

ARQUETIPOS FEMENINOS

MARIA ALEJANDRA MEDINA MORENO

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BUCARAMANGA
FACULTAD DE MUSICA
BUCARAMANGA
2012

ARQUETIPOS FEMENINOS

MARIA ALEJANDRA MEDINA MORENO

Trabajo de Grado presentado para optar por el título de Maestro en Música

Docente Asesor
RUBÉN DARÍO GÓMEZ PRADA

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BUCARAMANGA
FACULTAD DE MÚSICA
BUCARAMANGA
2012

*A Dios que ha sido el que ha permitido que los caminos y las puertas se abran.
A mi mamá que luchó siempre por mí y que me ha llenado de tantas
grandes e inconmensurables cosas,
A mis abuelitos que siempre fueron fortaleza y enseñanza,
A mi familia, tíos y primos que han sido más de lo que puedo expresar,
A mis amigos que no me han dejado caer en ningún momento,
Los amo un montón.*

Nota de aceptación:

Firma del presidente del jurado

Firma del jurado

Firma del jurado

Bucaramanga, mayo de 2012

CONTENIDO

	pág.
INTRODUCCIÓN	12
OBJETIVOS	13
1. REPERTORIO	14
2. CONTEXTUALIZACIÓN	15
3. CONSIDERACIONES	
3.1 PARA LA SELECCIÓN Y MANEJO DEL FORMATO	16
3.2 PARA LA SELECCIÓN DE LAS HISTORIAS	18
4. ACERCA DE LOS ARQUETIPOS ESCOGIDOS	
4.1 La mujer esqueleto	20
4.2 La doncella manca	20
4.3 Piel de foca, piel del alma	21
4.4 La llorona	22
4.5 Xochipilli	22
4.6 Madre Naturaleza	23
5. ACERCA DE LA MÚSICA	
5.1 USO DE LOS GÉNEROS	24
5.2 MÚSICA PROGRAMÁTICA	24

	Pág.
5.3 ACERCA DEL LENGUAJE REQUERIDO	25
5.4 ANÁLISIS EN PROFUNDIDAD	
5.4.1 La mujer esqueleto	25
5.4.2 La doncella manca	30
5.5 ANÁLISIS COMPLEMENTARIOS	
5.5.1 Piel de foca, piel del alma	35
5.5.2 La llorona	40
5.5.3 Madre Naturaleza	44
5.5.4 Xochipilli	49
6. COMENTARIOS ACERCA DE LOS COMPOSITORES Y SUS OBRAS	
6.1. Carlos Chávez	53
6.2 Andrea Echeverri	53
6.3 María Alejandra Medina	54
7. CONCLUSIONES	55
BIBLIOGRAFÍA	56
DISCOGRAFÍA	58
ENLACES WEB	59
ANEXOS	60

LISTA DE TABLAS

	pág.
Tabla 1. Arquetipos en las historias	19
Tabla 2. Forma de La Mujer esqueleto	25
Tabla 3. Forma de La Doncella manca	30
Tabla 4. Forma de Piel de Foca, Piel del Alma	35
Tabla 5. Forma de La Llorona	40
Tabla 6. Forma de Madre Naturaleza	44
Tabla 7. Forma de Xochipilli	49

LISTA DE FIGURAS

	pág.
Figura 1. Tema del abuelo. "Pedro y el lobo", Prokofiev	16
Figura 2. Tema del gato. "Pedro y el lobo", Prokofiev	17
Figura 3. Tema del lobo. "Pedro y el lobo", Prokofiev	17
Figura 4. Tema del pájaro. "Pedro y el lobo", Prokofiev	17
Figura 5. Tema del pato. "Pedro y el lobo", Prokofiev	17
Figura 6. Tema de Pedro. "Pedro y el lobo", Prokofiev	17
Figura 7. Tema de "La mujer esqueleto" en la flauta	26
Figura 8. Tema de "La mujer esqueleto" en el violonchelo	26
Figura 9. Fragmento de "Libertango" de Astor Piazzola.	27
Figura 10. Imitación rítmica de "Libertango" en "La mujer esqueleto"	27
Figura 11. Movimiento de la flauta asemejando un camino	27
Figura 12. Motivo del corazón	28
Figura 13. Golpes del corazón, efecto percusivo.	29
Figura 14. Tema de la mujer esqueleto. Compás 6/8. Bambuco.	29
Figura 15. Ambiente en guitarra, movimiento cromático.	30
Figura 16. Tema del demonio	31
Figura 17. Tema del padre	31
Figura 18. Tema de la madre y el padre	31
Figura 19. Tema de la doncella.	31
Figura 20. Mensajero y demonio.	32
Figura 21. partida y retorno del rey.	33
Figura 22. Tema de la mano de plata.	34
Figura 23. Tema de la doncella en sol mayor.	34
Figura 24. Primera parte introducción "Piel de foca, piel del alma".	36
Figura 25. Cita musical de vikivaki tradicional islandés.	37
Figura 26. Imitación de vikivaki.	37
Figura 27. Historias del mar.	38
Figura 28. Ambiente de problemas, tristeza.	39
Figura 29. Tema de la doncella foca enferma.	39
Figura 30. Primera sección de La llorona	41
Figura 31. Estrofa. Flauta, guitarra y voz.	42
Figura 32. Coro de "La llorona".	43
Figura 33. Melodía de las estrofas. "Madre Naturaleza"	45
Figura 34. Melodía del coro de "Madre Naturaleza"	45
Figura 35. Introducción y presentación de la tonalidad.	46
Figura 36. Primer puente para coro.	47
Figura 37. Puente en mixolidio. Acordes.	47
Figura 38. Modificación de la melodía para mixolidio.	48

	Pág.
Figura 39. Solo de percusión. Aire de caña	48
Figura 40. Línea melódica. Flauta y viola.	51
Figura 41. La parte de la marimba en clave de Fa en el violonchelo.	51
Figura 42. Melodía en guitarra sin acompañamiento.	51
Figura 43. Sección de percusión.	52

LISTA DE ANEXOS

	Pág.
ANEXO A. Resumen de las historias utilizadas para la realización de este proyecto.	60
ANEXO B. Afiche y programa de mano.	62

GLOSARIO

ARQUETIPO: tipo modelo y perfecto que sirve de ejemplar al entendimiento y a la voluntad de los hombres.

LEITMOTIV: También llamada idea fija. Es un elemento utilizado en música programática y creado por Héctor Berlioz. Se hace uso de una melodía que representa un personaje, idea, situación o lugar específico y que reaparece en diversos momentos de la obra.

PANTONALISMO: Según Schönberg, pantonalidad significa que en la música puede existir una confluencia o simultaneidad de todas las tonalidades. La melodía se puede armonizar con cualquier acorde, ya que no existe un centro tonal.

ATONALISMO: Por definición el atonalismo se basa en la idea de componer música sin tonalidad, es la música que rompe con todo el sistema jerárquico de funciones armónicas derivadas de las escalas diatónicas.

MODOS: Se conoce como modo a las escalas o *armonía* de la música tradicional griega, los *rāga* de la India, los *diêu* del Vietnam, los *āvazat* de Arabia y Persia, así como otros tipos de escalas como *la de tonos enteros*, *la escala simétrica*, *la escala blues*, *el modo andaluz*, *el modo acústico de Bartok*, entre otras.

También se puede hablar de Modo, como una disposición específica de notas que guardan una cierta relación entre sí y se representan como una escala. Extendiendo la definición del término, es también una forma de ser y de obrar que incluye, la escala modal, las fórmulas melódicas características, un carácter o ethos y un estilo de ejecución que utiliza un cierto tipo de ornamentación.

VIKIVAKI: Danza perteneciente al folklor tradicional islandés. Se pronuncia (wicky-wacky). Esta danza ancestral se interpretó en diferentes fiestas vikingas, era extremadamente popular en el país y ha existido desde el siglo XI cuando se bailaba en iglesias, especialmente en la temporada de Navidad.

INTRODUCCIÓN

El arte es una actividad humana que consiste en esto, en que un hombre conscientemente, por medio de ciertos signos externos, hace entrega a los demás de sentimientos vividos y que los demás se contagien de estos sentimientos y también los experimenten.
León Tolstoi

Desde los comienzos de la historia de la humanidad la tradición oral se ha encargado de transmitirnos historias y enseñanzas de miles de personajes que nos engrandecen o nos dan una perspectiva de lo que como seres humanos debemos ser y hacer. Personajes de cuentos de hadas como el Patito feo, Caperucita roja, seres de la mitología griega como Edipo, Perséfone e incluso deidades indígenas pertenecientes a nuestra tradición como Bachué, Bochica, entre tantos otros, se han encargado de moldear la manera en la que debemos sentir, pensar y actuar en determinadas circunstancias.

En la actualidad estos elementos se conocen con el nombre de “Arquetipos” que en relación al mito, la doctrina secreta y la leyenda *“representa esencialmente un contenido inconsciente, que al concientizarse y ser percibido cambia de acuerdo con cada conciencia individual que surge”*¹, y es este mismo contenido, el que poco a poco hemos desplazado y olvidado quitándole vigencia e importancia, a pesar de que éstas representaciones arquetípicas son imprescindibles para la enseñanza de las vivencias y la sabiduría que se acumula en la historia de las diferentes culturas de la humanidad.

La finalidad de este proyecto es retransmitir algunos de estos conocimientos arquetípicos a la población bumanguesa, buscando recordar y dejar memoria de estas vivencias culturales, a través de un concierto para formato base de guitarra, cello y flauta, con adición de otros instrumentos en algunas obras, en donde se expondrá por medio de composiciones musicales propias, relatos tomados del libro “Mujeres que corren con los lobos” de la doctora Clarissa Pinkola Estés, quien después de años de investigación logró compilar las enseñanzas de lo que ella llama el arquetipo de la “Mujer Salvaje”. A su vez se abordarán otros arquetipos femeninos, que serán plasmados en arreglos de composiciones de autores que hayan utilizado este elemento en sus obras, como Carlos Chavez con Xochipilli, Leticia Armijo con Coatlicue, entre otros.

