



**Universidad de Chile**  
Facultad de Artes  
Escuela de Postgrado

## **Comedia Musical “Disfamilia”**

Tesina para optar al Postítulo en Composición  
Musical

MARCELA MAHALUF RECASENS

Profesor Guía:  
Eduardo Cáceres

Santiago, Chile 2011

## ÍNDICE

<b>RESÚMEN</b>	<b>5</b>
<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>6</b>
<b>CAPÍTULO I</b>	
<b>1. TEMA DE INVESTIGACIÓN: LA COMEDIA MUSICAL</b>	<b>12</b>
1.1. Diferencia entre el Teatro Musical y Género del Musical	12
1.2. Diferencia entre Opera, Opereta, Zarzuela y Comedia Musical	13
1.3. Género “Chico e Ínfimo”	14
1.4. Influencia del Cine Musical estadounidense en Chile	15
<b>2. LA COMEDIA MUSICAL EN CHILE</b>	<b>19</b>
2.1. “La Princesa Panchita”	19
2.2. “Esta Señorita Trini”	20
2.3. “La Pérgola de las Flores”	20
2.4. “La Dama del Canasto”	22
2.5. “Cómo en la Gran Ciudad”	22
2.6. Otras Comedias Musicales	23
<b>3. LAS BIG BAND</b>	<b>25</b>
3.1. Las Big Band en Chile	27
3.2. “Los Andes Big Band”	28
3.3. “Conchalí Big Band”	28

## **CAPÍTULO II**

<b>4. PROCESO DE CREACIÓN DE LA COMEDIA MUSICAL</b>	<b>31</b>
4.1.    Primera Idea de Guión	31
4.2.    Segunda Idea de Guión	32
4.3.    Trastornos de la Personalidad de la Vida Moderna	32
4.4.    Tercera Idea de Guión	36
4.5.    En busca de Guionista	39
4.6.    Quinta Idea de Guión	40
4.7.    Guión Final “Disfamilia” de Marcela Mahaluf	40
4.8.    Conclusión del Libreto “Disfamilia”	47
<b>5. PARTITURA COMEDIA MUSICAL “ DISFAMILIA” (Marcela Mahaluf)</b>	<b>48</b>
5.1.    Instrumentación	49
5.2.    Secciones “Disfamilia”	49
<b>6. ANÁLISIS COMEDIA MUSICAL “ DISFAMILIA”</b>	<b>151</b>
<b>6.1.    Introducción</b>	<b>151</b>
<b>6.2.    “Caos Familiar”</b>	<b>152</b>
6.2.a. Introducción	153
6.2.b. “A” y “Puente”	155
6.2.c. “B”	157
6.2.d. “A” y “Puente”	160
6.2.e. “C”	162
6.2.f. “A” y “Nexo”	163
6.2.g. “A” y “Coda”	164
<b>6.3. “Terapeuta”</b>	<b>166</b>
6.3.a. Introducción	166

6.3.b. "A"	168
6.3.c. "B"	172
6.3.d. "C"	175
<b>6.4. "Soy Yo"</b>	<b>178</b>
6.4.a. Motivos fundamentales de la composición	179
6.4.b. Desarrollo de los motivos fundamentales de la composición	181
6.4.c. Elementos extras de la sección	183
6.4.d. Elementos comunes entre las líneas melódicas del "papá" y de la "mamá"	185
6.4.e. "Coda"	186
<b>6.5. "Discusión"</b>	<b>187</b>
<b>6.6. "Bendita Rutina"</b>	<b>191</b>
6.6.a. Introducción	192
6.6.b. "A"	194
6.6.c. "B"	196
6.6.d. "A"	198
6.6.e. "C"	199
6.6.f. "A"	202
6.6.g. "D"	202
6.6.h. "A"	205
6.6.i. "Coda"	207
<b>6.7. "Crítica"</b>	<b>209</b>
6.7.a. "A"	210
6.7.b. "B"	215
6.7.c. "C"	216
6.7.d. "Coda"	217
<b>6.8. "Sanación"</b>	<b>218</b>
6.8.a. Estructura de Sanación	219
6.8.b. Elementos Cíclicos	220
<b>6.9. "Te quiero"</b>	<b>220</b>
6.9.a. Introducción	223
6.9.b. "A"	224



6.9.c. "B"	226
6.9.d. "C"	228
6.9.e. "Coda"	229

**CAPÍTULO III**

<b>CONCLUSIÓN</b>	<b>231</b>
-------------------	------------

<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>233</b>
---------------------	------------

## RESÚMEN

La tesina para optar al Postítulo en Composición Musical “Disfamilia” está compuesta por tres capítulos. En la introducción la autora indaga en su formación musical personal desde el periodo escolar hasta sus estudios en el Instituto Profesional Projazz, concluyendo finalmente sobre los elementos relevantes e influyentes en su desarrollo como compositora y cantante, lo cual determina la propuesta de crear una Comedia Musical.

En el primer capítulo comienza el proceso de investigación, sabremos qué es la comedia musical, sus diferencias respecto a otros géneros musicales y las influencias del Cine Musical estadounidense en Chile. Estas influencias dan inicio a las creaciones de comedias musicales nacionales que serán dadas a conocer en esta investigación. A finales del primer capítulo sabremos la historia de las Big Band en Estados Unidos, la evolución de su formación instrumental y una reseña de las Big Band en Chile.

En el segundo capítulo comienza el proceso de creación de la comedia musical, con la escritura del guión, que después un largo proceso finaliza con la trama de “Disfamilia”. Esta trata de una familia de clase media - alta (padre, madre e hija) que van a una terapia familiar donde Amanda, una esotérica terapeuta implementará terapias convencionales y no convencionales, a través de ellas, los familiares irán demostrando sus defectos y problemas personales. A pesar de ser una comedia contiene una problemática de una familia disfuncional donde la incomunicación, individualismo y falta de afecto se reflejan en el conflicto de este grupo familiar. Es una forma de criticar la enfermedad de la sociedad actual que se ve reflejada en los núcleos familiares, pilar fundamental de toda sociedad humana. El guión “Disfamilia” será esencial para llevar a cabo la estética de la composición de esta obra, donde se verá reflejado un vínculo entre la música y la acción teatral. Toda la obra es analizada según los procesos de creación de la compositora para lograr conocer con profundidad los elementos que consideró importantes para la creación de esta comedia musical.

## INTRODUCCIÓN

Antes de decidir en qué consistiría mi proyecto de postítulo comenté con Eduardo Cáceres, profesor guía, sobre mi primera propuesta que era crear una obra musical a partir de un texto poético aun no definido. Él me propuso que profundizara más en el tema para lograr concluir finalmente y decidir mi proyecto, por lo que me propuso que indagara sobre mí “formación como músico”.

Reflexionando al respecto consideré importante comenzar un “análisis personal” a partir de mis primeras creaciones que fueron en el periodo escolar, las cuales fueron relevantes al momento de decidir mi futuro profesional.

### **Periodo Escolar (relato coloquial y bitácora de viaje)**

Desde muy pequeña fui integrante del coro de mi colegio donde cantábamos gran variedad de repertorio (bossa nova, música clásica, latinoamericana, pop, entre otros), además tenía un grupo de música donde era la vocalista y/o bajista, creábamos nuestras propias canciones y participamos en distintos festivales escolares en categoría inédita. Nos gustaba el blues (BBKing y Eric Clapton) y el funk (Earth wind and fire, Spin Doctors (mezcla de funk y rock), etc.), por lo que nuestras composiciones tenían similitudes de esos estilos. Siempre admiramos, junto a mi hermano (baterista del grupo) el jazz, principalmente el jazz fusión (Chick Corea, Jaco Pastorius, Dave Wakle, Mike Stern, entre otros. Paralelamente yo estudiaba canto lírico con el profesor Pedro Espinoza, por lo que admiraba también la música clásica a través del canto y tuve un primer encuentro con temas de musicales (“Los miserables”, “El mago de Oz” y “The sound of music”) y su interpretación.

## **En busca de mi Carrera**

Al salir del colegio postulé a distintos institutos y conservatorios. Uno de mis mayores conflictos era querer estudiar canto y composición y tener contacto con la música popular y la clásica, pero estaba todo muy dividido; composición o canto, o popular o clásico, hasta que llegué a Instituto Profesional Projazz donde tenían lo que yo andaba buscando, una pincelada de todo con un énfasis jazzístico, pensando que luego de tener bases de estas dos ramas musicales en un futuro optaría por hacer una especialización.

## **Estudios de Composición y Canto en el Instituto Profesional Projazz**

El primer año de estudio coincidió que entré con una generación de alumnos que venían de la Conchalí Big Band (la primera vez que supe de ellos fue cuando estaba en el colegio y vi un documental de “Contacto” donde hablaban de esta gran iniciativa musical, liderada por Gerhard Morginweg. Me emocionó muchísimo y fue una gran inspiración para entrar a estudiar música. Ese mismo año tuve el honor de cantar con ellos y a fines de este compuse mi primera composición musical, (luego de todo un proceso para aprender a leer y a escribir música), que trató de una obra de cuatro voces femeninas que se iban incorporando y complementando con melodías repetitivas inspirada en música africana y en el disco de Bobby McFerrin “Circle Songs”.

En segundo año comenzamos a hacer audiciones de muchos estilos de música analizando su desarrollo y técnicas de composición, apareciendo los conceptos de desarrollo compositivo y parámetros de la música, junto con el estudio de organología y contrapunto en especie. Todo esto provocó en mí una necesidad de ir a todo tipo de concierto, analizar timbres, elementos utilizados para el desarrollo de la composición, tratamiento de motivos, e iba anotando todo en una libreta para luego ponerlo a prueba en mis propias creaciones. Ese año nos evaluaron con la musicalización de un cortometraje, en mi caso “Scrat”, y que fue muy bien aceptado por la comisión, donde la música era cómplice de las acciones. También evaluaron una composición para

instrumento solista, para bajo eléctrico, donde el trabajo en conjunto al intérprete fue relevante en la creación, inspirado en obras para bajo sólo de Jacko Pastorius.

En el tercer año en el ramo de arreglos musicales (teórico – práctico), le compusimos e hicimos arreglos a un ensamble dirigido por Sebastián Errázuriz, hice arreglos de “Evita”, “Cats”, “James Bond”, “Bjork”, música latino americana y de estandars de jazz. En la práctica aprendí algo muy importante, el escribir claro y pensando en cada intérprete y su instrumento, ya que ante cualquier mínimo error saltaban los músicos y decían que no entendían, porque no estaba bien puesto el número de ensayo, que faltaban compases, que esto no era posible para ese instrumento, etc. No puedo dejar de mencionar que paralelamente seguíamos con audiciones y análisis de obras de todo estilo y géneros musicales y que seguía asistiendo a cada concierto que podía ir. Ese año compuse una obra que la monté y dirigí llamada “El camino de mi negro” donde trabajé la interpretación musical por todos los lugares donde mi negro (personaje imaginario) pasó, desde barrios oscuros hasta una fiesta donde se topó con su negra, donde mezclé varios géneros y música latinoamericana.

En cuarto año analizamos y estudiamos las cuerdas, principalmente a Debussy y Ravel, lo que me enamoró, tuve la oportunidad de ensamblar brevemente una composición con un cuarteto en una clase práctica. Ese año compuse muchas obras breves para piano, una para un cortometraje llamado “El paciente” y la música para una obra de teatro infantil llamada “La pequeña Ana” que consistía en composiciones corales con percusión estilo africano y para marimba, que se estreno y estuvo en cartelera por 3 meses en el teatro Mori del Parque Arauco. En contrapunto ya habíamos compuesto al estilo Bach según el análisis de invenciones, y terminamos el año componiendo una fuga de estilo libre.

Ese año decidí trabajar junto a Gerhard Morginwerg para mi proyecto de título “Composiciones para Big Band y voz”. Comencé a asistir a una clase que daba Gerhard donde analizábamos arreglos y obras para Big Band. En dirección musical, Gerhard era mi profesor y me enseñó a dirigir ensambles y el examen final fue dirigir a

Conchalí Big Band. Fui a ver ensayos, para conocer más lo que era una Big Band y su forma de dirigir. Aparte de esto mi ramo de composición se adaptó a mi inquietud musical que estaba viviendo, por lo que estude los bronces, trombones y saxofones y presenté una obra para cuarteto bronces, una obra para octeto de trombones y una para orquesta clásica completa que fue inspirada en el “Éxodo”.

Al quinto año estaba lista para empezar a componer para la Big Band, y explorar dentro de una orquestación estándar de jazz, distintas formas de tratamiento para darle una sonoridad y caracterización diferente a lo que generalmente se vincula a un Big Band, lo que culminó con un concierto donde la composición fue de gran calidad y logré en gran parte mezclar el jazz con tratamientos musicales no propios del estilo. Paralelamente participé en el proyecto de título de Mandia Araya, musical “Luisa y Lucia”, donde tuve clases de actuación intensiva, ya que era una de las protagonistas. Fue un periodo de dos años que me entregaron material necesario para desarrollar lo mejor posible el arte de la actuación.

No puedo dejar de mencionar el desarrollo vocal durante estos años de estudio. Primer año fue nivelación de técnica y conceptos de respiración y apoyo. Fui participante del coro Projazz donde montábamos arreglos vocales de música popular. El segundo año fue enfocado a la técnica lírica, con el montaje de arias, dúos y cuartetos vocales. Tercer año fue sobre los musicales e hicimos un montaje teatral con la adaptación de repertorio de varios musicales a lo largo de la historia, como “Cats”, “Cabaret”, “Rent”, “Los Miserables”, “Evita”, “Sound Of Music”, “El fantasma de la Opera”, “Chicago”, entre otras. Y junto al grupo “Los Musicantes” montamos “My fair Lady” en versión concierto y en una adaptación teatral contemporánea. En cuarto año había que preparar repertorio según el estilo que más nos gustaba y preparé repertorio junto a Projazz Bing Band.

Durante todos los años, en paralelo en el ramo de ensamble, montábamos repertorio de jazz junto al resto de los estudiantes de interpretación (guitarra, bajo, batería, saxo, trompeta, trombón, etc). Donde aplicamos técnicas de improvisación, en el caso de la voz, conocido como “scat”.

Tuve influyentes profesores en mi formación música, en un inicio Gonzalo Muga y Víctor Saavedra responsables de enseñarme a escribir y leer música. Como compositora Sebastián Errázuriz y Sebastián Vergara, que aparte de abrir mi mundo musical, me transmitieron lo importante de una escritura correcta, la complicidad que debe haber entre compositor e intérprete y el no encasillarse en sólo un estilo y explorar la música más allá de lo convencional, logrando adaptarse a mis inquietudes como estudiante de composición. Como intérprete en el canto lírico Maribel Villarroel fue mi gran maestra, en el estudio del scat y todo lo relacionado con la improvisación Alejandra Silva, la técnica de musical que mezcla la técnica popular con la lírica fue Francisca Silva y para indagar más allá de mi voz y experimentar con ella fue Ana María Meza.

Terminé mis estudios en Projazz y siento haber logrado en gran parte mi objetivo al entrar a la carrera. Tuve un acercamiento a la música docta clásica y contemporánea, también al jazz y a la música popular y, por sobre todo, tuve la posibilidad de tratar de integrar en mi composición los elementos que más me llamaban la atención de los estilos estudiados. Aprendí a trabajar en equipo con los intérpretes y también de forma individual al momento de tomar decisiones. Aprendí a valorar mi trabajo y siempre ser lo más profesional en todo aspecto del desarrollo compositivo y del proceso de montaje, a ser gestora de mis propios proyectos desde el ensamble de mis composiciones hasta el flyer de la presentación. Siempre crear, buscar, experimentar, ser perseverante y nutrirme de distintos factores, elementos, conceptos, expresiones artísticas puedan expresarse a través de la música.

### **Conclusión y reflexión en torno a este relato**

Al Indagar sobre mi formación como músico, observé que a lo largo de mi historia he sentido gran interés en componer a partir de una **historia o concepto** que me pueda evocar imágenes, sentimientos, sensaciones, emociones, etc. Al mismo tiempo he tenido gran influencia del **jazz**, y gran interés y curiosidad por los tratamientos de la

música contemporánea y una gran pasión por las **Big Bands**. Al mismo tiempo la técnica vocal que más mezcla la técnica lírica y la popular es la empleada en los musicales, rama que siempre ha sido de mi interés como intérprete, pero nunca la he enfrentado como compositora.

Considero que es un gran desafío personal lograr componer una **Comedia Musical**, donde el rol de la actuación y la música son de igual importancia, y que en muchas ocasiones se complementan con la danza. Musicalmente podría integrar el jazz con el lenguaje, desarrollo y tratamientos de los instrumentos desde lo contemporáneo. Poniendo en práctica los conocimientos obtenidos en el estudio del postítulo en composición de la Universidad de Chile a través de lo aprendido en los ramos de orquestación, armonía, análisis y contrapunto, al momento de enfrentarme a esta creación.



## CAPÍTULO I

### 1. TEMA DE INVESTIGACIÓN: LA COMEDIA MUSICAL

“**Historia Social de la Música Popular en Chile, 1890 – 1950**” de **Juan Pablo González y Claudio Rolle** e “**Historia Social de la Música Popular en Chile, 1950 – 1970**” de **Juan Pablo González, Oscar Ohlsen y Claudio Rolle**, son los libros de estudio musicológico más completos que podemos encontrar de la historia de la música popular en Chile. Es así que Alvaró Menanteau comenta:

“... motivado por mi interés en este lenguaje musical y por la inexistencia de estudios acabados sobre la historia del jazz en Chile. Hasta ese momento sólo existían estudios parciales al respecto, destacándose la **tesis de Juan Pablo González, Música popular escuchada en Chile durante la década de 1930**; el resto de las fuentes escritas se hallaban dispersas en innumerables artículos y noticias de periódicos.”<sup>1</sup>

Considerando que estas son fuentes relevantes en el estudio musicológico de la música popular chilena y junto a una **entrevista** que realicé a **Juan Pablo González** (grabada bajo su consentimiento), recopilé directamente la información que consideré distinguida respecto a la historia de la **Comedia Musical en Chile** para el desarrollo de mi tesina, que culminará en la **composición** de una **Comedia Musical**.

Durante la **entrevista** realizada a **Juan Pablo González**, comentó que:

“Una de las características de nuestro país respecto a la Comedia Musical es que ha sido poco desarrollado. No sabe realmente el porqué de este desarrollo precario, pero se puede pensar que debe tener relación de cómo se armó la identidad musical chilena y un poco al rechazo a la ópera que se empieza a establecer a partir de los años 30.”

#### 1.1. Diferencia entre el Teatro Musical y el Género del Musical

Según Juan Pablo González, en el teatro con música (**Teatro Musical**) tiene como protagonista la propuesta teatral y dramaturgia que se presenta como tal, a la cual

---

<sup>1</sup> Palabras del Autor para la Primera Edición, Libro “Historia del Jazz en Chile” de Álvaro Menanteau, 2003.

después, se empieza a apoyar con una musicalización, donde puede presentar canciones intercaladas en la obra, o música incidental. A diferencia, el **Musical** se desarrolla orgánicamente el texto con la música, además la acción depende de las situaciones de canto, donde se presentan contextos de solista, dúo o trío, situación difícil de encontrar en el teatro con música (**Teatro Musical**) ya que es muy difícil que existan diálogos cantados. En el **Musical** en el ámbito del canto tienes la posibilidad de un coro, a diferencia del **Teatro Musical**, que se transforma en personaje, de ahí surgen distintas teorías del rol que puede ejercer un coro, como pueblo, como conciencia, comentarista, narrador, la reflexión, entre otros.

## 1.2. Diferencia entre Ópera, Opereta, Zarzuela y Comedia Musical

Todos estos géneros se relacionan con tradición nacional. La **Ópera** es de tradición italiana, la **Opereta** de tradición francesa, la **Zarzuela** es española, y la **Comedia Musical** es de tradición inglesa y norteamericana (anglo). Al haber tradiciones nacionales hay una mirada hacia las culturas populares de estas mismas, que es lo que ocurre siempre que se intenta diferenciar una práctica musical de una práctica hegemónica, en este caso la **Ópera Italiana**, sobre todo en una época en que Italia intenta evitar, por sobre todo, la influencia alemana, donde incluso se cantan **Opera** fuera de Italia en italiano como por ejemplo Wagner, La Flauta mágica de Mozart, El cazador furtivo de Carl Maria von Weber, operas latinoamericana del S. XIX, entre otras, por lo que la hegemonía italiana es muy dominante.

El nacionalismo musical influye en el contenido de cada uno de estos géneros, que se relaciona o se vincula directamente con realidades, inquietudes, tradiciones culturales y populares, influyendo en la estructura, estilo, idioma, desarrollo y contextos donde estos géneros se presentan. Por ejemplo en la **Ópera Italiana**, se canta en italiano y en su contenido resalta lo romántico y dramático. En la **Ópera Alemana**, se canta en alemán, y sus historias son vinculadas con lo heroico y lo épico. La **Opereta** se canta en francés con temáticas propias de la cultura popular francesa. En la **Zarzuela**, se canta en español, al aria se le llama romanza y recoge influencia de

géneros folklóricos populares españoles. Y en la **Comedia Musical** se canta en inglés, y tienen contenido popular anglosajón.

Es por estas diferenciaciones, a través del nacionalismo, desde la visión de la música clásica, se definen como **géneros menores** en relación a la **Ópera**.

En general estos **géneros menores** no van a tener contenidos heroicos o de grandes tragedias. El mismo mundo popular o la misma referencia local le va a dando una cierta liviandad, otro ámbito de recorrido y contenido, que impera a lo cómico, donde existe más libertad en los diálogos hablados, siempre evitando el recitativo. Y en muchos casos incorporan nuevos géneros como por ejemplo, la habanera en la **Zarzuela** en el S XIX.

### 1.3. Género “Chico e Ínfimo”

Dentro de la labor editorial y como una manera de generar impacto en el público con éste fenómeno de **géneros musicales menores**, se producen variaciones, respecto a su estructura, denominándose como **géneros chicos**. Dentro de los **géneros chicos** se comienzan a independizar actos de una misma obra, llegando al concepto de **género ínfimo**. Un ejemplo claro que se desarrollo en Chile fue la **Zarzuela**.

La **Zarzuela** del siglo XVIII tiene 3 actos, a fines del siglo XIX aparece una alternativa de la **Zarzuela**, que es la **Zarzuela de un Acto**, llamado **género chico**, lo que permitía que las compañías en gira llevaran variados repertorios de **Zarzuelas**. En 1880 se instala el **Teatro de Tandas**, que tuvo sus inicios en Valparaíso, que daban a cada hora una función (18:00, 19:00, 20:00 hrs), donde el género chico tenía una duración aproximada a 50 minutos, contando con 10 minutos para que saliera y entrara el nuevo público. Luego aparece el **género ínfimo**, que es **Cuplé**, donde la cuplerista (la diva) se independiza de la obra, en el **Teatro de Variedades** a principio del siglo XX, montando canciones con vestuario, dramatización y escenografía. El **Teatro de Variedades** se vincula con el concepto de una institución de espectáculo, donde

buscaban diferentes espectáculos ya armados, de variadas expresiones artísticas, para montar y vender un espectáculo donde la cuplerista era el número central de la función.

Dentro del **género chico** se encontraba la **Revista**, que se comenzó a desarrollar en Madrid entre 1866 y 1880, llegando a Chile al Teatro de Santiago en 1908. En Chile, la **Revista** mantendrá el vínculo del acontecer y la sensibilidad de la época, refiriéndose a los hechos relevantes del año. El **género de la Revista Musical** se fortalece y se mantiene en los años cincuenta y setenta, donde reina la **vedette** y el humorista de doble sentido en la **Revista de Visualidad**, de origen español, donde aparecen las plumas, la exhibición y sensualidad de la mujer, donde se comienza a desarrollar lo picaresco. La versión anglosajona es el **Music Hall**, que tiene su versión para el público de familia en el **Vaudeville**, mientras que en Francia se desarrolla en el **Moulin Rouge**. En Chile nacen las compañías **Bim Bam Bum, Picaresque, Humoresque, Trololó, Moulin Rouge y Pigalle**. La **Revista** “pasaba revista al año que termina”, por eso en la época en que nacionalizan el cobre, el **Bim Bam Bum** presenta “**Nacionalizamos las minas**”, y cuando María de la Cruz es la primera diputada que llega al congreso presentan “**Polleras al congreso**”.

Con los nuevos conceptos de géneros chicos e ínfimos se comienzan a inventar nombres de géneros. Emilio Casares investigó y descubre más de **250 géneros musicales en Chile**, como por ejemplo, el **Juguete Cómico, Juguete Campero, Sainete, Sainete Campero, Sainete Criollo**, entre otros cientos.

#### **1.4. Influencia del Cine Musical Estadounidense en Chile**

Al principio de la década de 1950, gran expectación tenían las películas estadounidense producidas por Metro Goldwyn Mayer, donde se presentaba como atractivo a músicos como **Carlos Ramírez, Etgel Smith, Xavier Cugat** y **Jane Powell**. **Jane Powell** participó en películas como “**Nancy Goes to Rio**”, música de **Gershwin y Puccini**.

Destacó también **Judy Garland** en 1939 protagonizó “**El mago de Oz**” llegando a la pantalla del cine Metro en 1950. Al año siguiente 1951 se estrena en Santiago la película Warner “**Tea for Two**” inspirada en canción de **Youmans y Caesar** del mismo nombre, con la participación de **Doris Day**. Cinco años después, en 1955, se estrena en Chile en el cine Metro “**Love Me or Leave Me**”, la historia de una cantante de jazz de los años veinte **Ruth Etting**, encarnada por la actriz **Doris Day**. A partir de 1959, **Day** se convierte en la pareja cinematográfica de **Rock Hudson**, en una serie de comedias que fueron éxitos de taquilla y que se inician con “**Pillow Talk**”.

Rostros que aparecían frecuentemente en el cine musical estadounidense exhibido en Chile era **Van Johnson, Fernando Lamas y Ricardo Montalbán**. Y el comediante, con gran musicalidad, preferencia del público chileno: **Danny Kaye- David Daniel Kominski**. Su película “**Hans Christian Andersen**”, con música de **Frank Loesser**, impactó a los santiaguinos en 1953. En 1959 **Danny Kaye**, encarnó al trompetista de los años veinte **Red Nichols**, en el filme “**The Five Pennies**”, película que tuvo la participación de **Louis Armstrong**, que se convirtió en un éxito en Chile.

**Mario Lanza – Alfredo Coccozza-**, fue otra importante figura de los años cincuenta. Fue visto en el cine Metro en “**The Toast Of New Orleans**” (1950), donde se destacó la canción central del filme “**Be my Love**” (Brodzky), éxito radial de 1951 y de superventas de RCA Víctor. Sin embargo “**The Great Caruso**” (MGM, 1951) fue su mayor éxito. En las salas Real y Central de Santiago en 1957 Lanza es visto en la película “**Serenata**” junto a **Joan Fontaine** y **Sarita Montiel**. Las últimas producciones de Lanza fueron “**Seven Hill Of Rome**” y “**Come prima**” (1959). Muriendo en 1959 a los 38 años de edad.

Unas de las principales atracciones del show musical en Estados Unidos eran los bailarines de **tap dancing**, teniendo gran acogida en Chile los bailarines **Fred Astaire** y **Kelly Gen. Asterie**, conocido en Chile por su filmografía de los años cuarenta, estrenó su última gran película para la 20th Century Fox en 1955 “**Daddy Long Legs**”, presentada en el cine Astor de Santiago ese mismo año. “**An American in Paris**” es una de las obras maestras de **Kelly Gen**, que está basada en la música de **George**

**Gershwing**, estrenada en Santiago en abril de 1952 en el Cine Metro. “**Singing in the Rain**” llega casi inmediatamente después de “**An American in Paris**”, donde **Gene Kelly** tiene participación en el cargo coreográfico y comparte la dirección junto a **Stanley Donen**.

Entre las películas musicales de mayor impacto de los años cincuenta están las del **género biográfico**, donde destacan “**The Five Pennies**”, ya comentado anteriormente, varios filmes de historia de músicos, como el de la cantante **Jane Froman**, en el film “**With a Son in My Heart**” (20th Century Fox, 1952) protagonizado por **Susan Hayward**, pero con la voz de **Forman**; el pianista **Eddy Duchin** en la película “**The Eddy Duchin Story**” Columbia, 1956 y los **directores, compositores y arreglistas de big bands Glenn Miller y Benny Goodman**, entre otros. “**The Glenn Miller Story**” (Universal, 1953) y “**The Benny Goodman Story**” (Universal, 1955), aumentaron el interés del país por la música de las **big bands** y le permitió al público y los músicos chilenos ver y escuchar grandes bandas norteamericanas.

“**Dos películas musicales** con reparto completo de **actores de raza negra** causaron impacto en el mundo a mediados de los años cincuenta. La primera es “**Carmen Jones**” (20th Century Fox, 1954), adaptación de **Oscar Hamerstien** de la **Ópera Carmen de Bizet**, ambientada en los Estados Unidos de los años cincuenta, enfatizando el tema racial. La segunda es “**Porgy and Bess**” (Columbia, 1959), basada en la **Ópera de Gershwin**, ganadora del Oscar y el Globo de Oro.”<sup>2</sup>

Hacia fines de 1958, llegó el **rock and roll** en películas con argumentos simples, que servían de promoción para nuevas figuras musicales juveniles. Que se podían ver en los **programas rotativos** de los cines de barrio o provincias, lo que permitía ver tres o cuatro films por entrada.

En la década de 1960 se exhibieron grandes **íconos del cine musical** donde destacan “**West Side Story**” (Amor sin barreras) de United Artist 1961, con la música

---

<sup>2</sup> “Historia Social de la Música Popular en Chile, 1950 – 1970” de Juan Pablo González, Oscar Ohlsen y Claudio Rolle.

de **Leonard Bernstein**, que es catalogada como uno de los mejores musicales de todos los tiempos, ganadora de dos premios Oscar; **“The Sound of music”** (La Novicia Rebelde) de 20th Century Fox protagonizada por **Julie Andrews**, llega a Chile en 1964 junto a **“Mary Poppins”** (Walt Disney) con música de **Richard y Robert Sherman**; y **“My Fair Lady”** (Mi Bella Dama) Warner 1964 de **Frederic Loewe**, que llega Chile en octubre de 1965.

En 1961 llega a Chile **“Can Can”** (20th Century Fox, 1960), donde **Shirley MacLaine, Frank Sinatra, Louis Jourdan y Maurice Chevalier** dan vida a la obra de **Abe Burrows** y cantan algunas de las más notables canciones de **Cole Porter**, entre ellas **“I Love Paris”, “It’s All Right With Me”, “C’est Magnifique” y “You do Something to Me”**, que marcó *revival* del **charleston** y de la música **dixie**.

En la actualidad, tenemos más accesibilidad al **cine musical**, tanto así que podemos encontrar en **“Block Buster”** (tienda de arriendos y ventas de películas), una tienda de venta y arriendo de películas, que no son de cine arte, las siguientes películas, en la categoría de **comedias musicales**:

**“Fiebre de Baile por la Noche”, “Flash Dance de Adrian”, “Todos a Bailar”, “Sobreviviendo”, “Gease”, “La Flauta Mágica”, “Mamma Mía”, “The Soloist”, “La Nube Errante”, “Grease 2”, “Hairspray”, “Pato Queer Duck”, “Gracias a Dios”, “Dirty Dancing”, “Sound of Music”, “The Benny Goodman Story”, “El Fantasma de la Ópera”, “¿Bailamos?”, “Amor sin Barreras”, “Chicago”, “Cats”, “La Novia Robada”, “Corazón Rebelde”, “Singing in the Rain”, “Baila Conmigo”, “Mary Poppins”, “Jesucristo Superestrella”, “Un Americano en Paris”, “My Fair Lady”, “¡Oliver!” y “Xanadu”.**

## 2. LA COMEDIA MUSICAL EN CHILE

En Chile la **comedia musical**, a pesar del éxito del **cine musical**, no tuvo un desarrollo exitoso, como consecuencia son pocas las obras se pueden clasificar dentro de este género.

Hacia fines de la década del cincuenta y en los años setenta, compositores y dramaturgos chilenos se enfocarán en el **teatro musical**, optando por la **comedia**, donde se puede componer música para el público en general de una forma comunicativa y relativamente sencilla. En general tratan de situaciones dramáticas livianas, con desenlaces, en general, armoniosos y aleccionadores, que puede tener relación con alguna moraleja.

La música comenzó a invadir el teatro chileno donde se destacaron **comedias musicales**, como “**La Princesa Panchita**” (1958), de **Jaime Silva** y **Luis Advis**; “**Esta Señorita Trini**” (1958), de **Luis Alberto Heireman** y **Carmen Barros**; “**La Pérgola de las Flores**” (1960), de **Isidora Aguirre** y **Francisco Flores el Campo**, y “**La Dama del Canasto**” (1965), de **Isidora Aguirre** y **Sergio Ortega**. Junto a ellas, destacan otras dos formas de **música para el teatro**, con “**La remolienda**” (1965), de **Alejandro Sieveking** y **Víctor Jara**; y “**Fulgor y muerte de Joaquín Murieta**” (1967), de **Pablo Neruda** y **Sergio Ortega**.

