

INSTITUTO SUPERIOR DE ENSEÑANZA ARTISTICA RUBINSTEIN

PROYECTO FINAL

LA MUSICA Y LAS EMOCIONES

PROFESORADO DE MUSICA

DOCENTE: YOLANDA VELIZ

ALUMNO: SERGIO BARROS

AÑO 2018

Disclaimer:

El siguiente proyecto de investigación posee una recopilación de opiniones y conceptos de terceros tales como Leonard Meyer, Mauro de María, Manuel Tizón Díaz, Yolanda Veliz y otros, de los cuales se adjunta la bibliografía pertinente.

Este trabajo solo posee una finalidad académica e investigativa donde se ha recolectado información con la intención de subsanar dudas e inquietudes con respecto al objeto estudio.

Es también un medio para reconocer el arduo trabajo de otros autores a los cuales uno admira e intenta alcanzar.

Así mismo con el objeto de aprobar la última materia del plan de estudio de la carrera de profesorado de música del instituto superior en enseñanzas artística Rubinstein y el autor del mismo reconoce todos y cada uno de los derechos de los autores antes mencionados en cuanto a sus opiniones y conceptos.

INTRODUCCION.

“Cualquier compositor de música de cine sabe intuitivamente qué combinación de acordes va a generar un mayor estado de tristeza o de alegría (con respecto a otra combinación de acordes por ejemplo), y él sabe intuitivamente que esa combinación emocional va a ser percibida de la misma manera emocionalmente hablando por posiblemente más del 90% del público es decir por la gran mayoría, de lo contrario y si este no pudiera manipular a gusto y antojo las emociones del público como él quisiera ¿qué sentido tendría que lo contrate el director de la película para que luego le pida determinadas emociones específicas? Por lo tanto este sistema de cuantificar emociones en realidad ya está siendo usado intuitivamente y lo único nuevo será darlo por escrito, es decir hacer de conocimiento público esa “medición emocional” para que de esta forma cualquier persona, de cualquier estilo y combinando cierta sucesión de eventos musicales consiga por resultado generar la emoción o combinación de emociones exactas que pretende sin tener que probar cientos y cientos de combinaciones hasta dar por casualidad en la combinación emocional que este quería obtener inicialmente.”

Licenciado Mauro De María, Composición Integral, Pag. 7.

En el presente trabajo de investigación, se va a hacer énfasis en cómo es posible generar diversas emociones a través de la combinación y variación de los diferentes elementos musicales.

Si bien es cierto que no podemos establecer y encasillar a un acorde mayor como alegre o a un acorde menor como triste, porque todo va a depender de cómo se relacione un acorde con otros elementos, si podemos decir que a simple percepción un acorde menor va a sonar más melancólico, uno disminuido más inestable o “raro” y uno mayor más “optimista”. Entonces se va a partir de esa concepción “básica” en cuanto al impacto de los acordes mayores, menores y disminuidos, para luego ir ampliando el rango de emociones que se pueden generar a partir de los mismos, siempre teniendo en cuenta y recalando que mucho va a depender de como entren en funcionamiento otros componentes musicales.

INDICE

| | Pag. |
|--|------|
| Capítulo I – Nociones Preliminares..... | 3 |
| Capítulo II – Melodía, Armonía y Tonalidad..... | 5 |
| Capítulo III – Cualidades: Timbre e Intensidad..... | 10 |
| Capítulo IV – Composición..... | 12 |
| Capítulo V – Film Score (Música de Cine)..... | 20 |
| Capítulo VI - 14 Dimensiones Cuantificables (Lic. Mauro De María)..... | 24 |
| Capítulo VII - Los Estudios de Meyer..... | 32 |
| Capítulo VIII – Teoría de los Afectos..... | 36 |

CAPITULO I

NOCIONES PRELIMINARES

Podemos definir al arte, como la herramienta que nos va a permitir despertar sentimientos y pasiones de diversas formas. A su vez, a la música la vamos a comprender como al arte de combinar sonidos ajustados a un tiempo y bajo el “poncho” de una armonía, un ritmo y una melodía cuya finalidad va a ser producir agrado en el oído del ser humano. No solo vamos a generar música desde instrumentos, sino que también lo vamos a hacer desde la voz humana, desde las cuerdas vocales, y dependiendo la impronta con la cual se lo haga, desde allí generar paz, armonía, felicidad como así también rabia, dolor y odio.

Pitágoras quien cumplió un rol importante en la música, con respecto a los intervalos, a la invención del monocordio, métodos de afinación, etc. A sus alumnos recomendaba la audición de ciertas melodías con la intención de aliviar tensiones, estados animo negativos, y preocupaciones. Por su parte, Aristóteles decía que la música es para el alma, lo que la gimnasia para el cuerpo y Descartes ponía en manifiesto que el fin de la música es el deleite y el despertar de pasiones. Sabiendo esto, podemos percibir como desde tiempo inmemoriales la música ha sido utilizada como herramienta para “colaborar” con los sentimientos.

Somos capaces de generar y expresar emociones gracias al sistema encefálico conocido como “cerebro emocional”, que está constituido por la amígdala cerebral, el hipotálamo, el hipocampo y el tálamo. Al momento de escuchar música o responder a algún estímulo musical, indirectamente estamos influenciando, con aquella música, al Sistema Nervioso Central que estimulan la producción de por ejemplo dopamina y endorfinas que están relacionadas a sensaciones o comportamientos positivos como la alegría o el optimismo.

Los primeros hechos conocidos en cuanto a lo emocional, lo podemos marcar o señalar en la función de la música griega catarsis. Este tipo de musicalidad que va a ser diferente a la Mimesis va a ser reutilizada aproximadamente en el Siglo III D.C intentando superar el ámbito lógico humano para pasar a un plano más espiritual.

En el Renacimiento, tenemos el testimonio de Johannes Tinctoris en su obra *Complexus effectuum musices* (Efectos Musicales Complejos), donde el expone como la música causa efectos en los humanos, destacando entre ellos la tristeza, el ablandar un corazón y éxtasis.

Entre el siglo XVI y XVII aparecen La Teoría de los Afectos y la Retórica que van también formar parte de este intento de composición emocional. Fubini indica que La Teoría de los Afectos no es otra cosa que la Retórica del nuevo lenguaje armónico – melódico, cuyo fin es repercutir en los afectos, entendiendo por Retorica el arte de poder brindar un mensaje con la capacidad de persuadir y conmover.

En el Romanticismo, tenemos por ejemplo la figura de Arnold Schönberg que claramente intenta ir más allá en cuanto a lo que se puede transmitir, tomando en cuenta que Rameu dice que la carga emocional se va a dar en la alteración del ritmo o la tonalidad.

Creo que podemos afirmar que la música incide en la vida o en el comportamiento de las personas. Además de que sirve a otros campos como la medicina como elemento complementario de tratamientos ya sean psicológicos o bien ayudando a la motricidad, a la comunicación, al aprendizaje o a la expresión. Además, la música, es capaz de motivar a las personas en un sentido artístico y debemos describirla como la acción que está encargada de provocar estados emocionales.

CAPITULO II

MELODIA, ARMONIA Y TONALIDAD

MELODÍA

La melodía es una sucesión de sonidos, que está conformada por la conjunción de ritmo y alturas. Por lo general, estos sonidos están ligados a los acordes que están sonando. Es decir que, si estamos haciendo uso del acorde de Do Mayor, es muy probable que la melodía este haciendo uso de las notas que pertenecen al acorde. Las melodías están compuestas por una o más frases o motivos que se van a repetir a lo largo de la obra.

Como ejemplo, vamos a hacer uso de una obra bastante conocida y podemos observar como la melodía va a hacer constante uso de las notas del acorde.

Feliz Cumpleaños

melodía

ACORDES >> DO SOL SOL DO DO FA DO SOL DO

ARMONÍA.

La armonía es la disciplina que se encarga del estudio de las relaciones que se generan cuando dos o más notas que se ejecutan al mismo tiempo.

La diferencia con la melodía es que la melodía se desarrolla en una línea horizontal y la armonía en una vertical, que es lo que conocemos como acorde.

En cuanto a la Armonía, existen dos elementos que son de fundamental importancia a la hora de percibir emociones o sensaciones. La consonancia, nos brinda un estado relajación, de reposo como por ejemplo una octava, una cuarta o una quinta justa; mientras que una segunda menor o una séptima mayor al igual que una cuarta aumentada o una quinta disminuida nos genera mucha tensión, hacemos referencia a la disonancia.

Melodía

Armonía

La armonía funcional nos brinda la sensación de tener un centro de gravedad (I grado) y todos los demás grados nos van a generar algún tipo de tensión (unos más que otros). Es esa básicamente, valga la redundancia, la función de la armonía funcional. Otro aspecto importante para tener en cuenta es la presencia de los semitonos en la escala, estos siempre van a generar esa necesidad de “resolver” por la distancia física a la que se encuentra del reposo (por ejemplo, en la escala de DO MAYOR, podemos apreciar esa necesidad que nos genera el Si de llegar a la Tónica DO). Como podemos apreciar, hasta por los nombres que reciben los grados de la escala en la armonía funcional (Tónica, Supertónica, Mediante, Sub Dominante, Dominante, Super Dominante, Sensible), que los grados que representan una mayor importancia son la tónica, la dominante y aquella sensible que a su vez como ya hemos mencionado tiene una función dominante que nos lleva a la tónica. A su vez este fue el inicio y la fórmula para comenzar a trabajar sobre la modulación, tomando en cuenta estos grados importantes que mencionamos (Tónica y Dominante) y en especial un modo que vamos a desarrollar más adelante que es el Modo Jónico.

ESCALA DE DO MAYOR

The image shows two musical staves. The top staff is titled 'ESCALA DE DO MAYOR' and shows the D major scale in 4/4 time, starting on D4 and ending on D5. The notes are D, E, F#, G, A, B, C#, D. Below the staff are Roman numerals I through VIII. The bottom staff is titled 'CONSTRUCCION DE ACORDES (TRIADAS)' and shows the triads for each degree of the scale. The triads are: I (D major), II (E minor), III (F# minor), IV (G major), V (A major), VI (B minor), VII (C# minor), and VIII (D major an octave higher). Below the staff are the names of the triads: TONICA, SUPERTONICA, MEDIANTE, SUBDOMINANTE, DOMINANTE, SUPERDOMINANTE, SENCIBLE, and TONICA U OCTAVA.

CONSTRUCCION DE ACORDES (TRIADAS)

11

TONICA SUPERTONICA MEDIANTE SUBDOMINANTE DOMINANTE SUPERDOMINANTE SENCIBLE TONICA U OCTAVA

TONALIDAD

La Tonalidad va estar relacionada con la Armonía, pero es vista desde un sentido más general o amplio. Cuando hablamos de tonalidad, hacemos referencia a ese conjunto de notas que una vez que se suceden conforman una escala que va a ser la resultante de esa tonalidad. Conocer la tonalidad con la que estamos trabajando es muy importante, ya que de esa manera vamos a saber cuáles son los grados más importantes y por ende las “reglas” que debemos seguir para cumplir con las normas básicas de la armonía.

En cuanto a la investigación asociada a las emociones, existe un estudio donde Thompson y Robitaille encargaron a un grupo de compositores melodías bajo la consigna de poder lograr emociones tales como “alegría”, “dolor”, “emoción”, “enojo”, “paz”. Tras el análisis de los resultados, se dieron cuenta que los compositores fueron capaces de generar esas melodías y encontraron factores comunes en cuanto a la

tonalidad, ya que para “alegría”, “paz” y “emoción” recurrieron a melodías tonales, para lograr el “enojo” utilizaron melodías atonales y para emociones tales como la tristeza y un nivel más allá del enojo, casi furioso, tonalidades compuestas de cromatismos.

En relación con la anterior temática (Armonía), y para abordar los siguientes temas de interés, es interesante conocer o al menos tener una referencia sobre las Funciones Tonales. Como ya habíamos mencionado, hay tres grados dentro de la escala que destacan en importancia: Tónica, Sub Dominante y Dominante.

La tónica cumple la función de “estabilidad” y “equilibrio” en la escala, la Subdominante va a corresponder al cuarto grado de la escala y nos brinda la sensación de necesidad de dar un paso más en la escala, una necesidad de “resolución”, y el quinto grado que es denominado como Dominante va a ser un grado de tensión donde nos requiere volver al equilibrio de un grado de tónica.

Lo interesante de conocer estas funciones está en que, si conocemos todos los grados de la escala, nos podremos dar cuenta que no solo es posible volver a la estabilidad en el primer grado, sino que en la escala mayor podemos generar algún tipo de reposo en el tercer y sexto grado además del primero y en tonalidades menores se puede encontrar algo de reposo en el tercer grado. Todo esto se debe a las notas en común que poseen dichos acordes con la tónica.

Christian Shubart, como muchos otros músicos y compositores, intento describir en palabras lo que al general o a la mayoría de los oyentes le generaban diferentes tonalidades, el realizo un tratado que lo tituló “*Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst*” (cuya traducción sería: *Ideas para una Estética del Arte del Sonido*) donde les dio una caracterización a las tonalidades mayores y sus relativas menores. Las descripciones son las siguientes:

Do Mayor: Totalmente puro. Sus características son: Inocente, simple, sencillo, el habla de los niños.

La menor: Feminidad piadosa y ternura en el carácter.

Fa Mayor: Complaciente y tranquilo.

Re menor: Feminidad melancólica, gesta caprichos y rencor.

Si bemol Mayor: Amor alegre, buena conciencia, esperanza, anhelo de un mundo mejor.

Sol menor: Descontento, molesto, preocupado por un plan que ha fracasado; rechinar de dientes malhumorado; en una palabra, resentido y descontento.

Mi bemol Mayor: El tono del amor, del fervor, de la conversación íntima con Dios. Sus tres bemoles expresan la Santa Trinidad.

Do menor: Declaración de amor y al mismo tiempo lamento por un amor infeliz. Los gemidos, anhelos y suspiros del alma enferma de amor pertenecen a este tono.

La bemol Mayor: El tono de las tumbas. La muerte, la tumba, la putrefacción, el juicio y la eternidad pertenecen a su entorno.

Fa menor: Profunda depresión, lamento de funeral, quejidos de miseria y anhelo de la muerte.

Re bemol Mayor: Un tono bizco, conviven en él la tristeza y la alegría. No puede reír, pero sí sonreír; no puede llorar, pero sí gesticular el llanto. A consecuencia de ello sólo se pueden adscribir a este tono caracteres y sentimientos extraños.

Si bemol menor: Una criatura original, a menudo vestida con el atuendo de la noche. Es un poco gruñón y raramente toma un semblante agradable. En este tono suenan burlas hacia Dios y hacia el mundo; descontento consigo mismo y con todas las cosas; en este tono suena la preparación al suicidio.

Sol b Mayor: El triunfo en la dificultad, respirar libremente en una colina escalada. Eco de un alma que luchó con ferocidad y finalmente venció. En esto recaen todas las aplicaciones de este tono.

Mi b menor: Sentimiento de ansiedad en lo más profundo del alma, de la desesperación, la melancolía en su estado más oscuro y sombrío. Cada miedo, cada vacilación del corazón tembloroso, respiran en el horrible tono de Mi b menor. Si los fantasmas pudiesen hablar, lo harían en este tono.

Si Mayor: Muy coloreado, anuncia pasiones salvajes, compuestas por los colores más vivos. ira, venganza, celos, frenesí, desesperación, y cada emoción del corazón yace en su entorno.

Sol # menor: Cascarrabias, corazón oprimido hasta el ahogo, un lamento de dolor suspira en el doble sostenido; luca severa, en una palabra, todo lo que se abre paso con dificultad tiene el color de este tono.

