

**EL COLOR SURGIDO DEL ESPACIO: COMPOSICIÓN DE UNA SUITE MODERNA
PARA ORQUESTA SINFÓNICA BASADA EN EL RELATO HOMÓNIMO DE
H. P. LOVECRAFT**

JORGE ARMANDO SANTAMARÍA CASALLAS



**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA
NACIONAL**

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

FACULTAD DE BELLAS ARTES

LICENCIATURA EN MÚSICA

BOGOTÁ D.C

2022

**EL COLOR SURGIDO DEL ESPACIO: COMPOSICIÓN DE UNA SUITE MODERNA
PARA ORQUESTA SINFÓNICA BASADA EN EL RELATO HOMÓNIMO DE
H. P. LOVECRAFT**

JORGE ARMANDO SANTAMARÍA CASALLAS

**TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE LICENCIADO EN
MÚSICA**



**UNIVERSIDAD PEDAGOGICA
NACIONAL**

ASESOR:

NÉSTOR URIEL ROJAS MELO

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

FACULTAD DE BELLAS ARTES

LICENCIATURA EN MÚSICA

BOGOTÁ D.C

2022

AGRADECIMIENTOS

A mi familia, quienes se han mantenido siempre en constante acompañamiento, sirviendo de apoyo incondicional para perseguir cada uno de los objetivos que me he propuesto. Sin su inagotable ayuda no me habría sido posible llegar hasta este punto.

A mis maestros, los cuales han nutrido mi proceso tanto musical como personal a lo largo de estos años de aprendizaje. Este, más otros resultados, se han llevado a cabo gracias a su guía.

Al director Camilo Linares y la Orquesta Sinfónica de la Universidad Pedagógica Nacional, quienes gracias a su disposición y compromiso posibilitaron la interpretación y estreno de la obra.

A mis amigos, Jorge Gutiérrez, Daniel Cárdenas, María José Rocha, Paula Henao y Jeimy Rocha, por ser parte fundamental de mi período de mayor crecimiento a nivel profesional y personal. Gracias por enseñarme tantísimo y motivarme incesantemente a ser mejor, constituyendo así, como la mejor etapa de mi vida, mi estancia en la Universidad Pedagógica Nacional.

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULO 1. ASPECTOS GENERALES DE LA INVESTIGACIÓN-CREACIÓN.....	2
1.1 Planteamiento del Problema	2
1.2 Pregunta de Investigación	5
1.3 Justificación.....	6
1.4 Objetivo General.....	7
1.5 Objetivos Específicos	7
1.6 Estado del Arte Preliminar	7
CAPÍTULO 2. MARCO REFERENCIAL.....	9
2.1. Elementos Literarios	9
El Relato en las Primeras Décadas del Siglo XX.....	9
El Terror en la Obra de H.P. Lovecraft	11
2.2 Sistemas Armónicos.....	14
Modalidad	14
Notas Características.....	16
Acordes de Tónica	17
Acordes Principales	17
Acordes a Evitar.....	17
Tonalidad Extendida.....	20
Intercambio Modal.....	21
Escalas Relacionadas	22
Armonía con Acordes por Cuartas	23
2.3 Tratamientos Melódicos	27
Leitmotiv	27
Dies Irae.....	29
2.4 Formato y Género.....	32
Orquesta Sinfónica	32
Orquesta Barroca	33

Orquesta Clásica.....	33
Orquesta Moderna.....	34
Suite Moderna.....	36
2.5 Música Programática.....	37
Tipos de Música Programática.....	38
Imitativa.....	38
Descriptiva.....	38
Representativa.....	38
CAPÍTULO 3. MARCO METODOLÓGICO.....	40
2.1. Enfoque Epistemológico.....	40
2.2. Ruta Metodológica.....	41
CAPÍTULO 4. DESARROLLO.....	43
4.1 Búsqueda Documental.....	43
4.2 Análisis Literario de “El Color Surgido del Espacio”.....	46
Título.....	46
Historia.....	46
Trama.....	47
Personajes.....	50
Puntos de Vista.....	51
Tono y Atmósfera.....	52
Visión del Mundo.....	52
4.3 Análisis Musical-Conceptual de “Cuadros de una Exposición”.....	53
Promenade.....	53
1. Gnomus.....	54
Promenade (2).....	57
2. Il Vecchio Castello.....	57
Promenade (3).....	58
3. Tuileries.....	59
4. Bydlo.....	61
Promenade (4).....	63

5. Ballet des Poussins Dans Leurs Coques.....	63
6. Samuel Goldenberg und Schmuyle	65
Promenade (5)	67
7. Limoges. Le Marché	67
8. Catacombae: Sepulcrum – Romanum.....	69
Con Mortuis in Lingua Mortua	70
9. La Cabane Sur des Pattes de Poule (Baba – Yaga)	71
10. La grande Porte de Kiev	73
4.4 Ejercicios Compositivos	77
CAPÍTULO 5. PRODUCTO ARTÍSTICO.....	80
Primer Movimiento: Antes del Color	83
Segundo Movimiento: El Color Surgido del Espacio	88
Tercer Movimiento: Pasado el Resplandor	99
CONCLUSIONES	104
BIBLIOGRAFÍA	106
ANEXOS	109

TABLA DE IMÁGENES

Imagen 1. Herrera, E. Notas Características. Teoría Musical y Armonía Moderna Vol. II. (1995). pág. 163.....	17
Imagen 2. Herrera, E. Acordes del modo jónico. Teoría Musical y Armonía Moderna Vol. II. (1995). pág. 167.....	18
Imagen 3. Herrera, E. Acordes del modo dórico. Teoría Musical y Armonía Moderna Vol. II. (1995). pág. 169.....	18
Imagen 4. Herrera, E. Acordes del modo frigio. Teoría Musical y Armonía Moderna Vol. II. (1995). pág. 173.....	18
Imagen 5. Herrera, E. Acordes del modo lidio. Teoría Musical y Armonía Moderna Vol. II. (1995). pág. 176.....	19
Imagen 6. Herrera, E. Acordes del modo mixolidio. Teoría Musical y Armonía Moderna Vol. II. (1995). pág. 180.....	19
Imagen 7. Herrera, E. Acordes del modo eólico. Teoría Musical y Armonía Moderna Vol. II. (1995). pág. 183.....	19
Imagen 8. Ejemplificación de escalas relacionadas.....	23
Imagen 9. Persichetti, V. Inversión de acordes por cuartas. Armonía del Siglo XX. (1961). pág. 97.	24
Imagen 10. Persichetti, V. Inversión de acordes por cuartas de cuatro sonidos. Armonía del Siglo XX. (1961). pág. 103.	24
Imagen 11. Herrera, E. Estructuras cuartales. Teoría Musical y Armonía Moderna Vol. II. (1995). pág. 190.....	25
Imagen 12. Herrera, E. Estructuras cuartales de cuatro notas. Teoría Musical y Armonía Moderna Vol. II. (1995). pág. 191.....	26
Imagen 13. Herrera, E. Inversiones de estructuras cuartales. Teoría Musical y Armonía Moderna Vol. II. (1995). pág. 192.....	26
Imagen 14. Tetragrama del Dies Irae de Thomas de Celano.	29
Imagen 15. Villanueva, I. Traducción de fragmento del texto del Dies Irae. La secuencia de difuntos Dies irae en los ámbitos litúrgico, musical, literario y cinematográfico. (2022). pág. 104.	30
Imagen 16. Transcripción Dies Irae. Piratas del Caribe: Navegando Aguas Misteriosas.	31
Imagen 17. Transcripción Dies Irae. El Resplandor.	31

Imagen 18. Arreglo y orquestación para cuarteto de cuerdas. Banda sonora de la película “Orgullo y Prejuicio”. Elementos de instrumentación de cuerdas. (2020)	44
Imagen 19. Arreglo y orquestación para orquesta sinfónica. Banda sonora de la película “Orgullo y Prejuicio”. Elementos de instrumentación de cuerdas. (2021)	45
Imagen 20. El Color Surgido del Espacio. (Orden Cronológico).	48
Imagen 21. Promenade. Cambios de métrica. Cuadros de una Exposición. Edición por Rimsky-Korsakov. Pág. 3.	54
Imagen 22. Gnomus. Cambios de dinámica. Cuadros de una Exposición. Edición por Rimsky-Korsakov. Pág. 4.	55
Imagen 23. Gnomus. Intervalos amplios. Cuadros de una Exposición. Edición por Rimsky-Korsakov. Pág. 4.	55
Imagen 24. Gnomus. Cambios de tempo. Cuadros de una Exposición. Edición por Rimsky-Korsakov. Pág. 5.	56
Imagen 25. Gnomus. Intervalo de tritono. Cuadros de una Exposición. Edición por Rimsky-Korsakov. Pág. 5.	56
Imagen 26. Gnomus. Melodías en movimiento contrario. Cuadros de una Exposición. Edición por Rimsky-Korsakov. Pág. 6.	56
Imagen 27. Il Vecchio Castello. Pedal de tónica. Cuadros de una Exposición. Edición por Rimsky-Korsakov. Pág. 7.	57
Imagen 28. Il Vecchio Castello. Modo frigio y dominante secundaria. Cuadros de una Exposición. Edición por Rimsky-Korsakov. Pág. 7.	58
Imagen 29. Il Vecchio Castello. Alternancia entre modo frigio y locrio. Cuadros de una Exposición. Edición por Rimsky-Korsakov. Pág. 8.	58
Imagen 30. Tuileries. Predominancia rítmica. Cuadros de una Exposición. Edición por Rimsky-Korsakov. Pág. 10.	59
Imagen 31. Tuileries. Modo lidio y eólico. Cuadros de una Exposición. Edición por Rimsky-Korsakov. Pág. 10.	60
Imagen 32. Tuileries. Cambio rítmico. Cuadros de una Exposición. Edición por Rimsky-Korsakov. Pág. 11.	60
Imagen 33. Bydlo. Ostinato rítmico en el acompañamiento. Cuadros de una Exposición. Edición por Rimsky-Korsakov. Pág. 12.	61
Imagen 34. Bydlo. Intercambio modal modo frigio y locrio. Cuadros de una Exposición. Edición por Rimsky-Korsakov. Pág. 12.	61

Imagen 35. Bydlo. Sensación de cercanía a través de la dinámica. Cuadros de una Exposición. Edición por Rimsky-Korsakov. Pág. 13.....	62
Imagen 36. Bydlo. Sensación de lejanía a través de la dinámica. Cuadros de una Exposición. Edición por Rimsky-Korsakov. Pág. 13.....	62
Imagen 37. Ballet des Poussins Dans Leurs Coques. Representación del sonido de los pollitos. Cuadros de una Exposición. Edición por Rimsky-Korsakov. Pág. 14.	63
Imagen 38. Ballet des Poussins Dans Leurs Coques. Ambigüedad tonal. Cuadros de una Exposición. Edición por Rimsky-Korsakov. Pág. 15.....	64
Imagen 39. Ballet des Poussins Dans Leurs Coques. Inestabilidad por medio del trino. Cuadros de una Exposición. Edición por Rimsky-Korsakov. Pág. 15.	64
Imagen 40. Ballet des Poussins Dans Leurs Coques. Coda. Cuadros de una Exposición. Edición por Rimsky-Korsakov. Pág. 15.....	64
Imagen 41. Samuel Goldenberg und Schmuyle. Judío rico. Cuadros de una Exposición. Edición por Rimsky-Korsakov. Pág. 16.....	65
Imagen 42. Samuel Goldenberg und Schmuyle. Judío pobre. Cuadros de una Exposición. Edición por Rimsky-Korsakov. Pág. 16.....	65
Imagen 43. Samuel Goldenberg und Schmuyle. Judío rico y judío pobre simultáneamente. Cuadros de una Exposición. Edición por Rimsky-Korsakov. Pág. 17.	66
Imagen 44. Samuel Goldenberg und Schmuyle. Final. Cuadros de una Exposición. Edición por Rimsky-Korsakov. Pág. 17.	66
Imagen 45. Limoges. Le Marché. Ritmo acelerado. Cuadros de una Exposición. Edición por Rimsky-Korsakov. Pág. 19.	67
Imagen 46. Limoges. Le Marché. Intercambios modales y acordes disminuidos. Cuadros de una Exposición. Edición por Rimsky-Korsakov. Pág. 19.....	68
Imagen 47. Limoges. Le Marché. Final en fusas. Cuadros de una Exposición. Edición por Rimsky-Korsakov. Pág. 21.	68
Imagen 48. Catacombae: Sepulcrum – Romanum. Cambios dinámicos. Cuadros de una Exposición. Edición por Rimsky-Korsakov. Pág. 22.....	69
Imagen 49. Con Mortuis in Lingua Mortua. Promenade en registro grave. Cuadros de una Exposición. Edición por Rimsky-Korsakov. Pág. 22.....	70
Imagen 50. Con Mortuis in Lingua Mortua. Intercambio modal. Cuadros de una Exposición. Edición por Rimsky-Korsakov. Pág. 23.....	71

Imagen 51. La Cabane Sur des Pattes de Poule (Baba – Yaga). Intervalos de séptima. Cuadros de una Exposición. Edición por Rimsky-Korsakov. Pág. 23.	71
Imagen 52. La Cabane Sur des Pattes de Poule (Baba – Yaga). Modo frigio e intervalos de séptima. Cuadros de una Exposición. Edición por Rimsky-Korsakov. Pág. 23.	72
Imagen 53. La Cabane Sur des Pattes de Poule (Baba – Yaga). Secuencia de acordes. Cuadros de una Exposición. Edición por Rimsky-Korsakov. Pág. 24.	72
Imagen 54. La Cabane Sur des Pattes de Poule (Baba – Yaga). Choza de Baba - Yaga. Cuadros de una Exposición. Edición por Rimsky-Korsakov. Pág. 26.	73
Imagen 55. La Cabane Sur des Pattes de Poule (Baba – Yaga). Final. Cuadros de una Exposición. Edición por Rimsky-Korsakov. Pág. 29.....	73
Imagen 56. La grande Porte de Kiev. Majestuosidad. Cuadros de una Exposición. Edición por Rimsky-Korsakov. Pág. 30.	74
Imagen 57. La grande Porte de Kiev. Modo frigio de Ab. Cuadros de una Exposición. Edición por Rimsky-Korsakov. Pág. 30.....	74
Imagen 58. La grande Porte de Kiev. Reexposición del tema principal. Cuadros de una Exposición. Edición por Rimsky-Korsakov. Pág. 31.....	75
Imagen 59. La grande Porte de Kiev. Disminución rítmica (campases 87 y 91). Cuadros de una Exposición. Edición por Rimsky-Korsakov. Pág. 32.....	75
Imagen 60. La grande Porte de Kiev. Reexposición del tema principal en tresillos. Cuadros de una Exposición. Edición por Rimsky-Korsakov. Pág. 33.....	76
Imagen 61. La grande Porte de Kiev. Última reexposición del tema principal de La Gran Puerta de Kiev. Cuadros de una Exposición. Edición por Rimsky-Korsakov. Pág. 34.	76
Imagen 62. Ejercicio de modalidad. (2021).....	77
Imagen 63. Ejercicio de Modalidad. Tratamiento politonal - polimodal (2021).....	78
Imagen 64. Ejercicio de acordes por cuartas. (2021).	79
Imagen 65. Comparación del orden cronológico entre el relato y la suite.....	82
Imagen 66. Inicio de la obra, variación del Dies Irae, cuerdas. Primer Movimiento. Suite “El Color Surgido del Espacio”.	84
Imagen 67. Variación del Dies Irae en las maderas. Primer Movimiento. Suite “El Color Surgido del Espacio”.	85
Imagen 68. Intercambio modal del modo frigio y locrio, cuerdas. Primer Movimiento. Suite “El Color Surgido del Espacio”.	85

Imagen 69. Variación del Dies Irae, fagotes. Primer Movimiento. Suite “El Color Surgido del Espacio”	86
Imagen 70. Variación transportada una tercera diatónica ascendente, fagotes. Primer Movimiento. Suite “El Color Surgido del Espacio”	86
Imagen 71. Variación transportada una cuarta diatónica ascendente, clarinetes. Primer Movimiento. Suite “El Color Surgido del Espacio”	86
Imagen 72. Modulación a F mayor, maderas. Primer Movimiento. Suite “El Color Surgido del Espacio”	87
Imagen 73. Melodía en F mayor, metales. Primer Movimiento. Suite “El Color Surgido del Espacio”	87
Imagen 74. Ambigüedad y estabilidad mediante estructuras cuartales, metales. Segundo Movimiento. Suite “El Color Surgido del Espacio”	89
Imagen 75. Estructuras cuartales y el uso de síncopa, maderas. Segundo Movimiento. Suite “El Color Surgido del Espacio”	89
Imagen 76. Estructuras cuartales y el uso de síncopa, maderas. Segundo Movimiento. Suite “El Color Surgido del Espacio”	90
Imagen 77. Movimiento melódico del color. Segundo Movimiento. Suite “El Color Surgido del Espacio”	91
Imagen 78. Tutti parcial de la orquesta. Segundo Movimiento. Suite “El Color Surgido del Espacio”	92
Imagen 79. Leitmotiv de la familia Gardner y sus variaciones. Segundo Movimiento. Suite “El Color Surgido del Espacio”	93
Imagen 80. Leitmotiv de la familia Gardner, flauta 1. Segundo Movimiento. Suite “El Color Surgido del Espacio”	94
Imagen 81. Sección de acordes menores. Segundo Movimiento. Suite “El Color Surgido del Espacio”	95
Imagen 82. Leitmotiv de la familia Gardner, variación 1. Segundo Movimiento. Suite “El Color Surgido del Espacio”	96
Imagen 83. Leitmotiv de la familia Gardner, variación 2. Segundo Movimiento. Suite “El Color Surgido del Espacio”	96
Imagen 84. Melodía del Dies Irae, trombones. Segundo Movimiento. Suite “El Color Surgido del Espacio”	97

Imagen 85. Leitmotiv de Ammi Pierce y el galope de los caballos. Segundo Movimiento. Suite “El Color Surgido del Espacio”	97
Imagen 86. Materiales temáticos presentados previamente y final. Segundo Movimiento. Suite “El Color Surgido del Espacio”	98
Imagen 87. Motivo anacrúsico anticipación del Dies Irae. Tercer Movimiento. Suite “El Color Surgido del Espacio”	99
Imagen 88. Dies Irae, leitmotiv de “la landa maldita”. Tercer Movimiento. Suite “El Color Surgido del Espacio”	100
Imagen 89. Intercambios modales, dório, jónico y lidio. Tercer Movimiento. Suite “El Color Surgido del Espacio”	100
Imagen 90. Acordes menores con séptima mayor. Tercer Movimiento. Suite “El Color Surgido del Espacio”	101
Imagen 91. Acordes disminuidos. Tercer Movimiento. Suite “El Color Surgido del Espacio”	102
Imagen 92. Final de la suite. Tercer Movimiento. Suite “El Color Surgido del Espacio”	103

TABLA DE TABLAS

Tabla 1.	Estructura de los modos	15
Tabla 2.	Estructura de los modos desde un centro.....	15
Tabla 3.	Energía armónica. Gabis, C. Armonía Funcional. (2006). Pág. 170.	20
Tabla 4.	Acordes de intercambio modal	21
Tabla 5.	Ejemplificación de modos relativos.....	22
Tabla 6.	La caída de un vaso. Ejemplificación de tipos de música programática	38
Tabla 7.	Instrumentos de la orquesta para la <i>suite</i> “El Color Surgido del Espacio”	80
Tabla 8.	Estructuración de los movimientos de la <i>suite</i> “El Color Surgido del Espacio”. ..	82

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo de grado realizado para optar al título de licenciado en música otorgado por la Universidad Pedagógica Nacional es el resultado de un ejercicio investigativo sobre elementos musicales-argumentales en búsqueda de traducir un material extramusical —en este caso un material literario—, a una composición programática. Esto, mediante el análisis de la obra literaria “El Color Surgido del Espacio” del escritor Howard Phillips Lovecraft, que se tomará como base para el acto compositivo, el cual tiene como fin esclarecer y seleccionar de manera estructural los elementos fundamentales que se extraerán del texto para su representación musical. Además del análisis musical-conceptual de una obra de música programática, la cual es “Cuadros de una Exposición” del compositor Modest Mussorgsky, con el fin de ver cómo se pueden establecer relaciones entre música y programa, para su posterior aplicación en la creación de la obra resultado de esta investigación.

De este modo, se lleva a cabo la composición de la *suite* moderna para orquesta sinfónica “El Color surgido del Espacio” basada en el relato homónimo del escritor H. P. Lovecraft. Composición, la cual su proceso de creación se puede apreciar detalladamente en el presente trabajo, mediante un recorrido a través de una búsqueda documental, un análisis literario y musical-conceptual, ejercicios compositivos previos, así como, la creación de la obra misma. Recorrido que permite evidenciar la aplicación de estos elementos musicales-argumentales apropiados a través esta ruta metodológica, además de exponer las conclusiones a las cuales el compositor llega después de esta labor investigativa.

CAPÍTULO 1. ASPECTOS GENERALES DE LA INVESTIGACIÓN-CREACIÓN

1.1 Planteamiento del Problema

La música y la literatura han tenido una estrecha relación a través del tiempo, mediante sucesos en los cuales cada una servido como inspiración para la otra, propiciando encuentros y desencuentros, así como, transformaciones por consecuencia de este vínculo.

Compositores tales como Hector Berlioz (1803-1869) han basado algunas de sus obras en materiales literarios, como lo haría por ejemplo en su “Sinfonía Fantástica” (1830), inspirada por la obra “Confesiones de un Inglés Comedor de Opio” (1821) de Thomas de Quincey. La “Sinfonía Fausto” (1857) obra compuesta por Franz Liszt (1811-1886), inspirada en la obra de Goethe y Marlow “Fausto” (publicada en dos partes, en 1808 y 1832), también se puede encontrar en esta categoría, así como, Claude Debussy (1862-1918) basaría su obra “Preludio a la Siesta de un Fauno” (1894) en el poema del mismo nombre del escritor Stéphane Mallarmé (1842-1898). Del mismo modo, se puede referir a obras de compositores como Franz Schubert (1797-1828), Richard Wagner (1813-1883) y Gustav Mahler (1860-1911), entre otros.

Cada uno con su estilo único, buscó plasmar la idea literaria en una idea musical, acudiendo a ciertos elementos específicos para llevar a cabo este propósito. Trasladando eventos literarios a eventos musicales mediante técnicas propias de esta, teniendo un criterio basado en el estilo y la estética. Esto, también se ha visto en Modest Mussorgsky (1839-1881), su obra “Cuadros de una Exposición” (1874), ejemplo célebre de la música programática (obras compuestas inspiradas en elementos extramusicales) es un ejemplo de lo mencionado. Mussorgsky, mediante un elemento como el ritmo, en el primer movimiento hace una representación inicial de la experiencia en una exposición de arte; “cambios de métrica causan una desestabilización rítmica que refleja la manera de caminar en una exposición, es

decir, un caminar que no es lineal, si no irregular, mientras se decide por dónde empezar a ver los cuadros” (Muñoz, 2010).

El presente trabajo pretende realizar un análisis y en mayor medida una exploración de elementos musicales-argumentales para llevarlos a un discurso musical regido por un programa. Para esto, el análisis musical-conceptual de la composición previamente mencionada: “Cuadros en una exposición de Modest Mussorgsky”, el cual permitirá establecer relaciones entre los eventos musicales y los eventos extramusicales. Además de ver qué elementos actúan y se ven reflejados en la obra, con el fin de formar un criterio propio para el uso de estos distintos elementos. Así, de este modo, llevar a cabo la composición de una obra instrumental para orquesta sinfónica inspirada en el relato “El Color Surgido del Espacio” (1927) del escritor Howard Phillips Lovecraft (1890-1937), que traduzca su trama y atmósfera al lenguaje musical.

