

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



Aproximación al proceso de composición del ballet *La delicadeza de lo sublime*, de Gabriel Iwasaki

TESIS PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL DE
LICENCIADO EN ARTES ESCÉNICAS CON MENCIÓN EN COMPOSICIÓN
MUSICAL

AUTOR

Gabriel Fernando Iwasaki Castillo

ASESOR

Fred Werner Rohner Stornaiuolo

Lima, 2018

Resumen

El presente trabajo busca comprender y explicar los procesos compositivos del ballet *La delicadeza de lo sublime*, de Gabriel Iwasaki. Para lograrlo, primero será necesario fundamentar la postura estética adoptada para esta obra, para lo cual se realizará una reflexión y crítica sobre la estética musical académica contemporánea. El resultado de dichos procesos reflexivos hará posible proponer una visión particular sobre cómo entender la apuesta estética del ballet.

Por ser el amor un eje central en el guion del ballet, se reflexionará sobre la vigencia de temas como este en la composición musical. Se explicará hasta qué punto la composición de la obra ha sido influida por vivencias pasadas del compositor y ha constituido un mecanismo de maduración emocional frente a un proceso de duelo personal, razones por las cuales será necesario evaluar el rol del inconsciente a lo largo del proceso de composición. En cuanto a lo propiamente musical, se explicará el proceso de concepción de la música, su elaboración y subsiguiente desarrollo, así como la forma en la cual el compositor ha hecho uso de recursos musicales para representar y reforzar los conceptos planteados en el guion del ballet a través de la composición.

Palabras clave: procesos compositivos, recursos musicales, inconsciente, estética musical

Summary

The aim of this study is to understand and explain the compositional processes of the ballet *La delicadeza de lo sublime* (The Delicacy of the Sublime) by Gabriel Iwasaki. In order to achieve this, it was firstly necessary to substantiate the musical aesthetics stance of this piece, for which a reflection and criticism of the aesthetics of academic contemporary music is needed. The result of these processes of reflection will enable to propose a particular vision on how to understand the musical aesthetics of the ballet.

Since love is the focal point in the script of this ballet, it is necessary to reflect on how valid it is to touch on these topics nowadays. The study will explain to what extent the composition of the ballet has been influenced by past experiences of the composer and has worked as an emotional growth mechanism to deal with a personal grief process, which is why it will be necessary to assess the role the unconscious mind plays throughout the compositional process. In regards to the musical aspect, this study will show the conception process of the music, its elaboration and following development, as well as how the composer has made use of different musical resources to represent and reinforce the concepts established in the ballet script through composition.

Keywords: compositional process, musical resources, unconscious mind, musical aesthetics

Índice

Introducción.....	4
Estado de la cuestión.....	13
Capítulo 1. Aspectos estético-musicales de la obra.....	23
1.1 La apuesta estético musical para esta obra en el contexto estético del siglo XX.....	23
1.2 Una aproximación a la estética musical académica contemporánea.....	39
Capitulo 2. Proceso de composición de <i>La delicadeza de lo sublime</i> . Desde la concepción de la pieza hasta la puesta en escena.....	51
2.1 El rol del inconsciente en el proceso creativo: el tópico del amor como eje central del guión.....	52
2.2 Análisis de los recursos compositivos empleados en ballet.....	59
2.2.1 Construcción del motivo principal.....	61
2.2.2 Elaboración de las secciones.....	66
2.3 La puesta en escena como culminación del proceso creativo.....	91
Conclusiones.....	94
Bibliografía.....	97
Anexo: Partitura de <i>La delicadeza de lo sublime</i>	

Introducción

Hoy en día vivimos en un mundo donde lo audiovisual tiene un peso innegable. Como compositor, encuentro pertinente teorizar y ahondar en la relación imagen-música o concepto-música dentro de la música académica. Creo que la importancia y la riqueza de la profundización de lo audiovisual en relación a la música se produce debido al nivel de abstracción y conexión con una idea inmaterial que un compositor requiere para poder materializarla en sonidos. Esto conlleva un trabajo previo y adicional al de la composición musical propiamente. Los compositores tenemos la tarea de saber qué y cuándo utilizar ciertos recursos para lograr algún objetivo particular, como, por ejemplo, buscar la forma de representar musicalmente una sensación de conflicto o pelea a partir del uso de determinados elementos musicales. Este es un proceso muchas veces complejo para el compositor y uno sobre el cual pocas veces se reflexiona al respecto, y menos aún en un texto académico como este trabajo.

Adicionalmente, existe una demanda constante de música para formatos audiovisuales por parte de medios de comunicación e industrias culturales —que incluyen publicidad y cine—, los cuales representan potenciales fuentes de ingresos para muchos compositores. En lo personal, en esta dirección veo una gran posibilidad de desarrollo para la música académica y creo que es a donde el futuro nos llevará a muchos de nosotros como compositores. Dentro de las artes encuentro que el teatro, la danza y, principalmente, el cine y la televisión se vuelven medios idóneos que pueden hacer llegar nuestra música a

más personas, debido a que su formato de consumo encaja en la lógica audiovisual característica de nuestros tiempos. Por los puntos previamente expuestos, esta tesis busca apostar por la importancia y vigencia de lo audiovisual en la música académica contemporánea al profundizar en un caso donde se ha trabajado una música que ha recurrido a lo audiovisual, en este caso la danza. La obra presentada en este trabajo, además de constituir un hito en la formación compositiva de su autor, encarna una serie de visiones y propuestas del compositor sobre lo musical —y que incluso trascienden lo musical—, las cuales serán explicitadas a lo largo del trabajo.

La siguiente tesis tiene como meta contribuir con la literatura sobre la composición musical a partir de la explicación del proceso creativo del ballet *La delicadeza de lo sublime*, de Gabriel Iwasaki. Se buscará determinar el rol del inconsciente durante el proceso de composición, describir la forma como se trabajó la música y proponer una visión sobre cómo entender la estética musical contemporánea. Para abordar el trabajo será imperativo dividirlo en dos capítulos. En el primero se reflexionará sobre la estética musical contemporánea y sobre la propuesta estética asumida por el compositor para esta pieza, mientras que el segundo profundizará en la concepción de la pieza y las etapas de su producción. A continuación procedo a detallar el contenido de los dos capítulos.

Para explicitar los procesos compositivos del ballet se ha optado por dedicar el primer capítulo de este trabajo a formular y justificar la postura estética adoptada en él a partir de un análisis y crítica de la estética musical del siglo XX en adelante. Se ahondará en las distintas visiones académicas de la música que conviven dentro de este siglo a fin de formular dónde se sitúa el compositor frente a ellas. Este capítulo se propone determinar hasta qué punto la composición de este ballet ha constituido una etapa de experimentación

musical dentro de la formación profesional del compositor y en qué medida su composición ha contribuido a la consolidación de su propia identidad musical. De igual manera, se dejará entrever de qué forma su visión estética se encuentra vinculada a elementos que trascienden lo musical.

El segundo capítulo estará dividido en dos partes. Debido a que el amor es un tópico central en esta obra, la primera mitad del capítulo estará dedicada a la justificación del abordaje del amor como eje central en el guion. Muchos de los aspectos referidos aquí estarán vinculados directamente con la música, por lo que serán tratados posteriormente desde el abordaje de lo propiamente musical. La segunda mitad del capítulo analizará el proceso realizado desde la concepción de la obra hasta su puesta en escena. Se profundizará en la manera en la que se afrontó la composición, detallando y analizando los procesos de planificación y escritura de la música. De igual manera, se reflexionará sobre las herramientas o recursos compositivos utilizados. Para esto, el trabajo lleva a cabo un proceso de concientización de las preferencias inconscientes subyacentes a la hora de componer. Es decir, se explicará el porqué del uso de ciertas herramientas o recursos determinados para lograr un objetivo particular. Un ejemplo de esto es el uso de un intervalo de sexta mayor al inicio de un *leitmotiv* de amor, o el utilizar un indicador de compás irregular dentro de una sección de conflicto. Ejemplos como estos son muchas veces dados por sentado por los compositores como medios que logran transmitir o fortalecer una idea. En tal sentido, no son fortuitos, por lo que se vuelve necesaria una reflexión para encontrar un sentido o justificación a la preferencia de estos recursos musicales.

El trabajo ofrecerá una visión panorámica de lo que implicó trabajar la música del ballet en

el marco de un curso de composición musical de nivel universitario, Taller de Composición

7. Cabe resaltar que el texto tendrá un mayor énfasis en el guion y la música, mientras que el trabajo con la danza será mencionado como parte del proceso creativo, mas no analizado.

La reflexión sobre el propio proceso creativo implica una justificación de las decisiones compositivas del autor. Para esto es importante tener en consideración que la composición musical es un proceso subjetivo. En él existen vivencias irracionales, de carácter intuitivo, que sacan a la luz contenidos inconscientes (Lara, 2016, p. 73). Es decir, la composición se ve siempre afectada por una serie de procesos de este tipo, los cuales muchas veces revelan aspectos de nosotros mismos de cuya existencia en un nivel consciente quizás no nos damos cuenta. Es precisamente porque un compositor conoce más que nadie sus propias vivencias que considero que el autor de una obra es la persona más apropiada para estudiarla y reflexionar sobre sus procesos creativos. Debido a la naturaleza del objeto de estudio, este trabajo no cuenta con una hipótesis que probar. Sin embargo, sí es pertinente resaltar que este trabajo busca construir nuevos conocimientos a partir de presentar una manera de profundizar y reflexionar sobre la relevancia de abordar un tema como el amor en la composición musical, la fundamentación del uso de una estética musical más apegada al siglo XIX o a cierta música para cine de la actualidad, y cómo detallar el trabajo compositivo de la música misma.

Para lograr estos objetivos, no me limitaré a mencionar mis puntos de vista o preferencias particulares, sino que dialogaré con una serie de autores cuyas propuestas permitan estructurar y fundamentar las propuestas de este trabajo tanto a nivel intelectual como musical. En tal sentido, las propuestas de esta tesis son el resultado de serie de procesos de cuestionamientos, reflexiones, críticas y la búsqueda del autoconocimiento. Los resultados

de dichos procesos han permitido formular una visión musical particular y, finalmente, plantear una serie de propuestas sobre el amor y la estética musical en la contemporaneidad, las cuales se expondrán en profundidad más adelante.

Una de las principales razones por las que quiero realizar esta tesis es porque me parece sumamente importante para un compositor analizar, comprender, autoevaluar y reflexionar sobre sus propios procesos creativos, así como cuestionar sus preferencias estéticas, con el fin de construir y consolidar una identidad musical como compositor. Creo que es justamente a partir de los cuestionamientos y la reflexión que uno puede realmente reforzar o consolidar creencias, preferencias y gustos, y así ir forjando una identidad musical consciente y coherente. Esta tesis busca resaltar la importancia del autoconocimiento y la consolidación de una identidad personal al momento de componer. Debido a que nuestras composiciones muchas veces reflejan o expresan más de lo que conscientemente somos capaces de aceptar o entender, parte de este trabajo se dedicará a la comprensión del rol del inconsciente en el proceso compositivo de este ballet.

Al tener esto en cuenta, es importante resaltar que he optado por trabajar en una obra ya culminada debido a que sus procesos compositivos se pueden interpretar y explicar con mayor claridad y perspectiva que en una obra que sigue elaborándose. Borgdorff denominaría este trabajo una *investigación sobre las artes*, la cual se propone “extraer conclusiones válidas sobre la práctica artística desde una distancia teórica” (2010, p. 8). Dicha distancia constaría del tiempo que ha culminado la composición de la obra hasta la elaboración de este trabajo. Este tipo de investigaciones suelen tener como características comunes la reflexión y la interpretación como ejes centrales en la formulación de sus conclusiones, por lo que muchas veces este tipo de práctica es referida como “reflexión

sobre la acción”. Este trabajo, en consecuencia, busca apostar por la validez del estudio de composiciones propias en el ámbito académico como un medio legítimo de investigación a nivel universitario, siendo esta tesis una de las primeras sobre composición musical en la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

De igual manera, el ballet en mención se compone a partir de un primer esfuerzo por parte de la mencionada facultad de contemplar un trabajo multidisciplinario entre distintas especialidades dentro de la misma facultad de manera obligatoria. Es decir, es la primera vez que se contempla un trabajo conjunto entre música y danza desde el sílabo de un curso de la referida universidad. Por lo mismo, esta tesis busca evidenciar cómo se pueden complementar sinérgicamente dos especialidades de una facultad de artes escénicas desde el contenido curricular y brinda un alcance sobre lo enriquecedor que puede llegar a ser una experiencia multidisciplinaria dentro de la formación artística profesional.

En cuanto a lo que respecta a los aportes de este estudio, es necesario dejar en claro que la elaboración de este ballet se dio sobre la base de un guion dramático elaborado por el mismo autor. Por ello, y utilizando términos propuestos por Leonard Meyer, la perspectiva de la música de este ballet se verá ligada a una visión de corte referencialista, más que absolutista. Es decir, la música busca construir su significado mediante los conceptos, acciones y estados emocionales que la propia música busca evocar (Meyer, 1956, p. 1). Estos conceptos se determinarán a partir de lo planteado en el guion. En tal sentido, esta tesis podría aportar como un texto de referencia sobre cómo desarrollar una música con base en un guion, ya sea para su uso en teatro, cine, danza o alguna otra rama artística multidisciplinaria.

Adicionalmente, la explicación del proceso creativo trabajado en este texto puede servir a otros compositores como guía sobre cómo afrontar la composición de un ballet u obra similar de mediana envergadura. Las posturas adoptadas frente a los cuestionamientos y la reflexión sobre los procesos de concientización de preferencias inconscientes o condicionadas durante el proceso creativo pueden, de igual modo, ser de utilidad a músicos y, particularmente, a compositores, ya que muestran la racionalidad de los procesos creativos, los cuales muchas veces se suelen pensar como naturales. En consecuencia, este trabajo muestra una forma de justificar y fundamentar de manera racional una serie de parámetros o herramientas compositivas que sin este proceso de reflexión se hubieran dado sin una visión que trascienda una preferencia personal.

En cuanto a la literatura que respecta a la música académica, se ha escrito poco sobre músicos y compositores peruanos contemporáneos del siglo XX y menos aún del siglo XXI (Petrozzi, 2009, p. 4). Son pocos los compositores que publican textos académicos sobre sus obras, lo cual deriva naturalmente en una escasez de textos de esta índole. Frente a esta realidad, esta tesis contribuye a este tipo de literatura brindando un caso de estudio sobre una composición multidisciplinaria propia, donde se explican y describen los procesos creativos que se adaptaron para crearla, reflexionando y cuestionando cómo se inserta esta frente a la tradición y a la actualidad. Adicionalmente, se propone una forma particular de entender la estética musical académica contemporánea a partir de una serie de reflexiones sobre misma.

Los compositores son, por lo general, personas altamente emotivas y sensibles y, como tales, experimentan sensaciones y sentimientos de una manera particularmente intensa y vívida. Según el autor Diego Ramírez, estas vivencias son justamente las que en la mayoría

de casos permiten “la emergencia de ideas creativas en el momento en que un artista se dispone a crear una obra musical” (Lara, 2016, p. 72). En tal sentido, el abordaje de estas vivencias y su comprensión se torna trascendente en el marco de un proceso creativo, precisamente por el impacto que tienen sobre la obra y el mensaje que esta busca transmitir. Según el mismo autor, “la necesidad de crear en los compositores surge con el propósito de completar una *gestalt*¹ incompleta con la que habían estado luchando inconscientemente y que les reclama un cierre, el cual logran a través de sus composiciones” (2016, p. 71). Es decir, la composición musical puede funcionar como una suerte de mecanismo para lidiar con un sentir particular. Este trabajo presenta justamente un caso particular donde la composición de una pieza musical ha servido como un mecanismo para afrontar un conflicto personal. Por lo previamente mencionado, nuestra investigación busca evidenciar la relevancia del análisis y comprensión de asuntos de índole personal que puedan afectar el estado de ánimo de los compositores a la hora de componer.

Por otro lado, el estudio de los procesos compositivos de *La delicadeza de lo sublime* puede ser de utilidad a compositores como un referente de cómo afrontar una composición multidisciplinaria dentro de un ámbito académico. Esto se puede dar desde un plano práctico y técnico, como la escritura misma de la música y los recursos musicales empleados, así como en un plano más bien intelectual, como determinar el significado de la música compuesta y lo que se busca transmitir a través de ella. Las reflexiones y críticas

¹ ‘Gestalt’ es el proceso mediante el cual nuestro cerebro ordena y les da sentido a las imágenes que recibe del mundo externo o de aquello que de este le ha parecido relevante (Castanedo, 1997a, p. 44)

realizadas a los propios procesos de composición pueden ser de utilidad a compositores como una forma de evaluar y entender sus propios procesos creativos.

En lo que respecta a la música, se explicitarán los aspectos técnicos de la composición propiamente y se analizará musicalmente cada sección de la pieza, a modo de poder explicar cómo se trabajó la música en relación al guion de la obra, resaltando las maneras en las que se buscó representar musicalmente las diferentes etapas de dicho guion. De igual forma, se detallará la manera en la cual se articuló la música de manera unitaria a lo largo de sus casi doce minutos de duración. Además se reflexionará sobre las preferencias por ciertos recursos compositivos empleados, para justificar su uso. Dichos procesos de reflexión son precisamente los que permiten ir más allá de los gustos y preferencias y, por la misma razón, contribuyen a la comprensión del proceso compositivo de la obra.

Por todo lo previamente expuesto, la relevancia de este trabajo se encuentra en la justificación y legitimación de una visión estética musical que trascienda las meras preferencias estéticas, es decir, que las decisiones compositivas sean explicadas y fundamentadas de manera consciente. Los procesos compositivos expuestos en este trabajo son una referencia de cómo afrontar una composición académica de mediana envergadura sobre la base de un guion dado. Asimismo, la composición de la obra, en la medida en que contempla las disciplinas de música y danza, permite mostrar la importancia de la multidisciplinariedad dentro de la formación artística profesional. Finalmente, esta tesis busca abrir el debate sobre la importancia del autoconocimiento y la identidad, no solo musical, sino también personal dentro de la composición musical, resaltando la relevancia del inconsciente dentro de un proceso creativo dado y la manera en la que la composición puede funcionar como un mecanismo para lidiar con una aflicción o sentir personal.

