



**UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL**

**FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES
CARRERA DE MÚSICA**

TEMA:

Composición con su respectivo arreglo de un tema para la obra ecuatoriana “*Pobre, Fracasada y Gorda*”, con recursos orquestales de Nadia DiGiallonardo en el musical “*Waitress*”.

AUTORES:

**ALCÍVAR ZAVALA, CRISTINA
CHIANG CENTANARO, DIEGO RAFAEL**

**Trabajo de titulación previo a la obtención del título de
LICENCIADO EN MÚSICA**

TUTOR:

Villafuerte Peña, Jenny María

Guayaquil, Ecuador

19 de septiembre del 2018



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES
CARRERA DE MÚSICA

CERTIFICACIÓN

Certificamos que el presente trabajo de titulación, fue realizado en su totalidad por **Alcívar Zavala Cristina** y **Chiang Centanaro Diego Rafael**, como requerimiento para la obtención del título de **Licenciado en Música**.

TUTORA

f. _____

Villafuerte Peña, Jenny María

DIRECTOR DE LA CARRERA

f. _____

Vargas Prías, Gustavo Daniel

Guayaquil, 19 de septiembre del 2018



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

**FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES
CARRERA DE MÚSICA**

DECLARACIÓN DE RESPONSABILIDAD

Yo, Alcívar Zavala Cristina

DECLARO QUE:

El Trabajo de Titulación **“Composición con su respectivo arreglo de un tema para la obra ecuatoriana “Pobre, Fracasada y Gorda”, con recursos orquestales de Nadia DiGiallonardo en el musical “Waitress”**”, previo a la obtención del título de **Licenciada en Música**, ha sido desarrollado respetando derechos intelectuales de terceros conforme las citas que constan en el documento, cuyas fuentes se incorporan en las referencias o bibliografías. Consecuentemente éste trabajo es de mi total autoría.

En virtud de ésta declaración, me responsabilizo del contenido, veracidad y alcance del Trabajo de Titulación referido.

Guayaquil, 19 de septiembre del 2018

LA AUTORA:

f. _____
Alcívar Zavala Cristina



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES
CARRERA DE MÚSICA

DECLARACIÓN DE RESPONSABILIDAD

Yo, **Chiang Centanaro Diego Rafael**

DECLARO QUE:

El Trabajo de Titulación “**Composición con su respectivo arreglo de un tema para la obra ecuatoriana “Pobre, Fracasada y Gorda”, con recursos orquestales de Nadia DiGiallonardo en el musical “Waitress”**”, previo a la obtención del título de **Licenciado en Música**, ha sido desarrollado respetando derechos intelectuales de terceros conforme las citas que constan en el documento, cuyas fuentes se incorporan en las referencias o bibliografías. Consecuentemente éste trabajo es de mi total autoría.

En virtud de ésta declaración, me responsabilizo del contenido, veracidad y alcance del Trabajo de Titulación referido.

Guayaquil, 19 de septiembre del 2018

EL AUTOR:

f. _____

Chiang Centanaro Diego Rafael



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

**FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES
CARRERA DE MÚSICA**

AUTORIZACIÓN

Yo, **Alcívar Zavala Cristina**

Autorizo a la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil a la **publicación** en la biblioteca de la institución del Trabajo de Titulación, **“Composición con su respectivo arreglo de un tema para la obra ecuatoriana “Pobre, Fracasada y Gorda”, con recursos orquestales de Nadia DiGiallonardo en el musical “Waitress”**”, cuyo contenido, ideas y criterios son de mi exclusiva responsabilidad y total autoría.

Guayaquil, 19 de septiembre del 2018

LA AUTORA:

f. _____

Alcívar Zavala Cristina



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES
CARRERA DE MÚSICA

AUTORIZACIÓN

Yo, **Chiang Centanaro Diego Rafael**

Autorizo a la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil a la **publicación** en la biblioteca de la institución del Trabajo de Titulación, **“Composición con su respectivo arreglo de un tema para la obra ecuatoriana “Pobre, Fracasada y Gorda”, con recursos orquestales de Nadia DiGiallonardo en el musical “Waitress””,** cuyo contenido, ideas y criterios son de mi exclusiva responsabilidad y total autoría.

Guayaquil, 19 de septiembre del 2018

EL AUTOR:

f. _____
Chiang Centanaro Diego Rafael

Guayaquil, 3 de septiembre de 2018

Dr. Gustavo Daniel Vargas Prías, Mgs.

Director de la cámara de Música

Presente:

Estimado Licenciado:

Se encontrará a continuación el presente Print correspondiente al informe del software anti-plagio URKUND, una vez que el mismo ha sido analizado y se ha procedido en conjunto con el estudiante Diego Chiang a realizar la retroalimentación y correcciones respectivas de manejo de citas y referencias en el documento del Trabajo de Titulación del mencionado estudiante.


URKUND

Documento: [Dr. Gustavo Daniel Vargas Prías, Mgs. \(D41556295\)](#)

Presentado: 2018-09-16 16:14:40:00

Presentado por: [diegochiang77_75@hotmail.com](#)

Recibido: [diegochiang77_75@analysis.unkund.com](#)

 de estas 36 páginas, se componen de texto presente en 0 fuentes.

Atentamente,


Dr. Gustavo Daniel Vargas Prías, Mgs.

Atento

AGRADECIMIENTO

A todos los que me ayudaron a soñar en grande; mis padres,
amigos, compañeros, profesores.

A la Universidad Católica Santiago de Guayaquil, por ser mi
segundo hogar.

Cristina Alcívar Zavala

AGRADECIMIENTO

Principalmente a mi familia, amigos y catedráticos de la UCSG.

Por alentarme, instruirme y nunca dejarme vencer para poder
alcanzar mis metas.

Agradezco a la música por dejarme ser parte de ella.

Diego Rafael Chiang Centanaro

DEDICATORIA

Para mis padres, Ulbio y Fresia; mi apoyo más grande y mi ejemplo a seguir.

Cristina Alcívar Zavala

DEDICATORIA

Para la Dra. Ileana Mirella Centanaro Valencia, mi madre.

Que todo lo que me proponga en ésta vida lo logre con los valores que me enseñaste y poder convertirme en el hombre que querías que fuese.

Un beso al cielo

Diego Rafael Chiang Centanaro



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES
CARRERA DE MÚSICA

TRIBUNAL DE SUSTENTACIÓN

f. _____

Gustavo Daniel Vargas Prías
DECANO O DIRECTOR DE CARRERA

f. _____

Alex Fernando Mora Cobo
COORDINADOR DEL ÁREA O DOCENTE DE LA CARRERA

f. _____

Alex Fernando Mora Cobo
OPONENTE

ÍNDICE

ÍNDICE DE TABLAS	XVII
ÍNDICE DE FIGURAS.....	XVIII
RESUMEN	XIX
ABSTRACT	XX
INTRODUCCIÓN	2
CAPÍTULO I: EL PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN	3
1.1. Contexto de la Investigación	3
1.2. Antecedentes	4
1.3. Problema de investigación	6
1.4. Justificación.....	6
1.5. Objetivos.....	7
1.5.1. Objetivo general	7
1.5.2. Objetivos específicos	7
1.6. Preguntas de Investigación	8
1.7. Marco conceptual.....	9
1.7.1. Historia de la música en Teatro Musical de Estados Unidos del siglo XX.....	9
1.7.2. Música en el Teatro Musical Moderno (1980 – 2000).....	10
1.7.3. “ <i>Waitress</i> ”, el musical.	16
1.7.4. Nadia DiGiallonardo.....	17
1.7.5. Tema No. 1: “ <i>What Baking Can Do</i> ”	24
1.7.6. Tema No. 2: “ <i>A Soft Place to Land</i> ”	26
1.7.7. Tema No. 3: “ <i>She Used to be Mine</i> ”.	27
CAPÍTULO II: DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN	28
2.1. Metodología.....	28
2.2. Enfoque	28
2.3. Técnicas de investigación	29
2.4. Análisis de resultados.	31
2.4.2. Entrevistas.....	39
2.4.3. Transcripciones.....	40
CAPÍTULO III: LA PROPUESTA	41
3.1. Título de la propuesta: “ <i>Valdrá la pena cambiar</i> ”.	41

3.2. Descripción de la propuesta.....	41
3.2.1. Tema inédito: “Valdrá la pena cambiar”.....	41
CONCLUSIONES	64
BIBLIOGRAFÍA	66
ANEXOS.....	72
Anexo 1.....	73
Anexo 2.....	76
Anexo 3.....	79
Anexo 4.....	82
Anexo 5.....	84
Anexo 6.....	86
Anexo 7.....	88
Anexo 8.....	91
Anexo 9.....	94
Anexo 10	95
Anexo 11	99
Anexo 12	115
Anexo 13	122
Anexo 14.....	131
Anexo 15	134

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla No. 1	21
Planteamiento del problema.	
Tabla No. 2	27
Música en Teatro Musical de Estados Unidos del siglo XX.	
Tabla No. 3	29
Tipos de musicales del siglo XXI.	
Tabla No. 4	39
Estructura del tema <i>"What Baking Can Do"</i> .	
Tabla No. 5	43
Análisis melódico del tema <i>"What Baking Can Do"</i> .	
Tabla No. 6	44
Estructura del tema <i>"A Soft Place to Land"</i> .	
Tabla No. 7	46
Análisis melódico del tema <i>"A Soft Place to Land"</i> .	
Tabla No. 8	49
Estructura del tema <i>"She Used to be Mine"</i> .	
Tabla No. 9	50
Análisis melódico del tema <i>"She Used to be Mine"</i> .	
Tabla No. 10	55
Estructura del tema <i>"Valdrá la pena cambiar"</i> .	
Tabla No. 11	57
Análisis melódico del tema <i>"Valdrá la pena cambiar"</i> .	
Tabla No. 12	60
Recursos utilizados en el tema <i>"Valdrá la pena cambiar"</i> .	

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura No. 1	35
“Modo lidio”	
Figura No. 2	36
“Rubato”	
Figura No. 3	37
“Suspensión”	
Figura No. 4	37
“Anticipación”	
Figura No. 5	41
Análisis armónico del tema “ <i>What Baking Can Do</i> ”.	
Figura No. 6	45
Análisis armónico del tema “ <i>A Soft Place to Land</i> ”.	
Figura No. 7	48
Análisis armónico del tema “ <i>She Used to be Mine</i> ”.	
Figura No. 8	58
Análisis armónico del tema “ <i>Valdrá la pena cambiar</i> ”.	

RESUMEN

La presente investigación se realiza a partir de la necesidad de composiciones inéditas para obras ecuatorianas, específicamente para el musical “*Pobre, Fracasada y Gorda*” (Ecuador, 2017), que en su historia evidencia una problemática social (violencia hacia la mujer) que atraviesan sus personajes y los del musical americano “*Waitress*” (Estados Unidos de América, 2015). Por eso se propone una creación para la obra teatral nacional, utilizando los recursos orquestales de la arreglista Nadia DiGiallonardo en “*Waitress*”. El desarrollo de éste trabajo de titulación, se fundamentó con varias etapas durante la investigación: por medio de la observación audiovisual, la investigación en fuentes bibliograficas (libros, artículos, textos) relacionadas con ésta rama artistica, se logró determinar las características musicales de las composiciones en Teatro Musical y por otro lado, los aspectos que se deben considerar en la elaboración de las mismas, partiendo desde su concepción con el trabajo conjunto entre el guionista/escritor y arreglista. La proyección de éste trabajo de titulación, es ser utilizado como aporte o guía para músicos ecuatorianos que quieran incursionar en nuevos escenarios artísticos, como el Teatro Musical, entregando ciertos lineamientos teóricos que aportarán al desarrollo de potenciales arreglistas y compositores.

Palabras clave: *composiciones inéditas, obra ecuatoriana, Teatro Musical, “Pobre, Fracasada y Gorda”, “Waitress”, arreglo inédito, personajes, recursos oquestales, Nadia DiGiallonardo.*

ABSTRACT

This research is based on the need for unpublished compositions for Ecuadorian plays, specifically for the musical *"Pobre, Fracasada y Gorda"* (Ecuador, 2017), which in its history evidences a social problem that its characters and the ones from the American Musical *"Waitress"* go through (United States of America, 2015). That is why a creation for the national theatrical work is proposed, using the orchestral resources of the arranger Nadia DiGiallonardo in *"Waitress"*. The development of this degree work, involves several stages for research: through audiovisual observation, research in bibliographic sources (books, articles, texts) related to this branch, you can determine the musical characteristics of compositions in Musical Theater and on the other hand, the aspects that should be taken into account in the preparation of the same, starting from its conception with the joint work between the scriptwriter / writer and arranger. The projection of this work, serves as a guide or guide for Ecuadorian musicians who want to venture into new artistic scenarios, such as the Musical Theater, delivering certain theoretical guidelines that contribute to the development of potential arrangers and composers.

Keywords: *unpublished compositions, ecuadorian plays, musical theatre, "Pobre, Fracasada y Gorda", "Waitress", unpublished arrangement, characters, orchestral resources, Nadia DiGiallonardo.*

INTRODUCCIÓN

La música para Teatro Musical ha tenido un desarrollo permanente y paulatino a la par de nuevas propuestas presentadas en distintos países a nivel mundial. Dentro del territorio ecuatoriano, no existen trabajos que brinden información para la creación de composiciones y arreglos musicales orientados hacia el Teatro Musical. Con éste escrito se intenta marcar un precedente para guiar a músicos a la exploración de un campo artístico poco explotado en Ecuador.

Se propone realizar la composición y arreglo de un tema inédito para la obra ecuatoriana *"Pobre Fracasada y Gorda"* (2017) basándose en las técnicas orquestales de Nadia DiGiallonardo, arreglista del musical estadounidense *"Waitress"* (2016), explicando teóricamente el resultado estilístico de éste tipo de musical. La extracción de los recursos, ayudará a la concepción lógica de un tema basándose en una escena teatral o temática social en común entre las obras.

Para el desarrollo de la propuesta, se analizaron los temas *"What Baking Can Do"*, *"She Used to be Mine"* y *"A Soft Place to Land"*, interpretados por Jenna, el personaje principal de *"Waitress"*. Además del análisis teórico-musical realizado, es relevante conocer la historia y estructura de composición para obras teatrales. Por ésta razón, se procedió a la búsqueda de fuentes bibliográficas primarias como los libros *"Writing Music for the Stage, a practical guide for Theatremakers"* (M. Bruce, 2016), *"Music theory through Musical Theater, putting it together"* (J. Francheschina, 2015) y *"The Sound of Broadway Music, a book of Orchestrators and Orchestration"* (S. Suskin, 2009).

Las técnicas de investigación empleadas como el Análisis de Contenidos (transcripciones, partituras, libros, internet), Entrevistas y Observaciones (audio y video), hicieron que la información expuesta en éste documento sea precisa y veraz para la elaboración de investigaciones futuras.

CAPÍTULO I: EL PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN

1.1. Contexto de la Investigación

“*Pobre, Fracasada y Gorda*”, es una comedia musical ecuatoriana del año 2017, dirigida y producida por Claudia Sensi, Rocío Maruri, Cristina Illingworth y Cristina Alcívar, y su narrativa trata sobre la violencia hacia a la mujer en Ecuador. Las diecisiete canciones presentadas en éste musical, son un *Revue*¹ de musicales clásicos del siglo XX y XXI.

La historia relata los problemas que se presentan en la vida de los tres personajes principales: Paula, Clarissa y Joanna. Cada una de ellas representa en la obra un tipo de violencia hacia la mujer (doméstica, laboral, psicológica y física). La prueba más evidente de ésta problemática social, la manifiesta el personaje Paula en la tercera escena del primer acto, donde revela el abuso doméstico que ha sufrido por parte de su novio Rafael y busca darse oportunidad para seguir adelante.

Claudia Sensi, la escritora del musical, cuenta en una entrevista que para la realización del guión de la obra, fue necesario elaborar un grupo focal para recolectar información que ayudara a la concreta escritura de la trama principal (violencia hacia la mujer) y desarrollo de los personajes. El estreno del musical en el 2017 fue tan impactante por su temática, que se abrió otra fecha de presentación al público en el año 2018.

En el presente trabajo de investigación se expone una propuesta relacionada con la creación de composiciones para obras de Teatro Musical, tomando en consideración elementos de música contemporánea estudiados en la carrera de música de la Universidad Católica Santiago de Guayaquil y análisis realizados por otros autores en distintas etapas de la historia de los musicales. En éste caso, se toma de referencia el musical “*Waitress*” por la relación social que mantiene su personaje principal con el de la obra ecuatoriana “*Pobre Fracasada y Gorda*”.

¹ Revue: Colección de canciones, bailes y escenas que no forman una narrativa pero que tienen un tema colectivo.

1.2. Antecedentes

La creación de composiciones inéditas para obras de Teatro Musical, es un área muy poco explorada dentro del campo investigativo, sin embargo se ha logrado encontrar algunos trabajos de investigación que tratan sobre propuestas o análisis de obras en Teatro Musical. Entre ellos se encuentra el trabajo de masterado de Helen Elizabeth Smith, donde analiza la influencia musical del compositor y arreglista Leonard Bernstein en composiciones posteriores a sus creaciones en el siglo XX. Por otro lado, el trabajo de grado de Roberto Filoleta, manifiesta un análisis profundo de las consideraciones teatrales en la composición musical. El tercer trabajo de investigación, es de Marcela Mahaluf, en el cual propone una creación escénica – musical con composiciones para Big Bands.

En Ecuador, la mayoría de musicales producidos son propuestas americanas o inglesas con guión y música impuestos, adaptadas al público ecuatoriano: *La Novicia Rebelde* (2012), *Shrek* (2013), *La Bella y la Bestia* (1995 y 2008), *High School Musical* (2007 y 2009) y *Grease* (2015) de Danzas Jazz Producciones; *Cabaret* (2011) y *Avenue Q* (2013) de In Crescendo Producciones; *El Mago de Oz* (2015) de Daemon Producciones. Por otro lado, se encuentran musicales con guión inédito pero con temas prestados de algún artista o soundtrack: *Enredos entre dos* (2014), *Amante a la antigua* (2010, 2015 y 2016), *Julio el Musical* (2016) y *Broadway Superstar* (2016) de CV Producciones. Gracias a la iniciativa de los productores, los músicos ecuatorianos han tenido la oportunidad de crear arreglos y adaptaciones musicales novedosas en dichas obras. Sin embargo, son pocas las propuestas de composición y arreglos para teatro musical en el país.

Una de las personas destacadas del país en éste género artístico, es el productor y músico, Cristhian Valencia, que ha realizado obras musicales totalmente inéditas; *La leyenda de Cantuña* (1999) y *Enriquetta y el Cuento de Siempre Tarde* (2015). También se encuentra la obra *Latinos* (2006), producida por José Miguel Salem, con música original del cantante peruano

radicado en Ecuador, Juan Manuel Oleagoitia. Por otro lado, el productor Jaime Tamariz trajo también música inédita a escena en *Cenicienta* (2017) y *Pinocho* (2016), junto al compositor Juan José Ripalda y *El Grinch* (2012) con composiciones de Victor Andrade.

La realidad nacional artística manifiesta un sinnúmero de adaptaciones y propuestas para Teatro Musical originarias de otros países, que conllevan a la escasez de producciones o composiciones inéditas. Por éste motivo, es un desafío desarrollar éste proyecto que integra diferentes disciplinas artísticas.

1.3. Problema de investigación

¿Cómo crear una composición musical para la obra ecuatoriana “Pobre, Fracasada y Gorda”?

Tabla No. 1
Planteamiento del Problema

Objeto de Estudio	Recursos Orquestales de los arreglos elaborados por la arreglista Nadia DiGiallonardo en la obra musical “ <i>Waitress</i> ”.
Campo de Acción	Teoría musical.
Tema de Investigación	Composición y elaboración de arreglos musicales de un tema aplicando recursos orquestales de la arreglista Nadia DiGiallonardo en “ <i>Waitress</i> ”.

Elaborado por: Cristina Alcívar y Diego Chiang.

1.4. Justificación

En la ciudad de Guayaquil se han realizado obras teatrales nacionales con composiciones de musicales americanos, que conllevaron a la apertura hacia otro género artístico en la ciudad, el Teatro Musical. Sin embargo, las composiciones y propuestas músico-teatrales son escasas en el medio local ya sea por falta de creatividad o bases para generar nuevos contenidos.

Por ésta razón, es importante brindar por medio de ésta investigación, recursos y herramientas que ayuden a los futuros músicos a la exploración de nuevos escenarios y que tengan una experiencia artística totalizadora, estimulando inteligencias que aún no se han logrado desarrollar. Además, se incluye otro tipo de lenguajes artísticos para que el músico desarrolle una visión crítica global que supere su campo concreto de estudio o trabajo. De

ésta manera, se convierte en un generador de nuevas experiencias e investigaciones.

Es relevante mencionar que la propuesta sugiere el cumplimiento del egresado de la Carrera de Música de la Universidad Católica Santiago de Guayaquil (2014):

- Aporta con propuestas inéditas, composiciones propias, y arreglos musicales, por medio del uso de Softwares avanzados de edición musical, adaptándose a diferentes problemas y situaciones que puedan presentarse en el medio artístico.
- Identifica problemas en el ámbito musical y propone soluciones acordes a nuestra realidad social.

1.5. Objetivos

1.5.1. Objetivo general

Crear una composición musical con su respectivo arreglo para la obra de Teatro Musical ecuatoriana *“Pobre, Fracasada y Gorda”*, utilizando recursos orquestales de Nadia DiGiallonardo en el musical americano *“Waitress”*.