En adición a lo anterior, es importante señalar que un trabajo enmarcado en la línea de investigación-creación, en ocasiones, no parte del hecho de encontrar una solución a una problemática. Tal como recogen Rubén López Cano y Úrsula San Cristóbal (2014), de autores como Brad Haseman (2006), los cuales señalan que un proyecto artístico no surge de un *problema* de investigación, sino de algo que se considera excitante y de lo cual no se tienen certezas (pág. 69). Sin embargo, esto no significa que no se lleve a cabo una labor investigativa en toda regla, ya que, igualmente, se propone un planteamiento del problema que obedece a esclarecer una o varias preguntas de investigación para el alcance de objetivos propuestos previamente.

Por otro lado, cabe señalar que el término “problema de investigación” no tiene que ver con las connotaciones que en la vida cotidiana se adscriben al término “problema” (disgustos o adversidades), sino que se refiere al planteamiento de una cuestión concreta que se pretende aclarar a través de una investigación. (López-Cano & San Cristóbal Opazo, 2014, pág. 70)

Por lo anterior mencionado, para el presente trabajo de investigación, se considera pertinente tomar como referente una obra del escritor H. P. Lovecraft, ya que, es uno de los autores más representativos de la literatura de terror de las primeras décadas del siglo XX. Sumado a esto, la importancia de este autor radica en la influencia que ha tenido su obra, no solo en su país de origen —Estados Unidos— sino en la que aún ejerce en la literatura de terror universal. La literatura latinoamericana no ha sido ajena a este fenómeno, como lo menciona Mauricio Palomo (2020) referenciado por María Hincapié (2021), Latinoamérica está caracterizada por un mestizaje cultural. Por lo tanto, en este contexto, el recurso de la cultura popular se aprovecha en la literatura de terror. De este modo, Lovecraft ha tenido un papel determinante en el desarrollo de la literatura de terror en Latinoamérica, como se evidencia en la obra de las autoras Amparo Dávila (México), Gabriela Arciniegas (Colombia) y Mariana Enríquez (Argentina), las cuales han referenciado el trabajo del autor norteamericano como influencia directa para sus obras. En adición a lo anterior, Diana Zúñiga (2022) menciona que Enríquez establece conexiones con los relatos de Poe y Lovecraft en la búsqueda tanto de temáticas como de estilo en sus novelas.

Como se ha expuesto hasta este punto, es innegable la importancia de este escritor en la literatura de terror, además, esto es respaldado por una amplia producción artística. Dentro de su catálogo de relatos cortos, se destaca “El Color Surgido del Espacio” que, a pesar de su relevancia, no ha tenido un acercamiento a la música académica como el que se propone en la presente investigación-creación.

Por otra parte, es bien sabido que existe una composición musical para la película homónima del director Richard Stanley del año 2019, la cual, sin embargo, está supeditada a una escaleta¹ previamente estructurada; no obstante, la composición de la presente investigación-creación toma como base el argumento de la obra

¹ En esta se encuentra la estructura general de la historia, cuenta con un encabezado y una breve descripción de lo que sucede en la escena —en el caso del cine— sin los diálogos. En ella se pueden añadir cosas técnicas como los planos, ángulos y movimientos de cámara. Este recurso también se utiliza en la literatura, dramaturgia, etc.

literaria original —el cual se establecerá por medio de un análisis del relato expuesto en posteriores capítulos— para, de esta forma, establecer una nueva estructura de la trama que guie la narrativa del discurso musical desde el concepto de música programática.

De igual manera, lo indispensable en la representación musical propuesta radica en comunicar el argumento del relato, lo que posibilita que la forma de dicha representación solo esté condicionada por el hecho de que la carga semántica del relato sea cognoscible por el oyente, puesto que, “desde el punto de vista literario el texto se relacionará con la música en cualquier nivel (fónico, morfosintáctico y semántico)” (López, 2013, pág. 123). Por lo tanto, el desarrollo cronológico de la trama puede ser manipulado por el compositor siempre y cuando el argumento siga siendo decodificable, ya que, en la presente investigación la relación propuesta no es desde un nivel morfosintáctico, sino desde el semántico.

Por otra parte, si bien pueden encontrarse múltiples investigaciones en las cuales se relaciona un referente musical con uno literario, se intuye que no se ha tomado como base para otras investigaciones a H. P. Lovecraft y a Modest Mussorgsky, no por el hecho de que tengan poca importancia para el contexto académico actual sino por la gran cantidad de relaciones que pueden darse entre el lenguaje musical y diversos elementos extramusicales, lo que da como resultado que no se haya presentado una relación directa entre estos dos (2) referentes en investigaciones previas.

1.2 Pregunta de Investigación

¿Cómo traducir el desarrollo argumental de la obra “El Color Surgido del Espacio” de H.P. Lovecraft en la composición de una *suite* moderna para orquesta sinfónica con base en los procedimientos musicales-argumentales utilizados en la obra “Cuadros de una Exposición” de Modest Mussorgsky?

1.3 Justificación

Este trabajo propone la creación de una obra musical inspirada en un material literario con base en los procedimientos musicales-argumentales utilizados en la obra “Cuadros de una Exposición” de Modest Mussorgsky. Se toma como referente a este compositor dado que “su propia obra no se entiende sin referencia a una idea extramusical en la que se revela todo el sentido del discurso musical” (Baña, 2005, pág. 9). Se infiere, a partir de lo anterior, que aunque existieron múltiples compositores que contribuyeron al desarrollo de la música programática, son pocos los que en toda su obra se encuentre una relación permanente entre ideas extramusicales y discurso musical como en la obra de Mussorgsky, según lo expuesto por Martín Baña.

Ahora bien, el presente trabajo surge por el deseo de ahondar en los campos de la composición y la orquestación, sin embargo, no únicamente desde las herramientas propias de la teoría musical, sino que, acudir a elementos extramusicales para este proceso creativo. Así, de igual manera, el presente trabajo permitirá al lector ver el resultado de esta exploración, funcionando como acercamiento y guía para conocer algunos de los elementos que se pueden tener en cuenta al momento de abordar la composición de una obra que tiene como punto de partida un elemento extra musical.

Además de esto, cabe resaltar la acción interdisciplinaria del presente trabajo. La importancia de reflexionar alrededor de la relación que se genera a partir de la interacción de ambas artes —música y literatura—, todo esto en el marco de la práctica artística donde cada vez es menos evidente la separación entre una y otra. No obstante, como lo menciona Edgar Morin (1994), referenciado por Jorge Dalmau y Lidia Górriz (2013), “cada vez hay una línea de separación más profunda entre nuestros conocimientos adquiridos y segmentados y la realidad, cada vez más transversal, multidimensional y global” (pág. 52). Lo anterior, en el contexto de las artes, indica que mientras en la práctica artística —la realidad— estos límites están cada vez más difuminados, por su parte, el estudio de estas se realiza, en ocasiones,

de forma segmentada —separación conocimiento-realidad—. Por lo tanto, se hace relevante y pertinente el continuar con dicho trabajo de interacción y reflexión entre la música y la literatura dando lugar a un trabajo de investigación-creación de carácter interdisciplinar.

1.4 Objetivo General

Traducir el desarrollo argumental de la obra “El Color Surgido del Espacio” de H.P. Lovecraft en la composición de una *suite* moderna para orquesta sinfónica con base en los procedimientos musicales-argumentales utilizados en la obra “Cuadros de una Exposición” de Modest Mussorgsky.

1.5 Objetivos Específicos

- Determinar el desarrollo argumental del relato “El Color Surgido del Espacio” de H. P. Lovecraft por medio de un análisis conceptual, para su posterior traducción al lenguaje musical instrumental.
- Establecer elementos musicales-argumentales en la obra “Cuadros de una Exposición” de Modest Mussorgsky a través de su análisis musical-conceptual, para su posterior aplicación en la composición de una *suite* moderna inspirada en el relato “El Color Surgido del Espacio”.
- Aunar los elementos seleccionados tanto del análisis musical-conceptual como del análisis literario en la composición de una *suite* moderna para orquesta sinfónica.

1.6 Estado del Arte Preliminar

Cuando se refiere a la relación que existe entre música y literatura, bastante se ha hablado al respecto. Desde un recorrido histórico, se puede referenciar la obra de Liszt, Berlioz, Wagner, entre otros. En “Música y Literatura, lenguajes en contrapunto: Una aproximación desde la historia de la música a Metropolitanas de R. H. Moreno Durán”, Estefanía Gutiérrez (2014) brinda un recorrido por los encuentros y desencuentros que presenta este acercamiento. Eventos que a través de la historia

han visto la interacción de ambas artes, y la transformación de estas, por el contacto directo entre una y la otra.

También se remite directamente a hablar sobre la música programática, como lo expone Leonel Herrera (2018) en su tesis “De El Quijote a Maria: Dos obras musicales inspiradas en literatura”, echando un vistazo a algunas generalidades de esta, y además puntulizando en otras posibilidades de abordar la composición de obras basadas en la literatura. En este tópico se conocen trabajos como el de Juan José Pastor (2005), con su artículo “Música y Literatura: Hacia un proyecto didáctico interdisciplinar”, el cual analiza la integración metodológica entre música y literatura acudiendo en este caso a un ejemplo muy concreto: el “Spleen” que Debussy toma de Paul Verlaine (1844-1896). De este modo, también existen análisis de diferentes obras de grandes compositores, los cuales tuvieron como punto de partida elementos extra musicales para sus composiciones. Entre estos, se encuentra un análisis a una de las obras más célebres de la música programática como lo es “Cuadros de una Exposición” de Modest Mussorgsky, realizada por Daniel Muñoz (2010) en sus tesis “Cuadros en una exposición: Un análisis”, en la cual ahonda en recursos técnicos utilizados por el compositor en función del programa. Del mismo modo, el análisis realizado por Tetsuho Kagehira (2014) a la obra anteriormente mencionada, en su tesis de maestría “La preparación de la interpretación de los cuadros de una exposición de Modest Mussorgsky”.

Estos análisis y estas disertaciones no son definitivos, es un campo el cual es susceptible a múltiples análisis, interpretaciones y contribuciones. Teniendo esto en cuenta, se puede ver que queda bastante por investigar acerca de la relación entre música y literatura, así como también, un espectro bastante amplio para la exploración de elementos y técnicas para la creación de obras a partir de elementos extra musicales.

CAPÍTULO 2. MARCO REFERENCIAL

2.1. Elementos Literarios

El relato en las Primeras Décadas del Siglo XX

En primera medida, se considera pertinente para el presente trabajo de investigación-creación, acudir a esclarecer el término relato (relato breve). Borja Gutiérrez, expone que aún a principios del siglo XX se mantiene una cierta indefinición en cuanto al término. “No cabe duda de que las narraciones de longitud breve han recibido una gran cantidad de nombres distintos, a veces sin una definición clara” (Gutiérrez B. R., 2005, pág. 144). Entonces bien, al no existir una definición conceptual sólida, se pueden encontrar distintos términos para nombrar dichos trabajos literarios.

De 1786 a 1788 se publican los tres (3) primeros tomos del Diccionario Castellano del Padre Terreros. “En él encontramos diversas voces para referirse al relato breve: *apólogo, conseja, cuento, cuento de viejas, fábula, historia, historieta, narrativa, narración, novela, parábola, y relación*” (Gutiérrez B. R., 2005, pág. 153). Además, Gutiérrez complementa que, esta multitud de nombres, que en un momento u otro se refieren al relato breve, no mantienen su significado, sino que cambia en cada autor el concepto al cual se refiere.

El término “cuento” es sin duda el más utilizado para referirse a las formas narrativas breves (Ezama Gil, 1995). De este modo, en la actualidad se encuentran relatos enmarcados en la categoría de cuento, novela corta, leyenda, etc. Entendiendo el relato como todas las manifestaciones literarias de índole narrativo. Si bien, esta es una postura, Gil, dice lo siguiente:

Si el relato breve es en las preceptivas un género estrechamente dependiente de la novela, en la práctica, y al amparo de la prensa periódica, se convierte en una forma literaria independiente que posee su propia

especificidad genérica. De esta independencia da fe el hecho de que en las Historias de la literatura se le dediquen al relato breve capítulos exentos. (Ezama Gil, 1995, págs. 150-151)

Grandes exponentes de la primera mitad del siglo XX como Ernest Hemingway (1899-1961) con obras tales como “Colinas como Elefantes Blancos” (1927) y “Los Asesinos” (1927); Isaac Asimov (1920-1962) con “Anochecer” (1941) y “Círculo Vicioso” (1942); William Faulkner (1897-1962) escritor de “Una Rosa para Emily” (1930) y “Granero en Llamas” (1939); tendrían suma importancia, siendo referentes en la creación y publicación de historias plasmadas en obras literarias cortas durante este periodo. Del mismo modo, en 1927 H. P. Lovecraft publicaría “El Color Surgido del Espacio”, relato que se sumaría a su amplio catálogo de historias de terror fantástico.

Refiriéndose de este modo a la literatura de habla inglesa —de donde proviene el relato que se toma como base para la composición de la presente investigación— el término que se utiliza es el de *Short Story*. Este término en la mayoría de las ocasiones se traslada al español con el nombre de “cuento”, aunque su traducción literal es la de “historia corta”. Esta clasificación del material literario, designándolo como cuento o historia corta, deja de nuevo al descubierto la poca claridad de lo anterior mencionado en cuanto al término relato y su distinción con el género del cuento, y del mismo modo, se le podría adjudicar a la historia corta la definición que se dio anteriormente: Una obra literaria de índole narrativa.

Si bien existen innumerables textos especializados referidos a este tema que nutrirían el debate a fin de esclarecer esta disyuntiva, para la practicidad del presente trabajo —el cual no se centra en esta discusión— se adoptará el término “relato” para referirse a la obra literaria que toma como base para el proceso creativo.

El Terror en la Obra de H.P. Lovecraft

“La más antigua y poderosa emoción de la humanidad es el miedo, y la clase más antigua y poderosa del miedo es el temor a lo desconocido”.

-H. P. Lovecraft

Howard Phillips Lovecraft, escritor estadounidense, nace en Providence el 20 de agosto de 1890. Como recoge Cristina Segura de la biografía hecha por Sprague de Camp, Lovecraft era un niño prodigio que a los dos años comenzaba a recitar poesía, a leer a los tres, y escribir a los seis o siete años. Su vida se vería afectada por el fallecimiento de su padre y su abuelo en 1898 y 1904 respectivamente, el primero de estos ocasionaría un deterioro mental en su madre Susan Lovecraft afectando el seno familiar y el segundo ocasionaría problemas económicos que conducirían a que H. P. Lovecraft tuviera una crisis nerviosa en 1908, impidiendo terminar sus estudios en el instituto, privándole así, de la entrada a la Universidad Brown. Sin embargo, dice Segura, Lovecraft salió de su casa para escribir en 1914 en su autopublicada revista *The Conservative* (1915-1923) y contribuir en otras revistas con poesía y ensayos. “Fue en 1917 cuando escribió “La Tumba y Dagón”, pero no continuó centrándose en la escritura de ficción hasta 1922” (Segura Navas, 2019).

H. P. Lovecraft fu precursor en el que se denominó “horror cósmico”, una literatura de horror que, menciona Luis Benítez en el prólogo de ediciones posteriores de “Los Mitos de Cthulhu”, está caracterizada por poseer como actores protagónicos dentro de sus historias a “seres antiquísimos, de origen extraterrestre, que habitan nuestro mismo plano de existencia o que, venidos de otras dimensiones, son capaces de penetrar en la nuestra” (Lovecraft, Los Mitos de Cthulhu, 2015, pág. 2).

Aunado a lo anterior, Benítez, expone que Lovecraft junto a sus discípulos establecerían lo que comúnmente se denomina “El Círculo de Lovecraft”. En él, maestro y discípulos trabajarían mancomunadamente en el marco de la literatura de

horror. Este grupo configuraría, de esta manera, un ciclo de literatura terrorífica referente del siglo XX llamado “Los Mitos de Cthulhu” (Lovecraft, 2015). Dicho círculo, conformado con Lovecraft a la cabeza y otros autores como Robert Bloch (1917-1994), August Derleth (1909-1971), Robert E. Howard (1906-1936), Henry Kuttner (1915-1958), Clark Ashton Smith (1893-1961), Donald Wandrei (1908–1987) y Frank Belknap Long (1901-1994). Algunos de estos escritores, además de incursionar en el terror, posteriormente serían figuras destacadas en otros subgéneros literarios.

El alcance de lo espectral y lo macabro es por lo general bastante limitado, pues exige por parte del lector cierto grado de imaginación y una considerable capacidad de evasión de la vida cotidiana. Y son relativamente pocos los seres humanos que pueden liberarse lo suficiente de las cadenas de la rutina diaria como para corresponder a las intimaciones del más allá. (Lovecraft, *El Horror Sobrenatural en la Literatura*, 1999, pág. 5)

A pesar de lo anterior mencionado, Lovecraft hacía hincapié en que el miedo es la emoción más primitiva y poderosa del ser humano, afirmando que existe una fijación instintiva-primitiva en nuestro tejido nervioso, que puede sensibilizarlos oscuramente aun cuando la mente consciente pretenda liberarse de dichas emociones. “De modo tal que ningún racionalismo o análisis freudiano puede borrar por completo el estremecimiento causado por un susurro en el rincón de la chimenea o la soledad en un bosque sombrío” (Lovecraft, 1999, pág. 6). A partir de esto, Lovecraft, como señala Benítez, crea universos los cuales albergan espantos inéditos capaces de horrorizar a sus contemporáneos, hombres de la posguerra los cuales ya no se estremecían con historias de autores del pasado. Siempre entendiendo, que, de cualquier manera, el miedo es una herencia primitiva.

Los niños siempre sentirán miedo a la oscuridad, y el adulto, a merced de los impulsos hereditarios, siempre se estremece al pensar en los mundos insondables preñados de vida extraña, que habitan los espacios interplanetarios, o en las dimensiones impías que rodean a nuestra tierra vislumbradas sólo en momentos de locura. A partir de tales conceptos, no cabe asombrarse de la existencia de una literatura relacionada al terror cósmico. (Lovecraft, 1999, pág. 7)

De este modo, surge el *cosmicismo*, una filosofía literaria desarrollada por Lovecraft y el círculo de escritores que, como expone Segura, gira en torno a la insignificancia del ser humano en el vasto universo, lo cuestionables que pueden ser nuestros sentidos o la existencia de seres superiores y arcanos. “El terror a lo desconocido, a lo que es invisible, todo lo incontrolable en una sociedad racional que no sería capaz de comprender debido a sus «naturalmente limitadas facultades»” (Segura Navas, 2019, pág. 6). Sumado a lo anterior mencionado, la fascinación de Lovecraft por la mitología —especialmente la griega— sería determinante para la creación de sus criaturas.

Se puede señalar la importancia e influencia de H.P. Lovecraft para el desarrollo del género literario del horror, de forma que diferentes autores, entre ellos, Stephen King² lo han citado como influencia en sus trabajos. Además, de formar alrededor de su obra un círculo de autores el cual, contribuyó a perpetuar una mayor creación y difusión de esta. Es propio decir, que dicho círculo en gran medida también fue el encargado de promover su obra tras su fallecimiento.

Dentro de su catálogo de obras se encuentran “Dagón” (1919), “La Llamada de Cthulhu” (1926), “El horro de Dunwich” (1928), “En las montañas de la Locura” (1936) y por supuesto, “El Color Surgido del Espacio” (1927), en la cual, fiel a su estilo, Lovecraft presenta una entidad desconocida, en este caso, carente de una

² Escritor estadounidense, autor de libros como “Carrie” (1974), “El Resplandor” (1977) e “It” (1986), figura destacada en el género de literatura de terror.

forma definida y poseedor de un color perteneciente a ninguno del espectro visible conocido por la humanidad. Obra, la cual se toma como base para este trabajo de investigación.

2.2 Sistemas Armónicos

Modalidad

El sistema modal tanto como el sistema tonal no es ajeno a estar regido por un centro. Una de las principales diferencias radica en la relación que existe entre los miembros que componen la escala (grados) respecto al centro en cada uno de estos sistemas, ya que en el sistema tonal esta relación se ve supeditada a una relación funcional; tónica, subdominante y dominante, realizando sus procesos cadenciales con base en dichas funciones. Aunque un modo pudiera compartir la misma estructura con una escala tonal, como por ejemplo el modo jónico (escala mayor) y modo eólico (escala menor natural) la diferencia radica en el tratamiento que el compositor le da a dicha escala.

La modalidad hace referencia a la elección específica de los sonidos con relación a una tónica particular, por lo que se ocupa de los diferentes tipos de escalas. Las escalas mayores y menores son las modalidades específicas más familiares. Además, hay gran número de escalas modales que se pueden construir en cualquier tonalidad. Algunas de estas escalas son fundamentales en la música de los siglos XV y XVI. (Piston, 1991, pág. 49)

Este sistema hace uso de acordes específicos derivados de notas particulares en cada escala, así como estas notas son determinantes a nivel melódico. Entonces, es preciso mencionar las escalas modales más utilizadas además de sus estructuras y características. A continuación, se presentará la estructura de los modos, viendo las alteraciones específicas en los grados de cada uno partiendo de la estructura primaria dada por el modo jónico.

Tabla 1. Estructura de los modos

Modo	Grado de la escala						
Jónico	1	2	3	4	5	6	7
Dórico	1	2	3b	4	5	6	7b
Frigio	1	2b	3b	4	5	6b	7b
Lidio	1	2	3	4#	5	6	7
Mixolidio	1	2	3	4	5	6	7b
Eólico	1	2	3b	4	5	6b	7b
Locrio	1	2b	3b	4	5b	6b	7b

Seguidamente se procederá a efectuar el mismo ejercicio, esta vez realizándolo con base en un centro específico y los diferentes modos paralelos a él.

Tabla 2. Estructura de los modos desde un centro

Modo	Grado de la escala						
Jónico	Do	Re	Mi	Fa	Sol	La	Si
Dórico	Do	Re	Mib	Fa	Sol	La	Sib
Frigio	Do	Reb	Mib	Fa	Sol	Lab	Sib
Lidio	Do	Re	Mi	Fa#	Sol	La	Si
Mixolidio	Do	Re	Mi	Fa	Sol	La	Sib
Eólico	Do	Re	Mib	Fa	Sol	Lab	Sib
Locrio	Do	Reb	Mib	Fa	Solb	Lab	Sib

Explicitando lo anterior mencionado, se puede dividir los modos en dos (2) grupos, el primero, aquellos que el acorde de triada construido desde su primer grado es un acorde mayor (jónico, lidio y mixolidio) y el segundo, aquellos que el

acorde de triada construido a partir de su primer grado es menor (dórico, frigio y eólico); el modo locrio no se incluirá en ninguno de los dos grupos ya que el acorde construido desde su primer grado es disminuido.

Una vez establecidos estos dos (2) grupos y a fin de funcionar como herramienta mnemotecnica para su memorización y comprensión, se pueden establecer fórmulas para la construcción de los modos. Para el primer grupo, se toma como base la estructura del modo jónico y se aplica respectivamente: 7b para el modo mixolidio y 4# para el modo lidio. Para el segundo grupo, se toma como base la estructura del modo eólico y se altera respectivamente: 6^b para el modo dórico y 2b para el modo frigio. A pesar de que el modo locrio no hace parte de ninguno de los dos (2) grupos, se puede construir fácilmente a partir de la estructura del modo eólico y alterar respectivamente: 2b y 5b.