Mi Mayor: Gritos ruidosos de alegría, placer que ríe y no está todavía completo, el disfrute total se encuentra en Mi Mayor.

Do # menor: Lamento penitencial, conversación íntima con Dios, el amigo o el compañero de juego de toda la vida. El suspiro por el amor insatisfecho y la amistad lo rodean.

La Mayor: Este tono contiene declaraciones de amor inocente, satisfacción por su estado; esperanza volver a ver de nuevo al amado a la partida; alegría juvenil y confianza en Dios.

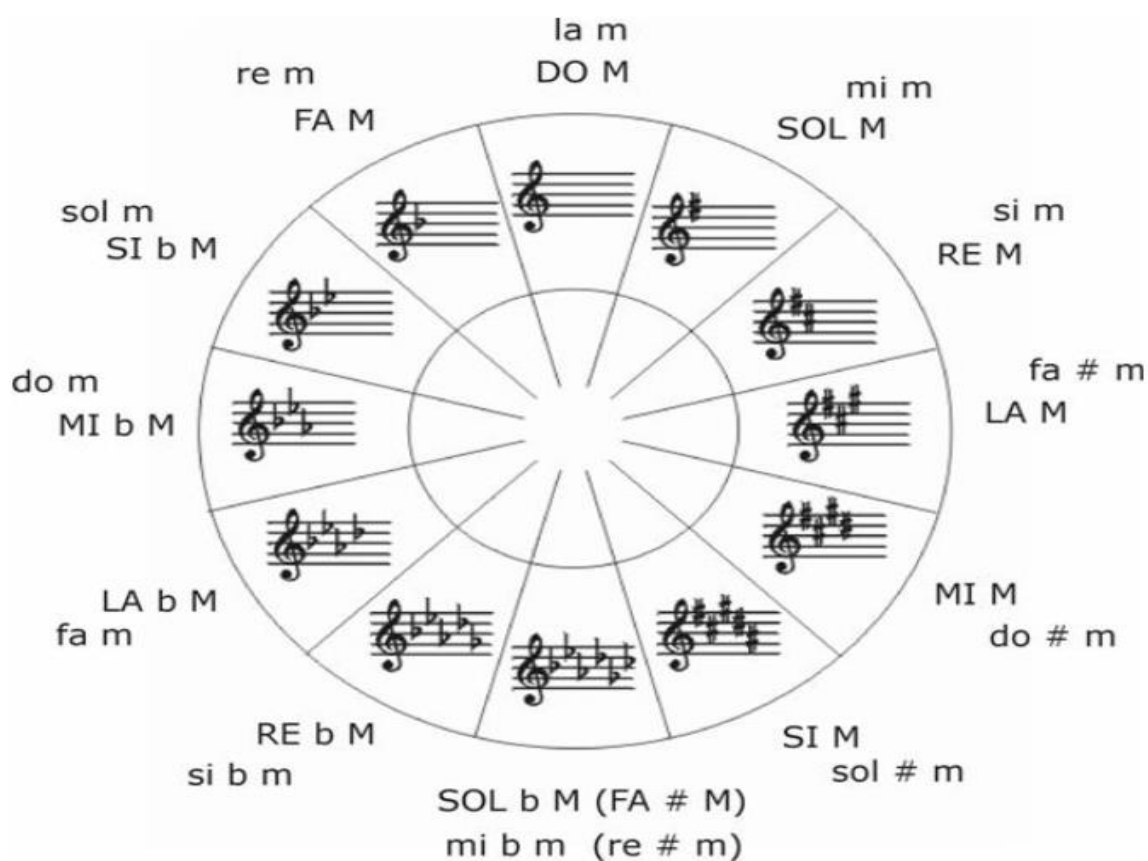
Fa # menor: Es un tono siniestro. Tira de la pasión, como el perro vicioso lo hace de la prenda. El resentimiento y el descontento son sus lenguajes. Parece que no le va muy bien, así que suspira por la tranquilidad de La Mayor, o por la dicha de Re Mayor.

Re Mayor: El tono del triunfo, del Aleluya, del grito de guerra, del júbilo por la victoria. Por tanto, las sinfonías de invitación, las marchas, las canciones festivas y los coros de júbilo celestiales están en este tono.

Si menor: Es como si fuera el tono de la paciencia, de la calma esperando su destino y la sumisión a la providencia divina. Por eso su lamento es tan suave, sin murmuraciones injuriosas o quejidos. La aplicación de este tono es complicada en todos los instrumentos: por eso encontramos tan pocas piezas que estén en el mismo.

Sol Mayor: Tono rústico, idílico y lírico, todo calma y pasión satisfecha, gratitud tierna por la amistad sincera y el amor verdadero; en una palabra, cada emoción suave del corazón puede expresarse adecuadamente en este tono. ¡Qué pena!, es tan descuidado debido a su aparente facilidad.

Mi menor: Ingenuo, declaración femenina e inocente de amor, lamento sin un murmullo; suspiros acompañados de algunas lágrimas; este tono habla de la esperanza inminente de terminar en la felicidad pura de Do Mayor.



CAPITULO III

CUALIDADES: TIMBRE – INTENSIDAD

TIMBRE

El timbre es otro elemento fundamental en el todo que es la música, este elemento nos va a permitir diferenciar un instrumento de otro y así poder también determinar la naturaleza del mismo.

Un elemento que está fuertemente asociado al timbre (según el estudio de Krumhansl) es la altura, donde uno se va a servir del otro de manera constante. Scheler y Oshinsky proponen distinguir lo cuantitativo de lo cualitativo, refiriéndose en lo cuantitativo a la cantidad de armónicos que un timbre posea. Los autores antes mencionados (Scheler y Oshinsky) han logrado demostrar que una tímbrica con gran cantidad de armónicos va a estar relacionado con emociones activas como el enojo o la sorpresa, mientras que la poca presencia de armónicos va a ser relacionada con aquellas emociones que son un poco más calmas como son la tristeza o la felicidad.



En el campo cualitativo, los tímbricos brillantes van a ser activadoras de emociones brillantes, mientras que aquellos timbres menos brillo, o más oscuras van a estar relacionadas con una activación más negativa.

Principales Armónicos:

| Nº de Armónico | Frecuencia | Nota | Intervalo |
|----------------|------------|------------------------------|---|
| 1º armónico | 66 Hz | do ₁ | tono fundamental (el primer do a la izquierda del piano) |
| 2º armónico | 132 Hz | do ₂ | octava |
| 3º armónico | 198 Hz | sol ₂ | quinta |
| 4º armónico | 264 Hz | do ₃ | octava |
| 5º armónico | 330 Hz | mi ₃ | tercera mayor |
| 6º armónico | 396 Hz | sol ₃ | quinta, una octava sobre el 3º |
| 7º armónico | 462 Hz | si _b ₃ | séptima menor (muy desafinada) |
| 8º armónico | 528 Hz | do ₄ | octava |
| 9º armónico | 594 Hz | re ₄ | segunda mayor, una quinta sobre el 6º |
| 10º armónico | 660 Hz | mi ₄ | tercera mayor, octava del 5º |
| 11º armónico | 726 Hz | fa _# ₄ | cuarta aumentada |
| 12º armónico | 792 Hz | sol ₄ | quinta justa, una octava sobre el 6º |
| 13º armónico | 858 Hz | la ₄ | sexta mayor (muy desafinada) |
| 14º armónico | 924 Hz | si _b ₄ | séptima menor (muy desafinada, igual que el 7º) |
| 15º armónico | 990 Hz | si ₄ | séptima mayor, una quinta sobre el 10º |
| 16º armónico | 1056 Hz | do ₅ | octava |

VOLUMEN/INTENSIDAD

Cuando hacemos referencia al Volumen vamos a tener en cuenta dos tipologías, el Volumen Alto y el Volumen Bajo. El Volumen Alto va a tener el mismo efecto que encontrábamos cuando hacíamos referencia al timbre brillante, este efecto va a ser la activación positiva en cuanto a las emociones donde encontraremos términos como excitación, alegría, intensidad, tensión, enfado. Mientras que, si de Volumen Bajo se trata, este parámetro va a estar asociado a una valencia más negativa como melancolía, dulzura, tranquilidad, o tristeza.

Otro aspecto para tener en cuenta va ser los cambios de volumen, podemos tener cambios grandes, cambios pequeños, cambios súbitos o casi nulos o nulos. Scheler y Oshinsky va a determinar que aquellos cambios grandes están asociados a emociones como el miedo y los cambios más pequeños a sentimientos de más felicidad o alegría, mientras que los cambios súbitos van a dar una sensación de algo más dinámico, divertido o juguetón.

Muchos estudios indican que necesariamente tienen que existir cambios en la dinámica del volumen para que se pueda producir algún tipo de cambio emocional.



CAPITULO IV

COMPOSICION

LOS TEMAS QUE SE EXPONEN A CONTINUACION, VAN A SER RETOMADOS MAS TARDE Y CON MAS PROFUNDIDAD EN EL APARTADO DE LAS 14 DIMENSIONES CUANTIFICABLES, AUN ASI CONSIDERO IMPORTANTE BRINDAR UNA INTRODUCCION

MODOS ANTIGUOS

Llamamos modo a una cierta organización de sonidos. Cada escala o modo está compuesta por diferentes sonidos, que repercuten generando algún tipo de sensación o emoción en las personas. Al estar organizado de una forma específica y diferente un modo de otro, cada cual genera una impresión distinta. Es por eso por lo que los modos, son quizás de las herramientas más utilizadas a la hora de generar emociones. Ahora, cada modo tiene su “color” particular, esto se debe como ya habíamos mencionado anteriormente por la combinación de notas que lleva cada uno de los modos y por ende cada uno va a producir diferentes sensaciones, muy similar a las diferentes formas de expresión sonora de las personas. Como vinimos estableciendo, en un sentido amplio y demasiado general, los acordes mayores tienden a provocarnos sensación más amena que los acordes menores. Para hablar de los modos antiguos, vamos a organizarnos de la siguiente manera: Primero consideraremos a los modos mayores (JONICO, LIDIO, MIXOLIDIO) como modos que tienden a sonar más alegres, que los modos menores (Dórico, Frigio, Eólico) que poseen un tinte más melancólico.

La escala Jónica, es la escala mayor por excelencia (vamos a usar DO MAYOR) y a partir de ella podemos elaborar todos los modos con tan solo cambiar la tónica. Al cambiar la tónica, vamos a ir variando el orden de tonos y semitonos, y así iremos construyendo diferentes estructuras para conseguir los modos griegos. Si corremos nuestra a tónica a RE, vamos a obtener la escala dórica, si a la tónica la ubicas en MI obtendremos Frigia, para conseguir el modo Lidio a la tónica la colocaremos en FA y así seguiremos para obtener los siguientes modos (SOL=MIXOLIDIA, LA=EOLICA.). Por último, vamos a mencionar al Modo Locrio (SI=LOCRIO), que posee un tinte mucho más misterioso, inestable a raíz de su alto contenido de disonancia. Ejemplo:

| MODOS GENERADOR A PARTIR DE LAS NOTAS DE LA ESCALA DE DO MAYOR | | |
|--|-----------|-----------------|
| NOTA | MODO | ESTRUCTURA |
| C-D-M-F-G-A-B-C | JONICO | T-T-SM-T-T-T-SM |
| D-M-F-G-A-B-C-D | DORICO | T-SM-T-T-T-SM-T |
| M-F-G-A-B-C-D-M | FRIGIO | SM-T-T-T-SM-T-T |
| F-G-A-B-C-D-M-F | LIDIO | T-T-T-SM-T-T-SM |
| G-A-B-C-D-M-F-G | MIXOLIDIO | T-T-SM-T-T-SM-T |
| A-B-C-D-M-F-G-A | EOLICO | T-SM-T-T-SM-T-T |
| B-C-D-M-F-G-A-B | LOCRIO | SM-T-T-SM-T-T-T |

Es pertinente resaltar que, de todas maneras, no siempre una canción será triste o alegre solo por el modo en el cual se desarrolla. Sino que siempre hablamos de la suma de los factores que producen dichas emociones, pero aun así no vamos a dejar de exponer

como algunos modos producen sensaciones muy marcadas que nos “transportan” a diversos climas emocionales.

Vamos a brindar, a grandes rasgos, algunas caracterizaciones de los modos griegos para poder comprender mejor a lo que nos referimos cuando hablamos de los Modos Griegos y las Emociones.

Modo Jónico: El modo Jónico será una escala mayor por excelencia, va a estar relacionada con la alegría, la armonía y el brillo de sus acordes mayores. Este modo, gracias a su nivel de “familiaridad” que transmite va a ser muy utilizada en estribillos y en estilos que precisen un cierto nivel de energía para poder desarrollarse como por ejemplo el Pop o el Rock.

Modo Dórico: este modo es reconocido por su color melancólico, suave, y con algún tinte oscuro. Muy utilizado en el campo del Jazz gracias sus características.

Modo Frigio: Al ser menor, el Modo Frigio tiene una similitud con el Modo Dórico. Pero la diferencia va subsistir en el “nivel de obscuridad” que maneja el Modo Frigio. Esto le da un aire más “malévolo”, “siniestro” de alguna manera y se emplea mayoritariamente en el Heavy Metal.

Modo Lidio: El Modo Lidio va a promulgar un clima de alegría más del tipo “fantástico”, “espacial” y se percibe algún tipo de “fe” en circunstancias desfavorables. Lo podemos apreciar en el rock instrumental, en el Hard Rock.

Modo Mixolidio: De sonido muy alegre también, típico de un “QUINTO GRADO”, es una variante, quizás para no caer en la repetición del Modo Jónico. Asociado por su “dinamismo” a la música Country y quizás a un rock más veloz que los anteriores.

Modo Eólico: Así como el Modo Jónico dijimos que va a ser nuestra escala mayor por excelencia, el Modo Eólico será nuestra escala menor por excelencia. Este modo es asociado a la tristeza, a la melancolía. Vale decir que es usual su constante convivencia con el Modo Jónico, provocando en versos y estribillos contrastes de buen recibimiento auditivo.

Modo Locrio: El Modo Locrio, va estar muy marcado por la inestabilidad y la falta de familiaridad en sus grados. Por lo general no es de un sonido muy agradable y allí es donde radica la dificultad de su uso, teniendo en cuenta que por lo general se busca que la música sea algo agradable al oído humano. Los principales géneros que hacen uso de este modo son el género clásico donde hay a veces mucho poder disonante y habitualmente podemos reconocerlo en algunos pasajes de heavy metal.



INTERVALOS

Vamos a entender por Intervalos, aquella distancia que tengamos entre una nota A y una nota B, esta distancia la podemos medir contando los tonos y semitonos que estén de por medio y a su vez, eso nos va a servir para clasificar a ese intervalo. Ejemplo: estamos en la escala de Do Mayor y nos encontramos con un intervalo que va desde la nota DO hasta la nota SOL, allí vamos a tener un intervalo de quinta justa ya que entre la nota DO y la nota SOL hay una distancia de 3 tonos y medio o 7 semitonos.



A los intervalos que son consonantes como el del ejemplo, generalmente se los considera agradables mientras que a un intervalo disonante como por ejemplo una segunda menor se la percibe de manera contraria. A esta clasificación Costa y Cols le agregan que aquellos intervalos que son agudos poseen más actividad y potencia, los graves van a ser tristes y con menos potencia. Por otro lado, existe lo que se denomina “variación de alturas”. Eso significa que si el intervalo varía constantemente en su altura va a tener una alta actividad en su variación de altura y viceversa. Diferentes investigadores como Scherer y Oshinsky concluyen en que la variación alta es favorable a emociones como la alegría, siendo algo agradable, mientras aquellas variaciones más bajas están asociadas a otro tipo de emociones como el miedo, el aburrimiento y enojo.