1.5.2. Objetivos específicos

- Identificar los aspectos y características musicales de las composiciones para una obra de Teatro Musical.
- Analizar los recursos orquestales utilizados por Nadia DiGiallonardo en *“Waitress”*.
- Elaborar una composición con su respectivo arreglo para el personaje Paula del musical *“Pobre, Fracasada y Gorda”*, aplicando los recursos orquestales de Nadia DiGiallonardo en *“Waitress”*.

1.6. Preguntas de Investigación

- ¿Cómo evolucionaron las composiciones de Teatro Musical hasta llegar a la actualidad?
- ¿Qué tipo de musical correspondería a “*Waitress*” por la características antes investigadas?
- ¿Cuáles son los principales recursos orquestales utilizados por Nadia DiGiallonardo en “*Waitress*”?
- ¿Qué recursos favorecen a la estructuración y elaboración de arreglos en los temas?
- ¿Cómo implementar los recursos orquestales de la arreglista Nadia DiGiallonardo en la nueva composición?

1.7. Marco conceptual

1.7.1. Historia de la música en Teatro Musical de Estados Unidos del siglo XX.

La música escrita para obras teatrales ha tenido una evolución desde su concepto hasta el desenvolvimiento y el papel que ocupa en una obra. A principios del siglo XX, empiezan a existir espectáculos que integran la música con el teatro, sin embargo, lo más importante eran las canciones porque debían ser lo más atractivos posible para divertir a la audiencia, proveer material para incorporar bailes y partes cómicas en la obra. A la estructura musical particular de ésta época en Broadway, se la conoce como *Tin Pan Alley Form*, utilizada por editores para comercializar canciones y promover la industria musical. Los géneros que más se evidenciaba fueron la *Operetta*, *American March Music*, *Swing*, *Dixieland* y *Jazz Ballad*. Algunos de los compositores más destacados de éste periodo son George e Ira Gershwin, Jerome Kern, Irving Berlin, Cole Porter y Lorenz Hart (Maslon, 2018).

Geoffrey Block comenta en su libro "*Enchanted Evenings: The Broadway Musical from Show Boat to Sondheim*", que a finales de los años cuarenta, el compositor Richard Rodgers y el escritor Oscar Hammerstein II, fueron los mayores influyentes de éste género artístico en Estados Unidos. Gracias a ellos, se inició una transformación musical/teatral que exigía una trama coherente con canciones y coreografías que sirvieran de apoyo a la obra. Los géneros predominantes de ésta etapa fueron el *Swing*, *Ragtime* y *Jazz Ballad*, que siempre estuvieron fusionados con características de música clásica (Purdum, 2018). A pesar de que en ésta época existió una serie de musicales que perdurarían y se popularizarían en Broadway (*Oklahoma!* (1943), *Carousel* (1945), *South Pacific* (1949), *The King and I* (1951), *The Sound of music* (1959)), los soundtracks de éstos tendían a ser muy parecidos en su estructura, sonido, y propuesta musical. Por ésta razón, todavía se percibía a la música como una expresión que ayudaba a que

exista algo atractivo en el guión, y no como una variable que debía trabajar de la mano con la obra.

El estreno del musical *Hair* en los años sesenta, producto de las protestas hippie para crear un movimiento de paz por la Guerra de Vietnam, abrió una puerta hacia la expresión de temas sociales y demandas por medio de obras musicales. A la vez, con la llegada de Stephen Sondheim en el mismo periodo, se marcó un cambio drástico en la concepción de la música para Teatro Musical. Sondheim asegura que la música debe ser necesaria en una obra para seguir contando la historia, y que cada obra y personaje debe tener un estilo y sonido en particular (Sondheim, 2010).

1.7.2. Música en el Teatro Musical Moderno (1980 – 2000).

El Teatro Musical Moderno está marcado por varios acontecimientos importantes en los siguientes treinta años. Stephen Sondheim se encargó de introducir un nuevo género teatral en los setenta: Musical Conceptual. Éste tipo de shows son construidos alrededor de una idea en común sobre la esencia de la obra y cada uno de ellos tiene una estructura musical y sonido diferente (*Company* (1970), *Follies* (1972), *Sweeny Todd* (1979)). El estilo predominante de la época Sondheimiana está basado en influencias clásicas y jazzísticas (Oxford, 1986).

Luego en los ochenta, surgen dos compositores visionarios que marcaron nuevas tendencias. Por un lado, Andrew Lloyd Weber (Inglaterra) llega al continente americano con el Musical Cantado *The Phantom Of The Opera*, que consistía principalmente en desplazar los diálogos y contar la historia sólo por medio de canciones durante toda la obra. En esa misma época en Estados Unidos, Jonathan Larsen compuso *RENT*, un musical rock que trata sobre jóvenes bohemios con adicciones. El director de casting, Bernie

Telsey, comenta en un foro de *BroadwayCon*² que el *soundtrack* generó un gran impacto en compositores porque demostraba que las historias podían ser contadas con cualquier tipo de música, y dió paso a que los dedicados al trabajo en la industria musical, se arriesgaran por la composición para obras teatrales. *RENT* fue un hit desde su producción y problemática social hasta su música: los actores y cantantes que debían tener afinidad con el género musical, fueron buscados en bares, discotecas y centros de rehabilitación para que la trama principal de la obra sea lo más realista posible (Telsey, 2016). De éste periodo en adelante, los escritores empezaron a tomar temas de la cotidianeidad y controversiales para generar una identificación con las nuevas generaciones.

En el siglo XXI, las obras musicales pasan a ser el campo de trabajo principal para muchos compositores que previamente no habían experimentado ésta manifestación artística. De esto surgió una gran variedad de géneros musicales fusionados en obras teatrales: *Legally Blonde* (2001), con música Pop – Rock, compuesta por Laurence O’Keefe; *The Color Purple* (2004), música Pop – Gospel por Steven Bray, Brenda Russell y Allee Willis; *In the Heights* (2008), musical de salsa con música de Lin Manuel Miranda; *Next to Normal* (2008), musical Rock con música de Tom Kitt; *Hamilton* (2015), música por Lin Manuel Miranda con la primera propuesta Hip Hop - Rn’B en Broadway; *Dear Evan Hansen* (2016), musical shuffle pop, música por Benj Pasek; entre otros.

² BroadwayCon: Exposición y foro de tres días donde los fanáticos e interesados en Teatro Musical tienen un acercamiento e interacción con profesionales de la industria teatral musical. Incluye workshops, conversatorios, exposiciones, clases, concursos, etc.

Tabla No. 2

Música en Teatro Musical de Estados Unidos del siglo XX

	Género musical predominante	Formato musical	Estructura	Compás	Concepto musical
Principios del siglo XX – 1945 (Tin Pan Alley)	Operetta	Orquesta de 20 – 30 instrumentos : flautas, oboes, clarinetes, fagotes, cornos, trompetas, trombones, tuba, percusión, cuerdas.	A B C D	2/4, 3/4, 4/4	Se enfoca en el humor y la sátira cómica para entretenimiento de la audiencia.
	Jazz Ballad, Dixieland	Big Bands de 20 - 25 instrumentos: saxo alto, tenor, barítono, 3 – 4 trompetas, 2 -3 trombones, clarinete, flauta, bajo, guitarra, piano, batería.	A A B A	4/4	La música es más importante que la obra. Participación de cantantes profesionales con nociones de actuación.
	American March Music	Orquesta de Marcha de 20 instrumentos: flauta, oboe, clarinete, clarinete alto, clarinete bajo, saxo alto, tenor, barítono, trompetas, como francés, trombón, tuba, triángulo, bass drum, snare drum, crash symbals.	Intro A B C C' Interludio C Interludio C	2/2, 2/4, 4/4, 6/8,	La música es compuesta principalmente para temas de guerra, celebración y canciones patrióticas.
Época de Oro (1945 – 1970)	Swing, Ragtime,	Big Bands de 20 - 25 músicos: saxo alto, tenor,	A A B A A B A C D	4/4	Todos los temas sonaban muy parecidos en su

	Jazz Ballad	barítono, 3 – 4 trompetas, 2 -3 trombones, clarinete, flauta, bajo, guitarra, piano, batería.			estructura, sonido, y propuesta.
Sondheim (1970 - 1980)	Música clásica (Concerto, Sonatta, Valses)	Orquesta de 20 – 30 instrumentos: violines, violas, violonchelos, trompetas, trombones, como francés, Piano, clarinetes, flauta, crash cymbals, bass drum.	Intro Exposición 1 (A: a – b) Exposición 2 (A': a' – b') Desarrollo B Recapitulación (A'': a'' – b'')	4/4, ¾, 2/4	Nace el Musical Conceptual: se construye la música a partir del estilo de la obra. La música debe contar la historia.
Musical Moderno (1980)	Rock n' roll, Rhythm and Blues, Soul, Folk, Comercial	Bandas de 5 - 6 instrumentos: batería, bajo, piano eléctrico, guitarra eléctrica, teclado.	A A' B A C B	4/4	Incursión de los géneros populares de la época en el Teatro Musical.
Siglo XXI	Pop, Rock, Rn'B, Hip Hop, entre otros.	Bandas de 5 - 6 instrumentos: batería, bajo, piano eléctrico, guitarra eléctrica, teclado + software con sonidos pregrabados.	Intro Verso Coro Verso 2 Coro Puente Coro	4/4, 6/8, 2/4, 3/4	Nuevos compositores en el ámbito Teatral Musical. La música y la obra son un solo producto dependiente el uno del otro.

Fuente: (L. Maslon, 2018)

Elaborado por: Cristina Alcívar y Diego Chiang.

Tabla No. 3
Tipos de musicales del siglo XXI

Tipos de musicales	Definición
Obra con canciones	Las canciones no son concebidas como parte de la obra, sin embargo se agregan si el director o escritor considera necesario. Ej: <i>A Streetcar Named Desire</i> .
Teatro Físico	Se usa el movimiento corporal como principal recurso de los personajes para explorar sus emociones y contar historias. Ej: <i>Brief Encounter</i> .
Libro musical	Principal sub-género del Teatro Musical que concibe el guión, la música y sus letras como parte de la historia. Ej: <i>Hairspray</i> , <i>Avenue Q</i> .
Musical de Cámara	Es la producción pequeña de un Libro Musical. La música es interpretada por un ensamble máximo de tres personas y tiene una duración mucho más corta. Ej: <i>I Do! I Do!</i> , <i>Thrill me</i> .
Musical Conceptual	Similar a un Libro Musical, con la única diferencia de priorizar el concepto y la temática principal de la obra por medio de la música. Ej: <i>Cats</i> , <i>Sweeney Todd</i> .
Meta - Musical	Los personajes están conscientes de su presencia en la obra musical y comentan sobre ello. Ej: <i>Urinetown</i> , <i>The Musical</i> .
Musical de baile	La trama de la historia se cuenta principalmente por medio de coreografías y baile. Ej: <i>West Side Story</i> .
Musical Rocola (Jukebox)	El soundtrack ha sido compuesto anteriormente por un músico o compositor. Cuenta historias biográficas o de ficción. Ej: <i>Beautiful</i> , <i>The Carole King Musical</i> , <i>Mamma Mia!</i>
Musical Cantado	Se usa la música como recurso narrativo para contar la historia. No tiene pausas musicales y no existen diálogos. Ej: <i>The Phantom Of The Opera</i> , <i>Los Miserables</i> .
Revue	Colección de canciones, bailes y sketches que no forman parte de una narrativa pero que poseen un tema en común. Ej: <i>A Dancer's Life</i> , <i>The Shakespeare Revue</i> .
Operetta	Forma de ópera romántica, satírica y cómica en formato más reducido y corto, cuyo propósito es divertir a la audiencia. Ej: <i>The Mikado</i> . <i>The Merry Widow</i> .

Fuente: (J.Woolford, 2016)

Elaborado por: Cristina Alcívar y Diego Chiang

1.7.1.2. Composición y arreglos para Teatro Musical.

La música de una obra se concibe a partir de una charla previa sobre los ambientes, colores y características principales de los personajes o la temática, con su guionista, escritor(a) o director(a). En las obras musicales, se ven involucrados varios campos artísticos que mantienen un trabajo colectivo y colaborativo entre ellos, para que sirvan de apoyo a la trama principal de la obra (Sondheim, 2011).

El trabajo del compositor u arreglista demanda un conocimiento amplio en teoría musical, apertura a la colaboración, conocimiento general cultural y capacidad para adaptarse a nuevos sonidos y otros géneros musicales. Todas las composiciones, arreglos y sonidos, están sujetos a las especificaciones y visiones del guionista o director de la obra. Realmente, no existe una fórmula exacta para componer u arreglar temas en Teatro Musical; todo se basa en un proceso de investigación sobre el género musical escogido, su contexto histórico y el entendimiento de la obra propia. El compositor de teatro, Michael Bruce, en su libro *Writing Music for the Stage*³ menciona una serie de pasos para la creación de un mundo sonoro en una obra musical:

1. Lectura de guión (esclarecer la propia interpretación artística).
2. Establecer un presunto sentido de estilo musical de la obra (incluir *Música Diegética*⁴ y *No Diegética*⁵).
3. Pre-producción con el Director de la obra (se establece la visión general y se intercambian ideas).
4. Investigación (Determinar periodo de la obra, contexto histórico, estilo del autor, influencias musicales relevantes, temas a tratar en la obra, el carácter principal, carácter cultural y geográfico).
5. Datos adicionales (información que sirva para la construcción de paleta de colores y el mundo sonoro de la obra: pinturas, fotos, ilustraciones, poemas, vestimenta u obras o películas similares).

³ M. Bruce, 2016. *Writing Music For Stage*. Londres, Gran Bretaña. Nick Kern Books. Pág 13.

⁴ Música diegética: Se ejecuta mientras ocurren los acontecimientos en la obra.

⁵ Música no diegética: Música originada fuera de la acción del personaje. Sirve para ambientar algún aspecto de la obra o como transición a otra escena.

A partir de estos puntos, se comienza el proceso de *Writing Blind*⁶, en donde el compositor y arreglista tienen un proceso de composición por medio de la experimentación de ideas en ensayos y lectura de guión.

Actualmente, los formatos musicales para teatro se construyen bajo parámetros de funcionalidad escénica, musical y económica. Los avances tecnológicos, la facilidad de adquisición de instrumentos y equipos de sonido, han ayudado a que éstos formatos sean más recurrentes por su práctica utilidad por medio de música y sonidos específicos.

1.7.3. “Waitress”, el musical.

La comedia musical americana “*Waitress*”, trata principalmente sobre la vida de Jenna, una mesera – pastelera que vive atrapada en un matrimonio infeliz. Por medio de la música y los recursos orquestales utilizados por la arreglista Nadia DiGiallonardo, se logra reflejar las emociones y sentimientos derivados del problema principal de Jenna: la violencia hacia la mujer.

La escritora Jessie Nelson, cuenta en una entrevista con Steven Zeitchik, reportero del *New York Times*, que la idea del musical “*Waitress*” nace después de que ella decidiera escribir un libro basado en la película “*Waitress*” del 2007, escrita y dirigida por Adrienne Shelley, quién manifestó por medio de la trama, las relaciones abusivas y violentas que viven las mujeres en Estados Unidos (Zeitchik, 2006). Desde la historia de la película y su concepción, hasta el musical del 2015, “*Waitress*” es considerado un producto cultural basado en la problemática social que viven las mujeres estadounidenses actualmente.

El impacto social y las excelentes críticas que surgieron de la obra, no se debieron solamente al gran valor musical y actoral que se percibía en escena, sino también al hecho de que por primera vez en la historia de

⁶ Writing blind: Proceso de experimentación de ideas de escritura o musicales que sirvan como guía para el producto final.

musicales de Broadway, los puestos creativos principales son ocupados por mujeres: libro de Jessie Nelson, dirección por Diane Paulus, música y letra por Sara Bareilles, coreografía por Lorin Latarro y arreglos musicales/supervisión musical por Nadia DiGiallonardo (Ross, 2016).

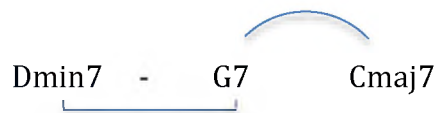
1.7.4. Nadia DiGiallonardo.

Nadia DiGiallonardo es una compositora, arreglista, pianista, directora musical y cantante estadounidense que ha participado en grandes producciones de Broadway. Actualmente, es parte de *The DiGiallonardo Sisters*, un trío vocal que formó junto a sus dos hermanas desde muy temprana edad, y que además de ser la arreglista principal del musical “*Waitress*”, es supervisora musical y pianista de la nueva temporada 2018.

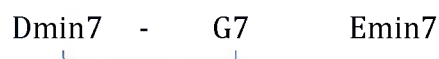
Ha tenido un recorrido extenso en el mundo del Teatro Musical que incluye la participación en *Nerds* (New York, 2005) como directora musical; *Hair* (Broadway, 2009) como pianista, directora musical y conductora; *Pippin'* (Broadway, 2013) como arreglista y supervisora musical, y en “*Waitress*” como supervisora musical, arreglista y pianista desde el año 2016 hasta la temporada del año vigente.

1.7.4.1. Recursos armónicos utilizados en “Waitress”.

- Armonía Funcional: estudia y enseña las relaciones entre materiales armónicos (acordes e intervalos) que se agrupan para comportarse de manera funcional hacia un centro tonal.
- Cadencias II - V: Son sucesiones de acordes cuyos bajos se mueven por cuartas y manifiestan una sensación resolutive en su melodía. Se encuentran primordialmente en la armonía contemporánea.



- Cadencias II V deceptivas: Son sucesiones de acordes cuyos bajos se mueven por cuartas, pero el último acorde queda sin resolver (no existe un movimiento cuartal al final).



- Intercambio modal: Utilización de *acordes no diatónicos*⁷ que contienen una riqueza armónica y melódica, y que no pertenecen a la escala principal del centro tonal.

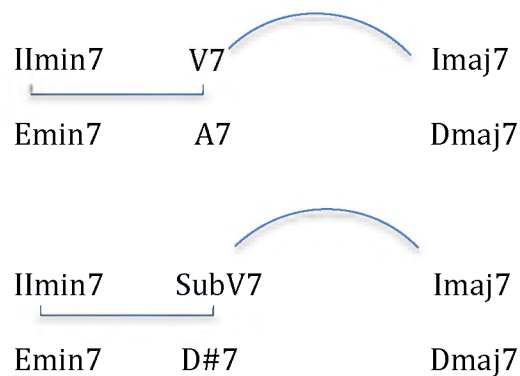
⁷ Acordes no diatónicos: Conjunto de notas que no pertenecen al centro tonal principal de una partitura o tema.

- Patrones disminuidos: Cadencias resolutivas por medios tonos descendentes.

IImin7	bIIIdim7	Imaj7
VImin7	bVIIdim7	V7

Fuente: (C.Schmidt, 2007)
Elaborado por: Cristina Alcívar y Diego Chiang

- Dominantes substitutos: Acordes que sustituyen al V7 en una estructura cadencial y se encuentran a medio tono abajo del II-7.



Fuente: (A. Choi, 2011)
Elaborado por: Cristina Alcívar y Diego Chiang

- Acordes suspendidos: Acorde con una estructura de intervalos mayores cuya tercera nota ha sido sustituida por la cuarta nota del acorde (R 4 5).
- Estructuras constantes: Progresión de acordes que guardan una misma estructura de intervalos entre sus notas.
- Triadas: Estructura compuesta por tres notas diatónicas que giran en torno a un centro tonal.

- Four way close: Técnica de orquestación cuya estructura se forma por cuatro notas (tensiones o notas del acorde) y se mantienen dentro de la misma octava.
- Inversiones: estructuras de una misma triada u acorde que varían el orden de sus notas.
- Clusters: estructuras de acordes formadas por semitonos consecutivos.
- Modulación directa: Se considera a la modulación directa como el cambio abrupto de un centro tonal a otro, sin cadencias auténticas de por medio. Normalmente, esto crea la presencia de una nueva sección.

1.7.4.2. Recursos melódicos utilizados en “*Waitress*”.

- Modo Lidio: Escala mayor cuya nota característica es el sostenido cuatro (#4 / #11). A éste color en particular se lo asocia con espacialidad, sueños, ambientes místicos o fantásticos.

Figura No. 1

Modo Lidio



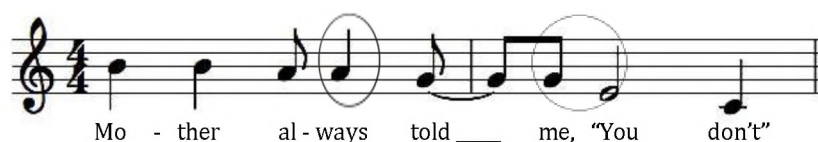
Fuente: (J. Francheschina, 2015)

Elaborado por: Cristina Alcívar y Diego Chiang

- Ostinato: Figura melódica, rítmica o armónica que se repite constantemente a lo largo de una composición.
- Melodia diatónica: Sucesión de notas formada a partir de un solo centro tonal.
- Síncopa: Es el desplazamiento de acentos naturales (1 y 3) en la música. Ocurre cuando existe un estrés rítmico o acento en un tiempo débil del compás (2 y 4). Existen cuatro principales tipos de síncopa: Off beat o Rubato, Suspensión, Anticipación y Missed Beats.
- Rubato: Tipo de síncopa que consiste en acelerar o alentar la melodía para hacer un énfasis emocional en la canción. Es un recurso muy utilizado en Teatro Musical para la expresión de la historia o personaje. Teóricamente, ocurre cuando las notas se ejecutan en partes débiles y no en las fuertes como se espera.