Además, estas fórmulas permiten un acercamiento a la comprensión de la nota característica del modo, y de esta manera, poder establecer sus acordes principales y secundarios.

Notas Características. Cada uno de los modos posee una nota característica que lo diferencia de los otros modos, es la que le da el color y su carácter distintivo. En realidad, son dos las notas que tienen dichas propiedades, pero una de ellas es de mayor importancia y es a la que comúnmente se le denomina “nota característica” (Herrera E. , 1995).

Las dos notas características se encuentran en el intervalo de tritono que hace parte de cada uno de los modos.

The image displays seven musical staves, each representing a different mode. Each staff shows a chord of notes with an arrow pointing to the 'Principal' note and another note labeled 'Secundaria'. The modes are: Mayor, Dórico, Frigio, Lidio, Mixolidio, Eolio, and Locrio.

Imagen 1. Herrera, E. *Notas Características. Teoría Musical y Armonía Moderna Vol. II.* (1995). pág. 163.

Derivadas de las notas características principales se establecen los acordes principales o cadenciales, así como aquellos que son secundarios y los acordes a evitar del modo.

Acordes de Tónica. Es el acorde que se forma sobre el primer grado de la escala; es el eje sobre el cual deben girar los demás acordes (Herrera E. , 1995).

Acordes Principales. Herrera (1995) los denomina acordes cadenciales y son aquellos que poseen la nota característica principal del modo.

Acordes a Evitar. Son los acordes que poseen las dos (2) notas características del modo, es decir el tritono de la escala.

A continuación, se mostrará los tipos de acordes anteriormente mencionados con base en el centro de Do en todos sus modos paralelos; T: Acorde de tónica; C: Acorde cadencial; E: Acorde a evitar.

Jónico: Do Re Mi Fa Sol La Si

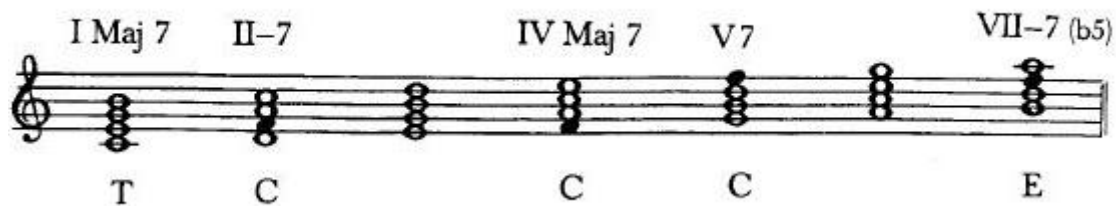


Imagen 2. Herrera, E. *Acordes del modo jónico. Teoría Musical y Armonía Moderna Vol. II. (1995). pág. 167.*

Dórico: Do Re Mib Fa Sol La Sib

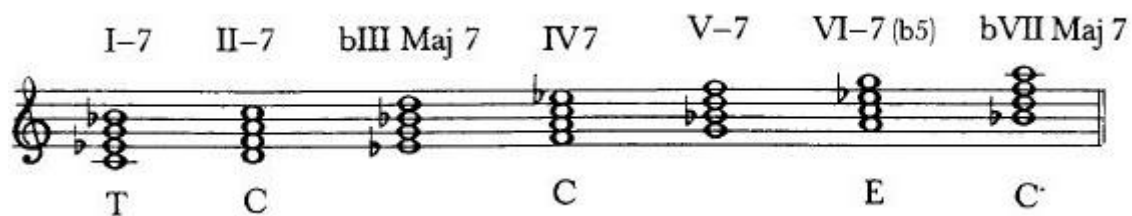


Imagen 3. Herrera, E. *Acordes del modo dórico. Teoría Musical y Armonía Moderna Vol. II. (1995). pág. 169.*

Frigio: Do Reb Mib Fa Sol Lab Sib



Imagen 4. Herrera, E. *Acordes del modo frigio. Teoría Musical y Armonía Moderna Vol. II. (1995). pág. 173.*

Lidio: Do Re Mi Fa# Sol La Si

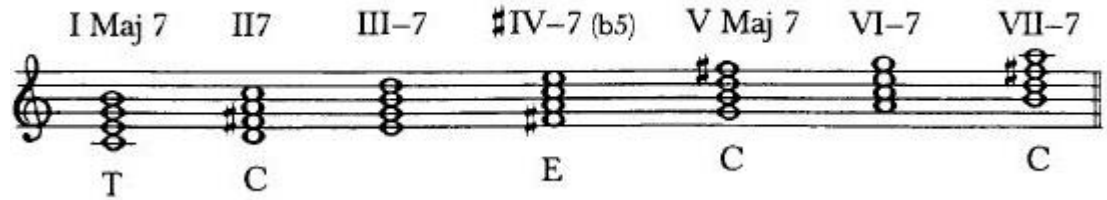


Imagen 5. Herrera, E. *Acordes del modo lidio. Teoría Musical y Armonía Moderna Vol. II. (1995). pág. 176.*

Mixolidio: Do Re Mi Fa Sol La Sib

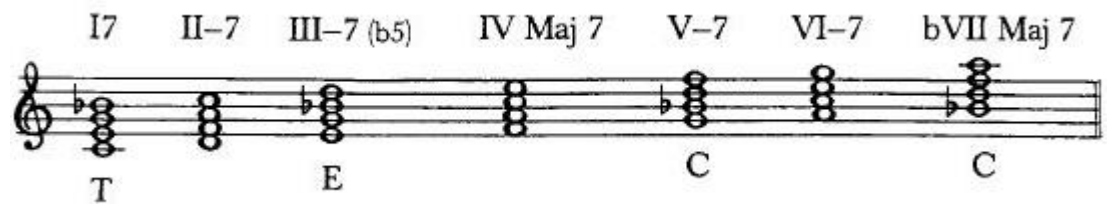


Imagen 6. Herrera, E. *Acordes del modo mixolidio. Teoría Musical y Armonía Moderna Vol. II. (1995). pág. 180.*

Eólico: Do Re Mib Fa Sol Lab Sib

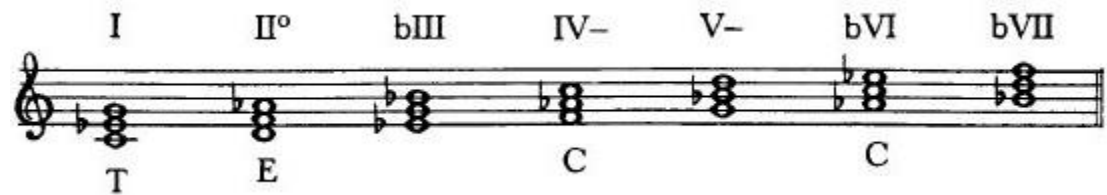


Imagen 7. Herrera, E. *Acordes del modo eólico. Teoría Musical y Armonía Moderna Vol. II. (1995). pág. 183.*

El modo locrio, cuyo acorde formado desde el primer grado resulta un acorde disminuido, teniendo este las dos notas características, es decir el tritono, se considera desde este punto de vista impracticable, ya que su acorde de tónica es su mismo acorde a evitar (Herrera E. , 1995).

Las progresiones armónicas modales están formadas básicamente por el acorde de tónica y los acordes cadenciales. Así como, melódicamente la melodía gira alrededor de la tónica, además que, las notas características —especialmente la nota principal— predominan para establecer el color del modo.

Tonalidad Extendida

Es importante señalar uno de los procesos más utilizados por compositores y arreglistas para ampliar el espectro tonal, que si bien, se remite a elementos y actores del sistema modal, lo hace dentro de las relaciones que establece el sistema tonal integrándolo a este; el intercambio modal.

Para esto, primero es menester aclarar a grandes rasgos qué es la tonalidad. En palabras de Claudio Gabis (2006), “se entiende por tonalidad al conjunto de relaciones de todo tipo que se establecen entre los distintos elementos melódico-armónicos que responden a la atracción de un mismo centro tonal” (pág.131). La tonalidad se reconoce, además, por el juego de tensión relajación que se establece entre los elementos que actúan entre ellos y la subordinación común a un mismo centro tonal.

Toda melodía tiene una nota en torno a la cual gira y todo acorde tiene un acorde principal al cual está subordinado (Gabis, 2006, pág. 131). Esto, desarrollado por mecanismos funcionales de tónica, subdominante y dominante, para la construcción de cadencias. Siendo los acordes en función de tónica —principalmente el acorde de primer grado— aquellos que poseen la cualidad de estabilidad (relajación), los acordes en función de subdominante que tienen carácter inestable (tensión media) y los acordes con función de dominante que poseen la cualidad de suma inestabilidad (tensión máxima). Gabis, lo ejemplifica como los estados de energía armónica.

Tabla 3. Energía armónica. Gabis, C. Armonía Funcional. (2006, pág.170).

I	Tónica	Centro, estabilidad, punto de partida.
IV	Subdominante	Movimiento, inestabilidad, viaje.
V7	Dominante	Extremo, inestabilidad máxima, retorno.

Sumado a esto, los acordes de tercer (III^m) y sexto grado (VI^m) pertenecen a la función de tónica, siendo este último un acorde que se encuentra en dentro de dos (2) funciones (tónica y subdominante); el acorde de segundo grado (II^m) corresponde

a la función de subdominante y por último el acorde de séptimo grado (VII°) pertenece a la función de dominante.

Intercambio Modal. El recurso del intercambio modal acude a las escalas modales paralelas del centro tonal en el cual se desenvuelve la pieza. Superponiendo todos los modos sobre un mismo centro tonal se obtienen todos los acordes y su relación con dicho centro (Herrera E. , 1995), tomando cada una de estas escalas para enriquecer el discurso armónico sin abandonar el contexto tonal.

El intercambio modal se lleva a cabo al usar acordes diatónicos de un determinado modo en otro modo paralelo (Herrera E. , 1995). El caso más común es utilizar en tonalidad mayor acordes del modo eólico, acordes tan utilizados como el sexto (bVI) y séptimo grado (bVII) de dicho modo o el acorde de cuarto menor (IVm). Pero el intercambio modal, como se expuso anteriormente va más allá, pudiendo hacer uso de los acordes de todos los modos paralelos, por ejemplo, en Sol frigio, se pueden utilizar acordes de Sol dórico, Sol lidio, Sol mixolidio, etc.

Tabla 4. Acordes de intercambio modal

Modo	Acordes						
La Jónico	Amaj7	Bm7	C#m7	Dmaj7	E7	F#m7	G#m7(b5)
La Dórico	Am7	Bm7	Cmaj7	D7	Em7	F#m7(b5)	Gmaj7
La Frigio	Am7	Bbmaj7	C7	Dm7	Em7(b5)	Fmaj7	Gm7
La Lidio	Amaj7	B7	C#m7	D#m7(b5)	Emaj7	F#m7	G#m7
La Mixolidio	A7	Bm7	C#m7(b5)	Dmaj7	Em7	F#m7	Gmaj7
La Eólico	Am7	Bm7(b5)	Cmaj7	Dm7	Em7	Fmaj7	G7
La Locrio	Am7(b5)	Bbmaj7	Cm7	Dm7	Ebmaj7	F7	Gm7

Estos acordes al ser integrados al contexto tonal por medio del intercambio modal adoptan la función de subdominante, a excepción de los acordes con naturaleza dominante (X7) que adoptan un carácter bifuncional. Igualmente, aunque se

encuentren acordes en dos o más modos, se puede detectar con más precisión su procedencia porque dicho acorde contendrá la nota característica principal del modo de origen. Ejemplo, si la pieza se sitúa en la tonalidad de La mayor y se utiliza el acorde Fmaj7 (bVI) como intercambio modal, se puede precisar que viene del modo eólico, ya que el acorde contiene la nota Fa la cual es la nota característica de dicho modo.

Escalas Relacionadas. Sumado al intercambio modal —el cual sucede en el plano armónico— se refiere directamente a las escalas relacionadas. Estas son inherentes al acorde de intercambio modal y se refiere, del mismo modo, al pensamiento relativo³ de los modos.

Tabla 5. Ejemplificación de modos relativos

	Jónico	Dórico	Frigio	Lidio	Mixolidio	Eólico	Locrio
Jónico	La	Si	Do#	Re	Mi	Fa#	Sol#
Dórico	Sol	La	Si	Do	Re	Mi	Fa#
Frigio	Fa	Sol	La	Sib	Do	Re	Mi
Lidio	Mi	Fa#	Sol#	La	Si	Do#	Re#
Mixolidio	Re	Mi	Fa#	Sol	La	Si	Do#
Eólico	Do	Re	Mi	Fa	Sol	La	Si
Locrio	Sib	Do	Re	Mib	Fa	Sol	La

Las escalas relacionadas pueden acompañar tanto a los acordes de intercambio modal como a los diatónicos de la escala. El resultado de este proceso es incluir escalas modales en el plano melódico, esto, determinado por la armonía. Identificando el modo (escala) de origen del acorde y posteriormente reorganizando esa escala desde la nota fundamental de dicho acorde. Por ejemplo, si el pasaje está

³ Se refiere al pensamiento relativo como una reorganización del modo desde un diferente centro; C Jónico iniciando desde la nota F, da como resultado F lidio.

en la tonalidad de G mayor y se tiene el acorde de intercambio modal F#m7 (VIIIm7), se precisa que es un acorde que proviene del modo Lidio de G, posteriormente se reorganiza la escala de G lidio desde la nota F#, esto da como resultado F# frigio; esta es su escala relacionada. Igualmente, si se tiene el acorde D7 (V7) —acorde diatónico en G mayor— se determina el modo de origen (G mayor o G jónico) y se reorganiza la escala desde la nota fundamental del acorde, en este caso D, esto da como resultado D Mixolidio.

<p>Intercambio modal del modo lidio</p> <p>F#m7</p>	<p>Quinto grado diatónico</p> <p>D7</p>
<p>Fa# frigio</p>	<p>Re mixolidio</p>

Imagen 8. Ejemplificación de escalas relacionadas.

Armonía con Acordes por Cuartas

“Los materiales de la armonía por cuartas surgen de la ornamentación de la triada y de las técnicas de la polifonía medieval” (Persichetti, 1961, pág. 95). Los acordes por cuartas están contruidos por superposición de intervalos de cuarta. En ocasiones, utilizados como recurso de orquestación, aunque no por ello los acordes dejan de ser los tradicionales formados por terceras superpuestas (Herrera E. , 1995). En estos casos las secciones de la orquesta se reparten las notas del acorde o tensiones —derivadas de esta disposición cuartal— cual sea la conveniencia. En otras disposiciones, la mayoría de las notas que conforman el acorde deben estar dispuestas en distancia de cuarta para preservar la peculiar sonoridad de estas (Persichetti, 1961).

Las inversiones de los acordes por cuartas contribuyen a romper con la monotonía de los intervalos uniformes, estas, son posibles en todos los tipos de acordes por

cuartas (tres sonidos, cuatro sonidos, etc.) de este modo, las disposiciones en las cuales la quinta justa domina la textura, añaden color a la armonía por cuartas (Persichetti, 1961).



Imagen 9. Persichetti, V. Inversión de acordes por cuartas. *Armonía del Siglo XX*. (1961). pág. 97.

Los acordes de cuatro (4) sonidos son muy útiles en sus tres inversiones debido a la gran variedad de intervalos que contienen.



Imagen 10. Persichetti, V. Inversión de acordes por cuartas de cuatro sonidos. *Armonía del Siglo XX*. (1961). pág. 103.

Cuando se refiere al concepto de armonía por cuartas el principio es distinto. Se prescinde del pensamiento de acorde —desde el punto de vista tradicional— y se opta por la formación de estructuras cuartales a partir de cada grado que conforman la escala (Herrera E. , 1995). Dichas estructuras no deben contener las dos notas características del modo, es decir, no incluyen el tritono, a fin de, obtener intervalos de cuarta justa entre las voces que las conforman.

The image displays seven musical staves, each representing a different mode. Each staff contains a sequence of seven chords, all constructed as quartal structures (four notes per chord). The modes and their corresponding chord structures are as follows:

- Jónica:** A series of seven major triads stacked on top of each other, with the top note of each chord being the next scale degree up.
- Dórica:** A series of seven chords, each consisting of a major triad with a minor second interval added below the root.
- Frigia:** A series of seven chords, each consisting of a major triad with a minor second interval added below the root and a minor third interval added below the second degree.
- Lidia:** A series of seven chords, each consisting of a major triad with a major second interval added below the root.
- Mixolidia:** A series of seven chords, each consisting of a major triad with a minor second interval added below the root.
- Eolia:** A series of seven chords, each consisting of a major triad with a minor second interval added below the root and a minor third interval added below the second degree.
- Locria:** A series of seven chords, each consisting of a major triad with a minor second interval added below the root and a minor third interval added below the second degree.

Imagen 11. Herrera, E. Estructuras cuartales. Teoría Musical y Armonía Moderna Vol. II. (1995). pág. 190.

Los acordes de cuatro (4) voces por cuartas son posibles superponiendo otra cuarta justa o una tercera mayor.

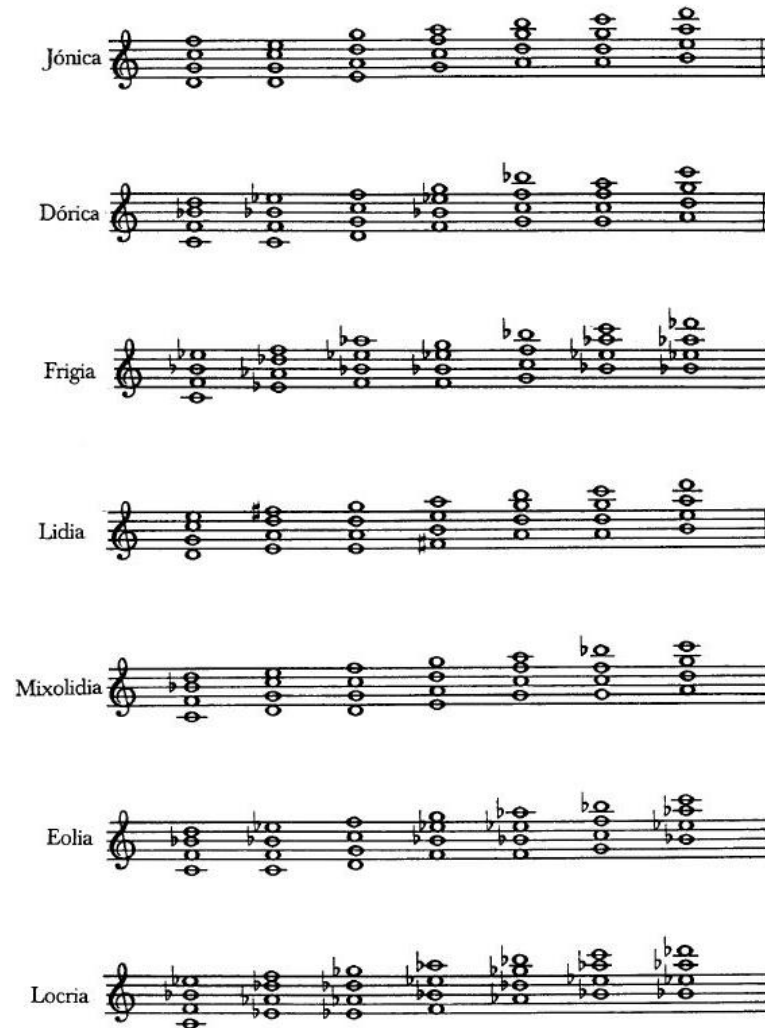


Imagen 12. Herrera, E. Estructuras cuartales de cuatro notas. *Teoría Musical y Armonía Moderna Vol. II.* (1995). pág. 191.

Igualmente, se pueden efectuar inversiones de acordes cuartales de cuatro (4) sonidos.

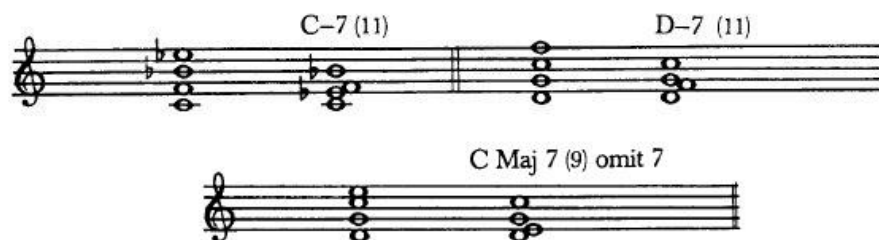


Imagen 13. Herrera, E. Inversiones de estructuras cuartales. *Teoría Musical y Armonía Moderna Vol. II.* (1995). pág. 192.

Las inversiones de estas estructuras dan como resultado una disposición similar a la de acordes de terceras superpuestas con una tensión (séptima, novena, oncena). En palabras de Herrera, “lo más frecuente sea no utilizar estas inversiones ya que en este tipo de armonía lo que más valor tiene no son las notas en sí mismas sino el intervalo que hay entre ellas” (Herrera E. , 1995, pág. 192).

El color aportado por este tipo de estructuras resulta interesante para pasajes o piezas que buscan dar un carácter diferente al que se logra con los acordes por superposición de terceras. Este, en ocasiones ambiguo por la falta de una fundamental definida; respecto a esto Persichetti dice lo siguiente:

Los acordes por cuartas justas son ambiguos debido a que, como todos los acordes contruidos con intervalos equidistantes (acordes de séptima disminuida o triadas aumentadas), cualquier miembro del acorde puede funcionar como fundamental. La indiferencia de la tonalidad de estas armonías que carecen de fundamental pone el peso de la verificación tonal sobre la parte con línea melódica más activa. (Persichetti, 1961, pág. 97)

Esta ambigüedad proporcionada por las estructuras cuartales resulta idónea para la composición que en el presente trabajo se propone, ya que, este, es un elemento que se quiere representar de forma que sea inteligible a través del desarrollo narrativo.

2.3 Tratamientos Melódicos

Leitmotiv

Puntualizando en recursos para la representación y asociación de elementos extramusicales al discurso musical, uno de los más referenciados es el *leitmotiv*. Wagner sería pionero en el uso de este recurso, el cual emplearía a profundidad en obras como “El Anillo de los Nibelungos”; sería muy importante su trabajo para el

estudio acerca del tratamiento de esta técnica. El *leitmotiv* se puede definir como un “motivo melódico, armónico o rítmico ligado a una idea, personaje, situación, etc.; repetido en una pieza para evocar tal sentido” (Alcalde, Música y Comunicación, 2007, pág. 245).

Así como los elementos a los cuales está asociado no son estáticos y se evolucionan a través del discurso, este también lo hace, sufriendo transformaciones sujetas al desarrollo narrativo.

El *leitmotiv* en la época wagneriana estuvo supeditado a la magnitud de la forma musical, debido a su construcción; un motivo corto el cual era repetido insistentemente para evocar aquello que quería representar. “Precisamente porque el ‘leitmotiv’ en sí mismo no está musicalmente desarrollado, exige la amplitud de la forma musical para tener un sentido desde el punto de vista de la composición” (Adorno & Eisler, 1976, pág. 19). Esta construcción a partir de motivos cortos para la creación del leitmotiv sufriría alteraciones, por ejemplo, en la música para cine, la cual hace uso de *leitmotifs* contruidos a partir de melodías o frases musicales de mayor extensión a un motivo, pudiéndose considerar en ocasiones temas musicales (o parte de ellos) como *leitmotiv* (Azzam Gómez, 2013, pág. 317). Ejemplo de lo anterior, se puede ver en “Star Wars” de George Lucas (1977) donde John Williams⁴ crea la *marcha imperial* que representa al personaje Darth Vader.