¹ JUNG, Carl Gustav. ARQUETIPOS E INCONSCIENTE COLECTIVO. Barcelona,: Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 1970. Pág. 11.

OBJETIVOS

OBJETIVO GENERAL

- Transmitir conocimientos arquetípicos a la población de la Universidad Autónoma de Bucaramanga a través de la composición de obras de carácter programático con el fin de preservar y hacer reconocimiento de estos saberes populares.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS:

- Componer cuatro piezas, basadas en relatos tomados del libro “Mujeres que corren con los lobos” de Clarissa Pinkola Estés y realizar dos arreglos de composiciones de otros autores, cuyas obras estén relacionadas con arquetipos femeninos, las cuales serán socializadas en un recital.
- Aportar material artístico que refleje las narraciones relacionadas con arquetipos femeninos del libro “Mujeres que corren con los lobos”.
- Dar muestras de composiciones que incluyan en su temática una relación con los arquetipos anteriormente mencionados.
- Enlazar la creación musical con la teoría arquetípica femenina.
- Resaltar la creación compositiva realizada por diversos compositores que utilizan esta clase de arquetipos como elemento generador.

1. REPERTORIO

Composiciones de María Alejandra Medina

- La mujer esqueleto
- La doncella manca
- Piel de foca, piel del alma
- La llorona

Composiciones de otros autores, con arreglo de María Alejandra Medina

- Madre naturaleza, Andrea Echeverri.
- Xochipilli, Carlos Chávez.

2. CONTEXTUALIZACION

“Los arquetipos son personajes o figuras universales, presentes en todas las culturas y en todas las geografías del mundo, que se manifiestan en las distintas actitudes que asumimos ante las dificultades y las oportunidades de la existencia, dándole formas concretas a nuestra historia personal”².

Las historias que han sido tomadas del libro “Mujeres que corren con los lobos” contienen en su interior diversos tipos de arquetipos, que en sí encierran el modelo de mujer prototípica llamada por la autora del libro la “mujer salvaje”; es la esencia de todas las mujeres y a las cuales ninguna época, política o cultura puede cambiar.

La mujer puede acceder a ella a través de diversas actividades que exijan un trabajo intenso en su conciencia, como la meditación, la danza, el canto, la imaginación, etc. Por esta razón es importante realizar actos creativos y cultivar las artes.

La producción literaria, es importante en la sociedad ya que trae consigo diferentes elementos que la enriquecen, por ejemplo, la religión, la política y la filosofía. Es por esta razón que trasciende a cada época y que se enlaza tan estrechamente con la música.

Es bien sabido que muchos de los grandes compositores de la historia no han podido escapar al impulso de componer música para la literatura, creando bellas composiciones musicales que transportan al oyente a la vivencia de estas narraciones. Tenemos ejemplos de compositores como Giuseppe Verdi, quien compuso “Macbeth” basada en la obra de William Shakespeare, Benjamin Britten quien recreó “Sueño de una noche de verano” también del mismo reconocido escritor o Piotr Tchaikovski, que nos llena de grandes ejemplos como el “Lago de los cisnes”, “Romeo y Julieta” o “El cascanueces”, por nombrar algunas de sus magistrales obras.

² ALDANA DE CONDE, Graciela y PARRA DUQUE, Diego. DE ARQUETIPOS, CUENTOS Y CAMINOS. Creatividad e innovación Ediciones. 1ª Edición Septiembre 2003. Pág. 23.

3. CONSIDERACIONES

3.1 PARA LA SELECCIÓN Y MANEJO DEL FORMATO

Buscando una sonoridad acústica, han sido seleccionados para este proyecto, la guitarra acústica, el cello, la viola, la flauta travesa, multi-percusión y voz.

En esta búsqueda de sonoridades orquestales características, se puede concluir, que existe un prototipo inherente a las músicas programáticas relacionado con el manejo de ciertos tipos personajes en determinados instrumentos, especialmente por su sonoridad y registro. Es así como en diversas obras los instrumentos melódicos agudos representan en gran mayoría de casos a un personaje femenino o de naturaleza bondadosa, que es además el personaje principal o uno de los más importantes de la pieza; los instrumentos de registro medio suelen ser ocupados por personajes masculinos, desde el protagonista hasta un personaje secundario y los instrumentos más graves el antagonista de la historia.

En obras para orquesta de carácter programático, como la Consagración de la primavera de Igor Stravinsky, La Sinfonía Fantástica de Héctor Berlioz, El Aprendiz de brujo de Paul Dukas, tanto en ballets como el Cascanueces y Romeo y Julieta de Piotr Tchaikovsky, por mencionar algunos ejemplos, podemos visualizar el uso de diferentes instrumentos y timbres orquestales para la definición de las características de diferentes personajes o situaciones de las obras literarias que fueron recreadas en sus composiciones.

Es así, como podemos ver en “Pedro y el lobo” del compositor ruso Sergei Prokofiev, de manera muy didáctica este tipo de manejo orquestal, en donde instrumentos específicos, interpretan el tema de cada personaje y a la vez, reflejan con sus timbres sus características. De esta manera Pedro, el personaje principal es interpretado por las cuerdas, el pajarito, amigo fiel de Pedro por la flauta, el pato por el oboe, el gato por el clarinete y el abuelo refunfuñón y serio por el fagot. El lobo, en este caso es interpretado por los cornos, los cazadores por las maderas y sus disparos por golpes de timbal. (Ver Figuras 1 a 6)

Figura 1. Tema del Abuelo, Pedro y el lobo – Prokofiev



Figura 2. Tema del gato, Pedro y el lobo – Prokofiev



Figura 3. Tema del lobo, Pedro y el lobo – Prokofiev



Figura 4. Tema del pájaro, Pedro y el lobo – Prokofiev

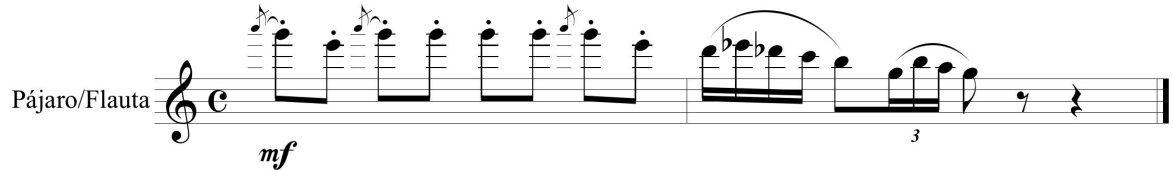


Figura 5. Tema del pato, Pedro y el lobo – Prokofiev



Figura 6. Tema de Pedro, Pedro y el lobo – Prokofiev



A pesar de tener un formato conformado por seis instrumentos, han sido tres los que se han mantenido con mayor importancia en las obras. La flauta representa los personajes femeninos, las protagonistas, el arquetipo más importante; la guitarra es la encargada de generar los ambientes armónicos necesarios para cada momento de la historia y el cello ha sido el encargado de representar el personaje masculino, ya sea protagonista o antagonista según la narración.

La percusión tiene por papel principal en este conjunto, participar de manera activa junto a la guitarra en la creación y generación de los ambientes sobre los

que se construyen los temas y armonías desarrollados por los demás instrumentos aprovechando tanto sus diferentes recursos rítmicos y efectistas como melódicos (en el caso de los instrumentos temperados).

Para generar diferentes tipos de sonoridades, este formato no es utilizado en su totalidad en todas las obras, ya que la idea principal es el juego de colores y timbres entre los instrumentos seleccionados, razón por la que no siempre están todos en conjunto.

Los instrumentos presentes en las obras han sido manejados en primer lugar con la idea de mantener un eje común, al utilizar constantemente la combinación guitarra, cello y flauta. Sin embargo, se realizan diferentes grupos de instrumentos para generar juegos de color, como por ejemplo, unísonos o voces homófonas entre la flauta y la viola, entre la viola y el cello o utilización de tutti con apoyo de la guitarra en la armonía, con el fin de crear diferentes ambientes según sea necesario en cada una de las piezas.

3.2 PARA LA SELECCIÓN DE LAS HISTORIAS

Seis historias fueron escogidas para transmitir a través de la música los arquetipos contenidos en su interior. Cinco de ellas hablan directamente de arquetipos femeninos y una de ellas (Xochipilli) fue escogida porque a pesar de hablar de un arquetipo que podríamos llamar masculino, la investigación realizada a partir de estos nos habla de contrapartes; el lado femenino se complementa con uno masculino y es esto lo que la hace importante a pesar de no ser el eje central del proyecto.

A pesar de que en la actualidad las historias, cuentos, mitos y leyendas son vistos sólo como un elemento de distracción y entretenimiento, es a través de ellos que los arquetipos han ido pasando de generación en generación, incluso, de cultura en cultura. Estos relatos poseen en realidad una fuerza curativa muy importante³, que para que sean realmente productivos deben recoger un “esfuerzo intelectual, espiritual, familiar, físico e integral”⁴.

A continuación se encuentra un cuadro con las piezas y los arquetipos contenidos en cada una de ellas:

³ Tomado de PINKOLA ESTÉS, 2010: Pág. 652.

⁴ *Ibíd.* Pág. 648.