Figura No. 2

Rubato



Fuente: (I. Pace, 2007)

Elaborado por: Cristina Alcívar y Diego Chiang

- Suspensión: Se produce cuando una nota sigue siendo ejecutada en un nuevo acorde y tiene la sensación resolutive de la melodía.

Figura No. 3

Suspensión



Fuente: (J. Francheschina, 2015)

Elaborado por: Cristina Alcívar y Diego Chiang

- Anticipación: Es un tipo de síncopa que se produce cuando una nota se encuentra en tiempo débil y se extiende su duración en el próximo tiempo o en la parte del tiempo fuerte.

Figura No. 4

Anticipación



Fuente: (J. Francheschina, 2015)

Elaborado por: Cristina Alcívar y Diego Chiang

- Intervalos perfectos: Distancia numérica entre tonos o notas diatónicas que históricamente se consideran placenteras al escuchar (unísonos, octavas, cuartas, quintas).

- Intervalos mayores: Distancia entre notas de una escala mayor con respecto a su tónica (segundas mayores, terceras mayores, sextas mayores y séptimas mayores).
- Chord tones: Notas o tonos usados en una melodía u acompañamiento que están presentes en la estructura del acorde especificado.
- Non-chord tones: Notas o tonos que son usados en una melodía u acompañamiento y que no están presentes en la estructura del acorde especificado. Se usa principalmente para crear una tensión armónica y un efecto dramático en la música.
- Unísono: Se produce cuando dos instrumentos llegan a una relación 1:1 tocando la misma nota en una misma octava.
- Pedal tones: Recurso no armónico utilizado principalmente para acompañamiento en la música. Son notas que se mantienen o se repiten en una secuencia de acordes, perteneciendo a la primera o última sucesión de acordes.
- Movimiento de voces: Melodías que forman acordes o triadas y que se desplazan a otras notas en una partitura. Existen cuatro movimientos de voces: contrario, directo, oblicuo y paralelo.
- Contrapunto: Técnica compositiva que propone una figuración y melodía diferente entre voces, pero que mantienen una relación entre ellas.
- Canon: Técnica compositiva que sugiere la repetición de un mismo patrón melódico entre voces pero en diferentes tiempos.

1.7.5. Tema No. 1: “*What Baking Can Do*”.

1.7.5.1. Contexto del tema “*What Baking Can Do*”.

“*What Baking Can Do*”, es el cuarto tema del soundtrack de “*Waitress*” y se presenta en la cuarta escena del primer acto. En el cuadro escénico, se encuentra Jenna en la cocina de Joe’s Pie Diner haciendo pasteles. La transición a ésta acción es después de que sus compañeras Becky y Dawn, le proponen ayudarla durante su embarazo y le insinúan que debe dejar a su esposo para poder criar a su hija. Para no seguir hablando del tema, Jenna les dice que debe seguir trabajando y que eso no era tan importante en el momento. La canción refleja cómo ella encuentra un escape al cocinar pasteles y al mismo tiempo recuerda a su madre, que como Jenna, vivió atrapada en un matrimonio muy infeliz.

1.7.5.2. Estructura del tema “*What Baking Can Do*”.

Tabla No. 4
Estructura del tema “*What Baking Can Do*”

Tonalidad	Tipo de comienzo y final	Forma		Interpretación de la letra y el desarrollo del personaje
		Estructura	Compases	
Gb (4/4)	Comienzo: Anacrúsico	Intro	4	Instrumental
		A	16	Jenna se expresa con metáforas que aluden los pasos de una buena receta de pasteles.
	Final: Conclusivo	B	8	Conclusión de ‘A’: cocina pasteles todos los días para olvidar sus problemas y ser feliz por medio de la felicidad de otros.
		C	19	Se convence de que cocinar pasteles es su escape para olvidar sus problemas. Menciona al final que aprendió aquello de su madre.

		A'	20	Regreso a la expresión con metáforas sobre sus sentimientos metidos en un pastel.
		D	19	Aunque su embarazo y su infeliz matrimonio sean problemas muy grandes, se alienta para esconderlos por medio de sus pasteles, como siempre lo ha hecho ella y su madre también.
		E	12	Preámbulo del cambio que surge en Jenna y la fuerza que toma en la última parte de la canción.
		End	16	Final del tema.

Elaborado por: Cristina Alcívar y Diego Chiang

1.7.6. Tema No. 2: “A Soft Place to Land”.

1.7.6.1. Contexto del tema “A Soft Place to Land”.

En la décima escena del primer acto, Jenna, Dawn y Becky están en la cocina de la pastelería. Jenna les cuenta que planea entrar a un concurso de pasteles, usar la ganancia para dejar a su esposo Earl y tener una vida nueva con su hija. “A Soft Place to Land”, empieza cuando las tres sueñan con una vida mejor para Jenna.

1.7.6.2. Estructura del tema “A Soft Place to Land”.

Tabla No. 6
Estructura del tema “A Soft Place to Land”

Tonalidad	Tipo de comienzo y final	Forma		Interpretación de la letra y el desarrollo del personaje
		Estructura	Compases	
E (6/8)	Comienzo: Tético Final: Suspensivo	Intro	6	Instrumental + Reef principal de Jenna
		A	27	Jenna recuerda a su madre diciendo que ningún sueño es imposible de alcanzar. En la segunda frase, se unen a ella Becky y Dawn. Desarrollo de la idea de que los sueños son reales cuando se cree en ellos.
		B	24	Evitan soñar porque están acostumbradas a vivir la realidad que la sociedad les ha impuesto. Sin embargo, a pesar de todo lo que viven, deben creer en ellos porque es lo único en lo que pueden refugiarse.

Elaborado por: Cristina Alcivar y Diego Chiang

1.7.7. Tema No. 3: “*She Used to be Mine*”.

1.7.7.1. Contexto del tema “*She Used to be Mine*”.

“*She Used to be Mine*” aparece en la séptima escena del segundo acto cuando Jenna y Earl están en su departamento. Earl encuentra el dinero que ella ha guardado para su hija, le reclama, y se va de escena con el dinero. En éste cuadro se evidencia la manipulación, el maltrato psicológico y físico que soporta Jenna. La canción es una retrospectiva sobre cómo ella solía ser antes de que los problemas externos y las decisiones que tomó la llevaran a su situación actual. Éste tema es el detonante de Jenna para tomar la decisión de dejar a Earl definitivamente.

1.7.7.2. Estructura del tema “*She Used to be Mine*”.

Tabla No. 8
Estructura del tema “*She Used to be Mine*”

Tonalidad	Tipo de comienzo y final	Forma		Interpretación de la letra y el desarrollo del personaje
		Estructura	Compases	
Gb (3/4)	Comienzo: Acéfalo Final: Suspensivo	Intro	4	Instrumental
		A	32	Jenna no se reconoce se ha dejado absorber por las situaciones externas y ellas han tomado las riendas de su vida.
		B	32	Recuerda a la chica que solía ser antes de su situación actual.
		A'	32	Recalca que ella no lo quiso así, si pudiera regresar el tiempo, cambiaría el rumbo de las cosas.
		C	47	Describe como sería la Jenna pasada en su nueva realidad.
		Ending	18	Retoma la idea de que la Jenna fuerte ya no está pero que así fue en algún momento.

Elaborado por: Cristina Alcívar y Diego Chiang

CAPÍTULO II: DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN

2.1. Metodología

- **Método científico (predictivo-cualitativo)**

Para la realización de éste trabajo es necesario recurrir al método científico, que consiste en obtener conclusiones particulares a partir de procesos de razonamiento (Franyutti, 2006) con un modelo predictivo-cualitativo que plasma la realidad de la investigación obteniendo las características necesarias que se desean investigar para luego proponer o inferir estados futuros de los mismos conceptos extraídos sobre una propuesta. La presente investigación, pretende identificar técnicas orquestales de la arreglista Nadia DiGiallonardo en el soundtrack del musical “*Waitress*”, y evidenciarlas en la nueva composición.

- **Método teórico (hipotético-deductivo)**

Para la creación de la composición basada en técnicas de orquestación de Nadia DiGiallonardo, se siguió un proceso se llamado Hipotético-Deductivo; un procedimiento lógico para llegar a su práctica científica, que en este caso es rescatar los recursos orquestales para aplicarlos a un resultado final, obligando a combinar la reflexión racional (la formación de hipótesis y la deducción) con la observación de la realidad o momento empírico (la observación y la verificación).

2.2. Enfoque

La presente investigación tiene un enfoque cualitativo ya que permite abrir un espectro analítico donde se toma en cuenta opiniones, experiencias, pensamientos y datos sobre el funcionamiento de la música en Teatro Musical y los recursos orquestales de Nadia DiGiallonardo.

2.3. Técnicas de investigación

Para la recopilación de información del presente trabajo de titulación se utilizaron las siguientes técnicas de investigación:

- **Análisis de contenido:** Se define como una técnica de investigación que recopila datos relevantes y válidos para la sustentación del tema, y a partir de ellos, formular nuevo contenido que sean aplicables a su contexto (Krippendorf, 1990). La búsqueda de documentos (libros musicales, trabajos profesionales, artículos online e impresos, revistas científicas, páginas web) permitieron ayudar a sustentar la propuesta establecida:
 - **Transcripciones:** Transcribir es el proceso de escritura de una partitura que involucra el empleo de la memoria auditiva, un software tecnológico de notación musical y conocimiento avanzado en teoría musical (Berklee, 2018). Para la realización de ésta investigación, fue necesario transcribir los tres temas escogidos del musical “*Waitress*” arreglados por Nadia DiGiallonardo. (Ver análisis de transcripciones en ANEXO No. X)
 - **Análisis de partituras:** El análisis de partituras permitió extraer los recursos orquestales utilizados por la arreglista: análisis armónico, análisis melódico, estructura del tema, estructuras de acordes, disposición de instrumentos, disposición de voces, etc.
 - **Libros musicales e históricos:** Permiten reforzar, establecer y sustentar conceptos teóricos y ayudan al reconocimiento de la historia como una gran influencia de la evolución musical.
 - **Internet:** El nuevo instrumento de investigación para recolección de información y uno de los más utilizados para investigaciones en el siglo vigente.

- **Observación:** Técnica de investigación que estudia varios fenómenos en una realidad. Ésta técnica contempla elementos teóricos y empíricos, y es considerada como algo verídico y subjetivo, ya que se percibe una verdad a partir de procesos de razonamiento, identificación y experiencia del investigador (Bunge, 2007).
 - **Audiovisual:** Uno de los instrumentos de investigación más importantes dentro de la Observación, que permitieron extraer la información directa y viable de videos oficiales donde profesionales exponen el tema a tratar. Fue útil para la observación de escenas del musical “*Waitress*” y la escucha del audio de los temas que se analizaron.

- **Entrevistas:** Técnica de recopilación de datos que consiste en programar una conversación con profesionales, y realizar preguntas puntuales para la sustentación de la hipótesis con información relevante adquirida de la misma (RAE, 2018).

2.4. Análisis de resultados.

2.4.1. Análisis armónico y melódico de los temas “What Baking Can Do”, “A Soft Place to Land” y “She Used to be mine”.

2.4.1.1. Análisis armónico y melódico del tema “What Baking Can Do”.

Figura No. 5

Análisis armónico del tema “What Baking Can Do”

Intro		I Gb	%	%	%	
A	:	I Gb	%	%	%	
		IV Cb	%	%	%	
B		VI- Ebm	%	#IV-7(b5) C-7(b5)	%	
		IV6 Cb6(9)	%	Vsus Dbsus	%	↓ b2
A'	:	I6 Gb6(9)	%	%	%	
		IV6 Cb6(9)	%	%	%	
		VI- Ebm11	%	#IV-7(b5) Cm7(b5)	%	
		IV6 Cb6(9)	%	V Db/Cb	%	
C		I F	%	III- Am	%	
		VI- Dm	%	bVI Db	V7 C7	
		I F	%	III- Am/E	%	
		VI- Dm	V C/E	Vdim7 VI- C#dim7 Dm	V C/E	IIIdim7 IV Gdim7 Bb/F
			IV6 Bbm6/F			↑ b2

D	I	V	VI-7	IVsus	
	Gb/F	Db/sus	Ebm7	Cbsus	
	I	V	I	IVsus	% :
	: Gb/F Gb	Db/Ab	Gb/Bb	Cb	
	I	V	I	IVsus	%
	Gb/F Gb	Db/Ab	Gb/Bb	Cb	
E	II-	I	V	V	
	Abm11	Cb/Gb	Db/F Db/Eb	Db7	
	VI-		#IV-7(b5)		
	Ebm11	%	C#m7(b5)	%	
	IV		V		
	Cb	%	Db/sus4	%	b2 ↓
End	I		III-		
	F	%	Am	%	
	VI		#IV-7(b5)		
	Dm	%	Bm7(b5)	%	
	I		III-		
	F/C	%	Am/C	%	
	I		III-		
	F	%	Am	%	

Elaborado por: Cristina Alcívar y Diego Chiang

Tabla No. 5
Análisis melódico del tema “What Baking Can Do”

Sección A: PERIODO PARALELO	FRASE 1A	Semifrase 1A, MOTIVO 1A
		Semifrase 1A'
	FRASE 2A	Semifrase 2A, MOTIVO 2A
		Semifrase 2A'
Sección B: PERIODO CONTRASTANTE	FRASE 1B	-
	FRASE 2B	-
Sección C: PERIODO MODULANTE	FRASE 1C	Semifrase 1C, MOTIVO 1C
		Semifrase 1C'
	FRASE 2C	Semifrase 2C, MOTIVO 2C
		Semifrase 2C'
Sección A': PERIODO PARALELO	FRASE 1A'	-
	FRASE 2A'	Semifrase 2A', MOTIVO 2A'
		Semifrase 2A''
	FRASE 3A'	Semifrase 3A'
Semifrase 3A''		
Sección D: PERIODO CONTRASTANTE	FRASE 1D	Semifrase 1D, MOTIVO 1D
		Semifrase 1D', MOTIVO 1D'
	FRASE 2D	-
	FRASE 3D	-
Sección E: GRUPO DE FRASES	FRASE 1E	-
	FRASE 2E	Semifrase 2E
		Semifrase 2E'
Sección END: PERIODO MODULANTE	FRASE 1 END	MOTIVO 1 END
	FRASE 2 END	-

Elaborado por: Cristina Alcívar y Diego Chiang

*Ver análisis melódico del tema “What Baking Can Do” en partitura en ANEXO No. 8.

2.4.1.2. Análisis armónico y melódico del tema "A Soft Place to Land".

Figura No. 6

Análisis armónico del tema "A Soft Place to Land"

Intro	IV	V	IV	V	
	A9/E	Bsus4/E	A9/E	Bsus4/E	
	IV	V			
	A9/E	Bsus4/E			
A	IV	V	IV	V	
	A9/C#	Bsus4/E	A9/E	Bsus4/E	
	IV	V	IV	V	
	A9/E	Bsus4/E	A9/E	Bsus4/E	:
	IV	V	IV	V	
	A9/E	Bsus4/E	A9/E	Bsus4/E	
IV	V	II-	I		
A9/E	Bsus4/E	F#m11	Emaj7/G#		
IV	IV- I	IV			
A9/E	Am E	A9/E			
B	V	IV	V	IV I	
	Bsus4/E	A9/E	Bsus4/E	A9 E/G#	
	II-		II-		
	F#m7	Dmaj9	F#m11	Dmaj9	%
	IV	V	IV	V	
	A9/E	Bsus4/E	A9/E	Bsus4/E	
	II-	II- I	IVmaj9		
	F#m7 F#m13	F#m11 E/G#	Amaj9	%	
IV	V	IV	V		
A/E	B/E	A	Bsus4		
IV	V				
A/C#	Bsus4/D#	%			

Elaborado por: Cristina Alcívar y Diego Chiang

Tabla No. 7
Análisis melódico del tema “A Soft Place to Land”

INTRO	FRASE INTRO	MOTIVO INTRO
Sección A: PERIODO PARALELO	FRASE 1A	Semifrase 1A, MOTIVO 1A
		Semifrase 1A'
		Semifrase 1A''
	FRASE 2A	Semifrase 2A
		Semifrase 2A'
		Semifrase 2A''
	FRASE 3A	Semifrase 3A
		Semifrase 3A'
		Semifrase 3A''
	FRASE 4A	-
Sección B: PERIODO EXPANDIDO	FRASE 1B	Semifrase 1B
		Semifrase 1B'
		Semifrase 1B''
		Semifrase 1B'''
	FRASE 2B	Semifrase 2B
		Semifrase 2B'
		Semifrase 2B''
	FRASE 3B	Semifrase 3B
		Semifrase 3B'

Elaborado por: Cristina Alcívar y Diego Chiang

*Ver análisis melódico del tema “A Soft Place to Land” en partitura en ANEXO No. 9.

2.4.1.3. Análisis armónico y melódico del tema “She Used to be Mine”.

Figura No. 7

Análisis armónico del tema “She Used to be Mine”

Intro		I		%		%		%	
		Gb							
A	:	I		%		%		%	
		Gb							
		V		%		%		%	
		Db							
		VI-		%		%		%	
		Ebm							
		IV		%		%		%	:
		Cb							
B	:	I		%		%		%	
		Gb							
		V		%		%		%	
		Db							
		VI-		%		%		%	
		Ebm							
		IV		%		%		%	:
		Cb							
		I		%		%		%	
		Gb							
A'	:	I		%		%		%	
		Gb							
		V		%		%		%	
		Db							
		V7/VI		%		%		%	
		Bb7							
		VI-		%		%		%	
		Ebm							
		I		%		%		%	:
		Gb							

C	I	Gb	%	%	%	
	V	Db	%	%	%	
	V7/VI	Bb7				
	VI-	Ebm	%	%	%	
	IV	Cb	%	%	%	:
		V	IV	Db/Cb	Cb6(9)	%

End	I	Gb	%	%	%	
	V7/VI	Bb7	%	%	%	
	V	Db				
	VI-	Ebm	%	%	%	
	IV	Cb	V	IV	Db/Cb	Cb6(9)
	IV	Cb	%	%	%	I
						Gb

Elaborado por: Cristina Alcívar y Diego Chiang

Tabla No. 9

Análisis melódico del tema “*She Used to be Mine*”

Sección A: PERIODO PARALELO	FRASE 1A	Semifrase 1A
		Semifrase 1A', MOTIVO 1A'
		Semifrase 1A''
	FRASE 2A	Semifrase 2A
		Semifrase 2A'
	Sección B: PERIODO PARALELO	FRASE 1B
Semifrase 1B'		
Semifrase 1B''		
Semifrase 1B'''		
FRASE 2B		Semifrase 2B
		Semifrase 2B'
		Semifrase 2B''
		Semifrase 2B'''
Sección A': GRUPO DE FRASES	FRASE 1A'	Semifrase 1A'
		Semifrase 1A''
	FRASE 2A'	Semifrase 2A'
		Semifrase 2A''
		Semifrase 2A'''
		Semifrase 2A''''
Sección C: PERIODO EXPANDIDO	FRASE 1C	Semifrase 1C
		Semifrase 1C'
		Semifrase 1C''
		Semifrase 1C'''
		Semifrase 1C''''
	FRASE 2C	Semifrase 2C
		Semifrase 2C'
		Semifrase 2C''
		Semifrase 2C'''
		Semifrase 2C''''
Sección END: GRUPO DE SEMIFRASES	FRASE 1END	Semifrase 1END
		Semifrase 1END'
		Semifrase 1END''

Elaborado por: Cristina Alcívar y Diego Chiang

***Ver partitura del tema “*She Used to be mine*” en Anexo No. 10.**

2.4.2. Entrevistas.

Para la recolección de información adicional que ayudó al entendimiento de la realidad escénica – musical en la ciudad, se elaboraron preguntas específicas a productores y compositores de Teatro Musical en la ciudad de Guayaquil y un arreglista estadounidense (José Miguel Salem, Jaime Tamariz, Juan José Ripalda, Cristhian Valencia, Juan Manuel Oleagoitia, Carlos González y Michael Moritz), que permitieron establecer las siguientes conclusiones:

1. Existe apertura para compositores y músicos que deseen incursionar en el Teatro Musical, el problema es que no están familiarizados con éste tipo de lenguaje, ya sea por desinterés o simple desconocimiento.
2. Muchas generaciones carecieron de una educación que involucrara diferentes disciplinas artísticas dentro de sus cursos básicos superiores, lo que limita culturalmente al público o la gente que trabaja en la escena musical participar en otras artes.
3. Cualquier músico capacitado puede trabajar en la composición o arreglos para Teatro Musical; todo se trata de un proceso creativo - investigativo junto a otras ramas artísticas.

***Ver entrevistas realizadas a profesionales desde ANEXO No. 1.**

2.4.3. Transcripciones.

Los temas “*She Used To Be Mine*”, “*What Baking Can Do*” y “*A Soft Place to Land*” del musical “*Waitress*” fueron transcritos y analizados de manera contextual, armónica y melódica en el capítulo anterior. De ellos se pudo extraer los siguientes recursos armónicos y melódicos:

Tabla No. 10
Recursos armónicos y melódicos encontrados en “*She Used To Be Mine*”, “*What Baking Can Do*” y “*A Soft Place to Land*”.