Otro punto que va a entrar en consideración va a ser el nivel de alturas, donde hacemos referencia a la tesitura. Simplemente va a ser un análisis donde podamos determinar si hay mayoría de notas agudas o mayoría de notas graves, para luego poder generalizar diciendo que lo agudo está relacionado mayoritariamente con lo positivo, mientras que una obra con mayoría de notas graves tiende a ser más pesada, más densa y con alguna semejanza o aproximación a emociones negativas.



**Enarmónico con quinta disminuida, según discutido previamente.*

TEMPO

Vamos a definir al Tempo como la velocidad con la que ejecutamos una obra. En la antigüedad era común el uso terminologías tales como Adagio, Andante, Presto etc. El “problema” de esto, en realidad, era en nivel de subjetividad con la cual se podía interpretar una obra.

Hasta que en 1816 Johann Nepomuk Mälzel creó el metrónomo y se dejó de utilizar el pulso humano como referencia (alrededor de 80 pulsaciones por minuto).

Ahora bien, ¿el tempo tiene que ver con las emociones que se pueden transmitir?

El tempo es uno de los elementos más estudiados y asociados a la transición y modificación de afectos. Por lo general y clásicamente el Tempo rápido es asociado a términos como la excitación o la felicidad como es el caso por ejemplo de Hevner. Chordia demuestra que efectivamente, la valencia de la obra va a ser afectada por el tempo. También, hay que destacar que mucho tendrá que ver la cantidad de notas que existan en un periodo de tiempo con el tempo que se va a percibir. Ejemplo:

| TEMPO | VELOCIDAD | Pulsaciones por Minuto |
|--------|-----------|------------------------|
| Adagio | Lento | 66-76 bpm. |
| Presto | Rapido | 168-200 bpm. |

FORMA

En cuanto al aspecto formal de la música, de su estructura, muy poca información se ha podido extraer en relación con lo que puede generar emocionalmente. Ya que está mucho más marcado desde el sentido de la complejidad, y la disyuntiva de que es complejo y que es simple, que separa lo simple de lo complejo. Sin embargo, tras analizar las investigaciones de autores como Hevner y Krumhansl pudimos llegar a algunas conclusiones. Aquellas melodías más simples son capaces de transmitir sentimientos mucho más alegres que las melodías más complejas. Uno de los factores que pueden influir en esta apreciación sobre las formas más complejas que van a estar asociadas a sentimientos más negativos, puede ser el dinamismo que implica una textura compleja, ese cambio que puede generar emociones fuertes y tensas como la agresividad o la ansiedad. Ahora si analizamos las nuevas formas musicales, cada vez más inclinadas al consumismo y al plano sonoro agradable, encontramos un común denominador que es el uso de la cadencia tradicional donde podemos encontrar picos altos de tensión pero que siempre van a resolver y generar esa sensación de reposo y calma, que justamente va a ser la última impresión que se va a llevar el oyente.



SILENCIO

El termino silencio hace referencia a la ausencia de sonido, pero en el ámbito musical el silencio forma parte fundamental de la construcción de las obras. Los silencios se representan, así como lo hacen los sonidos, a través de figuras.



(SIEMPRE DEBEMOS TENER EN CUENTA QUE LOS VALORES (tiempo) DE LA IMAGEN SON A MODO DE EJEMPLO, ESTOS VAN A DEPENDER Y VARIAR SEGÚN LA CIFRA DE COMPAS)

El silencio nos va a ser de gran utilidad a la hora de componer y de interpretar obras, este nos va a dar la posibilidad de generar momentos de respiración y además momentos de tensión.

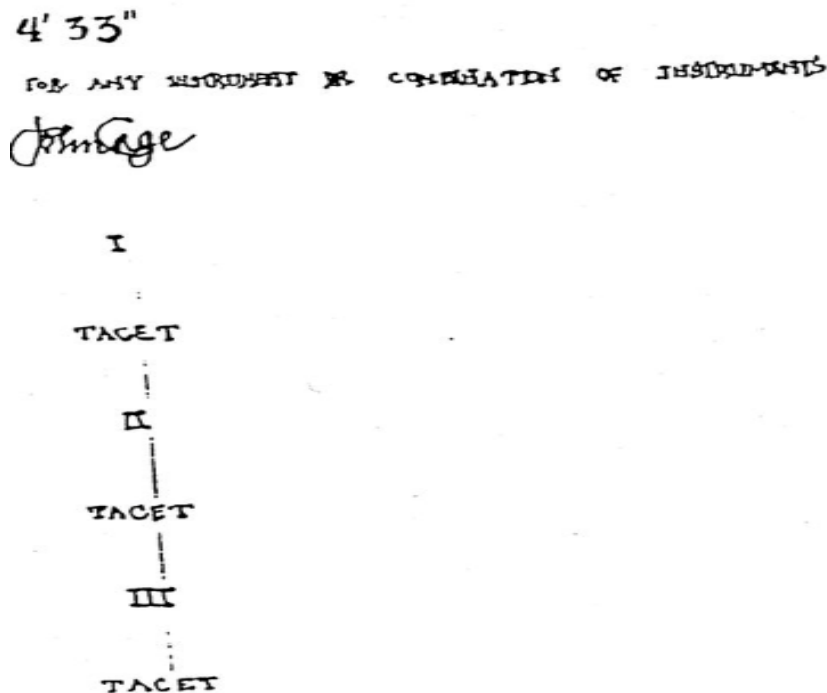
En este caso, al silencio lo vamos a abordar desde el punto de vista de la tensión. Para Lewis Rowel, el silencio va a formar parte del apartado del clímax, y lo va a denominar anticlímax dentro de lo que es la tensión.

La autora Margulis, nos brinda un ejemplo sobre cómo, el silencio, puede brindar diferentes significados en la obra de Schubert (Momentos Musicales número 4 en do#menor) donde en un pasaje determinado de la obra la autora resuelve la tensión, mientras que en la original Schubert no lo hace, sino que esa tensión va estar seguida de un silencio, es muy distinta la sensación que va producir por que al no resolver la tensión aumenta el nivel de ansiedad y expectativa de lo que va a venir.

Schubert, Franz. No. 4 en C menor. Seis Momentos Musicales. Viena, Italia.



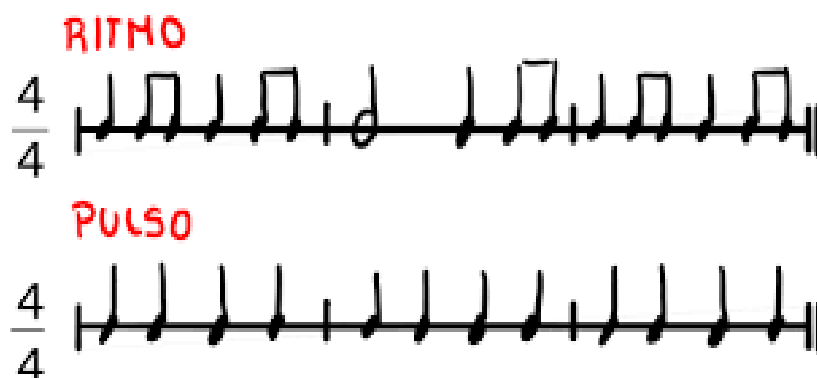
Es pertinente enfatizar la importancia del silencio en la composición musical, hasta podemos citar la obra del célebre John Cage's, 4'33". que está compuesta en base al silencio...



RITMO

Al ritmo lo podemos definir, como el medio organizativo de la música que estará comprendido por la sucesión de tiempos fuertes y débiles. A su vez, el ritmo implica la repetición y estará regido por su elemento fundamental, el pulso. Podemos agregar que el ritmo, es un elemento de complejidad perceptual.

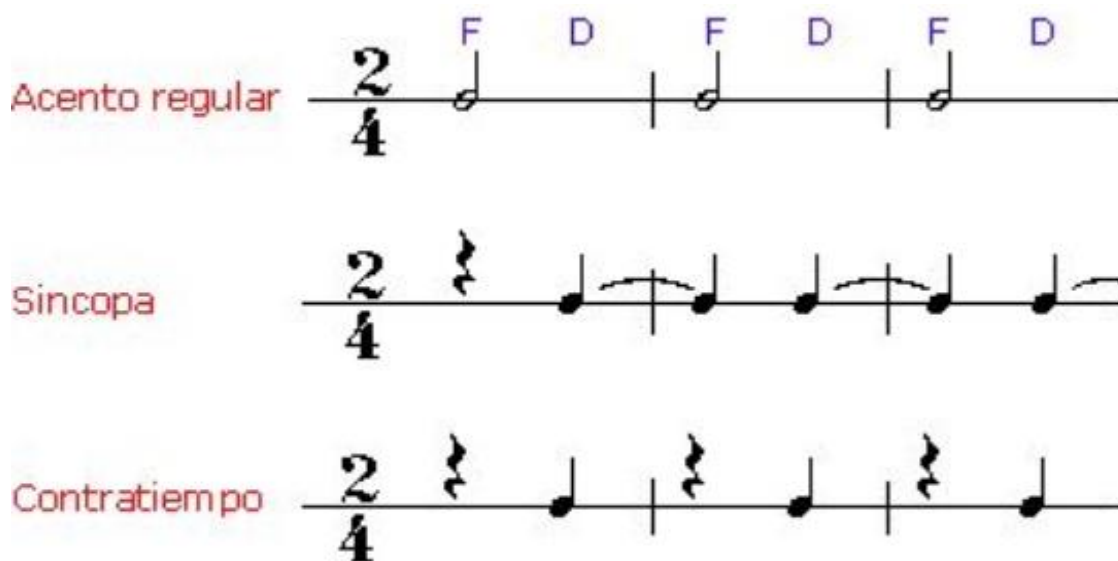
El pulso musical es algo constante en la música, similar a los latidos del corazón. Este consiste en la repetición de pulsaciones, cuya función es dividir el tiempo en partes iguales. Acá un ejemplo, para comprender mejor la diferencia...



El ritmo es uno de los elementos que se van a emplear en la música, para generar diversas sensaciones o sentimientos en el oyente. Podemos organizar el ritmo, de tal manera que siempre los acordes golpeen en el tiempo fuerte del compás y de esa manera establecer una sensación de reposo.

Distinta va a ser nuestra reacción al escuchar un ritmo sincopado, donde el ataque del sonido se va a producir en una fracción débil o semi fuerte del compás prolongándose a otra figura de mayor importancia, esto nos brinda la sensación de que el ritmo se va “corriendo” en cuanto a su acento. Es normal que los ritmos acelerados, dependiendo del resto de los componentes, nos brinden una sensación de euforia o cólera; mientras que los ritmos más tranquilos pueden generar con mayor facilidad paz o tristeza. Esto se debe a que entran en juego las pulsaciones de las que habíamos hablado anteriormente, a mayores pulsaciones por minuto o beat por minuto, mayor va a ser la aceleración del ritmo.

Podemos también traer a colación el estudio de K. B. Watson, donde el asocia la regularidad del ritmo a sensaciones cercanas a la felicidad, mientras que la irregularidad el mismo autor la asocia a la incomodidad. Para Thompson y Robitaille la complejidad del ritmo también tiene que ver con la emoción que puede llegar a transmitir y exhibe un ejemplo donde se puede apreciar la rítmica de cada melodía y como son etiquetadas.



COMPAS

Para conseguir el ritmo, primero vamos a tener que pensar en el tipo de compas que vamos a utilizar.

El compás va a ser el encargado de dividir en partes iguales a nuestra obra musical, siempre y cuando no haya dentro de ella una variación del mismo, los compases binarios o cuaternarios, sirven mucho más a la parte motriz y es por ello por lo que no es más fácil seguir de manera inconsciente su pulso. En cambio, el compás de pie ternario al no ir “tan a tierra” su pulso sirve más a la plasticidad, lo emocional.



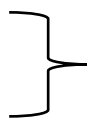
Existe un tipo de compas que requiere un grado mayor de estudio y comprensión. Se trata del compás Amalgama que se caracteriza por la “unión” de dos o más compases, siempre y cuando estos compases posean la misma unidad de compas.

Lo interesante de los compases de Amalgama, es la ubicación de los tiempos fuertes. Debemos acentuar el pulso en el primer tiempo del compás, en el primer tiempo del compás que se encuentra amalgamado. Por ejemplo, si tenemos un compás amalgama de 7/4 podemos tener la sumatoria de un 3/4 y un 4/4 o bien la sumatoria de un compás de 4/4 con un compás de 3/4. Puede parecer, desde la lectura, que estoy expresando la misma idea dos veces, pero no es así ya que dependiendo del orden de la suma de los numeradores se va a correr uno de los acentos del compás respectivamente.

Ejemplo:

3/4 + 4/4: 1,2,3,**1**,2,3,4.

4/4 + 3/4: 1,2,3,4,**1**,2,3.



AHÍ PODEMOS OBSERVAR COMO EL ORDEN DE LA SUMA AFECTA LA POSICION DEL ACENTO.

Teóricamente se pueden formar gran número de amalgamas, pero en la práctica solo se vienen utilizando

$$\boxed{\frac{5}{4}} = \frac{3}{4} + \frac{2}{4} \text{ O viceversa } \boxed{\frac{7}{4}} = \frac{4}{4} + \frac{3}{4} \text{ O viceversa}$$

CAPITULO V

FILMS SCORE (MUSICA DE CINE)

Cuando nos adentramos en una película debemos saber, que mucho tendrá que ver la banda sonora de la misma en cuanto al impacto que nos produzca el filme. La música de cine va a ser la encargada de acompañar las escenas de una película, y brindarnos una experiencia más placentera. También de alguna manera lo que busca el filme score es, generar una especie de empatía con los personajes de la película, y de esta manera hacernos sentir parte de la historia. Ahora, ¿cuáles van a ser los recursos que va a utilizar la Música de Cine?

Uno de los mayores exponentes de la música Film Score (Música de Cine) es el italiano, Ennio Morricone, responsable de la musicalidad de más de 500 películas y series inclusive de video juegos.

Ennio Morricone se caracteriza por el uso de diferentes recursos dentro de lo formal para ir brindándole a su obra lo que podemos denominar variación.

Otro recuso que utiliza con frecuencia, es el reemplazo de instrumentos en una misma melodía, como por ejemplo un piano que sede su melodía principal (para continuar con una secundaria) a un instrumento de viento mientras un conjunto de cuerdas sube en intensidad generando muchas veces una polifonía de tres instrumentos.

Morricone, en sus obras, utiliza otros recursos como el cambio de métrica, suma de instrumentos, alternancia de las líneas melódicas entre los instrumentos que se agregan, y aumento del ritmo armónico.

A continuación, a modo de ejemplo, se expondrá un análisis estructural de una de las obras de Ennio, “Incontro”.

| | | | | | | | | | | |
|---------------------|--------------|-----|----|-----|-----|----|-----|-----|----|-----|
| | TEMAS | A | | | B | | A' | | B | A |
| maxima articulation | secciones | a | a' | b | a | a' | b' | a | a' | b' |
| media articulation | cant. compas | 9 | 9 | 21 | 16 | 4 | 22 | 16 | 4 | 8 |
| | METRICA | 3/4 | | 3/4 | 4/4 | | 3/4 | 4/4 | | 3/4 |
| | INSTRUMENTOS | | | | | | | | | |
| minima articulation | piano | | | | | | | | | |

LEITMOTIV

“El Leitmotiv, que es la idea unitaria de la ópera. El Leitmotiv es un motivo musical que caracteriza a los principales personajes de las óperas y los anuncia y describe. Es el elemento unificador de sus óperas”. (Modulo La Música en su Dimensión Socio Cultural II, Pag. 22). El Leitmotiv, es uno de los recursos más importantes y utilizado dentro del género. Su función es establecer un fragmento rítmico y melódico para indicar algo. Como por ejemplo el Leitmotiv que indica la aparición de DarthVader en Star Wars, nosotros al escuchar ese tema recurrente en la película sabemos que es por hacerse presente el villano de la misma.