### 2.1. “La Princesa Panchita”

Es una **comedia infantil** de dos actos y cuatro cuadros de **Jaime Silva** con música de **Luis Advis**, que se estrenó en octubre de 1958 por la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile en la Sala LEX de Santiago, durante el Tercer Festival de Alumnos de Teatro.

“Se trata de once canciones para solistas y dúos que se intercalan con la acción dramática. La versión original fue grabada con flauta, clarinete, violonchelo y piano. En



la obra, **Advis** incluye nuevas versiones de **canciones tradicionales infantiles** y una **tonada**, en la que el compositor utiliza una armonía propia de **Schumann**, que ya permite vislumbrar una concepción armónica que más tarde desplegará en sus obras populares. De este modo, al cabo de unos años, **Advis** logrará uno de los rasgos más distintivos de su estilo, derivado de una mezcla de elementos armónicos y melódicos del romanticismo germano con la rítmica e instrumentación de la **música chilena y latinoamericana**.<sup>3</sup>

## 2.2. “Esta Señorita Trini”

Es estrenada en abril de 1958 por el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica con la dirección de **Eugenio Dittborn**, es una de las **comedias musicales** relevantes para el desarrollo posterior, de este género, que se genera de los años setenta: **“Pérgola de las Flores”**. Donde todo el elenco de **“Esta Señorita Trini”**, exceptuando al director, se repetirá en el estreno de **“La Pérgola de las Flores”** en 1960. Esta creación de **Heiremans** y **Barros**, en la línea de la **Opereta** y con una trama más refinada, **“Esta Señorita Trini”**, fue el resultado de la prueba de un nuevo modo de entender el **teatro musical en Chile**, y esto explica las dudas iniciales de **Isidora Aguirre** para abordar **“La Pérgola de las Flores”**.

## 2.3. “La Pérgola de las Flores”

Participante del **revival** de los **“años locos”**, **“La Pérgola de las Flores”** es ambientada en 1939, donde el **charleston** era el baile principal, que tenía relación con el rescate de la cultura musical del pasado.

“Luego de la obertura, la acción comienza con un **vals** brillante en 3/4 **“Quiere Flores Señorita”**, con un vigoroso acompañamiento rítmico. La parte central cambia a un allegro en 2/4 y entran las voces masculinas: lustría (mos), lustría (mos), señor, le lustríamos. El energético canto de lustrabotas y vendedores de diario, contrasta con la dulzura del canto de las floristas en tiempo de **vals**. Lo notable es que ambos cantos, de metros distintos, se superponen en un brillante final, recurso de **raigambre mozartiana** y presente también en las **zonas climáticas** de las **cantatas** de **Luis Advis**.

---

<sup>3</sup> “Historia Social de la Música Popular en Chile, 1950 – 1970” de Juan Pablo González, Oscar Ohlsen y Claudio Rolle

**Francisco Flores** utiliza en tres ocasiones la **tonada** en “**La Pérgola de las Flores**”, “Yo vengo de San Rosendo”, “Campo lindo” y “Tonadas de medianoche”. Las dos primeras **tonadas**, que remiten directamente al campo, están mezcladas con el **vals**, lo que le otorga cierto refinamiento al **género** y produce zonas de contraste al interior de la canción, está fuera del habitual ambiente campestre y diurno del **género**. Situada en la ciudad nocturna, cuando se busca en la noche/ un parecido al amor, esta dramática **tonada** en Do menor, aparece en el momento más crítico de la obra: Carmela ha quedado sola y todo aparece perdido para salvar a la Pérgola de su demolición.

La **cueca** es usada sólo una vez en la obra, en el momento en que los locatarios de la Pérgola, molestos por las noticias del ensanche de la Alameda, que producirá erradicación del lugar, deciden ir a hablar con el intendente, con los estudiantes, con los periodistas y hasta con el propio Presidente. Es así como la **cueca** “La revuelta” enardece los ánimos de la gente, que es justamente uno de los rasgos que tenía la **cueca** ante los severos ojos de las autoridades chilenas a comienzos del siglo XX.

En ámbito de la **canción teatral**, destaca “Oiga usted”, un insinuante dueto interpretado por **Silvia Piñero** y **Juan Ugarte** en el primer montaje de la obra. Se trata de un juego de poder y seducción, en el que, una vez que cada parte expone sus sentimientos y razones, aparece un **charleston instrumental** que acelera el pulso de la canción. Al retornar las voces, el pulso se hace más lento, lo que permite el característico efecto climático contenido del final de la canción de **music hall**, superponiendo, además, los textos de ambos actores en los últimos compases: Oiga usted/ mi doña Laura idolatrada (mi caballero enamorado).<sup>4</sup>

Luego del éxito en Chile, al año siguiente, “**La Pérgola de las Flores**” emprendió una gira por Europa, para presentarse en distintos teatros de España, en el Teatro de las Naciones de París, en universidades de Alemania y en el Festival de Teatro de Parma. Estas presentaciones en el extranjero en fue relevante en la muestra de las **tradiciones sociales y musicales chilena**.

Existió también la versión **cinematográfica** de “**La Pérgola de las Flores**” que fue realizada por el director argentino **Román Viñol** y en Buenos Aires en 1965. Siendo premiada, ese mismo año, por el **Instituto Nacional de Cinematografía**, como la mejor producción cinematográfica de 1965. Gracias a esta producción “**La Pérgola de las Flores**” fue exhibida con éxito en el festival de cine de Moscú, en los cines Gran

---

<sup>4</sup> “Historia Social de la Música Popular en Chile, 1950 – 1970” de Juan Pablo González, Oscar Ohlsen y Claudio Rolle.

Palace, Real, Continental, Santiago, Sao Paulo y California de Santiago. Posteriormente, se hizo en Chile una puesta en escena por la **televisión** de acuerdo al **formato teatral**, con parte del elenco original.

#### 2.4. “La Dama del Canasto”

“**La Dama del Canasto**” (Opral, 1965) es escrita por **Isidora Aguirre** junto con la colaboración de **Sergio Ortega**. Esta una nueva **comedia musical** presenta una trama de mayor carga social, donde busca ironizar con la idea del progreso, que se puede apreciar en el nombre de las canciones que componen la **comedia musical**: “El tren a Valparaíso”, “El aparato volador”, “Can Can”, “La niña del 900”. **Ortega** para contar la historia propone diversos **géneros musicales**, buscado evocar con una visión ágil, viva y risueña, de un pasado nacional casi desvanecido donde los acontecimientos, sin apartarse de las características locales, participan de la graciosa suficiencia de la “**belle époque**” tan encanecidas con sus triunfos técnicos y económicos. La obra de un cuadro, mezclaba intriga amorosa, suspenso policial y humos macabros, con los clásicos tópicos de la imagen estereotipada del Chile del auge del salitre.

“**La Dama del Canasto** muestra el enfrentamiento generacional de los jóvenes, que aparecen como ciudadanos del siglo XX y libres para amar, mientras que los mayores aparecen anticuados, pegados a las cuadrillas. A tono con las modas de inicios del siglo, la obra incluye varios **valeses**, en particular un **vals musette** en francés, para cerrar, imbuida por el **neofolklore**, con una **resfalosa**”.<sup>5</sup>

#### 2.5. “Como en la Gran Ciudad”

“**Como en la Gran Ciudad**” fue editada en LP por Odeón en 1971. **Isidora Aguirre** y **Francisco Flores** continúan en el **género** de la **comedia musical** con esta obra, basada en la exitosa **comedia** de **Daniel Barros Grez**, con textos de **Hernán Letelier** y arreglos y dirección orquestal de **Hugo Ramírez**. La diferencia de sus otros éxitos, ni

---

<sup>5</sup> “Historia Social de la Música Popular en Chile, 1950 – 1970” de Juan Pablo González, Oscar Ohlsen y Claudio Rolle.

la **comedia**, ni sus canciones trascendieron, extinguiéndose la fórmula de “**La Pérgola de las Flores**” tan rápido como surgió.

## 2.6. Otras Comedias Musicales

**Hernán Letelier** estrenó otras tres **comedias musicales** con canciones de **Francisco Flores**: “**Madame Amneris Vidente**”, de José Antonio Garrido; “**Javiera y su fantasma**” (1972), versión libre de “**The Importance of Being Earnest**”, de **Oscar Wilde**; y “**La Señora de la Plaza Brazil**” (1974), adaptación de “**La Locade Chaillot**”, de **Jean Giroudox**.

“Por su parte, **Víctor Jara** colaborará en repetidas ocasiones con el dramaturgo **Alejandro Sievenking**, destacándose las cinco piezas instrumentales que escribe para “**La remolienda**”, en el montaje que dirige el propio **Jara** en el Teatro Antonio Varas a fines de 1965. Ese mismo año, escribirá el “**Cuento de Navidad Pepe Mendigo**” para los mimos de **Enrique Noisvander**”.<sup>6</sup>

**Sergio Ortega** continúa con sus creaciones dentro del **género de la comedia musical** donde se destacan trabajos musicales como: “**Romeo y Julieta**” (1964), traducción que **Neruda** hace para el Teatro de la Universidad de Chile y “**Fulgur, muerte de Joaquín Murieta**”, la **cantata** dramática de **Pablo Neruda** estrenada en la Sala Antonio Varas en octubre de 1967, con participación de **Víctor Jara**; “**El evangelio según Jaime o los trabajos de don Demonio y don Jesucristo, milagro en tres partes**” de **Jaime Silva**, que causo gran controversia y polémica, que se estrenó en el Teatro Antonio Varas en julio de 1969”

“El desarrollo del **teatro** en Chile en los años cincuenta y sesenta, gracias al aporte de los teatros universitarios y la existencia de dramaturgos y teatristas de gran talento y nivel profesional, brindaba el espacio adecuado para la participación de in incipiente teatro musical chileno. Este **teatro**, formado tanto por obras infantiles como costumbristas, permitió, por un lado, mejorar el nivel artístico del **teatro infantil** y, por el otro, absorber las corrientes de **revival** modeladas en **Broadway** desde comienzos de los años cincuenta. Al mismo tiempo, este **teatro** actualizaba viejos **géneros** como

---

<sup>6</sup> “Historia Social de la Música Popular en Chile, 1950 – 1970” de Juan Pablo González, Oscar Ohlsen y Claudio Rolle.

la **Zarzuela de un Acto**, el **Sainete**, el **Romance Campero** o la **Revista Criolla**, revitalizando la producción y consumo del **teatro musical costumbrista** del país”.<sup>7</sup> Según la publicación de el diario Mercurio, sobre musicales en Chile: “En los años 80 irrumpió “**La Negra Ester**”, la obra de Andrés Pérez basada en las décimas de **Roberto Parra**, que también tiene una base musical y que se transformó en un emblema del teatro local”.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> “Historia Social de la Música Popular en Chile, 1950 – 1970” de Juan Pablo González, Oscar Ohlsen y Claudio Rolle.

<sup>8</sup> Diario “El Mercurio”, Domingo 9 de Mayo de 2010, “Espectáculos”, C19.

### 3. LAS BIG BANDS

Las **Big Bands** emergieron en Estados Unidos a fines de la década de los años veinte, y desarrollaron su máxima popularidad en la “**Era del Swing**” 1935 – 1945, cuando las agrupaciones más pequeñas de **jazz** se expandieron para tocar nuevas composiciones y arreglos especiales. Es así como **Don Redman** (arreglista) y **Duke Ellington** (compositor) tuvieron el siguiente proceso en la expansión del recurso instrumental a través sus composiciones y/o arreglos, según el libro “**Historia del Jazz Clásico**” de Frank Tirro:

#### “Don Redman

1928 *Cherry*

2 trompetas, 1 trombón, 4 maderas, piano, contrabajo, batería, banjo. (11 músicos)

1929 *Gee, Ain't Good to You?*

3 trompetas, 1 trombón, 4 maderas, piano, contrabajo, batería, banjo. (12 músicos)

1930 *Rocky Road*

3 trompetas, 1 trombón, 3 maderas, piano, tuba, batería, banjo. (11 músicos)

1931 *Baby Won't You Please Come Home?*

2 trompetas, 1 trombón, 3 maderas, piano, tuba, batería, banjo. (10 músicos)

1932 *Chant of the Weed*

3 trompetas, 3 trombones, 4 maderas, piano, contrabajo, batería, banjo. (14 músicos)

#### Duke Ellington

1924 *Rainy Nigh*

1 trompeta, 1 trombón, 1 madera, piano, bacteria, banjo (6 músicos)

1926 *The Creeper*

2 trompetas, 1 trombón, 3 maderas, piano, bajo, batería, banjo (10 músicos)

1928 *Hot and Bother*

2 trompetas, 1 trombón, 3 maderas, piano, bajo, batería, banjo y guitarra añadida (11músicos)

1930 *Rockin' in Rhythm*

3 trompetas, 2 trombones, 3 maderas, piano, bajo, batería, banjo (12 músicos)

1932 *It Don't Mean a Thing*

3 trompetas, 3 trombones, 3 maderas, piano, 2 bajos, batería (13 músicos)

1935 *Merry Go Round*

3 trompetas, 3 trombones, 4 maderas, piano, 2 bajos, batería y guitarra (15 músicos)”<sup>9</sup>:

---

<sup>9</sup> “Historia del Jazz Clásico” Frank Tirro.

**Duke Ellington** compuso en 1927 la composición para **Big Band** “East St. Louyis Toodle- Oo”, como dice **Frank Tirro**, es una muestra temprana de una orquestación diseñada para el lucimiento solista de unos instrumentistas, resultando **pionera** en su **género**, por la irregularidad del formato. La brillante diversidad del timbre orquestal, la mezcla de arreglo y solos y el efecto general a medio camino entre la composición convencional y el **swing** improvisado de **jazz** son rasgos característicos de la música de **Duke**, aun a fecha temprana.

Durante los años treinta, las agrupaciones de **Ellington** sufrieron algunos cambios de personal, pero a pesar de esto, la estructura de la instrumentación seguía siendo el mismo: seis metales, cuatro saxofones y cuatro instrumentos de ritmos, señala **Frank Tirro**.

Según **Gerhard Morhinweg**, director de **Conchalí Big Band** y **Projazz Big Band**, una **Big Band** se compone de tres secciones: **Metales**, **Maderas** y **Sección Rítmica**. La instrumentación establecida puede variar entre tres y cuatro **trompetas**, tres y cuatro **trombones**, cuatro y cinco **saxofones**, más su **sección rítmica** (generalmente: batería, guitarra, bajo/contrabajo, piano) y algunos agregados como flauta clarinete, cantante, coro, entre otros. A diferencia de una **orquesta de jazz**, que puede ser **cualquier agrupación de gran** formato que toque música **jazzística**.

En el caso de mi **tesina**, trabajaré con el siguiente formato de **Big Band**:

2 Saxos Altos

2 Saxos Tenores

1 Saxo Barítono

4 Trompetas

4 Trombones

1 Guitarra

1 Bajo / Contrabajo

1 Piano

1 Batería

E integraré cuatro voces que se ocuparan como solistas, dúos, tríos o cuartetos, según lo amerite la composición musical de la acción teatral.

### 3.1. Las Big Bands en Chile

En el libro de la “Historia del Jazz en Chile” de Álvaro Menanteau, se refiere en su libro a varias **orquestas de jazz** importantes, y sólo menciona ocasionalmente a algunas **Big Band**, como **Orquesta Daydreamers big band** de aficionados que se da a conocer a fines de los años cuarentas, que era integrada por los Padres Franceses, dirigida por **Eduardo Frederick** en piano, donde tocaban arreglos de **Count Basie**; luego en 1982 el Club de Jazz de Talca, organizó un concierto a beneficio donde participó una **Big Band** dirigida por **Mario Escobar**, que contaba entre sus participantes a **Carmelo Bustos, Ernesto Pérez de Arce, Lucho Aranguiz y Jorge Carvallo**; y finalmente la existencia de la **Big Band** de **Hamilton Vera y Víctor Duran** en los años 90.

En la entrevista con **Gerhard Morhinweg** me mencionó la importancia de “**Los Andes Big Band**” (1993), “**Conchalí Big Band**”(1994), la “**Big Band UC**” (2000), la “**UCV Big Band**” (2001), la “**Metrópolis Big Band**” (2001), “**U. de Chile Big Band**” (2005), que funcionan a en la actualidad en Chile junto a varias que están recién en comenzando. La formación de las **Big Band** es bastante actual ya que comenzó hace unos quince años atrás, con gran influencia a nivel estudiantil que se comienza a ser recurrente en los años 90 como una forma de incentivar la música de **jazz** en Chile.

Dentro de los **pioneros** para la formación de las **Big Band**, según **Gerhad**, destacan en **primer lugar Gustavo Gosh** director de “**Los Andes Big Band**” y en un **segundo**



lugar para imprimir swing dentro de la interpretación de la música jazz Carmelo Bustos.

### 3.2. “Los Andes Big Band”

“La orquesta “**Los Andes Big Band**” fue fundada en 1993, en el Club de Jazz de Santiago, por iniciativa del Lead Trumpet **Gustavo Bosch**, quien convocó a músicos destacados del momento, para estudiar, interpretar, difundir y disfrutar de la música escrita para big band. A poco tiempo de trabajar, la nueva agrupación se transformó en un referente y ejemplo para la formación de nuevas **big bands** en el país.

La orquesta “Los Andes Big Band” fue creada según el modelo de la orquesta de **Duke Ellington**, cuenta actualmente con 20 músicos profesionales, 15 años de trayectoria, cientos de presentaciones, conciertos en los escenarios más importantes de Chile, actuaciones en TV, en radios, en casinos, en jornadas culturales, festivales de jazz, clínicas musicales y dos giras al extranjero.

El extenso repertorio de obras musicales que posee y la versatilidad de sus músicos, permite a “**Los Andes Big Band**” interpretar un amplio espectro estilístico, de piezas musicales que van desde **Chick Corea** a **Cole Porter**, desde **Bob Mintzer** a **Duke Ellington**. Además se incorporan otros estilos vinculados con el jazz, tales como la **música de cine** y estilos de **vanguardia**. También **música latina**, **música pop** y **música folclórica** arreglada para **Big Band**. Agregando naturalmente, las **composiciones originales** basadas en **música étnica chilena** y **étnica latinoamericana**, con arreglos musicales realizados exclusivamente para la banda por su director.

Los **músicos extranjeros** que más han colaborado y también han actuado junto a “Los Andes Big Band” son: el trombonista **Mark Lusk**, integrante de “**The Woody Herman Orchestra**”, **Peter Brand**, director **Alemán de jazz**, y **Jorge Navarro**, pianista argentino de nivel internacional. También la incorporación de virtuosos instrumentistas jóvenes, ha garantizado su permanente innovación y destacado nivel musical; además de ser excelentes músicos, los integrantes de “**Los Andes Big Band**” se acercan a la música con alegría y fraternal espíritu de grupo.”<sup>10</sup>

### 3.3. “Conchalí Big Band”

“Un experimento sin precedentes en la **historia del jazz** chileno condujo **Gerhard Mornhinweg**, un cornista clásico de la Universidad de Chile reconvertido en

---

<sup>10</sup> Los Andes Big Band, Reseña de los Andes Big Band, [en línea], <[www.losandesbigband.cl/resena.html](http://www.losandesbigband.cl/resena.html)>, [consulta: 15 / abril/ 2010]

trompetista **swing**, cuando se decidió a diseñar y desarrollar en 1994 su proyecto educativo: la “**Conchalí Big Band**”. Un prototipo de la primera orquesta de **jazz** formada sólo por adolescentes, establecida Conchalí, una de las comunas más populares y con mayor índice de riesgo social.

La experiencia fue algo así como una versión independiente y alternativa al de las Orquestas Infantiles y Juveniles del maestro **Fernando Rosas**, y rápidamente sobrepasó las propias expectativas. Y como en la permanente historia de las **Big Bands** del **swing norteamericano**, la “**Conchalí Big Band**” también llegó a ser una pequeña de cantera de nóveles talentos, algunos de los cuales ocuparon los principales espacios de **jazz** durante la década de 2000: **Agustín Moya** (saxo tenor), **Andrés Pérez** (saxo tenor), **Cristián Gallardo** (saxo alto), **Marcelo Maldonado** (trombón) o **Cristián Orellana** (contrabajo), entre muchos otros.

En 1994 **Gerhard Mornhinweg** consiguió el patrocinio de la Municipalidad de Conchalí y ahí emplazó su cuartel general para formar lo que en primera instancia sería una banda de desfile. Su método para reclutar músicos fue muy simple: se presentó en colegios de la comuna y con un par de instrumentos (no en el mejor estado, por cierto) convocó a adolescentes y a preadolescentes a probar tocar en sesiones dirigidas. Para entonces ya contaba con la comparecencia del altoísta **Carmelo Bustos** (de la histórica “**Orquesta Huambaly**” y activo formador de saxofonistas) y del guitarrista Jorge **González** (no confundir con el líder de Los Prisioneros). Éste fue parte del primer staff de maestros de niños de entre 12 y 18 años que nunca antes hubieron tomado instrumentos de viento en sus manos, ni menos conocido el lenguaje musical del **jazz**, la música en **bloque** y a la **improvisación solística** a la que llegaron más tarde tras años de entrenamiento.

En sus primeros años de vida, la “**Conchalí Big Band**” tuvo al lado a una orquesta de profesionales, la “**Los Andes Big Band**” (formada en 1993), y poco después se les unieron las primeras **orquestas universitarias**: la “**Big Band UC**” (2000), la “**UCV Big Band**” (2001) o la “**Metrópolis Big Band**” (2001). En sus segundos cinco años de acción la orquesta adolescente lograría gran atención del medio. En 2001 efectuó una gira por Europa y en 2004 su peculiar historia llegó a un **documental**, “*Un viaje interior*” (del realizador **Andrés Carrasco**). Pero fue en 2007 cuando alcanzó uno de sus máximos hitos al presentarse en conciertos al aire libre junto con la cantante chilena **Claudia Acuña** y su cuarteto neoyorquino en uno de los epicentros urbanos de la propia Conchalí: Avenida Dorsal e Independencia.

Entre sus colaboraciones con **voces** solistas también figuran en su historia actuaciones con **Humberto Lozán** (legendario crooner de la “**Orquesta Huambaly**”), **Rodrigo González**, **Gabriela Ernst** (estrella del grupo pop “**Amango**”) y una serie de conciertos con **Marcela Mahaluf**, cantante y compositora que escribió material especialmente para la “**Conchalí Big Band**”. Desde sus filas aparecieron dos generaciones de solistas con distinta proyección formadas por los profesores **Mornhinweg**, **Bustos**, **González** y el incorporado pianista **Américo Olivari**: músicos como **Jorge Prieto** (trombón), **Jonathan Gatica**, **Ítalo Viveros** (trompeta), **Sergio González** (batería), **Domingo Alissera** (guitarra), **Daniel Guajardo** (piano) y **Juan Saavedra** (trombón). La orquesta debutó en el disco con **Swinging Christmas** (2007), grabación en la que aparecían las voces invitadas de **Andrea Tessa** y **Rolando Massardo**.

Pero fue en 2008 cuando debió enfrentarse a una crisis considerable producto una contingencia a nivel de políticas educacionales que atentó contra su continuidad. La Jornada Escolar Completa, norma vigente a partir de 1998, imposibilitó que los niños que integraban la orquesta pudieran seguir con un ritmo sistemático de estudio de música paralelo a su propio trabajo de los programas escolares. La reducción de ensayos y declinación en la cantidad de conciertos se tradujo en una baja de rendimiento que tuvo a uno de los más interesantes proyectos de educación alternativa en puntos suspensivos sobre el final de la década. (*Iñigo Díaz*).<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Días Iñigo, Conchalí Big Band, [en línea],  
<[www.musicapopular.cl/3.0/index2.php?op=Artista&id=487](http://www.musicapopular.cl/3.0/index2.php?op=Artista&id=487)>, [consulta: 20/ abril/ 2010]

## CAPÍTULO II

### 4. PROCESO DE CREACIÓN DE LA COMEDIA MUSICAL

Luego de investigar sobre la comedia musical, su desarrollo en Chile y las Big Band, me pude dar cuenta de la carencia que existe en desarrollar y explorar estos dos elementos para la creación del arte escénico – musical. Considero un desafío aportar con nuevas composiciones para las Big Bands e implementarlas en conjunto a distintas disciplinas artísticas como el teatro y la danza, mezcla que se logra con la comedia musical. A través de un lenguaje un poco más experimental con influencia del jazz y recursos de la música contemporánea.

#### 4.1 Primera Idea de Guión

Comencé a pensar sobre el concepto trabajar como guión para el musical, que desde un principio quise que fuese una **comedia o parodia** con contenido de **crítica social**. Y se me ocurrió que fuese sobre la **locura**, ¿quiénes realmente están locos, nosotros o ellos, a los que les decimos locos? No es que se me haya ocurrido de un segundo a otro, al contrario es un conflicto que tuve fuertemente de pequeña, ya que tengo dos tíos (uno hermano de mi madre y otro de mi padre) que tienen deficiencia mental, por lo que siempre me cuestionaba si es que yo estaba loca y no me daba cuenta de que lo estaba. Luego de plantearme esta primera idea, comencé a indagar de qué forma plantearla teatralmente y llegué al siguiente concepto:

"Un día cualquiera un hombre se mira al espejo y no se ve (no encuentra su identidad), se desespera y empieza a observar a la gente a ver si se encuentra a sí mismo. Va retratando lo que ve, vive, experimenta y percibe a través de máscaras, reflejando una crítica social de los personajes que muchas veces se esconden tras máscaras invisibles. La gente lo empieza a juzgar y a preguntar sobre lo que hace y el porqué hace y usa esas máscaras (está loco), hasta que llega un punto de desesperación por la presión social que ejercen en nuestro protagonista, que revela su visión y la máscara de cada uno de los "normales", que estos, al verse reflejados en

ellas las empiezan a usar, ya que aceptar la realidad es más difícil y cruda. El único que termina con su rostro descubierto es el supuesto loco que se pudo despojar de las máscaras absurdas de la sociedad, siendo así el más cuerdo de todos."

#### **4.2. Segunda Idea de Guión**

Luego de esta primera idea, empecé a especular como se podría representar en escena y qué tipo de máscaras podría utilizar. Pero sentí que la idea estaba tomando un aspecto denso, que es lo contrario a lo que quiero como comedia/ parodia, por lo que seguí desarrollando el concepto y se me ocurrió la siguiente idea:

"Historia de Genoveva una secretaria con un carácter muy pasivo que se ve pasada a llevar por el resto de los funcionarios de su oficina, cada uno con una personalidad claramente marcada y en un minuto de colapso Genoveva comienza a escuchar voces de su otro yo, que la hace enfrentarse a cada uno de los miembros de la oficina, llegando al caos total, pero finalmente ella termina despojándose de sus rabias y abusos y termina siendo libre, mientras todo el resto sigue en el caos."

Por mucho tiempo me pareció una idea bastante atractiva, pero comencé a creer en que podía caer en el típico cliché de la "oficina", por lo que decidí investigar sobre distintos perfiles psicológicos para lograr concluir las características que podrían tener mis posibles personajes.

#### **4.3. Trastornos de la Personalidad de la Vida Moderna.**

Comencé por averiguar las patologías de las personalidades y me enfoqué en el libro "Trastornos de la Personalidad en la Vida Moderna" (Theodoro Millon) y tomé como referencia el resumen de los siguientes casos clínicos que me llamaron la atención.

##### **Personalidad Evitadora/ Por evitación:**

"Dubitativo, excesivamente consciente de sí mismo, avergonzado, ansioso. Se siente tenso en situaciones sociales por temor al rechazo. Invasión por una constante ansiedad de ejecución. Se ve a sí mismo como inepto, inferior o poco atractivo. Sentimiento de Soledad y vacío.

- Se inhibe socialmente por profundos sentimientos de inferioridad, temor al ridículo y rechazo.
- Hipersensible a la evaluación negativa, duda que pueda ofrecer algo a los demás, por los que interactuar con alguien desconocido es una amenaza.
- Teme que el resto repare en ella.
- Al momento de ser evaluada laboralmente, se imagina aterrorizada que su rendimiento laboral es deficitario o inadecuado. Dependiendo de la gravedad, puede renunciar o estancarse en puestos de trabajo sin posibilidad de promoción.
- Solo se relaciona con los demás cuando se siente segura que va a agradar.
- Cree firmemente en su imperfección y su capacidad de sentirse avergonzada solo por el hecho de existir
- Siente que es casi imposible que pueda agradar a alguien.
- Descarta posibilidad de enamorarse, salir los fines de semana, perder la cabeza o hacer realidad sus sueños.
- Se ve como la veían sus padres: una carga que nadie puede soportar.
- Trata de ser imperceptible para los demás.
- Se encierra en sí misma, la clave es reducir la sobreexposición
- Reacia a correr algún riesgo.
- Creativos y fantasiosos en la intimidad.”<sup>12</sup>

### **Personalidad Obsesivo – Compulsiva:**

“Comedido, concienzudo, respetuoso, rígido. Mantiene un estilo de vida regido por normas. Suscribe completamente las convenciones sociales. Ve el mundo en función de reglas y jerarquías. Se considera leal, fiable, eficiente y productivo.

- Eficiente, ordenado y organizado, con un lugar para cada cosa y cada cosa en su lugar.
- Considera el trabajo una virtud y emplean largas horas para asegurarse de que se cumplan los estándares más elevados.
- Cualquier mínimo error puede provocar culpa y considerar el trabajo un desastre.
- No tiene tiempo para él ni para su familia
- Llega muy temprano al lugar de trabajo y se retira muy tarde
- Espera de los demás, sobre todo los subordinados, lo mismo que espera de sí mismo.
- En vida privada es rígidamente dogmático en cuestiones de moralidad, ética y valores.
- Creen que sus creencias es la verdad absoluta.
- “éxito a partir del microcontrol”: información bien organizada, buenos resultados, protegido de cualquier agresión/reprobación. Ejemplo: calcetines y pantalones

---

<sup>12</sup> “Trastornos de la Personalidad de la Vida Moderna”, Theodoro Millon.

codificados por colores almacenados en una base de datos que los combina de antemano para ahorrar tiempo cada mañana.

- Sabelotodo - perfeccionista
- Abruma al resto porque espera que lo valoren tanto como él.
- Siempre está en retaguardia, retraído como si anticipara una calamidad. (teme cometer errores y que se den cuenta sus superiores, por des valoración a su rendimiento)
- No confía en que sus subordinados hagan el trabajo de forma competente. “no puede quitarle los ojos de encima”
- Presenta tendencias rebeldes pero no puede permitirse el ser consciente de ellas.
- Incapaz de flexibilizar en las reglas. Incapaz de permitirse cambiar de opinión ya que eso significaría que está equivocado y debe estar alerta frente a la comisión de errores (considera que eso es ser débil)<sup>13</sup>.

### **Personalidad Dependiente:**

“Indefenso, incompetente, sumiso e inmaduro. Rechaza las responsabilidades adultas. Se ve así mismo débil y frágil. Busca constantemente apoyo y consejo en figuras más fuertes.

- Tiene dificultades para tomar decisiones cotidianas si no cuenta con un excesivo consejo y reafirmación por parte de los demás.
- Necesidad de que otros asuman la responsabilidad en las principales parcelas de su vida.
- Tiene dificultades para expresar el desacuerdo con los demás debido al temor o la pérdida de apoyo o aprobación.
- Tiene dificultades para iniciar proyectos o para hacer las cosas a su manera (debido a la falta de confianza en su propio juicio o en sus capacidades más que a una falta de motivación o de energía)
- Va demasiado lejos llevada por su deseo de lograr protección y apoyo de los demás, hasta el punto de presentarse voluntario para realizar tareas desagradables
- Se siente incómoda o desamparada cuando esta sola debido a sus temores exagerados a ser incapaz de cuidar de sí misma
- Cuando termina una relación importante, busca urgentemente otra relación que le proporcione el cuidado y el apoyo que necesita.
- Está preocupada de forma no realista por el miedo a que le abandonen y tener que cuidar de sí mismo<sup>14</sup>.

---

<sup>13, 14 y 15</sup> “Trastornos de la Personalidad de la Vida Moderna”, Theodoro Millon.

### **Personalidad Histriónica:**

“Dramático, seductor, frívolo, buscador de estimulación, superficial. Reacciona excesivamente ante acontecimientos nimios. Utiliza el exhibicionismo para conseguir atención y favores. Se considera muy atractivo y encantador.

- no se siente cómoda en las situaciones en las que no es el centro de atención
- la interacción con los demás suele estar caracterizada por un comportamiento sexualmente seductor o provocador
- muestra una expresión emocional superficial y rápidamente cambiante
- utiliza permanentemente el aspecto físico para llamar la atención sobre si mismo
- tiene una forma de hablar excesivamente subjetiva y carente de matices
- muestra auto dramatización, teatralidad y exagerada expresión emocional
- es sugestionable, por ejemplo, fácilmente influenciado por los demás o por las circunstancias
- considera sus relaciones más íntimas de lo que son en realidad”<sup>15</sup>

### **Personalidad Narcisista:**

“Egocéntrico, arrogante, con ideas de grandeza, insociable. Preocupado por fantasías de éxito, belleza o grandes logros. Se considera admirable y superior y, por tanto, merecedor de un trato especial.