Tabla 1. Arquetipos en las historias

PIEZA	ARQUETIPO PRESENTE
La Mujer Esqueleto	Fuerza de la Vida/Muerte/Vida La dama de la muerte
La Doncella Manca	Padre Demonio Manzano Las manos (reales y de plata) Vagabunda El rey La doncella La reina madre/vieja
Piel de Foca, Piel del Alma	Foca Doncella foca Piel del alma Hombre solitario Hijo espiritual
La Llorona	Rio / La madre Hidalgo El Hombre del río
Madre Naturaleza	Madre naturaleza
Xochipilli	Dios creador

El arquetipo es importante porque nos ayuda a transformarnos, nos hace cambiar y es a través de las historias que él actúa. Las personas que entran en contacto con cuentos que están diseñados para este fin, es decir, aquellos que son sabiamente escritos, estructurados y contados, son aquellos que inevitablemente ayudan a la transformación que cada arquetipo genera.

4. ACERCA DE LOS ARQUETIPOS ESCOGIDOS⁵

4.1 LA MUJER ESQUELETO

...dadme la muerte que me falta...
Rosario Castellanos

El relato de la “Mujer Esqueleto” contiene en su interior la fuerza del llamado ciclo de la Vida/Muerte/Vida. Con esto decimos que revela los arquetipos de la muerte y de la vida como un conjunto, como las dos partes de una sola idea.

La muerte es considerada en la actualidad, gracias a las malas interpretaciones de la sociedad, un ser maligno, la fuerza oscura, pero en realidad ésta “representa una pausa esencial en la creación”⁶.

La llamada “Dama de la muerte” envuelve a aquellas personas que sufren, quienes están cerca de morir, los que necesitan consuelo. Su ciclo completo está lleno de generosidad y lecciones para quienes reconocen su verdadero significado y labor.

4.2 LA DONCELLA MANCA

La Doncella Manca es un cuento con mucha riqueza arquetípica. A pesar de tener un eje central en la Doncella, tiene a su vez, diversos elementos que complementan y enriquecen lo que acontece en su andar, ya que por ella misma el movimiento arquetípico no sería el mismo: necesita de estos otros para atravesar el camino que le corresponde y para vivir lo que requiere para crecer espiritualmente.

Los arquetipos femeninos en esta historia son:

1. La Doncella es el Yo femenino y es la maduración del yo.
2. La Vagabunda, quien hace que surja en la Doncella el arquetipo de la loba solitaria, una intrusa, que tiene que abandonar su hogar en busca de uno nuevo.

⁵ Características de los arquetipos tomados del análisis contenido en el libro “Mujeres que corren con los lobos” de la Doctora Clarissa Pinkola Estés.

⁶ PINKOLA ESTES, Clarissa. Mujeres Que Corren Con Los Lobos. Barcelona. Zeta Bolsillo 1ª edición, 2009. Pág. 190.

3. La Reina Madre, que representa el inconsciente femenino y es quien cuida maternalmente, a la vez que trae consigo características de la vieja bruja.

Los arquetipos masculinos que podemos encontrar en esta historia son:

1. El padre como símbolo de la función de la psique, que nos guía en el mundo exterior.
2. El Demonio como símbolo de la fuerza oscura de la psique, que mantiene oculta su verdadera identidad depredadora. Él necesita, busca y quiere llegar a la luz, ya que ésta le da la posibilidad de amor y creatividad.
3. El Rey como promesa de amor y lealtad. Es por esto que le devuelve a la doncella la esperanza y la posibilidad de una vida nueva con las manos de plata.

Otros arquetipos:

1. El manzano florido, personifica al árbol. Es representación de la naturaleza, el impulso creativo y la maduración de las ideas. Es símbolo arquetípico de la individualización. Es intercambiable con la Doncella.
2. Las manos, son importantes ya que sin ellas la Doncella no puede cuidarse ni curarse.
3. La orfebrería es un arte muy valioso en la teoría arquetípica. Es por esto que las manos de plata se vuelven espirituales, dan un toque curativo y una poderosa sabiduría a través de la percepción física.

4.3 PIEL DE FOCA, PIEL DEL ALMA

La foca es el símbolo del alma que alimenta el espíritu, representa el alma y es a su vez, docilidad y cercanía. Es un elemento lleno de ingenuidad cuando alguien roba su piel, ya que en ciertas ocasiones no descubre las intenciones de los demás, ni los daños que puedan causarle.

La piel de la foca, es a su vez, la piel del alma, por esto representa un estado propio de la naturaleza salvaje femenina, esta desaparece cuando nos distraemos de lo que estamos haciendo. Ésta nos da una visión, la posibilidad de estar alertas. Por esta razón, al perderla, perdemos a su vez el instinto.

La Doncella Foca, es este animal que logra combinar aquellos elementos necesarios para vivir entre los humanos.

El Hombre Solitario, que es el ego de la psique de la mujer, crea la rivalidad con el alma, quiere el control y desea satisfacer sus caprichos. Junto a la doncella foca, logran procrear al Hijo Espiritual, quien tiene elementos pertenecientes al mundo y al alma, crea con este, un lazo entre ambos estados, pero a su vez, es quien

devuelve a la doncella foca la mirada sobre su camino y su piel, dándole con eso la posibilidad de volver a su lugar.

4.4 LA LLORONA

La Llorona es una historia que ha estado durante mucho tiempo en la tradición oral de Colombia; lo que algunos desconocen, es que el propósito inicial de este relato era el de transmitir importantes arquetipos.

El Rio, representación del agua clara, de la madre, del alimento de la vida creativa, nos recuerda el lugar en el que tuvo origen la vida. A su vez, es el reconocimiento del valor de las capacidades personales y de los elementos necesarios para cuidar la vida creativa. Se le llama también la Gran Dama, o la Gran Madre.

La Madre, es el arquetipo de lo femenino, representa la sabiduría, la bondad, alimento, fertilidad y espiritualidad, es así mismo, el “lugar de la transformación mágica, del renacer; el instinto o impulso que ayuda; lo secreto, escondido, lo tenebroso...”⁷

El Hidalgo es el destructor, es la representación del animus de la mujer. Es el aspecto que amenaza, engaña, destruye lo fértil y se aprovecha de ella. Le sirve para que aprenda lo que no debe hacer y como corregir sus errores.

El Hombre del Rio es la fuerza que da a las mujeres la capacidad de afirmarse en el mundo, hace de puente entre su alma y lo exterior. Hace que las cosas pasen del sólo pensamiento a la acción, que las ideas se vuelvan realidad. Le da la inteligencia psíquica para actuar.

4.5 XOCHIPILLI⁸

Xochipilli es el dios precolombino de las flores y del amor, cuyo nombre etimológicamente significa “Príncipe de las flores” (Xochi: flor y Pilli: señor o príncipe). También se le considera dios de la música, del maíz, la primavera y de la vegetación, de la danza, del canto, del juego y demás diversiones.⁹

Xochipilli arquetípicamente está relacionado con su hermana gemela Xochiquetzal, masculino y femenino como complemento. Ellos nos enseñan el poder de la magia de la vida fértil. Representan el arquetipo ancestral del chamán,

⁷ JUNG, Carlo Gustav. LOS ARQUETIPOS Y LO INCONSCIENTE COLECTIVO. Barcelona,: Ediciones Paidós Ibérica S.A., 1970. Pág. 79.

⁸ <http://xochipilli.wordpress.com/2010/11/11/xochiquetzal-xochipilli-la-magia-del-amor/>

⁹ <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/antropologia/musicprec/musicprec7.htm>

el mago y la hechicera. Buscan que juguemos de nuevo, que vivamos con buen humor, que la risa y la creatividad se hagan presentes en nuestra vida diaria, que seamos niños de nuevo y podamos bailar, cantar, jugar y vivir nuestros sueños.

4.6 MADRE NATURALEZA¹⁰

La también llamada Pachamama, es un arquetipo de Diosa de la Vida para los indígenas latinoamericanos. Ella trae consigo la fertilidad de la tierra, semillas, frutos, la sanación, entre otras cosas.

Su arquetipo es visible en su nombre: Pacha que significa universo y Mama que es madre. Es un dios femenino, que produce y genera vida; se cree que es la creadora de la luna, el sol y las estaciones.

La Pachamama hace crecer las cosechas, cuida los animales silvestres. Es necesario no ofenderla, ya que sus represalias se pueden ver en desastres naturales como terremotos, huracanes, etc. Ella es dadora de vida, pero de esa misma manera es quien también nos la arrebató.

¹⁰ Tomado de <http://www.elcaminodeladiosa.com.ar/pachamama.htm>

5. ACERCA DE LA MÚSICA

5.1 USO DE LOS GÉNEROS

La denominación de géneros dentro del ámbito musical ha sido durante el transcurso de la historia, un elemento determinante en la clasificación de éstas músicas por sus características rítmicas, melódicas, armónicas, por su contexto histórico e incluso por sus formatos instrumentales, entre otras tantas cualidades que pueden determinar un conjunto de obras musicales.

Las obras de composición de este proyecto, no pretenden ser clasificadas en su totalidad dentro de éstos géneros predeterminados, ya que su construcción rítmica, armónica y temática encierran dentro de una misma pieza diferentes aires, tanto folklóricos como secciones musicales “ambientales” para cada segmento de la historia. De esta manera, podremos encontrar conexión con aires regionales específicos o con algunas sonoridades y ritmo-tipos no regionales de acuerdo a cada necesidad.

5.2 ACERCA DE LA MÚSICA PROGRAMÁTICA

Este proyecto gira en torno a la posibilidad de transmitir, describir, relatar o evocar una serie de historias que contienen en su interior arquetipos femeninos a través de la música¹¹. Es por esta razón que el procedimiento central es lo que llamamos música programática, considerada aquella “que pretende expresar, evocar, sugerir o narrar imágenes, ideas o sucesos de carácter extramusical”¹² ya sean paisajes, cuadros, símbolos, ideas o textos literarios.

Existen diversas obras que a pesar de tener diferentes propósitos utilizan la música programática como recurso para, por ejemplo, describir una serie de obras pictóricas como en Cuadros de una exposición de Mussorgsky; hacer referencia en su título a una obra literaria como en la obertura de Piotr Tchaikovski: Romeo y Julieta; evocar fenómenos naturales como en Las cuatro estaciones de Vivaldi ó recrear los “Episodios de la vida de un artista” como reza el subtítulo de la Sinfonía fantástica de Héctor Berlioz.