**MÚSICA EMPÁTICA Y ANEMPÁTICA**

Mediante el recurso de la música empática, lo que se quiere lograr es una frase melódica y rítmica que coincida de alguna manera con las imágenes que estamos observando. Por otro lado, vamos a tener la contraparte de la música empática, la música anempatica. Un buen ejemplo de este recurso es la típica escena de la película Psicosis de Hitchcock donde la mujer se encuentra en la ducha y al ser apuñalada escuchamos una música estremecedora que de alguna manera es acorde a la situación, seguidamente la mujer yace muerta en el piso del baño y escuchamos solo el ruido del agua que cae, como ejemplo de música anempatica. En este ejemplo, la música va a poner alerta al espectador que de alguna manera prevé lo que va a ocurrir.

Molto Forzando e Feroce
Vivo

17. The Murder

MÚSICA DIEGÉTICA Y EXTRA DIEGÉTICA

En este caso lo que vamos a tener es, por un lado, música que va a pertenecer al mundo ficticio en el cual estamos inmersos por la película (Música Diegética) y por otra música que no es perteneciente a este mundo ficticio que nos brinda el filme (Música Extra diegética).

La música diegética la vamos a encontrar por ejemplo cuando un personaje de la película enciende el televisor y escuchemos una canción que sale de ella. En cambio, la música extra diegética va a formar parte de otro plano espacial, un ejemplo sería una persona que se encuentra en una playa y de pronto aparece un tiburón acompañado de una melodía dramática; en este ejemplo la música no es una consecuencia de una acción de un personaje (nadie encendió una radio o un televisor) más bien esa melodía pertenece a otro plano espacial que le permite al receptor incorporarse a la trama.

Si bien estos no son elementos “formales” dentro de lo que es la música, quizás no son factores muy variables, sino que ya están establecidos de determinada manera a diferencia de una tonalidad que puede variar en una misma obra; también son recursos que utiliza la música a la hora de impactar en el espectador y busca dejar una huella, una emoción en el receptor.

De esta manera podemos presuponer que algo va a ocurrir en la medida de que la música comienza a acentuarse en torno a una situación. A esto nos referimos cuando establecemos como objeto de análisis, la música Diegética y Extra diegética. De alguna manera somos campases de “sentir” que algo va a ocurrir y como hemos mencionado, tan solo basta con el uso de un solo recurso como por ejemplo el cambio de intensidad en el volumen de una obra.

Otro ejemplo de música Extra Diegética:

En la escena de la lucha con espadas en la película de Indiana Jones la música posee un tono árabe u oriental, y cambia a un tono menor con un acorde disonante para presentar al *enemigo* (aquí, la característica emocional de la música, el tono menor y el acorde disonante, enfatiza el peligro al que se enfrenta el *protagonista*), y vuelve al ligero tono mayor armónico con la ‘resolución’ del combate.

Podemos decir que la música Diegética, también tiene la finalidad de hacer sentir al tanto al protagonista como al espectador lo mismo al momento de la aparición de la música, haciendo que el espectador se inmersa también en la historia ya que esta música va a formar parte del mismo plano existencial que el del protagonista.

Otro ejemplo famoso donde podemos observar este fenómeno es la escena de la película Casa Blanca, donde el protagonista le pide al pianista que toque la misma canción que tocó para su enamorada “Tócala Sam”.

CAPITULO VI

14 DIMENSIONES CUANTIFICABLES (LIC. MAURO DE MARIA)

Para el Licenciado Mauro de María, en el mundo de la música (gracias la interdisciplina con la geometría, la psicología) están surgiendo métodos y técnicas nuevas en lo que respecta a la composición. El cree que, de alguna manera nos falta conectarnos con las emociones a la hora de hablar de música. Siguiendo con su línea de pensamiento, comenta que es conocido y repetitivo el “estigma” de lo subjetivo en cuanto a lo musical “NO PODEMOS HABLAR DE EMOCIONES, PORQUE ESO ES ALGO SUBJETIVO Y CULTURAL”. Si este fuera el caso, se pregunta: ¿Qué sentido tiene contratar a un músico de película, si lo que va a sentir el público va a hacer algo subjetivo?, ¿Qué tipo de tristeza se desea transmitir?, intuitivamente el músico de película sabe que recursos va a utilizar para lograr su objetivo en la recepción del público. Ahora bien, ¿Por qué esto no está sistematizado? Para esto, De María disecciona la música en catorce dimensiones.

1) Sistema Compositivo:

Cada sistema tiene una emoción que predomina y la hace fácil de diferencia y reconocer frente a otros sistemas. Algunos ejemplos:

- a) Los Modos Griegos: Estos modos, al no ser muy usados dentro de las composiciones a la que estamos acostumbrados (salvo el modo jónico y eólico), nos resultan “amigables” pero un tanto “étnicos”.
- b) Armonía Funcional: a la inversa de los modos griegos, la armonía funcional es el sistema compositivo más utilizado en el mundo occidental y prácticamente toda la música que nos rodea esta realizada bajo ese sistema y es lo que nos hace considerar a lo que escuchamos como “normal”.

Acá ya tenemos un ejemplo de cómo si queremos brindar una sensación de familiaridad o algo más “raro”, podemos utilizar un modo u otro.

2) Grados/Intervalos:

Hablamos de grados o intervalos dependiendo de qué sistema compositivo estemos utilizando, a diferencia de la armonía funcional o modos antiguos que se utilizan grados, en el sistema dodecafónico hacemos uso de intervalos.

En esa “dimensión”, De maría intenta ponerle rótulos a cada grado o intervalo de una escala. Esta sería la base desde la cual partir para luego ir dando forma al trabajo que se quiere realizar. Para esta dimensión es muy importante hacer uso de su frase: “SENTIR – NO PENSAR”. Estos son algunos de los resultados de su percepción:

DO Mayor

| | | | | | | | |
|--|---|--|---|--|--|---|---|
| ALEGRE Reposo. Calma. Quietud. Paz. | TRISTE -- Profundo. Reflexivo. Optimista. | TRISTE --- Depresivo. Cálido. Cabizbajo. Angustiado. Muy triste. | ALEGRE + Reflexivo. Optimista. Femenino. No efusivo. | ALEGRE ++ Efusivo. Masculino. Inquieto. Activo. | TRISTE - Melancólico. Nostálgico. No tan triste. | "RARO" ---- Nervioso. Inquieto. Descolocado. Desenajado. | |
| I | II | III | IV | V ₇ | VI | VII ₇ | I |

LA menor ("natural")

MUNDO FEMENINO, DULCE, SUAVE, SIN PUNTA

| | | | | | | | |
|---|---|--|--|---|---|---------------------------------------|---|
| TRISTE - Introspectivo. Íntimo. Melancólico. Nostálgico. | "RARO" ---- Nervioso. Inquieto. Descolocado. Desenajado. | ALEGRE Reposo. Calma. Quietud. Paz. | TRISTE -- Profundo. Mucha fuerza. Certo optimismo. | TRISTE --- Soledad. Cabizbajo. Angustiado. Muy triste. | ALEGRE ++ Fantasía. ¡Muy optimista! Positivo. | ALEGRE + Optimista. Paz. | |
| I | II | III | IV | V | VI | VII | I |

LA menor ("armónica")

MUNDO MASCULINO, AGRESIVO, CON PUNTA

| | | | | | | | |
|---|---|--|--|--|---|--|---|
| TRISTE - Introspectivo. Íntimo. Melancólico. Nostálgico. | "RARO" ---- Nervioso. Inquieto. Descolocado. Desenajado. | "RARO" ---- Morboso. Muy tenso. | TRISTE -- Profundo. Mucha fuerza. Certo optimismo. | ALEGRE ++ Avanzar. Masculino. Activo. Decidido. | ALEGRE ++ Fantasía. ¡Muy optimista! Positivo. | "RARO" ---- Amenazante. Maligno. Desenajado. | |
| I | II | III ₅₊ | IV | V ₇ | VI | VII _{7dim} | I |

3) Nivel de Disonancia Vertical:

Otro medio del cual hace uso el compositor es el uso de la disonancia vertical. Básicamente la disonancia vertical consiste en agregar sonidos que no pertenecen a la triada. Dependiendo el tipo de triada que se esté utilizando, van a ser los sonidos que se pueden agregar, ejemplos:

| | | | | |
|---------------------|-----|--------|-----|-----|
| ACORDE MAYOR | | | | |
| | | | | |
| +2M | +4j | +4aum. | +6M | +7M |

| | | | | |
|---------------------|-----|-----|-----|-----|
| ACORDE Menor | | | | |
| | | | | |
| +2M | +4J | +6m | +6M | +7M |

| | | | |
|--------------------------|-----|-----|-----|
| ACORDE Disminuido | | | |
| | | | |
| +2M | +4J | +6M | +7M |

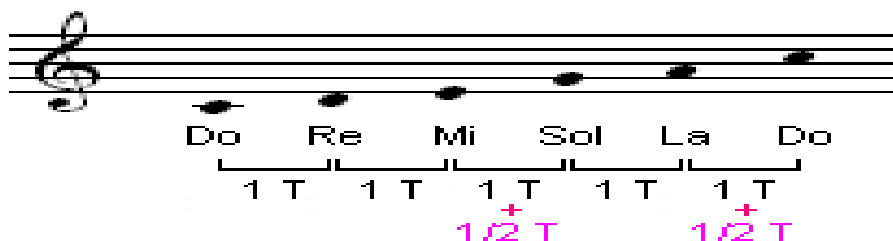
4) Melodía:

La melodía va a diferenciarse de las anteriores dimensiones por el hecho de que, ella misma puede transmitir sus propias emociones independientemente del ritmo o armonía que la acompañe. En ella, todo va a depender de las distancias que existan entre tonos y semitonos.

- a) Escala Neutral: La escala que denomina “neutral”, es la escala diatónica de siete sonidos que está conformada por tonos y semitonos y que al escucharla la consideramos como “normal” ya que es la más usada en el occidente. Esta escala nos brinda, a diferencia de las próximas, un descanso, un reposo y una sensación de que nada podría entorpecer esa sensación de estabilidad.



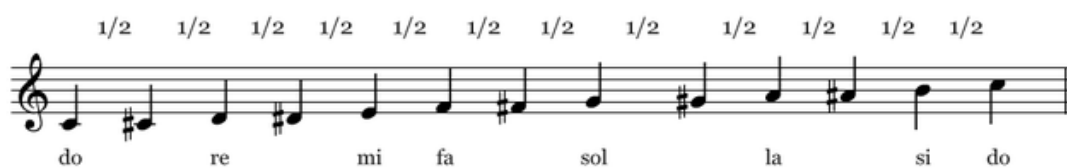
- b) Escala Pentafónica: La escala pentafónica, es diferente a la escala neutral por el hecho de que no posee semitonos. Es decir que esta solo compuesta por cinco notas de tonos enteros o más. Esta escala nos transmite una cierta dulzura y es la que prevalece en oriente.

Escala de Do pentatónica

- c) Escala Cromática: A la inversa de la escala pentafónica, la escala cromática está compuesta solo por semitonos. Nos brinda una sensación de nerviosismo, de empuje y dinamismo. Es todo lo contrario a la pentafónica.

Escala cromática

Comenzando en do



5) Nivel de Contrapunto:

el contrapunto va a aportar una sensación de intelectualización y complejidad en la emoción resultante. Vamos a tener unos tres niveles de contrapunto 1) Melodía Acompañada, 2) Melodías Superpuestas, 3) 3 o más melodías superpuestas.

1) MELODÍA ACOMPAÑADA: menos intelectual / + emocional /
EMOCIÓN: relajación por simpleza en el tejido.

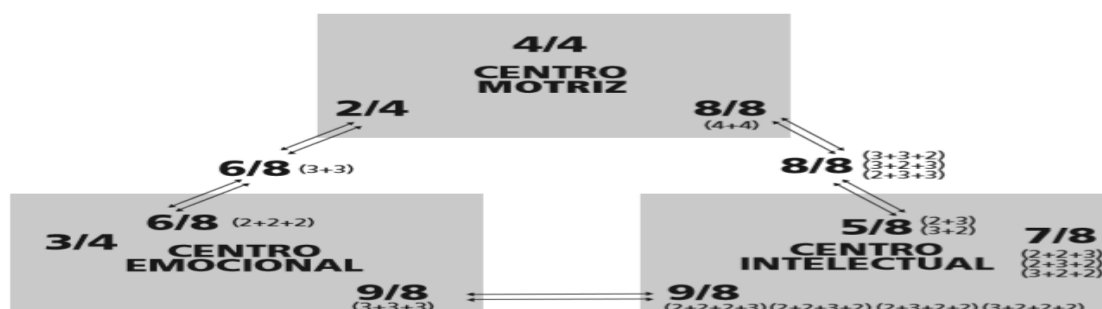
2) 2 MELODÍAS: se pueden seguir ambas melodías
EMOCIÓN: equilibrio emocional/intelectual

3) 3 o 4 MELODÍAS (o más): no se pueden seguir todas las melodías
EMOCIÓN: tensión por complejidad en el tejido (tensión intelectual)

6) Pulso y 7) Compas:

en esta dimensión, De María afirma que la dimensión del pulso es la que más actúa sobre el centro motriz. Dependiendo de las PPM (pulsaciones por minuto), nuestro pulso puede ser **EMOTIVO** (♩ = 60) con pulsos pasivos, no es tan motriz, y por lo general no nos invita a bailar y posee poca descarga de energía física, **MOTRIZ** (♩ = 130/140) con una mayor descarga de energía física, es un pulso más “movido” que si nos invita a expresarnos corporalmente, **INTELLECTUAL** (♩ = 180) produce una sobreexcitación, lo motriz se agota rápido y comienza a trabajar lo intelectual, la mente intenta “atrapar” los eventos que pasan más rápido y esto produce un estado de nerviosismo y desborde emocional.

El caso del Compas va a ser muy similar al del Pulso, también haremos uso de esas tres divisiones. Teniendo en cuenta que lo binario va a favorecer a lo motriz, lo ternario a lo flexible, a lo emocional y en caso de compases como 5/8, 7/8, 9/8 donde el numerador no tiene división intelectual por el hecho de que requiere contabilizar las subdivisiones a la hora de descifrar el pulso.



8) Ritmo:

De María, esta dimensión, va a hacer uso de los mismos conceptos que utilizó para hablar del Pulso y del Compas. Sosteniendo que todo aquello que sea de pie binario va a favorecer a la descarga de energía en el tiempo fuerte del compás casi automatizando la motricidad del receptor. Además, llega a la conclusión que el Ritmo Sincopado puede de alguna manera “fusionar” lo motriz con lo emocional, dado que la composición rítmica de la sincopa genera una especie de “swing”, pero a su vez le brinda un aire de “plasticidad” al ritmo que lo hace más emocional que ritmo binario. En cuanto a lo intelectual, va entrar el concepto de Polirritmia. La Polirritmia consiste en la presencia de dos ritmos diferentes que se ejecutan de manera simultánea, es esta característica lo que va a hacer que el autor encasille a la Polirritmia como algo Intelectual, ya que se va a necesitar algo de concentración para decodificar el ritmo gracias a que el ritmo se va a hacer más “presente” en pulsos débiles del compás.