- Tiene un grandioso sentido de auto importancia, por ejemplo, exagera los logros y capacidades, espera ser reconocido como superior, sin unos logros proporcionados.
- Está preocupado por fantasías de éxito ilimitado, poder, brillantez, belleza o amor imaginarios
- Cree que es “especial” y único y que solo puede ser comprendido por, o sólo puede relacionarse con otras personas ( o instituciones) que son especiales o de alto status
- Exige una admiración excesiva
- Es muy pretencioso, por ejemplo, expectativas irrazonables de recibir un trato de favor especial o de que se cumplan automáticamente sus expectativas
- Es interpersonalmente explotador, por ejemplo, saca provecho de los demás para alcanzar sus propias metas.
- Carece de empatía: es reacio a reconocer o identificarse con los sentimientos y necesidades de los demás
- Frecuentemente envidia a los demás o cree que los demás le envidian a el
- Presenta comportamiento o actitudes arrogantes o soberbias”<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> “Trastornos de la Personalidad de la Vida Moderna”, Theodoro Millon.



### **Personalidad Paranoide:**

“Expectante, defensivo, desconfiado y suspicaz. Hipervigilante frente a intentos ajenos de desvalorización o agresión. Siempre busca evidencias que confirmen la presencia de móviles ocultos. Se siente justo y recto, a la vez que perseguido.

- Sospecha, sin base suficiente, que los demás se van a aprovechar de ellos, les van a hacer daño o les van a engañar
- Preocupación por dudas no justificadas acerca de la lealtad o la fidelidad de los amigos y socios
- Reticencia a confiar en los demás por temor injustificado a que la información que compartan vaya a ser utilizada en su contra
- En las observaciones o los hechos más inocentes vislumbra significados ocultos que son degradante o amenazadores
- Alberga rencores durante mucho tiempo, por ejemplo, no olvida los insultos, injurias o desprecio
- Percibe ataques a su persona o a su reputación que no son aparentes para los demás y está predispuesto a reaccionar con ira o a contraatacar
- Sospecha repetida e injustificadamente que su cónyuge o su pareja es infiel”.<sup>17</sup>

#### **4.4. Tercer Idea de Guión**

Luego de tener en claro estas patologías me junté con el Francisco Astaburuaga, teólogo y abogado, para que me comentara desde su punto de vista cual es el problema de la sociedad actual. Me llamó mucho la atención lo siguiente, hoy en día hay un gran sentimiento de soledad, falta de esperanza y desamparo. Hemos vivido durante estos últimos años un gran desarrollo económico, de riquezas pero hemos tenido un sub-desarrollo respecto a lo moral y la ética, donde el hombre ya no es respetado como tal, sino que es respetado por lo que tiene y lo que hace, por lo que hemos perdido la esencia de lo que es ser humanos. Se han creado estas instituciones amorales, donde el ser humano se transforma en objeto comercial, y comienza nuestra cultura desechable de lo que nos incomoda, y se entra en discusión sobre el respeto a la vida, con el aborto y la eutanasia, entre otros. Por lo que nos hemos transformado en nuestra propia amenaza.

---

<sup>17</sup> “Trastornos de la Personalidad de la Vida Moderna”, Theodoro Millon.

Luego de esto quise informarme a grandes rasgos sobre nuestra historia universal, por lo que me reuní con Francisca Allamand, historiadora. Discutimos e indagamos sobre la historia Universal desde la revolución francesa hasta la actualidad, para así poder lograr comprender con mayor profundidad los recurrentes errores que comete la humanidad llegando a concluir que en gran parte derivan del egoísmo, la falta de amor y respeto por el prójimo.

Después de reflexionar respecto a lo conversado con el teólogo y abogado Francisco Astaburuaga y la historiadora Francisca Allamand inventé la siguiente historia para un posible guión:

### **“La Terapia” (Idea para desarrollo de Guión)**

#### Personajes

Mateo: Terapeuta, culto, serio, reposado, equilibrado.

Lis: Paciente 1, perfil psicológico Evitadora

Iván: Paciente 2, perfil psicológico Obsesivo – compulsivo

Débora: Paciente 3, perfil psicológico Histriónica

Mario: Paciente 4, perfil psicológico Narcisista

Paula: Paciente 5, perfil psicológico Paranoide

Mateo es un terapeuta que se ha dedicado toda su vida a las terapias individuales. Como todo gran intelectual –científico, decide juntar a sus pacientes más antiguos en una terapia grupal, en la casa el “retiro” en el cajón del Maipo, de forma experimental para su nueva filosofía terapéutica. La casa del retiro esta formada por una gran pieza, como de escuela de internado, con 5 camas, y una despensa y cocina en común.

El doctor llegó con todo su grupo de terapia a la casa “retiro” en la noche, y les comentó que él no iba a estar presente en la misma pieza, pero que los iba a observar de vez en cuando, y si surgía una situación no agradable, que tocaran el botón rojo de pánico. Al escuchar esto Paula quiso saber inmediatamente donde estaba ese botón, ya que estaba pensando que podría haber alguna conspiración contra ella esa noche.

Al entrar a la pieza los 5 pacientes miraron las camas, las cuales eran todas distintas, había una grande y cómoda, otra larga y angosta, una ancha y corta, una curva y la última estaba a 90°. Iván interrumpió el silencio rápidamente proponiendo un plan estratégico, según las dimensiones de cada uno, podrían saber cuál de las camas era mejor para cada persona, rápidamente Mario saca un papel de su maleta lo muestra velozmente y dice que la cama más grande y cómoda, le pertenece legalmente, que está escrito en el papel. Iván le dice que no alcanzó a ver ese papel y que no le cree, pero Mario con su actitud petulante se acuesta en la cama, sin importarle la discusión que quedo entre todos los demás pacientes. Iván sigue sacando cálculos y refunfuñando por la actitud de Mario, mientras Débora se instala al lado de

Mario, en la cama larga y angosta, mientras camina de una forma muy sensual y llamativa, mientras que Paula se aproxima de una forma casi militante a la cama de 90° para poder hacer vigilia por la supuesta conspiración que temía esa noche en contra de ella. Iván termina de sacar los cálculos y al ver que ya la mayoría estaba en una cama, decide por lógica que a él le quedaría mejor la ancha - corta y que Lis se fuera a la curva de la esquina, lo cual acepto sin ningún inconveniente. Se apaga la luz y Paula comienza su vigilia, reaccionando con cada movimiento de sus compañeros. Lis pensando que ya todos estaban dormidos comienza a soñar despierta y a contar sus más anhelados sueños, hasta que es atacada por Paula. En medio de la pelea todos se despiertan e intentan separarlas y rápidamente, Débora entre gritos y giros casi sensuales toca agradadamente el botón de pánico cuando de pronto se escucha una voz en off somnolienta del terapeuta: “recuerden, respiren profundo, cuenten hasta tres y digan en voz alta, yo estoy tranquilo, soy dueño de mi cuerpo y mis pensamientos y me siento bien (repiten a coro)...eso es!, se sienten bien y es de noche y en la noche hay que dormir, en la noche hay que dormir, hay que dor.... Zzzzzz”. Lentamente comienzan a volver a sus camas pero de forma cautelosa, mientras Lis camina con patas de la lana por el ataque, y Paula firme como una roca apoya la cabeza en la cama y comienza a roncar. Débora en cambio no deja de comentarle a Mario lo impactada que esta y lo necesario que es para ella juntar su cama junto a la de él para sentirse protegida, Mario sin ni una expresión deja que Débora se le acerque cual gatita.

A la mañana siguiente, temprano suena una música relajante y el doctor comienza a despertarlos suavemente a través de la voz en off. “Es un nuevo día una nueva oportunidad para ser mejores, para conocernos y conocerme... soy como una gacela que corre por los lagos, soy como una gaviota libre que evita azotarse contra las olas del mar...” mientras el terapeuta repite esto, Débora danza por toda la pieza, Iván trata de imaginarse todo al pie de la letra, Paula entre abre los ojos para examinar su territorio, Lis tímidamente trata de sentir lo que el Mateo les dice y Mario va directo a la cocina a ver que hay para comer, como si el terapeuta no le hablara. Termina de hablar la voz en off y Mario grita con voz dominante....¡¡¡Iván a trabajar!!!! ¡¡¡Has las camas rápidamente, Lis cocina el desayuno, Débora barre la pieza, Paula ordena la despensa!!!!.... como robots luego del firme mandato de Mario comienzan arduamente a ordenar y preparar las cosas mientras él sólo observa, hasta que Iván reacciona y lo increpa, pero Mario rápidamente saca un papel y escribe ( Mario es el jefe, atte. Mateo), con eso no hay más discusión dice, y todos siguen sus labores. Pasa el tiempo se empiezan a agotar y a hablar entre los subordinados y deciden hacer una rebelión en contra de Mario donde exigen igualdad y libertad. Y una forma más democrática de hacer las cosas, por lo que se realizó la primera junta del “retiro” donde pusieron en discusión cada una de las problemáticas personales, y donde también se propusieron candidatos a la presidencia y a través del voto iba a haber una elección. Los candidatos eran Iván y Mario, cada uno demostró en una asamblea sus propuestas para la sociedad del “retiro”, Iván planteo todo muy ordenado calculado y estratégico, mientras que Mario los lleno de ideologías y cuentos de hadas, demostrando también un lado atractivo (Caudillismo), votaron y el elegido fue Mario, frente a esto Iván y Paula que estaban en desacuerdo, hicieron una alianza llamada Anti- Mario, por lo que ellos impusieron sus propias reglas, horarios, espacios, etc. que los llevó a dividir la pieza en dos. Llegó la noche y el lado de Mario estaba bastante más ajustado que el

de Iván ya que había más personas, por lo que Mario ordenó al resto que en la noche corrieran la línea de división. Mientras esto ocurría, Paula con su instinto de territorio siempre despierto, se dio cuenta de lo que estaban haciendo, por lo que despertó a Iván, prendieron la luz y comenzaron a discutir un lado con el otro por el espacio territorial que realmente les correspondía. Los dos líderes comenzaron a discutir fuertemente, cada uno con sus ideas fijas sin ninguna posibilidad de adaptación. Así los dos tocaron al mismo tiempo el botón de pánico, y suena la voz en off del terapeuta con un claro fondo de sonido de fiesta: “Que es lo que ocurre” Mario y Iván comienzan a hablar fuertemente al mismo tiempo el problema, a lo que responde Mateo “Recuerden que deben ser capaces de tomar sus propias decisiones” y se corta la voz en off, por lo que Mario e Iván gritan juntos, esto no se queda aquí!, se apaga la luz, ocurre un minuto de silencio y luego se escuchan grandes ruidos en plena oscuridad, se prende la luz y están todos en la cocina peleándose por las cosas de la despensa, dejan la despensa vacía y cada grupo se lleva lo que logró obtener a su respectivo lado, gritándose entre ellos. Se apaga nuevamente la luz, pero se prenden dos linternas una en cada lado, hasta que amanece. Cuando sale la luz del día las camas de cada lado están en disposición como de refugio y se asoman solo cabezas de un lado y otro vigilando al del frente, para asegurarse que no están haciendo nada extraño, hasta que del lado de Mario comienzan a lanzar porotos (con la mano, la boca, o con un sistema papel enrollado tipo cerbatana) y del lado de Iván para contraatacar comienzan a tirar lentejas de la misma manera. Así comienza una guerra de un lado a otro hasta que tiran al mismo tiempo una bomba de humo (hecha de harina), justo cuando aparece el terapeuta y lo impactan, teniendo la mala suerte que Mateo padecía de un asma fulminante por lo que se empieza a ahogar. Las dos bandas salen de sus refugios y se unen para ayudar al terapeuta, pero luego de varios intentos de sacarlo del shock, el terapeuta no da ni un signo de vida. Se dan cuenta de lo que han hecho y su comportamiento destructivo al no haber podido lograr un acuerdo para poder estar en armonía, cada uno pide perdón por sus errores, de ese momento y el general de su vida, se perdonan mutuamente, se comprenden y se acogen... y al decidir llamar a la policía para contar lo sucedido, suena la voz en off del terapeuta diciendo “mis queridos pacientes, hemos finalizado con la terapia grupal y los doy de alta, están sanos” sin poder explicárselo, se dan vuelta y ven al terapeuta vivo con el micrófono en la mano, sonríen todos y se dan un abrazo grupal.

#### **4.5. En busca de Guionista**

Ya con la idea desarrollada me junté con Sarita, titulada de literatura de la Universidad Católica para ver la posibilidad de que ella me escribiera un guión para mi musical, le pareció interesante la idea, aceptó y comenzó a trabajar en ello. Sara desarrollo el primer acto de “**La Vida Moderna**” según mi idea

Revisamos el libreto con mi profesor guía. “La Vida Moderna” de Sara tenía un lenguaje con muy poca rima, con un ritmo entre diálogos muy lento, con roles muy largos y densos, o sea, poco musical. Por lo que decidí comenzar a trabajar el guión por cuenta propia.

#### **4.6. Quinta Idea de Guión**

Luego de mucha reflexión comencé a escribir un guión sobre una familia, “Madre”, “Padre” e “Hija”, que van al “Terapeuta”, algo parecido a lo que quería en un principio pero con menos personajes y de una trama más liviana (no debo dejar de mencionar que mi padre es psiquiatra y que las terapias y terapeutas me son muy familiares).

Al escribir el libreto nunca me desligue del pensamiento musical, por lo que cada acción estaba en mi mente ligada a un concepto musical para trabajar, y este fue el resultado:

#### **4.7. Guión Final “Disfamilia” de Marcela Mahaluf**

##### **Personajes**

##### Familia de las Mercedes Covarrubias

- Marta, mamá de Pía, esposa de Luis Enrique: Alejandra Silva
- Luis Enrique, padre de Pía, esposo de Marta : Joaquín Alliende
- Pía (Pitilla), hija de Marta y Luis Enrique: Mandia Araya
- Amanda, Terapeuta de la Familia de las Mercedes Covarrubias: Marcela Mahaluf

##### **Acto n°1 Familia llegando a la terapia**

##### **(1.Tema:“Caos Familiar”)**

Familia: Es un caos familiar  
A terapia iremos ¡ya!,  
La solución por mar y tierra  
Buscamos sin cesar,  
Buscamos sin parar

Mamá: Tengo los nervios de punta,

No paro de comerme las uñas,  
La ansiedad por chocolate,  
Mi figura deshace.

Papá: Necesitamos una solución,  
En menos tiempo es la opción,  
Si seguimos a este ritmo,  
Perderé más de un millón.

Familia: Es un caos familiar  
A terapia iremos ¡ya!,  
La solución por mar y tierra  
Buscamos sin cesar,  
Buscamos sin parar

Hija: A mí me da lo mismo,  
Ni ahí con sus conflictos,  
Por mí me voy bien lejos,  
Y no regresar.

Familia: Es un caos familiar  
A terapia iremos ¡ya!,  
La solución por mar y tierra  
Buscamos sin cesar,  
Buscamos sin parar

Familia: Es un caos familiar  
A terapia iremos ya,  
La terapeuta nos espera,  
(Mamá) mis nervios curará,  
(Papá) ¿a qué hora acabará?  
(Hija) ni ahí con su volá

Es un caos, un desastre  
Es un caos, un desmadre  
Es un caos, no te aguanto  
Es un caos, calla un rato  
Caos, caos, caos, caos.  
(Fin de la música)

Mamá: Podrían comportarse y parecer una familia civilizada

Hija: ... pero si yo no quería venir para que me obligaste

Papá: Lo que digas (hacia mamá), lo único que sé es que en una hora me tengo que ir.

Mamá: cómo que en una hora te tienes que ir, si yo le dije a tu secretaria hace más de un mes que hoy te suspendiera la tarde...

**(2. Tema: “Terapeuta”)** Comienza la música y entra la Terapeuta

Terapeuta: Buenos días.

Soy Amanda su terapeuta familiar,  
Sin embrujos ni pociones  
Lograré su estabilidad.

He viajado he explorado  
Desde el oriente  
Al más allá.  
Estudíé más de mil culturas,  
Descubrí los misterios de la espiritualidad,  
Que junto con mis conocimientos de Freud y Lacan,  
Soy la terapeuta más cotizada de esta gran ciudad.

Según mi experiencia profesional,  
Sé cuáles son las fragilidades contemporáneas de la humanidad,

Están en las mejores manos  
De eso no deben dudar.  
(Fin de la música)

Hija: (susurra) lo único que faltaba una loca más

Mamá: (le pega un puntapié a su hija)

Papá: (susurra) ¿y con esto me vas a hacer perder el tiempo?

Mamá: (intenta disimular el comentario de su marido con carraspeo)

La “terapeuta” se da vuelta a buscar su libreta y lápiz para comenzar la sesión, mientras que la “mamá” les llama la atención a su hija y marido (cada vez que se da vuelta la terapeuta disimulan de que nada ha pasado).

**(3.Tema: “Soy Yo”)** Amanda toma asiento, se pone sus gafas y comienza la música

Terapeuta: Ustedes son la familia Fuentes de las Mercedes Covarrubias

Mamá: (interrumpe) Covarrubias - Covarrubias (acentuando ser de los Covarrubias ABC1)

Terapeuta: (continúa) Por lo que tengo anotado en la ficha usted debe ser (hacia la mamá)

Mamá: (interrumpe) Marta, esposa y madre de 40 años que con este cuerpo y con este talle no tengo envidia y no ruego a nadie.

No creerá que siempre ha sido así,  
De escolar me tenían un apodo macabro,  
Me llamaban la Chancha en el barrio,

Se que es difícil de creer,  
Pero al entrar a la universidad,  
Con las calificaciones que sacaba  
Mil años iba tardar,  
Me puse en campaña,  
A esa altura, ¿quién me iba a desposar?  
Y como ve tengo un marido, una hija, perro que me ladre,  
Una situación ejemplar.

Terapeuta: Y usted (hacia el Padre)

Padre: Luis Enrique, 45 años, padre, esposo y gran empresario itinerante, que con el sudor de mi sangre he llegado a ser lo que soy. ¿Acaso no me conoce?

Terapeuta: no...

Padre: Déjeme contarle mi humilde historia...

Yo empecé desde abajo,  
Limpiando tinas, inodoro, el lavamanos.  
No faltaba el personaje  
Que obraba antes de mi labor  
Y dejaba un olor de lo más atroz,  
Hasta que un día "clic"  
La ampolleta se iluminó  
Y cree un desodorante spray,

(Cantan Jingle todos juntos) "Que le entrega a su familia  
Higiene, frescura en esos momentos de relajo estomacal"

Papá: Comencé machacando flores,  
De tanta demanda compré un camión,  
Luego una oficina y en unos años un galpón,  
Hoy, un laboratorio a mi gestión,  
(Suenan sus black burry) ¡Trabajo! Usted sabe el tiempo es oro,  
(Apunta el reloj de la terapeuta) ¿Tengo o no tengo razón?

Terapeuta: (un poco incomoda) Esta linda mujercita...

Hija: Pía, 15 años, obviamente el condoro, la hija. Pero en el mundo "underdark" me dicen Pitilla.

Padre- Madre: (interrumpen) jajajaja No le haga caso a lo que dice esta chiquilla.

Hija: De pequeña era perfecta,  
Bailaba ballet y en el colegio la mejor,  
Cada vez que alguien visitaba nuestra casa,  
Mis padres me hacían demostrar mi don



Para regocijarse entre colegas y amigos  
De la hija prodigio fruto de su unión,

Pero cuando tenía presentación  
No iban a verme,  
Y muchas horas esperé a que fueran a recogerme.  
Y eso que el ballet mi no me gustaba,  
Me metieron a la fuerza, sin preguntarme,  
Ese fue el sueño que siempre tuvo mi madre.  
Llegó el día en que me aburrí,  
Tiré el tutu por la ventana  
Comencé a ser lo que me da la gana.

Terapeuta: ¿Y cuál es el motivo de su visita? (a la familia)  
(Fin música)

Mamá: Yo fui la de la idea porque a este ritmo no se puede vivir.... (continúa)

Papá: (interrumpe, discutiendo con "mamá") ¿cómo que a este ritmo?, no te das cuenta que el problema es otro... (continúa)

Hija: ya... que lata.... Ya van a empezar ahora.... (continúa)

#### **(4.Tema: "Discusión")**

Fin de "Discusión"

Familia: continúa con la discusión

Terapeuta: (interrumpe) shhhhhh (comienza a perder la paciencia) ¡Silencio! (continúan discutiendo), (saca un recipiente con rama una rama y les echa agua en las cara, que por fin da resultado)

#### **Acto n°2 Comienza la terapia**

#### **(5.Tema: Bendita Rutina)**

Terapeuta: Veo que de acuerdo no se pondrán,  
Un sistema alternativo nos ayudará.  
Cada uno deberá actuar  
Como si fuese un día de la cotidianidad.

Familia: Este es el ritual familiar,  
Me miro el ombligo,  
Y el resto me da igual,  
Soy un ser individual.

Hija: Obligada asistiré al colegio otra vez,  
Como siempre en inspección  
A primera hora terminaré,  
Al recreo un cigarro

Escondida en el baño  
En caso de emergencia  
Jalaré el escusado.

En la tarde una fiesta  
Su copete a la vuelta  
En la noche una carrera  
A encerrarme a mi pieza.

Familia: Este es el ritual familiar,  
Me miro el ombligo,  
Y el resto me da igual,  
Soy un ser individual.

Mamá: 1, 2,3 en el gimnasio ejercitaré  
Mis caderas y mi cuerpo que se quieren envejecer,  
En la tarde un spa y mis uñas arreglar  
Mi tecito con "amigas" junto a las copuchas del día  
Es hora de descuerar  
En la noche mi crema anti arrugas  
Nunca he de olvidar.

Familia: Este es el ritual familiar,  
Me miro el ombligo,  
Y el resto me da igual,  
Soy un ser individual.

Papá: Antes de que canten las gallinas ya estoy en la oficina  
Cerrando algún contrato con clientes de todos lados  
En las tarde una reunión con los empresarios más ricos de la nación  
En la noche a dormir luego de chequear mi "mail list"

Familia: Este es el ritual familiar,  
Me miro el ombligo,  
Y el resto me da igual,  
Soy un ser individual.  
Sólo yo y nada más,  
Sólo yo,  
Un ser,  
Sólo.  
(Fin música)

Terapeuta: Interesante demostración ahora cambiaremos de rol, Pía serás tu madre...

Hija: (sorprendida) ¿¡QUE!?

Terapeuta: (continúa) Marta será el Padre

Mamá: con mucho gusto linda

Terapeuta: (continúa) Luis Enrique será tu hija

Papá: (incomodo) ¿No te parece un poco ridículo?  
Terapeuta: (continúa) imítense desde su propio punto de vista.

### **(6.Tema: La Crítica)**

Pitilla: Oh Darling, Darling, Darling  
En mi casa se sufre el mal de la lagartija,  
Oh! Yo la vieja, más rica que la hija  
Y eso que tengo este rollo por parirla,  
Mi hija es un terrible problema  
Pensar que era un angelito de pequeña  
Y hoy parece salida de las llamas del purgatorio  
Yo me preocupo de mí y mi marido,  
Así yo soy feliz... ¿yo tengo una hija? ¡NO!  
Sí mamá, tu sí tienes una hija.

Marta: Primero, segundo, tercero mi trabajo, cuarto el resto.  
Evento familiar no cuentes conmigo para eso  
Te hago un cheque y todo resuelto,  
Si mi señora me tiene algo especial  
Lo paso por alto, tengo que trabajar.  
Mi casa es una empresa que produce gastos y no da ganancias.  
¿Una empresa? NO, es tu familia, yo tu señora y Pía tu hija

Luis: No estoy ni ahí con nada ni nadie,  
Podre que te acerques para dialogar  
Que con una mirada los puedo devorar.  
Me molesta lo que dicen, lo que piensan,  
No soporto como hablan, se visten, caminan, respiran.  
¿Mis viejos?, ¡ja! Preferiría no tenerlos.  
¡Somos tus padres!  
(Fin música)

Terapeuta: veo que ustedes como familia están destrozados. Tienen carencia de demostrar sus afectos al otro, de lograr una comunicación íntegra y transparente entre ustedes. A ya yay, ay yayay....

### **(7.Tema: Curación)**

Terapeuta: ¿Les puedo hacer una pregunta?, ¿se han dicho alguna vez lo que valoran de cada uno, lo que admiran, lo que sienten hacia el otro?

### **(8.Tema: Te quiero)**

FIN

#### 4.8. Conclusión del Libreto “Disfamilia”

Al terminar el libreto me pude dar cuenta que logré adaptar las ideas y conceptos que fui encontrando, reflexionando y planteando en el camino. El primero fue tratar sobre la “**locura**”, y así fue, trato sobre la locura en el que vivimos día a día que se centra en un mundo superficial, de poca comunicación y afecto, que se relaciona mucho otro tema en el que indague; los problemas de la sociedad actual en la conversación con el teólogo y abogado Francisco Astaburuaga y la conclusión sobre los motivos de conflictos entre los seres humanos, luego de mi debate con la historiadora Francisca Allamand, que tienen relación directa con el núcleo social, en este caso el núcleo familiar. Por otra parte los personajes tienen personalidades que las derivé de los estudios del libro “**Trastornos de la Personalidad en la Vida Moderna**” (Theodoro Millon) donde el “**Padre**” tiene una mezcla de “**Narcista**” con “**Obsesivo Compulsivo**”, la “**Madre**” algo de “**Histriónica**” y la “**Hija**” de un perfil más “**Evitadora**” con conflictos de una adolescente. Todos estos trastornos son el reflejo de **máscaras** productos del resultado de una sociedad enferma (“**4.1 Primer Idea de Guión**”), donde existe la intervención de una mediadora, que es la terapeuta, para lograr la estabilidad emocional y mental de nuestro núcleo familiar. Todo esto relatado a través de una **comedia/parodia**, que tiene sus momentos de **reflexión** y **dramatismo**.

## 5. PARTITURA COMEDIA MUSICAL “DISFAMILIA”

### **“Disfamilia”**

Comedia Musical en dos actos para:  
Tres sopranos, Tenor y Big Band de Jazz

Texto: Marcela Mahaluf  
Música: Marcela Mahaluf  
Año: 2010

## **5.1. Instrumentación**

Soprano (Hija)

Soprano (Mamá)

Soprano- Mezzosoprano (Terapeuta)

Tenor (Papá)

2 Saxos Altos

2 Saxos Tenores

Saxo Barítono

4 Trompetas Bb

4 Trombones Tenores

Guitarra Jazz

Piano

Contrabajo/ Bajo eléctrico

Batería

Cultrún

Pesúñas

Calimba

## **5.2. Secciones “Disfamilia”**

Simbología General

“Caos Familiar”

“Terapeuta”

“Soy Yo”

Simbología Discusión

“Discusión”

“Bendita Rutina”

“Crítica”

“Sanación”

“Te Quiero”

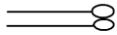
## Simbología General

### Batería

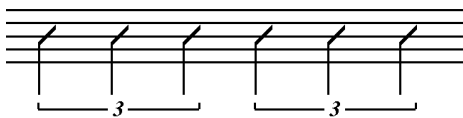


1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11.

1. Bombo
2. Hi-hat de pie
3. Timbal de pie
4. Caja
5. Aro caja
6. Tom 1 (agudo)
7. Tom 2 (grave)
8. Hi-hat
9. Ride
10. Ride Campana
11. Crash



Baqueta blanda



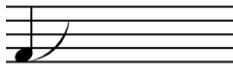
Mantener figura rítmica. En el caso de la batería puede utilizar los recursos que estime necesario. Los instrumentos armónicos deben mantener la rítmica con la armonía dada usando el voicing que el intérprete estime conveniente.



Duración de un acorde dado, que puede ser para guiar un solo instrumental o de acompañamiento armónico. En caso de la batería debe seguir el estilo dado (swing, jazz, bolero, etc) con total libertad de interpretación.



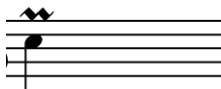
Glissando descendente rápido a partir de la nota dada.



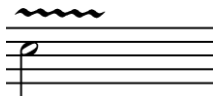
Glissando ascendente rápido a partir de nota dada.



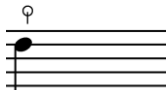
Portamento



Mordente



Trino de labio



Pizzicato alla Bartok

*\*Simbología de “Discusión” se encuentra compaginada antes de las partituras de la obra recién mencionada.*



# Caos Familiar

Marcela Mahaluf

♩ = 120  
♩ = swing

Hija

Mamá

Papá

Alto Sax. 1

Alto Sax. 2

Tenor Sax. 1

Tenor Sax. 2

Baritone Sax.

Trumpet in B♭ 1

Trumpet in B♭ 2

Trumpet in B♭ 3

Trumpet in B♭ 4

Trombone 1

Trombone 2

Trombone 3

Trombone 4

Guitar

Piano

Bass

Drum Set

*f*

*f*

sin pedal

This page of a musical score contains the following parts and details:

- Vocal Parts:** Soprano (H), Mezzo (M), Alto (P), Alto Saxophone 1 (A. Sx. 1), Alto Saxophone 2 (A. Sx. 2), Tenor Saxophone 1 (T. Sx. 1), Tenor Saxophone 2 (T. Sx. 2), and Baritone Saxophone (B. Sx.).
- Brass Section:** Four Trumpets (B $\flat$  Tpt. 1-4) and four Trombones (Tbn. 1-4).
- Other Instruments:** Guitar (Gtr.), Piano (Pno.), and Double Bass (D. S.).
- Chord Progression (Guitar):** C m(maj7), G m7, G $\flat$ m7, C m(maj7), G m7, G aug, C m(maj7), D $\flat$ , D $\flat$ Maj7.
- Performance Markings:** *f* (forte), *ff* (fortissimo), and *sfz* (sforzando).
- Technical Notation:** Trills, triplets, and slurs are used throughout the instrumental parts.

This page contains a musical score for measures 15 through 24. The score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom:

- Horn (H)
- Mellophone (M)
- Percussion (P)
- Alto Saxophone 1 (A. Sax. 1)
- Alto Saxophone 2 (A. Sax. 2)
- Tenor Saxophone 1 (T. Sax. 1)
- Tenor Saxophone 2 (T. Sax. 2)
- Bass Saxophone (B. Sax.)
- Trumpet 1 (b Tpt. 1)
- Trumpet 2 (b Tpt. 2)
- Trumpet 3 (b Tpt. 3)
- Trumpet 4 (b Tpt. 4)
- Tuba 1 (Tbn. 1)
- Tuba 2 (Tbn. 2)
- Tuba 3 (Tbn. 3)
- Tuba 4 (Tbn. 4)
- Guitar (Gtr.)
- Piano (Pno.)
- Bass (Bass)
- Drum Set (D. S.)

The score includes various musical notations such as dynamics (e.g., *sfz*, *ff*, *mf*, *f*), articulation (accents, slurs), and performance instructions (e.g., *Glissando*, *slap*). The guitar part includes chord changes: C m(maj7), Bb m7, A m7, and A°. The piano part features complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes. The bass part includes a section marked *slap* starting in measure 22. The drum set part provides a steady rhythmic accompaniment.













sin swing      swing  
 ♩ = ♩      ♩ = ♩

H mi me da lo mis-mo,      ña-hi con sus con fic - to - os,      por mi me voy bien le jos y no ré gre-sar      *f* Es un

M *f* Es un

P *f* Es un

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx.

