

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



PUCP

La magia de la música en el circo: Un acercamiento a las funciones de la
música del espectáculo *La Nouba* del *Cirque du Soleil*

TESIS PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL DE
LICENCIADO EN MÚSICA

AUTOR

Santiago Alejandro Grande Bernuy

ASESOR

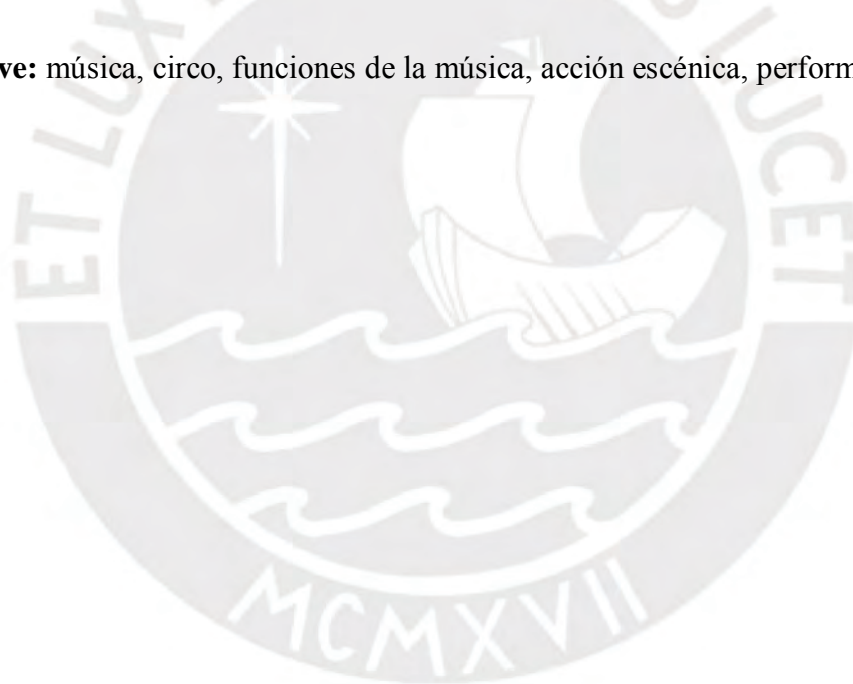
Rodrigo Benza Guerra

Lima, 2020

Resumen

La magia de la música en el circo: Un acercamiento a las funciones de la música del espectáculo La Nouba de Cirque du Soleil es una investigación que profundiza en el trabajo musical que posee esta gran compañía circense a través del análisis del espectáculo *La Nouba*. Este espectáculo es uno de los más emblemáticos del *Cirque du Soleil* y ha estado aproximadamente 19 años vigente en escena. A través de las diferentes formas de comunicación entre los distintos lenguajes circenses y la música, se busca generar diversos significados que pueden ser traducidos o destacados gracias a las funciones que cumple la música con respecto a la escena. Estas funciones se reflejan a través de un análisis escénico musical, lo cual permite establecer cómo es que la música asume un rol importante en la escena circense y cómo esto se puede ver reflejado en diferentes propuestas escénicas.

Palabras clave: música, circo, funciones de la música, acción escénica, performance.



Agradecimientos

Esta tesis se la dedico a todas las personas que nos dedicamos al arte, a quienes hoy en día bajo la circunstancia en la que nos encontramos como sociedad, seguimos laborando duro por amor y por pasión.

Agradezco a mis padres, Santiago y Giuliana, por su apoyo incondicional, no solo a lo largo de este proceso, sino durante toda la carrera. Así mismo agradezco a mi hermano Mauricio por los consejos y su compañía, y además a mi abuela Flor, quien siempre me estuvo presionando para concluir esta tesis.

Quiero agradecer también a Daniela Hudtwalcker, quien a lo largo de todo este proceso ha estado muy al tanto de mi evolución y de desarrollo como músico y como artista escénico.

A mi asesor, Rodrigo Benza, por la paciencia que me ha tenido y la dedicación que le dio a esta investigación.

Finalmente quiero agradecer a todas las personas que de algún modo aportaron no solo en esta tesis, sino también en mi persona y año tras año fueron moldeando a este ser escénico.

Gracias totales.

“Musicke is the eye of the ear”

- Thomas Draxe (1654)



Índice

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I: MARCO TEÓRICO	11
1.1 Diseño Sonoro.....	11
1.2. Criterios en la Composición Musical.....	13
1.2.1. Elementos Estructurales de la Música.....	13
1.2.2. Propiedades del sonido.....	16
1.3. Música y Escena.....	17
1.4. Música como elemento comunicacional.....	18
1.5. La música y la acción física.....	19
1.6. Música Diegética y Música Extradiegética.....	20
1.7. Funciones de la música con respecto a la escena.....	21
1.7.1. Funciones Expresivas o Emotivas.....	23
1.7.2. Funciones Narrativas o Significativas.....	24
1.7.3. Funciones Estructurales.....	26
1.7.4. Funciones Estéticas.....	28
CAPÍTULO II: LA MÚSICA EN LA NOUBA	30
2.1. Sobre la música de <i>La Noubá</i>	30
2.2. Funciones de la música en <i>La Noubá</i>	32
2.2.1. Cuerda Floja.....	33
2.2.2. Rola Bola.....	41
2.2.3. Ballet Aéreo en Sedas.....	61
2.2.4. Payasos.....	79
CONCLUSIONES	87
REFERENCIAS.....	93

INTRODUCCIÓN

Esta investigación se basa en el enfoque del trabajo de la música en el espectáculo escénico a partir de la experiencia circense del espectáculo *La Nouba* del *Cirque du Soleil*. La finalidad de esta tesis es presentar cómo la música es capaz de aportar un gran soporte ya sea a la narración, a la emotividad, a la estructura o a la estética de cualquier puesta en escena. A través del análisis escénico musical de cuatro diferentes performances de *La Nouba* se busca profundizar en las funciones que la música ejerce con respecto a la escena.

La música ha sido siempre un elemento importante no sólo en el arte escénico, sino también en la cotidianidad de la vida. Es común escuchar música trasladándose por la calle, en una fiesta, cuando hacemos algún deporte o cualquier otra actividad física, para relajarnos, etc. Como seres humanos, tenemos la posibilidad de seleccionar un género o un tema musical en particular para darle cierto color a cada situación en la que nos encontramos, para que nos ayude a conectarnos con el momento. Le damos un rol y un valor a la música dependiendo del contexto en el que estemos. Las diferentes características mismas de la música permiten que la capacidad expresiva de esta genere una conexión directa con el oyente, quien responde a los estímulos de diferentes formas.

Así como la música forma parte de la vida diaria, esta también forma parte de diferentes propuestas escénicas en las cuales asume un rol que no solo sirve para ‘ambientar’ la obra, sino que también dialoga con los distintos lenguajes presentes en escena para generar un discurso común que logre comunicar el mensaje de cada secuencia o acción de una obra.

La historia escrita data que la música, como parte del arte escénico, está presente desde la Antigua Grecia con los ditirambos a Dioniso y con las diferentes tragedias de Sófocles, Esquilo y Eurípides, pasando luego por la época de la *Commedia dell’Arte*, y así más adelante con la ópera, el teatro musical, los vodeviles y el circo, por mencionar algunos ejemplos.

Hay diferentes investigaciones que se enfocan en cómo se desenvuelve la música en espectáculos dancísticos, por ejemplo, o espectáculos como el teatro musical o las óperas. También podemos encontrar pesquisas que analizan la música como parte de espectáculos

ligados al folclore, entre danzas, fiestas y los diversos espectáculos típicos de cada cultura o región, los cuales son diferentes propuestas escénicas que traen consigo música, no sólo como parte de estas, sino como parte de la festividad en sí. Considerando la posibilidad de realizar una investigación que incluya la música como parte de un hecho escénico decidí tomar como objeto de estudio al circo.

El Circo

El circo es una propuesta escénica que combina teatro, danza, acrobacias y música. Desde sus orígenes en la Antigua China con los acróbatas, en el Imperio Romano con los gladiadores o los antiguos egipcios con los contorsionistas, la música ha sido parte de este espectáculo desde tiempos muy remotos:

El arte circense implica el desarrollo del cuerpo, en el que se conjunta el uso de los sentidos, la danza, se baila al ritmo de la música y se mueve al tiempo de los conteos, a la par del habla y escucha, es por ello que la práctica desarrolla agilidad, flexibilidad, audacia, concentración, coordinación, exactitud, entre otros que genera una representación distinta, que busca sintonía con el cuerpo, los pensamientos y sentimientos. El malabar como arte, ofrece diferentes maneras en las cuales las personas pueden contactar con esta disciplina (Alcántar et al., 2013, p.14).

Cuando nace lo que se conoce como circo tradicional (también conocido como circo moderno) en el año 1768 con Philip Astley, la música era vista como un simple acompañante, no se le daba mucho valor en el espectáculo. Cuando aparece lo que se conoce como circo americano y se implementan las bandas de vientos al espectáculo circense, se generó una relación más dancística entre la música, el espectáculo y el público. Con la aparición del circo contemporáneo, la música tomó un papel más importante y empezó a incluirse más con los sucesos y las acciones del espectáculo circense. Uno de los estudios más importantes relacionado a este tema es la tesis de doctorado de la Dr. Kim Baston, *Scoring Performance: The Function of Music in Contemporary Theater and Circus* (2008), realizada tomando como referencia la escena circense australiana.

El circo contemporáneo nace buscando romper con los esquemas implementados por el circo tradicional. Por ejemplo, el escenario no es circular sino frontal, no se usan animales, surgen

historias con un hilo conductor, entre otros aspectos. El arte circense contemporáneo se ha relevado y ha llamado la atención más que el circo clásico. Entre los rasgos de esta nueva corriente del circo destaca el trabajo que realizan con el cuerpo, es decir, regresar a las prácticas antiguas previas al adiestramiento de animales. El artista contemporáneo se vuelca sobre este, hace de él su medio de expresión y su oportunidad de desarrollo hacia procesos intrapsíquicos (Alcántar et. al, 2013, p.4). A nivel musical, el circo contemporáneo busca que la música se incluya más a la escena, que no solo sirva de ‘acompañamiento’, sino que sea parte de ella. Uno de los mayores exponentes del circo contemporáneo es el *Cirque du Soleil*, el cual, a lo largo de sus más de cuarenta espectáculos, ha demostrado la gran potencialidad que tiene la música en su espectáculo.