9) Fraseo/Articulación:

La dimensión del fraseo y la articulación se va a clasificar en tres tipos.

- 1) A Tierra/Normal, los cuales no serán independientes de la cifra de compas y por ende va a tomar las características de las cuales ya hemos hablado.



- 2) Compases Virtuales, donde el fraseo va a diferir de lo que está escrito, se puede dar una dualidad en la audición de compases. Una donde la voz sigue al compás y la otra sugiere la existencia “virtual” de otro. Esto nos da la pauta de que sigue existiendo una sensación de motricidad como en el primer caso, pero va a predominar el criterio de lo intelectual como vimos anteriormente.




- 3) Tempos Virtuales; el fraseo nos va a sugerir tanto un compás como así también un tempo distinto al escrito o establecido gracias a la presencia de la polirritmia que va a dificultar la división entera del pulso.




10) Ataque:


El ataque del sonido va a ser otro aspecto para tener en cuenta ya que dependiendo el tipo de ataque que utilicemos, va a proporcionar su propia emoción independientemente de las emociones que puedan transmitir cualquier otra dimensión.


EJEMPLO 1

-Melodía con ataque legato: tiende más a lo emocional y expresivo, a lo cantabile. 

-Melodía con ataque staccato: se separan más los sonidos y se perciben más los ritmos, esto conduce a lo intelectual o podría conducir a lo cómico y lo grotesco. 

EJEMPLO 2

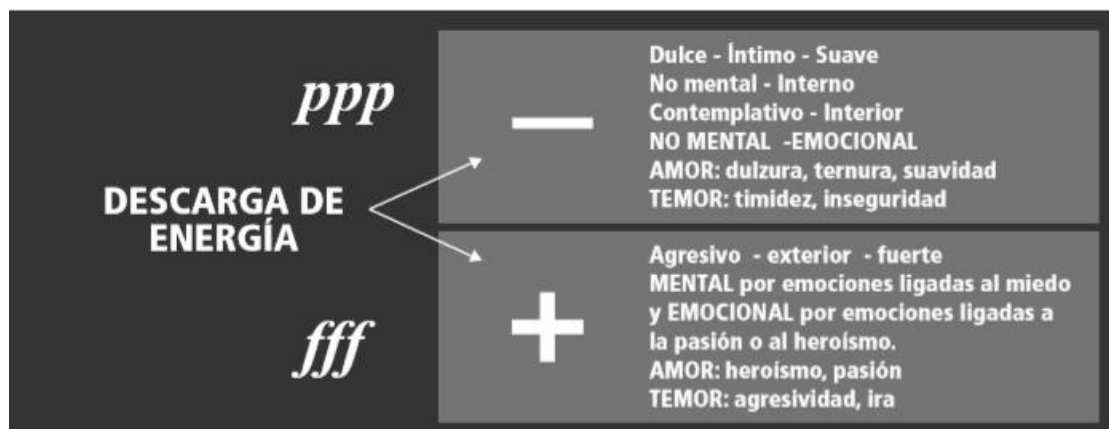
-Melodía con ataque legato: tiende más a lo emocional y expresivo, a lo cantabile. 

-Melodía con ataque staccato: se separan más los sonidos y se perciben más los ritmos, esto conduce a lo intelectual o podría conducir a lo cómico y lo grotesco. 

11) Intensidad:

Cuando hablamos de Intensidad, vamos a hablar de la desca de energía que se va a producir a la hora de ejecutar la obra.

Una intensidad baja va a favorecer a emociones suaves, dulces, intimas. Contrariamente las intensidades más fuertes, podemos asociarlas a emociones más fuertes como el terror, la violencia o el heroísmo. Un ejemplo práctico, si pensamos en un acorde de Do Mayor desde la armonía podemos decir que suena “alegre”, pero si a este acorde le imprimimos una intensidad baja... ¿pensamos en la misma alegría?, al contrario, vamos a imaginarnos una alegría mucho más suave.



12) Densidad Vertical:

La densidad como dimensión va a funcionar, en este caso, independiente a la armonía y la melodía. Inclusive no vamos a relacionarla, necesariamente, con la disonancia ya que no en el cien por ciento de los casos al aumentar notas generamos densidad, ya que podemos crear mucha disonancia con pocas notas de por medio.

Aquellos casos donde la densidad sea mayor vamos a estar en presencia de algo más claro, más ordenado y “limpio” sin complejidad, cuando poseemos mayor densidad el acorde va a generar algo menos definido, pero con más cuerpo y con mayor carga emocional.

13) Timbre:

El timbre va a ser otra de las dimensiones en las cuales “diseccionó” la música De María, en este caso puntual vamos a tener en cuenta al instrumento que va a ejecutar la obra.

Dependiendo del instrumento del cual estemos haciendo uso, podemos variar el Timbre o no y podemos apreciar como un instrumento puede cambiar la apreciación y lo que genera una misma obra.

Ejemplos:

EJEMPLO 1

Esta melodía cromática, desde la melodía aporta ‘nervio’, ‘punta’, sin embargo dependiendo del timbre esa emoción podría cambiar reforzando esa emoción o atenuándola. El timbre podría aportar una emoción opuesta a la que aporta la melodía (¡ejemplo con fagotes!)

CROMATISMO (punta, nervio)

f staccato

Por CONTRABAJOS y VIOLONCELLOS

- amenazante
- sombrio
- oscuro

Por FAGOTES

- gracioso
- cómico
- divertido

EJEMPLO 2

CHACARERA
(originalmente para guitarra)

Por GUITARRA CRIOLLA

- más cálida
- más humana
- más latina

Por PIANO

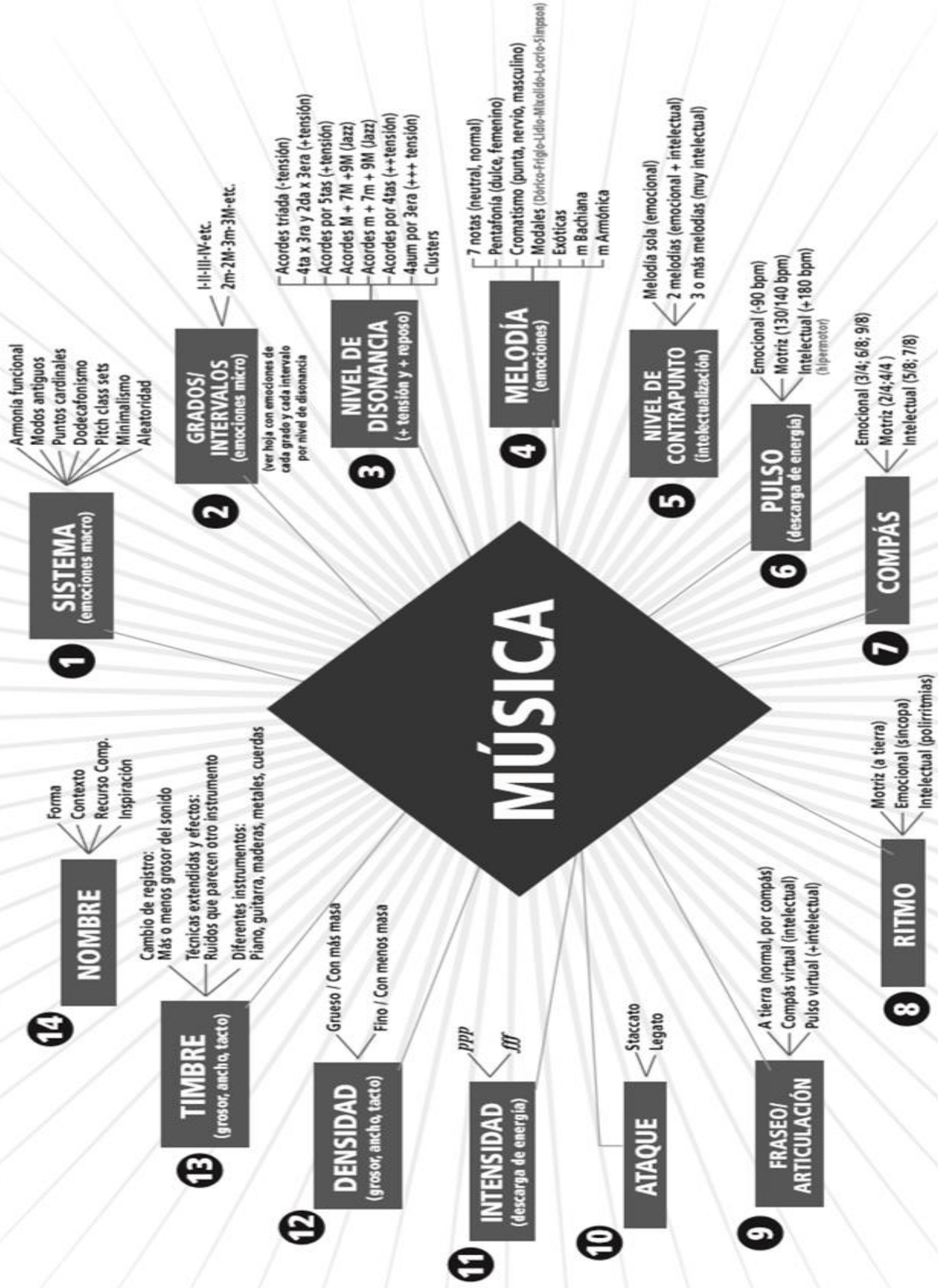
- más fría
- más europea
- más de salón
- más elitista

14) Nombre de la Obra:

La última dimensión que propone De María va a tener que ver con el título de la obra.

Según el Licenciado, el título de la obra de alguna manera “manipula” al oyente y por eso el nombre de la misma también debe formar parte de la composición del músico.

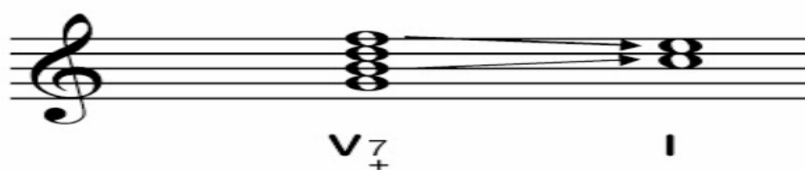
Mediante el nombre de la obra, podemos develar una forma, una táctica, un contexto o permitir al oyente que cree el suyo propio.



CAPITULO VII

LOS ESTUDIOS DE MEYER

Leonard Meyer fue un compositor, autor y filósofo contemporáneo, el realizó un estudio sobre percepción musical donde establece que los valores dinámicos de la música indican la posibilidad de una respuesta emotiva y significativa de la obra no como algo subjetivo sino como consecuencia del cumplimiento de las expectativas musicales, comparando tales expectativas con lo que realmente sucedió. Estas expectativas estaban determinadas por dos elementos: Primero las normas con las cuales un oyente idóneo, comprende lo que está escuchando y segundo los modelos que se generan siguiendo dichas normas, como por ejemplo la sensación de reposo final que genera una armonía completamente tonal (I, IV, V y I) donde el oyente puede distinguir el final de la obra con facilidad. A diferencia de las obras que por ejemplo terminan en un grado de tensión dejando una sensación de que algo más está por venir. Meyer utiliza conceptos como “MOVIMIENTO PARA RELLENAR UN VACIO” tomando a un intervalo disjunto como un vacío, haciendo referencia a que la nota que se saltó va a ser tocada a continuación. A la secuencia que obligatoriamente lleva a una resolución en primer grado la llama “EVENTO GENERATIVO”.



El RITMO toma importancia en el estudio de Meyer, esto implica el plantearse donde se encuentra el tiempo fuerte de un compás. En el análisis de Meyer, lo primero es determinar dónde está el tiempo fuerte y como los débiles se asocian a él, siendo diferenciado por el acento. El autor hace uso de la acentuación rítmica para establecer y observar su reacción a la música en conjunto.

| | |
|--|--|
| <p>Compás Binario</p> <p>Acento cada 2 pulsos</p> | <p>> > > </p> <p>1 2 1 2 1 2</p> |
| <p>Compás Ternario</p> <p>Acento cada 3 pulsos</p> | <p>> > > </p> <p>1 2 3 1 2 3</p> |
| <p>Compás Cuaternario</p> <p>Acento cada 4 pulsos</p> | <p>> > > </p> <p>1 2 3 4 1 2 3 4</p> |

Otro concepto interesante que propone Meyer es el de “Relación Conformante”. Este término hace referencia a la relación de similitud que se dan entre eventos concretos. Este concepto hace referencia a lo que mencionamos en los primeros párrafos de esta temática, sobre la expectativa musical.

Ejemplo:



En el compás uno hay un motivo (m) que es coherente tanto rítmicamente como intervállica mente. El siguiente compás muestra que en este motivo (m') hay una relación conformante en cuanto a intervalo y ritmo (los dos parámetros principales que forman patrones), pero empieza un tono más abajo. Puede haber otros tipos de relaciones conformantes, como en el motivo m'' (c. 4), en el que sólo está conformándolo el ritmo y la nota de inicio de (m), pero no la relación intervállica. Como también se puede comprobar, estos motivos (m y sus derivados) formarían parte de un nivel, inferior al de las secciones A, sus derivados, y B, porque las relaciones conformantes se estructuran en diferentes niveles de jerarquía.

Según Meyer, en un sentido amplio, analizar el ritmo de la música implica realizar un estudio de la música en su totalidad ya que el ritmo, es organizado y a su vez se encarga por, y a su vez se encarga el de organizar, todos los demás elementos musicales.

Su definición de ritmo: “...el ritmo podría definirse como el modo en el cual una o más partes no acentuadas son agrupadas en relación con otra parte que sí lo está”. En esta definición, hace alusión al fenómeno denominado por la psicología “Agrupamiento”, siendo este por definición, el producto de la semejanza y diferencia, la proximidad y la separación de los sonidos percibidos por los sentidos y organizados por la mente.

Tomando en cuenta La Teoría de los Afectos, es posible llegar a la conclusión de que la música puede generar emociones en una persona y los diversos factores musicales contribuyen como medio para ello.

Consideraciones Generales del Estudio de Meyer:

- No hay emociones placenteras y desagradables, lo que percibimos son EXPERIENCIAS placenteras o desagradables.
- Como ya habíamos mencionado antes, la respuesta emotiva que tengamos va a depender de cuan acertada haya sido nuestra idea previa sobre lo que vamos a escuchar. “Lo agradable depende del control que se crea tener sobre el desenlace de la situación”.

En cuanto a la expectativa musical, podemos referirnos a 3 tipos:

- Una específica, como por ejemplo la resolución del séptimo grado en la tónica o dominante, algo completamente previsible y esperable.
- General: Donde esperamos una resolución, pero puede haber variables.
- Ambigua: la forma ambigua, hace referencia a la sensación de cuando constantemente la obra musical va “esquivando” nuestra idea previa, esto por ejemplo podemos asociarlo a la música de vanguardia del S.XX donde el compositor continuamente intentaba sorprender con los movimientos melódicos y no caer en lo previsible.

Música y Significado.

“Un evento musical, tiene significado porque nos hace esperar otro evento musical. El significado incorporado de la música es un producto de la expectativa” L. Meyer.

Etapas del Significado Musical:

Hipotético

Se concibe desde el acto de esperar, la expectativa surge gracias a las posibilidades que existen dentro de un ritmo determinado, es por ello por lo que el significado como tal, se va a construir a partir de esas probabilidades.

Evidente

Se forma cuando se produce el consecuente o cadena de consecuentes esperados, es decir que se cumplen las expectativas.

Determinado

El significado Determinado, juega un papel importante la Memoria, ya que de esto depende que las relaciones entre significados y evidentes se han establecidos y fueron asimilados de manera completa.