B<sup>b</sup> Tpt. 1 *f*

B<sup>b</sup> Tpt. 2 *f*

B<sup>b</sup> Tpt. 3 *f*

B<sup>b</sup> Tpt. 4 *f*

Tbn. 1 *f*      *mf*

Tbn. 2 *f*      *mf*

Tbn. 3 *f*      *mf*

Tbn. 4 *f*      *mf*

Gtr. *f* F#m(maj7) D° G m7 C m(maj7) F#m(maj7) C m(maj7) G° A<sup>b</sup>m7 A m7 B<sup>b</sup>m7 B° C m7

Pno. *f* sin pedal F#m(maj7) D° G m7 C m(maj7) F#m(maj7) C m(maj7) G° A<sup>b</sup>m7 A m7 B<sup>b</sup>m7 B° C m7

Bass *f* slap

D. S. *f* Fill

64

H  
ca-os fa-mi-liar a te - ra-pi-jí-re-mos ya, la so-lu - ción por mar y tie-rra bus - ca-mos sin ce-sar, bus - ca-mos sin pa - rar es un ca-os fa-mi-liar a te -

M  
ca-os fa-mi-liar a te - ra-pi-jí-re-mos ya, la so-lu - ción por mar y tie-rra bus - ca-mos sin ce-sar, bus - ca-mos sin pa - rar es un ca-os fa-mi-liar a te -

P  
ca-os fa-mi-liar a te - ra-pi-jí-re-mos ya, la so-lu - ción por mar y tie-rra bus - ca-mos sin ce-sar, bus - ca-mos sin pa - rar es un ca-os fa-mi-liar a te -

A. Sx. 1  
*mf* *sfz* *f* *mf*

A. Sx. 2  
*mf* *sfz* *f* *mf*

T. Sx. 1  
*mf* *sfz* *f* *mf*

T. Sx. 2  
*mf* *sfz* *f* *mf*

B. Sx.  
*mf* *sfz* *f* *mf*

B. Tpt. 1  
*mf* *sfz* *f*

B. Tpt. 2  
*mf* *sfz* *f*

B. Tpt. 3  
*mf* *sfz* *f*

B. Tpt. 4  
*mf* *sfz* *f*

Tbn. 1  
*mf* *sfz* *f* *mf*

Tbn. 2  
*mf* *sfz* *f* *mf*

Tbn. 3  
*mf* *sfz* *f* *mf*

Tbn. 4  
*mf* *sfz* *f* *mf*

Gtr.  
*mf* *sfz* *f* *mf*

Pno.  
*mf* uso libre de pedal

Bass  
*mf*

D. S.  
*mf* Fill

64

Cm7(♭5) Gm7 G<sup>♭9</sup> Cm7 Cm7(♭5) Gm7 G<sup>♭9</sup> Cm7 D<sup>♭</sup> D<sup>♭</sup>Maj7 Cm(maj7) B<sup>♭9</sup> A<sup>♭</sup> Cm(maj7) B<sup>♭9</sup> A<sup>♭</sup> Cm7(♭5)Gm7 G<sup>♭9</sup> Cm7

72

H. ra piñj re-mos ya, el te-ra peu ta nos es-pe-ra *mp* ñiñ - hi con su vo-lá es un ca-os un de sas tre es un ca-os, un des ma dre es un ca-os, no teñ guan-to,

M. ra piñj re-mos ya, el te-ra peu ta nos es-pe-ra Mis ner vios cu-ra-rá. *mp* Es un ca-os un de sas tre es un ca-os un des ma dre es un ca-os no teñ guan-to

P. ra piñj re-mos ya, el te-ra - peu ta nos es-pe-ra *mp* ¿A queño raj-ca-bu-rí? es un ca-os un de sas tre es un ca-os un des ma dre es un ca-os no teñ guan-to

A. Sx. 1 *mp*

A. Sx. 2 *mp*

T. Sx. 1 *mp*

T. Sx. 2 *mp*

B. Sx. *mp*

B. Tpt. 1 *mf* *mp*

B. Tpt. 2 *mf* *mp*

B. Tpt. 3 *mf* *mp*

B. Tpt. 4 *mf* *mp*

Tbn. 1 *mp*

Tbn. 2 *mp*

Tbn. 3 *mp*

Tbn. 4 *mp*

Gtr. *mp*  
 Cm7(♭5) G m7 G♭° Cm7 D° D♭Maj7 Cm(maj7) B♭° A° Cm(maj7) B♭° A° Cm(maj7) B♭° A° Cm(maj7) B♭° A° A♭° A° B♭° B° C° C♯°

Pno. *mp*

Bass *mp* slap

D. S. *mp*

83  
H es un caos ca - llan ra - to caos caos caos caos

83  
M es un caos ca - llan ra - to caos caos caos caos

83  
P es un caos ca - llan ra - to caos caos caos caos

83  
A. Sx. 1 es un caos ca - llan ra - to caos caos caos caos

83  
A. Sx. 2 es un caos ca - llan ra - to caos caos caos caos

83  
T. Sx. 1 es un caos ca - llan ra - to caos caos caos caos

83  
T. Sx. 2 es un caos ca - llan ra - to caos caos caos caos

83  
B. Sx. es un caos ca - llan ra - to caos caos caos caos

83  
B. Tpt. 1 es un caos ca - llan ra - to caos caos caos caos

83  
B. Tpt. 2 es un caos ca - llan ra - to caos caos caos caos

83  
B. Tpt. 3 es un caos ca - llan ra - to caos caos caos caos

83  
B. Tpt. 4 es un caos ca - llan ra - to caos caos caos caos

83  
Tbn. 1 es un caos ca - llan ra - to caos caos caos caos

83  
Tbn. 2 es un caos ca - llan ra - to caos caos caos caos

83  
Tbn. 3 es un caos ca - llan ra - to caos caos caos caos

83  
Tbn. 4 es un caos ca - llan ra - to caos caos caos caos

83  
Gtr. D° E♭° E° E♭°

83  
Pno. D° E♭° E° E♭°

83  
Bass es un caos ca - llan ra - to caos caos caos caos

83  
D. S. es un caos ca - llan ra - to caos caos caos caos

# Terapeuta

Marcela Mahaluf

♩ = 90  
♪ = swing

Terapeuta

Alto Sax. 1

Alto Sax. 2

Tenor Sax. 1

Tenor Sax. 2

Baritone Sax.

Trumpet in B $\flat$  1

Trumpet in B $\flat$  2

Trumpet in B $\flat$  3

Trumpet in B $\flat$  4

Trombone 1

Trombone 2

Trombone 3

Trombone 4

Guitar

Piano

Bass

Drum Set

*pp* *mp* *pp* *pp* *mp* *pp* *mp* *pp* *mp*

*mp*

*ppp* *mp* *ppp* *mp* *ppp* *mp*

Parlato -----

Terap. *mp*  
 Buenos días, soy Amanda su terapeuta familiar. Sin em - bru - jos ni po - cio - nes lo - gra - ré sus - ta - bi - li -

A. Sx. 1  
 A. Sx. 2  
 T. Sx. 1  
 T. Sx. 2  
 B. Sx.

B $\flat$  Tpt. 1  
 B $\flat$  Tpt. 2  
 B $\flat$  Tpt. 3  
 B $\flat$  Tpt. 4

Tbn. 1  
*mp* *pp* *mp*  
 Tbn. 2  
*mp* *pp* *mp*  
 Tbn. 3  
*mp* *pp* *mp*  
 Tbn. 4  
*mp* *pp* *mp*

Gtr.  
*pp* *mp* *pp* *mp*

Pno.  
 \* *pp* *mp*

Bass  
 3

D. S.  
*mp* *ppp* *mp* *ppp* *mp*



53

Terap. des-dejel o-rien-tegl - más a - llá a - - - a - - - a -

A. Sx. 1 *mp* < *mf* > *pp* *mf* *mp*

A. Sx. 2 *mp* < *mf* > *pp* *mf* *mp*

T. Sx. 1 *mp* < *mf* > *pp* *mf* *mp*

T. Sx. 2 *mp* < *mf* > *pp* *mf* *mp*

B. Sx. *mp* < *mf* > *pp* *mf* *mp*

B. Tpt. 1

B. Tpt. 2 con sordina harmon siempre *p* *mf*

B. Tpt. 3 con sordina harmon siempre *p* *mf*

B. Tpt. 4 con sordina harmon siempre *p* *mf*

Tbn. 1 *mp* *mf*

Tbn. 2 *mp* *mf*

Tbn. 3 *mp* *mf*

Tbn. 4 *mp* *mf*

Gtr.

Pno.

Bass

D. S. *mf* *p* < *mf* *mp*



41

Terap. *pp*

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx.

B. Tpt. 1 *mp* *mf*

B. Tpt. 2 *mp* *mf*

B. Tpt. 3 *mf*

B. Tpt. 4 *mf*

Tbn. 1 *p*

Tbn. 2 *p*

Tbn. 3 *p*

Tbn. 4 *p*

Gtr. *mp* *mf*

Pno.

Bass

D. S. *mf*

Detailed description: This page of a musical score, marked with rehearsal mark 41, features a variety of instruments. The top staff is for Terap. (Theremin), which plays a long, sustained note with a dynamic marking of *pp*. Below it are staves for A. Sx. 1 & 2, T. Sx. 1 & 2, and B. Sx., all of which are currently silent. The trumpet section (B. Tpt. 1-4) enters with melodic lines, with dynamics ranging from *mp* to *mf*. The trombone section (Tbn. 1-4) provides harmonic support with sustained notes, marked *p*. The guitar (Gtr.) plays a rhythmic pattern, transitioning from *mp* to *mf*. The piano (Pno.) has a complex, multi-layered texture with various articulations. The bass and double bass (D. S.) provide a steady bass line, with the double bass marked *mf*.

48

Terap. *mf*  
Es - tu - dié más de mil cul -

A. Sx. 1 *mp* *mf*

A. Sx. 2 *mp* *mf*

T. Sx. 1 *mp* *mf*

T. Sx. 2 *mp* *mf*

B. Sx. *mp* *mf*

B. Tpt. 1 *p* *mp < mf* *p* *mf* *mp*

B. Tpt. 2 *p* *mp < mf* *p* *mf* *mp*

B. Tpt. 3 *p* *mf* *p* *mf* *mp*

B. Tpt. 4 *p* *mf* *p* *mf* *mp*

Tbn. 1 *mp* *mf*

Tbn. 2 *mp* *mf*

Tbn. 3 *mp* *mf*

Tbn. 4 *mp* *mf*

Gtr. *mp* *mf*

Pno.

Bass

D. S. *ppp* *mp*  
baqueta madera







81

Terap. *mf* *mf*  
gran ciu - dad se - gún mex - pe - rien - cia

A. Sx. 1 *pp* *mf* *pp*

A. Sx. 2 *pp* *mf* *pp*

T. Sx. 1 *pp* *mf* *pp*

T. Sx. 2 *pp* *mf* *pp*

B. Sx. *mp* *mf* *pp*

B. Tpt. 1 *mp* *pp*

B. Tpt. 2 *mp* *pp*

B. Tpt. 3 *mp* *pp*

B. Tpt. 4 *mp* *pp*

Tbn. 1 *mf* *pp*

Tbn. 2 *mf* *pp*

Tbn. 3 *mf* *pp*

Tbn. 4 *mf* *pp*

Gtr.

Pno.

Bass

D. S.

89

Terap. *mp* *mf*  
pro - - - - fe - sio - nal se cua-les son las fra-gi-li - da-des con-tem-po - ra-neas de lahu-ma - ni - dad Es - tán en las

A. Sx. 1  
A. Sx. 2  
T. Sx. 1  
T. Sx. 2  
B. Sx.

B. Tpt. 1 *mp* *mf*  
B. Tpt. 2 *mp* *mf*  
B. Tpt. 3 *mp* *mf*  
B. Tpt. 4 *mp* *mf*

Tbn. 1 *mf* *pp*  
Tbn. 2 *mf* *pp*  
Tbn. 3 *mf* *pp*  
Tbn. 4 *mf* *pp*

Gtr. *pp*

Pno. *pp* *mf*

Bass *pp* *mf*

D. S. *mp* *ppp*

101

Terap. *pp* *mf* *pp*  
me - jo - res ma - - - - nos de - so no de - ben du - dar Es

A. Sax. 1  
A. Sax. 2  
T. Sax. 1  
T. Sax. 2  
B. Sax.

B. Tpt. 1  
B. Tpt. 2  
B. Tpt. 3  
B. Tpt. 4

Tbn. 1  
Tbn. 2  
Tbn. 3  
Tbn. 4

Gtr. *mp* *pp* *pp*

Pno. *pp* *pp* *pp*

Bass *pp*

D. S. *mp* *pp* *pp*

Detailed description: This is a page of a musical score, page 12. It features a vocal line for 'Terap.' and a full orchestral accompaniment. The vocal line starts at measure 101 with the lyrics 'me - jo - res ma - - - - nos de - so no de - ben du - dar Es'. The dynamics for the vocal line are *pp*, *mf*, and *pp*. The instrumental parts include A. Sax. 1 & 2, T. Sax. 1 & 2, B. Sax., B. Tpt. 1-4, Tbn. 1-4, Gtr., Pno., Bass, and D. S. (Drum Set). The piano part has a *pp* dynamic. The drum set part has *mp* and *pp* dynamics. The score is written in a key with two sharps (F# and C#) and a common time signature. The vocal line is in a soprano clef, and the instrumental parts are in various clefs (soprano, alto, tenor, bass, and drum set). The page number '12' is at the top left. The page number '75' is at the bottom right.





10

V. *mf*

tengo anotado tu debes ser (MAMÁ): Marta, esposa y madre de 40 años, que con este cuerpo y este talle no tengo envidia ni ruego a nadie, No cre - a que siem pre he si - do y si, \_

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx.

B. Tpt. 1

B. Tpt. 2

B. Tpt. 3

B. Tpt. 4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Tbn. 4

Gr. *mf* F m9

D<sup>b</sup>M9 F m9 D<sup>b</sup>M9 *mf* F m9

Pno. *mf*

Bass *mf*

D. S. *mf*

Detailed description: This is a page of a musical score for a band. It features ten staves for vocalists (V.), two for saxophones (A. Sx. 1, 2), two for tenors (T. Sx. 1, 2), one for baritone saxophone (B. Sx.), four for trumpets (B. Tpt. 1-4), four for trombones (Tbn. 1-4), one for guitar (Gr.), one for piano (Pno.), one for bass, and one for drums (D. S.). The score is in a key with three flats (B-flat major or D-flat minor) and a 4/4 time signature. The lyrics are in Spanish. The guitar part includes chord markings: D<sup>b</sup>M9, F m9, D<sup>b</sup>M9, and F m9. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). The page number '2' is at the top left, and '77' is at the bottom right.

19

v.

v. *des-co-lar me te-ni-an un a-po-do ma-ca-bro me lla-ma-ban la chan-cha del bu-rio, Sé quees di-fi-cil de-cre er*

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx.

B<sup>b</sup> Tpt. 1 *mf*

B<sup>b</sup> Tpt. 2 *mf*

B<sup>b</sup> Tpt. 3 *mf*

B<sup>b</sup> Tpt. 4 *mf*

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Tbn. 4

Gtr. *D<sup>b</sup>M<sup>9</sup> Fm<sup>9</sup> D<sup>b</sup>M<sup>9</sup> Fm<sup>9</sup>*

Pno. *D<sup>b</sup>M<sup>9</sup> Fm<sup>9</sup> D<sup>b</sup>M<sup>9</sup> Fm<sup>9</sup>*

Bass

D. S.

27

v.

v. 

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx.

B. Tpt. 1

B. Tpt. 2

B. Tpt. 3

B. Tpt. 4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Tbn. 4

Gtr.

Pno.

Bass

D. S.

36

v.

v.

y co mo ve ten - go ma ri - do, u-na hi-ja, pe - rro que me la dre u - na si - tua - ción e - jem plar

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx.

B. Tpt. 1

B. Tpt. 2

B. Tpt. 3

B. Tpt. 4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Tbn. 4

Gtr.

Pno.

Bass

D. S.

Fm9 D♭M9 Fm9 D♭M9

Fm9 D♭M9 Fm9 D♭M9

*mp*

*mp*

*mp*

*mp*

45

v.

v. *Parlato*

(TERAPUETA): ¿Y usted? (PADRE): Luis Enrique, 45 años, padre, esposo y gran empresario itinerante, que con el sudor de mi sangre he llegado a ser lo que soy. ¿Acaso no me

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx.

B. Tpt. 1

B. Tpt. 2

B. Tpt. 3

B. Tpt. 4

Tbn. 1 *mf* *mp*

Tbn. 2 *mf* *mp*

Tbn. 3 *mf* *mp*

Tbn. 4 *mf* *mp*

Gtr. *mp* *F#m9* *DM9* *F#m9* *DM9*

Pno. *mp* *F#m9* *DM9* *F#m9* *DM9*

Bass *mp*

53

v.

v.

conoce? (TERAPUETA): No... (PAPÁ): Déjeme contarle mi humilde historia. *mf* Yoem - pe-cé des-deu-ba - jo lim pian-do ti-nas, hi-no-do-rog! la-va-

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx.

B. Tpt. 1

B. Tpt. 2

B. Tpt. 3

B. Tpt. 4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Tbn. 4

Gtr.

F#m9 DM9 F#m9 DM9

Pno.

Bass

D. S.

*mf*

*mf*

60

v.

v.

ma-nos no fal-ta - ba el per-so - na - je que o - bra-ba an-tes de mi la-bor y de-ja-baun o - lor de lo más a-toz has - ta queun di-

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx.

B. Tpt. 1

B. Tpt. 2

B. Tpt. 3

B. Tpt. 4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Tbn. 4

Gtr.

Pno.

Bass

D. S.

F#m9

Dm9

mf

F#m9

F#m9

Dm9

F#m9



68 *mf*

v. (Hija, Mamá) que leen - tre-gan su fa - mi - lia hi - gie - ne fres - cu - ra en e - sos mo - men - tos de re -

v. - a click laun po - lle - ta se - lu - mi - nó y cre - eun de - so do - ran - tes - pray (Trapeuta, Papá) que leen - tre - gan su fa - mi - lia hi - gie - ne fres - cu - ra en e - sos mo - men - tos de re -

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx.

B> Tpt. 1

B> Tpt. 2

B> Tpt. 3

B> Tpt. 4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Tbn. 4

68 F#m9 Dm9 F#m9 D#G G#7 C#7 F#M7 Edim

Gtr.

68 F#m9 Dm9 F#m9 D#G G#7 C#7 F#M7 Edim

Pno.

68

Bass

68

D. S.

76  
v. *mf*  
la-joes-to ma ca - a - al  
co men-cé ma cha - can - do flo - res de tan - ta de - man - da com - pre un cil mion

A. Sx. 1  
A. Sx. 2  
T. Sx. 1  
T. Sx. 2  
B. Sx.

B $\flat$  Tpt. 1  
B $\flat$  Tpt. 2  
B $\flat$  Tpt. 3  
B $\flat$  Tpt. 4

Tbn. 1  
Tbn. 2  
Tbn. 3  
Tbn. 4

Gtr.  
Pno.  
Bass  
D. S.

A m7 G#dim G dim F#m9 Dm9 *sfz* *f* *mf* F#m9 Dm9 *sfz* < *f*

85

v.

v.

lue-gou nao-fi-ci-nagn u-nos a-nos un gal pón Hoy un la bo-ra-to - rioq mi ges-tión ¡Tra-ba-jo! us-ted sa - be el tiem - poq o - ro ¿ten gao-no-ten-go tu -

A. Sax. 1

A. Sax. 2

T. Sax. 1

T. Sax. 2

B. Sax.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

B♭ Tpt. 3

B♭ Tpt. 4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Tbn. 4

Gtr.

Pno.

Bass

D. S.

F#m9 DM9 no swing, "ring" celular F#m9 DM9

F#m9 DM9 no swing, "ring" celular F#m9 DM9



101

v. *mf*

hija. Pero en el mundo underdark me dicen Pitilla (Mamá y Papá) jujajaj no le haga caso a esta niña. De pe-que fue-ra per

A. Sx. 1 *mp* *mf*

A. Sx. 2 *mp* *mf*

T. Sx. 1 *mp* *mf*

T. Sx. 2 *mp* *mf*

B. Sx. *mp* *mf*

B<sup>b</sup> Tpt. 1

B<sup>b</sup> Tpt. 2

B<sup>b</sup> Tpt. 3

B<sup>b</sup> Tpt. 4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Tbn. 4

Gtr. *mf* G m9 B C m7 E<sup>b</sup>M9 C<sup>#</sup>D7 G m9 B<sup>o</sup>C m7 E<sup>b</sup>M9 C<sup>#</sup>D7 G m9

Pno. *mf*

Bass *mf*

D. S. *mf*

110

v. *fec ta - - bui - la - - bu bu llet yen el co - le gio la me jor. Ca da vez que al guen vi - si - ta bu nues tra ca sa, mi pi - dres me ha - ci - an de - - mos trar mi don pa - ra re go - ci - jar -*

A. Sax. 1

A. Sax. 2

T. Sax. 1

T. Sax. 2 *mf*

B. Sax.

B. Tpt. 1

B. Tpt. 2

B. Tpt. 3

B. Tpt. 4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Tbn. 4

Gtr. *B C m7 E b M 9 C # D7 G m 9 B C m7 E b M 9 C # D7*

Pno.

Bass

D. S.

118

V.

V.

- seen-tre co-le-gas ya-mi - gos de la hi-ja pro-di - gio fru-to de suy-ni6n. pe-to cuan - do te-ni -

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx.

B. Tpt. 1

B. Tpt. 2

B. Tpt. 3

B. Tpt. 4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Tbn. 4

Gtr.

G m9 B C m7 E b M9 C # D7 G m9

G m9 B C m7 E b M9 C # D7 G m9

Pno.

Bass

D. S.

126

v.

v. - a pre - sen - ta - ción no i - ban a ver me y mu - chas ho - ras es - pe - ra que fue ran a re - co - ger me

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx.

B. Tpt. 1

B. Tpt. 2

B. Tpt. 3

B. Tpt. 4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Tbn. 4

Gtr. B C m7 E b M9 C # D7 G m9 B C m7 E b M9 C # D7

Pno. B C m7 E b M9 C # D7 G m9 B C m7 E b M9 C # D7

Bass

D. S.

*p*



135

v. *mp*

y e - so que el ba - llet a mi me gus - ta - ba me me - tie - ron a la fuer - za sin pre - gun - tar - me e - se fue el sue - ño que siem - pre tu - vo ni

A. Sx. 1 *p*

A. Sx. 2

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx.

B<sup>b</sup>-Tpt. 1

B<sup>b</sup>-Tpt. 2

B<sup>b</sup>-Tpt. 3

B<sup>b</sup>-Tpt. 4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Tbn. 4

Gtr.

Pno.

Bass

D. S.

143

v.

v. *mf*

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx.

B. Tpt. 1

B. Tpt. 2

B. Tpt. 3

B. Tpt. 4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Tbn. 4

Gtr. *mf*

Pno. *mf*

Bass *mf*

D. S. *mf*





## Simbología "Discusión"


- Registro



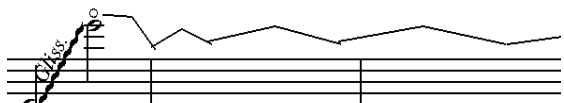
Bajo Medio Alto

-  Voz: Gruñido  
Vientos: imitar gruñido con frulato.


-  Voz: succionar aire con los dientes juntos para producir ruido  
Vientos: succionar aire emitiendo el sonido propio de esta acción.

-  Respetar articulación, ritmo y dinámica, la altura queda a elección del intérprete. En el caso de los cantantes también pueden elegir las vocales y consonantes que quieran ocupar para su interpretación.


-  Hija y Saxofones: Interpretar el gráfico siguiendo el registro, eligiendo las articulaciones, ritmos y dinámicas.

-  Mamá y Trompetas: Interpretar gráfico siguiendo el registro sobreagudo (trompetas ocupar armónicos).  
Eligiendo articulaciones, ritmos y dinámicas.

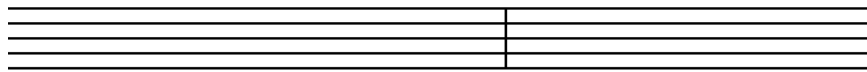
- 
 Papá y Trombones: Interpretar gráfico siguiendo el registro, eligiendo articulaciones, ritmos y dinámicas.

- 
 tú tú tú tú
 

Voz: Improvisar ritmos, articulaciones y orden de notas dadas. Prolongar módulo hasta el fin de la línea negra.

- 
 tú tú tú tú
 

Vientos: Tocar nota simultáneamente con voz hablada diciendo "tú". Improvisar, ritmos, articulaciones y orden de notas dadas. Prolongar módulo hasta el fin de la línea negra.

- 

jestoy harta de todo esto, nunca me escuchas, solo sabes gitar, no me metan en sus p

Dialogo actuado.

- 

Voz: gruñido desde registro bajo llegando por un gliss hasta la nota más aguda (a un grito), que durará el final del compás como lo señala la línea ondulada.

Vientos: imitar gruñido con frulato desde registro bajo, llegando por un gliss hasta la nota más aguda imitando un grito, que durará hasta el final del compás lo como señala la línea ondulada.

# Discusión

Marcela Mahaluf

♩ = 75

Con Rabia

Se interrumpen

Hija

Mamá

Papá

Alto Sax. 1

Alto Sax. 2

Tenor Sax. 1

Tenor Sax. 2

Baritone Sax.

Trumpet in B $\flat$  1

Trumpet in B $\flat$  2

Trumpet in B $\flat$  3

Trumpet in B $\flat$  4

Trombone 1

Trombone 2

Trombone 3

Trombone 4

Discuten

**Vocal Parts:**  
H (Soprano)  
M (Mezzo)  
P (Tenor)

**Instrumental Parts:**  
A. Sx. 1 (Alto Saxophone)  
A. Sx. 2 (Alto Saxophone)  
T. Sx. 1 (Tenor Saxophone)  
T. Sx. 2 (Tenor Saxophone)  
B. Sx. (Baritone Saxophone)  
B. Tpt. 1-4 (Bass Trumpets)  
Tbn. 1-4 (Tubas)

**Dynamic Markings:** *pp*, *mf*, *fff*, *mp*, *ff*

**Performance Instructions:** *Gliss.*

Se Culpan

The musical score is arranged in a standard orchestral format. It includes vocal parts for Soprano (Sx. 1), Mezzo (M), and Alto (A. Sx. 2), and a full brass section consisting of four Trumpets (B♭), four Trombones (Tbn.), and a Bass Trombone (B. Sx.). The vocal parts have lyrics 'tú tú tú tú' written below the notes. The brass parts are primarily harmonic, with some melodic lines in the upper registers. The score is marked with dynamic levels: *p* (piano), *ff* (fortissimo), *ppp* (pianissimo), *crecc.* (crescendo), *fff* (fortississimo), and *mf* (mezzo-forte). A rehearsal mark '21' is placed at the beginning of the vocal and brass staves. The piece concludes with a final chord marked *fff* and *mf*.



Con rabia, se culpan, discuten, se interrumpen

33 **ppp** crecc.

H **ppp** crecc.

M **ppp** crecc.

P **ppp** crecc.

8 **ppp** crecc.

A. Sx. 1 *Glissando* **ppp** crecc.

A. Sx. 2 **ppp** crecc. *Glissando*

T. Sx. 1 **ppp** crecc.

T. Sx. 2 **ppp** crecc. *tú tú tú tú*

B. Sx. **ppp** crecc. *tú tú tú tú*

B> Tpt. 1 *Glissando* **ppp** crecc.

B> Tpt. 2 **ppp** crecc. *Glissando*

B> Tpt. 3 **ppp** crecc.

B> Tpt. 4 **ppp** crecc. *tú tú tú tú*

Tbn. 1 *Glissando* **ppp** crecc.

Tbn. 2 **ppp** crecc. *Glissando*

Tbn. 3 **ppp** crecc.

Tbn. 4 **ppp** crecc. *tú tú tú tú*

Grito

This musical score page features 17 staves. The top three staves are for vocal soloists: Soprano (H), Mezzo (M), and Alto (P). They sing the words "yo", "mi.", and "tú" respectively. The remaining 14 staves are for brass instruments: two Alto Saxophones (A. Sx. 1, 2), two Tenor Saxophones (T. Sx. 1, 2), one Baritone Saxophone (B. Sx.), four Trumpets (B> Tpt. 1-4), and four Trombones (Tbn. 1-4). The score is marked with a dynamic of *fff* (fortissimo) at the beginning of each staff and *ppp* (pianissimo) at the start of the second measure. Slanted lines with arrows indicate a crescendo leading to a final *fff* dynamic. A box labeled "Grito" is positioned above the vocal staves, indicating a shout or cry. The music is written in treble clef for the vocalists and various clefs for the brass instruments.

# Bendita Rutina

Marcela Mahaluf

$\text{♩} = 150$

Hija  
Mamá  
Terapeuta  
Papá  
Alto Sax. 1  
Alto Sax. 2  
Tenor Sax. 1  
Tenor Sax. 2  
Baritone Sax.  
Trumpet in Bb 1  
Trumpet in Bb 2  
Trumpet in Bb 3  
Trumpet in Bb 4  
Trombone 1  
Trombone 2  
Trombone 3  
Trombone 4  
Guitar  
Piano  
Bass  
Drum Set

14

H

M

Terap. *f*  
Ve - o que dea cuer do no se pon - drán un sis - te - ma!

P

A. Sx. 1 *mp* < *mf* *mp* < *f* *mp* <

A. Sx. 2 *mp* < *mf* *mp* < *f* *mp* <

T. Sx. 1 *mp* < *mf* *mp* < *f* *mp* <

T. Sx. 2 *mp* < *mf* *mp* < *f* *mp* <

B. Sx. *mf*

B. Tpt. 1 *mp* < *mf*

B. Tpt. 2 *mp* < *mf*

B. Tpt. 3 *mp* < *mf*

B. Tpt. 4 *mp* < *mf*

Tbn. 1 *mp* < *f* *mp* < *f*

Tbn. 2 *mp* < *f* *mp* < *f*

Tbn. 3 *mp* < *f* *mp* < *f*

Tbn. 4 *mp* < *f* *mp* < *f*

Gr. *mf*

Pno. *mf*

Bass *mf*

D. S. *mf*



45

H  
mi - ro el om - bli - go y el res-to me da i - gual soy un ser in - di - vi dual es - te es el ri - tu - al fa - mi - liar me mi - ro el om - bli - go y el res-to me da

M  
mi - ro el om - bli - go y el res-to me da i - gual soy un ser in - di - vi dual es - te es el ri - tu - al fa - mi - liar me mi - ro el om - bli - go y el res-to me da

Terap.

P  
mi - ro el om - bli - go y el res-to me da i - gual soy un ser in - di - vi dual es - te es el ri - tu - al fa - mi - liar me mi - ro el om - bli - go y el res-to me da

45

A. Sc. 1

A. Sc. 2

T. Sc. 1

T. Sc. 2

B. Sc.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

B♭ Tpt. 3

B♭ Tpt. 4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Tbn. 4

45

Gtr.

Pno.

45

Bass

45

D. S.

The musical score is arranged in a standard orchestral format. It begins with a vocal section (H, M, P) with lyrics in Spanish. Below the vocal parts are the string sections (A. Sc., T. Sc., B. Sc.), followed by the brass section (B♭ Tpt., Tbn.), guitar (Gtr.), piano (Pno.), bass, and double bass (D. S.). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' (forte). The lyrics are written below the vocal staves.

59 *f*

H i - gual soy un ser in - di - vi - dual o - bli - ga - da - sis - ti - ré al co - le - gio o - tra vez co - mo siem pre en - s - pec to - ri - a pri - me ra ho - ra ter - mi na - ré al re - cre - o un ci - ga - ro es con - di - da

M i - gual soy un ser in - di - vi - dual

Terap.

P i - gual soy un ser in - di - vi - dual

A. Sx. 1 *mf*

A. Sx. 2 *mf*

T. Sx. 1 *mf*

T. Sx. 2 *mf*

B. Sx. *ff* *mf*

B<sup>b</sup> Tpt. 1

B<sup>b</sup> Tpt. 2

B<sup>b</sup> Tpt. 3

B<sup>b</sup> Tpt. 4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3 *mf*

Tbn. 4 *ff* *mf*

Gtr. *ff*

Pno. *ff* *mf*

Bass *ff* *mf*

D. S. *ff* *mf*

H *f*  
 en el ba-ñen ca-so des mer - gen cia ja - la - ré el es - cu - sa - do en la tar - de u - na fies ta su co - pe - te a la vuel ta en la no chey - na ca - re - ra a ñi co - rra me a mi pie za. *f*  
 es - te  
 M *f*  
 es - te  
 Terap.  
 P *f*  
 es - te  
 A. Sc. 1 *f*  
 A. Sc. 2 *f*  
 T. Sc. 1 *f*  
 T. Sc. 2 *f*  
 B. Sc. *f*  
 B<sup>b</sup> Tpt. 1  
 B<sup>b</sup> Tpt. 2  
 B<sup>b</sup> Tpt. 3  
 B<sup>b</sup> Tpt. 4  
 Tbn. 1  
 Tbn. 2 *mf*  
 Tbn. 3  
 Tbn. 4 *f*  
 Gtr. *f*  
 Pno. *f*  
 Bass *f*  
 D. S. *fill* *f*



This musical score is for a full orchestra and vocal soloists. The vocal parts (H, M) have lyrics in Spanish. The instrumental parts include strings (A. Sx. 1-2, T. Sx. 1-2, B. Sx.), woodwinds (Bb. Tpt. 1-4, Tbn. 1-4), brass (Gtr.), piano (Pno.), bass, and double bass (D. S.). The score features various musical notations such as clefs, key signatures, time signatures, and dynamic markings.

**Vocal Lyrics:**  
es el ri - tu - al fa - mi - liar me mi - ro el om - bli - go y el res - to me da i - gual soy un ser in - di - vi dual es - te es el ri - tu - al fa - mi - liar me  
es el ri - tu - al fa - mi - liar me mi - ro el om - bli - go y el res - to me da i - gual soy un ser in - di - vi dual es - te es el ri - tu - al fa - mi - liar me

**Instrumental Parts:**  
A. Sx. 1  
A. Sx. 2  
T. Sx. 1  
T. Sx. 2  
B. Sx.  
Bb. Tpt. 1  
Bb. Tpt. 2  
Bb. Tpt. 3  
Bb. Tpt. 4  
Tbn. 1  
Tbn. 2  
Tbn. 3  
Tbn. 4  
Gtr.  
Pno.  
Bass  
D. S.



120

H

M  
que se que-re en - ve-je-cer En la tar-de un s-pa y mis u-das a-re-glar mi te-ci-to con a-mi-gas jun-to a-las co - pu-chas del dí-a es-el mo-men-to de des - cue-rar en la no-che

Terap.

P

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx.

B> Tpt. 1

B> Tpt. 2

B> Tpt. 3

B> Tpt. 4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Tbn. 4

Gtr.

Pno.