Para la composición de la *suite* moderna basada en “El Color Surgido del Espacio” se toman estas dos (2) formas de construcción de leitmotiv, tanto motivos cortos como melodías que sufren transformaciones rítmicas y melódicas —según cada caso— para representar los cambios de la trama y los personajes a través del desarrollo narrativo de la obra.

⁴ John Williams, compositor de música para cine, creador de la música de películas como Indiana Jones, Harry Potter, Jurassic Park y Star Wars; nace en 1932 en Nueva York.

Dies Irae

“El Dies irae es un conocido himno latino del siglo XIII que ha pervivido a lo largo de los siglos gracias a la fuerza desgarradora de su texto y la fascinante sobriedad de su melodía que nos sumergen en la perfección del canto litúrgico alcanzado por la Iglesia Católica en la época medieval” (Villanueva Herrero, 2022, pág. 80).

Ismael Villanueva, expone que, este, es considerado como el himno sobre el Juicio Final más grandioso de todas las lenguas y de todos los tiempos. Además, su fuente manuscrita más antigua se encuentra, con pequeñas variaciones menores, en un manuscrito del siglo XIII el cual se conserva en la Biblioteca Nacional “Vittorio Emanuele III” de Nápoles.

D I- es i-ræ, di- es illa, Solvet sæclum in favilla:
 Teste David cum Sibýlla. 2. Quántus tremor est futúrus,
 Quando ju-dex est ventúrus, Cuncta stricte discussúrus!

Imagen 14. Tetragrama del Dies Irae de Thomas de Celano.

Se le atribuye este himno a Thomas de Celano uno de los primeros monjes de la orden, que se cree, la compuso en los días de la peste negra. Posteriormente, en el siglo XVI se incluiría como parte de las misas de *Requiem* (misas de difuntos de la iglesia católica) apareciendo en el Misal Romano revisado por el Papa Pío V (Villanueva Herrero, 2022).

1. <i>Dies iræ, dies illa, Solvat sæclum in favilla: Teste David cum Sibylla.</i>	Día de la ira, aquel día, en que los siglos se reduzcan a cenizas: según lo testimoniaron [el rey] David y la Sibila.
2. <i>Quantus tremor est futurus, Quando iudex est venturus, Cuncta stricte discussurus!</i>	¡Cuánto terror habrá en el futuro, cuando el juez haga acto de presencia, para juzgarlo todo estrictamente!

Imagen 15. Villanueva, I. Traducción de fragmento del texto del *Dies Irae*. La secuencia de difuntos *Dies irae* en los ámbitos litúrgico, musical, literario y cinematográfico. (2022). pág. 104.

En las primeras décadas del siglo XX y con la aparición del cine mudo, comenzaron a utilizarse melodías clásicas para acompañar las secuencias de movimiento de este.

Los tracks denominados “Batalla”, “Persecución”, “Tristeza” “Funeral” o “Muerte” fueron los más conocidos. Para representar sonoramente la idea de funeral y muerte surgieron con fuerza dos piezas musicales conocidas por la sociedad del momento, la “Marcha fúnebre⁵” de Chopin y la secuencia gregoriana “*Dies irae*”. (Villanueva Herrero, 2022, pág. 219)

Prescindiendo del texto los compositores harán uso del *Dies Irae*, para evocar principalmente situaciones relacionadas con la muerte. Esta connotación se transformará al pasar de los años y el *Dies Irae* será un evocador de actos relacionados —entre otros— con lo ominoso, oscuro e igualmente relacionado con la muerte. Un ejemplo del uso del *Dies Irae* en la música para cine actual, se puede encontrar en la película “*Piratas del Caribe: Navegando Aguas Misteriosas*” (2011); composición a cargo de Hans Zimmer. En la escena donde el personaje de “El Español” asesina a un soldado británico de un disparo, se puede escuchar inmediatamente después del asesinato la melodía del *Dies Irae* ejecutado por las

⁵ Obra compuesta para piano en 1837, dos años más tarde Chopin la incluiría como tercer movimiento de la Sonata nº2 en Bb mayor, Op. 35.

cuerdas, actuando este, como evocador de los actos de barbarie del primer personaje mencionado y la muerte del segundo.

Piratas del Caribe: Navegando Aguas Misteriosas. (01:54:50 - 01:55:00)

(♩ = 88)



Imagen 16. Transcripción Dies Irae. Piratas del Caribe: Navegando Aguas Misteriosas.

Otro ejemplo muy destacado, puede ser el de la película perteneciente al subgénero de terror “El Resplandor” (1980), adaptación de la novela homónima del escritor Stephen King llevada al cine por el director Stanley Kubrick. La música, a cargo de Wendy Carlos, “inspirada en la Sinfonía fantástica de Hector Berlioz, utilizó el sonido del sintetizador para reproducir el canto llano gregoriano dando lugar a una melodía inevitablemente aterradora que nos sugiere que la muerte planea sobre las montañas” (Villanueva Herrero, 2022, pág. 451). La melodía del *Dies Irae* se puede escuchar en los primeros segundos de la cinta.

El Resplandor. (00:00:13 - 00:00:22)

(♩ = 58)

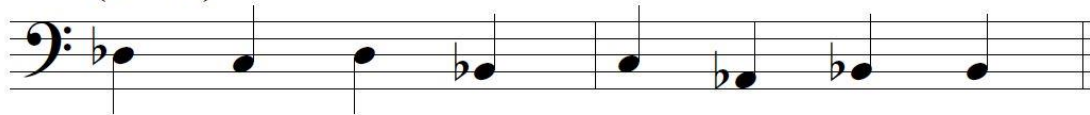


Imagen 17. Transcripción Dies Irae. El Resplandor.

Del mismo modo, esta melodía ha sido utilizada en innumerables trabajos cinematográficos dentro de multiplicidad de géneros: acción, terror, histórico y hasta documentales. El *Dies Irae*, una melodía que remonta sus orígenes a la edad media, lográndose perpetuar en la práctica musical de la actualidad y que actuará como elemento conductor y unificador a lo largo de la obra que propone este trabajo de investigación.

2.4 Formato y Género

La elección del formato para una composición es determinante para la misma y el presente trabajo no es ajeno a este fenómeno. En ocasiones, la ruta del proceso creativo desde el punto más primario se ve delimitada por el formato final al cual está dirigido la pieza; las cualidades tímbricas, posibilidades idiomáticas, así como el carácter textural dado por del formato, es determinante en el trabajo compositivo. Los motivos, melodías, secciones, entre otros elementos que integran la obra, son estructurados y determinados por el compositor incluso antes del paso al gran formato. Aun así, este proceso lo lleva a cabo haciendo una proyección del resultado de dichos elementos en el formato, visualizando el resultante sonoro que desea conseguir para su obra. Del mismo modo, el género establece características tan importantes como la forma en la cual va a estar desarrollada la obra, lo cual fija en gran medida el despliegue narrativo de la misma.

Para la composición del presente trabajo se acude al género ‘Suite Moderna’ en el formato de Orquesta Sinfónica, posteriormente en el capítulo 5. producto artístico **Error! No se encuentra el origen de la referencia.** se profundizará más a detalle acerca del porqué de esta elección.

Orquesta Sinfónica

Alison Latham en el ‘DEM’⁶, define la orquesta como el “Conjunto de instrumentos de madera, metal, cuerda y percusión, en proporciones bastante estándar, para la interpretación de óperas, sinfonías y otros géneros del repertorio de concierto de la música occidental” (pág. 1132). Como la mayoría de los conjuntos instrumentales, la orquesta ha tenido numerosas transformaciones, ya sea por la evolución de los propios instrumentos a través de los siglos, como también, por la supresión y adición de diversos instrumentos al formato.

⁶ Diccionario Enciclopédico de la Música

Orquesta Barroca. El inicio de la orquesta se puede remontar a la primera ópera mayor, Orfeo (1607) la cual contó con un acompañamiento instrumental dispuesto de la siguiente forma: Consistía en un grupo de instrumentos de cuerda (violines de todos los tamaños y violas de bajo), con un grupo numeroso de instrumentos para la parte del continuo y, para efectos especiales, flautas de pico, arpa, trompetas, sacabuches y cornetas (Latham, 2008). Dadas las dimensiones del formato instrumental, se considera a menudo esta obra como el origen de la orquesta, a pesar de que después existirían conjuntos instrumentales que se establecerían como lo que posteriormente se conocería como 'orquesta'. El formato que consolidó para la orquesta barroca fue el siguiente:

- Instrumentos de cuerda con arco
- Clavecín u órgano en el continuo
- Variedad de laúdes para el refuerzo de la armonía
- Flautas de pico (con menos frecuencia flautas traveseras)
- Oboes
- Fagotes
- Trompetas
- Timbales
- Cornos (hacia comienzos del siglo XVIII)

El conjunto 'Los veinticuatro violines del rey' formado en 1626 en la corte francesa de Luis XIII, tendría una gran influencia por su división de las cuerdas en cinco (5) secciones. Carlos II de Inglaterra, en años posteriores establecería un conjunto similar. Hacia finales del siglo XVII, las cuerdas se organizaron en secciones de dos o tres grupos de violines, una o dos violas, violonchelos y un instrumento bajo de algún tipo que podía ser el violín contrabajo (Latham, 2008).

Orquesta Clásica. Para este periodo las orquestas en Europa eran propiedad de príncipes y gente de poder. "La conformación de las orquestas era variable y cada

compositor de la corte, dependiendo del presupuesto asignado, tenía la libertad de elegir la instrumentación que juzgara adecuada” (Latham, 2008, pág. 1133). A finales del siglo XVIII se establece el conjunto precursor de la orquesta moderna, dispuesto de la siguiente forma:

- Dos secciones de violines, violas, violonchelos y contrabajo
- Clavecín u órgano
- Dos flautas
- Dos oboes
- Dos cornos
- Dos clarinetes (hacia finales del siglo XVIII)
- Uno o dos fagotes
- Dos trompetas (dependiendo la tonalidad)⁷
- Timbales

Para este momento los directores que por lo general eran los mismos compositores, podía tocar ya fuera el violín principal o algún instrumento de teclado, como el clavecín o el órgano (Latham, 2008).

Orquesta Moderna. A inicios del siglo XIX la consolidación de conciertos públicos y la búsqueda de las orquestas por un repertorio más amplio que únicamente las composiciones de los ‘compositores titulares’, se establece una formación estándar para la orquesta, a fin de, que las orquestas pudieran tocar repertorio proveniente de distintas partes de Europa. Para esto era menester que contaran con el mismo número y tipo de instrumentos, propiciando así, el nacimiento de la orquesta sinfónica moderna en los albores del siglo XIX (Latham, 2008, pág. 1134). La conformación del conjunto quedaría de la siguiente manera:

⁷ En las décadas finales del siglo XVIII, la orquesta solamente contaba con trompetas en C y D; las trompetas en Eb y en Bb se incorporaron alrededor de 1790 y 1800, respectivamente (Latham, 2008).

- Dos Flautas
- Dos oboes
- Dos clarinetes
- Dos fagotes
- Cuatro cornos
- Dos trompetas
- Tres trombones
- Tuba (antes de mediados del siglo XIX, el oficleido)
- Tres timbales
- Gran caza
- Platillos
- Triángulo
- Redoblante

Sumado a estos, se añaden instrumentos como el piccolo, corno inglés y contrafagot, generalmente ejecutados por un tercer músico, de igual manera, en ocasiones se incorporaba el arpa a la orquesta. Por otro lado, se prescindía de la figura de director desde el teclado debido a que la armonía está plenamente desarrollada en la orquestación (Latham, 2008). Además, que, por el incremento en la complejidad de las partes del violín, se imposibilitaba que el director pudiera tocar y dirigir a la vez a tan numerosa cantidad de instrumentistas. Por esta época se le atribuye a Louis Spohr haber sido el primero en dirigir a la orquesta haciendo uso de una batuta.

A partir de este punto la composición de la orquesta sinfónica no se ha mantenido estática, en algunas obras se pueden ver instrumentos como el piano, saxofones, diversos instrumentos de percusión, así como, instrumentos folclóricos de diferentes partes del mundo.

Suite Moderna

La *suite* fue una de las formas musicales más importantes del siglo XVII y XVIII. Proveniente su nombre del vocablo francés ‘suite’ que significa serie, esta, estaba formada por diferentes piezas instrumentales ejecutadas una tras otra constituyendo una unidad. Cada pieza que compone la *suite* —consolidada esta, en el periodo Barroco— se le denomina danza por poseer dicho carácter, las cuales derivaban en bailes comúnmente propiciados en diferentes celebraciones. Recibió también las denominaciones de *Ordre* (Francia), *Partita* (Alemania) y *Sonata* (Italia). También algunas *Suites* fueron tituladas *Tocata*, *Capricho* y *Obertura* (Zamacois, 1960). Se le considera la predecesora de la forma *Sonata*.

En la suite barroca tardía los recursos característicos de tonalidades contrastantes en cada sección y el uso ocasional de material temático contrastante, el énfasis creciente en el desarrollo seguido por una repetición o recapitulación, son aspectos que anticipan los elementos básicos de la sonata. (Latham, 2008, pág. 1470)

La forma *sonata* sustituiría a la *suite* como el género instrumental más frecuente para la segunda mitad del siglo XVIII (Levoyer, 2012).

A finales del siglo XIX los movimientos tradicionales de danza (la *Allemande* de Alemania y la *Courante* de Italia, seguidas por la *Zarabanda* de España y la *Gigue* de Inglaterra en la disposición más frecuente de la *suite* barroca) se sustituían con una sucesión libre de danzas nacionales o populares, en ocasiones bajo una concepción programática, es decir, con una idea extra musical de carácter narrativo, emocional o gráfico (Levoyer, 2012). Sumado a esto, para el siglo XIX y XX las piezas que componen la *suite* pierden su carácter bailable y por su parte, esta, está compuesta por piezas instrumentales de un carácter determinado, siendo estas contrastantes entre ellas. Este cambio se conocería posteriormente como *suite* moderna; un

conjunto de piezas contrastantes utilizadas muy comúnmente para el tratamiento de música programática.

En palabras de Zamacois, “La moderna ‘Suite’ solo conserva de la antigua el significado original del vocablo francés: serie de piezas que forman un todo. Cuanto se refiere a su estructura, estilo y demás de esas piezas, es completamente libre” (Zamacois, 1960, pág. 165).

2.5 Música Programática

Es necesario, para la presente investigación, definir el concepto de música programática, puesto que la presente investigación-creación constituye un ejercicio de composición basado en un elemento extramusical (El Color Surgido Del Espacio de H.P. Lovecraft). Por lo tanto, la música programática, según la definición que otorga el ‘DEM’ es aquella que toma como base un elemento o idea extramusical que posteriormente es llevada al discurso musical conforme a un plan textual regido por el programa (p.1023).

Si bien la relación entre elementos musicales y extramusicales está presente desde la antigüedad, la música programática se establece como género hasta el periodo romántico, ya que, en este, los compositores optaron —en contraposición al periodo clásico— por romper la supremacía de la forma musical respecto a otros elementos musicales y extramusicales, es decir, que los músicos románticos dieron prelación, en este caso, al elemento extramusical al que está supeditada la obra. En consecuencia, esta nueva flexibilización de la forma posibilitó, en primer lugar, que el elemento extramusical se situara en primer lugar jerárquico; en segundo lugar, y cuando el elemento extramusical imperó, se permitió que el desarrollo narrativo del programa no estuviera limitado a la rigurosidad de una forma musical establecida, sino que, por el contrario, la forma pudiese ser transformada según el plan textual y conceptual fijado por el compositor.

Tipos de Música Programática

Ahora, se hablará acerca de los tres (3) tipos de música programática recogidos por Jesús Alcalde de Isla (2007) de la Enciclopedia Levison, los cuales permitirán ver de forma más clara cómo se establecen las relaciones entre programa y discurso musical en la presente investigación-creación.

Imitativa. Es aquella que pretende imitar fenómenos sonoros traduciéndolos a eventos musicales. Por ejemplo, el canto de un ave, el sonido de un trueno, etc.

Descriptiva. Se define como aquella que traduce o transpone a equivalencias musicales eventos que no poseen un fenómeno meramente sonoro. Por ejemplo, la noche, la luz, la naturaleza, etc.

Representativa. Es la que toma como inspiración el elemento extramusical prescindiendo de su representación sonora explícita, sino que, por su parte, pretende que dicho elemento sea el que guíe el discurso musical actuando como eje narrativo de la composición.

Para esclarecer lo anterior, se ejemplifica en la Tabla 6 los diferentes tratamientos que el compositor puede dar a un determinado elemento extramusical en una composición programática. Téngase en cuenta que lo expuesto en la tabla es a fin de explicitar las sutiles diferencias entre los tres (3) tipos de música programática. El elemento extramusical para el siguiente ejemplo será: La caída de un vaso.

Tabla 6. La caída de un vaso. Ejemplificación de tipos de música programática

EJEMPLIFICACIÓN DE TIPOS DE MÚSICA PROGRAMÁTICA	
Elemento extramusical: La caída de un vaso	
Imitativa	Mediante el uso de la orquesta, el compositor pretende imitar el fenómeno de la manera más literal posible, es decir, traducir a través de las cualidades tímbricas de los instrumentos el resultado sonoro de la caída del vaso.

Descriptiva	Mediante los elementos musicales, el compositor pretende crear una imagen en el oyente del fenómeno, de este modo, es el tratamiento melódico, rítmico, armónico y tímbrico el que actúa para describir dicho evento. En este caso, el descenso del vaso hacia el suelo.
Representativa	Mediante el desarrollo narrativo musical, el compositor toma el fenómeno como eje del discurso en el cual se desarrollan todos los eventos, por lo tanto, la caída del vaso se concibe como unidad semántica, efectuando representaciones más abstractas que los procesos imitativos y descriptivos.

Estos tres (3) distintos tratamientos no actúan únicamente de manera independiente, sino que también, pueden actuar de manera conjunta nutriendo la pieza.

CAPÍTULO 3. MARCO METODOLÓGICO

El presente trabajo de grado está situado en el marco de la investigación artística, también denominada investigación-creación, dada la naturaleza de sus preguntas de investigación presentadas anteriormente, las cuales están orientadas a problemáticas de la práctica artística. Estas, pretenden responder a inquietudes vinculadas a la creación y a la técnica instrumental. Para esto, el espacio de la práctica constituye el lugar de experimentación en el cual se prueban y se aplican conceptos a través de un proceso reflexivo constante. “Una parte sustancial de las preguntas sólo pueden ser respondidas por medio de la práctica artística en sí misma” (López-Cano & San Cristóbal Opazo, 2014).

En este capítulo se expondrán las herramientas metodológicas que se utilizarán para el proceso creativo, además de, aclarar el enfoque epistemológico en el cual se desarrollan.

2.1. Enfoque Epistemológico

El enfoque epistemológico que enmarca este trabajo de grado es de tipo cualitativo. A diferencia de los métodos cuantitativos, en palabras de Rubén López-Cano y Úrsula San Cristóbal, se define que “Los métodos cualitativos, por su parte, pretenden comprender significados, cualidades de experiencia, mundos de sentido subjetivo e intersubjetivo” (López-Cano & San Cristóbal Opazo, 2014, pág. 84).

El proceso creativo es de carácter subjetivo e intersubjetivo *per se*, por lo tanto, es caracterizado por adentrarse en el ámbito de lo simbólico, lo cual posibilita que, además de la comprensión de significados, se puedan generar nuevos significados y relaciones entre los mismos. El presente trabajo grado, al ser de tipo composicional, dará cuenta de estas nuevas relaciones semánticas, surgidas a partir del proceso creativo que se expondrá en capítulos posteriores

2.2. Ruta Metodológica

La ruta metodológica del presente trabajo se llevará a cabo en cinco (5) momentos, los cuales serán de suma importancia para su desarrollo.

Búsqueda Documental. Esta, no solo abarca el material literario que se toma como base para la creación, sino que también, toma textos de teoría musical, contenido y textos de análisis literario los cuales sirven como base para la estructuración tanto conceptual como operativa del presente trabajo de grado. Además, de la participación en cursos tales como los que provee la Universidad Pedagógica Nacional, en especial, los que hacen parte de la “Línea de énfasis curricular: Arreglos y Composición” serán fundamentales para el desarrollo del presente trabajo.

Análisis Literario. El análisis literario que se propone en la presente ruta metodológica prescinde de un análisis desde el punto de vista lingüístico como el que propone Roland Barthes en “Análisis estructural del relato” (1970), ya que, en él se plantea un estudio desde lo fonético, fonológico, gramatical, etc., y este no se considera pertinente para la presente investigación. Por otro lado, se tomará como base el método que propone Gerardo Piña-Rosales en “El Cuento: La Anatomía de un Género Literario” para la comprensión y estructura narrativa del relato tomado para el presente trabajo “El Color Surgido del Espacio”. De este modo, se establecerá una estructuración desde los puntos clave que plantea el autor como lo son historia, personajes, tono y atmósfera, entre otros, ya que, dichos elementos serán las piezas fundamentales para tener en cuenta y los principales actores del programa que se pretenden llevar al lenguaje musical.

Análisis Musical-Conceptual. En este trabajo se plantea realizar el análisis musical-conceptual de la obra "Cuadros de una Exposición" del compositor Modest Mussorgsky, tomando como base el trabajo realizado por Jefferson Ortiz Gutiérrez en su tesis "Análisis Programático e Interpretativo de la Sinfonía No. 1 "El Señor de los Anillos" de Johan De Meij" (2018). Trabajo que se centra en el análisis de la construcción narrativa y estructural, además de hacer mención sobre aspectos

musicales que permitan un criterio técnico para la interpretación de una obra programática. Así bien, se pretende puntualizar en los elementos característicos que se consideren pertinentes para su aplicación en la composición que propone el presente trabajo de investigación. De igual forma se remite a trabajos realizados previamente como “Cuadros de una Exposición: Un Análisis” (2010) de Daniel Muñoz Barragán y “La Preparación de la Interpretación de los Cuadros de una Exposición de Modest Mussorgsky” (2014) de Tetsuo Kagehira, los cuales nutrirán este proceso de análisis.

Ejercicios compositivos. Posterior al análisis, y extraer elementos tanto del material literario como de la obra programática Mussorgsky, acompañado de los textos de la búsqueda documental, se procederá a realizar composiciones destinadas para la exploración y apropiación de estos nuevos conocimientos compositivos. Mediante la aplicación práctica previa y la aplicación de nuevos elementos para posteriormente llevarlos a la composición final.

Proceso creativo. Se llevará a cabo la exploración y aplicación de los elementos recogidos de los anteriores análisis, estableciendo las relaciones entre música y programa, a fin de traducir la carga semántica que posee la obra literaria en la composición orquestal. En el capítulo 5. producto artístico, se hará la descripción de dicho proceso.

CAPÍTULO 4. DESARROLLO

4.1 Búsqueda Documental

La búsqueda documental para el presente proyecto de investigación tiene tres (3) apartados principales: Textos de teoría musical, textos de análisis literario y la participación en diferentes cursos de arreglos y orquestación. A continuación, se hará un recorrido por cada uno de ellos.

Textos de teoría musical. Fue pertinente para el desarrollo de este trabajo, acudir a textos que clarificaran conceptos como modalidad, leitmotiv, acordes por cuartas, entre otros elementos. Para esto, el acudir a textos como “Teoría Musical y Armonía Moderna Vol. II” (1995) de Enric Herrera y “Armonía del Siglo XX” (1961) de Vincent Persichetti, fue de suma importancia para la consolidación, no solo del marco referencial del presente trabajo, sino también, para la comprensión y posterior aplicación de dichos elementos.