Cirque du Soleil: Inicios

El *Cirque du Soleil* es una compañía circense cuya historia inicia en el año 1980 con un grupo de artistas reunidos por Gilles Ste-Croix, quienes llevaron su talento a las calles de Baie-Saint-Paul, una villa en las costas del río St. Laurent en la región de Charlevoix en Quebec. Para el público eran conocidos como *Les Échassiers de Baie-Saint-Paul* (Los caminantes sobre zancos de Baie-Saint-Paul). Este grupo de artistas formaría el núcleo que se convertiría en lo que hoy se conoce como *Cirque du Soleil*. Este elenco tenía un espectáculo ecléctico, donde se destacaban malabaristas, bailarines, tragafuegos y músicos que encantaban a los fanáticos locales y no locales con su número (Cirque du Soleil, s.f.; The Canadian Encyclopedia, 2016). En 1982, Guy Laliberté desarrolló *La Foraine Baie-Saint-Paul Fête*, una feria de vacaciones que atrajo a artistas callejeros de todas partes (The Canadian Encyclopedia, 2016). Años después, Guy Laliberté decidió que el espectáculo había evolucionado y que estaba listo para deleitar a fanáticos fuera de su ciudad de origen. En 1984, para celebrar el aniversario 450° del descubrimiento de Canadá por parte de Jacques Cartier, Laliberté decidió llevar el espectáculo de gira por la provincia, mostrándole a las personas un atisbo del futuro de las artes circenses y reflexionando en torno a la historia de su nación. Este espectáculo viajero ofrecía una visión única de las artes circenses: Libre de animales, llamativa, dramática, hermosa y reflexiva. Los artistas callejeros tenían trajes escandalosos, iluminación mágica y música original. Laliberté apodó a este nuevo elenco móvil *Cirque du Soleil*, porque en sus propias palabras, “El sol simboliza la juventud, energía y fuerza”. Un nombre adecuado; al elevarse el sol de *Cirque du Soleil* por primera vez, comenzó un nuevo amanecer en el mundo de las artes circenses (Cirque du Soleil, s.f.).

La música en el *Cirque du Soleil*

La música es considerada un elemento indispensable para el circo, y sirve tanto como soporte para el espectáculo como para contextualizar y conectar los diferentes sucesos que ocurren en escena. El *Cirque du Soleil* no sólo se caracteriza por la destreza acrobática de su elenco, sino también por la música que propone en cada uno de sus espectáculos. Cada espectáculo consta de diferentes performances, ya sean malabares, cuerda floja, telas aéreas, trapecismo, payasos, entre otros, y cada una de estas tiene su propia composición musical, la cual se rige estrictamente bajo la estructura de la performance, así como también bajo la estética, la narrativa y la cualidad anímica de esta.

La mayoría de los espectáculos del *Cirque du Soleil* cuenta con música en vivo y cada uno de estos tiene su propia banda conformada por músicos muy versátiles, los cuales tienen que estar muy atentos a cada acción y a los diferentes detalles, ya que, al ser un espectáculo en vivo, la sincronización es fundamental para poder percibir la unidad de la escena viva.

Así como hay espectáculos con música en vivo, hay tres espectáculos que utilizan música grabada y pre-editada para el espectáculo circense. Este es el caso de los espectáculos inspirados en la música de distintos artistas, como el espectáculo *ONE*, inspirado en la música de Michael Jackson; el espectáculo *LOVE*, inspirado en la música de The Beatles, y *SÉPTIMO DÍA*, inspirado en la música de Soda Stereo. A diferencia de los espectáculos con música en vivo, en estos espectáculos, las grabaciones originales de la banda son reeditadas para que se pueda imitar el efecto que genera la música en vivo; sin embargo, la flexibilidad que tiene la música en vivo de amoldarse a las diferentes situaciones de cada presentación no se hace presente en estos espectáculos. Las diferentes performances y acciones se tienen que apegar a la estructura de la música grabada, por lo tanto, tienen que ser las más perfectas y precisas posible para que el acto no pierda la sincronía con la música.

La composición de la música en vivo en el *Cirque du Soleil* nace de una co-creación entre el compositor y el director del espectáculo. Las diferentes composiciones se van amoldando poco a poco al espectáculo, a lo que se plantea escénicamente, por lo que se le otorga a la música ciertas funciones con respecto a lo que ocurre en escena. La magia de la música del circo está en cómo esta interviene en la construcción de las distintas acciones escénicas

circenses generando no sólo nuevos lenguajes, sino también una epicidad en el espectáculo que permita al espectador llevarse consigo una experiencia inolvidable.

El *Cirque du Soleil*, a lo largo de sus 35 años en escena, ha tenido una gran variedad de espectáculos con diferentes temáticas, diferentes performances y con un gran repertorio musical. Entre sus performances más reconocidas a nivel mundial están *Alegría*, *Corteo*, *Amaluna*, *ONE*, entre otras, así como el protagonista de esta tesis: *La Nouba*

La Nouba

La Nouba es la décimo primera producción del *Cirque du Soleil*, y se estrenó en diciembre de 1998 en su propio teatro en Disney Springs en Walt Disney World, Orlando, Florida. Este espectáculo, dirigido por Franco Dragone:

Es un espectáculo basado en el encuentro entre dos mundos separados: el fantástico mundo de los artistas de circo, “*The Cirques*” (French for circus people) y “*The Urbains*” (French for the urbanite). En este espectáculo, los sueños y las pesadillas están brillantemente integrados cuando ambos mundos hacen contacto. (Cirque du Soleil, 2013)

Así mismo este encuentro se ve en la variedad de sus actos, en los cuales se aprecian actos clásicos del circo como trapeceistas, payasos, malabaristas, bailarines, y actos más urbanos como los diabólos, los ciclistas, los intérpretes de break dance, entre otros. Este encuentro también se traduce a través de las composiciones musicales, a través la utilización de géneros más apegados al circo tradicional o moderno mezclados con recursos más ligados al género urbano de los años 1980s y 1990s, como el hip-hop, el pop, la música electrónica y el clásico recurso musical de circo contemporáneo, también presente en la década de los 1980s y 1990s, el rock.

El título de este espectáculo proviene de la frase francesa ‘*faire la nouba*’ que significa “fiesta” o vivir el momento. A raíz de este concepto, el espectáculo, a través de sus diferentes performances, busca que el espectador se sienta en un entorno de entretenimiento. Luego de 19 años en escena, *La Nouba* tuvo su última función el 31 de diciembre del 2017, en su casa, en Walt Disney World.

Justificación

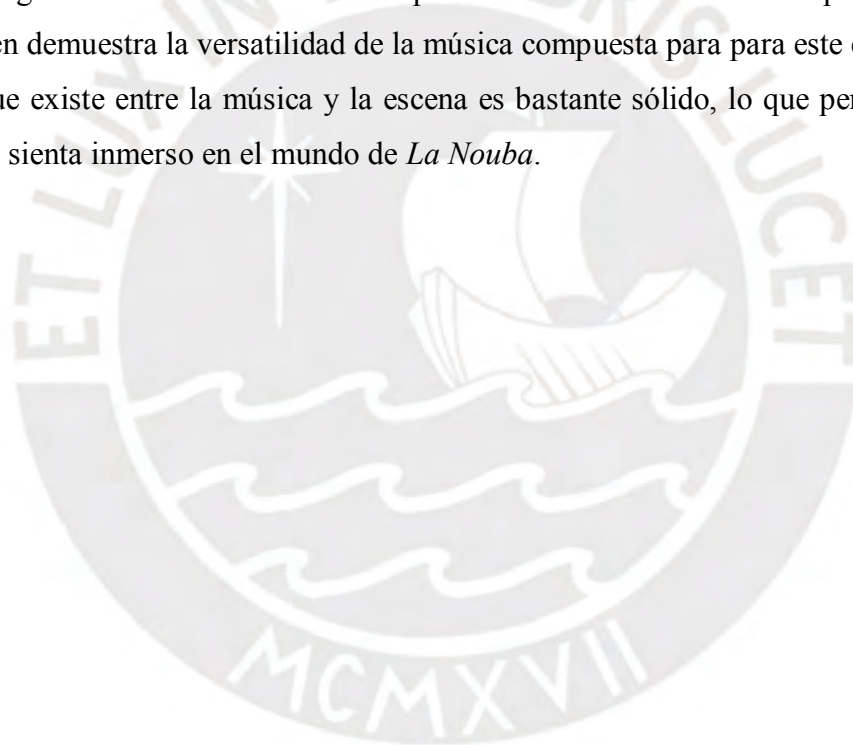
La música, a través de sus componentes (ritmo, melodía, armonía, tempo, dinámica, entre otros) y de las cualidades sonoras (tono, timbre, intensidad y duración) puede desarrollar diversas funciones (expresiva, estructural, narrativa y estética) que llegan a aportar a la creatividad, al desarrollo y a la construcción de un espectáculo escénico. Tomando en consideración mi experiencia personal, he tenido la oportunidad de trabajar con distintos proyectos escénicos de danza o teatro, cuyas propuestas iniciales pretendían utilizar música, sin embargo, la aplicación de esta a las diferentes propuestas se daba a menos de un mes de sus respectivos estrenos y, en caso de que no funcionara, se buscaba algún reemplazo sin mucho sustento musical con respecto a la propuesta. En estas experiencias he notado que algunos directores, productores y/o creadores no le dan suficiente valor a lo que la música realmente es capaz de aportar, desde su carácter expresivo hasta su capacidad de contextualizar ciertas situaciones, por ejemplo. También he tenido la oportunidad de ver espectáculos escénicos con una propuesta musical vaga y sin fundamento. Sobre esto, María Inés Grimoldi (2016), en un artículo sobre la música teatral, señala que “muchos directores consideran a la música un relleno y la utilizan como elemento decorativo, como música de fondo, música para ambientar o dar clima”. Así mismo, Grimoldi, menciona que “hay una desvalorización de la música en el teatro... se la piensa muchas veces como un agregado y no como una parte esencial en el laboratorio de la creación” (2016).

A raíz de todo lo mencionado, decidí recurrir al arte circense para dar un mayor entendimiento de cómo la música es capaz de dialogar con la escena, con el cuerpo vivo, con las luces, con la escenografía, con el guión, con las distintas acciones, secuencias; entre otros elementos y/o aspectos del espectáculo escénico. La música del circo tiene una gran importancia en el espectáculo y es considerada inherente a este. Además de ello, tengo cierto afecto por este arte. La primera vez que presencié un espectáculo circense¹ fue luego de que decidí aprender a tocar batería, y no sólo me impactó la versatilidad de los músicos, sino también cómo estos formaban parte de la escena debido a la constante interacción con los distintos personajes, lo cual generaba que la música en ese espectáculo circense se sienta como parte de un todo. Debido a esta experiencia decidí recurrir a material audiovisual de espectáculos circenses y fue así como conocí al *Cirque du Soleil*. La propuesta escénica de

¹ Hechicero de La Tarumba.

este circo era muy diferente a lo que había visto, lo cual me llamó bastante la atención. El *Cirque du Soleil* no solo se caracteriza por ser una de las compañías circenses más reconocidas a nivel mundial, sino por la epicidad de sus espectáculos que combinan la destreza acrobática de sus performers, con acciones teatrales y dancísticas, y una increíble propuesta musical.