¹¹ A excepción de Xochipilli cuyo arquetipo principal es masculino.

¹² AUDITORIUM, Cinco Siglos de Música Inmortal. Diccionario de la Música (K – Z) Volumen II, España. Editorial Planeta S.A., 2004. Pág. 442

5.3 ACERCA DEL LENGUAJE REQUERIDO

Por ser este un proyecto de carácter programático, es claro, que las necesidades armónicas y melódicas no son plenamente satisfechas a través del uso de un solo tipo de lenguaje armónico. El uso de la tonalidad, la modalidad, la atonalidad, el pantonalismo, fue vital en la producción de diferentes sonoridades y contrastes para cada una de ellas y sus secciones, ya que la presencia de cada uno de ellos reafirma el carácter requerido en cada momento de la historia y su narración a través de la música.

La tendencia del lenguaje a través de las obras se ve reflejado en, por ejemplo, lo tonal, que se hace evidente en el uso de progresiones tradicionales, o a saber, tónica, subdominante y dominante y sus respectivas sustituciones, para la recreación de momentos de poca tensión, de representación de alegría, de decisión, de momentos de certeza y carácter determinante para un personaje, para hacer más contundentes las sensaciones de final en las codas de algunas secciones e incluso para crear espacios de contraste con los ambientes y tensiones creados al aprovechar la modalidad y lenguajes de tendencia atonal.

Lo modal, al hacer ruptura de lo tonal, posibilita la generación de atmósferas y ambientes de diversos “colores”, al darse la opción de utilizar modos de estructura mayor o menor según sea requerido. Ésta misma ruptura acórdica permite que el uso de armonía atonal, pantonalismo y escalas sintéticas recreen de forma más clara aspectos como la tensión, la ira, el caos, el miedo y los conflictos.

5.4 ANÁLISIS EN PROFUNDIDAD

5.4.1 La mujer esqueleto

Compositora: María Alejandra Medina

Métricas: 4/4 – 2/4 – 6/8

Tempos: Moderato, Adagio, Allegro.

Formato: Guitarra acústica, flauta traversa y violonchelo

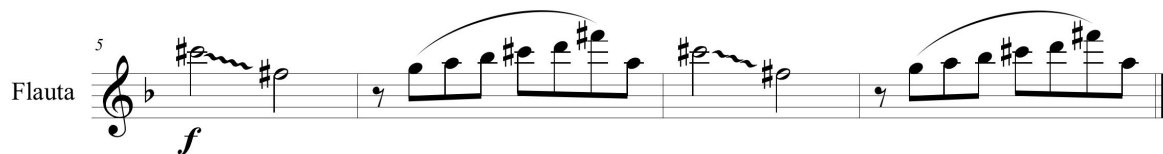
Forma: Ternaria simple

Tabla 2. Forma de “La mujer esqueleto”

Sección	Introducción	Sección A	Sección B	Sección C
Compases	1 – 18	19 – 71	72 – 117	118 – 175

La Mujer Esqueleto está dividida en cuatro secciones que pretenden remarcar puntos importantes de la historia. La Introducción está elaborada en armonía pantonal. El *leitmotiv* perteneciente a la mujer esqueleto es presentado por primera vez en esta sección en la flauta.

Figura 7. Tema de “La mujer esqueleto” en la flauta



La Sección A, está construida con armonía modal: Re frigio, en compás de 2/4, asemejando una danza, que pretende ser el reflejo del movimiento del agua (especialmente en la guitarra que siempre se muestra apacible y constante), y del pescador en su kayak (representado por la flauta y el chelo). El anzuelo se encaja en la mujer esqueleto, causando momentos de angustia en ella al sentirse atrapada (en este momento recordamos de nuevo el leitmotiv, pero transportado en la nueva modalidad e interpretado por el chelo) Véase Figura 8. El pescador sólo conoce el miedo en el momento en que ella sale del agua y es ahí donde hay cambio a la siguiente sección.

Figura 8. Tema de “La mujer esqueleto” en el cello



La sección B está rítmicamente construida con base en los tangos de Astor Piazzola, especialmente “Libertango” (Ver Figura 9) en armonía atonal, buscando disonancias y diferentes regiones entre los instrumentos. Quiere representar la angustia del pescador al encontrarse con la mujer esqueleto en la orilla y el terror que ésta le ocasiona, haciendo que huya despavorido, hecho representado en el cello y la guitarra con un motivo rítmico que asemeja un paso constante, la carrera por su salvación. La flauta así mismo dibuja el camino recorrido por él. Ver Figuras 10 y 11.

Figura 9. Fragmento de “Libertango” de Astor Piazzola.

Musical score for "Libertango" by Astor Piazzola. The score is in 4/4 time and consists of three staves: Guitarra (Guitar), Bandoneon, and Contrabajo (Double Bass). The guitar part features a complex, rhythmic pattern of chords and single notes. The bandoneon part has a melodic line with many slurs and accents. The double bass part provides a steady, rhythmic accompaniment with a series of eighth notes.

Figura 10. Imitación rítmica de “Libertango” en “La mujer esqueleto”

Musical score for "La mujer esqueleto" by Astor Piazzola. The score is in 4/4 time and consists of two staves: Guitarra (Guitar) and Violonchelo (Cello). The guitar part is marked "Allegro (M.M. ♩ = c. 120)" and "f" (forte). It features a rhythmic pattern of chords and single notes. The cello part has a melodic line with many slurs and accents. The score is divided into two systems, with measures 72-75 and 76-79.

Figura 11. Movimiento de la flauta asemejando un camino

Musical score for "La mujer esqueleto" by Astor Piazzola, featuring the Flauta (Flute). The score is in 4/4 time and consists of three staves. The first staff shows measures 96-98, the second staff shows measures 99-101, and the third staff shows measures 104-106. The flute part features a melodic line with many slurs and accents, and a trill (tr) in the final measure of each system.

El motivo de la Mujer Esqueleto reaparece con la intención de recordar que ella está siempre atrás del pescador, ya que se encuentra atada a él por el hilo de pescar.

La sección C está escrita en compás de 6/8 en tonalidad de La Mayor. Representa la tranquilidad, llegar a su casa y compadecerse de esta mujer, es por eso que no hay disonancias y se realizó una armonía tonal para destacar el estado anímico del pescador, muy tranquilo después de tanto temor.

La guitarra toma un papel, que a pesar de ser melódico, pretende recrear y recordar con un motivo rítmico el latido del corazón en momento de tranquilidad (Ver Figura 12) y luego cómo poco a poco se va acelerando y exaltando, que se representa con percusión hecha por los tres instrumentos.

Figura 12. Motivo del corazón

125 *a tempo*
Guitarra *mf*

129
Gtr.

Luego se representa esta sensación de tambor, con el efecto rítmico de la guitarra, el violonchelo y la flauta, como inicio del bambuco. Ver Figura 13.

A continuación se re-construye el tema de la mujer esqueleto cambiándolo tanto rítmica como melódicamente para que haga parte de un segmento “bambuqueado” que representa el amor que surge entre ellos y el cambio que ella ha sufrido, ya que en este momento de la historia ya no es un esqueleto sino una mujer de carne y hueso. Ver Figura 14.

Figura 13. Golpes del corazón, efecto percusivo.

138 **Allegro** (M.M. ♩ = c. 120)

Flauta

138 Golpe seco contra la madera

Guitarra

138 Con legno

Violonchelo

144 Suplidos

Flauta

144

Guitarra

144

Violonchelo

Detailed description: This musical score is for a piece titled 'Golpes del corazón' with a tempo of Allegro (M.M. ♩ = c. 120). It features three instruments: Flauta (Flute), Guitarra (Guitar), and Violonchelo (Cello). The score is divided into two systems. The first system starts at measure 138. The Flauta part has rests. The Guitarra part plays a rhythmic pattern of eighth notes marked with 'x', described as 'Golpe seco contra la madera'. The Violonchelo part has rests followed by eighth notes marked with 'x', described as 'Con legno'. The second system starts at measure 144. The Flauta part plays a melodic line with a slur over measures 144-145, described as 'Suplidos'. The Guitarra and Violonchelo parts continue with their respective rhythmic patterns.

Figura 14. Tema de la mujer esqueleto. Compás 6/8. Bambuco.

156

Flauta

161

Detailed description: This musical score is for a piece titled 'Tema de la mujer esqueleto' in 6/8 time, identified as a Bambuco. It features a single instrument: Flauta (Flute). The score is divided into two systems. The first system starts at measure 156 and contains five measures of music. The second system starts at measure 161 and contains five measures of music, ending with a double bar line. The melody consists of quarter and eighth notes with various articulations.

5.4.2 La doncella manca

Compositora: María Alejandra Medina

Métrica: 2/4 – 4/4 – 3/4

Tempo: Adagio – Allegro – Andante - Moderato

Armonía: Pantonal – Tonal

Formato: Guitarra acústica, flauta traversa, violonchelo, viola y multi-percusión

Forma: Libre por secciones.

Tabla 3. Forma de “La doncella manca”

Sección	A	B			C	Compases de transición	Coda
		a	b	a'			
Compases	1 - 50	51 - 58	59 - 69	70 – 77	78 - 110	111 - 114	115 - 132

Es sólo en la sección A donde los personajes de la historia son claramente reconocibles. Podemos ver a la guitarra generando una sensación de incertidumbre a partir de un movimiento cromático que parte de un acorde de Cm hasta otro de A(omit).

Figura 15. Ambiente en guitarra, movimiento cromático.