Bass

D. S.

136 *f*  
H es - te es el ri - tu - al fa - mi - liar me mi - ro el om - bli - go y el  
M mi cre ma an - ti - ru - gas nun - ca he de ol - vi - dar es - te es el ri - tu - al fa - mi - liar me mi - ro el om - bli - go y el  
Terap.  
P es - te es el ri - tu - al fa - mi - liar me mi - ro el om - bli - go y el  
A. Sx. 1 *f*  
A. Sx. 2 *f*  
T. Sx. 1 *f*  
T. Sx. 2 *f*  
B. Sx. *f*  
B. Tpt. 1 *f*  
B. Tpt. 2 *f*  
B. Tpt. 3 *f*  
B. Tpt. 4 *f*  
Tbn. 1  
Tbn. 2  
Tbn. 3 *mf*  
Tbn. 4 *f*  
Gtr. *f*  
Pno. *f*  
Bass *f*  
D. S. *f*

150

HI  
res to me da i - gual soy un ser in - di - vi dual es - te es el ri - tu - al fa - mi - liar me mi - ro el om - bli - go y el res - to me da i - gual soy un ser in - di - vi dual

M  
res to me da i - gual soy un ser in - di - vi dual es - te es el ri - tu - al fa - mi - liar me mi - ro el om - bli - go y el res - to me da i - gual soy un ser in - di - vi dual

Terap.

P  
res to me da i - gual soy un ser in - di - vi dual es - te es el ri - tu - al fa - mi - liar me mi - ro el ho - bli - go y el res - to me da i - gual soy un ser in - di - vi dual

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx.

Bb Tpt. 1

Bb Tpt. 2

Bb Tpt. 3

Bb Tpt. 4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Tbn. 4

Gtr.

Pno.

Bass

D. S.

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

163

H

M

Terap.

P

*f*

An - tes de que cae - ren las ga - lli - nas ya es - toy en la - fi - ci - na ce - rran - do el - gún con - tra - to con cli - en - tes de to - dos la - dos.

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx.

Bb Tpt. 1

Bb Tpt. 2

Bb Tpt. 3

Bb Tpt. 4

Tbn. 1

*mf*

Tbn. 2

*mf*

Tbn. 3

*mf*

Tbn. 4

*mf*

Gtr.

*mf*

Pno.

*mf*

Bass

*mf*

D. S.

*mf*

183  
H  
M  
Terap.  
P  
En la tar - de - na - re - u - ni - ón con los em - pre - sa - rios más ri - cos de la na - ción. En la no - che a dor - mir lue - go de che - quer mi mail  
183  
A. Sx. 1  
A. Sx. 2  
T. Sx. 1  
T. Sx. 2  
B. Sx.  
183  
Bb Tpt. 1  
Bb Tpt. 2  
Bb Tpt. 3  
Bb Tpt. 4  
Tbn. 1  
Tbn. 2  
Tbn. 3  
Tbn. 4  
Gtr.  
Pno.  
Bass  
D. S.  
fill -----

200

H *f* es - te es el ri - tu - al fa - mi - liar me mi - ro el om - bli - go y el res-to me da i - gual soy un ser in - di - vi - dual es - te

M *f* es - te es el ri - tu - al fa - mi - liar me mi - ro el om - bli - go y el res-to me da i - gual soy un ser in - di - vi - dual es - te

Terap.

P *f* list \_\_\_\_\_ es - te es el ri - tu - al fa - mi - liar me mi - ro el om - bli - go y el res-to me da i - gual soy un ser in - di - vi - dual es - te

A. Sx. 1 *f*

A. Sx. 2 *f*

T. Sx. 1 *f*

T. Sx. 2 *f*

B. Sx. *f*

B♭ Tpt. 1 *f*

B♭ Tpt. 2 *f*

B♭ Tpt. 3 *f*

B♭ Tpt. 4 *f*

Tbn. 1 *f*

Tbn. 2 *f*

Tbn. 3 *f*

Tbn. 4 *f*

Gr. *f*

Pno. *f*

Bass *f*

D. S. *f* fill



211

H  
es el ri - tu - al fa - mi - liar me mi - ro el om - bli - go y el res-to me da i - gual soy un ser in - di - vi - dual só - lo yo y na da más só - lo yo un ser só - . . .

M  
es el ri - tu - al fa - mi - liar me mi - ro el om - bli - go y el res-to me da i - gual soy un ser in - di - vi - dual só - lo yo y na da más só - lo yo un ser só - . . .

Terap.

P  
es el ri - tu - al fa - mi - liar me mi - ro el om - bli - go y el res-to me da i - gual soy un ser in - di - vi - dual só - lo yo y na da más só - lo yo un ser só - . . .

A. Sax. 1

A. Sax. 2

T. Sax. 1

T. Sax. 2

B. Sax.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

B♭ Tpt. 3

B♭ Tpt. 4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Tbn. 4

Gtr.

Pho.

Bass

D. S.





# Crítica

Marcela Mahaluf

$\text{♩} = 100$

Hija  
Mamá  
Papá  
Alto Sax. 1  
Trumpet in B♭ 1  
Trombone 1  
Contrabass

*mf*  
*mf*  
*pizz.*  
*mf*

7  
H  
M  
P  
A. Sax. 1  
B. Tpt. 1  
Tbn. 1  
Cb.

13  
H  
M  
P  
A. Sax. 1  
B. Tpt. 1  
Tbn. 1  
Cb.

19  
H  
M  
P  
A. Sax. 1  
B. Tpt. 1  
Tbn. 1  
Cb.

dar - - ling  
Oh dar - ling dar - - ling  
dar - - ling dar ling

en mi ca - sa se su - fre el mal de la - gar - ti - ju yo la vie - ja más ri - ca que la  
la - gar - ti - ju vie - ja ri - ca

19  
H: hi - ja Y e - so que ten - go es - te ro - llo por pa - rir - - la  
M: hi - ja pa - rir - - la  
P: - - - - -  
A. Sx. 1: - - - - -  
B. Tpt. 1: - - - - -  
Tbn. 1: - - - - -  
Cb.: - - - - -

23  
H: mi hi - joes un te - rri - ble ¡Ay - yy! Pro - ble - ma - - - - a. pen - sar que e - rram an - ge - li - to de pe -  
M: Pro - ble - ma - - - - Pe -  
P: - - - - -  
A. Sx. 1: - - - - -  
B. Tpt. 1: - - - - -  
Tbn. 1: - - - - -  
Cb.: - - - - -

31  
H: que - - ña y hoy pa - re - ce sa - li da de las lla - mas del *f* *mf*  
M: que - - ña lla - mas del *f* *mf*  
P: - - - - -  
A. Sx. 1: - - - - - *f* *mf*  
B. Tpt. 1: *Allegretto* *f* *mf*  
Tbn. 1: - - - - -  
Cb.: - - - - -

37

H *f* Parlatto -----  
 pur - ga - to - rio yo me preo - cu - po de miy mi ma - ri - do ya - si soy fe - liz ¿yo

M *f*  
 pur - ga - to - rio de miy mi ma - ri - do soy fe - liz

P

A. Sx. I *f*

B. Tpt. I *f*

Tbn. I

Cb. *mp* con arco ligado

43

H tengo una hija? ¡NO! Si mamá, tu sí tienes una hija

M

P

A. Sx. I *mf* Improvisación libre (siempre buscar la forma de chocar el dialogo musical con el otro instrumento)

B. Tpt. I *mf* Improvisación libre (siempre buscar la forma de chocar el dialogo musical con el otro instrumento)

Tbn. I

Cb. *mf* *mp* *mf* *mp* *mf* pizz.

49

H on cue

M on cue *mf* Pri -

P on cue

A. Sx. I on cue

B. Tpt. I on cue *mf*

Tbn. I on cue

Cb. on cue

55

H

M  
me-ro se-gun-do ter-ce-ro mi tra-ba-jo, cuar-to res-to E-ven-to fa-mi-liar no cuen-tes con-

P  
*mf*  
tra-ba-jo, cuar-to res-to fa-mi-liar no

A. Sx. I

B. Tpt. I

Tbn. I  
*mf*

Cb.

61

H

M  
mi-go pa-ra e-so teha-goun che-quey to-do re-suel-to Si mi se-fo-ra-me tie-ne al-guen-pe-cial

P  
che-que es-pe-cial

A. Sx. I

B. Tpt. I  
*p* *mf*

Tbn. I

Cb.

67

H

M  
lo pa-so por al-to ten-go que tra-bu-ja

P  
tra-bu-ja

A. Sx. I

B. Tpt. I  
*mf*

Tbn. I

Cb.

73

H

M

P

A. Sx. I

B $\flat$  Tpt. I

Tbn. I

Cb.

ar. Mi ca - sa es u - na em - pre - sa que pro - du - ce

ar. Mi ca - sa em - pre - sa

79

H

M

P

A. Sx. I

B $\flat$  Tpt. I

Tbn. I

Cb.

gas - - - tos y no ga - nan - cias ¿una empresa? ¡NO! es tu familia

gas - - - tos

con arco ligado

*mp* *mf* *mp*

85

H

M

P

A. Sx. I

B $\flat$  Tpt. I

Tbn. I

Cb.

yo tu señora y Pia tu hija.

Improvización libre (siempre buscar la forma de chocar el diálogo musical con el otro instrumento)

*mf*

Improvización libre (siempre buscar la forma de chocar el diálogo musical con el otro instrumento)

*mf*

*pizz.*

*mf* *mp* *mf*

on cue

on cue

on cue

on cue

on cue

on cue

on cue



6

H  
M  
P  
A. Sx. I  
B. Tpt. I  
Tbn. I  
Cb.

97  
mf  
me -

97  
mf  
nos - toy - nia - hi con - mi - da - mi - ni -

97  
mf

H  
M  
P  
A. Sx. I  
B. Tpt. I  
Tbn. I  
Cb.

101  
die dia - lo - gar,

101  
die po - bre que te a - cer - ques a dia - lo - gar,

101

H  
M  
P  
A. Sx. I  
B. Tpt. I  
Tbn. I  
Cb.

105  
de - vo - rar

105  
que con - u - na mi - ra - da los pue - do de - vo - rar.

105

109

H Me mo - les - ta pien - san, no so - por - to

M

P me mo - les - ta lo que di - cen lo que pien - san. no so - por to co - mo ha - blan, se vis - ten, ca -

A. Sx. 1

B<sup>b</sup> Tpt. 1

Tbn. 1

Cb.

115

H res - pi - ra - an.

M

P *f* *Parlato* mi - nan res - pi - ra - an. ¿mis viejos? ¡JA! Preferiría no tenerlos ¿Somos tus padres!

A. Sx. 1

B<sup>b</sup> Tpt. 1

Tbn. 1

Cb. *f* *con arco ligado*

121

H on cue *improvisación colectiva libre*  
*imitar/interpretar sollozos*  
*libre dinámica*

M on cue

P on cue

A. Sx. 1 *mf* *Improvisación libre*  
*(siempre buscar la forma*  
*de chocar el dialogo musical con el otro instrumento)* on cue *improvisación colectiva libre*  
*imitar/interpretar sollozos*  
*libre dinámica*

B<sup>b</sup> Tpt. 1 on cue

Tbn. 1 *mf* *Improvisación libre*  
*(siempre buscar la forma*  
*de chocar el dialogo musical con el otro instrumento)* on cue

Cb. *pizz.* on cue

127

H

M

P

A. Sax. I

B. Tpt. I

Tbn. I

Cb.

131

H

M

P

A. Sax. I

B. Tpt. I

Tbn. I

Cb.

139

H

M

P

A. Sax. I

B. Tpt. I

Tbn. I

Cb.

improvisación colectiva libre  
imitar/intrepretar sollozos  
libre dinámica

improvisación colectiva libre  
imitar/intrepretar sollozos  
libre dinámica

improvisación colectiva libre  
imitar/intrepretar sollozos  
libre dinámica

improvisación colectiva libre  
imitar/intrepretar sollozos  
libre dinámica

*ppp*

*ppp*

*ppp*

*ppp*

*ppp*

*ppp*

con arco

*pp*

# Sanación

Marcela Mahaluf

$\text{♩} = 70$

Terapeuta

Hija

Mamá

Papá

Calimba

*mp*

Pesuñas

Cultrun

6

Terap.

6

H

6

M

6

P

6

Cal

6

Pes.

6

Cult.

*mp*

2

11

Terap. *mp* na - - - na - na - i, *Gliss.* na - - - na -

11

H

11

M

11

P

11

Cal

11

Pes.

11

Cult. *mp*

16

Terap. i, na - - - na - nai. a-ya-

16

H

16

M

16

P

16

Cal

16

Pes.

16

Cult.

21

Terap. yay na - nai a-ya - yay na - nai a-ya - ya - ay

H

M

P

8

Cal

Pes.

Cult.

26

Terap. a-ya - yay a-ya - yay

H

M

P

8

Cal

Pes.

Cult.

31

Terap. *na - na - na - nai na - na - na - nai na - - - na -*

H *na - na nai na* *mp*

M

P

Cal

Pes.

Cult.

36

Terap. *na - i, na - - - na - i, na - - - na - nai.*

H *na - i na na - nai - na - nai na - - - - nai* *Gliss.* *Glissando*

M

P

Cal

Pes.

Cult.

41

Terap.

H *Glissando*

M

P

Cal

Pes.

Cult.

46

Terap. *Glissando*

H *Glissando*

M

P

Cal

Pes.

Cult.



51

Terap. *yay* na - na - na - nai na - na - na -

H a ya yay ay ay na na na nai na na na

M

P

Cal

Pes.

Cult.

56

Terap. *Alleg.* nai na - - - na - na - i, na - - - na - i,

H *Alleg.* nai na - na nai na na - i na na nai - na - nai

M *mp* nai nai nai na nai nai na nai na

P

Cal

Pes.

Cult.

61

Terap. na - - - na - nai. a-ya-yay na -

H na - - - - nai ay ay a ya

M *Glissando* nai nai na na nai a - ya

P

61

Cal

Pes.

Cult.

66

Terap. nai a-ya-yay na - - nai a-ya - ya - ay a-ya-

H yay a ya yay a yayna nai na nai a ya ya yay a yayaya yay

M - ya y a yay na-nai a ya yay *Glissando*

P

66

Cal

Pes.

Cult.

71

Terap. *yay - - - - - a-ya - yay na - na - na -*

H *ay a ya yay ay ay na na na*

M *a ya yay a ya yay na na na* *Glissando*

P

Cal

Pes.

Cult.

76

Terap. *nai na - na - na - nai na - - - na - na - i,* *Glissando*

H *nai na na na nai na - na nai na na - i* *Glissando*

M *nai na na na nai nai nai nai na nai*

P *na na nai na na nai na na* *mp*

Cal

Pes.

Cult.

81

Terap. na - - - na - i, na - - - na - nai.

H na na - nai - na - nai na - - - - nai

M - nai na nai na - - - - nai nai na

P nai - - - - na - ai na - nai na - nai na - - - -

Cal

Pes.

Cult.

86

Terap. a-ya-yay na - nai a ya-yay na - nai a-ya

H ay ay a ya yay a ya yay a ya yay na - nai

M na nai a - ya ya y a yay na - nai

P na-nai a-yayay ya-yay - ya - yay na - nai a ya ya

Cal

Pes.

Cult.

91

Terap. *ya - ay* *a-ya-yay - - - - - a-ya - yay*

H *a ya ya yay a yayaya yay ay a ya yay ay*

M *a ya yay a ya yay a* *Glissando* *Glissando*

P *ya y a ya ay a yay a yay a ya yay a yayay a ya*

Cal

Pes.

Cult.

96

Terap. *na - na - na - na - na - na - nai na - na - na -*

H *ay na na na na na na nai na na na*

M *ya yay na na na na na na nai na na na*

P *yay a ya ya ay na na na na na na nai na na na*

Cal

Pes.

Cult.

101 Terap.  
 na - na - na - na - na - na - nai

101 H  
 na na na na na na nai

101 M  
 na na na na na na nai

101 P  
 na na na na na na nai

101 Cal  
 on Cue  
 Fade out

101 Pes.  
 on Cue  
 Fade out

101 Cult.  
 on Cue  
 Fade out

# Te Quiero

Marcela Mahaluf

$\text{♩} = 70$   
♩ = swing  
jazz ballad - bolero

Hija  
Mamá  
Papá  
Alto Sax. 1  
Alto Sax. 2  
Tenor Sax. 1  
Tenor Sax. 2  
Baritone Sax.  
Trumpet in B♭ 1  
Trumpet in B♭ 2  
Trumpet in B♭ 3  
Trumpet in B♭ 4  
Trombone 1  
Trombone 2  
Trombone 3  
Trombone 4  
Guitar  
Piano  
Contrabajo  
Drum Set

2

Musical score for rehearsal mark 2, featuring various instruments including woodwinds, brass, strings, guitar, piano, and double bass. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The instruments listed are:

- H (Horn)
- M (Music)
- P (Piano)
- A. Sx. 1 (Alto Saxophone 1)
- A. Sx. 2 (Alto Saxophone 2)
- T. Sx. 1 (Tenor Saxophone 1)
- T. Sx. 2 (Tenor Saxophone 2)
- B. Sx. (Baritone Saxophone)
- B $\flat$  Tpt. 1 (B-flat Trumpet 1)
- B $\flat$  Tpt. 2 (B-flat Trumpet 2)
- B $\flat$  Tpt. 3 (B-flat Trumpet 3)
- B $\flat$  Tpt. 4 (B-flat Trumpet 4)
- Tbn. 1 (Tuba 1)
- Tbn. 2 (Tuba 2)
- Tbn. 3 (Tuba 3)
- Tbn. 4 (Tuba 4)
- Gtr. (Guitar)
- Pno. (Piano)
- Bass (Double Bass)
- D. S. (Drum Set)

The score shows a rehearsal mark starting at measure 7. The piano part includes a complex melodic line with slurs and a bass line with a steady accompaniment. The guitar part is mostly silent, and the double bass part has a simple rhythmic pattern. The woodwind and brass parts are also mostly silent, with some faint markings.



13

H

M

P

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx.

B. Tpt. 1

B. Tpt. 2

B. Tpt. 3

B. Tpt. 4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Tbn. 4

Gtr.

Pno.

Bass

D. S.

*mp*

Sa - - - di - ba - du ba - da - mil per - d...

Ba - du ba di - ba yo te que...

*pp* *mp*

*pp* *mp*

*pp* *mp*

*pp* *mp*

*pp* *mp*

*pp* *mp*

*pp* *mp*

*pp* *mp*

*pp* *mp*

*pp* *mp*

*pp* *mp*

G m9 B° C m7 A m7(9)

G m9 B° C m7 A m7(9)

*mp*

uso libre de pedal

Fill -----

*mp*

19 *mp* *mf*  
H Sa - ba - dn - bi - bu yo los a... da - ba - du - ba en mi gar - gan...  
M da - ba - du - ba en mi gar - gan... *mf*  
P da - ba - du - ba en mi gar - gan... *mf* G m9 sólo en segunda vuelta B°

19 *mf*  
A. Sx. 1  
A. Sx. 2  
T. Sx. 1  
T. Sx. 2  
B. Sx.

19 *pp* *mp* *mf*  
B. Tpt. 1  
B. Tpt. 2  
B. Tpt. 3  
B. Tpt. 4

Tbn. 1 *mf*  
Tbn. 2 *mf*  
Tbn. 3 *mf*  
Tbn. 4 *mf*

D7 G m7 C m7 C# D7 G m9 B°

19 *mf* *mf*  
Gtr. D7 G m7 C m7 C# D7 G m9 B°  
Pno. D7 G m7 C m7 C# D7 G m9 B°

19 *mf* *mf*  
Bass G m9 B°  
D. S. *mf*





37

H *cuer* *mf* *f* da - ba - run - di - ba - los re - cuer... da - run - du - ra - fa - mi

M *mf* *f* da - ba - run - di - ba - los re - cuer... da - run - du - ra - fa - mi

P *mf* *f* du - ba - de - mi - fa - - - mi...

A. Sx. 1 *mp* *f*

A. Sx. 2 *mp* *f*

T. Sx. 1 *mp* *f*

T. Sx. 2 *mp* *f*

B. Sx. *mp* *f*

B. Tpt. 1 *mf* *pp*

B. Tpt. 2 *mf* *pp*

B. Tpt. 3 *mf* *pp*

B. Tpt. 4 *mf* *pp*

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Tbn. 4

Gtr. *B<sup>b</sup>M7* *B<sup>b</sup>M7(#11)* *E* *A m(maj7)* *A m7/G* *F M7* *B7* *f*

Pno. *B<sup>b</sup>M7* *B<sup>b</sup>M7(#11)* *E* *A m(maj7)* *A m7/G* *F M7* *B7* *f*

Bass *f*

D. S. *Fill* *f*



49 *f* da ba du rn du yo los ad - mi *mp* *f* di di ba du son mi to... *mp* *f* do du ba lo mas im - por -

H. A. Sx. 1. A. Sx. 2. T. Sx. 1. T. Sx. 2. B. Sx. B. Tpt. 1. B. Tpt. 2. B. Tpt. 3. B. Tpt. 4. Tbn. 1. Tbn. 2. Tbn. 3. Tbn. 4. Gtr. C m7 F° E7 A m(maj7) F m6 F# Pno. C m7 F° E7 A m(maj7) F m6 F# Bass D. S.





61  $F\sharp$   $\text{♩} = 60$  *mp*  
H ba du ba di ba du ba da ba  
M *mp*  
P da dun ba di ba du ya da

A. Sax. 1 *mf*  $\text{D}\sharp$  *f*  
A. Sax. 2 *mf* *f* *mp*  
T. Sax. 1 *mf* *f*  
T. Sax. 2 *mf* *f*  
B. Sax. *mf* *f*

B. Tpt. 1 *mp* *mf* *f*  
B. Tpt. 2 *mp* *mf* *f*  
B. Tpt. 3 *mp* *mf* *f*  
B. Tpt. 4 *mf* *f* *mp*

Tbn. 1 *mf* *f*  
Tbn. 2 *mf* *f*  
Tbn. 3 *mf* *f*  
Tbn. 4 *mf* *f*

Gtr.  $F\sharp$  *mf* *f*  
Pno.  $F\sharp$  *mf* *f*

Bass  $F\sharp$  *mf* *mp* no swing  
D. S.  $F\sharp$  *mf* *f* *mp* no swing

67

H da bu ba di ba du ba da ba da du da ri ba du ba

M da dum ba di ba da yu da ba du ba di ba du ba

P *mp* do bu du ba da du ba ra do da do run do ba do run do ba

A. Sax. 1

A. Sax. 2

T. Sax. 1 *mp*

T. Sax. 2 *mp*

B. Sax.

B $\flat$ -Tpt. 1

B $\flat$ -Tpt. 2 *mp*

B $\flat$ -Tpt. 3 *mp*

B $\flat$ -Tpt. 4

Tbn. 1 *mp*

Tbn. 2 *mp*

Tbn. 3 *mp*

Tbn. 4

Gtr.

Pno.

Bass

D. S. 67

73

H  
ba du ba di ba du ba di ba du ba di ba du ba ya

M  
ba du ba di ba du ba di ba du ba di ba du ba ya

P  
do ra ba da da ba ro ba ya

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx.

B. Tpt. 1

B. Tpt. 2

B. Tpt. 3

B. Tpt. 4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Tbn. 4

Gtr.

Pno.

Bass

D. S.

On Cue

*mp* *ppp*

*mp* *ppp*

## 6. ANÁLISIS COMEDIA MUSICAL “DISFAMILIA”

### 6.1. Introducción

“Disfamilia” es un musical que está compuesto de **ocho secciones**:

6.2. “Caos Familiar”

6.3. “Terapeuta”

6.4. “Soy Yo”

6.5. “Discusión”

6.6. “Bendita Rutina”

6.7. “Crítica”

6.8. “Sanación”

6.9. “Te quiero”

Cada una de las **secciones fueron creadas** para **lograr la atmósfera necesaria con el fin de enfatizar la acción teatral.**

Las secciones comparten una instrumentación base, una **Big Band de jazz** y sus **diferentes combinaciones** a **excepción** de “Sanación” donde participan **instrumentos étnicos** como el **cultrún**, las **pesuñas** y la **calimba**. La Big Band está formada por:

2 Saxos Altos

2 Saxos Tenores

Saxo Barítono

4 Trompetas Bb

4 Trombones Tenores

Sección rítmica: Guitarra, Piano, Bajo / Contrabajo y Batería.

Que acompañarán a nuestros protagonistas Mamá (soprano), Hija (soprano), Papá (Tenor), Terapeuta (soprano). Tenemos que tener en cuenta que los **cantantes** harán uso de **micrófono** y la técnica empleada será **popular**, por lo que los registros de los cantantes **umenta** en sus **bajos** considerablemente.

En todas las secciones existe una **relación** directa entre las agrupaciones de los **instrumentos** y la de los **personajes** que constituyen a la familia, por lo que siempre veremos relacionado en conjunto o individualmente a:

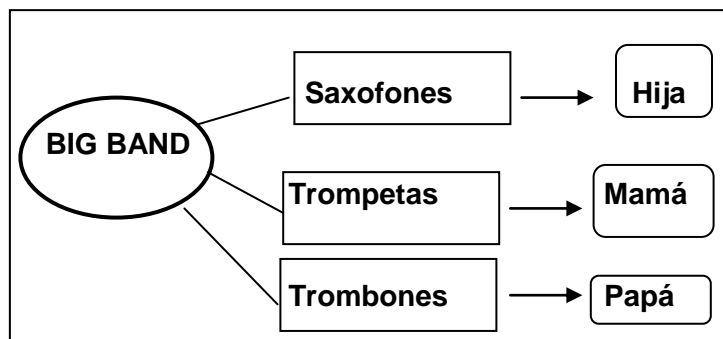


Figura 1. Relaciones entre instrumento y personaje

Al ser las trompetas y trombones bronces los destiné a la mamá y al papá según su registro y timbre, otorgándole a la hija los saxofones por ser un timbre distinto, a los recientemente mencionados, con el fin de que exista una identidad sonora de cada personaje. Esta relación se verá reflejada tímbricamente durante toda la obra de manera gradual.

## 6.2. Caos Familiar

Al enfrentarme con la creación de la primera sección de este musical, busqué musicalmente crear un ambiente de apuro, para darle un comienzo la obra de gran fuerza y energía.

Estructuralmente esta sección está formada por:

**Introducción** (compás 1 al 23)

**A** (compás 24 al 28)

**Puente** (29 al 33)

**B** (compás 34 al 48)

**A** (compás 49 al 53)

**Puente** (compás 54 al 56)

**C** (compás 57 al 63)

**A** (compás 64 al 68)

**Nexo** (compás 69 al 70)

**A´** (compás 71 al 76)

**Coda** (compás 77 al 87)

### 6.2.a. Introducción

Comienza con un gran movimiento rítmico de la batería con un patrón de dos compases donde se priorizan los sonidos de toms, bombos y el crash, que se mantienen hasta el compás 18.

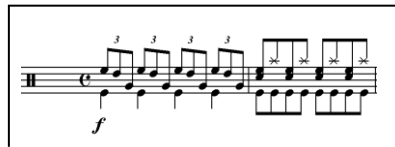


Figura 2. Ejemplo de la batería "Caos Familiar"

En el compás 4 hasta el 8 entra el bajo y la guitarra con notas pedal, tomando la guitarra un rol de acompañamiento armónico desde el compás 9 al 18. Al mismo tiempo en el compás 4 entra el un patrón repetitivo de tresillos dado por el piano que se mantiene hasta el compás 18.



Figura 3. Ejemplo piano "Caos Familiar"

Los trombones entran en el compás 9 apoyados por el bajo con un motivo melódico de dos compases que se presenta variado en tres ocasiones hasta el compás 17.

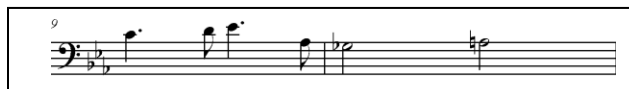


Figura 4. Ejemplo trombón "Caos Familiar"

Los saxofones intervienen en el compás 10 y 14 con un motivo de tresillos compuestos semitonos descendentes, entrando en diferentes tiempos dando una sensación más ágil a la música.

The image shows a musical score for saxophones, consisting of five staves. Each staff contains a series of triplet notes, specifically eighth notes, moving in a descending chromatic scale. The notes are grouped by a bracket with a '3' above it. The dynamic marking 'f' (forte) is placed below each staff. The staves are arranged vertically, with the top staff being the highest and the bottom staff being the lowest.

Figura 5. Ejemplo saxofones “Caos Familiar”

En el compás 12 las trompetas participan con tresillos de semitonos ascendentes, apoyados por la mano izquierda del piano con un movimiento de tresillos ascendente y descendente.

The image shows a musical score for trumpets and piano. On the left, there are four staves labeled 'Trompetas' (Trumpets). Each staff contains a series of triplet notes, specifically eighth notes, moving in an ascending chromatic scale. The notes are grouped by a bracket with a '3' above it. The dynamic markings 'f' (forte) and 'ff' (fortissimo) are placed below each staff. On the right, there is a single staff labeled 'Piano'. It contains a series of triplet notes, specifically eighth notes, moving in an ascending chromatic scale, followed by a series of triplet notes moving in a descending chromatic scale. The notes are grouped by a bracket with a '3' above it.

Figura 6. Relación de la sección de trompetas y piano “Caos Familiar”

En los compases 16 y 17 se produce un gran acorde con un final brusco para crear un contraste y pasar de tutti a un slap en el bajo y el bombo de la batería en el compás 18.



Figura 7. Slap bajo y bombo batería, “Caos Familiar”.

En los siguientes compases (desde el 19) comienzan a intervenir las agrupaciones de instrumentos. Comenzando con las trompetas con un trino de labio, luego los trombones donde el trombón 1 y 2 continúan con los tresillos de semitonos ascendentes; el trombón 2 y 4 apoyan con una nota pedal con trémolo; a la brevedad intervienen los saxofones con un motivo de semitono en cuartinas con dirección ascendente y descendente para terminar la introducción con un slap junto con el bajo y la batería en el compás 23, dejando un espacio de silencio donde comenzara con el alzar del compás 24 la “A”.

### 6.2.b. “A” y “Puente”

Con el alzar del compás 23 al 24 comienza la línea melódica armonizada en bloques de nuestros tres protagonistas (papá, mamá, hija), armonización sin mayor complejidad según la armonía de la tonalidad de Do menor. Que es apoyada con breves intervenciones de la instrumentación como armonizaciones en bloques de rítmica simple con una caída en glisando.

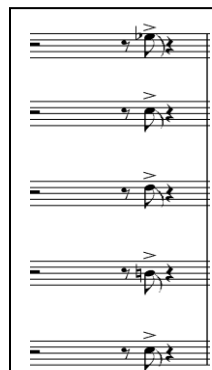


Figura 8. Ejemplo de apoyo instrumental, “Caos Familiar”.



o breves líneas melódicas como armonizadas como en el compás 28 y 29 de los saxofones

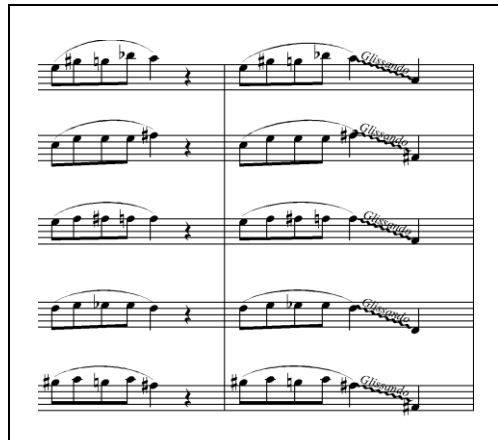


Figura 9. Línea melódica saxofones, “Caos Familiar”.

La sección rítmica tiene una participación libre donde se le deja al intérprete crear “voicing” (disposición de los acordes) y acompañamientos, guiándose por la armonía dada y en el caso de la batería por el estilo dado (swing). El bajo en cambio tiene que seguir lo escrito por la compositora.

El “puente” del compás 29 al 31 tiene elementos usados en la introducción; tresillos con un patrón repetitivo en las trompetas 3 y 4 junto con los trombones.



Figura 10. Tresillos de trompetas y trombones, “Caos Familiar”.

Al mismo tiempo que las trompetas 1 y 2 junto a los saxofones participan con una variación del motivo del bajo y los trombones presentado anteriormente en el compás 9 y 10.

The image shows a musical score for six instruments: A. Sx. 1, A. Sx. 2, T. Sx. 1, T. Sx. 2, B. Sx., and B. Tpt. 1 & 2. The score is in 3/4 time and consists of three measures. The first measure starts at measure 29. The dynamics are marked as *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). The instruments play a melodic line with slurs and accents.

Figura 11. Trompeta 1 y 2 junto a sección de saxofones, “Caos Familiar”.

Al termino de compás 31 se retoma la idea de crear un quiebre de tutti a splap en el bajo junto al bombo de la batería integrándose el 4to trombón y el saxofón barítono en forma de apoyo y variación de timbre en el compás 32 y 33.

### 6.2.c. “B”

Comienza la línea melódica de la “Mamá” acompañada de la sección rítmica, los saxofones intervienen en el compás 35 con una variación del motivo presentado en el compás 9 y 10 por el bajo y los trombones.

The image shows a musical score for five saxophones. The score is in 3/4 time and consists of five measures. The dynamics are marked as *mf* (mezzo-forte). The instruments play a melodic line with slurs and accents.