Recursos armónicos	Recursos melódicos
Armonía funcional	Modo lidio
Cadencias II – V	Ostinato
Cadencias II – V deceptivas	Melodía diatónica
Intercambio modal	Síncopa
Patrones disminuidos	Rubato
Dominantes substitutos	Suspensión
Acordes suspendidos	Anticipación
Estructuras Constantes	Intervalos perfectos
Triadas	Chord tones, Non-chord tones
Four Way Close	Unísono
Clusters	Pedal Tones
Modulación directa	Contrapunto
-	Canon

Elaborado por: Cristina Alcívar y Diego Chiang.

***Ver transcripciones realizadas desde ANEXO No. 7.**

CAPÍTULO III: LA PROPUESTA

3.1. Título de la propuesta: *“Valdrá la pena cambiar”*.

Composición y arreglo del tema inédito *“Valdrá la pena cambiar”* para el personaje Paula del musical ecuatoriano *“Pobre, Fracasada y Gorda”*.

3.2. Descripción de la propuesta.

El tema compuesto para el personaje Paula de la obra ecuatoriana *“Pobre, Fracasada y Gorda”*, se titula *“Valdrá la pena cambiar”*. El formato musical de la composición comprende la voz principal, dos coros, batería, bajo eléctrico, piano, guitarra eléctrica y guitarra electroacústica. Se compuso en una métrica de 6/8, su centro tonal es A, y cumple con la siguiente estructura: A A' B C D E End.

3.2.1. Tema inédito: *“Valdrá la pena cambiar”*.

3.2.1.1. Contexto del tema *“Valdrá la pena cambiar”*.

El tema inédito, *“Valdrá la pena cambiar”*, aparece en la tercera escena del primer acto cuando Paula está recogiendo sus pertenencias en el departamento que comparte con su novio Rafael, para dar por terminada su relación tóxica. En éste cuadro se presenta la realidad del personaje y el transfondo psicológico marcado a partir de errores que cometió en su vida anteriormente, como cumplir sueños de los demás, especialmente los de Rafael. Es una introspección de lo que ha vivido para poder sanar y cumplir lo que realmente quiere: sus sueños.

3.2.1.2. Estructura del tema “Valdrá la pena cambiar”.

Tabla No. 11

Estructura del tema “Valdrá la pena cambiar”

Tonalidad	Tipo de comienzo y final	Forma		Interpretación de la letra y el desarrollo del personaje
		Estructura	Compases	
A (6/8)	Comienzo: Acéfalo Final: Conclusivo	Intro	4	Instrumental
		A	16	Paula hace una recapitulación de los momentos duros que ha vivido y está viviendo.
		A'	16	Recuerda a la chica que solía ser antes de su situación actual.
		B	16	Esperanzada en encontrar un lugar donde pueda descansar y sanar sus heridas.
		C	14	Paula finalmente decide que debe dejar su relación tóxica.
		D	16	Breaking point del personaje: Manifiesta que su momento para cambiar es ahora; si se lo propone, todo estará de su lado.
		E	15	Realce musical del tema. Reafirma que su presente no será como antes.
		Ending	8	Aparición del motivo principal. Final del tema.

Elaborado por: Cristina Alcívar y Diego Chiang.

3.2.1.3. Análisis armónico y melódico del tema “Valdrá la pena cambiar”.

Figura No. 8

Análisis armónico del tema “Valdrá la pena cambiar”

Intro		II-7 Bm7		I C#/A		IVmaj7 Dmaj7		%	
A	:	II-7 Bm7		I C#/A		IVmaj7 Dmaj7		%	:
		II-7 Bm7		I C#/A		IVmaj7 Dmaj7		%	
		IV-7 Dm7		V E		IV D		%	
A'	:	II-7 Bm7		I C#/A		IVmaj7 Dmaj7		%	:
		II-7 Bm7		I C#/A		IVmaj7 Dmaj7		%	
B		IV-7 Dm7		V E		IV D		%	
		VI-7 F#m7		I V I A B/E C#/A		IVmaj7 Dmaj7		%	
		V7 E7		VI-7 F#m7		IVmaj7 Dmaj7		V7 E7	
		VI-7 F#m7		%		#IV-7b5 D#-7b5		%	
C		II-7 Bm7		I C#/A		IVmaj7 D		%	
	:	II-7 Bm7		I C#/A		IVmaj7 Dmaj7		%	:
		IV D		V E		%			

D	I	A9	%	I	B/A	%	
	IV	D	%	(V7/IV)	B7sus4	(V7/IV)	B7
	V-7	Bm7	%	I	C#/A	%	
	IV	D	%	V	E	%	↓ b2
E	VI-7	Fm7	Ab Bb/Eb C/Ab	I	V	I	IV
	V	Eb	Fm7	VI-7	Fm7	IV	IV
	VI-7	Fm7	Eb7	V7	Eb7	#IV-7b5	IV°7
	II-7	Bbm7	C/Ab	I	C/Ab	IV	IV
Db					Db	Db Edim7	D-7b5
%					%	%	%
End	II-7	Bbm7	C/Ab	I	C/Ab	IV	IV
	:	Bbm7	C/Ab	I	C/Ab	IV	IV
:	Bbm7	C/Ab	I	C/Ab	IV	IV	%
:	Bbm7	C/Ab	I	C/Ab	IV	IV	%

Elaborado por: Cristina Alcívar y Diego Chiang.

Tabla No. 12

Análisis melódico del tema “Valdrá la pena cambiar”

Sección A: PERIODO PARALELO	FRASE 1A	Semifrase 1A, MOTIVO 1A
		Semifrase 1A'
	FRASE 2A	Semifrase 2A
		Semifrase 2A'
Sección A': PERIODO PARALELO	FRASE 1A'	Semifrase 1A'
		Semifrase 1A''
	FRASE 2A'	Semifrase 2A'
		Semifrase 2A''
Sección B: PARALELO	FRASE 1B	Semifrase 1B, MOTIVO 1B
		Semifrase 1B'
	FRASE 2B	Semifrase 2B
		Semifrase 2B'
Sección C: PERIODO CONTRASTANTE	FRASE 1C	Semifrase 1C, MOTIVO 1C
		Semifrase 1C'
	FRASE 2C	Semifrase 2C
		Semifrase 2C'
Sección D: GRUPO DE SEMIFRASES	FRASE 1D	Semifrase 1D, MOTIVO 1D
		Semifrase 1D'
	FRASE 2D	Semifrase 2D
		Semifrase 2D'
		Semifrase 2D''
		Semifrase 2D'''
Sección E: PERIODO MODULANTE	FRASE 1E	Semifrase 1E, MOTIVO 1E
		Semifrase 1E'
		Semifrase 1E''
		Semifrase 1E'''
Sección ENDING: FRASE FINAL	FRASE 1 ENDING	Semifrase 1Ending, MOTIVO 1 ENDING

Elaborado por: Cristina Alcívar y Diego Chiang

3.2.1.4. Recursos de Nadia DiGiallonardo en los temas “*What Baking Can Do*”, “*A Soft Place to Land*” y “*She Used to be Mine*”, utilizados en el tema “*Valdrá la pena cambiar*”.

Tabla No. 13
Recursos utilizados en el tema “*Valdrá la pena cambiar*”

Especificaciones	
Introducción	En esta sección se buscó una sonoridad similar a la balada “ <i>She Used to be Mine</i> ”, que ayudará a generar un crecimiento en cierta parte del tema. Se realizó una progresión de tres acordes diatónicos (Bmin7 / A/C# / Dmaj7) en estructuras cerradas con una top note estable y continua (voice leading).
Sección A	Se desarrolla dentro del compás 5 hasta el compás 20. En ésta parte del tema, el protagonismo está en el piano y la voz principal del personaje (Paula). Se desarrolla una melodía diatónica, que contiene síncopas y anticipaciones. Dentro de las dinámicas de la voz principal, estará implícito el rubato en la escritura para que la interpretación del artista esté sujeta a su personaje y su estado emocional.
Sección A'	Como es común dentro de una estructura de un tema de Teatro Musical, ésta sección es armónica y melódicamente muy similar anterior (segunda estrofa). Al comenzar ésta sección en el compás 21 hasta finalizar, lo destacable es el desarrollo paulatino del modo mayor predominante en todo el arreglo (Modo Lidio). Tanto en las líneas melódicas adicionales del Cello, como en la armonía. En el compás 35 aparece un acorde sobre un bajo (E/D) que da todas las tensiones disponibles del IV de la tonalidad (9,#11,13) por la

	triada que suena encima del bajo.
Sección B	Empieza la inclusión de los otros instrumentos de la sección rítmica. A partir del compás 37 hasta el 52 se desarrolla en el coro, el "hook" del tema. La batería solamente resalta la melodía con efectos para darle un ambiente de crecimiento. Armónicamente, aparece el #IV-7b5 (acorde característico del Modo Lidio) en el compás 47. El bajo realiza una pequeña melodía Mixolidia para anunciar su participación en la siguiente sección.
Sección C	Dentro de los primeros ocho compases de ésta sección puede parecer que se desarrollará otra sección A, sin embargo, los cambios melódicos instrumentales como vocales darán un giro importante en esta parte para que sea la sección contrastante. El bajo se mantiene con un "pedal armónico" marcando la armonía principal (Bmin7- A/C# - Dmaj7) mientras el piano cambia su función y acompaña al Cello realizando ostinatos durante los ocho compases. En el compás 61, se realizan Stop times que anuncian otra sección con inversiones de los bajos hasta llegar a un dominante de función especial (II7).
Sección D	Ésta sección sale totalmente de la línea lógica o del crecimiento del tema; se buscó el momento de descanso del personaje y de la canción. La guitarra acústica y las voces toman protagonismo. Melódicamente se lo utiliza para resaltar las voces (contrapunto y clusters) y armónicamente (B/A) el Modo Lidio.
Sección E	La particularidad de esta sección, es la modulación directa que se realiza con la melodía desplazándose una segunda menor ascendente, mientras la armonía se desplaza una segunda menor descendente (A-Ab), generando en efecto

	interesante (transcrito en “ <i>What Baking Can Do</i> ”). La modulación ejecutada, ayuda a realzar la última parte del tema. Todos los instrumentos intervienen con una dinámica <i>Forte</i> hasta el compás 93, donde se evidencia un descanso en D-7b5 (acorde de intercambio modal de la progresión).
Ending	Se ejecuta la progresión principal en la nueva tonalidad (Bbmin7- Ab/C- Db) hasta la intervención de la melodía, para concluir con un <i>calderón</i> general orquestado en el IV grado de la progresión, utilizando todas las tensiones disponibles (9,#11,13).

Elaborado por: Cristina Alcívar y Diego Chiang

3.2.1.5. Partitura del tema “Valdrá la pena cambiar”

VALDRA LA PENNA CAMBIAR

ALCIVAR/CHIANG
ALCIVAR/CHIANG

SCORE

A **MODERATELY SWF J = 60**

Misa-Soprano

Voz 1

Voz 2

Electric Guitar

Acoustic Guitar

Piano

Cello

Electric Bass

Horn Tenor

Bbm7

AmC3

Dm7

f

2

VALDRA LA PENA CAMBIAR

Musical score for the piece "VALDRA LA PENA CAMBIAR". The score includes a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is written in a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. The piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature. The piano part features a steady bass line with chords and a melody in the right hand. The score is divided into measures, with some measures containing dynamic markings like *p* (piano) and chord symbols such as Bm7, A/C#, and Dm7.

HAUDRA LA PERA GRANDE

3

Musical score for the piece "HAUDRA LA PERA GRANDE". The score is written for voice and piano. The vocal line is on a single staff, and the piano accompaniment consists of eight staves: three for the right hand (RH) and five for the left hand (LH).

The score is divided into two systems. The first system includes the vocal line and the first three staves of the piano accompaniment (RH). The second system includes the vocal line and the remaining five staves of the piano accompaniment (LH).

The piano accompaniment is marked with various chords and dynamics. The first system includes chords such as $Bm7$, $A/C\sharp$, and $Bm7$. The second system includes chords such as $Bm7$, $A/C\sharp$, $Bm7$, $A/C\sharp$, and $Bm7$. The dynamics are marked as p (piano) and f (forte).

The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The tempo is marked as $Allegretto$. The score is numbered 3 at the top right.

4 VALDRA LA PEÑA CAMBIAR

Musical score for 'Valdra la Peña Cambiar'. The score is written for a full orchestra and includes the following parts: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Trumpet (Tr.), Trombone (Tbn.), Horn (Hr.), Violin (Vn.), Viola (Vla.), Cello (Cb.), and Double Bass (Db.). The score is divided into measures, with a repeat sign at the beginning. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The tempo is marked 'Allegro'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics. The first measure is marked with a repeat sign and a first ending bracket. The second measure is marked with a first ending bracket. The third measure is marked with a first ending bracket. The fourth measure is marked with a first ending bracket. The fifth measure is marked with a first ending bracket. The sixth measure is marked with a first ending bracket. The seventh measure is marked with a first ending bracket. The eighth measure is marked with a first ending bracket. The ninth measure is marked with a first ending bracket. The tenth measure is marked with a first ending bracket. The eleventh measure is marked with a first ending bracket. The twelfth measure is marked with a first ending bracket. The thirteenth measure is marked with a first ending bracket. The fourteenth measure is marked with a first ending bracket. The fifteenth measure is marked with a first ending bracket. The sixteenth measure is marked with a first ending bracket. The seventeenth measure is marked with a first ending bracket. The eighteenth measure is marked with a first ending bracket. The nineteenth measure is marked with a first ending bracket. The twentieth measure is marked with a first ending bracket. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

VALDRA LA PENA CAMBIAR

5

Musical score for the piece "VALDRA LA PENA CAMBIAR". The score is written for voice and piano. The vocal line is in the top staff, and the piano accompaniment is in the bottom staves. The piano part includes a right hand (R.) and a left hand (L.). The score is divided into measures by vertical bar lines. The vocal line features a melodic line with various note values and rests. The piano accompaniment consists of chords and arpeggiated figures. The right hand part includes dynamic markings such as *p* and *f*. The left hand part is mostly chordal. The score is labeled with instrument parts: M.V.C. (Mez. Voz Cantante), E.S.R. (Escala Solista), M.C.R. (Mez. Cantante), P.V. (Piano Voz), R. (Piano Right Hand), E.R. (Escala Right Hand), and D.L. (Doble Bajo). The score ends with a double bar line and a fermata over the final notes.

6
VAURA LA PERA COBDIR

The musical score is arranged in a system with eight staves. The vocal parts are: MUSO (Soprano), E.S.M. (Soprano), M.S.M. (Soprano), and P.M. (Soprano). The piano accompaniment consists of four staves: P.A. (Piano), B.C. (Bassoon/Clarinet), E.A. (Euphonium/Tuba), and P.L. (Percussion). The score begins with a key signature of one flat and a 6/8 time signature. The vocal lines feature a melody with various note values and rests. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and rhythmic patterns. Dynamic markings include 'F' (Forte) and 'F' (Forte). The score concludes with a double bar line and a final measure.

WALDRA LA PENA CAMBIAR

7

Musical score for Waldra La Pena Cambiar, page 7. The score includes parts for Mezzo (Mezo), E.G. (E.G.), Ac.G. (Ac.G.), Pno. (Pno.), V. (V.), E.B. (E.B.), and D. I. (D. I.).

The score is written in 4/4 time and features a key signature of two sharps (F# and C#). The Mezzo part has a melodic line with some rests. The Pno. part provides harmonic support with chords and arpeggios. The V. part has a melodic line with some rests. The E.B. part has a melodic line with some rests. The D. I. part has a rhythmic pattern with some rests.

VADRA LA PENN CARBINA

8

C

Melod

E.G.rit.

Ac.G.rit.

Fl.

W.

E.B.

P.T.

Chord symbols: Bm7, A/C#, Dm7, A/C#, Bm7, Dm7, Bm7, A/C#, Bm7, Dm7, Bm7, A/C#, Bm7, Dm7, Bm7, A/C#, Bm7, Dm7.

Dynamic markings: *f*, *p*.

Rehearsal mark: **C**

VADRIA LA PERA CAMBIAR

10

Musical score for the piece "VADRIA LA PERA CAMBIAR". The score is written for a vocal line and several instrumental parts: MELO, ESX, MSX, PNA, K, EA, and D.L. The vocal line begins with a fermata and a dynamic marking of *pp*. The instrumental parts include various chords and melodic lines, with dynamic markings such as *pp*, *f*, and *pp*. Chord symbols like A⁷, B/A, B⁷, and B⁷ are present throughout the score. The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 97.

The musical score is arranged for voice and guitar. It consists of the following parts:

- Melod:** Vocal line with a melodic line and lyrics.
- E.G. (Electric Guitar):** Accompaniment with chords: Bm7, A/C#, A/C#, Bm7, Dm7, Dm7, E7sus, E7sus.
- A.C.G. (Acoustic Guitar):** Accompaniment with chords: Bm7, A/C#, A/C#, Bm7, Dm7, Dm7, E7, E7.
- P.H. (Piano):** Accompaniment with chords: Bm7, A/C#, A/C#, Bm7, Dm7, Dm7, E7, E7.
- V. (Violin):** Accompaniment with chords: Bm7, A/C#, A/C#, Bm7, Dm7, Dm7, E7, E7.
- E.B. (Electric Bass):** Accompaniment with chords: Bm7, A/C#, A/C#, Bm7, Dm7, Dm7, E7, E7.
- P.L. (Percussion):** Accompaniment with chords: Bm7, A/C#, A/C#, Bm7, Dm7, Dm7, E7, E7.

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *mp* (mezzo-piano). Chord diagrams are provided for the guitar parts, showing fingerings for Bm7, A/C#, and E7. The piece concludes with a *rit.* (ritardando) and *mp* marking.

VALDRA LA PENA CANSINA

12

The musical score is arranged in a system with seven staves. The parts are labeled as follows:

- Mzto:** Melodist part with a treble clef and a key signature of one flat.
- EGra:** First guitar part with a treble clef, featuring chords such as $Fm7$, A^b , B^b , A^b/C , D^b , E^b , $Fm7$, D^b , and E^b .
- Ac.Gra:** Second guitar part with a bass clef, featuring chords such as $Fm7$, A^b , B^b , A^b/C , D^b , E^b , $Fm7$, D^b , and E^b .
- Fla.:** Flute part with a treble clef, including a section with a fermata.
- Vl.:** Violin part with a treble clef, including a section with a fermata.
- EA:** Viola part with a bass clef, including a section with a fermata.
- P.A.:** Piano accompaniment part with a bass clef, including a section with a fermata.

The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like mf and mfz . Chord symbols are placed above the guitar staves to indicate the harmonic structure.

The musical score is arranged in a system with the following parts from top to bottom:

- Misc.**: A vocal line in treble clef with a melodic line.
- E.Gn.**: Electric guitar part in treble clef, featuring a solo section with a F_{maj}^7 chord and a $D_{maj}^7(b9)$ chord.
- M.Gn.**: Music guitar part in treble clef, mirroring the E.Gn. part.
- Pa.**: Percussion part in bass clef, including a snare drum line and a $D_{maj}^7(b9)$ chord.
- Vc.**: Violoncello part in bass clef, playing a F_{maj}^7 chord.
- EB.**: Electric bass part in bass clef, playing a F_{maj}^7 chord.
- D.T.**: Double bass part in bass clef, playing a F_{maj}^7 chord.

Chord progressions and notes are indicated above the staves: $D_{maj}^7(b9)$, B^b_{maj} , A^7/C , and D^b .

ENDING

Rit.

The musical score for the ending section of 'VAZRA LA PENIA CAMBIA' is arranged for a full band. It consists of the following parts:

- Mezzo:** Features a melodic line with a 'Rit.' (ritardando) marking at the end.
- E.G.M. (Electric Guitar/Mandolin):** Provides harmonic accompaniment with chords: B^bMIII, A^b/C, D^b, D^b, B^bMIII, and A^b/C.
- Ac.G.M. (Acoustic Guitar/Mandolin):** Provides harmonic accompaniment with chords: B^bMIII⁷, A^b/C, D^bMIII⁷, B^bMIII⁷, and A^b/C.
- Pno. (Piano):** Features a piano accompaniment with chords: B^bMIII, A^b/C, D^b, D^b, B^bMIII, and A^b/C.
- Vc. (Violoncello):** Provides harmonic accompaniment with chords: B^bMIII, A^b/C, D^b, D^b, B^bMIII, and A^b/C.
- E.B. (Euphonium/Bass Trombone):** Remains silent throughout this section.
- D.I. (Drumset):** Remains silent throughout this section.

VALDRA LA PENA CAMBIAR

15

A Tercio J = 70

Mza

Eb. *D⁹Ma⁷(m)* *mp*

Mc. Eb. *D⁹Ma⁷(m)* *f*

Pa. *D⁹Ma⁷(m)* *mp* *D⁹Ma⁷(m)* *f*

Vl. *mp* *D⁹*

E.B. *mp*

B. C.

125

CONCLUSIONES

En el presente trabajo de titulación se logró identificar los recursos orquestales principales de la arreglista Nadia DiGiallonardo: utilización del Modo Lidio, Ostinato, Síncopa en las melodías (rubato, anticipación, suspensión), Intervalos Perfectos, Patrones Disminuidos, Clusters, Unísono, Nota Pedal, Contrapunto, Canon, y Tensiones disponibles.