The image shows two staves of musical notation for guitar. The first staff is labeled 'Guitarra' and starts with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The music begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The first four measures show a chromatic sequence of chords: Cm (C3-E3-G3), Cm (C3-E3-G3), Cm (C3-E3-G3), and Cm (C3-E3-G3). The fifth measure shows a chromatic shift to A(omit) (A3-C4-E4), which is sustained for the next three measures. The second staff starts at measure 5 and continues the chromatic sequence with Cm (C3-E3-G3), Cm (C3-E3-G3), Cm (C3-E3-G3), and Cm (C3-E3-G3). The final measure of the second staff shows a chromatic shift to A(omit) (A3-C4-E4), which is sustained for the next three measures.

Ésta sección presenta a su vez, otros personajes de la historia, empezando con el demonio (Ver Figura 16), seguido del padre (Ver Figura 17), la madre que entabla una conversación con el padre al darse cuenta de la realidad de la situación (Ver Figura 18) y la doncella a quien le son cortadas las manos. (Ver Figura 19). Estos temas sólo aparecen con claridad en esta sección, ya que en los otros momentos de la obra, la intención compositiva se encaminó hacia la generación de ambientes y situaciones más que de motivos individuales sobre los personajes.

Figura 16. Tema del demonio

9

Cello *p*

Figura 17. Tema del Padre

17

Viola *mf* *f* *p*

Figura 18. Tema de la madre y el padre

25 *Triang.*

Percusión *f* *tr*

Glockenspiel *mf* *f* *tr*

Viola *mf* *f*

Figura 19. Tema de la doncella.

34

Flauta *mf*

La sección B, está dividida en tres secciones internas que reflejan el momento más peligroso de la historia. En esta ocasión no se narra el cuento de manera lineal, sino que se hacen saltos en la línea de tiempo para generar más momentos de contraste.

La semi-frase “a” nos muestra la partida del rey a la guerra, es en tempo allegro para dar un aire de victoria y seguridad. Está escrita en compás de 4/4 y en tonalidad de A mayor al igual que la segunda semi-frase interna b (Ver Figura 20), donde se cuenta el momento en que el mensajero de la corte se queda dormido antes de entregar su recado, en la que el demonio hace una pequeña intervención en el cello. Esta segunda sección está escrita en compás de 3/4, en tempo

andante para dar un aire de descanso (Ver Figura 21). La sub-sección se repite para crear la sensación de regreso del rey a su hogar.

Figura 20. Partida y Retorno del Rey.

51 **Allegro** (M.M. ♩ = c. 120)

Flauta

Percusión

Glockenspiel

Guitarra

Viola.

Violonchelo.

55

Flauta

Percusión

Glockenspiel

Guitarra

Viola.

Violonchelo.

mf

Figura 21. Mensajero y demonio.

59 **Andante** (♩ = c. 80)

Flauta.

Guitarra.

Viola.

Violonchelo.

f

64

Flauta.

Guitarra.

Viola.

Violonchelo.

En la tercera sección de la pieza la historia relata un evento importante en el primer encuentro del rey con la doncella, en la cual, éste, en un acto de amor, le regala un par de manos de plata para simular aquellas que le han sido arrebatadas. Éstas son representadas por el glockenspiel y reaparecerán en la coda para recordar que le fueron regaladas y que ha sufrido un cambio importante en su vida. Ésta sección fue escrita en tonalidad de G mayor y en compás de 4/4.

Figura 22. Tema de la Mano de plata.

The image shows two staves of musical notation. The first staff is labeled 'Glockenspiel' and starts at measure 94. It features a melodic line in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat major). The melody consists of eighth and sixteenth notes, ending with a trill. The second staff is labeled 'Glk.' and starts at measure 101. It also features a melodic line in a treble clef with a key signature of one flat. This staff includes several trills and a more complex rhythmic pattern of sixteenth notes, ending with a trill.

Para finalizar la obra se hace un imitativo con el tema de la doncella presentado en la primera sección, transpuesto a la tonalidad de Sol mayor entre la flauta, la viola y el violonchelo.

Figura 23. Tema de la Doncella en Sol mayor.

The image shows two systems of musical notation for three instruments: Flauta (Flute), Viola, and Violonchelo (Cello). The first system starts at measure 115 and the second system starts at measure 117. Both systems are in a key signature of two sharps (D major). The Flauta part is in a treble clef, the Viola part is in an alto clef, and the Violonchelo part is in a bass clef. The music is characterized by imitative patterns, with each instrument playing a similar melodic line. The Flauta part features a prominent eighth-note pattern. The Viola and Violonchelo parts provide harmonic support and counterpoint to the flute's melody.

5.6 ANÁLISIS COMPLEMENTARIOS

5.6.1 Piel de foca, piel del alma

Compositora: María Alejandra Medina

Métrica: 2/4 – 3/4 – 7/8 – 3/4

Tempos: Andante, Allegro.

Formato: Guitarra acústica, flauta traversa, viola, violonchelo y percusión.

Forma Libre por secciones

Tabla 4. Forma de Piel de foca, piel del alma.

Secciones	Intro	A	Puente	B
Compases	1 – 24	25 – 75	76 – 92	93 – 108

Secciones	C	D	E	C'
Compases	109 – 129	130 – 147	148 – 173	174 - 189

Esta obra pretende transmitir los momentos más importantes de la historia “Piel de foca, piel del alma”. En la introducción se refleja la soledad de un pescador en su barca en busca de alimento. Se recrea esta situación con el uso de la flauta, el cello y la guitarra con un movimiento lento en tonalidad de Gm. A continuación podemos ver la primera parte de esta introducción, en donde la guitarra por su movimiento arpegiado y lento da una sensación de calma y tranquilidad. Ver Figura 24.

Figura 24. Primera parte introducción Piel de foca, piel del alma.

Flauta

Bateria

Guitarra

Violonchelo

Utilizar escobilla en redoblante haciendo cambios de dinámica para crear sensación de oleaje

Fl.

Btr.

Gtr.

Vc.

Gm Cm Gm Bbmaj7 Cm

Gm Ebmaj7 Dm7 Gm

La primera sección tiene como aspecto relevante el uso de una cita musical de un vikivaki tradicional de Islandia (Ver Figura 25) y la creación de un tema asemejando este aire tradicional de las zonas nórdicas europeas. Ver Figura 26.

Figura 25. Cita musical de vikivaki tradicional islandés.

25 *Andante* (♩ = c. 70)

Flauta *f*

Batería *Tambor Chamánico.*

Guitarra *p*

The musical score for Figure 25 consists of three staves. The top staff is for Flauta (Flute) in treble clef, starting at measure 25 with a forte (*f*) dynamic. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including some accidentals. The middle staff is for Batería (Drums) with a percussion clef, labeled 'Tambor Chamánico', showing a rhythmic pattern of eighth notes. The bottom staff is for Guitarra (Guitar) in treble clef, with a piano (*p*) dynamic, playing a series of chords and arpeggios.

El puente conecta el vikivaki (que es el recuerdo de la doncella foca durante el baile en el cual el pescador se enamora de ella), con la sección B que representa una vida familiar, las narraciones de la doncella a su hijo sobre el mar y la vida que allí existe. La figura 27 nos presenta este motivo al final de la sección.

Figura 26. Imitación de vikivaki.

48

Batería

Guitarra

Violonchelo

The musical score for Figure 26 consists of three staves starting at measure 48. The top staff is for Batería (Drums) with a percussion clef, showing a rhythmic pattern of eighth notes. The middle staff is for Guitarra (Guitar) in treble clef, playing a series of chords and arpeggios. The bottom staff is for Violonchelo (Cello) in bass clef, playing a melodic line with eighth and sixteenth notes.

Figura 27. Historias del mar.

The musical score is arranged in two systems, each with four staves. The instruments are Flute (Fl.), Bassoon (Btr.), Acoustic Guitar (Gtr.Ac.), and Violoncello (Vc.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The first system starts at measure 100. The Flute part begins with a melodic line marked *mf*. The Bassoon part plays a rhythmic pattern of eighth notes with slurs. The Acoustic Guitar part provides a harmonic accompaniment with chords marked *mp*. The Violoncello part plays a simple bass line. The second system starts at measure 104. The Flute part has a melodic line with a *rit.* marking. The Bassoon part continues its rhythmic pattern. The Acoustic Guitar part continues with chords. The Violoncello part continues with a bass line. The score ends with a double bar line and repeat dots.

La sección C busca a partir del lenguaje pantonal, “colorear” con diferentes acordes que no mantienen entre sí una progresión tonal, un ambiente de desolación y tristeza con el uso triadas menores y acordes creados de manera no tonal (no presencia de acordes mayores, menores, disminuidos, etc.)

Figura 28. Ambiente de problemas, tristeza.

La sección D se caracteriza por el uso de la flauta en un registro que toca el límite grave, para la presentación de la doncella foca en estado de enfermedad. Al no tener su piel, se reseca y se siente morir.

Figura 29. Tema de la Doncella foca enferma.

La sección E se asemeja a una conversación entre el hombre y la doncella, representado el primero en el violonchelo y la segunda en la flauta, en la que recuerdan el momento de la promesa después del baile del vikivaki. Ella quiere y necesita retomar su libertad.

En la última sección, la doncella vuelve al mar, a su lugar de origen y lleva a su hijo a vivir esas historias que le ha contado, sin embargo, él tiene que volver a tierra ya que es su lugar en el mundo. Por eso se retoman temas de la sección B antes de la coda.

5.6.2 La Llorona

Compositora y autora: María Alejandra Medina

Género: Bambuco

Métrica: 6/8

Modalidad: A frigio

Formato: Flauta, batería, guitarra, flauta, violonchelo y contralto.