Figura 12. Acompañamiento de los saxofones, “Caos Familiar”.

Luego en el compás 37 aparece la primera relación tímbrica de las trompetas con el personaje al enfatizar su desesperación con las uñas. Que se apoya junto con un cambio de cifra métrica de 5/8, para darle mayor tensión a la acción.

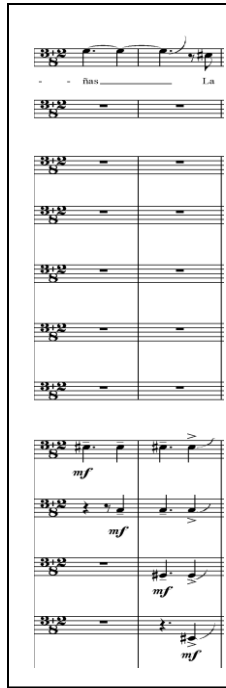


Figura 13. Apoyo instrumental y cambio de métrica, “Caos Familiar”.

En el compás 40 los trombones intervienen con la misma variación del motivo que realizaron los saxofones en el compás 35 del compás 9 y 10.



Figura 14. Trombones a cargo de la variación de motivo de los saxofones, “Caos Familiar”.

Finalizando la participación solista de la mamá con un frullato en la agrupación de trompetas y saxofones, nuevamente con una variación métrica de 5/4 a 5/8 para crear

la tensión de que “su figura de deshace por la ansiedad” que ocurre en las compases 41 al 43.

The image shows a musical score for Figure 15. It features a vocal line at the top with lyrics: "mi - - - - - fi - gu - ra de - sha - ce - - - - - e." Below the vocal line are eight staves of brass instruments, likely trumpets and saxophones. The score is divided into two systems of four staves each. The first system starts with a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano) and the second system starts with *f* (forte). The music is in 3/4 time and includes various chordal textures and melodic lines.

Figura 15. Frullato en trompetas y saxofones junto a la línea melódica de la “mamá”, “Caos Familiar”.

Interrumpe en el compás 44 como solista el Padre donde se presenta la primera relación con los trombones, donde todos participan con tresillos en semitonos ascendentes, elemento ocupado desde la introducción de la obra.

The image shows a musical score for Figure 16, consisting of four staves of music. Each staff begins with a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano). The music is in 3/4 time and features a consistent rhythmic pattern of triplets (indicated by a '3' over the notes) in ascending semitones. The notes are beamed together, creating a rapid, repetitive melodic line.

Figura16. Trombones con tresillos en semitonos ascendentes, “Caos Familiar”.

Se vuelve a recurrir al cambio métrico para enfatizar el conflicto del personaje “el perder el tiempo y en consecuencia negocios y dinero”, acompañado de los trombones y sección rítmica.

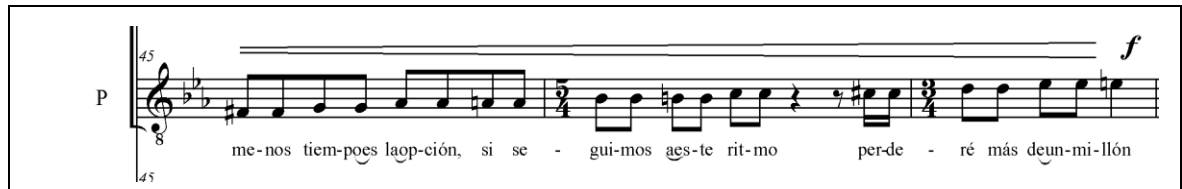


Figura17. Línea melódica “papá” compás 45 al47, “Caos Familiar”.

Para finalizar “B” se produce un pequeño gesto melódico del saxo barítono, guitarra, piano y bajo en diferentes octavas para dar inicio nuevamente a la “A”. Compás 48:



Figura18. Slap bajo y bombo batería, “Caos Familiar”.

#### 6.2.d. “A” y “Puente”

Melódica y armónicamente “A” se vuelve a repetir de igual manera en la rol de los protagonistas, pero varía en su acompañamiento por la participación de las agrupaciones instrumentales para darle más dinámica y desarrollo a “A” para no caer en la repetición exacta y poder lograr entregarle un aire nuevo a algo ya expuesto.

En el “puente”, que comienza a presentarse desde en el compás 53 al 56, se presenta un pedal rítmico creado por los saxofones, las trompetas, los trombones 3 y 4, el piano, el bajo y la batería de forma gradual, junto con cuartinas de semitonos

ascendentes y descendentes de los trombones 1 y 2 apoyados por un modulo repetido de semitono en la guitarra.

The image shows a musical score for a bridge section from measure 53 to 36 of the piece "Caos Familiar". The score is arranged in a system with multiple staves. At the top, there are staves for Trombone 1 and Trombone 2, followed by a guitar staff with a repeating semitone module. Below these are staves for the piano, including a grand staff (treble and bass clefs) and a separate staff for the right hand. The piano part includes dynamic markings such as *mf* and *sin pedal*. The score is written in a key signature with one flat and a 2/4 time signature.

Figura18. Puente compás 53 al 36, “Caos Familiar”.

Volviendo a terminar en tutti para dar comienzo a la primera aparición solista de la “hija”, creando nuevamente un efecto de contraste al disminuir la instrumentación a voz y sección rítmica.

### 6.2.e. “C”

En el caso del rol de la hija, tiene una mezcla de la participación de sus padres, comienza con una línea melódica (mamá), en el conflicto existe un cambio métrico a 5/8 (mamá, papá) y finaliza con semitonos ascendentes (papá). A diferencia de su

padre y madre no se expresa su relación con los saxofones ya que se quiere demostrar la influencia materna con las trompetas que acompañan la línea melódica y la influencia paterna con los trombones que acompañan los semitonos ascendentes.

The image displays a musical score for a scene. The vocal line (H) is in Spanish, with lyrics: "na-hi con sus con-lic-to os, por mi me voy bien le-jos y no ré-gre-sar". The score includes parts for Soprano (M), Alto (P), Saxophones 1 and 2 (Sx. 1, Sx. 2), Trumpets 1, 2, 3, and 4 (pt. 1-4), and Trombones 1, 2, 3, and 4 (bn. 1-4). The key signature is B-flat major, and the time signature is 3/8. The score is divided into measures, with a double bar line indicating a section change. The instrumental parts for trumpets and trombones feature dynamic markings of *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte).

Figura19. Influencia de instrumentos característicos de los “padres” en la línea melódica de la hija.

Finaliza el rol solista con un “nexo” entre la “C” y la “A” donde se retoma el concepto de pedal como en el “puente” de las trompetas con el bajo, junto con un gesto melódico

por tono descendente, ascendente y descendente de cuartinas apoyadas rítmicamente con la batería.

The image shows a musical score for two measures, 62 and 63, of the piece "Caos Familiar". The score is arranged in a system with multiple staves. The top four staves appear to be vocal lines, with the first two starting with a forte (*f*) dynamic. The next two staves are piano accompaniment, also starting with *f*. The piano part includes chords marked "C m7 C" and "sin pedal". Below the piano part, there is a section labeled "slap" with a dashed line above it, and a section labeled "Fill" with a dashed line above it. The drum part is represented by a series of rhythmic notations.

Figura 20. Nexo compás 62 y 63, "Caos Familiar".

### 6.2.f. "A" y "Nexo"

Al igual que la segunda exposición de "A", esta vez se vuelve a mantener el rol de los personajes, pero el acompañamiento de los instrumentos es mayor, donde la participación de la orquestación aumenta notablemente, con elementos ya ocupados durante la obra, para volver a crear un contraste y variación para no repetir exactamente de igual forma la "A". Al final de esta "A" en el "nexo" se mantiene por dos compases un La disminuido para crear tensión y llegar a "A".



### 6.2.g. “A” y “Coda”

En la “A” ocurre una variación importante en lo que siempre mantuvimos sin tocar, los roles de los protagonistas, que al final se varía para apoyar el conflicto principal de cada personaje presentando finalmente la relación personaje – instrumento que se verá desarrollado en la obra; mamá – trompeta, papá- trombón, hija –saxofones. Que se desarrolla en el compás 72 al 74.

The image displays a musical score for the section "A" and "Coda" of "Caos Familiar", spanning measures 72 to 74. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The vocal parts are for Soprano (S), Alto (A), and Tenor (T). The instrumental parts include two Saxophones (A. Sx. 1 and 2, T. Sx. 1 and 2), Bass Saxophone (B. Sx.), four Trumpets (B<sup>b</sup> Tpt. 1-4), and four Trombones (Tbn. 1-4). The lyrics for the vocal parts are: Soprano: "peu-ta nos es-pe-ra ... nia - li con su vo-lá"; Alto: "peu-ta nos es-pe-ra Mis ner-vios cu-ra-rá."; Tenor: "peu-ta nos es-pe-ra ¿A queho-ras-ca-ba-rá?". The instrumental parts feature various melodic and harmonic lines, with some instruments playing sustained notes or short phrases.

Figura 21. Conflicto de los personajes, “Caos Familiar”.

Finaliza “Caos familiar” con una “coda” que toma como elemento principal el trabajo del tutti con un gesto de semitono ascendente , con una dinámica creciente de mp a ff y un cambio de métrica de 2/4 para enfatizar el gran final y el conflicto familiar, con un fuerte quiebre rítmico en los compases finales (compás 85-87).

The image shows a musical score for the final of "Caos Familiar", measures 85-87. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments and parts included are:

- Vocal parts: H (Soprano), M (Mezzo-soprano), and P (Contralto).
- Woodwinds: A. Sx. 1 & 2 (Alto Saxophones), T. Sx. 1 & 2 (Tenor Saxophones), B. Sx. (Baritone Saxophone).
- Brass: Bb-Tpt. 1, 2, 3, 4 (B-flat Trumpets), Tbn. 1, 2, 3, 4 (Tubas).
- Guitar (Gtr.) and Piano (Pno.).
- Bass (Bass) and Double Bass (D. S.).

The score begins at measure 85 with a dynamic marking of *ff*. The vocal parts have lyrics "caos" written below them. The music features a dynamic increase from *mp* to *ff* and a change in meter to 2/4. The guitar part shows chords E7, E9, and E9#9. The piano part shows chords E7 and E9. The bass and double bass parts show a rhythmic pattern of eighth notes.

Figura 22. Final de “Caos Familiar”.

### 6.3. Terapeuta

“Terapeuta” es una sección que como objetivo desde sus inicios fue crear un ambiente esotérico para un personaje que tiene conocimientos no tradicionales y tradicionales de la sicología. Es muy importante lograr proyectar una cierta magia y misterio al presentar a “Amanda” (terapeuta).

Por eso existe un trabajo armónico –melódico de gran relevancia, donde hay un juego de estabilidad armónica que está relacionado al uso de la oncena sostenida y oncena natural. Los elementos del acompañamiento de la Big Band tienen un rol principalmente de timbrar y aumentar la “atmósfera” para que se sienta “volátil”. “Terapeuta” se puede dividir en:

**Introducción** (compás 1 al 14)

**A** (compás 15 al 53)

**B** (compás 54 al 84)

**C** (compás 85 al 107)

#### 6.3.a. Introducción

“Terapeuta” comienza con arpeggio de Lab en el piano donde su octava rápidamente reposa en la séptima mayor para darle una sensación más inestable al acorde.

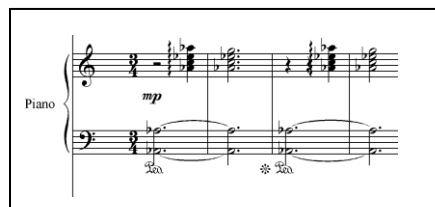


Figura 23. Ejemplo arpeggios del piano, “Terapeuta”.

Que es apoyado por un arpeggio del mismo acorde final en la guitarra que aparece y desaparece muy sutilmente. Todo esto con el fin de lograr una sensación de musical sutil.



Figura 24. Acorde en la guitarra, “Terapeuta”.

El acorde de Lab con séptima mayor resuelve en el compás 6 a un acorde de Do mayor con séptima mayor, lo que produce una sensación de no resolución y de continuidad, producido por la distancia semitonos entre los componentes armónicos de cada acorde. La resolución es apoyada con la delicada presencia de la guitarra con el arpeggio de Do con séptima mayor, junto con el crash tocado con mazo que entra con gran delicadeza. En el compás 7 el bajo hace un gesto melódico que nos vuelve a transportar al acorde de Ab para continuar con el juego de estabilidad e inestabilidad.

The musical score for Figure 25 consists of five staves. The top staff is for guitar, showing a sequence of chords with dynamics *pp* < *mp* > *pp*. The second staff is for piano, with a crash marked in measure 6. The third staff is for bass, showing a melodic line with a triplet in measure 7. The fourth and fifth staves are for other instruments, with dynamics *mp* and *ppp* < indicated.

Figura 25. Ejemplo movimientos armónicos, “Terapeuta”.

La entrada de los trombones en el compás 8 tiene como función crear un timbre distinto, produciendo entre ellos un arpeggio de Ab.

The musical score for Figure 26 consists of four staves, each representing a trombone. Each staff shows a melodic line starting in measure 8, with dynamics *pp* and *mp* indicated.

Figura 26. Entrada de los trombones compás 8, “Terapeuta”.

Luego de la segunda intervención de los trombones comienza el “parlato” de la “terapeuta” en el compás 11 para dar fin a la introducción. Este final es apoyado por una intervención melódica del primer trombón en que comienza en el alzar del compás 12 al 13 terminando en el compás 14. Participa también la aparición de la guitarra con notas rápidas para lograr un pequeño “colchón sonoro” y lograr una sutil variación sonora para dar inicio a una nueva sección. Apoyado de elementos ya antes comentados en el resto de los trombones, piano, bajo y batería.

The musical score for measures 11-14, titled "Terapeuta", features the following parts and dynamics:

- Tbn. 1-4:** Four trombone parts. Measures 11-12 start with a dynamic of *mp*. In measure 12, they transition to *pp*. In measure 13, they transition to *mp*. Measure 14 continues with *mp*.
- Gtr.:** Guitar part starting in measure 12 with a dynamic of *pp*, transitioning to *mp* in measure 13.
- Pno.:** Piano part with chords and melodic lines. Measure 14 includes a *ppp* dynamic marking.
- Bass:** Bass line with triplets in measures 12 and 13, and a *ppp* dynamic marking in measure 14.
- D.S.:** Double Bass part with a *ppp* dynamic marking in measure 14.

Figura 27. Compás 11 al 14, “Terapeuta”.

### 6.3.b. “A”

En esta parte de la sección comienza el trabajo con la oncenena sostenida y natural tanto armónica como melódicamente para lograr la inestabilidad y sensación de irresolución como se puede ver en los compases 21 al 32.

Fa 7 mayor      Do 7 mayor y #11      Fa con 7 mayor      Do 7 mayor y 9ª      Fa 7 mayor      Do 7 mayor y #11

21  
Terap.  
da . . . a . . . a . . . a . . . a . . . a . . . ad . . . he via - ja - do , hex - plo - ra - do

Figura 28. Ejemplo de relación armónica / melódica, “Terapeuta”.

La sección rítmica continúa con arpeggios en la guitarra y piano, apoyados de las tónicas en el bajo con pequeños giros melódicos, junto con intervenciones de delicados frulato en la batería, que se puede apreciar en los compases 15 al 17.

Figura 29. Guitarra, piano, bajo y batería compás 15 al 17, “Terapeuta”.

En el caso de los trombones su función se mantiene en los compases 21 al 28 con el apoyo de arpeggios de la armonía aportando a la variación del timbre atmosférico.

Tbn. 1  
Tbn. 2  
Tbn. 3  
Tbn. 4

pp < mf      pp < mf      pp < mf      pp < mf

pp < mf      pp < mf      pp < mf      pp < mf

pp < mf      pp < mf      pp < mf      pp < mf

pp < mf      pp < mf      pp < mf      pp < mf

Figura 30. Trombones compas 21 al 28, “Terapeuta”.

La guitarra en cambio, en los compases 23 al 25 y del 27 al 28, adorna a través del contrapunto melódico lo que canta la terapeuta, otorgando como resultado un mayor movimiento.



Figura 31. Guitarra compás 23 al 28, "Terapeuta".

En el compás 29 entran los saxofones con el mismo rol de los trombones sumando al uso de trino lo cual ayuda a el efecto buscado para esta obra.

Se suma también en el mismo compás un nuevo timbre creado por la 1ª trompeta con "sordina harmón" (utilizada siempre por todas las trompetas) que duplica la línea melodía de la solista hasta el compás 35.

A complex musical score for multiple instruments and voice. At the top, the vocal line is written with lyrics: "he via - ja - do he ex - plo - ra - do". Below this are several staves for saxophones and a first trumpet. Each staff includes dynamic markings such as *mp* and *mf*, often with a crescendo hairpin. The bottom staff is for the first trumpet, marked "con sordina harmón siempre" and *mf*. The score is organized into two systems of two measures each.

Figura 32. Voz, sección de saxofones y primera trompeta, "Terapeuta".

En el compás 37 se produce un cambio importante que es dado principalmente por la participación del piano que presenta un motivo de dos compás de gran actividad musical en su registro agudo para darle un timbre brillante, trabajando con la armonía de F# con 7ª mayor hasta el compás 40, y del compás 41 al 44 con la armonía de Do# con 7ª mayor hasta el compás 44.

Figura 33. Piano compás 37 y 38, "Terapeuta".

El primer saxofón alto comienza con el antecedente de un motivo melódico en el compás 38 y 39, presentando el consecuente en el segundo trombón desde el compás 40 al 42, motivo que será presentado y variado por los trombones y trompetas en los siguientes compases hasta el final de la "A" (compás 54)

Figura 34. Antecedente a cargo del primer saxo tenor y consecuente en el segundo trombón, "Terapeuta".

A partir del compás 48 al 53 el piano presenta la misma rítmica del motivo anterior pero hay una reducción importante en lo melódico, transformando su intervención en secciones de "pedales con movimiento".

Figura 35. Ejemplo piano compás 48 al 51, "Terapeuta".



Desarmando este “pedal con movimiento” en el compás 53 y 54 con un gesto melódico para dar inicio a la B.

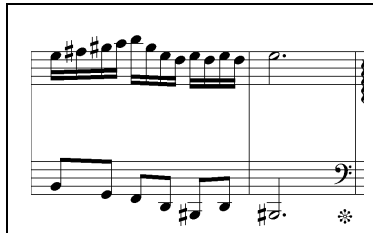


Figura 36. Piano compás 53 y 54, “Terapeuta”.

Armónicamente en el compás 53 y 54 se hace presente el Mi dominante de La, acorde con que empezará “B”.

### 6.3.c. “B”

“B” tiene un “aire españolado” y a diferencia de la “A”, donde la participación de la orquestación se vuelve más terrenal como en la batería que se presenta un patrón rítmico continuo (aro de la caja con baquetas)

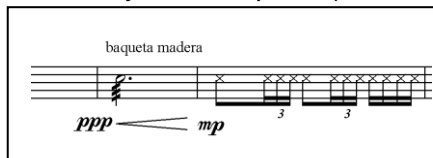


Figura 37. Batería principio de “B”, “Terapeuta”.

En el bajo se repite el siguiente acompañamiento que se modifica según la armonía. Armónicamente se trabaja con la interacción de La mayor con séptima y Sib mayor con séptima mayor.



Figura 38. Ejemplo del bajo en sección “B”, “Terapeuta”.

Estos tres elementos se mantienen constantemente hasta el compás 75. La armonía de La y Sib mayor permiten que la línea melódica de la terapeuta tenga rasgos de la música “española” al trabajar con la novena bemol de La que es Bb.

A pesar de la importancia rítmica presentada por la sección rítmica, la guitarra mantiene su rol de arpeggios para no perder en su totalidad la sensación volátil que se trabajó en un principio de esta sección, que se mantiene hasta el final de la B a excepción de los compases 75 y 76.

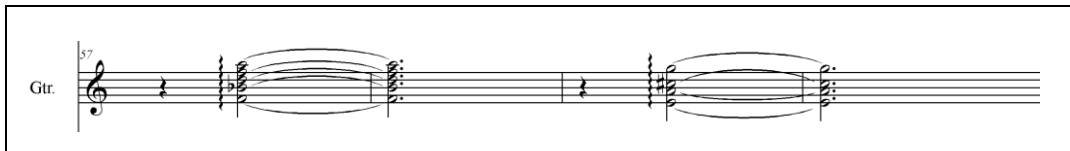


Figura 39. Ejemplo de guitarra compás 57 y 58, "Terapeuta".

Las trompetas 1 y 2 acompañan con una especie de trémulo de cuartinas en los compases 55 al 59 apoyados por las trompetas 3 y 4 con una rítmica de corcheas que hace de efecto de acento las semicorcheas 1 y 3, reposando en un acorde final de blanca con punto.



Figura 40. Sección de trompetas, "Terapeuta".

Los trombones al igual que la guitarra mantienen su rol de arpeggios de acordes

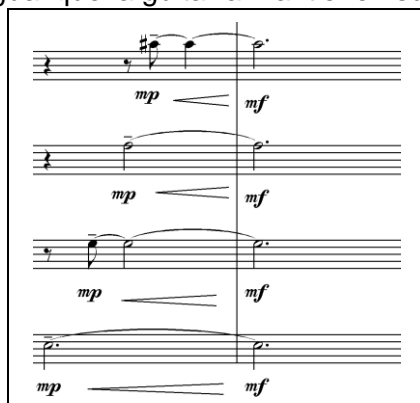


Figura 41. Sección de trombones, "Terapeuta".

y los saxofones participan con bloques armónicos junto a un trino (compases

56, 57 y 59) para no perder en su totalidad el concepto inicial de la composición.

The image shows a section of a musical score for saxophones. It consists of five staves, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first staff has a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano) that transitions to *mf* (mezzo-forte) with a wedge-shaped hairpin. The same pattern of *mp* to *mf* is repeated on the second, third, fourth, and fifth staves. The notes are mostly whole and half notes, with some rests.

Figura 42. Sección de Saxofones, “Terapeuta”.

En el compás 60 al 62 se presenta en la primera trompeta un motivo,

The image shows a musical score for a trumpet in measures 60 to 62. The first staff contains a melodic motif starting with a series of eighth notes (G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4) followed by a half note (F#4) and a whole note (G4). The dynamic marking starts at *mf* (mezzo-forte) and transitions to *p* (piano) with a wedge-shaped hairpin.

Figura 43. Trompeta compas 60 al 62, “Terapeuta”.

que volverá a utilizar con variación melódica en los compases 67 al 69

The image shows a musical score for a trumpet in measures 67 to 68. The first staff contains a variation of the melodic motif from Figure 43, starting with the same eighth-note sequence but followed by a half note (F#4) and a whole note (G4). The dynamic marking starts at *mf* (mezzo-forte) and transitions to *p* (piano) with a wedge-shaped hairpin.

Figura 44. Trompeta compás 67 y 68, “Terapeuta”.

En los compases 62 al 68 se vuelve a utilizar la combinación tímbrica de la voz al unísono con la 2ª trompeta con sordina harmon.

Para darle un quiebre y cambio importante a esta parte respecto a lo que se dice en el texto “que junto a mis conocimientos de Freud y Lacan”, donde aparece las nociones de la sicología tradicional se trabaja armónicamente con el Bb aumentado en sus distintas disposiciones

The image shows a musical score for piano in 'Terapeuta'. It consists of two staves. The upper staff shows a series of chords, primarily triads and dyads, with a key signature of one sharp (F#). The lower staff shows a melodic line with notes and rests. The dynamic marking starts at *mf* (mezzo-forte) and transitions to *p* (piano) with a wedge-shaped hairpin.

Figura 45. Ejemplo piano, “Terapeuta”.

y con la escala hexáfona presente en la línea melódica de la Terapeuta desde el compás 69 al 75.

The image shows a musical score for the character 'Terapeuta'. It consists of two staves. The top staff is a vocal line with lyrics: 'Que jun - toa mis co - no - ci -'. The bottom staff is a piano accompaniment with lyrics: 'mien - tos de Fre - ud y La - can'. The music is in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The melody is characterized by a hexatonic scale.

Figura 46. Línea melódica personaje, “Terapeuta”.

Al terminar este considerable cambio, la guitarra y el piano con un giro melódico nos hace resolver en Sol con séptima mayor en el compás 76, lo cual incluye la finalización de la participación rítmica de la batería y el bajo para volver a una sensación de inestabilidad con pedales y arpeggios de la guitarra y el piano concluyendo la “B” con un “nexo” melódico de la primera trompeta para dar inicio a la “C”.

The image shows a musical score for the final of section 'B' of 'Terapeuta'. It features a full orchestral arrangement. The top four staves are for trumpets (B-Tpt. 1-4), the next four for trombones (Tbn. 1-4), followed by guitar (Gtr.), piano (Pno.), and bass (Bass). The score is in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The music concludes with a resolution to a dominant seventh chord (Sol con séptima mayor) in measure 76. Dynamics include *mp* and *pp*.

Figura 47. Final de “B”, “Terapeuta”.

### 8.3.d. “C”

En el compás 83 participa el Sol disminuido, sensible de Lab para comenzar la “C” con Lab como en el principio de la obra e imita la misma resolución hacia el Do con

séptima mayor. Vuelven a aparecer los efectos de arpeggios y trinos en los saxofones (compás 85 al 88) y efectos de arpeggio en los trombones (compás 87 y 88).

The image shows a musical score for woodwinds, specifically saxophones and trombones, from measures 85 to 88 of the piece "Terapeuta". The score is arranged in two systems. The first system contains five staves for saxophones, and the second system contains five staves for trombones. The saxophone parts feature arpeggiated and trilled passages, with dynamics marked from *pp* (pianissimo) to *mf* (mezzo-forte). The trombone parts also feature arpeggiated passages, with dynamics marked from *pp* to *mf*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Figura 48. Sección de vientos compás 85 al 88, "Terapeuta".

Mientras que la sección rítmica vuelve a las intervenciones melódicas con contraste rítmico.

The image shows a musical score for guitar, piano, and bass from the piece "Terapeuta". The score is arranged in three staves. The guitar part features a complex melodic line with trills and arpeggios, marked with a forte (*ff*) dynamic. The piano and bass parts provide harmonic support with simpler melodic lines. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Figura 49. Ejemplo guitarra, piano y bajo, "Terapeuta".

Se vuelve a producir un quiebre para darle énfasis al texto de la “Terapeuta”, donde plantea tener los conocimientos necesarios para saber “los problemas de la humanidad”, donde queda la voz duplicada con la trompeta sin ningún otro acompañamiento que finaliza con el apoyo armónico y tímbrico de la agrupación de trompetas, con la participación del piano de un gesto melódico que termina con la repetición de la última cuartina del compás 98.

The musical score for measures 92-98 of "Terapeuta" is presented in a multi-staff format. The top staff is the vocal line, with lyrics: "se cua-les son las fra-gi-li - da -des con-tem-po - ra-neas de la hu-ma - ni - dad" and "Es -". The vocal line is marked with *mp* and *mf*. Below the vocal line are several staves for instruments, including a trumpet line and a piano line. The piano line features a melodic gesture in the final measure, marked with *pp*. The score includes various musical notations such as slurs, dynamics, and articulation marks.

Figura 50. Compás 92 al 98, “Terapeuta”.

Finaliza la composición “Terapeuta” con la repetición de los compases 100 al 107 donde se presentan nuevamente arpegios en el piano, pedal de tónica según el acorde en bajo, junto a la línea melódica con 11# cantada por la “Terapeuta”. Interviene en los últimos compases los trombones con un efecto de arpegio, la guitarra con arpegio y repetición de notas en la segunda y tercera cuartina del compás 106, terminando con un gran calderón para mantener la resonancia del acorde final.

#### **6.4 Soy Yo**

“Soy Yo” es el momento donde comienza la “terapia de familia”, y los personajes se presentan tal cual son a la “terapeuta”. La sección se basa fundamentalmente en la participación de motivos que se mantienen durante toda la composición y se van desarrollando a lo largo de ella, incorporando elementos rítmicos y de ornamentación. Sin dejar de lado elementos nuevos que le dan dinamismo y variedad a algunas partes de la sección para apoyar la acción teatral.

A pesar de que “Soy Yo” es un constante desarrollo de motivos que se repiten, si queremos pensar en estructura, la estructuración de “Soy Yo” se manifiesta cada vez que la “terapeuta” conoce a algún integrante de la familia, que se ve reflejada por un cambio de tono (siempre por semitono ascendente) y una variación en los motivos bases que se repiten constantemente. Siempre que se produce estos cambios comienza la estructura con un “parlato” de la “terapeuta” con los personajes.

Los únicos componentes de la composición que no se basan fundamentalmente en los motivos son las líneas melódicas de los familiares que son diferentes entre sí, pero que tienen en el caso de la mamá y el papá pequeños detalles de similitud que demostraré más adelante.

Estructura “Soy Yo”:

**A** (compás 1 al 44)

**B** (compás 45 al 96)

**C** (compás 97 al 152)

**Coda** (compás 153 al 156)

A diferencia de los análisis anteriores en vez de analizar cada parte de la estructura, enfocaré el análisis en los motivos fundamentales de la sección, el desarrollo de estos en cada parte, los elementos extras que le dan un apoyo a la acción teatral, los componentes en común entre las líneas melódicas del padre y la madre y la Coda.

#### 6.4.a. Motivos fundamentales de la composición

El motivo base, de lo que será la participación del bajo, se compone de un antecedente (primeros dos compases) y un consecuente (tercer y cuarto compás)



Figura 51. Motivo base del bajo, “Soy Yo”.

La batería comienza con la utilización del “ride”, el “aro de la caja” que le da un sonido más brillante a la batería, y con el bombo apoya rítmicamente a la línea del bajo.

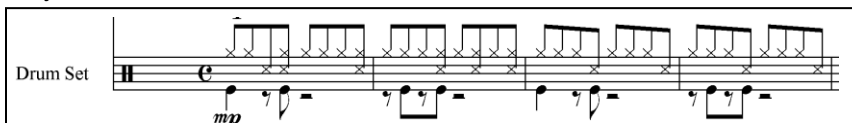


Figura 52. Ejemplo batería, “Soy Yo”.

El piano estará encargado en su mayoría de la armonía con una rítmica específica que irá variando a medida que se desarrolle la obra.

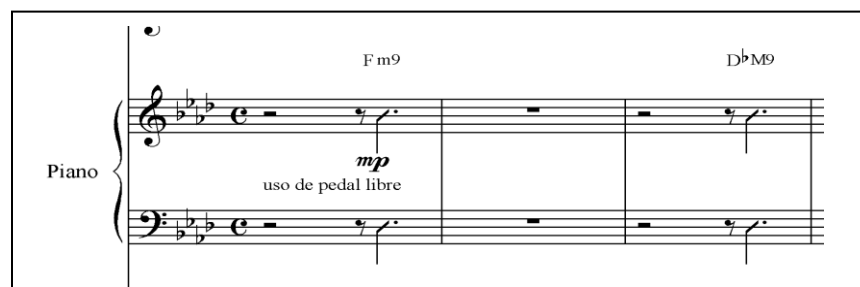


Figura 53. Ejemplo piano, “Soy Yo”.



En el caso de la guitarra su rol es apoyar tímbricamente y armónicamente los diferentes motivos fundamentales de la composición.

En el compás 9 al 11 aparece el motivo base que participará en cada una de las agrupaciones de vientos (saxofones, trompetas, trombones) en las trompetas. Se presenta en las trompetas porque es el turno del rol solista de la “mamá”, por lo que en el rol del padre el motivo será interpretado con sus respectivas variaciones por los trombones y en el caso de la hija por los saxofones, manteniendo la relación instrumento – personaje.



Figura 54. Trompetas compás 9 al 11, “Soy Yo”.

Y por último un giro melódico que funciona de nexo y de preparación para el cambio tonal para pasar a las distintas partes, que adelanta según la instrumentación quien será el siguiente personaje en aparecer. Por ejemplo en el compás 44 aparece el gesto en los trombones, justo al terminar el rol de la “mamá”, ya que el siguiente personaje en acción es el “papá”

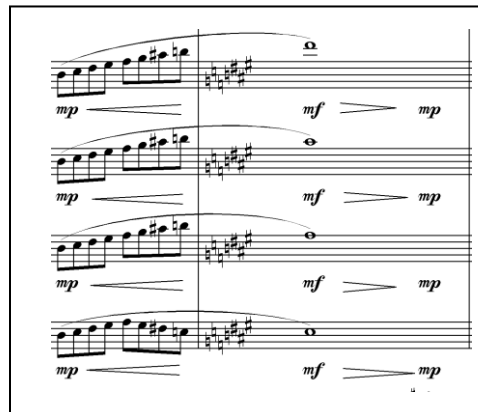


Figura 55. Ejemplo sección de los trombones compas 44 al 45, “Soy Yo”.

#### 6.4.b. Desarrollo de los motivos fundamentales de la composición

Al conocer el motivo principal del bajo (que se expone en “A”) podemos ver sus variaciones en las distintas secciones de la estructura de la sección

The image shows two staves of musical notation for a bass part. The top staff is labeled "B" and the bottom staff is labeled "C". Both staves are in a key signature of one sharp (F#) and one flat (Bb), and are in 4/4 time. The top staff starts with a measure number of 45. Both staves are marked with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and slurs.

Figura 56. Motivo principal del bajo, “Soy Yo”.