La elección del espectáculo *La Noubá* se debe a que esta puesta en escena presenta una variedad de funciones musicales que permite la integración de la música con lo que se plantea a nivel escénico. Además de esto, *La Noubá* es un espectáculo que presenta una gran variedad de performances y una gran diversidad de composiciones musicales, las cuales están estructuradas específicamente para el espectáculo. La música de *La Noubá* no ha variado mucho a lo largo de sus 19 años en escena a pesar de los cambios de ciertas performances; lo que también demuestra la versatilidad de la música compuesta para para este espectáculo. El diálogo que existe entre la música y la escena es bastante sólido, lo que permite que el espectador se sienta inmerso en el mundo de *La Noubá*.



Objetivos:

General: Reflexionar sobre las funciones de la música en la escena a través del análisis del espectáculo *La Nouba* del *Cirque du Soleil*

Específicos:

- Identificar de qué manera la música, a través de sus elementos estructurales y de las propiedades del sonido, dialoga con los distintos lenguajes escénicos utilizados en el espectáculo *La Nouba*.
- Determinar qué funciones cumple la música en el espectáculo *La Nouba* del *Cirque du Soleil*.

Metodología

Esta tesis de tipo analítica plantea una investigación a partir del análisis escénico musical del espectáculo *La Nouba* del *Cirque Du Soleil*. A partir de este espectáculo se han seleccionado cuatro diferentes tipos de performances: Cuerda Floja, Rola Bola, Ballet Aéreo en Sedas y una performance de payasos. Debido al recurso del análisis de las performances como parte del desarrollo metodológico, se le da un enfoque cualitativo a esta investigación.

El análisis de cada performance será fundamental para poder rescatar las características más importantes sobre la relación de lo que sucede en la escena con lo que se propone musicalmente. Esto nos ayudará a entender mejor cómo es que la música funciona con respecto a la escena. Este análisis parte de la revisión del material multimedia del espectáculo *La Nouba*, tanto del producto audiovisual del año 2004 con el mismo título del espectáculo², como del material audiovisual de la performance *Rola Bola* del acróbata Bernard Hazen publicado en el año 2018³. Cabe resaltar que, debido al difícil acceso a un material del

² Cirque du Soleil: La Nouba. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=2tWiEPvEXCA&t=885s>. Fecha de recuperación: 29 de enero del 2020.

³ Cirque Du Soleil juggler rola bola Bernard Hazen in La Nouba. Enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=vnV4Vy7wiNE&feature=youtu.be>

espectáculo más puro escénicamente, he tenido que usar como material de referencia el producto audiovisual del año 2004, el cual utiliza ciertos recursos de un material audiovisual mismo, como recortes, repeticiones, diferentes enfoques que remarcan ciertas acciones, etc., por lo que soy consciente de que el material audiovisual es simplemente una referencia del mismo espectáculo. Sin embargo, esto no impide que el análisis escénico musical se sienta ajeno a la experiencia escénica de este espectáculo. Todos estos registros audiovisuales están bajo los derechos de sus respectivos autores, por lo que la publicación del material audiovisual en esta tesis es únicamente con fines académicos.

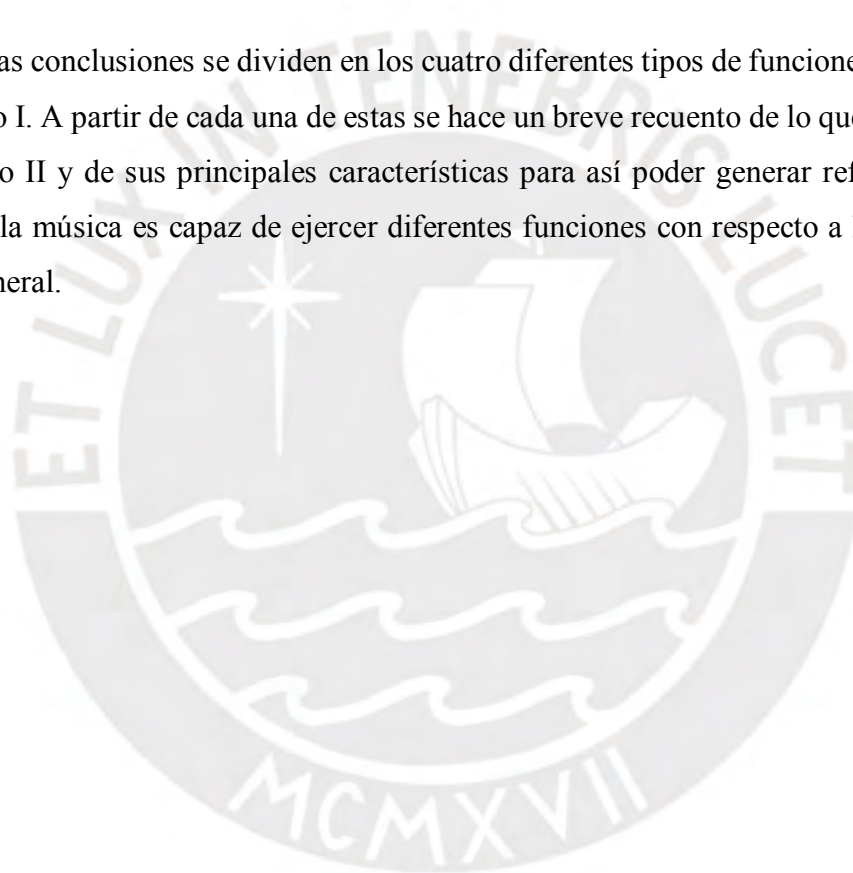
Debido al uso de material audiovisual en el Capítulo II, esta investigación es una tesis multimedia, la cual facilita al lector el acceso a este material para que pueda tener un mejor entendimiento del análisis escénico musical. Además, se utilizan partituras con transcripciones propias donde se detalla la relación de ciertos elementos musicales con las diferentes acciones que ocurren en escena.

Desarrollo de la investigación

Esta tesis consta de dos capítulos. En el Capítulo I se verán los conceptos y las definiciones que nos ayudarán a entender mejor el análisis musical realizado en el Capítulo II donde se identifican las funciones que la música cumple en el espectáculo *La Noubá*. Este primer capítulo empieza con la definición de diseño sonoro, concepto que abarca todo lo relacionado al sonido, incluyendo la música, ya sea en una propuesta escénica o en una producción audiovisual. Luego se detallan los criterios que se toman en cuenta durante una composición musical: los elementos estructurales de la música (ritmo, melodía y armonía) y las propiedades sonoras (intensidad, tono, timbre y duración). Estos tienen un porqué en cada composición; la distribución de estos elementos en cada composición busca reflejar, en el ámbito escénico, lo que la escena quiere transmitir. Por ello, luego se ahonda en la relación entre la música y la escena, y, posteriormente, en la música como elemento comunicacional. Se presenta también la relación entre la música y la acción física, lo cual es muy común en el ámbito circense, y que es tomada de los estudios sobre danza. Después de esto se elabora una explicación y diferenciación sobre la música diegética y la música no diegética. Finalmente se detallan las funciones que serán vistas durante el análisis musical de ciertas performances en el Capítulo II.

El Capítulo II está dedicado plenamente a la música de *La Nouba*. En la primera parte de este capítulo se hace una breve reseña sobre algunos datos importantes de la música de *La Nouba*, mientras la segunda parte se enfoca en el análisis escénico musical de cuatro diferentes tipos de performances de este espectáculo: Cuerda Floja, Rola Bola, Ballet Aéreo en Sedas y una performance de payasos. Este análisis permitirá entender cómo es que la música ejerce diferentes tipos de funciones (las cuales son especificadas en el Capítulo I) sobre la escena en diálogo con los diferentes lenguajes que posee el circo. Para este capítulo se provee material multimedia que permite visualizar lo que se va explicando y analizando a lo largo de esta segunda parte del Capítulo II.

Finalmente, las conclusiones se dividen en los cuatro diferentes tipos de funciones brindados en el Capítulo I. A partir de cada una de estas se hace un breve recuento de lo que se ha visto en el Capítulo II y de sus principales características para así poder generar reflexiones en base a cómo la música es capaz de ejercer diferentes funciones con respecto a la puesta en escena en general.



CAPÍTULO I: MARCO TEÓRICO

Cualquier espectáculo escénico o producción audiovisual posee una estructura sonora, un esquema que permite situar los diferentes sonidos y que estos convivan en una misma producción. En el circo el elemento más importante del diseño sonoro es la música

En un mismo espectáculo circense existen diferentes composiciones musicales que forman parte de las diferentes performances. Para entender mejor el diálogo entre la música y la escena hay que tomar en cuenta tanto los elementos estructurales de la música que forman parte de la composición musical, como las cualidades del sonido que permiten matizar la música. Por ello se desarrollan conceptos básicos de la música para un mejor entendimiento de esta tesis por parte de las personas que no están muy familiarizadas con la teoría musical. Posteriormente, se desarrollan conceptos enfocados en la música y su aporte a la escena; en la música como un lenguaje, tomando en cuenta su capacidad comunicacional, y a la relación entre la música y la acción física enfocado desde el concepto de expresión corporal de la danza. Finalmente se trae el concepto de función de la música y consigo las funciones que la música ejerce en la escena del espectáculo circense.

1.1 Diseño Sonoro

Según Malena Graciosi (2016, párr. 1), el diseño sonoro se entiende como “el conjunto de técnicas, operaciones y procedimientos que tienen por objeto construir el universo sonoro ficcional de una propuesta escénica o un relato audiovisual”. Además, Graciosi menciona que las técnicas más frecuentemente utilizadas para este proceso son “la composición de música original, la edición de músicas preexistentes, la grabación de efectos sonoros requeridos por la escena o el texto, la utilización de instrumentos musicales en vivo y la construcción de dispositivos sonoros específicos” (Graciosi, 2016, párr. 1). Al momento de crear el diseño sonoro para cualquier tipo de propuesta escénica se debe tomar muy en cuenta que hay que saber “comprender y dialogar con otros lenguajes técnicos, estéticos, escénicos, y prácticos” (Graciosi, 2016, párr. 2). En base a esto, Graciosi añade que “el sonido construye un lenguaje, una geografía, un espacio, un tiempo, avala una palabra, o la desdice, o la ironiza, agrega información o la relativiza. Lo sonoro construye un mundo” (Graciosi, 2016, párr. 4). El diseño sonoro es capaz de transmitir diferentes mensajes ya sea a través de la música, los efectos de sonido, o inclusive el mismo silencio.