Estado de la cuestión

El objetivo principal de esta tesis es explicar mis propios procesos compositivos de manera consciente y fundamentada. Considero que la mejor manera para lograr esto es leer, cuestionarse y encontrar respuestas fuera de uno mismo a lo que uno hizo de manera consciente y quiso hacer de manera inconsciente. La composición musical es un proceso de exteriorización del inconsciente al consciente, por lo cual se vuelve imperativo un análisis objetivo de uno mismo. Por tales razones, he seleccionado una serie de textos para sustentar esta tesis, los cuales detallaré a continuación sus propuestas principales y su utilidad para este trabajo.

Aunque existen varios trabajos que han abordado el inconsciente, uno de los más recientes en el tratamiento de este aplicado a la composición musical es “El inconsciente-consciente en la creación de una obra musical”, de Erika Lara (2016). La autora realiza un análisis de los procesos psicológicos implicados en la composición musical, con el objetivo de comprender la dinámica consciente e inconsciente de la composición de la obra. Propone que las vivencias personales son factores que influyen de manera significativa en el nacimiento, desarrollo y posterior elaboración de una obra musical, lo cual permite dedicarle importancia al abordaje de estos temas como parte del proceso compositivo del ballet. El texto es de trascendental utilidad a este trabajo en la medida en que legitima la posibilidad de entender la composición del ballet como un medio a través del cual el compositor de la pieza busca dar un cierre a un proceso de duelo personal. En el estudio de este caso, será posible comprender de qué manera el compositor transformó un sentir

particular en una obra musical y el modo en el que ha buscado representar musicalmente este sentir a partir del uso de una serie de recursos compositivos. De igual manera, el texto deja entrever la importancia de realizar un análisis de dichas experiencias personales en el marco de la comprensión del proceso compositivo de la obra. Es decir, el trabajo invita a incorporar lo que el compositor sintió o experimentó a la hora de componer la pieza como parte de la comprensión de los propios procesos compositivos.

Para fundamentar el abordaje del amor como propuesta central del guion del ballet, se ha elegido el texto “El amor en nuestro tiempo: particularidades de su crisis”, de Diego Ramírez (2010). El autor realiza una descripción de la situación del amor en la contemporaneidad, para lo cual establece que existe una “crisis de los ideales de pareja, familia y sociedad” (2010, p. 10). Señala también que en la contemporaneidad se desvirtúan y reemplazan los ideales de perdurabilidad a favor de una lógica de reciprocidad sexual y de relaciones más informales, ya que los primeros resultan insoportables e incompatibles frente al modelo mercantilista, consumista e industrial de nuestros tiempos.

La descripción de la situación del amor en tiempos contemporáneos que hace Ramírez permite inscribir al autor de esta tesis dentro de una lógica actual y vigente sobre el amor. Frente al panorama descrito, se propone una visión que busca revalorar ciertos elementos y valores que el autor del ballet considera trascendentales para el desarrollo de una sociedad y que han perdido importancia en nuestros tiempos, como la perdurabilidad, perseverancia, tolerancia y desarrollo de vínculos afectivos profundos que trasciendan el mero goce sexual. La distinción de las concepciones del amor a lo largo de la historia que describe el autor hace posible comparar y contrastar elementos de las nociones de amor, con el fin de construir y fundamentar el planteamiento del amor en el ballet de manera coherente y

articulada frente a lo que se busca transmitir en el guion. Sin ser menos importante, el texto dialoga con otros autores trascendentes que han escrito sobre el amor, como Platón, Freud y Baumann. Sus fundamentos y planteamientos serán relevantes en la medida en la que permitan legitimar una propuesta personal sobre el amor, nutrida de una visión desde diversas disciplinas.

Siguiendo la línea de lo que se propone a nivel conceptual en el ballet, un texto que resulta fundamental es “Sobre la muerte y los moribundos”, de Elisabeth Kübler-Ross (1969). La autora, a partir de su experiencia tratando a pacientes con enfermedades terminales, teoriza sobre cómo la gente con este tipo de condición lidia con su propia situación de duelo. De esta manera, presenta un modelo donde se detallan lo que ella describe como “las cinco etapas del duelo”, las cuales son *negación, ira, negociación, depresión y aceptación*.

Dichas etapas, según la autora, son universales y son experimentadas por todas las personas en distintas maneras y a través de diferentes culturas frente a una situación de duelo. En el marco de esta tesis, este modelo se vuelve trascendental, ya que es posible establecer un paralelo entre él y el guion del ballet. Por un lado, si bien el eje central del guion es el amor, al analizar la secuencia de sus secciones es posible notar que todas conducen hacia una ineludible separación, con lo cual el ballet se podría entender como un proceso de duelo. Cabe resaltar que este modelo sirvió no solamente como elemento guía para la composición musical de la obra, sino que adicionalmente influyó en la manera en la que el compositor lidió con su propio estado emocional.

Por otro lado, un texto fundamental en el marco del abordaje de la estética musical contemporánea es *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*,

de Arthur Danto (1999). En él, el autor distingue tres etapas del arte a través de la historia: la era antes del arte, la era del arte y la era después del arte. Para fines de esta tesis, me centraré principalmente en las dos últimas. La era del arte se inicia alrededor del siglo XV, cuando se produce una profunda discontinuidad en las prácticas artísticas, debido a que las producciones artísticas empiezan a emanciparse de su carácter divino y surge la idea del artista como la conocemos hoy en día. Es decir, la noción del artista como una persona que tiene un mensaje o legado que dejar al mundo, que busca firmar sus obras, que busca educar a nuevas generaciones de artistas, etc. Esta era tiene como característica la predominancia de lo estéticamente bello, de lo simétrico y de la constante búsqueda de mejoras en las condiciones de la producción artística.

Por otro lado, la tercera era, la cual empieza hacia la primera mitad del siglo XX, constituye un quiebre directo con la era anterior en la medida en que se empieza a dar mayor importancia al concepto o la idea que representa el arte más que a lo estético, incluso llegando al punto de que ni siquiera es necesario que haya un objeto visual o palpable para que algo sea considerado una obra de arte. Esto hubiera sido inconcebible en la era del arte. Frente a esta etapa, el autor propone que para investigar qué es este tipo de arte, sería necesario “dar un giro desde la experiencia sensible hacia el pensamiento” (Danto, 1999, p. 35).

Este texto aborda una visión particular sobre la comprensión del arte contemporáneo y, en consecuencia, puede ser de utilidad en la formulación de una propia postura y visión estética sobre la música académica contemporánea. En primer lugar, el texto permite definir una propia visión sobre qué es música y cómo entenderla. La descripción que realiza el autor sobre las eras del arte posibilita distinguir por un lado una posición más tradicional e

histórica de la música donde prima lo bello estético y, por otro lado, una visión más contemporánea del arte, donde los cánones estéticos pueden estar ausentes y donde el concepto, o lo que el arte busca representar, puede tener un mayor peso que lo bello estético. A partir de dicha distinción, es posible fundamentar y consolidar mi propia visión estética como una más afín a lo que el autor describe como vigente durante la “era del arte”. Como puede apreciarse, estos tres textos tienen ideas centrales de carácter conceptual e intelectual, por lo que continuación me avocaré al examen de textos que se enfoquen en lo musical.

Uno de los trabajos más recientes en lo que respecta a estudios de música académica peruana es la tesis doctoral de Clara Petrozzi (2009). Este trabajo brinda un panorama de la realidad de la música orquestal peruana y describe los procesos de cambio que ha atravesado esta desde la segunda mitad del siglo XX hasta la actualidad. Este trabajo es uno de los pocos que abarca ese periodo, y en él cual la autora realiza un recuento de las obras y alcances de compositores contemporáneos. Petrozzi reconoce que la música orquestal peruana —aunque esto también es aplicable a la música académica de manera más general— es usualmente considerada como una manifestación artística “de élite” y con poca relevancia dentro de nuestra realidad (Petrozzi, 2009, p. 1). Frente a esto, propone estudiarla, debatir sobre ella, valorarla e incrementar su notoriedad dentro del país como una manifestación musical válida, vigente y capaz de contribuir a la música peruana. El texto de Petrozzi es relevante para nuestro trabajo ya que permite conocer el territorio académico musical en el cual me inscribo. El trasfondo histórico que describe permite contextualizar de manera más consciente mi propuesta estética dentro de lo que ha venido aconteciendo en el Perú. Además, su trabajo hace posible fundamentar la relevancia de mi

tesis en dos aspectos. El primero, frente a la escasez de textos sobre música académica peruana, este trabajo contribuirá con este tipo de literatura. En segundo lugar, aborda un tipo de música que Petrozzi, por motivos metodológicos no logró abarcar, ya que su investigación omitió la música para danza o teatro, entre otras “manifestaciones musicales orquestales o académicas que conviven con lo visual” (2009, p. 7). En tal sentido, este trabajo permite complementar su diagnóstico académico musical con una visión más focalizada hacia lo camerístico, en lugar de lo netamente orquestal.

Por otro lado, se ha hecho una selección de distintas tesis de Licenciatura en Composición Musical para complementar los textos académicos mencionados; nos centraremos principalmente en dos de ellas como referencias de trabajos de tesis de licenciatura en Composición Musical. En primer lugar se encuentra la de Adriana Alvear (2001). Su trabajo consta de la descripción de los procesos de composición de las músicas para una serie de videojuegos desarrollados en su universidad, como uno de los primeros esfuerzos por impulsar una naciente industria de videojuegos en Colombia. La autora describe el trasfondo histórico de la industria de los videojuegos a nivel mundial y su vigencia actual en este país. Si bien la formación musical de la autora es académica, para este trabajo musical ella reconoce el carácter comercial de los videojuegos y estudia una serie de elementos tradicionalmente no utilizados dentro de un ámbito académico, como ritmos urbanos como el *hip-hop* o *rap*, entre otros. El trabajo descrito y abordado en esa tesis es también de naturaleza multidisciplinaria, y, en tal sentido, la metodología de composición presentada allí constituye una referencia de cómo se puede abordar una composición multidisciplinaria en un área distinta de la tradicionalmente vinculada a la academia. De esta forma, su acercamiento a la composición, más ligado a lo popular y comercial, se

puede entender como una contraparte frente a la línea de composición que se empleó en la creación del ballet.

La segunda tesis que encuentro pertinente en relación a este trabajo es la de Omar Carmona (2004). En ella se describen los procesos compositivos que acompañaron a las tres obras que componen la tesis, así como los cuestionamientos y reflexiones que atravesó para llegar a formular un pensamiento estético musical alineado con su propia visión de la música. Lo novedoso y característico de su propuesta musical es la utilización de un discurso multidireccional en y entre sus piezas, en oposición al tradicional discurso unidireccional en la música que Carmona describe a detalle. Asimismo, el autor recurre a la multidisciplinariedad dentro de su propuesta, ya que sus obras utilizan cierto grado de teatralidad como un medio para enriquecer la puesta en escena, sin que esta sea imprescindible para la *performance*. En cuanto a la utilidad para esta tesis, su trabajo constituye un referente de cómo abordar la descripción de procesos compositivos de tres obras de carácter académico musical con una visión estética distinta de la mía. Por esta razón, su acercamiento a la composición se convierte en una contraparte frente al ballet tratado en este trabajo, ya que, a pesar de contar con un trasfondo musical parecido, el producto musical final en ambos casos dista mucho de ser semejante. Su visión estético-musical hace posible formular una contrapropuesta, en la cual lo estético dentro de lo musical tendrá un tratamiento diferente.

Para abordar la explicación de los procesos compositivos del ballet, será necesario detallar paso a paso su elaboración, ahondando en los recursos compositivos empleados y justificándolos o cuestionándolos según sea el caso. Este proceso estará acompañado de una serie de reflexiones que permitirán construir una postura fundamentada frente a lo

propuesto a partir de la composición de la obra, tanto a nivel musical e intelectual como estético. En tal sentido, será imperativo construir un marco teórico con conceptos clave para esta investigación, los cuales apoyarán y sustentarán las reflexiones y posturas adoptadas a lo largo del trabajo.

Para la elaboración de este trabajo se ha asumido una postura autobiográfica apoyada por un enfoque etnográfico. Como enfoque, la etnografía es una concepción y práctica de conocimiento que busca comprender los fenómenos sociales desde la perspectiva de sus miembros, es decir, a través de la interpretación del observador (Gruber, 2001, p. 1). En este caso, el observador del propio proceso creativo sería el autor de este trabajo. La especificidad o particularidad de este enfoque está determinada por la descripción, la cual es, por naturaleza, subjetiva. Debido justamente a la naturaleza subjetiva intrínseca de la composición musical, encuentro que un enfoque etnográfico resulta bastante apropiado para un trabajo como este, en la medida en la que permite introducir la interpretación personal como un medio legítimo en la construcción de nuevo conocimiento, apoyando y complementando la descripción superficial y objetiva del proceso creativo.

En segundo lugar, se reflexionará sobre lo que significa escribir sobre el amor en el siglo XXI, detallando por qué y cómo el autor está abordando el mismo. Se resalta la existencia de distintas visiones sobre el amor según la época, a partir de las cuales se realiza una propuesta particular, donde convive lo tradicional y lo contemporáneo. Veremos de qué manera esta dualidad tradición-contemporaneidad se vuelve un eje crucial en este trabajo y que refleja en muchos aspectos la visión del autor con respecto al amor y a la estética musical.

En tercer lugar, será importante poner en perspectiva la relevancia del modelo de “las cinco etapas de duelo”, de Elisabeth Kübler-Ross en la composición del ballet. Al analizar y comprender este modelo, será posible explicar el proceso de desarrollo compositivo de la obra, tanto a nivel narrativo como musical. No solo se verá cómo este influye en el aspecto técnico de la composición propiamente, sino también cómo representa una forma de atravesar un proceso de duelo o aflicción personal. Las herramientas compositivas utilizadas para reforzar lo planteado en el guion responderán, en consecuencia, tanto al aspecto musical del guion, como al estado emocional de su autor.

De igual manera, me apoyaré también en otras tesis de composición musical elaboradas en años recientes, donde examinaré distintas posturas sobre *lo musical*, y cómo distintos compositores están abordando lo musical dentro de sus propios procesos creativos en la actualidad. A partir de esas tesis podré contrastar, criticar y nutrirme de visiones, tanto similares como distintas de la mía, para fundamentar y legitimar mi postura estética de una manera más certera. Adicionalmente, se fundamentará la manera en la que ciertos elementos contemporáneos pueden ser compatibles con mi visión musical y permiten enriquecer mi propuesta y pensamiento estético-musical.

Finalmente, para fundamentar mi postura estética en esta obra, acudiré en primera instancia a *lo musical*. Por “música” no solo comprenderé el “arte de combinar los sonidos en una secuencia temporal atendiendo a las leyes de la armonía, la melodía y el ritmo, o de producirlos con instrumentos musicales” (Oxford Dictionaries), sino que más bien la voy a relacionar con una manera particular en la que históricamente se ha entendido lo musical desde Occidente, particularmente entre los siglos XVII y XIX. En tal sentido, se verá cómo mi aproximación a la música se relaciona con la línea de pensamiento estética de la

composición académica contemporánea.



I. Aspectos estético-musicales de la obra

Este primer capítulo estará dedicado a la contextualización de la postura estética del autor sobre la música académica contemporánea. Abordaré y reflexionaré sobre las distintas visiones estético-musicales que conviven en la contemporaneidad, con el objetivo de determinar como compositor dónde me sitúo frente a ellas. La primera mitad del capítulo estará avocada a la fundamentación de la apuesta estética particular para el ballet, mientras que la segunda mitad se encargará de hacer una aproximación hacia aspectos más generales de la estética musical académica contemporánea.

1.1 La apuesta estético-musical para esta obra en el contexto estético del siglo XX

Una de los principales motivos para realizar este trabajo ha sido el no hallarme representado musicalmente dentro de las propuestas musicales académicas contemporáneas. La motivación que tengo por la tonalidad no la encuentro respaldada por la mayoría de mis profesores y colegas, y este no es un fenómeno aislado. Desde el siglo pasado parece existir una suerte de estigma con considerarse o definirse como tonal dentro del mundo académico. Muchos críticos del arte, profesores y compositores ven a la tonalidad como agotada, mientras otros la ven como una etapa superada. Esta visión de la tonalidad parece haberse vuelto una característica de la contemporaneidad y ha logrado moldear la estética de las producciones musicales académicas desde el siglo pasado hasta la actualidad. Esto ha generado una suerte de rechazo o resistencia a las producciones tonales en la actualidad dentro de la academia. Frente a esta situación me pregunto dónde podría profundizar y seguir una línea de composición más bien vinculada a lo tonal si no la he

hallado plenamente en una escuela de música. La respuesta a esta interrogante me ha llevado a realizar una serie de reflexiones sobre la naturaleza de estas preferencias estéticas en la academia y ha sido una fuerte motivación para realizar esta tesis.

Hoy en día es posible distinguir, a grandes rasgos, dos posturas dentro de los compositores académicos: los que consideran a la tonalidad como superada, anticuada o fuera de época, y los que, por otro lado, velan por su vigencia o apuestan por ella. En cuanto a mí respecta, puedo afirmar que me considero un compositor enraizado en la tonalidad. Considero legítimo apostar por la vigencia y validez de una visión más ligada a la tonalidad en nuestros tiempos, a pesar de que a lo largo de mi formación muchas veces he sentido la imposición de una visión musical particular que menosprecia la tonalidad.

La tonalidad se encuentra hoy en día con fuerte vigencia en la industria del entretenimiento, principalmente en la música de cine, series de televisión y videojuegos. Habiendo generado 1,6 trillones de dólares en 2012 y teniendo una proyección de llegar hacia 2,3 trillones en 2022 según el portal web de BusinessWorld, es evidente que la industria del entretenimiento es uno de los rubros más prolíficos económicamente de la actualidad y cuenta con una marcada tendencia al alza. Dichos incrementos en las cifras proyectadas advierten un futuro profesional atractivo para compositores que decidan dedicarse a la música dentro de dicha industria. En el caso puntual de América Latina, dichas industrias están aún por desarrollarse y, por ello, dejan un terreno fértil para ser explotado. En lo que a la música académica respecta, cabe resaltar que varios segmentos de la industria de la música “clásica” ven a la música de cine y la música de videojuegos cada vez más, como un potencial y legítimo medio para distribuir la cultura sinfónica a las nuevas generaciones. En la actualidad es cada vez más frecuente ver orquestas sinfónicas y a pequeños ensambles

realizar conciertos sobre bandas sonoras, muchas veces con teatros llenos. Incluso a veces existe una cantidad tan considerable de personas que no consiguieron entradas en una fecha que se debe suplir la demanda realizando una función adicional. Frente a la importancia y vigencia que tiene este tipo de música en la actualidad, me pregunto cómo la academia no ha incorporado una visión más inclusiva y dedicada hacia la música para medios audiovisuales como un posible medio legítimo de producción musical para compositores. Esta música parece constituir un medio acorde con los avances tecnológicos de nuestra era y que además maneja un lenguaje musical ligado a la imperante relación imagen-música de nuestros tiempos.

