

**COMPOSICIÓN Y PRODUCCIÓN DE LA MÚSICA INCIDENTAL PARA LA
OBRA DE TEATRO *LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL*, UNA PIEZA
ORIGINAL DE ROBERTO SERPA FLÓREZ**

CRISTIAN FAURICIO CORZO ÁLVAREZ

CESAR GIOVANNI MARTÍNEZ PABÓN

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA DE ARTES-MÚSICA
BUCARAMANGA**

2018

**COMPOSICIÓN Y PRODUCCIÓN DE LA MÚSICA INCIDENTAL PARA LA
OBRA DE TEATRO *LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL*, UNA PIEZA
ORIGINAL DE ROBERTO SERPA FLÓREZ**

**CRISTIAN FAURICIO CORZO ÁLVAREZ
CESAR GIOVANNI MARTÍNEZ PABÓN**

**Trabajo de grado como requisito para optar el título de:
Licenciado en Música**

**DIRECTOR:
CARLOS ANDRES CORENA PAREA
Máster en Interpretación VIU**

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA DE ARTES-MÚSICA
BUCARAMANGA
2018**

*A mis abuelos Cristóbal Corzo y Rosalba García por su apoyo
A mis padres Cristóbal Corzo y Yaneth Álvarez por su inmenso respaldo
A mi hermana Giomar Corzo por su comprensión
y a toda mi familia por decirme que yo sí podía
F.C.*

*A mis padres César A. Martínez y Ana F. Pabón por su gran apoyo y comprensión
A mis hermanos por su cariño y ánimo
A todos mis familiares por creer en mí
y a todos los profesores que con sus saberes aportaron a mi formación profesional
G.M.*

AGRADECIMIENTOS

Con especial agradecimiento a Dios por darme la oportunidad de cumplir una meta más en mi vida.

A mis abuelos por ser la ayuda en varios momentos de este proceso, a mis padres porque sin ellos esto no hubiese sido posible, a mi hermana quien siempre me apoyó, a Gloria Paulina por su inmensa guía durante mi último año del pregrado.

A mi colega Cesar Martínez por ser un gran amigo y buen compañero de tesis, a nuestro director Andrés Corena por creer en nosotros y en que sí era posible desarrollar este proyecto, por su dedicación, su guía y su apoyo durante este tiempo de trabajo.

Al maestro Omar Álvarez por darnos la oportunidad de trabajar junto a él, a toda la agrupación de teatro UIS por estar siempre en pro del desarrollo de este proyecto, en especial al elenco y a todo el equipo técnico de La farsa de los muñecos de papel.

A mi alma mater, a mi escuela de artes, al profesor Carlos Basto, y cada uno de los maestros con quienes tuve clase durante toda mi carrera porque aportaron saberes esenciales en mi formación como licenciado en música. A mis amigas Melisa Parra, Yazmin Robles y Andrea Rodríguez por estar siempre ahí cuando las necesité, a mi familia en general por creer en mí y a cada una de las personas que contribuyeron de alguna u otra manera para que esto se haya podido realizar.

Fauricio Corzo

En primera instancia doy gracias a Dios por sus infinitas bendiciones en el transcurso de mi vida y en la búsqueda de mis objetivos.

A mis padres por su inmenso apoyo, colaboración y comprensión, a mis hermanos por creer en mí, por sus palabras de alientos y consejos, a mis familiares por su ánimo y apoyo.

A todos mis amigos que sin lugar a duda me han apoyado en el transcurso de mi vida.

A cada maestro que me ayudó en mi formación profesional y sin su guía esto no hubiera sido posible, en especial a nuestro director Andrés Corena que fue un guía y amigo además de creer desde un principio en nosotros, al profesor Carlos Basto que fue un gran apoyo igualmente.

Al Maestro Omar Álvarez por abrirnos las puertas del teatro UIS y darnos la oportunidad de trabajar con él, igualmente a los chicos y chicas de la agrupación que sin dudas nos colaboraron desde un principio y siempre contribuyeron a que este proyecto saliera adelante.

Y, por último, a mi amigo y compañero de proyecto Cristian Fauricio Corzo por su colaboración y respaldo.

Giovanni Martínez

TABLA DE CONTENIDO

	pág.
INTRODUCCIÓN.....	18
1. FUNDAMENTACIÓN.....	20
1.1 DESCRIPCIÓN DEL PROBLEMA.....	20
1.1.1 Pregunta problema.....	20
1.1.2 Preguntas directrices.....	21
1.2 OBJETIVOS.....	21
1.2.1 Objetivo General.....	21
1.2.2 Objetivos Específicos.....	21
1.3 JUSTIFICACIÓN.....	22
2. MARCO DE REFERENCIA.....	24
2.1 ANTECEDENTES INVESTIGATIVOS.....	24
2.2. MARCO TEÓRICO.....	29
2.2.1 Composición musical.....	29
2.2.1.1 ¿Qué es componer?.....	29
2.2.1.2 Componer música para la escena.....	33
2.2.2 Música incidental.....	36
2.2.2.1 Concepto.....	36
2.2.2.2 Funciones de la música incidental.....	39
2.2.2.3 Malos hábitos y prejuicios de la música incidental.....	42
2.2.2.4 Origen e historia.....	46
2.2.3 Orquestación e instrumentación.....	60
2.2.3.1 Concepto.....	60
2.2.3.2 Aspectos fundamentales de la orquestación.....	62

2.2.3.3 Roles de las familias instrumentales y recomendaciones al momento de orquestrar.....	66
2.2.3.4 La orquestación en diferentes formatos.....	71
2.2.4 Armonía.....	75
2.2.4.1 Concepto.....	75
2.2.4.2 Aspectos generales de la armonía.....	75
2.2.5 Interdisciplinariedad en las artes.....	88
2.2.5.1 ¿Qué es el arte?.....	88
2.2.5.2 La creación e imaginación.....	89
2.2.5.3 La interpretación y características simbólicas.....	90
2.2.6 Ópera y teatro.....	92
2.2.6.1 La ópera.....	92
2.2.6.2 El teatro.....	104
3. METODOLOGÍA.....	111
3.1 FASE INICIAL.....	111
3.1.1 Parte 1: Decidir qué proyecto hacer.....	111
3.1.2 Parte 2: Buscando a qué hacerle la música.....	112
3.1.3 Parte 3: Antes de escribir la música.....	113
3.1.3.1 Momento 1: Lectura del guion por parte de los compositores.....	113
3.1.3.2 Momento 2: Socialización con el director y los actores.....	114
3.1.3.3 Momento 3: Asistencia a los ensayos de la obra.....	114
3.2 FASE DE DESARROLLO.....	117
3.2.1 Parte 1: Entrevista a expertos.....	117
3.2.1.1 Consideraciones éticas.....	117
3.2.1.2 Proceso de sistematización de la información.....	118
3.2.2 Parte 2: Talleres musicales al elenco.....	125
3.2.3 Parte 3: Composición y producción de la música incidental.....	130
3.2.3.1 Momento 1: Leitmotiv: desarrollo de personajes.....	131
3.2.3.2 Momento 2: Movimiento: escenas.....	135

3.2.4 Parte 4: Sincronización de la música con la actuación.....	157
3.3 FASE FINAL.....	157
3.3.1 Publicidad y Estreno de la obra.....	157
4. CONCLUSIONES.....	166
5. RECOMENDACIONES.....	170
BIBLIOGRAFÍA.....	172
ANEXOS.....	177

LISTA DE FIGURAS

pág.

Figura 1. Acordes de triada y séptima en estado fundamental.....	77
Figura 2. Grados de la escala diatónica.....	78
Figura 3. Bajo cifrado.....	79
Figura 4. Número romanos.....	80
Figura 5. Estructura de la frase.....	81
Figura 6. Motivos rítmicos y melódicos.....	82
Figura 7. Ornamentaciones no acentuadas-conjuntas.....	84
Figura 8. Ornamentaciones no acentuadas disjuntas.....	85
Figura 9. Ornamentaciones acentuadas conjuntas.....	86
Figura 10. Ornamentaciones acentuadas disjuntas.....	86

LISTA DE FOTOGRAFÍAS

pág.

Fotografía 1. Primera imagen de los ensayos.....	114
Fotografía 2. Segunda imagen de los ensayos.....	115
Fotografía 3. Tercera imagen de los ensayos.....	116
Fotografía 4. Cuarta imagen de los ensayos.....	116
Fotografía 5. Primera imagen de las entrevistas.....	120
Fotografía 6. Segunda imagen de las entrevistas.....	121
Fotografía 7. Tercera imagen de las entrevistas.....	122
Fotografía 8. Cuarta imagen de las entrevistas.....	123
Fotografía 9. Quinta imagen de las entrevistas.....	124
Fotografía 10. Sexta imagen de las entrevistas.....	125
Fotografía 11. Primera imagen de los talleres musicales.....	126
Fotografía 12. Segunda imagen de los talleres musicales.....	127
Fotografía 13. Tercera imagen de los talleres musicales.....	127
Fotografía 14. Cuarta imagen de los talleres musicales.....	128
Fotografía 15. Quinta imagen de los talleres musicales.....	129
Fotografía 16. Sexta imagen de los talleres musicales.....	130
Fotografía 17. Primera imagen del estreno.....	158
Fotografía 18. Segunda imagen del estreno.....	159
Fotografía 19. Tercera imagen del estreno.....	160
Fotografía 20. Cuarta imagen del estreno.....	160
Fotografía 21. Quinta imagen del estreno.....	161
Fotografía 22. Sexta imagen del estreno.....	161
Fotografía 23. Séptima imagen del estreno.....	162
Fotografía 24. Octava imagen del estreno.....	162

Fotografía 25. Novena imagen del estreno.....	163
Fotografía 26. Décima imagen del estreno.....	163
Fotografía 27. Undécima imagen del estreno.....	164
Fotografía 28. Duodécima imagen del estreno.....	164
Fotografía 29. Decimotercera imagen del estreno.....	165
Fotografía 30. Decimocuarta imagen del estreno.....	165

LISTA DE CUADROS

pág.

Cuadro1. Matriz categorial de las entrevistas.....	118
--	-----

LISTA DE ANEXOS
(Desde el Anexo G al Anexo M ver en el CD-ROOM)

	pág.
Anexo A. Etapa 1: Recolección de información.....	177
Anexo B. Etapa 2: Decantamiento de la información.....	194
Anexo C. Consentimiento informado de los compositores entrevistados.....	205
Anexo D. Características de los personajes según los actores.....	208
Anexo E. Composiciones.....	213
Anexo F. Guion Maestro de la obra de teatro.....	398
Anexo G. Ensayos de la obra	
Anexo H. Talleres musicales	
Anexo I. Sincronización de la música	
Anexo J. Composición, Leitmotiv de los personajes	
Anexo K. Composición, Escenas	
Anexo L. Vídeo de publicidad	
Anexo M. sonido.mp3	

RESUMEN

TITULO: COMPOSICIÓN Y PRODUCCIÓN DE LA MÚSICA INCIDENTAL PARA LA OBRA DE TEATRO *LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL*, UNA PIEZA ORIGINAL DE ROBERTO SERPA FLÓREZ.*

**AUTORES: CRISTIAN FAURICIO CORZO ÁLVAREZ
CÉSAR GIOVANNI MARTÍNEZ PABÓN****

PALABRAS CLAVE: Composición, Componer, Música incidental, Música original, Música para teatro, Teatro, Obra teatral, Producción musical.

DESCRIPCIÓN:

Este proyecto de creación artística se centró en componer y producir la música incidental para la obra teatral llamada “LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL”, y fue desarrollado con enfoque cualitativo en cuatro etapas. En la primera parte, hubo un componente investigativo, donde se utilizó la técnica primordial de la etnografía denominada entrevista a expertos, y con esto se hizo una revisión documental de lo que hasta la fecha se había hecho sobre música incidental en Santander; esto alimentó el trabajo compositivo, ya que contribuyó a la obtención de parámetros, características, estilos, técnicas y herramientas compositivas usadas por parte de figuras relevantes en música incidental de la región y que de cierta manera enriquecieron el trabajo creativo musical para la obra teatral. En la segunda sección se realizaron talleres musicales para los actores que tenían participación musical durante la obra, con el fin de asegurar que la noche del estreno hubiese una mejor interpretación por parte de cada uno de ellos. Para la composición de la música en general de toda la obra, considerada la tercera etapa de desarrollo de este trabajo de grado, fue necesario además de lo aprendido con las entrevistas, indagar sobre el estilo, leer el guion, hablar con el director general y con los actores, asistir a los ensayos de la misma y grabar todos los cuadros, para ver las diferentes escenas cuantas veces fuera necesario a la hora de imaginar música que las acompañara. Como última parte estuvo la producción de toda la música, momento que hubo investigación sobre las diferentes librerías sonoras. A manera de conclusión, cabe mencionar que el estilo de la obra, el guion, el director general, los actores, la imaginación de los compositores y los saberes musicales, son factores importantes a tener presente a la hora de componer música incidental.

* Trabajo de Grado

** Facultad de Ciencias Humanas. Escuelas de Artes-Música. Director: Carlos Andrés Corena Perea, Máster en Interpretación VIU.

ABSTRACT

TITLE: COMPOSITION AND PRODUCTION OF INCIDENTAL MUSIC FOR THEATRE PRODUCTION *THE FARCE OF THE PAPER DOLLS*, AN ORIGINAL PIECE COMPOSED BY ROBERTO SERPA FLÓREZ.*

**AUTHORS: CRISTIAN FAURICIO CORZO ÁLVAREZ
CÉSAR GIOVANNI MARTÍNEZ PABÓN****

KEYWORDS: Composition, Composing, Incidental music, Original music, Theater music, Theater, Theatre production, Musical production.

DESCRIPTION:

This project of artistic creation focused on composing and producing incidental music for the theater production called "THE FARCE OF THE PAPER DOLLS", and was developed with a qualitative approach in four stages. In the first part, there was a research component, where the primary ethnography technique called expert interview was used, and with this a documentary review was made of what had been done to date on incidental music in Santander; this fueled the compositional work, since it contributed to the obtaining of parameters, characteristics, styles, techniques and compositional tools used by relevant figures in incidental music of the region and that in a certain way enriched the musical creative work for the theater production. In the second section, musical workshops were held for the actors who had musical participation during the play, in order to ensure that on the night of the premiere there was a better interpretation by each one of them. For the composition of the music in general of the whole piece, considered the third stage of development of this work of degree, it was necessary in addition to what was learned with the interviews, inquire about the style, read the script, talk with the general director and with the actors, attend the rehearsals of the same one and record all the pictures, to see the different scenes whenever it was necessary at the time of imagining music that accompanied them. The last part was the production of all the music, moment that there was research about the different sound libraries. By way of conclusion, it is worth mentioning that the style of the work, the script, the general director, the actors, the imagination of the composers and the musical knowledge are important factors to keep in mind when composing incidental music.

* Bachelor Thesis

** Facultad de Ciencias Humanas. Escuelas de Artes-Música. Director: Carlos Andrés Corena Perea, Máster en Interpretación VIU.

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo se centró en la composición y producción de la música incidental para la obra de teatro “LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL”. La principal causa de esto, radica en el marco de los setenta años de la Universidad Industrial de Santander, donde la agrupación teatral de la institución con el fin de hacer un homenaje a la trayectoria académica del alma mater, decidió montar esta obra teatral, la cual carecía de música original.

La creación de este proyecto se debió al interés por hacer interdisciplinariedad entre las artes escénicas y la música, lo que llevó a que, musicalmente hablando, siempre se buscara trabajar en función de alguna obra dramática.

La curiosidad por la música incidental desde una perspectiva investigativa y creativa, generó que en la primera parte de este proyecto se realizara un estudio a través de la técnica elemental de la etnografía llamada entrevista a expertos, donde se interrogaron a compositores santandereanos con trayectoria en esta música, los cuales aportaron saberes, técnicas y recomendaciones sobre el proceso compositivo en función de algún arte escénico. Con segundo momento y con el fin de aplicar este nuevo conocimiento, estuvo presente el factor creativo, basado en la composición de la música incidental, que partió desde indagar sobre el estilo en el que está inspirada la obra, hacer lectura del guion, platicar con el director general y con los actores para tener un mejor acercamiento a las características físicas y psicológicas de cada uno de los personajes, y grabar todas las escenas en los ensayos de la obra, para que finalmente a través de la inspiración e imaginación de los compositores, fuera posible la creación de la música que acompañó la obra de teatro, la cual fue pensada para estar siempre en función de la acción de cada escena y de las emociones que se buscan despertar en los espectadores. Otra parte

de este proyecto se dedicó a la realización de talleres musicales para el elenco, debido a que la obra estaba escrita con momentos de interpretación musical, algunos vocales y otros rítmicos. La producción de la música fue otro aspecto de desarrollo de este proyecto, que se basó en la utilización de bibliotecas sonoras. Por último, estuvo el montaje de la sincronización entre la música y los movimientos de los actores.

En la primera sección de este trabajo, está planteada la aproximación al problema, la justificación, el objetivo general y los objetivos específicos. En la segunda parte, se muestran los antecedentes investigativos y los fundamentos teóricos y conceptuales que respaldan esta tesis. En el tercer capítulo se aborda la metodología, el proceso investigativo y compositivo de la música incidental. En el cuarto apartado están presentes las conclusiones y las recomendaciones acerca de componer para la escena. Y por último se encuentran los anexos de todo este proyecto.

1. FUNDAMENTACIÓN

1.1 DESCRIPCIÓN DEL PROBLEMA

La curiosidad, la atracción y el gusto por la música incidental desde una perspectiva creativa e investigativa, y sin tener conocimiento previo sobre la existencia de compositores de este tipo música en Santander, llevó a los autores a la búsqueda de los mismos, con el propósito de tener un acercamiento a saberes, técnicas y recomendaciones sobre el proceso compositivo en función de algún arte escénico. Con el fin de aplicar el conocimiento que trae consigo la interacción con los compositores, apareció además el interés por crear música incidental, y con ello, la necesidad de hallar en el contexto de los autores, algún proyecto dramático que requiriera música original. Lo primero a cuestionarse fue si era posible escribir música incidental para cine, luego se pensó en musicalizar un videojuego, también hubo dudas acerca de las posibilidades de componer para algún cortometraje, y se alcanzó a concebir la idea de escribir música para televisión. Finalmente, y luego de tantas preguntas, fue en el septuagésimo aniversario de la Universidad Industrial de Santander, y en la agrupación teatral de la institución que surgió el requerimiento de tener música original para la obra de teatro llamada LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL, pieza original del Dramaturgo Roberto Serpa Flórez, en esta parte aparece la gran pregunta problema, eje principal de esta tesis de grado.

1.1.1 Pregunta Problema. Desde la óptica anterior emergió la siguiente pregunta problema: **¿Cómo realizar el proceso compositivo de música incidental y banda sonora que acompañe las escenas, situaciones y personajes de la obra de teatro “LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL”, una pieza original santandereana de Roberto Serpa Flórez?**

1.1.2 Preguntas Directrices. Las preguntas directrices que focalizaron este trabajo fueron:

1. ¿Qué compositores santandereanos están dedicados a la música incidental y cuáles han sido sus obras más representativas?
2. ¿Cuáles aportes trae a la composición de música incidental para algún arte escénico la interacción con compositores experimentados en este tipo de música?
3. ¿Cómo desarrollar talleres musicales de manera básica para personas que no han tenido mucho contacto con algún entrenamiento musical?
4. ¿De qué forma es posible producir música para que el sonido de los instrumentos utilizados se aproxime en gran manera a los reales?
5. ¿Cómo sincronizar la música incidental con los movimientos, las acciones de cada actor y con la iluminación de la obra en general?

1.2 OBJETIVOS

1.2.1 General. Componer la música incidental y banda sonora que acompañe las escenas, situaciones y personajes de la obra de teatro “LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL”, una pieza original santandereana de Roberto Serpa Flórez.

1.2.2 Específicos.

1. Llevar a cabo una revisión documentada sobre los compositores Santandereanos y algunas de las obras que hayan escrito en función de la música incidental.
2. Apoyar la composición de la música incidental de la pieza teatral con las contribuciones generadas por parte de los compositores relevantes de esta región.
3. Entrenar musicalmente de manera básica al elenco participante en la obra, a través de talleres vocales, rítmicos y de teoría elemental, con el fin de garantizar

una mejor interpretación de sus roles, debido a que el guion general requiere que algunos personajes canten y bailen durante varias escenas.

4. Producir la música incidental compuesta para la obra de teatro.
5. Sincronizar la música incidental con los movimientos, las acciones de cada actor y con la iluminación de la obra en general.

1.3 JUSTIFICACIÓN

La composición de música en general, tanto académica, popular como incidental, permite explorar aspectos de creatividad e imaginación que favorece diseñar, cambiar y moldear todas aquellas ideas o fragmentos musicales que se construyen desde la mente del compositor; además, logra despertar emociones, sensaciones y sentimientos en el público que escucha dicha música, es así que se alimenta la curiosidad y nace la idea de pensar en crear música incidental, la cual, permite acompañar, apoyar y dar más realismo a la interpretación actoral en las diferentes escenas; asimismo, al ser un trabajo de educación interdisciplinar, la intención principal es llevar al espectador a encontrar un equilibrio en estas artes.

Los autores de esta tesis buscan manifestar características, elementos, procesos y estilos compositivos de grandes compositores de música incidental del oriente colombiano. A través de entrevistas se logra presentar la forma cómo ellos elaboran música incidental en obras de teatros, cine, televisión y otros formatos que requieran de esta música. Esta amplia trayectoria que los compositores presentan a los estudiantes de Licenciatura en Música de la Universidad Industrial de Santander, aporta componentes esenciales como el intercambio de saberes y experiencias que se ve reflejada en la elaboración de música incidental para la obra de teatro que se pretende acompañar.

En el marco de los setenta años de la Universidad Industrial de Santander, aparece la necesidad de componer música incidental original para la obra de teatro “*LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL*”, y es allí, en donde se contempla el papel de elaborar música que funcione dentro del ámbito escénico, haciendo uso del proceso de composición y producción de esta música, y logrando así que la música incidental, funcione a la perfección en la obra.

Este trabajo de grado se convierte en una herramienta que proyecta a el compositor nuevas posibilidades de escribir música en cualquier campo con el fin de desplegar habilidades de composición, llegando a ser beneficio de compositores de música, no solo, para cine, sino, música en general. Esto se refleja claramente, debido a que un compositor de música incidental hace su trabajo sustentado bajo factores como: el documentarse adecuadamente sobre los espacios, fases, parámetros y metodologías a la hora de componer.

Otra aporte importante que se puede destacar y el cual puede ser de gran beneficio, es llegar a abrir nuevos horizontes en campos poco explorados por los estudiantes de pregrado de Licenciatura en Música y llevar a ellos la complejidad, metodologías y desarrollo de un proyecto de música incidental, por lo que, productores de cine, films, radio, teatro, entre otros, que limitan con el campo de la música, se verán favorecidos por una mejora en la calidad de estos compositores, ya que estos tendrán más herramientas y metodologías con las cuales trabajar.

2. MARCO REFERENCIAL

2.1 ANTECEDENTES INVESTIGATIVOS

En este aspecto se observan seis trabajos desarrollados por distintos profesionales de la música, tanto investigadores sobre la música incidental como compositores de la misma. Estos estudios resultan adecuados para el tópico a trabajar puesto que además de aportar herramientas y elementos que favorecen acercarse a la complejidad de esta música, permiten conocer el proceso que se presenta en trabajos relacionados con música incidental tanto en Colombia como fuera del país.

De manera internacional, Rosa Adrià Llopis, de la Universidad Politécnica de Valencia, realizó la tesis *Elementos narrativos de la música de John Williams para la película de "E. T., el extraterrestre"*¹. Esta tesis de grado trabaja los métodos y estilos compositivos de Jhon Williams en la película "E.T" puesto que esta es una de las bandas sonoras más reconocidas de él, siendo una música muy completa. También nos habla acerca de la forma que usa el compositor al escribir los temas principales de la película y cómo elabora la orquestación para la banda sonora de la misma. Con este trabajo se intenta analizar, detallar y demostrar la manera en que John Williams elabora la ambientación sonora a través de su técnica, dando efectos dramáticos y característicos de la producción audiovisual. La autora llegó a la conclusión de que el método que John Williams maneja para la composición de su música, se caracteriza por ser recordado fácilmente, siendo así, considerado presente en la música del Hollywood tradicional. También observó que sus recursos musicales poseen una marca propia y que logra hacer impacto en los consumidores de películas en donde Williams elabora la música incidental claramente

¹ LLOPIS, Rosa Adrià. Elementos narrativos de la música de John Williams para la película de "E. T., el extraterrestre. Universidad Politécnica de Valencia. 2017.

actualizando y ampliando los recursos usados por los románticos. Para Llopis, John Williams muestra su repertorio por medio de una orquestación llamativa y espectacular en donde se presenta tenacidad en los metales y la suavidad está presente con la armónica de metal. Además, ella estima que Williams posee la habilidad de elaborar el leitmotiv de cada personaje para ser recordado fácilmente. Para finalizar, en esta tesis se resalta que el compositor emplea el uso de los modos griegos haciendo énfasis en el modo lidio siendo este, característico por su oncena aumentada.

Asimismo, Patricia Viviana González Bravo, propuso la tesis *Propuesta de Dramaturgia musical en la puesta en escena de la obra "Conmigo"*². Este trabajo busca experimentar vivencialmente la relación música-teatro, probando sus diferentes posibilidades y su contenido en el proceso de trabajo actoral, incluyendo la función dramática de la música en la puesta en escena. Esta experimentación la lleva a cabo a través de la puesta en escena de la obra "Conmigo", buscando así, la influencia de la música incidental en todo el proceso. En su trabajo Patricia González dice "Así el teatro que es el cuerpo como un todo y la música como el silbido del alma...la música nos hace reflexionar sobre sus bases y consecuencias, aspectos tan significativos como su forma y construcción, el estímulo y la reacción, el simbolismo y la comunicación o el ánimo de expresión", esto lo refleja en las emociones que la música despierta en nuestros sentidos y como el teatro la hace visible a través del cuerpo. La autora, desarrolló una memoria técnica del proceso de montaje de la obra de teatro y sistematizó el proceso con los resultados obtenidos, expresando así, que la música y los instrumentos que la emiten tienen diferentes tipos de vibraciones y cada una de ellas llega a una parte diferente del cuerpo produciendo sensaciones diferentes como latidos que no provienen del corazón, descubriendo que no tienes más de un corazón y que es posible sentir y

² GONZALES, Patricia Viviana. *Propuesta de Dramaturgia musical en la puesta en escena de la obra "Conmigo"*. Universidad del Azuay. 2012.

respirar por toda la piel. Concluye que la música incidental refuerza entonces las intenciones, el espacio y el tiempo del actor, despertando recuerdos donde la música puede encontrar la seguridad que el cuerpo necesita para entender la libertad.

En el ámbito nacional, Oscar Javier Olaya, de la Pontificia Universidad Javeriana, desarrolló la tesis *Música para cine Composición y Producción de la Música Original para el Cortometraje Animado “El Mercader de Sueños”*³. La finalidad de este trabajo de grado se basa en la composición y producción de la música incidental para el cortometraje llamado “El Mercader de Sueños” comenzando con el reconocimiento y la observación de sus factores dramáticos y técnicos, como primer elemento para comprender y ejecutar las múltiples tareas que debe desarrollar un compositor cuando se pone enfrente de una producción audiovisual. Se basa además en el estudio y la lectura de los elementos narrativos y técnicos usados en este cortometraje, los cuales abren las posibilidades de poseer los mejores parámetros que se acomoden a la composición de la música incidental de este film. Su autor, hace un recorrido sobre la música en el cine, pasando por las funciones de esta en un trabajo fílmico, por la configuración musical en las películas, por la música para animación y presenta además las etapas que hacen posible la composición y producción de música incidental en un largometraje. Olaya muestra que analizar la trama del corto, hablar con el director, revisar cada escena y examinar la música de cada una de estas, son factores importantes en el proceso de componer música incidental. Como conclusiones, el autor de este proyecto de grado afirma que en primer lugar, escribir música incidental no es lo mismo que componer un concierto, debido a que en el cine la música depende del elemento visual y dramático, que no es adivinado al instante de determinar las características que va a tener la música, siendo así, el compositor de música incidental debe

³ OLAYA, Oscar Javier. *MÚSICA PARA CINE Composición y Producción de la Música Original para el Cortometraje Animado “El Mercader de Sueños”*. Pontificia Universidad Javeriana. 2009.

comprender las oportunidades que el cine le brinda y además debe controlar su creatividad musical ya que su pieza no solo debe ser escuchada sino también, debe ser vista por los espectadores. En segundo lugar, es importante organizar un cronograma de trabajo, el cual facilite el desarrollo de cada proceso de una manera útil, efectiva y correcta. Y por último nos muestra que solamente a través del hábito y la práctica constante, es que el compositor se vuelve más efectivo y adquiere más seguridad, desarrollando mejor sus destrezas para lograr estar en función de la producción audiovisual que acompaña su música.

Del mismo modo, José Alexander Chindoy, desarrollo la tesis de grado, *Composición musical como apoyo a la imagen escénica de la obra de teatro “sala de espera”*⁴. Como requisito para optar por el título de Licenciado en música, de la Universidad Pedagógica Nacional. Esta tesis de grado es un acercamiento a la composición musical en función de un arte, en este caso una obra de teatro. Está centrada en la creación de la música incidental que apoye la obra de teatro “Sala de espera”, ilustrando las relaciones que conectan las escenas de la obra con su referente musical y narrando el proceso de la composición musical que acompaña esta creación teatral por medio del uso de una bitácora. Siendo un trabajo de investigación-creación, desarrollado a través de la exploración sonora, crea elementos que llevan junto a la puesta en escena al espectador a una sala de urgencias. Este trabajo concluye de tal manera que la composición musical implica comprometerse en un proceso de exploración siendo un punto de partida para la composición musical para una obra de teatro. Además, requiere del continuo diálogo con el dramaturgo pues a través de la interrelación, la indagación, la autoevaluación del proceso se va creando la conexión musical y escénica para la obra.

⁴ CHINDOY, José Alexander. *Composición musical como apoyo a la imagen escénica de la obra de teatro “sala de espera*. Universidad Pedagógica Nacional. 2014.

Con respecto a lo local, Rafael Guillermo Rivera Mejía, de la Universidad Industrial de Santander, elaboró el trabajo de grado *Composición musical como vía de desarrollo dentro del campo profesional*⁵. Los objetivos en esta tesis de grado se basan en implementar la composición musical dentro del proceso de formación universitario, ya sea enfocándose en música académica, incidental o folclórica, hacer uso de los conocimientos teóricos musicales logrados a través del proceso de aprendizaje en la Universidad Industrial de Santander y también, combinar el estudio musical escolástico con la experiencia empírica que permita el desarrollo y la ejecución de la composición de obras. Las composiciones elaboradas en esta tesis, se desarrollaron con los sistemas musicales del oriente, enfatizando en el sistema clásico musical de India, abordando el origen y estructura de esta música, pasando por la organología utilizada e intérpretes de la misma. Vincula además lenguajes del siglo XX como lo son: el atonalismo, el serialismo y el dodecafonismo. De igual manera, el autor hizo un análisis formal a cada una de las obras compuestas. Rivera llegó a la conclusión que el camino de la composición dentro del proceso de formación musical profesional enriquece la propia cultura y mejora los factores relacionados con cada cuerda instrumental para así permitir perfeccionar el desempeño dentro del ámbito compositivo.

Otro aporte importante es elaborado por: Carlos Domínguez Villamizar, el cual realizó la tesis de grado *Origen y Evolución de la música incidental*⁶ para optar por el título de Licenciado en Música de la Universidad Industrial de Santander. Es un documento de investigación donde su principal objetivo es realizar un trabajo monográfico en el cual se especifiquen los aspectos importantes del origen y evolución de la música incidental o también llamada Film score, identificando

⁵ RIVERA MEJÍA, Rafael Guillermo. *Composición musical como vía de desarrollo dentro del campo profesional*. Universidad Industrial de Santander. 2013.

⁶ DOMINGUEZ, Carlos Andrés. *Origen y evolución de la música incidental*. Universidad industrial de Santander, 2013.

aspectos relevantes en la música descriptiva, programática con relación a la música incidental y presentando ejemplos musicales y audiovisuales de este tipo de música, añadiendo compositores representativos de los siglos XVIII, XIX y principios del siglo XX.

2.2 MARCO TEÓRICO

En este fragmento se desea respaldar la composición de música incidental de la obra de teatro a trabajar desde una visión relacionada a su origen e historia, al proceso de la misma, a elementos utilizados en el desarrollo de esta habilidad y a figuras representativas de este tipo de composición. Del mismo modo, se pretende tratar temas enfocados a la interdisciplinariedad de varias artes, puesto que para hacer música incidental es importante adentrarse en las situaciones que la escena a musicalizar presenta.

Los ejes conceptuales a abordar desde la perspectiva musical y artística son: la composición, la música incidental, la orquestación, la interdisciplinariedad de las artes, la armonía, el análisis musical, la ópera y el teatro.

2.2.1 Composición musical

2.2.1.1 ¿Qué es componer? La composición musical ha sido definida de varias maneras por diversos expertos en el mundo a través de la historia. Muchos han afirmado que se trata solamente de creatividad y de emociones, otros se han basado que únicamente es necesario poseer conocimiento musical adquirido mediante la academia, y algunos han tenido el pensamiento de que para componer música es necesario hacer una mezcla los dos conceptos anteriormente mencionados. Por lo anterior, se considera que para la realización de buena música que permitan despertar en el público diferentes emociones y sensaciones es

necesaria la preparación académica, puesto que aporta las técnicas necesarias para componer. Entonces, poseer fundamentos en armonía, contrapunto, orquestación e instrumentación y otros más, permiten expresar los sentimientos que se desean despertar en los oyentes de cada pieza musical.

Dentro de los autores que tratan este tópico, se encuentra Alexandr S. Sokolov quien a través de su obra *COMPOSICIÓN MUSICAL EN EL SIGLO XX*, presenta ciertos apartados con algunos ejes temáticos que permiten abordar la definición de composición musical. Inicialmente se expone al desarrollo musical y al proceso del desarrollo temático en vista de que al estar tan implícitos durante todo el procedimiento compositivo son conceptos primordiales para tener en cuenta en el tiempo que transcurre esta etapa. Finalmente, se aproxima a la teoría y a la práctica de la composición musical y allí se presentan etapas desarrolladas por los compositores contemporáneos.

Dando inicio a la exposición del concepto de estudio de esta sesión que es la composición musical y citando a Bobrovsky, el autor define al desarrollo musical de esta manera: “Por desarrollo musical se entiende, en sentido amplio, todo lo que sucede dentro de los límites de una obra musical y se refiere a una u otra fase del desarrollo en general. En sentido estricto, el término “desarrollo” separa la fase del desarrollo propiamente dicho de la reexposición literal y la exposición contrastante”⁷. Siendo así, un pensamiento ampliamente general y que claramente muestra que el desarrollo musical se encuentra en toda la expresión de cada obra, en otras palabras, el desarrollo musical no es lo que en formas musicales se conoce con parte B ni tampoco lo que sería A’, sino que este se puede definir como el procedimiento en donde la idea musical se conecta durante toda la composición.

⁷ BOBROVSKY, V. Citado por SOKOLOV, A. *En* *Composición Musical en el siglo XX*. Granada: Zöller & Lévy S.L., 2005. Pág 62.

Asimismo para Sokolov Alexandr⁸ el proceso del desarrollo temático, se basa en la improvisación, puesto que de alguna manera se convierte en una referencia antes y durante la composición, además es de considerar una decisión exclusiva del compositor debido a que se transforma en una fusión de emociones y sensaciones que permiten entrelazar lo consciente con lo inconsciente. Algo exclusivo en la música es que a la hora de componer la improvisación se puede hacer de manera abierta y no tiene la necesidad de expresarse de manera ordenada como suele llamarse en otros artes, esto no quiere decir que improvisar sea hacer música sin razón alguna, sino que hay más flexibilidad en la música debido a la amplia gama de elementos sonoros que se encuentran en la vida cotidiana.

Sokolov, Alexandr⁹ considera que, en los trabajos compositivos del último siglo, existen dos tipos de obras al momento de componer, la primera se ha denominado “obra como ejercicio” y se deduce que allí es donde el compositor pone en práctica su técnica aprendida; aunque esta técnica debe ser cumplida en el contexto de la obra musical. La segunda ha sido llamada “obra como investigación”, desde esta perspectiva, la tarea del compositor se basa en la exploración de nuevas ideas musicales, haciendo prueba del material de su propia interpretación, de la estructura de la música. Además, el concepto de creación musical se amplía hasta ser una experimentación práctica de innovación e indagación artística.

A través del análisis de la música compuesta en el siglo XX, Sokolov por medio de su obra, afirma que se destacan varias facetas al momento de componer. Como primera medida está: “la aspiración del compositor a argumentar lógicamente, a representar con ayuda de nociones sus investigaciones creativas, hizo que se

⁸ SOKOLOV, Alexandr S. Composición musical en el siglo XX. Granada: Zöllner & Lévy S.L., 2005. p. 66.

⁹ Ibid. p. 75.

divulgaran sistemas con finalidad instructiva”¹⁰, estos sistemas permiten mostrar los fundamentos del estilo compositivo, también se encargan de alguna característica del lenguaje musical y a la vez pueden desarrollarse en todos los elementos necesarios a la hora de componer.

En segundo plano, un aspecto característico de componer que ha sido utilizado en los últimos años por parte de los autores, fue la realización de una descripción de la obra, de una manera exacta y su creación ocurre a la vez que las ideas musicales se plasman en una partitura. Se cree además que: “una de las funciones del análisis del autor es la descripción del campo de posibilidades estructurales que están en la perspectiva mental del compositor, así como de los principios de selección de los recursos del lenguaje musical que él determina para sí mismo en el proceso de la composición.”¹¹ En esta misma etapa, y gracias al análisis del autor, la organización y la composición se presentan como asuntos muy diversos, pues aunque son tareas creativas que no pueden ser confundidas entre sí, el compositor se ocupa de ellas en diferentes momentos durante la elaboración de la música. Por un lado, la composición musical es la acción de ordenar a través de un principio unificado los elementos sonoros de la obra; y por otro lado la organización que también suele ser llamada “estructura musical”, es la “suma de las transformaciones cuantitativas”¹². La importancia de analizar la obra radica en que la música escrita no favorece percibir una idea concisa de la estructura musical utilizada por el compositor; en cambio, “el análisis de autor, al revelar el sistema de valores del texto musical, puede contribuir en cosas a formar una orientación correcta para la percepción de la música”¹³.

¹⁰ Ibid. p. 76.

¹¹ Ibid. p. 77.

¹² STOCKHAUSEN, K. Citado por SOKOLOV, A. En Composición Musical en el siglo XX. Granada: Zöller & Lévy S.L., 2005. Pág. 78.

¹³ SOKOLOV, Alexandr S. Composición musical en el siglo XX. Granada: Zöller & Lévy S.L., 2005. p. 79.

Como parámetro final de las facetas para componer, que Sokolov Alexandr¹⁴ presenta en su libro, encontramos lo que él considera diferentes tipos de oyentes, este asunto fortalece de gran manera la composición debido a que es elemental comprender, analizar e identificar la diversidad de público al que va dirigida la música. El primero definido es el oyente experto, que se caracteriza por comprender el lenguaje musical y percibe la música de una manera entendible. Después está el buen oyente. Luego el oyente educado, seguido por el oyente emocional y por último se halla el consumidor de música de pasatiempo. No obstante, la gran mayoría de compositores no realizan música para solo oyentes expertos, debido a que consideran que la música se debe escribir de manera que tanto el que ha tenido contacto con este arte como el novato perciban de manera consciente o inconsciente todos los movimientos y cambios que se realizan durante toda la obra, ya sean de melodía, ritmo, armonía, orquestación o contrapunto, con el fin de despertar las emociones que con la composición pretende provocar en el público.

En conclusión, la composición musical es el trabajo complejo de crear una obra en donde toda la música que se escribe es inspiración del compositor. El desarrollo temático, el desarrollo musical, la exploración de nuevas ideas, la improvisación, los fundamentos del estilo compositivo, la descripción y el análisis de la obra en varias oportunidades juegan un papel importante; sin embargo, es primordial tener presente que existen diferentes tipos de públicos y que al momento de interpretar cualquier pieza musical, todos los oyentes sean novatos o no, deben percibir y entender la música. En este orden de ideas, para componer música hay que tener presente todos los aspectos mencionados anteriormente.

2.2.1.2 Composición de música para la escena. En su obra, COMPOSICIÓN PARA EL CINE, el compositor alemán Hanns Eisler, junto el musicólogo Theodor

¹⁴ Ibid., p. 79, 80.

Ludwig Wiesengrund Adorno¹⁵, mencionan que se puede creer que hacer música para una escena no requiere de alguna técnica determinada de composición; a pesar de ello, las formas musicales utilizadas con mayor frecuencia se basan en pequeños temas porque de esta manera, la música es mucho más fácil de cumplir su función en este ámbito para acompañar las breves secuencias visuales. Al momento de componer música incidental también es importante tener presente que la música debe adaptarse a las necesidades de la escena, es decir, su prioridad está en los cambios repentinos de los caracteres musicales, en la improvisación, en la fantasía y en las transiciones. El método que más se adecúa a estos cambios bruscos y súbitos, es el de las variaciones desarrolladas, porque de esta manera la música no está sometida a cortar la continuidad. Cabe además mencionar que para Eisler y Adorno: “La buena música del cine es, por principio, antiformalista”¹⁶

Para Eisler y Adorno, el compositor: “debe disponer a conciencia de lo simple y de lo complejo, de lo continuo y de lo interrumpido, de lo discreto y de lo llamativo, de lo apasionado y de lo frío”¹⁷, en la búsqueda de todas estas características, se puede estimular un desarrollo eficaz de la música para la escena. Otro aspecto a tener en cuenta es que, con el fin de no elaborar temas sueltos de las escenas, el compositor de música incidental no debe imaginar ideas sino plantearse relaciones formales.

El primer paso para componer música incidental que Eisler y Adorno¹⁸ manifiestan, se divide en dos pequeñas partes: para comenzar, se hace un boceto de cómo la música va a complementar cada escena requerida de esta, como segundo momento es crucial corroborar que los temas sean llamativos e interesantes debido a que la

¹⁵ EISLER, Hanns y ADORNO, Theodor Ludwig Wiesengrund. Composición para el cine. Fráncfort del Meno: Suhrkamp Verlag, 1976. p. 90.

¹⁶ Ibid. p. 94.

¹⁷ Ibid. p. 91.

¹⁸ Ibid. p. 93

realización de ellos es fundamental en este tipo de composición y no debe convertirse solo en música de relleno sino que logre fortalecer las escenas con un buen acompañamiento sonoro.

Eisler y Adorno¹⁹ presentan el estudio de la técnica de la escritura de la música y la instrumentación como segunda etapa del proceso compositivo para la escena, y consideran que para esto es necesario tener presente que el uso de ciertos instrumentos sólo está determinado por la función dramática que se quiera acompañar. De cualquier manera, existen muchas formas de organizar los instrumentos que se desean utilizar al momento de interpretar los temas musicales de cada escena.

Como siguiente fase está el momento de componer la música incidental, en donde existen varios factores importantes a tener en cuenta. Ante todo, este tema se debe abordar desde la base concretamente, es decir, que no es solo una cuestión musical, sino también cinematográfica. La sincronización es uno de los factores elementales en la música para acompañar escenas, Eisler y Adorno afirman que: “Hay que componer la música en función en determinados momentos, y las relaciones temporales de la imagen y de la música deben coincidir hasta en los más mínimos detalles,”²⁰ además, otra parte primordial en la composición de música incidental, que presentan Eisler y Adorno²¹ es que esta música debe tener la posibilidad de omitir, agregar o duplicar fragmentos cortos tales como algunos compases, semi-frases o frases pequeñas de una manera eventual. Complementando el proceso compositivo de música tanto para cine como para cualquier otra obra dramática, esta debe estar sujeta a encajar en la escena, Eisler y Adorno dicen: “el arte del compositor consiste, pues, en agrupar bajo una misma

¹⁹ Ibid. p. 100.

²⁰ Ibid. p. 104.

²¹ Ibid. p. 104.

continuidad formal cargada de sentido musical todos esos diminutos detalles que son a menudo divergentes²², por lo tanto, el cine, es un espacio donde la música ya sea creada o tomada de una fuente preexistente, se transmuta, redimiendo su papel dentro de un conjunto.

La grabación y producción de la música es la etapa final de este procedimiento, los autores Eisler y Adorno²³ aseguran que aquí el director de orquesta, debido a que el momento de interpretar la pieza musical inicia antes y se desarrolla durante este tramo, se convierte en un factor trascendental, pues así como el compositor debe trabajar en pro de la sincronización, este a través de *ritardandos* o *accelerandos*, debe entrelazar de la manera más correcta y con mayor sincronización la música con la escena. Del mismo modo, la orquesta debe adaptarse a interpretar más lento o más rápido los diferentes pasajes para generar el mismo fin. A pesar de considerar que la producción musical posee una técnica de alto nivel, todavía están presentes algunas carencias en el equipo de grabación, una de ellas, es que la música aparece en primer plano como si se oyese solo por un oído, con esta situación es complejo agilizar las piezas de estructura densa. Otra coyuntura sumamente difícil al momento de producir la música es que los sonidos agudos y graves carecen de estabilidad, en comparación con los sonidos medios.

2.2.2 Música incidental

2.2.2.1 Concepto. La música durante muchos años ha acompañado varios actos artísticos, para Advis Luis²⁴ existe la música como elemento dominante junto a la imagen y que suele suceder en la ópera o en la comedia musical, también se

²² Ibid. p. 105.

²³ Ibid. p. 106.

²⁴ ADVIS, Luis. Acerca de la música incidental en cine [en línea]. Instituto de estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Chile. Pág. 53 [Consultado: 20 de agosto de 2018]. Disponible en Internet:http://estetica.uc.cl/images/stories/Aisthesis1/Aisthesis13/acerca%20de%20la%20msica%20incidental%20en%20cine_luis%20advis.pdf

encuentra el uso de la música de manera incidental donde su mayor responsabilidad es enfatizar cada uno de momentos de la obra dramática, actuando únicamente en función de las escenas y no de manera libre. Al hablar de música incidental específicamente, es necesario comprender que esta música es sumamente importante en todo el desarrollo de una producción audiovisual o teatral debido a sus amplias posibilidades de expresarse, lo que la convierte en el componente con más eficacia estética, haciendo posible acompañar sonoramente las realidades presentadas en las diferentes escenas y así generar más emociones a los espectadores.

Otra idea sobre la música incidental, es la que Chion Michael²⁵ aborda, puesto que él, cree que en el cine sonoro la composición de música incidental puede desarrollarse de manera libre debido a que no está sometida a ser respaldada por un elemento concreto en el guion, ni tampoco está obligada a parecer creíble, si por alguna razón se presenta esta necesidad se puede justificar fácilmente recurriendo a la aparición de un tocadiscos u otro reproductor sonoro, situación considerada por Eisler y Adorno²⁶ como un cliché.

Volviendo a la opinión del compositor chileno Luis Archibaldo de Lourdes Advis Vitaglich²⁷, quien consideró que como características de apoyo que la música incidental manifiesta, se encuentran cuatro factores para tener en cuenta: lo primero es el tema musical característico de cada personaje de la obra, afirma que la pieza musical de cada uno de los personajes, se basa en el uso de una composición que presenta la descripción psicológica del mismo, este tema podría elaborarse con

²⁵ CHION, Michel. La música en el cine. París: Arthème Fayard.1985. p.196.

²⁶ EISLER, Hanns y ADORNO, Theodor Ludwig Wiesengrund. Composición para el cine. Fráncfort del Meno: Suhrkamp Verlag, 1976. p. 21.

²⁷ ADVIS, Luis. Acerca de la música incidental en cine [en línea]. Instituto de estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Chile. Pág. 53 [Consultado: 20 de agosto de 2018]. Disponible en Internet:http://estetica.uc.cl/images/stories/Aisthesis1/Aisthesis13/acerca%20de%20la%20msica%20incidental%20en%20cine_luis%20advis.pdf

bases únicamente de ritmo, de timbre, de melodía o de armonía; o también de la mezcla entre ellas. Una cosa más que se considera por parte del autor y que sucede también en lo que él denominó “primer lugar”, es que la música para cada personaje durante alguna escena, ya sea lenta o sea rápida, está sujeta a modificaciones que dependen exclusivamente de la opinión del director del filme o del de la obra de teatro. El siguiente punto a tener presente según Advis es la descripción de las acciones desarrolladas por los personajes, las cuales se muestran de dos maneras; la primera es de tipo externo, donde por general se presenta la carga psicológica y emotiva de cada personaje que realiza dicha acción; y la segunda es de tipo interno, donde el refuerzo musical apunta a la situación dramática en que están inmersos los personajes. En ambas situaciones, la música incidental varía tanto como lo hace la descripción psicológica. Al tercer momento que el autor plantea se le llama descripción ambientada, la cual está presente tanto en los lugares cerrados como abiertos durante la obra a musicalizar y que, de cierto modo, la música incidental puede tener un poco de libertad, sin perder la relación con todo el historial evolutivo de toda la trama. Como etapa final está según Advis: “la inclusión de secuencias musicales especiales (danzas, canto, etc.), las que sólo aparentemente no tendrían una índole descriptiva”²⁸ y que de cierto modo realzan una acción, una situación o un ambiente desarrollado en la actuación del drama.

Otro aspecto sobre música incidental, es que esta puede ser original o no, Advis Luis²⁹ afirma que la utilización de música ya existente puede darle garantía al director de la producción audiovisual del cumplimiento total de la visión que tuvo al momento de imaginar su obra, esto se ha evidenciado a través de los años en varias producciones. Siendo así, que los temas no sean exclusivos de la obra, la tarea que le compete al departamento de música es la selección de fragmentos o frases musicales que compaginen a la perfección con las escenas tanto en sentido

²⁸ Ibid. p. 54.

²⁹ Ibid. p. 54.

dramático con de duración. En cambio, cuando se pide componer, puede existir la música original de manera parcial, que sería donde se crea algunas partes incidentales y se complementan con composiciones conocidas o la composición total de toda la música original que se utilizarán en la obra o producción audiovisual.

El guion es otro aporte a tener en cuenta en la música incidental, según Advis: “porque la concepción de la música incidental cinematográfica dependerá, en una absoluta primera instancia, de ciertas realidades vinculadas con las ideas que emergen del guion y con la función que desempeña el director como creador definitivo de esa totalidad que es la obra fílmica”³⁰. Claramente, el guion contribuye a tener presente la organización de la película debido a que evidencia el estilo de la producción audiovisual, los momentos dramáticos, y el eje en el que la trama se mueve. Con estas ideas, la música incidental tendrá parámetros relevantes que contribuyan a componer de una manera más útil al film. Pero, según Advis Luis³¹ el guion no es la única guía pertinente que orienta la composición de la música incidental debido a que el sentido que el director quiere representar en su producción hace que el compositor deba realizar varias propuestas que satisfagan las necesidades musicales que el director tenga durante su rodaje. Del mismo modo, la labor del director está en decidir si utiliza o no una orquesta grande, en usar ciertos timbres precisos para una u otra situación dramática, en escoger la velocidad de la pieza musical, en analizar las dinámicas, o lo grave y agudo que pueden ser los diferentes sonidos empleados en la música incidental y muchos factores más.

2.2.2.2 Función de la música incidental. Antes de hablar de la función que la música incidental cumple en alguna obra dramática, hay que tener en cuenta que

³⁰ Ibid. p. 54.

³¹ Ibid. p. 55.

para Chion Michael³² la música no es el acompañamiento del film, sino que hace parte de él, debido a que durante toda la producción audiovisual y dependiendo de la trama esta, aporta algún efecto de montaje, subraya alguna frase de los diálogos entre personajes y fortalece un movimiento o una mirada de estos.

Otro aporte para tener presente es que la música incidental según Eisler y Adorno³³ no es un adorno de la escena, sino un conductor primordial de ella, puesto que la fundamenta con mayor dramatismo. No se trata únicamente de crear un ambiente de emociones, debido a que tanto la imagen como la música por sí solas ya poseen ese realismo que permite una conexión entre ambas, sino que se trata de que la música pueda mostrar al público un efecto intuitivo. Algo más para tener presente es que la composición musical que acompaña a las diferentes escenas durante toda la obra dramática no puede ser sumamente grandiosa, sino que debería tener los momentos de grandeza de manera progresiva e indirecta con el fin de no saturar auditivamente a los espectadores. De igual manera, a veces sucede que la música es presentada de manera contrastante con respecto a la historia contada en la pantalla, es decir, en algún momento la situación representada puede ser calmada y triste, pero esté acompañada de melodías veloces y con mucho sentido de gozo o en algunas oportunidades suceda en sentido contrario, esta circunstancia produce un impacto en el público generando sentimientos o sensaciones diferentes a las que la imagen por sí sola produciría.

Teniendo en mente estos puntos que facilitan entender de mejor manera la música incidental, se hablará de las funciones de esta. Para Chion Michael³⁴ la música en la producción audiovisual es usada a modo de: “reparación, vínculo, aliño, parche y

³² CHION, Michel. La música en el cine. París: Arthème Fayard. 1985. p.193.

³³ EISLER, Hanns y ADORNO, Theodor Ludwig Wiesengrund. Composición para el cine. Fráncfort del Meno: Suhrkamp Verlag, 1976. p. 32.

³⁴ CHION, Michel. La música en el cine. París: Arthème Fayard.1985. p.195.

camuflaje”³⁵, puesto que la música incidental se vuelve un gran equipo que cumple varias funciones en la obra. Se considera que esta, fortalece la ambientación y además ayuda a ocultar los ruidos o imágenes que poco funcionan en la producción audiovisual.

Igualmente, Chion Michael³⁶ menciona una amplia lista de funciones que la música incidental cumple en el acompañamiento de una obra, ya sea cinematográfica, teatral o televisiva. Empieza afirmando como utilidad de esta música el hecho de generar emoción en alguna línea dicha por un personaje, seguidamente menciona que hace más suaves las limitaciones realistas presentadas en el cine, también cree que enfatiza un movimiento o una palabra, considera además que permite que las expresiones de los personajes tomen más dramatismo asegurando de alguna forma la presencia del realismo de las salidas o de entradas de los personajes que consolidan la conservación de alguna puntuación dramática. Igualmente, enfatiza algún efecto que posibilita la vinculación del tiempo y el espacio cinematográfico y que no permite que sean muy evidentes las demoras de tiempo o los cambios bruscos de escenario. Algo más que el autor nos muestra es que gracias a las cadencias y anticipaciones de la música, esta es también capaz de hacer estructura en el tiempo de una secuencia de la obra.

Otra opinión acerca del uso de la música incidental, es la que presenta Dorfles Gillo³⁷, quien dice que la música tiene como elemental función, la de beneficiar lo verdadero de toda la historia representada en la obra y mostrando las cualidades que la pantalla no tiene por sí sola. Además, opina que la música: “deberá ser escuchada, pero no percibida de modo consciente”³⁸, y para esto, el autor cree que

³⁵ Ibid. p. 195.

³⁶ Ibid. p. 197.

³⁷ DORFLES, Gillo. El devenir de las artes. Turín: Giulio Einaudi Editore. 1959. p. 234.

³⁸ Ibid. p. 234.

la música debería ser un poco simple, no muy desarrollada, con el fin de poder ser captada de una manera fácil.

Como perspectiva final sobre el uso de la música incidental dicha también por el mismo Dorfles Gillo³⁹, y que de alguna manera es contraria a las otras propuestas, es que según él, la música posee la función denominada: “realista”⁴⁰, debido a que si en algún momento, una escena no tiene acompañamiento sonoro, hay mayor eficiencia en la misma, en comparación con la escena musicalizada, puesto que según su opinión, la música no permite que se haga tan evidente la acción de la esta.

2.2.2.3 Malos hábitos y prejuicios en la música incidental. Durante años, según Eisler y Adorno⁴¹, a pesar de que las técnicas en el cine han evolucionado, la música incidental sigue adaptando patrones, que se han vuelto costumbre utilizar, esto se debe gracias a que el cine suele estar estandarizado, provocando que la música incidental sufra del mismo fenómeno. A continuación, se exhiben los errores más comunes presentes en esta música.

Una de las ideas erróneas que frecuentemente se piensa es que la música del cine no debe oírse, Eisler y Adorno⁴² opinan que este prejuicio sucede porque se cree que la única labor de la música incidental es ser servicial a la escena, debido a que toda la concentración radica en el actor y en el texto que dice y de este modo el resto de situaciones que lo acompañan son consideradas como estorbo, también ocurre porque mayormente en el guion solo se anotan pequeñas instrucciones sin mucha definición sobre la música, esta idea sigue siendo algo que está en discusión

³⁹ Ibid. p. 234.

⁴⁰ Ibid. p. 234.

⁴¹ EISLER, Hanns y ADORNO, Theodor Ludwig Wiesengrund. Composición para el cine. Fráncfort del Meno: Suhrkamp Verlag, 1976. p. 15.

⁴² Ibid. p. 19.

por varios. Claramente es sabido que en algunos momentos de la obra dramática, sólo es necesario el actor y el texto que menciona y que allí sería incómodo tener en primer plano música acompañante, de todas maneras, cabe recalcar que dichas escenas en ocasiones requieren añadidura de algún factor sonoro; no obstante, dicho acompañamiento acústico, no se refiere a un componente estrictamente musical, acá se hace hincapié a una composición de ruidos, la cual sería más real y encajaría de mejor manera en la compañía sonora. Eisler y Adorno dicen que: “La incorporación planificada de la música debería comenzar en el guion”⁴³, así mismo, son los requerimientos dramáticos escritos en este los que marcan si debe haber o no música incidental en las escenas.

Otro prejuicio que Eisler y Adorno⁴⁴ consideran que aunque no en gran manera, sigue sucediendo en la música incidental, es afirmar que esta debe estar respaldada visualmente, este suceso ocurre porque en algunas escenas aunque requieren de música, es extraño oírlo de la nada, entonces para justificar esto, un personaje canta, o puede simular que coloca un disco en su reproductor o que enciende la radio porque de esta manera la música se apoya visualmente y no queda fuera de contexto, en tanto esto siga ocurriendo, la música estará limitada a acompañar la acción, será lo que los autores denominan un utensilio sonoro, y no podrá ser utilizada de manera lógica y provechosa.

Otra tendencia que a menudo sucede, es la utilización de estereotipos musicales, para Eisler y Adorno⁴⁵, la música incidental de varias producciones audiovisuales ya pone en sobreaviso al público, debido a que las melodías utilizadas emergen de los sucesos que van a pasar en la obra dramática, este modelo suele ser más frecuente en películas de terror, de delincuentes o del oeste, en donde al oír el tema,

⁴³ Ibid. p. 20.

⁴⁴ Ibid. p. 21.

⁴⁵ Ibid. p. 25.

el público identifica rápidamente la trama y se convierte en un cliché muy explotado; de la misma manera, la orquestación y la instrumentación se ven afectadas por estos patrones repetitivos, como por ejemplo el uso de los metales en una escena de guerra genera más dramatismo y es evidente que al escuchar esto, los espectadores se preparan para observar combates y enfrentamientos entre los personajes. Una falencia que estos factores recurrentes traen consigo, es que hay muchas posibilidades musicales que no han sido estrenadas y que de alguna manera en la música incidental podrían jugar un papel importante.

Eisler y Adorno⁴⁶ expresan que otro patrón erróneo en la música incidental, es encasillar la ejecución musical. El primer factor que se suele estandarizar es la interpretación de las dinámicas, puesto que a pesar del aumento de los aparatos utilizados en la grabación del sonido, esta sigue teniendo restricciones, esto sucede por la necesidad de no sobrepasar los límites tanto de sonidos fuertes como de sonidos suaves para no incomodar a los oyentes, y así todo se acostumbra a ser tocado en una intensidad media; por medio de este error, se dañan las diferencias de volumen y no es posible interpretar los *crescendos* ni tampoco los *diminuendos*. El segundo factor que genera este encasillamiento de interpretación es la ejecución musical en general, es decir staccatos, ligaduras, acentos y demás se hacen de manera exagerada, no hay moderación en ninguno de ellos y siempre se buscan los extremos.

Otro aspecto para Eisler y Adorno⁴⁷, es la utilización de música de biblioteca. Según los autores, es un error que se volvió costumbre en muchas producciones audiovisuales. Este fenómeno sucede cuando las diferentes escenas son musicalizadas por composiciones ya existentes que se llaman de la misma manera o de un modo parecido a como se denomina la escena, un ejemplo notorio sería

⁴⁶ Ibid. p. 27.

⁴⁷ Ibid. p. 24, 25.

acompañar una escena de una boda con la marcha nupcial de Mendelssohn; este hábito se hace repetitivo muchas veces porque permite dar a la escena más popularidad debido al reconocimiento que tienen las piezas musicales utilizadas.

Una idea más que Eisler y Adorno⁴⁸ afirman se basa en que comúnmente se recurre a usar prototipos temáticos con respecto a los escenarios en donde se desarrollan la obra, es decir, si se hallan en la selva, la composición musical busca simular los sonidos de la naturaleza como los animales, el aire o movimiento de las plantas, del mismo modo sucede con otros panoramas. Esta situación, lleva a que la música se vuelva según Eisler y Adorno: “una propaganda barata”⁴⁹ y que la imagen ya no ilustre verdaderamente, sino que hagan pensar de manera obvia en cuál escenario están. Como conclusión de este prejuicio tan presente, los autores comentan que: “bajo ningún concepto debe haber lugar para melodías de flauta que limiten el canto de un pájaro al ámbito esquemático de los contundentes acordes de novena”⁵⁰.

Para finalizar, está presente la idea de que la música debe cuadrar perfectamente con la geografía y la historia. Eisler y Adorno⁵¹ dicen que si lo que se muestra a través de la imagen es un paisaje de algún país, la música incidental debe ser guiada por una melodía característica de la música autóctona de dicho país, o bien, compuesta con los mismo patrones rítmicos, melódicos y armónicos de esta. Algo parecido ocurre cuando la obra dramática está ambientalizada con épocas diferentes a la actual, porque sea que se quiera representar eventos del pasado o se desee proponer ideas futuristas, la música tendría que adaptarse de tal manera que genere la sensación de estar en ese tiempo de la historia. Para los autores, el problema de basarse solo en la geografía o en la historia, radica en que la música quedaría como un decorado o un adorno de la escena, y así, perdería su principal

⁴⁸ Ibid. p. 22.

⁴⁹ Ibid. p. 23.

⁵⁰ Ibid. p. 23.

⁵¹ Ibid. p. 23.

objetivo, ser el conductor que fundamente más dramatismo a la escena. Esto podría tratarse si se suelta la imposición de estructuras o requisitos compositivos de esta índole, buscando elementos sonoros que fortalezcan las escenas sin perder su idea principal.

Sin embargo, apenas de todos estos errores repetitivos que se cometen a la hora de componer música incidental, no significa que no puedan servir de cierta manera en el desarrollo dramático de las escenas, lo que los autores desean plantear es que debería tenerse presente que existen más factores y elementos para utilizar en la composición, de esta manera no se estaría encasillando a la misma rutina compositiva que se ha trabajado durante los últimos años, el fin de esta sección es incentivar a la creación e imaginación en los futuros compositores de música para la escena.

2.2.2.4 Origen e historia. El origen del cine se remonta hasta 1895, cuando en el salón Indien del grand café Paris (Boulevard des Capucines), fue exhibido el primer espectáculo de este arte, exactamente el 28 de diciembre, por parte de los hermanos Louis y Auguste Lumière, fecha de nacimiento establecida a posteriori, según Chion Michel: “proliferaban, investigadores como Noël Burch, Rick Altman o Laurent Mannoni, con una serie de prácticas heterogéneas, de sistemas diferentes bautizados con nombres de los más heteróclito (cinetoscopio, fantoscopio, biógrafo), prácticas que sólo más tarde se reunirían bajo el mismo nombre”⁵², a través de estos sistemas e invenciones que han permitido, anunciado y que facilitaron la llegada del cine, justamente en un momento de la historia donde predominaba la ópera, la linterna mágica, el ballet, el teatro, el cabaret, entre otras formas y modos de combinación de la música con artes visuales; transformándose

⁵² CHION, Michel. La música en el cine. París: Arthème Fayard.1985. p.19.

así en el arte que recoge parte de todo esto y convirtiéndose en un dominio en sí mismo.