Forma: Libre por secciones

Tabla 5. Forma de La Llorona

Secciones	A	Estrofas	Puente	Coro
Compases	1 - 14	15 – 32 (se repite)	33 - 40	41 – 63 (se repite)

A	Estrofas	Puente	Coro
64 – 73	74 – 91	92 - 99	100 - 130

Texto de la canción:

LA LLORONA

(Recitado)

Viene, llega, sigue y anda,
Trepas, corre, grita y sangra,
Cae, viene, huye y llama,
Busca, pierde, pide y mata.

Cuentan de temblones
Y de historias que la piel hacen vibrar.
Cuento esta aguas,
En mis manos esta noche morirán...

CORO
 Corre el agua y su espíritu llorón,
 Tus pisadas, tus aromas, cielo abierto dormirán...
 Con tus hijos del río,
 Son los hijos del río.

Cuerpo hecho aire,
 Tus cortezas rotas no retoñarán,
 Siempre al lado 'el río
 Buscaré semillas rotas por dolor.

La llorona, hace parte del compendio de leyendas pertenecientes a la tradición oral colombiana que por consecuencia de la llegada de los españoles al país se incorpora a nuestra cultura. Contrario a lo que se conoce popularmente, no ha sido una historia exclusiva de esta zona, sino que ha sido transmitida por muchas culturas y en diferentes versiones por su importancia arquetípica. La obra está dividida en 3 secciones, en donde la primera, se caracteriza por su falta de armonía, y su intención percusiva, en todos los instrumentos que acompañan un recitativo de la contralto.

Figura 30. Primera sección La llorona.

Moderato (♩ = c. 108)

Flauta *mf*

Batería *p*

Guitarra *mf* Tocar aire de bambuco apagando las cuerdas, dejar resonar eventualmente armónicos naturales

Alto *mf* Recitado con intención de susurro
 Con legno. *mf* vic ne, lle ga, si guey an da tre pa, co rre, gri tay san gra ca e, vie ne,

Cello *mf*

Fl. 8 *tr*

Btr. *tr*

Gtr. *tr*

A hu yey lla ma bus ca, pier de, pi dey ma ta.

Vc. *tr*

La melodía de las estrofas está escrita sobre una armonía de La frigio y es interpretada por la contralto, que tiene apoyo armónico en la guitarra y rítmico-melódico en la flauta que hace las veces de segunda voz.

Figura 31. Estrofa. Flauta y voz.

15

Flauta

Alto *mp*

mf Cuen - tan to de tem blo - nes, y de his to rias que es - la

es - tas a - guas, en mis ma - nos

20

Fl.

A

piel ha cen vi bra ar pa pa pa ri pa a

no - che mo - ri - rán

26

Fl.

A

y ah... a y ah...

La última sección presentada en ésta obra es el coro, que es vital en la construcción de una pieza tipo canción, ya que, generalmente es el punto sobre el cual giran el resto de las secciones. El coro presenta la melodía en el coro con apoyo armónico en la guitarra, la base rítmica en la percusión, bajo en el cello que en algunas ocasiones hace las veces de segunda voz y la flauta que tiene por rol principal el apoyo rítmico-melódico a la melodía principal.

Figura 32. Coro de la llorona.

41

Flauta

Batería

Guitarra

Alto

Violonchelo

f Co rreel a gu a y sues pi ri tu llo rón

47

Flauta

Batería

Guitarra

Alto

Violonchelo

tus pi sa das tus a ro mas cie loa bier to dor mi rán

56

Flauta

Batería

Guitarra

Alto

Violonchelo

son tus hi jos del ri o son los hi jos del ri o

5.6.3 Madre Naturaleza

Compositora: Andrea Echeverri

Género: Pasillo - Caña

Métrica: 3/4 – 3/4 + 6/8

Tonalidad: E mayor.

Formato: Contralto, violonchelo, viola, guitarra, flauta traversa y percusión.

Forma en su versión original: Canción.

Forma del arreglo: Libre por secciones.

Tabla 6. Forma Madre Naturaleza

Secciones	Intro	Estrofas	Puente	Coro	Puente	Estrofas	Puente	Coro
Compases	1 - 16	17 - 33	34 - 41	42 – 56 (se repite)	57 - 72	73 - 89	90 - 105	106 - 130

Texto de la canción:

MADRE NATURALEZA

Sin ti no puedo respirar,
Eres mi vida, eres mi hogar
Sin ti ni un paso,
Yo podría dar

Y aunque me has dado todo y más
Yo no te he sabido tratar,
He ensuciado el camino al caminar

Coro:

Madre naturaleza,
Por una jungla de cemento
He cambiado tu grandeza
Tierra negra, mar azul
Pájaros multicolores y deliciosos sabores
Contemplaré extasiado una azucena,
Mis pies descalzos en la arena
Tu desnudez, palida y serena.

La luz dorada del sol,
Gotas de lluvia en el balcón,
Gracias por darme
Suelo, cielo y corazón.

Madre naturaleza es una canción de carácter popular compuesta originalmente en tonalidad de Mi mayor, con uso de una progresión armónica que hace uso de los principales acordes de la tonalidad (T – SD – D). Tiene dos melodías principales en su estructura, la de las estrofas y la del coro, que se repiten en múltiples ocasiones debido a su estructura. A continuación podemos ver estos dos elementos.

Figura 33. Melodía de las estrofas de Madre naturaleza



Figura 34. Melodía del coro de Madre naturaleza

The image shows two staves of music in treble clef, key of D major, and 3/4 time signature. The top staff is labeled 'Alto' and starts at measure 42. It begins with a repeat sign and a dynamic marking *f*. The lyrics are: 'Ma dre Na tu ra le za por u na jun gla de ce men to he cam bia do tu gran de za'. The bottom staff is labeled 'A' and starts at measure 50. The lyrics are: 'Tie rra ne gra mar a zul, pa ja ros mul ti co lo res y de li cio sos sa bo res ____'. Both staves end with a double bar line.

Figura 35. Introducción y presentación de la tonalidad

Allegro (M.M. ♩ = c. 120)

The musical score is arranged in five systems, each containing staves for Flute (Fl.), Percussion (Perc.), Acoustic Guitar (Gtr.Ac.), Viola (Vla.), and Cello (Vc.).

- System 1 (Measures 1-6):** Flute enters with a melodic line starting at measure 4. Percussion provides a rhythmic accompaniment. Acoustic guitar plays a rhythmic pattern with chords E, G#m, C#m, and A. Viola and Cello play a harmonic accompaniment.
- System 2 (Measures 7-11):** Flute continues its melodic line. Percussion continues. Acoustic guitar chords include Bb7, E, G#m, and G#m. Viola and Cello continue their accompaniment.
- System 3 (Measures 12-16):** Flute continues. Percussion continues. Acoustic guitar chords include C#m, A, D#7(b5), Bb7, and E. Viola and Cello continue their accompaniment.

Chord symbols for Acoustic Guitar: E, G#m, C#m, A, Bb7, E, G#m, C#m, A, D#7(b5), Bb7, E.

Figura 36. Primer puente para coro.

34

A

Fl.

Perc.

Gtr.Ac.

Vla.

Vc.

f

mf

Em A7 D Bm G#7 C#7 F#m B7

Para la segunda presentación de la estrofa y buscando nuevas sonoridades se abre paso a un puente que nos lleva de E mayor a E mixolidio (Ver figura 38). En la segunda estrofa éste es el modo utilizado y por esta razón es necesario hacer ajustes en la melodía para que no exista choque armónico con los acordes propuestos. (Ver figura 39). Durante la presentación de la estrofa, los instrumentos de cuerda frotada hacen pizzicato y la guitarra presenta los acordes de forma arpegiada para dar una sensación de calma y hacer más evidente el cambio propuesto.

Figura 37. Puente en mixolidio. Acordes.

58

Guitarra

mf

E Dmaj7 E Dmaj7 E

63

Bm7 C#m7 Dmaj7 E E

68

C#m7 Dmaj7 E F#m7 Bm7 E

Figura 38. Modificación de la melodía para mixolidio.

73
Alto *mf* con tem pla reex ta sia da unaa zu ce na mis pies des cal zos en laa re na tu re don

78
— dez ca li da y — te rre na — la luz do ra da del sol go tas de

84
llu via en el bal con gra cías por dar me cie lo tie rray — co ra zón. —

Al terminar la segunda estrofa se retoma la tonalidad de Mi mayor y con un solo de percusión se inicia una imitación del aire de caña, que se caracteriza por el intercambio constante entre un compás de 3/4 y uno de 6/8. El nuevo coro es modificado rítmicamente en todos los instrumentos para que haya coherencia con el nuevo aire propuesto.

Figura 39. Solo de percusión. Aire de caña.

97
Batería

102

5.6.4 Xochipilli

Compositor: Carlos Chávez
Género: Música azteca “imaginaria”¹³
Adaptación: María Alejandra Medina Moreno
Métrica: 2/4, 3/4, 2/2
Forma: Ternaria Simple

Tabla 7. Forma de Xochipilli, Carlos Chávez.

Secciones	A	B	C
Compases	1 – 83	84 – 134	135 - 269

Xochipilli tiene tres secciones contrastantes, con un comienzo y final muy vigorosos que enmarcan una sección media de tempo lento. Chávez usa síncopas y métricas irregulares en la pieza para retratar su impresión acerca de la música Azteca.

Ésta obra fue originalmente compuesta para piccolo, flauta travesa, clarinete en Eb, trombón y percusión. El propósito de su adaptación al formato propuesto en este proyecto, es en primera instancia, mostrar el arquetipo existente en este dios mexicano y plasmado en esta obra, que nos muestra que estos elementos también existen en nuestra cultura latinoamericana. En segundo lugar, es importante, resaltar la obra de un compositor de la talla de Carlos Chávez y su trabajo como nacionalista mexicano.

Según Carlos Chávez, en la primera y última parte de la obra, la percusión y las flautas sugieren las grandes fiestas sagradas en las plazas mayores del teocalli, llenas de fervor y terror. La parte B podría confirmar muy bien las melodías de concentración interna que son paralelas a la profunda poesía lírica¹⁴.