Lejos de fomentar visiones que consideren algún tipo de música superior a otra, creo que nosotros los compositores deberíamos dirigir nuestros esfuerzos a desarrollar una visión sinérgica entre posturas distintas que convivan en la contemporaneidad, en vez de criticar y minimizarnos entre nosotros mismos. Toda postura tiene algo de positivo y negativo, y, por lo mismo, siempre hay algo que aprender unos de los otros. El respeto y valoración a posturas diferentes es un elemento crucial no solo en el proceso de formación músico profesional, sino también en el ámbito personal. Posteriormente se verá de qué manera el planteamiento estético del ballet vela por este punto.

La música para medios audiovisuales —también conocida como música incidental—, que se encuentra muy ligada a la música programática², tiene una complejidad particular, cuyo abordaje es digno de ser estudiado. La cualidad literaria que posee la música y su capacidad para reforzar o enriquecer la narrativa hacen de ella un elemento importante dentro de la

² La música programática se define como una pieza (o serie de piezas) que busca retratar un tema o narrativa extramusical. Se da en contraste de la “música absoluta”, la cual es no-representacional (Hooper, 2012, p. 183).

narración de una historia. La música, con su capacidad de sugerir y transmitir una serie de ideas o emociones sin decirlo directamente, encuentra gracias a ello un lugar en los medios audiovisuales como parte importante dentro de su lenguaje.

La naturaleza no-representacional de la música y su inhabilidad para sugerir definitiva y objetivamente el sujeto de una obra es lo que la hace complementaria a la narración de una historia” (Hooper, 2012, p. 183). Según esta autora, la música, con su lenguaje impreciso, no-semántico y no-textual, permite llenar el vacío que puede haber en la narrativa de una historia. En el caso particular de este ballet, mientras que la danza ofrece un estímulo visual a través de los movimientos y el lenguaje corporal, la música va sugiriendo lo que no se ve a través de una serie de recursos que describiré en mayor detalle en la segunda mitad de esta tesis.

Asimismo, con este trabajo propongo que el ballet, además de ser una propuesta artística y estética, representa una forma de ver y entender diferentes aspectos que trascienden lo musical. Apuesto por la validez y vigencia que puede tener un compositor que busca destacar por ser auténtico y no necesariamente diferente. Ser diferente constituye un camino sencillo: tomar nuestras decisiones sobre la base de lo que el resto hace o no hace. Es usual para estudiantes de composición obtener respuestas sobre ciertas posturas por parte de profesores u otras voces de su entorno, pero no siempre dentro de sí mismos. Hay respuestas que solo uno puede darse y es precisamente por eso que veo la importancia de realizar un trabajo como este. La creencia en el balance, el orden, el respeto hacia los demás y a las reglas, son aspectos que definen mi trabajo como compositor y que al mismo tiempo se encuentran muy ligados a mi pensamiento estético-musical. A continuación me avocaré a profundizar sobre este punto.

Mi apuesta estético-musical se asemeja a la visión de la música en el período que Danto denomina “la era del arte”. Según este autor, una característica importante de esta era, la cual comprende desde el siglo XVI hasta finales del siglo XIX, es la existencia de una narrativa que determina los lineamientos del arte (Danto, 1999, pp. 29-30). Es decir, la existencia de cánones estéticos que velan por la simetría, el balance y establecen una serie de parámetros que determinan la belleza estética en el arte. En lo que respecta a lo musical, esta era abarca desde el Renacimiento tardío y barroco hasta el romanticismo e incluso postromanticismo. En la posterior “era después del arte”, estos lineamientos se resquebrajan y se produce un cambio en la valoración estética. Predomina la ambigüedad, la experimentación, transfiguración y, más importante aún, se da lugar más que nunca antes al componente reflexivo o conceptual como parte central dentro de una propuesta artística. El arte empieza a ganar importancia por lo que representa y por su carácter reflexivo más que necesaria o solamente por su belleza estética (1999, p. 35). Nace de esta manera la belleza estética conceptual. Ahondaré más sobre este punto en la segunda mitad de este capítulo.

Frente a los cambios o rompimientos en los cánones estéticos en el arte desde la primera mitad del siglo XX, apuesto por una visión estética que se asemeja más a la música producida en Occidente hasta finales del siglo XIX, a la cual muchas veces se le denomina “clásica”. Por esta razón, mi visión musical tiene como eje central a la tonalidad y apunta hacia la búsqueda de una sonoridad más tradicional o conservadora, donde prima lo armónicamente consonante y se busca obedecer, aunque no estrictamente, a una serie de pautas compositivas más afines a la música producida antes del siglo XX, como el evitar las quintas u octavas paralelas o el empleo de ciertas cadencias al final de frases musicales. Es

posible notar que dicha visión toma distancia de una estética más propia de la contemporaneidad, donde los cánones estéticos pueden ser inexistentes y en la cual el componente conceptual o reflexivo obtiene un valor mayor que en épocas anteriores.

Una distinción que se vuelve imperativa realizar en el marco de este trabajo es la del significado musical y la belleza estética. Aunque se encuentran bastante relacionados, el separar ambos conceptos es crucial para poder comprender mi propuesta estético-musical. En mi visión, el concepto —o lo extramusical a lo cual la música se refiere— que se busca representar a través de la música es un elemento independiente de la belleza estética musical. En contra de lo que postula Danto sobre el arte contemporáneo, abogo por una estética que no requiere necesariamente apelar al pensamiento para ser entendida o apreciada como arte o, en este caso, música. Más bien, el “giro de la experiencia sensible hacia el pensamiento” que el autor describe es algo que veo como complementario al entendimiento de una obra, pero que no es determinante en su apreciación (p. 35). Considero que no debería ser un requisito saber sobre qué versa una obra para poder apreciarla o entenderla.

Sin embargo, el conocer el contenido sobre el cual versa la música puede proveer un entendimiento más profundo sobre la obra, debido a que brinda un contexto al cual la música se adscribe. En cuanto a lo compositivo, el concepto central del guion de este ballet, la fragilidad del amor, funciona más bien como una guía temática que sirve para saber cómo articular y entender la música a lo largo de la obra, mas no para condicionar el entendimiento de la música al conocimiento de la trama del ballet. El guion provee un panorama sobre el cual se desarrolla la música del ballet y genera un elemento referencial al cual la música apela a lo largo de la obra.

La aceptación de cánones o parámetros estéticos como parte de mi apuesta es otro elemento que me distancia de la estética contemporánea. Considero que, si bien no toda pauta, norma o regla debe ser obedecida de manera estricta, estas sí obtienen un importante rol dentro de mi visión estética, en la medida en la que ofrecen una dirección sobre la cual un compositor puede valerse. El rechazo total a la existencia de cánones estéticos es una postura que encuentro incompatible con mi apuesta estética debido a que por su ausencia se puede perder la dirección de las propuestas artísticas. En su lugar, velo por una visión más bien constructiva de la estética musical, una en la cual se construye sobre la base de lo que existe. Esto no quiere decir, empero, que se deba aceptar absolutamente todo lo que sea considerado canónico, ya que esto sería llevar la postura al extremo, sino que busco apostar por una estética inclusiva que, a pesar de tener un eje central en la tonalidad, contempla la posibilidad de incorporar elementos ajenos a ella, como recursos propios de la contemporaneidad. Dichas incorporaciones deberán contar con un grado de complementariedad a la apuesta y no deberían buscar comprometer el eje de su visión.

Recursos como técnicas extendidas para algunos instrumentos, indicadores de compás irregulares y armonías disonantes son algunos ejemplos más bien característicos de la música académica contemporánea que he optado por incluir dentro de la apuesta musical para este ballet. Dichas incorporaciones constituyen un esfuerzo de proponer una visión dialogante entre posturas que se suelen tomar muchas veces como opuestas: una postura tradicional o tonal por un lado y una postura más bien contemporánea por el otro. En tal sentido, la composición de este ballet no pretende ser un rompimiento directo con la estética contemporánea, sino que se presenta como una apuesta que vela por la valoración de lo tonal dentro del ámbito académico musical contemporáneo y que adicionalmente

incorpora ciertos elementos más propios de la contemporaneidad como un medio de convergencia entre ambas posturas.

En lo que a compositores contemporáneos respecta, me he visto fuertemente influenciado por aquellos que han buscado recuperar o revalorar la tonalidad en la contemporaneidad, particularmente los que lo han hecho hacia un formato como el cine, y que cuentan con una influencia postromántica. Compositores como John Williams, Ennio Morricone o Alan Silvestri, entre otros, han sido figuras que han nutrido mi visión estética y de quienes he tomado una serie de recursos estilísticos y compositivos para este ballet, principalmente por sus propias apuestas estético-musicales. Debido a la popularidad del cine y, en este caso, de sus bandas sonoras, el optar por incorporar o adaptar elementos compositivos y estéticos de dichos autores, cuyo trabajo se encuentra fuertemente relacionado a lo audiovisual, constituye un esfuerzo por generar cierta familiaridad sonora en los escuchas en el marco de una composición multidisciplinaria.

Antes de proceder a postular la forma como busco construir al significado de la música del ballet, es importante recalcar que esta obra se ha concebido como una composición programática. Según Hooper, “gran parte de la música programática se puede encontrar entre lo puramente referencial y lo puramente absoluto” (Hooper, 2012, p. 183). Es decir, el significado musical se genera a partir tanto de elementos intramusicales, como la estructura del ballet, el manejo de la armonía o elementos extramusicales, como los temas sobre los cuales la música trata o busca representar. Estas dos visiones, las cuales Meyer describe como “referencialista” y “absolutista”, son posturas que se suelen ver como opuestas (Meyer, 1956, p. 1). Sin embargo, y coincidiendo con lo que plantea el autor, ambas pueden de igual manera verse como complementarias, como lo es en el caso del ballet. A partir de

la distinción que realiza el autor sobre posiciones estéticas, tiendo a identificar más la visión de mi obra con la de un expresionista absoluto. Es decir, bajo la consideración de que las cualidades intramusicales son capaces de generar un sentir particular en el oyente y que no se aprecian exclusivamente desde el plano intelectual (1956, p. 3). Frente a esto, es necesario recalcar que de igual manera considero que las referencias extramusicales ayudan a enriquecer la música al proveer un contexto a la obra. Sin embargo, no comparto la idea de que sea necesario conocer este tipo de referencias para que la obra pueda ganar algún significado. La idea para esta obra es que la música pueda ser apreciada y escuchada incluso sin ningún tipo de referencia previa a la trama del ballet.

Adicionalmente, Meyer plantea que todos los compositores, filósofos, intérpretes, músicos y escuchas pueden estar de acuerdo en que la música evoca algún tipo de sensación en el oyente. Según los planteamientos del mismo autor, mi postura psicológica de la música frente a este hecho resultaría estar vinculada al hedonismo. Es decir, la concepción de la música como una forma de sensación placentera. Esta noción termina por moldear mi estética musical como una basada en el gusto y disgusto. A pesar de que el “gusto” en este caso sea algo evidentemente subjetivo, me aferro a la idea de ver y concebir la música como una combinación de armonía, melodía y ritmo.

Aunque para muchos estudiosos reducir la música a estos tres elementos puede resultar simplista o anticuado, encuentro los ideales de belleza estética de la música occidental académica hasta el siglo XIX, donde ha predominado la música basada en estos tres elementos, más afines a los míos y son los que adicionalmente generan un goce estético en mí. Asimismo, es imperativo señalar que no es determinante tener cada uno de estos tres elementos para que pueda algo ser considerado como música, sino que más bien

constituyen los cimientos de mi concepción musical y me permiten tener tres elementos clave dentro mi orientación al apreciar lo musical.

Aunque diversos autores y estudiosos no han podido aún determinar con exactitud de qué manera percibimos ciertos sonidos de manera placentera o desagradable, me inclino por lo que propone la teoría de la Gestalt. Esta teoría sostiene que no solo reaccionamos a ciertos estímulos o sonidos aislados fuera de contexto, sino que los percibimos de forma agrupada y los relacionamos a partir de un conjunto de patrones (Meyer, 1956, p. 6). Esta propuesta es fundamental en el entendimiento de mi estética, ya que introduce el elemento de la relación o asociación, o lo que en psicología se conoce como condicionamiento. Asociamos ciertos sonidos con estados de ánimo y a través de un proceso de condicionamiento creamos un vínculo entre estos y su contraparte anímica. En términos musicales, asociamos armonías, cadencias, intervalos, etc., de cierta forma porque nos hemos condicionado a hacerlo. Adicionalmente, esta teoría permite oponerme a otras posturas psicológicas hacia la música también presentadas por Meyer, como la del atomismo y el universalismo, las cuales proponen respectivamente que la música consta de una sucesión de sonidos separables y discernibles, y que los sentimientos generados por la música son universales, necesarios y naturales.

Debido a lo previamente mencionado, podría parecer que se está sugiriendo la idea de la composición como una práctica basada en un manual, en la cual se utilizan ciertas fórmulas musicales que a partir de nuestros propios condicionamientos sabemos cómo y cuándo podrían funcionar. No estoy de acuerdo con esta proposición en su totalidad, si bien acepto que existe una serie de pautas que nos pueden servir a los compositores como un punto de partida de cómo abordar o lograr ciertos objetivos a través de la composición. Es decisión

del propio compositor cómo obrar frente a estas pautas. Un ejemplo interesante de esto es el libro *Music Composition for Film and Televisión*, de Lalo Schifrin (2011), compositor contemporáneo de cine y televisión bastante influyente y prolífico. El texto consta esencialmente de fórmulas musicales para evocar distintos estados de ánimo a partir del uso de determinados recursos compositivos, con un principal enfoque para escenas de cine o televisión. El autor detalla las técnicas que ha utilizado a lo largo de su carrera como compositor de medios audiovisuales para ambientar musicalmente distintas escenas en una variedad de proyectos. A pesar de no profundizar en por qué sus técnicas compositivas funcionan, es interesante ver cómo el autor apela al uso de recursos que sabe que van a lograr un objetivo particular sin necesidad de haber una fundamentación o explicación larga de su aplicación.

El evadir intencionalmente la utilización de ciertos recursos compositivos bajo la excusa de considerarlos cliché o “muy utilizados” es una acción que encuentro interesante como una experimentación dentro de un periodo de formación, pero que no podría volverse la norma. Creo que evitar constantemente y de manera adrede el uso de un recurso porque se considera empleado con mucha frecuencia por otros constituye una forma de buscar resaltar por ser distinto antes de ser auténtico, en la medida en la que se estaría obrando en función de lo que el resto hace en vez de buscar hacer lo que uno realmente quiere hacer. Considero que los clichés musicales —la idea de ciertas fórmulas compositivas que se sabe que producen un resultado particular— son necesarios e importantes en la medida en que establecen la norma frente a la cual uno decide cómo abordar un objetivo compositivo. En el caso particular de la música programática, si cierto recurso cliché, como el uso de trémolos agudos en violines para generar tensión, resulta efectivo dentro de un contexto

particular, no considero válido que deba ser descartado simplemente porque sea usado frecuentemente. Por el contrario, buscaría meditar y comprender qué tiene de particular dicho recurso que lo hace efectivo para poder formular una propuesta original. Esta visión de ciertos recursos o elementos “cliché” ha sido crucial en la construcción del motivo musical central de la pieza, por lo que a continuación profundizaré sobre lo propiamente musical.

Dentro de mi planteamiento estético, lo melódico juega un rol importante. Por esta razón un recurso compositivo central en la propuesta de este ballet es el uso del leitmotif, es decir, un tema recurrente, por lo general una melodía o secuencia tonal corta y característica, recurrente a lo largo de una obra. Por asociación se le identifica con un determinado contenido poético y hace referencia a él cada vez que aparece³. Este será la representación sonora o musical del amor en el ballet, elemento central del guion de la obra. Aunque el aspecto del uso técnico de este recurso compositivo será desarrollado en la segunda mitad de esta tesis, el uso del leitmotif está fuertemente ligado con la propuesta estética de la pieza. El motivo principal de la obra se encuentra vinculado directamente con la tonalidad, siendo presentado en su forma primaria con notas diatónicas de Re Mayor y acompañado armónicamente por un uso alternado de los grados I, V, IV y VI de la misma tonalidad. Dicho motivo busca destacar por su simpleza y claridad. Mi intención ha sido dejar al espectador una melodía que pueda recordar y reproducir al terminar de escuchar la obra.

El empleo de un leitmotif con rasgos tonales no solo ha respondido a una preferencia estética personal, sino que constituye una presentación del amor como estable, caracterizado por la estabilidad y consonancia que ofrece la tonalidad. Dicho motivo se irá

³ Fuente: <https://glosarios.servidor-alicante.com/terminos-musicales/leitmotiv>

posteriormente modificando en la misma medida en que la noción del amor cambia a lo largo de la trama de la obra. He tomado algunos rasgos distintivos del leitmotif de manera melódica o motívica, como, por ejemplo, la sexta mayor ascendente de su inicio, y los he empleado durante casi la totalidad de la obra, con el fin de representar la manera en la cual se va transformando el amor durante la pieza. Este uso recurrente del material motívico deriva en una propuesta estético-musical donde el componente melódico es protagónico en casi todo momento.

De esta manera, aprovecho la carencia de representación visual que tiene la música para buscar transmitir la idea de transformación y deformación a partir de las modificaciones que se susciten en el leitmotif y la armonía que lo acompaña. La música tiene su propio lenguaje y, a pesar de que “no es capaz de representar objetivamente un sujeto, puede sugerir ideas y construir nociones de formas en que las palabras no pueden” (Hooper, 2012, p. 184). Es por esta razón que Hooper señala que el filósofo Arthur Schopenhauer le otorgaba a la música un status especial entre las demás artes, ya que esta puede transmitir ideas independientemente del mundo fenomenológico, incluso pudiendo ignorarlo (p. 184). De esta manera, se deja entrever una visión musical en la cual convergen elementos tanto referencialistas como absolutistas. Es decir, una visión en la cual los elementos intramusicales buscan estar en sintonía con elementos extramusicales, en este caso los propuestos en el guion.