En sus comienzos el cine se consideró un show de ferias, ofreciendo al público obras cortas de no más de quince minutos donde giraban en torno a historias de comedia, un tanto grotescas y de melodramas. Sadoul George afirma que: “Numerosos music-halls proyectaban films y el cine de feria se había desarrollado gracias a William Paul, el iniciador”⁵³. Además, carente de argumentos e imaginación, descrito así por la prensa y el público en general, el cine fue considerado diversión para plebeyos y un show más sin importancia para los más intelectuales; esto claramente dio lugar al aburrimiento y el cansancio del público. Algo más dado en los primeros años del cine y que el autor manifiesta, es que la compañía Le Film d’Art, en un intento por rescatar el cine, decidió sacarlo de su estancamiento, dándole más importancia a sus guiones con textos de escritores famosos y con temas relevantes del teatro clásico; también hubo integración de la música con el arte visual, puesto que era un arte relativamente nuevo ante la sociedad, esto estableció importancia en el cine durante 1908, y donde la compañía que se encargó de transformar este arte, nuevamente “Le Film d’Art”, encargó música original para su obra titulada, L’Assassinat du Duc de guise (el asesinato del duque de guisa), al prestigioso compositor francés Camille Saint Saëns, quien había elaborado más de cuatrocientas composiciones de diferentes géneros, destacándose por música para orquesta y ópera. Es así, como el cine y la música en un intento por adquirir algo más de dignidad, pasa de ser un espectáculo popular a ser considerado en un plano más simbólico como “arte”.

Considerando el cine como un arte individual o singular, la adición de música orquestal o música específicamente hecha para este, hizo que el cine sobreviviera

⁵³ SADOUL, George. HISTORIA DEL CINE MUNDIAL desde los orígenes. París: Flammarion éditeur. 1967. p. 35.

adquiriendo cierta condición o status, con el cual nuevamente este arte es considerado como un arte pluralista, un arte que divide al público. Para Chion Michel: “esta obra no quiere, pues, confrontar lo singular con lo plural, ni lo puro contra lo impuro o a la inversa, sino mostrar su solidaridad”⁵⁴, enfocándose más en la disertación que se da en el cine con respecto a la música, sin tener que hablar de música insignificante o inútil de filmes, que desde Wagner y hasta música un poco más popular, modesta, grandiosa, o incluso de compositores anónimos, entre otras, donde según Chion Michel: “tres notas de una cajita de música son en el cine un mundo tan grande como toda la tetralogía”⁵⁵ es decir, todo tipo de música que resuena toma sentido y adquiere su importancia.

Ciertamente la historia de la música en el cine para Chion Michel⁵⁶, es un tanto inmoral, ya que no es aditiva y no es balanceada, esto sucede porque desde la conciencia racional y el gusto por el trabajo bien hecho, para él es inaceptable que una obra de composición trasnochada, específicamente una música añadida a último momento, quede inscrita en el cuerpo de una obra maestra para el cine e inversamente, una obra musical escrita con fervor y talento, jamás reluzca en un filme mediocre, incluso por el contrario, le ayudará a fracasar. Chion Michel dice que: “No nos engañemos: encontrar una gran música y una gran película que se refuercen mutuamente... es siempre una excepción”⁵⁷. Él también desea informar al lector y reflexionar con él, sin imponer visiones simplificadoras, cuenta en términos no polémicos y sin llegar a un dramatismo exagerado, “el apogeo y la decadencia”, desde la fórmula sinfónica, usada en los años treinta hasta los cincuenta, donde se desató la era de los clichés y el error absoluto, hasta la introducción en los filmes de la música pop de los años sesenta, sustituyendo al

⁵⁴ CHION, Michel. La música en el cine. París: Arthème Fayard.1985. p.21.

⁵⁵ Ibid. p 21.

⁵⁶ Ibid. p 21.

⁵⁷ Ibid. p 21.

clásico sinfonismo, desatando una nueva estética en cuanto a la colaboración de filme/música.

Ahora bien, es primordial resaltar como lo dice Chion Michel que: “reflejar toda la historia de la música en el cine en el mundo entero... va más allá de las posibilidades de una sola persona, por una parte a causa de la enormidad del repertorio cinematográfico acumulado en cien años, por la otra, la variedad de competencias necesarias para hablar, con conocimiento de causa, tanto de la música india de variedades como el rock and roll”⁵⁸, ya que en el interior de una misma obra para el cine, se pueden encontrar diferentes estilos, épocas, como también música tonal y atonal, esta última incluso la misma audiencia puede que no conozca o no haya oído voluntariamente, pero, en algún momento gracias a Leonard Rosenman alumno de Arnold Schönberg, compositor y candidato dos veces al Oscar por mejor banda sonora, escritor de música dodecafónica y atonal, sin duda influencia de su maestro Arnold Schönberg, podemos disfrutar en películas como “viaje alucinante” de 1966 o “Barry Lyndon” de 1975 hasta películas más conocidas como “el señor de los anillos” versión animada de 1978, referente a la variedad que podemos encontrar, por otra parte, personas que constantemente escuchan música clásica pueden encontrar rasgos de rock o música de baile en ciertas obras del cine, como por el contrario, aquellas que escuchan rock tienen la oportunidad de escuchar Bach, Mozart, Ravel, entre muchos más; también podemos encontrar las llamadas músicas étnicas, en obras como “Satyricon” de 1969 dirigida por Federico Fellini y con música de Nino Rota, un compositor italiano de música clásica y cinematográfica, que empezó su carrera a la corta edad de 13 años; así como también amantes del Jazz pueden encontrar en el cine rasgos de este.

⁵⁸ Ibid. p 23.

El autor se cuestiona expresando: “¿Puede el espectador comprender el espíritu de estas músicas? ¿puede seguir el discurso, discernir su valor, distinguir en ellas lo malo y lo excepcional?”⁵⁹ tanto para ellos como para la gran mayoría de músicos es difícil hacer esto, debido a su amplia variedad, así como para un cinéfilo es difícil captar la apariencia de sus diálogos, para un músico es difícil captar la calidad del sonido, su voz, su fraseo, solo pueden ver al igual que un cinéfilo, su aspecto exterior, somos incultos ante todo eso; por ejemplo, como se expresa el autor, para dar respuesta a sus cuestionamientos, en el campo del rock duro, siendo amantes de las películas americanas modernas, oímos en el cine las mismas notas que oíría un conocedor de este género musical, pero no entenderemos lo mismo de ellas, se nos escapan demasiados aspectos. Por lo tanto, sin esconder que la música en los filmes es una pieza de un todo, es ese todo lo que debemos comprender y sentir.

Añadiendo, de cierta forma existen filmes en los que el director y el compositor no tuvieron mucha interacción física o incluso esta fue nula, y el resultado de esto es magnífico, Chion Michel⁶⁰, menciona un ejemplo de esto anterior, con el film “con la muerte en los talones” de Alfred Hitchcock del año 1959; como es de esperar, por lo contrario, donde ha habido una colaboración más concienzuda, con mayor seguimiento y complicidad, resulta impredecible por razones dispersas, que hayan terminado en fracaso, pero, según Chion, en última instancia la responsabilidad recae en el director del filme, está es su tarea y su en ella recae su dignidad, tal vez, esto sea una cuestión de medida, de mezcla, es decir, del equilibrio preciso del nivel sonoro de la música con otros sonidos, de las técnicas usadas o de los rasgos estéticos.

La evolución técnica y de movimientos estéticos son elementos solidarios, por ejemplo, en los films clásicos hindúes, resulta evidente que resolvieron el problema

⁵⁹ Ibid. p 23.

⁶⁰ Ibid. p 27.

de iluminación y montaje, la grabación saturada de la música se da más por una estética sonora y no solamente por un error, dando un color más difuso, menos seco y bastante poético, expresa Chion Michel⁶¹. En 1926 la mira estaba enfocada más en buscar perfeccionar la sincronía de la música con la imagen, llegando a lograrlo con la involucración de la voz, el “cine hablado”, cuyas consecuencias no sería tan perceptibles en su entonces, pero sí, más adelante.

Con fuertes cambios estéticos, económicos y técnicos, la música en el cine empezó a evidenciar una estabilidad, esta se cortaba según su necesidad para el filme, Chion Michel expresa⁶² ciertos rasgos importantes donde a principios del siglo se empezó a usar la música llamada “incidental”, secuencias totalmente escritas para una situación en particular, y para 1955 se inyectaban fragmentos ya grabados de bibliotecas musicales con el fin de cubrir las necesidades de los filmes industriales, todo esto dividido por categorías, incluyendo la música clásica.

La música deviene un sentir particular de una concepción idealista entre el contenido del libreto y la identidad de esta misma, por ende, según Chion Michel⁶³, si podemos ver que los filmes americanos usan la misma calle Western, ¿por qué no, en la música esto también no puede ocurrir?, es decir, poner en un filme original música conocida. Sin embargo, no hay que dejar a un lado que representar en un filme: una melodía, un acorde, un giro melódico, no significa representar a todo el sistema musical, según él: “el cine al completo está en juego en tanto que la música no lo está”⁶⁴

Volviendo a ciertos aspectos históricos como lo son la música en el rodaje de un filme como el cine mudo, encontrar música en estos era común, dicha música, era

⁶¹ Ibid. p 28.

⁶² Ibid. p 29.

⁶³ Ibid. p 29.

⁶⁴ Ibid. p 30

interpretada por instrumentistas especializados o en ciertos casos por un fonógrafo, Chion Michel expresa⁶⁵ que la música allí desempeñaba el mismo papel que en cualquier otra proyección de filmes, atrayendo atmósferas, ritmos o incluso para guiar gestos y expresiones por parte de los actores. Por otra parte, la gran mayoría de estos actores, tenían sus propios intérpretes musicales y con estos decidían piezas, fragmentos de óperas o cortos musicales bastante conocidos, como también cambios de orquestación, como el uso de violines y pianos. Según Chion, una técnica bastante conocida a la cual recurrieron la mayoría de los directores, era involucrar los músicos en escena, con un guion de cantantes o instrumentistas, para confirmar más su carácter musical, son pocos los filmes que se encuentran incumpliendo esta condición, esta técnica, la mayoría de filmes, incluyen alguna velada musical, un concierto, una fiesta campestre, lo mencionado anteriormente como “music-hall”, números de circo, entre otros, este supone para la música un punto de partida en pantalla, donde la música fue lejos de ser considerada un elemento de utilería.

Para los años de 1909, mientras las grandes salas arremetieron con sus grandes obras; en las pequeñas salas, las proyecciones también empiezan a evidenciar cómo la música empieza a acompañar las producciones, claro es el ejemplo que expresa Chion Michel⁶⁶ cuando se refiere a Jean Louis Leutrat, donde se incluyeron o surgió el término “Cue sheets”, pequeñas hojas o archivos que describen cómo se debe distribuir los discos compactos, estas facilitaban el trabajo para los instrumentistas y directores de orquestas de la sala, pero, también la del director de proyección, indicando la duración de cada fragmento y los cortes; junto con esto, surgieron ciertos pioneros de la música de cine compilada, como Hugo Riesenfeld, un compositor austriaco, que comenzó a evidenciarse gracias al cine mudo, sin embargo, esto no era camisa de fuerza para todos los directores, para ciertos

⁶⁵ Ibid. p 47

⁶⁶ Ibid. p 52

directores el establecer la música de sus filmes era cuestión de determinar la secuencia a musicalizar y con esto constituir listas de reproducción que funcionaran con sus categorías cinematográficas como por ejemplo, Gabriel Bernard, el cual constituyó la “suite de orquesta” en las que dentro suyo podemos encontrar música clásica como: Cavalleria rusticana, un vals de Waldteufel, Claro de luna, entre otras, además, al ubicarnos en la época según expresa Michel Chion: “una partitura hecha a medida para cada filme habría significado una composición, un ensayo, una puesta a punto diferente para cada estreno...”⁶⁷, entre varios factores e inconvenientes más.

Tomando como referencia la partida del cine sonoro, o como expresa el autor, cine con sonido grabado-sincronizado, el diálogo y la música pasa a ser inseparable del filme, y según Chion Michel: “la música conseguirá por fin poner un pie sobre el suelo del filme y podrá incorporarse a su materia concreta, cosa que no sucederá sin engendrar nuevas contradicciones”⁶⁸.

Hacia el año de 1926, la sincronización ya era un problema que poco a poco se estaba resolviendo, y no fue en su totalidad hasta la aparición del Vitaphone el 27 de octubre de este mismo año, un instrumento que se basaba en la amplificación eléctrica, con sonidos grabados en discos, leídos por instrumentos sincronizados con la cámara de rodaje, que permitía hacer que la sincronización de la imagen y el sonido se diera en su gran parte, pero, como dice Chion Michel⁶⁹, imagen, sonido, ¿de qué?, en su comienzo la sincronización fue de fragmentos de canto acompañado por partes instrumentales y algunos efectos sonoros, como lo es una adaptación del “Don Juan” de 1925 dirigida por Barrymore, este sistema poco a poco fue fluyendo hasta el año de 1931, donde la Warner decide implementarlo en sus

⁶⁷ Ibid. p 55

⁶⁸ Ibid. p 65

⁶⁹ Ibid. p 68

filmes hasta generalizar el sonido óptico, más práctico en el montaje; un ejemplo claro de su comienzo, es un discurso hecho por William H. Hays, que Chion Michel menciona en su obra, el cual relata cómo este tuvo que dirigirse hacia diferentes ángulos del auditorio imaginando el público, para poder llegar a tener una experiencia de retransmisión, lo que se denominaba en esa época como “Sincrono-cinematógrafo audio-visual”, denominado por lo americanos hoy en día como “Broadcast”. La búsqueda de ¿cómo cautivar el público? y tener esa sensación de directo, de presencia, según Chion puede explicarse como los códigos narrativos del cine mudo, adaptados a la creación de un espacio-tiempo, no hayan podido ser adscritos al sonido real, a la presencia.

Durante los años siguientes, según el mismo autor, el vitaphone continuo dando un lugar predominante al canto filmado, como: por ejemplo, el filme “el cantor del jazz” dirigido por Alan Crosland y mencionado por Chion Michel⁷⁰, lo sorprendente de este film es como la música es ininterrumpida, sin presentarse como un flujo homófono y constante, por el contrario, se presenta como una serie de fragmentos distintos y contrastados en la expresión y el tiempo, dando una concepción secuencial al cine sonoro, tendencia que unos años más adelante podemos encontrar en el cine francés, en filmes como “Prix de beauté” (el precio de la belleza) de 1930.

Consecuentemente, la pista sonora de ruidos, diálogos y música, obligó a reestructurar o remodelar el empleo de esta industria, y según Chion Michel⁷¹, esta situación genera un estado unificado de los sonidos, los liga a la acción presente, y va de sonidos “realistas” a una especie de “realismo lírico”, sin duda los esfuerzos por multiplicar hacen que los filmes sean numerosos, lo que también da lugar a una música denominada por el autor como “música de pantalla”.

⁷⁰ Ibid. p 76

⁷¹ Ibid. p 87

Además, por otro lado, el dibujo animado, también desempeñó un papel importante en la época, donde cualquier cosa podía convertirse en un instrumento musical, un concepto que denominaron “síncresis”, término con el que designan la asociación psicofisiológica automática entre un fenómeno sonoro y un fenómeno no visual concreto, según lo expresa Michel Chion⁷²

A manera de retroalimentar estas décadas, Chion Michel⁷³ dice, sin lapidar la evolución de la música incidental desde el principio hasta los años treinta, se resume como una forma rítmica gradual que dejó paso a la melodía, específicamente al recitativo. En el modelo americano, su concepción era más unificada, suave, educada y lírica, claro está, modelo del cine clásico, donde se buscó formar una continuidad sonora sin romper el sonido, una música pensada en coexistir con todo tipo de diálogos, por lo que el recitativo instrumental wagneriano era el indicado, dando paso a la incursión del cine sonoro, donde el gran número de filmes desarrollados aumentó exponencialmente junto a la intervención musical.

Durante las siguientes décadas como los años cuarenta y cincuenta, las innovaciones no pararon, varios factores y elementos empezaron a surgir, aportando en gran medida a la música cinematográfica, productores como: Darryl Zanuck, Louis de Rochemont y directores como: Otto Preminger, Elia Kazan, Roberto Rossellini, Claude Autant-Lara, Kirk Douglas o Burt Lancaster, según Chion Michel⁷⁴ promovieron la renovación del cine, pagando sus privilegios y consecuencias, resistiendo a la competencia contra la televisión, sin embargo, hay que enfatizar que el cine al ser a color y la televisión en blanco y negro, su lucha por

⁷² Ibid. p 99

⁷³ Ibid. p 111-113

⁷⁴ Ibid. p 136

adquirir más popularidad fue por factores de imagen y no sonoros, ya que las innovaciones auditivas favorecieron a los dos.

Según Chion Michel⁷⁵, Siendo favorecidos por esta evolución, el cine desembocó en espectáculos de Broadway, film épico (desde géneros como el viejo oeste “western” hasta cine histórico de aventuras, el denominado “peplum”) donde la fórmula clásica perfectamente encajaba. Para la época de los cincuenta se reestructuró su lógica de censura y se empezó a hablar más libremente de sexo, drogas y violencia, algo que para la década de los veinte y principios de los treinta era común, además, se empezó a atraer nuevos tipos de públicos, en especial los jóvenes, por lo cual la música cinematográfica tuvo que evocar el universo cultural de ellos y recurrir a nuevas emociones y sentimientos un poco más confusos. Empezamos a evidenciar composiciones más atonales y disonantes, ya que los compositores debían emitir, recrear o transmitir con su música, melodramas freudianos o dramas psicológicos, entre otros; sin embargo, el uso de la música como punto de inflexión, puente, indicador psicológico o incluso el uso del Leitmotiv no dejó su función, ahora esta era un poco más compleja, lo que repercutió en sonoridades como el blues, jazz y Rock and roll, representadas en películas como: “un tranvía llamado deseo” de Kazan de 1951, con composición de Alex North, un compositor estadounidense con más de catorce nominaciones a los premios Oscar, “la muerte de un viajante” de Laslo Benedek de 1951, donde Alex North, nuevamente causó sensación incluyendo la flauta como solista, “el hombre del brazo de oro” de Otto Preminger de 1955, uno de los films más reconocidos de su época, entre otros; por otro lado, en países como Francia, el jazz estaba haciendo incursión de manera un tanto improvisada, por solistas como Miles Davis en filmes como “ascensor para el cadalso” de Louis Malle de 1957.

⁷⁵ Ibid. p 136

Según el autor⁷⁶, la distinción entre el Jazz y los ritmos de blues o rock and roll, para el público en general, tal vez, no se distinguían como hoy en día, pero sin duda, el rock and roll llegó a imponerse gracias a su compatibilidad con el molde clásico de la canción, permitiéndole al cine recuperar sus formas tradicionales de la comedia musical, como por ejemplo, el comienzo de la carrera cinematográfica de Elvis Presley, específicamente con “Jailhouse rock” dirigida por Richard Thorpe de 1957.

A finales de la década de los cincuenta y durante la década de los sesenta, según Chion Michel,⁷⁷ empezó a surgir la llamada moda “melódica”, donde la melodía ya no estaba sujeta a un motivo específico, está, por el contrario, podía ser un elemento de mosaico, ciertamente, atrapada entre las exigencias comerciales y la música popular, un ejemplo muy conocido de este tipo de música se puede encontrar, en el filme “la vuelta al mundo en 80 días” basado en la novela escrita por Julio Verne y dirigido por Michael Anderson en 1956; por otra parte, en Francia, esta moda fue reproducida por expertos como Michel Legrand, compositor y cantante francés con más de doscientas bandas sonoras para filmes, Michel Magne, reconocido compositor francés, el cual incluyó repertorio de Johann Sebastian Bach en sus composiciones, añadiendo más dinamismo y mezclas rítmicas con el jazz; toda esta renovación de la música cinematográfica hasta finales de la década de los sesenta con la introducción del pop y la inesperada expresividad sinfónica en esta misma, no solo fue renovación de géneros y estilos, superficialmente se renovó la sonoridad, los instrumentos, los timbres, el espacio musical, entre otras características y aspectos, que lograron darle según Chion Michel, un efecto rejuvenecedor al cine.

⁷⁶ Ibid. p 140

⁷⁷ Ibid. p 143

Con respecto a la expresividad sinfónica, Chion Michel expresa⁷⁸, que esta dio lugar finalizando la década de los sesenta, donde se evocaron grandes sentimientos musicales. Mientras se pensaba que este estilo musical pertenecía al pasado, su aparición nuevamente surge por interés de algunos admiradores fervientes a este mismo, sin embargo, necesitaba géneros cinematográficos que exigieran este estilo musical, y fue cuando comenzó a surgir la moda del filme épico, algunos medios técnicos que le dieron una nueva juventud a este género y la generalización del dolby stéreo, un sistema de almacenamiento de audio, que permite paso tanto de agudos como de graves permitiendo llegar hasta 12.000 hertzios, lo que para el sonido óptico era inalcanzable ya que este llegaba a 8.000 hertzios, permitiendo más armónicos de la orquesta, más dinamismo en contrastes, nuevas posibilidades expresivas, además de la posibilidad de repartir el sonido en pistas independientes, los cuales fuertemente acompañaron su llegada.

A comienzos de la época de los setenta, el cine épico, según Chion Michel⁷⁹, destacó en el cine americano, persistiendo en un cine a la antigua, defendiendo su glamour y su evocación de los grandes sentimientos. Trata de filme-catástrofe como: “La aventura de Poseidón” de Ronald Neame de 1972, “Terremoto” de Mark Robson de 1974, “El coloso en llamas” de Irving Allen y John Guillermin de 1975, “Tiburón” de Steven Spielberg de 1975, todos estos films con música escrita por John Williams, compositor y director de orquesta estadounidense, este género hizo evocar sentimientos en el público tan grandes, que directores como George Lucas y Steven Spielberg, continuarán su admiración por este estilo musical, dando paso incluso a actores de nuevas generaciones y construyendo grandes compositores como Ennio Morricone y el mencionado John Williams.

⁷⁸ Ibid. p 158,163

⁷⁹ Ibid. p 159

No obstante, esta evocación de grandes sentimientos, repercutió en la ciertas modas tituladas por Chion Michel como⁸⁰, Moda Belicosa, marcando fuertemente los años ochenta con géneros de aventuras, ciencia-ficción, dramas policíacos, entre otros, con filmes como “Rambo/acorralado” dirigida por Ted Kotcheff de 1985, “Aliens, el regreso” dirigida por James Cameron de 1986, donde redobles de tambor marcan continuamente la acción, entre otros efectos sonoros como los puñetazos, seguidamente a esta moda no se hizo esperar la moda mística, con el uso abundante de coros seráficos, representado en el filme “El abismo” de James Cameron de 1985, con música de Alan Silvestri, compositor musical estadounidense de bandas sonoras.

El florecimiento de la ópera filmada no tardó mucho en las décadas de los setenta y ochenta, constituyendo un fenómeno importante, según Chion Michel⁸¹, Daniel Toscan du Plantier, es el pionero e inventor de esta misma, y dentro de su catálogo de producciones, destaca “parsifal” dirigida por Hans Syberberg de 1982, la cual reposa en un play-back, sin embargo, no se puede juzgar la ópera filmada con los mismos criterios que otros filmes, donde las opiniones se dividen dando paso a concepciones un tanto idealistas del cine y otras resultando estrechas y poco comprensivas, intentando concebir todo a través de un solo tamiz como expresa el autor.

Según Chion Michel⁸², este estilo o corriente de la ópera filmada, evidentemente replantea algunas concepciones esenciales de la cinematografía, todo debido a algunos estándares de la producción técnica y la industria cultural, esto se ve claramente como un ciclo de destrucciones recíprocas entre el cine, la ópera y la televisión, es acá donde el director Federico Fellini, aparece con el fin de, sin juzgar,

⁸⁰ Ibid. p 167

⁸¹ Ibid. p 170

⁸² Ibid. p 175

mostrar la distraída relación y la falta de atención a la música y letra que nos rodean, con obras recuperadas como *Satyricon*, donde propone una mezcla de danzas populares dando un punto de vista como occidentales modernos.

Durante finales de la década de los ochenta y principios de los noventa, Chion Michel⁸³ expresa la nostalgia se apoderaba del cine, retomando filmes y estilos cinematográficos, especialmente con filmes cómicos, con el estilo de cine mudo dándole oportunidad de llegar a las pantallas sonoras, el filme clásico de Eisenstein-Prokofiev entre otros.

Enfocando otro punto importante, es ¿cómo arreglárselas sin música?, “el sonido continúa siendo el pariente pobre del cine”⁸⁴ y según Chion Michel⁸⁵, el realizador ruso Andrei Tarkovski teóricamente dijo que el cine, bajo su forma más pura, debería poder arreglárselas sin música, haciendo caso omiso a sus propias palabras, el tiempo del filme será misterioso e impredecible.

2.2.3 Orquestación e instrumentación

2.2.3.1 Concepto. Para comenzar es importante conocer la definición de ambos conceptos. En primera medida se abordará el significado de instrumentación y seguidamente el de orquestación.

Instrumentación. Mateos Daniel⁸⁶ define la instrumentación como el proceso que trata de adaptar las melodías compuestas a un timbre, es decir a algún instrumento, y que tiene como necesidad, conocer la tesitura del instrumento musical a utilizar,

⁸³ Ibid., p 185

⁸⁴ Ibid., p 30

⁸⁵ Ibid., p 30

⁸⁶ MATEOS, Daniel. La orquestación: Un ejemplo práctico [en línea]. Filmoramusica. (Enero de 2003), párr. 9. [Consultado: 25 de agosto de 2018]. Disponible en internet: <http://www.filomusica.com/filo36/orquesta.html>

para poder respetarla y acomodar la melodía con el fin de poder ser interpretada por dicho instrumento.

Para Belkin Alan⁸⁷, la instrumentación es el procedimiento donde se debe conocer el funcionamiento de los instrumentos y también cuáles notas musicales son posible interpretar en él, es decir saber el registro de cada uno.

Como última definición de este concepto, encontramos la de Pérez Julián y Merino María⁸⁸, quienes en su página web afirman que la instrumentación es el estudio y la actividad de producir música a través de un instrumento, y que tiene como exigencias, saber las propiedades de este, tener idea de cuál es la notación convencional del instrumento, conocer los tipos de interpretación que se puedan presentar en él, ya sean complejos o simples y tener idea de los efectos que pueden aplicarse el instrumento.

Orquestación. Según Belkin Alan: “orquestar es el paso siguiente a instrumentar”⁸⁹, y la define como: “Componer con los timbres”⁹⁰, debido a que él considera que el timbre es un elemento musical presente en todo y del que no se puede separar la música.

⁸⁷ BELKIN, Alan. Orquestación Artística por Alan Belkin [en línea]. En: alanbelkinmusic.com. 2001-2008. p. 3. [Consultado: 25 de agosto de 2018]. Disponible en Internet: <http://alanbelkinmusic.com/bk.O/LaOrchArt.pdf>

⁸⁸ Pérez, Julián y MERINO María. Definición de instrumentación [en línea]. Definición.de. (2008), párr 4. [Consultado: 25 de agosto de 2018]. Disponible en Internet: <https://definicion.de/instrumentacion/>

⁸⁹ BELKIN, Alan. Orquestación Artística por Alan Belkin [en línea]. En: alanbelkinmusic.com. 2001-2008. p. 3. [Consultado: 25 de agosto de 2018]. Disponible en Internet: <http://alanbelkinmusic.com/bk.O/LaOrchArt.pdf>

⁹⁰ Ibid., p. 4.

Otra idea de orquestar es la que Mateos Daniel⁹¹ presenta, puesto que, para él, la orquestación va muy relacionado con la composición, él considera, que tanto el compositor como el orquestador tienen una función muy importante en cualquier obra musical, debido a que una obra muy básica puede convertirse en algo majestuoso gracias a una excelente orquestación, y del mismo modo una orquestación errónea, puede hacer de una obra maestra, un verdadero desastre.

Charles Agustín dicen que: “la orquestación no es un crucigrama en el que hay que rellenar las partes vacías, sino una forma de creatividad musical que resulta indispensable para obtener un resultado musical óptimo”⁹², con esta idea, es notorio que para el orquestador, la imaginación y la originalidad juegan un papel sumamente importante en su labor.

2.2.3.2 Aspectos fundamentales de la orquestación

La técnica de los instrumentos. Charles Agustín⁹³, considera que las cuestiones referentes a la combinación entre las familias de instrumentos en todas las formaciones orquestales, brindan saberes sobre la técnica de cada instrumento de manera individual, permitiendo que se eviten varios errores presentes perjudiciales para una buena realización. Además, él afirma que conocer el registro de cada instrumento, ajustar las articulaciones, adaptar las dinámicas, combinar las diferentes familias y colocar de manera correcta cada elemento en la partitura; garantizan una mejor interpretación orquestal.

⁹¹ MATEOS, Daniel. La orquestación: Un ejemplo práctico [en línea]. Filmoramusica. (Enero de 2003), párr. 9. [Consultado: 25 de agosto de 2018]. Disponible en internet: <http://www.filomusica.com/filo36/orquesta.html>

⁹² CARLES, Agustín. Instrumentación y orquestación clásica y contemporánea Libro de trabajos. Valencia: Rivera Editores. 2005. p. 15.

⁹³ Ibid., p. 4.

La articulación y escritura musical. Para Charles Agustín⁹⁴, es primordial a la hora de orquestar, tener presente cómo escribir la articulación, debido a que esto conlleva una buena o mala interpretación por parte de los músicos al momento de tocar las piezas orquestadas; escribir de modo correcto la articulación, logra que el resultado final se adecúe de la mejor manera a lo que el compositor u orquestador desea escuchar. Algo más para tener presente a la hora de colocar las articulaciones, es que no se recomienda escribirla de la misma forma para algún instrumento de metal que para uno de cuerda, debido a que, por ser de diferente material, porque la fabricación de ambos es diversa entre sí y puesto que el sonido se produce de distinta manera; la emisión de las notas musicales no será igual. El autor considera que otro aspecto para no olvidar es que la ejecución de los sonidos no es del mismo estilo entre uno instrumento grave y uno agudo, ni tampoco interpretar intervalos grandes es de la misma forma para todas las familias.

Igualdad de timbre en las familias. La disposición orquestal se puede organizar de muchas maneras, pero Charles Agustín⁹⁵ presenta como la más idónea, la distribución de sonidos que permita entre familias conocer el bloque armónico con el fin de que, si se utilizan más o menos instrumentos, cada una de ellas sepa la armonía utilizada, también considera que se necesita que los movimientos en cada familia permitan una combinación perfecta entre la melodía y la armonía. Todo esto permite lo que para él es llamado como: “una orquestación coherente y cohesionada”⁹⁶.

Los instrumentos transpositores. La transposición en los diferentes instrumentos es evidente, se considera que el número de estos en la orquesta es abundante, es por tal razón, es importante tener presente este factor. Charles Agustín⁹⁷ dice que

⁹⁴ Ibid., p. 5.

⁹⁵ Ibid., p. 5.

⁹⁶ Ibid., p. 5.

⁹⁷ Ibid., p. 6.

la transposición se utiliza en los instrumentos musicales que no están afinados en do mayor, es decir, los que en su posición inicial, el sonido que emiten no es un do; de igual modo, afirma que “familiarizarse con la transposición siempre es útil”⁹⁸, debido a que numerosas partituras están escritas con los sonidos transpuestos.

La formación instrumental. Basándose en las agrupaciones más utilizadas, Charles Agustín⁹⁹ presenta los diferentes formatos orquestales de la siguiente manera, esto no quiere decir que de manera obligada deben organizarse así, puesto que se depende de las necesidades que se presenten a la hora de componer y/u orquestar, y además de los instrumentos que estén presentes a la hora de interpretar.

- 1. Orquesta de cuerdas:** Conformado en promedio de siete a ocho violines primeros, de seis a siete violines segundos, de cinco a seis violas, de cuatro a cinco violonchelos y de tres a cuatro contrabajos.
- 2. Agrupación de viento madera:** Posee dos flautas, dos oboes, dos clarinetes, dos fagotes y de dos a cuatro cornos francés, estos últimos son opcionales.
- 3. Conjunto de viento metal:** Este está conformado de dos a cuatro trompas, de dos a tres trompetas, tres trombones, de los cuales uno de ellos es bajo y una tuba.
- 4. Grupo de vientos (madera y metal):** Esta agrupación está organizada por dos flautas, dos oboes, dos clarinetes, dos fagotes, de dos a cuatro cornos francés, de dos a tres trompetas, tres trombones, donde uno de esto es bajo y una tuba.

⁹⁸ Ibid., p. 6.

⁹⁹ Ibid., p. 7-9.

5. Orquesta sinfónica: Existen cuatro maneras de conformar una orquesta sinfónica, la de mayor tamaño posee de uno o dos flautines, tres o cuatro flautas, tres oboes, un corno inglés, un clarinete en Mi Bemol, tres clarinetes en Si Bemol, un clarinete bajo, tres fagotes, un contrafagot, seis trompas, de tres a cuatro trompetas, de tres a cuatro trombones, una tuba, de dieciséis a dieciocho violines primeros, de catorce a dieciséis segundos violines, de doce a catorce violas, de diez a doce violonchelos, de ocho a diez contrabajos, timbales y de cuatro a cinco percussionistas; opcionalmente pueden tener de uno a dos saxofones, una celesta, un piano y una a dos arpas.

6. Banda de vientos: Del mismo modo que sucede con la orquesta sinfónica, existen varios formatos de banda de vientos, acá hablaremos de la Gran banda, la cual está conformada por dos flautines, de dos a tres flautas 1, de dos a tres flautas 2, de dos a tres oboes 1, de uno a dos oboes 2, un corno inglés, un clarinete pequeño en La, dos clarinetes pequeños en Mi Bemol, de ocho a diez clarinetes primeros en Si Bemol, de seis a ocho clarinetes segundos en Si Bemol, de cuatro a seis clarinetes terceros en Si Bemol, dos clarinetes contralto en Mi Bemol, de uno a dos clarinetes bajo en Mi Bemol, de tres a cuatro fagotes, un contrafagot, un saxofón soprano en Mi Bemol, dos saxofones contralto en Mi Bemol, dos saxofones en Si Bemol, dos saxofones barítono en Mi Bemol, un saxofón bajo en Si Bemol, de cuatro a seis trompas, dos cornetas en Si Bemol, dos trompetas 1 en Si Bemol, dos trompetas 2 en Si Bemol, dos trompetas 3 en Si Bemol, de una a dos trompetas contralto en Mi Bemol, una trompeta baja en Si Bemol, de tres a cuatro trombones tenor, dos trombones bajo, un fliscorno pequeño en Mi Bemol, tres fliscornos soprano en Si Bemol, dos fliscornos contralto en Mi Bemol, dos fliscornos tenores en Si Bemol, dos fliscornos barítono, de uno a dos eufonios, de una a dos tubas bajas en Fa, una tuba baja en Mi Bemol, dos tubas contrabajo en Si Bemol, de dos a cinco percussionistas, timbales y contrabajos; y opcionalmente la presencia de violonchelos.

Disposición en la partitura y abreviaciones de los instrumentos. La ubicación más indicada de los instrumentos musicales en el score al momento de hacer la composición o la orquestación, que expone Charles Agustín¹⁰⁰, es la de colocar los instrumentos agudos arriba y los instrumentos graves abajo, claramente es la más utilizada en casi todos los formatos. Del mismo modo, él menciona que muchas veces se suele cometer el error de escribir en el mismo pentagrama a los instrumentos numerados 1, 2 y 3, por ejemplo, trompetas 1, trompetas 2 y trompetas 3, que en varias ocasiones son ubicadas en el mismo pentagrama, pero esta situación afecta de alguna manera la ejecución de las melodías, debido a que es complicado leer la partitura. Por tal razón, se considera que es mejor escribirle a cada instrumento por sistema separado, aunque esto haga que, para el compositor, orquestador o director, el score sea más extenso, garantiza una interpretación más adecuada por parte de los músicos.

Con respecto a las abreviaciones, Charles Agustín¹⁰¹ las presenta de esta manera:

–Flautín: **Picc.** –Flauta: **Fl.** –Flauta en Sol: **Fl. Cont.** –Oboes: **Ob.** –Corno inglés: **C.I.** –Clarinete en Mi Bemol: **Cl. Picc.** –Clarinetes: **Cl.** –Clarinete bajo: **Cl.** –Fagotes: **Fg.** –Contrafagot: **Ctfg.** –Saxofones: **Sax.** –Trompas: **Corn.** –Trompetas: **Tromp.** –Trombones: **Tromb.** –Tuba: **Tuba.** –Timbales: **Timp.** –Percusión: **Perc.** –Celesta: **Cel.** –Piano: **Pno.** –Arpas: **Arp.** –Violines I: **Vi. I** –Violines II: **Vi II** –Violas: **Vla.** –Violonchelos: **Vc.** –Contrabajos: **Cb.**

2.2.3.3 Roles de las familias instrumentales y recomendaciones al momento de orquestar. Cada familia de instrumentos tiene diversas cualidades sonoras a la hora de orquestar alguna obra musical. A continuación, se presentan algunos

¹⁰⁰ Ibid., p. 10, 11.

¹⁰¹ Ibid., p. 11.

papeles que cada agrupación cumple en este proceso, y cómo podrían ser aprovechadas de mejor manera sus características acústicas:

Las cuerdas. Belkin Alan¹⁰² piensa que esta familia tiene como característica elemental, poseer similitud entre los timbres de los instrumentos y facilidad de interpretar melodías variadas, lo que permite la interpretación de frases simples al unísono y también varias voces acompañantes de la misma; su registro es amplio, la gama de articulaciones posibles de interpretar en ellas es abundante, tiene facilidad para tocar acordes y cuando se presentan cruces entre las voces, no hay algún inconveniente, gracias al timbre similar entre todas las cuerdas; y sí en cambio, permite mayor intensidad en la música.

Las maderas. A causa del amplio número de instrumentos pertenecientes a esta familia, para Belkin Alan¹⁰³, es complejo crear con ella buenos esqueletos armónicos. Este fenómeno sucede porque en esta familia, cada instrumento tiene dos más con quienes es posible crear una melodía y hacer un acompañamiento, puesta que está el registro alto, el medio y el bajo de cada uno; un ejemplo notorio de esto son los clarinetes, los cuales están desde el Piccolo hasta el bajo. Igualmente, el autor expone que la realización de un tema al unísono entre las maderas y las cuerdas cumple la función de dar más densidad sonora a la línea melódica. También cree que doblar una octava más arriba a las cuerdas, genera más fulgor en la melodía. Y por último en relación con los metales, las maderas cumplen la labor de complementar la armonía, siempre y cuando se desarrolle por encima de estos, debido a que al unísono no logran ser percibida la melodía que estas ejecuten.

¹⁰² BELKIN, Alan. Orquestación Artística por Alan Belkin [en línea]. En: alanbelkinmusic.com. 2001-2008. p. 3. [Consultado: 25 de agosto de 2018]. Disponible en Internet: <http://alanbelkinmusic.com/bk.O/LaOrchArt.pdf>

¹⁰³ Ibid., p. 6.

Con respecto a la escritura para un instrumento de esta familia, Belkin Alan¹⁰⁴, afirma que cuando se escribe una idéntica melodía a más de un mismo instrumento es por resaltar las cualidades sonoras de este y no por necesidades de intensidad.

Belkin Alan¹⁰⁵ también considera que la mayor complicación que se presenta cuando se les escribe a las maderas, reside en la desigualdad que sucede al mezclar los registros, del mismo tipo de instrumento. De la misma manera, el autor afirma que dentro de los errores que suelen suceder al momento de orquestar en esta familia, es colocar cada nota del acorde en diferentes instrumentos, puesto que según Belkin: “esto sonaría muy tosco”¹⁰⁶.

Algo más que Belkin Alan¹⁰⁷ presenta es que la disposición cerrada de las voces en esta familia no produce tanta uniformidad como lo hace la disposición abierta; por ende, al momento de orquestar para las maderas, es recomendable utilizar esta última, debido a que de cierta manera esta combina mejor con las características sonoras de cada instrumento de esta familia, además afirma que el oboe posee una cualidad que lo hace más reconocible, y que “es el instrumento que más fácilmente rompe con la homogeneidad del conjunto”¹⁰⁸, debido a que cuando es utilizado, puede llevar a servir tanto de buena manera como de mala manera, todo depende, del tipo de combinación instrumental utilizada.

Los metales. Para Belkin Alan¹⁰⁹, la familia de los metales posee muchas más características sonoras comunes en comparación con la familia de las maderas, aunque, siendo comparada con la de las cuerdas, los metales son menos adaptables.

¹⁰⁴ Ibid., p. 6.

¹⁰⁵ Ibid., p. 6.

¹⁰⁶ Ibid., p. 6.

¹⁰⁷ Ibid., p. 7.

¹⁰⁸ Ibid., p. 7.

¹⁰⁹ Ibid., p. 10.

Aunque los metales están capacitados para interpretar el papel melódico, armónico, rítmico o de contrapunto, unas de las dificultades que presentan, y en especial los cornos y las trompetas, es la ejecución de melodías cromáticas, debido que según Belkin Alan: “la agilidad extrema no está en su naturaleza”¹¹⁰. No obstante, esto no quiere decir que estos dos instrumentos no estén en la capacidad de permitir a los músicos, interpretar la repetición de notas de manera veloz.

El corno es presentado por Belkin Alan¹¹¹ como el instrumento medio de esta familia, sin embargo, de cierta manera los novatos en orquestación suelen escribirles melodías bajas o muy altas, y rara vez en frecuencias de la mitad; las trompetas según el autor, quedan vacías cuando sus voces se ubican en disposición abierta; en cambio los trombones, en cualquier disposición, sea abierta o cerrada, poseen una sonoridad abundante. Una recomendación que el autor hace para la utilización de los trombones como acompañamiento de la voz humana, es la de escribirles en el registro medio y en disposición cerrada, porque de esta manera son mucho más claros.

Como última opinión de Belkin Alan¹¹² con respecto a esta familia, se encuentra la de ubicar a los metales con sordina en otro grupo, debido claramente es evidente que el sonido emitido por estos es muy diferente al producido por un instrumento de viento metal que no tenga sordina.

La percusión. La amplia gama de instrumentos que posee esta familia permite diferentes labores en toda la obra musical. Belkin Alan¹¹³ asegura que tanto membranófonos como idiófonos, tienen su protagonismo. Por un lado, los idiófonos

¹¹⁰ Ibid., p. 10.

¹¹¹ Ibid., p. 10 y 12.

¹¹² Ibid. p. 13.

¹¹³ Ibid. p. 13.

de metal, pueden ser utilizados para ejecutar sonidos largos y resonantes, lo que permite un buen desarrollo de ambiente sonoro; y por otro, los membranófonos, sean agudos o graves también tienen la capacidad resonar por bastante tiempo.

El primer rol que para Belkin Alan¹¹⁴ la percusión cumple es el del acento, él opina que: “agregar la percusión hace que el acento sea más marcado ya que le suma impacto y poder al acorde”¹¹⁵. La siguiente labor, es la de melodía, claramente esta solo puede ser cumplida por los instrumentos de percusión que son afinados y melódicos. La tercera función es la del ritmo, la cual es posible desarrollar por casi todos los instrumentos de esta familia, debido a que sea de membrana o sea porque por el mismo instrumento producen sonido, todos tienen la capacidad de reproducir un ritmo. La resonancia es el cuarto y último factor que se presenta como función la percusión, puesto que algunos instrumentos pueden ser usados para generar un ambiente de fondo a través de su sonoridad retumbante.

La voz humana. A la hora de escribir música para ser cantada, Belkin Alan¹¹⁶ presenta un listado con las características primordiales a tener presente. Primero es necesario colocar las palabras de manera que puedan visualizarse. El ritmo y el acento de cada una de las palabras deben sonar como suenan a la hora de hablar normalmente. Como segunda medida a tener en cuenta, es que, con las vocales cerradas, la proyección del sonido es más compleja, por tal motivo, es recomendable que cuando se va a terminar una frase, se acabe con palabras terminadas en vocales abiertas, para que de este modo el sonido salga y se proyecte mejor. El ritmo es el tercer aspecto a tener en mente, debido a que no es muy recomendable escribir melodías muy veloces o con articulación de staccato, ya que la voz requiere de tiempo para acomodarse entre cada sonido y el texto que se

¹¹⁴ Ibid. p. 13.

¹¹⁵ Ibid., p. 14.

¹¹⁶ Ibid., p. 16.

pronuncia debe entenderse. Por último, el autor sugiere que para mejor ejecución por parte del cantante, los temas escritos para cantar, deben estar en el registro medio, sino se vuelve incómodo la interpretación de los mismo; no obstante los sonidos graves y agudos pueden guardarse para ocasiones importantes y especiales de la obra.

2.2.3.4 La orquestación en diferentes formatos. Antes de hablar de orquestación para los diferentes formatos, Charles Agustín¹¹⁷ propone cinco elementos para tener en cuenta durante este proceso de manera general.

1. La ubicación de los instrumentos musicales debe ser de mayor a menor similitud de timbre.
2. Disposiciones abiertas para los graves y cerradas para los agudos.
3. El uso de intervalos armónicos de terceras y sextas para los instrumentos agudos, y los de cuarta, quintas y octavas para los graves.
4. La uniformidad tímbrica de las familias es diferente para cada una, las cuerdas tienen más homogeneidad, la siguen los metales y por último están las maderas, donde existen una mayor abundancia de timbres.
5. Doblar una melodía, sea al unísono a octava, debe realizarse con sumo cuidado porque el acorde puede llegar a perder estabilidad.

Teniendo presente estos factores que facilitan la orquestación de una manera más adecuada, se pasará a la orquestación por familias.

Para las cuerdas. Lo primero a tener en cuenta es la formación instrumental; para Charles Agustín¹¹⁸, esta es la misma presentada en la sección **La formación**

¹¹⁷ CARLES, Agustín. Instrumentación y orquestación clásica y contemporánea Libro de trabajos. Valencia: Rivera Editores. 2005. p. 15.

¹¹⁸ Ibid., p. 8.

instrumental. 1. Orquesta de cuerdas; de todas maneras, él afirma que esta puede modificarse ya sea ampliarla o reducirla según sea necesario.

Como siguiente medida para tener presente al momento de orquestar en función de las cuerdas, y que Charles Agustín presenta¹¹⁹, es que el divisi que tiene la ventaja de conseguir armónicos y la desventaja de hacer que se pierda intensidad, que su aplicación es recomendado hacerla en los instrumentos agudos por ser más cantidad, junto con la utilización de dobles cuerdas, que también se desarrolla mayormente en los instrumentos agudos, debido a la tesitura y a la abundancia de estos, suceden porque muchas veces el número de voces supera la cantidad de partes, y además deben ser indicados en la partitura de manera abreviada: (**div.** para divisi y **non div.** para las cuerdas dobles). De igual manera, se cree que el empleo de estas técnicas, debe realizarse de manera ocasional.

La indicación de la dirección de los arcos, de las ligaduras, de las dinámicas y de las articulaciones, es otra característica para no olvidar al momento de escribir música para las cuerdas según Charles Agustín¹²⁰, en vista que la ausencia de estos puede ocasionar una mala interpretación de la obra.

Conocer la tesitura de los instrumentos, saber que cuando a un instrumento grave se le escribe una melodía aguda, este se resalta más a la hora de tocar todas las cuerdas juntas, reconocer que los contrabajos suenan una octava por debajo de la que se les escribe y que muchas veces son duplicados por los chelos, que luego de dejar de utilizar una articulación específica se vuelve necesario señalar que la interpretación regrese a ser la misma y que tanto el uso de la sordina como el del pizzicato, deben ser indicados en la partitura (**sord.** y **pizz.** respectivamente), son

¹¹⁹ Ibid., p. 17,23 y 24.

¹²⁰ Ibid., p. 23.

otras cuestiones generales que Charles Agustín¹²¹ presenta como importantes en la orquestación para las cuerdas.

Para vientos en general. Con respecto a la formación instrumental, para Charles Agustín¹²² aquí el formato puede variar entre los abordados en el apartado ***La formación instrumental***, donde están ***la agrupación de viento madera, el conjunto de viento metal, o el grupo de vientos en general (madera y metal)***; del mismo modo como sucede en las cuerdas, estos formatos pueden modificarse ya sea ampliando o reduciendo según sea necesario.

La dinámica, con respecto a las maderas específicamente, como la ve Charles Agustín¹²³, es una de las cuestiones a tener presente, porque en esta familia, esa característica está limitada por la tesitura de cada instrumento, un ejemplo evidente es que para los instrumentos agudos, las dinámicas suaves son muy complicadas de realizar, en cambio para los instrumentos graves, hay mayor facilidad para interpretarlas. En los metales, sucede que la facilidad está en la ejecución de dinámicas fuertes, debido a que sus características sonoras la permiten, pero esto no quiere decir que sea imposible hacer un *pianissimo* en algún instrumento de esta familia.

Interpretar un unísono casi perfecto, y la facilidad de duplicar voces por su amplia gama de instrumentos y que permiten un equilibrio óptimo, a través de la mezcla entre ellos, es una ventaja que tienen las maderas, y que Charles Agustín¹²⁴ considera elemental aprovechar a la hora de orquestar en un formato de vientos.

¹²¹ Ibid., p. 24.

¹²² Ibid., p. 7 y 9.

¹²³ Ibid., p. 17 y 18.

¹²⁴ Ibid., p. 17 y 18.

En relación con la escritura de la partitura para los vientos, Charles Agustín¹²⁵ dice que es elemental tener en mente que los instrumentos transpositores hacen parte de esta agrupación, y por ende se debe pensar de manera correcta los intervalos para garantizar la escritura idónea de las melodías y que a la hora de interpretarlas no suenen en otra tonalidad diferente a todo el resto del grupo.

Como aspecto final, Charles Agustín¹²⁶ recomienda que, a la hora de escribirle alguna figuración rítmica, se debe eludir partes largas sin respiración, puesto que esto no permitirá una buena ejecución de la partitura por parte del instrumentista, con el propósito de que no suceda esto, el autor propone realizar una combinación entre los demás instrumentos de la misma familia.

Para orquesta. Al ser el formato más grande que existe y que posee todas las familias de los instrumentos, no hay duda que las observaciones mencionadas anteriormente, sirven aquí. Según Charles Agustín¹²⁷ el formato que se utiliza es el presentado en la parte ***La formación instrumental. 5. Orquesta sinfónica.***

Para esta agrupación, en la opinión de la Charles Agustín¹²⁸, la ubicación de los instrumentos debe generar una integridad de armonía en cada sección musical que se interprete y la cuerda es la familia más importante, debido a que los vientos sólo se vuelven los encargados de doblar las melodías ya propuestas por ella. Para finalizar, el autor afirma que no es recomendable la utilización de todo el bloque orquestal, a causa de que sería perjudicial a que los temas melódicos no sean oídos con claridad.

¹²⁵ Ibid., p. 31.

¹²⁶ Ibid., p. 32.

¹²⁷ Ibid., p. 8.

¹²⁸ Ibid., p. 20.

2.2.4 Armonía

2.2.4.1 Concepto. Según el diccionario enciclopédico de la música escrito por Latham Alison¹²⁹, Armonía es un conjunto permanente de significados con ambigüedad, entre los que destacan definiciones como: “combinación de sonidos musicales simultáneos que forman acordes y progresiones armónicas; efecto agradable que resulta de la distribución correcta de las partes; concordia; unidad”¹³⁰, su ambigüedad radica más que todo en su estética y textura, por un lado, esta implica que solo las consonancias pueden ser armonías, y por el otro, hace una breve distinción entre armonía y contrapunto.

Para Gauldin Robert¹³¹ está asociado al aprendizaje mecánico y ciertamente dice que, para poder tocar algo escrito en lenguaje musical, se necesitan ciertos conocimientos básicos de este tipo de lenguaje como: acordes, escalas, tonalidades, valores rítmicos, entre otros.

La armonía según Piston Walter¹³², supone ser una competencia indispensable para el futuro compositor, asociado a todo lo que se debe comprender de la teoría musical, sin llegar a ser un conjunto de instrucciones para componer música, relatando como se ha escrito la música en el pasado, cómo está hecha la música y qué piezas componen esta misma.

2.2.4.2 Aspectos generales de la armonía. El estudio de la teoría musical tiene muchas ramas en su campo, *la armonía*, es una de las más importantes, ya que en

¹²⁹ LATHAM, Alison. Diccionario enciclopédico de la música. México: Fondo de cultura económica. 2008. p. 102.

¹³⁰ Pocket Oxford Dictionary. citado por LATHAM, Alison. En el diccionario enciclopédico de la música. México: Fondo de cultura económica. 2008. p. 102.

¹³¹ GAULDIN, Robert. La práctica armónica en la música tonal. Nueva York: Norton & Company inc. 1997.p. 13.

¹³² PISTON, Walter. Armonía. Nueva york y Londres. Norton & Company inc. 1987. (III).

ella recae la mayor parte de esta práctica. Esta misma según Gauldin Robert¹³³, debe estudiarse teniendo elementos básicos de la teoría musical, tales como: registros y clases de alturas, intervalos (consonantes y disonantes), claves, escalas (mayores, menores, grados), alteraciones, formaciones y disposiciones de acordes con sus inversiones, ritmo, pulso, tempo, compases, cadencias, algunas figuras melódicas como las notas extrañas, entre otros elementos indispensables para este estudio, con el fin de desarrollar un estudio más profundo de esta, dividido en *armonía diatónica* y *armonía cromática*.

1. Armonía Diatónica. Esta armonía, conocida mejor como periodo de la práctica común y según Gauldin Robert¹³⁴, abarca conceptos empleados desde la armonía tonal, donde propone conocer sus funciones en el análisis musical y ciertas tendencias en cuanto a movimientos de acordes se refiere.

- **Inducción a la armonía tonal.** Primero que todo, Gauldin Robert¹³⁵, define un acorde como tres o más alturas (sonidos) que suenan simultáneamente, sin embargo, hace referencia a los arpeggios o acordes partidos, los cuales suenan melódicamente, es decir, un sonido tras otro.

Para la formación de acordes en la música tonal, estos según Gauldin Robert¹³⁶, se forman tras el uso de triadas mayores o menores, lo que genera los denominados acordes en triada, las cuales se conforman con intervalos de tercera mayor y tercera menor (o quinta justa); tercera menor y tercera mayor, respectivamente; triadas disminuidas, conformadas por dos terceras menores consecutivas; y triadas aumentadas, conformadas por dos terceras mayores consecutivas, Dichas triadas

¹³³ GAULDIN, Robert. La práctica armónica en la música tonal. Nueva York: Norton & Company inc. 1997.p. 14.

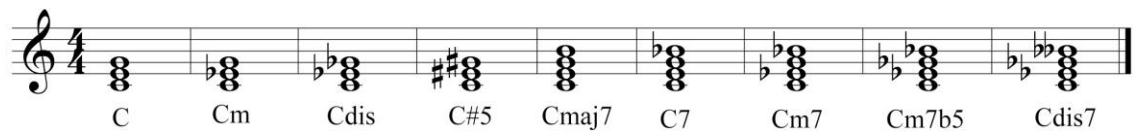
¹³⁴ Ibid., p. 115.

¹³⁵ Ibid., p. 62.

¹³⁶ Ibid., p. 62-70.

constituían la base de la composición occidental. Además, al agregar un cuarto sonido en dicha armonía tonal, fueron conocidos como acordes de séptima, por ende se consideran acordes como: acorde de séptima mayor, conformado por una triada mayor y una séptima mayor; acorde de séptima mayor-menor, conformado por una triada menor y una séptima menor; acorde de séptima menor, conformado por una triada menor y una séptima menor; acorde de séptima semidisminuida, conformado por una triada disminuida y una séptima menor; por último, acorde de séptima disminuida, conformado por una triada disminuida y una séptima disminuida. Todos estos tipos de acordes, al desplazar su nota inferior una octava hacia arriba o su nota superior una octava hacia abajo construyen nuevos acordes denominados acordes en inversión (se conocen como: estado fundamental, primera inversión, segunda inversión y tercera inversión), sin perder su carácter principal.

Figura 1. Acordes de triada y séptima en estado fundamental



Fuente. Transcripción realizada por los autores del proyecto.

- **Funciones en pro del análisis musical.**

Grados de la escala diatónica: Según expresa Gauldin Robert¹³⁷, en la escala diatónica, cada grado posee un determinado nombre:

¹³⁷ Ibid., p. 46-49.

Figura 2. Grados de la escala diatónica



Fuente. Transcripción realizada por los autores del proyecto.

Con respecto a la escala menor, esta se divide en tres tipos: escala natural, esta posee una mediente descendida, al igual que la superdominante y la sensible; escala armónica, con una mediente y superdominante descendida, además de una sensible ascendida; y por último, la escala melódica, la cual posee una mediente descendida, con su superdominante y sensible ascendidas.

Bajo cifrado: Alrededor de los años 1600, los músicos usaban una o varias cifras (números) que representaban los intervalos conformados con respecto al bajo, Gauldin Robert¹³⁸ considera esta práctica llamada por muchos como bajo cifrado o “bajo continuo”, característica del periodo barroco y algunas armonías posteriores a éste, la práctica consiste en indicar al intérprete con cifras, los intervalos que se construyen a partir del bajo, estos intervalos son considerados “intervalos simples”, ya que depende del intérprete considerar su octava codependiente de la disposición de las demás voces, es decir, un “3” puede significar tanto una tercera como una décima con respecto al bajo, este cifrado asume las alteraciones que convenga la armadura, en algunos casos, el bajo indica alguna alteración que no se encuentra en la tonalidad respectiva, si este intervalo es la tercera por encima del bajo, será indicado por símbolos como un “#” sostenido, un “b” bemol, ó un “ \natural ” becuadro simplemente, en los otros casos este irá al lado del intervalo, y por último, en

¹³⁸ Ibid., p. 65-67.

algunos casos, si el intervalo aumenta un semitono, generalmente se usa una raya oblicua sobre la cifra indicada “/”.

Figura 3. Bajo cifrado

The figure displays four musical staves, each representing a different chord or set of chords with figured bass notation. The first staff shows five chords with figures: 5/3, 6/3, 5/3, 6, and 5/10. The second staff shows three chords with figures: #, #, and b. The third staff shows three chords with figures: b5, #5 ° 5, and b6 ° 6. The fourth staff shows three chords with figures: #, b, and #.

Fuente. Transcripción realizada por los autores del proyecto.

Los números romanos: Según Gauldin Robert¹³⁹, Los números romanos, proporcionan la relación que existe entre los acordes con la tónica o con otros acordes, además, indican su posible función. Las mayúsculas o minúsculas representan si una triada es mayor o menor “I ” ó “i ”, para otro tipos de triadas se usan los números en menor y con superíndices “ vii° ”, por último, las inversiones son indicadas con el bajo cifrado correspondiente a cada inversión.

¹³⁹ Ibid., p. 116-118.

Figura 4. Números romanos

Re mayor

Re menor

Fuente: GAULDIN, Robert. La práctica armónica en la música tonal. [ejemplo 8.1] Nueva York: Norton & Company inc. 1997.p. 117.

Gauldin Robert expresa que: “la inversión de los acordes viene indicada por los símbolos de bajo cifrado”¹⁴⁰, estos símbolos son: “6” para una triada en primera inversión, “6/4” para una segunda inversión; en acordes con séptima, “7” en estado fundamental, “6/5” primera inversión, “4/3” segunda inversión y “4/2” para una tercera inversión.

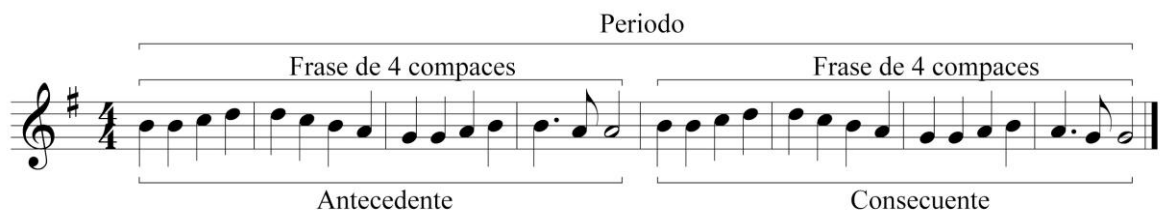
Estructura de la frase: Al interactuar con ciertas melodías, se puede observar que estas están diseñadas en pequeñas secciones, estas se pueden detallar y describir melódicamente o rítmicamente, según Gauldin Robert¹⁴¹ las secciones formadas llamadas frases, expresan una idea musical concreta, generalmente podemos encontrar en la música frases sucesivas de 4 compases, característica denominada periodicidad de la frase. Además, también poseen una estructura compuesta de unidades más pequeñas, como las subfrases.

¹⁴⁰ Ibid., p. 117.

¹⁴¹ Ibid., p. 54,55.

Según el autor¹⁴², las frases varían de acuerdo a el número de compases que estas poseen, pueden tener entre 2, 4 compases e incluso hasta 8 compases o poco más, también se pueden desarrollar desde un tiempo fuerte hasta uno débil de la siguiente frase. La manera adecuada para determinar la extensión de una de estas, puede ser por su tempo o la fuerza de cadencia que posee, generalmente estas concluyen con una cadencia bien definida, dos frases vinculadas conforman un periodo, donde generalmente la primera frase antecedente deja un vacío o está tonalmente abierta, mientras que las consecuentes son cerradas y definen una cadencia.

Figura 5. Estructura de la frase



Fuente. Transcripción realizada por los autores del proyecto.

Gauldin Robert¹⁴³ expresa que los periodos se pueden clasificar de acuerdo a el funcionamiento de sus frases, cuando dos frases son similares aunque el final de estas cambien se denomina periodo paralelo; y periodo no paralelo, por el contrario sus frases contrastan. Además, existen frases que no permiten agrupamientos de periodos a las que se les denominan frases independientes, y cuando hay dos o más sucesivas se le denomina grupo de frases.

¹⁴² Ibid., p. 169-171,180.

¹⁴³ Ibid., p. 172,173.

Por otro lado, los periodos también pueden llegar a generar vacíos, por lo que requiere otro periodo, esta característica se denomina doble periodo, con su periodo antecedente y periodo consecuente. La jerarquía formal que se puede construir con la relación de frases y períodos, progresivamente forma unidades mayores y más importantes.

Motivos rítmicos y melódicos: Gauldin Robert¹⁴⁴, describe cómo en la música se puede observar ciertas repeticiones o modificaciones de fragmentos melódicos pequeños, a los que se les denomina motivo, estos consisten en una serie de pequeños intervalos, o un grupo de figuras rítmicas, que pueden ser expuestos durante el transcurso de la obra, los cuales se pueden identificar por sus sonidos (alturas) o patrones rítmicos. De acuerdo a su uso, se pueden ver como repeticiones (el fragmento melódico se repite o solo se modifica su altura), Secuencias (repetición del fragmento melódico en otro grado tonal de la escala), inversión melodía o melodía en espejo (el fragmento melódico se invierte). También podemos encontrar *modificaciones rítmicas* por aumentación o disminución en las que los valores de sus figuras se duplican o dividen a la mitad respectivamente.

Figura 6. Motivos rítmicos y melódicos

The figure consists of two musical staves in 3/8 time, key of B-flat major. The top staff shows a melodic motif of four eighth notes: B-flat, A-flat, G, and F. This motif is repeated. The bottom staff shows the same original motif followed by three sequences: the motif shifted up one scale degree (C, B-flat, A-flat, G), shifted up two scale degrees (D, C, B-flat, A-flat), and shifted up three scale degrees (E, D, C, B-flat).