Los conocimientos sobre los sistemas de escalas, armonía y demás conocimientos musicales de los aztecas está basado en imaginarios. Se toma como hipótesis, que con el uso de la concha de mar como instrumento natural, que los habría hacer consciencia de los intervalos básicos de la octava, la quinta, cuarta y tercero.

¹³ El término “imaginaria” está transcrito de la misma manera que Chávez nombra su obra en la partitura. Xochipilli, an imagined aztec music, for piccolo, flute, eb clarinet, trombone and six percussion players. Mills Music Inc. 1619 Broadway – New York 19, N. Y.

¹⁴ Traducido de http://www.schirmer.com/default.aspx?TabId=2420&State_2874=2&workId_2874=26844

Las flautas arqueológicas producen generalmente la serie diatónica de sonidos 5, 6 y 7. Las investigaciones, llevan a creer que nunca fueron conscientes de la armonía, pero, se sabe que los conjuntos musicales eran numerosos, que no desarrollaron el unísono concretamente y que se usaron varias unidades del mismo tipo de instrumento, como las flautas y en este tipo de conocimientos se basó Chávez al momento de realizar esta obra¹⁵.

La línea melódica del piccolo se le adjudicó a la flauta travesa, la de la flauta travesa a la viola, la del clarinete en Eb a la guitarra y la del trombón al cello. La reducción de la percusión fue un punto de partida muy importante en esta adaptación ya que la obra está originalmente escrita para 6 percusionistas, por lo que en algunos puntos de la obra el cello asume el papel de marimba en clave de fa y los instrumentistas de la guitarra, la flauta y el cello adoptan instrumentos de percusión (guacharaca y tom), para no sobrecargar al percusionista y así mismo evitar la eliminación de líneas rítmicas por causa de la reducción.

La primera sección A, está en tempo Allegro. Tiene una línea melódica que es interpretada en primera instancia por la flauta y se repite más adelante en la viola generando una textura contrapuntística (Ver figura 41). En ésta sección el instrumentista encargado de la guitarra, toca en algunos compases la guacharaca y el violonchelo, hace la parte de la marimba en F (Ver figura 42).

En la sección B, hay un cambio de tempo a lento y de métrica en los primeros compases a 3/4, 2/4, 3/4 y de vuelta al compás de 2/4 inicial. La guitarra asume 11 compases en los que toca una línea sola (Ver figura 43), al que se unen la flauta, el cello y la percusión al retomar el compás de 2/4. En ésta sección el cello asume de nuevo la marimba en clave de F.

¹⁵ Tomado de CHÁVEZ. Xochipilli, an imagined aztec music, for piccolo, flute, eb clarinet, trombone and six percussion players. Mills Music Inc. 1619 Broadway – New York 19, N. Y.

Figura 40. Línea melódica flauta y viola.

Flauta *f*

6

Fl.

12

Fl.

f sempre

17

Fl.

22

Fl.

27

Fl.

Detailed description: This musical score shows six staves of music for Flute (Fl.) and Viola (Viola). The first staff is labeled 'Flauta' and starts with a dynamic marking of *f*. The second staff is labeled 'Fl.' and has a measure number of 6. The third staff is labeled 'Fl.' and has a measure number of 12. The fourth staff is labeled 'Fl.' and has a measure number of 17, with a dynamic marking of *f sempre*. The fifth staff is labeled 'Fl.' and has a measure number of 22. The sixth staff is labeled 'Fl.' and has a measure number of 27. The music consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with various articulations and slurs.

Figura 41. Parte de la marimba en clave de Fa en el cello.

Violonchelo *f marcato*

48

54

Detailed description: This musical score shows two staves of music for Viola (Violonchelo). The first staff is labeled 'Violonchelo' and starts with a dynamic marking of *f marcato*. The second staff is labeled '54'. The music consists of eighth notes, often beamed together, with various articulations and slurs.

Figura 42. Melodía en guitarra sin acompañamiento.

Guitarra

88

3

94

3

3

3

3

Detailed description: This musical score shows two staves of music for Guitar. The first staff is labeled 'Guitarra' and starts with a measure number of 88. The second staff is labeled '94'. The music consists of eighth notes, often beamed together, with various articulations and slurs. There are triplets indicated by the number '3' above the notes.

La sección C está en tempo Vivo y hace contraste con las otras dos secciones al cambiar a compás de 2/2. Ésta sección inicia la marimba, se une el cello, la viola, la guitarra y finalmente la flauta. El momento característico de esta sección, es un espacio de percusión sola, que por efectos de la adaptación es acompañada en este caso del cello, que una vez más asume el papel de la marimba en clave de F.

Así mismo, en esta sección la flauta asume el papel del tom, para suplir las necesidades de la adaptación y la reducción de las partes de percusión.

Figura 43. Sección de percusión.

The musical score for Figure 43, titled 'Sección de percusión', is written in 2/2 time. It features four staves: Flauta, Marimba, Percusión, and Cello. The first system (measures 1-4) shows the initial entries: Flauta (labeled 'Tom') enters in measure 2 with a *mf* dynamic; Marimba enters in measure 1; Percusión (labeled 'Redoblante y Tom') enters in measure 1; and Cello enters in measure 1. The second system (measures 5-8) continues the entries: Fl. enters in measure 5; Mrb. continues; Perc. continues; and Vc. continues. The third system (measures 9-12) shows further development: Fl. continues; Mrb. continues; Perc. continues; and Vc. continues. The score includes various rhythmic patterns and dynamic markings such as *mf*.

6. ACERCA DE LOS COMPOSITORES

6.1 Carlos Chávez¹⁶

Su nombre completo es Carlos Antonio de Padua Chávez Ramírez. Fue uno de los directores y compositores hispanoamericanos más importantes del Siglo XX. Se le considera uno de los principales representantes y precursores del nacionalismo mexicano, que se enmarca en el uso de instrumentos y melodías de tipo indígena.

Su participación en el movimiento nacionalista creaba en él un pensamiento y unas ideas que divulgó en diversos medios de comunicación, según él: “La mayor parte del arte que producen los artistas mexicanos no ha llegado a ser mexicano, porque les ha faltado saturarse de la expresión múltiple de la vida mexicana”, y por esta razón vemos que en muchas de sus composiciones recoge elementos relacionados con México, ya sea textura, melodías, texto o varios de ellos en una sola pieza. Varias de sus obras con este estilo fueron El Sol, Sinfonía india, Chapultepec, entre otras.

La obra Xochipilli-Macuilxóchitl fue escrita en el período de 1935 – 1936, con ella recreó la sonoridad de los indígenas mexicanos y la música precortesana. Ésta fue encargada por el coordinador de la oficina de asuntos interamericanos del Departamento de Estado de los Estados Unidos, Nelson Rockefeller, para ser estrenada en el Museo de Arte de Nueva York.

6.2 Andrea Echeverri¹⁷

Es una compositora y cantante de rock colombiana, nacida en la ciudad de Bogotá el 13 de septiembre de 1965. Es fundadora de la banda Delia y los Aminoácidos, creada en el año 1990, que se convertiría a partir de 1992, en Aterciopelados, una de las bandas de rock más representativas del país, con la que ha recibido diversos reconocimientos y con la que ha podido realizar paralelamente su carrera musical como solista, dándose a conocer por sus posibilidades como compositora y convirtiéndose en una figura del rock hispano.

Ha lanzado dos álbumes como solista “Andrea Echeverri” en el 2004, ganando gracias a éste, el galardón a Mejor Artista Femenina en los premios Shock y en el 2005 la categoría de Video del año, con la canción “Amortiguador”, así como el

¹⁶ CASARES, Emilio y otros. DICCIONARIO DE LA MÚSICA ESPAÑOLA E HISPANOAMERICANA. Sociedad General de Autores y Editores., 1999. Volumen 3. Págs. 587 - 608

¹⁷ Tomado de http://es.wikipedia.org/wiki/Andrea_Echeverri

Premio MTV a Mejor Artista Central, además de recibir diversas nominaciones a los premios Grammy, Grammy latinos, Premios MTV y Premios Lo Nuestro.

En el 2010 lanza “Dos”, disco auto-producido, con influencias neo-hippies y con la idea de transmitir su vivencia como madre. Este disco fue grabado en su casa, tocando todos los instrumentos. De este álbum se desprende la canción Madre Naturaleza y dos sencillos “Yo” y “Toy Contento” de Luis Mario Frometa.

6.3 María Alejandra Medina

Inició sus estudios musicales en el Colegio de la Presentación donde fue participante activa de diferentes conjuntos de música propuestos por la institución. Inicia sus estudios formales en la Facultad de Música de la Universidad Autónoma de Bucaramanga en el año 2006. Recibió clases de guitarra clásica con el Maestro Silvio Martínez y de guitarra acústica con el maestro Edwin Castañeda.

En el énfasis de Músicas Populares recibió clases de Arreglo y Composición con el Maestro Rubén Darío Gómez y realizó un diplomado en Composición de la mano del Maestro Blas Emilio Atehortúa. Así mismo, perteneció a diversas agrupaciones de la institución como lo son Coro UNAB con el cual participó en tres festivales internacionales en Argentina y España donde fueron ganadores de distintos reconocimientos, la Orquesta de Cuerdas Pulsadas UNAB, y la agrupación Tripartita con las que se presentó en diferentes escenarios de la ciudad.