Otro elemento que va a recibir un trato particular dentro de mi planteamiento estético musical es el uso de las disonancias. Las consonancias blandas y abiertas, términos tomados del *Armonía del siglo XX*, de Vincent Persichetti (1961), van a ser intervalos preferidos, mientras que las disonancias fuertes, a grandes rasgos, serán evitadas en la

medida de lo posible. El fundamento a estas preferencias se basa en la búsqueda de una sonoridad ligada a la estética musical basada en la tonalidad, muchas veces referida como “clásica”. Sin embargo, las disonancias fuertes y blandas pueden formar parte de mi planteamiento estético en la medida en que su uso sea requerido por alguna razón particular. Por ejemplo, en el contexto de una progresión armónica tonal y estable, una disonancia fuerte podría presentarse como una forma de sugerir la idea de un elemento fuera de lugar. Debo recalcar que en este caso se buscaría la forma en la cual el intervalo disonante suene lo menos disonante posible, usualmente mediante la conducción de voces, la orquestación o algún recurso similar.

Un caso ejemplar donde se hace un fuerte uso de disonancias es en la tercera sección del ballet, donde se encuentra el clímax de la obra. Es posible notar que parece no existir una armonía definida y que hay un uso considerable de intervalos disonantes. Dichos intervalos buscan generar tensión a la música a través del contraste de lo que venía aconteciendo previamente a nivel armónico y musical. Sin embargo, lo más importante a notar en este contexto es que el carácter melódico y motivico no pierden el protagonismo a pesar de la conglomeración de intervalos que se suscitan y la ausencia de una armonía sugerida. Lo melódico precede a lo disonante en términos de importancia. Por esta razón, se pretende recubrir o esconder las disonancias al anteponer algún elemento que limite su protagonismo. En este caso es el uso recurrente de elementos melódicos que parecen citar o sugerir el leitmotif. En síntesis, las disonancias no están dentro de mi propuesta estética porque puedan, sino porque deben estarlo. Serán empleadas en la medida en que estén justificadas por alguna causa particular, y en la mayoría de los casos durante esta pieza lo melódico o el motivo buscará minimizar su sonoridad disonante. En muchos casos se hace

uso de la orquestación para lograr resaltar dicho material melódico en la obra, por lo que a continuación me avocaré a este punto.

Hay dos puntos que considero relevantes mencionar dentro de mi propuesta estético-musical en relación a la instrumentación y orquestación. El primer punto es la incorporación de ciertos elementos musicales contemporáneos, como algunas técnicas extendidas para instrumentos de viento o el uso de métricas irregulares a lo largo de la pieza. Dichos recursos serán empleados en la medida en que estén justificados. Por ejemplo, los multifónicos en dinámica forte y mezzo forte del clarinete buscan transmitir una sensación de dolor, de impotencia, las cuales encuentro que son características del propio timbre de dicha técnica, en las partes donde está presentes esos sentimientos en el guion. De igual manera, el uso de métricas irregulares, como 7/8 a lo largo de la tercera sección del ballet, buscan reforzar la sensación de conflicto que se suscita en el guion. Sin embargo, algo que me es imperativo recalcar es que priorizo la musicalidad dentro del uso de dichos recursos y su uso se da con suma cautela y discreción. Al igual que las disonancias, las técnicas extendidas son recursos que están siempre al alcance del compositor, pero cuyo uso debe darse cuando esté justificado y no solo porque sea posible. Debo añadir que no comparto la idea de que el uso de técnicas extendidas sea algo que acredite o demuestre que se conoce más en profundidad un instrumento. Por el contrario, dentro de mi visión musical, poder usar dichas técnicas constituye una libertad compositiva que no existía en épocas anteriores, y por la misma razón encuentro que, como toda libertad, su uso se debe aplicar con cierto grado de responsabilidad.

El segundo punto al cual quisiera hacer alusión es el de buscar componer música que sea disfrutable de ejecutar por el intérprete. Aunque este punto será tratado más adelante,

considero pertinente mencionarlo como parte de mi planteamiento estético. Muchas técnicas de composición contemporánea, como el uso de series de dodecafónicas o técnicas extendidas de ciertos instrumentos, muchas veces no son preferidas por los intérpretes e incluso pueden ser agotadoras o incómodas. De igual manera, se encuentra también el elemento del sentido de la parte que le corresponde tocar al instrumentista. Como plantea Danto, en la contemporaneidad “nace la sensación de que la característica de este nuevo periodo era la ausencia de dirección” (1999, p. 35). Algunos instrumentistas pueden encontrar difícil comprender el sentido de cierta pieza o pasaje musical debido a la falta de una dirección clara de la pieza, y esto al mismo tiempo inhibir su capacidad de disfrute a la hora de ejecutar la música. En muchos casos esta visión me lleva a tener particular consideración con la afinación de las cuerdas de un violín, por ejemplo, y planear mis recursos compositivos sobre la base de que sea apreciado como natural o cómodo al instrumento y sea, en consecuencia, disfrutable por el instrumentista. Esta noción tendrá naturalmente repercusiones en la sonoridad de la pieza en la medida en que se dará preferencia a recursos propios de la instrumentación que velen por la comodidad del músico.

Habiendo concluido esta sección del trabajo, me advocaré a continuación a hacer una aproximación a la estética musical académica contemporánea, abordando aspectos más generales de la misma. Realizaré una reflexión y crítica sobre la estética musical académica contemporánea, a fin de determinar de qué manera ciertos elementos de esta disciplina han ineludiblemente ayudado a moldear mi visión musical. Haré hincapié en los distintos elementos que considero que se han perdido en las producciones musicales contemporáneas, los cuales estaré buscando revalorar desde el ballet.

1.2 Una aproximación a la estética musical académica contemporánea

El estudio y el alcance de la estética musical han sido discutidos por diversos autores. El texto “De lo bello en la música”, de E. Hanslick constituye uno de los primeros intentos en la definición de la disciplina como parte de la estética, y es uno que ha iniciado una discusión sobre su significado desde su publicación en el siglo XIX hasta la actualidad (Ferrer, 2012, p. 2). Sin intenciones de entrar en un debate profundo de índole filosófica sobre el significado de la estética, este trabajo abordará una visión pragmática de la estética musical.

Las etapas del arte que Danto describe como “la era del arte” y “la era después del arte” no se diferencian solamente por los años en las que las ubican, sino más bien por el cambio que se produce en el pensamiento con respecto a la naturaleza estética en el arte. Desde lo musical, dentro de “la era del arte” es posible distinguir a exponentes como Bach, Vivaldi, Mozart, Beethoven, Chopin, Brahms, etc., incluso llegando hasta Tchaikovsky o Dvořák y otros compositores postrománticos. Aunque sus músicas pueden distar de considerarse similares en muchas instancias, es posible notar un común denominador dentro de sus propuestas estéticas, las cuales parecen tener como fundamento a la tonalidad, lo simétrico y la búsqueda y apuesta por la belleza estética. Es decir, se contempla la existencia de ciertos cánones estéticos que contribuyen a delinear la estética de las propuestas.

Ya hacia la primera mitad del siglo XX se produce un cambio en el pensamiento estético en el arte, con lo cual se llega al fin de “la era del arte” y se produce el inicio de “la era después del arte”. Este cambio coincide con la aparición de compositores como Arnold Schoenberg o Igor Stravinsky. Ambos constituyen un hito en la historia de la música, en la

medida en que sus obras, muchas veces consideradas transgresoras e innovadoras, ayudaron a llevar al límite las concepciones estéticas de la música académica, principalmente a partir de la consideración del compositor como sujeto creativo en la definición del estilo musical (Ferrer, 2012, p. 3). He elegido mencionar a estos dos autores debido a que ambos constituyen hitos en el pensamiento estético musical académico contemporáneo.

A partir de lo que plantea Danto, una posible lectura de sus propuestas es que mientras “la era del arte” se preocupa por lo bello estético, “la era después del arte” se preocupa por lo bello reflexivo. La idea sobre qué busca representar la música empieza a ganar peso dentro de la apreciación de la belleza en el arte contemporáneo. Un caso icónico sobre este tipo de concepción artística es la pieza de John Cage “4:33”, la cual consta de cuatro minutos y treinta y tres segundos de silencio. La obra, en vez de una propuesta musical que busca destacar por su belleza estética, apunta más bien a la reflexión sobre lo que representa la obra. Es decir, al rol del silencio en la música, o al silencio como concepto. Dicho acto, a mi parecer, constituye una manera de hacer filosofía a través de la música —o del sonido— en vez de hacer música propiamente.

Este es mi mayor desencuentro con la música académica contemporánea y es lo que en gran parte me ha llevado a definir mi propia visión estético-musical. La distinción que realiza Danto sobre el componente de la reflexividad en el arte contemporáneo me permite discriminar entre música propiamente y filosofía a través del sonido. Un elemento fundamental dentro de mi concepción y apuesta estética musical es que la belleza estética debe tener mayor relevancia dentro de la propuesta musical que el componente reflexivo. De lo contrario, estaría haciéndose filosofía a través del sonido. Aunque esta postura podría ser considerada un tanto determinista, encuentro que en términos prácticos me puede servir

de guía para discriminar entre disciplinas distintas, como lo son la música y la filosofía, y de este modo guiar y comprender mi propia apuesta estético-musical. Asimismo, hace posible el dedicarle mayor importancia al componente propiamente musical y buscar maneras de enriquecer la belleza estética de mi apuesta musical.

No rechazo, empero, la riqueza que pueda existir en obras de carácter más bien reflexivo por parte de compositores contemporáneos, pues existen obras que invitan a uno a pensar y a cuestionar fundamentos básicos, como la pregunta de qué es la música en el caso de la mencionada composición de Cage. Sin embargo, la aceptación de dichas composiciones como obras de música propiamente se da muchas veces por sentado y considero que sería sano abrir el debate sobre hasta qué punto realmente estamos lidiando con música o con filosofía a través del sonido. Asimismo, no puedo tampoco negar que el componente reflexivo dentro del arte ha ganado una tracción imparable, como ya lo advertía Danto años atrás. La realidad es que los cánones estéticos han cambiado, discutiblemente desaparecido, y frente a esta realidad simplemente me encuentro defendiendo una postura, que considero legítima y válida, y es considerar la belleza estética antes que la conceptual en la apreciación musical.

Un compositor sumamente influyente en la estética musical del siglo XX ha sido Igor Stravinsky. En términos de Leonard Meyer, Stravinsky sería considerado como un formalista, quien encuentra que el significado de la música se construye a partir de sus cualidades intramusicales (Meyer, 1956, p. 6). Esto deriva en una música pensada principalmente desde el intelecto y, por lo mismo, no muy sencilla de apreciar por un escucha promedio, pero valorada desde el ámbito académico como innovadora y disruptiva.

Esta visión de la música pensada principalmente desde el intelecto ha sido una asimilada en la contemporaneidad y es muy frecuente encontrarla en propuestas actuales.

Un caso reciente de esta visión aplicada a la música son las obras compuestas para la tesis de licenciatura en composición musical de Omar Carmona (2004), la cual ha sido un referente para este trabajo. Dichas obras han sido nutridas de un fuerte componente intelectual, y son extremadamente complejas tanto de apreciar como de ejecutar. El problema que encuentro con obras de esta naturaleza es que su apreciación se da tan fuertemente en un plano intelectual, que el componente emotivo de la música queda opacado frente al uso de recursos musicales bastante sofisticados o rebuscados. Es decir, parece que se busca satisfacer un goce de carácter intelectual más que un goce propiamente estético. Este no es un caso aislado, sino que más bien parece ser común dentro de la estética musical académica contemporánea. Encuentro, entonces, que la valoración del componente intelectual dentro la música académica es uno de los elementos que la lleva a ser muchas veces incomprendida por el escucha promedio y es un aspecto que considero también saludable debatir. Me pregunto hasta qué punto se puede considerar que una obra sea positivamente valorada por emplear los recursos musicales avanzados o exquisitos versus una obra que pretenda simplemente ser bella, tanto para un escucha promedio como para un músico profesional. Creo que esta es una pregunta relevante sobre la cual estudiantes de composición deberíamos reflexionar como parte de la construcción de nuestra propia identidad musical. No propongo, empero, que se deba componer música que sea simplemente de gusto masivo, sino más bien buscar reflexionar sobre hasta qué punto la búsqueda del goce intelectual se interpone en el camino de componer música que nosotros y el resto de personas puedan disfrutar y escuchar al margen de la exquisitez intelectual que

la propuesta puede pretender excitar.

Por esta misma razón, la música del ballet no pretende ser una demostración de los conocimientos musicales por parte de su autor ni un intento por satisfacer meramente un goce intelectual. Por el contrario, la música se encuentra enraizada en un sentimiento personal pero ordenada desde el intelecto. La música del ballet busca encarnar la idea del amor a través de una música que pretende ser apreciada al margen de la comprensión del guion. Frente a lo que parece ser un proceso de “intelectualización” de la música académica contemporánea, la música de este ballet busca revalorar precisamente el componente emocional como parte central de una propuesta.

Regresando a Stravinsky, un elemento que sí encuentro relevante destacar de su propuesta musical es el construir sobre la base de la tradición en lugar de negarla. Como plantea Robert Ferrer en “El concepto de la evolución estética de Stravinsky”, el compositor no fue un inventor en un sentido estricto como muchos lo consideran, pues es virtualmente inconcebible partir de un cero absoluto (2012, p. 1). Por el contrario, la tradición estuvo siempre presente en la obra de Stravinsky, por lo que parece haber construido sobre la tradición que hereda en vez de reformularla. Es decir, tomó la estética vigente en su época y la llevó hasta donde los límites lo permitieron. El caso de este compositor es bastante peculiar debido a que desencadenó una ruptura o división de una visión tradicional de la tonalidad y una apuesta novedosa, donde los cánones estéticos conocieron sus propios límites.

Arnold Schoenberg, por otro lado, optó por diseñar un nuevo sistema de hacer música en vez de construir y proponer sobre la base de una tradición musical. Partiendo de la premisa

de que la tonalidad estaba agotada y en su búsqueda de una forma musical de expresarse, inventó un nuevo sistema de hacer y componer música. Este naturalmente llevó a que se genere una estética nueva, la cual a su vez provocó el rechazo de una gran parte de contemporáneos, pero a la vez también ganó muchos adeptos y seguidores. Popularizó la idea de que la tonalidad y las prácticas compositivas de su época estaban agotadas y que, en consecuencia, era momento de mirar hacia nuevas maneras de hacer música. Esta línea de pensamiento ha sido la que particularmente hallo interesante de su propuesta: la idea de buscar nuevos medios de expresión, de inventar un sistema novedoso de crear música.

Encuentro que una gran contribución de dicho compositor fue la división que generó su propuesta en el mundo académico musical, la cual hoy en día permite distinguir diferentes posturas estéticas sobre las cuales uno como compositor puede elegir identificarse. Sin caer en encasillamientos absolutos, la distinción entre tonales y atonales que se generó a partir de Schoenberg constituye un punto de partida dentro de la orientación estético-musical de un compositor y puede ser de mucha ayuda en la construcción de su identidad musical. En mi caso particular, esta división ha sido de suma utilidad para determinar que no sentía afinidad por la línea de estética atonal, lo cual me motivó a profundizar más en una línea de composición ligada a la tonalidad.

La emancipación de los cánones estéticos desde la primera mitad del siglo XX en virtualmente todas las artes ha permitido introducir la subjetividad como un elemento central dentro de las propuestas artísticas. La valoración de cada propuesta como única e irremplazable es una idea atractiva para cualquier artista o creador, y esto en muchos casos ha llevado a que exista un recurrente rechazo a la comparación o catalogación musical por

parte de los propios compositores. Como señala Ferrer, tanto Stravinsky como Schoenberg consideran que el estilo musical debe entenderse a partir de las características compositivas personales de cada autor, no como un conjunto de reglas prescriptivas de estilo aplicables a cualquier composición (Ferrer, 2012, p. 3).

El problema que encuentro con este tipo de visión enraizada en la subjetividad es que muchas veces no existen parámetros bajo los cuales podamos juzgar si tal o cual obra está bien lograda o no, debido a que el mismo artista determina los lineamientos de su propuesta. De esta manera, parece existir una suerte de empoderamiento que en algunos casos se le otorga al compositor, como un ente cuyas creaciones son consideradas como válidas y legítimas al margen de su contenido, precisamente porque han provenido de un artista o una persona que haya estudiado algún tipo de arte. En contra de lo que proponen los dos compositores mencionados, velo por la idea de encontrar parámetros universales o inherentes a las composiciones que puedan determinar cuán logradas sus obras puedan ser. Es decir, apuesto por lo que ellos llaman “reglas prescriptivas”, las cuales considero como puntos de partida para una crítica de su obra. Encuentro poco atractiva la posibilidad en la que un compositor pueda recubrirse, incluso inconscientemente, en la subjetividad como medio de legitimación de la validez de su propuesta artística. Adicionalmente, encuentro que un fuerte componente subjetivo dentro de las propuestas artísticas puede mermar la capacidad de la propuesta para comunicarse efectivamente con una mayor audiencia, en la medida en que se trate de una visión sumamente personal y particular la que se estaría comunicando a través de su obra.

Por otro lado, Pierre Schaeffer fue ciertamente un personaje que tuvo una visión bastante particular de la música. Su propuesta destaca por la inclusión del ruido como elemento

intrínseco a la música, con lo cual es posible componer obras musicales a partir de solo sonidos misceláneos. Es precisamente su noción sobre qué constituye o puede constituir la música mi principalmente punto de divergencia con este autor. Dentro de su propuesta parece existir una suerte de homogeneización entre el ruido y sonido, para lo cual, por ejemplo, el golpe de una puerta podría tener la misma importancia que una nota ejecutada en un violín (Dack, 2002, p. 6). Confiero que la visión de Schaeffer, la cual ha dado lugar a la aparición del concepto del “objeto sonoro”, es bastante innovadora e interesante como propuesta. Sin embargo, encuentro que la homogeneización del ruido y sonido es un área un tanto ambigua e incluso peligrosa, en la medida en que la incapacidad de distinguir ambos elementos lleva a que virtualmente cualquier cosa pueda ser música. Como estudiante de composición musical, encuentro hasta cierto punto contraproducente sostener una visión que homogenice el ruido y el sonido, ya que esto pondría en duda el mismo significado del arte que hace posible nuestra profesión: la música. Recae sobre el compositor la responsabilidad de emplear su libertad compositiva como considere apropiada.