¹⁴⁴ Ibid., p. 181-184.

The image displays four musical staves, each illustrating a different melodic transformation. All staves are in a key with three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 3/8 time signature.

- Staff 1:** Shows the 'Motivo original' (original motif) and its 'Inversión' (inversion). The original motif consists of a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The inversion consists of a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, and a quarter note D4.
- Staff 2:** Shows the 'Motivo original' and its 'Aumentación' (augmentation). The original motif is followed by a longer note value, specifically a half note G4.
- Staff 3:** Shows the 'Motivo original' and its 'Disminución' (diminution). The original motif is followed by a shorter note value, specifically an eighth note G4.
- Staff 4:** Shows the 'Motivo ritmico original' (original rhythmic motif) in a 2/4 time signature. It consists of a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5.

Fuente: GAULDIN, Robert. La práctica armónica en la música tonal. [ejemplos del 12.19 al 12.26] Nueva York: Norton & Company inc. 1997.p. 181-184.

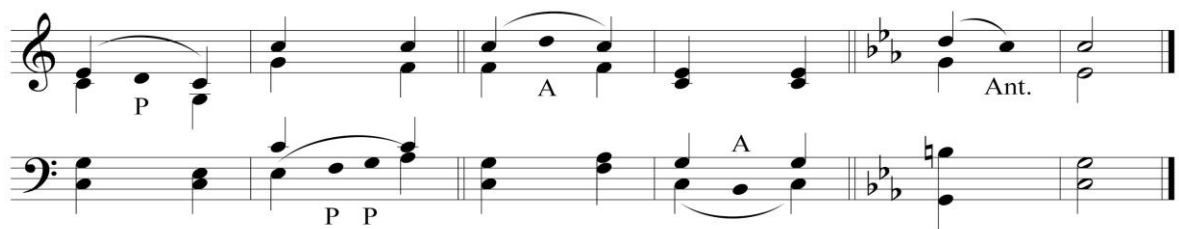
- **Notas ornamentales.** Según Gauldin Robert¹⁴⁵, la interacción con la melodía puede llegar a ser más profunda dando a conocer las llamadas notas ornamentales, consisten en algunos elementos que se apoyan en una subestructura armónica y una melódica con más prioridad, estas ayudan tanto al intérprete como al compositor a dar un impulso rítmico y un sentido más amplio de sensibilidad a las obras. Primero que nada, el autor propone hacer una distinción entre las *notas reales*, las cuales subyacen a la armonía y se pueden mover por saltos o movimientos disjuntos, y las *notas extrañas*, las cuales se mueven por movimientos de grados conjuntos en las que se incluyen intervalos de segundas, cuartas, séptimas, novenas y tritonos dependiendo de la base armónica. Estas

¹⁴⁵ Ibid., p. 95.

notas a lo largo del tiempo de la música han sido agrupadas dependiendo de la forma en que se aborda la nota disonante o la posición rítmica que esta tiene, dando como resultado los siguientes tipos de notas ornamentales:

Notas ornamentales no acentuadas-conjuntas: Estas notas ornamentales no acentuadas-conjuntas, se encuentran en tiempos o métricas débiles, las cuales se mueven por movimientos conjuntos. Según Gauldin Robert¹⁴⁶, esta categoría contiene notas extrañas tales como: notas de paso (P), las cuales conectan dos notas que forman una tercera y rara vez una cuarta, pueden ser tanto ascendentes como descendentes; las notas auxiliares (A), estas notas son un poco más estáticas que las notas de paso, debido a que retornan a la misma nota de donde partieron, moviéndose por grado conjunto; por último la anticipación (Ant), la cual anuncia el siguiente acorde.

Figura 7. Ornamentaciones no acentuadas-conjuntas



Fuente: GAULDIN, Robert. La práctica armónica en la música tonal. [ejemplos del 7.6 al 7.10] Nueva York: Norton & Company inc. 1997.p. 181-184.

Notas ornamentales no acentuadas-disjuntas: Gauldin Robert¹⁴⁷ expresa que estas notas ornamentales son menos frecuentes, considerando que son no acentuadas, recaen sobre el tiempo débil, sin embargo, al contrario de las conjuntas, estas se

¹⁴⁶ Ibid., p. 98-101.

¹⁴⁷ Ibid., p. 101

dan por movimientos disjuntos o saltos, conocidas también por su nombre genérico como, *notas auxiliares incompletas*, estas se agrupan de la siguiente manera: escapadas (E), suele moverse por movimiento conjunto y terminar con salto; nota disjunta (ND), al contrario de la escapada esta suele moverse por salto y resolver por grado conjunto; auxiliar doble (A2) o nota cambiata (NC), como su nombre lo indica es la sucesión de estas notas ornamentales .

Figura 8. Ornamentaciones no acentuadas disjuntas



Fuente: GAULDIN, Robert. La práctica armónica en la música tonal. [ejemplo 7.11] Nueva york: Norton & Company inc. 1997.p. 102.

Notas ornamentales acentuadas-conjuntas: Para Gauldin Robert¹⁴⁸, éstas ciertamente pueden atraer la atención del músico ya que se encuentran en los tiempos fuertes, y chocan directamente con la armonía, produciendo tres tipos de notas extrañas, notas de paso acentuadas (PA), estas generalmente resuelven en dirección descendente; notas auxiliares acentuadas (AA), por último, retardo (R), se forman por la prolongación de una nota precedente de la armonía anterior que resuelve por movimiento conjunto descendente.

¹⁴⁸ Ibid., p. 103-105

Figura 9. Ornamentaciones acentuadas conjuntas

The figure displays four musical examples of conjunct accentuated ornaments. The first two examples are in B-flat major. The first example shows a melodic line with two ornaments labeled 'PA' (Puncta Acentuada) on a half note and a quarter note, with a bass line accompaniment. The second example shows a melodic line with one 'PA' ornament on a half note, followed by a sixteenth-note triplet, and a bass line accompaniment. The last two examples are in D major. The third example shows a melodic line with two ornaments labeled 'AA' (Acentuada Auxiliar) and 'PA' on a half note and a quarter note, with a bass line accompaniment. The fourth example shows a melodic line with one ornament labeled 'R' (Resolvente) on a half note, with a bass line accompaniment.

Fuente: GAULDIN, Robert. La práctica armónica en la música tonal. [ejemplos del 7.14 al 7.15] Nueva York: Norton & Company inc. 1997.p. 103,104.

Notas ornamentales acentuadas-disjuntas: Distinguidas según Gauldin Robert,¹⁴⁹ por un salto en su contorno melódico, estas suelen moverse por saltos y resuelven por grado conjunto, el autor hace referencia a un punto de la historia donde estas notas auxiliares incompletas acentuadas (AIA), también pueden ser consideradas apoyaturas, ya que esta al igual, es una disonancia acentuada que resuelve por grado conjunto. las notas acentuadas disjuntas que resuelven con salto son extremadamente raras y se les denomina notas libres.

Figura 10. Ornamentaciones acentuadas disjuntas

The figure shows a single musical example of a disjunct accentuated ornament in B-flat major, 2/4 time. The melodic line features three ornaments labeled 'AIA' (Acentuada Auxiliar Incompleta) on a quarter note, a half note, and another quarter note, with a bass line accompaniment.

Fuente: GAULDIN, Robert. La práctica armónica en la música tonal. [ejemplo7.18] Nueva York: Norton & Company inc. 1997.p. 106.

¹⁴⁹ Ibid., p. 105,106

Nota pedal: La nota pedal por un lado, según Gauldin Robert¹⁵⁰, en una melodía dada, cuando un bajo se mantiene durante varios compases se le conoce como pedal, la armonía superpuesta a este puede ir en constante cambio, por lo que esta nota se considera disonancia melódica, otro tipo de nota pedal, es aquella que se mantiene en las voces superiores denominada pedal invertido.

- **Movimientos de acordes.**

Tendencias: Gauldin Robert¹⁵¹ afirma que, existen ciertos acordes que tienden a progresar hacia otros, a esto se le denomina tendencia armónica, donde la mayor atracción la posee la tónica, en donde gira toda la armonía generalmente. Los acordes que tienden a la tónica pueden ser la dominante, que incluyen las triadas de V y vii° y los conformados con su séptima, los acordes que tienden hacia la dominante son los subdominantes, que incluyen los IV y ii igualmente aquellos con su séptima, según el autor los acordes de iii y vi, tienden a ser muy variables, sin embargo suelen preceder a los subdominantes, funcionar como enlaces armónicos, o cumplir una función de sustitución por tónica o dominante.

Cadencias: Para Gauldin Robert: “las cadencias representan una puntuación estructural creada por la convergencia de factores melódicos, armónicos y rítmicos”¹⁵², estas consisten en la progresión de dos o más acordes. Cada época ha aportado grandes beneficios para la gigantesca biblioteca armónica que podemos hacer y entender hoy en día, el periodo de la práctica común según el autor, ayuda a identificar algunas características típicas como las cadencias denominadas conclusivas, dirigidas hacia la tónica y a veces a la mediantes; por otro lado, están

¹⁵⁰ Ibid., p. 107,108.

¹⁵¹ Ibid., p. 118.

¹⁵² Ibid., p. 55.

las no conclusivas, que se mueven hacia un grado activo, es decir, hacia la supertónica, dominante o sensible en algunos casos.

Cadencia auténtica: Para ampliar un poco más la concepción de estos términos, Gauldin Robert¹⁵³, considera el término de cadencia auténtica, la cual es una progresión que termina del quinto grado al primero de la tonalidad, se divide en dos, estas son: Cadencia auténtica perfecta, caracterizada debido a que la voz de su soprano termina en tónica, haciendo movimientos de supertónica - tónica o sensible - tónica; Cadencia auténtica imperfecta, diferente a la perfecta, la voz de su soprano termina por lo general en mediante o dominante, reemplazando la habitual tónica, con movimientos de supertónica - mediante, dominante - mediante y dominante - dominante, siendo menos conclusiva.

Semicadencia: La semicadencia por lo general, según el autor¹⁵⁴, genera una frase abierta, concluyendo en el quinto grado de la tonalidad, considerada también como cadencia auténtica incompleta.

Cadencia Plagal: Esta cadencia, funciona como cadencia final para frases, generalmente se da por movimientos del cuarto grado al primero de la tonalidad, su uso está asociado a la palabra “Amén” con el fin de terminar muchos himnos o movimientos corales tal como lo hizo Haendel, según Gauldin Robert¹⁵⁵.

2.2.5 Interdisciplinariedad de las artes

2.2.5.1 ¿Qué es el arte? Un concepto que presenta Souriau Étienne sobre el arte, dice que: “es el conjunto de las búsquedas, orientadas y motivadas, que tienden

¹⁵³ Ibid., p. 128-129.

¹⁵⁴ Ibid., p. 130.

¹⁵⁵ Ibid., p. 130.

expresamente a conducir un ser”¹⁵⁶ desde la inexistencia hasta la realidad ya sea singular, concreta o completa. Del mismo modo, hablar de arte no se trata solamente hablar de la obra producida, sino que se trata también de lo que la orienta a su desarrollo.

Una idea más sobre arte, es la expuesta en el Diccionario panhispánico de dudas (Real Academia Española, 2005), que lo define como: “Actividad humana que tiene como fin la creación de obras culturales”, siendo este término el más general y que deja ver claramente que el arte está encargada de crear obras de carácter cultural.

Si se unen las dos ideas, y a modo de conclusión, se puede decir que el arte es la práctica humana de encontrar elementos auditivos, visuales, dramáticos, o corporales, con el fin de expresar de manera simbólica, la idea que da vueltas en la cabeza del artista creador, llevándola a convertirse en una obra cultural; y que casi no está limitada por el idioma, ya que la mayoría de las artes tiene el privilegio de expresar sensaciones, emociones y sentimientos sin decir una sola palabra.

2.2.5.2 La creación e imaginación. En toda obra de arte, ya sea musical, poética, plástica o dramática, el motor de creación tiene dos factores, para Rice Elmer son: “la necesidad de expresarse y el deseo de comunicar lo expresado”¹⁵⁷. El proceso de creación artística se basa en la urgencia de expresar de manera metafórica las ideas o tensiones que el artista tenga en su cabeza; cuando esto sucede, él o ella, se liberan en gran manera. No obstante, eso es solamente con lo que inicia una creación de arte. Algo más que el autor considera que sucede y forma parte del proceso creativo de cualquier obra de arte, es que, para el artista, siempre está en su cabeza un ideal de público al que su obra va dirigida, pero este solo se ve hecho realidad cuando toda la obra haya sido terminada.

¹⁵⁶ SOURIAU, Étienne. La correspondencia de las artes. Paris: Flammarion. 1947. p. 34.

¹⁵⁷ RICE, Elmer. El teatro vivo. Nueva York: Harper & Brothers. 1959. p. 11.

Una idea más sobre la creación en el arte, es la propuesta por Saganogo Brahiman¹⁵⁸, quien afirma que el proceso de creación artística comienza con alguna idea desarrollada en la mente del artista y que, a través de la improvisación, la inspiración, la creatividad, la imaginación y la acomodación de cada elemento, se va enriqueciendo hasta llegar a convertirse en una obra. Otro tema importante en todo el proceso de creación, es que, para considerar la idea inicial como momento de arranque, es elemental que el artista la vea como el centro de toda la obra y sea la razón por la que se desarrolló.

Algo más que Saganogo Brahiman¹⁵⁹ expresa sobre la creación en el arte, es que el artista por medio de su imaginación debe proyectar su obra de manera simbólica, es decir, para él, el creador debe: “enfocar su percepción poética del universo como lo no abstracto, lo concreto, lo sensorial, lo visto, lo oído y lo presentado por la imaginación”¹⁶⁰, puesto que gracias a esta forma de creación, el artífice de la obra, consigue hacerla realidad desde el momento de la mezcla entre la concepción inicial y forma artística que quiere desarrollar. Además, la imaginación junto con el talento y la destreza del artista, son los puntos claves en todo el desarrollo de una obra artística.

2.2.5.3 La interpretación y características simbólicas. Cada arte tiene este elemento presente; si observamos detenidamente, tanto en el teatro, como en la música, en la pintura, en la poesía, dependiendo de la manera en que se interprete cada obra, se puede generar en el público sensaciones de satisfacción o incomodidad.

¹⁵⁸ SAGANOGO, Brahiman. La imaginación en el proceso de creación artística [en línea]. En: Sincronía: Revista electrónica de filosofía, letras y humanidades. Universidad de Guadalajara. Junio - diciembre de 2012. p. 10. [Consultado: 30 de agosto de 2018]. Disponible en Internet: http://sincronia.cucsh.udg.mx/pdf/2012_b/brahiman%20_s.pdf

¹⁵⁹ Ibid., p. 10.

¹⁶⁰ Ibid., p. 10.

Con respecto a la música, Dorfles Gillo¹⁶¹ dice que solo el hecho de hacer lectura simple de una pieza musical, ya se puede denominar “interpretación”. Para él, al momento de interpretar una composición musical, están presente muchos factores que el artista agrega y que el compositor no imaginó al momento de escribir la música, otra idea presentada sobre la interpretación en relación con la música es la que afirma que este concepto se debe contemplar según Dorfles Gillo: “como una transacción cuyos términos son la obra de arte quien goza de ella”¹⁶².

En poesía, para Dorfles Gillo¹⁶³, del mismo modo que en música, es necesario el factor sonoro, la diferencia es que, en esta, no es producido por algún instrumento, sino que por la misma voz del artista que la declama, llevado a resaltar una pronunciación con carácter cadencial.

La interpretación, desencadena un concepto más, al que Dorfles Gillo denominó: “Símbolos individuales”¹⁶⁴, puesto que, para él, en todas las artes está presente una marca o estilo único y característico que cada intérprete le da a las obras de arte que desarrollan.

En comparación con la historia, los símbolos o los sellos artísticos en la actualidad son más personales que en el pasado, debido a que en otros periodos, lo que predominaba era el estilo general de la época, donde el uso de algún intervalo, el predominio de cierto instrumento en la mayoría de las obras, el movimiento en alguna danza, el uso frecuente de una textura o un color en la pintura, marcaba simbólicamente cada arte en su época; esta opinión está expuesta por Dorfles Gillo¹⁶⁵.

¹⁶¹ DORFLES, Gillo. El devenir de las artes. Turín: Giulio Einaudi Editore. 1959. p. 69.

¹⁶² Ibid. p. 70.

¹⁶³ Ibid. p. 69.

¹⁶⁴ Ibid., p. 40.

¹⁶⁵ Ibid., p. 41.

2.2.6 Ópera y teatro

2.2.6.1 La ópera

Concepto y estructura. Para Gómez Jairo¹⁶⁶, la ópera está basada en dos artes: la música y el teatro. Sus propias características han permitido que esta llegue a ser una elegante y delicada manifestación de ver el mundo. Gómez Jairo la define como: “una obra que reúne una composición musical con drama”¹⁶⁷, puesto que el canto, la danza o el ballet, forman parte de ella. Para él, ocasionalmente la ópera necesita además de iluminación, de escenarios, de vestuarios, de coreografías y de tramoyas, factores que, al momento de su presentación final, vuelven todo más mágico; con el fin de la ópera se desarrolle de manera casi perfecta, es primordial también crear una sensación de armonía entre fondo y forma. La característica principal de la ópera es que se trata de un drama cantado, por eso, es sumamente necesario la fusión del dramatismo con la música, puesto que si ambos suceden de manera apartada, no cumple su función, no logra generar las mismas emociones en el público que cuando van de la mano y no se llamaría ópera; en otras palabras, la ópera no se trata solamente de canto y música, ni tampoco es darle toda la importancia a la dramatización, el desarrollo de la ópera se basa en la integración del canto, de la música y de la actuación.

Algo único que la ópera permite, en la opinión de Gómez Jairo¹⁶⁸ es descifrar la expresión de los sentimientos, puesto que durante cada momento representado y a través de la partitura que es cantada y actuada, muestra al público de manera general las emociones, los sentimientos y las sensaciones que están presentes en el mundo.

¹⁶⁶ GÓMEZ, Jairo. La magia de la ópera. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura. 1984. p. 21.

¹⁶⁷ Ibid., p. 22.

¹⁶⁸ Ibid., p. 25.

Sobre la estructura de la ópera, Gómez Jairo afirma que es: “una división de actos y escenas”¹⁶⁹, que está limitada por los libretos, los cuales varían, debido a la época, a la situación social, al estilo y a la geografía. La cantidad de escenas y actos es también cambiante gracias al ritmo, al tiempo que se demore la música y a la trama; evidentemente todo esto va de la mano del libretista y del compositor musical.

De manera más específica, la ópera según Gómez Jairo¹⁷⁰ posee una obertura, la cual se interpreta de manera previa al levantamiento del telón y que tiene como propósito captar la atención del público y que se predisponga para lo que va a suceder. En algunas ocasiones se ejecuta un preludio antes de cada acto que también tiene la misma finalidad que la obertura, pero que dura menos tiempo. Ya dentro de toda la puesta en escena, están los interludios, los pasajes de transición, los ballets, las arias, música incidental, las pantomimas, ensambles, coros y salidas.

Clasificación de la ópera. Las diferentes clases o tipos de ópera se han desarrollado durante los diferentes períodos, debido a las preferencias que se presentaron en de cada uno de ellos. Gómez Jairo¹⁷¹ muestra un listado de la clasificación de la ópera. Aquí algunas de estas:

1. La ópera seria y la gran ópera: Como su nombre lo indica, su cualidad más relevante es ser una ópera seria. Según Gómez Jairo¹⁷², su énfasis se basó en la mitología y en temas clásicos y sus tramas querían representar la vida de una manera ostentosa y utópica, puesto que buscaban personificar la realeza gobernante del siglo XVII y de las cinco primeras décadas del XVIII, época en la que se desarrolló.

¹⁶⁹ Ibid., p. 37.

¹⁷⁰ Ibid., p. 37.

¹⁷¹ Ibid., p. 28.

¹⁷² Ibid., p. 28.

La estructura de esta ópera que Gómez Jairo¹⁷³ presenta, deja ver claro que se constituía por la presentación de tres o cinco actos, los cuales finalizaban con una aria de salida. La cantidad de personajes era muy poca, sin embargo, cada cantante interpretaba cinco arias y que cada una de estas, debía tener un carácter distinto; la rigurosa sociedad, no permitía que se cantaran dos arias seguidas por el mismo cantante. Los personajes no dejaban ver sus emociones y tenían el honor de ser amigos de los dioses. El estilo de esta ópera permitió facilitar la aparición de la ópera bufa.

Gómez Jairo¹⁷⁴ dice que los autores más relevantes de este género operístico, fueron los italianos Pietro Metastasio y Apostolo Zenó, quienes se basaron en otros escritores como Heródoto, Plutarco, Tucídides y más.

Con respecto a la gran ópera, para Gómez Jairo¹⁷⁵, pareció en la primera mitad del siglo XIX y sus escenas eran intensas con temas grandiosos y épicos. El público de esta época era adinerado y ambicioso, lo que llevó a la creación de presentaciones en donde el cantante tuviera aire de resistencia y heroísmo, con el fin de dar una sensación de majestuosidad. También el coro y el ballet fueron incluidos de manera muy activa.

2. La commedia dell' arte, los intermezzi y la ópera bufa: Según Gómez Jairo¹⁷⁶, la commedia dell' arte fue un espectáculo que poseía la participación de actores independientes y nómadas pero que eran profesionales. El show se basaba en hacer improvisados chistes, rimas creadas, mimos o canciones inventadas de manera espontánea sobre situaciones o eventos que estuvieran sucediendo en el

¹⁷³ Ibid., p. 29.

¹⁷⁴ Ibid., p. 28.

¹⁷⁵ Ibid., p. 29.

¹⁷⁶ Ibid., p. 29 y 30.

sector donde estuvieran haciendo la representación artística, a través de unos personajes modelo, como lo eran Colombina, el doctor, Arlequín y otros; este acto llevó a que los intermezzi evolucionaran.

Gómez Jairo define a los intermezzi como: “cortos entretenimientos musicales que se intercalaban entre los actos de un drama”¹⁷⁷, que se desarrollaron comúnmente entre los años 1500 y 1600, y que para el siglo XVII ya formaron una unidad. Fueron también presentados en el intermedio de las óperas serias delante del telón, con el propósito a lo mejor de entretener a los espectadores en los cambios de escenas. No obstante, la participación de la sociedad de clase media en los espectáculos de la ópera, deseaba encontrar algo con qué identificarse, y la ópera seria no satisfizo esa necesidad, pero de cierta manera los intermezzi sí, así que terminaron por convertirse en obras completas. De todas maneras, estos solo desencadenaron la creación de la ópera bufa.

La ópera bufa puede ser denominada como la ópera llena de humor, sátira e ironías y con propuestas realistas de la vida. Para Gómez Jairo¹⁷⁸, sus características más relevantes son el uso de un acompañamiento simple, pequeños elencos, la utilización del recitativo seco, música movida con ritmos rápidos y joviales, la predominancia de cantantes bajos y concentración estaba en la última escena de cada acto y el diálogo es hablado en gran medida. Todo esto, trajo consigo que las personas del común sintieran más afinidad con este tipo de espectáculos, debido que, al ser personajes de la vida diaria, ser una ópera simple y las burlas constantes a las clases superiores, permitieron más identificación del público de clase media.

¹⁷⁷ Ibid., p. 29.

¹⁷⁸ Ibid., p. 30.

3. El drama musical y la ópera de cámara: Gómez Jairo¹⁷⁹ se refiere al drama musical como la ópera en donde se busca unir de manera perfecta los factores musicales y teatrales, pese a esto, se suele afirmar que, en este género de ópera, el drama está por encima de la música.

La ópera de cámara por su parte está definida por Gómez Jairo¹⁸⁰ como una ópera completa pero con rasgos más pequeños, con pocos papeles y con una orquesta reducida, puesto que es representada en un salón de tamaño reducido.

La música en la ópera. A través de la historia, en la ópera ha existido la discordia por dar importancia o a la música o al libreto, según Gómez Jairo¹⁸¹ algunos afirman que es más esencial la poesía o el drama, y otros creen que los textos deben adaptarse en función de la música; no obstante, un buen compositor puede hacer de un libreto básico, toda una obra maestra gracias al hecho de escribirle una música magnífica.

Todo el efecto que la música aporta a la ópera es de cierta manera una estupenda gama de sonidos, desde la obertura, los ballets, los preludios, la música incidental en las escenas y el leitmotiv de los personajes, hacen que las acciones de la trama se desarrollen con mayor efectividad y además la expresividad cree más. Gómez Jairo¹⁸² muestra la música como la encargada de determinar los movimientos, la actitud de los cantantes, los cambios de escena y muchas veces también la iluminación, los decorados y hasta el vestuario.

A continuación, se presentan algunos elementos musicales presentes en la ópera y que el autor considera necesarios para que se desarrolle:

¹⁷⁹ Ibid., p. 31.

¹⁸⁰ Ibid., p. 31.

¹⁸¹ Ibid., p. 24.

¹⁸² Ibid., p. 104.

1 El recitativo y el aria: El recitativo es el momento donde el texto se expresa de manera hablada, y juega un papel importantísimo en el desarrollo dramático de la ópera, a causa de lo que Gómez Jairo afirma: “buena parte del contenido argumental de una ópera aparece en los recitativos”¹⁸³, puesto que estos, son los encargados de generar intriga, conmoción y dramatismo a la obra, son el momento más indicado para realizar narraciones, y tienen como propósito promover el argumento y respaldar la acción.

Gómez Jairo¹⁸⁴ dice que existen dos tipos de recitativos. El primero lo llama el recitativo seco, el cual se encarga en tratar las palabras de manera silábica, donde a cada una le corresponde una nota; muchas veces se repite una misma nota de modo rápido e igualmente, la distancia entre los sonidos utilizados mayormente es pequeña; es un recitativo sin mucha expresión y que su acompañamiento musical es elemental con acordes en un teclado o en un laúd, dicho acompañamiento cumple la labor de hacer que el cantante diga su texto en el tono correspondiente, y su contenido es simplemente narrativo. El segundo es el recitativo acompañado utilizado en los momentos donde la trama es más expresiva y con más dramatismo; su acompañamiento musical es más desarrollado y tiene una agrupación instrumental. En cualquier caso, de los recitativos, no es indicada la frecuencia exacta de la nota que debe producir la voz, pero de cierta manera sí la dirección que debe tomar. Es importante a la hora de componer el recitativo, que se tenga en cuenta el ritmo, el colchón armónico y el movimiento melódico.

Por otro lado, el aria es el centro de la ópera y es definida por Gómez Jairo como: “una canción operática”¹⁸⁵, que se refiere a un fragmento vocal desarrollado, que

¹⁸³ Ibid., p. 51.

¹⁸⁴ Ibid., p. 51.

¹⁸⁵ Ibid., p. 55.

posee acompañamiento, que tiene un principio y un final y que su melodía debe ajustarse a los versos. Como parte final, el autor dice que la misión del aria no es tan dramática sino más bien lírica, gracias a que mayormente expresa una emoción o sentimiento sobre la acción.

2 Los ensambles, los coros y la orquesta: Los ensambles son referidos según Gómez Jairo como: “la parte vocal para dos o más cantantes”¹⁸⁶, pero no de manera paralela en toda la pieza, sino que se relacionan entre sí, busca como fin, representar dos o más estados de ánimo, caracteres, emociones o sensaciones. Su debilidad radica en que, por ser más de un cantante, es un poco más complejo comprender el texto, para solucionar esta situación es recomendable que cada cantante interprete su parte por separado y al final todos juntos. Los tipos de ensambles más representativos son: el embrollo, el cual se refiere a una escena donde participan varios personajes, entrelazando los hilos de la trama a través de la construcción de melodías y ritmos que haciendo que presentan un enredo; la conspiración, donde la música interpretada por los actores es muy similar; y el dueto, claramente conocido e interpretado por dos personas como su nombre lo indica.

Para Gómez Jairo¹⁸⁷ los coros hacen parte de la ópera y su participación, respaldan las escenas de multitudes que suelen ser muy representadas en ella. Comúnmente está conformado por dos voces femeninas y dos masculinas, sin embargo, también se utiliza el coro de niños, o el coro de sólo voces masculinas o de solo voces femeninas. Existe también un coro que canta por detrás de la escena, creando sensaciones de misterio y lejanía, y que es denominado como “el coro interno”.

¹⁸⁶ Ibid., p. 63.

¹⁸⁷ Ibid., p. 66.

Un aspecto importante sobre el coro de la ópera, que Gómez Jairo¹⁸⁸ muestra es que este debe estar conformado con cantantes profesionales, que no se trata de caras bonitas, sino de voces perfectas; de todas maneras, resulta complicado dirigir a un coro en la ópera, puesto que, en la mayoría de los casos, los integrantes del coro se mueven sobre el escenario. La función del coro puede ser variada, ya que puede ser un personaje más de la historia, o puede acompañar los actores principales con el fin de darle una ambientación a la escena; sin embargo, cuando el papel del coro no es de participante, su interpretación debería ser de manera discreta, debido a que, si es muy exagerada puede mover la atención del público hacia él, haciendo que este, pierda el foco del drama principal.

Finalmente, para hablar de la orquesta, se debe conocer que la principal función de esta en la ópera, es la de interpretar las oberturas, los preludios e intermedios; Gómez Jairo¹⁸⁹ afirma además que no hay mucha diferencia entre la orquesta sinfónica de concierto y la orquesta de la ópera, y cree que ha sido en la ópera que esta ha evolucionado.

3 Los cantantes: El eje principal en la ópera, es el canto, como es evidente. Para Gómez Jairo¹⁹⁰ los demás elementos pese a ser importantes, son solamente complementarios. Es elemental tener presente, además que para los cantantes después de una afinación correcta, es importante poseer buen volumen, excelente sonoridad, carácter, control de la voz y otras. Una opinión más que el autor expresa es que las voces más veloces son la soprano y el tenor, debido a que cuando llegan a su registro bajo, su voz se fortalece y es se vuelve más consistente.

¹⁸⁸ Ibid., p. 66.

¹⁸⁹ Ibid., p. 78.

¹⁹⁰ Ibid., p. 78.

Gómez Jairo¹⁹¹ presenta y define cada uno de los seis registros vocales más utilizados en la ópera. El primero es la soprano, el registro más agudo de todos y ubicado en la categoría de voces femeninas; Gómez Jairo la define como: “una voz inequívocamente ligera, con cualidad como el silbido de un pajarito, algo semejante a un Flautín o Piccolo”¹⁹², y dice que los roles que se le asignan a este registro, necesitan de mucha habilidad y destreza. El segundo es la mezzosoprano, que hace referencia al registro medio de las mujeres, y al cual se le suele asignar papeles masculinos para mujeres, denominados “travesti”. El tercero en general y último en las voces femeninas es la contralto, considerado como el registro más grave de las mujeres; el carácter expresivo en esta voz no tiene muchos problemas, sin embargo, los registros no están determinados por el compositor, sino que es en la clasificación de los personajes y los resultados que se decide qué tipos de voces se van a utilizar en la ópera. Desde este nuevo registro se encuentran las voces masculinas, por ende, el cuarto registro es el del tenor, el cual es el más agudo en los hombres. El siguiente es el barítono que tiene el registro medio y es el más frecuente Y por último está el bajo, que suele interpretar personajes de edades mayores.

Elementos necesarios en la ópera

1 El productor y el libreto: El concepto productor puede ser referido a muchas personas, Gómez Jairo¹⁹³ considera que se puede tratar del director general, o de quien diseña; también se le denomina con ese nombre a los entes que dan apoyo durante cada temporada; en otras palabras, son los que se encargan de solucionar las dificultades generales, tales como las artísticas, las económicas y las de administración. En cualquiera de estos casos, es decir, sea o no sea el encargado del montaje, es el productor quien toma la decisión sobre todos los elementos, y

¹⁹¹ Ibid., p. 70.

¹⁹² Ibid., p. 70.

¹⁹³ Ibid., p. 103.

según las necesidades musicales, de escoger las líneas generales que se van a seguir. Producir una ópera es una situación compleja, no solo es cuestión de solucionar los problemas propios de esta, sino que también todo su proceso se limita por lo que está determinado en la partitura.

Para Gómez Jairo¹⁹⁴ existen dos tipos de producción. La primera es llamada como la producción de repertorio, la cual costa en el montaje de algunas óperas, cada una con un carácter diferente, y que, para su presentación, deben transcurrir una o más noches. Y la segunda es llamada como la de temporada, donde la misma ópera es presentada por varias ocasiones de manera sucesiva, se le hace publicidad a través de carteles y usualmente es organizada para ser presentada en festivales.

Con respecto al libreto, Gómez Jairo dice que: “consiste en el texto escrito de un oratorio u ópera”¹⁹⁵, que la mayor parte de veces está escrita en verso consonante, y que debe tener música. El libreto está además influenciado por el músico y el escritor, debido a que el músico tiene como labor demostrar el ritmo y la duración general, y el libretista se encarga de hacer equilibrio entre los personajes, que haya claridad en las palabras y también del concepto de cada una de ellas; además, es importante que entre los dos se aclare el ajuste de los textos con la música. El autor considera que el libretista debería tener saberes musicales y el compositor conocimientos literarios y de actuación, aun así, esto no es camisa de fuerza en la realización un libreto de ópera.

Escribir un libreto tiene una gran responsabilidad, cada fragmento de la ópera debe poseer un criterio cuidadoso, el libretista de saber los factores fonéticos del idioma en que lo escribe y marcar los gestos y expresiones en las entradas y salidas. Para

¹⁹⁴ Ibid., p. 104 y 105.

¹⁹⁵ Ibid., p. 42.

Gómez Jairo¹⁹⁶, la manera correcta de realización del libreto inicia con un boceto sobre la idea general de la trama y de las escenas, y después está la escritura de un borrador, el cual siempre tiene correcciones de la mano del compositor y es este último, quien realiza los ajustes necesarios y finales a la hora de escribir la música.

2 El director musical y el director escénico: El director musical que Gómez Jairo¹⁹⁷ presenta, tiene como primera característica ser muy hábil en hacer sonar la orquesta de manera perfecta, debe tener bajo control todos los cantantes e instrumentistas, dice cuáles obras y en qué orden deben ser interpretadas durante todo el show, tomando como guía la partitura compuesta. Sin duda alguna, después del compositor, el director musical debe ser el máximo conocedor de la partitura de toda la ópera, tener la capacidad de interpretar varios instrumentos musicales y ser un gran musicólogo. La tarea de este es ardua, ya que son horas y horas trabajando en pro de la perfecta interpretación por parte de los músicos, pero esta solo es descubierta el día de la puesta final de toda la ópera. El montaje musical se hace por partes, las voces junto con los coros, las cuerdas, los vientos, los cantantes con los pianistas y más; pero al momento de hacer el montaje total, el director musical entra en acción y debe lograr equilibrio sonoro e interpretativo por parte de la orquesta en general. La dirección musical es sumamente importante en la ópera, debido a que hay dificultades para que cada señal hecha por el director sea percibida por los músicos, estos suceden por la ausencia de luz, además, para los cantantes también es primordial la presencia del director, sin embargo, por estar pendiente del drama, no colocan toda su atención en este. Como parte final, el director musical debe ser un músico conocedor del arte dramático.

¹⁹⁶ Ibid., p. 44.

¹⁹⁷ Ibid., p. 106.

Sobre el director escénico, Gómez Jairo afirma que es el encargado “de la organización material de la representación”¹⁹⁸, es decir, de las luces, de los movimientos de los actores, del vestuario, de la decoración y de todo el estilo de la ópera. Su trabajo radica en dirigir la actuación de los cantantes y en armonizar la estética. Debe poseer bastante autoridad y sensibilidad para llevar a los personajes, a lo que él desee.

3 La escenografía y coreografía: Con referencia a la escenografía, definida como el diseño de los decorados en la ópera, Gómez Jairo¹⁹⁹ dice que la persona encargada de esta se denomina como el escenógrafo, y que todo el diseño de esta está sujeto al tipo de ópera y al salón donde se hace la presentación. Algo más que termina la escenografía es el estilo que quiera mostrarse, ya sea realista o idealista.

Según Gómez Jairo, la coreografía, está bajo la dirección del maestro de danza, quien siempre debe trabajar de la mano del director de escena y del director musical, y es definida por él mismo como: el “arte de componer y planear los movimientos de los bailarines”²⁰⁰. La coreografía más que cumplir la función de apoyar toda la situación dramática, aporta a toda la ópera un aire de variedad que permita entretenimiento a los espectadores.

4 El salón y el público: El escenario o salón de la ópera, es primordial para su ejecución, Gómez Jairo²⁰¹ dice que por el hecho de ser un show social, es indispensable tener un recinto para hacer la presentación y para que los espectadores acudan, y que también a través de la historia este ha evolucionado. Para comenzar, el anfiteatro en Grecia era el lugar perfecto para la ópera, puesto que tenía una buena acústica y permitía perfectamente la presencia de más de

¹⁹⁸ Ibid., p. 108.

¹⁹⁹ Ibid., p. 110.

²⁰⁰ Ibid., p. 112.

²⁰¹ Ibid., p. 114.

14.000 personas. Después está el teatro barroco que terminó dividiéndose en galerías gracias a las distintas clases sociales. Y para los últimos siglos, aparece el auditorio inclinado, donde la orquesta es ubicada en el foso, se oscurece el salón cuando se da inicio al espectáculo y el edificio pierde decorados, de este modo la ópera se ha representado en los últimos años y el teatro o salón, sigue siendo importante en su desarrollo.

Respecto al público, Gómez Jairo²⁰², lo considera como un aspecto muy importante de la ópera, puesto que igual que todas las artes, es para él que se produce y se convierte en su es el crítico elemental; cada reacción y cada gusto de los espectadores, son necesarios para los que hacen la ópera, debido a que muchas veces son críticas sabias que aportan grandes mejoras a toda la puesta en escena y claramente es por y para ellos que la ópera se realiza.

2.2.6.2 El teatro

Concepto y elementos generales del teatro. Rice Elmer define teatro como: “lugar para la presentación de obras dramáticas, literalmente para ver”²⁰³, y que tiene como mínimo dos secciones; una para los actores y otra para los asistentes. A pesar de ello, también considera que el teatro es mucho más allá que eso, el autor afirma que es una organización no esencialmente con techo, que está encargada en la representación de dramas. En cuanto a la realización de alguna obra, esta posee numerosas habilidades, una gran cantidad de personas y un ente al cual dirigir dicho espectáculo; todos estos elementos convierten al teatro en una agrupación cultural y social.

²⁰² Ibid., p. 115.

²⁰³ RICE, Elmer. El teatro vivo. Nueva York: Harper & Brothers. 1959. p. 31

Otra idea, es la presentada por Touchard Pierre-Aimé²⁰⁴, que considera que, en el teatro, el estilo de cualquier obra es muy dependiente del estilo literario, de la escenografía y de la trama de la misma. Dice, además que el lenguaje teatral debe utilizar una jerga especial y ser más exacto que el lenguaje que se usa en la vida real frecuentemente, la escenografía no es solamente la decoración del lugar donde se hace la representación dramática, sino también la gestión de todo lo que lleve al desarrollo de esta.

Hacer realidad una obra de teatro requiere de muchos aspectos, Lavaye Gabriela²⁰⁵ menciona algunos de estos y deja ver claramente lo importante que es cada uno de ellos en toda la realización de la misma por su función y aporte al desarrollo de la trama representada. Muy parecido a la ópera, pero no igual, en el teatro se necesita un guion y un libretista, pues de ahí mana la historia a representar, el escritor es el creador de toda la trama, de los personajes y de la ambientación. El texto de la obra, es la expresión más cerca que los actores tienen con respecto a sus personajes y a toda la trama en general, pues desde ahí inicia todo el proceso escénico. La relación que el actor logre desarrollar con el texto garantiza que no caiga en el error de decir palabras sin ninguna intención, sino que este sea expresado con determinación y propósito que enriquezca la obra de teatro y pueda traer acercamiento del público.

El siguiente aspecto que Lavaye Gabriela²⁰⁶ presenta, son los actores, para ella son los componentes elementales en la escena, ya que, a través de su trabajo, ellos dan vida a un nuevo ser que muchas veces no se parece en nada a ellos mismos. Lavaye dice: “Un actor que logra darle vida por completo a un personaje, es capaz

²⁰⁴ TOUCHARD, Pierre-Aimé. Apología del teatro. Paris: Éditions du Seuil. 1961. p. 102.

²⁰⁵ LAVAYE, Gabriela. Elementos de la representación teatral [en línea]. Globedia, El diario colaborativo. Argentina. (17 de febrero de 2011), párr. 9. [Consultado: 02 de septiembre de 2018]. Disponible en Internet: <http://co.globedia.com/elementos-representacion-teatral>

²⁰⁶ Ibid., párr.2.

de conmover y convencer en escena”²⁰⁷, y además considera que todo el proceso creativo en la actuación, aporta la oportunidad al actor de meterse en el personaje, tomando sus conductas y personalidad. Para representar a un personaje de una mejor manera, el actor tiene dos factores primordiales para tener en cuenta; el primero se llama identificación, en donde se trabajan los aspectos externos y característicos del personaje, respaldándose en el maquillaje, en el vestuario, en los movimientos, en el tipo de voz y en muchas cosas que facilitan mostrar la figura del personaje de manera general; y el segundo es denominado como las acciones físicas, es decir, cómo es la conducta del personaje, cuál es el acento que utiliza, cómo es su pronunciación, y muchos más elementos de la voz utilizados que representen el personaje, también su relación con los demás personajes, para Lavaye: “Es esencial en el actor, la búsqueda continua del desarrollo de su disposición corporal puesto que el cuerpo es la principal herramienta de trabajo del actor”²⁰⁸, como cosa extra, ella menciona que de nada sirve una excelente iluminación, un buen maquillaje, un maravilloso vestuario o una gran escenografía, si el actor no puede expresar por medio de su cuerpo y sus gestos la realidad del personaje.

Otro factor que Lavaye²⁰⁹ considera necesario en el desarrollo de una obra dramática, es la escenografía, para ella, esta es aspecto que predomina en el contenido de la obra, cumple la función de darle a los espectadores un acercamiento al contexto y a la ambientación en el que se desarrolla la trama y los mentaliza en relación con las cualidades de esta. Lavaye dice también que: “cuando el espectador observa la escenografía empieza a desarrollar criterios sobre el concepto de la puesta en escena. De acuerdo a los elementos de la misma sabe si la obra que observará será naturalista o no”²¹⁰.

²⁰⁷ Ibid., párr.3.

²⁰⁸ Ibid., párr.6.

²⁰⁹ Ibid., párr. 9 y 10.

²¹⁰ Ibid., párr. 9.

El vestuario también hace parte de los elementos necesarios a la hora de desarrollar una obra de teatro. Lavaye²¹¹ afirma que su importancia se debe a que él es el encargado de generar la primera impresión de los asistentes al espectáculo, y también el primer vínculo entre el actor y el personaje que interpreta, no se trata solamente de un anexo a la escena, sino que éste forma parte del personaje; las funciones de este son la caracterización y el aporte a la ambientación de la obra.

El siguiente componente es el maquillaje, para este concepto, Lavaye²¹² dice que, en el teatro, el maquillaje aparte de embellecer a los actores, contribuyen a generar una mejor caracterización del actor al personaje y al público a una realidad escénica. Se puede desarrollar como el canal que permite una caracterización física del actor y que lleve a acercarse mucho más a lo que el libretista planteó en el guion a la hora de escribir. De la misma manera, el maquillaje, de la mano del vestuario, permiten que los espectadores composición de una mejor forma el personaje al momento de verlo por primera vez, y que marcará además la relación de este con la trama. Algo más que Lavaye considera es que: “los rasgos del personaje pueden producir diferentes efectos en el público; el espectador, al ver el maquillaje de un personaje, no lo decodifica elemento por elemento, sino que recibe información del conjunto que forma el mismo”²¹³.

Finalmente está la iluminación, la cual para Lavaye²¹⁴, es contundente y primordial en todo el desarrollo escénico, ya que permitir crear una atmósfera donde se desempeñan los personajes, favorece la creación del ambiente, enfatiza los espacios representados y de cada objeto utilizado, tanto actores como vestuario, maquillaje y escenografía. Los diferentes tipos de iluminación son: contraluz,

²¹¹ Ibid., párr. 11 y 12.

²¹² Ibid., párr. 13 y 14.

²¹³ Ibid., párr. 14.

²¹⁴ Ibid., párr. 18 y 19.

iluminación cenital o en picado, iluminación en contrapicado, iluminación horizontal, iluminación frontal y lateral, lo que facilita dar mayor realismo al drama actuado.

La comedia como género teatral. La comedia como género teatral, puede ser considerada por Pascual Eva²¹⁵ como una composición dramática de lo jocoso y lo cómico, como uno de los modelos a seguir dentro de los géneros del teatro, y como una manifestación literaria de una perspectiva burlesca de la vida, que busca representar las debilidades y limitaciones de las personas, pero solucionándolo a través de un final feliz; su principal propósito es hacer una valoración personal y social, sin embargo depende del carácter de esta.

Del mismo modo, Cervera Juan²¹⁶ dice que la comedia representa en sus tramas, las situaciones comunes de la vida cotidiana de los seres humanos, por medio del lado risueño, despertando en el público risa y felicidad y tiene un final feliz.

La música en el teatro. Como referencia para este apartado, se utiliza la opinión de EduCaixaTV²¹⁷, que afirma que la unión entre teatro y música ha estado desde el origen de este arte. La música cumple una función muy esencial en toda la puesta en escena de una obra teatral, debido a que esta estimula y ayuda a que la misma sea más realista para el público, ya que da potencia a los propósitos de esta. Un elemento primordial para tener en cuenta sobre la música en el teatro, es que como se trata de contar una historia a través de la obra, la música que la acompaña tiene como fin hacer más comprensible el texto de la misma por parte de los asistentes al

²¹⁵ PASCUAL, Eva. Comicidad, comedia y humor [En línea]. Grado en lengua y literatura hispánica. La Rioja. Universidad de La Rioja. Facultad de letras y de la educación, 2013-2014. p. 17. [Consultado: 01 de septiembre de 2018]. Disponible en Internet: https://biblioteca.unirioja.es/tfe_e/TFE000792.pdf

²¹⁶ CERVERA, Juan. Teoría y técnica teatral [en línea]. Biblioteca virtual universal. Argentina. (2006), p. 46. [Consultado: 02 de septiembre de 2018]. Disponible en Internet: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/132871.pdf>

²¹⁷ EduCaixaTV. La música en el teatro [video]. Youtube, EduCaixaTV. (26 de febrero de 2014). 13:02 minutos. [Consultado el 01 de septiembre de 2018]. Disponible en internet en: <https://www.youtube.com/watch?v=e0XQk4JQoD0>

espectáculo. Otro factor a recordar sobre la música en el teatro es que la única forma de saber si las melodías compuestas, cumplen o no su función en la escena, es probando con la escena misma, muchas veces se necesita cortar unos compases o agregar otros, para acompañar de la mejor manera la actuación; tampoco se puede pasar por alto que la música es solo un elemento más agregado a la obra teatral, y que lo espectadores no asisten a las funciones teatrales para oír un concierto de música sino ver una obra dramática, por lo tanto es necesario controlar eso, con el fin de no hacer que el público se desconcentre de la trama principal. Para comprender mejor cómo la música funciona en el teatro, se clasifica de esta manera:

1. La apertura: La música que se coloca en esta parte, permite que el espectador a través de su oído, se prepare a un estado de ánimo previo y que obtenga información sonora sobre el contexto de la obra que se irá a representar. La clave aquí radica en que la música utilizada represente la intención de la trama.
2. Los entreactos: La música utilizada acá busca como función la de brindar al público un momento de reflexión acerca de la escena que se desarrolla. Del mismo, puede servir para dar una ilusión auditiva o generar alguna emoción acerca de lo que se representará. También sirve para unir escenas generando el paso del tiempo a través de las transiciones, o ensamblar las escenas desarrolladas en diferentes escenarios.
3. El final: Es el momento en donde la música puede abordar cada una de las emociones de la obra, brindando una notificación concisa acerca de la finalización del drama y está en función de la intención del oyente. Algo más a tener presente de manera general en relación con la música y la obra de teatro, es la coherencia sonora, teniendo en cuenta que después de establecer la forma de actuación es importante mantenerla durante toda la trama.
4. Músicas incidentales: Es la música que se utiliza como fondo, que acompañan el desarrollo de la escena y que no es oída por los personajes que actúan en ella,

su labor es hacer hincapié en las actividades y emociones del momento y busca desarrollar alguna reacción en el público participante.

5. La ambientación: Los efectos sonoros, llamados también ambientaciones son otros factores que la música poseen en relación con el teatro.

3. METODOLOGÍA

La realización de este proyecto de grado constó de tres fases que a su vez cada una de estas se divide en otras etapas. De cierta manera algunas de estas fueron desarrolladas de manera simultánea, esto sucedió debido a que varias de las etapas de este proyecto son un proceso reflexivo, donde es necesario observar la situación y después hacer la retroalimentación de esta misma.

3.1 FASE INICIAL

Esta fase posee tres partes que dieron comienzo al desarrollo de todo el proyecto de grado.

3.1.1 Parte 1: Decidir qué proyecto hacer. La idea de la realización de un proyecto de creación artística con el propósito de innovar nació del planteamiento de los autores por elaborar algo que no se hubiera visto en los 30 años de funcionamiento de la escuela de Artes-Música de la Universidad Industrial de Santander. La búsqueda de algo en donde todo lo aprendido durante los años del pregrado fuera utilizado, llevó a que los autores se plantearan la concepción por componer, pero no se trataba solo de eso, el plan original era crear una situación con la cual se escribiera música en función de algo, es así que se tomó la decisión de hacer **música incidental**. Del mismo modo se pretendió desde el comienzo hacer un complemento a la acción investigativa de este proyecto, puesto que se decidió entrevistar a compositores con trayectoria en música incidental que estuvieran radicados en esta región fueran o no santandereanos, con el fin de conocer su trayectoria, sus estilos, sus técnicas compositivas, sus recomendaciones y sus aportes a los futuros compositores de música incidental, esto último, como un valor

agregado al trabajo para poner en evidencia qué se había hecho en Santander acerca de música incidental hasta ese momento, y de la misma manera, alimentar la primera experiencia compositiva de los autores.

3.1.2 Parte 2: Buscando a qué hacerle la música. Luego de tener claro el rumbo que este proyecto de grado tomaría, surgió otra necesidad, se requería algo para hacerle música, es por eso que los autores se cuestionaron por semanas ¿A qué es posible hacerle música incidental?, situación que llevó a que los autores durante varios meses buscaran algún proyecto que requiriera tener música original. La primera idea que se planteó, fue la realización de un cortometraje original de los autores de este proyecto, idea que no duró mucho debido al alto costo del mismo. Después se contactaron varios productores audiovisuales por fuera del país que buscaran compositores para hacer la banda sonora de alguno de sus trabajos, sin embargo, aunque se logró contactar con un director español, nunca se pudo concretar con él y con ningún otro, debido a la dificultad de interacción dada por la distancia de sus ubicaciones. Seguidamente, la propuesta que surgió, era realizar la música de un videojuego regional, basado en la cultura de los indígenas Guane, percepción que tampoco se adaptó a los autores, debido a que en la creación del mismo, el tiempo sería muy extenso, lo que conllevaba algunos años de desarrollo y espera por parte de los compositores de su música incidental. Más adelante, surgió una nueva propuesta de musicalizar un cortometraje de algunos estudiantes del pregrado de artes audiovisuales de la Universidad Autónoma de Bucaramanga, el cual necesitaba música en género de salsa, el principal problema radicó en el tiempo para componer, ya que este era muy corto. Posteriormente, en la búsqueda de alguna producción audiovisual, nació la propuesta de crear la banda sonora para un episodio de una serie de terror santandereana del canal regional, la cual fue abandonada por la misma situación del proyecto anterior, la música se necesitaba urgentemente, lo que desembocaba en no más de una semana para su creación. Por último, y en el marco de los setenta años de la Universidad Industrial de

Santander, surgió la necesidad de tener música original para la obra de teatro llamada LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL, con la que la agrupación de teatro de la universidad respaldaría la celebración del septuagésimo aniversario de la institución, pieza original del Dramaturgo Roberto Serpa Flórez, y que luego de lograr hablar con el director de teatro UIS, el Maestro Omar Álvarez, se llegó a la decisión de que los autores de este proyecto trabajarían en función de esta obra teatral.

3.1.3 Parte 3: Antes de escribir la música. Como preámbulo para iniciar a componer y escribir la música incidental que acompañara las diferentes escenas de la obra de teatro escogida, fue necesario hacer una pequeña indagación sobre todo el desarrollo de la misma. Se empezó con un estudio realizado del ambiente y la época, leyendo sobre los dos estilos en los que estaba inspirada la obra, La Comedia Dell' Arte y el estilo Rococó, los cuales no fueron camisa de fuerza a la hora de componer por recomendaciones del director general. Luego de esto, también fue necesario estudiar las situaciones, los personajes, los comportamientos de los mismos según la circunstancia desarrollada, los diálogos y las emociones de la historia representada. Para esta última parte se ejecutaron los siguientes tres momentos:

3.1.3.1 Momento 1. Lectura del guion por parte de los compositores. Se hizo la lectura del guion de la obra “LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL”, una pieza original santandereana de Roberto Serpa Flórez, en donde se evidenciaba un poco la ambientación, los decorados de la escenografía, y también a groso modo, había información sobre la actitud y el vestuario de los personajes. Además, se hizo la propuesta de que el estilo compositivo se basaría en el Leitmotiv, idea que finalmente fue desarrollada en toda la composición de la música incidental. De la misma manera, se decidieron los parámetros para tener en cuenta a la hora de componer, así mismo se hicieron sugerencias a cerca de algunas partes en la

historia en donde sería útil incluir música según las opiniones de los compositores, y se organizaron los diálogos y las emociones presentados en la historia, para tener mayor facilidad a la hora de realizar el trabajo compositivo en función de la obra.

3.1.3.2 Momento 2. Socialización con el director y los actores. Seguidamente, se platicó con el director de la agrupación para oír su opinión de la trama y para tener un mejor acercamiento de manera general con cada personaje, conociendo sus características físicas y psicológicas. Luego, se habló directamente con los actores de la obra, donde cada uno hizo la descripción de su personaje de modo más concreto y entregó de manera escrita las características de él o ella, factor que dio una primera idea para componer.

3.1.3.3 Momento 3. Asistencia a los ensayos de la obra. Como tercer momento de esta etapa, fue necesario que los compositores asistieran a gran parte de los ensayos de la obra teatral.

Fotografía 1. Primera imagen de los ensayos



Fuente. Fotografía tomada por los autores del proyecto.

Ver a los actores en acción interpretando sus respectivos roles, creó un panorama mucho más amplio sobre toda la trama y los personajes, aspecto que respaldó de gran manera la composición de la música, debido a que esto puso en evidencia total la actitud, la personalidad y los movimientos de cada uno de ellos, permitiendo que la música fuera compuesta en función y relación con esto.

Fotografía 2. Segunda imagen de los ensayos



Fuente. Fotografía tomada por los autores del proyecto.

Durante este proceso se hicieron anotaciones en el guion para saber qué emociones o qué sensaciones se buscaban despertar en los espectadores, y tener mejor control del tiempo que duraba la actividad de cada escena. Además, se grabaron todos los cuadros de la obra con el propósito de hacer más accesible las acciones de los actores y su relación con el tiempo en cada acto, de este modo al componer fue posible la repetición de las escenas cuantas veces hubiera sido necesario, pretendiendo obtener más exactitud entre la música y la actuación y permitiendo desarrollar de manera general un buen acople y sincronización.

Fotografía 3. Tercera imagen de los ensayos



Fuente. Fotografía tomada por los autores del proyecto.

Fotografía 4. Cuarta imagen de los ensayos



Fuente. Fotografía tomada por los autores del proyecto.

3.2 FASE DEL DESARROLLO

Después de la fase inicial y de tener presente qué y cómo se desarrollaría este proyecto, esta segunda fase se dividió en cuatro partes, las cuales como se dijo anteriormente, algunas de estas fueron de retroalimentación para otras y viceversa.

3.2.1 Parte 1: Entrevista a los expertos. En esta primera parte de la fase del desarrollo estuvo presente otra parte del componente investigativo de este proyecto, puesto que fueron realizadas las entrevistas a expertos, herramienta primordial de una etnografía; cabe aclarar que no se trata de un estudio etnográfico, sino que se ha utilizado un pequeño método de este.

En esta etapa se elaboró una revisión documentada sobre los compositores relacionados con la música incidental, se realizaron entrevistas a grandes Maestros radicados en Santander que han compuesto música incidental. Por medio de llamadas se logró establecer la hora, la fecha y el lugar para la entrevista con cada uno, espacio en donde se concretó la trayectoria musical, el inicio en la música, el arranque en la composición en general y también en la música incidental, el estilo y forma compositiva, los parámetros al realizar música, la opinión y consejos sobre la composición de música incidental para futuros compositores en el oriente colombiano, que cada uno aportó. A través de este tramo se buscó lograr que los saberes y las experiencias de ellos, alimentarán el proceso creativo de la música incidental para la obra de teatro “LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL”, y además, esta parte del trabajo sirvió de compilatorio de vivencias.

3.2.1.1 Consideraciones éticas. Para esta pequeña muestra se tuvieron en cuenta las siguientes consideraciones éticas:

1. Se obtuvo consentimiento informado de cada uno de los compositores entrevistados para esta tesis **(ver anexo C)**.
2. Se respetó la identidad de cada uno de ellos por medio del anonimato.
3. Se respetó la confidencialidad de los datos.
4. Se respetó siempre la ley de propiedad intelectual siguiendo la respectiva norma.

3.2.1.2 Proceso de sistematización de la información. Posterior a la compilación de la información se realizó el siguiente proceso de sistematización de la misma, el cual contó con tres etapas desarrolladas así:

1. Recolección de información: Aquí se obtuvo la información de cada entrevistado de acuerdo a categorías que surgieron de las preguntas realizadas **(ver anexo A)**.

2. Decantamiento de la información: Esta parte resultó ser la simplificación y la aparición de otras categorías que permitieron agrupar la información de mejor manera **(ver anexo B)**.

3. Unión de la información: Finalmente la información compilada produjo nuevo conocimiento que se organizó de acuerdo a la siguiente matriz categorial.

Cuadro 1: Matriz categorial de las entrevistas

FORMACIÓN ACADÉMICA	COMPOSICIONES DE MÚSICA INCIDENTAL	ESTILO COMPOSITIVO	PROCESO DE COMPOSICIÓN	INFLUENCIAS	RECOMENDACIONES
Formación musical nacional e internacional. Maestros	Obras exclusivas de teatro y danza de maestros destacados. Música para	Muy clásico. Imaginación, intuición, búsqueda e	Bosquejos y conceptos melódicos. Investigar,	Contexto social en el que se encuentran Sus propios	Leer todo el texto, introducirse dentro de él, meterse en el personaje,

relevantes. Aprendizaje empírico.	cortometrajes y animaciones. Música incidental para la televisión regional. Composiciones para películas nacionales. Música para una serie de televisión nacional y ganadora del premio "India Catalina" a mejor música.	indagación sonora. Estilo comercial. Uso de pleonasmos y leitmotivs.	probar diferentes elementos y hacer uso de los iconos y la congruencia. Hacer patrones rítmicos no habituales usar amalgamas y crear melodía. Utilizar sus gustos y dejarse llevar por la intuición. Trabajar el guion y estar en las locaciones donde se mueven los personajes, después, hacer melodías simples. Investigación y experimentación sonora.	Maestros. Compositores importantes del clasicismo, romanticismo y modernismo.	desarrollar música del mismo escenario. Investigar y experimentar. Ver cine. Tener presente la creatividad, la improvisación, la experimentación. Escribir la música técnicamente, hacer uso de armonía, contrapunto y orquestación. Vivir y sentir las emociones que se quieren expresar con la música. Empezar a meterse desde abajo en grupos de trabajo de proyectos audiovisuales. Cuidarse de no exagerar, de no saturar el desarrollo dramático y de no crear tensiones innecesarias.
--------------------------------------	---	--	---	--	---

Fuente. Matriz realizada por los autores del proyecto.

Sin embargo, por motivos de lo numerosa que es la información se hizo este resumen general de esta:

Proceso de aprendizaje y seguimiento musical. De manera general, se concretó que la mayor parte de sus procesos de aprendizaje de los compositores entrevistados son de ámbito nacional. Obteniendo estudios en sus lugares de nacimiento y regiones; adquiriendo más enseñanzas por parte de familiares;

cultivando sus aprendizajes empíricamente y con conexiones convencionales y poco convencionales en la música, sus títulos van desde Licenciados en música, matemáticos, hasta maestros en composición, graduados de diferentes universidades de la región. Otra parte de su educación musical fue dada internacionalmente en países como Chile y Argentina y en ciudades como Barcelona, entre otras. Dentro de su extensa trayectoria musical han pertenecido a diferentes grupos artísticos como: corales, grupos de teatro, grupos musicales, y otros. Además, en su ámbito laboral han logrado trabajar como: compositores, licenciados, instrumentistas y diferentes fuentes económicas que han hecho crecer su trayectoria musical.

Fotografía 5. Primera imagen de las entrevistas



Fuente. Fotografía tomada por los autores del proyecto.

Fotografía 6. Segunda imagen de las entrevistas

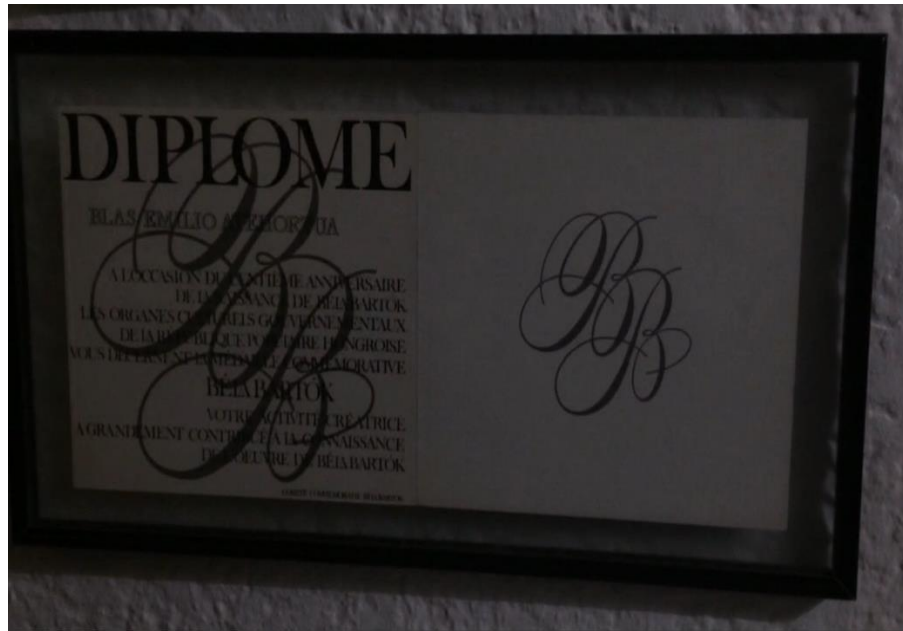


Fuente. Fotografía tomada por los autores del proyecto.

Composiciones destacadas relacionadas con la música incidental. Las composiciones de estos Maestros, abarcan música incidental que acompaña desde obras de teatro desarrolladas por figuras destacadas del arte escénico, hasta la televisión nacional ganando un premio India Catalina a mejor música; pasando por cortometrajes y animaciones, por programas de televisión regional y también por música hecha para películas colombianas y latinoamericanas.

Estilo, elementos de composición, mezclas de instrumentos. El estilo compositivo desarrollado por los entrevistados es muy variado, aun así, existen ciertas cosas en común en su forma de componer música. La imaginación, la intuición, la búsqueda y la indagación sonora son elementos pertinentes en varios de estos compositores. Otro factor importante dentro de la manera de hacer música incidental para ellos, es el uso de pleonasmos y Leitmotivs, haciéndolo también de forma clásica.