Entre otras definiciones, Rosa Chalkho menciona que “el diseño sonoro reúne a todos aquellos productos y sistemas de circulación en los que el sonido (incluida la música) portan primordialmente una función y esta función es de tipo comunicacional y produce necesariamente significados; y, además, tiene el potencial de semantizar situaciones” (2008, p.42). A través del diseño sonoro se busca que el espectador pueda percibir diferentes significados dentro de algún espectáculo escénico o una producción audiovisual, por ende, hay que recalcar que la potencialidad de transmisión del sonido tiene una función comunicativa, ante todo. Como se menciona en el párrafo anterior, lo sonoro es capaz de construir un mundo, pero esto no será del todo posible sin lo visual, debido a que no adquiere de por sí su función comunicativa si no está ligado a una imagen, una escena, una acción o un contexto, que le permita transmitir y comunicar distintos significados, los cuales al fin y al cabo se traducen en emociones y pensamientos en el espectador. Por ende, como menciona Julián Woodside en su artículo *La música y el diseño sonoro en el cine* el principal papel del diseñador sonoro es:

Materializar una serie de convenciones que se fundamentan en este sistema conceptual, lo que consciente o inconscientemente, ha desarrollado estrategias pragmáticas para representar y reproducir la experiencia humana desde lo sonoro. Esto ha ocurrido desde antes del surgimiento de las tecnologías de grabación, edición y reproducción de sonido, mediante prácticas como el diseño acústico arquitectónico, la selección tímbrica y estructural durante la composición de una pieza musical, la construcción lírica y rítmica de la poesía o el canto, el manejo de planos en la producción radiofónica, o los diversos caminos creativos que se toman al configurar cualquier texto sonoro bajo la intención de generar una experiencia estética y expresiva (Woodside, 2016, p.12).

Uno de los puntos más importantes a rescatar de lo que menciona Woodside en esta cita es la finalidad del diseño sonoro, la cual consta de “representar y reproducir la experiencia humana desde lo sonoro” (Woodside, 2016, p.12). El trabajo del diseñador de sonido es humano, ya que a través de lo que este plantea, busca que la experiencia escénica sea trascendente en el espectador, que, a través de los diferentes sonidos planteados, se genere una conexión entre la producción artística y el público. A pesar de que Woodside habla del cine, a raíz de esta cita, hay que considerar que a través de

los diferentes sonidos se le da la facilidad al espectador de generar una mejor comprensión sobre lo que está ocurriendo escénicamente.

Por ende, para esta investigación el término de diseño sonoro se refiere a la construcción sonora de un espectáculo, una película, una serie, una obra, etc. que busca recrear un ambiente o un contexto que represente o forme parte de la escena misma. Es importante también resaltar la capacidad comunicativa del diseño sonoro, lo cual permite crear un vínculo entre el espectador y lo que se puede apreciar en escena.

Al ser el circo un espectáculo vivo, el diseño sonoro de un espectáculo circense toma en cuenta tres aspectos: la música, los efectos de sonidos y el público. La música, como objeto de estudio de esta investigación, es tomada en cuenta desde su composición, debido a que su origen en cualquier espectáculo del *Cirque du Soleil* que utilice música en vivo parte de una co-creación con cada performance planteada.

1.2. Criterios en la Composición Musical

Dentro de la composición musical para un espectáculo escénico o producción audiovisual, se genera una búsqueda de posibilidades sonoras que permitan generar un producto musical acorde al contexto en el que se quieren situar las diferentes escenas, personajes, situaciones, etc. Para esta investigación, sobre todo para el análisis musical en el Capítulo II, es importante considerar de qué manera se utilizan los diferentes elementos estructurales de la música, al igual que las diferentes cualidades sonoras, las cuales también son tomadas muy en cuenta durante la composición musical. Debido a esto es que se recurre al ámbito de la composición, donde estos aspectos son considerados previamente para la creación musical que forma parte cada performance.

1.2.1. Elementos Estructurales de la Música

La música se compone básicamente de tres elementos estructurales: ritmo, melodía y armonía. Además de estos, hay otros elementos como las acentuaciones, los adornos, las dinámicas, técnicas de interpretación, entre otros, que pueden ser considerados de menor importancia. Es fundamental tomar a los elementos estructurales muy en cuenta al momento

de componer y/o analizar una pieza musical, ya que cada uno de estos tiene un propósito dentro de esta. Si bien esta tesis no se enfoca en el análisis de una composición musical, es importante presentar algunos conceptos básicos que nos permitirán entender mejor el papel de la música en el circo.

Dentro del diseño sonoro, la música posee la capacidad de transmitir diferentes sensaciones, ya sea dentro de un espectáculo escénico o de una producción audiovisual. Cada uno de los elementos estructurales de la música es capaz de comunicar algo diferente, si bien el ritmo puede ir más acoplado con la rítmica (valga la redundancia) de una obra, también tiene la capacidad de transmitir emociones, así como la melodía y la armonía. Por ello, es importante tener noción de qué involucra cada elemento estructural de la música, para así poder entender mejor cómo estos elementos dialogan con las diferentes acciones escénicas a lo largo de cada performance y de todo el espectáculo en sí.

Ritmo: Según Daniel Borrero (2008, p.2), el ritmo se define como la “ordenación en el tiempo de las diferentes células rítmicas” (entiéndase células rítmicas como blanca, negra, corchea, etc.) dentro de, ya sea, una división binaria o ternaria del pulso de cierto compás (4/4, 3/4, 6/8, etc.).

Melodía: La melodía se puede definir como una sucesión de sonidos lineal ondulante (que ascienden y descienden), que inclusive suele repetir sonidos. Para construir una melodía se coloca un tono determinado a cada una de las figuras rítmicas. En ese sentido, la melodía se rige bajo los otros elementos musicales como el ritmo y en la gran mayoría de ocasiones, la armonía. Borrero menciona que “el ritmo es un elemento fundamental de la estructura de la melodía” (2008, p.5). Con respecto a la armonía, la melodía busca “coexistir” (Borrero, 2008, p.7) con esta, es decir, la creación melódica tiene que ir lo más acorde posible a la propuesta armónica. Además, hay que resaltar que la melodía se considera como la cabeza de la música, mientras que el ritmo y la armonía son el cuerpo.

Armonía: Para Borrero (2008, p.7), la armonía se define como “sonidos simultáneos”, lo que también se puede entender como una superposición de diferentes tonos. Cuando diferentes tonos y/o sonidos son interpretados simultáneamente se genera lo que se conoce como

acorde, e.g. Si bemol Mayor Séptima (SibMaj7: Sib - Re - Fa - La). El estudio de la armonía se centra en la interpretación del acorde, el cual está formado por tres o más notas musicales. Otro concepto importante para tomar en cuenta dentro del concepto de armonía es la tonalidad: “el principio de tonalidad es establecer un sistema, tanto melódico como armónico, basado sobre una escala, cuya importancia radica en su nota principal llamada tónica, a cuya sumisión se someten todos los demás. Es una jerarquización de los demás sonidos respecto a uno de ellos, la tónica” (Borrero, 2008, p.8). E.g. Tonalidad de Do Mayor. Se toma a Do como nota fundamental o nota base (tónica), y a partir de esta nota se genera una sucesión de notas que giran en torno a Do. En una tonalidad mayor, la escala o la sucesión de notas se rige bajo la regla de: Tono - Tono - Semitono - Tono - Tono - Tono - Semitono. Para el caso de Do Mayor, la escala sería la siguiente: Do - Re - Mi - Fa - Sol - La - Si - Do.

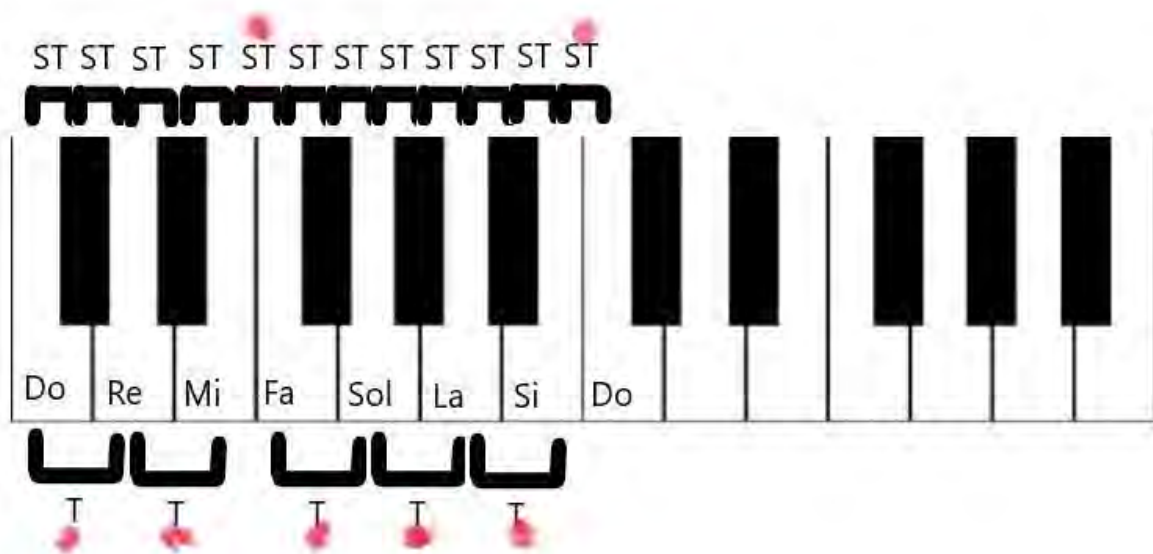


Figura 1: Tonalidad de Do Mayor. Leyenda: Tono (T) y Semitono (ST)

Así como existen tonalidades mayores, se encuentran también las tonalidades menores y sus variaciones, armónica y melódica, las cuales tienen otro tipo de jerarquización. Así como estas tonalidades se rigen bajo escalas que llevan la misma valoración, existen escalas que no necesariamente determinan una tonalidad, por ejemplo, la escala pentatónica, formada por cinco notas de una tonalidad, e.g. Do - Re - Fa - Sol - La; la escala dórica (escala modal), cuya nota fundamental es la segunda nota de una escala mayor, e.g. Re - Mi - Fa - Sol - La - Si - Do - Re; la escala de tonos enteros, formada solamente por tonos y no por semitonos, e.g. Do - Re - Mi - Fa# - Sol# - La# - Do; entre otros tipos de escalas.