Además del aporte teórico-musical que se logró fundamentar en la propuesta, es relevante mencionar que la conceptualización sonora para composición y creación de arreglos, es un proceso importante en la elaboración de productos musicales. Realmente, no se están descubriendo nuevos conceptos teóricos, sino la utilización de éstos bajo un escenario artístico poco explorado en la ciudad, como el Teatro Musical.

Las composiciones en Teatro Musical pueden tomar varias formas y géneros; como se mencionó previamente, en la actualidad no existe una fórmula o regla para poder componer u arreglar temas en una obra teatral. En realidad, se trata de un proceso creativo, investigativo, colaborativo y colectivo que se desprende de trabajos y concepciones individuales, para crear junto a varios colaboradores, un producto artístico que funcione y sirva a la trama principal de una obra o guión.

RECOMENDACIONES

El Teatro Musical es un arte integral que pretende crear un trabajo colectivo - colaborativo de varios lenguajes artísticos hacia un solo objetivo. Éste tipo de expresión, es necesaria en el medio local para generar entornos participativos de trabajo, en donde los músicos, compositores y arreglistas adquieran una visión general cultural y sepan desempeñar su labor en ámbitos poco explorados. Se recomienda la participación e innovación en nuevos proyectos artísticos que incrementen el área principal de trabajo del músico para ampliar su espectro de conocimiento, además de la creación de propuestas que combinen varias ramas artísticas.

BIBLIOGRAFÍA

Aldwell, E. y Schachter, C. (1989). *Harmony and Voice Leading 2nd Edition*. Forth Worth: Harcourt Brace Jovanovich College Publishers.

Alier, R. (2002). *La Historia de la Ópera*. Recuperado de <https://books.google.es/books>

Almeida, E. (1992). *Breve panorama del teatro en Ecuador durante los años 80*. Quito, Ecuador.

Arpin, J. (2000). *Characteristics of ragtime*. Recuperado de <http://www.jazzinamerica.org/JazzResources/StyleSheets>

Banfield, S. (1993). *Sondheim's Broadway Musicals*. University of Michigan Press.

Berklee College of Music, (2018). *What Does a Transcriber Do?*. Career Communities Homepage. Boston, Estados Unidos de América. Recuperado de <https://www.berklee.edu/careers/roles/transcriber>

Berlanga, M. (7 de Marzo del 2015). *Algunas claves sobre los orígenes históricos del jazz*. Recuperado de <https://jazzmusica.hypotheses.org/los-estilos>

Bloom, K. *American Song: The complete Musical Theatre Companion, 1877 – 1995, 2nd Edition*. Schirmer. New York, Estados Unidos de América.

Bordman, G. (1986). *American Musical Theatre: A Chronicle*. Expanded Edition. Oxford University Press.

Breihl, A. (2000). *Autores y tendencias del teatro ecuatoriano en la década de los 90*. Quito, Ecuador.

Brendel, Alfred (1976). *Musical Thoughts and Aferthoughts*. Princeton University Press. Princeton, Estados Unidos de América.

BroadwayCon, (2016). *Minutes: How do you measure 20 years of Rent?* Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=3buetSi3F1I&t=1826s>

Broadway Reviews, (2018). *"Waitress" On Broadway Reviews*. Broadway World. Recuperado de [https://www.broadwayworld.com/reviews/"Waitress"](https://www.broadwayworld.com/reviews/)

Bruce, M. (2016). *Writing Music For the Stage, a Practical Guide for Theatermakers*. Nick Kern Books. Londres, Inglaterra.

Bunge, M. (2007). *La investigación científica*. Colección Convivium. México DF, México. Recuperado de https://guiadetesis.files.wordpress.com/2012/07/bunge_mario-_la_investigacion_cientifica.pdf

Carleton University. *Musical Forms*. Recuperado de <https://carleton.ca/linr/wp-content/uploads/2.-Musical-Forms-1.pdf>

Chávez, A. (18 de Diciembre del 2013). *El musical en Latinoamérica*. Recuperado de <http://musicallatino.blogspot.com/>

Comotti, G. (1989). *Music in Greek and Roman Culture*. Traducción por Rosaria V. Munson. Johns Hopkins University Press. Baltimore, Maryland, Estados Unidos de América.

Davis, R. (1999). *Complete Guide to Film Scoring*. Berklee Press. Boston, Estados Unidos de América.

Davis, S. (1985). *The Craft of Lyric Writing*. Writer's Digest Book. Cincinnati, Ohio, Estados Unidos de América.

Deutsch, D. (1983). *The Psychology of Music*. Academic Press INC. Londres, Inglaterra. Recuperado de <https://books.google.es/books>

Dr. Drama, (2 de Septiembre 2017). *"Waitress", Domestic Violence and Financial Abuse*. Recuperado de [http://thedrbbroadway.com/2017/09/02/"Waitress"-financial-abuse/](http://thedrbbroadway.com/2017/09/02/)

Eltseeva, E. (2015). *"Waitress" serves dark, funny fare with a musical twist (And side of a pie)*. NPR 24 Hour Program Stream. Washington, Estados Unidos de América. Recuperado de [https://www.npr.org/2015/08/19/432724883/"Waitress"-serves-dark-funny-fare-with-a-musical-twist-and-a-side-of-pie](https://www.npr.org/2015/08/19/432724883/)

Franceschina, J. (2015). *Music theory through Musical Theatre, Putting it Together*. Oxford University Press. New York, Estados Unidos de América.

Frankel, A. (2000). *Writing the Broadway Musical; the essential writer's reference updated with the latest in Broadway Musical Theatre*. Da Capo Press. Cambridge, Massachusetts, Estados Unidos de América.

Goodwin, N. (2018). *Musical Forms*. (versión electrónica) New York, Estados Unidos de América: Encyclopedia Britannica Inc., <https://www.britannica.com/art/musical-form>

Goodwin, N. (2018). *Theatre Music, musical genre*. (versión electrónica) New York, Estados Unidos de América: Encyclopedia Britannica Inc., <https://www.britannica.com/art/theatre-music>

Gordon, T. (2015). *Inspiration for Great Songwriting for pop, rock & roll, jazz, blues, Broadway, and country songwriters*. First Edition, v.l.8. Frestboard Media Group. San Bernardino, California, Estados Unidos de América.

Gross, T. (2018). *How Rodgers and Hammerstein revolutionized Broadway*. NPR 24 Hour Program Stream. Washington, Estados Unidos de América. Recuperado de <https://www.npr.org/2018/05/28/614469172/how-rodgers-and-hammerstein-revolutionized-broadway>

H. Honour, J. Fleming. *Historia del arte*. Editorial Reverté S.A. Edición original en inglés publicada por John Calman y Cooper Ltd. Londres. Traducción al español por Jordi y Marta González, Barcelona.

Hammerstein II, O. y Rodgers, R. (1942). *Oklahoma!*. Partitura de voces. Williamson. New York, Estados Unidos de América.

Hawkins, N. (16 Marzo 2018). *Why “Waitress”, the musical, promotes feminism*. Salisbury. Recuperado de <https://www.hercampus.com/school/salisbury/why-”Waitress”-musical-promotes-feminism>

Hernández, L. (2018). *Un vistazo a la historia del Teatro Musical en México*. Crónica, Espectáculos. Recuperado de <http://www.cronica.com.mx/notas/2018>

INEC, (2018). *Atlas de género*. Quito, Ecuador. Recuperado de www.ecuadorencifras.gob.ec

Jourdain, R. (1998). *Music, the brain and ecstasy*. John A. Brown. New York, Estados Unidos de América.

Kenrick, J. (2008). *Musical Theater: A History by John Kenrick* (1st ed., pp. 1-409). Continuum.

Kern, J. y Bolton, G. (1920). *Sally*. Partitura de voces. T.B. Harms. New York, Estados Unidos de América.

Kowalke, K. (2013). *Theorizing the Golden Age Musical: Genre, Structure, Syntax*. David Carson Berry, Gamut 6/2.

Lambert, J. (1998). *A critical analysis of the words and music of Stephen Sondheim and their relationship to the development of musical theatre as an art form*. University of South Africa. (Tesis de masterado) Gauteng, South Africa.

Lang, P. (1950). *Scoring for the band*. Mills Music. New York, Estados Unidos de América.

Leppert, Richard (1993). *The Sight of Sound*. Berkeley, University of California Press. California, Estados Unidos de América.

Levine, Mark. (1995). *Teoría del Jazz*. Sher Music Co. California, Estados Unidos de América.

Luzuriaga, G. (1977). *Notas sobre el teatro ecuatoriano*. University of California. (Ensayo) Los Ángeles, Estados Unidos de América.

Maslon, L. (2018). *Elements of the musical*. (Ensayo) Broadway The American Musical. Recuperado de <http://www.pbs.org/wnet/broadway/>

MELTON, J. (2007). *Singing in Musical Theatre: The Training of Singers and Actors*. Allworth Press. New York, Estados Unidos de América.

Mione, V. (2017). *Why "Waitress" is one of the most important shows on Broadway*. Affinity: Theater. USA Magazine. Recuperado de [http://culture.affinitymagazine.us/why-"Waitress"-is-one-of-the-most-important-shows-on-broadway/](http://culture.affinitymagazine.us/why-)

Mordden, E. (1983). *Broadway Babies: The People Who Made the American Musical*. Oxford University Press. New York, Estados Unidos de América.

Mundim, E. (2014). *Contextualização do Teatro Musical na contemporaneidade: conceitos, treinamento, do ator e Inteligências Múltiplas*. (Tesis de postgrado) Universidade de Brasília, Instituto de Arte. Brasília, Brasil.

National Coalition Against Domestic Violence, (2014). *Facts about Domestic Violence and Psychological Abuse*. What is psychological abuse? Recuperado de

https://www.speakcdn.com/assets/2497/domestic_violence_and_psychological_abuse_ncadv.pdf

Nelson, J. y Bareilles, S. (2015). *“Waitress”*. Partitura de voces. Hal Leonard. Milwaukee, Wisconsin, Estados Unidos de América.

Organización Mundial de la Salud (2018). La Violencia Contra la Mujer Adopta muchas Formas. OMS, *Salud sexual y reproductiva*. Recuperado de <http://www.who.int/reproductivehealth/publications/violence/>

Pace, I. (2007). *Complexity as Imaginative Stimulant: Issues of Rubato, Barring, Grouping, Accentuation and Articulation in Contemporary Music, with Examples from Boulez, Carter, Feldman, Kagel, Finnissy*. University of London. Londres, Inglaterra.

Ross, A. (2016). *How the women of “Waitress” are changing Broadway behind the Scenes*. Time. Recuperado de <http://time.com/4285668/“Waitress”-broadway-sara-bareilles/>

Schmidt, C. (2013). *The Basic Elements of Music*. Creative Commons Attribution. New York, Estados Unidos de América.

Sierra, M. (2012). *Investigación: Métodos generales*. Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo. Pachuca de Soto, México.

Sondheim, S. (2010). *Finishing the Hat: Collected Lyrics (1954–1981) with Attendant Comments, Principles, Heresies, Whines and Anecdotes*. Alfred A. Knopf. New York, Estados Unidos de América.

Sondheim, S. (2011). *Look, I Made a Hat: Collected Lyrics (1981-2011) with Attendant Comments, Amplifications, Dogmas, Harangues, Digressions, Anecdotes and Miscellany*. Alfred A. Knopf. New York, Estados Unidos de América.

Souriau, E. (2004). *La correspondencia de las artes*. Fondo de Cultura Económica, México DF. Traducción de Margarita Nelken.

Spanos, B. (2016). *“Waitress”, Broadway Musical’s Sweet Ingredients Pack Powerful Message*. Rolling Stone. Recuperado de <https://www.rollingstone.com>

Stein, L. (1979). *Structure and Style: The Study and Analysis of Musical Forms*. Expanded Edition. Summy-Birchard. Miami, Estados Unidos de América.

Stewart, J. (2006). *Broadway Musicals, 1943 - 2004*. Jefferson N.C.: McFarland. New York, Estados Unidos de América.

Stubblin, D. (1996). *Broadway Sheet Music: A Comprehensive Listing, 1918 – 1993*. Jefferson N.C.: McFarland. New York, Estados Unidos de América.

Suskin, S. (2009). *The Sound of Broadway Music, a book of Orchestrators & Orchestrations*. Oxford University Press, INC. New York, Estados Unidos de América.

Swain, J. (1990). *The Broadway Musical: A Critical and Musical Survey*. Oxford University Press. New York, Estados Unidos de América.

Walder, I. (2011 – 2018). *Opera, Operetta or Musical Theatre?*. San Francisco, Estados Unidos de América: Opera Vivrá. Recuperado de <http://www.operavivra.com/blog/opera-operetta-or-musical-theatre/>

Weill, K. (1947). *Score for a Play*. New York Times.

Wiener, I. (2016). *The On Stage Issue No One Is Talking About, But Should Be*. Playbill. Recuperado de <http://www.playbill.com/article/the-onstage-issue-no-one-is-talking-about-but-should-be>

Woolford, J. (2012). *How Musicals Work and How to write your own*. Nick Kern Books. Londres, Inglaterra.

Wright, J. (2005). *A survey of operettas of Emmerich Kálmán*. Louisiana State University, The School of Music and Dramatic Arts. (Tesis de masterado) Florida, Estados Unidos de América.

ANEXOS

Anexo 1

Entrevista 1: JOSÉ MIGUEL SALEM, pionero y productor de Teatro Musical en Ecuador, fundador de Danzas Jazz Escuela. Fecha: 01 junio del 2018.

1. ¿Qué fue lo que lo incentivó a generar propuestas de Teatro Musical en Guayaquil?

“Mis padres me llevaron a estudiar a Estados Unidos, ellos eran muy fanáticos de Broadway y me llevaron a los trece años a ver mi primer musical: *“The Wiz”*. La magia en escena era impresionante, me impactó mucho y dije “eso que estoy viendo, eso quiero hacer”. Desde ahí, empecé a meterme en clases de actuación, danza, canto, y quise saber más sobre éste mundo. Al regresar a Ecuador, realmente no tenía mucha opción; era lo único que sabía hacer y era también algo que en el país no existía. No había absolutamente nada aquí; a nivel de canto, danza, bueno tal vez actuación muy poco, y al realizar éste tipo de espectáculos muy comerciales, pues tuve una buena respuesta del público. Era algo que jamás se había visto. Para resumirlo, yo simplemente cumplí un sueño que tenía.”

2. Después de todo éste trabajo que realizó en la ciudad, ¿cree usted que ahora se evidencia más talento musical, teatral y danzístico para lograr las nuevas propuestas artísticas?

“Pues no. Pienso que siempre hubo talento, el problema es que no se lo veía. Había miles de chicos y chicas encerrados en sus casas “queriendo ser” pero no podían porque no habían escuelas, universidades o centros de estudio en donde pudieran aprender y entender éste tipo de arte, además del hecho de que la sociedad satanizaba a los artistas en general; enseguida pensaban que eran drogadictos, alcohólicos, bohemios, de todo.”

“El talento sí existía, sin embargo, sí creo que Danzas Jazz Escuela y las producciones de Teatro Musical que realizábamos prendieron la chispa que

tenía la gente dentro de ellas. Se le dió una plataforma de acción a muchas personas, eso fue muy positivo porque se reactivó el desarrollo del espectáculo, la integridad de varias ramas artísticas, tanto así que las bailarinas se hacían animadoras de televisión, o los músicos empezaban a ser cantantes o bailarines. Hoy en día, hay mucha más apertura y comunicación en éste aspecto.”

“Hay algo muy interesante que lo ha traído la evolución del internet; los jóvenes ahora escuchan varios tipos de música. Estamos mucho más ricos en infomarción y en gusto. A nivel musical, creo que puede funcionar cualquier cosa, nunca sabes que esperar porque la nueva generación está en constante cambio. Los nuevos artistas lo tienen todo fácil gracias al internet y la comunicación con el mundo. ¡Cuanta información puedes sacar! Pero creo que esto también hace que no exista un esfuerzo ni lucha humana que se debe tener para lograr algo. Siento que todos son más cómodos e inertes y por eso también no se ven tantos productores. ¿Por qué en Argentina, Brasil o Estados Unidos sí? Por la cultura; y hablo de la cultura artística. Algo también muy importante es la educación; la educación artística, la educación y cultura de ver Teatro Musical o escuchar cierto tipo de música que no sea solo pop urbano.”

4. ¿Existe apertura para nuevos músicos interesados en componer música en Teatro Musical?

“Claro que sí. El problema es que existe mucho talento pero no hay productores. O por lo menos, no hay productores interesados en incursionar en otros aspectos laborales que no sean solo los que ya han vivido. ¿Por qué Danzas Jazz existe? Porque no me dediqué solo a bailar y cantar, que fué lo que estudie. He durado treinta años aquí porque soy productor. Siempre encuentro algo nuevo que aprender en ésta rama artística. En el Ecuador no hay productores, por eso muchas personas dicen “no hay nada más que Danzas Jazz o las producciones de José Miguel Salem”, pero, ¿por qué? Porque no hay productores, no hay personas que se arriesguen a

hacer algo más. De ahí parte también lo que mencioné antes; la educación artística. El público sí está hábito de algo nuevo. Pienso que la nueva generación debería proponer nuevas cosas. Si se empieza a proponer, habrá audiencia. En esto también hay que considerar algo; el arte debe enganchar, de una manera u otra, debe ser atractiva. Así es cómo funciona en el mundo del espectáculo. Las expresiones artísticas deben transmitir algo, deben decir algo.”

5. Como productor, ¿le interesaría producir o tener una obra que tenga música inédita?

“Totalmente. Ya lo he hecho, lo hice con *“Latinos”*, con música de Juan Manuel Oliagoitia y guión de Adolfo Macías, ambos ecuatorianos. Lo presenté en Nueva York en el Town Hall, en Houston también. Todo estuvo lleno, era un *“Romeo y Julieta”* latino. Pero creo que desde el los años dos mil, cuando comenzó a estar más presente el internet, la audiencia quiso saber más sobre lo que pasaba afuera, específicamente hablando de los musicales en Broadway, y me atreví a traerlos de afuera. Realmente me quedé haciendo musicales extranjeros porque creo que el público se acostumbró a eso, a escuchar cosas de afuera. Ahora creo que el guayaquileño se arriesga por más propuestas inéditas, pero realmente no veo que haya algún músico interesado en salir de su *“zona de comfort”* hacia otros aspectos artísticos.”

Anexo 2

Entrevista 2: JAIME TAMARIZ, dramaturgo, comunicador, actor, productor y director de teatro ecuatoriano. Fundador de la productora de Teatro Musical DAEMON en Guayaquil. Fecha: 05 junio del 2018.

1. ¿Cuál fue la primera experiencia inédita de Teatro Musical que tuvo y cómo fue el proceso de creación del soundtrack junto con el compositor y arreglista?

“Mi primera obra de Teatro Musical fue *“El Grinch”* en el 2012, con música de Victor Andrade. Me reuní con él, le contaba lo que pasaba en escena, conversábamos sobre los ambientes que debía tener el musical, el enfoque, el propósito, cómo se iba a contar la historia para que no se sienta que la canción existe por el simple hecho de que es música con teatro, sino de verdad ver la manera en que la canción sea realmente imprescindible para la ejecución de la escena. Víctor hizo todo un trabajo de investigación, fue muy divertido porque me llamó un día a decirme “Jaime, creo que la canción del Grinch asusta mucho a los niños”, y yo le dije que no se preocupara, que me parecía que estaba bien, pero él estaba tan metido en su trabajo, que llamó a una psicóloga infantil y le preguntó si le parecía demasiado fuerte para los niños. Es un trabajo muy difícil, es un formato artístico que tiene constantes cambios y demanda mucho tiempo y cabeza, pero igual hay que aventurarse a hacerlo. Me encantan las propuestas transdisciplinarias, que mezclen varios tipos de arte, creo que es una hermosa experiencia artística.”

2. ¿Por qué no apostar por propuestas inéditas con música original para Microteatro?

“Siempre buscamos cosas nuevas, lo que pasa es que en Micro los artistas tienden a hacer adaptaciones de cosas que ya existen y se aprovecha ese espacio para realizar producciones que funcionarían. No es que estén cerradas las puertas a nuevas cosas, el problema es que no hay

tantas propuestas de música inédita para teatro. No hay tantos creadores en general en Ecuador. Para escribir o componer en Micro, nosotros nos encargamos de buscar y pedir que hagan algo. No conocemos músicos o escritores que realmente estén interesados o hayan experimentado con música en Teatro Musical, porque hay que estar conscientes de que tienen que ser personas que sepan sobre musicales, tienen que haber visto musicales, tienen que saber sobre el funcionamiento, sobre la música para Teatro Musical en general. En Ecuador no se ha hecho mucho, entonces, ¿qué referente pueden tener los escritores y músicos acá si no tienen de donde sacar esa información? Claro que el internet ayuda, pero todo también está en la práctica.”

“Creo que éste tipo de producción (Teatro Musical), es un formato muy caro todavía para el tercer mundo, ya sea por escenografía, montaje, música, sonido; el punto es que se integran muchas personas para trabajar por un solo objetivo y eso cuesta dinero. Es imposible hacer un musical con cuatro personas. Son experiencias que han sido intentos pero sigo pensando que esto es producto de nuestra cultura también. Aquí la gente no está acostumbrada a ver obras de 3 o 4 horas. No tenemos ese tipo de educación, de realmente un fin de semana ir al teatro a ver alguna obra teatral o musical. Estamos muy arraigados a lo comercial, a lo que la sociedad toma como “entretenimiento”, y de eso viven muchos artistas y músicos hoy en día.”