Los planteamientos de Schaeffer han contribuido a la maduración de la concepción y entendimiento del concepto de “música”. Tanto Schaeffer como Cage parecen haber constituido un período de duda, de experimentación necesaria para la reformulación del fenómeno musical en el ámbito académico. Han sido personajes que han bordeado los límites del concepto de “música” y, por la misma razón, han contribuido a fortalecer la concepción y noción de la misma. Frente a la duda, se refuerzan las creencias o se desacreditan, y ciertamente dichos personajes han aportado en este aspecto.

Otro aspecto que considero importante mencionar con referencia a la música académica contemporánea es el de la consideración del disfrute en la ejecución del intérprete o instrumentista. Conrad Pope, quien ha trabajado en innumerables producciones de talla internacional y es considerado como uno de los orquestadores más prolíficos de Hollywood, se refiere a este punto con frecuencia cuando habla de su trabajo. En una clase maestra de orquestación para estudiantes de composición musical, en la universidad Valley College de Los Ángeles, en 2012, hace una crítica sobre lo que él encuentra como un tema recurrente en compositores actuales: “El problema de muchos compositores académicos contemporáneos es que escriben para el instrumento y no para el instrumentista” (Pope, 2012).

Esta visión del instrumento como un ente independiente de la persona que lo ejecuta es una idea con la que no compatibilizo. Si bien es importante recibir comentarios de instrumentistas sobre las partes que uno compone para un instrumento, es usual ver compositores preguntar “qué es posible” en un instrumento como una forma de buscar explotar las capacidades expresivas o técnicas de dicho instrumento. Sin embargo, no es frecuente preguntar si dichas posibilidades son preferidas o cómodas para el instrumentista. Considero que, si bien la experimentación dentro de la formación composicional es un elemento importante, no se debe perder de perspectiva que los instrumentos musicales para los cuales componemos serán ejecutados, idealmente, por seres humanos y no por un software en una computadora. Es decir, apuesto por la figura de la consideración de la comodidad del instrumentista por parte del compositor.

Creo que este fenómeno se puede explicar desde varios frentes. En primer lugar, parece existir dentro de la academia una suerte de valoración en la utilización de técnicas

extendidas de instrumentos como medio de demostrar un mayor conocimiento sobre los mismos o de expandir los límites de lo posible. He sido testigo del fuerte interés que tienen maestros de composición en que sus alumnos hagan uso este tipo de técnicas, incluso sin que hayan enseñado a profundidad el uso más tradicional de un determinado instrumento. Esto en muchas instancias deviene en composiciones bastante interesantes como propuestas compositivas, pero difíciles de ejecutar por un intérprete y difíciles de apreciar por un escucha promedio. Otra explicación podría tener que ver con el creciente uso de software de notación musical en la composición de música, dentro del cual virtualmente todo es posible. Muchos compositores se acostumbran a apoyarse en la computadora para determinar la viabilidad de su música, lo cual podría derivar en la escritura de partes o piezas imposibles de tocar, o al menos poco viables o poco disfrutables para los músicos.

Otra causa para este fenómeno puede tener que ver la figura del compositor como no-instrumentista. En la contemporaneidad ha emergido la posibilidad de que uno pueda dedicarse a la composición sin que pueda considerarse como un instrumentista. En algunos casos, inclusive, el conocimiento de los instrumentos se da de manera teórica y con un alcance poco práctico, lo cual deriva en música posible de ejecutar pero poco disfrutable. Esto es problemático, ya que se pierde la perspectiva de ver la música desde la óptica del intérprete, quien finalmente sería la persona que ejecuta la música que se compone.

Apuesto más bien por la figura de un compositor que se considere a sí mismo también como instrumentista y conozca a profundidad al menos un instrumento. Aunque esto suele ser requisito en la mayoría de instituciones de educación musical superior, en algunos casos puede darse el caso de que apruebe los cursos de instrumento, pero lo haga apenas obteniendo resultados satisfactorios. Incluso puede presentarse el caso de que exista algún

compositor que sea realmente destacable y prolífico que no se considere instrumentista. Sin embargo, apuesto por una posición a la que encuentro ideal apuntar como compositor, al margen de los casos excepcionales que puedan existir.

Finalmente, la priorización del intelecto frente al componente emotivo en la composición, la inclusión del ruido como parte intrínseca de la música, la posibilidad de no incluir músicos vivos para componer música, el componer para un instrumento y no necesariamente para un instrumentista, entre otros ejemplos, son factores que me han llevado a plantear que existe una suerte de visión deshumanizadora de la música dentro de la música académica contemporánea. Si bien estos elementos pueden constituir herramientas útiles para la composición musical, considero que no hay que perder de vista que la música es ejecutada por personas y será de igual manera escuchada por otras personas. Arthur Schopenhauer consideraba a la música como el único arte que no copia meramente ideas, sino que encarna la voluntad misma (Hooper, 2012, p. 184). Me pregunto de qué manera podría la música conllevar tal responsabilidad y mantener su carácter comunicativo si es privada de su componente humano, o este resulta, al menos, reducido. En consecuencia, respaldo la revaloración de lo humano, lo emotivo, lo musical y lo bello estético en la música académica contemporánea.

Para concluir este capítulo, haré una breve recapitulación de los planteamientos centrales en esta primera mitad de la tesis. La obra abordada en este trabajo es una apuesta musical que busca revalorar la tonalidad dentro de la composición musical académica contemporánea. Dentro de mis planteamientos musicales centrales se encuentra la afinidad a la estética previa al siglo XX, caracterizada por un tratamiento más tradicional de la armonía, un fuerte énfasis en lo melódico y el uso de un leitmotif como elemento hilador de la música.

La inclusión de ciertos elementos musicales contemporáneos busca generar y proponer una visión inclusiva y sinérgica frente a posturas usualmente halladas como opuestas o poco compatibles.

A partir de los planteamientos de Danto, he distinguido filosofía a través del sonido de música propiamente dicha. En mi visión musical, la diferencia yace en que en la música predomina el elemento estético por encima del componente conceptual o reflexivo, mientras que en la filosofía a través del sonido ocurre lo contrario.

Finalmente, lejos de minimizar a las personas que puedan diferir de mi visión musical, busco proponer una convivencia sana entre compositores que tengan afinidades musicales muy distintas —como tonales y atonales—, en la cual todos puedan mantener una relación sinérgica y comprensiva. Las diferencias y discrepancias son inherentes a casi cualquier aspecto de la vida, y la música no es ninguna excepción. Partiendo de la premisa de que todos tenemos algo que aportar, considero que nos debería unir lo que tenemos en común en vez de separarnos lo que no tenemos en común.

II. Proceso de composición de *La delicadeza de lo sublime*. Desde la concepción de la pieza hasta la puesta en escena

El estudio del proceso creador es de los más delicados. Es imposible, en efecto, observar desde fuera el desarrollo íntimo de tal proceso. Es inútil tratar de seguir las fases del trabajo ajeno.

Stravinsky (1947, p. 53)

El segundo capítulo de este trabajo se encuentra dividido en dos partes. La primera mitad estará dedicada a la justificación del abordaje del amor como eje central en el guion y a determinar la relevancia de este en el marco de la composición musical del ballet. Se dejará entrever la manera en la que el estado emocional del compositor ha sido influyente en los procesos compositivos, así como el rol que ha jugado el inconsciente dentro de los referidos procesos. La segunda mitad del capítulo estará avocada al abordaje de lo propiamente compositivo. Se realizará un análisis musical de cada sección, con la finalidad de determinar de qué manera he buscado representar musicalmente lo que se plantea desde el guion. Entraré en detalle sobre los distintos recursos compositivos empleados y fundamentaré su uso tanto desde lo musical como lo narrativo. Finalmente, haré una reflexión sobre la relevancia de la puesta de escena del ballet como culminación del proceso compositivo.

2.1 El rol del inconsciente en el proceso creativo: el tópico del amor como eje central del guion

La composición del ballet *La delicadeza de lo sublime* se produce como parte del curso Taller de Composición 7 de la carrera de composición musical de la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú, el cual tenía como objetivo realizar un ballet sobre la base de un guion elaborado por el mismo autor de la música o sobre un texto ya existente. En mi caso, esta libertad de elección fue empleada para realizar un guion que estuviera basado esencialmente en lo que estaba aconteciendo en mi vida personal en ese momento. En la primera mitad de este capítulo justificaré la relevancia de abordar desde el arte un tema como el amor en la contemporaneidad, así como la manera en la que la composición musical de esta obra ha trascendido lo musical en la vida de su compositor.

En primer lugar, se torna imperativo realizar un recuento del guion de la obra. La obra trata sobre una relación de pareja en la que existe una atracción muy fuerte entre ambas partes. Si bien el amor que hay entre las dos personas es sincero, la carga emocional —asuntos personales no resueltos— que cada una de las dos personas lleva consigo les impide llevar una relación de manera sana, por lo que esta se torna dañina. Cada vez que se produce algún evento en el que alguna parte se incomoda frente al accionar de la otra persona, se prefiere omitir una discusión al respecto con el fin de evitar el conflicto. Con el transcurrir del tiempo, esto ocasiona que se acumule tensión y disconformidad hasta que una de las partes no puede lidiar más con la situación y ocurre una fuerte discusión. Este evento hará

que la atracción inicial se vea resquebrajada y ambas partes entrarán en una etapa de aflicción. A pesar de esto, existe la voluntad por parte de ambas personas de seguir intentando salvar la relación y se produce un reencuentro, en el que buscan reconciliarse. Sin embargo, la situación parece difícil de revertirse, por lo que se produce una aceptación en la cual ambas partes consideran mejor andar por caminos separados que tener que tolerar una relación que no es sana, lo cual finalmente produce una ineludible separación.

Cabe destacar que, si bien el guion versa sobre una relación amorosa de pareja, el autor considera que dicha dinámica amorosa podría entenderse también como una relación paternal, maternal, fraternal, amical o alguna otra relación similar. El mensaje que se busca transmitir a partir del guion es que para llevar sanamente una relación hace falta más que un amor sincero e intenso. Se requiere compromiso, voluntad y disposición para afrontar los problemas que puedan suscitarse. Si bien una relación debe tener al amor como su núcleo, no es lo único que garantiza su sano funcionamiento.

La decisión de abordar el tópico del amor como elemento central en el guion se da por una serie de factores. En primer lugar, es un tema con el cual todos podemos identificarnos y esto hace a la obra potencialmente cercana a más personas. En segundo lugar, debido al estado emocional en el cual me encontraba, al escribir el guion encontré en la composición un mecanismo para afrontar mi propio proceso de duelo personal. Profundizaré más sobre este punto más adelante.

Sin embargo, la razón más relevante para abordar el tema del amor desde el arte en la contemporaneidad es revalorar una serie de elementos que el autor considera que se han perdido en la concepción del amor en tiempos contemporáneos. Según Ramírez,

en la época actual se está pasando por una fuerte crisis de los ideales de pareja, familia y sociedad que gobernaban el amor, mientras se instituyen con suma potencia los valores del actual modelo mercantilista, consumista e industrial a la vez caracterizado por desvirtuar las ideas de perdurabilidad, por reformar la idea de familia y asimismo alterar la noción de pareja, amor y relación. (2010, p. 10)

Frente a esta situación, el guion del ballet apunta a revalorar ideales de compromiso, perdurabilidad y perseverancia como importantes en la lógica del amor de pareja.

Hoy en día se prefiere “relaciones de fácil desarticulación que estén exoneradas de la formalidad”, por lo que parece que las relaciones pasajeras o efímeras son un elemento crucial dentro de la lógica del amor en la actualidad (Ramírez, 2010, p. 7). Todo ello me lleva a cuestionar de qué manera resulta esto beneficioso para el desarrollo de una sociedad. Si bien el guion del ballet culmina en una separación, la intención del autor es mostrar un caso donde el componente afectivo, así como el compromiso y la perseverancia son centrales en la dinámica de la pareja. Estos son precisamente los elementos que mantienen junta la relación hasta el final, y no necesariamente una lógica de reciprocidad — principalmente sexual—, lo cual es típico de la actualidad.

Por lo previamente expuesto, he decidido recurrir a una caracterización del amor más típica de siglos anteriores. Particularmente más cercana a lo que Ramírez describe como “amor romántico”, el cual tiene como ideales al amor y su función unificadora, su tendencia a la compañía, la compenetración y la posibilidad de compartir la vida. En el amor romántico, “el orden de lo emocional y espiritual se sobrepone a lo erótico”, lo cual es una alusión directa al fuerte componente sexual que se da en la actualidad a las relaciones de pareja

(2010, p. 25). En la concepción del amor dentro del ballet se puede encontrar inclusive ciertos elementos similares del “amor cortés”, como la forma sublime a la cual es elevado el amor (2010, p. 22), la cual se evidencia en la representación del enamoramiento casi de ensueño de la pareja. Lo sublime en el amor romántico se lo entrega la conexión tierna entre los sujetos amantes, por lo que podría entenderse que la concepción del amor dentro del ballet se encuentra fuertemente vinculada al amor romántico principalmente y, por otro lado, hacia el amor cortés. Esto hace alusión directa al título de la obra.

Sin embargo, al igual que con la apuesta estética, la obra vela por una visión mixta del amor, donde conviven elementos típicos de siglos anteriores con elementos propios de la contemporaneidad. En este caso en particular, el abordaje de lo cotidiano como parte intrínseca de la lógica amorosa es una referencia directa al “amor afluente” actual (Ramírez 2010, p. 28). Una característica fundamental que Danto destaca con respecto a las representaciones artísticas hasta la era del arte es la del *Bildungsroman*, historia en la que el personaje principal ha de atravesar un conjunto de experiencias formadoras hasta llegar al pleno conocimiento de sí mismo (Olvera y Martínez, 2015, p. 175). Es decir, la historia finaliza cuando se produce una toma de autoconciencia, ignorando lo que sucede luego. La contemporaneidad se ha encargado de volverse consciente de elementos como la cotidianidad, o lo que vendría después de esta toma de conciencia, y los empieza a abordar desde el arte como parte natural de la misma. En tal sentido, el abordaje de la cotidianidad en la representación del amor en esta obra supone un intento de hacer converger visiones que, lejos de considerarse opuestas y diferentes, se muestran como complementarias.

Estas miradas del amor forman parte de experiencias personales. Por esta razón, basar la obra en una vivencia personal ha permitido un desarrollo creativo particularmente

comprometido. Rollo May sostiene que el factor diferencial entre “seudocreatividad” y “creatividad genuina” es lo que él llama “el encuentro”: acto creativo donde la escisión sujeto-objeto desaparece (May, 1975, p. 59). Este puede entenderse como una conexión entre el compositor y la idea inmaterial o sentimiento que busca representar a través de su obra, por lo que de ahora en adelante me referiré a esta como “conexión”. Para los compositores este concepto puede resultar familiar, ya que muchas veces se presenta como un estado de conexión directa con el sentimiento o la idea sobre la cual versa nuestra obra, donde la creatividad parece aflorar sin ningún tipo de restricciones. Esta conexión se puede producir tanto de manera inmediata como puede también tardar en surgir. En mi caso particular, el hecho de versar sobre una vivencia personal o tomar esta como insumo principal para el proceso creativo me ha permitido plasmar más directa y honestamente mi propio sentir en la obra. Esto no significa, empero, que no sea posible conectarse con una idea o un sentir ajeno al nuestro, pues, por el contrario, eso es algo con lo que los compositores lidiamos a menudo cuando se nos encomienda la composición para algún tercero. El nivel de compromiso hacia esta obra, en tal sentido, se da en primer lugar porque mi conexión con la obra es directa por tratarse de una vivencia personal. En segundo lugar, y discutiblemente más importante, porque busco entender mi propio sentir para poder lidiar con él a través de la comprensión de la obra.

Lara propone que la necesidad de crear en los compositores surge con el propósito de generar un cierre a un sentir personal, con el cual pueden haber estado luchando de manera tanto consciente como inconsciente (Lara, 2010, p. 75). Debido a que las vivencias pasadas son “determinantes para la comprensión de la vida psíquica de cada persona”, la composición de esta obra ha sido una manera particular de entender mi propio proceso de

aflicción personal, y, por ende, un gran paso en la superación del mismo (Lara, 2010, p. 1).

Al componer a base de experiencias pasadas, los compositores asumimos la

responsabilidad sobre el proceso de composición, ejerciendo su libertad en cada decisión tomada con relación a la música que quieren crear, definiendo cómo vivencian y afrontan su propia experiencia creativa, participando así de manera activa y consciente en la creación del significado que para ellos tiene el componer. (2010, p. 76)

En este caso en particular, no solo he buscado la inspiración y motivación para realizar la obra en un sentir personal, sino que además, a través de su composición, desarrollo y posterior elaboración, puedo generarle un significado a mi propio sentir en la medida en que soy capaz de comprenderlo más profundamente. La composición musical se vuelve de esta manera un mecanismo de exteriorización de mi propio inconsciente, mediante el cual me voy volviendo cada vez más consciente de lo que significa mi vivencia pasada, lo cual a la vez me permite generarle un significado a ella desde el presente.

Un paso crucial en el proceso de entender mi propia vivencia fue el haber dividido el guion en secciones diferentes. Antes de empezar a componer la música formalmente, se dio la necesidad de elaborar un diagrama guía para garantizar una articulación coherente entre la música y la danza. Esto implicó dividir el guion en seis secciones, a las cuales se le asignaría una palabra o frase corta donde se describe lo que acontece en ella tanto a nivel físico —para la danza— como emocional —para la música. Para realizar esto fue imperativo identificar en síntesis lo que representa cada sección del ballet en ambos planos, el físico y el emocional. La elaboración de este diagrama no solo contribuyó a generar una

estructura arquitectónica de la pieza más coherente, sino que además permitió comprender con mayor profundidad mi propio sentir.

Es precisamente aquí donde el modelo de las cinco etapas de duelo de Elisabeth Kübler-Ross se vuelve crucial. Esta autora propone que existen etapas por las que las personas atraviesan al lidiar con un duelo, las cuales son *negación, ira, negociación, depresión y aceptación* (Kübler-Ross, 1969, p. 331) Dichas etapas, para esta autora, son universales y serían experimentadas a través de distintas culturas. Considerando que el guion del ballet desemboca en una separación, además del significado emocional que posee del mismo guion para su autor, es posible considerarlo como un proceso de duelo.

Al tomar esto en consideración, es posible notar que existe una ligera variación en el orden de las etapas dentro del guion. Esto se encuentra contemplado en los planteamientos de la autora, quien señala que no existe un orden definido para las etapas y que, inclusive, uno suele transitar alternadamente entre ellas (p. 330). El rompimiento del paralelismo estricto con el modelo mencionado se debe a que, de haberse mantenido una estructura paralela rígida, el discurso narrativo del guion hubiera parecido muy forzado y, en consecuencia, perdería su carácter dramático. En otras palabras, se favorece el desenlace dramático de la obra.