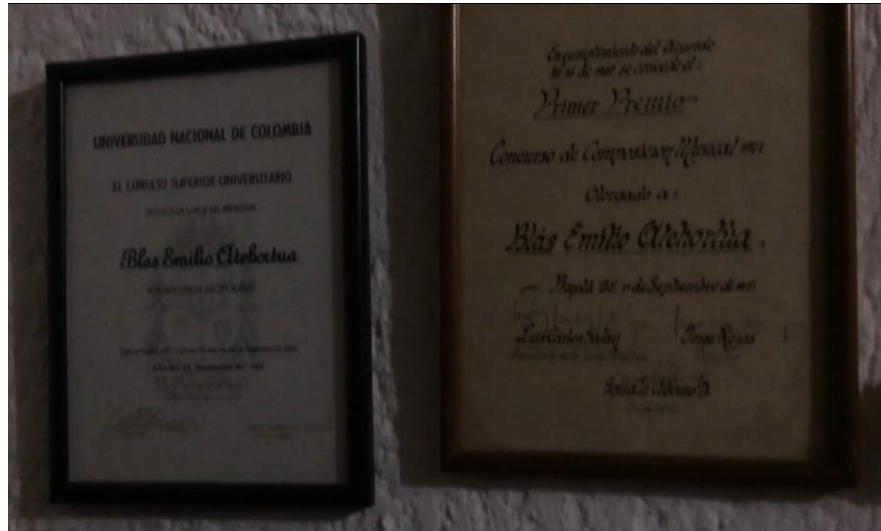
Fotografía 7. Tercera imagen de las entrevistas



Fuente. Fotografía tomada por los autores del proyecto.

Proceso de composición de música incidental. Cada uno de los encuestados, tiene su propia manera y proceso de componer música. Para algunos es importante hacer bosquejos y conceptos melódicos. Para otros la mejor manera de hacerlo, es a través de estar investigando, probando diferentes elementos y utilizando los iconos y la congruencia. Otros opinan que los patrones rítmicos no habituales, las amalgamas y la elaboración de la melodía es su metodología de componer. Utilizar sus gustos y dejarse llevar por la intuición, también marca una forma de ver el mundo de la composición de música incidental para alguno de ellos. Por último, para la mayoría de estos maestros, trabajar el guion y estar en las locaciones donde se mueven los personajes, es la primera fase de su proceso compositivo, después, consideran que de ahí viene la etapa de hacer melodías simples.

Fotografía 8. Cuarta imagen de las entrevistas



Fuente. Fotografía tomada por los autores del proyecto.

Influencias de composición. Sus influencias musicales, las cuales han hecho de su música un creciente e importante expresión artística, van desde lo cotidiano (experimentación, investigación y contexto cultural), maestros que han intervenido en sus aprendizajes musicales, hasta compositores de música académica como: Monteverdi, Mozart, Haydn, Beethoven, Wagner y compositores un poco más contemporáneos como Maurice Le roux y Blas Emilio Atehortúa.

Recomendaciones para la composición de música incidental. En su trayectoria musical han logrado adquirir ciertos conocimientos que pueden ser de ayuda en la composición de música incidental, dentro de sus recomendaciones más importantes están: Ver Cine, ser cineasta, entender su lenguaje; leer los textos, guiones, papeles; ser actores, adentrarse dentro de los personajes; realizar bosquejos, borradores; realizar música dentro del escenario; investigar, experimentar, examinar, observar; tener creatividad, improvisación; trabajar elementos musicales importantes como el contrapunto, la orquestación, la armonía, la melodía, el modo,

la intensidad, los acentos, etc.; salir de lo cotidiano, no ser cliché; buscar experiencias; hacer música densa, espesa, con sustancia, con tensiones y distensiones, sin saturar; adecuarse a sus limitaciones instrumentales; hacer teatro, pertenecer a grupos de teatro; entre otras.

Fotografía 9. Quinta imagen de las entrevistas



Fuente. Fotografía tomada por los autores del proyecto.

Fotografía 10. Sexta Imagen de las entrevistas



Fuente. Fotografía tomada por los autores del proyecto.

3.2.2 Parte 2: Talleres musicales al elenco. Para esta etapa, los talleres fueron desarrollados alrededor de seis meses y se basaron en el aprendizaje significativo, donde los participantes relacionaron sus conocimientos previos con los nuevos. El propósito de estos talleres fue garantizar una mejor interpretación por parte de los

actores que en su participación teatral requerían un elemento musical, tales como implementos rítmicos o vocales en diversas escenas.

Primeramente, se hizo una reunión con el elenco general y después se escogieron a los actores implicados en participar musicalmente durante la obra, y a través de un mutuo acuerdo por todas las partes se decidió que los talleres quedarían destinados para ser desarrollados los martes y los viernes desde las 12 de mediodía hasta las 2 de la tarde.

Fotografía 11. Primera imagen de los talleres musicales



Fuente. Fotografía tomada por los autores del proyecto.

Seguidamente, se inició con talleres de teoría musical básica, en donde se trabajaron temas como los nombres de las notas musicales, las figuras rítmicas, la lectura de notas en el pentagrama, la memoria y el oído rítmico.

Fotografía 12. Segunda imagen de los talleres musicales



Fuente. Fotografía tomada por los autores del proyecto.

Fotografía 13. Tercera imagen de los talleres musicales



Fuente. Fotografía tomada por los autores del proyecto.

Luego de unas semanas desarrollando los temas anteriores, se empezó a trabajar el oído melódico de los actores que cantarían en algunas escenas, y a abordar un poco la técnica vocal. Se hicieron ejercicios de movimiento corporal, haciendo círculos con la cabeza, moverla hacia atrás, hacia adelante y hacia los lados, luego círculos con los hombros, estiramiento de los brazos, antebrazos, muñecas y un estiramiento corporal en general. Seguidamente se hicieron ejercicios de respiración, comenzando con la respiración en cuatro segundos, después mantener el aire en cuatro segundos y por último soltarlo en una *s* que progresivamente fue subiendo de cuatro hasta veinte segundos.

Fotografía 14. Cuarta imagen de los talleres musicales



Fuente. Fotografía tomada por los autores del proyecto.

También hubo ejercicios de calentamiento de la voz de manera progresiva, primero solo se cantó hasta el segundo grado con una *m*, luego hasta el tercero con una *n*, después con una *r* hasta el cuarto grado y finalmente, hasta el quinto grado con las

vocales *i-e-a-o-u*, orden usado por la colocación de la lengua a la hora de mencionarlas. Adicionalmente se cantó la escala musical en modo mayor. Como parte final de esta etapa se montaron las melodías que debían cantar en la obra, primero a una voz y luego como sería al final, a dos voces (soprano y contralto). Para lograr un mejor desempeño de los actores, también se realizaron sesiones que buscaban desarrollar el oído armónico, se comenzó cantando cánones de escalas, de arpeggios y acordes en modo mayor, y de diversas melodías también.

Fotografía 15. Quinta imagen de los talleres musicales



Fuente. Fotografía tomada por los autores del proyecto.

Otras clases estuvieron destinadas al desarrollo rítmico para el elenco que tenía más participación de ritmo solamente en la obra, donde se trabajó la concentración, la memoria y la exactitud en la interpretación de algún ritmo.

Ya en los últimos talleres se hizo un repaso de cada melodía y cada ritmo que debían interpretar los actores y se hicieron ensayos finales de todas las escenas donde requerían su participación musical, allí se les recordaron ciertos factores a tener en cuenta para un mejor desempeño.

Fotografía 16. Sexta imagen de los talleres musicales



Fuente. Fotografía tomada por los autores del proyecto.

3.2.3 Parte 3: Composición y producción de la música incidental. La composición de la música incidental de esta obra teatral se basó en ideas musicales que se produjeron en consecuencias al trabajo escénico, se volvió a hacer nuevas revisiones del guion con las anotaciones que tenía sobre los tiempos y las emociones que se buscaban despertar en cada escena, y de la misma manera se trabajó con los fragmentos grabados durante los ensayos previos a los que se asistieron,

material que fue de gran utilidad para la labor compositiva; dichas revisiones con el paso del tiempo y la asistencia a ensayos, variaron y fueron progresivamente mejorando. Todo el trabajo compositivo fue desarrollado de forma grupal puesto que los dos autores que intervinieron en este proyecto, se alimentaban de referencias musicales, características físicas y psicológicas de los personajes, indagaciones con los actores implicados y como es debido con el director general, para concebir su propuesta musical inicial; más adelante, entre ambos, decidían cuál cumplía la función que se requería para el momento, ya fuera un personaje, una emoción, algún golpe, alguna escena específica, o si era posible mezclar ambas propuestas. También sucedió que en algunos momentos repartieron las escenas o situaciones a musicalizar y luego a manera de retroalimentación, se reunían y desarrollaban la orquestación, revisaban las voces entre todos los instrumentos utilizados para cada fragmento, y colocaban las dinámicas, articulaciones y técnicas necesarias para lograr que la música siempre estuviera en función de las escenas, esto hizo que sus opciones se multiplicaran con los aportes, consejos y demás detalles que cada uno le daba a su compañero. De cierto modo toda la pieza musical fue escrita para un formato variado. Para garantizar una mejor función de la música incidental en toda la obra teatral, se concretaron reuniones durante el montaje de la misma con el director general de esta obra, para mostrar los avances compositivos tanto de los Leitmotivs como de la música que acompañó los diversos actos y también de las sugerencias sonoras que eran posible utilizar. En esta parte, la composición se trabajó en dos momentos.

3.2.3.1 Momento 1: Leitmotiv: desarrollo de personajes. La composición musical se basó pertinentemente en la búsqueda de sonidos, melodías, acordes, ritmos, y dio trabajo a la búsqueda de la orquestación instrumental que, según el criterio musical de los compositores, se acopló a las personalidades, características físicas, y a los comportamientos o actitudes que presentan los personajes,

desarrollando de esta manera un Leitmotiv para cada uno. El trabajo compositivo con cada uno de los temas para los personajes se desarrolló de la siguiente manera:

- 1. ARLEQUÍN:** Propuesta que tuvo como inspiración lo jocosos que es el personaje, y en la que se abordó sobre algunos temas de payasos, para tenerlos de referencia. Al analizar la melodía, el ritmo, la orquestación, las dinámicas y las articulaciones, ambos autores de este trabajo decidieron que el tema funcionaría para Arlequín. Sin embargo, se contempló varios formatos para su orquestación, dando como resultado, instrumentos utilizados como el vibráfono de instrumento solista, la marimba como acompañante armónico, el bombo, de los platillos y del redoblante.
- 2. JUAN, EL TONTO:** Esta propuesta está basada en la estructura física del personaje, sus aspectos encorvados, caminado lento y risa algo perdida. Se recurrió al uso de comedias tontas, donde se obtuvo aspectos generales y se llegó a concebir una idea, descubriendo y haciendo de la música el reflejo de un carácter cómico y bastante tonto. Estructurado por una orquesta de cuerdas, donde una de sus principales características, es el pizzicato de principio a fin, el violín, el cello y el contrabajo mantienen un juego armónico, dando espacio para que la melodía principal recaiga en la viola.
- 3. EL CAPITÁN:** Propuesta que fue inspirada por melodías de estilo militar y también por las actitudes del personaje, se tomó la decisión de que musicalmente este personaje tendría dos momentos, uno gallardo y otro un poco torpe. Analizando el ritmo, la melodía, las dinámicas y las articulaciones, se concretó que los instrumentos encargados de la melodía en la primera parte serían el corno y la trompeta, para darle el aire de gallardía en esta sección; para la segunda parte del tema de él, la voz principal fue destinada para la flauta, la cual realiza una melodía cortada, es decir, se hizo un tema musical al cual se

le arrancaron pequeñas notas, reflejando su torpeza; como acompañante, la armonía para la primera parte, recayó en la tuba dando ese carácter fuerte, y para la segunda sección fue sustituida por el oboe y el clarinete, suavizando sus movimientos; por otra parte, el bombo y el redoblante estuvieron siempre dando un fondo algo más militar.

- 4. LEANDRO, EL POETA:** En un comienzo la propuesta musical para este personaje fue hecha para piano, luego, entre ambos compositores decidieron hacerla para orquesta de cuerdas. El tema de Leandro representa su carácter romántico, masculino y tranquilo, y fue inspirado en la descripción hecha por el director y por el actor que lo interpreta. En una primera parte, la melodía característica de él, suena de manera individual y es interpretada por el violonchelo y el contrabajo, después es repetida, pero el violín y la viola lo acompañan con una melodía que se contrapone un poco al tema característico de él.
- 5. DON DINERO:** Por ser el antagónico de esta historia, el tema de este personaje, busca reflejar la maldad y el poder del mismo, la inspiración estuvo desde la lectura del guion, las sugerencias dichas por el director y la representación teatral del actor. Debido a que los instrumentos de viento metal dan esa sensación de poder, y en especial el corno, este último fue el encargado para interpretar la melodía característica de Don Dinero, el bombo y los platillos también están presentes; por último, la duplicación de las melodías interpretadas entre instrumentos graves, permitió generar sensaciones de maldad.
- 6. PEDRO URDEMALES, EL PÍCARO:** Las picardías de este personaje llevaron a los compositores a indagar sobre melodías usadas en escenas de acción cómica. Luego de investigar, de oír al director y ver la actuación, se logró hacer la

propuesta que abarcara la personalidad del personaje. Los instrumentos de percusión, una pequeña melodía en el clarinete y el pizzicato en las cuerdas aportan ese aire de pícaro, que junto con los metales dan la sensación de seguridad que posee el personaje en su comportamiento. Otra acción que se representó fue la mentalidad de avaricia que tiene el personaje, la cual fue representada con escalas árabes en instrumentos como el clarinete y el oboe.

- 7. BLONDINELLA, DONDINELLA, POMPONINA, COLOMBINA Y MARILONDA, LAS HIJAS:** La composición para las hijas da una sensación de danza y pretende resaltar la delicadeza de cada una de ellas. La flauta lleva la melodía y en algunas partes de la pieza, hay repetición de temas entre instrumentos, esto con el fin de simular la sensación de que son preguntas y respuestas entre las cinco hijas. Por otra parte, el acompañamiento está basado en los instrumentos de vientos metal.

- 8. DOÑA POCOSESO:** Su tema está inspirado es su comportamiento por parecer una dama de la alta sociedad, y vivir de la apariencia ante los demás así no tenga nada de dinero, su principal propósito es demostrar que junto a su esposo no están en la quiebra. La opinión del director y la actuación, junto con los movimientos que el personaje hace durante toda la obra, fueron de gran ayuda a la hora de la creación del tema para Doña Pocoseso. La flauta lleva la melodía que se caracteriza por ser ágil, y está acompañada por las cuerdas quienes siempre buscan hacerle un soporte armónico muy estilizado.

- 9. DON PEROGRULLO:** La inspiración para la elaboración del tema de este personaje, se debe a la necesidad de suplir los vacíos sonoros que dejaban los movimientos de él en la historia, es decir, la observación de las acciones de Don Perogrullo, llevó a que los compositores se sentarían a crear música que acompañará la expresión corporal del personaje y permitió resaltar su vida llena de apariencias y la importancia que le da al dinero. La melodía es interpretada

por el fagot, la tuba y el trombón le hacen un pequeño y simple acompañamiento armónico, además el bombón ayuda a reforzar la sensación de los pasos de él cada vez que el personaje camina sobre el escenario.

3.2.3.2 Momento 2: Movimiento: escenas. En el desarrollo de escenas se implementó el uso de los Leitmotifs a través de música de fondo que reflejaron el carácter de la escena, este tipo de música de fondo, fue descrita por las opiniones del director, por las características de la escena y por las emociones evocadas en esta misma.

TRANSICIÓN 1: Hace parte de la segunda sección del open, donde resalta el aire tranquilo y cómico de la obra, manteniendo su toque infantil, realizado por el vibráfono y el xilófono.

TRANSICIÓN 2: Es una transición de tiempo corta, con el fin de generar los cambios de ambientación en el escenario. De acuerdo a las recomendaciones por parte del director general, está diseñada a través de la marimba con un pequeño acompañamiento en pizzicato de las cuerdas.

TRANSICIÓN 3: Ésta por el contrario es una transición de tiempo larga, tiene el mismo fin, pero con un poco más duración para dar más tiempo en las situaciones donde se requiere realizar mayores cambios tras bambalinas. La marimba ejecuta la melodía, tiene acompañamiento del pizzicato de las cuerdas y está reforzada un poco más con platillos y con el bombo.

GOLPES: Se han creado diferentes estilos de golpes de acuerdo a lo necesario, denominados golpes cómicos o golpes fuertes. Los golpes cómicos son generados por instrumentos de percusión como campanas, reforzadas con platillos, el bombo y el Vibraslap; y los golpes fuertes están a cargo del bombo, el redoblante y el platillo.

BRILLOS: Hay dos tipos de brillos los cuales se usan en varias escenas con el personaje Arlequín, esto representa su afinidad por el romance y el amor que siente por Colombina. El primero de ellos está instrumentado por un Arpa, un vibráfono y dos campanas y el segundo, solo por el arpa y las campanas.

MONEDAS: Este fragmento sonoro representa el uso de las monedas a través de las escenas generando un aire fuerte para estas, lo hacen las campanas y un Agogó Alto.

PASOS: Esta parte está realizada con el fin de dar más importancia al drama en algunas escenas resaltando sus movimientos y es característica del “rpto”, está interpretado por un grupo de cuerdas en pizzicato junto al Vibraslap para terminar.

TEMA PARA LA VENIA: Ya que el tema de la venia por sugerencias del director debe ser un tema bastante movido y alegre, este comienza con el tema original del Open donde Arlequín comienza a hablar, el oboe y el clarinete mantienen la melodía principal, mientras el piano y el contrabajo lo acompañan, la percusión y un poco de swing convierten este tema en un Jazz blues mantenido por una batería, una vez que acaba el tema principal se genera un corte de percusión para dar entrada a un nuevo tema musical generado por los vientos metales donde el trombón y la tuba acompañan, la trompeta hace destacar un fragmento melódico el cual lo repiten y le hacen pequeñas variaciones los vientos madera y el piano, además, las cuerdas mantienen un acompañamiento en pizzicato el cual va aumentando de manera progresiva hasta que el violín acompaña el piano respondiendo la melodía principal, nuevamente se genera otro corte de percusión para cambiar a un rock con swing, donde el principal impulsor de esta parte es el pizzicato resaltando variaciones de temas antes expuestos en la obra, hasta caer nuevamente en el tema del open y resaltando la obra expuesta.

1. PRÓLOGO

OPEN: La lectura del guion y ver los ensayos de esta parte, respaldaron la creación del tema de inicio, hubo averiguaciones sobre temas de entradas de payasos debido a que el primer personaje que aparece en esta escena es Arlequín, y se buscó dar un inicio cómico, tranquilo y un poco caricaturesco debido al estilo de la obra teatral. Está dividido en dos secciones, la primera parte cumple la función de acompañar la entrada de Arlequín al escenario, donde él hace piruetas, se usa la melodía de su tema y se intenta sincronizar con los movimientos de él, el oboe y el clarinete hacen la melodía a la octava, el trombón la segunda voz a intervalos de quintas, la tuba y el contrabajo generan fuerza y hacen acompañamiento armónico y la percusión busca resaltar el patrón rítmico de todo el tema. En la segunda sección disminuye la velocidad, por ende, es más tranquila, tiene un toque infantil y es la música que acompaña la voz de Arlequín al momento de presentar de manera general la obra de teatro, en este fragmento el oboe y el clarinete interpretan esta nueva melodía con una primera y segunda voz respectivamente, dando lugar al piano junto al contrabajo para el acompañamiento. Seguidamente el piano queda como solista buscando resaltar el texto que Arlequín menciona, el trombón y el contrabajo duplican las voces de este, y el bombo repite el ritmo en algunos momentos. Finalizando esta parte, regresa el acompañamiento del contrabajo, el trombón tiene una melodía en respuesta para el piano y reaparecen el oboe y el clarinete interpretando el tema de Arlequín.

ENTRADA DE LOS PERSONAJES: Para la entrada de los personajes se utilizaron los temas de cada uno, y se logró sincronizar los segundos de la melodía con el tiempo que duraba el actor atravesando de un lado a otro el escenario. En la presentación de Don Perogrullo y Doña Pocoseso, se utilizó el tema de ella con algunas respuestas del tema de él. Del mismo modo, para las hijas se utilizó un solo tema debido a que fue compuesto para todas en general, y son presentadas una

tras otra en muy corto tiempo, factor que no daba lugar a la realización de un tema para cada una por separado. Finalmente, el resto de personajes con su tema característico.

2. CUADRO PRIMERO

ENTRADA A LA CIUDAD DEL ENSUEÑO: Esta música da pie a la apertura del telón, busca representar tranquilidad y respaldar el texto que Don Perogrullo dice más adelante, pues los sonidos utilizados pretenden generar la sensación de que suenan las campanas de una iglesia, lugar al que se dirigen los personajes en la primera escena. Es una melodía corta y está escrita para orquesta de cuerdas y campanas tubulares.

CUADRO PRIMERO, Escena Primera. Don Perogrullo: el matrimonio... Este tema pretende reforzar dramáticamente dicha escena, se utilizan los primeros compases de la pieza de Don Perogrullo, donde la percusión busca dar la sensación de un golpe porque la acción de la escena tiene este carácter, por consiguiente, hay un contraste entre el tema de él y la melodía siguiente, porque esta última, pretende ser la representación de la mujer. La melodía en la primera parte está a cargo del fagot, y el timbal lo acompaña; después, la percusión genera la idea de un golpe, y finalmente, las campanas toman la melodía y la percusión vuelve a servir de acompañante.

CUADRO PRIMERO, Escena Primera. De Leandro para Marilonda. Esta melodía que Leandro le canta a su amada, está inspirada en lo romántico y tranquilo que es él, posee un pequeño fragmento del tema del personaje y es la musicalización del texto propuesto en el guion. El piano hace una pequeña introducción y después hace el acompañamiento armónico de todo el tema, está escrito para voz de bajo y es doblada por el violonchelo.

CUADRO PRIMERO, Escena Primera. Coro de las cinco hijas. Está inspirado en la personalidad de las hijas, es un tema tranquilo y fue adaptado al texto del guion. El piano hace una pequeña introducción con la parte final de la melodía y luego acompaña a las dos voces femeninas para la que fue escrita (soprano y contralto), del mismo modo, la flauta y el clarinete las respaldan respectivamente.

CUADRO PRIMERO, Escena Segunda. Leandro y Marilonda. Aquí, se busca dar más dramatismo a la escena entre Leandro y Marilonda, la música acompaña la acción romántica de los personajes y está inspirada en melodías lentas, para generar esa sensación. Este tema está dividido en dos secciones, la primera parte está dedicada a Marilonda y es lenta, generando un aire triste y romántico, la segunda parte es una pregunta y respuesta entre el tema de Leandro y la música de su amada, aquí, aumenta la velocidad. El piano siempre tiene la melodía y los violines con la viola hacen el acompañamiento armónico.

CUADRO PRIMERO, Escena Segunda. Entrada de Arlequín. Con este tema se da la entrada de Arlequín al escenario para esta escena, la música fue compuesta con el propósito de acompañar los movimientos del personaje, estuvo inspirada en la personalidad de él, tiene fragmentos de su Leitmotiv y algunas partes son variaciones del mismo y de la melodía de donde Arlequín presenta los personajes al inicio de la obra, siempre se buscó su jocosidad y que fuera un poco cómica, por cuestión del personaje en acción. La melodía principal la interpreta la marimba, mientras dos vibráfonos y unas campanas hacen acompañamiento armónico y contrapuntístico, el bombo y el redoblante siempre llevan el patrón rítmico y los platillos aparecen al final para terminar todo el tema.

CUADRO PRIMERO, Escena Segunda. Colombina abre la ventana. Hecho con el fin de acompañar la acción de Colombina a la hora de abrir la ventana por donde

verá a su amado. El arpa lleva las dos voces fundamentales y el vibráfono con las campanas hacen contrapunto a la melodía principal.

CUADRO PRIMERO, Escena Segunda. Arlequín: solo puedo decir Kaká. Busca resaltar la palabra característica con la que Arlequín y Colombina se llaman mutuamente, haciendo uso del primer brillo.

CUADRO PRIMERO, Escena Segunda. Arlequín: sois tan bella Colombina. Respalda el texto que Arlequín le dice a su amada para darle más dramatismo a la escena y se hace uso del segundo brillo.

CUADRO PRIMERO, Escena Segunda. El Capitán: os contaré... Ya que la entrada del capitán es un tanto silenciosa, no se buscó representar dicho momento, pero sí, el carácter que se da al intentar ser un gallardo frente a su amada. Este tema representa la imaginación del capitán en la batalla de Flandes, momento por el cual está embistiendo con su espada al aire. Está estructurado en dos partes, la primera de ellas, da lugar al uso de los vientos madera con un arreglo del Leitmotiv propio de este personaje, con el fin de no generar tanta fuerza, ya que simplemente está desenvainando su espada hasta el momento de golpearse debido a su torpeza, representado por un acento en todos los instrumentos que han sonado hasta el momento y seguido del Vibraslap, instrumento que genera una sensación de angustia para su amada. El segundo es el gallardo, donde embiste fuerte al aire con su espada y está generado por una orquestación más fuerte, añadiendo los vientos metales y haciendo un pequeño cambio en la melodía principal, el aire militar sigue manteniendo con la percusión de principio a fin.

CUADRO PRIMERO, Escena Segunda. Juan Lanas y Dondinella. Debido a la acción de la escena entre Juan Lanas y Dondinella, este tema se basó en el

Leitmotiv de él y se le agregó un trombón que busca hacer la escena cómica y simple como lo son los dos personajes.

CUADRO PRIMERO, Escena Segunda. Dondinella se ríe. Fue compuesta con el fin de dar acompañamiento sonoro al texto que los personajes dicen, el ritmo y la orquestación utilizados, buscan resaltar la personalidad de ambos, y la jocosidad del momento.

CUADRO PRIMERO, Escena Segunda. Pedro Urdemales y Pomponina. La música de esta escena fue compuesta para dar picardía a la misma, busca acompañar los movimientos de los personajes, y es una variación del tema original de Pedro Urdemales. En todo el fragmento, el vibráfono suele llevar la melodía característica de él, y las cuerdas hacen el acompañamiento, en algunos momentos el violín y el contrabajo hacen refuerzo en la melodía principal.

CUADRO PRIMERO, Escena Segunda. Pomponina cierra la ventana. Inspirado en la picardía de Pedro, este tema musical tiene como labor resaltar las acciones de los personajes y acompañar una pequeña danza que él realiza en esta escena. La melodía está escrita en forma de canon entre el vibráfono, el violín y el contrabajo, luego, con el vibráfono siempre busca hacer notar la picardía del personaje y resaltar los movimientos de la danza, las demás cuerdas hacen el acompañamiento.

CUADRO PRIMERO, Escena Tercera. Pedro Urdemales y entrada de Don Dinero. Es un contraste entre el tema de Pedro y el de Don Dinero, a través de pregunta y respuesta entre el violín y el contrabajo, el vibráfono resalta lo cómico y al final hace la melodía del Pícaro, la función general de la música, es hacer cómica y pícaro esta escena.

CUADRO PRIMERO, Escena Tercera. Don Dinero y Pedro Urdemales. Este tema fue compuesto con el fin de representar los rasgos fuertes que ejerce Don Dinero en el escenario y la picardía de Pedro acompañando los movimientos de este último en la escena, además resaltar su personalidad cuando Don Dinero lo describe. Se mantienen los rasgos del tema de Don Dinero junto al tema de Pedro, haciendo una mezcla fuerte y divertida por momentos.

CUADRO PRIMERO, Escena Tercera. Pedro Urdemales: este de acá. Este fragmento resalta las picardías de Pedro Urdemales, que tiene contra Don Dinero, se usa claramente parte del tema original de Pedro Urdemales, acompañado de la percusión para darle un sentido cómico.

CUADRO PRIMERO, Escena Tercera. Don Dinero escoge a Marilonda. Escrita con la función de crear un ambiente tensionante debido a la trama que se desarrolla en esta escena. El arpa lleva la melodía y el redoblante hace el patrón rítmico.

CUADRO PRIMERO, Escena Cuarta. Ronda. En esta parte de la obra aparece un fragmento de la ronda infantil titulada *la viudita del conde Laurel*, más conocida como *Arroz con leche*. Una canción anónima y folklórica probablemente de origen francés, y que en Latinoamérica es una melodía muy común. Por sugerencia del guion fue necesario la utilización en este tema en obra teatral, debido a que la historia presenta un espacio para cantar alguna ronda conocida, y el texto dice exactamente los primeros versos de dicha composición. Se realizó un pequeño arreglo y adaptación para esta obra de teatro, dicho arreglo consta de la melodía principal original en la flauta y la voz femenina, acompañada con piano; por último, una breve intervención de la percusión para darle entrada a la voz masculina y terminar con un poco más de carácter cómico.

CUADRO PRIMERO, Escena Cuarta. Danza. Busca ser una danza con un aspecto caricaturesco debido a los personajes que interactúan bailando en esta escena. Escrita en ritmo ternario para hacerla más danzable, la melodía está a cargo de las campanas; la marimba, el violín, el chelo y el contrabajo, se encargan del acompañamiento rítmico y armónico de la misma, sin embargo, la melodía por breves momentos se traslada en la marimba, sin esta dejar su trabajo de acompañamiento.

CUADRO PRIMERO, Escena Quinta. Pedro Urdemales: os la diré. Inspirada en la búsqueda de dar dramatismo a la escena y acompañar los movimientos de los personajes con música. La presencia de la melodía de Pedro es evidente, interpretada siempre por la viola, la percusión pretender generar suspenso y el violín con la viola y el violonchelo, pretender acompañar el movimiento característico que para Pedro representa un rapto con el tema principal de los pasos.

CUADRO PRIMERO, Escena Quinta. Sale de Don Dinero y Pedro Urdemales, luego entran Arlequín y Juan Lanás. Las cuerdas representan los pasos de Don Dinero y Pedro Urdemales al salir del escenario, luego la entrada de arlequín está acompañada por percusión, y por último el tema de Juan Lanás aparece cuando él ingresa a actuar; todo esto con la idea de musicalizar el fragmento sin texto de esta parte de la obra.

CUADRO PRIMERO, Escena Sexta. Duetto de Juan Lanás y Arlequín. Acompaña el texto que dicen los personajes de esta escena, lo hace más jocoso y cómico, algo muy característico de Arlequín y Juan Lanás. Aquí, el texto es hablado pero la marimba lo acompaña con una melodía fácil, el bombo hace el patrón rítmico y el contrabajo un acompañamiento armónico, al finalizar, se busca dar una transición de tiempo con suspenso.

3. CUADRO SEGUNDO

CUADRO SEGUNDO, Escena Primera. Juan Lanás: aseguraría la victoria...

Entrada de Don Perogrullo. Esta pieza musical consta de dos partes, la primera tiene la función de resaltar el texto que dice Juan Lanás, puesto que al comienzo da sensación de victoria y luego representa la desilusión; la segunda sección, es el tema de Don Perogrullo, quien entra caminando a la escena más tarde. La personalidad y la acción de ambos personajes en esta escena, son los principales factores que llevaron a la imaginación y creación de esta música. En el fragmento de Juan Lanás, el corno hace la melodía, y la trompeta y el trombón lo acompañan; luego, el trombón queda solo y al finalizar vuelve aparecer la trompeta y entre ambos hacen intervalos de quintas; del mismo modo, en esta parte el redoblante, el bombo y los platillos tiene su participación. Más tarde, cuando llega Don Perogrullo a la escena, suena su tema, donde el fagot hace la melodía, y por último, la tuba y el trombón hacen acompañamiento, además del bombo que siempre lleva un mismo patrón rítmico.

CUADRO SEGUNDO, Escena Primera. Don Perogrullo pregunta por sus hijas.

Es una mezcla entre una nueva música, la cual quiere generar suspenso cómico al momento que Don Perogrullo realiza unas preguntas a una presencia femenina. Además, tiene fragmentos del tema de él, música que acompaña su movimiento a través del escenario. En las preguntas de suspenso, suena la trompeta, el trombón, la tuba y el redoblante; y cuando Don Perogrullo se mueve alrededor de esta, el fagot lleva la melodía, el trombón y la tuba lo acompañan, y el redoblante repite su patrón rítmico.

CUADRO SEGUNDO, Escena Primera. Don Perogrullo mira al público. Es una variación del tema de él, con el propósito de resaltar su personalidad a la hora de hablar.

CUADRO SEGUNDO, Escena Primera. Juan Lanas: No haya más padres...

Debido a que en esta escena Juan Lanas recurre a decir una mentira, la música trabaja en función de hacerla tranquila y creíble, tiene un carácter cómico y caricaturesco, y es una variación del tema principal donde se presentan los personajes al comienzo de la obra teatral. La marimba lleva la melodía, mientras el vibráfono le hace contrapunto, y el fagot con el violonchelo hacen la armonía.

CUADRO SEGUNDO, Escena Segunda. Don Perogrullo se pone el manto de mujer.

Aquí se interpreta dos veces el tema de Don Perogrullo, ya que esta música acompaña la acción del personaje en toda la escena. El fagot hace la melodía, el trombón y la tuba la armonía, por último, el bombo marca el ritmo.

CUADRO SEGUNDO, Escena Segunda. Arlequín: divertida jugarreta. Entrada de Juan Lanas.

La música acá acompaña los movimientos de Arlequín y Juan Lanas. Está dividida en tres partes, la primera, es un fragmento de la melodía del prólogo donde Arlequín presenta la obra y pretende acompañar el movimiento de él en la escena, la segunda parte, es un fragmento del tema de Juan Lanas, debido a que pasa cerca de Arlequín, y finalmente, la última parte busca musicalizar el movimiento de cabeza que Arlequín hace, al no entender qué es lo que está sucediendo. Todo está escrito para cuerdas en pizzicato, en la primera sección tocan el violín y el violonchelo, en la segunda suenan todos y en la final, solo el violín y la viola.

CUADRO SEGUNDO, Escena Tercera. Caminado de Don Dinero y Pedro Urdemales. Beso en la mano.

Compuesta para musicalizar el acercamiento de Don Dinero y Pedro Urdemales a Don Perogrullo. En este fragmento del tema, se quiso dar una sensación pícaro y cómica a la vez; después, debido a un malentendido que sucede en la trama de la historia, la música busca crear ese

ambiente, pero que, al mismo tiempo, sea burlesco. Los pizzicatos de las cuerdas y el Vibraslap están presente en toda la música de esta escena.

CUADRO SEGUNDO, Escena Tercera. Pedro Urdemales: es un rapto. Aquí aparece musicalmente los pasos para Don Dinero y Pedro Urdemales, utilizado con el fin de dar sonoridad a los movimientos que este último hace a la hora de hablar del rapto, siempre busca dar sensación cómica, debido al carácter de la obra de teatro.

CUADRO SEGUNDO, Escena Tercera. Maldad de Don Dinero. Inspirada en la maldad de Don Dinero, la música de esta escena fue compuesta con el fin de dar suspenso y dramatismo al texto que el personaje dice. El contrabajo y las campanas llevan la melodía, las cuales hacen uso del Leitmotiv de la aparición de las monedas, la tuba acompaña armónicamente, la viola hace el contrapunto, el bombo siempre lleva el patrón rítmico característico de esta música, y hay presencia del Vibraslap. Este tema también es utilizado de fondo construyendo una atmósfera de maldad del personaje en diferentes escenas.

4. CUADRO TERCERO

CUADRO TERCERO, Escena Primera. Entrada del Capitán. Es una variación del tema del Capitán y busca dar la entrada de este de manera graciosa. Aquí, el bombo y el redoblante comienzan con un patrón rítmico, que se desarrolla en todo el tema, después la trompeta hace la melodía, el corno y el oboe hacen la armonía.

CUADRO TERCERO, Escena Primera. Golpe de Don Dinero para el Capitán. Se busca dar sonido al golpe que Don Dinero le hace al Capitán en esta escena, se utiliza el Leitmotiv que identifica los golpes fuertes.

CUADRO TERCERO, Escena Primera. Don Dinero: porque me he enterado...

Es una variación del tema original de la maldad de Don Dinero, y es utilizada con el fin de dar más dramatismo a la escena. El bombo hace el patrón rítmico característico durante todo el tema, el contrabajo, la viola y las campanas, hacen contrapunto entre las voces de ellos y la tuba hace la armonía.

CUADRO TERCERO, Escena Segunda. Entrada de Pedro y baile con Don

Dinero. Es una variación del tema de Pedro, que pretende dar una entrada pícaro, muy característica del personaje, luego, con el fin de acompañar un baile jocoso que realiza él y Don Dinero, aparece una variación con un ambiente humorístico del tema principal del prólogo. Los pizzicatos de las cuerdas están presentes en toda la composición y es el vibráfono el encargado de dar picardía en la música, además hay participación del Vibraslap.

CUADRO TERCERO, Escena Segunda. Don Dinero: he visto al capitán...

Con el fin de resaltar el texto y la acción que Don Dinero realiza, para esta escena, se hizo una variación del tema del Capitán. La melodía la lleva el corno y la trompeta, la tuba hace acompañamiento armónico y el bombo y el redoblante hacen el patrón rítmico.

CUADRO TERCERO, Escena Segunda. Don Dinero: la raptará...

Este es el tema utilizado anteriormente cuando se habla del rapto, a través de las cuerdas en pizzicato y el Vibraslap, se busca dar sensación de picardía y jocosidad.

CUADRO TERCERO, Escena Segunda. Don Dinero arroja la piedra.

Da mayor sonido al golpe que se produce cuando la piedra que lanza Don dinero golpea a Arlequín, se hace uso del leitmotiv de los golpes cómicos.

CUADRO TERCERO, Escena Tercera. Entrada de Arlequín. Es una variación del tema de Arlequín, es una propuesta musical corta y de carácter jocoso como la naturaleza del personaje. Escrita para marimba, para vibráfono, para bombo y redoblante.

CUADRO TERCERO, Escena Cuarta. Entrada de Don Dinero y Juan Lanás. Se unieron las variaciones entre el tema de Juan Lanás y el de Don Dinero, esta música incidental tiene como propósito acompañar la entrada de los dos al escenario, mezclando la maldad y la ingenuidad, características muy diferentes entre ambos personajes. El bombo hace el ritmo, y las cuerdas en pizzicato interpretan las melodías características de cada uno para esta escena.

CUADRO TERCERO, Escena Cuarta. Don Dinero: que Arlequín... Es una variación corta del tema del prólogo, unida al tema característico del rapto, con el objetivo de acompañar los movimientos corporales del Don Dinero cuando habla con Juan Lanás. En la primera parte, la melodía está a cargo de la viola y el violonchelo, y el violín y el contrabajo acompañan armónicamente; en la segunda, el violín, la viola y el violonchelo hacen la simulación de los pasos de Don Dinero, movimiento corporal para referirse al rapto, y además el bombo, el redoblante y los platillos están presente en toda la pieza.

CUADRO TERCERO, Escena Cuarta. Don Dinero: el bromista de Arlequín... Es la misma melodía de la primera parte del tema anterior, es una variación corta del tema del prólogo, con la finalidad de hacer acompañamiento a los movimientos corporales del Don Dinero al referirse a Arlequín. La melodía está a cargo de la viola y el violonchelo, y el violín y el contrabajo acompañan armónicamente, además el bombo, los platillos y el redoblante participan en toda la pieza.

CUADRO TERCERO, Escena Cuarta. Juan Lanás: así lo haré. No se saldrá con la suya. Camina en el escenario. Es una variación del tema de Juan Lanás que representa su personalidad y que se acopla perfectamente al caminado de él.

CUADRO TERCERO, Escena Quinta. Entrada de Leandro. Con el fin de destacar la entrada de Leandro al escenario, se utilizó un fragmento del tema de él, sin embargo, la actitud de Leandro refleja rabia, es por eso que el violonchelo y el contrabajo hacen la melodía solos, y luego aparece el bombo, el redoblante y los platillos, para dar fuerza a la música.

CUADRO TERCERO, Escena Quinta. Leandro alza y suelta a Don Dinero. Es una variación del tema de Juan Lanás, con el que se busca dar sonoridad cuando hablan de él y también al momento que Leandro levanta a Don Dinero. El pizzicato de las cuerdas está presente en toda la obra, en la mitad del tema aparecen los platillos, el redoblante y el bombo.

CUADRO TERCERO, Escena Quinta. Don Dinero: que la raptará... Es la melodía característica para referirse al rapto, siempre busca acompañar el movimiento corporal de los personajes cuando lo menciona, el propósito es dar una sensación cómica, debido al carácter de la obra de teatro.

5. CUADRO CUARTO

CUADRO CUARTO, Escena única. Enfrentamiento de los galanes. Este fragmento de la obra de teatro, está caracterizado por tener una emoción fuerte y de mucha energía, resalta los sentimientos agresivos e impulsivos de los personajes al enterarse del supuesto plan de sus compañeros galanes, una introducción generada por las cuerdas y vientos metales da comienzo a lo que sería un enfrentamiento, la percusión y un aire de la maldad de Don dinero mantienen la

fuerza de la escena generando una atmósfera enérgica mientras los leitmotiv de los personajes hacen su aparición dando la entrada a cada uno de estos, en un principio la trompeta da la entrada para el capitán con un fragmento de la segunda parte de su leitmotiv hasta la llegada de Pedro el pícaro, donde su entrada la resalta igualmente la segunda parte de su leitmotiv con los vientos metales, sin embargo, la primera parte de su Leitmotiv también hace aparición haciendo que no se pierda lo cómico de la obra, el contrabajo de forma continua da la entrada de Arlequín el payaso, al igual que la de Juan Lanas el tonto y Leandro el poeta, una vez todos en escena, la atmósfera generada por la maldad de Don dinero junto a la percusión se mantiene hasta el final, donde la introducción reaparece en las cuerdas y más adelante en los vientos metales, además, durante el transcurso de la escena se hizo uso de los golpes fuertes y cómicos con el fin de mantener una mayor sincronización haciendo más grande sus acciones.

CUADRO CUARTO, Escena única. El Capitán: raptar a Blondinella. Compuesto con el fin de dar más dramatismo a la escena, aquí se busca generar un ambiente de asombro y de decepción en una de las cinco hijas, está interpretado en el vibráfono.

CUADRO CUARTO, Escena única. Pedro Urdemales: raptar a Pomponina. Del mismo, este tema busca dar más dramatismo a la escena, generando un ambiente de asombro y de decepción en una de las cinco hijas, está interpretado en el vibráfono.

CUADRO CUARTO, Escena única. Arlequín: raptar a Colombina. Aquí, sucede lo mismo que en las veces anteriores.

CUADRO CUARTO, Escena única. Juan Lanas: raptar a Dondinella. También tiene la misma función que el tema anterior.

CUADRO CUARTO, Escena única. Leandro: raptar a Marilonda. Busca dar la misma sensación que con las otras hermanas.

CUADRO CUARTO, Escena única. Decepción de las cinco hijas. Escrito para cuarteto de cuerdas, este tema está inspirado en la tristeza, decepción y enojo que las hijas sienten por sus amados al finalizar la escena. Tiene la función de resaltar el texto que cada una le dice a su pretendiente. El Violín es el encargado de la melodía, mientras las demás cuerdas lo acompañan armónicamente.

CUADRO CUARTO, Escena única. Maldad de Don Dinero. Es una variación del tema original de la maldad de Don Dinero, y quiere acompañar el texto dicho por el personaje, haciendo que resalte su personalidad y sus malas intenciones. Se busca una sonoridad pesada y de suspenso debido a su plan malvado, aunque esta vez es un poco más amenazador.

CUADRO CUARTO, Escena única. El Capitán: ¿Qué hace en esta casa...? Mantiene un aire de energía y guerra, el cual poco a poco va desapareciendo, tiene el fin de acompañar las expresiones fuertes de los personajes y su asombro, La percusión mantiene el aire de guerra, el bombo, el timbal, el redoblante, entre otros, mientras el trombón, el corno, cello y contrabajo poco a poco entra con pequeñas variaciones de los temas de cada personaje para finalizar con el tema de arlequín.

CUADRO CUARTO, Escena única. Pedro Urdemales: pues déjenme deciros... De manera continua la idea de esta escena es poco a poco bajar la intención y la fuerza de la escena anterior con el fin de volver a dar un aire cómico con el misterio que se reveló y la trama que armarán, las congas y las claves generan el ambiente de la nueva trama que están creando, mientras las cuerdas hacen el tema de Pedro

Urdemales, el cual está revelando a sus nuevos amigos lo que al parecer sucedió. Este tema reaparece al cierre del telón, donde los galanes susurran su nuevo plan.

CUADRO CUARTO, Escena única. Juramento. Momento en el cual hacen un pequeño juramento ambientando en la época, es una variación del tema de decepción de las hijas, pero instrumentado con vientos metales, la melodía la hace el trombón, mientras la trompeta resalta las acciones de los personajes y los demás instrumentos simplemente acompañan.

6. CUADRO QUINTO

CUADRO QUINTO, Escena final. Don Perogrullo sale a abrir la puerta. Para esta escena se hizo una reducción del tema de Don Perogrullo, ya que esta música acompaña la acción del personaje cuando camina a abrir la puerta de la casa. El fagot hace la melodía, el trombón y la tuba la armonía y el bombo marca el ritmo.

CUADRO QUINTO, Escena final. Entrada de Don Dinero falso y sus nuevos amigos. Debido a que los galanes entran de uno en uno a la casa de los padres de sus amadas, se hizo una mezcla entre los temas característicos de cada uno, el orden radica en la posición en la que van apareciendo en escena. Primero surge el tema de Don Dinero puesto que se quiere resaltar la presencia de él. Seguidamente suena el tema de Juan Lanás, por tratarse de ser él el disfrazado de Don Dinero. De tercero aparece Pedro Urdemales y por ende también su melodía característica. Luego entra El Capitán, seguido por Leandro y Arlequín. Respectivamente suena un fragmento del tema de cada uno.

CUADRO QUINTO, Escena final. Don Dinero Falso: a los 25... Por tratarse de un error de Juan Lanás, suena un fragmento del tema de él.

CUADRO QUINTO, Escena final. Juan Lanas: solo os importa el dinero... De la misma manera que la composición anterior, esta es una parte del tema original de Juan, puesto que el personaje vuelve a equivocarse en esta escena.

CUADRO QUINTO, Escena final. Don Dinero Falso: a Leandro... Buscando resaltar la presencia de Leandro, se hizo una variación de una parte de tema de él.

CUADRO QUINTO, Escena final. Pedro Urdemales: ¿Y a mí? Es la duplicación de la primera parte del tema de Pedro, siempre busca resaltar su picardía y viveza.

CUADRO QUINTO, Escena final. El Capitán: ¿Y a mí?... Suena el tema del Capitán, pero debido a que Juan Lanas se equivoca en lo que le corresponde decir, el tema del capitán tiene un *glissando*, con el fin de resaltar el error; luego suena el tema de él.

CUADRO QUINTO, Escena final. Don Dinero Falso: el que hizo la broma... Aparece el tema de Juan Lanas, con la idea de hacer notar su lado simple.

CUADRO QUINTO, Escena final. Don Dinero Falso: como decía... Hay una variación del tema del Capitán, esta música busca dar una sensación de militar debido al personaje del que están hablando en la escena.

CUADRO QUINTO, Escena final. Don Dinero Falso: Ahora sí es tu turno Arlequín... Se hizo una variación del tema de Arlequín para esta escena, y su función es respaldar la presencia del personaje.

CUADRO QUINTO, Escena final. Todos los galanes: ¿Y Juan Lanas?, ¿qué será de él? Reaparece el tema de Juan Lanas, con la idea de hacer notar su lado simple.

CUADRO QUINTO, Escena final. Don Dinero Falso: a Juan... Nuevamente, el tema de Juan Lanás está presente.

CUADRO QUINTO, Escena final. Don Perogrullo y Doña Pocoseso salen. Se realizó una reducción del tema de Don Perogrullo, ya que esta música acompaña la acción del personaje y su esposa cuando camina rumbo al interior de la casa. El fagot hace la melodía, el trombón y la tuba la armonía y el bombo marca el ritmo.

CUADRO QUINTO, Escena final. Dondinella: Cambiado los zapatos. Vuelve a aparecer una variación corta del tema de Juan Lanás, gracias a su error de no cambiarse los zapatos.

CUADRO QUINTO, Escena final. Entrada Don Dinero. Pretende dar suspenso por la entrada del antagonista a la escena, acá suena la parte final de su tema.

CUADRO QUINTO, Escena final. Don Dinero voltea a ver las hijas y los galanes lo interrumpen, la última vez habla Juan Lanás. Tomando la parte final del tema original de la maldad de Don Dinero, en cada intento de él por acercarse a una de las chicas, suena un patrón rítmico en la viola y el contrabajo que va subiendo progresivamente de manera diatónica, pero es interrumpido cada vez que uno de los galanes lo detiene para decirle algo que lo distraiga; como al final lo que Juan Lanás le dice es tan simple, vuelve a aparecer la variación del tema de él.

CUADRO QUINTO, Escena final. Don Dinero: Casarme con... Con la intención de generar suspenso e intriga por la decisión que Don Dinero ha tomado a la hora de escoger a una de las hijas, los metales tocan la melodía y el redoblante está presente.

CUADRO QUINTO, Escena final. Entra Don Perogrullo y Doña Pocoseso. Se realizó una reducción del tema de Don Perogrullo, ya que esta música acompaña la acción del personaje y su esposa cuando camina al regresar a la escena. El fagot hace la melodía, el trombón y la tuba la armonía y el bombo marca el ritmo.

CUADRO QUINTO, Escena final. La familia: cerdo insolente. Al parecer Don Dinero se pondrá molesto con la familia por llamarlo de esta manera, es por eso que los primeros compases de su tema son elementales en esta escena, ya que dan la sensación de maldad y braveza que tal vez tiene el personaje; sin embargo, el plan no resulta como se esperaba sino que por el contrario, para él es muy emocionante que lo llamen así, es por ello que se hace un glissando con la intención de generar desilusión por lo mal que salió la idea de Juan Lanás.

CUADRO QUINTO, Escena final. Don Dinero bebe. Aquí sucede casi lo mismo que la escena anterior, porque al tomar leche agria, todo indica que Don Dinero se molestará; no obstante, eso no es lo que sucede, así que, por tratarse de un plan de Juan Lanás, vuelve a sonar su tema que resalta lo tonto que es él.

CUADRO QUINTO, Escena final. Don Dinero: prometo... En esta escena, Don Dinero está enojado y promete con furia que se vengará de esta jugarreta que le hicieron las hijas de Don Perogrullo y Doña Pocoseso. La música está escrita para generar suspenso y dar dramatismo a la escena llena de maldad.

CUADRO QUINTO, Escena final. Doña Pocoseso: los zapatos de Juan. Inspirado en resaltar los errores de Juan Lanás, aparece una vez más la variación corta del tema de él.

CUADRO QUINTO, Escena final. Don Perogrullo y Doña Pocoseso salen. Con la intención de dar más credibilidad a la broma que los padres le están jugando a

sus hijas, la reducción del tema de Don Perogrullo vuelve a sonar acá, debido a que los personajes van a salir de escena. El fagot hace la melodía, el trombón y la tuba la armonía y el bombo marca el ritmo.

CUADRO QUINTO, Escena final. Don Perogrullo: disfrutad del amor. Este tema final está compuesto con la intención de dar tranquilidad a la escena y acompañar la felicidad de las parejas por poder estar juntas ahora sí con la aprobación de sus padres.

Para finalizar esta etapa de composición y producción musical, dicha producción de la música, fue un proceso donde para los autores de esta tesis, se trató de indagar y profundizar en las posibilidades que se habían planteado desde un principio, las cuales, debido a las variaciones de orquestaciones que se implementaron, el optar por una orquesta que contenga dichos instrumentos era difícilmente posible, así que el organizar una reducción para piano la cual sería ejecutada y grabada en estudio era una mejor opción, pero debido al tiempo en el que se logró montar la obra y por ende las composiciones, esta opción fue descartada, lo que nos dejó como única opción una producción musical por medios digitales. Al principio de esta, las ventajas eran más grandes de lo esperado a comparación de las otras opciones, la orquestación que se podía implementar y lograr era en su totalidad la misma que se había planteado tal cual en las composiciones, y no se tenía que hacer cambios por instrumentos que faltasen o instrumentistas, además de ello no se tuvo que realizar la reducción para piano, sin embargo, el lograr un sonido que fuera lo bastante realista era lo complicado; se trabajó con el programa llamado Finale, por lo que se empezó con sonidos extraídos de este mismo, con el fin de ir mostrando al director general de la obra y a los actores cuál era la idea sonora que se tenía planteada para cada personaje y las escenas, como el problema de encontrar un sonido cada vez más realista se hizo conversiones de audio a formatos de midi y estos a mp3, lo que generó un sonido un poco más lleno y no tan digital, por un largo tiempo se

trabajó con este audio, pero, empezaron a surgir problemas ya que estos formatos no reproducían algunos instrumentos, y por ende los audios sonaban opacos o incompletos. Se comenzó a buscar soluciones para poder solventar este problema, y debido a la búsqueda de programas, sonidos, o medios para poder seguir en el desarrollo de esta tesis, se logró implementar un desarrollo de librerías instrumentales de audios que se podían conectar por medio de otro tipo de programas con Finale, sustituyendo así el sonido generado por este mismo, y reproduciendo uno aún más realista, sin embargo, el software nuevo era un poco complicado de manejar, así que los desarrolladores de esta tesis, decidieron emprender un aprendizaje en el manejo y control de estos softwares, con el fin de reemplazar todos los audios antiguos y generar unos con mejor sonido, con toda la instrumentación y poco más realista.

3.2.4 Parte 4: Sincronización de la música con la actuación. Una vez terminada la producción, tanto escénica como musical, en los ensayos finales de la obra teatral, se trabajó en la sincronización de las escenas con la música, fue todo un proceso de trabajo grupal, porque todo el elenco necesitó estudiar sus movimientos corporales con la música.

3.3 FASE FINAL

Para finalizar todo el proceso de este proyecto de grado se realizó esta última parte.

3.3.1 Publicidad y estreno de la obra. Después de tener montada de manera general la obra de teatro y de haber concretado una fecha para su lanzamiento, se hizo trabajo de publicidad con el fin de promocionar toda la puesta en escena final, toda esta labor se desarrolló durante las dos últimas semanas antes del estreno. Lo primero fue una etapa dedicada al diseño tanto de un cartel como de un video que pusieran en evidencia de qué se trataba la obra, su escritor, sus directores y de

quiénes era la música que se utilizaría en esta. Luego vino la parte de hacer publicidad por redes sociales y pegar los afiches, situación que se desarrolló dentro y fuera de la universidad.

Fotografía 17. Primera imagen del estreno



Fuente. Fotografía tomada por los autores del proyecto.

Como celebración de los 70 años de la Universidad Industrial de Santander, el viernes 12 de octubre del 2018 a las 7:00 pm, fue estrenada en el auditorio Luis A Calvo, máximo recinto cultural de la institución, la obra de teatro “LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL” de Roberto Serpa Flórez con su respectiva música incidental original, compuesta por los autores de esta tesis. La percepción del público fue grata durante toda la puesta en escena final, al finalizar el evento, varios de los espectadores se acercaron a los compositores para felicitarlos y darles sus opiniones, las cuales resaltaban la gran labor que la música incidental hizo en LA

FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL, uno de los asistentes que se acercó a los compositores dijo: “la música fue perfecta, acompañó cada movimiento de los personajes”. Po último que da por decir que este espectáculo estuvo lleno de risas y muchos aplausos para todos los participantes, es decir para los actores, el equipo técnico, los compositores y los directores.

Fotografía 18. Segunda imagen del estreno



Fuente. Fotografía tomada por los autores del proyecto.

Fotografía 19. Tercera imagen del estreno



Fuente. Fotografía tomada por los autores del proyecto.

Fotografía 20. Cuarta imagen del estreno



Fuente. Fotografía tomada por los autores del proyecto.

Fotografía 21. Quinta imagen del estreno



Fuente. Fotografía tomada por los autores del proyecto.

Fotografía 22. Sexta imagen del estreno



Fuente. Fotografía tomada por los autores del proyecto.

Fotografía 23. Séptima imagen del estreno



Fuente. Fotografía tomada por los autores del proyecto.

Fotografía 24. Octava imagen del estreno



Fuente. Fotografía tomada por los autores del proyecto.

Fotografía 25. Novena imagen del estreno



Fuente. Fotografía tomada por los autores del proyecto.

Fotografía 26. Décima imagen del estreno



Fuente. Fotografía tomada por los autores del proyecto.

Fotografía 27. Undécima imagen del estreno



Fuente. Fotografía tomada por los autores del proyecto.

Fotografía 28. Duodécima imagen del estreno



Fuente. Fotografía tomada por los autores del proyecto.

Fotografía 29. Decimotercera imagen del estreno



Fuente. Fotografía tomada por los autores del proyecto.

Fotografía 30. Decimocuarta imagen del estreno



Fuente. Fotografía tomada por los autores del proyecto.

4. CONCLUSIONES

- ❖ En Santander es más accesible hacer música incidental para teatro que música para televisión o cine debido a la gran variedad de obras teatrales y a la poca oferta de producciones audiovisuales que están disponibles para personas que hasta ahora están comenzando su camino compositivo en este campo musical.
- ❖ Los compositores de música incidental entrevistados en este trabajo de grado, tienen formación musical académica y empírica. Han escrito música para obras teatrales, danzas, cortometrajes, animaciones, para la televisión regional, nacional e internacional, y, además, uno de ellos ganó el premio India Catalina a Mejor Música. Asimismo, el estilo compositivo de ellos es muy variado, puesto que se encuentra presente la utilización de pleonasmos, del leitmotiv, la escritura de música de manera clásica, de forma imaginativa e intuitiva y de modo comercial también. El proceso de componer va desde hacer bosquejos y conceptos melódicos elementales, hasta hacer patrones rítmicos no habituales usando amalgamas, pasando por utilizar sus gustos dejándose llevar por la intuición, trabajar el guion y estar en las locaciones donde se mueven los personajes, llevar a cabo una investigación y experimentación sonora, probar diferentes elementos y hacer uso de los iconos y la congruencia. Igualmente, están influenciados musicalmente por el contexto social donde se encuentran, por compositores importantes del clasicismo, del romanticismo y del modernismo, y por sus propios maestros. Como parte final, recomiendan ver cine, leer el texto, meterse en el personaje, desarrollar música desde el mismo escenario, investigar, experimentar, improvisar, escribir la música técnicamente, usar armonía, contrapunto, tener en mente la orquestación, vivir y sentir las emociones que se quieren expresar con la música, además de cuidarse de no exagerar ni

de saturar el desarrollo dramático por crear tensiones innecesarias.

- ❖ Tener contacto con compositores de trayectoria en música incidental, antes de dedicarse a escribir música que acompañe algún arte escénico, alimenta el trabajo creativo, técnico y compositivo, puesto que esta interacción aporta saberes, métodos y recomendaciones para tener en cuenta al momento de componer música incidental.

- ❖ El proceso compositivo de música incidental para teatro se puede desarrollar en dos fases. En la etapa inicial, lo primero es la realización de una pequeña investigación sobre el estilo, la época y la localización de la historia, después se hace la lectura del guion para conocer de manera general la trama de la obra teatral, luego viene la interacción tanto con el director general como con el elenco participante para tener un mejor acercamiento a los personajes, y por último está la asistencia a los ensayos de la obra y la realización de anotaciones generales en el guion, para tener una aproximación a las emociones y a los sentimientos que los diferentes actos pretenden despertar en los espectadores, también a los movimientos de los actores, y al tiempo destinado para el desarrollo de cada uno de estos. La segunda parte es el desarrollo musical, donde el compositor se dedica a la creación e imaginación sonora, aquí, se revisa el guion nuevamente con el propósito de garantizar un mejor desempeño compositivo debido a que se tiene mayor control del tiempo que requiere música y de toda la acción de la obra, aspectos que facilitan componer música incidental que funcione a la perfección.

- ❖ La música incidental para teatro es un recurso elemental para el desarrollo de toda la puesta en escena final, puesto que permite complementar y apoyar la acción dramática que se desarrolla en cada escena. Es importante tener conciencia que la música incidental siempre debe estar en función de la obra, ya sea acompañando los vacíos sonoros que se presentan en las escenas donde

solo hay movimiento del actor pero no existe texto, o dando más dramatismo a la interacción entre los personajes con el fin de resaltar las emociones que cada acto pretende despertar en los espectadores; además, la intensidad del sonido debe ser acorde según lo que está acompañando, por lo tanto, en un cuadro donde solo hay actividad de los intérpretes teatrales, la música debe destacarse fuertemente, en cambio, cuando ésta acompaña los diálogos de algún personaje, debe predominar la voz del actor por encima de la música y no viceversa.

- ❖ Debido a que la música incidental es un trabajo interdisciplinar, y para esta tesis en particular, música para teatro, no se puede presentar como un caso netamente musical, se pretende que componer es el resultado de un proceso creativo, en el cual se debe unificar el desempeño escénico, pedagógico, investigativo y claramente musical, además de la interacción, y la indagación del compositor con el elenco y el director general.
- ❖ Para garantizar una mejor interpretación musical por parte de personas que no tienen contacto frecuente con clases de música, es necesario ejecutar un plan de trabajo progresivo y constante que potencie y desarrolle las habilidades musicales de los participantes.
- ❖ Producir música es un trabajo de indagación de programas y bibliotecas sonoras, donde se busca un mayor acercamiento al timbre de cada instrumento musical, para que al momento de que la música suene, esta sea escuchada como si fuera tocada en vivo por instrumentos reales.
- ❖ La sincronización de la música con la actuación y la iluminación es un etapa primordial de la puesta en escena final del teatro debido a que la unión de todos estos factores asegura mayor visibilidad y concentración por parte de los espectadores, aporta realismo y dramatismo a la obra teatral, y se debe repetir

de manera progresiva cuantas veces sea necesario la misma escena hasta que salga como se pretende, con el propósito de garantizar que cada melodía o cada efecto de sonido se sincronice a la perfección con el actor y la luz que lo acompaña.

5. RECOMENDACIONES

- ❖ A causa de que el teatro está sujeto a cambios de último momento por factores interpretativos, por sugerencias del director, o por el reemplazo de algún actor, el compositor de música incidental para este arte escénico requiere estar atento a renovar, cambiar o rehacer la música si el caso lo requiere, con el propósito de garantizar que esta esté en función de la obra teatral.
- ❖ Es importante que el compositor de música para teatro trabaje con los actores en la sincronización de los movimientos con las melodías y efectos de sonido que se le escriba a cada escena, debido que es el creador del ambiente sonoro y él más que nadie sabe cómo está organizada la música; todo esto con el fin de hacer más real la acción de los personajes en la puesta final de la obra de teatro.
- ❖ Los temas musicales compuestos para alguna obra de teatro deben ser fáciles de recordar, cortos y estar dispuestos a cambios pequeños y variaciones por si en algunas escenas de un mismo personaje surge la necesidad de ser acompañado musicalmente, pero no se tiene el mismo tiempo que en las otras.
- ❖ Si la música está producida en un mismo audio, puede suceder que esta pierda su función de acompañar los personajes o la acción dispuesta. Por lo tanto, se debe tener cada tema o efecto de sonido por separado ya que en ciertas escenas que contenga mucha ambientación sonora o estén escritas y se desarrollen a cierta velocidad, pueden surgir factores de último momento, los cuales generen imprevistos como que el actor se retrase o se adelante al momento de entrar al escenario.

- ❖ No hay necesidad de saturar toda la historia con música, debido a que en muchos cuadros de la obra, el texto que expresa el actor y el sonido ambiente basta. Por ende, la música solo sería completamente innecesaria.
- ❖ Tener presente las dinámicas a la hora de componer es otro factor a considerar cuando se trata de hacer música para teatro, ya que, en dados momentos, la música puede acompañar textos de algún personaje, pero, esta nunca va por encima de la voz del actor.