Textos de análisis literario. Del mismo modo, se remitió a textos de análisis literario que permitieran esclarecer qué elementos pertenecientes al género del relato se traerían al trabajo para su posterior estudio. Textos como el de Roland Barthes “Análisis Estructural del Relato” (1970) y el de Gerardo Piña-Rosales “El Cuento: La Anatomía de un género literario” (2009) —el cual se toma como base para el análisis literario del presente trabajo— contribuyeron a discernir lo anterior mencionado.

Cursos de arreglos y orquestación. Para llevar a cabo el presente trabajo de investigación, el cual contiene —además de un apartado de análisis literario y musical-conceptual— una labor de composición y orquestación inherente, fue necesario una preparación previa. Aquí se hace especial mención a los cursos que brinda la Universidad Pedagógica Nacional los cuales fueron de vital importancia para el posterior desarrollo musical del presente trabajo. Asignaturas cursadas como “Elementos de instrumentación de cuerdas” (2020), “Arreglos de Música Popular” (2021), “Elementos de Instrumentación para Orquesta” (2021) y “Arreglos de Música

Popular II" (2022). A continuación, se presentará parte trabajo realizado en algunas de estas asignaturas los cuales contribuyeron de manera directa al tratamiento orquestal y edición de partituras de la *suite* moderna "El Color Surgido del Espacio".

Score

DAWN

Compositor: Dario Marianelli
Orquestador: Armando Santamaria

Libremente accel. Moderadamente lento, muy expresivo ♩ = 55

The score is divided into two systems. The first system includes Violin I, Violin II, Viola, Violonchelo, and Contrabajo. The second system includes Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The music is in 8/8 time and features various dynamic markings and performance instructions.

©2020

Imagen 18. Arreglo y orquestación para cuarteto de cuerdas. Banda sonora de la película "Orgullo y Prejuicio". Elementos de instrumentación de cuerdas. (2020)

Score

The Secret Life of Daydreams

Compositor: Dario Marianelli

Arreglista: Armando Santamaria

Lento expresivo ($\text{♩} = 45$)

Flauta 1
2

Oboe 1
2

Clarinete en B \flat 1
2

Fagot 1
2

Sax. Alto 1
2

Sax. Tenor 1
2

Sax. Baritono

Corno en F 1
2

Trompeta en B \flat 1
2

Trombón 1
2

Trombón Bajo

Timbal

Violín I

Violín II

Viola

Violonchelo

Contrabajo

©2021

Imagen 19. Arreglo y orquestación para orquesta sinfónica. Banda sonora de la película "Orgullo y Prejuicio". Elementos de instrumentación de cuerdas. (2021)

La participación en dichos cursos, así como, la realización de arreglos y orquestaciones anteriormente citadas con base en lo expuesto en textos tales como "El estudio de la Orquestación" (1982) de Samuel Adler, permitieron establecer un

criterio para el tratamiento orquestal mediante este acercamiento de manera profesional a secciones de la orquesta, así como al gran formato. Adicional a esto, las partituras completas de los trabajos anteriormente presentados se encuentran en el apartado de anexos del presente proyecto.

4.2 Análisis Literario de “El Color Surgido del Espacio”

Con base en lo que Piña-Rosales propone, se segmentará el presente análisis centrándose en siete (7) diferentes puntos para la estructuración del relato “El Color Surgido del Espacio” los cuales serán: Título, historia, trama, personajes, puntos de vista, tono y atmósfera y, visión del mundo.

Título

En primer lugar —y aunque parezca demasiado evidente— hay que fijarse en el título del relato. Este, no funciona solo como instrumento para atraer al lector, sino que también, para darle forma, crear el ambiente, introducir la imagen clave de la narración o sugerir el desenlace. El título “puede ser clave para su posible comprensión o interpretación, ya que a veces encierra un sentido críptico, hermenéutico, acorde a su contenido” (Piña-Rosales, 2009, pág. 479).

“El Color Surgido del Espacio” —del título original en inglés *The Colour Out of Space*— deja entrever la imagen clave de la narración. Lovecraft presenta desde el título al personaje que será protagonista del relato, aquella criatura informe y desconocida de origen espacial que estará presente en la mayor parte de la historia y será quien desencadene todos los acontecimientos.

Historia

La historia del relato está constituida por los sucesos que en él se narran, a estos hechos es lo que tradicionalmente se le denomina argumento (Piña-Rosales, 2009).

En “El Color Surgido del Espacio” narra la historia de la Familia Gardner, la cual vive en una zona rural al oeste de Arkham, y que después de que un meteorito caiga en los terrenos de su casa comenzará a experimentar cosas extrañas. Dicho meteorito, contiene en su interior una sustancia desconocida que, a su vez, posee un color que no hace parte del espectro de colores conocido por los humanos. Esta sustancia, se propagará por todos los organismos vivos de los alrededores causando cambios en estos, como mutaciones y cambios de conducta, hasta posteriormente ocasionar la muerte. Finalmente, dicha “criatura” abandonará la tierra de manera súbita de la misma forma en que arribó.

Trama

La trama hace referencia a la forma en que se narra la historia, se puede decir que es el orden cronológico en el cual se desarrollan los acontecimientos. Como expone Piña-Rosales, existen varias formas de narrar que son independientes del asunto narrado, “un tema puede ser desarrollado narrativamente desde muchos ángulos y desde muchas perspectivas, tanto ideológicas como literarias” (Piña-Rosales, 2009).

En el relato “El Color Surgido del Espacio” la trama no se desenvuelve de una forma lineal, ya que Lovecraft hace uso del recurso de la anacronía⁸, para contar los sucesos de la historia. Esto lo hace por medio de un personaje que se sitúa en la línea temporal presente, la cual sucede después de los sucesos principales de la historia — expuestos en el apartado anterior de este análisis— el cual mediante una conversación con otro personaje nos traslada a los hechos pasados y fundamentales de la historia. Finalmente se regresa a la línea temporal del presente, nuevamente con dicho personaje el cual hace unas consideraciones finales.

⁸ Recurso literario que consiste en alterar el orden cronológico de los sucesos narrados.

El Color Surgido del Espacio. (Orden Cronológico).



Imagen 20. El Color Surgido del Espacio. (Orden Cronológico).

Los sucesos principales de la historia son aquellos que suceden en la línea temporal del pasado, dejando la línea temporal presente como evidencia para el lector de las consecuencias de los acontecimientos. Para el presente análisis se dividirá la trama de la siguiente forma:

PRESENTE

Lugar de los hechos en la actualidad. Se presenta el entorno rural, situado al oeste de una ciudad llamada Arkham, dicho lugar está prácticamente deshabitado y es foco de múltiples leyendas entre los habitantes de la ciudad. Se menciona por primera vez “la landa maldita”. Esto, el autor lo da a conocer por medio de un ingeniero que llega al lugar para llevar a cabo el proyecto de un pantano que se hará en el preciso lugar donde acontecieron los hechos que los habitantes de Arkham denominan “los días extraños”

PASADO

El ingeniero en su afán por conocer más acerca de dicho lugar y los rumores que lo rodean se dirige a hablar con uno de los pocos habitantes del lugar, un viejo llamado Ammi Pierce. Por medio de este último se conoce los sucesos del color y la familia Gardner, mediante una conversación con el ingeniero.

Caída del meteorito y conmoción. Los sucesos tienen lugar en junio de 1882. Una serie de explosiones y una columna de humo asciende del valle. Por la noche todo Arkham puede oír la gran roca que cayó del cielo y se hundió en la tierra, cerca al pozo de Nahum Gardner.

Propagación de la sustancia a través de los seres vivos. El meteorito con el paso de los días comienza a contraerse hasta desaparecer por completo en un día de tormenta, a su vez, la sustancia en su interior —de color y composición desconocida— se propaga por la tierra, materias orgánicas y los seres vivos.

Primeros efectos del color. La familia Gardner —en especial el padre (Nahum)— se convierten en unas celebridades locales, apareciendo en los diarios de Arkham. La huerta parecía más prospera que nunca, las frutas crecían de un tamaño colosal y las cosechas lucían esplendidas.

Mutaciones y consecuencias del color. Con el paso del tiempo los animales empezaron a abandonar el lugar y algunos comenzaron a presentar mutaciones extrañas hasta finalmente morir. Las cosechas se echaron a perder y no eran aptas para el consumo, a la vez que, entre la gente empezaron a correr rumores de algo extraño en la casa de los Gardner. Los miembros de la familia Gardner comienzan a alejarse de encuentros públicos y manifiestan problemas de salud y ansiedad.

Locura y muerte de la familia Gardner. Al estar en contacto con el color, además del agua infectada por el mismo, la familia decae hasta la locura, siendo la madre la primera en entrar en desesperación y perder su cordura, que hasta incluso su aspecto se torna inhumano. El hijo de en medio Thaddeus enloquece hasta posteriormente morir; Merwin el hijo menor de la familia desaparece una noche cerca del pozo dejando únicamente los residuos fundidos de la linterna y la cubeta que llevaba consigo; Nahum expresa que a su hijo Zenas —el hijo mayor— se lo llevó el color y ahora vive en el pozo, “aquel color que absorbe la vida de todas las cosas”; estas palabras se las dice al viejo Ammi antes de morir.

Partida del color. Después de comunicar la muerte de los miembros restantes de la familia Gardner, Ammi Pierce en compañía de tres guardias, junto con el juez, el médico forense y un veterinario, va a casa de los Gardner. Encuentran los restos de Merwin y Zenas en el pozo además de otros cuerpos de animales en el mismo estado de disgregación. Los hombres están en el salón reunidos cuando el pozo comienza a relucir con ese color tan característico —el mismo color resplandecía de la

vegetación en las noches— que Nahum decía ver también en el rostro de su mujer. De las copas de los árboles salen miles de puntitos de una débil e infernal radiación, una monstruosa constelación de luz sobrenatural. Ammi y los otros abandonan la casa la cual comienza a relucir en su interior, una vez en los prados, vuelven la vista hacia el valle y ven toda la granja resplandeciendo con dicho cromatismo cósmico y desconocido. Este, asciende desde los árboles, la casa y toda la vegetación hasta el cielo, y en un movimiento repentino se marcha por un agujero circular entre las nubes sin dejar rastro.

PRESENTE

Lugar de los hechos en la actualidad. Se regresa a la línea temporal presente donde el ingeniero hace las últimas consideraciones sobre la historia contada por el viejo Ammi y espera que el nuevo pantano disfrace un poco de los horrores vividos en dicho lugar. Dicho pantano que cubrirá el lugar que ahora los que habitan en terrenos aledaños llaman “la landa maldita”, mismo lugar donde anteriormente se encontraba la casa de los Gardner.

Personajes

En el relato, por la razón de su corta extensión y por la intención del autor de infundir a su obra una unidad de impresión, el número de personajes es siempre reducido, además de que sus descripciones suelen ser concretas, rápidas y escuetas (Piña-Rosales, 2009). De este modo, los personajes no poseen un desarrollo profundo.

Los personajes que están presentes en “El Color Surgido del Espacio” son:

Nahum Gardner. Padre y cabeza de la familia.

Señora Gardner. Madre de la familia.

Zenas Gardner. Hijo mayor.

Thaddeus Gardner. Hijo de en medio.

Merwin Gardner. Hijo menor.

Ammi Pierce. Amigo de la familia Gardner y uno de los últimos habitantes del lugar.

El ingeniero. Hombre que llega al lugar para la construcción de un pantano.

Puntos de Vista

A la hora de hacer el estudio del género se debe tener en cuenta los puntos de vista, aquellos desde donde se cuenta la historia. Como expone Piña- Rosales, en esencia son cuatro (4), y estos pueden mantenerse a lo largo de todo el relato o, por el contrario, fluctuar como los diferentes planos de un filme.

1. Omnisciente, en que el narrador está en todo momento presente ante el dialogo entre personaje y lector, opinando de sus personajes en el mismo texto, y sobre todo, inmiscuyéndose en él para recordarnos que aquel texto suyo es una recreación ahistórica, subjetiva, producto de su imaginación;
2. Semiomnisciente, en que el narrador se camufla en uno de los personajes, sobre los que opina y dialoga con el lector;
3. Objetivo, en el que el narrador nos presenta los hechos y las acciones sin intromisiones de ningún tipo, aunque se pueda adivinar siempre un plan, una preocupación estética;
4. Primera persona, que suele ser uno de los personajes del relato, que, sin conocer la consciencia de los demás personajes, opina sobre sus acciones y las interpreta. (Piña-Rosales, 2009, pág. 481)

El relato “El Color Surgido del Espacio” cuenta con un punto de vista en primera persona, ya que, es el personaje del ingeniero el que narra los hechos, los cuales él conoce gracias a la conversación que sostuvo con otro personaje; el viejo Ammi Pierce. Este punto de vista se mantendrá a lo largo de todo el relato.

Tono y Atmósfera

El tono y atmósfera del relato dependen de la actitud del narrador. “El tono y la atmósfera están relacionados con el espacio y el tiempo. Por ejemplo, a través de asociaciones metafóricas” (Piña-Rosales, 2009, pág. 481). Por ejemplo, la mención de determinado tipo de locación, paisaje, época del año, etc.

“El Color Surgido del Espacio” siendo un relato de terror, tiene un tono y atmósfera oscura que el escritor H. P. Lovecraft evoca desde sus primeras líneas, haciendo referencia al paisaje adjudicándole asociaciones con lo inhabitado. Lo anterior puede evidenciarse en las siguientes palabras del autor:

Al oeste de Arkham las colinas se elevan salvajes y hay valles con profundos bosques que ningún hacha ha cortado jamás. Hay cañadas estrechas y oscuras donde los árboles se inclinan exuberantes, y donde pequeños riachuelos gorgotean sin haber recibido nunca un rayo de sol. En las suaves ondulaciones de las laderas se yerguen antiguas granjas hechas de piedra junto a casas de campo en ruinas y cubiertas de musgo que guardan eternamente los secretos de la antigua Nueva Inglaterra al abrigo de grandes salientes de roca; pero ahora todas están vacías, las anchas chimeneas se desmoronan, y las paredes se hinchan peligrosamente bajo los tejados abuhardillados. (Lovecraft, 2020, pág. 9)

Visión del Mundo

“Toda creación artística alude por necesidad a un acontecer en el tiempo, a la condición histórica del hombre” (Ayala, 1970). Una obra de arte, por ende, no se crea en el vacío, responde a una época y su contexto. Siempre, está presente de forma implícita o explícita, una visión del mundo del autor. En palabras de Piña-Rosales “responde a una visión fragmentaria de la realidad, aunque ese fragmentarismo no

le impide ser global. Un cuento puede evocar una generación, toda una época” (Piña-Rosales, 2009, pág. 481).

El relato “El Color Surgido del Espacio” es un claro ejemplo de la visión de mundo presente mayoritariamente en la obra literaria de H. P. Lovecraft. Bajo la premisa de utilizar el miedo como eje central de su narrativa, situada esta, en una época que como expone Luis Benítez en el prólogo de “Los Mitos le Cthulhu” (2015), contaba con una sociedad posguerra la cual demandaba otro tipo historias dentro de la literatura de terror.

4.3 Análisis Musical-Conceptual de “Cuadros de una Exposición”

Como se mencionó en el capítulo anterior, se toma como base el trabajo realizado por Jefferson Ortiz Gutiérrez en su tesis "Análisis Programático e Interpretativo de la Sinfonía No. 1 “El Señor de los Anillos” de Johan De Meij" (2018). Centrándose el presente análisis, en la construcción narrativa de la obra, además de hacer mención sobre aspectos musicales que permitan un criterio técnico, puntualizando los elementos característicos que se consideren pertinentes para su aplicación en la composición que propone el presente trabajo de investigación.

A continuación, se procederá a realizar este análisis pasando por los episodios que componen la obra “Cuadros de una Exposición”, repasando los elementos musicales-argumentales utilizados en esta composición programática. Para este análisis se remitirá a la edición de la *suite* editada por Rimsky-Korsakov.

Promenade

La obra inicia con *Promenade*, la cual servirá como preludeo en interludios entre los movimientos. Del vocablo francés que traduce al español “paseo”, Mussorgsky, representa la experiencia de asistir a una exposición de cuadros. Como menciona Tetsuo Kagehira (2014), “se ha afirmado que la pretensión de Mussorgsky con esta pieza fue retratarse a sí mismo, así como las impresiones que los cuadros le van dejando durante su paseo por la galería” (pág.28). Con la indicación de *Allegro*

giusto, nel modo russo; senza allegrezza, ma poco sostenuto, la pieza está en la tonalidad de Sib mayor, haciendo uso por momentos de dominantes secundarias como por ejemplo V7/V, además de una modulación pasajera a Reb mayor.

Mussorgsky hace uso de cambios de compás —5/4 y 6/4— para dar la sensación de inestabilidad, representando el caminar de aquel que asiste a una exposición de cuadros y su caminar no es lineal mientras está en búsqueda del primer cuadro al cual enfocar su atención.



Imagen 21. Promenade. Cambios de métrica. Cuadros de una Exposición. Edición por Rimsky-Korsakov. Pág. 3.

1. Gnomus

Vocablo latín que traduce al español “Gnomo”, es el primer movimiento de la *suite*. Está basado en el cuadro que Hartmann pinta de un hombre de pequeño tamaño, caminando al parecer de manera sorprendida. La pieza está en la tonalidad de Mib menor, en compás de 3/4 y en este movimiento se puede ver cómo Mussorgsky representa el movimiento de dicha criatura por medio del movimiento melódico. Además, de cambios repentinos de dinámica que describen la personalidad del gnomo, “el gnomo que acá nos muestra Mussorgsky es una criatura grotesca y malvada. En la obra, los gestos rápidos en *fortissimo*, evocan al gnomo asustando” (Muñoz, 2010, pág. 8).



Imagen 22. *Gnomus*. Cambios de dinámica. Cuadros de una Exposición. Edición por Rimsky-Korsakov. Pág. 4.



Imagen 23. *Gnomus*. Intervalos amplios. Cuadros de una Exposición. Edición por Rimsky-Korsakov. Pág. 4.

Del mismo modo, el uso de intervalos como sextas, séptimas y octavas, contribuyen a la sensación de movimiento que Mussorgsky le adjudica al personaje. En el compás diecinueve (19) se puede apreciar la aparición de un motivo rítmico-armónico más lento con la utilización de la dominante del V la cual no resuelve a este, sino que, a su vez, la sucede el acorde del VI. Este pasaje igualmente tiene un final con un movimiento melódico de intervalos lejanos.

Posteriormente, también se aprecia el contraste entre figuras de duración mayor —además de cambios de tempo— y motivos con figuras de duración más corta. Esto es evidente en el compás cincuenta y cuatro (54).



Imagen 24. Gnomus. Cambios de tempo. Cuadros de una Exposición. Edición por Rimsky-Korsakov. Pág. 5.

En el compás setenta y dos (72) aparece un trino que conduce posteriormente a un ascenso cromático desde Mib hasta La para luego regresar, esto, lo hace repetidas veces —tres exactamente— enfatizando el intervalo de tritono, hasta hacerlo una última vez para no regresar e ir cromáticamente hasta la nota A una octava más arriba.



Imagen 25. Gnomus. Intervalo de tritono. Cuadros de una Exposición. Edición por Rimsky-Korsakov. Pág. 5.

El movimiento concluye con una última representación del movimiento ágil del gnomo con dos (2) melodías en movimiento contrario —además de un aumento de tempo— que finalizan en el acorde de Ebm.



Imagen 26. Gnomus. Melodías en movimiento contrario. Cuadros de una Exposición. Edición por Rimsky-Korsakov. Pág. 6.

Promenade (2)

Este nuevo *Promenade* varía del principalmente en su carácter, la indicación *Moderato comodo assaie con delicatezza*, además del uso del *legato* en las frases, evoca una sensación de mayor determinación por parte del espectador que se dirige a su próximo cuadro. Está en la tonalidad de Ab mayor, terminando en un acorde de Eb que es enarmónicamente el quinto grado de la tonalidad del siguiente movimiento.

2. Il Vecchio Castello

Del vocablo italiano que traduce al español “El Viejo Castillo”, es el segundo cuadro que Mussorgsky trae a la obra para su representación musical. Pieza inspirada en la acuarela de Hartmann, la cual muestra a un trovador cantando frente a un castillo medieval italiano, y por esta razón el título original de la obra está escrito en este idioma. Este movimiento está en la tonalidad de So# menor, en compás de 6/8, con la indicación *Andante molto cantabile e con dolore*. Es una pieza con un carácter más estable que las anteriores de la *suite*, contando con la dinámica de *pianissimo* a excepción del final donde por un pequeño momento pasa a *forte* para regresar de nuevo a la dinámica predominante. Además, se puede apreciar la utilización de un pedal de tónica que va a estar presente durante todo el movimiento, dándole un carácter estable y firme tal como el de un castillo. De igual forma, la predominancia —en el principio de la pieza— del modo eólico, evocando la edad medieval en la cual se sitúa el cuadro.



Imagen 27. *Il Vecchio Castello*. Pedal de tónica. Cuadros de una Exposición. Edición por Rimsky-Korsakov. Pág. 7.

También se encuentra a partir del compás número veintidós (22) tanto el uso del modo frigio con la inclusión del acorde Abmaj7 (bII), como dominantes secundarias con el uso del acorde G#7 (V7/IV).



Imagen 28. *Il Vecchio Castello*. Modo frigio y dominante secundaria. Cuadros de una Exposición. Edición por Rimsky-Korsakov. Pág. 7.

Posteriormente, desde el compás treinta y uno (31) también alternará en ocasiones entre el modo frigio y el modo locrio con el acorde D (bV).



Imagen 29. *Il Vecchio Castello*. Alternancia entre modo frigio y locrio. Cuadros de una Exposición. Edición por Rimsky-Korsakov. Pág. 8.

Del mismo modo, Mussorgsky, hará uso a lo largo de la obra de otras dominantes secundarias, así como del modo dórico al incluir el acorde C# (IV).

Promenade (3)

Este nuevo interludio está en la tonalidad de Si mayor, la cual es la relativa mayor de la tonalidad del cuadro anterior. El carácter de este nuevo *Promenade* es distinto, con la indicación *Moderato non tanto, pesamente* que evoca a un espectador con

aún más decisión, el cual se dirige con ímpetu en busca del siguiente cuadro. El interludio termina con el movimiento melódico —en tres (3) ocasiones— Fa#-Sol#-Do#, que, a su vez, genera la tendencia de que el Do# —la última nota de este pasaje— se dirija hacia la nota Fa#, la cual es la primera nota del siguiente cuadro.

3. Tuileries

“Tuileries era el nombre de un palacio francés ubicado en el centro de París, en el que vivieron gran parte de los cortesanos franceses del siglo XVIII y que se convirtió en algún momento en centro del desarrollo cultural de la corte francesa” (Kagehira, 2014, pág. 40). Es el tercer cuadro al que Mussorgsky hace referencia en la obra, este, pretende evocar a los niños jugando en el patio del palacio, ya que, en el cuadro original —el cual se ha perdido— mostraba a un niño jugando en dicho lugar junto a su niñera.

La pieza inicialmente está en un compás de 4/4, con la indicación *Allegretto non troppo, capriccioso* e inicialmente en el modo de Si lidio. La predominancia rítmica de la pieza es bastante juguetona, haciendo uso de pasajes en semicorcheas con *staccato*, representando así, el juego de los niños de una manera más frenética y agitada.



Imagen 30. Tuileries. Predominancia rítmica. Cuadros de una Exposición. Edición por Rimsky-Korsakov. Pág. 10.