Por lo anterior, la correspondencia entre las secciones del ballet y el modelo de Kübler-Ross se produce de la siguiente manera: Secciones I y II - Negación, Sección III - Ira, Sección IV - Depresión, Sección V - Negociación, Sección VI - Aceptación. Cabe mencionar que el paralelo con este modelo se dio de manera inconsciente y no intencionada. Fue luego de haber compuesto la obra cuando descubrí las similitudes entre

las secciones del ballet y el modelo. Sin embargo, tras analizar mi propio estado emocional a la hora de componer esta obra, no es fortuito que haya elegido dividir el guion de tal manera. Por el contrario, esto confirma inequívocamente que me encontraba atravesando por un proceso de duelo personal a causa de una separación. Frente a esto, mi inconsciente se encontraba buscando en la composición de esta obra formas de articular y lidiar con mi propio proceso de duelo, volcando mi sentir hacia mi parte consciente a través de la música. Es decir, me encontraba atravesando por un proceso de Gestalt. El conocer el modelo de Kübler-Ross ha sido un paso de igual modo importante, en la medida en que confirma que este es un proceso natural por el que uno atraviesa al enfrentarse a un duelo, y además me permite comprender mejor dicho proceso. Luego de haber abordado aspectos de carácter intelectual y emocionales de la composición, a continuación me avocaré a examinar la parte propiamente musical del ballet.

2.2 Análisis de los recursos compositivos empleados en el ballet

En esta segunda mitad del capítulo realizaré un análisis musical de cada sección del ballet. Buscaré no solo explicar, sino además fundamentar el uso de los distintos recursos compositivos empleados a lo largo de la obra. Debido a la naturaleza de la música del ballet y su proceso compositivo será necesario hacer alusión a los temas previamente abordados en este trabajo, de modo que se pueda evidenciar de qué manera la música responde a ellos. Para facilitar la comprensión de los ejemplos musicales mencionados más adelante, he optado por colocar algunos extractos del ballet en este documento cuando sean señalados.

De igual manera, la partitura completa de la obra se encuentra como un anexo al final de este trabajo.

Es importante mencionar algunos puntos sobre la instrumentación de la obra, los cuales han sido influyentes en los procesos compositivos del ballet. En primer lugar, se encuentra la decisión de no incluir el piano como parte de la instrumentación. Esta fue una limitación autoimpuesta con la cual busqué romper mi propia instrumentación predilecta, la cual hubiera consistido de un piano, una flauta, un clarinete soprano en si bemol, dos violines y un violonchelo, por un total de seis músicos. Ante dicha limitación, me vi en la necesidad de reformular la instrumentación de manera que los instrumentos puedan constituir dos familias o secciones instrumentales —cuerdas y maderas— añadiendo un instrumento de percusión, siendo la instrumentación final: una flauta, un clarinete soprano en si bemol, un fagot, dos violines, una viola, un violonchelo y un instrumento de percusión —marimba y glockenspiel tocadas por un mismo instrumentista—, por un total de ocho músicos y un director. La inclusión de un instrumento de percusión no fue una decisión propia, sino que más bien fue un requerimiento del curso.

En segundo lugar, se encuentra la búsqueda de la viabilidad logística de los ensayos y una puesta en escena caracterizada por preferir músicos que sean estudiantes de la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Dentro de lo que conforma la sección de maderas de la obra, destaca la ausencia del oboe en de la sección de maderas. Esta omisión no responde a una preferencia personal, sino a la escasez de estudiantes de oboe en la referida facultad. Por el contrario, la inclusión del fagot en la instrumentación de la obra se debe al ingreso de un primer estudiante de fagot a la facultad, lo cual permitió

conformar una sección de maderas conformada por un instrumento soprano, un alto y un tenor, correspondientes a la flauta, clarinete y fagot respectivamente.

Es usual en ensambles pequeños tratar a los instrumentos como entes independientes, buscando explotar las sonoridades y capacidades expresivas de cada instrumento. Sin embargo, gran parte del planteamiento compositivo instrumental para esta obra ha sido definido por la intención de tratar a los instrumentos como si fueran una pequeña orquesta, aunque manteniendo su carácter de cámara. Esto ha significado tratar a los violines, la viola y el violonchelo como una sección de cuerdas —como normalmente se hace en un formato orquestal—, mientras que los vientos serían de igual modo tratados como una sección de maderas. El conocer a priori este aspecto sobre visión instrumental será crucial en el marco de la comprensión de los procesos compositivos en la medida en que influye directamente en la coloración sonora de la obra. Por lo previamente mencionado, la composición del ballet no ha significado solamente un entrenamiento de desarrollo de material melódico y temático, sino también un ejercicio de orquestación aplicado.

2.2.1. Construcción del motivo principal

Un elemento de vital importancia en el desarrollo de esta pieza ha sido la elaboración del leitmotif principal, también referido como “el motivo del amor”. Sabiendo a priori que la obra iba a versar sobre la fragilidad del amor, se volvió imperativo crear un motivo que fuese identificable como uno que lo represente. Para alcanzar este objetivo, se tuvo en cuenta una serie de consideraciones importantes sobre la presentación principal del leitmotif: debía presentarse en un tempo relativamente lento —adagio, de preferencia—, en tonalidad mayor y empezar con un intervalo de sexta. La elección del intervalo inicial del

motivo sería una consideración crucial para elaboración del ballet, ya que debido a que el motivo sería citado musicalmente a lo largo de la obra, dicho intervalo debería ser lo suficiente característico e identificable cuando se produzcan las citas musicales.

Ejemplo 1. Motivo del amor.



El haber iniciado el motivo con un intervalo de sexta mayor no fue una decisión fortuita. Algunos ejemplos de motivos de amor tomados como referencia para la elaboración del ballet han sido piezas como el Preludio de *Tristán e Isolda*, de Richard Wagner; Nocturno No. 2 Op. 9, de Frédéric Chopin; y caracterizaciones más contemporáneas y vinculadas al cine como “Love Theme”, de Ennio Morricone; “Love Story”, de Francis Lai; y “Across the Stars” y “Han and Leia”, de John Williams, entre otros ejemplos. En cada uno de estos casos es posible notar que el inicio se produce con un prominente intervalo de sexta mayor cuando la pieza se encuentra en tonalidad mayor y sexta menor cuando la pieza se encuentra en tonalidad menor. Debido a que la pieza se inicia en tonalidad mayor, se optó por iniciar el leitmotif de este ballet con un intervalo de sexta mayor. De esta manera se apela a la forma en la que dicho intervalo se ha asociado tradicionalmente con motivos de amor, o “love themes”. Es decir, hago uso del condicionamiento que se ha generado por el uso de dicho intervalo como característico de un tema de amor, hoy en día popularizado de manera masiva principalmente por el cine, para representar al amor con este motivo musical. A continuación cito los ejemplos mencionados.

Ejemplo 2. John Williams, *Across the Stars*.

Andante ♩ = 80



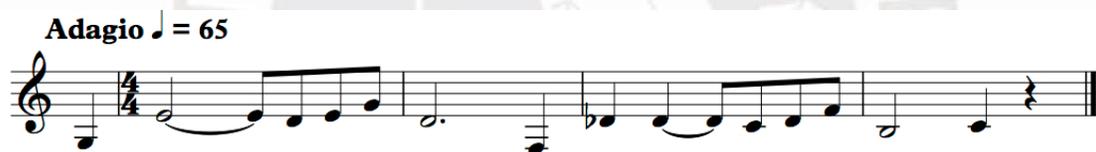
Ejemplo 3. Ennio Morricone, *Love Theme*.

Adagio ♩ = 60



Ejemplo 4. John Williams, *Han and Leia Theme*.

Adagio ♩ = 65



Ejemplo 5. Francis Lai, *Love Story Theme*.

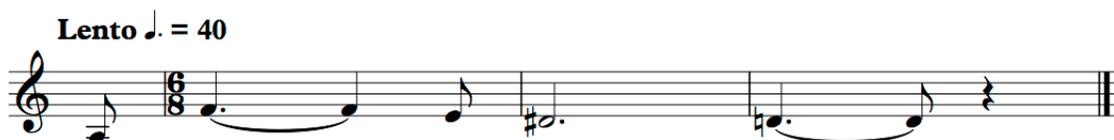
Moderato ♩ = 80



Ejemplo 6. Frédéric Chopin, Nocturno no. 2 Op. 9.



Ejemplo 7: Richard Wagner, Preludio de *Tristán e Isolda*.



Además del elemento asociativo, otro motivo para considerar este intervalo como característico de un motivo de amor puede deberse a sus cualidades físicas. Según la catalogación de intervalos de Vincent Persichetti, en su libro *Armonía del siglo XX*, los intervalos de sexta mayor son considerados como consonancias blandas (Persichetti 1961, p. 12), por lo cual su uso permite sugerir la idea de delicadeza o fragilidad, lo que a su vez alude en cierto modo al título de la obra. De esta manera, se establece un vínculo extramusical a partir de dicho intervalo con el amor.

La elaboración del diagrama guía de emociones y su correspondencia física al realizar la división de las secciones del ballet constituyó un paso crucial en la composición de su música. Dicho diagrama permitió tener una visión panorámica de la obra, de tal manera que fue posible distribuir la energía e intensidad a lo largo de la pieza de manera articulada (Ejemplo 8). Concretamente, en relación con la música, debido a que se había identificado un objetivo emocional específico de cada sección, fue posible conocer a priori qué herramientas compositivas estarían destinadas a cada una de ellas, así como qué carácter musical debía tener cada sección. El optar trabajar con un diagrama como este ha

constituido una suerte preparación para una situación laboral en la que se requiera un tipo de planeamiento de similar índole y se cuente con un tiempo límite de entrega. En este caso en particular, la elaboración del referido diagrama ha sido una práctica similar a lo que en composición de cine sería una sesión de “spotting”, donde no solo se determina la duración de la música, sino también el carácter sonoro de cada sección distinta que se haya identificado (Schiffrin, 2011, p. 16). No puedo dejar de mencionar que esta forma de planeamiento compositivo ha sido de trascendental influencia en mi formación musical profesional, en la medida en que ha resultado ser considerablemente más efectiva y eficiente que otros tipos de formas de trabajar con música programática. Adicionalmente, me ha permitido comprender la importancia de los procesos precompositivos de la composición musical de una obra de esta naturaleza. Como señala Schiffrin, “el momento de la verdad empieza en la sesión de spotting” (p. 12).

Ejemplo 8. Diagrama guía para danza y música.

Sección	I. Enamoramiento	II. Primer dolor	III. Movimiento oblicuo	IV. Implosión: segundo dolor	V. Segunda atracción	VI. Separación
A nivel físico	Primera atracción	Primera fisura	Movimiento oblicuo	Implosión individual	Segunda atracción (insegura)	Separación
A nivel emocion	Enamoramiento	Primer dolor	Resignación	Dolor interno	Reencuentro (inseguro)	Aceptación

al		(extern o)				
----	--	---------------	--	--	--	--

2.2.2. Elaboración de las secciones.

Cada sección del ballet contó con una propuesta particular, definida musicalmente por su carácter sonoro y, en un plano narrativo, por un suceso que representar. Para realizar dichas representaciones desde de lo musical, fue necesario identificar qué herramientas compositivas serian empleadas para generar el carácter de cada sección. A continuación procederé a explicar y fundamentar los recursos musicales empleados a lo largo de la pieza.

I. Enamoramiento

La primera sección del ballet, “I. Enamoramiento”, se puede dividir internamente en dos partes. La primera es la introducción —desde el inicio hasta el compás 28— y la segunda es la presentación del tema del amor —del compás 29 hasta el final de la sección. La sección posee un carácter dulce, el cual se debe al tempo lento —adagio espressivo—, al uso de notas estrictamente diatónicas, un manejo de la armonía puramente tonal, una fuerte incidencia de frases ligadas con figuraciones largas y una predilección por intervalos considerados como consonancias blandas.

La pieza se inicia con un intervalo de sexta mayor, lo cual es una alusión directa al motivo principal. Este tipo de citas o alusiones musicales que parecen sugerir el motivo del amor se producirán a lo largo de toda la introducción y pretenden ir generando familiaridad con este motivo para cuando sea finalmente presentado en la segunda mitad de la sección. Estas pequeñas frases —en su mayoría unos cuantos intervalos—, que son seguidas por silencios,

cumplen dos funciones particulares. La primera es introducir sonoramente cada instrumento empleado en la obra. Es posible notar que cada uno de los instrumentos, exceptuando la percusión, cuenta al menos con una frase musical durante la introducción. De esta manera, se aprovechan los silencios de la introducción para que la sonoridad de cada instrumento sea apreciada con claridad. En segundo lugar, se ha contemplado que los danzantes puedan responder a la música durante estos silencios con un movimiento, produciéndose una dinámica de pregunta y respuesta entre ambas disciplinas. Esta alternancia entre danza y música busca reforzar la idea de atracción y complementariedad de la pareja sobre la cual versa el guion.

Ejemplo 9. Página 1 de *La delicadeza de lo sublime*.

A *I. Atracción*
Adagio Espressivo ♩ = 75

Flauta

Clarinete en Sib

Fagot

Glockenspiel

Marimba

Violín I

Violín II

Viola

Violonchelo

Aeolian sound
pp

Sul Tasto.
p pmb mp pp

Desde lo musical, en esta sección destaca el uso de algunas técnicas extendidas como el *whispertone* y *aeolian sound* en la flauta, así como el uso de armónicos en los violines. Dichos recursos producen sonoridades típicamente no asociadas al toque tradicional del instrumento y buscan proveer un elemento fuera de lo cotidiano, e incluso fantástico, a la música, lo cual responde a la caracterización del enamoramiento entre los personajes como uno de ensueño. Otro elemento que refuerza esta idea de lo fantástico y casi mágico de la sección es el glockenspiel. Su timbre brillante y resonante contribuye a generar una sensación de ilusión y fantasía. Su entrada ha sido reservada para el momento en que las maderas se unen a las cuerdas para tocar el motivo del amor, sugiriendo la idea de que la conexión entre ambos personajes se ha producido.

Desde un punto de vista compositivo, el uso de recursos como el *whispertone* y el *aeolian sound* en la flauta se fundamenta en que, por evitar que se produzca un silencio absoluto, contribuyen a articular las entradas de los instrumentos de manera más fluida. En pocas palabras, funcionan como una suerte herramienta de transición entre las entradas de los instrumentos. Esta misma lógica es aplicable a los armónicos del violín. Sin embargo, ellos sí producen alturas definidas, y por esta razón han servido además para generar un fondo armónico sutil a la entrada de la viola, lo cual se puede observar en el compás 18.

Ejemplo 10. Compases 12-24.

Por otro lado, el uso de dichas técnicas extendidas responde a la intención de proponer una apuesta estética inclusiva, donde puede coexistir un manejo musical vinculado a la tonalidad, así como algunos elementos asociados a la música académica contemporánea. Es posible notar el uso de dichos elementos se encuentra justificado a partir de lo que la música busca representar, lo cual se encuentra determinado por el guion. Es decir, dichos elementos no solo están presentes porque pueden,—como podrían haber sido un sinnúmero de otros recursos más contemporáneos—sino porque deben. No dejaré de señalar las demás áreas donde este tipo de situaciones se produzcan a lo largo de la obra.

En el plano emocional, esta sección representa la fase de enamoramiento de la pareja. Se produce una caracterización de uno de los personajes como vinculado al sonido de las

cuerdas, mientras que el otro personaje se encontraría representado por las maderas. Para transmitir la idea de enamoramiento, tanto las pequeñas frases de la introducción como el motivo principal se alternan entre cuerdas y maderas, sugiriendo una conexión y atracción entre ambos personajes. Esta dinámica de alternancia culmina cuando la flauta se encuentra tocando el motivo principal en el compás 42. Sin embargo, es posible notar que en este momento las cuerdas se encuentran haciendo contra melodías al motivo principal, lo cual refuerza la idea de la atracción y complementariedad de la pareja.

Ejemplo 11. Compases 36-45.

Adicionalmente, es importante mencionar que a lo largo de toda la sección solamente se ha repetido el motivo del amor o frases que lo sugieran. Ante la monotonía melódica que esto

produce, se ha recurrido a la orquestación como un medio de generar variedad e interés a la sección, explotando los timbres de los instrumentos para repetir esencialmente una misma melodía con diferentes colores. Narrativamente, la fuerte incidencia melódica del motivo del amor busca establecer que este sentimiento es el elemento central del ballet.

II. Primer dolor

Esta sección puede entenderse narrativamente como una continuación de la primera.

Musicalmente, sin embargo, se produce una modulación hacia la subdominante menor, lo cual sugiere la idea de cambio. Exceptuando el primer acorde que se produce en la sección, Sol menor, la armonía parece seguir apuntando hacia una sonoridad mayor, lo cual refuerza la idea de que esta sección se encuentra unida discursivamente a la anterior, y que este corto cambio hacia la subdominante menor representa una primera fisura. El cambio de armadura desde Re Mayor hacia Sol menor es una forma de enunciar explícitamente la idea del cambio hacia un carácter más oscuro y menos dulce.

Desde las articulaciones musicales se producen de igual manera una serie de cambios.

Aparece por primera vez un multifónico en el clarinete —compás 55—, el cual, debido a las cualidades de su timbre tosco y casi desembocado, busca representar la idea de dolor.

Este se presenta por apenas dos compases, lo cual indicaría que se trata de un dolor pasajero y no muy relevante. Es importante mencionar que las notas para producir este multifónico han sido cuidadosamente seleccionadas, de tal manera que calcen con la armonía suscitada en este momento, lo cual responde a dos factores. El primero es mi propio tratamiento de las disonancias, el cual fue abordado en el primer capítulo de este trabajo. En segundo lugar, el hecho de que sus notas calcen con la armonía sugiere que este

primer dolor se encuentra narrativamente unido a la sección y que este no ha marcado aún un cambio sustancial en la relación. Por otro lado, el uso de *sul pont* en las cuerdas y el frullato en la flauta apunta a reforzar la idea de un primer dolor, aunque de manera menos notoria que el multifónico. La sección finaliza con un crescendo en tutti, el cual será fuertemente contrastado con el inicio de la sección siguiente. De esta manera, se busca dejar en claro al espectador que se ha producido un cambio hacia una nueva sección musical.