BIBLIOGRAFÍA

ADVIS, Luis. Acerca de la música incidental en cine [en línea]. Instituto de estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Chile. [Consultado: 20 de agosto de 2018]. Disponible en

Internet:http://estetica.uc.cl/images/stories/Aisthesis1/Aisthesis13/acerca%20de%20la%20msica%20incidental%20en%20cine_luis%20advis.pdf

BELKIN, Alan. Orquestación Artística por Alan Belkin [en línea]. En: alanbelkinmusic.com. (2001-2008). [Consultado: 25 de agosto de 2018]. Disponible en Internet: <http://alanbelkinmusic.com/bk.O/LaOrchArt.pdf>

CARLES, Agustin. Instrumentación y orquestación clásica y contemporánea Libro de trabajos. Valencia: Rivera Editores, 2005. 300p.

CERVERA, Juan. Teoría y técnica teatral [en línea]. Biblioteca virtual universal. Argentina. (2006). [Consultado: 02 de septiembre de 2018]. Disponible en Internet: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/132871.pdf>

CHINDOY, José Alexander. Composición musical como apoyo a la imagen escénica de la obra de teatro “sala de espera. Bogotá, 2014, 11p. Trabajo de Grado (Licenciado en Música). Universidad Pedagógica Nacional. Facultad de Bellas Artes. Licenciatura en Música.

CHION, Michel. La música en el cine. Tercera Edición. París: Arthème Fayard, 1985. 487p.

DOMINGUEZ, Carlos Andrés. Origen y evolución de la música incidental. Bucaramanga, 2013, 60p. Universidad industrial de Santander. Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Artes-Música.

DORFLES, Gillo. El devenir de las artes. Sexta edición. Turín: Giulio Einaudi Editore, 1959. 319p.

EDUCAIXATV. La música en el teatro [video]. Youtube, EduCaixaTV. (26 de febrero de 2014). 13:02 minutos. [Consultado el 01 de septiembre de 2018]. Disponible en internet en: <https://www.youtube.com/watch?v=e0XQk4JQoD0>

EISLER, Hanns y ADORNO, Theodor Ludwig Wiesengrund. Composición para el cine. Fráncfort del Meno: Suhrkamp Verlag, 1976. 416p.

GAULDIN, Robert. La práctica armónica en la música tonal. Nueva York: Norton & Company inc., 1997. 777p.

GÓMEZ, Jairo. La magia de la ópera. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1984. 170p.

GONZALES, Patricia Viviana. Propuesta de Dramaturgia musical en la puesta en escena de la obra "Conmigo". Cuenca, 2012, 57p. Trabajo de graduación (Licenciada en Arte Teatral). Universidad del Azuay. Facultad de Diseño. Escuela de Arte Teatral.

LATHAM, Alison. Diccionario enciclopédico de la música. México: Fondo de cultura económica, 2008. 1683p.

LAVAYE, Gabriela. Elementos de la representación teatral [en línea]. Globedia, El diario colaborativo. Argentina. (17 de febrero de 2011). [Consultado: 02 de septiembre de 2018]. Disponible en Internet: <http://co.globedia.com/elementos-representacion-teatral>

LLOPIS, Rosa Adrià. Elementos narrativos de la música de John Williams para la película de "E. T., el extraterrestre. Gandía, 2017, 46p. Trabajo final de grado (Grado en Comunicación Audiovisual). Universidad Politécnica de Valencia. Escuela Politécnica Superior de Gandía.

MATEOS, Daniel. La orquestación: Un ejemplo práctico [en línea]. Filmoramusica. (Enero de 2003). [Consultado: 25 de agosto de 2018]. Disponible en internet: <http://www.filomusica.com/filo36/orquesta.html>

OLAYA, Oscar Javier. MÚSICA PARA CINE Composición y Producción de la Música Original para el Cortometraje Animado "El Mercader de Sueños". Bogotá, 2009, 60p. Informe de trabajo de grado bajo la modalidad de tesis (Maestro en

Música con Énfasis en Composición). Pontificia Universidad Javeriana. Facultad de Artes. Departamento de Música.

PASCUAL, Eva. Comicidad, comedia y humor [En línea]. Grado en lengua y literatura hispánica. La Rioja. Universidad de La Rioja. Facultad de letras y de la educación. (2013-2014). [Consultado: 01 de septiembre de 2018]. Disponible en Internet: https://biblioteca.unirioja.es/tfe_e/TFE000792.pdf

PÉREZ, Julián y MERINO María. Definición de instrumentación [en línea]. Definición.de. (2008). [Consultado: 25 de agosto de 2018]. Disponible en Internet: <https://definicion.de/instrumentacion/>

PISTON, Walter. Armonía. Nueva York y Londres: Norton & Company inc., 1987 (III). 550p.

RICE, Elmer. El teatro vivo. Nueva York: Harper & Brothers. 1959. 287p.

RIVERA MEJÍA, Rafael Guillermo. Composición musical como vía de desarrollo dentro del campo profesional. Bucaramanga, 2013, 84p. Trabajo de grado (Licenciado en Música). Universidad Industrial de Santander. Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Artes-Música.

SADOUL, George. HISTORIA DEL CINE MUNDIAL desde los orígenes. París: Flammarion éditeur, 1967. 836p.

SAGANOGO, Brahiman. La imaginación en el proceso de creación artística [en línea]. En: Sincronía: Revista electrónica de filosofía, letras y humanidades. Universidad de Guadalajara. (junio - diciembre de 2012). [Consultado: 30 de agosto de 2018]. Disponible en Internet: http://sincronia.cucsh.udg.mx/pdf/2012_b/brahiman%20_s.pdf

SOKOLOV, Alexandr S. Composición musical en el siglo XX. Granada: Zöller & Lévy S.L., 2005. 286p.

SOURIAU, Étienne. La correspondencia de las artes. Paris: Flammarion. 1947. 354p.

TOUCHARD, Pierre-Aimé. Apología del teatro. Paris: Éditions du Seuil, 1961. 178p.

ANEXOS

Anexo A. Etapa 1: Recolección de información

1. Proceso de aprendizaje y seguimiento musical.

- “Yo estudié en el conservatorio departamental de música, mis estudios corales fueron dirigidos por Artidoro Mora Mora, Director en ese entonces del coro de la universidad industrial de Santander y mis estudios de piano los realice con la esposa de Federico Mamitza, no obstante, fui profesor de música en el colegio del Rosario, donde allí mismo termine mi bachillerato, más adelante pertenezco al grupo coral Bach, grupo perteneciente al teatro colón, estude en la pedagógica nacional donde no termine mis estudios y volví a Bucaramanga donde fue entonces que termine mi carrera, fui profesor de historia de la música en la Universidad industrial de Santander antes de que la carrera de Licenciatura en música fuera creada en su totalidad y la dicte como contexto en algo que se llamaba bloque de humanidades y profesor de musicología en la universidad pontificia bolivariana como contexto igualmente”.
- “Yo afortunadamente pertenezco a una familia de músicos, soy de Málaga y muchos de mis tíos son de Molagavita, entonces tengo cercanía digamos, entre ellos a Luis María Carvajal y músicos primos de él por el lado Hernández, que fueron músicos de la sinfónica de Colombia, también por el lado del Torres hay músicos, entonces viví, nací en eso, así que viendo a mis primos y a mis tíos tocando pues algo se queda, esa fue una etapa. Luego vine a Bucaramanga, estudié en la UIS, estudié clarinete, estudié las clases de composición que se le dan a todos con Libardo Barrero, pertenezco a Batuta durante varios años, entonces ahí también tomé clase de los talleres que hacía Batuta, tanto de

dirección como de composición con Gustavo Parra por ejemplo; después estudié con Blas un par de diplomados de música contemporánea y al tiempo hacía otras cosas, después me fui para Chile y estudié una maestría en composición contemporánea y trabajo digamos constante en relación con esos temas, la composición, música contemporánea, música colombiana, en fin, ese es como el recorrido”.

- “En el colegio tenía yo, varias clases de música, danza, teatro, tertulias poéticas, varias clases de artes, y pues me metí en la música porque mi papá también estaba en eso de la música y así empecé a meterme en el juego, y directo a componer, no tanto en la guitarra, cuando empecé a estudiar guitarra, ya me interesaba la composición, prefería inventarme algo a practicar la tarea de la clase de guitarra, no fue una cosa así que pensara en ser compositor, luego ya cuando salí del colegio entre a la UNAB y fui primera promoción de esa época, me metí allá por la opción de composición, en cuanto a la música incidental, a mí me gustaba mucho el cine, ya que acá en Piedecuesta había cine-club, entonces, era muy afiebrado a ver películas de leer sobre cine, y al mismo tiempo que mi carrera de música leía mucho de cine, entonces prácticamente se convirtió en mi material de estudio, me gusta eso, lo hacía con ese rigor de conocer ciertos temas relacionados con la música a veces, con la realización, con la escritura de guion, y todo eso, cuando ya termine hice mucho teatro, y cine hasta el 2002 con un colectivo que se llamó *Bines Broncas*, y ya después el ambiente de estar en la música y teatro para mí era más de creatividad, cuestión de hacer”.
- “Yo llegué a esto a fuerza de favores, como yo soy profesor de arte y soy profesor de las materias de sonido en la UNAB, y pues toco guitarra, entonces la gente empezó a hacer una relación: “pues si él es profesor de artes y toca guitarra, tiene que componer” y empezaron a pedirme favores, como “Profe, ¿usted por qué no me compone una música para un corto” y entonces yo componía una

música para un corto, pero era como en especie de hobby. “Profe, ¿usted por qué no me compone para esta animación?”, y yo componía la música para la animación, “Profe, tengo que hacer una música para tales cosas”, yo la hacía. y poco a poco esa música empezó a conocerse. Poco a poco empecé a participar en más proyectos y más proyectos, y me gustaba mucho. Pero yo en ese momento trabajaba como dueño de un estudio de grabación, yo tuve un estudio de grabación 17 años, entonces yo grababa norteña, carranga, rock, pop, lo que fuera. Cuando el estudio de grabación se cerró, ya todo dejó de ser hobby, todo lo que era hobby tenía que convertirse en trabajo porque yo necesitaba plata, entonces cuando me llamaban, yo les decía que les cobrara, pero que lo hacía barato, ahí empecé a cobrar, y empecé a trabajar en proyectos cada vez más grandes, cada vez de mayor formato y de mayor presupuesto y poco a poco esto se fue dando a conocer y llegué hasta donde estoy ahora, pues me empezaron a conocer la gente que hace televisión, algunos de los cortometrajes”.

- “En mi carrera musical, estudié en Medellín y luego en Bogotá, también estudié en Argentina y yo tuve el honor de estudiar en Argentina con un técnico francés, Maurice Le Roux, entonces, él me enseñó los pleonasmos de la música incidental, y por ejemplo, en Barcelona trabajé con un experto en edición y ahí fue donde yo aprendí que el técnico más importante en una película es el que tiene la música, porque puede enamorar, quitar, poner y asear”.

2. Composiciones destacadas relacionadas con la música incidental

- “Yo desde muy chico pertenezco a grupos de teatro en el colegio Santander dirigido por el maestro Leónidas Gómez, más adelante empecé a hacer teatro con el maestro Omar Álvarez Vera, director del teatro UIS, donde hicimos café concierto con el teatro libre de Bucaramanga, fundando así el gato frío, un grupo de teatro de Bucaramanga donde yo era el encargado de crear la música de las obras que

montábamos, estas obras eran cortas donde las hacíamos con Julio, un compañero, las cuales solo tenían guitarra y flauta la mayoría y un poco de percusión, se llegó a montar “El monte calvo” de Jairo Aníbal Niño, otras obras de Enrique Buenaventura, entre muchas más, más adelante hicimos el teatro en el Colombo-Americano y allí hacíamos música para este mismo, la obra más grande que logramos hacer fue “El cuento de las naranjas dulces” de Gustavo Cote Uribe”.

- “Lo que he realizado básicamente es música para danza teatro, hace bastantes años hice la música para “Tierra vida” se llamó, más o menos unos cuarenta minutos de música, y es una música que combina lo mismo, el lenguaje que necesitaba, es colombiano pero hay una narrativa dentro de esa obra, entonces necesita otro lenguaje, no es costumbrista, se puede encontrar desde lo más tradicional hasta música contemporánea, rasgos contemporáneos dentro de la misma producción, entonces sí, he hecho por ejemplo esa pieza. El año pasado volví a trabajar con Winston Berrio, el coreógrafo, en otra obra que se llama “Agustiniano el anima sola” y ahí compuse tres piezas de danza también, pero en ese sentido, que son piezas que tienen detrás un contenido teatral, no son coreografías simplemente”.
- “En cuanto a la música incidental con el colectivo Bines Broncas hicimos como 7 cortometrajes chiquitos y colabore con Pariente dirigida por Iván Gaona, también trabaje con el teatro de Piedecuesta cuando era pelado, y el teatro PFU en Bucaramanga y en Bogotá con la Candelaria”.
- “Hubo dos animaciones muy reconocidas en la UNAB, una se llama “Peces rojo” y la otra se llama “buscándome” que yo les hice música y son unas animaciones lindísimas, sobre todo, para haber sido proyectos de grado porque cada una de esas personas después han crecido mucho. También no solo me llaman del TRO,

sino que he hecho música para varios cortometrajes y para varios documentales, y así empezó, o sea, empezó como una bola de nieve que va creciendo poco a poco”.

- “Edipo alcalde, La india catalina, Los pecados de Inés de Hinojosa, yo considero que esta última es mi composición más representativa de mi estilo musical, porque me cuidé muchísimo de independizar los personajes, y no mezclarlos con la acción, entonces a veces uno utiliza un aspecto secundario para la acción, y los personajes de hecho, como quien dice uno y otro, recuerdo que Kepa Amuchastegui era el malo y en él se ve claramente esto”.

3. Estilo, elementos de composición, mezclas de instrumentos.

- “Mi estilo de composición es amigable con el Do mayor, es muy clásico, no soy muy amigo de la escuela moderna, y la música incidental que hice también contiene este carácter. En cuanto a los elementos que utilizó recurro a la obra, la clave de la música incidental para mi es que usted mismo haya sido actor, para los ambientes que se necesitan, recurrir a los ensayos ya que para mi la música es un actor más, donde la música y la obra debe ser un trabajo simultáneo”.
- “Yo, en algún momento decidí, como tomé clases con distintos compositores, no me decidí por seguir a alguno en particular, entonces opté por tomar de ellos lo que más me parecía interesante, por lo tanto, manejo las técnicas de esos lenguajes, pero no me clasifico en ninguno. Cuando necesito algo lo utilizo, básicamente. Por ejemplo, algo que se relacione a despertar alguna emoción, me conviene manejar cierto tipo de técnica que otra, entonces la uso, yo mezclo dentro de una composición distintos lenguajes, no considero que tenga un estilo particular, digamos que el mismo estilo que tengo, lo tienen otros que hacen lo mismo que yo, es decir, si necesito algo modal pues uso algo modal, si necesito

algo dodecafónico también lo coloco. Es una tendencia ecléctica básicamente. Entonces, ese tipo de elementos utilizo en las piezas. También, en algún periodo, cuando yo me gané una beca de la gobernación hace algunos años, y era una música también un poco en ese tipo, teatro, y ahí, utilicé ese tipo de experiencia, entonces por ejemplo, trabajé con elementos que no son musicales directamente, que son de uso más común, trabajé con monedas para simbolizar la corrupción, entonces el sonido mismo y pues había una actuación ahí, también había niños, esa vez también utilicé imagen a fondo proyectada, mostrando paisajes y lo que necesitaba en realidad, era una obra que protestaba porque la carretera Curoso-Málaga siempre se ha dicho que se va a arreglar, cada presidente viene y dice lo mismo y hasta ahora se ha hecho de a poquito, pero era una propuesta por eso, entonces ahí estaba el tema de la corrupción y había que hacer una hora de música, entonces me dieron tiempo para hacer un viaje de aquí hasta allá y además protestar, entonces, musicalmente como dije al comienzo, utilizo de todo un poco”.

- “Inventando siempre, no hay una regla definitiva, siempre para mi es como un descubrimiento, haciendo una cosa distinta a lo que se puede hacer, no creo que haya que apelar a los estándares, pero hay que saberlos para saber a qué juega y saber dónde está, pero inventar y descubrir formas de crear sensaciones, no solo por ejemplo para crear tensión se usa música tensionante, porque hay una imagen hay, en sí lo que uno hace es ayudarle al director a hacer su película, y arriesgarse, hay un montón de estudios psicoacústicos que podría usarse”.
- “Lo que más hago son cosas pop, digámosle así, comerciales, comerciales en el sentido de que es música con batería, bajo, secuenciadores, guitarras y que está hecha para trabajos juveniles, para públicos preadolescentes, adolescentes y postadolescente; es lo que más hago, es lo que mejor me sale, es lo que más conozco porque yo he tocado Rock toda la vida, entonces es lo que más conozco;

pero, a fuerza de escuchar música, mucha música y toda la música que puedo escuchar que me guste y no me guste, uno de alguna forma intuye lo que debería hacer la orquesta para conseguir lo que yo quiero, entonces de pronto descubro que un corno inglés al lado de un violín haciendo unísono suena súper lindo; claro, una persona que haya estudiado organología debe saber eso tal vez desde un principio y debe saber mucho más que eso, pero yo lo descubro a medida que hago una melodía con el corno e inglés y la doblo por ejemplo una octava arriba con un violín o las pongo en unísono y suenan lindísimo y empiezo a aprender de texturas y empiezo a aprender de instrumentos que no conocía antes. Ese es mi método de trabajo, mi método de trabajo es metérmele a casi toda la música que me pidan, siempre y cuando yo la haya escuchado verdaderamente o la conozca; entonces ¿qué no trabajo? por ejemplo reggae, yo nunca he tocado reggae, yo no escucho reggae; salsa, yo no escucho salsa, no escucho Son, pues, he escuchado a Rubén Blades, a Héctor Lavoe, a Sonora Ponceña y a Richie Ray y Bobby Cruz, del resto, me le mido a lo que sea”.

- “Los pleonasmos de la música incidental, por ejemplo, una silueta, proyecta una sombra sobre alguien que no existe, cosas así, ¡eso sobra!; una muchacha que está en la orilla del mar. y hacerle música triste, ¡eso sobra! Hay circunstancias en la que no se debe hacer música, es más como sonido para la imagen, se debe trabajar con un libreto, siempre trabajar con el director de la película y asesorarse. Sigfrido Barjau, recuerdo que había una escena de un caballo que desapareció, Sigfrido me llamó y dijo: “¿Qué pasó ahí?” Ahora, cuando se le pone una música al caballo, eso es lo mejor de la película. Un campo de batalla entre los franceses y alemanes, un campo verde, y había una banderita blanca allá, en medio de todo y no había música, pero cuando aparecía la bandera blanca era un símbolo y había un golpe de timbal. Hay un millón de cantidades de posibilidades para identificar, en cuanto a identificar personajes, me refiero que hay que trabajar con los Leitmotiv, eso, es una cosa mecánica, pero, tiene un contenido especial,

me explico, si es una melodía que varía en el sentido de ser un abstractismo a que haya una dinámica, o viceversa, que el sonido sea para la imagen un concepto, si uno tiene ese concepto claro, entonces, está salvado; por ejemplo, Carlos Álvarez, un amigo nuestro, muy muy amigo, hizo un cortometraje en el año 70 en Bogotá, y me dijo: “Blas, quiero una música para un documental, ese que estoy haciendo”, entonces, era una ancianita en la carrera 13 en Bogotá donde se veía cómo sobrevivía a las 8 de la mañana, y la cámara es todo el tiempo enfocando a la viejita; entonces, cuando terminó el documental le dijo: ¿Qué quieres que haga?, ¿una sonata para violín y piano? o una Suite, y le dije: no voy a hacer nada, el ruido natural de la hojas de los árboles, los carros, la gente llamando, esa es la banda incidental, luego se fue para Venecia a un evento de cine, llevó el documental y se encontró con mi maestro Luigi Nono y él me envió una carta, una tarjeta, en donde decía: “Blas te felicito por la música que no le hiciste al documental”, por lo cual hay que estudiar mucho el desarrollo, la temática, después viene un desarrollo de todos los elementos y si hay varios leitmotiv hay que ir repitiendo en el desarrollo para que tenga una identidad, o sea que cada película o cada cinta que vaya a hacer, tiene o sugiere su propia mecánica para el sonido. Una cosa es hacer la música y otra cosa es emplear efectos, pleonasmos. Para el cine en la música, ha sido muy bueno el concepto de parámetros del sonido, una interpretación actual, melodía por continuidad, una línea en su melodía y se rompe de color, como una trompeta con sordina, así, es la misma línea, pero es melodía, o sea, continuidad sonora, duración por ritmo, le puso un ritmo estático, un ritmo dinámico, un ritmo metronómico y un ritmo cronométrico, o sea, yo puedo hacer una línea y poner abajo 15 segundos, o sea poner la duración por ritmo, ahora, densidad sonora, volumen, cuerpo grande, este es el parámetro, esto es por ejemplo: el chocolate tiene más cuerpo, es más denso que el agua, yo agarro el piano, y acá es mayor, acá es menor y estoy haciendo posibilidades de cuerpos pesados como el líquido, intensidad, las de siempre, fuerte, piano, y el último, timbre por color, o sea el color es cualidad

visual, el timbre es cualidad auditiva, el timbre de metal, el golpear, cuerdas percutidas; Y por último transientes, o sea, transitar el sonido, legato, staccato, eso contribuye mucho en la cuestión de componer, eso son aspectos que a mitad del siglo XX, Joseph senninger, un matemático Ucraniano, aportó en una conferencia sobre eso y o sea que yo puedo manejar la tensión o distensión en una inestática, porque si yo hago en una escena simple, pongo notas corcheas, estoy rivalizando con el drama, le ponen entonces más importancia a la música que lo que está allá y no, entonces hacer un plano diferente y no competir con la imagen sino aportar a la imagen, en ese punto las tensiones se pueden manejar así, una línea puede ser un violín hasta cierto punto y ahí agregar el Chelo, ahí hay una línea quejumbrosa y más adelante agregar el Contrabajo, que ayude a que el espectador sienta que hay una integración de todo y si no queda un concierto”.

4. Proceso de Composición de música incidental.

- “Durante ensayos realizaba bosquejos, conceptos melódicos y luego recurrían a el órgano o el piano, tomaba la idea musical, durante ensayos, también realizaba algunos cambios dependiendo del material disponible ya que en esa época no poseía muchos recursos”.
- “Siempre un compositor tiene que ser un investigador, no necesariamente porque redacte un texto que después relacione de lo que compuso, pero sí para encontrar elementos con los cuales componer, entonces está la investigación y la experimentación, entonces uno empieza a probar bueno, por ejemplo sustituyamos los instrumentos típicos por otros y hagamos que se adopte una sonoridad distinta, además de reemplazarlos, hay que buscar, yo lo intento, los que uso tengan un rasgo del anterior, que una flauta o que una trompeta reemplace el tiple, cómo hago para mantener algún rasgo de esos que me ayude

para dar esa identidad; y entonces, hago la transferencia y se cambia bastante el contexto y lo contemporáneo parece, en ese tipo de cosas. Me fijo por ejemplo en la afinación de las cosas, la música tradicional es una música no afinada generalmente, ese para mí es un elemento que yo utilizo a propósito para crear, entonces busco afinaciones o por ejemplo digitaciones de los instrumentos que suenan por naturaleza no afinados, y esas son las que me interesan, entonces un clarinetista que toca muy bien, pero le digo: “mira, toca con esta otra posición que ahí te va a salir de una vez la afinación que yo quiero” entonces, esa es la búsqueda, así con todos digamos. Uno debe lograr que las dos cosas aporten o en la misma dirección o en dirección contraria para generar emociones, mucho más que eso claro, pero digamos que uno puede hacer una música más enfática, para acompañar cualquier cosa y enfatizar las acciones, o uno puede hacer todo lo contrario, y es que la imagen vaya en un sentido y la música en otro, entonces uno despierta emociones muy distintas cuando acompaña o no. Hay un contrapunto entre la imagen y la música. La música tiene el poder de transportarnos así la imagen sea la que sea. También está el asunto de los iconos, y manejar eso. También está la congruencia. todo ese tipo de cosas a mi manera de ver, son importantes cuando se hace música para teatro, danza o cine. El proceso es investigar bastante, planearlo y luego ya el hecho de plasmar la partitura es más rápido porque sé qué es lo que quiero hacer, la otra parte es como técnica”.

- “Siempre estoy buscando formas de trabajar optimizando el tiempo para poder cumplir con muchos trabajos y entonces tengo que descubrir nuevas rutinas para hacer muchas cosas con criterio para no hacer babosadas por cumplir con un contrato, a veces lo hago muy rápido, a veces, me demoro, pero en sí es descubrir rutinas diferentes creando patrones rítmicos que no pertenezcan a géneros, jugar con amalgamas, motivos, un poco desestructurados, es siempre lo mismo, pero tratarlo de hacer de manera distinta. buscar algo más ácido, la

cosa que no tiene su sucio su mugre es algo muy plano, la música también tiene que dejarla respirar y escribirla como uno la siente, y mis límites o parámetros pues no los tengo tabulados o determinados, solo me dejo guiar por gustos, a veces algunos si soy consciente de que están ahí, pero son cosas que uno no maneja y es capaz de codificar”.

- “No necesariamente se necesita una orquesta para ponerlo a usted a llorar, o para ponerlo a usted a sentir alegría; y esa es la gran ventaja de la música para cine. Yo trabajo de una manera muy intuitiva, yo busco o en una textura, o en un instrumento, o en un color, o en un acorde, o en una sucesión de acordes, o en un sonido, busco una pista de lo que quiero, cuando empiezo yo sé qué tipo de cosas quiero, entonces yo ya sé cuándo empiezo que yo quiero por ejemplo un sonido crudo, un sonido ronco, un sonido que me dé una característica extraña, entonces voy a una textura puntual o a un instrumento puntual; otras cosas las empiezo desde la percusión, yo trabajo mucho desde la percusión, genero un ritmo, genero un bit, genero loop, o genero un acorde rítmico, una serie de acordes rítmicos que me dé una idea; o genero un patrón rítmico, ¿sí? y ese patrón rítmico me guía por toda la música, y es más, ese patrón rítmico me da la melodía, me da muchas cosas; pero arranco mucho desde la intuición, cojo la guitarra, toco la guitarra, si no siento que la guitarra es el instrumento paso al piano, si siento que no es una cuestión de instrumento, paso a un sonido, pero soy muy intuitivo, yo no puedo decir. “Sí claro, yo sé lo que hay que hacer” porque yo realmente no tengo idea, eso es algo que he escuchado diez mil veces cada vez que abro una propaganda cada vez que abro YouTube, de Hans Zimmer, Hans Zimmer dice: “Yo no sé lo que voy a hacer en tu película” yo realmente no sé, yo no sé cómo generar suspenso, que sucesión de acordes melódicos me van a generar suspenso, yo los encuentro en la búsqueda; cada composición es un laboratorio, digámoslo así, y desde la intuición compongo. Tengo muy buen sentido melódico, tengo un conocimiento básico de organología que me permite

trabajar algunas cositas con instrumentos de orquesta. También me siento con cada director a hablar al respecto de qué tipo de música quiere, si el director lo tiene claro, yo dejo que él hable y yo anoto; si no lo tiene claro, yo trato de meter la cucharada. Limita bastante, peor también guía bastante, todo depende de que el director tenga una sensibilidad musical y haya escuchado música en su vida, o sea, le haya prestado atención a la música, si el director tiene esa sensibilidad musical y le ha prestado atención a la música en su vida, fácil; porque el director lo guía a uno así sea con señas, pero el director lo guía; entonces de pronto el director le dice a uno: “Vea, ¿usted se acuerda de tal escena de tal película, un sonido que se escucha en tal parte?”, entonces yo voy y miro la película y digo: Ay sí, eso es un violín se llama, ah bueno, el violín que suene en tal parte, ¿se acuerda?, y yo: “Ay sí, sí”, yo quiero eso, más o menos para esta parte, entonces uno ya empieza a través de señas qué es lo que él quiere. Son muy pocos los directores, los productores que hablan puntualmente, son muy pocos los que le van a decir a usted: “yo acá quiero un fagot, o quiero maderas”, no, eso no pasa en la vida, pues no es que no pase en la vida, pero es muy poco; y entonces a veces sí se convierte en una limitación, hay instrumentos uno quiere usar, pero puede ser que al director no le guste y ahí, uno debe acomodarse a él, porque uno está haciendo un trabajo para la película, ni siquiera para el director, para la película, en últimas el director tiene la idea de la película en su cabeza y él es el mejor para guiarlo, si él no lo hace bien, es porque es un mal director y entonces a usted le toca como lavarse las manos y hacer lo que pueda. Lo importante es que la película, o sea que la escena, que el momento, que el plano, funcione con esa música, que la música vista ese momento, como un vestido hecho a la medida, así la música sea una nota”.

- “En Edipo alcalde, a ver, yo trabajaba mucho con un guión y voy a, incito al lugar donde están los actores para verle las caras a los personajes, como el personaje, caracterización voy a trabajar, para no caer en aquello de hacer tensiones donde

no existen, hay que quitarlas, bajarlas, y me gusta mucho trabajar así, entonces, fui a Villa de Leiva cuando estaban trabajando y en todas las escenas estuve presente. Los griegos tenían dos términos: Arsis, Tesis. Arsis, tensión y Tesis Distensión, no crear tensiones, por ejemplo, con Sigfrido Barjau, hice el... aunque ahorita Jorge Alí le quito como media hora de película y eso, eso no sirve, porque tu estas en una tensión desde el principio y el oyente no soporta más de un tiempo determinado una tensión, satura, el oyente, el espectador no sabe eso, pero, lo siente, entonces hace mucho de tensiones solo en el momento climático de la obra, la cinta ahí sí, inicia con todo, guiar al oyente al espectador poco a poco, se usa mucho la técnica de sonidos estáticos, no rebituran, líneas melódicas simples”.

5. Influencias de composición.

- “Mis influencias generalmente son todo lo que escucho, pero, fundamentalmente me gusta mucho escuchar Monteverdi y Mozart”.
- “Eso sí lo tenemos todos inevitablemente, digamos que de manera parcelada me influye lo que aprendí con Blas, lo que aprendí con Parra, lo que aprendí con mis profesores en Chile que fueron varios, lo que veo, los compositores modernos también, o me influye el hecho de mirar las cosas distintas, de poder encontrar motivos para componer o motivos para crear lenguaje en la naturaleza o los números, o en la poesía, donde sea; entonces, no tengo una influencia particular, muchas diría yo”.
- “No he tenido influencias así fijas, pero, yo busco siempre experimentar desde lo que siento y busco que todo sea denso, espeso como la naturaleza”.
- **Sujeto 4: NO HUBO RESPUESTA.**

- “No lo creo, porque si tuviera influencias... ó sí, hay influencias, Maurice Le roux, además, dentro de lo dramático era muy lírico. ¿En referencia a Mozart? generalmente yo no uso elementos mozartianos en mi música, pero sí, yo creo mucho en Wagner, creo en Dios Haydn, Mozart, Beethoven y sus discípulos.”

6. Recomendaciones para la composición de música incidental.

- “Leer todo el texto, meterse dentro de él, asistir a todos los ensayos, ser actor, realizar bosquejos, realizar música del mismo escenario, mirar lo práctico”.
- “Hay varias cosas, uno, la cosa creativa, el juego, que no se pierda eso, me refiero al juego en que improvisen mucho con un elemento, experimentar con cuanto elemento puedan tener a la mano, usar una hoja de papel, paja, tratar de imitar con la voz, antes de hacer la pieza para la orquesta; porque de esa manera, ese juego les va a dar el chance luego de estar más seguros de lo que van a escribir, lo demás es pura memoria y son como clichés, pero hay que buscar a través del juego eso primero que todo. Lo otro, diría yo la técnica, escribir técnicamente; hacer ejercicios de armonía para que la manejen a su gusto, no para cumplir reglas y ese tipo de cosas necesariamente; porque finalmente uno se inventa las reglas para componer, que si van a componer un textura contrapuntística que hayan gastado pestañas haciendo ejercicios, que si van a escribir para los instrumentos sepan transponer fácil y combinarlos y los tenga en la cabeza, que hayan escuchado mucho, no es falso lo que hacen, eso en general. Hay que vivir las cosas, uno no puede contar una cosa que no ha vivido y hay retos difíciles para hacer, por ejemplo, que a uno le encarguen algo sobre el dolor, hay que vivirlo porque si no, no se cuenta la verdad, bueno, la verdad de uno, entonces hay que vivir las cosas y por supuesto en el teatro como es una cosa artística te dicen: “Esta música debe ser sensual” y uno cae en el cliché, eso

es lo que no hay que hacer, sino vivir la sensualidad y hay que hacer ejercicios, estar abiertos observando qué es la sensualidad por ejemplo en este caso. Todo es importante, la armonía, la melodía, el modo, la intensidad, los acentos, son muchas cosas. Lo que se necesita es que el público se conmueva con la escena. Yo les recomiendo vivir las cosas, claro que habrá cosas que no podrán vivir y tendrán que recurrir a la lectura o a alguien que lo haya vivido y que nos cuente. Hacer de actor porque muchas veces uno se desvincula del otro, hacer el intento de meterse en el personaje. El trabajo de la música en off, por ejemplo, o la música en cito, manejar todo ese tipo de cosas, en el caso del teatro si va a hacer, ojalá utilicen esos recursos. No solo la música está afuera, hagan la música adentro, digamos que la música puede venir de adentro, no necesariamente todo está pregrabado, sino que el músico haga parte de la historia, aprovechen para hacer músicas dentro, músicas por fuera para que sean más diversas. En resumen, es jugar con el asunto, prepararse técnicamente, saber manejar bien cada cosa que construya bien cada cosa, no quedarse solamente con una melodía acompañada, sino que buscar otras cosas”.

- “Vean mucho cine, sean cineastas, debe creer que es un cineasta, porque están en función para la película, entender el lenguaje en el que hablan los cineastas, poder hablar con ellos en el mismo idioma, estar en los sets de rodaje, leer guiones, referencias, discutir con él sobre referentes claros si los necesitan, uno es un cineasta un creador de la película en ayuda al director, él es el capitán del barco, vean todo el cine que puedan ver, ojalá cine hecho por poetas no tanto cine gringo que es más una onda industrial, que vean: Herzog, a Berman, a Kurosawa, Tarkovsky, Víctor Gaviria, y a otros tantos. traten de hacer música densa, no ligth, la naturaleza en ninguna parte es liviana es densa y hacer música liviana es como ir en contra de la naturaleza y eso crea mentes conducidas, superficiales, no es que no valga porque la gente es feliz con eso también, pero

tienen que trabajar en cosas que sean espesas con mucha sustancia como las comidas buenas, intensos en el sabor”.

- “En Santander no hay un apoyo, pero no hay un apoyo porque no existe un medio que reúne la gente que trabaja esto. Yo conozco que viven acá en Santander, tres personas, por ejemplo, con eso le digo todo. Y pensaría que en total el grupo de personas que hacemos música para cine y televisión, somos diez, bueno hablemos de Bucaramanga y su área metropolitana, no hablemos de Santander, más uno que conozco que se fue a Alemania, que se llama Mateo Vera, que vive en Alemania; porque aquí definitivamente no encontró lo que buscaba y es muy difícil, por ejemplo si usted, si su base de composición es la música clásica, usted aquí no encuentra una orquesta que lo apoye, si la encuentra cuesta muchísima plata, el solo ensayo de la orquesta cuesta muchísima plata; entonces, si usted no maneja el computador como yo, si no puede generar sonido desde el computador, si no puede hacer eso, a usted le toca componer con lo que tiene o con elementos limitados, un violín y un chelo, porque usted sabe que tiene un amigo chelista, o algo así; entonces, aquí la cosa está difícil, es difícil por un lado, porque aún no se ve el potencial completo que puede tener la música en la producción audiovisual, o sea, no se entiende el impacto que tiene la música; no hay la costumbre comercial de contratar música, de pagar música, no existe; Mi trabajo ha sido los últimos cuatro años para acá y es desde los últimos cuatro años para acá que los productores han dicho: “Oiga, sí bueno mandemos a hacer música original porque si no SAICO nos cobra plata” pero no es tampoco porque nazca de ellos decir “¡Hey! esto se vería mejor con música original”, realmente han sido las presiones externas. Ahora, un director serio, ve una película, musicalizada por Nino Rota o por otro, y usted ahí siente que la música aporta muchísimo a la película, y si usted es un director serio, y siente eso y entiende eso, usted dice: “Yo quiero música original para mi película, yo quiero tener esas mismas emociones que tuve cuando vi esas películas”, y no hay forma de lograrlo

con una música que ya existe, no hay manera. La idea para cada persona que empiece es, empiecen a meterse desde abajo en grupos de trabajo, donde ustedes sientan que encajen y empiecen a crecer con esos grupos, entonces si ustedes ahorita componen una música para un proyecto de grado, y logran hacer clic, logran encajar, logran entregarle lo que el director quiere, al siguiente trabajo él los va a volver a llamar; y si ese director que hoy está haciendo un proyecto de grado, en cinco años es el próximo Iván Gaona, el próximo Rubén Mendoza, ustedes dentro de cinco años van a estar componiendo la música de un cortometraje muy grande, o de un largometraje muy grande, o van a estar trabajando periódicamente; porque esto no es, básicamente van a ser pocos los directores que usted llegue con la hoja de vida y el director lo contrate, esto es una cuestión de colectivo; el cine es un montón de gente que se conoce, que se entiende y por lo general son amigos trabajando juntos para lograr una película. La cantidad de gente que se necesita para un proyecto audiovisual es mucha; por lo tanto, si no hay empatía no va a funcionar, entonces, en esta actividad se tiende a trabajar en grupo, la gente lo llama rosca, pero no son roscas, en este caso no son roscas, son grupos de gente que se entiende. El director necesita confiar en usted como músico para saber que le puede decir “Vea, hágame la música así y nos vemos en dos meses cuando yo termine de rodar”, si no confía en usted y usted a los dos meses le tiene una cosa totalmente diferente, él se va a enloquecer porque va a decir “Este tipo no me entiende, yo ¿cómo hago para que me entienda?, ¿cómo hago para explicarle?, ¿Cómo hago?”; por eso, ustedes deben empezar desde abajo, deben empezar desde conocer gente que esté empezando, y digo empezando porque después de graduarse empiezan ustedes como en la vida profesional y ellos también, y al estar en un mismo nivel, ir creciendo poco a poco. Cada trabajo que ustedes hagan es una muestra para su rin de su trabajo, es una muestra de sus habilidades profesionales y es una posibilidad de hacer algo hermosísimo; cada trabajo que usted reciba, vea, lo mandan a componer 20 segundos para los créditos de un cortometraje, es la

posibilidad para que usted haga una cosa totalmente poderosa o divina, o sublime, etc. Es su posibilidad de hacer algo bien hecho, teniendo el cuidado de entender siempre que el músico de cine es muy diferente la músico normal, el músico normal trabaja para mostrar su habilidad, trabaja para mostrarse a sí mismo como intérprete, como director, como compositor; el músico de cine trabaja para que la película se vea y él nunca se va a ver; nadie va a llegar a decir: “Oye, tú eres el músico que le compone a Cris Nolan”, nadie va a decir eso, el músico que le compone a Cris Nolan que es Hamz Zimmer, lo conocemos los músicos que componemos música para cine, nadie más; entonces, es muy importante entender que en el momento en que usted quiera darse a notar y haga una música muy grande, ya no le va a servir al director; porque usted se va a comer al personaje, se va a comer el corto, la música va a quedar encima de las locaciones y el arte y va a tapar todo y eso no sirve, entonces, entenderse con el director e ir creciendo con él. Y ya el resto viene porque empiezan a decirle: “Ah usted fue el que hizo música para Rafael en el corto eso, venga a mí me gustó eso hablemos”, así de sencillo”.

- “Dentro de la película se subrayan circunstancias, pero hay que cuidarse de no exagerar con eso, ni tampoco saturar la escena o el desarrollo dramático. lo que les decía de los griegos, los dos términos: Arsis, Tesis. Arsis, tensión y Tesis Distensión, no crear tensiones innecesarias”.

Anexo B. Etapa 2: Decantamiento de la información

1. Proceso de aprendizaje y seguimiento musical.

- Se ha trabajado diversamente, obteniendo estudios en la región, tanto preparación coral con Maestros como: Artidoro Mora Mora, como clases de piano con la esposa de Federico Mamitza. Sus títulos de bachiller obtenidos en el

Colegio del Rosario y participación como docente de música del mismo instituto, títulos de licenciatura en música, adquiridos en universidades como la Pedagógica Nacional. Además, ha pertenecido a diferentes grupos musicales como: la coral del teatro Colón, y se ha logrado laborar en diferentes instituciones educativas como: la Universidad Industrial de Santander y la Universidad Pontificia Bolivariana, dando clases de historia musical y musicología respectivamente.

- Sus inicios musicales están basados en el contexto cultural natal, de allí salió el acercamiento con la música, ya que varios familiares son exponentes de este arte. Se licenció en Música en la Universidad Industrial de Santander, también hubo preparación en el ámbito compositivo en sesiones con Libardo Barrero, con Blas Emilio Atehortúa y Gustavo Parra y de manera internacional, se ha adquirido formación de postgrado en composición.
- Comenzó su camino en la música desde corta edad, obtuvo aportes de su padre, quien era músico y de su escuela, donde recibía clases de música, danza, teatro y varias artes en general. Obtuvo su pregrado en Música en la Universidad Autónoma de Bucaramanga, a la cual decidió entrar en busca de la composición; siempre usaba su guitarra para componer y no tanto para estudiarla como instrumento solista. En cuanto a su aprendizaje compositivo, comenzó a leer sobre cine en general, sobre la música para el mismo; siempre buscando nuevas ideas para desarrollar en la música y además adquirir conocimientos de cine. Participó en teatro y en el año 2002 se incorporó a hacer música para cine.
- Principalmente llegó al campo de la música, empíricamente y con conexiones, trabajando en colaboraciones de composición musical, esto, debido a su puesto como profesor de arte y sonido de la Universidad Autónoma de Bucaramanga, además, de saber tocar la guitarra sus estudiantes le ofrecieron trabajos de

composición los cuales realizaba como hobby, siendo así cada vez más reconocido. Por otro lado, trabajó en estudios de grabación, donde realizaba grabaciones de diversos géneros musicales como: Norteña, Carranga, Rock, Pop, entre otros. Llegando a una crisis económica, el hobby, se convirtió en trabajo, donde empezó a desarrollar proyectos cada vez más grandes y con formatos de mayor presupuesto.

- Sus primeros estudios los obtuvo en su lugar natal, además, adquirió conocimientos de diversos maestros como Maurice Le Roux en Argentina y laboró a nivel internacional en ciudades como Barcelona con expertos en edición.

2. Composiciones destacadas relacionadas con la música incidental

- Su repertorio compositivo abarca obras exclusivas de teatro. Hizo la música para Teatro Libre de Bucaramanga, donde se montó obras cortas y con formatos pequeños. En su trayectoria como músico para la escena, se llegó a montar “El monte calvo” de Jairo Aníbal Niño, también obras de Enrique Buenaventura. Después, en el Colombo-americano asimismo compuso música para sus obras teatrales, cabe mencionar que la obra más grande que se representó allí fue “El cuento de las naranjas dulces” de Gustavo Cote Uribe.
- Dentro de sus trabajos musicales ha realizado esencialmente música para danza teatro, como “Tierra vida” siendo estas obras de música colombiana con rasgos contemporáneos, además, ha realizado trabajos colaborativos con coreógrafos como Winston Berrio en una obra llamada “Agustiniano el anima sola” escribiendo tres piezas más de danza, con un carácter más actoral que de danza.

- Hizo la música para teatro en Piedecuesta Santander, en el teatro de PFU de la ciudad de Bucaramanga, en la Candelaria en Bogotá, y además ha compuesto música para siete cortometrajes. Su más reciente participación en composición de música incidental es en la película colombiana “Pariente” dirigida por Iván Gaona.
- En su catálogo musical de composiciones realizó obras reconocidas en animaciones de proyectos de grado, como: “peces rojos” y “buscándome”, también, ha realizado diversos trabajos de música incidental en cortometrajes, documentales con canales regionales como TRO.
- Su trayectoria en la composición de música incidental está marcada por varias producciones audiovisuales, entre las más significativas se ubica: La película “Edipo Alcalde”, cinta basada en el drama de Sófocles, Edipo Rey, bajo el guion del premio nobel de literatura colombiano Gabriel García Márquez, y que además fue una coproducción hispano-colombo-mexicana; también “Los pecados de Inés de Hinojosa”, que ha sido la producción más representativa de su estilo musical, porque además de ganar en la sexta versión de los premios India Catalina en 1998 a mejor música, su trabajo compositivo se basó en independizar los personajes, y no mezclarlos con la acción.
 3. Estilo, elementos de composición, mezclas de instrumentos.
- Su estilo musical es basado en referencia al Do mayor, siendo este muy clásico. No utiliza referencias de la escuela moderna, por lo que, la música incidental que desarrolla contiene un carácter clásico; Un aspecto esencial en el que repercute, es el ser actor o haberlo sido, y el recurrir a ensayos, es de suprema importancia, ya que, el asistir a ellos, genera que la música sea un actor más.

- Su trabajo de composición lo basa en optar de distintos compositores con los que tuvo clase, lo que más le parece interesante, así pues, hace uso de las técnicas de sus lenguajes, pero sin encasillarse en ninguno. En el momento de necesitar algún elemento, lo utiliza. Según la situación a acompañar, maneja más diversas técnicas que otras, mezcla dentro de sus piezas musicales varios lenguajes. No existe un estilo en particular de componer, puesto que, solo hace uso de lo que considere importante para suplir la necesidad de la escena que se quiere musicalizar. Adicionalmente trabajó con elementos que no son musicales directamente, cosas de uso más común tales como monedas y otros. Actualmente en sus composiciones usa de todo.
- No existe una regla específica para hacer música, la imaginación, el descubrimiento y estar en constante invención, siempre llevan a hacer músicas distintas. Las técnicas y los saberes adquiridos en la academia, dan bases que permiten conocer qué y cómo desarrollar las ideas musicales; sin embargo, inventar y descubrir formas de elaborar sensaciones llevar a un mejor trabajo compositivo. Por último, arriesgarse permite un amplio campo del desarrollo musical, ya que existen varios estudios psicoacústicos que podrían ser utilizados en una composición.
- Sus elementos de composición son basados en lo comercial, utiliza los instrumentos musicales usados en el pop, porque su público consumidor es adolescentes y jóvenes. Su experiencia con el Rock le facilita mejor el desempeño de composición de este tipo de música. A través de oír mucha música en general, ha podido intuir la técnica para conseguir lo que desea como compositor. Hacer mezclas entre los instrumentos le permite aprender y descubrir texturas y sonidos desconocidos para él. Para finalizar, él se le mide a componer todo lo que le solicitan dado que lo haya oído cuidadosamente o ya lo conozca.

- El uso de pleonasmos, de los leitmotiv, que se vuelven una cosa mecánica, pero tiene un contenido especial, también, el uso de un guion e ir de la mano del director de la película son parte de sus estilos como compositor de música incidental. Para él, el sonido debe ser para la imagen un concepto, si se tiene esa idea clara, hay funcionalidad de la música en cada escena. Se resalta que hay que estudiar mucho el desarrollo, la temática de lo que se va a componer, otra cosa más para tener presente dentro de su forma de escribir música para producciones audiovisuales es que una cosa es hacer la música y otra cosa es emplear efectos. Y por último dentro de su método de componer está la idea de transitar el sonido, ya sea legato o staccato; todo eso contribuye la cuestión de componer para él, otra cosa presente para este compositor, es no competir con la imagen sino aportar a la imagen, porque el espectador debe sentir que hay una integración de todo y no que está en un concierto.

4. Proceso de Composición de música incidental.

- Su proceso de composición comienza con pequeños bosquejos y conceptos melódicos realizados durante ensayos, seguidamente, lleva esta idea musical a instrumentos mediadores como el piano y el órgano; esta idea musical, es reconstruida en ensayos y allí se realizan algunos cambios dependiendo del material disponible.
- Dentro de su proceso de composición está primeramente el ser un investigador, con el fin de encontrar elementos de composición, en seguida, lleva todos estos elementos a la experimentación, la prueba y error, por ejemplo: sustituir instrumentos para encontrar sonoridades distintas, esto cambia el contexto y lo hace parecer contemporáneo; jugar con la afinación, la música tradicional es una música no afinada, buscar este tipo de afinación en los instrumentos ya sea con otra digitación o otros recursos generando un sonido de naturaleza no afinado, lo

que se busca es lograr integrar las dos cosas, para que vayan en la misma dirección o en dirección contraria con el fin de generar emociones, acompañar cualquier cosa, enfatizar las acciones, o llegar a hacer lo contrario, También utilizar el aspecto de los iconos, la congruencia, una vez teniendo esto claro el hecho de plasmar la partitura es más rápido porque se sabe lo que se quiere hacer, lo otro es más técnico.

- Su forma de componer empieza con la manera más eficaz de optimizar el tiempo para su trabajo, de esta manera, descubre rutinas cada vez mejores y adaptables, suele hacer composiciones muy rápidas y otras muy lentas, lo cual es debido a sus rutinas, dentro de ellas busca crear patrones rítmicos no habituales, jugar con amalgamas, motivos un poco desestructurados, buscar algo más “ácido” y una música con características libres, que no sea plana, que respire, que sea lo que se siente. En cuanto a sus límites o parámetros, no están determinados, se guía por gustos, algunos conscientes y otros no, pero aspectos que se pueden manejar y codificar.
- Su proceso de composición es de manera muy intuitiva. Antes de empezar, examina que tipo de cosas desea, y así, busca lo que quiere en varios aspectos como: texturas, instrumentos, colores, acordes progresiones, sonidos, entre otros; es así, cuando empieza su composición reitera todo este proceso experimental e investigativo, en, ya sea, por ejemplo, sonidos crudos, un sonido ronco, sonidos de características extrañas, texturas puntuales o instrumentos específicos. Otro aspecto que maneja en su proceso de composición, es empezar desde la percusión, generando patrones rítmicos, bits, loops o incluso generando acordes con un ritmo específico que den una idea, esto lo usa como guía para transportarse por toda la música que va a componer o para construir su línea melódica, entre otras más. En su proceso, puede empezar desde una guitarra pasando al piano, si siente que no es cuestión de instrumentos y son sonidos

diferentes, sigue experimentando, sin salir de su idea principal. Cada composición es un laboratorio, y con conceptos básicos de organología y buen sentido melódico, le permite trabajar desde grupos pequeños hasta orquestas. Otro aspecto importante, es la interacción con el director, para esto debe tener al menos una buena sensibilidad musical, y hablar directamente con él, esto ayuda a tener una idea más clara, sin embargo, limita un poco, pero guía en gran parte toda la composición, incluso con referencias a películas, o ejemplos extraños; son muy pocos los directores que hablan puntualmente, por esto la composición se limita cada vez más, pero, como compositor la música se debe acoplar a la película y a los ajustes del director, hacer que la escena, el momento, el plano funcione, inclusive con una sola nota, como un vestido hecho a la medida.

- Lo importante es que la película, o sea que la escena, que el momento, que el plano, funcione con esa música, que la música vista ese momento, como un vestido hecho a la medida, así la música sea una nota”.
- Su proceso de composición empieza con el trabajo del guion y asistir a los lugares de producción donde están los personajes, con el fin de ver la caracterización que va a trabajar, para no caer en aquello de tensiones innecesarias. Maneja ciertos términos en su proceso como mediadores a su composición, conceptos tales como: Arsis (tensión), Tesis (distensión); de igual forma el trabajar de mano con los directores, donde se descubre si las tensiones funcionan o por el contrario saturan, ya que el oyente aunque no lo sepa, puede sentir esto, entonces maneja las tensiones solo en momentos climáticos de la obra, y de esa forma redirige la obra para “irse con todo”, para guiar al oyente, al espectador, poco a poco; también usa técnicas de sonidos estáticos que no reditúan, y escribir líneas melódicas simples.

5. Influencias de composición.

- Es influenciado por todo lo que oye en su contexto, pero Monteverdi y Mozart aportan elementos fundamentales en su trabajo compositivo.
- Está influenciado por cada uno de sus maestros con los que estudió tanto en Colombia como fuera de su país, lo que observa y también por compositores modernos; una cosa más que influye su forma de componer es el hecho de mirar las cosas de una manera distinta, de poder encontrar motivos para componer, ya sea la naturaleza, los números, la poesía; o todo. No tiene una única influencia particular, sino muchas.
- No ha tenido influencias fijas, siempre busca la manera de experimentar desde lo que siente y está en una constante exploración de que sus composiciones sean densas y espesas como considera que lo es la naturaleza.
- **Sujeto 4: No hubo respuesta.**
- Es influenciado por Maurice Le roux, Wagner, Haydn, Mozart, Beethoven y sus discípulos.

6. Recomendaciones para la composición de música incidental.

- Las recomendaciones que este compositor da a los futuros creadores de música son: leer todo el texto, meterse dentro de él, asistir a todos los ensayos de la obra a trabajar, ser actores, meterse en el personaje, realizar bosquejos, desarrollar música del mismo escenario y mirar lo práctico.

- Recomienda que hay que tener presente la creatividad, la improvisación, la experimentación con cada elemento que se pueda tener a la mano antes de realizar la obra orquestal, porque así, dicha experimentación da seguridad al momento de escribir la música. También se debe escribir técnicamente, manejar la armonía al gusto de cada compositor, dado que, finalmente el compositor es quien se inventa sus reglas de composición. Tener claro los elementos básicos de la música como el contrapunto y la orquestación. Otro aspecto importante para componer según él, es que se debe vivir las cosas a lo que se le quiere hacer música, es decir, no es posible contar algo que no se haya o se esté viviendo, puesto que, si no, no se cuenta la verdad, no caer el cliché de lo que comúnmente se considera que produce una emoción o sensación en el espectador, hay que experimentar diferentes efectos y sonidos. Todo es importante, la armonía, la melodía, el modo, la intensidad, los acentos, son muchas cosas. Lo que se necesita es que el público se conmueva con la escena. Además, hacer de actor, de meterse en el personaje y tratar de expresar y sentir lo que él es. Trabajar con la música en Off y música en Cito. La música puede venir de adentro de la escena, es decir, el músico puede hacer parte de la historia y no todo debe ser pregrabado. En resumen, este compositor hace la recomendación de jugar con el asunto, prepararse técnicamente, saber manejar bien cada elemento que construya bien cada tema a trabajar, no quedarse solamente con una melodía acompañada, sino que buscar otras experiencias.
- Ver mucho cine, ojalá cine hecho por poetas no tanto de Hollywood debido a que este es más una onda industrial, ser cineasta, creerse uno de ellos debido a estar en función de una película, entender el lenguaje en el que hablan los guionistas, los productores y directores de cualquier producción audiovisual, ya que así se puede comprender mejor lo que ellos desean en cuanto a la música, estar en los sets de rodaje, leer guiones, referencias, discutir con él sobre referentes claros si los necesita, tratar de hacer música densa o espesas, que tenga mucha

sustancia, bastante trabajo musical; son las recomendaciones dadas por este compositor.

- Para comenzar, este compositor recomienda que, en el momento de dar inicio a la composición, para que las obras de los futuros maestros de la creación musical, sean interpretadas en algún lugar, hay que iniciar a escribir música para lo que esté a su alcance, o también para elementos digitales que interpreten esa música de una manera más real. Además de lo dicho anteriormente, este compositor considera que la idea para cada persona que empieza este camino es: empezar a meterse desde abajo en grupos de trabajo, donde puedan sentir que encajen y empezar a crecer con esos grupos, porque él piensa que esto es una cuestión de colectivo; el cine es un montón de gente que se conoce, que se entiende y por lo general son amigos trabajando juntos para lograr una película; por lo tanto, si no hay empatía no va a funcionar. Es importante también estar en un mismo nivel e ir creciendo poco a poco, hay que entender siempre que el músico de cine es muy diferente al músico normal, el músico normal trabaja para mostrar su habilidad como intérprete, como compositor o como director; en cambio, el músico de cine trabaja para que la película se vea y él nunca se va a ver, siendo así, es muy importante entender que en el momento en que el compositor quiera darse a notar y haga una música muy grande, ya no le va a servir al director; porque esa música se va a comer al personaje, o se va a comer el corto, la música va a quedar encima de las locaciones y el arte y va a tapar todo y eso no sirve. Es también necesario entenderse con el director e ir creciendo con él.
- Se recomienda cuidarse de no exagerar, de no saturar la escena o el desarrollo dramático y de no crear tensiones innecesarias.

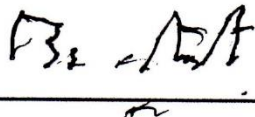
Anexo C. Consentimiento informado de los compositores

Bucaramanga, 08 de Marzo de 2018

AUTORIZACIÓN

Por medio de la presente autorizo a los estudiantes **CRISTIAN FAURICIO CORZO ÁLVAREZ** y **CESAR GIOVANNI MARTÍNEZ PABÓN** del programa Licenciatura en Música de la Universidad Industrial de Santander con el fin de hacer uso de mi testimonio como material bibliográfico para su trabajo de grado "**COMPOSICIÓN Y PRODUCCIÓN DE LA MÚSICA INCIDENTAL PARA LA OBRA DE TEATRO LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL, UNA PIEZA ORIGINAL DE ROBERTO SERPA FLÓREZ**".

Firma: _____

Handwritten signature in black ink, appearing to be 'R3' followed by a stylized flourish.

Bucaramanga, Marzo 13/2018

AUTORIZACIÓN

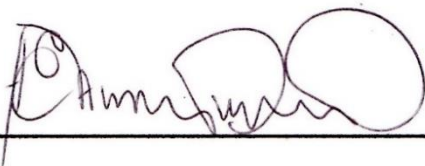
Por medio de la presente autorizo a los estudiantes **CRISTIAN FAURICIO CORZO ÁLVAREZ** y **CESAR GIOVANNI MARTÍNEZ PABÓN** del programa Licenciatura en Música de la Universidad Industrial de Santander con el fin de hacer uso de mi testimonio como material bibliográfico para su trabajo de grado **"COMPOSICIÓN Y PRODUCCIÓN DE LA MÚSICA INCIDENTAL PARA LA OBRA DE TEATRO LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL, UNA PIEZA ORIGINAL DE ROBERTO SERPA FLÓREZ"**.

Firma:  _____

Bucaramanga, Marzo 15, 2018

AUTORIZACIÓN

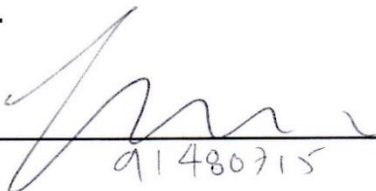
Por medio de la presente autorizo a los estudiantes **CRISTIAN FAURICIO CORZO ÁLVAREZ** y **CESAR GIOVANNI MARTÍNEZ PABÓN** del programa Licenciatura en Música de la Universidad Industrial de Santander con el fin de hacer uso de mi testimonio como material bibliográfico para su trabajo de grado **"COMPOSICIÓN Y PRODUCCIÓN DE LA MÚSICA INCIDENTAL PARA LA OBRA DE TEATRO LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL, UNA PIEZA ORIGINAL DE ROBERTO SERPA FLÓREZ"**.

Firma:  _____

Bucaramanga, 17 de Oct. 2018

AUTORIZACIÓN

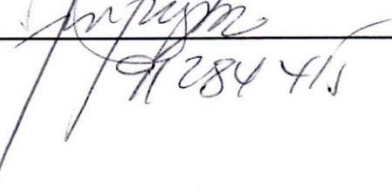
Por medio de la presente autorizo a los estudiantes **CRISTIAN FAURICIO CORZO ÁLVAREZ** y **CESAR GIOVANNI MARTÍNEZ PABÓN** del programa Licenciatura en Música de la Universidad Industrial de Santander con el fin de hacer uso de mi testimonio como material bibliográfico para su trabajo de grado "**COMPOSICIÓN Y PRODUCCIÓN DE LA MÚSICA INCIDENTAL PARA LA OBRA DE TEATRO LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL, UNA PIEZA ORIGINAL DE ROBERTO SERPA FLÓREZ**".

Firma:  _____
91480715

Bucaramanga, 17 de octubre de 2018

AUTORIZACIÓN

Por medio de la presente autorizo a los estudiantes **CRISTIAN FAURICIO CORZO ÁLVAREZ** y **CESAR GIOVANNI MARTÍNEZ PABÓN** del programa Licenciatura en Música de la Universidad Industrial de Santander con el fin de hacer uso de mi testimonio como material bibliográfico para su trabajo de grado "**COMPOSICIÓN Y PRODUCCIÓN DE LA MÚSICA INCIDENTAL PARA LA OBRA DE TEATRO LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL, UNA PIEZA ORIGINAL DE ROBERTO SERPA FLÓREZ**".

Firma:  _____
91284415

Anexo D. Características de los personajes según los actores

Dondinella

- Características físicas
Es una adolescente madura de alrededor de 17 años, cabello rubio, rizado, corto, de talla alta, delgada, piel blanca

- Comportamiento
Es prudente respetar rigurosamente los protocolos sociales la menos vanidosa de sus hermanas, se preocupa por los demás, le gustan las cosas simples

Ocio
Reser
Aprender a tejer
Cocinar

Blondinella
Anamaria 16

- 15 años
- Es la menor de 5 hijas.
- Todo lo que conoce es su familia.
- Su pasatiempo es tejer y prepararse para ser una buena esposa.
- Debido a la sobreprotección de sus padres, sus pocas responsabilidades y creencias espera encontrar un esposo con el que se sienta protegida
- Personalidad y voz risueñas y suaves.
- Ademanes delicados y minuciosos.
- Siente admiración y respeto por el género masculino.
- Nunca ha tenido problemas, no sabe lo que es atravesar una situación difícil, solo sabe obedecer y con eso se siente feliz y realizada.
- Contextura delgada, aspecto juvenil, y muy femenina.

POMPONINA
Andrea Abril

Psicología → Aventurera, inquieta, curiosa, extrovertida, intrusiva, Prone al misterio

"No me da miedo de las hermanas" → Interpone con la moralidad de su época pero sometida a mandatos paternos.
Quiere salir y recorrer el mundo.
Somriente y algo coqueta.

Física → 16-17 años
Cabello Suelto y largo.
1,60 m.
Juega con sus manos cuando discute de sus padres, y juega con su cabello cuando va a Pedro o toma algo en noche.

Dondinella 20

* Características físicas: Joven de 20 años, de alta estatura, nariz fina y ademanes muy delicados. Su postura es recta, firme. Tiene cabello corto, con contextura promedio. Es meticulosa, le gusta estar bien arreglada siempre. Sus mejillas siempre están rosadas. Cuenta con buena salud.

* Características psicológicas: Cree que su objetivo es poder casarse con Juan Lanas, así no tenga dinero.
La relación con sus padres no es afectuosa, le tiene respeto a sus padres pero la confianza la basa en la complicidad con sus hermanas. Le llama la atención que su vestimenta sea pomposa. En su infancia aprendió a tejer, cocinar y tener arreglada la casa.
Cree que es importante conseguir a un hombre para casarse.
En ocasiones ayuda a su mamá, pero considera más a su padre.

Amanda Jaimes

COLOMBINA
Daniela Angarita

17

► **CARACTERÍSTICAS FÍSICAS**

Colombina es pelinegra, cabello rizado, es morena mide 1.70, camina erguida cuando está con sus padres, pero pierde su postura cuando se ve con su amado Arlequín, se viste como gitana, con un vestido no tan ostentoso. Tiene 17 años. Habla muy suave. Usa joyería y una paicote en la cabeza.