En ambos casos aparece una variación rítmica y de ornamentación, para crear en conjunto con los demás elementos una aumentación de componentes en la sección.

En la batería a parte de la variación rítmica es muy importante la variación tímbrica. En un principio usamos un sonido más brillante como el “aro de la caja” y el “ride”, pero a medida que varia se incorporan los “toms” que le dan cuerpo a la batería para terminar con un sonido donde solo participan el “bombo” y los “toms”.

The image shows two staves of musical notation for a drum part. The top staff is labeled "B" and the bottom staff is labeled "C". Both staves are in a key signature of one sharp (F#) and one flat (Bb), and are in 4/4 time. The top staff starts with a measure number of 45. Both staves are marked with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The notation includes various drum symbols such as eighth notes, sixteenth notes, and rests, with slurs indicating rhythmic patterns.

Figura 57. Variaciones en la batería, “Soy Yo”.

La primera variación en el piano es rítmica a diferencia de la segunda variación que es rítmica con la incorporación de acordes disminuidos sensibles del acorde que les antecede.

Figura 58. Variaciones en el piano, “Soy Yo”.

Los vientos por su parte varían el motivo presentado por las trompetas rítmicamente, por ornamentación y timbre. Que en “B” está a cargo de los trombones porque acompañan al “papá” y en “C” se hace presente en los saxofones que acompañan a la “hija”.

Figura 59. Ejemplo “B” motivo en los trombones y “C” motivo en los saxofones, “Soy Yo”.

Los “nexos” que terminan las partes y nos anteceden al cambio de tonalidad y de personaje en “B” se presentan en los saxofones ya que en “C” comienza el rol de la “hija”.



Figura 60. Ejemplo de “Nexo” entre “B” y “C”, compás 96 y 97, “Soy Yo”.

#### 6.4.c. Elementos extras de la sección

La aparición de estos nuevos elementos tiene como fin principal dar mayor dinamismo a la sección, apoyar y enfatizar situaciones relacionadas con la actuación: El primer elemento nuevo que encontramos es la interrupción del los motivos por el unísono rítmico y melódico de la voz con el primer trombón junto al bajo y la batería. Que apoya el relato del invento que hizo surgir al “papá”

The image shows a musical score for measures 67 to 69. The score includes parts for Voice (V.), Saxophones 1 and 2 (A. Sx. 1, A. Sx. 2), Tenor Saxophones 1 and 2 (T. Sx. 1, T. Sx. 2), Baritone Saxophone (B. Sx.), Trumpets 1, 2, 3, and 4 (B. Tpt. 1, B. Tpt. 2, B. Tpt. 3, B. Tpt. 4), and Trombone 1 (Tbn. 1). The key signature has two sharps (F# and C#). The lyrics under the voice part are: "has - ta quegan di - a click laam-po - lle-ta seí - lu - mi - nó". The score shows a unison of rhythm and melody between the voice and the first trombone.

Figura 61. Ejemplo compás 67 al 69, “Soy Yo”.

Una de las partes nuevas que son relevantes en esta obra es el momento en que el “papá”, la “terapeuta”, la “hija” y la “mamá” cantan un “jingle” relacionado con el producto de la empresa patriarcal (compás 72 al 77)

72 *mf*  
 v. (Hija, Mamá) que leen - tre-gua su fa-mi-lia hi - gie-ne fres-cu - ra en e - sos mo-men-tos de re - la-jos-to ma ca - a - al  
 v. (Terapeuta, Papá) que leen - tre-gua su fa-mi-lia hi - gie-ne fres-cu - ra en e - sos mo-men-tos de re - la-jos-to ma ca - a - al

A. Sx. 1  
 A. Sx. 2  
 T. Sx. 1  
 T. Sx. 2  
 B. Sx.

B $\natural$ -Tpt. 1  
 B $\natural$ -Tpt. 2  
 B $\natural$ -Tpt. 3  
 B $\natural$ -Tpt. 4  
 Tbn. 1  
 Tbn. 2  
 Tbn. 3  
 Tbn. 4

Gtr. F#m9 D#G G7 C7 F#M7 E dim A m7 G#dimG dim F#m9  
 Pno. F#m9  
 Bass  
 D. S.

Figura 62. Ejemplo compás 72 al 77, “Soy Yo”.

Luego en el compás 86 la guitarra y el piano tocan el “ring tone” de un celular (llamada de la empresa del papá).



Figura 63. “ring tone” de la guitarra y batería, “Soy Yo”.

A parte de estos elementos, se usa también silenciar algunos de los motivos bases para crear variantes en la sección y en el apoyo de la acción teatral. A pesar de no ser elementos nuevos los nombraré para que los tengan presentes como una forma del dinamismo en la sección. Que es lo que ocurre en el compás 31 donde la “mamá” dice que “mil años” se tardaría en encontrar marido si continuaba con sobre peso, compás en que queda sola con el “ride” y el “aro de la caja” de la batería. Ocurre algo similar en el compás 117 al 120 (voz y batería) y en el compás 133 al 144 (voz y línea del bajo) donde la hija plantea parte de su rabia infantil.

#### 6.4.d. Elementos comunes entre las líneas melódicas del “papá” y la “mamá”

El primer elemento en común entre las voces es la línea melódica descendente con tresillos de negra que se presentan en la “mamá” y el “papá” para otorgar un elemento común de fácil audición a diferencia de la hija ya que son matrimonio.

Compás 33 al 35 (mamá)

Compás 83 y 84 (papá)

Compás 92 y 93 (papá)

Figura 64. Elementos comunes entre líneas melódicas, “Soy Yo”.

#### 6.4.e. “Coda”

A diferencia de las demás partes en la “coda” no se produce un nexo ni un cambio de tono y variación en los motivos, se pasa bruscamente a la percusión de un “tom”, manteniéndose la aparición del “parlato” donde la terapeuta la pregunta “¿Y cuál es el motivo de su visita?” terminando con un tutti que va de “mp” a “f” para dar pie a una gran “Discusión” entre los integrantes de la familia.

The image shows a musical score for a section titled "Coda". At the top, it is labeled "Parlato" and includes the text "(TERAPEUTA): ¿Y cual es el motivo de su visita?". The score consists of a vocal line and several instrumental staves. The vocal line begins with a rest, followed by the lyrics. The instrumental parts feature a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamic markings include *mp* (mezzo-piano) and *f* (forte), with some staves showing a crescendo from *mp* to *f*. A "sin pedal" instruction is present in one of the lower staves. The score concludes with a double bar line.

Figura 65. Fina de la sección “Soy Yo”.

## 6.5 Discusión

Dentro del desarrollo de la historia existe una discusión muy fuerte entre los familiares, que quise interpretarla con una sección musical no convencional donde el contrapunto tiene un rol principal en la obra, que fue creada para clases de contrapunto del Profesor Oscar Carmona, con el fin de poder integrarlo como una sección de “Disfamilia”.

Al enfrentarme la problemática de cómo llevar a cabo la composición tomé como referencia por recomendación de mi profesor Oscar Carmona a **Vinko Globokar** y **Fred Frith**, donde la improvisación es parte fundamental de sus trabajos.


Para **Fred Fith** el **trabajo en estudio** es primordial para crear sus obras, lo cual no compatibiliza con mi forma de querer componer para el “musical” que estoy desarrollando. En el caso de **Globokar**, por lo que pude investigar y escuchar, trabaja a través de la búsqueda de **nuevas estéticas**, donde el **espacio** y el **tiempo** donde ocurre la obra es parte primordial de sus composiciones, trabaja con el **cuerpo como medio sonoro** y de **desplazamiento, incorporando a los instrumentos sonoridades corporales e interacciones con los demás intérpretes**. Como comenté en un principio, en varias de sus obras trabaja con la improvisación, dándole a los intérpretes algunos parámetros para la conducción de esta.

Al tomar como **referencia** estos últimos **conceptos** desarrollé mi idea para crear “**Discusión**”:

1. **Cada personaje se vinculará con alguna sección de vientos** (concepto ya empleado desde los inicios de “Disfamilia”); **a) Papá con Trombones, b) Mamá con Trompetas e c) Hija con Saxofones**.
2. Elaboré una **lista de elementos sonoros** cuando **discuto: gruñidos, succión de aire, gritos, discusiones, interrupciones, culpar “tú”**.



Uno de los problemas que enfrenté en el desarrollo de esta sección fue el recurso de la escritura para lograr crear “Discusión”, que al plantearse a al profesor Oscar Carmona me recomendó **New Music Notation** de **David Cope**, de donde saqué la información para trabajar la simbología:

- Registro
 




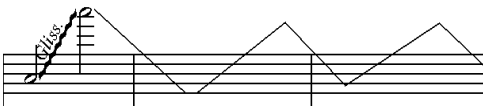


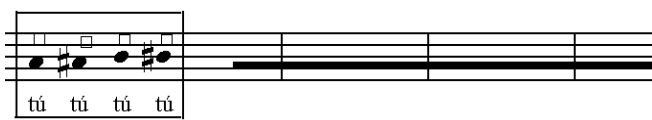
Bajo          Medio      Alto
- 
 Voz: Gruñido  
 Vientos: imitar gruñido con frulato.
- 
 Voz: succionar aire con los dientes juntos para producir ruido  
 Vientos: succionar aire emitiendo el sonido propio de esta acción.
- 
 Respetar articulación, ritmo y dinámica, la altura queda a elección del intérprete. En el caso de los cantantes también pueden elegir las vocales y consonantes que quieran ocupar para su interpretación.
- 
 Hija y Saxofones: Interpretar el gráfico siguiendo el registro, eligiendo las articulaciones, ritmos y dinámicas.

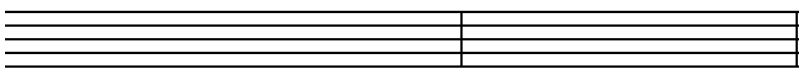
Figura 66. Primera parte de la simbología de “Discusión”.

- 
 Mamá y Trompetas: Interpretar gráfico siguiendo el registro sobreagudo (trompetas ocupar armónicos). Eligiendo articulaciones, ritmos y dinámicas.

- 
 Papá y Trombones: Interpretar gráfico siguiendo el registro, eligiendo articulaciones, ritmos y dinámicas.

- 
 Voz: Improvisar ritmos, articulaciones y orden de notas dadas. Prolongar módulo hasta el fin de la línea negra.

- 
 Vientos: Tocar nota simultáneamente con voz hablada diciendo "tú". Improvisar, ritmos, articulaciones y orden de notas dadas. Prolongar módulo hasta el fin de la línea negra.

- 
 estoy harta de todo esto, nunca me escuchas, solo sabes gitar, no me metan en sus p
- Dialogo actuado.


- 
 Voz: gruñido desde registro bajo llegando por un gliss hasta la nota más aguda (a un grito), que durará el final del compás como lo señala la línea ondulada.

Figura 67. Segunda parte de la simbología de "Discusión".

3. **Partes de la sección:** A partir de los elementos sonoros que establecimos para la creación de “Discusión”, se creó 5 partes para darle desarrollo al conflicto teatral que ocurre en esta sección del musical “Disfamilia”:

“**Con rabia**” (compás 1 al 7) sección en bloque de gruñidos y succiones de aire.

“**Se interrumpen**” (compás 8 al 13) sección en bloque rítmico.

“**Discuten**” (compás 14 al 21) improvisación contrapuntística colectiva donde cada grupo a) b) c) comienzan en la misma nota, siguen el mismo gráfico y terminan en la misma nota.

“**Se culpan**” (compás 21 al 32) improvisación contrapuntística donde cada grupo a) b) c) tienen como referencia las mismas notas para improvisar y en conjunto dicen el pronombre personal “tú”.

“**Con rabia, se culpan, discuten, se interrumpen**” (compás 33 al 39) contrapunto donde se presentan todos los elementos anteriores sumado a un contrapunto de diálogos de los personajes.


“**Grito**” (compás 34 y 35) final de la composición, llegando en bloque a la nota mas aguda según la posibilidad de cada instrumento e intérprete (grito).

4. **Puesta en escena:** Esta última parte será desarrollada al momento de montar la obra, donde se le incorporará movimientos de los actores principales, que le dará un énfasis aún mayor al concepto y a la música.

Fue primordial para la creación de la sección “Discusión” la referencia de “Vinko Globokar”, el lograr incorporar recursos naturales del cuerpo y la expresividad al momento de enfrentarnos a una discusión y el poder lograr incorporar estos recursos y lograr traducirlos a la escritura musical. Es muy importante en el trabajo de montaje de “Discusión” que los intérpretes incorporen a su técnica instrumental el concepto emocional y de acción que se escribe en cada sección, para darle el verdadero significado a “Discusión” de lo contrario es probable que carezca de sentido.

## 6.6 Bendita Rutina

“Bendita Rutina” aparece en la escena donde cada uno de los personajes de la obra cuenta como es su rutina; una rutina solitaria y ensimismada. Para eso busque darle una rítmica constante (como reloj), que sólo cambia para apoyar alguna acción teatral relevante o para darle inicio a alguna parte de la estructura. También tomé como referencia los trabajos de Emir Kusturica, donde pude observar que la sección rítmica era, en mucha de sus composiciones, constante y funcionaba como soporte principal y de dinamismo. Es por eso que en “Bendita Rutina” estará presente constantemente corcheas con stacato a cargo de la mano izquierda del piano, en el bajo y la batería que son apoyados en oportunidades por algún saxofón y / o trombón.



The image shows a musical score for three instruments: Piano, Bass, and Drum Set, covering measures 1 to 4. The score is in 2/4 time and B-flat major. The Piano part (treble clef) is mostly silent, with a dynamic marking of *f* and the instruction "sin pedal". The Bass part (bass clef) plays a steady eighth-note pattern with a dynamic marking of *f* and the instruction "sin pedal". The Drum Set part (percussion clef) plays a consistent pattern of eighth notes with a dynamic marking of *f*.

Figura 68. Piano, bajo, batería compás 1 al 4, “Bendita Rutina”

Luego de comentar un elemento que considero base fundamental de esta sección, comenzaremos con el análisis estructural de “Bendita Rutina”, que se puede dividir en:

Introducción (compás 1 al 41)

“**A**” (compás 42 al 64)

“**B**” (compás 65 al 89)

“**A**” (compás 90 al 112)

“**C**” (compás 113 al 143)

“**A**” (compás 144 al 166)

“**D**” (compás 167 al 201)

“**A**” (compás 202 al 227)

**Coda** (compás 228 al 247)

### 8.6.a. Introducción

En la introducción se anteceden elementos que se ocuparán durante toda la obra. Comenzando por la sección rítmica anteriormente comentada (compás 1 al 4). También podemos observar un motivo melódico que se repetirá durante toda la sección que esta presentada por la agrupación de los saxofones (compás 5 al 12) apoyado tímbricamente por la mano derecha del piano, a excepción del saxo barítono que está participando junto a la sección rítmica. En este motivo podemos encontrar el antecedente en los compases 5 al 7 y el consecuente en el compás 9 al 12.

A musical score for saxophones, measures 5 to 12, titled "Bendita Rutina". The score is written for five saxophones (Soprano, Alto, Tenor, Baritone, and Bass) and includes a piano accompaniment. The music is in 4/4 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The dynamics are marked with a forte (f) symbol. The score is divided into two systems, with measures 5-8 in the first system and measures 9-12 in the second system.

Figura 69. Saxofones compas 5 al 12, "Bendita Rutina".

Luego en las trompetas y en los trombones encontramos parte de lo que será la línea melódica a cargo de las voces en "A" (compás 4 al 12). Donde se presenta un antecedente en los compases 4 al 8 y un consecuente en desde el alzar del compás 8 al 9 hasta el compás 12. A excepción del 4to trombón que al igual que el saxo barítono apoya a la sección rítmica.

En el caso de la guitarra, se encuentra apoyando rítmica y tímbricamente los tiempos débiles de las corcheas a cargo del resto de la sección rítmica con un movimiento de semitono descendente.

A musical score for guitar, measures 5 to 7, titled "Bendita Rutina". The score is written for a single guitar and includes a piano accompaniment. The music is in 4/4 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The dynamics are marked with a forte (f) symbol. The score is divided into two systems, with measures 5-6 in the first system and measure 7 in the second system.

Figura 70. Guitarra compás 5 al 7, "Bendita Rutina".



El final de la introducción retoma la idea empelada en “Caos Familiar” donde pasamos de un gran densidad tímbrica (compás 38 y 39) con el bombo en la batería (compás 40 y 41) para darle un claro termino a una sección para dar inicio a otra.

The image shows a musical score for the piece "Bendita Rutina" from measures 38 to 41. At the top, there is a vocal line with the lyrics "de la co - ti - dia - ni - dad". Below the vocal line, there are several staves for piano accompaniment. The score includes dynamic markings such as *mp* (mezzo-piano) and *mf* (mezzo-forte). The music features a mix of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and melodic lines. The score concludes with a final chord and a fermata.

Figura 73. Compás 38 al 41, “Bendita Rutina”.

### 6.6.b. “A”

La sección “A” comienza con gran contraste dinámico, teniendo en cuenta que nos precede sólo el bombo de la batería. Entran todos los miembros de la “familia” con la línea melódica armonizada que fue en parte presentada en la introducción. Esta línea

melódica se presenta en el compás 42 al 51; que se repite en los siguientes compases hasta el compás 61.

Figure 74 shows a vocal trio score for three parts: H (Soprano), M (Mezzo), and P (Bass). The music is in 4/4 time with a key signature of two flats. The lyrics are: "es - te es el ri - tu - al fa - mi - liar me mi - ro el ho - bli - go y el resto me da i - gual soy un ser in - dividua". The score includes dynamic markings like *f* and *mf*.

Figura 74. Trío vocal, “Bendita Rutina”.

Que es acompañada por los saxofones (compás 42 al 51) con el mismo motivo que presentaron en la introducción con una prolongación y variación en el compás 51.

Figure 75 shows the saxophone accompaniment for five parts: A.Sx. 1, A.Sx. 2, T.Sx. 1, T.Sx. 2, and B.Sx. The score is in 4/4 time with a key signature of two flats. It features complex rhythmic patterns and melodic lines for the saxophones.

Figura 75. Saxofones compas 42 al 51, “Bendita Rutina”.

También se mantienen desde el compás 22 al 61, los elementos expuestos en la introducción en los roles de la guitarra, piano, bajo y batería, que son apoyados por el trombón y el saxo barítono. Ejemplo compás 22 al 25.

Figure 76 shows a musical score example for guitar, piano, bass, and drums. The score is in 4/4 time with a key signature of two flats. It features complex rhythmic patterns and melodic lines for the instruments.

Figura 76. Ejemplo compás 22 al 25, “Bendita Rutina”.



En la repetición de la melodía (compás 52 al 61) entran las trompetas con el apoyando la línea melódica de los protagonistas que fue presentada variada en la introducción. Que es apoyado en los compases 57 al 61 por los trombones 1,2 y 3.

The image shows a musical score for measures 57 to 61 of the piece "Bendita Rutina". It consists of seven staves. The first four staves are for the trumpet section, and the last three are for the trombone section. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The melody is characterized by eighth and sixteenth notes, often beamed together. The dynamic marking *f* (forte) is present at the beginning of each staff. The score shows the entry of the trumpets in measure 57 and the trombones in measure 61, both supporting the main melodic line.

Figura 77. Compás 57 al 61, “Bendita Rutina”.

Para finalizar esta sección con un tutti y un quebré brusco en un “nexo” en bloque al unísono, para darle fin a la “A” y anteceder la “B”, a cargo de el saxo barítono, el trombón 4, y la sección rítmica, en los compases 62 al 64.

### 6.6.c. “B”

En “B” comienza la “rutina” de la “hija”, por lo que los saxofones tendrán un rol principal en esta sección, para mantener la relación personaje – instrumento.

Elementos que se mantienen para darle unidad y continuidad a esta parte de la sección son el piano, el bajo y la batería que mantienen las corcheas en estacato que

se van apoyando timbricamente con el saxo barítono y los trombones durante toda la “B”.

Los saxofones presentan un nuevo motivo que va variando a lo largo de “B” según trayectoria y ritmo, que se presenta en el compás 65 al 68 donde la movilidad de las cuartinas es fundamental para mantener el dinamismo general que caracteriza a la “B”.

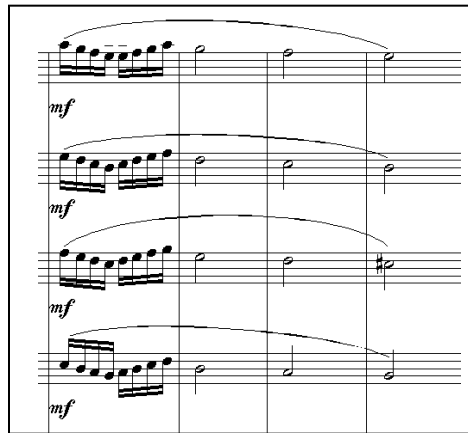


Figura 78. Saxofones compas 65 al 68, “Bendita Rutina”.

La línea melódica a cargo de la “hija”, es totalmente nueva, pero debemos prestarle gran atención al final de esta (compás 81 al 88) que será el motivo en común con todos los personajes, con una línea melódica gradual ascendente, que también se presentó en el rol de la terapeuta en los compases (33 al 39).

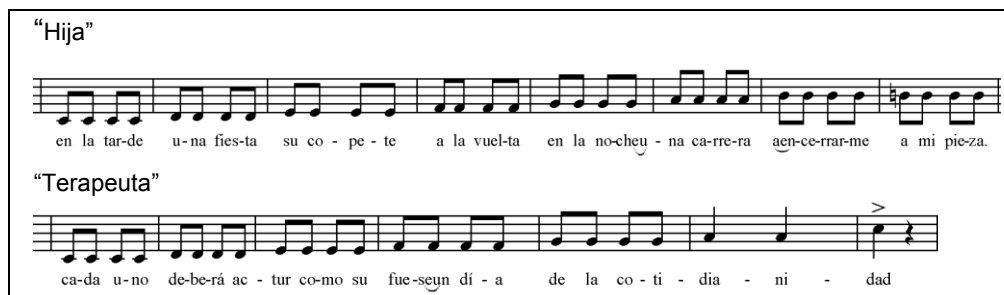


Figura 79. Saxofones compas 5 al 12, “Bendita Rutina”.

Termina “B” con un “fill” en la batería junto con una variación en las cuartinas del motivo presentado por los saxofones, para dar inicio nuevamente a “A”.

### 6.6.d. “A”

“A” vuelve a ser expuesta de la misma forma, sin ningún tipo de variación para darle énfasis a lo “rutinario” que es parte fundamental de la acción teatral. Presentando sólo una variación en los compasés 110 al 112, que son el “nexo” para llegar a la “C”.

Respecto a la primera aparición de “A” el nexa mantiene la misma orquestación, el mismo ritmo pero cambia en el compás 111 (notas) y en el compás 112 (trayectoria).

The image shows a musical score for three parts: Saxophone Baritone, Fourth Trombone, and Rhythm Section. The score is for measures 111 and 112. The Saxophone Baritone part is in the upper staff, the Fourth Trombone part is in the middle staff, and the Rhythm Section part is in the lower staff. The music is in 4/4 time and features a strong, rhythmic pattern. The Saxophone Baritone part starts with a dynamic marking of *ff* and includes fingerings (IV, VI, VI, VI) and breath marks. The Fourth Trombone part also starts with a dynamic marking of *ff* and includes fingerings (IV, VI, VI, VI). The Rhythm Section part starts with a dynamic marking of *ff* and includes fingerings (IV, VI, VI, VI). The score is enclosed in a rectangular box.

Figura 80. Saxo barítono, cuarto trombón y sección rítmica, compás 111 al 12, “Bendita Rutina”.

### 6.6.e. “C”

En “C” es el turno de la “mamá” donde las trompetas tendrán un rol principal en esta parte, para mantener la relación personaje – instrumento.

Al igual que en “B” la sección rítmica mantiene su rol de corcheas con estacato, apoyados por el trombón y el saxo barítono, que es complementada por los acordes presentados por la mano derecha del piano y la guitarra, lo cual le da un detalle que varía sutilmente al acompañamiento rítmico de “C”.



Figura 81. Ejemplo compás 113 al 116 (guitarra, piano, bajo, batería). “Bendita Rutina”.

En el compás 113 la 114 la línea melódica de la “mamá” es doblada y armonizada por la agrupación de trompetas, continua la línea melódica de la “mamá” y en el compás 115 las trompetas cumplen una función principalmente armónica, para luego en el compás 116 al 119 apoya con un gesto de semicorcheas armonizado para enfatizar los “ejercicios” que hace la “mamá” en su rutina diaria que es apoyado con un glissando en el piano y la guitarra y un cambio métrico de 2/4 a 1 /4, para volver inmediatamente a 2/4.

Nuevamente en el compás 121 al 123 apoyan la acción teatral las trompetas con semicorcheas armonizadas con un gesto más prolongado que el anterior junto con el glissando del piano y la guitarra, junto a un cambio métrico de 2/4 a 1 /4 que retorna inmediatamente a 2/4.

En el compás 129 y 130 se vuelve a duplicar y armonizarla por la agrupación de las trompetas línea melódica de la “mamá” para tomar un rol armónico en el compás 131 al 134. Mismo procedimiento con sutiles diferencias que se aplicó al principio de “B”.

The image displays a musical score for the piece "Bendita Rutina". It features a vocal line at the top with lyrics: "junto a-las co - pu-chas del di-a es-el mo - men-to de des - cue-rar \_\_\_\_\_". Below the vocal line are several staves for instrumental accompaniment. The saxophone parts (saxophones) and trumpet parts (trompetas) are marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The saxophone parts consist of rhythmic patterns and melodic lines, while the trumpet parts provide harmonic support with sustained notes and rhythmic figures. The score is arranged in a standard musical notation format with a key signature of one flat and a 4/4 time signature.

Figura 82. Voz, saxofones y trompetas, compás 131 al 134. “Bendita Rutina”.

Comienza la subida gradual en la línea melódica de la “mamá”, que es el componente en común entre los personajes en el compás 135 hasta el compás 138,

que es apoyado con un motivo de tres corcheas que hacen el mismo gesto ascendente gradual.

The musical score for 'Bendita Rutina' (Figura 83) covers measures 135 to 138. It features a vocal line (M) with the lyrics 'en la no-che mi cre-ma an-tia-rru-gas nun-ca he de'. The instrumental parts include Terap. (Trumpet), P (Piano), A. Sx. 1 & 2 (Alto Saxophones), T. Sx. 1 & 2 (Tenor Saxophones), B. Sx. (Baritone Saxophone), and four B> Tpt. (Bass Trombones). The melody in the vocal part shows a gradual ascent in pitch. The bass trombones play a rhythmic motif of three eighth notes.

Figura 83. Compás 135 al 138. "Bendita Rutina".

Existe una variación de la línea melódica que asciende gradual entre en el compás 139 al 142. Que es seguido por el mismo motivo de las trompetas anteriormente comentado (compás 139) con un consecuente en el compás 140 y un gesto rápido de

semicorchea ya anteriormente ocupado que reposa en un acorde apoyado por glissando en el piano y guitarra y “fill” en la batería (elemento ocupado durante “B”)

#### 6.6.f. “A”

Igual que la segunda aparición de “A” se mantiene exactamente igual para darle énfasis al concepto de “rutina” y sólo cambia en el “nexo” (compás 164 al 166). A diferencia de la segunda “A”, acá si cambia la orquestación dejando a cargo a la guitarra, piano, bajo y batería; manteniendo el ritmo de negra cambiando completamente la línea melódica que es, en este caso, por semitono descendente.

The image shows a musical score for measures 164 to 165 of the piece "Bendita Rutina". It consists of four staves: Guitar (Gtr.), Piano (Pno.), Bass, and Drums (D. S.). The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The music is marked with a forte dynamic (ff). The guitar and piano parts play a descending melodic line of eighth notes: G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The bass part plays a similar descending line: G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. The drum part consists of a steady eighth-note pattern.

Figura 84. Compás 164 al 165. “Bendita Rutina”.

#### 6.6.g. “D”

El “papá” lidera la parte “D” acompañado por los trombones que son parte fundamental de la musicalidad de su personaje.

Al igual que en “C”, en “D” se mantiene la sección rítmica con sus componentes característicos, adicionando a la variación de la madre un nuevo elemento de arpeggio armónico en la mano derecha del piano. Que se mantiene durante toda la “D” excepto en un cambio que sólo es para apoyar la acción teatral que ocurre en compases específicos que más adelante comentaré.

Los trombones comienzan en el compás 167 al 174 con partes de un motivo nuevo que se expondrá en su totalidad en los compases 184 al 187. En forma de contrapunto con respecto a la línea melódica del “personaje”.

The image shows a musical score for the piece "Bendita Rutina". It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a single staff with lyrics underneath: "An - tes de que can - ten las ga - lli - nas ya es - toy en lao - fi - ci - na". The piano accompaniment is written in two systems of two staves each. The first system shows the beginning of the accompaniment with a mezzo-forte (mf) dynamic. The second system shows the continuation of the accompaniment, also with a mezzo-forte (mf) dynamic. The score is enclosed in a rectangular box.

Figura 85. Compás 167 al 174. “Bendita Rutina”.

Luego comienzan con un acompañamiento armónico tomando la rítmica de las blancas en los compases 175 al 179, donde hacen una variación de trayectoria de los compases 172 al 174 en los compases 180 al 183.

En el compás 183 se produce el primer cambio en la actividad rítmica para enfatizar lo anteriormente relatado por el “papá” presentándose en el piano, bajo y guitarra,



cuartinas con un movimiento de semitono ascendente que es apoyado por corcheas en el trombón 2 y 3, junto con un “fill” en la batería.

Figura 86. Compás 167 al 174. “Bendita Rutina”.

Se presenta ahora el motivo completo en el compás 184 al 187 por el primer trombón, que luego se presenta nuevamente armonizado en el compás 192 al 193 con variación de trayectoria y al final de esta también rítmica.

Figura 87. Sección de trombones compás 184 al 187.

Comienza en el compás 194 al 198 la subida melódica gradual que relaciona a toda la “familia” y es acompañado por el mismo motivo de 3 corcheas que se utilizó con la

“mamá” para darle un vínculo marital. Que al final es variado y duplicada la línea melódica del padre por los trombones armonizados.

Figura 88. Compás 167 al 174. “Bendita Rutina”.

### 6.6.h. “A”

El final de “A” comienza exactamente igual a las demás “A” pero varía en los compases 222 al 227. Se repite en casi todas las secciones lo mismo del compás 220 y 221 en el 222 y 223 a excepción de los saxos que cambian su trayectoria manteniendo como acorde principal el Sol dominante (compases 220 al 223), luego a las sensible Si disminuido, para resolver en Do menor. Las trompetas y trombones duplican y armonizan los roles de la “familia”. Mientras que los saxofones en los

compases 224 al 227 retoman la rítmica de cuartinas para darle movimiento a la “A” que han sido usados durante toda la composición, con dos movimientos descendente (compás 24 y 25) y uno ascendente - descendente (26 y 27), termina junto a un “fill” en la batería que nos dará pie al inicio de la coda.

A musical score for a multi-instrument ensemble, likely a rock band. The score is arranged in a system of 15 staves. The top four staves (1-4) represent the vocal line, with lyrics written below the notes. The remaining staves (5-15) represent various instruments, including guitar, bass, and drums. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as 'ff' (fortissimo). The score is divided into measures by vertical bar lines, and there are some repeat signs and fermatas. The bottom staff (15) shows a drum part with a 'fill' indicated by a dashed line and a diagonal slash.

Figura 89. Ejemplo del agrupaciones de instrumentos..

Quise dejar de lado la parte vocal porque es muy importante el juego de letra que se produce en la variación de “A” a “A’”, que fue la consecuencia para llegar al resultado musical. La letra de la “A” es “éste es el ritual familiar, me miro el ombligo y el resto me da igual soy un ser individual”, en “A’” se vuelve a repetir “éste es el ritual familiar, me miro el ombligo y el resto me da igual soy un ser individual” y se agrega “solo yo, un ser, solo”; todo esto para darle un protagonismo al conflicto de carencia y soledad de los integrantes de la “familia”, que el primordial resaltar para el desarrollo y darle conexión a esta sección con “Crítica”.

The image shows a musical score for three voices. The lyrics are: "soy un ser in-di-vi-dual só-lo yo y na-da más só-lo yo un ser só - - - lo". The score includes three staves with lyrics underneath, dynamic markings like "ff", and a central empty staff.

Figura 90. Juego de palabras entre los personajes en “A’”. “Bendita Rutina”.

### 6.6.i. “Coda”

La “Coda” repite los compases 5 al 20 de la introducción en sus inicios, nuevamente para dar la sensación de “rutina”. La única variación que se presenta en estos compases es la intervención de los familiares con la palabra “¡sólo!” para darle mayor importancia al conflicto de la obra teatral.

En los compases 244 al 247 varía la coda y ocurre algo parecido al final de la “A’” donde los saxofones están a cargo nuevamente de cuartinas con movimientos descendente- ascendente- descendente, para darle agilidad al final, junto con las trompetas y trombones en bloques armonizados y el rol característico de la sección

rítmica y la duplicación del rol de los saxos en la mano derecha del piano. Terminando en tutti y “fff” con un acento para darle termino más radical al final de “Bendita Rutina”.