3. ¿Espera en algún momento trabajar con nuevos músicos que estén dispuestos a experimentar o incursionar en ésta rama artística?

“Me ha escrito mucha gente para trabajar conmigo. El primer músico con el que trabajé fue Manuel Larrea, profesor de la Uartes. Él hizo la música de *“Alguien voló sobre el río Cucú”*, que fue una propuesta instrumental andina. Siempre estoy abierto a nuevas propuestas, pero también creo que cuando trabajas con músicos o compositores que no están realmente interesados en el tema, que no están en tu misma sintonía, que verdaderamente no les apasiona el mundo del Teatro Musical y no buscan ir mas allá de solo la

composición de la canción, es algo que evidentemente no ayuda a la producción y ni a que el musical sea lo que es. No he encontrado a alguien todavía que cumpla con todos esos requisitos y no sé si exista alguien que se especialice o que sepa del funcionamiento del Teatro Musical en Ecuador aparte de las personas con las que he trabajado.”

Anexo 3

Entrevista 3: JUAN JOSÉ RIPALDA, compositor, músico, ingeniero en sonido. Fecha: 06 junio del 2018.

1. Siendo la ingeniería en sonido tu rama de trabajo principal, ¿cómo llegaste a componer para Teatro Musical?

“En realidad la primera vez que escribí música para teatro, fue en “Romeo y Julieta”, la obra que produjo el Teatro Sanchez Aguilar, y no era un musical, sin embargo, existía una interacción con el guión. Después trabajé en “El Grinch” junto a Víctor Andrade; él se encargaba de la música y yo del sonido. Luego, me llaman a mí para hacer ambas cosas en otros proyectos, y no porque no pudiese trabajar con alguien más, sino porque cuando se trata de shows en vivo, el sonido y la música deben ir necesariamente de la mano, y eso no se consiguió tan fácilmente en mi experiencia anterior. Los efectos, ambientes, paisajes deben estar conectados con las escenas y el musical en sí; todo ese universo sonoro debía estar conectado.”

2. ¿Cuál es tu proceso compositivo y arreglístico cuando creas música para Teatro Musical o para un personaje?

“Pondré como ejemplo el musical “Pinocho”, en el que trabajé en el año 2016. Cuando escribí la música de “Pinocho”, primero me dieron el guión y la guionista Denisse Nader se reunió conmigo; me habló de los personajes, de lo que trataban las escenas, lo que se quería lograr, etc. Tuve que hacer todo un proceso de investigación, ver escenas de musicales, escuchar música que sirviera de referencia y crear una idea de cómo quisiera que suene. Por ejemplo, para el personaje Pinocho, la referencia fue principalmente música italiana; bandolinas, cuerdas, acordeón. Ésa fue la paleta principal de sonidos. Además, como Pinocho es un juguete de madera, quise plasmar esa esencia en instrumentos y sonidos de madera. Recuerdo que fuí al taller de un amigo y le pedí prestadas unas tablas de

madera y grabé golpes, sonidos, efectos de madera que iban a ayudar al soundtrack del musical. Busqué varios colores y géneros para cada personaje principal, fue muy divertido. Tuve que escuchar mucha música, terminé saturado, pero aprendí muchísimo. Siempre trabajé a la par con la guionista y lo que sucedía en escena. Mandaba maquetas de las canciones, estaba en los ensayos, veía cómo los personajes se expresaban. Es un trabajo muy cambiante, siempre estaba en constante renovación de los sonidos y música, y veíamos cuáles funcionaban o surtían efecto y cuáles no.”

3. ¿Cómo adquiriste toda la información para incursionar en la composición y arreglos en Teatro Musical?

“Realmente no tuve un libro – estudio, todo fue la experiencia en escena. Sinceramente, en esa época no había visto tantos musicales, sin embargo investigué mucho, ví algunos cuántos en internet, viajé a Nueva York a ver “The Book Of Mormon”. Me encantaba trabajar en el teatro y me encanta el teatro. Me gusta mucho la fusión del teatro con la música y la danza. Pero bueno, si hablas de ideas e información, toda mi vida me dediqué a la música y el sonido. Entonces ya tenía bastantes ideas en la cabeza, pero mis experiencias me ayudaron a comprender el trabajo de observación que se debe tener del guión o de la historia.”

4. Entonces, ¿crees que hace falta más músicos que se animen a componer y arreglar para Teatro Musical?

“Claro, creo que va por varios lados. Ahora recién se está entendiendo el poder que tiene el Teatro Musical y el trabajo que existe detrás de ello. Las obras de Microteatro empiezan a ser musicales, pero creo que los músicos tienen un poco de recelo al tema. Al menos de los músicos que conozco, la mayoría piensa que un musical es Disney, o es la canción feliz, o es bailar, cantar y sonreír, y no es así. Es mucho más que eso. Hay muchas posibilidades y hay muchos tipos de musicales. Muchos músicos no están

en contacto con la escena del teatro, no están en contacto con algo más que no sea netamente música. No ven su potencial en ese sentido, que de repente lo tienen por ahí escondido. Creo que es necesario empezar a experimentar en otros campos artísticos; imagínate, alguien como yo que hace música, que se desenvuelve muy bien en el área de sonido y que entra en el mundo del teatro, es algo que te abre un montón de oportunidades, hasta para tus propias producciones, ahí es cuestión de explotarlo. Cristhian Valencia es otro gran referente que está en varias cosas y sabe de todo un poco. Pero claro, hace falta productores que apuesten por cosas inéditas y músicos – compositores que se arriegen y se acerquen más al lenguaje escénico.”

Anexo 4

Entrevista 4: CRISTHIAN VALENCIA, compositor, músico, guionista.

Fecha: 06 junio del 2018.

1. ¿Qué te motivo a experimentar o incursionar en el Teatro Musical?

“Creo que todo empezó a mis veinte años, cuando vi mi primer musical, *“El fantasma de la ópera”*, de Andrew Lloyd Weber, en el Magestic Theatre en Nueva York, y me impresionó mucho porque era una fusión de cosas: tecnología (que me encanta), un prolijo manejo de sonido, actuación (que no sabía que me gustaba todavía), un guión brillante, música impecable, vestuario, escenografía... Ese día sentí que varias disciplinas unidas en una sola cosa, era una fortaleza y energía gigante. Ver esa conjunción de disciplinas sobre el mismo escenario contando una misma historia, creo que es una sensación irrepetible en artes escénicas y en arte en general. El Teatro Musical es eso, aunque termina siendo igual una excusa, porque obviamente todas esas áreas juntas, sirven a lo que se quiere decir en escena, lo importante es que se cuente la historia.”

2. ¿Por qué no optar por más obras musicales con música original?

“Dentro de mis trabajos inéditos de Teatro Musical, sí hay algo de composición pero no del todo porque me parece que es todo un proceso. Que la audiencia empiece a asimilar música nueva, siempre es un proceso más complejo, entonces he tomado la fórmula de ir de a poco, ganando la atención del público con pequeñas cucharaditas. Por eso he optado por hacer musicales inéditos y tomar prestadas canciones, y de a poco ir introduciendo música inédita. De hecho mis próximos musicales son completamente originales. Mi primer musical fue *Cantuña*, y mi inspiración fue *“El fantasma de la ópera”*. Es un musical hablado, sin ningún texto en guión, solo música. Fue un experimento muy interesante, pero era muy cuesta arriba por varios aspectos: actores en escena, la iglesia en el

escenario, fue muy grande, realmente tenía muchas aspiraciones. De hecho, nos fue muy bien. Para la composición tomé un acercamiento particular, comencé a darle una escala y un estilo a los seis personajes principales; el Diablo era blues, la esposa de Cantuña era gospel, Cantuña era pentatónico, mas indígena; el Alma de Cantuña era una bailarina de ballet, y así con el resto.”

3. ¿Por qué crees que no existen tantos compositores o arreglistas que trabajen para Teatro Musical en Guayaquil?

“Creo que muchos están desinformados y no entienden que el Teatro Musical tiene un cierto nivel de exigencia que te compromete a estar completamente involucrado en las artes escénicas, solo así se pueden entender las necesidades de un montaje en vivo. Hay una diferencia gigante entre hacer música y hacer música para Teatro Musical. La música sobre escenario demanda mucho más tiempo e involucra varios aspectos que no son trabajados en el arte ecuatoriano. Hay que entender el teatro, el montaje, los movimientos, el sonido, y no hay tantos compositores o gente involucrada en esto. El resto de cosas se aprenden y se investigan: el manejo de la música, la composición, las herramientas, el uso de aplicaciones o softwares de trabajo, eso se aprende con experiencia, es como aprender un nuevo estilo o género musical.”

4. ¿Cuál es tu proceso compositivo y arreglístico cuando creas música para Teatro Musical o para un personaje?

“El proceso de composición para una obra de Teatro Musical empieza con el objetivo narrativo, eso es lo más importante: ¿Qué es lo que quiero decir?, con eso se define la duración, estilística, tipo de arreglo, la temática, el sonido, instrumentación; me concentro en eso. Principalmente es un compromiso de narrar, mas que demostrar algo “lindo”; todo funciona alrededor de una historia, y esa creo que es la ventaja y desafío que tiene la composición para teatro, cine, televisión. Es como el alma de lo que está pasando.”

Anexo 5

Entrevista 5: CARLOS GONZÁLEZ, productor, director, guionista y fundador de In Crescendo Producciones. Fecha: 05 junio del 2018.

1. ¿Por qué In Crescendo Producciones no ha optado aún por propuestas de obras musicales con música completamente inédita?

“No hemos encontrado un equipo que pueda crear sobretodo la composición de la música. Teníamos esa intención de un musical inédito, pero creo que todavía hace falta capacitación, talleres o clases para componer música para películas, contar historias; música enfocada en la parte teatral y audiovisual. Hace falta música para artes escénicas. Además, tengo un guión musical que es puro drama, pero las personas que lo han leído me han dicho que es mucho drama y suspenso para ser Teatro Musical. Las personas tienen una concepción diferente sobre el Teatro Musical. Piensan que tiene que hacerlos reír, que debe ser siempre comedia, y no es así para nada. Todavía hay que educar a la gente a que vean y se involucren en propuestas artísticas en general.”

“Hay un montón de compositores y grandes músicos, pero creo que se escogen según el género que pienses que debe ir con lo que vas a crear. A veces es diferente, ¿sabes? Esto es un proceso muy largo, a veces toma años.”

2. ¿Qué te motivo a experimentar e incursionar en el Teatro Musical?

“Primero que nada, amo los musicales. Y además creo que aquí hay mucho potencial para hacerlos; con pasión, dedicación, tiempo y las personas correctas, se pueden tener excelentes resultados con mucha calidad. Es muy bueno porque me doy cuenta de que sí existe gente que le gusta, pero todavía falta que se arriesguen, aunque ya se está creando una industria de esto; pequeña, pero se está creando.”

3. ¿Crees que se ha llegado a un punto en el que la música para Teatro Musical carece de una estructura y forma en concreto?

“Creo que el Teatro Musical se va adaptando a su país, hay elementos nuevos para su narrativa. La música obviamente evoluciona y así el teatro también. Con los nuevos géneros y descubrimientos, todas las artes en general se transforman. Mira a Lynn Manuel Miranda, que cambió todo el juego en Teatro Musical con rap y hip hop, con latinos contando historias de blancos y negros; eso de verdad es muy interesante de ver. Mientras el ser humano siga creando, todo se va a renovar. Seguramente en un futuro habrá un musical electrónico, imagínate, con Dj's y elementos electrónicos, sin ningún instrumento.”

Anexo 6

Entrevista 6: JUAN MANUEL OLEAGOITIA, músico, compositor, publicista. Fecha: 10 junio del 2018.

1. ¿Qué lo motivó a experimentar o incursionar en el Teatro Musical?

“La verdad es que nunca había hecho algo así, cuando vine a Ecuador, al poco tiempo de sacar la canción de Barcelona, resulta que mi esposa estaba trabajando en Danzas Jazz y me dió curiosidad por entrar a trabajar con José Miguel Salem. El me contactó y me dijo que estaba interesado en trabajar conmigo. Trabajamos en *“Calor de Luna”* que fue una mezcla de música de Broadway y algunas composiciones mías. Luego, vino *“Lick, el ángel mágico”* y solo escribí las letras, la música era de Broadway también. Después viene *“Latinos”*, ahí si fueron dos horas de música totalmente inédita mía. Lo lindo de aquello es que fue la primera obra en el Teatro Musical ecuatoriano con música totalmente inédita y orquestada en vivo. Todo se grabó en vivo. En todas las obras siempre mantuve un gran porcentaje de jazz, que para mi es un código teatral, y la mezclábamos con música latina, que era lo que pegaba en ese entonces. Yo tuve que investigar sobre ritmos latinos entre los cuarenta y cincuenta porque en esos años transcurría la historia de la obra. *“Latinos”* fue como un Romeo y Julieta de Latinoamérica. Creo que fue lo más grande que hice, fueron cinco meses de escritura sin parar, hasta los domingos. Yo comenzaba desde las seis de la tarde y terminaba en la mañana. Es más, un día fue José Miguel a la casa a ver como iban las cosas, llegó como a las diez y me dijo “recién te despiertas” y yo le dije “no, sigo despierto”. Fue algo genial, pero no lo volvería a repetir porque la edad ya no me da para ese estrés y estar despierto pensando en tanta composición y arreglos. Las obras en Estados Unidos duran tres años o cuatro años; solo la escritura de la obra y la música. Aquí lo de la *“Latinos”* fue contra el reloj; cinco meses de escritura y tres meses de grabación pero salió todo fantástico.

2. ¿Cuál fue su proceso de composición para “Latinos”?

“La teoría siempre dirá que primero se escribe la música, y luego la orquestación, pero yo no tenía tiempo. Yo escribía y ahí mismo arreglaba. Me reunía con José Miguel por escena. Entonces, él, que tiene un cerebro extraordinario, me describía la escena y yo lo iba escribiendo todo; cada detalle y todo lo que iba a ocurrir, con eso me iba a casa y escribía. Y así yo volvía a su casa, se lo enseñaba y seguíamos con la siguiente escena. Él me daba los nombres de los personajes, las personalidades, las voces, todo. Hasta me reunía con los cantantes y actores para que me cuenten la forma de interpretar de ellos y sobre su perspectiva del personaje, además de ver tonalidades de las canciones, por supuesto.”

“Mira yo nunca leí nada sobre Teatro Musical, lo que yo estudié en Lima fue solfeo rítmico; tuve clases personales de teoría musical. Siempre estudié por mi cuenta, me gustaba estudiar, orquestar, componer. Fui aprendiendo con el tiempo, de mis experiencias, pero jamás supe nada de Teatro Musical. Fui muy creativo, ví bastante cine, veía obras, como Mary Poppins; son películas que dejaron huella en mí, toda la música de esas películas era teatral, era preciosa, que realmente nunca la estudié, pero la admiré muchísimo. Amaba Cabaret, a Liza Minelli. Esa es mi relación con el Teatro Musical; fue más por interés y curiosidad, siempre me llenaba ese tipo de música. Cualquier músico-compositor que tenga la curiosidad, podría componer. Pero también es importante la parte de orquestación, lógicamente cualquier músico-compositor-arreglista puede hacer todo un soundtrack. Debe tener musicalidad en la cabeza, debe ser muy universal, debe ver varias cosas, varios géneros, si hablamos de teatro, estamos hablando de una universalidad gigante.”

Anexo 7

Entrevista 7: MICHAEL MORITZ, productor de Broadway, pianista, director musical, supervisor musical, coach vocal. Fecha: 20 junio del 2018.

1. ¿Qué te motivó a experimentar o incursionar en el Teatro Musical?

“Crecí en Ohio, y al igual que en Ecuador, no hay tanto acceso para ése tipo de información. Yo crecí tocando el piano realmente; toqué piano desde muy pequeño; en la primaria estuve con profesores, en la secundaria también, y justo en esa época descubrí el teatro. El programa de Teatro Musical del colegio me llamó para que toque algunas canciones en una obra, y yo acepté. No sabía lo que era el Teatro Musical, no sabía todo lo que eso significaba, solo sabía que tocaba piano y que me gustaba. Cuando entré, me di cuenta que era mucho más que solo música. Realmente, me convertí en un mini director. Dirigía a cantantes, dirigía escenas, sin querer lo hacía. Y así continué en el college y luego en Broadway. Aprendí de mi experiencia, no creo que existan libros que te puedan decir como dirigir o como componer o arreglar, simplemente sucede. El Teatro Musical es casi una rama nueva en el mundo artístico; va desde la ópera hasta el jazz, y creo que no hay mucho material que te diga cómo hacerlo. Es más que nada un proceso de aprendizaje colectivo; aprendes de las personas que te rodean, en todo aspecto. Yo lo aprendí así. Recuerdo que tuve un score a los trece años y pensé Dios que haré con esto, y solo así supe que podía leer música, y eso me llevó a más cosas. Años después, de repente fui director musical y vocal coach. Hay mucho descubrimiento en el Teatro Musical; de repente sabes un poco de todo, hasta te conviertes en actor a veces, o en un propio diseñador de arte, o algo parecido.”

2. ¿Cuál es tu proceso de composición y arreglos?

“Depende de con quién trabajas. Todos en el negocio tiene su talento y habilidades; depende de eso, cambia mucho como trabajas; se basa en un feedback de talentos. Sé mucho de personas que saben lo básico de guitarra, por ejemplo. Los buenos arreglistas entienden cómo hacer que una canción pase de un género a otro y hacerlo auténtico en cada uno de ellos. Creo que mucho de la investigación viene de escuchar y analizar. Estoy en mis treinta y he escuchado muchísima música para ver que sucede en géneros, que texturas hay, que está pasando en la orquestación, en las cuerdas, los vientos... Porque el Teatro Musical es un arte, pero no se lo puede definir realmente porque tiene tantos estilos de música... Ya no existe eso de “quiero un sonido de Teatro Musical” es más como “esto quiero que suene latino, o rock, o funk”. Hay tantos estilos musicales en el Teatro Musical. El trabajo del orquestador y arreglista en Broadway, es coger el material del compositor y asegurarse de que le haga justicia a las tradiciones y recursos de ese género o estilo; se trata de hacerlo lo más auténtico posible. Yo trabajo con muchas personas, y una vez que llegas a Broadway, ya sabes con quién te puedes topar. Es un mundo muy pequeño en Broadway, y sabes que es lo que las personas que trabajan contigo te pueden ofrecer. A mi me gusta mucho arreglar para música pop, música más contemporánea, y la gente lo sabe. Creo que no me llamarían para arreglar algo más clásico, porque tampoco es mi fuerte. Al final del día, todo el trabajo del equipo creativo musical es intercambiar y proponer sus mejores ideas para honrar al guión o la trama de una historia.”

3. ¿Crees que se ha llegado a un punto en el que la música para Teatro Musical carece de una estructura y forma en concreto? ¿Consideras que cualquier género, compositor, arreglista, podría ser bienvenido en ésta manifestación artística?

Creo que siempre fue así, creo que eso no cambió, creo que el apetito por nuevos estilos musicales cambió, y cambia siempre, pero creo que el Teatro Musical no tiene reglas o convencionalidades; se resume a sólo una

narración con música. Hay mucho más que sólo un género musical o estilo musical. Mira a Sara Bareilles; ella escribió un material hermoso para “*Waitress*” y fuera del musical también funcionan. Ella grabó su propio disco con sus arreglos y suenan a canción, por otro lado, cuando están en “*Waitress*” suenan a un musical, y eso es lo que hace el arreglista. Las canciones son geniales, solo se direccionan. Creo que todos saben cómo suenan, todos saben como suena Jason Robert Brown, o Hammerstein, o Sondheim. Yo sé cómo sueno, la gente sabe cómo sueno y se cómo suenan otros, sólo es cuestión de preguntarse “¿Cuáles son mis cualidades o virtudes que pueden ayudar al proceso creativo?”. No hay reglas de música, ni nada, incluso en los libros de voces para Teatro Musical. Cualquier compositor o arreglista puede meterse en Teatro Musical, cualquiera puede hacerlo. Obviamente es un trabajo de investigación de estilo y demás, pero nada que no se pueda hacer. Siempre se tendrá que investigar para poder lograr un producto de calidad.”

“Sinceramente, los programas de Teatro Musical acá, están dirigidos a actrices y actores, o bailarinas, cantantes, no tanto para compositores. Es muy difícil encontrar un workshop sobre composición para Teatro Musical, que sí los hay, pero muchos se enfocan más en jazz, música clásica o pop. Es más una cuestión innata de la persona, y eso se perfecciona con la práctica y la experiencia en diferentes ámbitos o escenarios.”

Anexo 8

Partitura de análisis melódico del tema "What Baking Can Do".

The musical score is annotated with the following elements:

- Section A (Parallel Period):** Measures 1-16. Annotations include "FRASE A" (measures 1-4), "MOTIVO A" (measures 3-4), "Semifrase A" (measures 5-8), "FRASE A" (measures 9-12), "MOTIVO A" (measures 11-12), and "Semifrase A" (measures 13-16). Chord symbols: G^{b9} , B^{b9} , G^{b9} , B^{b9} .
- Section B (Contrasting Period):** Measures 17-24. Annotations include "FRASE B" (measures 17-20), "FRASE B" (measures 21-24), and "FRASE C" (measures 25-28). Chord symbols: E^b_{min} , C^7 , B^{b9} , D^{b7}_{sus4-5} .
- Section C (Modulatory Period):** Measures 29-45. Annotations include "Semifrase C" (measures 29-32), "MOTIVO C" (measures 31-32), "Semifrase C" (measures 33-36), "FRASE C" (measures 37-40), "Semifrase C" (measures 41-44), "MOTIVO C" (measures 43-44), and "Semifrase C" (measures 45-48). Chord symbols: F , A_{min} , D_{min} , C/F , $C^{b_{dim}7}$, D_{min} , C/F , $G_{dim}7$, B^b/F .