7. CONCLUSIONES

- Se realizó la composición de cuatro piezas de carácter programático con historias tomadas del libro “Mujeres que corren con los lobos” de Clarissa Pinkola Estés y dos arreglos de composiciones de Andrea Echeverri y Carlos Chávez, cuyas obras están relacionadas con arquetipos femeninos.
- Las composiciones realizadas reflejaron, gracias a su estilo programático, las narraciones relacionadas con arquetipos femeninos del libro “Mujeres que corren con los lobos”.
- Por medio del proceso compositivo unido al trabajo literario, se enlazaron la creación musical con la teoría arquetípica femenina.
- Con este trabajo se pudo demostrar y reconocer que la música programática es un espacio y recurso compositivo idóneo para el desarrollo y trasmisión de historias de diversas índoles, tanto con obras instrumentales como vocales.
- La posibilidad de componer obras con temas específicos como relatos, personajes, momentos históricos, entre otros, permite un desarrollo eficiente de la creatividad y es un excelente elemento pedagógico en el ámbito de la composición.
- Es muy importante el conocimiento de las historias relatadas en cada una de las obras por parte de los instrumentistas, pues de esta manera se pueden interpretar y narrar con mayor veracidad las historias y arquetipos que pretenden transmitirse.

BIBLIOGRAFÍA

Teoría de la música.

ADLER, Samuel. The study of orchestration. New York, London. W.W. Norton and Company, 1989.

AUDITORIUM, Cinco Siglos de Música Inmortal. Diccionario de la Música (K – Z) Volumen II, España. Editorial Planeta S.A., 2004. Pág. 442

CASARES, Emilio y otros. DICCIONARIO DE LA MÚSICA ESPAÑOLA E HISPANOAMERICANA. Sociedad General de Autores y Editores., 1999. Volumen 3. Págs. 587 – 608

COPLEY, R. Evan. Harmony. Baroque to contemporary Part II. Champaign, Illinois. Stipes Publishing Company, 1979-1991.

GALINDO, Patricio. Tratado de armonía.

GRAETZER, Guillermo. La música contemporánea. Buenos Aires. Ricordi Americana S.A.E.C., 1979.

Gran enciclopedia Espasa Volumen 2. Espasa Calpe S.A. 2005.

PISTON, Walter. Armonía. Nueva York, Londres. W.W. Norton and Company, 1987.

PISTON, Walter. Counterpoint. New York. W.W. Norton and Company, 1947.

POCH BLASCO, Serafina. Compendio de musicoterapia Vol. 1. Barcelona. Empresa Editorial Herder, S.A., 1999.

POCH BLASCO, Serafina. Compendio de musicoterapia vol 2. Barcelona. Empresa Editorial Herder, S.A., 1999.

Teoría Arquetípica.

ALDANA DE CONDE, Graciela y PARRA DUQUE, Diego. DE ARQUETIPOS, CUENTOS Y CAMINOS. Creatividad e innovación Ediciones. 1ª Edición Septiembre 2003. Pág. 23.

JUNG, Carl Gustav. Simbología Del Espíritu. Estudios sobre fenomenología psíquica. México,: Biblioteca de psicología y psicoanálisis. Fondo de cultura económica. 1ª edición en español, 1962.

JUNG, Carl Gustav. Arquetipos e inconsciente colectivo. Barcelona. Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 1970.

PINKOLA ESTES, Clarissa. Mujeres Que Corren Con Los Lobos. Barcelona. Zeta Bolsillo 1ª edición, 2009.

Partituras.

XOCHIPILLI, an imagined aztec music, for piccolo, flute, eb clarinet, trombone and six percussion players. Mills Music Inc. 1619 Broadway – New York 19, N. Y.

BERLIOZ, Hector. La Sinfonía fantástica. Hector Berlioz Werkr, Serie I, Band I. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1900. Plate H.B. 1.

TCHAIKOSVKY, Pyotr. Romeo y Julieta. P.I. Tchaikovsky: Complete Collected Works, vol.23 Moscow: Muzqiz, 1950. Plate M.

DUKAS, Paul. L'Apprenti Sorcier. Paris: Durand & Fils, 1897. Plate D. & F. Reissue – Study score, (ca.1904), plate D. & F.

DISCOGRAFIA

CHAVEZ, Carlos. Chamber Works. La Camerata (Pan.american Chamber Players), Tambuco (Mexican Percussion Quarter) Eduardo Mata, conductor. Dorian recordings, Musica of Latinamerican masters. 1899-1978.

TCHAIKOSVKY, Pyotr Ilyich. Berlin Philharmonic Orchestra, Herbert Von Karajan, Deutsche Grammophon, Octubre 11, 1994.

DUKAS, Paul y otros. Lo mejor de la música clásica, Oscar Bustonovich, director. Orquesta Sinfónica de Radio Hamburgo, Noviembre 1, 2010.

ECHEVERRI, Andrea "Dos". Diciembre 2010.

ENLACES WEB

Arquetipos en las divinidades femeninas. En: http://www.mx.paganfederation.org/platicas/arquetipos_femeninos.htm Febrero 15 de 2012.

CORDERO GALINDO, Pilar. Jung y el Concepto del Ka y la Coatlicue Nahua . En: http://www.ametep.com.mx/aportaciones_junka.htm Noviembre 13 de 2011.

BOEREE, George. Teorías de la Personalidad, Carl Jung. En: <http://www.psicologia-online.com/ebooks/personalidad/jung.htm> Noviembre 15 de 2011.

CHAVEZ, Carlos. Programme Note. Xochipilli (An Imagined Aztec Music) G. Schirmer Inc. Associated Music Publishers, Inc. En: http://www.schirmer.com/default.aspx?TabId=2420&State_2874=2&workId_2874=26844 Diciembre 13 de 2011.

SARMIENTO, Pedro. Los modos. En: [http://www.sarmientomusica.com/3\[1\].%20Los%20Modos.pdf](http://www.sarmientomusica.com/3[1].%20Los%20Modos.pdf) Marzo 15 de 2012.

Xochiketzal, Xochipilli: La magia del amor. Red de Arte Planetaria. En: <http://xochipilli.wordpress.com/2010/11/11/xochiketzal-xochipilli-la-magia-del-amor/> Noviembre 17 de 2011.

ESCOBAR, Luis Antonio. "XOCHIPILLI" Dios de la música. Banco de la República. <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/antropologia/musicprec/musicprec7.htm> Enero 23 de 2012.

Pachamama. <http://www.elcaminodeladiosa.com.ar/pachamama.htm> Marzo 27 de 2012.

Andrea Echeverri. http://es.wikipedia.org/wiki/Andrea_Echeverri Febrero 13 de 2012.

ANEXOS

Resumen de las historias utilizadas para la realización de este proyecto:

1. La mujer esqueleto.

Había hecho algo que nadie recordaba, pero su padre la había arrojado al mar. Pasaron muchos años y un pescador llegó a esa zona y al tirar el anzuelo el cuerpo de la mujer esqueleto se enreda en su hilo. Al subir la “presa” se da cuenta que tiene en lugar de un pez un esqueleto y corre aterrorizado tratando de huir, sin notar que él y el esqueleto se encuentran enredados en el mismo hilo. Al llegar a su cabaña y desenredarse, se compadece de la mujer y pone los huesos en su lugar antes de ir a dormir. Ella despierta y al ver al hombre dormido lame una lágrima que corre por su mejilla y le saca el corazón. Cantando y tocando empieza a volver la carne a su cuerpo convirtiéndose de nuevo en mujer, devuelve el corazón a su dueño y al amanecer él despierta abrazado a ella. El amor nace entre los dos y están juntos de una manera buena y perdurable.

2. La doncella manca.

Un molinero se encuentra en una mala época y un día se aparece un demonio en forma de viejo que le propone llenarlo de riquezas a cambio de lo que tenga en el patio de su casa. El molinero acepta sin saber que está entregando a su hija. El demonio intenta en diferentes ocasiones tomar a la doncella pero no puede por las lágrimas que ella derrama, así que forza al padre a cortarle las manos. Ella se va y llega al huerto de un rey que se enamora de ella, le regala unas manos de plata para cubrir sus muñones y la desposa. El caballero tiene que partir a la guerra y deja a su esposa embarazada. Durante su partida la doncella tiene a su hijo y envían a un mensajero a darle la noticia, sin embargo, el demonio cambia en diversas ocasiones el mensaje haciendo que el último recado que llegue al palacio es la orden de matarla junto a su bebé. La reina madre la ayuda a huir del reino y al volver el rey cae desesperado y triste. Inicia una búsqueda de siete años y al reencontrarse la doncella tiene sus manos de nuevo, pues su docilidad y buena voluntad las han hecho crecer otra vez.

3. Piel de foca, piel del alma.

Un cazador solitario, llega a orillas del mar y sobre un témpano de hielo ve unas mujeres danzando y unas pieles de foca. Roba una de ellas que pertenece a la mujer más hermosa del grupo y le propone matrimonio cuando ella sale en su búsqueda. La doncella-foca acepta con la condición de que le de su libertad pasados siete veranos. Se van juntos y tienen un hijo. Al pasar el tiempo acordado el hombre no quiere devolver la piel a la

mujer y ella enferma gravemente, pues necesita volver al mar donde pertenece. Su hijo siente el llamado de su abuelo-foca y con su ayuda devuelve la piel a su madre, de tal forma que ella puede regresar a su lugar en el océano. Cuenta la leyenda que su hijo la visita siempre arrodillado en una roca del mar.

4. La llorona

Un rico hidalgo enamora a una hermosa y joven mujer. Ella le da dos hijos pero él no quiere desposarla. Un día él le dice que vuelve a España a casarse con una mujer rica. Ella se desespera y se rasguña la cara y lo lastima a él, huye y mata a sus hijos en el río. Al volver en sí se da cuenta de lo que ha hecho y muere de pena. Cuando llega al cielo San Pedro le dice que ha sido perdonada y puede entrar al Cielo, pero debe antes, buscar el alma de sus dos hijos que se encuentran perdidos en el río. Así que la llorona baja a buscarlos y se dice que los niños no deben estar de noche en ese lugar porque la llorona puede confundirlos y llevárselos.