► **Sentimientos y cualidades ó defectos**

Está enamorada de Arlequín por su manera de ser. Ella es alegre, le gusta bailar, cantar (aunque no lo haga muy bien), oír que sus padres la obliguen a casarse con un patito de hombre. Es ahendo y se escapa para verse con su amado. Obedece a sus padres, aunque no está de acuerdo con su postura psicológica. Es una niña muy emocional, le gustan los flores amarillos, es coqueta y juguetona, por eso inventa maromas y señas, pero encantrarse y hablar con Arlequín. Es inteligente, pero por eso es audaz y sabe cuando actuar y como. Solo que cuando está con sus padres debe ser muy sumisa porque no quiere un castigo que le impide verse con Arlequín, aunque se los arreglara para verse con él. Se desespera mucho cuando cree que Arlequín la engaña, aunque le parece muy extraña la situación. Le tiene odio a su madre porque no quiere casarse con él.

DONA POCOSESO

- Carolina Rivera

FÍSICO

- Tiene 41 años
- Casada con Don Perogrullo
- Es una mujer alta y robusta
- Habla con una voz casi fingida de "elegancia y sobriedad"
- Su postura es recta simulando elegancia.
- Tiende a usar muchas joyas juntas para no mostrar pobreza
- Casi siempre se encuentra junto a su esposa para sentir seguridad.
- Tuvo su primer hijo a los 21 años, dos años después de su matrimonio.

PSICOLÓGICO

- Es una mujer machista, considera a la mujer una extensión del hombre.
- No siente amor por su marido, pero lo respeta fielmente (muy católica)
- El momento más feliz de su vida fue su matrimonio.
- El más triste su momento de quiebre económico.
- No es muy afectuosa.
- Educa a sus hijas con el mismo pensamiento machista e interesado.
- No gusta de hacer cosas en la casa pues se considera de dornia.
- Vive más bien con una falsa sonrisa que esconde su estrés interior por la situación económica.
- Es descortés y hasta grosera con gente de menor estrato.

Es de clase medio y sus padres están en quiebre y por eso lo quieren casar con un hombre que ella no ama. Le gusta leer y aprende mucho sobre literatura, por ello quiere vivir un cuento de princesas y príncipes, por todo lo que lee y coirse con el amor verdadero.

Sus padres son Don perogrullo y Doña pocoseso. Su intención fue bastante rígida porque sus padres siempre la reprimen de la libertad punto con sus hermanos. Es un poco despietada pero eso no lo impide hacer siempre los cosas que le gustan. Moriría por Arlequín.

Daniela Angarita

► **Marilonda**

- Camila Luengas
- Katherine Carrillo

18



Cualidades Físicas:

- Estatura: 1.65
- Piel: ~~Fingida~~
- Cabello: Rojo
- Rostro: Pecas, pestañas largas, labios rosados, los mejillas coloradas,
- años: 18 años
- Contextura: Delgada
- Vestuario: Vestido con encaje color Rojo y blanco, y cintas.
- Postura:
 - con sus padres > Elegante sutil y derecha
 - con su enamorado > Relajada, Anheladora, Romántica

Cualidades Psicológicas:

Es la tercera hermana, y suele ser obediente pero con rebongadera ya que no le gusta la imponencia de los papas sobre su futuro marido el cual, NO le agrada (Don Dinero). Es un poco independiente en el sentido de buscar su felicidad sea la persona con la que quiere estar. Le gusta el romanticismo y los poemas son su debilidad.

POMPONINA

Laura
Nathalia

Características físicas

- Edad: 16-17 años
- Es una joven morena, estatura promedio 1.65 m.
- Cabellos gruesos y mirada alegre que produce cierta picardía y misterio
- Tiene ligero sobrepeso
- Zapatos de muchos colores.

Características psicológicas

- Alegre
- Excéntrica, osada
- Le gustan los chicos malos
- Es misteriosa con las cosas que realiza
- Persistente en lo que se propone.

POMPONINA

19

- Diana Montaña

Características físicas

- Edad: 16
- Manchita (lunar) en la cara.

Características físicas

- Edad: 16
- Manchita (lunar) en la cara.
- Pompi es su nombre, es una joven extrovertida, juguetona, divertida, alegre y pícaro. Es feliz en su propia sociedad, habla sola y en la oscuridad de la noche juega con la luna. Tiene una estatura media, 1.70m, es delgada. Ama los colores monocrómicos. Ama las linternas.

Duere a Pedro, él es un hombre astuto así, que despertó en ella interés.

Sus hermanas significan mucho para ella.

Blondinella

- 15 años.
- Alta, delgada, un poco ciega
- Torpe
- usa gafas
- Tiene capel y usa una cinta en su cabello
- A pesar de ser torpe su voz es de ángel
- Agacha su cabeza al lado derecho y toma sus manos cuando habla
- Cuando suspira levanta se impoma.
- vive en una casa grande, bonita y bien iluminada
- Es la más estudiosa de todas
- Se encantó las lecturas de Shakespeare.
- Es atea y va a votar x Pedro.
- Está muy enamorada de su capitán xq se siente protegida x él.

Luz Amanda Jus

- No quiere vivir con sus padres y quiere ~~perder~~ a sus 15 años salir de la casa con el amor de su vida.

- X ser la menor siempre la reutido q' madre le pone cuidado.

- Cree q' va a morir joven xq es muy valiente y cree q' el amor es algo muy lindo pero muy corto.

Nombre: Luz Amanda Jus

Físico

• Don Perogrullo

- tez morena clara, gordo 85 kg, espalda recta, voz con un tintineo, 55 años camina despacio.

Sicológico

+ Casado, tiene 5 hijas, situación económica mala, la relación con sus hijas es estricta, y con su esposa poco afectiva.

Juan Lanas
Elian Píaz

Características Físicas:

- * Tiene ropa suelta y harapiento
- * Cara blanca (sin máscara)
- * Tiene 18 años
- * Camina con la pelvis inclinada hacia al frente
- * Camina jorobado y lento, despreocupado
- * Habla de una manera aguda, tendiendo a ser infantil

Características Psicológicas:

- * Vive el ahora
- * No se afana por nada
- * Más que tonto, es muy noble.
- * Demuestra ~~sus~~ sus habilidades para imitar en el último acto. Aunque se muestra torpe logró convencer a Perogrullo y Pocosaldos que él era don Pinos
- * Se eleva en sus pensamientos cuando tiene una conversación
- * Es pobre porque quedó huérfano muy niño y sus papas no dejaron herencia
- * Vive de hacerle mandados a los ricos de la ciudad.

Arlequín

C. Físicas

- Alto y delgado
- Piernas semi-flexionadas
- Postura firme
- Brazos abiertos.
- Atento con la mirada y la cabeza.
- Movimientos grandes
- Intenta ser acrobático.
- Un poco sucio.
- Tiene más movimiento que los demás personajes.
- Edad: 20 años.
- Cabello un poco largo.
- El tono de voz es un poco cambiante.
- Juega mucho con la voz.

C. Sicológicas.

- Todo es un juego.
- Piensa siempre en hacer bromas o remedar gente.
- Muy inteligente para convencer a los demás de hacer cosas.
- Recurre a la religión cuando se ve en problemas
- Intenta imitar comportamientos "educados" para conquistar a Colombina.
- A veces se eleva en sermones.
- Es soltero en busca de su futura esposa.

Leandro
"Juan José Pámalas Pámal"

Aspectos Físicos

- Cuerpo deportivo
- Su movimiento es guiado por los hombros y el pecho
- Movimientos muy marcados
- Pídanle Pámalas con la mano.
- Muy maquillado, al punto de verse casi blanco.
- Sin pelo largo y rizado.
- Postura recta pero flexible

Aspecto psicológico

- Elevado
- Orgulloso
- Bien hablado.
- Joven adulto (sin mucha experiencia).
- Sigue las normas de etiqueta.
- Dice.
- Afán a los 15.

• Trucos en los lugares altos de la ciudad

• Da mucha importancia a la confianza y se ve muy afectado si esta es trancionado

Pedro Urdemales (Jonathan Felano Acuedo)

Características físicas:

Pedro Urdemales es un joven cuyo edad oscila entre los 20-25 años, físicamente es muy habilidoso. Sus rodillas están un poco flexionadas y en general la postura de su cuerpo se ajusta a su naturaleza de bailarín. El movimiento de sus brazos es muy sutil, lo mismo el de su cabeza. Su gestualidad por lo general se tiene de un aire de sarcasmo, por eso su constante sonrisa. Su espalda está arqueada y su forma de caminar es rápida y con las puntas de los pies abiertas. Tiene un tono de voz profunda y sutil.

Características psicológicas:

Tiene una mente bastante rápida a la hora de generar ideas, por ende tiene una gran astucia para mentir. Es bastante adulator, por ello juega siempre del lado del mejor pastor, siempre y cuando este supla sus exigencias. Es un poco melvado y muy pícaro, pero a pesar de ser el originador de muchas intrigas, encuentra una gran habilidad en el amor que siente por Pomponina, pues este es sincero y real. No es muy amigo de nadie pero esto puede cambiar si se trata de darle una lección a quien le ha intentado atacar.

Capitan

Holman Orozco

Características Físicas:

El Capitan es un joven que tiene una edad de entre 20-25 años. Tiene una postura siempre firme y marcial, aunque es torpe y siempre se tropieza, golpea o se provoca heridas, lo que hace que en el transcurso de la obra tenga algunas heridas. Sus movimientos son grandes y tiene agilidad con la espada. Su tono de voz tiende a ser grave pero grita agudo cuando se asusta.

Características psicológicas:

Es un fanfarrón a toda costa, dice que sus heridas (autoinfligidas) son heridas de guerra. Es muy torpe y cobarde, tiene un autoestima muy alta y muchas ganas de poder. Ama con locura a Blondinella y desea estar con ella por siempre.

Don Dinero

63 años, viudo de su primer matrimonio con Esperanza de Aconeto, que en matrimonio no invertió debido a que por su avaricia no tuvo tiempo para el matrimonio por ello no tuvo hijas.

Físico: Raquítico a causa de la enfermedad en su voz se debe reflexar la avaricia

"Decreto"

Se casó por amor pero su mayor frustración es su ~~vida~~ ~~o~~ ~~futura~~ ~~erecta~~. Los negocios hicieron su carácter dominador, era más ganaba más respeto; eran ~~terribles~~ ~~hombres~~ ~~de~~ ~~esos~~ ~~casos~~, las personas son su ~~may~~ ~~herramienta~~, ~~pero~~ ~~que~~ ~~todos~~ ~~los~~ ~~personas~~ ~~se~~ ~~deben~~ ~~estar~~ ~~en~~ ~~el~~ ~~más~~ ~~absolutas~~ ~~para~~ ~~su~~ ~~alma~~.

Tiene un sentido del orgullo público que ~~se~~ ~~manifiesta~~ ~~en~~ ~~su~~ ~~voz~~.
Su ~~carácter~~ ~~es~~ ~~en~~ ~~su~~ ~~voz~~.

DON DINERO

- Un hombre adulto entre los 50 y 60 años. (voz un poco empastada)

- de "contestura" un poco gruesa
Voz gruesa y alta estatura, Camina un poco encorvado pero imponente.
- Viste como hombre bien posicionado (Traje y corbata).

- Siempre ha estado bien posicionado viene del seno de una familia pudiente algo así como una familia de políticos.

- La mayoría de las veces consigue lo que quiere gracias a su dote pero cuando no lo consigue pierde el control.

- Ve a los demás como fichas de juego que puede manipular a su voluntad.

- Es un poco morboso y codicioso

- Si tiene la posibilidad de conseguir algo con su dinero pagará por ello aunque es un poco amartado

Gino Cianci

Anexo E. Composiciones

38/2

Los compositores **CRISTIAN FAURICIO CORZO ÁLVAREZ** identificado con Cédula de ciudadanía **1.095.818.883** de Floridablanca, Santander y **CÉSAR GIOVANNI MARTÍNEZ PABÓN** identificado con Cédula de ciudadanía **1.094.808.556** de Mutiscua, Norte de Santander; hacen registro de la música de la obra de teatro **LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL** como piezas originales de ellos.

TÍTULO OFICIAL: LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL

Subtítulos:

OPEN

ENTRADA DE DON PEROGRULLO Y DOÑA POCOSOSO

ENTRADA DE LAS HIJAS

DON DINERO

EL CAPITÁN.

JUAN, EL TONTO

PEDRO URDEMALES, EL PÍCARO

LEANDRO, EL POETA

ARLEQUÍN, EL PAYASO

ENTRADA A LA CIUDAD DEL ENSUEÑO

CUADRO PRIMERO, Escena Primera. Don Perogrullo: el matrimonio...

CUADRO PRIMERO, Escena Primera. De Leandro para Marilonda

CUADRO PRIMERO, Escena Primera. Coro de las cinco hijas

CUADRO PRIMERO, Escena Segunda. Leandro y Marilonda

CUADRO PRIMERO, Escena Segunda. Entrada de Arlequín

CUADRO PRIMERO, Escena Segunda. Colombina abre la ventana

CUADRO PRIMERO, Escena Segunda. Arlequín: solo puedo decir ka-ká

CUADRO PRIMERO, Escena Segunda. Arlequín: sois tan bella Colombina

CUADRO PRIMERO, Escena Segunda. El Capitán: os contaré

CUADRO PRIMERO, Escena Segunda. Juan Lanas y Dondinella

CUADRO PRIMERO, Escena Segunda. Dondinella se ríe

CUADRO PRIMERO, Escena Segunda. Pedro Urdemales y Pomponina

CUADRO PRIMERO, Escena Segunda. Pomponina cierra la ventana

CUADRO PRIMERO, Escena Tercera. Pedro Urdemales y entrada de Don Dinero

CUADRO PRIMERO, Escena Tercera. Don Dinero y Pedro Urdemales

CUADRO PRIMERO, Escena Tercera. Pedro Urdemales: este de acá

CUADRO PRIMERO, Escena Tercera. Don Dinero escoge a Marilonda

CUADRO PRIMERO, Escena Cuarta. Danza

CUADRO PRIMERO, Escena Quinta. Pedro Urdemales: os la diré

CUADRO PRIMERO, Escena Quinta. Sale de Don Dinero y Pedro Urdemales, luego entran

Arlequín y Juan Lanas

CUADRO PRIMERO, Escena Sexta. Dueto de Juan Lanas y Arlequín

CUADRO SEGUNDO, Escena Primera. Juan Lanas: aseguraría la victoria... Entrada de Don

Perogrullo

CUADRO SEGUNDO, Escena Primera. Don Perogrullo pregunta por sus hijas

CUADRO SEGUNDO, Escena Primera. Don Perogrullo mira al público CUADRO SEGUNDO,

Escena Primera. Juan Lanas: No haya más padres

CUADRO SEGUNDO, Escena Segunda. Don Perogrullo se pone el manto de mujer

CUADRO SEGUNDO, Escena Segunda. Arlequín: divertida jugarreta. Entrada de Juan Lanas

CUADRO SEGUNDO, Escena Tercera. Caminado de Don Dinero y Pedro Urdemales. Beso en la mano

CUADRO SEGUNDO, Escena Tercera. Pedro Urdemales: es un rapto

CUADRO SEGUNDO, Escena Tercera. Maldad de Don Dinero

CUADRO TERCERO, Escena Primera. Entrada del Capitán

CUADRO TERCERO, Escena Primera. Golpe de Don Dinero para el Capitán

CUADRO TERCERO, Escena Primera. Don Dinero: porque me he enterado...

CUADRO TERCERO, Escena Segunda. Entrada de Pedro y baile con Don Dinero.





CUADRO TERCERO, Escena Segunda. Don Dinero: he visto al capitán...
CUADRO TERCERO, Escena Segunda. Don Dinero: la raptará...
CUADRO TERCERO, Escena Segunda. Don Dinero arroja la piedra.
CUADRO TERCERO, Escena Tercera. Entrada de Arlequín
CUADRO TERCERO, Escena Cuarta. Entrada de Don Dinero y Juan Lanás
CUADRO TERCERO, Escena Cuarta. Don Dinero: que Arlequín
CUADRO TERCERO, Escena Cuarta. Don Dinero: el bromista de Arlequín...
CUADRO TERCERO, Escena Cuarta. Juan Lanás: así lo haré. No se saldrá con la suya. Camina en el escenario
CUADRO TERCERO, Escena Quinta. Entrada de Leandro
CUADRO TERCERO, Escena Quinta. Leandro alza y suelta a Don Dinero
CUADRO TERCERO, Escena Quinta. Don Dinero: que la raptará,
CUADRO CUARTO, Escena única. Batalla de los galanes
CUADRO CUARTO, Escena única. El Capitán: raptar a Blondinella
CUADRO CUARTO, Escena única. Pedro Urdemales: raptar a Pomponina
CUADRO CUARTO, Escena única. Arlequín: raptar a Colombina
CUADRO CUARTO, Escena única. Juan Lanás: raptar a Dondinella
CUADRO CUARTO, Escena única. Leandro: raptar a Marilondas
CUADRO CUARTO, Escena única. Decepción de las cinco hijas
CUADRO CUARTO, Escena única. Maldad de Don Dinero
CUADRO CUARTO, Escena única. El Capitán: ¿Qué hace en esta casa...?
CUADRO CUARTO, Escena única. Pedro Urdemales: pues dejenme deciros...
CUADRO CUARTO, Escena única. Juramento.
CUADRO QUINTO, Escena final. Don Perogrullo sale a abrir la puerta
CUADRO QUINTO, Escena final. Entrada de Don Dinero falso y sus nuevos amigos.
CUADRO QUINTO, Escena final. Don Dinero Falso: a los 25
CUADRO QUINTO, Escena final. Juan Lanás: solo os importa el dinero...
CUADRO QUINTO, Escena final. Don Dinero Falso: a Leandro
CUADRO QUINTO, Escena final. Pedro Urdemales: ¿Y a mí?
CUADRO QUINTO, Escena final. El Capitán: ¿Y a mí?...
CUADRO QUINTO, Escena final. Don Dinero Falso: el que hizo la broma...
CUADRO QUINTO, Escena final. Don Dinero Falso: como decía...
CUADRO QUINTO, Escena final. Don Dinero Falso: Ahora sí es tu turno Arlequín...
CUADRO QUINTO, Escena final. Todos los galanes: ¿Y Juan Lanás?, ¿qué será de él?
CUADRO QUINTO, Escena final. Don Dinero Falso: a Juan...
CUADRO QUINTO, Escena final. Don Perogrullo y Doña Pocososo salen
CUADRO QUINTO, Escena final. Dondinella: Cambiado los zapatos
CUADRO QUINTO, Escena final. Entrada Don Dinero
CUADRO QUINTO, Escena final. Don Dinero voltea a ver las hijas y los galanes lo interrumpen, la última vez habla Juan Lanás
CUADRO QUINTO, Escena final. Don Dinero: Casarme con
CUADRO QUINTO, Escena final. Entra Don Perogrullo y Doña Pocososo
CUADRO QUINTO, Escena final. La familia: cerdo insolente
CUADRO QUINTO, Escena final. Don Dinero bebe
CUADRO QUINTO, Escena final. Don Dinero: prometo...
CUADRO QUINTO, Escena final. Doña Pocososo: los zapatos de Juan
CUADRO QUINTO, Escena final. Don Perogrullo y Doña Pocososo salen
CUADRO QUINTO, Escena final. Don Perogrullo: disfrutad del amor
TRANSICIÓN 1
TRANSICIÓN 2
TRANSICIÓN 3
GOLPES
BRILLOS
MONEDAS
PASOS
TEMA PARA LA VENIA

JOSÉ LUIS COLMENARES CÁRDENAS
NOTARIO SEXTO DE BUARAMANGA



Score

LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL

Open

Corzo Álvarez, Fauricio
Martinez Pabón, César
Teatro UIS

$\text{♩} = 140$

Oboe *f*

Clarinete en B \flat *f*

Trombón *f*

Tuba *mf*

Platillos de Choque *mp*

Redoblante *mf*

Piano

Contrabajo *f* pizz.

Bombo *mf*

JOSÉ LUIS COLMENARES CÁRDENAS
UNIVERSIDAD SEPTO DE BUARAMANGA

F.G.



Ob.

B \flat Cl.

Tromb.

Tuba

Plt de Choque.

Red.

Pno.

Cb.

Bombo.

JOSÉ LUIS COLMENARES CÁRDENAS
NOTARIO SEXTO DE BUCARAMANGA

LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL

DE COLOMBIA
VENARES CÁRDENAS
UCARAMANGA

Ob.

B♭ Cl.

Tromb.

Tuba

Plt de Choque.

Red.

Pno.

Cb.

Bombo.

p

mp

p

f

f

JOSÉ LUIS COLMENARES CÁRDENAS
NOTARIO SEXTO DE BUCARAMANGA



Ob. ⁹ *f*

B \flat Cl. ⁹ *f*

Tromb. ⁹ *mf*

Tuba ⁹ *f*

Plt de Choque. ⁹ *mf*

Red. ⁹

Pno. ⁹

Cb. ⁹

Bombo. ⁹

Musical score for the orchestra, including parts for Oboe, B-flat Clarinet, Trombone, Tuba, Piccolo, Redoubt, Piano, Cymbal, and Snare Drum. The score is in 3/4 time and features various dynamics and articulations.

JOSE LUIS COLMENARES CÁRDENAS
MÚSICO EN INSTRUMENTOS DE WUPA BAMBANGA

LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL

5

12

Ob. $\text{♩} = 107$

B♭ Cl. *mf*

Tromb. *mp*

Tuba

Plt de Choque.

Red.

Pno. *p*

Cb. *pp*
ff

Bombo.



JOSÉ LUIS COLMENARES CÁRDENAS
NOTARIO SEXTO DE BUCARAMANGA



16

Ob.

16

B♭ Cl.

16

Tromb.

16

Tuba

16

Plt de Choque.

16

Red.

16

Pno.

16

Cb.

16

Bombo.

INSTRUMENTAL
JOSE LUIS COLMENARES CARDENAS
NOTARIO SEXTO DE BUENAVISTA
BUENAVISTA

LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL

7



20

Ob.

20

B♭ Cl.

20

Tromb.

20

Tuba

20

Plt de Choque.

20

Red.

20

Pno.

20

Cb.

20

Bombo.

JOSE LUIS COIMENARES CÁRDENAS
NOTARIO SEXTO DE BUCARAMANGA



Ob. 24

B \flat Cl. 24

Tromb. 24 *mf*

Tuba 24

Plt de Choque. 24

Red. 24

Pno. 24 *f*

Cb. 24 *f*

Bombo. 24

Musical score for the orchestra, including parts for Oboe, B \flat Clarinet, Trombone, Tuba, Percussion (Platillo de Choque, Redoble), Piano, Contrabass, and Drum. The score is in 3/4 time and features various musical notations such as triplets, dynamics, and articulation marks.

ALIBIAL JOSÉ LUIS COLMENARES CÁRDENAS
NOTARIO SEXTO DE BUCARAMANGA



28

Ob.

B \flat Cl.

28

Tromb.

Tuba

28

Plt de Choque.

28

Red.

28

Pno.

28

Cb.

28

Bombo.

NOTARÍA JOSÉ LUIS COLMENARES CÁRDENAS
DE BUCHARANGA NOTARIO SEXTO DE BUCHARANGA



Ob. 32

B♭ Cl. 32

Tromb. 32

Tuba 32

Plt de Choque. 32

Red. 32

Pno. 32 *mf*

Cb. 32

Bombo. 32

JOSE LUIS COLMENARES CARDENAS
NOTARIO PUBLICO DE BUCARAMANGA



35

Ob.

B \flat Cl.

35

Tromb.

Tuba

35

Plt de Choque.

35

Red.

35

Pno.

35

Cb.

35

Bombo.

f

f

NOTARIA JOSÉ LEIS COLMENARES CÁRDENAS
NOTARIO BENTÓ DE BUCARAMANGA



Ob. 39 *mp* 3 3 3 3

B \flat Cl. 39 *mp* 3 3 3 3

Tromb. 39 *mf*

Tuba 39 *mp*

Plt de Choque. 39

Red. 39

Pno. 39

Cb. 39 *p* *v*

Bombo. 39

NOTARIO JOSÉ LUIS COLMENARES CÁRDENAS
NOTARIO SEXTO DE BUCARAMANGA
TELÉFONO 02 444 4444

LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL

13



42

Ob.

B \flat Cl.

42

Tromb.

Tuba

42

Pit de Choque.

42

Red.

42

Pno.

42

Cb.

42

Bombo.

Musical score for various instruments including Oboe, B-flat Clarinet, Trombone, Tuba, Piccolo, Snare Drum, Piano, Cymbal, and Drum. The score is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. It features various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings. The instruments listed are Ob., B \flat Cl., Tromb., Tuba, Pit de Choque., Red., Pno., Cb., and Bombo. The score is marked with the number 42 at the beginning of each staff.

JOSÉ LUIS COLMENARES CÁRDENAS
NOTARIO SEXTO DE BUARAMANGA



Score

LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL

Entrada de Don Perogrullo y Doña Pococeso

Corzo Álvarez, Fauricio
Martínez Pabón, César
Teatro UIS

Flauta

Violín I

Violín II

Viola

Violonchelo

Contrabajo

$\text{♩} = 95$

f *mp* *f* *mp* *mp* *mp* *mf* *ff*

pizz. arco

JOSÉ LUIS COLMENARES CARDENAS
NOTARIO SEXTO DE BUCARAMANGA

Fl.

Vi. I

Vi. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf *p* *mf* *pizz.*

p *mp* *pp cresc.* *pizz.*

p

FG.

LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL

2

10

Fl. *f* *mf* *f*

Vi. I arco *mf*

Vi. II *mf*

Vla. *mp* *mf*

Vc. *mp*

Cb. *mp*

ALBA

JOSÉ LUIS COLMENARES CARDENAS
NOTARIO BEXTO DE BUCARAMANGA

15

Fl. *ff*

Vi. I *f* *mf*

Vi. II *f* *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Cb. arco *pp*



Score

LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL

Entrada de las hijas

Corzo Álvarez, Faucio
Martínez Pabón, César
Teatro UIS

♩=110

Flauta

Oboe

Clarinete en B♭

Corno en F

Trompeta en B♭

Trombón

Tuba

f

mf

mp

p

p

mp

mp

p

p

ABRIL 10 JOSÉ LLUIS COMENARES CARDENAS
NOTARIO BERTO DE BUCARAMANGA

6

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Corn.

B♭ Tromp.

Tromb.

Tuba.

f

f

f

p

mp

p

p

p

p

p

FG.



LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL

11

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Corn.

B♭ Tromp.

Tromb.

Tuba.

f

NOTARIA JOSÉ LUIS COLMENARES CÁRDENAS
NOTARIO BEXTO DE BUCARAMANGA

16

1.

2.

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Corn.

B♭ Tromp.

Tromb.

Tuba.

f

mf



Score

LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL

Don Dinero

Corzo Álvarez, Faucio
Martínez Pabón, César
Teatro UIS

♩=120

The musical score is for a 4/4 piece in G major. The instruments and their parts are as follows:

- Flauta:** Rests throughout.
- Oboe:** Rests throughout.
- Clarinete en Bb:** Rests throughout.
- Como en F:** Starts with a rest, then plays a melodic line starting at measure 4 with a forte (*f*) dynamic.
- Trompeta en Bb:** Rests until measure 4, then plays a melodic line with a forte (*f*) dynamic.
- Trombón:** Plays a bass line starting at measure 2 with a mezzo-piano (*mp*) dynamic, becoming mezzo-forte (*mf*) in measure 4.
- Tuba:** Plays a bass line starting at measure 2 with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.
- Platillos Suspendedos:** Plays a rhythmic pattern of eighth notes.
- Violín:** Rests throughout.
- Violonchello:** Plays a bass line starting at measure 2 with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.
- Contrabajo:** Plays a bass line starting at measure 2 with a pianissimo (*pp*) dynamic, becoming piano (*p*) in measure 4.
- Bombo:** Plays a rhythmic pattern starting at measure 2 with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

NOTARIO JOSÉ LUIS COLMENARES CÁRDENAS
DE BUARAMANGA
NOTARIO BEATO DE BUARAMANGA

FG.



2

LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL

Fl. *f*

Ob. *mf*

B♭ Cl. *mf*

Com. *f* *mp*

B♭ Tromp. *mf*

Tromb. *p*

Tuba. *mp*

Plt. Sus.

Vi. *mp cresc.*

Vc. *p*

Cb. *p*

Bombo.

JOSÉ LUIS COLMENARES CÁRDENAS
NOTARIO SEXTO DE BUCARAMANGA

LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL



15

Ob.

B♭ Cl.

Corn.

B♭ Tromp.

Tromb.

Tuba.

Plt. Sus.

Vl.

Vc.

Cb.

Bombo.

mf

f

p

p

JOSE LUIS COLMENARES CÁRDENAS
NOTARIO SEXTO DE BUCARAMANGA



LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL

El Capitán

Corzo Álvarez, Fauricio
Martínez Pabón, César
Teatro UIS

Score

$\text{♩} = 100$

The musical score is for a 2/4 time piece in D major. It features the following parts:

- Flauta:** Rests throughout the section.
- Oboe:** Rests throughout the section.
- Clarinete en B \flat :** Rests throughout the section.
- Corno en F:** Enters in the 4th measure with a half note G4, marked *mf cresc.*
- Trompeta en B \flat :** Enters in the 4th measure with a half note G4, marked *mf cresc.*
- Tuba:** Enters in the 4th measure with a half note G2, marked *mf*.
- Redoblante:** Enters in the 2nd measure with a half note G2, marked *mf*.
- Bombo:** Enters in the 2nd measure with a quarter note G2, marked *mp*.

JOSE LUIS COLMENARES CÁRDENAS
NOTARIO SEXTO DE BUCARAMANGA

E.G.



2

LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL

Fl.

Ob.

B \flat Cl.

Corn.

B \flat Tromp.

Tuba.

Red.

Bombo.

7

f

mf cresc.

f

mp cresc.

p

JOSÉ LUIS COLMENARES CÁRDENAS
NOTARIO SEXTO DE BUCARAMANGA

LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL



13

Fl.

Ob.

B \flat Cl.

Corn.

B \flat Tromp.

Tuba.

Red.

Bombo.

sfz

mp

NOTARIO JOSÉ LUIS COLMENARES CÁRDENAS
NOTARIO SEXTO DE BUCARAMANGA



LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL

19

Fl. *mf*

Ob. *p*

B \flat Cl. *p*

19

Corn.

B \flat Tromp.

Tuba.

19

Red.

Bombo.

JOSÉ LUIS COLMENARES CÁRDENAS
NOTARIO SEXTO DE BUCARAMANGA

LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL



27

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

27

Corn.

B♭ Tromp.

Tuba.

27

Red.

Bombo.

JOSE LUIS COLMENARES CÁRDENAS
ABOGADO
NOTARIO SEXTO DE BUCARAMANGA



6

LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL

32

Ob.

B♭ Cl.

32

Com.

B♭ Tromp.

Tuba.

32

Red.

Bombo.

NOTARÍA JOSÉ LUIS COLMENARES CÁRDENAS
NOTARIO SEXTO DE BUARAMANGA



LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL

Juan Lanas, el tonto

Corzo Álvarez, Fauricio
Martínez Pabón, César
Teatro UIS

Score

$\text{♩} = 80$ pizz. *mf*

Violín

Viola pizz. *f*

Violonchelo pizz. *mf*

Contrabajo pizz. *mf*

JOSE LLUIS COLMENARES CÁRDENAS
NOTARIO SEXTO DE BUCARAMANGA

6

Vi.

Vla.

Vc.

Cb.

F.G.

LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL

Pedro Urdemales, el pícaro

Corzo Álvarez, Fauricio
Martínez Pabón, César
Teatro UIS

Score



JOSÉ LUIS COLMENARES CÁRDENAS
NOTARIO SEXTO DE BUCARAMANGA

Score for *La Farsa de los Muñecos de Papel*, featuring Pedro Urdemales, el pícaro. The score is in 4/4 time with a tempo marking of $\text{♩} = 100$. The instrumentation includes Oboe, Clarinete en B♭, Corno en F, Trompeta en B♭, Trombón, Tuba, Timbales, Vibrafono, Conga, Violín, Viola, Violonchelo, Contrabajo, and Cascabel. The score includes dynamic markings such as *mf*, *pp*, *p*, *f*, and *Con sord.* (Con sordina). The Cascabel part features a trill (*tr*) and a forte (*f*) dynamic. A large handwritten 'X' is present on the right side of the score, crossing through the Trombón and Tuba staves.

F.G.

LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL



Ob. *f* *mf*

B♭ Cl. *f*

Corn. *mp*

B♭ Tromp. *f* Con sord.

Tromb. *mf*

Tuba

Timb.

Vf.

Conga

Vi. *pizz.* *f* *pizz.* *mp*

Vla. *mf* *f* *pizz.*

Vc. *mf* *pizz.*

Cb. *mf* *f*

Cbl.

BOGOTÁ
 JOSÉ LUIS COLMENARES CÁRDENAS
 NOTARIO SEXTO DE BUCARAMANGA



LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL

Leandro, el poeta

Score

Corzo Álvarez, Fauricio
Martínez Pabón, César
Teatro UIS

♩=95

Violín

Viola

Violonchelo

Contrabajo

mf

mp *mf*

pizz. *mf* *mf*

pizz. arco pizz.

mf *f* *p* *mp*

JOSE LUIS COLMENARES CÁRDENAS
NOTARIO SEXTO DE BUCARAMANGA

7

Vi

Vla.

Vc.

Cb.

pizz.

mf

FG.



LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL

Arlequín, el payaso

Corzo Álvarez, Faucicio

Martínez Pabón, César

Teatro UIS

Score

$\text{♩} = 130$

Platillos de choque

Vibráfono

Marimba

Redoblante

Bombo

JOSE LUIS COLMENARES CÁRDENAS
NOTARIO SEXTO DE BUCARAMANGA

Plt. de choque.

Vf.

Mrb.

Red.

Bombo.

F.G.



7

Plt. de choque.

Vf.

Mrb.

Red.

Bombo.

mf

JOSÉ LUIS COLMENARES CÁRDENAS
NOTARIO SEXTO DE BUARAMANGA

10

Plt. de choque.

Vf.

Mrb.

Red.

Bombo.

LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL

Entrada a la ciudad del ensueño

Corzo Álvarez, Fauricio
Martínez Pabón, César
Teatro UIS



Score

$\text{♩} = 130$

Campanas Tubulares

Violín

Viola

Violonchelo

Contrabajo

p, *mp*, *p*, *mp*, *p*, *mp*, *p*

Div.

CT.

Vi.

Vla.

Vc.

Cb.

mf, *mf*, *f*, *mf*, *mf*, *mf*

JOSÉ LUIS COLMENARES CÁRDENAS
NOTARIO SEXTO DE BUCARAMANGA

F.G.

A musical score for four instruments: Violin (Vi.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabajo (Cb.). The score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. The Violin part starts with a dynamic of *mp* and *mf*, and includes a trill (*tr*) in the second measure. The Viola part provides harmonic support with chords and single notes. The Violoncello and Contrabajo parts play a steady bass line. The score is divided into four measures by vertical bar lines. A double bar line with repeat dots is at the beginning of the first measure. A large black 'X' is drawn over the right side of the score, partially obscuring the Viola and Vc. staves.

JOSE LUIS COLMENARES CÁRDENAS
NOTARIO SEXTO DE BUARAMANGA

Score

LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL

CUADRO PRIMERO, Escena Primera. Don Perogrullo: El matrimonio...

Corzo Álvarez, Fauricio
Martínez Pabón, César

Teatro UIS



♩ = 130

Timbales *pp* *pp*

Platillos de Choque *f* *f*

Campanas *mf*

Redoblante *p* *p*

Violonchelo *mf* *mp* *f* *pizz.*

Percusión *f*

Bombo *p* *f* *p* *f*

JOSÉ LUIS COLMENARES CÁRDENAS
NOTARIO SEXTO DE BUCARAMANGA

F.G.



Score

LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL

CUADRO PRIMERO, Escena Primera. De Leandro para Marilonda

Corzo Álvarez, Fauricio

Martínez Pabón, César

Teatro UIS

$\text{♩} = 115$

Leandro

Piano

f Ma-ri-lin-da, Ma-ri-lon-da,

mp *p*

L.

Pno.

Ma-ri-lin-da, Ma-ri-lon-da. ¿Dón-des-tás mi bien-a-ma-da? ¿Mu-ñe-qui-ta-pe-li-rro-ja? Le-

mp *p*

L.

Pno.

an-dro te di-rá sus ver-sos a la luz de la lu-na. ¡Ah, Ma-ri-lon-da!

mp *p*

FG.

JOSÉ LUIS COLMENARES CÁRDENAS
NOTARIO SEXTO DE BUCARAMANGA



Score

LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL

CUADRO PRIMERO, Escena Primera. Coro de las Cinco Hijas

Corzo Álvarez, Fauricio
Martínez Pabón, César

Teatro UIS

Flauta $\text{♩} = 100$

Clarinete en B♭

Piano

3 Hijas

2 Hijas

Fl.

B♭ Cl.

Pno.

3 Hj.

2 Hj.

mp *f* *mp* *f* *f* *mf* *mf* *mf*

ff *f*

Na - da de po - e - tas, na - da de Juan La - nas,
Na - da de po - e - tas, na - da de Juan La - nas,
na - da de ca - pi - ta - nes, ni Ar - le - qui - nes, ni Pe - droUr - de - ma - les.____
na - da de ca - pi - ta - nes, ni Ar - le - qui - nes, ni Pe - droUr - de - ma - les.____

1. 2.

ROSE LES COLOMBIENS CAUDENS
ENTRADA SEPTO DE BUCARAMANGA

F.G.

Score

LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL

CUADRO PRIMERO, Escena Segunda. Leandro y Marilonda

Corzo Álvarez, Fauricio
Martínez Pabón, César

Teatro UIS



JOSÉ LIS COLMENARES CÁRDENAS
NOTARIO SEXTO DE BUCARAMANGA

The musical score is written for a full orchestra and piano. It is in 4/4 time and B-flat major. The score is divided into two systems. The first system includes Piano, Violin I, Violin II, and Viola. The Piano part starts with a tempo marking of ♩ = 60 and dynamic markings of *f*, *subito p*, *mf*, *f*, and *mf*. The Violin I part starts with a *pizz.* marking and dynamic markings of *mp*, *cresc.*, and *mp*. The Violin II and Viola parts start with a dynamic marking of *mp*. The second system includes Pno., Vi. I, Vi. II, and Vla. The Pno. part starts with a dynamic marking of *mf* and later *f*. The Violin I part starts with a dynamic marking of *mf* and later *mp*. The Violin II and Viola parts start with a dynamic marking of *mp*. A large handwritten 'X' is drawn over the Violin I and Violin II staves in the second system.

FG.

LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL

The musical score consists of three staves: Violin I (Vi. I), Violin II (Vi. II), and Viola (Vla.). The Violin I part features a melodic line with dynamic markings of *mf*, *f*, and *ff*. The Violin II part has a *mf* dynamic marking. The Viola part provides a harmonic accompaniment. A red circular stamp on the left side of the page contains the text "DE COLOMBIA" and "CARAMANGA". A vertical red stamp on the right side of the page reads "JOSÉ LUIS COLMENARES CÁRDENAS".

Score



LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL

CUADRO PRIMERO, Escena Segunda. Entrada de Arlequín.

Corzo Álvarez, Fauricio
Martínez Pabón, César

Teatro UIS

♩=110

Platillos de choque

Vibráfono 1

Vibráfono 2

Marimba

Redoblante

Campanas

Bombo

JOSE LUIS COLMENARES CÁRDENAS
NOTARIO SEXTO DE BUCARAMANGA

F.G.

3 2

4

Plt. de choque

Vf. 1

Vf. 2

Mb.

Red.

Cmp.

4

Detailed description of the musical score: The score is for page 2 of 'LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL'. It consists of six staves. The first staff is for 'Plt. de choque' (snare drum), showing a single note on the first beat. The second staff is for 'Vf. 1' (Violin I), starting with a *mf* dynamic and featuring a melodic line with triplets. The third staff is for 'Vf. 2' (Violin II), also starting with *mf* and ending with *ff*. The fourth staff is for 'Mb.' (Piano), with a *ff* dynamic and complex triplet patterns in both hands. The fifth staff is for 'Red.' (Cymbal), showing a rhythmic pattern of eighth notes with triplets. The sixth staff is for 'Cmp.' (Compsa), featuring a melodic line with triplets. A rehearsal mark '4' is placed at the beginning of the first five staves.

Score

LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL

CUADRO PRIMERO, Escena Segunda.

Colombina abre la ventana.

Corzo Álvarez, Fauricio
Martínez Pabón, César

Teatro UIS



♩=125

Arpa

Vibráfono

Campana 1

Campana 2

ff *fff*

mp

p *p*

F.G.

Score

LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL

CUADRO PRIMERO, Escena Segunda.

Arlequín: solo puedo decir kaká.

Corzo Álvarez, Fauricio
Martínez Pabón, César

Teatro UIS



♩=110

Arpa *f*

Vibrafono *mf*

Campana 1 *mf*

Campana 2 *mf*

F.G.



Score

LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL

CUADRO PRIMERO, Escena Segunda.

Arlequín: sois tan bella, Colombina

Corzo Álvarez, Fauricio
Martínez Pabón, César

Teatro UIS

$\text{♩} = 110$

Arpa

Campana

NOTARIO JOSÉ LUIS COLMENARES CÁRDENAS
NOTARIO SEXTO DE BUCARAMANGA

F.G.

Score



LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL

CUADRO PRIMERO, Escena Segunda. El Capitán: os contaré...

Corzo Álvarez, Fauricio
Martínez Pabón, César

Teatro UIS

♩=120

Flauta

Oboe

Clarinete en B \flat

Fagot

Como en F

Trompeta en B \flat

Trombón

Tuba

Timbales

Redoblante

Percusión

Bombo

ff

mf *cresc.*

f

f

mp *ff* *mf*

pp *f*

pp *f*

JOSÉ LUIS COLMENARES CÁRDENAS
 NOTARIO SEXTO DE BUCARAMANGA

FG.



6

Fl. *mp*

Ob. *mp*

B♭ Cl. *ff*

Fg. *ff*

Com en F. *mp*

B♭ Tromp. *mp*

Tromb. *f*

Tuba *ff*

6

Timb. *f*

6

Red. *f*

6

Perc.

6

Bombo. *f*

JOSÉ LUIS COLMENARES CÁRDENAS
NOTARIO SEXTO DE BUCARAMANGA

Score

LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL

CUADRO PRIMERO, Escena Segunda. Juan Lanas y Dondinella.

Corzo Álvarez, Fauricio
Martínez Pabón, César

Teatro UIS

♩=80



NOTARIA JOSÉ LUIS COLMENARES CÁRDENAS
NOTARIO SEXTO DE BUCARAMANGA

Musical score for Trombón, Violín, Viola, Violonchello, and Contrabajo. The score is in 4/4 time and includes dynamic markings such as *ff*, *pizz.*, *p*, *mf*, and *f*.

Musical score for Tromb. (Trombone), Vi. (Violin), Vla. (Viola), Vc. (Violonchello), and C.B. (Contrabajo). The score is in 4/4 time and includes dynamic markings such as *ff* and *p*.

FG.

Score

LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL

CUADRO PRIMERO, Escena Segunda. Dondinella se ríe.

Corzo Álvarez, Faucio
Martínez Pabón, César

Teatro UIS



$\text{♩} = 160$

Violín

pizz.
mf *f* *mf*

Violonchelo

pizz.
p *mp*

Vi.

f *mf*

Vc.

mp

Vi.

f *ff*

Vc.

mf *f*

FG.

Score

LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL

CUADRO PRIMERO, Escena Segunda.

Pedro Urdemales y Pomponina.

Corzo Álvarez, Faucio
Martínez Pabón, César

Teatro UIS



$\text{♩} = 130$

Vibráfono

Violín

Viola

Violonchelo

Contrabajo

f *pizz.* *tr* *mf*

f *pizz.* *tr* *mf*

f *pizz.* *tr* *mf*

mp *mf*

Vf.

Vi.

Vla.

Vc.

Cb.

tr *mf* *tr* *mf* *ff*

ff *mp*

mf *mf* *mf*

F.G.



12

Vf. *mf* *ff* *f*

Vi. *f*

Vla. *f*

Vc.

Cb. *f* *mf* *f*

JOSE LUIS COLMENARES CARDENAS
NOTARIO SEXTO DE BUCARAMANGA

18

Vf. *mf* *ff* *f*

Vi. *f*

Vla.

Vc.

Cb.

Score



LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL

CUADRO PRIMERO, Escena Segunda. Pomponina cierra la ventana.

Corzo Álvarez, Fauricio
Martínez Pabón, César

Teatro UIS

JOSE LUIS COLMENARES CÁRDENAS
NOTARIO SEXTO DE BUCARAMANGA

$\text{♩} = 130$

Vibráfono

Violín

Viola

Violonchelo

Contrabajo

Vf.

Vi.

Vla.

Vc.

Cb.

F.G.

Score

LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL

CUADRO PRIMERO, Escena Segunda. Don Dinero y Pedro Urdemales.

Corzo Álvarez, Fauricio
Martinez Pabón, César

Teatro UIS

♩=130



Clarinete en B \flat

Corno en F

Trompeta en B \flat

Trombón

Tuba

Timbales

Vibráfono

Violín

Viola

Violonchelo

Contrabajo

Bombo

Campana

F.G.



8

Bs. Cl. *ff*

8

Corn

8

Bs. Tromp. *ff* Con segl.

Tromb. *ff*

Tuba

8

Timb.

Vf.

8

Vi.

Vla.

Vc.

8

Cb.

8

Bombo

8

Cmp.

NOTARÍA JOSÉ LUIS COLMENARES CÁRDENAS
NOTARIO SEXTO DE BUCHARAMANGA

Score

LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL

CUADRO PRIMERO, Escena Tercera. Pedro Urdemales: este de acá...

Corzo Álvarez, Faucio
Martínez Pabón, César

Teatro UIS

♩=120



NOTARÍA JOSÉ LUIS COLMENARES CÁRDENAS
NOTARIO SEXTO DE BUCARAMANGA

Clarinete in B♭

Trompeta in B♭

Xilófono

Congas

Violín

Viola

Violonchelo

mf

pizz.

mf

B♭ Cl.

B♭ Tromp.

Xil.

Congas.

Vi.

Vla.

Vc.

f

Con sord.

mf

tr

pizz.

mp

pizz.

F.G.

Score



LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL

CUADRO PRIMERO, Escena Tercera.

Don Dinero escoge a Marilonda.

Corzo Álvarez, Fauricio
Martínez Pabón, César
Teatro UIS



$\text{♩} = 75$

Arpa

Redoblante

mp

2

Arp.

Red.

p

3

Arp.

Red.

mp

ff

3 3 EG

Score

LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL

CUADRO PRIMERO, Escena Cuarta. Danza.

Corzo Álvarez, Faucio
Martínez Pabón, César

Teatro UIS



♩ = 105

Campanas

Marimba

Violín

Violonchelo

Contrabajo

Cmp.

Mrb.

Vi.

Vc.

Cb.

ff

f

pizz.

mp

ff

f

ff

f

mf

f

mf

f

f

mf

f

FG.



15

Cmp. *ff*

Mrb. *f* *mf*

Vi.

Vc.

Cb.

NOTARIO SEXTO DE BUCARAMANGA
JOSÉ LUIS COLMENARES CÁRDENAS

21

Cmp. *mf* *f* *ff*

Mrb. *f* *f* *f*

Vi. *mp*

Vc.

Cb.

LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL



28

Cmp. *mf* *ff*

Mrb. *ff* *f* *mp*

Vi. *p*

Vc. *pp*

Cb. *pp*

LIBRERIA JOSÉ LUIS COLMENARES CÁRDENAS
NOTARIO SEXTO DE BUARAMANGA

34

Cmp. *mf* *ff*

Mrb. *ff* *ff*

Vi.

Vc.

Cb.

41

Cmp. *f*

Mrb. *f*

Vn.

Vc.

Cb. *ppp*

Stamp: A DE COLOMBIA MENARES CÁRDENAS VÍA 680 JARAMANGA

Stamp: JOSÉ LUIS COLMENARES CÁRDENAS NOTARIO SEXTO DE BUCARAMANGA

48

Cmp. *f* *ff*

Mrb. *mf* *mf*

Vn. *mp*

Vc. *f* *mp*

Cb. *f*

LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL

5

The musical score is arranged in five systems, each with a different instrument label on the left: Cmp., Mrb., Vi., Vc., and Cb. The music is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A red circular stamp is located on the left side of the page, and a red rectangular notary stamp is on the right side, partially overlapping the Cb. staff.

Stamp (Left): COLOMBIA, ARES CÁRDENAS, RAMANGA

Stamp (Right): JOSÉ LUIS COLMENARES CÁRDENAS, NOTARIO BEATO DE BUCARAMANGA

Dynamic markings: *ff*, *f*, *mf*

Score

LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL

CUADRO PRIMERO, Escena Quinta. Pedro Urdemales: os la diré...

Corzo Álvarez, Fauricio
Martínez Pabón, César

Teatro UIS



JOSÉ LUIS COLMENARES CÁRDENAS
NOTARIO SEXTO DE BUCARAMANGA

$\text{♩} = 95$

Claves

Congas

Violín

Viola

Violonchelo

Percusión

ff

8

Clv.

Congas.

Vi.

Vla.

Vc.

Perc.

mf

F.G

Score

LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL

CUADRO PRIMERO, Escena Quinta. Sale Don Dinero y
Pedro Urdemales, luego entra Arlequín y Juan Lanás

Corzo Álvarez, Fauricio
Martínez Pabón, César
Teatro UIS



JOSÉ LUIS COLMENARES CÁRDENAS
NOTARIO SEXTO DE BUCARAMANGA

The musical score is arranged in two systems. The first system includes Violin, Viola, Violonchelo, Contrabajo, and Percusión. The second system includes Vi., Vla., Vc., Cb., and Perc. The score is in 4/4 time and includes dynamic markings such as pizz., mf, f, and ff. A large handwritten 'X' is drawn over the right side of the first system.

F.G.

Score

LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL

CUADRO PRIMERO, Escena Sexta. Dueto de Juan Lanas y Arlequín

Corzo Álvarez, Fauricio
Martínez Pabón, César

Teatro UIS



JOSE LUIS COLMENARES CÁRDENAS
NOTARIO SEXTO DE BUCARAMANGA

Juan Lanas

Arlequín

Marimba

Contrabajo

Bombo

un a de lu na de te la ca ne la

Zum ba ca ta ba ca de bi ro bi ron

mf *f*

mp *f*

f *mp*

J.

A.

Mrb.

Cb.

Bombo.

cuen ta las do ce se ñor don di ne ro alla en la ven ta na de pe ro gru llon

cuen ta las do ce se ñor don di ne ro alla en la ven ta na de pe ro gru llon

mf *f*

mp *mf*

FG.

The musical score is arranged in a system with five staves. The vocal parts (J. and A.) are in treble clef. The piano (Mrb.) is in grand staff. The cello (Cb.) is in bass clef. The drum (Bombo) is in a simplified notation. The score is divided into two systems: measures 10-13 and measures 14-17. In the first system, measures 10-13, the piano part features a complex melodic line with triplets and dynamic markings of *ff* and *mf*. The cello part has a simple bass line with a *mf* marking. The drum part has a rhythmic pattern starting in measure 12. In the second system, measures 14-17, the piano part continues with a similar melodic line, starting with a *f* marking. The cello part has a few notes in measure 14. The drum part has a few notes in measure 14. A red circular stamp is located on the left side of the page, and a vertical red stamp is on the right side. A large black scribble is present on the right side of the page, overlapping the vertical stamp and the cello staff.

COLOMBIA
S. CÁRDENAS
RAMANGA

JOSÉ LLUIS COLMENARES CÁRDENAS
NOTARIO SEXTO DE BUCARAMANGA

Score

LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL

CUADRO PRIMERO, Escena Primera. Juan Lanas: Aseguraría la victoria,
y entrada de Don Perogrullo

Corzo Álvarez, Faucio
Martínez Pabón, César

Teatro UIS

$\text{♩} = 117$

The musical score is for an orchestra and includes the following parts:

- Fagot (Bassoon): Rest throughout.
- Corno en F (French Horn): Melodic line starting with a *ff* dynamic.
- Trompeta en B♭ (Trumpet in B-flat): Melodic line starting with a *f* dynamic.
- Trombón (Trumpet): Melodic line starting with a *f* dynamic, changing to *ff* and then *mf*.
- Tuba: Rest throughout.
- Platillos de choque (Cymbals): Rest throughout.
- Redoblante (Snare Drum): Rest throughout.
- Bloque de madera (Wood Block): Rest throughout.
- Bombo (Bass Drum): Rest throughout.

The score is in 2/4 time and the key signature has three sharps (F#, C#, G#). A large handwritten 'X' is drawn over the right side of the score, crossing through the Corno en F and Trompeta en B♭ staves.



FG.

8

Fg. *f*

Corn.

B♭ Trompt.

Tromb. *mp*

Tuba *mf*

Plt. de choque

Red.

Bloque de madera.

Bombo *f*

COLOMBIA
CÁRDENAS
YAMANGA

JOSÉ LUIS COLMENARES CÁRDENAS
NOTARIO SEXTO DE BUICARAMANGA

15

Fg.

15

Corn.

Bb Trompt.

Tromb.

Tuba

15

Plt. de choque

15

Red.

Bloque de madera.

Bombo

Notary stamp: JOSÉ LUIS COLMENARES CÁRDENAS, NOTARIO SEXTO DE BUCARAMANGA

LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL



22

Fg.

22

Com.

B \flat Trompt.

Tromb.

Tuba

22

Plt. de choque

22

Red.

Bloque de madera.

Bombo

A musical score for a band. The score is written for eight instruments: Fg. (Bassoon), Com. (Cornet), B \flat Trompt. (Bass Trombone), Tromb. (Trombone), Tuba, Plt. de choque (Cymbal), Red. (Snare Drum), Bloque de madera. (Wood Block), and Bombo (Drum). The music is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. The score starts at measure 22. The Fg. part has a melodic line. The Tromb. part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Bombo part has a steady eighth-note pattern. The other instruments have rests or simple accompaniment.

BUARAMANGA JOSÉ LUIS COLMENARES CÁRDENAS
NOTARIO SEXTO DE BUARAMANGA

A handwritten signature in black ink, written over the Trombone and Tuba staves. The signature appears to be "J. L. Colmenares Cárdenas".

Score

LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL

CUADRO SEGUNDO, Escena Primera.

Don Perogrullo pregunta por su hijas

Corzo Álvarez, Fauricio
Martínez Pabón, César

Teatro UIS

♩=112



NOTARIO JOSÉ LUIS COLMENARES CÁRDENAS
NOTARIO SEXTO DE BUCARAMANGA

F.G.

LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL



8

Fg.

ff

8

Tromp. en B \flat

3

Tromb.

3

Tuba

8

Plt. de choque

8

Red.

tr

Bombo

JOSE LUIS COIMENARES CÁRDENAS
NOTARIO SEXTO DE BUARAMANGA



13

Fg.

13

Tromp. en Bb

3

Tromb.

3

Tuba

13

Plt. de choque

13

Red.

tr

Bombo

NOTARIA JOSÉ LUIS COLMENARES CÁRDENAS
NOTARIO SEXTO DE BUARAMANGA

A musical score for a brass and percussion ensemble. The score is written for five parts: Fg. (Bassoon), Tromp. en Bb (Trumpet in B-flat), Tromb. (Trombone), Tuba, Plt. de choque (Snare Drum), Red. (Cymbal), and Bombo (Bass Drum). The music is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 4/4 time signature. The score begins at measure 13. The Fg. part has a melodic line with some rests. The Tromp. en Bb part has a melodic line with a triplet of eighth notes. The Tromb. part has a melodic line with a triplet of eighth notes. The Tuba part has a melodic line with a triplet of eighth notes. The Plt. de choque part has a simple rhythmic pattern. The Red. part has a simple rhythmic pattern. The Bombo part has a simple rhythmic pattern. There is a large black 'X' mark over the Tromb. and Tuba staves. A red stamp is visible on the right side of the page.



18

Fg.

18

Tromp. en B \flat

Tromb.

Tuba

18

Plt. de choque

18

Red.

Bombo

JOSÉ LUIS COLMENARES CÁRDENAS
NOTARIO SEXTO DE BUCARAMANGA

LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL

5



24

Fg.

24

Senza sord.

Tromp. en B \flat

Tromb.

Tuba

24

Plt. de choque

24

Red.

Bombo

3 3

JOSÉ LUIS COLMENARES CÁRDENAS
NOTARIO SEXTO DE BUCARAMANGA

Score

LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL

CUADRO SEGUNDO, Escena Primera. Don Perogrullo mira al público

Corzo Álvarez, Faurico
Martinez Pabón, César

Teatro UIS



♩=87

Violín

Viola

Violonchelo

Contrabajo

NOTARIO JOSÉ LUIS COLMENARES CÁRDENAS
NOTARIO SEXTO DE BUCARAMANGA

©

Score

LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL

CUADRO SEGUNDO, Escena Primera.

Juan Lanas: no haya más padres...

Corzo Álvarez, Fauricio
Martínez Pabón, César

Teatro UIS



♩=110

Vibráfono

Fagot

Marimba

Violonchelo

Vf.

Fg.

Mrb.

Vc.

f *mf* *mp*

mf

ff *f*

pizz. *f* *mp* *p*

f *mf* *f*

mf *mp* *mf*

JOSE LUIS COLMENARES CÁRDENAS
NOTARIO SEXTO DE BUCHARANGA

F.G.



Musical score for the second page of 'LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL'. The score includes staves for Violin (Vf.), Viola (Vg.), Maracas (Mrb.), and Violoncello (Vc.).

- Vf. (Violin):** Treble clef, starting with a double bar line. Dynamics include *mf* and *f*. Features a trill (*tr*) on the final note.
- Vg. (Viola):** Bass clef, mostly rests.
- Mrb. (Maracas):** Treble and bass clefs. Dynamics include *f*. Features accents (*>*) and a trill (*tr*) on the final note.
- Vc. (Violoncello):** Bass clef, starting with a double bar line. Dynamics include *mp*.

JOSÉ LUIS CUMÉVARES CÁRDENAS
NOTARIO SEXTO DE BUCARAMANGA



Score

LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL

CUADRO SEGUNDO, Escena Segunda.
Don Perogrullo se pone el manto de mujer

Corzo Álvarez, Fauricio
Martínez Pabón, César

Teatro UIS

♩=117



JOSE LUIS COLMENARES CÁRDENAS
NOTARIO SEXTO DE BUCARAMANGA

Score for the first system (measures 1-8):

- Fagot:** Bass clef, 2/4 time. Notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. Dynamics: *mf* (measures 1-4), *mp* (measures 5-8).
- Trombón:** Bass clef, 2/4 time. Notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. Dynamics: *f* (measures 1-4), *mp* (measures 5-8), *f* (measures 9-12).
- Tuba:** Bass clef, 2/4 time. Notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. Dynamics: *mp* (measures 1-4), *p* (measures 5-8).
- Platillo de choque:** Rested throughout.
- Bombo:** Bass clef, 2/4 time. Notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. Dynamics: *mf* (measures 1-8).

Score for the second system (measures 9-12):

- Fg.:** Bass clef, 2/4 time. Notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. Dynamics: *mf* (measures 9-10), *f* (measures 11-12), *mf* (measures 13-14).
- Tromb.:** Bass clef, 2/4 time. Notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. Dynamics: *f* (measures 9-12).
- Tuba:** Bass clef, 2/4 time. Notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. Dynamics: *mf* (measures 9-10), *mp* (measures 11-12).
- Plt. de choque:** Rested throughout.
- Bombo:** Bass clef, 2/4 time. Notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. Dynamics: *mf* (measures 9-12).



18

Fg. *mf*

18

Tromb.

Tuba

18

Plt. de choque

18

Bombo

JOSE LUIS COLMENARES CARDENAS
NOTARIO SEXTO DE BUCARAMANGA

27

Fg.

27

Tromb.

Tuba

27

Plt. de choque

27

Bombo

Score

LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL

CUADRO SEGUNDO, Escena Segunda.

Arlequín: divertida jugarreta.

Corzo Álvarez, Fauricio
Martínez Pabón, César

Teatro UIS



♩=120

Violín I *f* pizz.

Violín 2

Violonchelo *mf* pizz.

Contrabajo

♩=80

6

Vi. I

Vi. 2 *f* pizz.

Vc. *mf*

Cb. *f* pizz.

♩=135

LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL

The image shows a musical score for the piece "LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL". The score is arranged in four staves: Vi. I (Violin I), Vi. 2 (Violin II), Vc. (Violoncello), and Cb. (Contrabajo). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score begins at measure 12, indicated by a "12" above the first measure of the Violin I staff. The Violin I part features a complex texture with many beamed sixteenth notes. The Violin II part starts with a forte (*f*) dynamic and plays a more rhythmic line. The Violoncello and Contrabajo parts are currently blank, with only a few small horizontal lines indicating rests. On the left side of the page, there is a red circular stamp from the "DEPARTAMENTO DE COLOMBIA" and "MUNICIPIO DE BUARAMANGA". On the right side, there is a red vertical stamp from the "OFICINA DE NOTARÍA" of "JOSÉ LUIS COLMENARES CÁRDENAS, NOTARIO SEXTO DE BUARAMANGA", with a large black signature written over it.

Score

LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL

CUADRO SEGUNDO, Escena Tercera. Pedro Urdemales: Es un rapto..

Corzo Álvarez, Faucio
Martínez Pabón, César

Teatro UIS



♩=95

Violín

Viola

Violonchelo

Percusión

pizz.

pizz.

pizz.

f

f

Musical score for Violin, Viola, Cello, and Percussion. The score is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked as quarter note = 95. The Violin, Viola, and Cello parts begin with a rest, followed by a series of eighth notes. The Percussion part begins with a strong accent (f) on the first beat. The score includes dynamic markings like 'pizz.' and 'f'. There is a large handwritten 'X' over the right side of the score.

NOTARIO JOSÉ LUIS COLMENARES CÁRDENAS
NOTARIO SEXTO DE BUCARAMANGA

F.G.

Score

LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL

CUADRO SEGUNDO, Escena Tercera. Maldad de Don Dinero

Corzo Álvarez, Fauricio
Martínez Pabón, César

Teatro UIS

♩=135



Musical score for the first system (measures 1-6):

- Tuba:** Bass clef, 4/4 time. Notes: F2 (half), G2 (half), A2 (half), B2 (half). Dynamics: *f*.
- Campanas:** Treble clef, 4/4 time. Notes: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter). Dynamics: *mf*.
- Viola:** Bass clef, 4/4 time. Rest.
- Contrabajo:** Bass clef, 4/4 time. Notes: G2 (quarter), F2 (quarter), E2 (quarter), D2 (quarter), C2 (quarter), B1 (quarter), A1 (quarter), G1 (quarter). Dynamics: *f*, *pizz.*
- Percusión:** Percussion clef, 4/4 time. Notes: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter). Dynamics: *pp*.
- Bombo:** Percussion clef, 4/4 time. Rest.

Musical score for the second system (measures 7-12):

- Tuba:** Bass clef, 4/4 time. Notes: G2 (half), A2 (half), B2 (half), C3 (half). Dynamics: *mf*, *f*.
- Cmp.:** Treble clef, 4/4 time. Notes: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter). Dynamics: *mf*.
- Vla.:** Bass clef, 4/4 time. Rest.
- CB.:** Bass clef, 4/4 time. Notes: G2 (quarter), F2 (quarter), E2 (quarter), D2 (quarter), C2 (quarter), B1 (quarter), A1 (quarter), G1 (quarter). Dynamics: *f*.
- Perc.:** Percussion clef, 4/4 time. Notes: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter). Dynamics: *pp*.
- Bombo:** Percussion clef, 4/4 time. Notes: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter). Dynamics: *pp*.

FG.

LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL



13

Tuba

Cmp.

Vla.

CB.

Perc.

Bombo

19

Tuba

Cmp.

Vla.

CB.

Perc.

Bombo

mf

f

mf

f

ff

ff

mp

pizz.

LIBRERÍA JOSÉ LUIS COYNE VÁSQUEZ CÁRDENAS
NOTARIO SEXTO DE BUCARAMANGA

LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL

3

24

Tuba

24

Cmp.