1.2.2. Propiedades del sonido

Durante la composición musical de un espectáculo escénico o una producción audiovisual, además de cómo posicionar cada elemento musical en la partitura, se tiene muy en cuenta las propiedades sonoras que implica este proceso. Estas propiedades son tomadas en cuenta esencialmente para matizar, ya sea una nota, una frase melódica, un patrón rítmico o toda una composición musical. Además, en el ámbito circense, este efecto se ve reflejado en el diálogo de la música con la escena, buscando generar matices durante una acción, una secuencia o durante toda una performance.

Las propiedades del sonido son principalmente cuatro: timbre, intensidad, tono y duración. (Barce en Marrades, 2000; Iglesias, 2004; Gustems, 2012; Cedillo, 2017)

Timbre: Esta cualidad se define a raíz de la fuente emisora del sonido. Además, permite “distinguir dos o más diferentes sonidos de igual tono y volumen producidos por fuentes diferentes” (Iglesias, 2004, p.8). También se califica al timbre como “color”. Cada instrumento musical, voz u objeto (con fines musicales) tiene su propio timbre.

Intensidad: También conocido como volumen, la intensidad se define como “cualidad derivada de la amplitud de onda que encarna el sonido” (Iglesias, 2004, p. 208). La intensidad describe si un sonido es fuerte o débil.

Tono: Cualidad del sonido que determina “la elevación o altura de la onda de una frecuencia” (Iglesias, 2004, p.208). El tono determina si un sonido es grave o agudo.

Duración: Cualidad de un sonido que define la variación de su intensidad a lo largo de su prolongación. Esta cualidad consta de cuatro fases: Ataque, Caída, Mantenimiento y Extinción (Iglesias, 2004, p. 209). La fase de ataque es el momento en que se ejecuta un sonido, luego de esto viene la fase de caída, el sonido decae luego de llegar a la cresta de la onda y se mantiene hasta su desaparición (Fases de Mantenimiento y de Extinción).

1.3. Música y Escena

Esta investigación se centra en la relación que existe entre la música y la escena. Entiéndase escena, en el ámbito circense, como el suceso de acciones en una performance que implica los diferentes elementos que forman parte del espectáculo circense: El cuerpo del performer, el material escenográfico, la iluminación, el sonido, la música y el público espectador. La música cumple diferentes funciones frente a la escena, por ejemplo, esta permite generar una atmósfera para el espectáculo o para cada performance, así como también cumple la función de transmitir emociones, de contar algún suceso, de acompañar algún acto o de interactuar con el público espectador. Sobre esto, Michael Chion menciona lo siguiente:

Una escena inmersa visualmente en una atmósfera neutra, pero coloreada de alegría o tristeza mediante la música, parecerá explicar por sí misma este sentimiento, sin necesidad aparente de la música. Inversamente, la propia música será coloreada de cierta manera por la escena a la que esté asociada. Así imágenes y música exacerbaban recíprocamente su expresión (Chion, 1997 en Cisneros, 2004, p.105).

Esta relación es la que permite unificar lo que sucede en la escena misma, tanto a nivel visual como mental. Se busca generar una sincronización que no solo quede plasmada en la escena y en el espectáculo mismo, sino también que genere un impacto en el espectador, quien asume un rol importante como receptor.

En la musicalización de la escena, la música repercute en el planteamiento escénico y viceversa. Ambos están condicionados por el otro, sobre todo en la escena circense, donde la conexión entre el hecho escénico y el hecho musical es inquebrantable. Con respecto a esta repercusión, Rosa Chalkho menciona lo siguiente desde el plano audiovisual, aunque también se aplica al espectáculo escénico:

La función que mejor explica esta relación es la de relevo, en la cual cada uno de los sistemas aporta afectándose mutuamente a la construcción general de sentido. Es así como el sonido semantiza las imágenes y como las imágenes semantizan al sonido. Esta cuestión se complejiza aún más cuando se advierte que “sonido e “imagen” no son categorías absolutas, sino que dentro de cada una de ellas hay signos de condición variable y que entre ellos también se producen relaciones de relevo que además no son siempre fijas sino mutables. Tanto el diseño sonoro, como las imágenes, pueden

constituirse en algún momento en el signo que protagoniza la trama y que condiciona de manera determinante el sentido de lo que ocurre en escena. (Chalkho, 2008, p.211).

La relación entre la música y la escena consta de una retroalimentación entre ambas, buscando generar principalmente el mayor entendimiento de una puesta en escena. El uso de la música en un espectáculo busca potenciar la escena, permite que esta emane diferentes sentimientos y emociones para que la experiencia escénica del espectador sea de mayor satisfacción.

1.4. Música como elemento comunicacional

La música es un elemento capaz de transmitir emociones, pensamientos y/o sensaciones por sí misma, por ello se cataloga a la música como un lenguaje. El foco principal de la música como lenguaje es su capacidad comunicativa. La música “es un lenguaje provisto de morfología y sintaxis, y, por consiguiente, es capaz de transmitir conceptos, pero en la mayoría de los casos no es otra cosa que pura expresividad de imágenes sonoras” (Castaño, 2002, p.199). Así como una relación lingüística de comunicación, la música posee tres elementos de transmisión: Compositor - Intérprete - Oyente. Según Isabel Ayala (s.f., p.7) “los tres sujetos y el soporte material (partitura) son, pues, los cuatro agentes principales que intervienen en todo el proceso de creación y transmisión del arte musical”. El lenguaje musical busca generar una confluencia con los diferentes lenguajes del circo, para así poder generar nuevos lenguajes, y diferentes mensajes y significados, que no solo dependan de las acciones o de la música por sí mismas, sino del diálogo entre estas.

Al relacionar la música con el lenguaje, según José Manuel Igoa (2010, p.105) podemos “comparar ambos dominios en tres dimensiones o clases”:

1. La percepción y producción de sonido.
2. La estructura combinatoria o a la formación de secuencias complejas a partir de unidades básicas (i.e. notas y motivos, o fonemas, sílabas y palabras).
3. La expresión e interpretación de intenciones y significados que subyacen a las secuencias sonoras.

A través de la división de Igoa se puede comprender la similitud entre la música y el lenguaje hablado, tanto desde la comparación de sus elementos más básicos como la capacidad comunicativa que poseen. Entender esta relación en el ámbito circense y relacionándola con la escena, permite ser más consciente de que la música no solo es un elemento para ambientar, sino también para transmitir lo que la escena quiere comunicar.

1.5. La música y la acción física

Dentro del circo, según Kim Baston (2008, p.132) “la acción física es apoyada predominantemente por el ritmo, marcando las acrobacias o los trucos y dando forma a la porción culminante del acto”⁴. La relación entre acción física y música dentro del circo es relevante, ya que las diferentes performances de carácter circense se caracterizan por su expresión corporal y la música ayuda a impulsar estas expresiones. Según Isabel Ayala, la música genera diferentes estímulos y respuestas en quienes son sometidos a ella (s.f.). Uno de estos es la reacción sensorial, la cual se define sencillamente en cómo se reproducen las respuestas psicológicas y fisiológicas frente al estímulo musical. Esta reacción no sólo implica lo corporal, lo que puede estar más relacionado a las acciones circenses, sino también el plano de las emociones y los sentimientos que además de reflejarse en el espectador, repercute también en quienes están a cargo de las diferentes performances lo cual da diferentes niveles de interpretación y una mayor conexión con el espectador.

Kim Baston (2008, pp.136-137) menciona que la danza ha tomado un papel fundamental en el desarrollo de las acciones circenses, por lo que es relevante para esta tesis tomar la relación entre música y acción física partiendo desde la danza, donde, además, la expresión corporal posee una mayor repercusión al dialogar con la música. Para Isabel Martínez y Juliette Epele (2012, p.68), la co-expresión entre la música y el movimiento se fundamenta en la sensibilidad del artista al igual que en el análisis corporal de lo que sucede en las obras de danza. Estas autoras además citan a Colwyn Trevarthen quien sostiene que “las bases de la musicalidad humana se forman a partir de la mimesis gestual y la expresión de propósitos e imágenes de la conciencia, que son regulados y regulan, a su vez, los procesos dinámicos

⁴ Traducción personal de: “The physical action is supported predominantly though rhythm, making of ‘tricks’ and shaping the climactic portion of the act” (Baston, 2008, p.132)

emocionales” (Trevarthen en Martínez et. al., 2012, p.68). Para entender la musicalidad, Trevarthen propone recurrir a la experiencia de actuar y a las imágenes generadas al moverse y otorga un rol central al sentido del tiempo en el movimiento (Trevarthen en Martínez et. al., 2012, p.68). Al situar al cuerpo humano a disposición de la música en algún espectáculo escénico, esta toma otra forma, asimila los diferentes componentes de una composición musical y se refleja a través de las diferentes acciones que el cuerpo ejerce.

Martínez y Epele consideran que hay que tomar en cuenta lo siguiente:

...en la música, la posibilidad de imaginar y proyectar nuestros movimientos corporales a través del tiempo y el espacio alude a la capacidad del oyente de experimentar el sonido como si estuviera implicado en su producción, así como a la capacidad de anticipar y preparar programas de acción durante la ejecución (Martínez et. al., 2012, p.70).

Dentro del circo el papel participativo del espectador es primordial, hay que entender que la experiencia musical no solo se refleja en el espectáculo mismo, en las acciones, en las escenas, en las pausas, en las acrobacias, etc. sino también en la percepción e interacción del público.

1.6. Música Diegética y Música Extradiegética

La música diegética se define como la música que proviene de una fuente sonora presente en la escena, sea una radio, un cantante, músicos callejeros, una banda en una boda, entre otros. Es considerada como la música escuchada por los personajes en la escena misma, la cual es parte del desarrollo contextual y permite “una perfecta ambientación” (Olarde, 2002, p.2). Según Lucio Blanco (2010, p.47), la música diegética es la que se integra en la narración contribuyendo a la estructura narrativa de una forma directa. Mientras Michael Chion menciona que la música diegética es aquella que proviene de fuentes que están situadas en el tiempo y lugar de la escena y el audio-espectador puede reconocer (en Carrillo, 2015, p.156).

La música diegética, al ser parte de la misma narrativa, además permite a los personajes interactuar con esta, ya que ambos están situados en un mismo contexto, e.g. En una escena de dos payasos, se puede apreciar una radio como elemento de la escenografía, la cual hace sonar algún tipo de música que no es del gusto de uno de los payasos, entonces este se acerca

y apaga la radio, luego se acerca el otro payaso y vuelve a encender la radio porque le gusta la canción que está sonando. Para esto el primer payaso vuelve a apagar la radio, y se repite la situación a lo largo de unos segundos más. Al ser la música emitida por una radio que forma parte de la escena y del contexto, es considerada diegética, además se percibe una interacción entre los personajes y la música, en este caso el medio emisor de la música.