Sección 1 PERIODO CONTRASTANTE **Sección 2 PERIODO PARALELO**

Sección 1 PERIODO CONTRASTANTE

Measures 41-42: FRASE A (G⁷/G)

Measures 43-44: Semifrase A (G⁷/G)

Measures 45-46: Semifrase A (G⁷/G)

Measures 47-48: Semifrase A (G⁷/G)

Measures 49-50: Semifrase A (G⁷/G)

Measures 51-52: Semifrase A (G⁷/G)

Measures 53-54: Semifrase A (G⁷/G)

Measures 55-56: Semifrase A (G⁷/G)

Measures 57-58: Semifrase A (G⁷/G)

Measures 59-60: Semifrase A (G⁷/G)

Measures 61-62: Semifrase A (G⁷/G)

Measures 63-64: Semifrase A (G⁷/G)

Measures 65-66: Semifrase A (G⁷/G)

Measures 67-68: Semifrase A (G⁷/G)

Measures 69-70: Semifrase A (G⁷/G)

Measure 71: Semifrase A (G⁷/G)

Sección 2 PERIODO PARALELO

Measures 41-42: FRASE A (G⁷/G)

Measures 43-44: Semifrase A (G⁷/G)

Measures 45-46: Semifrase A (G⁷/G)

Measures 47-48: Semifrase A (G⁷/G)

Measures 49-50: Semifrase A (G⁷/G)

Measures 51-52: Semifrase A (G⁷/G)

Measures 53-54: Semifrase A (G⁷/G)

Measures 55-56: Semifrase A (G⁷/G)

Measures 57-58: Semifrase A (G⁷/G)

Measures 59-60: Semifrase A (G⁷/G)

Measures 61-62: Semifrase A (G⁷/G)

Measures 63-64: Semifrase A (G⁷/G)

Measures 65-66: Semifrase A (G⁷/G)

Measures 67-68: Semifrase A (G⁷/G)

Measures 69-70: Semifrase A (G⁷/G)

Measure 71: Semifrase A (G⁷/G)

Sección GRUPO DE FRASES

FRASE

FRASE

Semifrase

Semifrase

Sección PERIODO MODULANTE

FRASE

MOTIVO

FRASE

Annotations in the score include: **A^bMIN¹¹**, **B7/G^b**, **D^b7/F**, **D^b7/E^b**, **E^bMIN¹¹**, **C^bMIN⁷⁽⁰⁵⁾**, **F**, **A^bMIN**, **D^bMIN**, **B^bMIN⁷⁽⁰⁵⁾**, **F/C**, and **A^bMIN/C**.

Anexo 9

Partitura de análisis melódico del tema "A Soft Place to land".

The image displays a musical score for the piece "A Soft Place to Land" with detailed melodic analysis. The score is divided into two main sections, A and B, each with its own period of parallelism and expansion.

Section A: Labeled "Sección A" and "PERIODO PARALELO". It begins with an "INTRO" and is annotated with "FRASE 1 INTRO", "FRASE 1 A", "MOTIVO 1 INTRO", "Semifrase 1 A", "Semifrase 1 A'", "MOTIVO 1 A", "Semifrase 1 A''", "FRASE 2 A", "Semifrase 2 A", "Semifrase 2 A'", "Semifrase 2 A''", "FRASE 3 A", "Semifrase 3 A", "Semifrase 3 A'", "Semifrase 3 A''", "FRASE 4 A", and "FRASE 1 B".

Section B: Labeled "Sección B" and "PERIODO EXPANDIDO". It is annotated with "Semifrase 1 B", "Semifrase 1 B'", "Semifrase 1 B''", "FRASE 2 B", "Semifrase 1 B'''", "Semifrase 2 B", "Semifrase 2 B'", "Semifrase 2 B''", "FRASE 3 B", "Semifrase 3 B", and "Semifrase 3 B'".

The score includes various musical notations such as treble clefs, key signatures (three sharps), and time signatures (3/4). Red and green brackets and lines are used to delineate phrases and semiphrases. Measure numbers (7, 11, 15, 19, 23, 27, 31, 34, 38, 42, 46, 50) are indicated on the left side of the staves.

Anexo 10

Partitura de análisis melódico del tema "She Used to be mine".

NADIA DIGIALLIONARDO

The image shows a musical score for the piece "She Used to be mine" by Nadia Digiallionardo. The score is in 3/4 time and features a key signature of three flats (B-flat major or D-flat minor). The analysis is divided into two main sections, A and B, indicated by brackets on the left. Section A covers measures 5 to 33, and Section B covers measures 37 to 41. The score includes various melodic annotations: phrases (FRASE), motifs (MOTIVO), and half-phrases (Semifrase). Chord symbols are provided for each measure: G^b, D^b, E^b MIN, and B. Red and green lines are drawn across the staves to delineate these melodic units. Orange boxes highlight specific motifs. The score begins with an "INTRO" section in 4/4 time, followed by the main melody in 3/4 time.

Sección &
PERIODO & ARALELO &

45 F^b_{MIN} Semifrase & B'' & Semifrase & B''' &
49 FRASE & B &
53 G^b Semifrase & B &
57 Semifrase & B' &
61 E^b_{MIN} Semifrase & B'' &
65 Semifrase & B''' &
69

Sección &
GRUPO & FRASES &

73 FRASE & A & Semifrase & A' &
77 C^b
81 E^b_{MIN} Semifrase & A'' &
85 B

Sección &
PERIODO & EXPANDIDO &

FRASE A &

Semifrase & A' &

Semifrase & A'' &

Semifrase & A''' &

Semifrase & A'''' &

C

FRASE C &

Semifrase & C &

Semifrase & C' &

Semifrase & C'' &

Semifrase & C''' &

FRASE C &

Semifrase & C &

Semifrase & C' &

Semifrase & C'' &

Semifrase & C'' &

Semifrase & C''' &

99

93

97

105

109

115

117

121

125

129

G^b

B^{b7}

E^bMIN

B

G^b

D^b

E^bMIN

B

G^b

B^{b7}

E^bMIN

3

3

3

3

Sección & GRUPO SEMIFRASES &

The musical score consists of ten staves of music in a key with four flats (B-flat major or D-flat minor). The staves are numbered 133, 137, 141, 145, 149, 152, 156, 160, and 164. Annotations include:

- Staff 133:** Chord **B** above the staff. A green bracket labeled **Semifrase & C''' &** spans the first two measures.
- Staff 137:** Chord **G^b** above the staff. A green bracket spans the first two measures.
- Staff 141:** Chord **B^{b7}** above the staff. A green bracket labeled **Semifrase & C''' &** spans the first two measures. A triplet of eighth notes is marked with a '3'.
- Staff 145:** Chord **E^b MIN** above the staff. A green bracket spans the first two measures.
- Staff 149:** Chord **B** above the staff. A green bracket spans the first two measures.
- Staff 152:** A box labeled **END** is at the start. A green bracket labeled **FRASE & END &** spans the first two measures. A green bracket labeled **Semifrase & END &** spans the first two measures. Chord **G^b** is above the staff.
- Staff 156:** A green bracket labeled **Semifrase & END' &** spans the first two measures. Chord **B^{b7}** is above the staff.
- Staff 160:** Chord **E^b MIN** above the staff. A green bracket spans the first two measures.
- Staff 164:** Chord **B** above the staff. A green bracket labeled **Semifrase & END'' &** spans the first two measures. A green bracket labeled **Semifrase & END''' &** spans the last two measures. Chord **G^b** is above the staff.

2 **A** **WHAT BAKING CAN DO**

The musical score is arranged in six staves. The Mezzo staff (top) contains the vocal line, starting with a treble clef and a key signature of three flats. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes in the seventh measure. The E.Gtr. and Vc. staves are currently empty. The PNO. staff is a grand staff with treble and bass clefs, starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The treble clef part has a melodic line with dotted rhythms, and the bass clef part has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The E.B. staff contains a bass line with eighth notes and some beamed sixteenth notes. The D.S. staff at the bottom consists of a double bar line followed by a series of diagonal slashes across the staff.

WHAT BAKING CAN DO

3

MEZZO

E.GTR.

Vc.

PNO.

E.B.

D. S.

G^b6/9 *B^b6/9*

mf

The musical score is arranged in six staves. The Mezzo staff features a melodic line with a triplet of eighth notes in the first measure. The E.Gtr. and Vc. staves are currently silent. The PNO. staff consists of two parts: a right-hand part with a melody and a left-hand part with a rhythmic accompaniment of eighth notes. The E.B. staff provides a bass line with eighth-note patterns. The D.S. staff contains a series of diagonal slashes. Chord changes to G^b6/9 and B^b6/9 are indicated above the piano part. A dynamic marking of *mf* is present in the piano part.

4 B **WHAT BAKING CAN DO**

MEZZO

E.GTR.

VC.

PNO.

E.B.

D. S.

LEGATO

$E^b_{MIN}{}^{11}$ $G^{bADD2/C}$ $B^{6/9}$ D^b_{SUS}

$E^b_{MIN}{}^{11}$ $G^{bADD2/C}$ $B^{6/9}$ D^b_{SUS}

21

Detailed description of the musical score: The score is for a piece titled 'WHAT BAKING CAN DO' in 4/4 time, marked with a 'B' in a box. It features six staves: MEZZO (Vocal), E.GTR. (Electric Guitar), VC. (Violoncello), PNO. (Piano), E.B. (Electric Bass), and D.S. (Drum Set). The key signature has five flats (B-flat major or D-flat minor). The MEZZO staff contains a vocal line with a melodic phrase and a long note at the end. The E.GTR. staff is mostly empty. The VC. staff has a bass line with notes and a long note. The PNO. staff has a right-hand part marked 'LEGATO' and a left-hand part with chords and bass notes. The E.B. staff has a bass line with chords and bass notes. The D.S. staff shows a drum pattern with slashes and a specific notation for a snare drum. Chord symbols are placed below the VC. and PNO. staves: $E^b_{MIN}{}^{11}$, $G^{bADD2/C}$, $B^{6/9}$, and D^b_{SUS} .

C

WHAT BAKING CAN DO

5

MEZZO

E.GTR.

Vc.

PNO.

E.B.

D. S.

F AMIN DMIN Db C7

F AMIN DMIN Db C7

Fill

Detailed description: This musical score is for the piece 'WHAT BAKING CAN DO' in common time. It features six staves: Mezzo (vocal line), E.Gtr. (electric guitar), Vc. (violin), PNO. (piano), E.B. (electric bass), and D.S. (drum set). The key signature has one flat (Bb). The piano part includes chord diagrams for F, Amin, Dmin, Db, and C7. The electric bass line follows a similar harmonic structure. The drum set part includes a fill at the end of the piece.

WHAT BAKING CAN DO

6

MEZZO: Musical staff with treble clef, key signature of one flat, and a melodic line with triplet markings.

E.GTR.: Musical staff with treble clef, showing a series of rests.

Vc.: Musical staff with bass clef, showing a bass line with eighth and sixteenth notes.

F Amin/E Dmin C/E C#dim7 Dmin C/E Gdim7 Bb/F

PNO.: Musical staff with grand staff notation (treble and bass clefs) showing chordal accompaniment.

E.B.: Musical staff with bass clef, showing a bass line with eighth notes.

D. S.: Musical staff with a double bar line and a key signature change to one flat, featuring percussion notation for cymbals and toms.

37

p

WHAT BAKUNG CAN DO

7

MEZZO

E.GTR.

Vc.

PNO.

E.B.

D. S.

p

B^bMIN⁶/F

mf

45

Detailed description of the musical score: The score is for a piece titled 'WHAT BAKUNG CAN DO', page 7. It features six staves: MEZZO (Mezzo-soprano), E.GTR. (Electric Guitar), Vc. (Violoncello), PNO. (Piano), E.B. (Electric Bass), and D.S. (Double Bass). The key signature is three flats (B-flat major or D-flat minor). The MEZZO staff has a melodic line starting with a whole rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, C5, and a half note G4. The E.GTR. staff has whole rests. The Vc. staff has a half note G2, followed by a half note G2 with a slur and a dynamic marking of *p*. The PNO. staff has a complex texture with chords and moving lines. The E.B. staff has a half note G2. The D.S. staff has a 45-measure rehearsal mark, followed by a diamond-shaped symbol and a series of eighth notes with accents. A dynamic marking of *mf* is present below the D.S. staff. A specific chord voicing, *B^bMIN⁶/F*, is indicated above the PNO. staff. The score concludes with a double bar line and a key signature change to four flats.

WHAT BAKING CAN DO

8
A'

MEZZO

E.GTR.

Vc.

PNO.

E.B.

D. S.

G^{bb} *G^{bb}/9*

WHAT BAKING CAN DO

The musical score is arranged in a system with the following parts from top to bottom:

- MEZZO:** Vocal line in treble clef with a key signature of four flats. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including two triplet markings.
- E.GTR.:** Electric guitar part, currently silent (indicated by a horizontal bar).
- Vc.:** Violoncello part in bass clef, playing a bass line with eighth and sixteenth notes.
- PNO.:** Piano accompaniment in grand staff. The right hand is marked **LEGATO** and features chords and melodic fragments. The left hand is marked **PEDAL HARMONICALLY** and plays a steady eighth-note bass line. Chord symbols $B^{\flat}9$, $E^{\flat}MIN^{11}$, and $G^{\flat}ADD2/C$ are placed above the right-hand staff.
- E.B.:** Electric bass part in bass clef, playing a bass line with eighth and sixteenth notes.
- D.S.:** Drum set part, indicated by a double bar line and diagonal slashes.

WHAT BAKING CAN DO

D

MEZZO

E.GTR.

Vc.

G^{b5}/F D^bSUS E^bMIN⁷ B^{SUS2} G^{b5}/FG^bA^{b7}SUS G^b/B^b B^{ADD2}

PNO.

E.B.

D. S.

68

mp

mf

MEZZO

E.GTR.

Vc.

PNO.

E.B.

D. S.

G^{b5}/F $G^{bA}{}^7_{sus}$ G^b/B^b B^{ADD2} G^{b5}/F $G^{bA}{}^{13}_{sus}$ G^b/B^b B^{ADD2}

76 f

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'What Baking Can Do'. It features six staves: Mezzo (voice), E.Gtr. (electric guitar), Vc. (violin), PNO. (piano), E.B. (electric bass), and D.S. (drum set). The key signature is three flats (B-flat major/D-flat minor). The Mezzo staff has a melodic line with a triplet of eighth notes. The E.Gtr. staff has a rhythmic pattern with accents. The Vc. staff has a simple bass line. The PNO. staff has a complex accompaniment with chords and arpeggios. The E.B. staff has a walking bass line. The D.S. staff shows a drum pattern with a double bass drum part. Chords for guitar are indicated below the Vc. staff: G^{b5}/F, G^{bA}⁷_{sus}, G^b/B^b, and B^{ADD2}. Dynamics include a forte (f) marking at the end of the page.

WHAT BAKING CAN DO

E

MEZZO *mp*

E.GTR. *mp*

Vc. *p*

A^bMIN^(sup11) B/G^b D^{b7}/F D^{b7}/E^bD^{b7} E^bMIN¹¹ G^bsus²/C

PNO.

E.B. *mp*

D. S. *mp*

The musical score is arranged in a multi-staff format. The Mezzo part is in the treble clef with a key signature of three flats and a dynamic of *mp*. The E.Gtr. part is in the treble clef with a dynamic of *mp*. The Vc. part is in the bass clef with a dynamic of *p*. The PNO. part consists of two staves, treble and bass clef. The E.B. part is in the bass clef with a dynamic of *mp*. The D.S. part is in the bass clef with a dynamic of *mp*. Chord markings are placed below the Vc. staff: *A^bMIN^(sup11)*, *B/G^b*, *D^{b7}/F*, *D^{b7}/E^bD^{b7}*, *E^bMIN¹¹*, and *G^bsus²/C*. The number 111 is written vertically on the left side of the page.

WHAT BAKING CAN DO

The musical score is arranged in six staves. The top staff is for Mezzo (MEZZO), the second for Electric Guitar (E.GTR.), the third for Violoncello (Vc.), the fourth for Piano (PNO.), the fifth for Electric Bass (E.B.), and the sixth for Drums (D.S.). The key signature is three flats (B-flat major or D-flat minor). The Mezzo part features a melodic line with a long note at the end. The E.GTR. part is mostly silent. The Vc. part has a few notes with a slur. The PNO. part has a complex accompaniment with a change in chords from G^bsus²/B to D^bsus. The E.B. part has a steady bass line. The D.S. part includes a 'Fill' section with a drum solo.

112

WHAT BAKING CAN DO

C

The musical score is arranged in six staves. The Mezzo staff (top) features a melodic line starting with a forte (*f*) dynamic, including a triplet of eighth notes. The E.Gtr. staff is mostly silent, with a final eighth-note flourish. The Vc. staff provides a rhythmic accompaniment with eighth-note patterns. The PNO. staff is divided into two systems: the upper system contains chords for F, A MIN, D MIN, and G, while the lower system contains a bass line. The E.B. staff has a bass line with a forte (*f*) dynamic. The D.S. staff (bottom) shows a drum pattern with 'x' marks for cymbals and a forte (*f*) dynamic. A rehearsal mark symbol (a circled 'C') is located at the beginning of the D.S. staff.

Musical score for the piece "What Baking Can Do". The score is arranged for six instruments: Mezzo (voice), E.Gtr. (electric guitar), Vc. (violin), Pno. (piano), E.B. (electric bass), and D.S. (drum set). The music is in a 7/8 time signature and a key signature of one flat (B-flat major or F minor). The score is divided into measures, with some measures containing rests. The piano part includes chord markings: F/C, Amin/C, and F. The drum set part is indicated by a double bar line and diagonal slashes. The score concludes with a double bar line and a fermata over the final note.

Anexo 12

Partitura del tema "A Soft place to land".

A SOFT PLACE TO LAND - WAITRESS

SARA BARELLES
NADIA DIGIALONARDO

SCORE MODERATELY SLON

INTRO

JENNA

DAWN

BECKY

ELECTRIC GUITAR (DRUM)

ACOUSTIC GUITAR

PIANO

A SOFT PLACE TO LAND - WAITRESS

3

J

D

B

E.Gtr.

Ac.Gtr.

A⁹/E B⁹4/E A⁹/E B⁹4/E A⁹/E B⁹4/E A⁹/E B⁹4/E

Pro.

Piano (Pno.) and Electric Guitar (E.Gtr.) parts. The guitar part features a complex, rhythmic pattern of chords and notes, with labels such as A⁹/E, A⁹, E⁹, F[#]m¹¹, B⁹, and B⁹#⁴/E.

Bass (B.), Drums (D.), and Ukulele (U.) parts. The bass line features a melodic progression with slurs. The drums play a consistent eighth-note rhythmic pattern. The ukulele part has a melodic line with slurs.

A SOFT PLACE TO LAND - MATTHEWS

4

5

A Soft Place to Land - MATTERS

B

PNO.

AC.GTR.

E.GTR.

B.

D.

U.

Chord diagrams and musical notation for Piano, Acoustic Guitar, Electric Guitar, Bass, and Drums. The score includes various chords such as Dm9, A9, Bm9/E, and A9/E, along with dynamics like p and articulation like accents.

A SOFT PLACE TO LAND - WAITRESS

120

The musical score is arranged in five systems. The first three systems (J, D, B) are vocal lines. The fourth system (E.Gtr.) is an electric guitar line with a treble clef and a 50 dynamic marking. The fifth system (Ac.Gtr.) is an acoustic guitar line with a treble clef and a 75 dynamic marking, featuring a complex rhythmic pattern of eighth notes. The sixth system (Pno.) is a piano accompaniment with a grand staff (treble and bass clefs) and a 50 dynamic marking. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. The guitar parts include chord diagrams and specific chord names.

E.Gtr. Chords: F#MIN¹¹, E/G#, ANN⁹, ANN⁹, A/E, B/E, A/E, B/E, A

Ac.Gtr. Chords: F#MIN¹¹, E/G#, ANN⁹, ANN⁹, A/E, B/E, A/E, B/E, A

A SOFT PLACE TO LAND - MATTHEW

8

The musical score is arranged in six systems, each with a guitar staff and a vocal line. The guitar parts are as follows:

- J:** Treble clef, SR. Chords: Bm7, A/C#.
- D:** Treble clef, SR. Chord: Bm7.
- B:** Treble clef, SR. Chord: Bm7.
- E.Gtr.:** Treble clef, SR. Chord: Bm7.
- Ac.Gtr.:** Treble clef, SR. Chords: Bm7, A/C#, Bm7/D#.
- P.M.:** Treble clef, SR. Chords: Bm7, Bm7/D#.

The vocal line consists of a single melodic line with lyrics written below it. The lyrics are: "A soft place to land - Matthew".

SCORE

SHE USED TO BE MINE - WAITRESS

SARA BAREILLES
NADIA DIGIALLONARDO

INTRO G^b

MEZZO-SOPRANO

GUITAR

CELLO

PIANO *mp*

ELECTRIC BASS

DRUM SET

SHE USED TO BE MINE - WAITRESS

3

MEZZO

GTR.

Vc.

PNO.