24

Vla.

ff

CB.

f

24

Perc.

f

24

Bombo

REPUBLICA DE COLOMBIA
DEPARTAMENTO DE BUENAVISTA
MUNICIPIO DE BUENAVISTA
NOTARIA PUBLICA
NOTARIO SEXTO DE BUENAVISTA
JOSÉ LUIS COLMENARES CÁRDENAS

Score

LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL

CUADRO TERCERO, Escena Primera. Entrada del Capitán.

Corzo Álvarez, Faucio
Martínez Pabón, César
Teatro UIS



♩=115

Oboe *mp*

Corno en F *mf*

Trompeta en B♭ *f*

Tuba

Platillos de Choque

Redoblante

Bombo *f*

Ob. *mf* 3 3 3

Corn. *f*

B♭ Tromp. *ff*

Tuba *mf*

Plt. de Choque *f*

Red. *f*

Bombo

JOSE LUIS COLMENARES CÁRDENAS
NOTARIO SEXTO DE BUCARAMANGA

FG

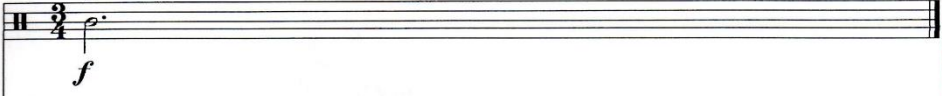
Score


LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL


CUADRO TERCERO, Escena Primera. Golpe de
Don Dinero para el Capitán.


Corzo Álvarez, Fauricio
Martinez Pabón, César
Teatro UIS


♩=115

Platillos 

Redoblante 

Bombo 





FG.

Score

LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL

CUADRO TERCERO, Escena Primera. Don Dinero:

porque me he enterado...

Corzo Álvarez, Faucil
Martínez Pabón, César

Teatro UIS



♩=130

Musical score for the first system (measures 1-5):

- Tuba:** Bass clef, 4/4 time. Notes: G2, G2, G2, G2. Dynamics: *mp cresc.*
- Campanas:** Treble clef, 4/4 time. Notes: G4, G4, G4, G4. Dynamics: *mf*
- Bombo:** Percussion clef, 4/4 time. Notes: D4, E4, F4, G4. Dynamics: *mp*
- Viola:** Alto clef, 4/4 time. Notes: C4, D4, E4, F4. Dynamics: *pizz. p cresc.*
- Contrabajo:** Bass clef, 4/4 time. Notes: G2, G2, G2, G2. Dynamics: *pizz. f cresc.*
- Percusión:** Percussion clef, 4/4 time. Notes: Rest.

Musical score for the second system (measures 6-9):

- Tuba:** Bass clef, 4/4 time. Notes: G2, G2, G2, G2. Dynamics: *mf*
- Cmp.:** Treble clef, 4/4 time. Notes: G4, G4, G4, G4. Dynamics: *mf*
- Bombo:** Percussion clef, 4/4 time. Notes: D4, E4, F4, G4. Dynamics: *mf*
- Vla.:** Alto clef, 4/4 time. Notes: C4, D4, E4, F4. Dynamics: *mf* then *f*
- Cb.:** Bass clef, 4/4 time. Notes: G2, G2, G2, G2. Dynamics: *f*
- Perc.:** Percussion clef, 4/4 time. Notes: Rest.

FG *mf*



10

Tuba

Cmp.

Bombo.

Vla.

Cb.

Perc.

Musical score for measures 10-14. The Tuba part has a single note in measure 10. The Cmp. part has a rhythmic pattern of quarter notes. The Bombo. part has a steady eighth-note pattern. The Vla. part has a melodic line with eighth notes. The Cb. part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Perc. part has a pattern of quarter notes.

JOSÉ LUIS COLMENARES CÁRDENAS
NOTARIO SEXTO DE BUCARAMANGA

15

Tuba

Cmp.

Bombo.

Vla.

Cb.

Perc.

Musical score for measures 15-19. The Tuba part is silent. The Cmp. part is silent. The Bombo. part continues with its eighth-note pattern. The Vla. part has a melodic line with eighth notes. The Cb. part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Perc. part has a pattern of quarter notes.

Score

LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL

CUADRO TERCERO, Escena Segunda. Entrada

Pedro Urdemales y baile con Don Dinero.

Corzo Álvarez, Fausto
Martínez Pabón, César
Teatro UIS



Vibráfono $\text{♩} = 135$ *mf* *tr*

Violín *mf* *pizz.*

Viola *f* *pizz.*

Violonchelo *mf* *pizz.*

Contrabajo *mf* *pizz.*

Percusión

NOTARIO JOSÉ LUIS COLMENARES CÁRDENAS
NOTARIO SEXTO DE BUCARAMANGA

Vf.

Vi.

Vla.

Vc.

Cb.

Perc.

F.G. *mf*

The musical score is arranged in a standard orchestral format with six staves. From top to bottom, the staves are labeled: Vn. I (Violin I), Vn. II (Violin II), Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), Cb. (Contrabasso), and Perc. (Percussion). The Vn. I staff begins with a double bar line and a forte (*f*) dynamic marking. The Vn. II staff also starts with a double bar line and a forte (*f*) dynamic. The Vla. staff begins with a double bar line and a forte (*f*) dynamic. The Vc. staff is mostly empty. The Cb. staff starts with a double bar line and a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The Perc. staff begins with a double bar line and a mezzo-forte (*mf*) dynamic. A large black scribble is present on the right side of the score, overlapping the Vc. and Cb. staves. On the left side, there is a red circular stamp with the text 'DEPARTAMENTO DE COLOMBIA', 'MUNICIPALIDAD DE BUENOS AIRES', 'CARAMANGA', and a logo. On the right side, there is a vertical red stamp with the text 'NOTARIO JOSÉ LLUIS COLMENARES CÁRDENAS', 'NOTARIO SEXTO DE BUENOS AIRES', and 'CARAMANGA'.

Score

LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL

CUADRO TERCERO, Escena Segunda.

Don Dinero: he visto al Capitán...

Corzo Álvarez, Fauricio
Martinez Pabón, César
Teatro UIS



♩ = 100

Corno en F

Trompeta en B♭

Tuba

Redoblante

Bombo

Corn.

B♭ Tromp.

Tuba

Red.

Bombo

f

mf

mf

mf

cresc.

cresc.

mf

mf

5

5

FG.

Score

LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL

CUADRO TERCERO, Escena Segunda. Don Dinero: la raptará...

Corzo Álvarez, Fauricio
Martinez Pabón, César
Teatro UIS



♩ = 95

Violín *pizz.*
f

Viola *pizz.*
f

Violonchelo *pizz.*
f

Percusión *f*



FG.

Score

LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL

CUADRO TERCERO, Escena Segunda. Don Dinero arroja la piedra.

Corzo Álvarez, Fauricio
Martínez Pabón, César
Teatro UIS



Percusión

$\text{♩} = 100$

f

A musical staff for Percussion. It features a treble clef, a common time signature (C), and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked as quarter note = 100. A forte dynamic marking (*f*) is placed below the staff. The staff is mostly empty, with a large handwritten 'X' at the end.

LIBRERÍA JOSÉ LUIS COLMENARES CÁRDENAS
NOTARIO SEXTO DE BUCARAMANGA

F.G.

Score

LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL

CUADRO CUARTO, Escena única. Batalla de los galanes

Corzo Álvarez, Faucio
Martínez Pabón, César
Teatro UIS



Score for *LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL*, Act 4, Scene 1, "Batalla de los galanes".

Tempo: $\text{♩} = 120$ (initially), $\text{♩} = 140$ (later).

Instrumentation and dynamics:

- Corn en F:** *mp*
- Tronpa en B♭:** *mp*
- Trombón:** *mp*
- Tuba:** *mp*
- Timbales:** *f*
- Platillos de choques:** *f*
- Claves:** *f*
- Congas:**
- Redoblante:** *p*
- Violín:** *mf*, *pizz.*
- Viola:** *mp*, *pizz.*
- Violonchelo I:** *mp*, *pizz.*
- Violonchelo II:**
- Contrabajo I:** *mp*, *mf*, *pizz.*
- Contrabajo II:**
- Cascabel:** *mp*, *p*, *simile*
- Bombo 1:** *f*, *ff*
- Bombo 2:** *f*
- Percusión:**

JOSÉ LUIS COLMENARES CÁRDENAS
 NOTARIO SEXTO DE BUCARAMANGA
 UNIVERSIDAD DE COLOMBIA

FG.

LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL

DE COLOMBIA
ENARÉS CÁRDENAS
BUCARAMANGA

Musical score for 'LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL'. The score is written for a full orchestra and includes the following instruments: Corn. (Cornet), Tromp. (Trumpet), Tromb. (Trombone), Tuba, Timb. (Timpani), Plt. de choque (Cymbal), Clv. (Cymbal), Cg. (Cymbal), Red. (Cymbal), Vl. (Violin), Vla. (Viola), Vc. I (Violoncello I), Vc. II (Violoncello II), Cb. I (Contrabajo I), Cb. II (Contrabajo II), Cbl. (Corno bajo), Bombo. 1 (Bombo 1), Bombo. 2 (Bombo 2), and Perc. (Percusión). The score features various musical notations such as dynamics (mf, f, ff, mp), articulation (tr, arco, pizz), and performance instructions (10, 11, simile). A large handwritten 'X' is present on the right side of the score, overlapping the Red. and Vl. staves.

NOTARIO JOSÉ LUIS COLMENARES CÁRDENAS
NOTARIO SEXTO DE BUCARAMANGA



Musical score for various instruments including Corn., Bi. Tromp., Tromb., Tuba., Timb., Plt. de choque, Ctx., Cg., Red., Vi., Vla., Vc. I, Vc. II, Cb. I, Cb. II, Cbl., Bombo 1, Bombo 2, and Perc.

JOSE LUIS COLMENARES CÁRDENAS
NOTARIO BERTO DE BUCARAMANGA

Score

LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL

CUADRO TERCERO, Escena Tercera. Entrada de Arlequín.

Corzo Álvarez, Fauricio
Martínez Pabón, César
Teatro UIS



♩ = 120

Platillos de Choque

Vibráfono

Marimba

Redoblante

Bombo

FG.

Score

LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL

CUADRO TERCERO, Escena Cuarta. Entrada de
Don Dinero y Juan Lanás.

Corzo Álvarez, Fauricio
Martínez Pabón, César
Teatro UIS



NOTARIO JOSÉ LUIS COLMENARES CÁRDENAS
BUCARAMANGA

F.G.

Score

LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL

CUADRO TERCERO, Escena Cuarta. Don Dinero: que Arlequín...

Corzo Álvarez, Fauricio
Martínez Pabón, César
Teatro UIS



NOTARIO JOSÉ LUIS COLMENARES CÁRDENAS
NOTARIO SEXTO DE BUCARAMANGA

$\text{♩} = 100$

Platillos de Choque
Bloque de madera
Redoblante
Violin
Viola
Violonchelo
Contrabajo
Bombo

FG.

Score

LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL

CUADRO TERCERO, Escena Cuarta. Don Dinero: el bromista Arlequín...

Corzo Álvarez, Fauricio
Martinez Pabón, César
Teatro UIS



♩ = 100

Platillos de choque
mf

Bloque de madera
mf

Violin
mf pizz.

Viola
f pizz.

Violonchelo
mf pizz.

Contrabajo
mf pizz.

Bombo
mf

JOSE LUIS COLMENARES CARRERAS
NOTARIO SEXTO DE BUARAMANGA

FG.

Score

LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL

CUADRO TERCERO, Escena Cuarta. Juan Lanás, Así lo haré.

No se saldrá con la suya. Camina en el escenario.

Corzo Álvarez, Fauricio
Martínez Pabón, César
Teatro UIS



Violín

♩=80

pizz.

mf

Viola

pizz.

f

Violonchelo

pizz.

mf

Contrabajo

pizz.

mf



FG.

Score

LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL

CUADRO TERCERO, Escena Quinta. Entrada de Leandro.

Corzo Álvarez, Fauricio
Martínez Pabón, César
Teatro UIS



♩=95

Platillos de choque

Redoblante

Bombo

Violonchelo

Contrabajo

NOTARIO SEXTO DE BUCARAMANGA
JOSÉ LLUIS COLMENARES CÁRDENAS

FG.

Score

LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL

CUADRO TERCERO, Escena quinta. Leandro alza y
suelta a Don Dinero.

Corzo Álvarez, Fauricio
Martínez Pabón, César
Teatro UIS



NOTARÍA JOSÉ LUIS COLMENARES CÁRDENAS
BOGOTÁ DE BUENOS AIRES
NOTARIO SEXTO DE BUCARAMANGA

♩=95

Redoblante

Bombo

Violín

Viola

Vilonchelo

Contrabajo

Platillos de choque

FG.

Score

LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL

CUADRO TERCERO, Escena Quinta. Don Dinero: que la raptará.

Corzo Álvarez, Fauricio
Martínez Pabón, César
Teatro UIS



Violín

♩=95
pizz.
mf

Viola

pizz.
mf

Vilónchelo

pizz.
mf

Percusión

ff

JOSE LLUIS COLMENARES CÁRDENAS
NOTARIO SEXTO DE BUCARAMANGA

F.G.

Score

LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL

CUADRO CUARTO, Escena única. Batalla de los galanes

Corzo Álvarez, Faucio
Martínez Pabón, César
Teatro UIS



Score for *LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL*, Cuadro Cuarto, Escena única. Batalla de los galanes. The score is in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#).

The score includes parts for the following instruments:

- Corn en F
- Tronpa en Bb
- Trombón
- Tuba
- Timbales
- Platillos de choques
- Claves
- Congas
- Redoblante
- Violín
- Viola
- Violonchelo I
- Violonchelo II
- Contrabajo I
- Contrabajo II
- Cascabel
- Bombo 1
- Bombo 2
- Percusión

Tempo markings: $\text{♩} = 120$ and $\text{♩} = 140$. Dynamics include *mp*, *f*, *mf*, *p*, and *ff*. Performance instructions include *pizz.* (pizzicato) and *simile*. The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 140.

AUTORIA JOSÉ LUIS COLMENARES CÁRDENAS
NOTARIO SEXTO DE BUCARAMANGA

FG.

COLEGIUM ACADEMIAS

LA FAR!

The musical score is arranged in a standard orchestral layout. The instruments listed on the left are: Corn, Tromp. (Trumpets), Tromb. (Trombones), Tuba, Timb. (Timpani), Plt. de choque (Cymbals), Clv. (Clarinets), Cg. (Corns), Red. (Saxophones), Vi. (Violins), Vla. (Viola), Vc. I (Violoncello I), Vc. II (Violoncello II), Cb. I (Contrabass I), Cb. II (Contrabass II), Chl. (Chlorophane), Bombo 1 (Drum 1), Bombo 2 (Drum 2), and Perc. (Percussion). The score includes various musical notations such as dynamics (mf, f, mp), articulation (accents, staccato), and performance instructions. A large handwritten 'X' is present on the right side of the score, overlapping the Cg. and Red. staves.

JOSÉ LUIS COLMENARES CÁRDENAS
NOTARIO SEXTO DE BUCARAMANGA

LIBRERIA
SINEMAS

4

LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL

37
Corn. *f*

37
B♭ Tromp. *mf*

37
Tromb. *mf*

37
Tuba. *mf*

37
Timb.

37
Plt de choque

37
Clv. *f*

37
Cg. *mf*

37
Red. *arco*

37
Vi. *arco* *mf*

37
Vla. *arco* *mp*

37
Vc. I *mp*

37
Vc. II *mf* *f*

37
Cb. I *mp*

37
Cb. II *mf*

37
Cbl.

37
Bombo 1

37
Bombo 2

37
Perc.

LIBRERIA
SINEMAS
JOSE LUIS COLMENARES CÁRDENAS
NOTARIO SEXTO DE BUCARAMANGA



36

Corn.

36

36

Tromp.

Tromb.

Tuba.

36

Tím.

36

Plt. de choque

36

Chv.

36

Cg.

36

Red.

36

Vi.

36

Vla.

36

Vc. I

36

Vc. II

36

Cb. I

36

Cb. II

36

Cbl.

36

Bombo. 1

36

Bombo. 2

36

Perc.

36

JOSE LUIS COLMENARES CÁRDENAS
AUTOR DE LA OBRA
MÚSICA Y ARTES ESCÉNICAS DE MANIZALES

Score



LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL
*CUADRO CUARTO, Escena única. Pedro Urdemales:
raptar a Pomponina.*

Corzo Álvarez, Faucilio
Martínez Pabón, César
Teatro UIS



Vibráfono

$\text{♩} = 120$

f

FG.

Score



LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL

CUADRO CUARTO, Escena única. Arlequín, raptar a Colombina.

Corzo Álvarez, Fauricio
Martínez Pabón, César
Teatro UIS

Vibráfono

$\text{♩} = 120$

f



F.G.



Score

LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL

CUADRO CUARTO, Escena única. El Capitán: raptar a Blondinella.

Corzo Álvarez, Fauricio
Martínez Pabón, César

Teatro UIS

♩=120

Vibráfono 1

Vibráfono 2



FG.

Score

LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL

CUADRO CUARTO, Escena única. Juan Lanás: raptar a Dondinella.

Corzo Álvarez, Fauricio
Martínez Pabón, César
Teatro UIS

Vibráfono

$\text{♩} = 120$

f

JOSE LUIS COLMENARES CÁRDENAS
NOTARIO SEXTO DE BUICARAMANGA

EG.

Score

LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL

CUADRO CUARTO, Escena única. Leandro: raptar a Marilonda.



Corzo Álvarez, Fauricio
Martínez Pabón, César
Teatro UIS

Vibráfono

JOSE LUIS COLMENARES CÁRDENAS
NOTARIO SEXTO DE BUARAMANGA

FG.

Score

LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL

CUADRO CUARTO, Escena única. Decepción de las cinco hijas.

Corzo Álvarez, Fauricio
Martínez Pabón, César
Teatro UIS



NOTARIO J. LUIS COLMENARES CARDENAS
C.A.M. NOTARIO SEXTO DE BUARAMANGA

$\text{♩} = 62$

Violín I
mf cresc.

Violín II
mp cresc.

Viola
mp cresc.

Vilinchelo
mp cresc.

Vi. I
f

Vi. II
mp

Vla.
mf

Vc.

EG.

Score

LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL

CUADRO CUADRO, Escena única. Maldad de Don Dinero.

Corzo Álvarez, Fauricio
Martínez Pabón, César
Teatro UIS



JOSE LUIS COLMENARES CÁRDENAS
NOTARIO SEXTO DE BUCARAMANGA

♩=120

Tuba *mf*

Viola I

Campanas *mf*

Viola II

Contrabajo *mf* pizz.

Percusión *mf*

Bombo *mp*

6

Tuba. *f*

Vla. I

Cmp. *f*

Vla. II

Cb.

Perc.

Bombo.

12

Tuba. *mf*

Vla. I *f*

Cmp. *mf*

Vla. II

Cb. *f*

Perc.

Bombo.

18

Tuba. *mf*

Vla. I

Cmp. *f*

Vla. II *f* pizz. *mf*

Cb. *f*

Perc. *f*

Bombo. *f*



MARIA JOSÉ LUIS COLMENARES CÁRDENA
 NOTARIO SEXTO DE BUARAMANGA

23

Tuba.

Vla. I

Cmp.

Vla. II

Cb.

Perc.

Bombo.

27

Tuba.

Vla. I

Cmp.

Vla. II

Cb.

Perc.

Bombo.

ARABANCA

DE COLOMBIA

WARES CARDENAS

JOSE LUIS COLMENARES CARDENAS

NOTARIO SEXTO DE BUCARAMANGA

f

f

Score

LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL

CUADRO CUARTO, Escena única. El Capitán: Qué hace en esta casa...

Corzo Álvarez, Fauricio
Martínez Pabón, César
Teatro UIS



$\text{♩} = 120$

Corno en F

Trombón

Timbales

Redoblante

Violín

Viola

Vilonchelo

Contrabajo

Cascabel

Bombo

f *mp* *p* *tr* *mf* *f* *mf* *pizz.* *mf pizz.*

NOTARIO JOSÉ LUIS COLMENARES CÁRDENAS
BOGOTÁ

F.G.

LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL



Com. *f*

Tromb. *f*

Timb. *mp* *tr* *mp*

Red. *p* *tr* *p*

Vi.

Vla.

Vc. *mf*

Cb. *f* *mf*

Cbl.

Bombo. *mf*

9

LIBRERIA JOSÉ LLUIS COLMENARES CÁRDENAS
NOTARIO SEXTO DE BUCARAMANGA

LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL



17

Com.

Tromb.

17

Timb.

17

Red.

17

Vi.

Vla.

Vc.

Cb.

17

Cbl.

17

Bombo.

f

mp

tr

mf

f

mp

f

mf

tr

mp

f

mf

f

mf

f

pizz.

3 3 3 3

BOGOTÁ DE COLOMBIA
MENENDES CÁRDENAS
BOGOTÁ DE COLOMBIA
NOTARIO SEXTO DE BUCARAMANGA

LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL



21

Corn.

Tromb.

21

Timb.

21

Red.

21

Vi.

Vla.

Vc.

Cb.

21

Cbl.

21

Bombo.

mf

tr

mp *f*

Musical score for the 21st measure of 'LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL'. The score includes staves for Cornet, Trombone, Timpani, Snare Drum, Violin, Viola, Violoncello, Contrabass, Cymbal, and Bass Drum. The timpani part features a rhythmic pattern of eighth notes. The violin part has triplet markings. The cymbal part includes a trill and dynamic markings from *mp* to *f*.

NOTARIA JOSÉ LLUIS COLMENARES CARDENAS,
NOTARIO SEXTO DE BUARAMANGA

Score

LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL

CUADRO CUARTO, Escena única. Pedro Urdemales:
pues dejenme deciros...

Corzo Álvarez, Fauricio
Martínez Pabón, César
Teatro UIS



♩=95

Claves

Congas

Violín

Viola

Violonchelo

Percusión

7 Clv.

7 Cg.

7 Vi.

7 Vla.

7 Vc.

7 Perc.

UNIVERSIDAD DEL ROSARIO
FACULTAD DE CIENCIAS
BUARAMANGA

F.G.

Score

LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL

CUADRO CUARTO, Escena única. Juramento.

Corzo Álvarez, Fauricio
Martínez Pabón, César
Teatro UIS



♩ = 50

Trompeta en B \flat *mf* *f*

Trombón I *f* *ff*

Trombón II *mf*

Tuba *mf*

NOTARIO JOSÉ LUIS COLMENARES CÁRDENAS
NOTARIO SEXTO DE BUCARAMANGA

F.G.

Score

LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL

CUADRO QUINTO, Escena Final. Don Perogrullo sale a abrir la puerta

Corzo Álvarez, Fauricio
Martínez Pabón, César

Teatro UIS



NOTARIO JOSÉ LUIS COLMENARES CÁRDENAS
NOTARIO SEXTO DE BUARAMANGA

$\text{♩} = 117$

Fagot *f*

Trombón *mp*

Tuba *mf*

Platillos de choque

Bombo *mf*

6

Fg.

6

Tromb.

Tuba

6

Plt. de choque

6

Bombo

F.G.

Score

LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL

CUADRO QUINTO, Escena Final. Entrada de Don Dinero Falso y sus nuevos amigos

Corzo Álvarez, Fauricio
Martínez Pabón, César

Teatro UIS



JOSE LUIS COIMENARES CÁRDENAS

♩=130

Como en F

Trompeta en Bb

Trombón

Tuba

Platillos de choque

Vibráfono

Redoblante

Violín

Viola

Violonchelo

Contrabajo

Bombo

E.G.

LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL

Com. *ff* *f*

Tromp. en Bb *ff* *f*

Tromb.

Tuba *f*

Plt. de choque

Vf.

Red. *mf*

VÍ.

Vla.

Vc. *pizz.* *f pizz.*

Cb. *f*

Bombo *mf*

CA DE COLOMBIA
OLMENARES
RAMANGA

BIARRIA JOSÉ LUIS COLMENARES CÁRDENAS
NOTARIO SEXTO DE BUCARAMANGA

Score



LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL

CUADRO QUINTO, Escena Final. Don Dinero Falso: a los 25...

Corzo Álvarez, Fauricio
Martínez Pabón, César

Teatro UIS

♩=80

Violín

Viola

Violonchelo

Contrabajo

pizz.

p

f

mp

f

NOTARÍA JOSÉ LUIS COLMENARES CÁRDENAS
NOTARIO SEXTO DE BUCARAMANGA

F.G.

Score

LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL

CUADRO QUINTO, Escena Final. Juan Lanás: solo os importa el dinero...

Corzo Álvarez, Faucio
Martínez Pabón, César

Teatro UIS



♩=80

Violín *pizz.*
p

Viola *pizz.*
f

Violonchelo *pizz.*
mp

Contrabajo *pizz.*
mf



FG.

Score

LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL

CUADRO QUINTO, Escena Final. Pedro Urdeemales: ¿y a mí?

Corzo Álvarez, Fauricio
Martínez Pabón César

Teatro UIS

♩=90



LIBRERÍA JOSÉ LUIS CORMIERES CÁRDENA
NOTARIO SEXTO DE BUARAMANGA

Clarinete en B♭

Trompeta en B♭

Timbales

Vibráfono

Congas

Violín

Viola

Violonchelo

Contrabajo

Cascabel

FG.

LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL



Musical score for the following instruments:

- Cl. en Bb
- Tromp. en Bb
- Timb.
- Vf.
- Congas.
- Vi.
- Vla.
- Vc.
- Cb.
- Cbl.

The score includes dynamic markings such as *p* and *tr*, and performance instructions like "Con sord.". A large handwritten mark is present on the right side of the score.

JOSÉ LLUIS COLMENARES CÁRDENAS
 NOTARIO SEXTO DE BUARAMANGA

Score

LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL

CUADRO QUINTO, Escena Final. El Capitán: ¡y a mí?, Señor...

Corzo Álvarez, Faucio
Martínez Pabón, César

Teatro UIS



♩=110

Corno en F

Trompeta en B♭

Trombón

Tuba

Platillos de choque

Redoblante

Violín

Viola

Violonchelo

Contrabajo

Bombo

Percusión

JOSE LUIS COLMENARES CÁRDENAS
NOTARIO SEXTO DE BUCARAMANGA

F.G.

Score



LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL

CUADRO QUINTO, Escena Final. Don Dinero Falso: el que hizo la broma fui yo...

Corzo Álvarez, Fauricio
Martínez Pabón, César

Teatro UIS

♩=90

Violín
Viola
Violonchelo
Contrabajo

JOSÉ LLIS COIMENARES CÁRDENAS
NOTARIO SEXTO DE BUCARAMANGA

F.G.

Score

LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL

CUADRO QUINTO, Escena Final. Don Dinero Falso: como decía, al Capitán...

Corzo Álvarez, Fauricio
Martínez Pabón, César

Teatro UIS



♩=112

Corno en F

Trompeta en B♭

Trombón

Redoblante

Bombo

Com.

Tromp. en B♭

Tromb.

Red.

Bombo

F.G.

JOSÉ LUIS COLMENARES CÁRDENAS
NOTARIO SEXTO DE BUCARAMANGA

Score

LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL

CUADRO QUINTO, Escena Final.

Don Dinero Falso: ahora sí es tu turno Arlequín

Corzo Álvarez, Fausto
Martínez Pabón, César

Teatro UIS

$\text{♩} = 135$

The musical score is for a percussion ensemble in 4/4 time, with a tempo of 135 beats per minute. The score is divided into two systems. The first system includes Platillos de choque (mf), Vibrafono (ff), Marimba (ff), Redoblante (f), and Bombo (p). The second system includes Plt. de choque, Vf., Mrb., Red., and Bombo. The Vibrafono and Vf. parts feature complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes. The Marimba and Red. parts have strong, rhythmic accompaniment. The Bombo parts provide a steady, low-frequency accompaniment. The score concludes with a fermata over the final measure.

F.G.





7

Plt. de choque

Vf.

Mrb.

Red.

Bombo

ff

f

7

BOGOTÁ JOSÉ LUIS COLMENARES CÁRDENAS
NOTARIO SEXTO DE BUCARAMANGA

11

Plt. de choque

Vf.

Mrb.

Red.

Bombo

ff

11

Score



LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL

CUADRO QUINTO, Escena Final.

Todos los galanes: y Juan Lanás, ¿Qué será de él?

Corzo Álvarez, Fauricio
Martínez Pabón, César

Teatro UIS

♩=80

Violín

Viola

Violonchelo

Contrabajo

JOSE LUIS COLMENARES CARDENAS
NOTARIO SEXTO DE BUCARAMANGA

FG.

Score

LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL

CUADRO QUINTO, Escena Final.

Don Dinero Falso: a Juan Lanás que es un hombre bueno...

Corzo Álvarez, Faucio
Martínez Pabón, César

Teatro UIS



♩=80

Musical score for four instruments: Violín, Viola, Violonchelo, and Contrabajo. The score is in 4/4 time with a tempo marking of ♩=80. The Violín part starts with a pizzicato (pizz.) instruction and a mezzo-forte (mf) dynamic. The Viola part also starts with a pizzicato (pizz.) instruction and a forte (f) dynamic. The Violonchelo and Contrabajo parts both start with a pizzicato (pizz.) instruction and a forte (f) dynamic. The score consists of four measures. A large black 'X' is drawn over the right side of the score, partially obscuring the notation.

JOSE LUIS COLMENARES CÁRDENAS
NOTARIO SEXTO DE BUARAMANGA

F.G.

Score

LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL

CUADRO QUINTO, Escena Final. Don Perogrullo y Doña Pocoseso salen.

Corzo Álvarez, Faucio
Martínez Pabón, César

Teatro UIS



♩=117

Fagot *f*

Trombón *mp*

Tuba *mf*

Platillos de choque

Bombo *mf*

6

Fg.

6

Tromb.

6

Tuba

6

Plt. de choque

6

Bombo

F.G.

Score

LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL

CUADRO QUINTO, Escena Final. Dondinella: cambiado los zapatos.

Corzo Álvarez, Fauricio
Martínez Pabón, César

Teatro UIS



$\text{♩} = 80$

Violin *pizz.*
p

Viola *pizz.*
f

Cello *pizz.*
mp

Double Bass *pizz.*
f

NOTARIO JOSÉ LUIS COLMENARES CÁRDENAS
NOTARIO BEATO DE BUCARAMANGA

Score

LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL

CUADRO QUINTO, Escena Final. Don Dinero entra a la casa

Corzo Álvarez, Faúrcio
Martínez Pabón, César

Teatro UIS



♩=135

Flauta *f*

Oboe *f*

Clarinete en Bb *f*

Como en F *mf* *f*

Trompeta en Bb

Trombón *p*

Tuba *mp*

Platillos de choque

Violín *f* Div.

Violonchelo *f*

Contrabajo *mf*

Bombo *f*

EG.

Score

LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL

CUADRO QUINTO, Escena final. Don Dinero voltea a ver a las hijas
y los galanes lo interrumpen, la última vez habla Juan Lanás.

Corzo Álvarez, Fauricio
Martínez Pabón, César
Teatro UIS



♩=145

JOSE LUIS COLMENARES CÁRDENAS
NOTARIO BEXTO DE BUCARAMANGA

E.G.

LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL



♩=80

14

Vi. *pizz.*
mf

Vla. *f*

Vc. *pizz.*
mf

Cb. *f*
mf

Perc. *mf*

Bombo. *mf*

NOTARIA
BUCHARMANGA
JOSÉ LLIS COLMENARES CÁRDENAS
NOTARIO SEXTO DE BUCHARMANGA

Score

LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL

CUADRO QUINTO, Escena Final. Don Dinero: casarme con...

Corzo Álvarez Fauricio
Martínez Pabón César

Teatro UIS



♩=108

Con sord. 3

f

Trombón *mf* 3

Tuba *mf*

Platillos de choque

Redoblante *tr*

Bombo

NOTARÍA JOSÉ LUIS COLMENARES CÁRDENAS
NOTARIO SEXTO DE BUCARAMANGA

F.G.

Score



LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL

CUADRO QUINTO, Escena Final. Entra Don Perogrullo y Doña Pocosés

Corzo Álvarez, Faucio
Martínez Pabón, César

Teatro UIS

$\text{♩} = 117$

Fagot *f*

Trombón *mf*

Tuba *mf*

Plátalos de choque

Bombo *f*

NOTARIO JOSÉ LUIS COLMEVARES CÁRDENAS
NOTARIO SEXTO DE BUCARAMANGA

FG.

Score



LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL

CUADRO QUINTO, Escena Final. La familia: Cerdo insolente.

Corzo Álvarez, Faucio
Martínez Pabón, César

Teatro UIS

$\text{♩} = 120$

Corno en F

Trompeta en B \flat

Trombón

Tuba

Platillos de choque

Violonchelo

Contrabajo

Bombo

NOTARIO JOSÉ LUIS COLMENARES CÁRDENAS
BUCARAMANGA

F.G.

Score

LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL

CUADRO QUINTO, Escena Final. Don Dinero bebe la leche

Corzo Álvarez, Fauricio
Martínez Pabón, César

Teatro UIS

♩=120



JOSE LUIS COLMENARES CÁRDENAS
NOTARIO SEXTO DE BUCARAMANGA

The musical score is for a 4/4 time piece with a tempo of 120 beats per minute. The instruments and their parts are as follows:

- Trombón:** Bass clef, 4/4 time. Notes: D2 (half), E2 (quarter), F#2 (quarter), G2 (quarter), A2 (half). Dynamics: *f*, *mf*, *mp*.
- Tuba:** Bass clef, 4/4 time. Notes: D2 (half), E2 (quarter), F#2 (quarter), G2 (quarter), A2 (half). Dynamics: *ff*, *f*.
- Platillos de choque:** Treble clef, 4/4 time. Notes: D4 (quarter), E4 (quarter), F#4 (quarter), G4 (quarter), A4 (half).
- Redoblante:** Treble clef, 4/4 time. Notes: D4 (quarter), E4 (quarter), F#4 (quarter), G4 (quarter), A4 (half).
- Violín:** Treble clef, 4/4 time. Notes: D4 (quarter), E4 (quarter), F#4 (quarter), G4 (quarter), A4 (half).
- Viola:** Bass clef, 4/4 time. Notes: D3 (quarter), E3 (quarter), F#3 (quarter), G3 (quarter), A3 (half).
- Violonchelo:** Bass clef, 4/4 time. Notes: D2 (half), E2 (quarter), F#2 (quarter), G2 (quarter), A2 (half). Dynamics: *mf*.
- Contrabajo:** Bass clef, 4/4 time. Notes: D2 (half), E2 (quarter), F#2 (quarter), G2 (quarter), A2 (half). Dynamics: *mp*, *p*.
- Bombo:** Treble clef, 4/4 time. Notes: D4 (quarter), E4 (quarter), F#4 (quarter), G4 (quarter), A4 (half). Dynamics: *f*.

F.G.

LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL



7 $\text{♩} = 90$

Tromb.

Tuba

Plt. de choque

Red.

Vi. *pizz.*
mp

Vla. *pizz.*
f

Vc. *pizz.*
mf

Cb. *pizz.*
mf

Bombo.

ABRIL 14 2014
BOGOTÁ
NOTARIO JOSÉ LUIS COLMENARES CÁRDENAS
NOTARIO SEXTO DE BUCARAMANGA

Score

LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL

CUADRO QUINTO, Escena Final. Don Dinero: prometo...

Corzo Álvarez, Fauricio
Martínez Pabón, César

Teatro UIS

$\text{♩} = 145$



Musical score for the first system (measures 1-6):

- Tuba:** Bass clef, 4/4 time. Starts with a whole rest, then plays a half note G2, a quarter note F2, a quarter note E2, and a whole note D2. Dynamic: *mf*.
- Campanas:** Treble clef, 4/4 time. Starts with a whole rest, then plays a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, and a quarter note D4. Dynamic: *mp*.
- Bombo:** Drum clef, 4/4 time. Plays a continuous eighth-note pattern. Dynamic: *mf*.
- Viola:** Alto clef, 4/4 time. Starts with a half rest, then plays a quarter note G3, a quarter note F3, a quarter note E3, and a quarter note D3. Dynamic: *f*. Includes a *pizz.* marking above the first measure.
- Contrabajo:** Bass clef, 4/4 time. Plays a continuous eighth-note pattern. Dynamic: *ff*. Includes a *pizz.* marking above the first measure.
- Percusión:** Drum clef, 4/4 time. Starts with a whole rest, then plays a quarter note G2, a quarter note F2, a quarter note E2, and a quarter note D2. Dynamic: *mp*.

Musical score for the second system (measures 7-12):

- Tuba:** Bass clef, 4/4 time. Starts with a whole rest, then plays a half note G2, a quarter note F2, a quarter note E2, and a whole note D2.
- Cmp.:** Treble clef, 4/4 time. Starts with a whole rest, then plays a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, and a quarter note D4.
- Bombo:** Drum clef, 4/4 time. Plays a continuous eighth-note pattern.
- Vla.:** Alto clef, 4/4 time. Starts with a half rest, then plays a quarter note G3, a quarter note F3, a quarter note E3, and a quarter note D3.
- Cb.:** Bass clef, 4/4 time. Plays a continuous eighth-note pattern.
- Perc.:** Drum clef, 4/4 time. Starts with a whole rest, then plays a quarter note G2, a quarter note F2, a quarter note E2, and a quarter note D2.

EG.

UNIVERSIDAD DE COLOMBIA COLMENARES CÁRDENAS
FARSA
BUENAS
RIO BUCARAMANGA

Score

LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL

CUADRO QUINTO, Escena Final. Doña Pocoseo: los zapatos de Juan

Corzo Álvarez, Fauricio
Martínez Pabón, César

Teatro UIS



♩=80

Violín

Viola

Violonchelo

Contrabajo

pizz.

p

pizz.

f

pizz.

mp

pizz.

f

JOSE LUIS COLMENARES CÁRDENAS
NOTARIO SEXTO DE BUCARAMANGA

F.G.

Score

LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL

CUADRO QUINTO, Escena Final. Don Perogrullo y Doña Pocoseso salen.

Corzo Álvarez, Faucio
Martínez Pabón, César

Teatro UIS



$\text{♩} = 117$

Fagot *f*

Trombón *mp*

Tuba *mf*

Platillos de choque

Bombo *f*

F.G.

Score

LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL

CUADRO QUINTO, Escena Final. Don Perogrullo: disfrutad del amor

Corzo Álvarez, Fauricio
Martínez Pabón, César

Teatro UIS



$\text{♩} = 140$

Oboe

Piano

f

mp

Violín

Viola

Violonchelo

mp

Contrabajo

Ob. *f* *mf*

Pno. *mf* *mp*

Vi. *p* *f* *mf*

Vla. *p*

Vc. *p*

Cb. *p*

A circular red stamp on the left side of the page reads: "A DE COLOMBIA MENAÑES CÁRDENAS CARAMANGA". A vertical red stamp on the right side of the page reads: "JOSÉ LUIS COLMENARES CÁRDENAS NOTARIO SEXTO DE BUCARAMANGA".

LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL

Ob. 13

Pno. 13 *f* 6

Vi. 13

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Cb.

IMPRESORÍA DE COLOMBIA
OLMENARES CUNDIAS
CARAMANCA

JOSÉ LUIS COLMENARES CÁRDENAS
NOTARIO SEXTO DE BUCARAMANGA

The image shows a page of a musical score for the piece "LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL". The score is arranged in a system with six staves: Oboe (Ob.), Piano (Pno.), Violin (Vi.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The music is in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and begins at measure 17. The Oboe part features a trill (tr) and a ritardando (rit.) marking. The Piano part includes a forte (f) dynamic marking. The Violin, Viola, Violoncello, and Contrabasso parts provide harmonic support with sustained notes and moving lines. On the left side of the page, there is a red circular stamp from the "LIGA DE COLOMBIA COLMENARES CAJENAS" in Bucaramanga. On the right side, there is a red rectangular stamp from "NOTARIO JOSÉ LLUIS COLMENARES DE BUENAS" in Bucaramanga, which is partially crossed out with a large black 'X'.

Score

LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL

Transición I

Corzo Álvarez, Fauricio
Martínez Pabón, César

Teatro UIS



$\text{♩} = 107$

Vibráfono I *f*

Vibráfono II *f*

Xilófono I *mf*

Xilófono II *mf*

Vf. I

Vf. II

Xil. I

Xil. II

NOTARIO JOSÉ LUIS COLMENARES CÁRDENAS
NOTARIO SEXTO DE BUCARAMANGA

F.G.

Score

LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL

Transición II

Corzo Álvarez, Faucio
Martínez Pabón, César
Teatro UIS



♩ = 110

Marimba

mf f

Violín

pizz.₃ f

Viola

pizz. mf

Violonchelo

pizz. arco mf

Contrabajo

pizz. mf f

FG.

Score

LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL

Transición III

Corzo Álvarez, Fauciano
Martínez Pabón, César
Teatro UIS



♩=115

Platillos de Choque

Marimba

Violín I

Violín II

Bombo

mp

mf

mf

mf

f

pizz.

pizz.

5

Plt de Choque.

Mrb.

Vi. I

Vi. II

Bombo

f

tr

FG.

Score

LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL

Golpes

Corzo Álvarez, Fauricio
Martínez Pabón, César
Teatro UIS



NOTARIO JOSÉ LUIS COLMENARES CÁRDENAS
NOTARIO SEXTO DE BUCARAMANGA

♩=115

Timbales

Platillos

Vibráfono

Redoblante

Percusión

Bombo

FG.

LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL

Brillos

Score

Corzo Álvarez, Fauricio
Martínez Pabón, César
Teatro UIS



♩=110

Vibráfono



Arpa



Campana Lyra 1



Campana Lyra 2



NOTARÍA JOSÉ LUIS COLMENARES CÁRDENAS
NOTARIO SEXTO DE BUARAMANGA

FG

Score

LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL

Monedas

Corzo Álvarez, Fauricio
Martínez Pabón, César
Teatro UIS



Campanas $\text{♩} = 120$

Percusión f

The musical score consists of two staves. The top staff is for Campanas (Bells) in 4/4 time, marked with a forte (f) dynamic. The notation shows a sequence of quarter notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The bottom staff is for Percusión (Percussion) in 4/4 time, also marked with a forte (f) dynamic. The notation shows a sequence of quarter notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3.



F.G.

Score

LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL

Pasos

Corzo Álvarez, Fauricio
Martínez Pabón, César
Teatro UIS



OFICINA DE COLOMBIA
COLMENARES LARDENAS
UCARAMANGA
NOTARIO SEXTO DE BUCARAMANGA

F.G.

Score

LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL

Tema para la venia

Corzo Álvarez, Fauricio
Martínez Pabón, César
Teatro UIS



Oboe $\text{♩} = 80$ $\text{♩} = 142$

Clarinete en B \flat

Trompete en B \sharp

Trombón

Tuba

Batería f

Piano mf f mf

Violin I

Violin II

Viola I

Viola II

Violonchelo $pizz.$ f

Contrabajo I

Contrabajo II

JOSE LUIS COLMENARES CÁRDENAS
NOTARIO SEXTO DE BUCARAMANGA

FG.



Ob. *mf*

B♭ Cl.

B♭ Tromp.

Tromb.

Tuba.

Bat.

Pno.

Ví. I

Ví. II

Vla. I

Vla. II

Vc.

Cb. I

Cb. II

Musical score for the second page of "La Farsa de los Muñecos de Papel". The score includes parts for Oboe (mf), B♭ Clarinet, B♭ Trombone, Trombone, Tuba, Bass Drum (triplets), Piano, Violin I, Violin II, Viola I, Viola II, Violoncello, and Contrabass I and II. The music is in 2/4 time and features various rhythmic patterns and dynamics.

OFICINA DE NOTARÍA JOSÉ LUIS COLMENARES CÁRDENAS
BUARAMANGA
NOTARIO SEXTO DE BUARAMANGA

Ob.

B♭ Cl.

B♭ Tromp.

Tromb.

Tuba.

Bat.

Pno.

Vi. I

Vi. II

Vla. I

Vla. II

Vc.

Cb. I

Cb. II

ff

f

mf

mf

mp

mp

p

arco

pizz.

Stamp: A DE COLOMBIA, MEÑARES, CÁRDENAS, AMANGA

Stamp: JOSÉ LUIS COLMEÑARES CÁRDENAS, NOTARIO SEXTO DE BUCARAMANGA



Ob. *ff*

B♭ Cl.

B♭ Tromp. *mf* *f*

Tromb. *f* *mf*

Tuba.

Bat. *3*

Pno.

Ví. I *pizz.* *mp* *pizz.*

Ví. II *mp* *pizz.* *arco* *mp*

Vla. I *pizz.* *mp* *pizz.* *mp* *arco*

Vla. II *mp* *pizz.* *mp* *pizz.* *mp*

Vc. *mp* *p*

Cb. I

Cb. II *mp* *p*

OFICINA DE COLOMBIA
MENARES CÁRDENAS
CARAMANGA
NOTARIO SEXTO DE BUCARAMANGA

28

Ob.

B♭ Cl.

B♭ Tromp.

Tromb.

Tuba.

Bat.

Pno.

Vi. I

Vi. II

Vla. I

Vla. II

Vc.

Cb. I

Cb. II

DE COLOMBIA
Cárdenas
AMANGA

BOGOTÁ
JOSÉ LUIS COLMENARES CÁRDENAS
NOTARIO SEXTO DE BUCARAMANGA

40

Ob. *f*

B♭ Cl. *f*

B♭ Tromp. *mf*

Tromb. *mf*

Tuba.

Bat. *mf*

Pno.

Vi. I *f* pizz.

Vi. II

Vla. I *mf*

Vla. II

Vc. *f* pizz.

Cb. I *mf*

Cb. II

IMPRESIONARIA DE COLOMBIA
LIMENARIS CUDENAS
CARAMANCA

JOSE LUIS COLMENEROS
NOTARIO SEXTO DE BUARAMANGA



Ob.

B^b Cl.

B^b Tromp.

Tromb.

Tuba.

Bat.

Pno.

Vi. I

Vi. II

Vla. I

Vla. II

Vc.

Cb. I

Cb. II

Musical score for orchestra, measures 46-50. Includes parts for Oboe, Clarinet, Trombone, Tuba, Snare Drum, Piano, Violins, Violas, Violoncello, and Contrabass.

JOSE LUIS COLMENARES CÁRDENAS

En confirmación de lo anterior firman los autores de estas piezas musicales

Cristian Fauricio Corzo

Cristian Fauricio Corzo Álvarez
cc. 1.095.819.883

César Giovanni Martínez Pabón
cc. 1.094.808.556

~~NOTARIA JOSÉ LUIS COLMENARES CARDENAS
DE BUCARAMANGA NOTARIO SEXTO DE BUCARAMANGA~~



DE RECONOCIMIENTO DE FIRMA Y CONTENIDO DE DOCUMENTO PRIVADO

Decreto-Ley 960 de 1970 y Decreto 1069 de 2015



41538

En la ciudad de Bucaramanga, Departamento de Santander, República de Colombia, el once (11) de octubre de dos mil dieciocho (2018), en la Notaría Seis (6) del Círculo de Bucaramanga, compareció: **CRISTIAN FAURICIO CORZO ALVAREZ**, identificado con Cédula de Ciudadanía/NUIP #1095819883 y declaró que la firma que aparece en el presente documento es suya y el contenido es cierto.

Cristian Fauricio Corzo

----- Firma autógrafa -----



23o5i4jgfdnc
11/10/2018 - 11:34:09:030



CESAR GIOVANNI MARTINEZ PABON, identificado con Cédula de Ciudadanía/NUIP #1094808556 y declaró que la firma que aparece en el presente documento es suya y el contenido es cierto.

----- Firma autógrafa -----



2x1zuyjiry6x
11/10/2018 - 11:35:33:563



Conforme al Artículo 18 del Decreto-Ley 019 de 2012, los comparecientes fueron identificados mediante cotejo biométrico en línea de su huella dactilar con la información biográfica y biométrica de la base de datos de la Registraduría Nacional del Estado Civil.

Acorde a la autorización del usuario, se dio tratamiento legal relacionado con la protección de sus datos personales y las políticas de seguridad de la información establecidas por la Registraduría Nacional del Estado Civil.

Este folio se asocia al documento de DOCUMENTO PRIVADO, en el que aparecen como partes **CRISTIAN FAURICIO CORZO ALVAREZ**, **CESAR GIOVANNI MARTINEZ PABON** y que contiene la siguiente información "LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL".



JOSE LUIS COLMENARES CARDENAS
Notario seis (6) del Círculo de Bucaramanga

Consulte este documento en www.notariasegura.com.co
Número Único de Transacción: 23o5i4jgfdnc

Anexo F. Guion Maestro de la obra de teatro

LA FARSA DE LOS MUÑECOS DE PAPEL

Pieza para teatro infantil y juvenil, original de Roberto Serpa Flórez

Esta obra fue estrenada por primera vez, con títeres en Bucaramanga el 22 de noviembre de 1964 en los salones de la Divulgación Cultural Municipal y en el Salón Cultural del Banco de la República de la misma ciudad el 19 de diciembre del mismo año. Fue representada por el Teatro de Títeres “La Chicharra”.

Adaptación: Jonathan Solano.

PERSONAJES

1. **Don Perogrullo**, viejo.
2. **Doña Pocoseo**, su esposa.

Sus hijas:

3. **Marilonda**, muñeca pelirroja;
4. **Blondinella**, muñeca rubia
5. **Dandinella**, muñeca rubias;
6. **Pomponina**, muñeca morena
7. **Colombina**, muñeca morena.

Galanes:



8. **Leandro**, poeta;
9. **Juan Lanas**, tonto;
10. **Pedro Urdemales**, pícaro;
11. **Arlequín**, payaso;
12. **El Capitán**, militar;
13. **Don Dinero**.
14. Técnico de luces
15. Asistente de luces
15. Técnico de sonido
16. Director técnico
17. Dirección de Escena
18. Dirección Artística

La acción transcurre en el país de los muñecos. Época inactual. Los trajes, decorados, muñecos y ambientes, un poco en el estilo de la Comedia Dell'Arte, otro poco en el estilo Rococó; muy estilizados, ciertamente.

Para la construcción de los personajes:

PERSONAJES	DESCRIPCIÓN	Personaje de la Comedia del Arte
Don Perogrullo, viejo.	Voz de tintineo, emocional, estricto, comunica con la mirada, la relación con su esposa se debe a la dote.	Pantalón
Doña Pocososo, su esposa.	41 años aprox, de mejor familia, está en la quiebra pero no quiere que se note. Su marido le teme, sus hijas también... Pero sumisa ante Don dinero...	signora y la ruffiana
Marilonda, muñeca pelirroja;	Aproximadamente 15 años, ES LA MENOR, solo conoce a su familia, sueña con casarse Obedece y admira a los hombres, su voz es angelical y con delata su ingenuidad.	?
Blondinella, muñeca rubia	Elegante y pomposa, la tercera hija "la del medio" aproximadamente 18 años. Frente a sus padres firme, sutil, delicada y derecha. Independiente pero obedece a regañadientes La relación con sus hermanas es positiva, aunque no encaja, Es de las más románticas.	?
Dondinella, muñeca rubias;	TIENE 20 AÑOS. Estilizada y con ademanes precisos Respeto a sus padres, es la segunda hija, No está de acuerdo con que la mamá les asigne marido y quiere a Juan Lanás. Es adolescente, pero madura, más que la mayor. Actitud protectora y maternal por eso le gusta Juan Lanás	?
Pomponina, muñeca morena	Audaz pero torpe, le gusta la viveza de Pedro Urdemales, lo ve como su compañero de aventuras. Le gustan los hombres misteriosos "malos". Es inmadura, pero se cree mayor	?
Colombina, muñeca morena.	Usa menos vestimenta que las demás , Está enamorada de Arlequin, le gusta su audacia. Es tan hábil como él por eso crearon su código de comunicación como urracas, ella sabe leer a escondidas de su familia y Arlequin le regala libros. Odia a Don Dinero	?
Leandro, poeta;	17 años, es un joven que creció rodeado de artistas, quedó huérfano a los 15 años, Es ingenuo, elevado, orgulloso y despreocupado, Un poeta enamorado, ágil, el de menor estatura de los galanes , Su voz es gruesa, siempre va muy maquillado y usa un traje elegante pero viejo. A hablar siempre trata de profundizar. Alcohólico y degenerado, todo el tiempo está buscando para comer. Referencia: POETAS DEL SIGLO XVI	Scaramuccia
Juan Lanás, tonto;	Cerca de 22 años, pero aparenta menos, es el más ingenuo , Usa ropa sucia, suelta y su apariencia es torpe Es noble y lento, pero hábil imitando	Pedrolino
Pedro Urdemales, pícaro;	de 20 a 25 años, hábil, astuto mentiroso, adulador, pero pícaro y calculador	Scaramuccia
Arlequin, payaso;	Delgado, acrobacias maniobras ágiles Atento a todo lo que pueda sacar provecho Tiene timbres de voz claras, exagera todo lo que hace, sus movimientos son ampulosos	?
El Capitán, militar;	Es el más grande Asustadizo, cobarde, no sabe defenderse , Intenta pasar de fuerte pero se le sale lo "gallina" su timbre de voz es agudo por momentos	?
Don Dinero.	Entre 45 a 50 años, pudiente. Es imponente, su contextura es gruesa y camina encorvado Ocupado negociando siempre, Es solterón, avaro y el mayor Ve a los demás como fichas de un juego . Puede tener de referente a pantaleón flaco Maquiavélico, Su voz es carrasposa y grave, Referencia Sr. Berns, su pensamiento es decrepito.	Pantaleone

SÍMBOLOS

	Sonido
	Luz
	Telón
	Entrada y salida de actores
	Prevenir personaje(s)

Elenco del estreno de la obra en el Auditorio Luis A. Calvo el 12 de octubre de 2018:

1. Don Perogrullo: Juan José Casallas Pabón.
2. Doña Pocoseso: Paula Abril Ortiz.
3. Marilonda: Luisa Margarita Daza Maestre.
4. Blondinella: Laura Juliana Hernández.
5. Dondinella: Johana Calambas Ussa
6. Pomponina: Ingrid Altuzarra Lozano.
7. Colombina: Daniela Angarita Vergara.
8. Leandro: Daniel Valderrama
9. Juan Lanás: Elián René Díaz
10. Pedro Urdemales: Jonathan Solano Acevedo.
11. Arlequín: Brayan Alfredo Florez Rojas.
12. El Capitán: Holman Orozco
13. Don Dinero: Cesar Ayala Ruán.

Equipo de dirección y técnico:

14. Dirección Artística: Omar Alvarez Vera.
15. Dirección de Escena: Zoe L. Carolina Barrera Caro.
16. Dirección técnica: Jonathan Solano y Cristhian Lizcano.
17. Técnico de sonido: Andrés Herrera Marín.
18. Técnico de luces: Laura Nathalia García Díaz.
19. Asistente de luces: Camila Andrea Luengas

Construcción de escenografía: Cristhian Lizcano, Jonathan Solano, Paula Abril, Angie Rodriguez, Andrés Herrera, Cesar Ayala, Laura Hernandez, Daniel Valderrama, Angelica Delgado, Cesar Martinez.

Composición Musical: Fauricio Corzo, Cesar Martinez.

PRÓLOGO

Antes de levantarse el telón aparece Arlequín. Es un payaso con traje a cuadros, tricornio y antifaz: el Arlequín de la Comedia Dell'Arte y también el Arlequín de la época azul de Picasso. Hace algunas piruetas paseándose de un lado a otro. Saluda al público.

ARLEQUÍN: Señoras y señores: cuando se abra este pequeño telón, veréis y escucharéis, una vez más, como ha ocurrido antes muchas veces, en todo el mundo, el maravilloso reino de la fantasía. El País de los muñecos, con sus amores y sus odios, con sus intrigas y sus querellas, con sus vanidades y sus ilusiones. Veréis cómo las pasiones que nos mueven a los muñecos son las mismas que a vosotros os mueven. Y apreciaréis que nuestros sentimientos de muñecos son los mismos vuestros, quizá un poco más simples, menos elaborados... Pero, dejemos las divagaciones y vamos a la historia... Ante todo, quiero presentaros a los personajes. Mirad: (Pausa).

Ante el telón pasarán los personajes a medida que los vaya nombrando... Aparecen don Perogrullo y doña Pocoseso, muy ceremoniosos e infatuados, saludan y pasan de un lado a otro.

ARLEQUÍN: Don Perogrullo y doña Pocoseso, que aquí veis pasar, son los padres de cinco hermosas muchachas a quienes están empeñados en casar muy pronto (Aparte. Se acerca a las candilejas.) Porque la familia se ha arruinado y ha venido a menos. (Vuelve al centro) Aquí os presento a las cinco hermanas: Marilonda, Colombina, Pomponina, Dondinella y Blondinella.

Pausas entre los nombres de las muñecas. Estas atraviesan la escena de un lado a otro, en su orden, muy graciosas, con pasitos cortos haciendo inclinaciones y reverencias.

TEATRO



ARLEQUÍN: Como es apenas natural, siendo tan bellas, los pretendientes no escasean. Pero sus padres no ven a todos con buenos ojos. Ellos prefieren únicamente a Don Dinero, tan rico y generoso (Arlequín lo imita y al decir generoso hace la señal de tacaño con el codo. Pasa don Dinero, maduro, satisfecho.) Pero no quieren nada a los demás pretendientes: Ni siquiera al Capitán, al valiente Capitán (Pasa el Capitán, con aire marcial, suena un tema militar y guerrero. Pausa) Ni a Juan Lanás, tan buenazo y tan simple (Entra por un lado y al saludar se devuelve, luego arlequín lo llama, se corrige y sigue hacia el otro lateral), Ni a Pedro Urdemales, tan pícaro y tan astuto, Ni a Leandro, el pobre poeta, siempre suspirando y componiendo poemas. (Pasan los tres: adelante Juan Lanás, con pasos lentos y aire de tonto; le sigue Pedro Urdemales haciéndole picardías, y tras él, ensimismado y suspirando, degenerado, desarreglado: Leandro, el poeta.) (Pausa.) Los padres de las cinco hermanas tampoco quieren al alegre Arlequín. (Pausa.) ¡Al alegre Arlequín! ¡Eh! ¿Dónde está ese Arlequín? ¿Dónde se habrá metido?

TODOS: (Lo busca. Luego cae en cuenta.) ¡Es usted!

ARLEQUÍN: No, no, yo no soy

TODOS: ¡Es usted!

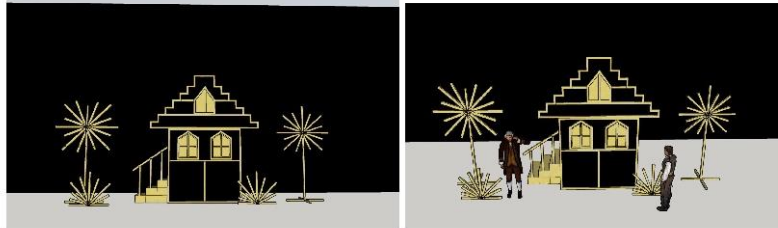
ARLEQUÍN: No, no, yo no soy

TODOS: (Gritan) ¡Que síiiiiiiii!

ARLEQUÍN: ¡Ah!, claro, pero si soy yo. Permitidme que me presente: Arlequín, el payaso, el que ríe y hace reír. (Se inclina ceremoniosamente, y termina diciendo) ...Y ahora: comienza la comedia. (Se levanta la cortina o telón posterior. Se escucha una música de clavecín o de clavicordio.)

CUADRO PRIMERO

La escena muestra una calle de la Ciudad del Ensueño, en el país de los muñecos. La escenografía es la casa de la Familia. Entran don Perogrullo, doña Pocoseso y sus cinco hijas.



Escena primera: Don Perogrullo, doña Pocoseso, sus cinco hijas.

- D. PEROGRULLO: Hijas mías; ya que vamos a la iglesia, creo esta la ocasión de deciros que debéis ir pensando en casaros. **¶** El matrimonio es el estado propio y natural del hombre... *(ríe solo, mira a todas y todas se ríen con él por compromiso)* y de la mujer también, naturalmente. *(risa socarrona de las hijas)*
- D. POCOSESO: Pero no queráis casaros con el primero que se os presente. Ya os encontraré a cada cual el marido que os convenga.
- LAS CINCO: *(En coro)* Sí, mamá. Sí, mamá.
- D. POCOSESO: ¿No sabéis decir sino “Sí, mamá”?
- LAS CINCO: *(En coro)* No, mamá. No, mamá.
- D. POCOSESO: ¿Y tú qué dices, Marilonda?
- MARILONDA: *(Puede estar viendo hacia el horizonte, pero no ve a su amado, solo tiene la mirada perdida)* ¿Qué digo de qué, mamá? **¶**
- D. POCOSESO: Del marido que te he de buscar, tonta.
- MARILONDA: ¡Oh, mamá, no te preocupes! Lo he hallado yo misma.

Se oye la voz de Leandro, el poeta, que canta.



VOZ DE LEANDRO: Marilinda, Marilonda,
 Marilinda, Marilonda.
 ¿Dónde estás, mi bienamada?
 ¿Muñequita pelirroja?
 Leandro te dirá sus versos
 a la luz de la luna.
 ¡Ah, Marilonda!

(Mientras Leandro habla, Marilonda lo busca e intenta encontrar de donde proviene la voz)

De Leandro para Marilonda

*César Martínez P.
 Faucio Corzo A.
 Teatro UIS*

The musical score is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It consists of three staves of music. The first staff starts with a measure rest followed by four measures of music, marked with a '4' above the staff and 'ff' below. The lyrics are: Ma-ri-lin-da, Ma-ri-lon-da, Ma-ri-lin-da, Ma-ri-lon-da. The second staff starts at measure 9 and contains the lyrics: ¿Dón-de es tás mi bí en a ma da ¿Mu-ñe-qui-ta - pe-li-rro-ja? Le-. The third staff starts at measure 13 and contains the lyrics: an-dro te dí-rá sus ver-sos a la luz de la lu-na. ¡Ah, Ma-ri-lon-da! There is an 'Opcional' section indicated by a dashed line above the staff.

- D. POCOSESO: *(Le da el patatus)* ¿Un poeta? ¡No faltaba más! Ya te encontraré yo un buen marido, Don Dinero, por ejemplo, ese noble y discreto hidalgo.
- D. PEROGRULLO: Hija mía: un poeta nunca será un buen marido. No podría alimentarte de sonetos. Y además... ¡Fíjate! ¡Decir versos a la luz de la luna!... ¡Se resfriará el pobre! *(ríe y hace que todas ríen con él)*
- MARILONDA: *(Haciéndose la sumisa)* Está bien, papá. Está bien, mamá.
- D. PEROGRULLO: Vuestra madre ya os buscará marido. De eso ella ya sabe bastante. Como que me pescó a mí... ¿Habéis comprendido?
- TODAS: *(En coro)* Sí, papá. Sí, papá.



D. POCOSESO: Y nada de enamoraros de pobres diablos como Arlequín o Juan Lanas, o como Pedro Urdemales, aunque ese es más inteligente y ya se hará rico que es lo verdaderamente importante; y el capitán, aunque muy valiente por supuesto, no dispone de un ejército a su mando. Pero sobre todo, nada de poetas. Nada de poetas, Marilonda. ¿Me has oído?

MARILONDA: Sí, mamá. Nada de poetas. Solamente don Dinero.

D. POCOSESO: ¿Y ustedes?

LAS CINCO: Nada de poetas
Nada de Juan Lanas,
Nada de Capitanes, ni Arlequines,
Ni Pedro Urdemales. *(Salen.)*

Van saliendo todos poco a poco, mientras las hijas repiten en coro. La primera en salir es la mamá.

Escena Segunda: Sucesivamente las cinco hermanas y sus galanes

Es de noche. Se abre la ventana, después del inicio de la música, aparece en ella Marilonda. Entra Leandro y se acerca.

LEANDRO: *(dice)* Marilonda, Marilonda, *(canta)* Marilonda.