Estimulo Musical y Termino Musical.

Estimulo Musical

Básicamente estimulo musical es cualquier tipo de expresión musical, como por ejemplo un acorde, una duración, un intervalo, etc. Que pueden estar presente en cualquier obra cumpliendo diversos significados.

Termino Musical

Por otro lado, Termino Musical, es un estímulo musical con un significado y específico de algún estilo u obra específica. A partir de él, se generan expectativas, es decir que este Termino Musical genera que esperemos un consecuente en un rango de probabilidades.

La Obra como “Termino Musical”.

Para hablar del significado de una Obra, no solo tenemos que observar el significado de sus partes, ni mucho menos podemos afirmar que la Obra en su significado, solo es la sumatoria de sus partes. Estas partes, que antes habíamos mencionado, deben ser considerados tanto como medios para conformar la obra como así también como finalidades de la misma obra; el todo (la obra) y sus partes sufren una suerte de retroalimentación continua, similar a un circuito continuo.

Es por esto por lo que podemos definir a la Obra Musical, como un Termino Musical, teniendo en cuenta que así podemos verlo como un complejo evento sonoro con significado.

CAPITULO VIII

TEORIA DE LOS AFECTOS

Podemos considerar a la Teoría de los Afectos, como un movimiento estético de los primeros años del barroco. Este movimiento, va a nacer en respuesta a la problemática de los compositores de la época, con respecto a cómo transmitir musicalmente lo que los textos de una ópera indicaban. Este concepto es derivado de los principios básicos de las doctrinas griegas y latinas en cuanto a la oratoria, también podemos señalar que esta teoría está fuertemente influenciada por la filosofía y psicología del siglo XVII. Uno de los grandes aportes en cuanto a esta temática, va a ser de Rene Descartes, quien a través de su tratado *Las Pasiones del Alma*, intenta explicar de qué manera los afectos se asocian con una actividad psicológica. En el Barroco, se buscaba exaltar las emociones humanas, pudiendo exponer el dolor y la diversión de manera extrema, quizás sin ningún otro sentimiento que pueda mediar entre estos. En el renacimiento, un afecto puede ser definido como una “emoción codificada”, pero encontramos una definición mucho más acertada por parte del compositor Giulio Caccini, (“El afecto en el que canta no es otra cosa que una expresión de la palabra y del concepto por medio de diversas notas y de varios tonos, con la combinación del piano y del forte, que se entonan al cantar hasta conmover el ánimo del que escucha”). La idea de generar emociones con la música tiene antecedentes mucho más antiguos al Renacimiento, pero es allí, en el renacimiento, donde el hombre se plantea mirar hacia atrás y recuperar técnicas artísticas que se fueron perdiendo con el correr de los siglos. Muchos fueron los intentos del hombre renacentista por poner nuevamente en auge prácticas de las civilizaciones griegas y romanas pero lo que realmente interesaba era “recuperar” lenguas como la griega, la latina, que brindaban un abanico grande de posibilidades a la hora de expresar algo. Como consecuencia del estudio de estas lenguas, se entrará en contacto con el arte de la Retórica y el Teatro. Ambas artes van a contribuir a una mejor expresión, el estudio de la retórica va a lograr refinar aún más el lenguaje, de tal manera que se pueda “conmover” al público, el teatro por su parte va a lograr que los artistas del renacimiento se propongan crear un tipo de representación escénica que logre emular modelos y técnicas más antiguas; de esta manera se da el nacimiento de la Opera Primitiva.

Como es sabido, gran parte de estos periodos (Renacimiento y Barroco) el instrumento por excelencia capaz de conmover a las masas era la voz humana, sin embargo, se comenzó a considerar también a los instrumentos monódicos como la viola o la flauta. Así fue como a través de la innovación en cuanto a técnicas compositivas y de ejecución de instrumentos, se encontró una forma diferente de conmover a los receptores. Johann Mattheson, retoma a la Teoría de los Afectos en su Obra para poder aplicarla en instrumentos musicales y llegar a establecer colores tímbricos emotivos en los diferentes instrumentos.

Un ejemplo de la utilización de elementos musicales cuando se intenta expresar enojo o cólera se hará uso de un ritmo rápido la melodía, en este ejemplo ya estamos haciendo uso de un componente básico de la música como el RITMO y podemos

agregar también una agitación del pulso en los finales de las frases y un cambio en el tono de voz. Cuando un compositor barroco deseaba componer empleando un texto en particular (como en las óperas), estaba obligado a comprender no sólo el sentido completo del mismo, sino también el significado de cada una de las palabras por separado. Para agregar contexto a este suceso musical, podemos referirnos a los últimos años del Renacimiento en el siglo XVI y su auge en el siglo XVII y parte del XVIII.

Europa se encontraba en un proceso de guerras constantes donde además se decidían regiones a las que pertenecer, también contando como factor importante la religión. En cuanto a la música religiosa, de la mano de Lutero, comenzó a ser algo más cotidiano generalmente de un pulso estático con presencia polifónica y mucho uso de acordes y contrapunto. Los miembros de La Camerata de Florencia, a cargo del conde Giovanni de Bardi, concuerdan en fortalecer el uso de conceptos matemáticos y estéticos en la música, colocando a la poesía (texto) por encima de los demás elementos compositivos, dando como resultado el surgimiento de la ópera. La intención siempre fue codificar, crear estructuras alrededor de la música y de alguna manera sistematizar las emociones, donde nuevamente podemos mencionar el ejemplo de “Las Pasiones del Alma” de Rene Descartes.

Un ejemplo de la música barroca que buscaba “exaltar” las emociones, fragmento de Fantasía en Do menor de Johann Sebastián Bach.

Fantasia in C Minor, BWV 906

J.S. Bach

The musical score for Fantasia in C Minor, BWV 906 by J.S. Bach, is presented in a single system with two staves (treble and bass clef). The key signature is C minor (three flats). The time signature is 3/4. The score is divided into measures numbered 1 through 10. Measure 1 is marked 'Maestoso' and 'f'. Measure 2 has a 'dim.' marking. Measure 3 has a 'f' marking. Measure 4 has a 'dim.' marking. Measure 5 has a 'f' marking. Measure 6 has a 'dim.' marking. Measure 7 has a 'poco allargando' marking. Measure 8 has a 'A tempo' marking. Measure 9 has a 'cresc.' marking. Measure 10 has a 'tranquillo' marking and a 'pp' marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Paul Henry Lang sobre La Teoría de los Afectos:

El autor comienza a hacer referencia a dicha teoría como “La Doctrina de los Temperamentos y Afectos”, cuya aparición podemos observarla ya en la literatura del siglo XVI.

Esta forma de “ver y sentir” la música se va a transformar en el pilar fundamental de la música barroca. Luego, Lang, realiza una aclaración respecto al término afecto diciendo: ***“Hemos utilizado el termino afecto, como termino aceptado por la moderna psicología. En el siglo XVII, sin embargo, Affeti en italiano y Affekte en alemán tenían un significado similar al inglés affections, palabra que hoy se emplea en los casos de sentimientos más tiernos, pero entonces valía para expresar estados emocionales más fuertes, pero diferentes de las pasiones”.***

Para el músico del siglo XVII y XVIII los “afectos” y las expresiones “afectivas” eran términos con sentido preciso, propios del barroco, y no se podían reemplazar con el término “emociones” y “pasiones”, que son sus equivalentes actuales.

Existe otro autor que expuso su visión en cuanto a la música de los “afectos”. Athanasius Kircher en su libro Musurgia Universalis, comenta que ***“La gente melancólica gusta de la armonía grave, densa y triste; los sanguíneos prefieren el estilo hyporchematico (música para la danza) porque agita la sangre; los coléricos placen de las armonías agitadas, a causa de la vehemencia de su vesícula biliar inflamada; los hombres con propensiones marciales optan por las trompetas y por los tambores y rechazan cualquier música delicada y pura; los flemáticos (calmado, tranquilo) propenden a las voces femeninas porque las voces de registro altos produce un efecto placentero en el humor flemático”.***

También llamada doctrina de los afectos o llamada Doctrine of Affects, en alemán Affektenlehre, ampliamente aceptada por los últimos teóricos y compositores barrocos, que adoptaron la propuesta de que la música es capaz de despertar una variedad de emociones específicas dentro del oyente. En el centro de la doctrina estaba la creencia de que, haciendo uso del procedimiento o elemento musical adecuado, el compositor podía crear una pieza de música capaz de producir una respuesta emocional involuntaria en su audiencia.

Estos dispositivos y sus contrapartes afectivas fueron catalogados y descritos rigurosamente por teóricos de los siglos XVII y XVIII como Atanasio Kircher, Andreas Werckmeister, Johann Heinichen y Johann Mattheson. Este último es especialmente comprensivo en su tratamiento de los afectos en la música, En Der vollkommene Capellmeister (El capellmeister perfecto), señala que la alegría se produce por intervalos grandes, la tristeza por pequeños intervalos; la furia puede despertarse por una aspereza de armonía unida a una melodía rápida; la obstinación es evocada por la combinación contrapuntística de melodías altamente independientes.

La contemplación del aspecto emocional de la música no se limita a la época del Barroco, sino que se puede encontrar a lo largo de la historia de la música. Es una parte esencial

de la teoría musical griega antigua (la doctrina del ethos), adquiere una importancia particular en el movimiento romántico del siglo XIX, y también ocurre en música no occidental como la raga india. Sin embargo, fue en la época del Barroco que los teóricos, influenciados por la ilustración, quisieron realizar una organización enciclopédica de todo conocimiento, e intentaron delimitar la música en categorías afectivas.

La “doctrina de los afectos” consiste en racionalizar las pasiones para poderlas imitar. En este sentido el uso de la retórica está del lado opuesto al ideal romántico de la creación a partir de la inspiración o emoción espontánea. En este sentido, la “doctrina de los afectos” es un concepto totalmente objetivo, al hacer una taxonomía “afectiva” de los elementos musicales.

Paralelamente, en siglo XVII surge la necesidad de organizar una sintaxis propiamente musical, independiente de la palabra, gracias al auge de la música instrumental (la llamada “música pura”). El desarrollo de la armonía funcional va a tener importancia fundamental en este proceso. La retórica se perfila entonces, no solamente como un instrumento de manipulación efectiva de los elementos musicales, sino como un sistema de organización global del discurso. Para ello se fueron clasificando y catalogando los procedimientos que permitían desde amplificar el sentido de un elemento musical, hasta formalizar el discurso mismo.

BIBLIOGRAFÍA:

- MEYER, Leonard: **Emoción y Significado de la Música**. The University of Chicago Press. Chicago, Estados Unidos 1956. El Significado de la Música. Pag 32 – 35.
- KRUMHANSEL, Carol: **Fundamentos Cognitivos del Campo Musical**. Oxford University of Press. Oxford, Inglaterra 1990. Percepciones de las Relaciones Entre Los Tonos Musicales.
- SERAFINE, Mary Louise: **Música Como Cognición**. Columbia University Press. New York, Estados Unidos 1998. Teorías Sobre La Música. Pag 7 – 12.
- GUTIERREZ VELÁZQUEZ, Víctor Ernesto: **Teoría de los Afectos**. Scribd. Teoría de los Afectos. Pag 1 – 3.
- VELIZ, Yolanda: Mod. **La Música en su Dimensión Sociocultural I y II**.
- SANCHEZ, Ramon y FLORENTINO, Blanco. **Montando Emociones con la Banda Sonora**. Universidad Autónoma de Madrid.
- DE MARIA, Mauro. **Composición Integral**. Cap. I, III y IV. Pag 17 – 275.
- TIZON DIAZ, Manuel. **La Influencia del Estilo Musical en la Emoción Percibida**. Universidad Rey Juan Carlos. Cap. II, III y IV. Pag 9 – 66.
- PIQUER GARCIA, Ana. **La Música en el Desarrollo Emocional y la Comunicación Afectiva**. Cefire 2016. Pag. 1 – 11.
- PEÑALVER VILAR, José María. **¿Para qué Sirven los Modos?** Universidad Jaume Castellón. Pag. 1 – 30.
- Los Modos Griegos y las Emociones en la Música. www.escribircanciones.com.ar. <https://www.escribircanciones.com.ar/icomocomponermusica/563-los-modos-griegos-y-las-emociones-en-la-musica.html>
- Los Modos Griegos, Barroco, Teoría de los Afectos, Retórica. www.wikipedia.com. https://es.wikipedia.org/wiki/Modos_griegos, <https://es.wikipedia.org/wiki/Barroco>. [https://es.wikipedia.org/wiki/Teor%C3%ADade los afectos](https://es.wikipedia.org/wiki/Teor%C3%ADade_los_afectos). <https://es.wikipedia.org/wiki/Ret%C3%B3rica>.
- Música Diegética y Extra diegética. <https://www.jotdown.es>. <https://www.jotdown.es/2012/01/perfeccion-musica-diegetica-y-musica-extradiegetica/>.
- La Retórica de los Afectos. www.docenotas.com. <https://www.docenotas.com/1318/la-retorica-de-los-afectos/>.
- La Música Manipula Nuestros Sentimientos. <https://pijamasurf.com>. <https://pijamasurf.com/2015/09/un-par-de-ejemplos-de-como-la-musica-puede-manipular-nuestro-comportamiento/>.

ANEXO

ANALISIS DE OBRAS

CONTEXTUALIZACION

En este apartado se propone el análisis de tres obras completamente diferentes, con el objeto de contextualizar toda la investigación anteriormente realizada.

Estas obras son: Don't Stop Me Now de Queen, Kiss The Rain de Yiruma y la célebre obra perteneciente al género Film Score Psycho de BERNARD HERRMANN.

La intención de este análisis es identificar desde diferentes perspectivas cuales son aquellos factores que determinan el impacto que la obra va a generar en el oyente.

¿A qué se debe la elección de estas obras? – se realizó la escucha de muchas y diversas obras a la hora realizar una selección para su posterior análisis, más fueron estas obras las cuales resultaron (a mi gusto) más características de los géneros que se pretendía analizar y a su vez opuestas entre ellas, de esa manera resulto posible el análisis brindándole a cada una de ellas una perspectiva diferente.

¿Cuáles son estas perspectivas? – Las perspectivas que aquí se abordan, obviamente forman parte de la investigación y simplemente se buscó realizar un estudio desde polos opuestos pero que a su vez están relacionados entre sí.

Las emociones que más rápido cumplen el requisito de ser antagónicas son la felicidad (Don't Stop Me Now) y la tristeza (Kiss The Rain), así mismo el género que es capaz de reunir diversas emociones en una sola obra es el Film Score, pero de todas maneras se buscó la variedad y es por ello por lo que se optó por "Psycho".

DONT'T STOP ME NOW – QUEEN.

DURACIÓN APROXIMADA: 3'30''.

TONALIDAD: Fa Bemol Mayor.

FORMA: A - B - C - INTERLUDIO - C'.

CIFRA DE COMPAS: 4/4.

ARMONÍA

Hace uso de una armonía funcional con la presencia de acordes con séptima, pero buscando resolver dicha disonancia en el siguiente acorde, utiliza dos motivos similares en toda la obra (I - III - VI - II - V) y (III - VI - II - V - I).

En algunos pasajes existen notas extrañas al acorde, pero conllevan a una modulación o a una dominante secundaria.

CUALIDADES

En esta obra juega un rol muy importante los cambios de intensidad que posee como podemos observar en el compás número 16 que utiliza un crescendo hasta llegar en un fortissimo que se mantiene en gran parte de la canción realizando variantes entre un mezzoforte y forte.