Ejemplo 12. Compases 64-71.

The musical score for Example 12, measures 64-71, is presented in a standard orchestral format. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Glockenspiel (Glock.), Maracas (Mar.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The key signature is B-flat major and the time signature is 4/4. Dynamics range from piano (p) to fortissimo (ff). Performance instructions include 'frull' (trill) and 'sul pont' (sul ponticello). The score shows a crescendo in tutti towards the end of the section.

III. Movimiento oblicuo

La tercera sección del ballet es una de las más largas de la pieza. Una primera razón para esta decisión se debe a que, por buscar representar el transcurrir del tiempo, debía ser una de las secciones con mayor duración. Otra razón, quizás más importante, es que en ella se encuentra el clímax de la pieza, lo cual implica que debe durar lo suficiente como para acumular la tensión necesaria para que este punto álgido se produzca de manera satisfactoria. Esta sección, al igual que la primera, se puede dividir internamente en dos partes: la sección de la cotidianidad y la sección del conflicto.

La primera parte de la sección presenta un considerable cambio de carácter con respecto a las secciones anteriores. Cuenta con un carácter mucho más percusivo e incluso lúdico. Este añadido lo produce el ritmo de negras constante, marcado por la marimba, que busca representar la cotidianidad. Las frases cortas que se suscitan en las maderas —luego también en las cuerdas— que comienzan y terminan en la misma nota y se repiten varias veces a lo largo de esta primera mitad de la sección, refuerzan la idea de lo estático u oblicuo. Por otro lado, la elección de un tempo en *andante* —u 80bpm— es una alusión directa al pasar del tiempo.

En el plano melódico se produce por primera vez una melodía distinta de la principal, la cual solo se encuentra en esta sección. Este motivo, referido como “el motivo de lo cotidiano”, se presenta tanto en tonalidad mayor como menor, sugiriendo la idea de que dentro de lo cotidiano de la relación de pareja conviven elementos positivos y negativos. De la misma manera, porque la cotidianidad es un elemento de considerable importancia

dentro de la propuesta, tanto a nivel estético y narrativo como musical, ameritó que tenga al menos un motivo dedicado a ella.

Desde lo musical, la sección se caracteriza por tener cortes rítmicos o interrupciones bastante evidentes, así como cambios a un indicador de compás irregular. Las alternancias que se producen entre corcheas y figuras atresilladas, así como los cambios intermitentes de indicador de compas entre 4/4 y 7/8 en esta primera mitad de la sección van sugiriendo la idea de resquebrajamiento frente al pasar del tiempo. Siguiendo la misma línea, es posible notar que en cortes como los de los compases 86 y 89 el motivo del amor es brevemente citado, aunque con una y dos alteraciones accidentales respectivamente. La música se va alejando de un centro tonal definido a medida que la cotidianidad va modificando la relación de pareja.

Ejemplo 13. Compases 64-71.

The musical score for Example 13, measures 64-71, is presented in a standard orchestral format. It includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Glockenspiel (Glock.), Maracas (Mar.), Violin I (Vin. I), Violin II (Vin. II), Viola (Via.), and Violoncello (Vc.). The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and features complex rhythmic patterns, including triplets and irregular time signatures (4/4 and 7/8). Dynamics range from piano (p) to fortissimo (f). The score shows a clear progression of dynamics and rhythmic complexity across the measures.

Recién en el compás 91, cuando el 7/8 se instaure de manera formal, se produce un punto de quiebre tanto desde lo musical como desde lo narrativo: se inicia la sección del conflicto, la cual contiene el clímax de la obra. El carácter de la música se vuelve agitado, la armonía se vuelve no definida y ambigua, y la figuración se mantiene casi estrictamente en semicorcheas. Elegir un compás como un 7/8 para generar una sensación de conflicto se debe a la naturaleza irregular del indicador de compás. Esta idea de la inestabilidad es reforzada dentro de lo armónico gracias al uso frecuente de acordes de séptima disminuidos, cuya sonoridad se caracteriza por ser inestable y tensa. De igual manera, desde lo melódico se empieza a emplear intervalos disonantes como novenas menores y tritonos en las cuerdas, ahora de manera más directa. Al igual que con las técnicas extendidas, el uso de disonancias fuertes e intervalos inestables se justifica en la medida en que refuerza lo que se busca representar a partir de lo pautado desde el guion.

Ejemplo 14. Compases 91-94.

The image shows a musical score for measures 91-94. The score is written in 7/8 time and includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Glockenspiel (Glock.), Maracas (Mar.), Violin I (Vin. I), Violin II (Vin. II), Viola (Via.), and Cello (Vc.). The key signature is one flat (B-flat). The score begins with a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano). The Flute part is mostly silent, with a few notes in the final measure. The Clarinet and Bassoon parts play a melodic line with eighth notes. The Glockenspiel and Maracas parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Violin I part starts with a chord marked 'E' and then plays a melodic line with eighth notes, including an *arco* marking. The Violin II part plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Viola and Cello parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The score ends with a dynamic marking of *mp*.

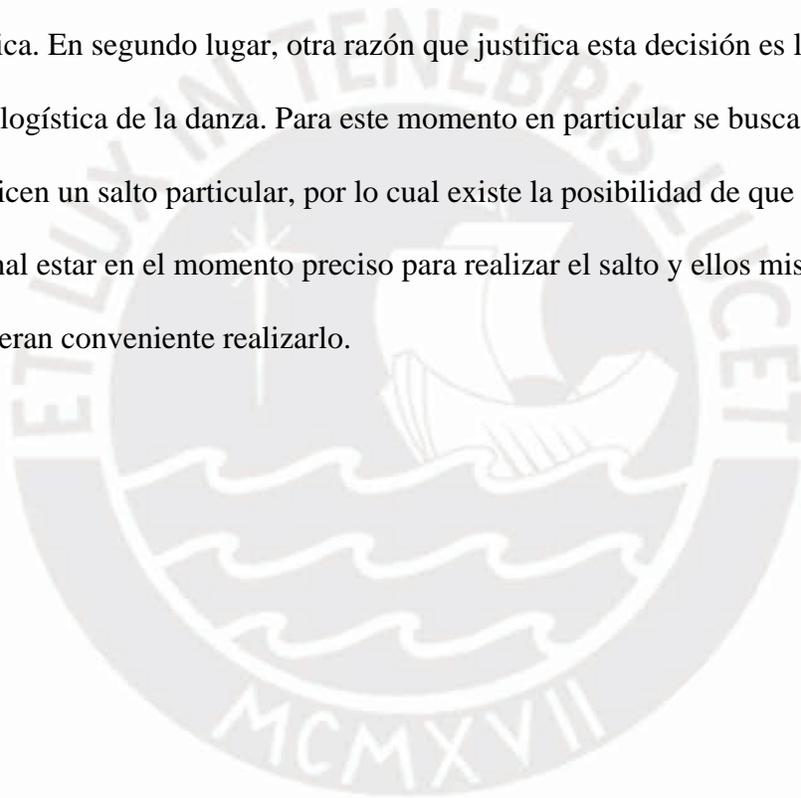
Es importante señalar que desde el inicio de la sección se ha buscado generar una modulación rítmica que desemboque hacia el punto álgido de la obra. Esto lo hago al transitar por el uso predominante de figuras negras, en la primera mitad de esta sección, luego corcheas y finalmente semicorcheas hacia el final de la misma. Esta modulación fue pensada a priori y precisamente tiene como fin enfatizar el efecto dramático del clímax de la pieza.

El clímax de la obra se produce cuando la mayoría de los instrumentos hace un ostinato al unísono sobre la base de lo que sería un acorde disminuido, el cual va creciendo con cada repetición. El clarinete se mantiene haciendo multifónicos en fortísimo, lo que es una indicación del dolor presente en el punto más álgido del conflicto. La figuración de las notas empleadas en el clímax, principalmente semicorcheas, sumada a la dirección ascendente del ostinato, refuerza el incremento de la tensión y la sensación de conflicto que se busca generar.

Es posible notar que a pesar de la conglomeración de intervalos que se suscitan, dentro de los cuales hay muchas disonancias previamente no empleadas en esta pieza, el carácter melódico mantiene el protagonismo. El motivo del amor es citado constantemente a lo largo de esta sección, aunque con algunas modificaciones en sus notas —principalmente alteraciones accidentales—, que muchas veces no calzan con la armonía del momento. Esto sugiere la idea de que el amor de la pareja se ha transformado en algo conflictivo y poco sano, sin que aparentemente tenga una dirección clara.

Un detalle importante de la sección climática de la obra es que se contempla que los músicos repitan el ostinato, el cual se encuentra dentro de la barra de repetición de los

compases 112 y 113, hasta que los danzantes produzcan una señal que indique el corte del mismo. Esto se debe a dos motivos. En primer lugar, desde lo narrativo, este momento constituye un punto de quiebre en la obra —cuando uno de los personajes decide confrontar los problemas de fondo de la relación—. Por esta razón se busca que los danzantes sean empoderados con la decisión de detener la música cuando lo consideren apropiado, como demostrando tener control sobre la música por primera vez. Esta decisión constituye un intento desde de la misma composición de hacer que ambas disciplinas converjan de manera sinérgica. En segundo lugar, otra razón que justifica esta decisión es la consideración logística de la danza. Para este momento en particular se busca que los danzantes realicen un salto particular, por lo cual existe la posibilidad de que les tome algún tiempo adicional estar en el momento preciso para realizar el salto y ellos mismos elijan cuándo consideran conveniente realizarlo.



Ejemplo 15. Compases 110-113.

110 **F** *repetir hasta que performer haga una señal de silencio* 15

Fl. *mf sf ff sf*

Cl. *mf sf ff sf*

Fag. *mf sf ff sf*

Glock. -

Mar. *mf sf ff sf*

Vin. I *mf sf ff sf*

Vin. II *mf sf ff sf*

Vla. *mf sf ff sf*

Vc. *mf sf ff sf*

Otro punto importante a mencionar sobre esta sección es la ubicación temporal del clímax.

Por lo general, tiendo a situar el clímax siguiendo la lógica de la proporción aurea⁴. En términos prácticos, esto consta esencialmente de situar el clímax dentro del último tercio de la pieza. La fundamentación para esto es que para el segundo tercio de la obra ha transcurrido suficiente tiempo como para acumular la tensión necesaria para llegar al punto

⁴ La sección áurea, del latín 'sectio aurea', es una proporción que aparece entre los segmentos de una recta al dividir esta en media y extrema razón. Una recta AB queda dividida por un punto F en otros dos segmentos (AF y FB), de tal forma que el segmento mayor es al menor como el todo es al mayor (Toledo 2013: 10).

álgido y, de igual manera, sobra la mitad de este mismo tiempo para que la energía acumulada pueda dispersarse satisfactoriamente. Sin embargo, en este caso en particular fue necesario ubicarlo más próximo a la mitad de la obra debido a que narrativamente las secciones posteriores son consecuencia de lo que sucede en esta sección. Esto no llegó a comprometer estructuralmente la obra ni significó una formulación considerable sobre las secciones, aunque sí conllevó alargar algunas frases y realizar algunas repeticiones adicionales previas al clímax, de tal manera que este pueda estar lo más cerca posible hacia el último tercio.

IV. Implosión: segundo dolor

Esta sección busca representar la idea de incertidumbre y dolor. Su carácter es misterioso, lo cual se debe en gran parte a la armonía ambigua y no determinada a lo largo de toda la sección, así como al uso constante de notas no diatónicas y de alteraciones accidentales. De igual manera, las notas agudas que se producen en los violines entre los compases 114 y 128 no solo proveen un contexto armónico, sino que además contribuyen a generar expectativa y tensión. Este intervalo de sexta menor generado por los violines será utilizado desde la composición como un punto de partida sobre el cual se generan intervalos disonantes e inestables en los demás instrumentos.

El motivo del amor será citado constantemente a lo largo de esta sección. Sin embargo, será referido de manera alterada y sin poder encontrarse un centro tonal definido para cada caso. Esto responde a la idea de que el amor de pareja se ha transformado en algo que genera disconformidad y disentimiento. Al comparar el leitmotif del amor con estas variaciones motivicas —las de los compases 118, 121 y 123— es posible notar que la dirección de las

en fortísimo del clarinete que se produce en el compás 134 es bastante notorio debido a que este es el único sonido en este momento en particular. Este multifónico busca representar lo que vendría a ser una suerte de grito de impotencia y dolor. Este recurso es inmediatamente seguido por un compás de silencio, el cual ha sido concebido como un elemento mediante el cual el espectador pueda asimilar el dramatismo producido por los recursos compositivos detallados en este párrafo.

Ejemplo 17. Compases 127-135.

The musical score for Example 17, measures 127-135, is presented in a standard orchestral format. It includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Glockenspiel (Glock.), Maracas (Mar.), Violin I (Vin. I), Violin II (Vin. II), Viola (Via.), and Violoncello (Vc.). The score is in 2/4 time and features a key signature of one flat. The dynamics range from *ppp* to *ff*, with markings for *Molto marcato* and *Ord.* (Ordinary). A large crescendo is visible across the strings and woodwinds towards the end of the section.

El crescendo en tutti que aparece hacia el final de la sección se produce con un poliacorde bastante tenso, el cual contiene una mezcla de un acorde aumentado, un acorde de séptima menor y dos intervalos adicionales que buscan generar disonancias fuertes en relación a los demás acordes. Además de ser musicalmente una transición hacia la próxima sección, este

acorde tenso busca sembrar en el espectador incertidumbre sobre lo que va a pasar a luego,
lo cual produce expectativa.



Ejemplo 18. Compases 136-149.

18

136 **H**

I V. Segunda Atracción
Poco Andante ♩ = 80

Fl.

Cl.

Fag.

Glock.

Mar.

H

Vin. I

Vin. II

Vla.

Vc. *sul pont*

Orcl.

V. Segunda atracción

Esta sección, que trata sobre una segunda atracción de la pareja, se inicia con un intervalo de sexta, haciendo alusión a la primera atracción representada en la sección I. Sin embargo, presenta la dirección y el modo del intervalo invertidos, apareciendo como una sexta menor descendente, en vez de una sexta mayor ascendente como lo fue al inicio de la pieza. Esto suscita la idea de que, si bien el amor sigue presente, la visión que tienen los personajes de este no es la misma, dado que ahora empiezan a sentir las consecuencias de no haber

podido llevar su amor de manera sana. Esta idea se profundiza a lo largo de la sección mediante el uso de una armonía inestable, cromatismos de manera constante, acordes que parecen que no terminan de resolverse.

La secuencia de acordes que se producen desde el compás 147 hasta el 149 son precisamente un ejemplo de cómo el uso de cromatismos en un contexto armónico desestabiliza la sensación de resolución armónica. Al analizar esta secuencia, es posible notar que hacia el final del compás 149 se produce un acorde de La bemol séptima dominante, el cual en un contexto tonal resolvería normalmente hacia un Re bemol mayor o menor. Sin embargo, se produce una resolución hacia un acorde enarmónico disminuido, Do sostenido disminuido, el cual a su vez genera otra secuencia que no terminará de resolver.

Estas secuencias de acordes buscan generar sonoramente la expectativa de una resolución armónica sin que esta se llegue formalmente a producir. Esto genera una sensación de insatisfacción, y evoca la idea de una felicidad inalcanzada. En este caso en particular, se trata de la representación de la impotencia de los personajes ante la incapacidad de recuperar la felicidad que alguna vez se halló en el amor de pareja, sin tener mayor éxito. Este tipo de progresión armónica será empleada nuevamente desde el compás 155 hasta el 166.

Ejemplo 19. Compases 150-160.

19

The image shows a musical score for measures 150-160. The score is arranged in a system with the following parts from top to bottom: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Glockenspiel (Glock.), Maracas (Mar.), Violin I (Vln.I), Violin II (Vln.II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The score includes various dynamics such as *mf*, *p*, *mp*, *pp*, and *psub*, as well as performance instructions like *molto espressivo*. The Flute part has a *p* dynamic starting at measure 154. The Clarinet part has *mf* dynamics at measures 150, 151, and 154, and a *p* dynamic at measure 154. The Bassoon part has *mp* at measure 150, *mf* at measure 151, *p* at measure 154, and *mf* at measure 160. The Maracas part has *pp* dynamics starting at measure 154. The Violin I part has *psub* at measure 150, *p* at measure 154, *mp* at measure 155, and *p* at measure 156. The Violin II part has *p* at measure 150, *p* at measure 154, *mp* at measure 155, and *p* at measure 156. The Viola part has *p* at measure 150, *p* at measure 154, *mp* at measure 155, and *p* at measure 156. The Violoncello part has *mp* at measure 150, *mf* at measure 151, *p* at measure 154, *mp* at measure 155, and *p* at measure 156.

El motivo del amor es citado tres veces a lo largo de esta sección, las dos primeras veces sobre armonías ambiguas. La tercera aparición del motivo del amor hacia el compás 168 marca la primera vez en toda la sección que este motivo es citado en modo mayor. Su aparición es particularmente notoria debido al silencio de casi dos compases completos que le antecede. Esta cita busca representar la idea de esperanza dentro de un contexto de incertidumbre, aflicción e inestabilidad. El motivo es inmediatamente interrumpido por un

retorno hacia una armonía inestable y ambigua, lo cual suscita la idea de que se trató solo de una vislumbre de esperanza.

Llegando casi al final de la sección, en los compases 172 y 173 se produce una alternancia de frases entre cuerdas y maderas, lo cual produce una suerte de dinámica de pregunta y respuesta entre ambas familias de instrumentos. Este diálogo entre cuerdas y maderas busca representar una conversación entre los personajes, mediante la cual intentan arreglar su situación sentimental. El resultado de dicha conversación se vería reflejado al final de la sección.

Ejemplo 20. Compases 168-176.

The image shows a musical score for Example 20, measures 168-176. The score is written for a full orchestra, including Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Glockenspiel (Glock.), Maracas (Mar.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The music is in 4/4 time and features dynamic markings such as *p*, *mp*, *pp*, *mf*, and *f*, along with a *rit.* marking. A large watermark "LUX IN TENEBRIS LUC" is visible in the background.

La sección culmina con una serie de acordes que parecen realizar una semicadencia hacia un acorde de Sol mayor como dominante de Do menor —compases 174, 175 y 176—. Sin embargo, dentro de cada acorde, exceptuando el primero de la secuencia, hay una nota que parece ser ajena a la armonía y que produce una disonancia fuerte con alguna otra nota del acorde, o termina produciendo un acorde que podría interpretarse de distinta manera, como es el caso del último, que parece ser una mezcla de Sol mayor con Sol aumentado. Esto genera un elemento de disconformidad frente a una progresión que debería producir una resolución placentera, sugiriendo la idea de que, aunque se haya producido una conversación entre los personajes, esta aparentemente no ha sido realmente fructífera, y deja entrever la posibilidad de que la relación puede no tener mayor futuro.