MARILONDA: *(Canta)* Mi poeta

LEANDRO: Estoy loco por vos. Os he compuesto veinte sonetos y otros tantos madrigales. ¿No veis cómo os amo? *(Suspira)*

Baja el volumen, La música queda de fondo, como ambiente

MARILONDA: Yo también os amo, pero no basta con la poesía. Mis padres piden algo más: que me deis seguridad y un hogar.

LEANDRO: Sois cruel, Marilonda. ¿No valen nada para vos los versos que os escribo?



MARILONDA: Sí. Los adoro. Pero don Dinero tiene poetas a sueldo y una fábrica de sonetos. Sus poetas le escriben, para mí, sonetos por encargo. Ayer, no más, me envió un centenar de ellos... ✖ Prometedme que haréis algo de provecho, mi querido Leandro. Ahora, idos. ♪ *(Sale Leandro. Marilonda cierra la ventana. Se abre la otra ventana por donde aparece Colombina. Entra Arlequín, se acerca. hace sonidos de grillo como código para llamar a Colombiana, pero ella responde como urraca, se corrigen y se quedan con el sonido de la urraca)*

Entra música, Arlequín llama a Colombina con la señal, ella no aparece, el se dispone a salir y al abrir la ventana suena un efecto ♪ ?

COLOMBINA: ¿Y a mí no me cantáis nada, Arlequín? Fijáos en Leandro, el poeta, que siempre dice versos a Marilonda.

ARLEQUÍN: Escuchad, *(recitando)*
 “Soy el farolero
 de la puerta del sol.
 Subo la escalera
 y enciendo el farol.
 Luego que la enciendo
 me pongo a cantar...”

COLOMBINA: *(Interrumpe entusiasmada)* Bravo, bravo, Arlequín. Estáis a punto de volveros poeta.

ARLEQUÍN: ¡Oh! Sería lamentable. Lloraría en vez de cantar. Preferiría más bien deciros unas cuantas agudezas y bromas. Pero en cuanto os miro se agota mi ingenio y sólo puedo deciros: ♪ ¡Os adoro...! ¡Sois tan bella, Colombina! *(suspira ♪)* *(Estira el batoquio para que Colombina le de un beso)*

COLOMBINA: Yo también os quiero, Arlequín. ✖ Pero debéis buscaros una ocupación seria que os haga rico para no contrariar a mis padres. Ahora, idos, Arlequín. *(Sale Arlequín. Colombina cierra la ventana)*

(Entra el Capitán por el lado opuesto al que salió Arlequín y se acerca, y Blondinella abre la ventana lo llama chistando y el no escucha, entonces ella le lanza un papelito arrugado)

BLONDINELLA: Buenas noches, mi valiente capitán. ¿Qué me contaréis hoy? ♪

CAPITÁN: Os contaré mis campañas en las guerras de Flandes.

(Saca la tizona y hace fintas en el aire torpemente. Hace una pantomima de combate y de esgrima. Improvisa; da voces y exclamaciones de combate. De pronto se queda quieto, desalentado.)

CAPITÁN: ¡Ah! Junto a vos me siento un cobarde... ¿Me amáis, Blondinella?

BLONDINELLA: Os amo, Capitán. Pero...



CAPITÁN: Pero...

BLONDINELLA: Pero...

CAPITÁN: Pero...

BLONDINELLA: Pero, mis padres quieren que tengáis un ejército bajo vuestro mando, ¡o al menos una compañía...! Oh, mi capitán. Buscad un ejército y me conquistaréis a mí. ☹

CAPITÁN: Así lo haré. Adiós, mi bella Blondinella.

Sale. Se cierra la ventana de Blondinella y se abre otra por donde sale Dondinella. Entra en escena Juan Lanas y se acerca. Pasa derecho y luego afuera se da cuenta de que no hablo con Dondinella, entonces se devuelve) y la Pasa Juan Lanas Con una flor quitándole pétalos, "me quiere, no me quiere..."

DONDINELLA: ¡Oh! Vos aquí, Juan. ¿Queréis hablar conmigo?

JUAN LANAS: Ya lo creo, Dondinella. Ya sabéis que os amo.

DONDINELLA: ¿Y qué me diréis? ¿Me cantaréis? ¿Me diréis versos? ¿Me relataréis vuestras victorias?

JUAN LANAS: Os diré unos versos.

DONDINELLA: ¡Oh, qué hermoso! Decídmelos.

(Juan Lanas recitando como un niño, que no recuerda el poema)

JUAN LANAS: "A la rueda, rueda
de pan y canela
déjame un poquito
para ir a la escuela.
Vino el maestro
me dio un coscorrón,
que viva la pipa
del vino carlón". 🎵

DONDINELLA: *(no puede contenerse y ríe)* ¡Ja, ja, ja, ja, ja, ja! *(Calla de pronto.)*

JUAN LANAS: *(herido en su amor propio)* ¿Os burláis de mí, Dondinella?

DONDINELLA: *(cariñosa)* Mi buen Juan. Me habéis hecho reír. Pero os quiero mucho. Sois noble y sencillo. Y bueno. Si no fuerais tan pobre...

JUAN LANAS: *(ya recuperado)* Ya dejaré de serlo para lograr vuestra mano, Dondinella. Adiós. 🎵



*Sale. Se cierra la ventana de Dondinella y se abre la otra. Entra Pedro buscando donde orinar...
Pomponina lo descubre.*

- POMPONINA: (divertida) ¡Ah, Pedro, picarón!
- P. URDEMALES: Orinón, Orinón, Orinón
- POMPONINA: *(extrañada)* ¿Cómo?
- P. URDEMALES: Que me honra estar tan cerca tuyo
- POMPONINA: ¿Que intriga estaréis urdiendo ahora?
- P. URDEMALES: Donde orinar *(sube al primer plano y luego regresa a seguir con pomponina, estas "salidas" son directo al público)*
- POMPONINA: ¿Cómo?
- P. URDEMALES: ...Que te voy a conquistar
- POMPONINA: ¿Pedro?
- P. URDEMALES: No estoy urdiendo nada, mi hermosa Pomponina. Os adoro.
- (Pedro Intenta despedirse pero ella no entiende.)*
- P. URDERMALES: Perdonad, mi hermosa Pomponina. Un asunto urgente me requiere, pronto volveré. 🗨️
- (Se despiden y Pomponina cierra la ventana, Pedro vuelve a intentar orinar, pero ella vuelve a abrir la ventana, entonces el finge que baila.)*
- POMPONINA: ¿Qué hacéis, Pedro?
- P. URDEMALES: Estoy danzando de alegría
- POMPONINA: A mi me encanta danzar
- P. URDEMALES: Y a mi me encanta orinar 🚽
- POMPONINA: ¿Cómo?
- P. URDEMALES: Nada, que aquí voy a estar
- POMPONINA: Pedro es que olvide decirte algo
- P. URDEMALES: Decidme ...
- POMPONINA: Adiós, Pedro
- P. URDEMALES: Adiós, mi hermosa Pomponina 🗨️

Sale Pomponina. Se cierra el último balcón.





Escena Tercera: Don Dinero y Pedro Urdemales

Pedro está en escena intentando mear, entra don dinero y empieza a llamarlo con sigilo, el cree que es su pene y sigue intentando mear... así varias veces hasta que Don Dinero alza la voz

- D. DINERO: *(Susurrando)* Pedro *(interrumpe la orinada de Pedro)*
- P. URDEMALES: *(Reacciona arriba, luego mira a lado y lado)* Pomponina *(finalmente cree que es el pene)*
- D. DINERO: Pedro... Pedro... Pedroooo... Pedro!
- P. URDEMALES: Don Dinero
- D. DINERO: ¡Y no olvides que has prometido ayudarme a conquistar a una de las hijas de don Perogrullo y doña Pocoseso.
- P. URDEMALES: Sí señor. Ya os ayudaré. Y vos a mí, cuando lo necesite. No lo olvidéis tampoco.
- D. DINERO: Por supuesto que no. Ya veréis cuán grande será tu recompensa si ayudas al noble hombre que tenéis al lado ahora mismo.
- P. URDEMALES: A este de **P** acá *(P. Urdemales voltea rápidamente al lado contrario, intenta quitarle las monedas a Don Dinero, luego termina haciéndolo bailar)*
- D. DINERO: No... Me refiero a mi bribón.
- P. URDEMALES: *(Ríe pícaramente)* Claro que sí, claro que sí. Solo hay algo que aun no comprendo con claridad, ¿Qué motiva a un hombre tan rico **P** y bien acomodado como vos a disponer de los servicios de un pobre diablo como yo?
- D. DINERO: El paso del tiempo es inevitable y lo son también las marcas que nos dejan, con los años las ideas me han escaseado
- P. URDEMALES: ¿Mean? todos mean menos yo
- D. DINERO: ¿Qué?
- P. URDEMALES: Nada
- D. DINERO: Mis ideas me han escaseado y con ellas también mi visión, a veces no identifiqué entre un rostro y el otro. Por ello acudo a un joven como vos tan activo y audaz **P** pues no niego que cuando se trata del amor siempre se puede disponer de un buen plan.

TEATRO



- P. URDEMALES: *(mientras rodea a Don Dinero, dice este texto)* Pues vaya elección habéis hecho Don Dinero, nadie mejor que yo para ayudaros a alcanzar vuestros objetivos.
- D. DINERO: Bien me satisface saber que no me he equivocado al acudir en vuestra ayuda.
- P. URDEMALES: Una pregunta más don Dinero, ¿A cuál de las hijas de Don Perogrullo y doña Pocososo os referís en esta ocasión? *(Pedro queda viendo al público con angustia)*
- D. DINERO: Si he de ser sincero con vos, debo confesaros que aún no he decidido, son cinco jovencitas sin duda alguna muy bellas *(inicia el mutis)* Pero si se trata de concretar ahora mismo nuestro plan, debo deciros que se trata de...  de... de tin marin de do pingue cucara macara titere fue... 
- P. URDEMALES: ¿quien fue?
- D. DINERO: Marilonda.
- P. URDEMALES: Noooooo, momento ¿habéis dicho Marilonda?
- D. DINERO: Así es *(Sale)*. 
- (Mirando al público suspira aliviado, Pedro se devuelve a intentar orinar, no lo logra)*
- D. DINERO: ¡Pedro!. *(Sale)*. 

Escena cuarta: Las cinco hermanas. Arlequín, Leandro y Juan Lanás.

Fin de la música y entran. De día, entran las cinco hermanas cantando rondas populares infantiles.

DONDINELLA: Hermanas, que tal nos quedemos viudas

Ronda

*César Martínez P.
Fauricio Corzo A.
Teatro UIS*

Allegro (♩ = 120)

Mujeres *accel.*

rit. *a tempo* **11**

LAS CINCO: “Yo soy la viudita
del barrio del rey.
Me quiero casar
y no sé con quién.
Pues siendo tan bella
no encuentro con quién.”

Aparecen Arlequín, Juan Lanás y Leandro que terminan la ronda.

Ronda

*César Martínez P.
Fauricio Corzo A.
Teatro UIS*

Allegro (♩ = 120)

Hombres *accel.*

14


24

LOS TRES: “Elija a su gusto
que aquí tiene cien.
Elija a su gusto
que aquí tiene cien.”

Se acercan a ellas. Todos danzan, salen las parejas. Aparecen don Dinero y Pedro Urdemales. Arlequín vuelve A RECOGER EL BATOQUIO y se oculta tras un arbusto.


Escena quinta: Don Dinero y Pedro Urdemales. Arlequín, oculto.

D. DINERO: ¿Ya has ideado algo?

P. URDEMALES: Sí señor. Mi idea es muy sencilla y práctica.  Os la diré.


(Por un lateral aparece cautelosamente Arlequín, que al oírlos se oculta y escucha atentamente.)

D. DINERO: ¿Y qué has urdido, Pedro Urdemales?

P. URDEMALES: Un rapto.  *(Hace la mímica del rapto y pasa por delante de Don Dinero)* Raptaremos a Marilonda y después tendrá que casarse con vos.

D. DINERO: *(Reacciona, celebra con movimientos grandes, luego hace una pausa y grita, entonces Pedro lo calla)* ¡Espléndida idea! Y ¿Cuándo la hemos de llevar a cabo?

P. URDEMALES: Hoy mismo, en su casa, aprovecharemos la oscuridad que consigo trae la noche y así evitaremos que nos descubran con facilidad.

D. DINERO: Incluso para mi será difícil observar *(ríe junto con P. Urdemales, luego se recompone serio)* No es del todo broma Pedro, no olvidéis la limitación que me embarga. 

(Caminan y se devuelven porque es por el otro lateral la salida. Salen. Luego Arlequín sale de su escondite y entra en escena. Hace gestos y cabriolas imitando a los anteriores. Ve a Juan Lanas que atraviesa la escena distraídamente.)

Escena sexta. Arlequín y Juan Lanas.

(Entra Juan Lanas sacándose un moco)

ARLEQUÍN: Eh, Juan; ¡joye! Busca en el otro hueco a ver si lo encuentras

JUAN LANAS: Ay siii

ARLEQUÍN: No, no, no, fuuu (muestra que lo tira)

JUAN LANAS: Fuuuu

ARLEQUÍN: No, fuuuu *(no se despegó de la mano de Juan, entonces cuando Arlequín se descuida y la da la espalda, Juan Lanas se lo pega)*

JUAN LANAS: ¿Qué quieres, Arlequín?

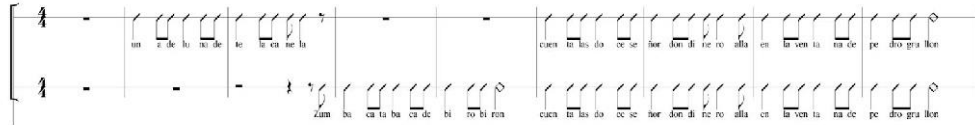
ARLEQUÍN: ¿Te gustaría ganar una apuesta?

TEATRO



JUAN LANAS: Sí, Arlequín. ¿Qué debo hacer?

ARLEQUÍN: Escucha, escucha. *(Se acerca y le susurra algo al oído. Con expresiones de alegría, ambos saltan y ríen. Y luego, saltando y cantando, en coro dicen:)*



JUAN LANAS:

ARLEQUÍN:

ARLEQUÍN y JUAN LANAS: *(En coro)*

“Una de luna, de tela canela
zumbaca, tabaca, de biro, birón”
Cuenta las doce, señor don Dinero,
allá en la ventana, de Perogrullón.

Se ríen, Salen.

CUADRO SEGUNDO

Es de noche. Las ventanas de la casa de don Perogrullo que dan a la plaza. Juan Lanás llega antes que Arlequín, lleva en su mano un manto de mujer con el que después se cubrirá; al principio duda de seguir con el plan, pero luego lo ejecuta al darse cuenta que alguien se acerca por la calle.

Escena primera: Juan Lanás y Don Perogrullo.

Juan Lanás y Don Perogrullo se mueven por el primer plano lejos de la casa

JUAN LANAS: *(Apenas termina la transición entra mirando a todos lados)* ¡Arlequín!, ¡Arlequín! El muy tonto se ha arrepentido, jamás pensó que cumpliría la apuesta. Puedo retirarme ahora o cumplir lo prometido. Si he de hacer lo segundo aseguraría la victoria, sin testigos claro está, pero al fin y al cabo victorioso *(se percata que alguien se acerca, se cubre con la manta para hacerse pasar por mujer y se pone de espaldas)*

(Don Perogrullo entra a escena a hacer algo afuera de la casa. Se da cuenta de la presencia femenina)

DON PEROGRULLO: ¿Pomponina? ¿Colombina? *(la rodea por el otro lado)* ¿Blondinella? ¿Dondinella? ah claro, Marilonda *(toma del hombro a Juan le descubre la manta, pero no se la quita, Juan Lanás se cubre sus partes por encima de la tela)* ¡Qué horror!, Juan Lanás, zoquete, que hacéis en frente de mi casa con un manto de mujer sobre el cuerpo.



JUAN LANAS: *(Titubeando)* Yo, solo... estaba.

DON PEROGRULLO: *(Enojado)* Habla ya o te vais a arrepentir granuja.

(Juan Lana, sale corriendo, Don Perogrullo lo sujeta de la ropa, Juan Lanas de da cuenta y reduce la velocidad)

JUAN LANAS: Ya estoy arrepentido.

DON PEROGRULLO: ¿Qué estabais haciendo?

JUAN LANAS: Yo solo... *(Se le ocurre una mentira y continua)* me valía de una vieja costumbre que me fue heredada de mis padres, y a ellos de sus padres, y a estos últimos de los padres de sus padres y así hasta que no haya más padres. Consiste en cubrirse con el manto de una dama y esperar a que la claridad de la luna os ilumine, entretanto con incesable fervor desearás ver solucionados todos los problemas que os acongojan.

DON PEROGRULLO: ¿Y realmente se solucionan?

JUAN LANAS: Sin importar el tamaño y el color.

(Juan Lanás hace una reverencia estirando la túnica a don Perogrullo)

DON PEROGRULLO: ¡Bah!, patrañas, apartaos de mi hogar y de mi vista infeliz.

(Juan lanás huye, Don Perogrullo se asegura de que Juan ya no esté, se pone el manto, da la espalda al público y alza la vista al cielo)

Escena segunda: Arlequín, Don Perogrullo; luego, Juan Lanás

Don Perogrullo aún en la escena, mira a lado y lado. Se ubica en el primer plano, derecha respecto al público. (Aparece por un lateral, mira la figura femenina y luego se dirige al público)

ARLEQUÍN: Juan Lanás sí que es fiel a sus promesas, igual lo es Arlequín que se ha retrasado un poco, pero aquí estoy, no pienso perderme tan divertida jugarreta. *(Se va acercando a la figura con la intención de decirle algo, antes de llegar a ella Arlequín se da cuenta que a lo lejos se acerca alguien, se esconde de nuevo en el lateral. Mientras Arlequín espera, llega Juan por la espalda y saluda).*

JUAN LANAS: Arlequín.

ARLEQUÍN: *(Voltea a mirar y saluda)* Hola Juan *(vuelve y mira a la figura sin percatarse)*

JUAN LANAS; ¿Qué hacéis?

ARLEQUÍN: Observando lo bien que interpretas a Marilonda. *(voltea de un brinco, mira una vez más a la figura, luego a Juan, señala a la figura, luego a Juan)*



JUAN LANAS: Ya os explicaré, mirad quien se acerca

Corren a plano 3 detrás de Don Perogrullo, por el otro lateral ingresan Don Dinero y Pedro)

ESCENA TERCERA: DON DINERO, PEDRO URDEMALES, DON PEROGRULLO, JUAN LANAS,
ARLEQUÍN; LUEGO LEANDRO Y EL CAPITÁN

P. URDEMALES: Me ha salido bien lo dispuesto. He hecho saber a Marilonda que Leandro vendría a raptarla esta noche... Vedla. Allí está. *(Señala a la figura cubierta.)*

D. DINERO: Eres muy hábil, Pedro. Te haré mi secretario... Bueno, vamos. *(Se acercan a la figura embozada que calla.)* No temáis, señorita. Nada ha de ocurrir. *(Don Dinero le toma una mano y la besa y lo besa, la figura sigue callada. — cae el manto de la persona raptada: es Don Perogrullo, Don Dinero se percata e inicia la confusión.)*

D. DINERO: *(Estupefacto)* ¿Don Perogrullo?, qué horror *(escupe al piso por el beso que le dio en la mano)*

P. URDEMALES: *(Asombrado)* ¡Don Perogrullo! ¡Increíble!

DON PEROGRULLO: *(evidentemente enojado)* ¿Por todos los cielos, de que se trata esta burla, pícaros insolentes?

P. URDEMALES: No es una burla, es un rapto.

DON PEROGRULLO: ¿Pensabais raptarme?

DON DINERO: No precisamente a vos anciano, a vuestra hija, Marilonda.

DON PEROGRULLO: ¿Y lo expresáis tan tranquilamente Don Dinero?

DON DINERO: Siiii



- DON PEROGRULLO:** ... Los medios que habéis dispuesto para obtener la mano de mi hija son dignos de un rufián y aunque os considero el pretendiente que más conviene a mi familia y a mi hija, ahora mismo me ha entrado la decepción y la duda. No haré casar a mi hija con un rufián bien acomodado con dinero suficiente para no tener dificultades. *(Don Dinero le muestra el dinero, entonces Don Perogrullo cambia de actitud, le lanza la moneda para que corra tras ella, emprende la salida y cambia de opinión) ¿O SÍ? (recapacita) por ahora el desconcierto me limita a pensar con claridad, pero más tarde he de hacerlo para llegar a una decisión. Antes que el dinero esté la felicidad de mis hijas, (Don Dinero, le entrega una moneda) o ¿tal vez no?, Agghh! Alejaos de mi propiedad. (Va entrando a la casa cuando se percata que no se han ido)*
- DON DINERO:** *(Enojado se dirige a P. Urdemales) Ah pícaro, te habéis aprovechado de mi generosidad, esta burla que me habéis hecho la vais a pagar muy pronto PERRO Urdemales (Sale) ☹*
- P. URDEMALES:** Pedro...
- DON DINERO:** PERRO...
- P. URDEMALES:** Pedro
- DON DINERO:** PERRO
- DON PEROGRULLO:** Que estáis esperando, marchaos de aquí indecente *(P. Urdemales sale, de igual modo Don Perogrullo abandona la escena.)*
Arlequín y Juan Lanas, se descongelan y entra Leandro van riendo.
- JUAN LANAS:** *(Alegre y saltando) ¡He ganado la apuesta! ¡Gané la apuesta! Ja, Ja, Ja.*
- ARLEQUÍN:** Muy bien hecho Juan. Has ganado la apuesta *(Ríen ambos.)*
- LEANDRO:** Excelente. Estuviste magnífico. Estupendo. Eso merece un soneto.
- JUAN LANAS:** Preferiría un buen vaso de vino. ☹
- LEANDRO:** Bien merecido lo tienes. En cuanto Arlequín me ha informado de la situación, viene a mirar que tal iba la broma. No me esperaba tanto *(ríe), todavía no olvido la cara de Don Dinero.*
- ARLEQUÍN:** Y la de Don Perogrullo cuando recibió el beso de su galán.
Todos ríen, entra el capitán y se percata de la situación.
- CAPITÁN:** Qué hacen ustedes bribones, en frente de la casa de los padres de mi amada Blondinella. ☹



JUAN LANAS: Eh...

ARLEQUÍN: No, no, no... No hay motivación alguna para mentiros capitán, os contaré, pero espero estéis dispuesto a reír.

(Arlequín empieza a contar, por el otro lateral aparece de nuevo Don Dinero, reacciona ante lo que ve. La voz de los demás se convierte en fonomímica, ellos se quedan adelante en el primer plano y entra Don Dinero, por el plano medio... entonces habla consigo mismo)

DON DINERO: Ahora las cosas son más claras para mí *(suena una carcajada por parte de todos que se van yendo por el lateral más cercano. Don Dinero queda solo en la escena)* Disfruten su pequeña victoria pobres diablos que ya llegará mi momento de reír. ☹️ Algo ha de quedar claro, si el poderoso Don Dinero no puede disponer del cariño de una de las hijas de Don Perogrullo, tampoco ustedes rufianes y de eso me encargaré yo.

TRANSICIÓN

CUADRO TERCERO

ESCENA PRIMERA: DON DINERO Y EL CAPITÁN

Frente a la casa de las cinco hermanas. Don Dinero está en el centro del escenario, por un lateral aparece el Capitán.

DON DINERO: Fijaos que agradable coincidencia, el señor capitán, hombre valiente y honorable. 🗨️

CAPITÁN: A qué vienen vuestros halagos don Dinero, que bien extraños resultan para mí.

D. DINERO: Es solo una muestra de mi admiración y respeto. *(Esta inventando que decir sobre la marcha)* ¿Una hermosa mañana no os parece? Qué alegría me produce el nuevo día.

CAPITÁN: Un buen despertar es siempre el resultado de un buen dormir *(picaro)* ¿has tenido una buena noche don Dinero?

D. DINERO: *(Ríe y golpeó al capitán)* 🗨️ Se bien a qué te refieres, te he visto anoche junto a los demás, riendo de la broma que me han jugado, que a decir verdad casi la misma gracia me ha generado.

CAPITÁN: Entonces ¿no os molestó?

20



- D. DINERO: ¡NO! *(Ríe)* En lo absoluto. Pero si hay algo que debo confesaros. Mientras los veía riendo tan divertidamente pensaba en lo cruel que es el hombre cuando se trata de mentir.
- CAPITÁN: No entiendo a lo que te refieres.
- D. DINERO: Me refiero a Leandro. Lo he visto expresando sus versos a Blondinella.
- CAPITÁN: Noooo
- D. DINERO: Siii
- CAPITÁN: Noooo
- D. DINERO: Siiii
- CAPITÁN: ¿Siii?
- D. DINERO: ¿no?
- CAPITÁN: Ay no
- DON DINERO: Digo siii, y vaya que sí ha servido la broma de anoche porque me he enterado que piensa raptarla **P** mañana cuando el sol se oculte.
- CAPITÁN: ¿Me habláis en serio? **☹**
- D. DINERO: No hay motivo alguno para mentir, os aprecio mucho, por eso os prevengo y espero que le deis la importancia que merece el asunto. Luchad por el amor. **P**
- CAPITÁN: Será así *(sale el capitán, se va de jeta a fuera y grita desde el lateral que está bien)*

Escena Segunda: don Dinero y Pedro Urdemales

*D. Dinero permanece en el mismo lugar. **P** P Urdemales llega por un lateral directo a Don Dinero. Juegan y terminan casi bailando.*

- D. DINERO: Soltadme
- P. URDEMALES: Pensé que el disgusto iba más en serio y que nunca más ibais a acudir a mis servicios.
- D. DINERO: Nada de eso Pedro. Siempre supe que no habíais participado en ello. Solo fue un enojo de momento, os presento mis excusas. **P**

(Pedro recibe la moneda y la muerde para saber si es de plomo o de plata)



- P. URDEMALES: No hay necesidad de ello. ¿Por qué me habéis llamado?
- D. DINERO: Seré franco. Un joven tan inteligente como vos, merece siempre cosas buenas y ello no es lo que estáis recibiendo de los demás.
- P. URDEMALES: Me es difícil comprenderos.
- D. DINERO: *(Mientras le cuenta simulan con pantomima las fintas, Don dinero intenta matar a Pedro y este lo esquiva, hasta que mencionar a Pomponina, y le inserta la espada en el corazón)* He visto al Capitán, **P** a este honorable caballero, haciendo fintas de combate con la espada, buscando impresionar a Pomponina **P**. *(Le da la estocada final en el corazón)*
- P. URDEMALES: *(Dudoso)* Eso no puede ser posible, si el mismo me ha animado a conquistar el amor de ella. **☹**
- D. DINERO: No tenéis que creerme ahora, lo podéis comprobar con vuestros ojos mañana en la noche, momento en el cual el capitán piensa raptar **P** a vuestra amada.
- P. URDEMALES: Ese insensato, os agradezco Don Dinero **P**
- (Pedro, se devuelve, **P** Don Dinero cree que es una moneda pero es una piedra, entonces Don dinero lanza la piedra y la lanza hacia el lateral, **P** le pega a Arlequín, quién grita desde el lateral) **P***

Escena Tercera: don Dinero y Arlequín

- ARLEQUÍN: *(Entonces entra Arlequín, se choca con Don \$ que se está limpiando los zapatos, Arlequin queda casi a tuche, se recomponen)* He llamado a Pedro como lo habéis pedido, ¿acudió a vos?
- DON DINERO: Así es, os agradezco. Arlequín ¿Cuál de las hijas de Don Perogrullo y doña Pocoseso despierta vuestro interés?
- ARLEQUÍN: La afortunada se llama Colombina, señor.
- DON DINERO: Pues bien, acercaos para deciros algo *(le habla al oído, termina y Don Dinero sale de la escena... Entonces queda solo Arlequín)* **☹**
- ARLEQUÍN: *(Dando un brinco de sorpresa)* Pedrito? **P** Ah, ese Pedro Urdemales, siempre tan pícaro, pero el mismo Arlequín será quien impedirá que su plan se lleve a cabo *(sale)*

Escena Cuarta: don Dinero y Juan Lanás

Entra Don Dinero con Juan Lanás, por el lateral contrario al que sale Arlequín. Caminan hasta el primer plano del lateral contrario por el que entran. Se debe dar la impresión que ambos llevan ya bastante tiempo conversando

D. DINERO: Cuantas veces más debo repetiros, que Arlequín mañana en la noche raptará a Dondinella.

JUAN LANAS: ¡Por el cielo entero! Eso sí que es gravísimo *(Juan Lanás queda en silencio, Don Dinero espera que diga algo más)*

DON DINERO: ¿Y es eso todo lo que vais a decir?

JUAN LANAS: ¿Esperabais algo más?

DON DINERO: Entonces ¿vais a dejar que se vaya con el bromista de Arlequín?

JUAN LANAS: Claro que no.

DON DINERO: Pues entonces ve y pelea por su amor

JUAN LANAS: Así lo haré. ¿Me podéis decir de nuevo cuando será?

DON DINERO: *(Se manda la mano a la cara)* ya os he dicho que mañana en la noche.

JUAN LANAS: ¿Y Debe ser mañana precisamente? Es que debo... *(Se da cuenta de la cara de Don Dinero, luego ríe)* Es broma, ya os entendí, ese granuja de Arlequín no se saldrá con la suya *(Va salir por un lado pero se arrepiente y va por el otro, hace lo mismo una vez más y por fin sale)*

DON DINERO: Uno a uno van cayendo, mi malvado plan...

JUAN LANAS: ¿Cuál malvado plan?

(A don Dinero del susto se le caen las monedas, Juan Lanás se tira a recogerlas)

JUAN LANAS: Soy rico... *(Entonces Don Dinero carraspea y estira la bolsa, Juan Lanás devuelve las monedas)*
Uno a uno van cayendo... ☹

DON DINERO: Adiós Juan

JUAN LANAS: Adiós Don Dinero ☹

Escena Quinta: don Dinero y Leandro

Aparece Leandro en la escena, por el lateral contrario al de Juan Lanás, cuando ve a Don Dinero, se enoja lo levanta y luego lo tira al piso.

TEATRO



- LEANDRO: Don Dinero
- DON DINERO: Leandro, joven amigo mío.
- LEANDRO: Cómo os atrevéis a tratarme como un amigo cuando he sabido que anoche mismo ibais a raptar a Marilonda, a mi amada Marilonda.
- D. DINERO: Tenéis toda la razón para estar enojado conmigo. Sin embargo, debo deciros que ese intento de rapto fallido me ha hecho reorientar mi pensamiento. Es por eso que no está entre mis planes ir de nuevo en busca de Marilonda. Pero, no es de mi de quién debéis ocuparos pues hay alguien más intentando ganar el amor de tu Doncella.
- LEANDRO: ¿Cómo es eso? ¿De quién se trata?
- D. DINERO: Juan Lanás, lo he visto comportándose muy amablemente con Marilonda, intentando captar su atención.
- LEANDRO: Ese tonto, siempre estuvo fingiendo su simpatía conmigo. ☹
- DON DINERO: Así es, pero lo más grave aún no termina. Mañana por la noche irá en busca de ella, creo si mal no estoy, que la raptará.
- LEANDRO: Por encima de mí. Debo agradeceros esta vez Don Dinero (sale)
- Don Dinero queda solo en el escenario, se carcajea malvadamente y sale por el lateral contrario.*

CUADRO CUARTO

Mismo escenario. De noche. El primero en aparecer en escena es el capitán. Luego entra Pedro.

- P. URDEMALES: Mirad al valiente capitán, donde ha quedado vuestro honor caballero.
- ARLEQUÍN: Pícaro, bribón, ahora os llamaré Pedro Urdemalas el traidor. (Entra Juan Lanás)
- JUAN LANAS: No habléis de traidores que tú eres el mayor. Arlequín infeliz.
- LEANDRO: Tonto Juan Lanás.
- CAPITÁN: Qué pensabais tonto poeta.
- LEANDRO: (Mira hacia atrás sin entender, Luego llega P. Urdemales)
- P. URDEMALES: ¡Apartaos Juan!

Arlequin pega un grito y empieza la batalla ☹ El combate debe ser muy movido. Debe sacrificarse el diálogo a la acción, o aún suprimirse, si es el caso. Después de unos minutos se oyen voces. De pronto se encienden las luces en las ventanas de la casa de don Perogrullo. Este y su esposa aparecen en las ventanas acompañadas de sus hijas. Don Dinero aguarda escondido detrás de ellas.

TEATRO



D. PEROGRULLO: ¿Qué escándalos son éstos frente a mi casa? ¡Picaros!
¡Vagabundos!

CAPITÁN: Ofrezco mis disculpas señor, pero este rufián *(señalando a Leandro)*
intentaba raptar a Blondinella. *(Marilonda reacciona decepcionada)*

P. URDEMALES: No te hagáis el inocente Capitán que vos intentabas raptar a
Pomponina *(Blondinella reacciona igual)*

ARLEQUÍN: Y vos queráis raptar a Colombina *(Pomponina reacciona)*

JUAN LANAS: Y este indecente a Dondinella *(Colombina reacciona)*

LEANDRO: No te hagáis el tonto. Él intentaba raptar a Marilonda *(Dondinella reacciona)*

D. PEROGRULLO: Bárbaros indecentes, ¿pretender robar por la ventana a mis hijas
como lo haría el más despreciable ladrón? ¿No entienden aún que
ninguna oportunidad tendrán de casarse con mis hijas?, no sois
dignos, solamente miraos, son pobres diablos que nada pueden
ofrecerles además de poesías, historias y cabriolas.

D. POCOSESO: En cambio hay alguien que sí merece la mano de alguna de ellas y
estoy segura que la hará feliz porque ninguna dificultad ha de padecer
si está a su lado.

D. PEROGRULLO: Ahora largaos de mi casa, no quiero volverlos a ver intentando
pretender a mis preciadas hijas *(entra a la casa acompañada de su esposa, quedan
las hijas y Don dinero aún detrás)*

(Después de que salen las papas, cada una repite el nombre de su galán con decepción)

MARILONDA: Leandro...

COLOMBINA: ...Arlequin...

BLONDINELLA: ...Capitán...

DONDINELLA: ...Juan...

POMPONINA: ...Pedro...

TODAS LAS HERMANAS: ¡No quiero verte de nuevo. Adiós! *(entran corriendo a la casa)*

Don Dinero queda al final con los galanes, entra con el arma en la mano.



- D. DINERO: ¿Por qué no os oigo reír ahora? *(Ríe)*. Habiéndome librado de mis rivales, con bastante facilidad debo confesar, y habiendo provocado la decepción en las muchachas, la única opción que tienen estas, y vaya opción la que tienen, soy yo, el poderoso Don Dinero. Mañana mismo escogeré a la que se convertirá en mi esposa. ¿Cuál ha de ser? A decir verdad no me decido todavía, me tomaré esta noche para pensarlo. Me compadezco del pobre que quedará sin su amada. *(Ríe y sale por un lateral)*
- CAPITÁN: ¿Qué hace en esta casa Don Dinero?, él fue el que me dijo que hoy mismo raptaría a Blondinella.
- P. URDEMALES: Y a mí me ha dicho lo mismo de vos con Pomponina
- ARLEQUÍN: De igual modo con Colombina.
- JUAN LANAS: Y a mí con Dondinella
- LEANDRO: Y tú a Marilonda.
- P. URDEMALES: Esperen, esperen entonces Don Dinero le ha dicho a ustedes que uno de nosotros raptaría a la amada del otro.
- TODOS: Siiii
- P. URDEMALES: Vaya a mí me ha dicho lo mismo... ¿Y que sería esta misma noche y en este lugar?.
- TODOS: Siiii
- P. URDEMALES: Momento... y alguno de ustedes quería raptarla en realidad
- TODOS: Noooo
- ARLEQUÍN: Siiii *(lo atacan todos)* Siiiiin sin duda alguna no, definitivamente no, de hecho yo vine a impedir el rapto.
- TODOS: Yo igual, yo también, yo también...
- P. URDEMALES: Pues entonces lamento decirles mis queridos amigos que Don Dinero se ha burlado de nosotros de la manera más astuta. Lo planeó todo con minuciosidad. Nos hizo enfrentar y consiguió que cada una de nuestras amadas pensara que era a otra a la que queríamos en realidad. Así, dejando el camino sin obstáculos podría elegir con tranquilidad.



- LEANDRO: Pues mientras no sea a Marilonda a la que escoja, yo no tengo de qué preocuparme.
- ARLEQUÍN: ¿Y cómo estáis tan seguro que no será a ella a quien escoja?
- CAPITÁN: Estáis en lo cierto Arlequín, podrá ser cualquiera mañana.
- JUAN LANAS: Deberíamos entonces dar aviso a los padres que todo fue una broma malintencionada del futuro esposo de una de sus hijas.
- P. URDEMALES: Es nuestra palabra contra la de él, y además como creo saber quién es Don Dinero, ya los habrá atestado con presentes ostentosos. De esa misma manera consiguió enmendar el error que cometió con Don Perogrullo aquella noche. *(Rien los demás)*
- ARLEQUÍN: ¿Entonces no hay más opción que resignarnos?
- P. URDEMALES: Nada de eso Arlequín, ahora mismo se me está ocurriendo una gran idea, pero necesito de vuestra ayuda *(refiriéndose a todos, si tienen espadas pone la espada en el centro, los demás cuando se unen también señalan con su espada al centro)*
- ARLEQUÍN: Sin duda alguna podéis contar conmigo.
- CAPITÁN: Y conmigo.
- JUAN LANAS: Igual yo.
- LEANDRO: Conmigo también.
- CAPITÁN: ¿Y de qué trata vuestro plan? Pedro.
- P. URDEMALES: Admito que aún no lo he concretado en su totalidad. Pero de momento puedo deciros que el fin principal de este, es hacer desistir a Don Dinero de sus intenciones y al final quedar cada uno de nosotros junto a su doncella.
- ARLEQUÍN: ¿Decidme cómo vamos a conseguirlo? Ya has oído a Don Perogrullo, somos pobres diablos que nada tenemos que ofrecer.
- LEANDRO: Es cierto. Yo por mi parte con lo único que cuento es con este amor incesante que siento por Marilonda.
- P. URDEMALES: ¿Y es que acaso necesitáis de otra cosa cuando se trata de la mujer que anhelas? Además, si de eso se trata, os puedo asegurar que será el mismo Don Dinero quien nos otorgará parte de su fortuna. ☹
- CAPITÁN: Pedro, ahora sí que habéis perdido la cabeza.



P. URDEMALES: Cierto es. Pero no olvidéis que los mejores planes no surgen precisamente de la cordura. Ahora bien, escuchadme con atención. *(Se reúnen en el centro y bajan la voz NO SALEN, se cierra el telón) (Sube la música, cae el telón)*



CUADRO QUINTO Y ÚLTIMO

Al siguiente día. Interior de la casa de Don Perogrullo y Doña Pocoseso. Las hermanas se encuentran cabizbajas. Todos aguardan la llegada de don Dinero, mientras tanto Doña Pocoseso habla. Las hijas están afuera, entran cuando la mamá las llama.

D. POCOSESO: Adoradas hijas mías, quiero ver en vuestros rostros la mayor de las sonrisas. El día de hoy resulta tan bello como el hecho mismo de que alguna de ustedes se convertirá en la esposa de Don Dinero, hombre honorable y afortunado con el cual ninguna dificultad ha de padecer.

TODAS: *(Suspiran entristecidas)*

D. POCOSESO: Vamos, levantad ese ánimo.

D. PEROGRULLO: Escuchad a vuestra madre, quiero que dispongáis del mejor ánimo pues en unos instantes aparecerá Don Dinero *(llaman a la puerta, las chicas voltean al tiempo con angustia evidente)* Vaya, no pensé que fuera tan pronto *(sale hacia la puerta)*

Vuelve Don Perogrullo acompañado de Juan Lanás disfrazado de Don Dinero, al cual llamaremos Don Dinero Falso. Detrás de estos vienen los otros cuatro galanes, las muchachas se dan cuenta y se sorprenden.

D. PEROGRULLO: Me alegra mucho que estéis aquí, Don Dinero, pero no logro comprender todavía por qué razón nos acompañan estos rufianes.

D. DINERO FALSO: Ah, por supuesto, con relación a esto me gustaría haceros una petición. Quiero que los tratéis a ellos como si se tratara de mí mismo, pues estos muchachos ahora son mis amigos ¿No es así, amigos? *(Todos asienten convencidos)*

D. PEROGRULLO: Qué drástico cambio de decisión habéis tomado.

TEATRO



- D. DINERO FALSO: Entiendo vuestra sorpresa, pero bastó una conversación sincera con ellos para entender sus nobles intenciones. Y ahora estando acá y tratando de no darle tantos rodeos al asunto debo haceros saber algo de suma importancia. He venido a presentaros mis excusas por tener que renunciar a pedir la mano de alguna de vuestras hijas (*Las hijas reaccionan alegres, Don Perogrullo y Doña Pocoseso se notan angustiados*) He reflexionado y he comprendido que soy ya viejo para tan hermosas jóvenes. Los únicos placeres que puedo permitirme a mis años son una buena comida y un buen sueño.
- D. POCOSESO: ¡Cómo! ¡Pero si estáis aún muy joven, don Dinero!, no veo la necesidad de renunciar a casarse con alguna de ellas.
- D. DINERO FALSO: Sois muy gentil, señora. Pero ya me voy acercando a los veinticinco ■ (*se corrige rápidamente*) a mis segundos 25
- D. PEROGRULLO: Pero creí que teníais 60 don dinero
- D. DINERO FALSO: Segundos 25 más 10. A mi edad ya no podría resistir otro matrimonio. Seguiré viudo.
- D. PEROGRULLO: Tenéis razón. Los años pasan. Pero ello no siempre es un impedimento. ¿Realmente no os gustaría considerar vuestra decisión?
- D. DINERO FALSO: No os preocupéis Don Perogrullo. Para compensaros quiero dotar a vuestras hijas y ayudar a vuestros futuros yernos. Les he tomado afecto. Me recuerdan mi juventud.
- D. PEROGRULLO: No negaré que estoy realmente sorprendido, pero debo ser consciente que no estaría bien de mi parte ir en contra de vuestras decisiones y más cuando se trata de dejar en evidencia el gran corazón que tenéis don Dinero.
- D. DINERO FALSO: (*Siendo Juan Lanás*) Solo os importa ■ del dinero ¿no es así? (*Don Perogrullo no entiende, los demás galanes lo reprenden con la mirada, Juan Lanás se recompone*) Bien, bien. Os explicaré. Como quizás no estéis muy al tanto os informaré que tengo gran influencia y poder político.
- D. PEROGRULLO: (*pavoneándose*) El poder detrás del trono.



- D. DINERO FALSO: Algo así... Pues bien. Os diré... *(Se produce un silencio como si a Juan Lanás todo se le hubiera olvidado por completo. Pasados unos segundos, saca unas tarjetas en donde lleva escrito lo que dirá. Luego inicia su discurso que en un primer momento suena recitado)* A Leandro le nombrare gerente de mi fábrica de poetas. Y además, será el ministro de propaganda del nuevo gobernante *(Termina de leer y pasa la tarjeta al final de las demás)*
- P. URDEMALES: ¿Y a mí que me ofreéis, señor don Dinero?
- D. DINERO FALSO: A ti te haré nombrar ministro del interior. Con tu inteligencia resolverás cuando sea preciso estas complicaciones de la política.
- CAPITÁN: ¿Y a mí, señor, qué me ofrecéis?
- D. DINERO FALSO: *(La parte que lee de las tarjetas en esta ocasión es la que corresponde a Arlequín. Confusión)* Serás el encargado de divertir con tus bromas entretenidas... *(p. Urdeales carraspea la garganta hasta conseguir la atención de Juan Lanás, por medio de señas le indica que cambie las tarjetas. Juan que de momento no entiende voltea la tarjeta por el reverso y le indica a Pedro por medio de señas que no hay nada escrito, finalmente comprende y corrige el error. Ríe para disimular)* ¿No entendieron?, el que hizo la broma fui yo *(silencio)* Bien, como decía, el capitán será ministro de defensa, tendrás a todos los ejércitos bajo tu mando y también el derecho a la sucesión si falla el gobernante.
- D. POCOSESO: ¿Y Arlequín?
- D. DINERO FALSO: Ohhhh, ahora sí es tu turno. Arlequín hará felices los días del gobernante, porque para poder cumplir con su labor, debe disponer siempre del mejor humor.
- D. POCOSESO: Habéis dispuesto muy sabiamente, don Dinero.
- D. PEROGRULLO: Don Dinero todo lo puede.
- LEANDRO, PEDRO, ARLEQUÍN, CAPITÁN: *(a coro)* ¿Y Juan Lanás? ¿Qué será de él?
- D. DINERO FALSO: Y cómo pretendéis que le asigne un cargo cuando ni siquiera ha tenido la decencia de asistir a esta reunión.
- TODOS LOS GALANES: *(Se mandan la mano a la cara)* exclamaciones de todos.
- D. DINERO FALSO: *(Se percata)* Ah, por supuesto. Por tratarse hoy de un día de excepciones a Juan Lanás que es un hombre bueno, le haré el Gobernante.
- D. PEROGRULLO: Tenéis razón. Para ser un buen gobernante es preciso, ante todo, ser un hombre bueno, como lo es Juan.



D. DINERO FALSO: Expresada entonces mi sincera voluntad, me gustaría pues, sin desdeñar el favor de los padres, que estas jóvenes parejas dispusieran de un momento para dar un paseo fuera de estas paredes y con ello dar inicio a lo que será un hermoso compromiso. También me gustaría... *(El sonido de alguien que toca insistentemente la puerta corta el discurso de Juan Lanás y llama la atención de los demás que sin haber visto ya sospechan de quien se trata)*

DON PEROGRULLO: Pero qué impertinente se atreve a interrumpir esta velada. Un momento Don Dinero, iré a ver de quién se trata.

TODOS: *(Gritando)* ¡No!

P. URDEMALES: *(Salvando la situación)* Es decir, no estaría bien que nosotros permitiéramos que el padre de estas hermosas jóvenes cumpliera los oficios de la servidumbre. Para eso estamos nosotros. Además, si no he de equivocarme, debe tratarse del tonto de Juan Lanás.

D. DINERO FALSO: Opino lo mismo que él. *(le hace un gesto con el brazo a Pedro, "mamola")*

P. URDEMALES: Así pues, si no representa ninguna molestia, antes de atender el llamado de la puerta, nos gustaría disponer de un instante para concretar un asunto con Don Dinero.

D. PEROGRULLO: No es ninguna molestia, adelante, resuelvan sus asuntos. *(Los jóvenes se reúnen a un lado de la escena. Las hermanas y los padres al otro lado hablan entre ellos. El sonido de la puerta no deja de sonar, hay nerviosismo entre los jóvenes)*

D. DINERO FALSO: ¿El de la puerta es Don Dinero?

P. URDEMALES: Me temo que sí.

ARLEQUÍN: ¿Y ahora qué es lo que haremos? En cuanto crucé la puerta nuestro plan habrá terminado.

LEANDRO: Pues entonces no permitamos que ingrese a la casa.

CAPITÁN: No creo que sea esa la mejor solución.

LEANDRO: Ni tampoco lo es dejarlo entrar a la casa y que se lleve tal disgusto que nos haga ir directo a la horca.



P. URDEMALES: *(ocurriéndosele una idea)* Claro que sí, esa es la solución

CAPITÁN *(Asustado)* Lo de la horca?

P. URDEMALES: Noooo, omitiendo lo de la cuerda en la garganta claro está. Lo haremos entrar y buscaremos la manera de generar en él tal disgusto, que lo haga arrepentirse de verdad.

TEATRO



- JUAN LANAS: No me lo vais a creer, pero creo tener una idea.
- TODOS: Tuuuuu?
- JUAN LANAS: Yooo que?
- ARLEQUÍN: ¿Y qué le diremos a Don Dinero cuando nos vea?
- CAPITÁN: De eso me encargo yo.
- P. URDEMALES: Pues entonces procedamos rápidamente.
- D. DINERO FALSO: *(Vuelve hacia los padres)* Dispensadme, son asuntos de los cuales no podemos prescindir ahora que trabajaremos en conjunto. No sé si se trata solo de mí, pero el hablar tanto me ha secado un poco la garganta. Es por eso que os pido *(a Don Perogrullo)* con toda la formalidad que es requerida que me traigáis un poco de leche, de la leche más agria que tengáis *(La familia lo miran extrañados)* verán, son viejas costumbres de las que ya tendremos oportunidad de conversar.
- D. PEROGRULLO: *(Dudoso)* No os puedo asegurar si cuento con ello, pero haré lo posible por suplir vuestras necesidades Don Dinero *(se dispone a salir con Doña Pocoseso)*.
- D. DINERO FALSO: Una última cosa, ya que hemos extendido los lazos de la confianza, quisiera pedir os que en adelante no me llaméis más Don Dinero, llamadme *(lo piensa)* “cerdo insolente”, es que... guardo mucha admiración por los cerdos y más si son insolentes.
- D. PEROGRULLO: *(Aún confundido)* Si esa es vuestra voluntad, bienvenida sea Don... *(Se corrige)* Cerdo insolente *(los demás ríen socarronamente, Don Perogrullo y doña Pocoseso salen. Don Dinero vuelve hacia las muchachas)* 
- D. DINERO FALSO: Respetables damas, nuevamente ofrezco mis excusas pero debo reunirme una vez más con mis amigos *(se dirige hacia los jóvenes, cuando ya se han reunido habla Marilonda)*
- MARILONDA: ¿Y cómo harán ahora para salir de la encrucijada en la que están?
- D. DINERO FALSO: *(Disimulando)* Me cuesta un poco entender lo que queréis decir jovencita.
- DONDINELLA: Ya no hay necesidad de que sigas fingiendo, Juan.
- JUAN LANAS: ¿Cómo me habéis descubierto?
- DONDINELLA: Podría reconoceros a leguas de distancia y además no te habéis cambiado los zapatos  *(Juan se mira los zapatos)*



- COLOMBINA: ¿Realmente han venido a evitar el compromiso?
- ARLEQUÍN: Así es mi amada, Colombina.
- BLONDINELLA: ¿Y lo de anoche, qué fue lo que sucedió?
- CAPITÁN: Solo fue un enredo planeado por don Dinero para así tener la libertad de escoger a alguna de vosotras.
- POMPONINA: Y ahora que está acá, ¿qué harán con el verdadero Don Dinero?
- P. URDEMALES: Por ahora quiero pedirle a todas ustedes que se comporten como si nada de esto hubiera ocurrido, *(orgullosa)* de lo demás nos encargaremos nosotros, no tienen de qué preocuparse, todo saldrá como está planeado. Bien amigos, iré a abrir la puerta *(sale de escena y vuelve enseguida)* Juan, ya podéis dejar de ser Don Dinero. *(Sale. Juan Lanás se quita la ropa de Don Dinero. Las hermanas se acomodan a la espera. Se oye desde afuera gritos de Don Dinero hasta que este entra a la escena)*
- D. DINERO: *ENTRA SOBRE LA MÚSICA (Viene discutiendo, al ver a las hermanas cambia la actitud y las saluda formalmente, luego voltea hacia los muchachos)* Pero mirad, ya veo que no habéis venido solo Pedro, habéis traído a los granujas que tenéis como amigos. Y bien, ¿qué es lo que planean rufianes?
- CAPITÁN: No, no, no, no, no hay necesidad de que nos llaméis así Don Dinero. Nuestras intenciones el día de hoy no tienen que ver con otra cosa que con... ofreceremos nuestras más sinceras excusas. Hemos venido a aceptar en vuestra presencia que no somos dignos de estas hermosas muchachas.
- D. DINERO: Eso no es nuevo para mí.
- CAPITÁN: Es por eso que de nuestra parte no habrá ninguna objeción sea cual sea la decisión que toméis y además queremos ofrecer nuestros servicios para que esta velada concluya de la mejor manera. Por mi parte os brindaré protección para que nadie se atreva a perturbar vuestros deseos *(el capitán codea a Arlequín)*
- ARLEQUÍN: Yo me encargaré de divertirlos todo el tiempo que requieran.
- LEANDRO: Yo deleitare con hermosos versos a la feliz pareja.
- P. URDEMALES: Yo os serviré como testigo del compromiso.
- JUAN LANAS: Y yo, yo... yo soy un invitado de ellos.



- D. DINERO: Hay algo que aún me resulta muy extraño (*piensa un poco*) Pero no le daré tanta importancia, al final de todo se trata de solo unos pobres diablos. Bien, no esperemos más. Ya he tomado una decisión, he decidido casarme con...**[P]** esperad, ¿en dónde están mis amigos, Don Perogrullo y Doña Pocoseso? (*entran los padres, Don Perogrullo lleva en su mano un vaso de leche*)
- DOÑA POCOSESO: **[P]** Ya hemos regresado, cerdo insolente.
- D. PEROGRULLO: No ha sido fácil pero al final la hemos conseguido cómo lo habéis solicitado, cerdo insolente.
- D. DINERO: Momento, ¿cómo me habéis llamado?
- LOS PADRES Y LAS HIJAS: (*En coro*) Cerdo insolente. **[P]**
(Don Dinero queda estupefacto, luego agacha la mirada y queda en silencio por un tiempo, los jóvenes murmuran entre ellos)
- JUAN LANAS: Mi plan está funcionando.
- D. DINERO: (*Levanta la mirada hacia los padres*) No alcanzan a imaginarse lo feliz que me hace que me llamen así. Mis amigos durante mi juventud se referían a mí de esa manera y ello me trae muy bellos recuerdos. Os agradezco inmensamente.
- D. PEROGRULLO: Es muy poco para lo que merecéis Cerdo insolente (*Ríe con Don Dinero y Doña Pocoseso*) Ah, casi lo olvido (*le entrega el vaso de leche*)
- D. DINERO: (*Bebe del vaso un sorbo y casi lo escupe pero alcanza a contenerse*) **[P]**
- JUAN LANAS: Bueno, algo habría de funcionar.
- D. DINERO: Y por si fuera poco me dais de beber de mi bebida favorita, me encanta la leche agria, es realmente deliciosa (*la bebé de un sorbo, los jóvenes están atónitos ante lo que ven y golpean a Juan Lanás*)
- ARLEQUÍN: (*ensismado*) Y así es como ha llegado nuestro final.
- D. DINERO: Muy bien, después de este agradable momento, no queda otra cosa más que proceder con lo dispuesto.
- D. PEROGRULLO: ¿Proceder a...? (*Don Dinero va a responder pero una de las hijas interrumpe*)



- MARILONDA: Padre, madre, como ya sabéis Don Dinero ha tomado una decisión, la cual respetaremos indiscutiblemente. Sin embargo, antes de proceder, mis hermanas y yo tenemos una petición para este *(con intención de ofender)* cerdo insolente. Si me permitís os haré saber cuál es dicha petición.
- D. DINERO: Escucho con atención bella jovencita.
- MARILONDA: Aprovechando que ya nos habéis fiado parte de vuestra vida privada, nos gustaría conocer un poco más sobre ella. Por ello vamos a indagaros con algunas preguntas a las cuales vais a responder únicamente con un “sí” o con un “no”. ¿Estáis de acuerdo?
- D. DINERO: Por supuesto, me agradan este tipo de juegos.
- MARILONDA: Don Dinero, ¿es verdad que tenéis una gran influencia y poder político?
- D. DINERO: Si
- COLOMBINA: ¿y que en vuestra casa contáis con más de 15 servidores?
- D. DINERO: Si.
- BLONDINELLA: ¿Preferís la perdiz antes que la codorniz?
- D. DINERO: Si.
- DONDINELLA: ¿Tenéis dinero suficiente para vivir sin ninguna dificultad esta vida y otras tres más?
- D. DINERO: Si.
- El ritmo de las preguntas va aumentando*
- POMPONINA: ¿Vuestros trajes son hechos por el mejor sastre de estas tierras?
- D. DINERO: Si.
- DONDINELLA: ¿Duermes de noche y trabajas en el día?
- D. DINERO: Si.
- BLONDINELLA: ¿Caminas con ambos pies sobre la tierra?
- D. DINERO: Si.
- COLOMBINA: ¿Tenéis dos ojos?
- D. DINERO: Si.



- BLONDINELLA: ¿una boca?
- D. DINERO: Si.
- DONDINELLA: ¿Dos orejas?
- D. DINERO: Si.
- POMPONINA: ¿Y una nariz?
- D. DINERO: *(muy divertido)* Si.
- MARILONDA: ¿Juras renunciar a nuestra mano...
- DONDINELLA: ...y dar parte de tu fortuna...
- POMPONINA, COLOMBINA, BLONDINELLA: ...a estos jóvenes para que se casen con nosotras?
- D. DINERO: *(Respondiendo casi a carcajadas sin pensar en lo que dice)* Si. *(Las hijas reaccionan celebrando, Don Dinero recapacita)* Esperad, ¿qué es lo que habéis preguntado?
- MARILONDA: Padres, caballeros, ya han escuchado, Don dinero ha jurado renunciar a nuestra mano y además ayudará a estos jóvenes para que se casen con nosotras.
- D. DINERO: Momento, eso no es del todo cierto.
- BLONDINELLA: Entonces, ¿habéis hecho un juramento falso?
- COLOMBINA: Eso es inaceptable
- D. DINERO: No, es decir, yo he querido..
- POMPONINA: Eso no estaría bien visto por las demás personas.
- DONDINELLA: Y habiendo tantos testigos en este lugar, difícilmente se podría justificar.
- MARILONDA: Así es, no creo que para Don Dinero resulte conveniente que las demás personas lo tomen por mentiroso.
- BLONDINELLA: Y siendo él, un hombre de tal importancia en la política, debe con toda razón, ser fiel a su palabra.
- D. DINERO: Bueno, sobre eso no puedo objetar nada, pero lo que no puedo aceptar es que me hayan engañado a través de un juego de niños.



- D. PEROGRULLO: No existe tal engaño Don Dinero, además ya habíamos escuchado vuestra decisión y a raíz de ello nosotros hemos también tomado la nuestra.
- DOÑA POCOSOSO: Entonces que no se discuta más. Tal como lo habéis pedido Don Dinero, nuestras hijas y nuestros yernos saldrán a dar un paseo y empezarán a disfrutar de este bello compromiso, no sin antes agradecer vuestra presencia y el noble favor que le habéis concedido a estas bellas parejas.
- D. DINERO: *(Intenta decir algo pero no lo consigue, finalmente responde con frustración)* Prometo llegar a lo más profundo de este asunto. No se saldrán con la suya granujas, me marcharé pero he de volver, no olviden lo que ha dicho aquél poeta “poderoso caballero es Don Dinero” *(Todos aplauden, los galanes se pegan al aplauso, es decir; aplauden después de los padres)*
- D. PEROGRULLO: Veo que es cierto lo que alguna vez me comentaste Don Dinero, realmente te va muy bien en el arte de interpretar. *(D. Dinero resopla enojado y se marcha finalmente. Las parejas celebran felices, Don Perogrullo interrumpe)* Ahora que Don Dinero se ha ido, me gustaría saber de quién fue la idea de hacerse pasar por él. *(Todos los jóvenes se sorprenden y se señalan entre ellos)*
- TODOS: *(Se señalan unos con otros y en coro, señalando a Pedro)* ¡ehhh ehhh e!
- P. URDEMALES: Admito que el mayor responsable fui yo, pero mi pregunta es ¿ya nos habían descubierto?
- D. PEROGRULLO: En un principio reconozco que lograron convencernos, pero todo cambió cuando escuchamos la puerta justo en el instante en el que habíamos acordado la cita con Don Dinero, a pesar de todo es un hombre muy puntual.
- DOÑA POCOSOSO: Y las sospechas aumentaron cuando observamos detalladamente los zapatos de Juan, que en nada se parecen a los de Don Dinero.
- ARLEQUÍN: ¿Y Por qué no han dicho nada?
- D. PEROGRULLO: Llegamos a la conclusión que el riesgo que han tomado es propio de caballeros valientes y deja en claro la sinceridad de sus sentimientos hacia mis hijas. Eso es incluso más importante que el mismo dinero. Por eso decidimos ayudar en el desarrollo del plan y de paso conseguir que Don Dinero les otorgara parte de su fortuna que en mucho será de ayuda para ustedes.



DOÑA POCOSESO: Bueno, las cosas no hubieran llegado a feliz término si a nuestras hijas no se les hubiera ocurrido tan brillante idea.

LEANDRO: En eso tenéis toda la razón, debo felicitaros por el buen trabajo que habéis hecho con vuestras hijas.

ARLEQUÍN: No son solo muy bellas, son también muy inteligentes.

CAPITÁN: Caballeros, guarden la compostura. Sé que hemos conseguido darle una lección a Don Dinero y evitado que este tomara la mano de alguna de nuestras amadas, pero eso no nos da la libertad de tomarnos atribuciones que no corresponden, no sin antes contar con la autorización de sus padres.

P. URDEMALES: Es muy sensato lo que dice el capitán. Don Perogrullo, Doña Pocoseso, estamos a vuestra merced.

D. PEROGRULLO: *(Piensa un poco)* Bien, son ustedes jóvenes muy valientes y con nobles intenciones hacia mis hijas, pero no por ello les otorgaré tan fácilmente la mano de cada una de ellas, lo lamento por ustedes caballeros y también por ustedes hijas mías. *(Todos quedan cabizbajos, Don Perogrullo se dispone a salir con Doña Pocoseso, antes de salir se frena y se vuelve hacia ellos)* Pensaron ustedes que eran los únicos con habilidades para fingir, Vamos disfrutad del amor, muchachos.

Todas se acercan a sus galanes, colocándose cada una al lado del suyo. Todas desfilan formando un cortejo encabezado por don Perogrullo y doña Pocoseso. Los siguen las cinco parejas de novios errando la marcha Colombina y Arlequín.

ARLEQUÍN: *(se separa, va hacia el centro y dice):* Colorín, colorado, la comedia ha terminado.

TODOS: *(Afuera)* ¡El telón!

ARLEQUÍN: Que yo no soy yo el que...

TODOS: ¡Que sí!

TELÓN.

FIN DE LA COMEDIA

1. **Primera venía:** Doña Pocoseso y Don Perogrullo, Las 5 hijas, Los 5 galanes, Don Dinero.
2. **Venía general,** salen del escenario.
3. **Luego 1 a 1 rápidamente**



MEMORIAS

FLYER DIGITAL DEL ESTRENO DE LA OBRA:

TEATRO
Universidad Industrial de Santander

PRESENTA:

100% ENTRETENIMIENTO GARANTIZADO

“La Farsa de los Muñecos de Papel”
Obra original de: Roberto Serpa Flórez

BOLETAS GRATIS ESTRENO MUNDIAL OCTUBRE 12 DE 2018
AUDITORIO LUIS A. CALVO / 7:00 p.m.

BOLETERÍA DISPONIBLE A PARTIR DEL 10 DE OCTUBRE EN LA TAQUILLA DEL AUDITORIO

BOLETERÍA DISPONIBLE A PARTIR DEL 10 DE OCTUBRE EN LA TAQUILLA DEL AUDITORIO

CONSTRUCCIÓN DE LA ESCENOGRAFÍA:



REFERENTES:



TEATRO



La Signora La Ruffiana

Su principal misión,
amargarle la vida
al marido



Gli Ennamorate

Las enamoradas (Las chicas)
usan lujosos trajes que
cambian constantemente
en la presentación.



Scaramuccia

TEATRO

Universidad
Industrial de
Santander



Pulcinella

*en sus primeras representaciones,
algo pasado de peso y paticojo al
andar.*



Pulcinella

*Es fácilmente reconocido por su traje
blanco, su máscara negra y su gorro
puntiagudo*



Pierrot

*Versión francesa de
Pedrolino, será el
modelo de todos
Los mimos modernos*

TEATRO

Universidad
Industrial de
Santander



TEATRO

Universidad
Industrial de
Santander



Arlequín y Pedrolino

Quizas la pareja de zanni más famosos



Colombina

Se le reconoce por su delantal, como criada de Pantaleone usa ropas finas.



Colombina

Acompañada de Arlequín se le conoce como Arlequina y usa ropa similar

TEATRO

Universidad
Industrial de
Santander



Isabella