Posteriormente en el compás siete (7) y ocho (8) se puede ver cómo la armonía y la melodía —las cuales venían desarrollándose enteramente en modo lidio— sufren un cambio al incluir el acorde de intercambio modal A7 (bVII7) del modo eólico. Posteriormente, va a retomar por un corto pasaje el tratamiento de nuevo en el modo lidio.



Imagen 31. Tuileries. Modo lidio y eólico. Cuadros de una Exposición. Edición por Rimsky-Korsakov. Pág. 10.

En el compás número catorce (14) sucede un cambio en el ritmo de la pieza — hasta ahora entusiasta— introduciendo figuras de mayor duración, marcando un contraste claro con lo anteriormente presentado. Esto evoca un problema en el patio de juegos, posiblemente una pelea entre los infantes.



Imagen 32. Tuileries. Cambio rítmico. Cuadros de una Exposición. Edición por Rimsky-Korsakov. Pág. 11.

Dicho conflicto se resolverá en el compás veintisiete (27) volviendo al juego con el motivo presentado en los primeros compases de la pieza, terminando esta, en el acorde de B que es la relativa mayor de la tonalidad del siguiente movimiento.

4. Bydlo

Es el cuadro que inspira el cuarto movimiento de la *suite*, su nombre proviene de un vocablo polaco que traduce al español “Ganado”. Igualmente, como en el caso anterior, el cuadro original se ha perdido, pero se conoce que mostraba una carreta con grandes ruedas arrastrada por dos (2) bueyes. La pieza está en la tonalidad de Sol# menor, en compás de 2/4, con la indicación *Sempre moderato pesante*. En la sección de acompañamiento, Mussorgsky, mediante un ostinato rítmico evoca el andar de la carreta siendo arrastrada por los bueyes, siendo este, pesado como las diferentes labores del campo.



Imagen 33. *Bydlo*. Ostinato rítmico en el acompañamiento. Cuadros de una Exposición. Edición por Rimsky-Korsakov. Pág. 12.

En el compás veintiuno (21) sucede un cambio a nivel armónico, haciendo uso de los acordes A (bII) como intercambio modal del modo frigio, y D (bV), acorde de intercambio modal del modo locrio. Además de abandonar la melodía presentada inicialmente y pasar a una textura prácticamente homofónica.



Imagen 34. *Bydlo*. Intercambio modal modo frigio y locrio. Cuadros de una Exposición. Edición por Rimsky-Korsakov. Pág. 12.

Posteriormente, en el compás número treinta y ocho (38) se reexpone la melodía inicial pero esta vez en octavas y en un registro más agudo, haciendo uso de la indicación *con tutta forza*, de este modo, Mussorgsky, genera la sensación de cercanía entre el oyente y la carreta.



Imagen 35. *Bydlo*. Sensación de cercanía a través de la dinámica. *Cuadros de una Exposición*. Edición por Rimsky-Korsakov. Pág. 13.

Lo anterior mencionado queda retratado en la sección final de la obra, donde reexpone por última vez la melodía en la octava inicial con una disminución dinámica que conduce a *pianississimo*, sucedido por la indicación *perdendosi* —traducido al español como perdiéndose— representando a la carreta alejándose hasta perderse de la vista del espectador.



Imagen 36. *Bydlo*. Sensación de lejanía a través de la dinámica. *Cuadros de una Exposición*. Edición por Rimsky-Korsakov. Pág. 13.

Promenade (4)

Es el interludio con el carácter más melancólico de todos, además, de estar este, en una tonalidad menor (Re menor), a diferencia de los anteriores. Del mismo modo, hace uso del compás de 7/4. Este interludio evoca una actitud más reflexiva por parte del espectador, hasta el penúltimo compás donde aparece un motivo en semicorcheas sugiriendo un posible hecho que llama la atención de este. Este motivo es una anticipación del motivo rítmico con el que comenzará el siguiente movimiento —presentado esta vez en corcheas— representando de esta forma que dicho cuadro fue lo que llamó la atención del espectador.

5. Ballet des Poussins Dans Leurs Coques

Quinto cuadro de la *suite*, con título original en ruso que traduce al español “Baile de los pollitos en sus cascarones”. En forma *Minuet-Trio*, la pieza está escrita en un compás de 2/4, con armadura de Fa mayor y la indicación *Vivo, leggiero*. Mussorgsky, hace uso de recursos en la articulación para evocar el sonido de los pollitos recién nacidos. El *Scherzino (Minuet)* está caracterizado por el uso de *acciaccaturas* como recurso de onomatopeya para la representación del sonido de dichos animales.



Imagen 37. Ballet des Poussins Dans Leurs Coques. Representación del sonido de los pollitos. Cuadros de una Exposición. Edición por Rimsky-Korsakov. Pág. 14.

El movimiento se caracteriza, además, por el uso de acordes de diferentes modos en la mayoría de este, generando así una ambigüedad en cuanto al centro tonal.



Imagen 38. Ballet des Poussins Dans Leurs Coques. Ambigüedad tonal. Cuadros de una Exposición. Edición por Rimsky-Korsakov. Pág. 15.

En la sección de *Trio* predomina del trino, generando de igual forma, una inestabilidad que evoca la agitación y revoloteo de los polluelos al momento de su nacimiento.



Imagen 39. Ballet des Poussins Dans Leurs Coques. Inestabilidad por medio del trino. Cuadros de una Exposición. Edición por Rimsky-Korsakov. Pág. 15.

Posteriormente, en la segunda mitad del *Trio*, Mussorgsky, retoma el uso de las *acciaccaturas*, para continuar de este modo, con esta misma articulación hasta la *coda* y terminar en un acorde de F en *pianissimo*.



Imagen 40. Ballet des Poussins Dans Leurs Coques. Coda. Cuadros de una Exposición. Edición por Rimsky-Korsakov. Pág. 15.

6. Samuel Goldenberg und Schmuyle

Mussorgsky toma como inspiración para este movimiento dos (2) cuadros de Hartmann. El primero de ellos, mostraba a un judío rico llamado Samuel Goldenberg y el otro, a un hombre pobre igualmente de ascendencia judía llamado Schmuyle. La pieza que está escrita inicialmente en la tonalidad de Sib menor, en compás de 4/4 y con la indicación *Andante*, representa en primer lugar al judío rico. Mediante el uso de ornamentaciones y una dinámica de *forte* realzando el poder que el dinero y su clase social le otorgan a este.



Imagen 41. Samuel Goldenberg und Schmuyle. Judío rico. Cuadros de una Exposición. Edición por Rimsky-Korsakov. Pág. 16.

Del mismo modo en el compás nueve (9), Mussorgsky, presenta al judío pobre, esta vez en el modo de Reb frigio, con ornamentos de menor movimiento melódico y una dinámica de *mezzoforte* hasta el compás número diez (10), donde se transforma en *piano*. Este pasaje puede sugerir al judío pobre temblando de frío.



Imagen 42. Samuel Goldenberg und Schmuyle. Judío pobre. Cuadros de una Exposición. Edición por Rimsky-Korsakov. Pág. 16.

Posteriormente, hay un fragmento de dos (2) compases donde el uso de la dominante con su respectiva resolución al acorde de Dbm conectará con la nueva sección de la pieza. Mussorgsky, desde el compás número quince (15) hasta el

compás veintiuno (21) presenta a los dos (2) hombres; Goldenberg en la mano izquierda (registro grave) y Schmuyle en la mano derecha (registro agudo). El judío pobre en la tonalidad de Reb menor y el judío rico en Sib menor, llevando de esta forma, un tratamiento politonal en este fragmento de la pieza.



Imagen 43. Samuel Goldenberg und Schmuyle. Judío rico y judío pobre simultáneamente. Cuadros de una Exposición. Edición por Rimsky-Korsakov. Pág. 17.

El choque entre estos dos hombres —choque de clases sociales— termina con el dominio del judío rico, apareciendo este, al final de la pieza y terminando el movimiento en la nota Sib —tónica de la tonalidad de Goldenberg— en *fortissimo*. Sib mayor será la tonalidad del siguiente *Promenade*.



Imagen 44. Samuel Goldenberg und Schmuyle. Final. Cuadros de una Exposición. Edición por Rimsky-Korsakov. Pág. 17.

Promenade (5)

Este último *Promenade*, exceptuando algunas variaciones, como la inclusión del compás de 7/4, así como una mayor alternancia entre el 5/4 y el 6/4, es casi igual al *Promenade* que inicia toda la obra. Mostrando de nuevo a un espectador indeciso acerca de cuál será el siguiente cuadro. El interludio termina en Bb, el quinto grado de la tonalidad del siguiente movimiento.

7. Limoges. Le Marché

Vocablo francés que hace referencia a la ciudad capital francesa Limoges. Es el séptimo cuadro que trae Mussorgsky a la *suite* para su tratamiento musical programático, inspirado en “una serie de bocetos en lápiz que hizo Hartmann durante su estadía en Francia que reflejaban diferentes personajes de la plaza de mercado de la ciudad de Limoges” (Kagehira, 2014, pág. 50). La pieza está escrita en el compás de 4/4 —cambiando a 3/4 en un fragmento—, con la indicación *Allegretto vivo, sempre scherzando* y en la tonalidad de Mib mayor, marcando con bastante insistencia la nota La del modo lidio. Además, con un ritmo acelerado predominantemente constituido por semicorcheas.



Imagen 45. Limoges. Le Marché. Ritmo acelerado. Cuadros de una Exposición. Edición por Rimsky-Korsakov. Pág. 19.

Del mismo modo, el uso de acordes de intercambio modal como los son Cb (bVI) proveniente del modo eólico, Fb (bII) del modo frigio y Ebm (Im) del modo eólico, situándose por momentos muy cortos en el modo frigio. Además, el uso de acordes disminuidos también está muy presente.



Imagen 46. Limoges. Le Marché. Intercambios modales y acordes disminuidos. Cuadros de una Exposición. Edición por Rimsky-Korsakov. Pág. 19

Modulaciones a tonalidades lejanas como Re mayor en el compás número doce (12), generan un contraste significativo en la pieza, la cual evoca el caos en un mercado de una ciudad abarrotado de gente. “Este número y sus múltiples contrapuntos ilustra perfectamente la idea de un espacio ocupado por vendedores y compradores, donde el grito, el regateo y las intervenciones cortas son lo que dinamiza el espacio” (Kagehira, 2014, pág. 53).



Imagen 47. Limoges. Le Marché. Final en fusas. Cuadros de una Exposición. Edición por Rimsky-Korsakov. Pág. 21.

Como se aprecia en la imagen anterior, el final de la obra está constituido por una sucesión de acordes en fusas, lo cual reafirma esta representación de caos en el mercado.

8. Catacombae: Sepulcrum – Romanum

Es el octavo cuadro que aparece en la *suite*, el cual mostraba a Hartmann y a un arquitecto paseando en una catacumba. El movimiento está dividido en dos (2): *Catacombae: Sepulcrum – Romanum* y *Con Mortuis in Lingua Mortua*; secciones que parecen casi movimientos independientes y por lo general suelen tratarse de como tal por la sustancial diferencia entre los materiales que componen cada parte. “Hace referencia a una visita que Hartmann hizo a las catacumbas en Paris, acompañado del arquitecto, Vasili Kenel, mientras un guía los acompañaba iluminando la estancia con una linterna” (Kagehira, 2014, pág. 53). La pieza está escrita en compás de 3/4 con la indicación *Largo*. Parece en primera medida que el movimiento está en la tonalidad de Sol mayor, pero a medida que avanza, la armonía se torna ambigua sin realmente establecer un centro tonal. El movimiento está caracterizado por contar con bloques de acordes con cambios dinámicos de forma súbita, yendo de *forte* a *piano* en casi la totalidad de la pieza.

The image shows a musical score for the piece 'Catacombae: Sepulcrum – Romanum'. The score is written for piano in 3/4 time, marked 'Largo'. It consists of two staves. The upper staff contains a series of chords, many of which are beamed together. The lower staff contains a series of chords, some of which are beamed together. The dynamic markings are: *ff*, *p*, *cresc.*, *ff sf*, *p dim.*, *ff sf*, *p dim.*, *ff sf*, *dim.*, *p*, and *pp*. The score is characterized by abrupt changes in dynamics, creating a sense of atmospheric shifts.

Imagen 48. *Catacombae: Sepulcrum – Romanum*. Cambios dinámicos. Cuadros de una Exposición. Edición por Rimsky-Korsakov. Pág. 22.

Mussorgsky, busca darle un tratamiento a la armonía guiado por la búsqueda de colores, acompañado de cambios de dinámica que simulan los ecos propios de las catacumbas cuando alguien se encuentra dentro sus muros.

Con Mortuis in Lingua Mortua

Es la segunda sección del cuadro anteriormente mencionado, y a su vez es el último *Promenade* de la *suite*. Escrita en la tonalidad de Si menor, en compás de 6/4 y con la indicación *Andante non troppo, con lamento*. Mussorgsky en la primera parte presenta la melodía de *Promenade* en el registro grave, en ocasiones siendo armonizada y otras veces en octavas. Por otra parte, en el registro agudo hace uso del *tremolo* en intervalos de octavas que se mantiene durante todo el movimiento, descendiendo estas, en ocasiones de manera cromática. A nivel armónico se evidencia el uso de la dominante C#7 (V7/V).



Imagen 49. *Con Mortuis in Lingua Mortua*. *Promenade* en registro grave. Cuadros de una Exposición. Edición por Rimsky-Korsakov. Pág. 22.

Dichos *tremolos*, Mussorgsky, los usa como representación del fuego de la linterna, el cual produce una luz titilante. Del mismo modo, la inclusión de la melodía de *Promenade* representa al espectador sumergiéndose de manera profunda en el cuadro paseando dentro de la catacumba. Al igual que el pintor se pinta a sí mismo, dentro del cuadro, Mussorgsky pone al espectador —él mismo— como parte del cuadro. Una segunda parte, modula a la tonalidad de Si mayor y presenta los acordes D7 (III7), intercambio modal del modo frigio, así como el quinto grado de la tonalidad (F#) y, por último, el acorde de B, en el cual terminará posteriormente la pieza.



Imagen 50. Con Mortuis in Lingua Mortua. Intercambio modal. Cuadros de una Exposición. Edición por Rimsky-Korsakov. Pág. 23.

9. La Cabane Sur des Pattes de Poule (Baba – Yaga)

Inspirado el cuadro de Hartmann en el cuento tradicional ruso de *Baba - Yaga*, de una bruja que secuestra a los niños, este, muestra una casa en forma de reloj de bronce, en el que, según la historia, vive *Baba – Yaga*. La pieza de Mussorgsky, cuyo título original en ruso traduce al español “La cabaña sobre patas de gallina”, por su parte, representa a este ser malévolo mediante elementos como lo son intervalos a distancia de séptima y segunda menor, además de movimientos cromáticos a lo largo de la pieza. Está escrita en la tonalidad de C mayor con pasajes que sugieren el modo frigio —compases entre el diez (10) y el catorce (14)—, además comienza con la métrica de 2/4 y tiene la indicación *Allegro con brio, feroce*.



Imagen 51. La Cabane Sur des Pattes de Poule (Baba – Yaga). Intervalos de séptima. Cuadros de una Exposición. Edición por Rimsky-Korsakov. Pág. 23.



Imagen 52. *La Cabane Sur des Pattes de Poule (Baba – Yaga)*. Modo frigio e intervallos de séptima. Cuadros de una Exposición. Edición por Rimsky-Korsakov. Pág. 23.

Mussorgsky, incrementa la sensación de tensión en el compás veinticinco (25) a través de movimientos “cromáticos” en intervallos de cuarta en el registro grave, mientras el registro agudo lleva la secuencia de acordes C-Db-D7-Eb; tónica, intercambio modal del modo frigio (bII), dominante de la dominante (V7/V), intercambio modal del modo dórico (bIII) respectivamente.



Imagen 53. *La Cabane Sur des Pattes de Poule (Baba – Yaga)*. Secuencia de acordes. Cuadros de una Exposición. Edición por Rimsky-Korsakov. Pág. 24.

El movimiento, casi en su totalidad, se caracteriza por un ritmo frenético tanto armónico como melódico. Al igual que en 1. Gnomus en esta pieza los movimientos cromáticos y las dinámicas fuertes pretenden evocar lo malévolo del personaje, en este caso, *Baba – Yaga*. En el compás noventa y seis (96), Mussorgsky, presenta lo choza donde vive el personaje, con *tremolos* en seisillos de semicorchea —

posteriormente en fusas— en el registro agudo, acompañado de intervallos disonantes como el tritono, además de la indicación *Andante*.



Imagen 54. *La Cabane Sur des Pattes de Poule (Baba – Yaga). Chozo de Baba - Yaga. Cuadros de una Exposición. Edición por Rimsky-Korsakov. Pág. 26.*

El movimiento finaliza con intervallos de octava por medio de saltos, así como, de movimientos cromáticos en semicorcheas. Este fragmento conecta con el último movimiento de la obra.



Imagen 55. *La Cabane Sur des Pattes de Poule (Baba – Yaga). Final. Cuadros de una Exposición. Edición por Rimsky-Korsakov. Pág. 29.*

10. *La grande Porte de Kiev*

En 1866 Alexander II —emperador de Kiev— convocó un concurso para diseñar un arco triunfal en la ciudad. “Hartmann participó del concurso, diseñando un arco inspirado en el casco eslavo tradicional, sin embargo, el concurso fue cancelado y la obra nunca llegó a construirse” (Kagehira, 2014, pág. 59). Mussorgsky se inspira en este diseño para la composición del último movimiento de la *suite*, el cual su nombre original en ruso traduce al español “La Gran Puerta de Kiev”. Está escrita en la tonalidad de Mib mayor, en compás de 4/4 y con la indicación *Allegro alla breve*.

Maestoso. Con grandeza. Desde los primeros acordes, Mussorgsky, despierta la majestuosidad de dicho lugar, acompañado del uso de la dinámica *forte*, la cual evoca con mayor ímpetu una sensación de grandeza.



Imagen 56. La grande Porte de Kiev. Majestuosidad. Cuadros de una Exposición. Edición por Rimsky-Korsakov. Pág. 30.

Posteriormente, en el compás número treinta (30) se presenta un nuevo material, en la dinámica de *piano*, en tonalidad de Lab menor y con la indicación *senza espressione*. El hecho de que se quiera que se interprete como un himno es el porqué de dicha indicación. Además de esto, Mussorgsky, hace uso del modo frigio con el acorde Gbm (bVIIIm) y del modo locrio con el acorde Cbm (bIIIm) en los compases treinta y cinco (35) y treinta y nueve (39) respectivamente.



Imagen 57. La grande Porte de Kiev. Modo frigio de Ab. Cuadros de una Exposición. Edición por Rimsky-Korsakov. Pág. 30.

El material anteriormente mencionado se reexpondrá en el compás número sesenta y cuatro (64), pero en esta ocasión, transportado una quinta de forma

ascendente en la tonalidad de Mib menor. En el compás cuarenta y siete (47) se reexpone el tema principal acompañado de una melodía en octavas en el registro agudo con la indicación *Energico*.



Imagen 58. La grande Porte de Kiev. Reexposición del tema principal. Cuadros de una Exposición. Edición por Rimsky-Korsakov. Pág. 31.

Más adelante, Mussorgsky, va a hacer uso del recurso de la disminución rítmica, evocando el sonar de unas campanas que a medida que avanza la pieza comienzan a resonar con mayor intensidad.



Imagen 59. La grande Porte de Kiev. Disminución rítmica (compases 87 y 91). Cuadros de una Exposición. Edición por Rimsky-Korsakov. Pág. 32.

Luego, mediante un descenso diatónico de tres (3) compases de extensión, en el compás ciento catorce (114) se reexpone el tema principal, pero esta vez con ritmo de tresillo de blancas.



Imagen 60. La grande Porte de Kiev. Reexposición del tema principal en tresillos. Cuadros de una Exposición. Edición por Rimsky-Korsakov. Pág. 33.

Y finalmente, en el compás ciento sesenta y dos (162) se reexpone el tema principal, esta vez con figuras de redondas y blancas en *fortissimo* y con la indicación *Grave, sempre allargando*. Esto, muestra la insistente aparición del tema principal a lo largo del movimiento, otorgándole así, un carácter de grandeza y majestuosidad a la mayor parte de esta.



Imagen 61. La grande Porte de Kiev. Última reexposición del tema principal de La Gran Puerta de Kiev. Cuadros de una Exposición. Edición por Rimsky-Korsakov. Pág. 34.

Posteriormente, en los últimos compases se hace énfasis en el acorde de Eb seguido de *tremolos* en intervalos de octavas, hasta concluir en la nota Mib en una figura de blanca con puntillo, dándole así, Mussorgsky, fin a la *suite*.

4.4 Ejercicios Compositivos

Para la composición de la *suite* moderna “El Color Surgido del Espacio”, se consideró pertinente como cuarto punto y antes de comenzar con el proceso de la obra anteriormente dicha, el uso de elementos encontrados tanto en la búsqueda documental como en el análisis musical-conceptual de la obra del compositor Modest Mussorgsky en ejercicios compositivos para una exploración previa de dichos elementos. A continuación, se mostrarán dos de ellos.

Score

Ejercicio de Modalidad

Compositor: Armando Santamaría

♩ = 60 D lidio

Flute

Piano

Fl.

Pno.

I II VIIm II

mf *mp* *dim.*

p *mf* *mp*

I VII Vm I D eólico III VI I

p *mf* *p*

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

©2021

Imagen 62. Ejercicio de modalidad. (2021).

Primeramente, la exploración de la armonía modal vista en el texto de Enric Herrera (1995) mediante el uso de los acordes cadenciales del modo, además de las consideraciones de la polimodalidad y politonalidad —finalmente no empleada en la posterior composición— presentadas por Vincent Persichetti (1961).

Tratamiento politonal - polimodal

A frigio

G locrio
I

Fl.

Pno.

mf p

f

♩. ✱

♩. ✱

♩. ✱

Imagen 63. Ejercicio de Modalidad. Tratamiento politonal - polimodal (2021).

Del mismo modo, se llevó a cabo, un ejercicio a partir de la construcción de acordes por cuartas, con base en lo que presenta Vincent Persichetti (1961). Explorando la ambigüedad que pueden generar los acordes con esta organización en la búsqueda de color y atmósfera. Sumado a eso, el uso de intervalos amplios para generar inquietud, como se pudo ver en el cuadro 1. *Gnomus* y el cuadro 9. *La Cabane Sur des Pattes de Poule (Baba – Yaga)* pertenecientes a la obra anteriormente analizada de Modest Mussorgsky (1974).

Además, cabe resaltar, que el desarrollo de las maderas en la primera sección del segundo movimiento de la *suite* moderna “El Color Surgido del Espacio”, el cual se mostrará en el siguiente capítulo, se desprende directamente de este ejercicio.

Score

Ejercicio de Acordes por Cuartas

Compositor: Armando Santamaría

Flute
mp

Oboe
mp

Clarinet in B \flat
mp

Bassoon
mp

Fl.
Ob.
B \flat Cl.
Bsn.

©2021

Imagen 64. Ejercicio de acordes por cuartas. (2021).

Las partituras completas de los ejercicios citados anteriormente se pueden encontrar en los anexos del presente trabajo.