A diferencia de la música diegética, la música no diegética, extradiegética o “incidental” (Olarde, 2002, p.1), es conocida como la música que acompaña a la escena, no es parte de ella, sino que la música está hecha para la escena. Si bien la música diegética como parte de la historia es “escuchada” por los personajes y les permitía interactuar con ella, la música no diegética no es parte de la historia misma y los personajes no la oyen, pero el espectador sí, por lo cual la música no diegética es la que interactúa con el espectador directamente.

Jarret Woodside (2014, p.29) define básicamente a la música no diegética como aquella que acompaña sólo al espectador para generar atmósferas, emociones y sentimientos específicos. Según Nicolás Muñoz (2012, p.6), la música no diegética o extradiegética, es cuando la música no es producida por algo dentro de la trama, sino que está en otro plano que lleva una realidad temporal espacial más allá de lo que se está viendo, o describiendo acerca de la psicología de un personaje, o exponiendo con relación a un sentimiento que ayuda al receptor a entrar al universo de la trama. Además, la música no diegética es la que “desarrolla funciones de enlace, de recuerdo, de premonición o de simple ambientación insertándose en el relato como parte fundamental de este” (Blanco, 2010, p.48).

Todos los autores mencionados refieren a la música no diegética como algo externo a los sucesos de la trama de algún espectáculo escénico o una producción audiovisual y es la forma más común del tipo de música utilizada en distintos espectáculos escénicos y/o producciones audiovisuales. El objetivo principal de esta música es acompañar la trama y en todo caso potenciar los sucesos en las escenas.

1.7. Funciones de la música con respecto a la escena

A lo largo de la historia se le ha dado a la música distintas funciones dentro de distintos campos de investigación, como la medicina, la educación, la antropología, la sociología, la

psicología, entre otros. Cada uno de estos campos ha buscado la manera de utilizar la música a favor de la investigación. Por ejemplo, dentro de la medicina y en la psicología se ha desarrollado lo que se conoce como musicoterapia; dentro de la antropología existen estudios sobre el uso de la música como elemento en la ritualidad, en el campo de la educación, donde la música se utiliza fundamentalmente para la transmisión de valores culturales y sociales al ser humano. (Ayala, s.f.; Mamani, 1996; Cornejo, 2012; Del Campo, 2013; Olivera, 2017)

Cuando se enfoca el término función al arte escénico, sobre todo al circo, hay que entender que la música es un elemento inherente a este. La música al ser parte de la escena cumple ciertas funciones con respecto a las acciones que implican cada performance o secuencia, así también como el contexto de cada una de estas. Para ello hay que asumir que “el término *función* debe ser comprendido en el sentido de uso, aportación o asociación, es decir, la utilización que en cada momento se haga de la música” (Fraile, 2004, § IV.2.1.). Por lo tanto, hay que tomar en cuenta que, dentro de un espectáculo escénico, la música adquiere una función cada vez que esta genere un aporte al espectáculo mismo, ya sea a lo largo de una escena o en algún momento en particular. En este caso la música ya no depende de sí misma, sino de su relación con lo que está ocurriendo en el escenario. Teresa Fraile menciona que

la música no depende [exclusivamente] de sus características propias para desempeñar un papel u otro, sino de las circunstancias externas que la rodean, es decir si un *adagio* desempeña una función emotiva lo decide solamente el contexto en el que se vea ubicado (...). Las características de la música [, entonces,] se ven condicionadas por la función que realicen (Fraile, 2004, § IV.2.1.).

Será necesario tomar en cuenta las siguientes funciones, las cuales forman parte del desarrollo analítico de esta tesis:

1. **Funciones expresivas o emotivas:** Estas funciones se relacionan directamente con el espectador. A través de éstas, la música genera una conexión emotiva entre lo que ocurre en escena y la percepción del espectador.
2. **Funciones narrativas o significativas:** Estas funciones son las que apoyan directamente a la narración del espectáculo. Se relacionan directamente con

los diferentes sucesos, contextos, personajes y situaciones. A través de estas funciones se busca transmitir lo que está ocurriendo en escena.

3. **Funciones estructurales:** Estas funciones se relacionan con la estructura y planificación del espectáculo, así como también con el ritmo y con “el equilibrio del conjunto” (Fraile, 2004, § IV.2.3.).
4. **Funciones estéticas:** Estas funciones se relacionan con la ambientación del espectáculo tomando en cuenta el contexto de este.

El mayor desarrollo conceptual de estas funciones proviene del campo audiovisual, donde distintos autores los han desarrollado de diferentes maneras, sobre todo a nivel de clasificación. La clasificación de funciones a utilizar en esta investigación es rescatada del trabajo de grado de Teresa Fraile, *Introducción a la música en el cine: Apuntes para el estudio de sus teorías y funciones* (2004), así como también de la obra de Jaume Radigales, *La música en el cine* (2008). La selección de las funciones mencionadas ayuda a comprender mejor el porqué y el cómo la música asume un rol importante en el espectáculo circense.

1.7.1. Funciones Expresivas o Emotivas

Las funciones expresivas o emotivas (Gorbman, 1987; Rodríguez Fraile, 2001; Olarte, 2001; Fraile, 2004; Baston, 2008; Radigales, 2008; López, 2014) son aquellas funciones que se asocian directamente con las emociones y pensamientos del espectador. Teresa Fraile señala que estas funciones “están relacionadas al uso de la música que concierne a la emotividad, al sentimiento, al aparato sonoro como vehículo de transmisión de emociones” (Fraile, 2004, § IV.2.3.). La música, a través de estas funciones, tiene como objetivo principal facilitar la recepción del espectador a través del tono emotivo de la escena. Con respecto a esto, Fraile menciona lo siguiente:

El factor expresivo es una constante de la música, una característica inherente que la define, realice el papel que realice, aunque en unos casos la música incidental [, música no diegética,] intenta potenciar la implicación del espectador y en otros casos está relacionada con la planificación de la historia, con su ritmo o con su articulación (Fraile, 2004, § IV.2.4.).

Las funciones expresivas, si bien tienen como finalidad la transmisión de sensaciones al espectador, implican tanto la recepción de este último como el sentimiento de la obra (Fraile, 2004, § IV.2.4.). La aplicación de la música a cierto contexto implica también dar a entender el estado anímico de esta, se condiciona al espectador a experimentar el tono emotivo de la escena, se le invita a formar parte de la emotividad de la narración. Esto implica generar un “efecto de grupo” (Fraile, 2004, § IV.2.4.), tomando en cuenta que el espectador mantiene su individualidad, pero integrada en el conjunto del público (Martínez en Fraile, 2004, 2004, § IV.2.4.) Voy a colocar dos ejemplos muy simples para explicar la función expresiva. Dentro de la historia de un espectáculo de circo hay un matrimonio entre dos personajes, esta escena es acompañada por una composición muy similar a una balada romántica⁵. Como bien se sabe, el género musical balada implica una sensación de afecto. A través de esta música se busca que el público espectador perciba esa sensación de amor y afecto que implica la escena de un matrimonio. Otro ejemplo de esta función se puede apreciar durante el proceso de una acrobacia o acción de riesgo. Previo al desarrollo de esta, se busca generar un ambiente de suspenso, para ello se suele recurrir a la herramienta más clásica para este tipo de situaciones: el redoble de tarola. La utilización de este elemento, que además de indicar que el performer en escena está por hacer una acrobacia de riesgo, implica también la emoción del espectador quien está muy atento a lo que va a ocurrir.

Hay que tener en cuenta que las funciones expresivas implican las emociones del espectador y el estado anímico del espectáculo o de cada performance. La música tiene el poder de condicionar al público espectador a sentirse involucrado sentimentalmente con lo que sucede en escena, aunque esto no desestima la subjetividad del espectador.

1.7.2. Funciones Narrativas o Significativas

Las funciones narrativas o significativas (Baston, 2004; Radigales, 2008; Ferber, 2016) son las encargadas de transmitir información sobre el contenido de la obra, específicamente sobre la narración. Fraile señala que “la música no es un añadido ornamental de la narración, sino que interviene activamente en ella, desempeña funciones narrativas, porque participa en la estructura y ayuda a contar la acción” (Fraile, 2004, § IV.2.7.). Para ello, Fraile llama

⁵ La balada romántica es un género musical de ritmo pausado que trata temas de amor. Este género entra en la forma de canción y puede ser instrumental o incluir lírica.

*metatexto*⁶ a la información añadida que aporta la música en su propio lenguaje, el cual añade un “texto” propio al ya narrado por las imágenes (Fraile, 2004, § IV.2.7.) o las acciones. Por ende, estas funciones resaltan, aportan y/o sustituyen contenido de la historia. Además, Fraile señala que este metatexto puede ser de dos formas: narrativo o descriptivo: “La música narrativa coincide con los momentos en que se cuenta algo que no está en la imagen o tiene un contenido dramático, y la descriptiva cuando sigue la acción o cuando aporta datos del contexto” (2004, § IV.2.7.).

La música puede ser insertada en la narración de distintas maneras ya que hay diferentes elementos de la narración a los cuales la música se puede anexar o de los cuales tomar el significado. Estos roles que asume la música al formar parte de la narración generan significados concretos, los cuales pueden ser utilizados en un solo momento o diferentes momentos a lo largo del espectáculo. Entre ellos tenemos a la música como elipsis narrativa, en el cual la música “hace referencia a acciones, hechos, momentos, narraciones, que no se presentan enteramente en la obra pero que se muestran a través de ella” (Fraile, 2004, § IV.2.7.).

El leitmotiv es uno de los mecanismos de significación más utilizados tanto en los espectáculos escénicos como en los relatos audiovisuales. Este consiste en un motivo musical, ya sea melódico, rítmico, armónico o tímbrico que puede representar tanto personajes como situaciones particulares. Estos se presentan en un primer momento acompañados por este motivo, y para secuencias posteriores, este motivo asume su representación sonora que puede aparecer cuando hay o no una presencia física del personaje o situación que representó inicialmente. Esto “provoca un juego de asociaciones en el espectador” (Fraile, 2004, § IV.2.7.).