COMPOSICIÓN

El modo que se utilizó en la composición de esta obra es el Jónico (modo mayor) que está relacionado como mencionamos en la investigación con emociones asociadas a la alegría además podemos "sentir" esa sensación de familiaridad que permite una asimilación más rápida y sencilla de la obra.

en su mayoría la melodía principal está compuesta de intervalos consonantes que suenan agradables y permiten reconocer bien la sensación de reposo.

TEMPO

Esta dimensión de la obra es quizás la más influyente a la hora de clasificar Don't Stop Me Now como "alegre" gracias a la gran cantidad de golpes por minuto (155) que ésta posee a partir del compás 15 y mantiene hasta el final.

RITMO

El ritmo de esta obra está compuesto mayoritariamente por corcheas que ayudan al dinamismo de la canción y evitan el uso de figuras largas que modifiquen la naturaleza de la obra.

PERSPECTIVA DE MARIA

Dentro de los estudios de De María podemos observar cómo se cumple la noción de que al hacer uso del Modo Jónico nos resulta "amigable" junto con la armonía funcional que al ser el medio de composición más utilizado nos resulta "Normal".

Otro factor que destacar si abordamos el análisis desde el punto de vista de De María es el uso de la escala "neutral" con presencia de semitonos, pero con pasajes de cromatismos que ayudan a la dinámica y el "empuje" de la obra.

Además, podemos hacer mención a otros puntos dentro de lo que denominamos "Las 14 Dimensiones Cuantificables", como que posee un pulso "Motriz", la intensidad que genera una fuerte "descarga de energía" y el fraseo/articulación que posee un acento a tierra.

FRASE Y TEMA PRINCIPAL



CONCLUSION

A través de los diversos factores que se han analizado. Podemos demostrar como gracias a la correcta combinación de los elementos musicales, en este caso la tonalidad, el modo, el ritmo y a mi consideración el tempo de la obra como factor fundamental, se pude lograr que una canción provoque una sensación de felicidad.

Don't Stop Me Now

Queen

Queen

$\text{♩} = 115$
F

Am

Vocals

f To - night I'm gon - na have my - self a real good time

Piano

mf

Drumset

This system contains the first three measures of the song. The vocal line starts with a quarter rest, followed by eighth notes for 'To - night', a half note for 'I'm', eighth notes for 'gon - na', a half note for 'have', eighth notes for 'my - self', a quarter rest, eighth notes for 'a real', and eighth notes for 'good time'. The piano accompaniment features a treble and bass clef. The treble clef has a quarter rest, followed by eighth notes, and then a series of chords. The bass clef has a quarter rest, followed by a half note, and then a series of chords. The drumset part shows a snare drum hit on the first beat of each measure.

4 Dm Gm C F

Voc. I feel a live And the world it's

Pno.

Drs.

This system contains measures 4 through 7. The vocal line continues with eighth notes for 'I feel', eighth notes for 'a live', a quarter rest, eighth notes for 'And the', and eighth notes for 'world it's'. The piano accompaniment continues with chords and eighth notes. The drumset part shows a snare drum hit on the first beat of each measure.

8 F7 Bb Gm7 D7

Voc. turn - in' in - side out_ yeah ^{Fm} floating around in ec-sta - sy So

Pno.

Drs.

12 Gm F C Gm Gm F C $\text{♩} = 155$ Gm

Voc. Don't stop me now_ Don't stop me hav-in' a good time

Pno.

Drs.

16 C Dm C F Am

Voc. hav-in' a good time I'm a *ff* shoo-th' star lea-pn' through the skies Like a th

Pno.

Drs.

19 Dm Gm C7

Voc. ger de - ty - ing the laws of grav - i - ty! I'm a

Pno.

Drs.

22 F Am Dm Gm7

Voc. rac - m' car passin' by like La - dy Go - di va I'm gon - na go, go, go

Pno.

Drs.

26 C7 F F7

Voc. There's no stop - pin' me! I'm bur - nin' through the sky

Pno.

Drs.

29 Bb Gm7 D7

Voc. — yeah Two hun-dred de-grees that's why they call me Mis-ter Fah-ren heit_

Pno.

Drs. 

32 Gm D7 Gm

Voc. — I'm trav' lin' at the speed of light! — I wan-na make a

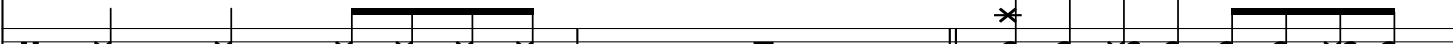
Pno.

Drs. 

35 Gm C % F Gm Am Dm

Voc. su - per - son - ic man out - ta you! Don't stop me now!_

Pno.

Drs. 

mp f

38

Gm

C

Voc. I'm hav-in' such a good time I'm hav-in' a ball

Pno.

Drs.

41

F

Gm

Am

Dm

Gm

Voc. Don't stop me now! — If you wan-na have a good time just

Pno.

Drs.

mp f *f*

44

D7

Gm

F

C

Gm

Voc. gim-me a call! — Don't stop me now hav-in' a good time

Pno.

Drs.

mp f *f*

47 Gm F C Gm C To Coda

Voc. Don't stop me now hav-in' a good time I don't wan-na stop at

Pno.

Drs. *mp f*

50 A \flat /B \flat F

Voc. all! I'm a roc- ket ship on my way to

Pno.

Drs.

53 Am Dm Gm

Voc. Mars On a col - li - sion course I am a sa - ti - lite I'm

Pno.

Drs.

56 C7 F Am

Voc. out-ta con-trol I am a love ma-chine rea-dy to re - load Like an

Pno.

Drs.

59 Dm Gm7 C7 F

Voc. a-tombomb! a - bout to oh ex - plode! I'm

Pno.

Drs.

63 F7 Bb Gm7

Voc. burn - in' through the skies yeah Two hun-dred - de-grees that's why they

Pno.

Drs.

66 D7 Gm D7

Voc. call me Mis-ter Fah-ren - heit I'm trav'-lin' at the speed of light!

Pno.

Drs.

69 Gm Gm C

Voc. I wan - na make a su - per - son - ic wo - man of you!

Pno.

Drs.

71 F Am

Voc.

Pno.

Drs.

ppp *f*

74 Dm Gm C F

Voc.

Pno.

Drs.

78 Am Dm Gm C F

Voc.

Pno.

Drs.

I'm

83 F7 Bb Gm7

Voc.

Pno.

Drs.

burn - in' through the skies____ yeah Two hun-dred - de-grees that's why they

86 D7 Gm D7

Voc. call me Mis-ter Fah-ren - heit I'm trav'-lin' at the speed of light!

Pno.

Drs.

89 Gm Gm C D.S. al Coda

Voc. I wan-na make a su - per-son - ic man out - a you!

Pno.

Drs.

92 C Φ A \flat /B \flat *Soloist improvises* F

Voc. don't wan-na stop at all!

Pno.

Drs.

95 Am Dm Gm C

Voc.

Pno.

Drs.

99 F F7 Bb Gm

Voc.

Pno.

Drs.

ritardando

103 D7

Voc.

Pno.

Drs.

KISS THE RAIN – YIRUMA.

DURACION Aproximada: 4'13''.

TONALIDAD: Fa menor.

FORMA: A1, A2, B, A1, B1, A2'.

CIFRA DE COMPAS: 4/4, 2/4 y 3/8.

ARMONIA

Mas allá de que su tonalidad está en modo menor, la obra comienza con su relativa mayor (Lab) para luego poder realizar un pasaje en el quinto grado que lo deposite en su tónica. La secuencia que utiliza para la estrofa es **(III, V, I, V, VI, III, IV, VII)**. Como se puede apreciar, esta armonía nos lleva por casi todos los grados para finalmente llegar a la máxima tensión para luego realizar una cadencia que nos deposite en el grado de reposo **(VII, III, V, I)**.

Para el estribillo o parte B, cambia la progresión de acordes **(VI, III, IV, VII, III, VI, II, V, I, IV, VII)** y podemos apreciar como nuevamente busca ese tipo de cadencia **(I, IV, VII, I)**.

Si apreciamos esta tonalidad desde el punto de vista de Christian Shubart la tonalidad Fa menor expresa Profunda depresión, lamento de funeral, quejidos de miseria y anhelo de la muerte, como habíamos estudiado en la investigación de su trabajo “Ideas para una Estética del Arte del Sonido”.

Llegando al final de la obra observamos una modulación a mi menor en el compás 58 manteniéndose hasta el final, pero conservando la impronta de toda la obra.

Como hemos mencionado antes, el solo hecho de que la obra se encuentre en una tonalidad menor, no la hace que sea “triste”. Para ello vamos a seguir a analizando los demás factores.

CUALIDADES

A diferencia de la obra Don't Stop Me Now, en este caso no vamos tener cambios intensidad muy abruptos. Mas bien la obra se mantiene en un *piano*.

COMPOSICION

En el caso de Kiss The Rain, el modo de composición fue el modo eólico o es escala menor natural que está caracterizada por según nuestra investigación a la tristeza y la melancolía, pero que a su vez puede convivir con relativa mayor generando contrastes de buen recibimiento auditivo.

TEMPO

En cuanto al Tempo de la obra podemos decir que trabaja con muy pocos golpes por minuto (58) y cerca del final cambia en el compás 65 se reduce a 45.

Esto nos da la pauta de que en su ejecución procura una cierta depresión y tristeza.

RITMO

En la rítmica nos encontramos con un abundante uso de corcheas, claramente la diferencia con Don't Stop Me Now radica en la velocidad de ejecución de las mismas y no genera tanto dinamismo sino más bien dulzura gracias a los intervalos consonantes que posee la obra.

PERSPECTIVA MEYER

Dentro de lo que se investigó sobre los estudios de Meyer, podemos distinguir el uso de lo que él llama MOVIMIENTO PARA RELLENAR UN VACIO y como consecuencia de ello una resolución denominada EVENTO GENERATIVO (ver compas 14).

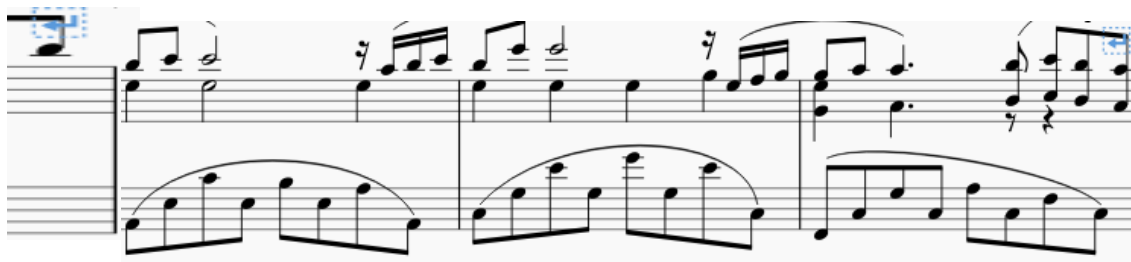
En la obra también podemos observar lo que se denomina RELACION CONFORMANTE donde tenemos un motivo que es coherente con el siguiente.



Esto es importante analizarlo, ya que según Meyer la música nos dice que la música no impacta subjetivamente, sino que impacta en función del CUMPLIMIENTO DE EXPECTATIVAS.

En cuanto a las CONSIDERACION GENERALES podemos observar una expectativa específica, es decir que el oyente tiene un cierto control sobre la obra y esta es previsible en su resolución.

FRASE Y TEMA PRINCIPAL



CONCLUSION

Nuevamente podemos comprobar como quizás un solo elemento musical, no genera una emoción. Como ejemplo de ello tenemos en este caso a las figuras como corcheas y semicorcheas que en teoría nos darían mucha dinámica (inclusive hay presencia de adornos) pero al no ser acompañadas por un tempo acelerado, simplemente acompañan la impronta de la obra. Es la suma de elementos lo que nos brinda innegablemente la sensación de tristeza al adicionar Kiss The Rain, que es conformada por un modo menor, por un tempo *lento* (40-60), y una tímbrica por momentos muy agudas que no brindan una “estabilidad emocional positiva”.

Kiss The Rain

The Best - Reminiscent 10th Anniversary Version

Yiruma

Transcribed by Eugene Rahbari

Piano

$\text{♩} = 58$

8

4

8

7

8

10

8

13

16

Musical score for measures 16-18. Treble clef has a half note G4, quarter note A4, quarter note Bb4, and half note C5. Bass clef has a half note G3, quarter note A3, quarter note Bb3, and half note C4. Measure 17 has a whole rest in the treble and a half note G3, quarter note A3, quarter note Bb3, and half note C4 in the bass. Measure 18 has a half note G4, quarter note A4, quarter note Bb4, and half note C5 in the treble, and a half note G3, quarter note A3, quarter note Bb3, and half note C4 in the bass.

19

Musical score for measures 19-21. Treble clef has a half note G4, quarter note A4, quarter note Bb4, and half note C5. Bass clef has a half note G3, quarter note A3, quarter note Bb3, and half note C4. Measure 20 has a half note G4, quarter note A4, quarter note Bb4, and half note C5 in the treble, and a half note G3, quarter note A3, quarter note Bb3, and half note C4 in the bass. Measure 21 has a half note G4, quarter note A4, quarter note Bb4, and half note C5 in the treble, and a half note G3, quarter note A3, quarter note Bb3, and half note C4 in the bass.

22

Musical score for measures 22-24. Treble clef has a half note G4, quarter note A4, quarter note Bb4, and half note C5. Bass clef has a half note G3, quarter note A3, quarter note Bb3, and half note C4. Measure 23 has a half note G4, quarter note A4, quarter note Bb4, and half note C5 in the treble, and a half note G3, quarter note A3, quarter note Bb3, and half note C4 in the bass. Measure 24 has a half note G4, quarter note A4, quarter note Bb4, and half note C5 in the treble, and a half note G3, quarter note A3, quarter note Bb3, and half note C4 in the bass.

25

Musical score for measures 25-27. Treble clef has a half note G4, quarter note A4, quarter note Bb4, and half note C5. Bass clef has a half note G3, quarter note A3, quarter note Bb3, and half note C4. Measure 26 has a half note G4, quarter note A4, quarter note Bb4, and half note C5 in the treble, and a half note G3, quarter note A3, quarter note Bb3, and half note C4 in the bass. Measure 27 has a half note G4, quarter note A4, quarter note Bb4, and half note C5 in the treble, and a half note G3, quarter note A3, quarter note Bb3, and half note C4 in the bass.

8

28

Musical score for measures 28-30. Treble clef has a half note G4, quarter note A4, quarter note Bb4, and half note C5. Bass clef has a half note G3, quarter note A3, quarter note Bb3, and half note C4. Measure 29 has a half note G4, quarter note A4, quarter note Bb4, and half note C5 in the treble, and a half note G3, quarter note A3, quarter note Bb3, and half note C4 in the bass. Measure 30 has a half note G4, quarter note A4, quarter note Bb4, and half note C5 in the treble, and a half note G3, quarter note A3, quarter note Bb3, and half note C4 in the bass.

31

8

7

6

5

4

3

2

1

0

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458</

34

8

3

37

8

The musical score for 'The Rose Tree' is written for voice and piano. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 3/4. The score begins at measure 37. The vocal line (treble clef) features a melody with eighth and quarter notes, often beamed together, and includes a fermata over a half note in measure 41. The piano accompaniment (bass clef) consists of a steady eighth-note pattern in the left hand and chords or single notes in the right hand. A bracket above the vocal staff indicates an 8-measure phrase spanning from measure 37 to measure 44. The piece concludes with a final chord in measure 44.

40

43

Musical score for measures 43-46 of "The Swan" by Camille Saint-Saëns. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a treble and bass staff. The melody in the treble staff is marked "Cantabile" and includes a fermata over the final note of measure 46. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

46

3

49

8

52

3

55

8

57

3

$\text{♩} = 55$

59

8

3

61

7

63

65

$\text{♩} = 45$

rit.