CAPÍTULO 5. PRODUCTO ARTÍSTICO

En el presente capítulo se detallará el proceso llevado a cabo para traducir el relato “El Color Surgido del Espacio” de H.P. Lovecraft al lenguaje musical. Esto, a partir del análisis tanto literario del relato como del análisis musical-conceptual enfocado en los elementos musicales-argumentales de la obra “Cuadros de una Exposición” del compositor Modest Mussorgsky, los cuales se gestaron con el fin de extraer elementos puntuales para lograr eficazmente dicha traducción. El formato escogido para esta composición programática es la orquesta sinfónica, formato utilizado en incontables ocasiones por la variedad de timbres que posee, además de sus posibilidades dinámicas y evocativas para obras de este tipo. Los instrumentos que conformarán la orquesta para la composición del presente trabajo es la siguiente.

Tabla 7. Instrumentos de la orquesta para la *suite* “El Color Surgido del Espacio”

Familia instrumental	Instrumentos
<i>Maderas</i>	<i>Flautas 1 y 2</i> <i>Oboes 1 y 2</i> <i>Clarinetes en Bb 1 y 2</i> <i>Fagotes 1 y 2</i> <i>Saxofones Altos 1 y 2</i> <i>Saxofones Tenores 1 y 2</i> <i>Saxofón Barítono</i>
<i>Metales</i>	<i>Cornos en F 1 y 2</i> <i>Trompetas en Bb 1 y 2</i> <i>Trombones 1 y 2</i> <i>Tuba</i>

Los saxofones estarán presentes solamente en el primer movimiento de la obra.

Sumado a esto, la inclinación por desarrollar la composición con forma de *suite* moderna, dada la naturaleza de sus movimientos contrastantes entre sí los cuales permiten perfectamente la adaptación del programa que aquí se propone llevar al discurso musical.

En primer lugar, a partir del análisis del material literario se toman tanto la historia y principalmente la trama de este para la estructura de la *suite*. Como se pudo ver anteriormente, los sucesos que narra el relato no transcurren de forma lineal, sino, con dos saltos temporales: Presente-pasado y posteriormente, pasado-presente. Esto, no resulta demasiado favorable para su traducción musical programática, ya que el abordar una trama con saltos temporales podría tener como resultado que el desarrollo de la obra fuera menos inteligible. Lo anterior, no significa de ninguna manera que una composición programática no se pueda abordar desde una estructura narrativa la cual alterne entre líneas temporales, solo que, para el presente trabajo, se considera pertinente y más acertado darle otro tratamiento. Así pues, para la estructuración y composición de la *suite* "El Color Surgido del Espacio", se decide abordar la trama del relato desde una narración lineal de los hechos, es decir, en el verdadero orden cronológico de los acontecimientos. Por lo tanto, en comparación con el tratamiento narrativo original, este desarrollo cronológico manipulado de la trama se traslada a la *suite*, dividiéndose en tres (3) movimientos, en una línea temporal sucediendo de la siguiente forma.

El Color Surgido del Espacio. (Orden Cronológico).



El Color Surgido del Espacio. Suite Moderna. (Orden Cronológico).



Imagen 65. Comparación del orden cronológico entre el relato y la suite

De este modo, se destina el primer movimiento a representar sucesos previos a la historia, haciendo una contextualización sonora del lugar donde transcurrirán los acontecimientos. El segundo movimiento se destina a narrar el argumento principal de la obra original —línea temporal del pasado en el material literario— a través de la representación de cada sección que divide la trama en este punto. Y por último el tercer movimiento narra los hechos después de la partida el color —línea temporal del presente en el material literario— mediante la representación sonora del lugar después de los acontecimientos. A continuación, se presenta una tabla la cual muestra con mayor claridad cada movimiento y los ejes temáticos referentes a la trama —extraídos del análisis literario— que los componen.

Tabla 8. Estructuración de los movimientos de la *suite* “El Color Surgido del Espacio”

MOVIMIENTOS	TRAMA	DESCRIPCIÓN
<i>Primer Movimiento</i>	<i>Lugar de los hechos antes de la visita del color</i>	Sucesos previos a la historia y caída del meteorito (contextualización sonora del entorno rural).

<p style="text-align: center;">Segundo Movimiento</p>	<p><i>I. Caída del meteorito y conmoción. (c.1-16)</i></p> <p><i>II. Propagación de la sustancia a través de los seres vivos. (c.17-32)</i></p> <p><i>III. Primeros efectos del color. (c.33-56)</i></p> <p><i>IV. Mutaciones y consecuencias del color. (c.57-66)</i></p> <p><i>V. Locura y muerte de la familia Gardner. (67-88)</i></p> <p><i>VI. Partida del color. (c.98-101)</i></p>	<p>La visita del color y sucesos de la familia Gardner (representación de la historia en cada sección la cual divide la trama en este punto)</p>
<p style="text-align: center;">Tercer Movimiento</p>	<p><i>Lugar de los hechos en la actualidad (la landa maldita)</i></p>	<p>Lugar de los hechos en la actualidad (representación sonora del lugar después de los acontecimientos)</p>

La elección de destinar el primer movimiento a representar sucesos previos a la historia está guiada por la búsqueda de generar un mayor contraste entre los movimientos, así como, entre el inicio y el final de la obra. Ahora bien, se procederá a hacer la descripción conceptual y musical de cada uno de los movimientos.

Primer Movimiento: Antes del Color

Este movimiento, como se dijo anteriormente, pretende representar el lugar de los hechos antes de los acontecimientos de la visita del color, de este modo, toma

como base la melodía del *Dies Irae* —eje central del tercer movimiento— con la diferencia de que en esta pieza se presenta en modo mayor. Esto, con el fin de representar el contraste del “antes y el después” del lugar donde transcurre la historia. Se presenta en la tonalidad de La mayor —misma tonalidad de la pieza— además, de añadir a la melodía un motivo anacrúsico compuesto de tres (3) notas que preparan esta variación del *Dies Irae*.

La obra está en la tonalidad de La mayor, en compás de 4/4 y con la indicación de tempo “lento expresivo” a 40bpm. Comienza con la melodía del *Dies Irae* en los violonchelos en dinámica de *piano*, donde posteriormente se van a sumar las maderas respondiendo con otra melodía en los compases cuatro (4) y cinco (5).

Imagen 66. Inicio de la obra, variación del *Dies Irae*, cuerdas. Primer Movimiento. Suite “El Color Surgido del Espacio”.

Posteriormente, la melodía va a pasar a las flautas y a los oboes del compás cinco (5) al compás siete (7) con indicación de *crescendo* transportado una tercera arriba. A nivel armónico en estos primeros compases aparece el acorde G (bVII) intercambio modal del modo mixolidio.

VIIm7 IIIm7 IIIIm7 IVmaj7 bVIImaj7(#11) Imaj7

mf *mp*

mf *mp*

mf *mp*

mf *mp*

Imagen 67. Variación del Dies Irae en las maderas. Primer Movimiento. Suite “El Color Surgido del Espacio”.

Posteriormente, aparecen los acordes de intercambio modal —compás once (11) al catorce (14)— Bbmaj7 (bIIImaj7) proveniente del modo frigio y Ebmaj7 (bVmaj7) del modo locrio, además del acorde Bb7 como sustituto tritonal para ir a Amaj7⁽⁹⁾ (Imaj7⁽⁹⁾). Toda esta primera sección evoca la tranquilidad de una zona rural llena de vegetación, mediante una armonía consonante y el color predominante de las maderas en dinámica de *mezzopiano* y *mezzoforte*.

bIIImaj7 bVmaj7 V7sub/V

pp *p*

pp *p*

pp *p*

p *mp*

p *mp*

Imagen 68. Intercambio modal del modo frigio y locrio, cuerdas. Primer Movimiento. Suite “El Color Surgido del Espacio”.

En el siguiente pasaje, se presenta en el compás dieciséis (16) nuevamente la variación del *Dies Irae*, esta vez en los cornos y los fagotes, sufriendo una disminución rítmica a corcheas en lugar de negras. El uso de los metales, sumado a la dinámica de *mezzoforte* que posteriormente irá aumentando hasta llegar a *forte*, evoca la majestuosidad y del bosque, la grandeza de dichos paisajes rurales con arboles inmensos y muchos animales, pero a su vez, refleja la nobleza de este. La melodía aparece tres (3) veces de manera consecutiva, sufriendo en cada repetición un transporte de forma ascendente, primero una tercera diatónica ascendente y por último una cuarta diatónica igualmente ascendente.

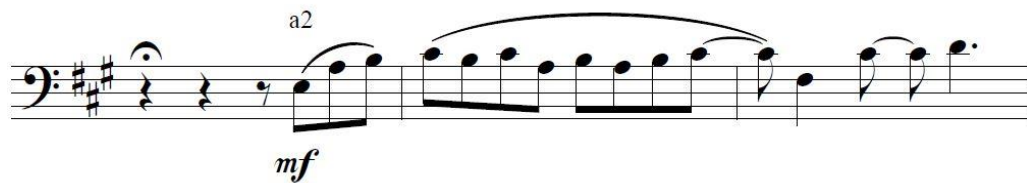


Imagen 69. Variación del *Dies Irae*, fagotes. Primer Movimiento. Suite "El Color Surgido del Espacio".

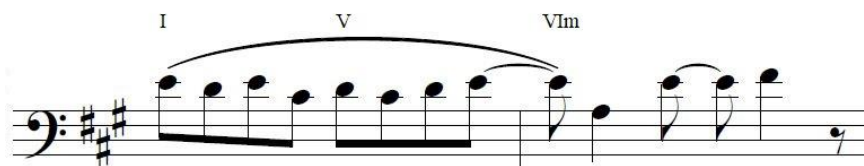


Imagen 70. Variación transportada una tercera diatónica ascendente, fagotes. Primer Movimiento. Suite "El Color Surgido del Espacio".

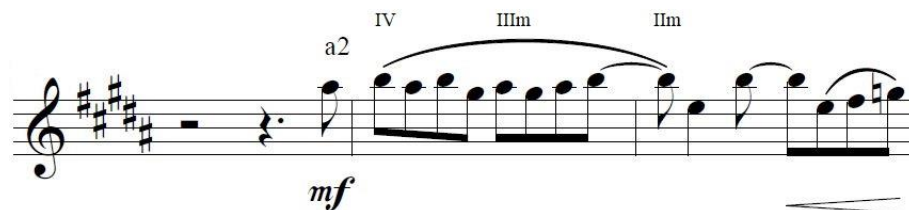


Imagen 71. Variación transportada una cuarta diatónica ascendente, clarinetes. Primer Movimiento. Suite "El Color Surgido del Espacio".

Luego de esto, en el compás veintitrés (23) aparece de nuevo el acorde G (bVII), posteriormente el acorde Gm (bVIIIm), Bb (bII) y Am (Im), los cuales son acordes

característicos del modo frigio, situándonos por un momento en dicho modo. Por otro lado, estos acordes funcionan como enlace para la modulación a Fa mayor en el compás veintisiete (27), ya que, dichos acordes son diatónicos a esta nueva tonalidad. Además de esto, a partir de este punto, aparecen los timbales, cargando de más emotividad a la pieza.

The image shows a musical score for woodwinds. It includes parts for Flute 1 & 2, Oboe 1 & 2, Clarinet in Bb 1 & 2, and Bassoon 1 & 2. The key signature is F major (one flat). The score is divided into four measures. Above the staves, chord symbols are indicated: bVII, bVIIIm7, bII, A:Im, F:IIIIm, and V. Dynamic markings include *mf*, *mp*, *f*, and *cresc.*. The Flute and Oboe parts are mostly rests, while the Clarinet and Bassoon parts have active melodic lines.

Imagen 72. Modulación a F mayor, maderas. Primer Movimiento. Suite “El Color Surgido del Espacio”.

Seguidamente se reexpone la melodía con el mismo tratamiento que se presentó compases atrás —esta vez en la tonalidad de Fa mayor— sin el último transporte de cuarta diatónica ascendente. Esta vez presentándose en los clarinetes, fagotes, cornos y trompetas, evocando nuevamente la grandeza del bosque.

The image shows a musical score for brass instruments. It includes parts for Cornet 1 & 2, Trumpet in Bb 1 & 2, Trombone 1 & 2, and Tuba. The key signature is F major. The score is divided into six measures. Above the staves, chord symbols are indicated: I, V, IV, I, V, and IIm. Dynamic markings include *ff*, *mf*, and *f*. The Cornet and Trumpet parts have active melodic lines, while the Trombone and Tuba parts have sustained notes.

Imagen 73. Melodía en F mayor, metales. Primer Movimiento. Suite “El Color Surgido del Espacio”.

Posteriormente, se oscurece la pieza medianamente con el acorde de Dm (VIIm) en el compás Treinta y uno (31), esto perdurará hasta el final del movimiento, evocando una sensación de un mal presentimiento por lo que está por venir. El movimiento termina con la caída del meteorito cerca al pozo de los Gardner, donde se presenta el *leitmotiv* de la roca de origen espacial en los timbales con la dinámica *fe fortissimo*. Este *leitmotiv* rítmico será el hilo conductor principal del siguiente movimiento. Este recurso se pudo evidenciar en el *Promenade (4)* Mussorgsky, la anticipación del siguiente movimiento —con material de este— en el final de la pieza anterior.

Segundo Movimiento: El Color Surgido del Espacio

Segundo movimiento de la *suite*, el cual está destinado a representar los acontecimientos del argumento principal de la historia, por ende, este resulta ser el de mayor extensión de los tres (3). Escrito en compás de 4/4, con armadura de Fa# menor, dividido en seis (6) secciones, cada una de ellas corresponde a los momentos de la trama extraídos del análisis literario.

I. Caída del meteorito y conmoción. Esta sección —con la cual inicia el movimiento— representa a este nuevo elemento que ha caído a la tierra, el cual es de una composición química diferente a cualquier elemento perteneciente a ella, además de poseer un color que no hace parte al espectro de colores conocido por la humanidad. Esta inicia con un acorde en estructura de cuartas justas presentada en los metales con las notas Do#, Fa#, Si y Mi, estando presente este, en la totalidad de esta sección actuando como pedal sobre el cual se desarrollan los otros elementos. Este recurso se pudo ver en el movimiento perteneciente al cuadro 2. *Il Vecchio* Castello, de la obra “Cuadros de una Exposición” donde en ese caso, se hacía uso de un pedal de tónica para generar estabilidad. Precisamente, en esta primera sección se pretende dar una sensación de ambigüedad, a la vez que de estabilidad mediante el uso de estructuras cuartales, ya que representa la naturaleza y origen desconocido

e incomprensible de este elemento, pero, además, la omisión de si es peligroso o inofensivo está presente.

The image shows a musical score for three brass instruments: Corno en F (Horn in F), Trompeta en Bb (Trumpet in Bb), and Trombón (Tuba). The score is in 4/4 time and features quarter note structures. The Corno en F part starts with a rest in the first two measures, then plays a quarter note in the third measure, followed by a half note in the fourth measure. The Trompeta en Bb part starts with a quarter note in the first measure, followed by a half note in the second measure, and then a quarter note in the third measure. The Trombón part starts with a quarter note in the first measure, followed by a half note in the second measure, and then a quarter note in the third measure. The dynamics are marked as *p* (piano) for the Corno en F and Trompeta en Bb, and *mf* (mezzo-forte) for the Trombón.

Imagen 74. Ambigüedad y estabilidad mediante estructuras cuartales, metales. Segundo Movimiento. Suite "El Color Surgido del Espacio".

De igual forma, las flautas y los oboes desde el compás tres (3) tendrán un tratamiento cuartal, hasta el compás número nueve (9) donde aparece toda la familia de las maderas con la misma estructura cuartal presentada en los metales. Contribuyendo así, a la sensación de ambigüedad mediante la inestabilidad rítmica por el uso de sincopas. Este tratamiento está directamente derivado del segundo ejercicio compositivo referenciado en el capítulo anterior.

The image shows a musical score for four woodwind instruments: Fl. 1 (Flute 1), Ob. 1 (Oboe 1), Cl. Bb (Clarinet in Bb), and Fag. 1 (Bassoon). The score is in 4/4 time and features quarter note structures. The Fl. 1 part starts with a rest in the first two measures, then plays a quarter note in the third measure, followed by a half note in the fourth measure. The Ob. 1 part starts with a quarter note in the first measure, followed by a half note in the second measure, and then a quarter note in the third measure. The Cl. Bb part starts with a quarter note in the first measure, followed by a half note in the second measure, and then a quarter note in the third measure. The Fag. 1 part starts with a quarter note in the first measure, followed by a half note in the second measure, and then a quarter note in the third measure. The dynamics are marked as *mp* (mezzo-piano) for all instruments. There are also markings 'a2' above the Cl. Bb and Fag. 1 staves.

Imagen 75. Estructuras cuartales y el uso de síncopa, maderas. Segundo Movimiento. Suite "El Color Surgido del Espacio".

Además, en esta sección es protagonista el *leitmotiv* asociado al meteorito, el cual —como narra la historia del relato— se contraerá hasta desaparecer por lo que su *leitmotiv* sufrirá algunas transformaciones. Mediante la aumentación rítmica se hará evidente la desaparición de dicho artefacto.



Imagen 76. Estructuras cuartales y el uso de síncope, maderas. Segundo Movimiento. Suite "El Color Surgido del Espacio".

El contrabajo y el violonchelo acompañan rítmicamente este *leitmotiv* con los siguientes intervalos en cada ocasión que aparezca: Fa#-Do#, De-Si, Sol#-Do#, Fa#-Do#. De este modo, actuando como un ostinato que acompañará al rítmicamente al meteorito hasta desaparecer. Este elemento del ostinato rítmico es extraído de la obra de Mussorgsky, presente en su cuadro 4. Bydlo.

Cabe resaltar que, a pesar de que el meteorito sufra una contracción y pierda tamaño antes de desaparecer, la elección de la aumentación rítmica obedece a que —como se verá más adelante— a medida que el meteorito desaparece el color se propaga por los seres vivos y las materias orgánicas. De este modo se quiere representar que, a la vez que el meteorito desaparece, logra un mayor alcance a través de la sustancia que alojaba en su núcleo, entonces, por ende, abarca más espacio del compás debido a que el color que hacía parte de él cada vez se propaga más por la tierra. La sensación de estabilidad por las estructuras cuartales sumado a la inestabilidad rítmica, hacen a esta sección la más ambigua tanto armónica como melódicamente de todo el movimiento.

II. Propagación de la sustancia a través de los seres vivos. Esta sección que contrasta con la anterior por su tratamiento armónico y su dinámica en *mezzoforte* representa el camino que recorre el color propagándose por la tierra. En la tonalidad

de F# menor, a 80 bpm, extrae otro elemento visto en la obra de Mussorgsky, como lo es el movimiento melódico para representar el movimiento de un personaje presentado en el cuadro 1. Gnomus. Mediante una melodía que va moviéndose por los diferentes timbres de la orquesta —compás diecisiete (17)—, se evoca esta sensación de movimiento perteneciente al color, además de la simultanea desaparición del meteorito mediante la aumentación rítmica. Del mismo modo, a través de la articulación *staccato* se evoca un movimiento más frenético y punzante.

Imagen 77. Movimiento melódico del color. Segundo Movimiento. Suite “El Color Surgido del Espacio”.

Además, del uso de la dinámica *forte* en cada ocasión que se presenta esta melodía por todas las familias instrumentales de la orquesta. En cuanto a la armonía,

hay acordes de intercambio modal, mientras se presenta un ritmo armónico para los cambios de acorde de redonda y dos blancas; cada una de estas figuras posee un acorde propio. En el compás diecisiete (17) está el acorde $Bm7^{(9,11)}$ (IVm^{11}); $Em7^{(9)}$ ($bVIIIm7^{(9)}$) intercambio modal del frigio y $F\#m7^{(9,11)}$ ($Im7^{(9,11)}$) en el compás dieciocho (18); $G\#m7b5^{(9)}$ ($IIIm7b5^{(9)}$) en el compás diecinueve (19); para el compás veinte (20) aparece $A7^{(b9,11)}$ ($bIIII7^{(b9,11)}$) intercambio modal del frigio y $D7$ ($bVII7$) intercambio modal del modo locrio; $C\#7^{(b9)}$ ($V\#7^{(b9)}$) está en el compás veintiuno (21); $A\#m7^{(9)}$ ($IIIIm7^{(9)}$) intercambio modal del modo lidio y $E7$ ($bVII7$) en el compás veintidós (22): $F\#m7$ ($Im7$) en el compás veintitrés (23); además de $Bm7^{(9)}$ ($Ivm7^{(9)}$) y $F\#m7b5$ ($Im7b5$) intercambio modal del modo locrio en el compás veinticuatro (24).

De esta forma reaparecen algunos de estos acordes, así como, la aparición de nuevos como lo son $C\#m7b5^{(11)}$ ($V\#m7b5^{(11)}$) intercambio modal del modo frigio en el compás treinta (30) y $E\#m7b5^{(9,13)}$ ($VII\#m7b5^{(9,13)}$) intercambio modal del modo jónico en el compás treinta y dos (32). El uso de esta armonía, acudiendo a intercambios modales, además de acordes compuestos por cuatro (4) o cinco (5) notas —principalmente menores o dominantes—, genera una atmósfera inquietante y oscura muy oportuna para representar al color expandiéndose a través de la tierra.

The image shows a musical score for four woodwind instruments: Flute 1 (Fl. 1), Oboe 1 (Ob. 1), Clarinet Bb 1 (Cl. Bb 1), and Bassoon 1 (Fag. 1). The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It features a series of chords in the right hand and rests in the left hand. The chords are: G major (I), B minor (IV), D minor (II), and E7 (VII). The score includes dynamics like *mf* and *rit.* (ritardando).

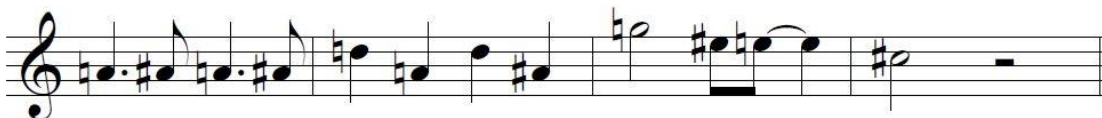
Imagen 78. Tutti parcial de la orquesta. Segundo Movimiento. Suite "El Color Surgido del Espacio".

Después de un pasaje donde el movimiento del color oscila entre las cuerdas y los metales —compás veinticinco (25) al treinta (30)— el movimiento termina con un *tutti* parcial de la orquesta en F#m (Im) como lo muestra la imagen anterior.

III. Primeros efectos del color. En esta sección se presenta a la familia Gardner. Escrita esta sección en Fa# mayor y el modo de Fa# jónico 1, en tiempo de 70 bpm, representa a la familia disfrutando de los beneficios que ha traído consigo la caída del meteorito en los terrenos de su casa. El pasaje empieza con el *leitmotiv* asociado a la familia, el cual por los sucesos que narra la historia se irá modificando para representar la locura o el deceso de cada uno de sus miembros.



Variación 1



Variación 2

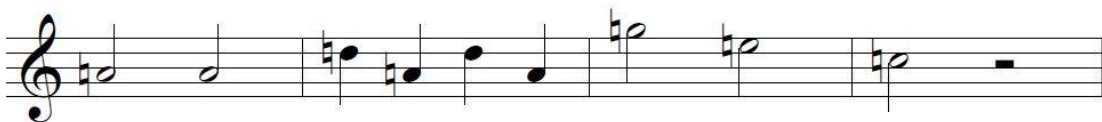


Imagen 79. Leitmotiv de la familia Gardner y sus variaciones. Segundo Movimiento. Suite "El Color Surgido del Espacio".