Otro rol es el de la música como elipsis significativa, que consiste en que la música puede ocupar el lugar de sonidos específicos. Según Fraile (2004, § IV.2.7.), la elipsis significativa se transporta a un plano simbólico, ya que la música no representa el sonido exacto, sino que busca asemejarse a este lo más posible. Así mismo, la música también puede simbolizar los sucesos que ocurren en la escena y describirlos. Uno de los recursos más utilizados en este rol es la música imitativa, la cual consiste en un caso de sincronía entre la música y la escena,

⁶ Término rescatado por Teresa Fraile de *¿Existe una frontera en la música como elemento expresivo y como elemento estructural aplicada a la imagen?* (2001) de Matilde Olarte.

es decir, la música acompaña las acciones y el movimiento. Fraile (2004, § IV.1.4.) define a la música imitativa como “aquella que imita el sonido físico que realizan los objetos, como si los sonidos fueran estilizados y transportados al timbre de instrumentos musicales”. Finalmente está el rol de descripción de un personaje, en el cual, a diferencia de la elipsis narrativa, la música busca definir a los personajes a través de sus características, de su personalidad o de su estado de ánimo según el contexto en el que se encuentra.

Las funciones narrativas, por lo tanto, son aquellas que sirven como soporte a los diferentes elementos de la narración misma del espectáculo, tanto a los personajes, como situaciones y acciones. La música del circo es un lenguaje que puede transmitir información y no solo está para servir de acompañamiento a las diferentes performances sino también para dialogar con ellas. Es importante tomar en cuenta que estas funciones guardan una relación cercana con las funciones expresivas. En este sentido, Fraile menciona lo siguiente: “Es difícil distinguir entre la información emocional e información diegética, porque las emociones que se expresan también forman parte de la historia diegética” (Fraile, 2004, § IV.2.7.). El plano emotivo de una performance es parte de la narrativa, por lo tanto, en el análisis estas dos funciones, en varias situaciones, van de la mano.

1.7.3. Funciones Estructurales

Las funciones estructurales (Olarte, 2001; Fraile, 2004; Radigales, 2008; Baston, 2008; López, 2014) de la música en la escena se fundamentan en la planificación y en la estructura total del espectáculo. Estas funciones se basan en el espectáculo como un todo, tomando en cuenta cada una de sus partes. Además, Fraile (2004, § IV.2.6.) señala que las funciones estructurales “se relacionan más directamente con el concepto de tiempo (aunque no exclusivamente con este concepto). Así, contribuye a alargar o comprimir el tiempo percibido, estructura el desarrollo de la obra dándole las pausas adecuadas o controlando su movimiento temporal”. Así mismo, menciona que “una música, cualquiera que sea, se amolda dócilmente a cuanto se le pida: se adapta, se re-orquesta, se transforma el tempo, la tonalidad, el ritmo, se acorta, se ajusta, se funde... y funciona” (Fraile, 2004, § IV.2.6.).

La música como estructura busca generar una unidad, así mismo el espectáculo y cada performance tienen su propia estructura: un inicio, un desarrollo y un final. La música se amolda al desarrollo estructural de cada performance, permite que las acciones y las pausas

en cada una de ellas se perciban como una cohesión, como un todo. En palabras de Claudia Gorbman, la música reacciona como “mecanismo de sutura” (en Fraile, 2004, § IV.2.6.). El término de unidad como parte de las funciones estructurales de la música viene acompañado del término continuidad, el cual “denota la fluidez y el movimiento de las escenas como una energía, rodeando además a la acción dramática con un sentido de finalidad” (Fraile, 2004), esto genera una secuencia que se representa sonoramente a través de la música. En el caso del circo se presentan acciones (performances) heterogéneas que no necesariamente tienen una relación de continuidad entre sí. La mayoría de las performances en el circo son independientes unas de otras, no se percibe un hilo conductor entre ellas. Si bien cada performance tiene su propia estructura musical, tal vez no se percibe que todas las estructuras musicales estén relacionadas entre sí, pero las composiciones fueron hechas en base a la temática y a la totalidad del espectáculo, las similitudes recaen en la instrumentación y en la temática global del espectáculo. A nivel de performance, como cualquier secuencia de acciones, esta “siempre lleva una línea de movimiento que va fluctuando en intensidad” (Fraile, 2004, § IV.2.6.); así mismo la música imita esta articulación de intensidad ya sea rítmica o anímicamente, siendo “el vehículo para que la articulación de la acción resulte flexible” (Fraile, 2004, § IV.2.6.).

Otro rol importante que asume la música dentro de las funciones estructurales es la rítmica, la cual se centra en la relación entre el ritmo escénico y el ritmo sonoro. Cada performance en el espectáculo circense tiene su propia rítmica escénica y musical, las cuales se apoyan una a la otra durante toda la performance. La música tiene la capacidad de alterar el ritmo escénico, así también como de mantenerlo y resaltar algunas acciones. Estos procesos de modulación del ritmo “afectan el ritmo del montaje y la sensación rítmica que se percibe” (Fraile, 2004, § IV.2.6.) de la escena de las siguientes formas:

- Marcando el ritmo visual: esto con relación a la sincronía entre la música y la escena, resaltando acciones o acompañando sonoramente lo visual.
- Anticipando: Mecanismo usado para anteceder o impulsar una acción a nivel visual, la música interviene antes de la acción.
- Acelerando o retardando: Variación gradual del ritmo musical que conlleva al ritmo visual a variar también.
- Variando el ritmo de una secuencia completa: Cuando el ritmo de una secuencia es uniforme a nivel musical y escénico, este en ocasiones requiere

ser variado totalmente dependiendo del contexto. Esto también se da nivel de intensidad sonora.

Las funciones estructurales de la música en el circo, entonces, son las que se centran principalmente en la estructura y planificación del espectáculo tanto como una unidad, como una continuidad de performances y acciones, tomando como factor principal la rítmica escénica de cada una de estas.

1.7.4. Funciones Estéticas

Las funciones estéticas (Gertrúdíx, 2002; Fraile, 2004; Radigales, 2008; López, 2014) dentro de un espectáculo consisten en la unificación de lo escénico y lo musical a nivel estético. A través de ellas se busca que exista una “consonancia” (Fraile, 2004, § IV.2.5.) en todo el plano artístico del espectáculo. Fraile menciona que:

Es aquí donde las características musicales concretas [(ritmo, melodía y armonía) además de las cualidades sonoras] se ponen más de relieve (...). Dichas características tienen que ver muchas veces con otros aspectos concretos de la estética, como pueden ser el color, la fotografía, los decorados, si suceden en el interior o en exterior, el ritmo del montaje y determinan la utilización de una instrumentación, tonalidades, figuras rítmicas, etc. (Fraile, 2004, § IV.2.5.).

Esto sucede tanto en el plano audiovisual como en el plano escénico, con la diferencia de unos cuantos elementos mencionados en la cita. El fin de estas funciones es permitir al espectador asociarse con la temática del espectáculo así también como los diferentes sucesos en escena. La presencia de la música a nivel estético busca generar un ambiente, un entorno y una relación directa con el espectador a partir del contexto de cada performance. Por ejemplo, se plantea una performance circense acrobática basada en un salón de baile de jazz en los años 1930s en Estados Unidos; si se desea aplicar algún tipo de música por excelencia con respecto a este contexto para generar un ambiente de concordancia, la utilización Jazz Swing⁷ como género musical, es un recurso bastante significativo que no solo encaja con el ambiente del contexto, sino también con la rítmica y el tono emotivo de la performance, dándole un carácter más dinámico y más alegre.

⁷ Música Swing Americana de los años 20 y 30: https://www.youtube.com/watch?v=V_RH8UReBJg.

Las funciones estéticas de la música con respecto al espectáculo circense son aquellas funciones que relacionan y unifican la música con la escena como un todo a nivel estético. La música a través de sus componentes asimila el contexto de la escena, para así generar un ambiente en el cual el espectador se sienta parte de este. Además, es importante resaltar que estas funciones dialogan directamente con las funciones estructurales y las funciones expresivas.

Hemos podido apreciar a lo largo de este capítulo diferentes términos y conceptos que se enfocan en el desarrollo musical en el espectáculo circense. La música es parte esencial del diseño sonoro del circo, entender la repercusión que esta posee en la escena es vital para poder comprender de qué manera la música dialoga con las diferentes acciones físicas cumpliendo un rol comunicativo para un mejor entendimiento por parte del público espectador. Es por ello que la música cumple ciertas funciones con respecto a la escena buscando objetivar ciertos significados que esta busca transmitir. Las diferentes funciones de la música permiten que esta sea parte del espectáculo mismo, dando a entender que la música es un elemento inherente al espectáculo circense.

A continuación, se puede apreciar en el siguiente cuadro un resumen con las principales funciones de la música en el espectáculo circense:

Funciones de la música	Características principales
Funciones emotivas o expresivas	<ul style="list-style-type: none"> - Recepción emotiva (espectador) - Tono sentimental y/o emotivo (espectáculo)
Funciones narrativas o significativas	<ul style="list-style-type: none"> - Elipsis Narrativa - Elipsis Significativa - Descripción de Personaje
Funciones estructurales	<ul style="list-style-type: none"> - Unidad - Continuidad - Rítmica
Funciones estéticas	<ul style="list-style-type: none"> - Ambientación

CAPÍTULO II: LA MÚSICA EN LA NOUBA

Este capítulo se enfoca netamente en la música del espectáculo *La Noubá*. En la primera parte de este capítulo veremos una breve reseña sobre la música de *La Noubá* en la cual se hacen especificaciones sobre los géneros, la instrumentación y datos generales sobre la música misma, así mismo, se menciona en un cuadro todas las composiciones musicales de este espectáculo anexadas a sus respectivas performances. La segunda parte de este capítulo está dedicado íntegramente a las funciones de la música en *La Noubá*. En esta segunda parte se analiza la música de cuatro diferentes tipos de performances y los roles que esta asume con respecto a lo que ocurre en escena.

2.1. Sobre la música de *La Noubá*

La música de *La Noubá*, que fue compuesta por el reconocido compositor canadiense Benoît Jutras, es considerada como una mezcla de lo contemporáneo con lo tradicional ya que el uso de sonidos modernos asociados al pop, al hip-hop y a la música electrónica de los años 1980s y 1990s son fusionados con sonidos de instrumentos más tradicionales del circo como el saxofón, la trompeta, el acordeón y el violín. Por ello, la música de *La Noubá* mezcla jazz, hip-hop, klezmer, ópera, funk, rock, polka, entre otros géneros musicales.