68

$\text{♩} = 45$

1 5 1 5

PSYCHO – BERNARD HERRMANN.

DURACION APROXIMADA: 7'22''.

FORMA: A – B - C (PRELUDIO KNIFING, CON FUOCO – THE CITY - MURDER, SUSPENSFUL).

CIFRA DE COMPAS: 2/4, 2/4.

ARMONIA

En este caso no tenemos la presencia de una armonía funcional, y si claramente sentimos como la obra busca escapar constantemente del centro tonal, recurriendo al atonalismo.

Psycho está cargada de cromatismo y disonancia lo cual lo hace característico de obras que buscan transmitir suspenso, terror, buscando alterar las emociones del espectador.

CUALIDADES

En cuanto a las cualidades sonoras de esta obra, podemos destacar el Timbre.

Es una obra que está compuesta realizada para dos violines, una viola, un violonchelo y un contrabajo. Este conjunto de cuerdas genera en el oyente sentimientos de ansiedad e inquietud.

COMPOSICION

Su composición esta alternada entre un modo mayor y un modo menor además de estar fuertemente inspirada en el atonalismo de Schönberg.

Esto nos da un resultado como el que se puede apreciar en la película Psicosis, manteniéndonos todo el tiempo expectante y a veces confundidos en cuanto a lo que sucede va a suceder.

Es típico del atonalismo no poder determinar de antemano lo que está por suceder, ya que este tipo de obras suelen estar constantemente en la búsqueda de sorprender en cuanto a su continuidad.

TEMPO

La obra posee un tempo regular casi en su totalidad (110), no posee variantes dentro de un mismo movimiento. En el único momento que cambia es en el último movimiento The Murder donde baja su aproximadamente 90 bpm y cambia la cifra de compas a un 3/2.

RITMO

Su ritmo está basado en el incesante uso de corcheas y sincopa. Lo que produce que se vaya corriendo el acento de la obra en ocasiones y el pulso esquiva la métrica.

PERSPECTIVA FILM SCORE (MUSICA DE CINE)

Psycho es una de las obras musicales cinematográficas más famosas y representativas del género. Posee una profundidad psicológica que busca “alterar” los sentimientos en cada escena de la película.

Uno de los ejemplos más claros es el asesinato en la ducha, ejemplo que ya se ha nombrado en el proyecto de investigación.

Un aspecto importante para tener en cuenta en la ejecución de la obra es el uso de la sordina para disimular el timbre y la intensidad de los instrumentos, salvo en el momento del asesinato en la ducha, donde se requería que el público sienta de manera distinta al resto de los momentos.

Mas allá de que acá lo importante no es la película, ni siquiera la totalidad de su música, sino que lo que compete es la obra en sí. Es importante remarcar que mientras se ejecuta esta obra, coinciden momentos de sonidos diegéticos y anempaticos, los cuales forman parte de la investigación.

FRASE Y TEMA PRINCIPAL



CONCLUSION

La obra de Bernard Herrmann es un claro ejemplo del uso de la música en el cine y como esta se pone en función de exaltar las emociones.

En este caso encontramos muchos elementos (cromatismo, disonancia, disonancia vertical, atonalismo, etc.) puestos en función de mantener al espectador en un constante suspenso y ansiedad.

El análisis de esta obra revela como con el correcto uso de los diversos elementos musicales que tenemos a disposición, podemos ayudar a que una escena impacte más o menos en una persona. Y es que podemos olvidarnos de momentos de las partes de una película o de los momentos en que sonaba tal melodía, pero hay musicalizaciones claves que no nos permiten olvidar que es lo que sucede (como la escena del asesinato) y eso se debe al nivel de impacto que se logró causar en esa escena, que quizás sin esa música no sería tan recordada.

Psycho

Including Prelude, and Murder!

Bernard Herrmann,
arr. Jack Steber

I. PRELUDE

Knifing, Con fuoco

*con sordino
(non-div)*

Violin

Violin

Viola

Violoncello

Double Bass

8

ff *con sordino* *(non-div)*

ff *con sordino* *(non-div)*

ff *con sordino* *(non-div)*

ff *con sordino* *(non-div)*

ff *con sordino* *(non-div)*

f

p

mp

pizz

pizz

Vln.

Vln.

Vla.

Vlc.

Cb.

8

f

f

11 12 13 14

Vln.

Vln.

mp

Vla.

mp

Vlc.

Cb.

8

15 16 17 18 19

Vln.

Vln.

f *mp*

Vla.

f *mp arco*

Vlc.

Cb.

8

20 21 22 23 24 25

Vln. *f*

Vln. *f*

Vla. *f*

Vlc. *f*

Cb.

8

26 27 28 29 30 31

Vln. *mp*

Vln. *pizz*

Vla. *f*

Vlc. *pizz* *arco*

Cb. *arco* *pizz*

8

32 33 34 35 36

Vln. *arco*

Vln. *arco*

Vla. *pizz* *arco*

Vlc.

Cb.

8

37 38 39 40 41

Vln. *p*

Vln.

Vla. *pp* *pizz* *arco*

Vlc. *pp*

Cb.

8

42 43 44 45 46

Vln.

Vln.

Vla.

Vlc.

Cb.

arco

pizz

p

8

47 48 49 50 51 52

Vln.

Vln.

Vla.

Vlc.

Cb.

mf

tr

mf

mp

arco

mp

arco

8

53 54 55 56 57 58

Vln. *mp*

Vln. *mp*

Vla. *mp*

Vlc. *pizz*

Cb. *pizz*

8

59 60 61 62 63 64

Vln.

Vln.

Vla.

Vlc. *f* *arco*

Cb.

8

65 66 67 68 69 70

Vln. *V*

Vln. *V*

Vla. *V*

Vlc. *pizz*

Cb.

8

71 72 73 74

Vln.

Vln.

Vla.

Vlc.

Cb.

8

75 76 77 78

Vln. *f*

Vln. *p*

Vla. *p*

Vlc.

Cb.

8

79 80 81 82

Vln. *ff*

Vln. *f*

Vla. *f*

Vlc. *f*

Cb. *f*

8

83 84 85 86

Vln.

Vln.

Vla.

Vlc.

Cb.

8

87 88 89 90 91 92

Vln.

Vln.

Vla.

Vlc.

Cb.

8

arco

f

f

93 94 95 96 97 98

Vln. *pizz*

Vln. *pizz*

Vla. *pizz*

Vlc. *ff*

Cb. *ff*

8

99 100 101 102 103

Vln. *arco*

Vln. *arco*

Vla. *arco*

Vlc.

Cb.

8

104 105 106 107 108

Vln. 

Vln. 

Vla. 

Vlc. 

Cb. 

8

109 110 111 112 113

Vln. 

Vln. 

Vla. 

Vlc. 

Cb. 

8

114 115 116 117 118

Vln.

Vln.

Vla.

Vlc.

Cb.

8

II. MURDER Suspensful

119 120 121 122 123 124 125 126

Vln.

Vln.

Vla.

Vlc.

Cb.

ff *f*

8

127 128 129 130 131 132

gliss

gliss

gliss

ff

8

133 134 135 136 137 138

pizz

pizz

pizz

gliss

fff

fff

8

139 *arco* 140 *pizz* 141 *arco* 142 *pizz* 143 *arco* 144 *pizz* 145 *arco* 146 *pizz*

Vln. *arco* *pizz* *arco* *pizz* *arco* *pizz* *arco* *pizz*

Vln. *arco* *pizz* *arco* *pizz* *arco* *pizz* *arco* *pizz*

Vla. *arco* *pizz* *arco* *pizz* *arco* *pizz* *arco* *pizz*

Vlc. *arco* *pizz* *arco* *pizz* *arco* *pizz* *arco* *pizz*

Cb. *arco* *pizz* *arco* *pizz* *arco* *pizz* *arco* *pizz*

8

147 *arco* 148 *pizz* 149 *arco* 150 *pizz* 151 *arco* 152 *pizz* 153 154

Vln. *arco* *pizz* *arco* *pizz* *arco* *pizz*

Vln. *arco* *pizz* *arco* *pizz* *arco* *pizz*

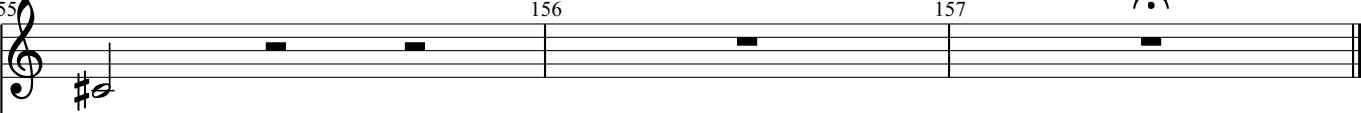
Vla. *arco* *pizz* *arco* *pizz* *arco* *pizz*

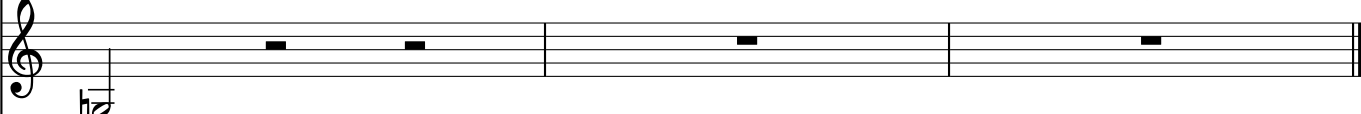
Vlc. *arco* *pizz* *arco* *pizz* *arco* *pizz*

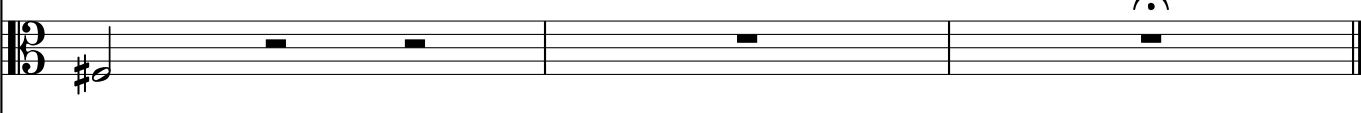
Cb. *arco* *pizz* *arco* *pizz* *arco* *pizz*

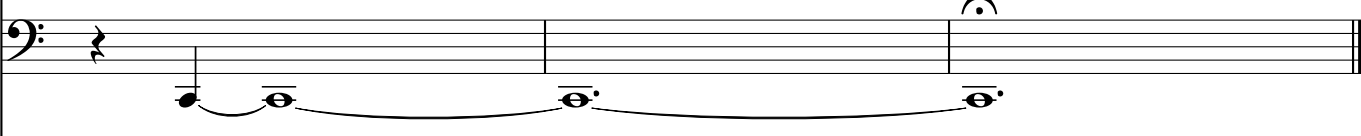
8

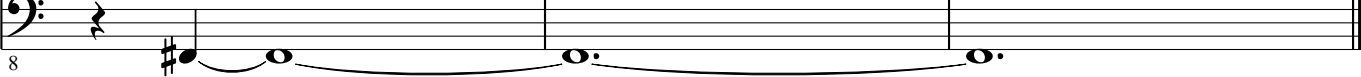
155 156 157

Vln. 

Vln. 

Vla. 

Vlc. 

Cb. 

8

CONCLUSION COMPARATIVA DE LAS OBRAS ANALIZADAS

En definitiva, tal como se pudo demostrar mediante los análisis realizados, es el uso combinado de los elementos musicales quien hace posible generar diversas emociones. Mas no será uno en específico.

Esto podemos observarlo en las tres obras, por brindar un ejemplo haremos mención a Don't Stop Me Now donde si bien nuestro principal indicador de emoción es el tempo de la obra, este está acompañado por una tonalidad en modo mayor y un ritmo dinámico.

En Kiss The Rain en cambio tuvimos una variedad, una oposición en casi todo, lo cual obviamente nos transporta a otro tipo sensación. Pero lo que sí tuvieron en común fue la dinámica de sus figuras, entonces así demostramos que no es un solo factor el que cumple con las emociones, en el caso de Kiss The Rain lo que cambio en relación con el ritmo (en comparación con Don't Stop Me Now) fue su tempo mucho más lento.

Finalmente, en Psycho decidimos dar un giro y no centrarnos en las emociones que podemos considerar como "básicas". De esta manera nos topamos con elementos que no veníamos apreciando en las obras anteriores tales como el cromatismo, disonancia, atonalismo que en su combinación nos traslada a un sentimiento que va más allá de la alegría o la tristeza, algo más complejo como el suspenso y la ansiedad. Esta obra está más destinada a impactar en el espectador y resaltar los momentos claves de la película.

CONCLUSION FINAL

Como resultado de este trabajo de investigación, se ha logrado el objetivo principal de este proyecto, el cual es comprender como la música influye en el estado de ánimo de las personas.

Resulta pertinente aclarar que no es un solo elemento musical específico el que es capaz de producir dichas emociones, sino que esto funciona gracias a la colaboración de diversos factores los cuales he analizado en este trabajo.

Para ejemplificar esto, tomemos un acorde de Do Mayor generalmente asociado por su condición de triada mayor a un sentimiento de felicidad, pero si a este acorde nosotros le brindamos un tempo muy pausado con un matiz demasiado suave no nos producirá ningún efecto positivo ya que más bien transmite un cierto grado de angustia.

Los diferentes métodos y elementos de composición también resultaron ser fundamentales en esta investigación. Tomemos el caso de los Modos Griegos que de antemano se les brindo una clasificación y partiendo de algún modo en concreto se puede ir fabricando una idea de “emoción” por ejemplo el uso del modo Dórico para una emoción melancólica y el modo Lidio como herramienta de algo más alegre.

El Film Score fue otro pilar para este proyecto, ya que en él supe encontrar un argumento válido para hacer que esta investigación sea viable. No todo en la música resulta ser subjetivo, si este fuera el caso los compositores de música de película no tendrían trabajo y grandes momentos musicales como The Murder en “Psicosis” se perderían.

Los estudios de Leonard Meyer dan fe de que la música conmueve, y puede afectar en una persona según las expectativas que esta maneja antes de escuchar una obra. El ritmo fue otra de las ocupaciones de Meyer en sus estudios, lo nombra elemento fundamental diciendo que la música va a tomar distintos significados si tenemos en cuenta como los tiempos débiles se asocian al tiempo fuerte y podemos apreciar esto en los compases de amalgama que fueron expuesto también en este trabajo.

Más allá de la importancia de todo lo que se expuso anteriormente, quien sostiene toda esta investigación, es la Teoría de los Afectos. Si bien la exponemos como un movimiento estético propio de la música barroca y parte de la música renacentista, es mucho más que eso. Esta idea de conmover a las masas mediante la música viene de mucho antes, de las doctrinas griegas, pero ha tenido su evolución y se consolidó en el barroco como teoría de los afectos.

Esta teoría fue la que ayudó al músico barroco a interpretar musicalmente lo que los textos de una Opera pretendían. Esa constante búsqueda de exaltar las emociones humanas fue la que termina dando paso a la Teoría de los Afectos, y fue el intento del hombre de codificar las emociones humanas.

Como resultado de la investigación realizada en este trabajo final, es posible demostrar que verdaderamente existe una relación entre la música y las emociones. Haciendo un

correcto uso de los diferentes factores o elementos musicales y relacionándolos en conjunto, conformando un todo, son capaces de influir en los sentimientos de las personas.

Humildemente, creo que es posible que se pueda valorar este trabajo como futura herramienta musical para aquellos que quizás, a la hora de componer, necesiten orientación sobre alguno de los temas que aquí se han abordado.