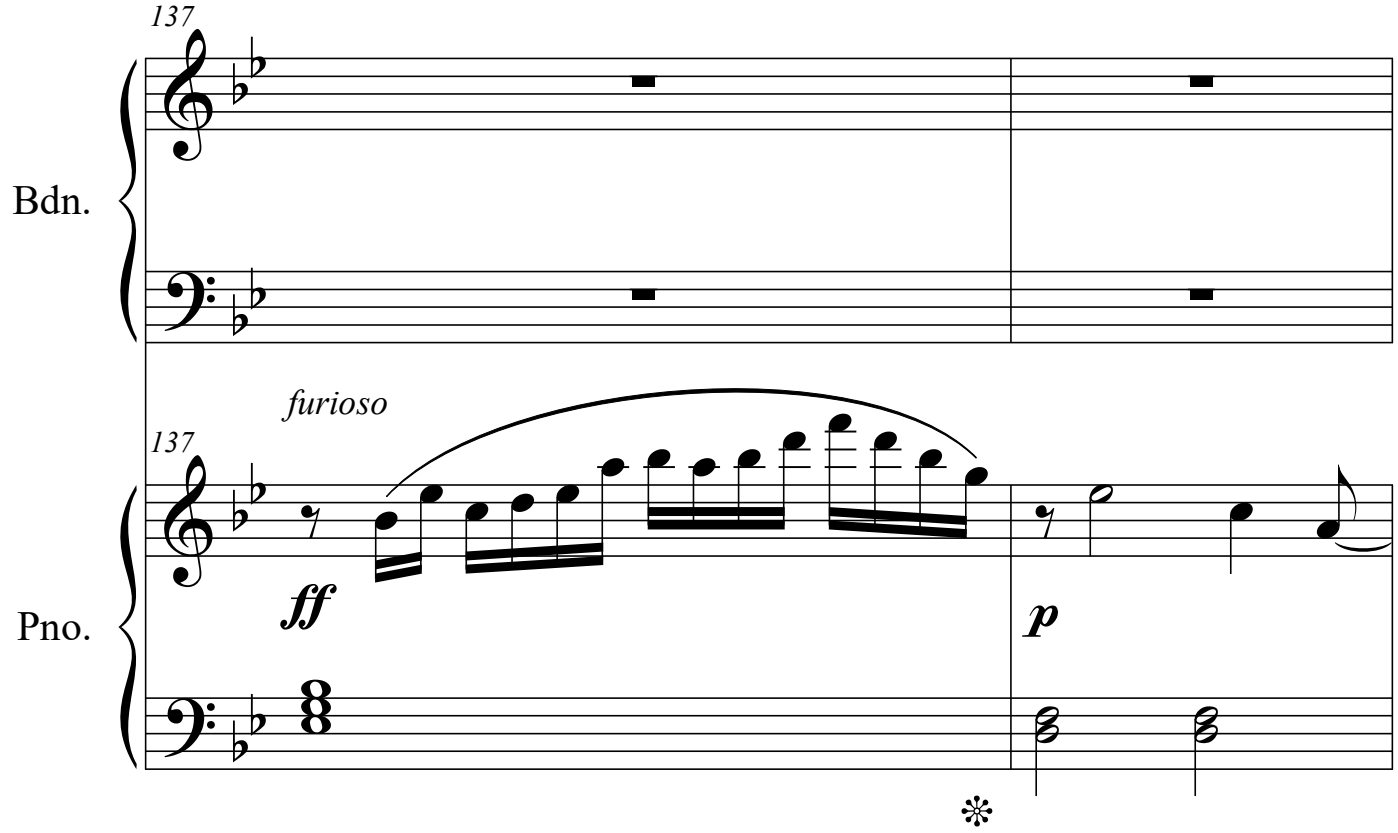

115
Bdn.
115
Pno.
ff
mp
117
Bdn.
f
117
Pno.
f

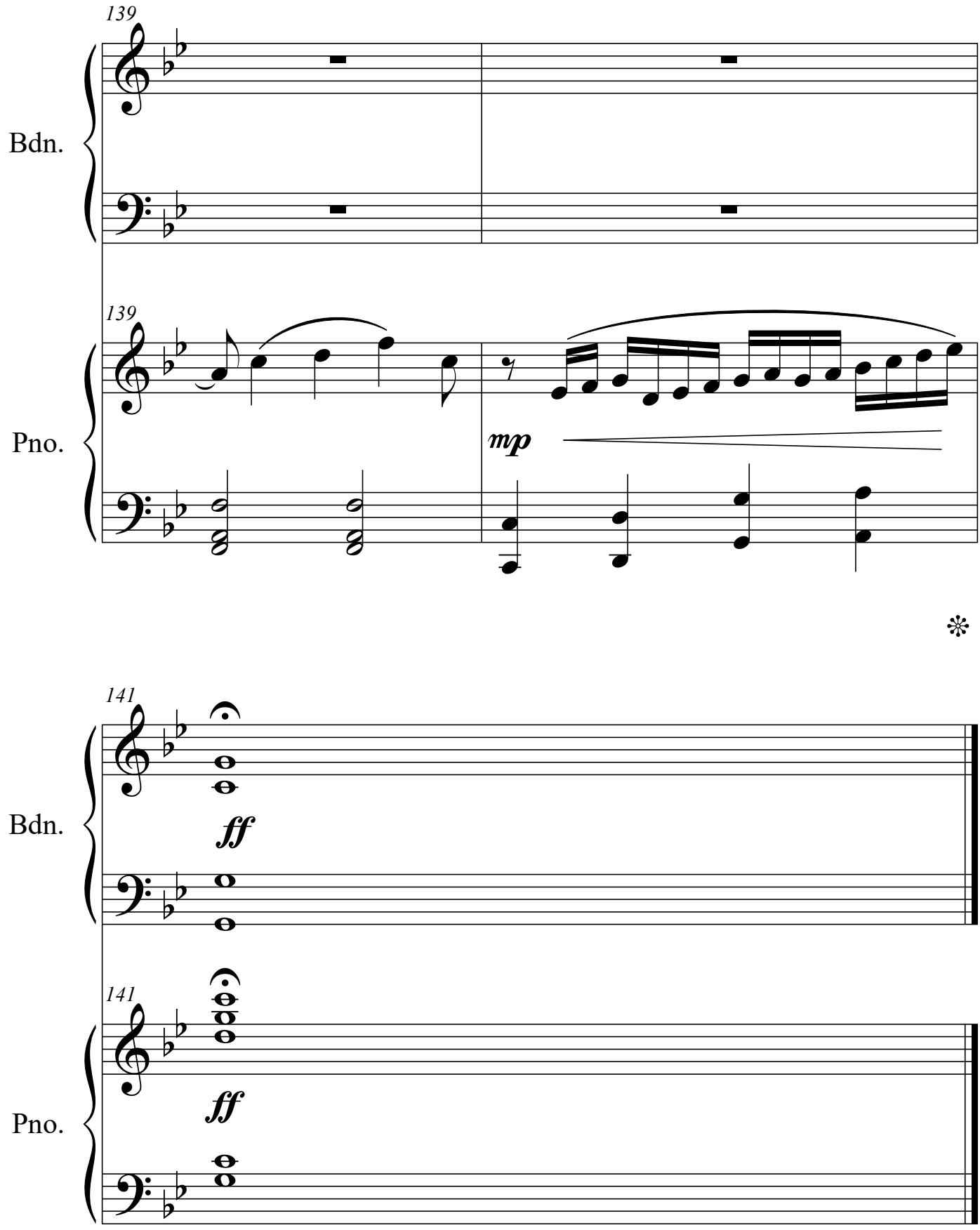

119
Bdn.
fff
119
Pno.
fff
Ped.
121
Bdn.
pp
cantabile
121
Pno.
p


124
Bdn.
124
Pno.
127
Bdn.
p
127
Pno.


130
Bdn.
p
mf
130
Pno.
p
mf
133
Bdn.
133
Pno.
p


135
Bdn.
135
tranquillo
Pno.
ff
p


137
Bdn.
furioso
137
Pno.
ff
p


139
Bdn.
139
Pno.
mp
141
Bdn.
ff
141
Pno.
ff