La melodía de la familia consta de cinco (5) notas, representando cada una de ellas a un miembro en específico; mediante la alteración cromática descendente se representa la muerte de cada uno de ellos. Como se puede apreciar en la variación dos (2), la madre y el hijo Thaddeus están descendidos medio tono con respecto a su nota original, esto, por ser los primeros en morir. Además, la lucha del padre (Nahum) por mantenerse con cordura, oscilando entre su nota original de la melodía

y su nota descendida, representando la locura de dicho personaje. Del mismo modo, la locura del hijo menor Merwin, solo que este posee una fortaleza un poco menor que la de su padre y por eso tiende a su grado descendido. Para este punto de la historia no se conoce demasiado sobre el estado mental de Zenas por eso se mantiene estático. Finalmente, todos los miembros tendrán su nota medio tono descendida con respecto a la melodía inicial como se aprecia en la variación dos (2) la cual aparecerá más adelante en el momento en el que todos pierden la vida.

En primer lugar, la melodía aparece en el primer compás de esta sección — compás treinta y tres (33)— interpretada por la flauta uno (1) en *mezzoforte*, siendo acompañada por las demás maderas y las cuerdas en la dinámica *piano*.

The image shows a musical score for the first movement of the Suite "El Color Surgido del Espacio". It features four staves: Fl. 1 (Flute 1), Ob. 1 (Oboe 1), Cl. B♭ 1 (Clarinet B-flat 1), and Fag. 1 (Bassoon 1). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The tempo is marked as quarter note = 70. The score begins at measure 33. The flute part starts with a melody in measure 33, marked *mf*. The oboe, clarinet, and bassoon parts provide harmonic support, with the bassoon playing a sustained chord in the first measure. The flute part continues with a melodic line that includes a slur over measures 34 and 35, and a dynamic change to *mp* in measure 36. The oboe and clarinet parts also have slurs over measures 34 and 35. The bassoon part has a slur over measures 34 and 35. The score is divided into measures 33, 34, 35, and 36. Above the flute staff, Roman numerals I, IV, and V7 are indicated above measures 33, 34, and 35 respectively. The dynamic markings are *mf* for the flute and *p* for the oboe, clarinet, and bassoon.

Imagen 80. Leitmotiv de la familia Gardner, flauta 1. Segundo Movimiento. Suite "El Color Surgido del Espacio".

Posteriormente, en el compás treinta y siete (37) aparece de nuevo la melodía, esta vez en los cuernos, anunciando la grandeza de la familia al convertirse en una celebridad local. Se presentan variaciones armónicas con respecto a la primera vez

que se presentó la melodía, mediante el uso de dominantes secundarias como D#7 (V7/II) y G#7 (V7/V) en el compás treinta y siete (37) y treinta y nueve (39) respectivamente. De este modo, en el compás cuarenta y uno (41) se comienza un tratamiento modal en el modo jónico 1 mediante los acordes cadenciales o principales; F# (I), G#m7 (IIIm7) y B (IV). De este modo se llega a la siguiente sección.

IV. Mutaciones y consecuencias del color. Es la sección más corta del movimiento con una extensión de 10 compases. En la tonalidad de Do# menor, desde el compás cincuenta y siete (57) genera un contraste claro —después de un desarrollo en modo jónico— añadiendo una atmósfera oscura a la obra mediante acordes menores; C#m (Im), G#m (Vm), F#m7⁽⁹⁾ (IVm7⁽⁹⁾), D#dim (IIIdim), así como, algunos de intercambio modal como Bm7⁽⁹⁾ (bVIIIm7⁽⁹⁾) intercambio modal del modo lidio y Em7 (bIIIm7) intercambio modal del modo locrio. Representa los efectos reales del color en los animales, vegetación, así como en la familia Gardner.

The image shows a musical score for five instruments: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabajo (Cb.). The score is in the key of D# minor (two sharps: F# and C#) and consists of eight measures. Above the staves, the following chords are indicated: Im, Vm, IVm9, IIIdim, bVIIIm, bIIIm7, Im7(11), and Im7. The Viola part features a rhythmic pattern of eighth notes throughout the section. The other instruments play sustained chords or simple melodic lines.

Imagen 81. Sección de acordes menores. Segundo Movimiento. Suite "El Color Surgido del Espacio".

V. Locura y muerte de la familia Gardner. En esta sección se presenta el recorrido hasta el trágico final de la familia de Nahum Gardner. Escrita en Fa# menor, presenta la primera variación del *leitmotiv* de la familia en los metales con indicación dinámica de *mezzoforte* en el compás sesenta y siete (67). Esta variación se basa en el modo frigio, de este modo la aparición del acorde Em7 (bVIIIm7).

Imagen 82. Leitmotiv de la familia Gardner, variación 1. Segundo Movimiento. Suite "El Color Surgido del Espacio".

Evocando el camino de la familia hasta su muerte, de modo que se vuelve a presentar la variación número uno (1) en el compás número setenta y cinco (75), esta vez acompañados los metales de las flautas, con una dinámica de *forte* y *mezzoforte* respectivamente, esta reexposición de la melodía con una dinámica mayor evoca la desesperación y la cruda realidad de la familia, la cual está pereciendo en la soledad apartados del mundo exterior. Finalmente, en el compás ochenta y uno (81) se presenta la variación número dos (2) en las cuerdas mostrando así a todos los miembros de la familia muertos. Esta variación está basada en el modo locrio, por eso la inclusión del acorde Am7 (bIIIIm7).

Imagen 83. Leitmotiv de la familia Gardner, variación 2. Segundo Movimiento. Suite "El Color Surgido del Espacio".

Mientras la última variación del *leitmotiv* de la familia suena en las cuerdas, los trombones tocan en *forte* la melodía del *Dies Irae* en el compás ochenta y dos (82).

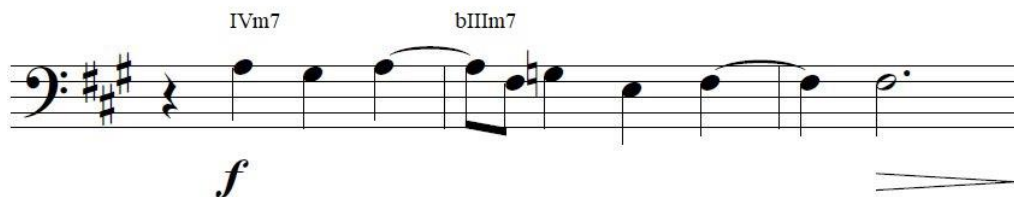


Imagen 84. Melodía del *Dies Irae*, trombones. Segundo Movimiento. Suite "El Color Surgido del Espacio".

Posteriormente, en el compás número ochenta y siete (87) aparece el *leitmotiv* de Ammi Pierce, junto con un motivo rítmico evocando el galope de los caballos en la caminata realizada por Ammi en compañía de los guardias, el médico y el veterinario a casa de los Gardner. Este andar pesado y nervioso de los animales se representa a través de la articulación de acento y *staccato*, junto con los trombones. Además de una modulación directa a Am con la aparición de un acorde diatónico a esta nueva tonalidad como lo es Dm (IVm). Cuando llegan a la casa comienza la última sección.

Imagen 85. *Leitmotiv* de Ammi Pierce y el galope de los caballos. Segundo Movimiento. Suite "El Color Surgido del Espacio".

VI. Partida del color. En esta sección se representa la experiencia de Ammi y los demás en la casa de los Gardner en los últimos momentos del color en nuestra tierra. Escrita esta sección en la tonalidad de A menor, inicia con la variación 2 de la melodía de la familia ahora en esta nueva tonalidad. Utilizando los últimos acordes de intercambio modal como A7⁽⁹⁾ (I7⁽⁹⁾) del modo mixolidio G#m7b5 (VIIIm7b5) del modo jónico, Am7b5 (Im7b5) y Em7b5 (Vm7b5). Constituye la sección de toda la obra con mayor intensidad dinámica con casi todos los instrumentos en *forte*. En este último pasaje se hace uso de materiales temáticos presentados a lo largo del movimiento.

The image displays a page of a musical score for the section 'VI. Partida del color'. The score is written for a full orchestra and includes parts for Flute 1 & 2, Oboe 1 & 2, Clarinet in B-flat 1 & 2, Bassoon 1 & 2, Cor 1 & 2, Trumpet in B-flat 1 & 2, Trombone 1 & 2, Tuba, Timpani, Percussion, Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The music is in the key of A minor and features a variety of dynamic markings, including *f* (forte) and *ff* (fortissimo). Several passages are highlighted with red boxes, indicating thematic material. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The overall intensity is high, consistent with the text's description of this section being the most intense of the work.

Imagen 86. Materiales temáticos presentados previamente y final. Segundo Movimiento. Suite "El Color Surgido del Espacio".

Con un tono oscuro dado por la armonía y el constante incremento en la dinámica, el movimiento termina con un *glissando* ascendente en el registro agudo de cada familia instrumental que llega a una dinámica de *fortissimo*, representando así la partida súbita del color de nuevo hacia el cielo.

Tercer Movimiento: Pasado el Resplandor

Este movimiento, en contraste con el primero, tiene como hilo conductor y esencial eje temático la melodía del *Dies Irae* con su estructura original. Evocando el lugar donde sucedieron los acontecimientos en la actualidad, mediante el *Dies Irae* —melodía utilizada innumerables veces para este fin— se representa un lugar maldito, donde no crece vegetación ni la presencia de animales. Del mismo modo, que refuerza la idea de la muerte de la familia Gardner. Escrita en la tonalidad de La menor, en compás de 4/4 y con la indicación “lento dramático” a 60 bpm. Este, comienza con el motivo anacrúsico visto en el primer movimiento anticipando la melodía del *Dies Irae*.

The musical score for the third movement, "Pasado el Resplandor", is presented in 4/4 time with a tempo marking of "Lento dramático (♩ = 60)". The score is for four woodwind parts: Flauta 1 & 2, Oboe 1 & 2, Clarinete en Bb 1 & 2, and Fagot 1 & 2. The key signature is one flat (La menor). The score begins with an anacrúsic motif, marked with a first ending '1'. The Flute part starts with a half note G4 (mf) and a quarter note A4. The Oboe part has a half note G4 (mp) and a quarter note A4. The Clarinet part has a half note G4 (mf) and a quarter note A4. The Bassoon part has a half note G4 (mp) and a quarter note A4. The score includes chord symbols: Im, IVm, IIIm7b5, and Im. There are first and second endings marked '1' and 'a2'.

Imagen 87. Motivo anacrúsico anticipación del *Dies Irae*. Tercer Movimiento. Suite "El Color Surgido del Espacio".

En el compás número seis (6) se presente la melodía del *Dies Irae* con su estructura original, siendo así, el *leitmotiv* de “la landa maldita”. Posteriormente,

dicha melodía es transportada una cuarta ascendente de forma diatónica. Aparece el acorde F#m7b5 ($\sharp VIm7b5$) intercambio modal del modo dórico en los compases siete (7) y nueve (9).

Flauta 1
2

Oboe 1
2

Clarinete en B \flat 1
2

Fagot 1
2

Im Vm $\sharp VIm7b5$ IVm Vm $\sharp VIm7b5$

a2 a2

f

mf mp

a2 a2

mf mp

Imagen 88. *Dies Irae*, leitmotiv de "la landa maldita". Tercer Movimiento. Suite "El Color Surgido del Espacio".

Luego, en el compás número once (11) se encuentran los acordes, Bm7^(b9) (IIIm7^(b9)) acorde de intercambio modal proveniente del modo dórico, C#m7^(b9) (IIIIm7^(b9)) proveniente del modo jónico y el acorde D#m7b5 ($\sharp IVm7b5$) acorde de intercambio modal del modo lidio.

Violín I

Violín II

Viola

Violonchelo

Contrabajo

Im7 VImaj7 IIIm7 IIIIm7 $\sharp IVm7b5$ Vm

mp p

mp ppp

mp ppp

mp pp

Imagen 89. Intercambios modales, dórico, jónico y lidio. Tercer Movimiento. Suite "El Color Surgido del Espacio".

El recurso de generar dinamismo en la armonía generando contrastes dentro del programa mediante intercambios modales se vio en muchos de los movimientos de la obra de Mussorgsky, como, por ejemplo, en 2. *Il Vecchio Castello* y 3. *Tuileries*. Sumado a esto, en el compás catorce (14) y quince (15) del presente movimiento, en la búsqueda de nuevos colores en la armonía para representar este lugar inhóspito, aparecen los acordes Cmaj7-Cmaj7- Bbmaj7- mmaj7, evocando la sensación poco acogedora de dicho lugar. Este recurso de la búsqueda de colores armónicos, Mussorgsky, lo utiliza en el cuadro 8. *Catacombae: Sepulcrum – Romanum*.

The image shows a musical score for the woodwind section of 'Catacombae: Sepulcrum – Romanum'. The score is arranged in four staves: Fl. 1 & 2, Ob. 1 & 2, Cl. B♭ 1 & 2, and Fag. 1 & 2. Above the Flute staff, harmonic annotations are provided for each measure: bIIIImaj7, bIIIImaj7, bIIImaj7, bIIImaj7, Im7b5, and Vm. The Flute part begins with a melodic line in the first measure, followed by rests in the second and third measures, and a final melodic phrase in the fourth measure. The Oboe part has rests in the first and second measures, followed by a melodic line in the third measure, and a final melodic phrase in the fourth measure. The Clarinet part has rests in the first and second measures, followed by a melodic line in the third measure, and a final melodic phrase in the fourth measure. The Bassoon part has rests in all four measures. Dynamics are indicated as *mp* (mezzo-piano) for the Flute and Clarinet in the fourth measure, and *p* (piano) for the Oboe in the third measure. A crescendo hairpin is shown for the Oboe in the third measure, leading to the *mp* dynamic in the fourth measure.

Imagen 90. Acordes menores con séptima mayor. Tercer Movimiento. Suite "El Color Surgido del Espacio".

Posteriormente, en el compás dieciocho (18) la aparición de acorde Em7b5 (Vm7b5) proveniente del modo frigio, seguido del acorde C#dis7^(b9) (III#dis7^(b9)) proveniente del modo mixolidio b9 en el compás (diecinueve). Además, de los acordes Am7b5 (Im7b5) del modo locrio y D#m7b5 (#IVm7b5) del modo lidio. Como se puede apreciar en este tercer movimiento abundan los acordes menores, así como, los acordes disminuidos, esto pretendiendo evocar la oscuridad de dicho lugar después de todos los acontecimientos.

The image shows a musical score for a string quartet. The staves are labeled Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. Above the staves, four diminished chords are indicated: Vm7b5, IIIIdis7(b9), Im7b5, and #IVm7b5. The score shows a progression of these chords across four measures, with dynamics increasing from *p* to *f*. The first two measures are marked with accents (>) over the notes. The third and fourth measures are marked with *mf* and *f* respectively, and include a crescendo hairpin.

Imagen 91. Acordes disminuidos. Tercer Movimiento. Suite "El Color Surgido del Espacio".

De este modo, en el compás veintidós (22) aparece la dominante de la dominante B7 dirigiéndose de manera natural al acorde E7^(b9) (V7^(b9)) que conduce al acorde de Am en el compás número veintitrés (23) cambiando el tempo a 50 bpm. Finalmente, en el compás número veintiséis (26) la melodía del *Dies Irae* vuelve a ser presentada en la flauta 1, acompañada del fagot 1, conduciendo de esta manera al final del movimiento donde se presenta un *tutti* de la orquesta sobre el *leitmotiv* presentado un par de compases antes. Mediante la indicación de *ritardando* y el uso de la articulación de acento para darle mayor emotividad y énfasis a este último *Dies Irae*.

Musical score for the final of the suite "El Color Surgido del Espacio", Third Movement. The score is for a full orchestra and includes parts for Flute 1 & 2, Oboe 1 & 2, Clarinet in B-flat 1 & 2, Bassoon 1 & 2, Cor Anglais 1 & 2, Trumpet in B-flat 1 & 2, Trombone 1 & 2, Tuba, Timpani, Snare Drum, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The tempo is marked as quarter note = 50. The score shows various dynamics such as *mf*, *p*, *mp*, and *pp*, and includes performance instructions like "pizz." and "arco div.". The music concludes with a final chord of Am.

Imagen 92. Final de la suite. Tercer Movimiento. Suite "El Color Surgido del Espacio".

Concluyendo en el acorde de Am, dando final a la suite y al desarrollo argumental del relato "El Color Surgido del Espacio" de H.P. Lovecraft.

CONCLUSIONES

La labor investigativa que se gestó en el presente proyecto permite concluir que al momento de abordar una composición a partir de un material literario se deben tener ciertas consideraciones previas. De este modo, es importante adentrarse a una mayor profundidad en elementos musicales como aspectos armónicos, melódicos, así como un dominio del formato, y a su vez, es menester acercarse al material literario y los elementos que lo componen desde una mirada analítica.

Se pudo evidenciar que la tarea del análisis literario permite una estructuración más a detalle del relato, permitiendo establecer cuáles son los elementos que se quieren llevar a la posterior obra musical. De la misma forma, el análisis musical-conceptual de composiciones previas pertenecientes a la misma línea compositiva resulta enriquecedor para una mejor apropiación y aplicación de los distintos elementos, además, de la extracción de algunos tratamientos nuevos que permiten ampliar el discurso musical. Esto, a través de acercarse a la visión que otros compositores tienen de un estilo determinado, nutriendo de esta forma, el criterio propio para futuras creaciones.

Igualmente, la importancia de establecer una ruta metodológica que permita un desarrollo secuencial para el alcance de los objetivos previamente propuestos. El planteamiento de esta ruta metodológica permitió aunar satisfactoriamente los elementos encontrados en los análisis, llevándolos a la composición de una suite moderna que tenía como premisa traducir al lenguaje musical el desarrollo argumental de un material literario.

En adición a lo anterior, la contribución pedagógica del presente trabajo puede sintetizarse como la construcción de un modelo metodológico para el abordaje de una investigación-creación que tenga como fin la composición de una obra musical basada en un elemento extramusical. En consecuencia, no debería entenderse este desarrollo metodológico como un canon para futuras investigaciones de este tipo, sino que, expone una de las múltiples posibilidades para llevar cabo un trabajo interdisciplinar de esta índole. Ya que, el investigador que acceda al presente

documento puede evidenciar la ruta metodológica aplicada en esta investigación-creación, la cual puede referenciar de tres (3) diferentes formas: 1. Aplicarla sin modificaciones; 2. Modificarla según las necesidades de su investigación; 3. Contrastarla con otros modelos metodológicos.

Por último, el presente trabajo de investigación-creación abre la puerta a establecer nuevas rutas metodológicas, así como, a realizar nuevos y distintos análisis que permitan discernir los diferentes elementos que se pueden llevar a una composición de tipo instrumental supeditada a un programa determinado.

BIBLIOGRAFÍA

- Adler, S. (Barcelona). *El Estudio de la Orquestación*. 2006: Idea.
- Adorno, T. W., & Eisler, H. (1976). *El Cine y la Música*. Madrid: Fundamentos.
- Alcalde, J. (2007). *Música y Comunicación*. Madrid: Fragua.
- Alcalde, J. (2007). Pautas para el estudio de los orígenes de la música cinematográfica. *Área Abierta*, 1-8.
- Ayala, F. (1970). *La estructura narrativa*. Madrid: Cuadernos Taurus.
- Azzam Gómez, M. (2013). *La música en el cine de Ingmar Bergman*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Baña, M. (2005). Musorgski ante el reto de la modernidad: Boris Godunov como crítica social y política. *X Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia* (págs. 1-19). Rosario: Escuela de Historia de la Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional del Rosario.
- Barthes, R. (1970). *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Dalmau, J., & Górriz, L. (2013). La Problemática Interdisciplinar en las Artes. ¿Son Disciplinas los Distintos Modos de Hacer? *On The W@terfront*, 48-58.
- Ezama Gil, Á. (1995). *El relato breve en las preceptivas literarias decimonónicas españolas*. España contemporánea.
- Gabis, C. (2006). *Armonía Funcional*. Buenos Aires: Melos.
- Gutiérrez, B. R. (2005). *Sobre el relato breve y sus nombres. Evolución de la nomenclatura española de la narración breve desde el Renacimiento hasta 1850*. Madrid: Revista de Filología Románica.
- Gutiérrez, E. E. (2014). *Música y Literatura, lenguajes en contrapunto: Una aproximación desde la historia de la música a Metropolitanas de R. H. Moreno Durán (tesis de pregrado)*. Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá D.C.
- Herrera, E. (1995). *Teoría Musical y Armonía Moderna Vol. II*. Barcelona: Antoni Bosch.
- Herrera, L. (2018). *De El Quijote a María: Dos obras musicales inspiradas en literatura (tesis de maestría)*. Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá.

- Hincapié, M. (2021). *Lo Espeluznante en el Terror Colombiano: Una aproximación desde los Cuentos (tesis de pregrado)*. Bogotá: Universidad Santo Tomás.
- Kagehira, T. (2014). *La preparación de la interpretación de los cuadros de una exposición de Modest Mussorgsky (tesis de maestría)*. Bogotá D.C.
- Latham, A. (2008). *Diccionario Enciclopédico de la Música*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Levoyer, R. (2012). *Creación de una Suite moderna para Banda Sinfónica*. Quito.
- López, E. (2013). Literatura y Música. *Brocar. Cuadernos de Investigación Histórica*, 37, 121-143.
- López-Cano, R., & San Cristóbal Opazo, Ú. (2014). *Investigación artística*. Barcelona: Grup de Recerca.
- Lovecraft, H. P. (1999). *El Horror Sobrenatural en la Literatura*. Elaleph.
- Lovecraft, H. P. (2015). *Los Mitos de Cthulhu*. Buenos Aires: Lea.
- Lovecraft, H. P. (2020). *El color que cayó del espacio*. Madrid: Nørdicalibros.
- Muñoz, D. (2010). *Cuadros en una exposición: Un análisis (tesis de pregrado)*. Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá D.C.
- Pastor Comín, J. J. (Octubre de 2005). Música y Literatura: Hacia un proyecto didáctico interdisciplinar. *Música y Educación*.
- Persichetti, V. (1961). *Armonía del Siglo XX*. Nueva York: Notton Company.
- Piña-Rosales, G. (2009). El Cuento: La Anatomía de un Género Literario. *Hispania*, Vol. 92, No. 3, 476-487.
- Piston, W. (1991). *Armonía*. Barcelona: Labor.
- Segura Navas, C. (2019). *Análisis contrastivo de La sombra sobre Innsmouth de H. P. Lovecraft*. Barcelona.
- Villanueva Herrero, I. (2022). *La secuencia de difuntos Dies irae en los ámbitos litúrgico, musical, literario y cinematográfico (tesis doctoral)*. Zaragoza.
- Zamacois, J. (1960). *Curso de Formas Musicales*. Barcelona: Labor, S. A.

Zúñiga, D. (2022). De Lovecraft a Enríquez: Un nuevo panorama del terror contemporáneo. En H. Jarrín, Á. Bautista-Cabrea, & H. Delgado, *Instantáneas al Cuento Colombiano* (págs. 93- 102). Cali: Universidad Icesi; Universidad Autónoma de Occidente; Universidad del Valle.

ANEXOS

ANEXO 1: *Ejercicios composicionales*

[Ejercicios Composicionales](#)

ANEXO 2: *Score, partes y audio del Primer Movimiento: Antes del Color*

[Antes del Color \(Primer Movimiento\)](#)

ANEXO 3: *Score, partes y audio del Segundo Movimiento: El Color Surgido del Espacio*

[El Color Surgido del Espacio \(Segundo Movimiento\)](#)

ANEXO 4: *Score, partes y audio del Tercer Movimiento: Pasado el Resplandor*

[Pasado el Resplandor \(Tercer Movimiento\)](#)

ANEXO 4: *Score y audio de la suite moderna “El Color Surgido del Espacio”*

[Suite Moderna. El Color Surgido del Espacio](#)