The image shows a musical score for the final of "Bendita Rutina". It consists of multiple staves for various instruments, including saxophones and piano. The score is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor) and a 4/4 time signature. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and dynamic markings such as *fff* (fortissimo) and accents. The score is divided into several systems, with the final system ending in a double bar line. The saxophone parts are prominent, with some players having a melodic line while others provide harmonic support. The piano part is highly rhythmic and complex, mirroring the saxophone parts in some ways. The overall mood is intense and dramatic, as indicated by the *fff* marking and the final accent.

Figura 91. Final de “Bendita Rutina”.

## 6.7."Crítica"

"Crítica" es el momento en que los "familiares" se imitan unos a otros exponiendo las falencias del "imitado", que es parte fundamental en el desarrollo y conflicto de la "terapia familiar".

A simple vista podemos encontrar diferencias importantes en esta sección en comparación con las anteriores. La instrumentación es reducida considerablemente donde participan la "Hija", "Mamá", "Papá", un saxo alto, una trompeta, un trombón y el contrabajo. Reducción que resalta la relación instrumento/ personaje, donde la participación de ambos es exactamente la misma creando una unión constante entre uno y otro.

Otro de los aspectos importantes en esta sección es la aparición de componentes de improvisación que es fundamental en el jazz, estilo que forma parte importante de mi formación musical.

Estructuralmente "Crítica" está compuesta de:

**A** (compás 1 al 50)

**B** (compás 51 al 90)

**C** (compás 91 al 124)

**Coda** (compás 125 al 146)

Donde "A", "B" y "C" están internamente compuestas de a, b, c .

Antes de continuar con el análisis de las partes que componen la estructura de esta sección, debo mencionar un concepto musical que trabajé en el desarrollo de "Crítica". Cada vez que uno de los integrantes de la familia se ve criticado por otro, este produce disonancias o intervenciones a las líneas melódicas en los momentos que éstas atacan aspectos importantes del el personaje.



anteriores produce una pausa en el contrabajo para darle más dinámica y énfasis al diálogo.

The musical score for Figure 94 consists of six staves. The top two staves are vocal lines. The first staff has the lyrics "su - fre el mal de la - gar - ti - ja" and the second staff has "la - gar - ti - ja". The bottom four staves are instrumental. The bass line (bottom-most staff) has a whole rest in the first measure, followed by a melodic line in the subsequent measures.

Figura 94. Compás 14 al 16, "Crítica".

Compás 17 y 18, resalta "vieja" "rica".

The musical score for Figure 95 consists of six staves. The top two staves are vocal lines. The first staff has the lyrics "yo la vie - ja más ri - ca que la" and the second staff has "vie - ja ri - ca". The bottom four staves are instrumental. The bass line (bottom-most staff) has a melodic line in the first measure, followed by a rest in the second measure.

Figura 95. Ejemplo compás 17 al 18, "Crítica".



En el compás 19 y 20 la intervención entre las voces se abre dejando de lado el intervalo de semitono en la palabra “hija” ya que existe afectos positivos entre la madre y su retoño.

The image shows a musical score for measures 19 and 20. It includes staves for Soprano (H), Mezzo (M), Piano (P), Alto Saxophone 1 (A. Sx. 1), Trumpet 1 (B♭ Tpt. 1), Trombone 1 (Tbn. 1), and Cello (Cb.). The vocal parts for Soprano and Mezzo sing the word "hija" with a melodic line that moves from a half note to a quarter note, with a slur over the phrase. The piano part is silent. The instrumental parts provide harmonic support with various note values and rests.

Figura 96. Ejemplo compás 19 al 20, "Crítica".

Compás 22 al 24 se retoma el intervalo de semitono en la palabra “parirla”.

The image shows a musical score for measures 22, 23, and 24. It includes staves for Soprano (H), Mezzo (M), Piano (P), Alto Saxophone 1 (A. Sx. 1), Trumpet 1 (B♭ Tpt. 1), Trombone 1 (Tbn. 1), and Cello (Cb.). The vocal parts for Soprano and Mezzo sing the word "parirla" with a melodic line that moves from a half note to a quarter note, with a slur over the phrase. The piano part is silent. The instrumental parts provide harmonic support with various note values and rests.

Figura 97. Ejemplo compás 22 al 24, "Crítica".

En el compás 26, 27 y 28 se abre la armonía en la palabra “problema” ya que más que un problema es falta de comunicación y afecto.

Figura 98. Ejemplo compás 26 al 28,” Crítica”.

Abriéndose aún más en “pequeña”

Figura 99. Ejemplo abertura de disonancia,” Crítica”.

Comienza la “b” con un cambio notable en el contrabajo, que se mantiene en nota pedal con un pizzicato alla bartok durante todo el inciso.

Figura 100. Ejemplo contrabajo compás 33 y 34,” Crítica”.

En “b” la línea melódica se reduce notablemente con movimientos melódicos reducidos de semitonos y tonos, para darle un carácter más serio con una mezcla de rabia según la acción teatral. En “b” se mantienen las intervenciones del personaje criticado con intervalos de semitonos para producir disonancias y recalcar la molestia de verse criticado y el conflicto entre ambos personajes. Como por ejemplo en “llamas del purgatorio”.

The image shows a musical score for the piece "llamas del purgatorio". It consists of six staves. The top two staves are vocal lines with lyrics: "li da de las lla - mas del pur - ga - to - rio" and "lla - mas del pur - ga - to - rio". The first vocal line has a dynamic marking of *mf*. The bottom two staves are piano accompaniment, with a dynamic marking of *mf*. The middle two staves are empty. The score is written in a key signature of one flat and a 2/4 time signature.

Figura 101. Ejemplo compás 36 y 37, " Crítica".

Termina el inciso “b” con un cambio en el contrabajo, donde se mantiene una nota pedal con arco. Donde la línea melódica termina y comienza un “parlato”.

The image shows a musical score for a section titled "Parlato". It consists of seven staves. The top staff is a vocal line with lyrics: "¿yo tengo una hija? ¡NO! Si mamá, tu si tienes una hija". The bottom staff is a double bass line with a dynamic marking of *mp* and a note marked "con arco ligado". The double bass line has a series of notes with dynamic markings: *mp*, *mf*, *mp*, *mf*, *mp*. The middle five staves are empty.

Figura 102. Parlato con pedal en el contrabajo, " Crítica".

Al ver los comportamientos de las líneas melódicas del personaje y el contrabajo, se puede observar que se produce una reducción constante en la actividad de la composición. Que luego vuelve a tomar fuerza en la sección “c” para producir un quiebre brusco, donde se reintegra el motivo del bajo de “a” junto con la improvisación de los instrumentos característicos de los personajes en escena, que en este caso fue el saxo alto (hija) y la trompeta (mamá), con la finalidad de imitar el conflicto recién expuesto, que durante la improvisación deberán producir un “choque de dialogo” entre ambos instrumentos. A diferencia de las improvisaciones tradicionales del jazz, no puse ninguna indicación armónica, ya que me interesa que trabajen el concepto del conflicto de esta sección, por lo que solo puse una indicación “Improvisación libre (siempre buscar la forma de chocar el dialogo musical con el otro instrumento)”.

#### 6.7.b. “B”

Comienza “B” con un cambio melódico del motivo expuesto en el contrabajo en “a” de “A”, donde se mantiene la misma rítmica.



Figura 103. Variación del motivo del contrabajo en “B”,

Al igual que en “a” de “A”, “a” de “B” comienza con un movimiento melódico amplio y con intervenciones melódica del personaje imitado, resaltando palabras importantes entre el conflicto entre ambos. Como por ejemplo la palabra “trabajo” y “cuarto el resto” donde los intervalos de semitono y tono son característicos en el compás 56 al 58.

Un ejemplo donde se abra la armonía entre las voces es en el compás 69 al73, con la palabra “trabajar”, donde a pesar que el exceso de trabajo del “Padre” a perjudicado la relación familiar, no quita el mérito de ser un hombre esforzado que es admirado por su señora.

Al igual que en “b” de “A”, comienza la “b” en C con un cambio en el contrabajo donde se mantiene una nota pedal en pizzicato alla bartok, se reduce el movimiento

melódico a semitonos y tonos, manteniendo las intervenciones disonantes entre los personajes, como por ejemplo en el compás 74 al 76, donde resalta “mi casa” y “empresa”.

The image shows a musical score for three parts: vocal, piano, and bass. The vocal lines are in a minor key and feature a melodic line with lyrics. The piano part has a complex texture with many notes. The bass part has a simple, repetitive pattern with a pedal point.

Figura 104. Ejemplo compás 74 al 76, "Crítica".

La “c” de “B”, al igual que en “a” se caracteriza por un pedal en el contrabajo con cuerda frotada y un parlato” del protagonista, que al terminar comienza “c” retomando el motivo ya variado del contrabajo de “a” en “B” y con la improvisación de los instrumentos característicos de los personajes que en este a caso es la trompeta (mamá) y el trombón (papá), con el mismo concepto e indicación para el desarrollo y creación musical libre de los intérpretes.

### 6.7.c. “C”

En “C” el “Padre” imita a la “Hija” donde se vuelve a utilizar la misma forma de desarrollo musical que en “A” y “B” donde se repite la aparición de los inciso “a”, “b” y “c” y las características propias de cada uno. Donde el bajo contrabajo en “a” vuelve a variar el motivo presentado en “a” de “A”.

The image shows a musical score for a double bass (Cb.) in a minor key. It features a simple, repetitive melodic pattern with a pedal point, characteristic of the 'C' section.

Figura 105. Variación motivo contrabajo en “C,” “Crítica”.

La similitud en el trabajo de cada parte de esta sección nos logra dar una unidad y coherencia en el desarrollo musical de este, donde se mantiene un concepto durante toda la obra.

#### 6.7.d. “Coda”

En la “coda” de esta sección esta como elemento principal la improvisación que es acompañada por el contrabajo con el motivo de cada uno de los personajes. En esta parte de creación el concepto dado es “improvisación colectiva libre, imitar/ interpretar sollozos, libre dinámica”; donde los personajes entran junto con el instrumento característico de forma individual:

Hija / Saxofón (compás 125 al 128)

Madre/ Trompeta (compás 129 al 132)

Papá/ Trombón (compás 133 al 136)

Terminando con la participación de todos en forma simultánea, donde el contrabajo retoma su rol de “b” con nota pedal y pizzicato “alla bartok” (compás 137 al 143). Finalizando con nota pedal frotada (con arco) característico de la participación del contrabajo en “c”.

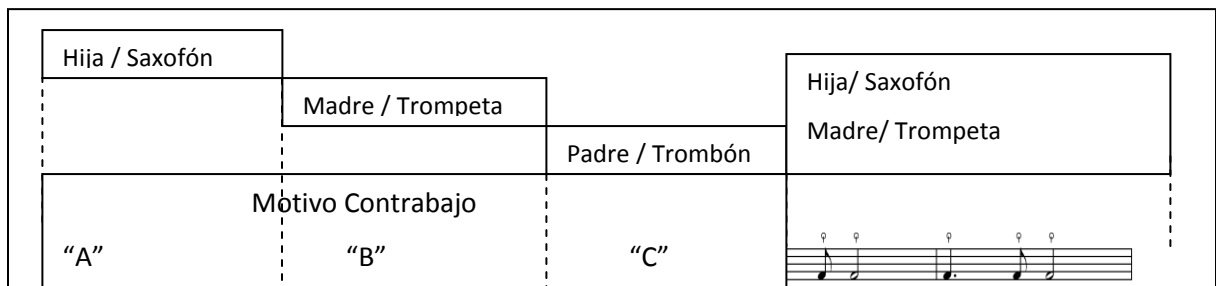


Figura106. Esquema de la estructura de la sección “Crítica”.

## 6.8. “Sanación”

Esta sección tiene características propias y presenta un desarrollo musical nunca antes trabajado en “Disfamilia”. Se incorpora una nueva instrumentación: Calimba, Pesuñas y Cultrún

Teatralmente es el momento de la obra donde la terapeuta hace un ritual de sanación a los “familiares”, donde expone sus conocimientos y practicas esotéricas. Es por eso que busqué una instrumentación de origen étnico para esta sección.

A parte de la nueva instrumentación participan también todos los personajes, pero en esta ocasión no se vinculan con sus instrumentos característicos (saxofón, trompeta, trombón):

Terapeuta

Hija

Mamá

Papá

Al enfrentarme con esta sección tomé como concepto un “rito”. En el verano del año 2010 viajé a la selva peruana, donde tuve la oportunidad de participar en una ceremonia chaman, y pude observar que las melodías y ritmos eran constantes, lo cual permitía lograr un “trance” en el guía espiritual de la tribu y los participantes. Anteriormente había tenido la oportunidad de escuchar ritos religiosos africanos, donde también se podía observar la repetición constante con sutiles variaciones en los cantos y los ritmos. Es por esto que decidí hacer una música cíclica, contrapuntística, donde los distintos elementos musicales tendrían una aparición gradual para finalizar con el contrapunto completo.

La letra está compuesta de “ayayay” y de “nanai”. Estas “palabras” las utilice ya que quería lograr conectar de alguna forma lo más primitivo y originario en nuestro inconsciente colectivo chileno. Donde “ayayay” nos evoca lástima, pena, angustia, entre otros; y “nanai” protección, cariño, consuelo, entre otras.

### 6.8.a. Estructura de Sanación

Si quisiéramos estructurar esta sección, podríamos señalar que existe:

Introducción (compás 1 al 12)

A (compás 13 al 34)

B (compás 35 al 56)

C (compás 57 al 78)

D (compás 79 al 103)

Coda (compás 104 y 105)

Cada parte de esta sección está relacionada con la entrada de un nuevo participante;

“Introducción”: Calimba, Pesuñas, Cultrún

“A”: Terapeuta (más variación rítmica de pesuñas y cultrún)

“B”: Hija (más variación rítmica de pesuñas y cultrún)

“C”: Mamá (más variación rítmica de pesuñas y cultrun)

“D”: Papá (más variación rítmica de pesuñas y cultrun y prolongación de últimos compases de  $\frac{3}{4}$ )

Coda: Repetición del motivo de la calimba y los motivos originales de las pesuñas y el cultrún de los primeros dos compases hasta la indicación del director.

La aparición de los distintos elementos se podría graficar como en el siguiente cuadro:

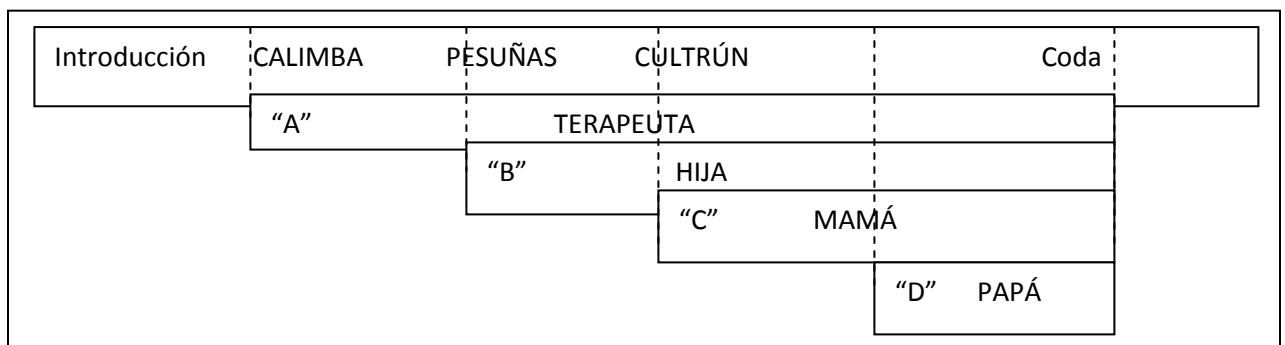


Figura 107. Esquema de los elementos participantes de la sección “Sanación”.



### 6.8.b. Elementos Cíclicos

Considero más relevante que la estructura los elementos cíclicos que forman "Sanación". Comenzaremos por las **pesuñas** y el **cultrún**, que en "A" presentan su motivo rítmico que es variado en "B", "C" y "D", y que vuelve a sus orígenes en la Coda;

The image displays a musical score for two instruments: Pesuñas and Cultrún. The score is organized into sections labeled "A", "B", "C", "D", and "Coda".

- Section "A":**
  - 6/8:** Pesuñas (top staff) has a melody of quarter notes. Cultrún (bottom staff) has a single half note.
  - 3/4:** Both instruments have a melody of quarter notes.
- Section "B":**
  - 6/8:** Both instruments have a melody of quarter notes.
  - 3/4:** Both instruments have a melody of quarter notes.
- Section "C":**
  - 6/8:** Both instruments have a melody of eighth notes.
  - 3/4:** Both instruments have a melody of quarter notes.
- Section "D":**
  - 6/8:** Both instruments have a melody of eighth notes.
  - 3/4:** Both instruments have a melody of quarter notes.
- Section "Coda":**
  - 6/8:** Both instruments have a melody of quarter notes. The section ends with a double bar line and the instruction "on Cue Fade out".

Figura 108. Variaciones del cultrún y pesuñas en las partes de "Sanación".

En el caso de la **Calimba** tuve que adaptarme a las capacidades melódicas y armónicas del instrumento que poseo, el cual está compuesto por 15 notas:

The image shows a musical staff for the Calimba instrument. The staff is labeled "Calimba" and contains a sequence of 15 notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3. The notes are written in a single line with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

Figura 109. Notas del instrumento Calimba.

Al experimentar con la calimba cree la siguiente secuencia musical:

Calimba

5

9

13

17

Figura 110. Secuencia musical de la Calimba, “Sanación”

A continuación presentaré las líneas melódicas que se repiten constantemente de los personajes de “Disfamilia”, a excepción del “Padre” que solo aparece una vez;

Terapeuta

mp

Terapeuta

na - na - na - i, na - na - i, na - na - nai.

8

a-ya - yay na - nai a-ya - yay na - nai a-ya - ya - ay a-ya-

15

yay - - - - a-ya - yay na - na - na - nai na - na - na - nai

Hija

mp

Hija

na - na nai na na - i na na-nai - na - nai na - - - nai

8

ay ay a ya yay a ya yay a ya yay na nai na nai a ya ya yay a ya ya yay

15

ay a ya yay ay ay na na na nai na na na nai

Figura 111. Línea melódica “terapeuta” e “hija”, “Sanación”.

**Mamá**

**Papá**

Figura 112. Línea melódica “mamá” y “papá”, “Sanación”.

El conjunto de todos los elementos cíclicos que acabo de presentar, forman un gran contrapunto final que es el resultado del desarrollo de la sección “Sanación”.

### 6.9 “Te quiero”

“Te quiero” es la última sección de la composición “Disfamilia”, donde el “scat” (lenguaje utilizado por los cantantes de jazz para la improvisación) tiene un rol primordial en el desarrollo del concepto principal de “Te quiero” que es la incapacidad

de comunicación y de expresión de sentimientos entre los “familiares”. Para eso mezcle lenguaje de scat “ba-du-ba-di-ba” con frases inconclusas como “ yo te quie...”, “mil perd...”, “yo los a...”, “en mi gargan...”, “un abra..”, “un a cari...”, tu afec...”, “los recuer...”, “de mi fami...”, “ yo los admi...”, “son mi to...”, lo más importan...”.

Se incorpora a parte de la melodía con silabas de escat y frases inconclusas, la participación de la improvisación de nuestros protagonistas y sus instrumentos característicos, que en este caso se les entrega la información armónica para que cada uno cree una intervención según lo que el personaje y la acción requiere, donde se presenta el instrumento característico en la primera vuelta del solo y en la segunda el personaje. Los solos, al igual que en la mayoría de las composiciones de jazz para “Big Band”, son acompañados con breves intervenciones del resto de los bloques instrumentales, para no chocar con la creación del solista.

En los solos se le da más libertad a la línea del bajo, para que el intérprete aporte con esta sección y aporta, siempre que sea tocado en vivo, un elemento nuevo, que será propiamente resultado de lo que el instrumentista estime conveniente.

Estructuralmente “Te quiero” se divide en:

**Introducción** (compás 1 al 14)

“**A**” (compás 15 al 31)

“**B**” (compás 32 al 48)

“**C**” (compás 49 al 62”

“**Coda**” (compás 63 al 77)

### **6.9.a. Introducción**

Desde el primer compás hasta el quinto compás se presenta un motivo con su antecedente y consecuente, acompañado por notas pedales en el bajo y la mano izquierda del piano. Este motivo tiene relación con la melodía presentada por los personajes en “A”.

Figura 113. Piano y bajo compas 1 al 5, “Te quiero”.

Desde el compás 10 al 14, se trabaja solo con partes del motivo llegando a una reducción de este que le da mayor agilidad a la “introducción junto con un movimiento más ágil en el contrabajo, para dar inicio a la “A”.

Figura 114. Piano, bajo y batería compas 10 al 14, “Te quiero”.

### 6.9.b. “A”

En “A” comienza el bajo con un acompañamiento que cita el patrón de un bolero que se mantiene hasta la parte de improvisación. Se mantendrá este formato en toda la sección a excepción de la “CODA”.

Figura 115. Patrón del bajo, “Te quiero”.

Las agrupaciones de los trombones, saxos y trompetas tendrán una participación de colchón armónico;

The image shows three sections of a musical score, each with four staves. The first section is for Trombones (measures 15 and 16), the second for Saxos (measures 17 and 18), and the third for Trompetas (measures 19 and 20). Each section features a melodic line starting with a *pp* (pianissimo) dynamic and transitioning to a *mp* (mezzo-piano) dynamic. The accompaniment consists of sustained chords that provide harmonic support.

Figura 116. Ejemplo de colchones armónicos, “Te quiero”.

Las voces en cambio comienzan con una participación de dialogo donde citan parte del motivo presentado en la “introducción”

The image shows a vocal score for three characters: Hija (H), Mamá (M), and Papá (P). The music is in a 3/4 time signature with a key signature of one flat. The lyrics are: Hija: "Sa - ba - dn - bi - bu yo los a..."; Mamá: "Sa - - di - ba - du ba - da - ml per - d..."; Papá: "Ba - du ba di - ba yo te que...". The dynamics are marked as *mp* (mezzo-piano).

Figura 117. Voces “hija”, “mamá” y “papá”, “Te quiero”.

Se unen los “familiares” en el compás 21 y 22 para enfatizar la angustia de todos los con “un nudo en la garganta”, que es duplicado por los instrumentos característicos de cada personaje, apoyados de la batería y el bajo.

Luego comienza la improvisación (compás en que participa el trombón en la primera vuelta y el “padre” en la segunda vuelta, acompañados por pequeños motivos de las agrupaciones instrumentales.

The musical score for Figure 119 is a complex orchestration for a jazz ensemble. It features a variety of instruments including Horns (Horn 1 and 2), Piano, Saxophones (Alto, Tenor, Bass), Trumpets (1-4), and Trombones (1-4). The score is written in B-flat major and 4/4 time. The improvisation section begins at measure 23, marked with a first ending bracket and a 'D7' chord. The piano part has a specific instruction: 'Gm9 solo en segunda vuelta'. The trombone parts have a 'mf' dynamic marking. The score includes various chords and melodic lines for each instrument.

Figura 119. Sección de improvisación del trombón primero y el “papá”, “Te quiero”.

### 6.9.c. “B”

Como comenté en “A” el rol del bajo en “B” se mantiene. Los personajes continúan con melodías que cumplen una función de dialogo, compartiendo elementos comunes entre ellos.

H do-ra-darab un-a - bra... da - bu run di bu los re - cuer da run fá - mi  
 M do-ba-di-ba un ca - fi... da - bu run di bu los re - cuer... da run di ra fá - mi  
 P da-ba-du-ba tu a - fic... du-ba de mi fá - mi

Figura 120. Voces compás 31 al 41, “Te quiero”.

Esas melodías con función de dialogo son acompañadas por breves intervenciones melódicas a diferencia de “A” que solo tenían una función de soporte armónico

A. Sx. 1  
 A. Sx. 2  
 T. Sx. 1  
 T. Sx. 2  
 B. Sx.  
 B. Tpt. 1  
 B. Tpt. 2  
 B. Tpt. 3  
 B. Tpt. 4  
 Tbn. 1  
 Tbn. 2  
 Tbn. 3  
 Tbn. 4

Figura 121. Melodías breves de las agrupaciones de instrumentos, “Te quiero”.

Al final de “B” nos encontramos nuevamente con la improvisación de la “Madre” y la “Trompeta”, acompañados por un motivo diferente al de “A”. Otorgándole a esta sección un elemento único que le dará al espacio de improvisación un carácter distintivo.



### 6.9.d."C"

A diferencia de "A" y "B" las líneas melódicas de los personajes son duplicadas por sus instrumentos característicos, lo cual ocurre durante el "dialogo" cantado.

The image displays a musical score for the piece "Te quiero". It features a vocal line with lyrics in Spanish and instrumental parts for various instruments. The vocal line includes the lyrics: "da ba da ra da yo los ad - mi", "di ba du son mi lo.", and "do da ba lo mas im - por - ta - an...". The instrumental parts include Saxophones (A. Sc. 1, A. Sc. 2, T. Sc. 1, T. Sc. 2, B. Sc.), Trumpets (B. Tpt. 1, B. Tpt. 2, B. Tpt. 3, B. Tpt. 4), and Trombone (Tbn. 1). The score is written in a key signature of one flat and a 4/4 time signature. Dynamics such as *f*, *mp*, and *mf* are indicated throughout the score.

Figura 122. Duplicaciones de voces con su instrumento característico, "Te quiero".

Y en la improvisación cambia el motivo del acompañamiento de los instrumentos en el solo de la "hija" y el "saxofón" que en este caso es el Saxofón Barítono, para aportar con un timbre diferente. Compás 57 al 61. Terminando con un gran acorde en calderón para dar inicio a la "Coda".

### 6.9.e. “Coda”

En la Coda se produce un gran quiebre respecto a “A”, “B” y “C” de esta sección que tenían elementos estructurales y de desarrollo en común. Se retoma el motivo de la introducción que esta vez es presentado por los personajes con doblaje de su instrumento característico que se va presentando en cada uno de los intérpretes de las agrupaciones instrumentales, para crear un movimiento acústico diferente a lo ya acostumbrado.

The image shows a musical score for the beginning of the "Coda" section, "Te quiero". The score is written for a large ensemble and includes the following parts:

- Vocalists:** Soprano 1 (Sx. 1), Soprano 2 (Sx. 2), Alto (A.), Tenor 1 (Tpt. 1), Tenor 2 (Tpt. 2), Tenor 3 (Tpt. 3), Tenor 4 (Tpt. 4), Bass 1 (Tbn. 1), Bass 2 (Tbn. 2), Bass 3 (Tbn. 3), and Bass 4 (Tbn. 4).
- Instrumentalists:** Trumpets (Tpt. 1-4) and Trombones (Tbn. 1-4).

The score begins at measure 63 with a tempo marking of  $\text{♩} = 60$  and a dynamic marking of *mp*. The vocal lines feature a rhythmic pattern of eighth notes with lyrics such as "ba du ba di ba du ba da ba" and "da du ba di ba du ba da ba". The instrumental parts for the trumpets and trombones feature a rhythmic pattern of eighth notes, with dynamic markings of *mp* and *fz*.

Figura 123. Comienzo de la “Coda”, “Te quiero”.

En la “coda” ya no se mezcla el “scat” con frases inconclusas, si no que se pierde la comunicación nuevamente entre los familiares y que se expresa solo utilizando lenguaje de “scat”.

Otro cambio drástico se presenta en la sección rítmica, donde el piano y la guitarra no participan; mientras que el contrabajo y la batería imitan las pulsaciones del corazón.



Figura 124. Patrón de bajo y batería imitando latidos del corazón, “Te quiero”.

Finalizando así la obra “Disfamilia” con sólo el “latido del corazón” interpretados por la batería y el contrabajo, dejando un final abierto quedando la sensación de que la “Familia Covarrubias” tiene mucho que trabajar para mejorar su disfuncionalidad familiar.



Figura 1125. Fin de “Te quiero” a cargo de la batería y el bajo.

## CAPÍTULO III

### CONCLUSIÓN

El **objetivo** de realizar una **comedia musical**, fue **desarrollado** y **terminado** con **éxito**, logrando el propósito principal de esta tesina.

La comedia musical “**Disfamilia**” está **dentro** de la **definición** de **género musical**, ya existe un **desarrollo orgánico** entre el **texto** y la **música**, donde la **acción** depende de las situaciones de **canto** presentándose contextos de solistas, dúos, tríos e incluso cuartetos vocales. En “**Disfamilia**” nos encontramos con **40 minutos de música y 20 minutos de diálogo**, lo cual recalca la **importancia musical** en el desarrollo de la obra, característica del **género de la comedia musical**. Otro aspecto que vinculan la **comedia musical** con “**Disfamilia**”, está en el **contenido narrativo** de la obra donde existe referencia a una **situación local - popular** que impera a lo **cómico**.

Trabajar en la **creación** de una **comedia musical** significó **un gran desafío personal** como **compositora** y **artista**. Tuve que enfrentarme a la **escritura de un guión**, sin **ninguna experiencia** anterior, intentando desarrollar una comedia a partir de un **tema social** relevante, la **disfuncionalidad en una familia** y desarrollarlo **críticamente** a través de una **comedia**. Para lograr mi **objetivo** tuve que **investigar** aspectos **psicológicos**, **historia universal** y realizar **reuniones** para discutir aspectos **morales** y **éticos** de la **humanidad**.

Respecto a la **composición**, fue de gran **importancia** que la **música** tuviese un rol de **apoyo**, **énfasis** y **sustento** de la **acción teatral** en el desarrollo de la comedia. Es por esto que fue de **gran relevancia**, según mi experiencia, que la **música** contenga **componentes** que **evoquen emociones**, **sensaciones**, **ambientes**, **expresiones**, entre otros factores, para colaborar a la **dramaturgia** de “**Disfamilia**”. Es por este motivo que **recalco** en varios aspectos en el **análisis** de “**Disfamilia**” los **elementos musicales** con los que **trabajé** para lograr el objetivo de la **relación** entre **música** y **acción**.

Luego de **terminar** con todo el **proceso creativo** y de **análisis** comencé con los **ensayos** del musical “**Disfamilia**”, enfrentando nuevos desafíos en cuanto al **montaje** y **producción** del mismo. Donde la **colaboración** de **terceros** es fundamental para la puesta en escena de esta obra, ya que se requiere **actuación, canto, música y baile**. Formando así un grupo de trabajo, donde el **director musical** es **Gerhard Morhinweg**; **coreógrafo y director teatral** **Yerik Nuñez** y **director vocal** **Marcela Mahaluf**.

## BIBLIOGRAFÍA

COPE, David. **New Music Notation**. 1976, Estados Unidos, Editorial Kendall Hunt Pub. Co, Primera Edición.

DOBBINS, Bill. **Jazz Arranging and Composing: A Linear Approach**. 1986, Estados Unidos, Editorial Advance Music, Primera Edición.

GONZALEZ, Juan Pablo; ROLLE, Claudio. **Historia Social de la Música Popular Chilena, 1890 – 1950**. 2005, Chile, Ediciones Universidad Católica de Chile, Primera edición.

GONZALEZ, Juan Pablo; OHLSEN, Osacar; ROLLE, Claudio; **Historia Social de la Música Popular en Chile, 1950 – 1970**. 2009, Chile, Ediciones Universidad Católica de Chile, Primera edición.

NESTICO, Sammy. **The Complete Arrangers Revised Edition**. 2007, Estados Unidos, Editorial Fenwood Music Co. Inc.

LOWELL Dick; PULLING Ken. **Arranging for Large Jazz Ensembles**. 2003, Estados Unidos, Editorial Berklee Press.

STOLOFF, Bob. **Scat! Vocal Improvisation Techniques**. 1998, Estado Unidos, Editorial Music Sales America.

THEODORO Millon; DAVIS Roger; **Trastornos de la Personalidad de la Vida Moderna**, 2002, Estados Unidos, Editorial Masson, Segunda edición.

TIRRO, Frank. **Historia del Jazz Clásico**, 2007, Estados Unidos, Ediciones Robinbook, Segunda edición.

TIRRO, Frank. **Historia del Jazz Moderno**, 2007, Estados Unidos, Ediciones Robinbook, Segunda edición.

WEIR, Michelle. **Vocal Improvisation**. 2005, Estados Unidos, Editorial: Advance Music.

WRIGHT, Ray. **Inside the Score: a detailed analysis of 8 classic jazz ensemble charts by Sammy Nestico, Thad Jones, and Bob Brookmeyer**. 1982, Estados Unidos, Editorial Kender Music, Inc.

### Páginas Web

DÍAZ Iñigo, Conchalí Big Band, [en línea],  
<[www.musicapopular.cl/3.0/index2.php?op=Artista&id=487](http://www.musicapopular.cl/3.0/index2.php?op=Artista&id=487)>, [consulta: 20/ abril/ 2010]

LOS ANDES Big Band, Reseña de los Andes Big Band, [en línea],  
<[www.losandesbigband.cl/resena.html](http://www.losandesbigband.cl/resena.html)>, [consulta: 15 / abril/ 2010]

### Prensa

EL MERCURIO Diario, **Con “Grease” continúa la fiebre de musicales en Chile**, Santiago, Chile, Domingo 9/ mayo/ 2010, Sección “Espectáculos, C19.