E.B.

D. S.

E^b MIN

B

SHE USED TO BE MINE - WAITRESS

4

Musical score for the piece "She Used to Be Mine - Waitress". The score is arranged for six instruments: Mezzo (Mezzo-soprano), GTR (Guitar), Vc. (Violoncello), PNO. (Piano), E.B. (Electric Bass), and D.S. (Drum Set). The music is in 4/4 time and features a key signature of three flats (B-flat major or D-flat minor). The Mezzo part consists of a melodic line with eighth and quarter notes. The GTR part is silent. The Vc. part features a series of half notes with slurs. The PNO. part provides harmonic support with chords and bass lines. The E.B. and D.S. parts are silent.

SHE USED TO BE MINE - WAITRESS

5

Musical score for 'She Used to Be Mine' by Waitress, page 5. The score includes staves for Mezzo, GTR., Vc., PNO., E.B., and D.S. The Mezzo staff shows a vocal line with various note values and rests. The GTR. staff is mostly empty with some rests. The Vc. staff features a bass line with long notes and slurs. The PNO. staff has a treble and bass clef with chords and a bass line. The E.B. and D.S. staves are mostly empty with some rests.

126

SHE USED TO BE MINE - WAITRESS

8

MEZZO

GTR.

Vc.

PNO.

E.B.

D. S.

The musical score is arranged in six staves. The Mezzo staff (top) contains a vocal line with a melodic line and lyrics. The Guitar staff (GTR.) features a complex, multi-measure chordal accompaniment with many beamed notes. The Violoncello staff (Vc.) has a simple bass line with long notes. The Piano staff (PNO.) is divided into two parts: the right hand plays chords and single notes, while the left hand plays a bass line with long notes. The Electric Bass (E.B.) and Double Bass (D. S.) staves are mostly empty, with some rests and a few notes.

SHE USED TO BE MINE - WAITRESS

7

MEZZO

GTR.

Vc.

PNO.

E.B.

D. S.

SHE USED TO BE MINE - WAITRESS

8

Musical score for 'She Used to Be Mine' by Waitress, measures 8-15. The score includes parts for Mezzo, Guitar, Violoncello, Piano, Electric Bass, and Drums. The key signature is B-flat major (two flats). The Mezzo part features a melodic line with eighth and quarter notes. The Guitar part consists of a rhythmic pattern of eighth notes. The Violoncello part has a bass line with half notes and a long melodic line. The Piano part has a complex texture with chords and moving lines in both hands. The Electric Bass and Drums parts are mostly silent, indicated by dashes.

SHE USED TO BE MINE - WAITRESS

9

Musical score for the song "She Used to Be Mine - Waitress". The score is arranged for six instruments: Mezzo (Vocal), GTR (Guitar), Vc. (Violoncello), PNO. (Piano), E.B. (Electric Bass), and D.S. (Drum Set). The music is in a key signature of three flats (B-flat major or D-flat minor) and a 4/4 time signature. The Mezzo part features a melodic line with various note values and rests. The GTR part consists of a rhythmic pattern of eighth notes. The Vc. part has a bass line with long notes and rests. The PNO. part provides harmonic support with chords and arpeggios. The E.B. and D.S. parts are mostly rests, with a "Fill" instruction for the D.S. in the final measure.

Anexo 14

Partitura de análisis melódico del tema "Valdrá la pena cambiar".

The image displays a musical score for the piece "Valdrá la pena cambiar", divided into three sections: Sección A, Sección A', and Sección B'. Each section is further divided into parallel periods (PERIODO PARALELO'). The score is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 6/8 time signature. The tempo is marked with a '4' above the first staff.

Sección A' PERIODO PARALELO'

- FRASE'1A' (measures 4-8)
- Semifrase'1A' (measures 4-8)
- MOTIVO'1A' (measures 5-8, highlighted in orange)
- Semifrase'1A'' (measures 9-14)
- FRASE'2A' (measures 15-17)
- Semifrase'2A' (measures 15-17)
- Semifrase'2A'' (measures 17-20)
- FRASE'1A'' (measures 21-24)
- Semifrase'1A'' (measures 21-24)
- Semifrase'1A''' (measures 25-30)
- FRASE'2A'' (measures 31-34)
- Semifrase'2A'' (measures 31-34)
- Semifrase'2A''' (measures 35-38)
- FRASE'1B' (measures 39-40)
- MOTIVO'1A'' (measures 39-40, highlighted in orange)

Sección B' PERIODO PARALELO'

- Semifrase'1B' (measures 41-44)
- FRASE'2B' (measures 45-48)
- Semifrase'2B' (measures 45-48)
- Semifrase'2B'' (measures 49-52)

Sección 'C'

PERIODO 'CONTRASTANTE'

53 **FRASE '1C'**
Semifrase '1C'
MOTIVO '1C'

57 **FRASE '1C''**
FRASE '2C'
Semifrase '2C'
Semifrase '2C''

Sección 'D'

GRUPO 'DE SEMIFRASES'

67 **FRASE '1D'**
Semifrase '1D'
MOTIVO '1D'

71 **FRASE '1D''**
Semifrase '1D''
Semifrase '1D'''
Semifrase '1D''''

75

Sección 'E'

PERIODO 'MODULANTE'

83 **FRASE '1E'**
Semifrase '1E'
Semifrase '1E''
Semifrase '1E'''
Semifrase '1E''''

87 **MOTIVO '1E'**

91

95

Sección 'ENDING'
FRASE 'FINAL'

The diagram illustrates the structure of an ending section in a musical score. It consists of two staves of music. The first staff is labeled 'ENDING' and 'FRASE 'FINAL'' and contains measures 97-100. The second staff is labeled 'FRASE 'FINAL'' and contains measures 101-104. A red line above the first staff indicates the 'FRASE 1 ENDING' structure. A green line above the second staff indicates the 'Semifrase 1 ENDING' structure. A yellow box highlights a specific melodic motif in the second staff, labeled 'MOTIVO 1 ENDING'. Vertical dashed lines indicate the end of the section.

ENDING

97

FRASE '1ENDING'

101

Semifrase '1ENDING'

MOTIVO '1ENDING'

!

!

Partitura del tema "Valdrá la pena cambiar" con los recursos utilizados.

VALDRA LA PENA CAMBIAR

SCORE

MUSIC **MORENTEY BUN J = 50**

ALCIVAR/CHIANG
ALCIVAR/CHIANG

Music Director

Music 1

Music 2

Electric Guitar

Acoustic Guitar

Piano

Drum

Electric Bass

Drum Zr

Voicings! cerrados!

Bbm7

A/C#

Dm7

F

© 2003

Leitmotiv!

VALDRA LA PENA CAMBIAR

2

The musical score is for the piece "VALDRA LA PENA CAMBIAR". It consists of several staves: Mezzo-soprano (Mezzo), Soprano (Sopr.), Alto (Alto), Piano (Piano), Violoncello (Vc.), Contrabasso (Cb.), and Double Bass (D.B.). The score is in 3/4 time and G major. A blue box highlights a vocal melody in the Mezzo staff, labeled "Leitmotiv!". A purple box highlights the piano accompaniment in the Piano and Vc. staves, labeled "Protagonismo! del! piano!". The piano part features a sequence of chords: Bm7, A/C#, and Dm7, which are repeated. The piano part is marked with a piano (p) dynamic.

Protagonismo! del! piano!

Bm7

A/C#

Dm7

Bm7

A/C#

Dm7

Anticipaciones!

VALDRA LA PENA CAMBIAR

3

The musical score is arranged in a standard multi-staff format. The vocal line (Mez.) is the top staff, with a green box highlighting a specific melodic phrase. Below it are staves for E.Git., Ac.Git., and Piano (Pno.). The piano part includes a dynamic marking of *f* and a series of chords: Bm7, A/C#, Dm7, Bm7, A/C#, and Dm7. The bottom staves are for Vc., E.B., and D.B., which are currently empty.

4 VALDRA LA PENA CAMBIAR Rubato!

A

The musical score is arranged in a standard orchestral format. At the top, the number '4' indicates the measure number. The title 'VALDRA LA PENA CAMBIAR' is centered, with 'Rubato!' written in red to the right. A box labeled 'A' is positioned above the vocal staff. The vocal line (Voz) is on a single staff, showing a melodic phrase that is highlighted with a purple rectangular box. Below the vocal staff are staves for E.G. (English Horn), A.G. (Alto Saxophone), and Pno. (Piano). The piano part includes chord symbols: Bm7, A/C#, Dm7, Bm7, A/C#, and Dm7. The string section (V., E.B., D.B.) is at the bottom, with dynamics like 'p' and 'pp' indicated.

Musical score for 'Valdra la pena cambiar'. The score includes a vocal line (Mezzo) and piano accompaniment (Pno., Vc., E.B., D.S.). The vocal line is highlighted with a green box. The piano accompaniment features chords (Bm7, A/C#, Dm7) and a bass line. The score is in 4/4 time and G major.

A

Musical score for the piece "VALDRA LA PENA CAMBIAR". The score includes staves for Voice (Voz), Electric Guitar (E.Git.), Acoustic Guitar (Ac.Git.), Piano (Pno.), Violin (Vc.), Double Bass (E.B.), and Drums (D.B.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. A red box highlights a section of the E.Git. staff, and a blue box highlights a section of the D.B. staff. The piano accompaniment includes chord symbols: F#m7, A, B, A/C#, D, D, E, F#m7, D.

Adición!de!instrumentos!por!sección!!

VADRO LA PERRA CAGBINA

7

Musical score for the piece "Vadro la Perra Cagbina". The score is written for a vocal line and several instrumental parts. The vocal line (Mez.) is in the upper staff, featuring a melodic line with various note values and rests. The instrumental parts include two strings (E.S.R. and A.C.S.R.), a piano (Pn.), a keyboard (K.), a double bass (E.B.), and a double bass (D.B.). The piano part has a prominent melodic line with a long note. The keyboard part has a long note. The double bass part has a long note. The double bass (D.B.) part has a long note. The score is written in a common time signature and features various musical notations such as notes, rests, and dynamics.



Musical score for 'VALDRA LA PENA CAMBIAR' featuring multiple staves: MEZO, E.G.R., A.C.G.R., P.N., V.C., E.B., and D.B. The score includes a piano introduction with a red bracket and the instruction 'Ostinato!' in red text. Chords Bmi7, A/C#, and Dmi7 are indicated throughout the piece.

141

VALDRA LA PENA CAMBIAR

142

The musical score is arranged in a system of eight staves. The top staff is for the vocal line (Voz), followed by two empty staves for guitar (Gtr. and Ac. Gtr.). The bottom four staves are for guitar accompaniment, including piano (Pno.), electric guitar (E.G.), electric bass (E.B.), and double bass (D.B.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The chord progression across the system is: F#m, E/G#, B7sus4, B, Dmaj7(b9), and E. The piano part features a melodic line with a circled chord in the B7sus4 measure. The electric guitar part has a rhythmic pattern in the B7sus4 measure. The electric bass part has a simple bass line. The double bass part has a rhythmic pattern.



The musical score consists of several staves:

- Voz:** Vocal line with lyrics. A purple box highlights the first two measures.
- Ac.Gtr:** Acoustic guitar line with a purple box highlighting the first two measures. Chords A⁹, B/A, and D⁶ are indicated below the staff.
- Pi:** Piano accompaniment with a green box highlighting the first two measures. Dynamics include *ff* and *f*.
- Alto:** Alto saxophone line with a green box highlighting the first two measures. Chords A⁹, B/A, D⁶, B⁷94-5, and B⁷ are indicated below the staff.
- T.S.:** Tenor saxophone line with a green box highlighting the first two measures. Dynamics include *ff* and *f*.

Modo! lidio!

Contrapunto!

The musical score is arranged in a system with seven staves. From top to bottom, the staves are labeled: **Mel.** (Melody), **ESR.** (Electric String), **Ac.Gtr.** (Acoustic Guitar), **PH.** (Piano), **B.** (Bass), **C.B.** (Cello/Bass), and **P. I.** (Percussion). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *mp* and *mf*. Chord symbols are provided for the guitar parts, including **Bm7**, **A/C#**, **Dm7**, **E7sus**, and **E7**. The percussion part includes a **TR** (tom) symbol. The score concludes with a **FULL** measure and a double bar line.

12

VALDRA LA PENA CAMBIAR

Modulación!directa!

The musical score consists of the following parts:

- Voz:** Vocal line with a red box highlighting the first measure.
- Unísono!:** A blue box highlights the vocal line and guitar accompaniment (E.Gr.) from measure 4 to 6.
- E.Gr.:** Electric guitar accompaniment with a blue box highlighting measures 4-6.
- Ac.Gr.:** Acoustic guitar accompaniment.
- P.:** Piano accompaniment.
- V.:** Violin accompaniment with an orange box highlighting measures 7-9.
- Ch.:** Clarinet accompaniment.
- B.I.:** Bass drum accompaniment.

Chord progressions are indicated below the guitar parts:

- E.Gr.:** Fm7, A^b, B^b, A^b/C, D^b, D^b, E^b, Fm7, D^b, D^b, E^b
- Ac.Gr.:** Fm7, A^b, B^b, A^b/C, D^b, D^b, E^b, Fm7, E^b, D^b, E^b
- P.:** Fm7, A^b, B^b/C, D^b, D^b, E^b, Fm7, D^b, D^b, E^b
- V.:** Fm7, D^b, D^b, E^b, Fm7, D^b, D^b, E^b

Patrón!disminuido!

VADRA LA PENA CABDINI

13

The musical score is arranged in a system with seven staves. From top to bottom, the staves are: MEL (Melody), EG (Vocal), AC (Vocal), FN (Vocal), VC (Vocal), EB (Vocal), and D.S. (Double Bass). A guitar part (Gtr) is indicated by a bracket on the left side of the system. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *mp*. Chord symbols are placed above the guitar staff, including F_{maj}^7 , E^b , $D_{maj}^7(9)$, B_{min}^7 , and A^7/C . The piece concludes with a double bar line and the number 15.

ENDING



Musical score for the ending of 'Valdra la Pena Cambiar'. The score includes staves for Soprano (Mez.), Alto (E. Soprano), Bass (A. Soprano), Piano (Pn.), Violoncello (Vc.), Double Bass (E. B.), and Double Bass (D. B.). The key signature is B-flat major (two flats). The ending consists of six measures. The vocal line (Mez.) features a rhythmic motif highlighted in red, labeled 'Rit.'. The piano accompaniment features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and sustained chords in the left hand. Chord progressions are indicated below the piano and cello/bass staves.

Mez. *Rit.*

E. Sopr. *B^bmi A^b/C D^b D^b B^bmi A^b/C*

A. Sopr. *B^bmi⁷ A^b/C D^bmi⁷ B^bmi⁷ A^b/C*

Pn. *B^bmi A^b/C D^b D^b B^bmi A^b/C*

Vc. *B^bmi A^b/C D^b D^b B^bmi A^b/C*

E. B.

D. B.

VADRA LA PENA CAMBIA

A Tempo, $\text{♩} = 70$

The musical score is arranged in a system with nine staves. The vocal line (Voz) is on the top staff, followed by three empty staves. The piano accompaniment includes:

- EG. (Electric Guitar) with a $D^7 MAJ^7(m)$ chord.
- Ac.G. (Acoustic Guitar) with a $D^7 MAJ^7(m)$ chord.
- Fl. (Flute) with a $D^7 MAJ^7(m)$ chord.
- Harmonica (Hc.) with a D^7 chord.
- E.A. (Electric Autoharp) with a D^7 chord.
- D. I. (Double Bass).

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *mp* (mezzo-piano).



**Presidencia
de la República
del Ecuador**



**Plan Nacional
de Ciencia, Tecnología,
Innovación y Saberes**



SENESCYT
Secretaría Nacional de Educación Superior,
Ciencia, Tecnología e Innovación

DECLARACIÓN Y AUTORIZACIÓN

Yo, **Alcívar Zavala Cristina**, con C.I: # **0920872231** autora del trabajo de titulación: **Composición con su respectivo arreglo de un tema para la obra ecuatoriana “Pobre, Fracasada y Gorda”, con recursos orquestales de Nadia DiGiallonardo en el musical “Waitress”**, previo a la obtención del título de **Licenciada en Música** en la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil.

1.- Declaro tener pleno conocimiento de la obligación que tienen las instituciones de educación superior, de conformidad con el Artículo 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior, de entregar a la SENESCYT en formato digital una copia del referido trabajo de titulación para que sea integrado al Sistema Nacional de Información de la Educación Superior del Ecuador para su difusión pública respetando los derechos de autor.

2.- Autorizo a la SENESCYT a tener una copia del referido trabajo de titulación, con el propósito de generar un repositorio que democratice la información, respetando las políticas de propiedad intelectual vigentes.

Guayaquil, **19 de septiembre de 2018**

f. _____
Alcívar Zavala Cristina

C.I: # 0920872231



**Presidencia
de la República
del Ecuador**



**Plan Nacional
de Ciencia, Tecnología,
Innovación y Saberes**



SENESCYT
Secretaría Nacional de Educación Superior,
Ciencia, Tecnología e Innovación

DECLARACIÓN Y AUTORIZACIÓN

Yo, **Chiang Centanaro Diego Rafael**, con C.I: # **0926038159** autor del trabajo de titulación: **Composición con su respectivo arreglo de un tema para la obra ecuatoriana “Pobre, Fracasada y Gorda”, con los recursos orquestales de Nadia DiGiallonardo en el musical “Waitress”**, previo a la obtención del título de **Licenciado en Música** en la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil.

1.- Declaro tener pleno conocimiento de la obligación que tienen las instituciones de educación superior, de conformidad con el Artículo 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior, de entregar a la SENESCYT en formato digital una copia del referido trabajo de titulación para que sea integrado al Sistema Nacional de Información de la Educación Superior del Ecuador para su difusión pública respetando los derechos de autor.

2.- Autorizo a la SENESCYT a tener una copia del referido trabajo de titulación, con el propósito de generar un repositorio que democratice la información, respetando las políticas de propiedad intelectual vigentes.

Guayaquil, **19 de septiembre de 2018**

f. _____
Chiang Centanaro Diego Rafael
C.I: # **0926038159**

REPOSITORIO NACIONAL EN CIENCIA Y TECNOLOGÍA

FICHA DE REGISTRO DE TESIS/TRABAJO DE TITULACIÓN

TEMA Y SUBTEMA:	Composición con su respectivo arreglo de un tema para la obra ecuatoriana “Pobre, Fracasada y Gorda”, con recursos orquestales de Nadia DiGiallonardo en el musical “Waitress”		
AUTOR(ES)	Alcívar Zavala Cristina, Chiang Centanaro Diego Rafael		
REVISOR(ES)/TUTOR(ES)	Jenny María Villafuerte Peña		
INSTITUCIÓN:	Universidad Católica de Santiago de Guayaquil		
FACULTAD:	Artes y Humanidades		
CARRERA:	Música		
TÍTULO OBTENIDO:	Licenciado en Música.		
FECHA DE PUBLICACIÓN:	19 de Septiembre de 2018	No. DE PÁGINAS:	170
ÁREAS TEMÁTICAS:	Música en Teatro Musical, composición inédita, arreglos orquestales.		
PALABRAS CLAVES/ KEYWORDS:	Composiciones inéditas, obra ecuatoriana, Teatro Musical, “Pobre, Fracasada y Gorda”, “Waitress”, arreglo inédito, personajes, recursos orquestales, Nadia DiGiallonardo.		
RESUMEN/ABSTRACT:	<p>La presente investigación se realiza a partir de la necesidad de composiciones inéditas para obras ecuatorianas, específicamente para el musical “<i>Pobre, Fracasada y Gorda</i>” (Ecuador, 2017), que en su historia evidencia una problemática social (violencia hacia la mujer) que atraviesan sus personajes y los del musical americano “<i>Waitress</i>” (Estados Unidos de América, 2015). Por eso se propone una creación para la obra teatral nacional, utilizando los recursos orquestales de la arreglista Nadia DiGiallonardo en “<i>Waitress</i>”. El desarrollo de éste trabajo de titulación, se fundamentó con varias etapas durante la investigación: por medio de la observación audiovisual, la investigación en fuentes bibliográficas (libros, artículos, textos) relacionadas con ésta rama artística, se logró determinar las características musicales de las composiciones en Teatro Musical y por otro lado, los aspectos que se deben considerar en la elaboración de las mismas, partiendo desde su concepción con el trabajo conjunto entre el guionista/escritor y arreglista. La proyección de éste trabajo de titulación, es ser utilizado como aporte o guía para músicos ecuatorianos que quieran incursionar en nuevos escenarios artísticos, como el Teatro Musical, entregando ciertos lineamientos teóricos que aportarán al desarrollo de potenciales arreglistas y compositores.</p>		
ADJUNTO PDF:	<input checked="" type="checkbox"/> SI	<input type="checkbox"/> NO	
CONTACTO CON AUTOR/ES:	Teléfono: : +593-6015111, 0997899624	E-mail: cris-94112@hotmail.com, diegorcc21@gmail.com	
CONTACTO CON LA INSTITUCIÓN (COORDINADOR DEL PROCESO UTE)::	Nombre: Alex Fernando Mora Cobo		
	Teléfono: +593-9- 9867-0248		
	E-mail: alexmorac77_75@hotmail.com		
SECCIÓN PARA USO DE BIBLIOTECA			
Nº. DE REGISTRO (en base a datos):			
Nº. DE CLASIFICACIÓN:			
DIRECCIÓN URL (tesis en la web):			