VI. Separación

La última sección del ballet es la única que ha sido concebida como aislada del resto. Esto responde a la idea que la sección busca representar: una separación. La música busca evocar seriedad y madurez frente a la ruptura, como mostrando una forma de aceptación hacia ella. Esta idea de separación es reforzada desde lo melódico a partir de la introducción del “motivo de la separación”, el cual solo se encuentra presente en esta sección. Es posible notar que la música cuenta con un carácter melancólico, principalmente definido por el tempo lento, el uso de una armonía propia de una tonalidad menor, así como una figuración larga y espaciada en las líneas melódicas.

Ejemplo 21. Compases 177-187. El motivo de la separación es tocado inicialmente por el fagot.

22 **K** VI. Separación
177 Adagio ♩=60

Fl.
Cl.
Fag. *p*

Glock.
Mar.

Vln. I *mp*
Vln. II *ppp* < *p*
Vla. *ppp* < *p*
Vc. *ppp* < *p*

El primer intervalo de este motivo, el cual se escucha al inicio de la sección, es una consonancia abierta —una cuarta justa ascendente—. Esto marca una diferencia clara con respecto a las consonancias blandas que hasta ahora han sido intervalos característicos prevalentes de los inicios de cada sección, los cuales en gran medida han sentido su carácter desde un principio. La solemnidad que genera este intervalo quiere proponer un aire de seriedad hacia el final del ballet, mostrando cierto grado de aceptación frente a la separación.

La armonía, al igual que en la primera sección, es evidentemente tonal. Al ser estas dos las únicas secciones que han contado con una armonía tan directa y clara, esto sugiere la idea de que se está llegando al final de un ciclo. Desde lo armónico, el uso de los acordes IV - V - I como parte de la armonía del motivo de la “separación” ayuda a reforzar la idea de que, en efecto, se está resolviendo la situación, aunque en este caso se resuelve en una disolución de la relación.

A pesar de que esta sección ha sido pensada como independiente de las secciones, es posible notar algunas similitudes entre el motivo del amor y el de la separación. En primer lugar, se encuentra la figuración del motivo. Ambos comienzan con una anacrusa de negra y con un intervalo ascendente. Es posible notar que la similitud en la dirección de las notas se mantiene hasta el segundo compás del motivo de la separación. De igual manera, en ambos casos la armonía que acompaña a los motivos es bastante simple y directa, usando acordes de la tonalidad y estrictamente notas diatónicas. El motivo, al igual que en la primera sección, se va alternando entre cuerdas y maderas, comenzando con las maderas y luego pasando a las cuerdas, realizando el recorrido inverso que en la sección I. Esto sutilmente sugiere la idea de que la situación de pareja se ha invertido.

La pieza finaliza con una cadencia perfecta de V - I hacia Mi menor, lo cual es una clara indicación de conclusividad. En el penúltimo compás, los instrumentos van armónicamente resolviendo hacia el I en un ritmo de negra. Sin embargo, al comenzar el último compás, entra el clarinete haciendo un Sol sostenido, lo cual parecería sugerir un acorde de Mi Mayor. Este acorde menor-mayor producido por la superposición de un acorde mayor sobre uno menor, el cual ha seguido a una cadencia perfecta, es una forma de representar una separación incierta, y en de cierto modo, insatisfactoria. Se representa así la idea de que si

bien la separación se debe producir por la imposibilidad de mantener una relación sana — esto lo representaría el acorde menor—, el cariño que aún se tienen ambos personajes genera una clara insatisfacción ante esta decisión. Esta idea se justifica a partir del modelo Kübler-Ross, el cual propone que, aunque las personas pueden llegar a aceptar el duelo, esto no significa que lo deban hacer necesariamente con alegría (Kübler-Ross, 1969, p. 148). Por el contrario, el acorde final sugiere la idea de que a veces podemos aceptar el devenir de ciertos eventos, pero ello no necesariamente implica un desenlace feliz. Desde un punto de vista narrativo, este último acorde busca hacer del final uno abierto, donde la interpretación podría hacer del mismo un final triste o un final feliz.

Ejemplo 22. Compases 189-199.

The musical score for Example 22, measures 189-199, is presented in a standard orchestral format. It features eight staves: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Glockenspiel (Glock.), Maracas (Mar.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The score begins at measure 189, marked with a box containing the letter 'L'. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'a tempo' with a quarter note equal to 60. The score includes various dynamics such as *p*, *pp*, *mp*, *mf*, and *pp<ff*. There are also markings for 'rit.' (ritardando) and 'a tempo'. The score ends at measure 199. A large watermark 'LUX IN TENEBRIS LUC' is visible in the background of the score.

2.3 Sobre la puesta en escena

La entrega final de esta composición se produjo al final del primer semestre de 2016, semestre en el que llevé el curso individual Taller de Composición 7. El curso contempló como nota del examen final la puesta en escena del ballet, la cual debía realizarse con danza en vivo y con música en vivo o grabada. Por motivos logísticos, fue prácticamente imposible estrenarla con músicos en vivo, por lo que en esta primera ocasión la música fue reproducida desde el software de notación musical donde se realizó la composición.

Debido a los requerimientos de este examen, a lo largo del semestre no solo elaboré el guion del ballet y compuse la música, sino que adicionalmente organicé una serie de ensayos con estudiantes de danza de la misma facultad, con quienes me dediqué a trabajar en la coreografía del ballet. Esto naturalmente conllevó un nivel adicional de responsabilidad que el de solamente componer la música. Cabe destacar que los ensayos con danza empezaron hacia la mitad del semestre, mientras aún seguía componiendo la música, y se mantuvieron hasta un día antes del examen. Sin embargo, debido a que ya había identificado lo que quería transmitir en cada sección del ballet tanto a nivel físico como emocional —gracias al diagrama guía para danza y música—, el proceso de creación de la coreografía fue mucho más fluido y sencillo. El diagrama resultó ser sumamente útil en este proceso, y su elaboración fue apreciada por los danzantes gracias a que les permitió tener dirección e intención para las distintas partes de la obra.

La puesta en escena con músicos se realizó durante el segundo semestre del 2016. Esta presentación no fue requerimiento de ningún curso, sino que más bien la realización de un

estreno de la música del ballet con músicos en vivo partió de un interés personal. Este proceso de ensayar periódicamente y ver cómo la música que he compuesto a lo largo de todo un semestre cobra vida ha sido quizás lo más enriquecedor del proceso. Además de la satisfacción personal que pueda generar el que mi música sea tocada, ha sido precisamente en su ejecución que he podido realmente comprobar si las herramientas compositivas empleadas en la obra funcionaron de la misma manera en la que fueron concebidas. En algunos casos fue necesario replantear ciertas frases musicales, como notas en pasajes instrumentales rápidos que podrían no resultar prácticos de ejecutar para los instrumentistas, así como reconsiderar la duración de algunos silencios y de notas largas ligadas, las cuales al ensayarse resultaron redundantes o incluso exageradas. En la mayoría de casos, es necesaria la ejecución de una obra, ya sea en ensayo o en concierto, para que este tipo de detalles se evidencien, lo cual deriva en posteriores correcciones. En este caso, se hizo solamente correcciones menores que no comprometieron de manera significativa la estructura ni su comprensión como un todo.

Un último aspecto que considero relevante mencionar sobre la puesta de escena del ballet tiene que ver con la inclusión de un director musical de la obra. En mi planteamiento instrumental inicial, el cual contemplaba el uso del piano, un director muy probablemente no hubiera sido necesario. Sin embargo, frente a la ausencia del piano, y tomando en cuenta la cantidad de silencios que se presentan a lo largo de la obra, la inclusión de un director musical fue necesaria. Debido a que como compositor de la obra era yo quien más la conocía, aproveché esta necesidad como una oportunidad para dirigir una obra mía por primera vez. Esto fue relevante en el marco de la comprensión de la ejecución de la música, pues me llevó a reformular una serie de cambios de tempo y calderones que se habían concebido en la composición, los cuales por diversos motivos no funcionaron de la manera

esperada. El contar con la oportunidad de dirigir la música compuesta por uno mismo es de igual manera una experiencia sumamente enriquecedora para un compositor aún en formación, debido a que permite ver la música desde una perspectiva adicional a la del compositor.

No quisiera finalizar sin antes agregar que el esfuerzo adicional realizado por mi parte para llevar a cabo esta presentación ha sido gratificante, no solo porque es donde siento que más he aprendido, sino porque ha significado la culminación de un proceso compositivo y la superación de una etapa de mi vida, tanto a nivel musical como personal.



Conclusiones

La composición del ballet ha constituido una etapa de experimentación dentro de mi formación profesional como músico y compositor en la cual he intentado asimilar una visión más ligada a la estética musical académica contemporánea. Ha significado un proceso de negociación con mis propias preferencias estéticas, a través del cual he descubierto hasta qué punto puedo extender mis raíces tonales —o mi concepción estética más conservadora—, sin dejar de considerarme un compositor tonal y obtener un resultado que sea de mi agrado. La obra marca un hito compositivo en mi formación musical en la medida en que ha ayudado a delimitar los límites de mi estética musical y ulteriormente a fortalecer mi identidad como compositor, razón por la cual hoy me encuentro más seguro de qué es lo que musicalmente me representa.

De igual manera, la obra constituye un intento de proponer una visión mixta de la estética en la contemporaneidad, donde puedan convivir elementos musicales vinculados a la tonalidad con otros propios de la contemporaneidad. Es decir, sugiere una visión sinérgica y constructiva entre posturas afianzadas en la tonalidad y posturas estéticas contemporáneas.

Componer un ballet como este demanda muchas horas de dedicación y trabajo. A ello debemos sumar el reducido alcance que suelen este tipo de manifestaciones y la complejidad logística que implica montar una puesta en escena con músicos y danzantes. Por eso encuentro poca motivación para dedicarme de manera profesional a realizar

composiciones y presentaciones de este tipo. Sin embargo, dentro de un proceso de formación músico-profesional, lo considero una experiencia sumamente enriquecedora. Debido a que veo un potencial grande para compositores en la industria del cine y en el medio audiovisual, el trabajar música sobre la base de un guion y con un tiempo límite ha constituido una forma de preparación para una situación laboral real en ese campo. En síntesis, la experiencia de la composición y posterior puesta en escena del ballet ha contribuido a ratificar el campo laboral al cual estoy inclinado a dedicarme.

Por otro lado, la composición de esta obra ha constituido un mecanismo de asimilación de una aflicción emocional. El decidir realizar la obra basada en un sentimiento personal ha sido un elemento sumamente relevante en el proceso de composición. La elaboración del guion, la división de secciones del mismo y la posterior composición de la música han sido formas de conocer mi propio sentir, y han contribuido a la superación de mi propia aflicción en la medida en que he podido comprender mi estado emocional a través de la composición. Adicionalmente, el hecho de versar sobre una vivencia personal ha sido un estímulo para mi propia creatividad, pues, debido a mi estado emocional, el nivel de “conexión” con la música fue particularmente más fluido que en ocasiones pasadas. La realización de este trabajo, el cual ha supuesto un análisis más detallado de la música, ha sido igualmente enriquecedora, ya que he podido reflexionar en mayor profundidad sobre la obra y, en consecuencia, me he podido conocer más.

Finalmente, frente a lo que parece ser un proceso de “intelectualización” en la música académica contemporánea, la música de este ballet busca revalorar el componente emotivo como parte central dentro de una propuesta. Mi visión estética se fundamenta en el uso de

un balance entre emoción y razón. En tal sentido, la creencia en el balance, el orden, los cánones, el respeto a las reglas y los parámetros son algunos elementos que, además de ser centrales en mi apreciación estético-musical, son elementos clave en mi desempeño cotidiano como persona. Este trabajo propone que la visión estético-musical de uno puede compartir mucho con su propia visión del mundo fuera de lo musical. La manera en la que entiendo y aprecio la música se aplica a diferentes instancias de mi vida personal y, en cierta medida, este ballet es una prueba de ello.



Referencias

ALVEAR, Adriana

2001 *Composición de música para videojuegos. Un nuevo campo de acción para la composición musical.* Tesis de licenciatura en Estudios Musicales con énfasis en Composición Musical. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, Departamento de Estudios Musicales.

ARANDA, Cayetano

2004 *Introducción a la estética contemporánea.* Almería: Servicio de publicaciones de la Universidad de Almería.

BORGDORFF, Henk

2010 El debate sobre la investigación en las artes. Amsterdam: Amsterdam School of the Arts. Consulta 20 de marzo de 2018.

https://www.gu.se/digitalAssets/1322/1322698_el-debate-sobre-la-investigaci--n-en-las-artes.doc

CAGE, John

1961 *Silence.* Hanover, Nuevo Hampshire: Wesleyan University Press

CARMONA, Omar

2004 *UR - SPRUNG.* Tesis de licenciatura en Composición Musical. Santiago de Chile: Universidad de Chile, Facultad de Artes, Departamento de Música y Sonología

CASTANEDO, Celedonio

1997 *Terapia Gestalt, Enfoque centrado en el aquí y ahora*. Tercera edición. Barcelona: Herder, p. 44

DACK, John

2002 Technology and the instrument. *Musik netz werke - Konturen der neuen Musikkultur*. Berlín, pp. 39-54. Consulta: 14 de mayo de 2018.
<http://eprints.mdx.ac.uk/463/>

DANTO, Arthur

1999 Introducción: moderno, posmoderno y contemporáneo. En *Después del fin del arte*. Barcelona: Paidós, pp. 25-41.

FERNÁNDEZ, María del Carmen

2004 *Officium Divinum: para Flauta, Clarinete Bb, Violoncello y Piano*. Tesis de Licenciatura en Música. Puebla: Universidad de las Américas Puebla, Escuela de Artes y Humanidades, Departamento de Música y Danza.

FERRER, Roberto

2012 El concepto de evolución estética en Ígor Stravinski. *ARTSeduca* Valencia, (2), pp. 28-37. Consulta: 14 de mayo de 2018.
http://www.academia.edu/9697519/El_concepto_de_evolución_estética_en_Ígor_Stravinsky

KÜBLER-ROSS, Elisabeth

- 1969 *Sobre la muerte y los moribundos*. Cuarta edición. New York: The Macmillan Company.
- HOOPER, Emma
- 2002 Hear me: How Intratextual Musical Association Develops Literary Characters. *Interdisciplinary Literary Studies*. Pennsylvania: Penn State University Press, 14 (2), pp. 180-196. Consulta: 14 de abril de 2018.
<https://www.jstor.org/stable/pdf/10.5325/intelitestud.14.2.0180.pdf>
- GUBER, Rosana
- 2001 *La etnografía: método, campo y reflexividad*. Primera edición. Bogotá: Grupo Editorial Norma.
- LARA, Erika
- 2016 El inconsciente/consciente en la creación de una obra musical. *Summa Psicológica*, 13 (1), pp. 67-76. Consulta: martes 10 de abril de 2018.
https://www.researchgate.net/publication/305434330_El_inconscienteconsciente_en_la_creacion_de_una_obra_musical
- MEYER, Leonard
- 1956 *Emotion and meaning in music*. Chicago: University of Chicago Press.
- OLVERA, Pablo y MARTÍNEZ Mariano
- 2015 Narración y autoconciencia. Una lectura crítica a los postulados dantianos sobre el fin del arte. *Ideas y Valores*, 64 (157), pp. 171-189. Consulta: miércoles 6 de junio de 2018

PERSICHETTI, Vincent

1961 *Armonía del siglo XX*. New York: W.W. Norton & Company Inc.

PETROZZI, Clara

2009 *La música orquestal peruana de 1945 a 2015. Identidades en la diversidad*.

Tesis de doctorado en Musicología. Helsinki: Universidad de Helsinki,
Instituto de investigación de las artes.

RAMÍREZ, Diego

2010 El amor en nuestro tiempo: particularidades de su crisis. En *Del amor y la fantasía en la época contemporánea: Discusiones psicoanalíticas*. Pereira: Universidad Católica Popular del Risaralda Facultad de Ciencias Sociales, Humanas y de la Educación, pp. 5-46. Consulta 20 de marzo de 2018
<http://repositorio.ucp.edu.co:8080/jspui/bitstream/10785/2252/1/CDMPSI131.pdf>

SCHIFRIN, Lalo

2011 *Music Composition from Film and Television*. Boston: Berklee Press,
Boston.

TOLEDO, Yolanda

2013 *Sección áurea en arte, arquitectura y música*. Toledo: Universidad Castilla de la Mancha, Departamento de Matemática Aplicada, Escuela de Ingeniería Técnica Agrícola.

Recursos audiovisuales

POPE, Conrad

2012 “The Craft of Orchestration from 1930 to Now”. Los Angeles: American Society of Music Arrangers and Composers.

Recursos web

BUSINESS WORLD (BW)

The Media and Entertainment Market is Currently Pegged at ~USD 1.6 Trillion, and is Expected to Touch USD 2.3 Trillion by 2022”. Consulta: 23 de junio de 2018

<http://businessworld.in/article/The-Media-and-Entertainment-Market-is-Currently-Pegged-at-USD-1-6-Trillion-and-is-Expected-to-Touch-USD-2-3-Trillion-by-2022-/20-06-2018-152462/>

OXFORD DICTIONARIES

Definición de “Música” en español. Consulta: 14 de abril de 2018

<https://es.oxforddictionaries.com/definicion/musica>

GLOSARIO DE TÉRMINOS MUSICALES

Definición de “*Leitmotiv*” en español. Consulta: 24 de octubre de 2018-10-

<https://glosarios.servidor-alicante.com/terminos-musicales/leitmotiv>

Partituras consultadas

CHOPIN, Frédéric

Nocturno No. 2 Op. 9 (Leipzig: Breitkopf und Härtel)

LAI, Francis

Love Theme from “Love Story” (1999, Sony/ATV Music Publishing)

MORRICONE, Ennio

Love Theme from “Cinema paradiso” (1988, EMI Music Publishing)

WAGNER, Richard

Preludio de Tristán e Isolda (Leipzig: Breitkopf und Härtel)

WILLIAMS, John

Han and Leia Theme (1980, Warner-tamerlane Publishing Corp.)

Across the stars (2002, Warner-tamerlane Publishing Corp.)