La banda de *La Noubá* está formada por nueve músicos, dos de estos son cantantes, mientras cada uno de los siete restantes está encargado(a) de ejecutar una pequeña variedad de instrumentos. Por ejemplo, según la grabación audiovisual del año 2004 de este espectáculo, estos eran los músicos que conformaban aquella banda y además se muestra qué instrumentos ejecutaba cada uno de estos:

- A. **Benoît Glazer:** Conductor - Trompeta - Teclados
- B. **Alex Clements:** Teclados - Acordeón
- C. **Jean-Francois Bédard:** Bajos - Teclados (Bajos) - Contrabajo - Cello
- D. **Georges Bertrand:** Batería - Percusiones
- E. **Clifford Schwartz:** Guitarras
- F. **Alain Bradette:** Saxofones – Trompa - Teclados
- G. **Benoît Lajeunesse:** Violín - Mandolina

H. **Isabeau Proulx Lemiere:** Cantante Contratenor

I. **Sisaundra Lewis:** Cantante Popular

A lo largo de los diecinueve años de *La Nouba* en escena, la música siempre ha sido la misma, sin embargo, ha habido performances que han ido variando. Cada vez que una performance era cambiada, la composición que pertenecía a la performance original no era cambiada, sino que era adaptada a la nueva performance. Claramente, las performances intercambiadas no eran del todo diferentes; la rítmica escénica y el tipo de acto permitían que la música no se sienta ajena a las nuevas performances.

A continuación, se presenta una lista de las composiciones musicales que forman parte del espectáculo *La Nouba*; además se presentan anexadas a las performances a las que estuvieron sujetas por muchos años:

Canción	Acto
Once Upon a Time	Opening del espectáculo - Rueda Alemana (1998-2010) - Cuerdas de Saltar (2010-2015) - Break Dance (2015-2017)
Llama	- Alambre Alto (1998-2015) - Bambú Aéreo (2015-2017)
Jardin Chinois	- Diábolos
Distorted	- Bicicletas (Salida con parte de <i>Jardin Chinois</i>) - Despedida Final
Porte	- Base Aérea
Rêve Rouge	- Ballet Aéreo en Sedas (Comienzo y Final de Acto)
A Tale	- Ballet Aéreo en Sedas (Mitad del acto)
À La Lune	- Balanceo en Sillas (1998-2010) - Introducción del Malabarismo (2010-2014) - Rola Bola (2013-2017)

Queens	- Trapecio Volante
Urban	- Powertrack y Trampolines
La Nouba	Desfile Final de Personajes

2.2. Funciones de la música en *La Nouba*

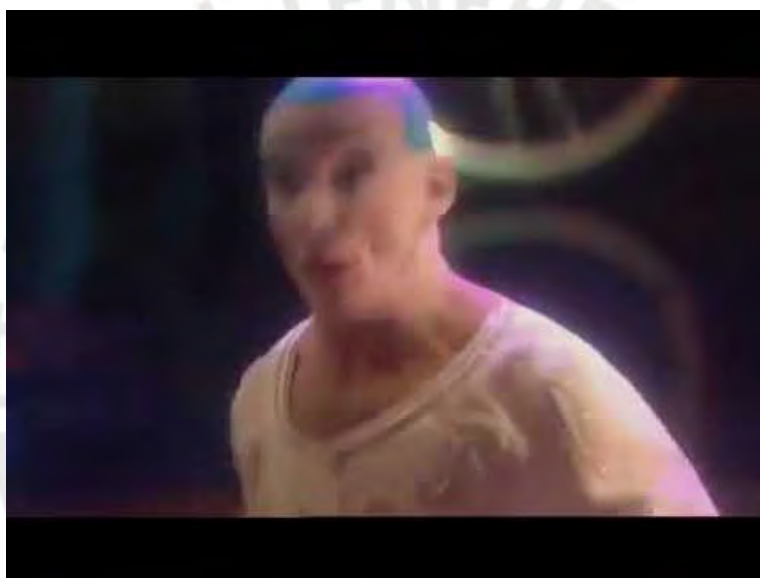
A continuación, veremos las funciones que cumple la música en el espectáculo *La Nouba* a raíz del análisis de cuatro diferentes performances. Esto nos ayudará a comprender mejor de qué manera la música dialoga con las distintas acciones que implican las diferentes performances en este espectáculo. En el marco general de cada performance, cada una tiene sus propias particularidades, sus propias características, y sobre estas la música actúa de diferentes formas, ya sea simplemente acompañando, contextualizando alguna secuencia o alguna acción, o resaltando acciones. Para este capítulo se han seleccionado cuatro diferentes tipos de performances dentro de *La Nouba*: Cuerda floja, Rola Bola, Ballet Aéreo en Seda, y una performance de payasos. A través de cada una de estas performances se explica de qué manera la música actúa sobre el espectáculo en vivo y cómo esta, en diálogo con lo que ocurre en escena, genera un significado en el espectador.

Para empezar, es importante recalcar que la música de *La Nouba* cumple la función de unificar todo el espectáculo, así mismo de generar en varias ocasiones, cierto grado de continuidad entre una performance y otra. Cada performance tiene su propia estructura y cada composición musical está hecha en base a la estructura de cada performance. Cada parte de la estructura de una composición tiene como función moldear y acompañar estos diferentes momentos acordes a su estética rítmica. Por ende, se considera que la música como estructura es parte de toda performance y del mismo espectáculo. La rítmica es un elemento inherente al espectáculo circense.

Ya teniendo una noción más clara de que la función estructural de la música es global en el espectáculo circense, a continuación, a través de las diferentes performances mencionadas veremos cómo la música, a través de sus componentes, en diálogo con las acciones escénicas, cumple diferentes funciones.

Es importante resaltar que el material audiovisual utilizado para este análisis es un producto audiovisual editado por el mismo *Cirque du Soleil* en el año 2004, el cual posee el mismo título del espectáculo. Si bien este material audiovisual posee ciertos recursos propios del audiovisual como cámaras lentas, repeticiones y diferentes enfoques que remarcan ciertas acciones, soy consciente de que estos fragmentos de vídeo son solo una referencia del mismo espectáculo; sin embargo, esto no impide que el análisis escénico y musical se sienta ajeno a la experiencia escénica de este espectáculo.

2.2.1. Cuerda Floja



<https://youtu.be/EFz6I5iNvG8>⁸

Esta performance consta de tres personajes en escena, dos hombres y una mujer, los cuales van cruzando la cuerda de un punto a otro con diferentes objetos y de diferentes maneras demostrando la destreza que se necesita para este tipo de performance. Debido a la complejidad que requiere esta performance, la música o el tema musical que se plantea se llega a considerar como música tranquila, que no solo involucra a la performance misma, sino también al espectador, a quien, a través de esta música, sin mucha carga rítmica, armónica, melódica e instrumental, se le busca situar en un espacio de tranquilidad en el cual se sienta más atraído con el acto mismo más que con la música, la cual tiene un rol principal

⁸ Cirque du Soleil: La Nouba. (2004). Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=2tWiEPvEXCA&t=885s>. Fecha de recuperación: 29 de enero del 2020.



<https://youtu.be/pTvWmHOdz6c>¹⁰

En este momento de la performance se puede escuchar que el violinista es el encargado de marcar el impulso al desenlace de la acción del equilibrista, quien ejerce la acción de levantar una rueda y dejar solo una sobre la cuerda luego de un golpe de tarola que además marca la variación del tema musical a una Parte B, la cual cambia a Re Menor, que es interpretada hasta la llegada del equilibrista a la estación correspondiente.

Violín

Batería

$\text{♩} = 70$

mf

mp

f

Impulso

Se concreta la acción

Variación (Parte B)

Figura 3. Partitura que refleja la acción de levantar una rueda de la bicicleta.

En esta partitura se puede entender gráficamente cómo es que funciona este fragmento musical con la acción. En este fragmento la música cumple tres funciones diferentes. La primera es narrativa: las cinco notas de violín y la tarola en la sexta nota, dan el indicio de que algo va a ocurrir, formando parte de la elipsis narrativa. Luego está la función emotiva,

¹⁰ Cirque du Soleil: La Nouba. (2004). Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=2tWiEPvEXCA&t=885s>. Fecha de recuperación: 29 de enero del 2020.

la cual, a raíz de la intensidad del golpe de tarola, se quiebra totalmente con la sutileza con la que el tema musical venía, además hay que tomar en cuenta el cambio hacia la Parte B de la composición musical, lo que también genera otra percepción en el público, genera un cambio de emoción, buscando que el espectador sienta una satisfacción por la concreción de la acción y se sienta maravillado porque el performer está dirigiéndose a su punto de llegada en una sola rueda. Este cambio a su vez posee una función estructural, la pasividad de lo musical y de lo escénico es corrompida por el abrupto cambio, lo cual es parte de la estructura y planificación de la misma performance. En esta ocasión la función estructural se enlaza con la función emotiva para generar un cambio (estructura) en la percepción (expresividad) del público. También hay que resaltar que esta Parte B perdura hasta que el performer llega a su destino.

Otra escena clave en la performance es cuando uno de los equilibristas masculinos está parado casi al medio de la cuerda con la intención de realizar una acrobacia sobre la misma cuerda. Para tener más claro este momento, a continuación, pueden visualizar el siguiente vídeo:

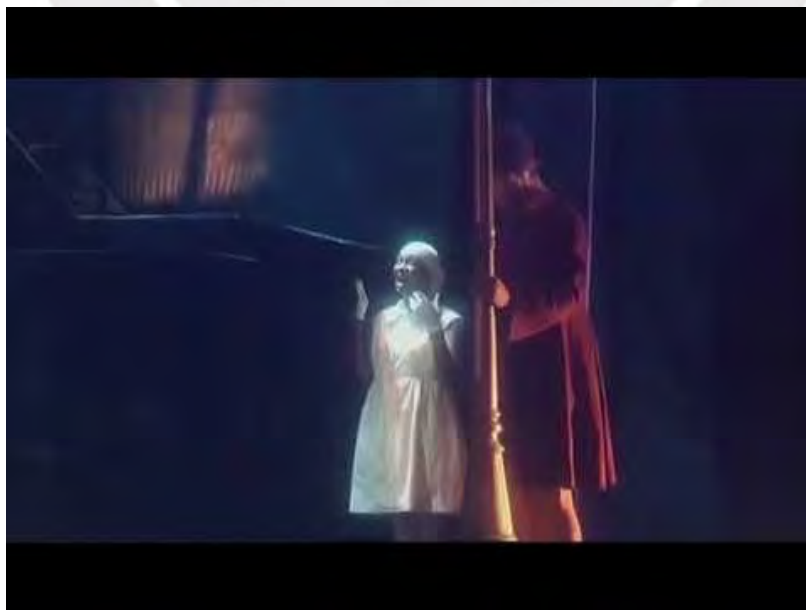


https://youtu.be/GYeEoory_xg¹¹

¹¹ Cirque du Soleil: La Nouba. (2004) Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=2tWiEPvEXCA&t=885s>. Fecha de recuperación: 29 de enero del 2020.

Como se puede apreciar en el vídeo, la música va bajando la intensidad, el violín hace un breve motivo que recae en la nota **Do**, la cual es interpretada por un *sample* de violines en los teclados. Esta nota se sostiene durante cierto tiempo hasta el salto mortal que hace el performer sobre la misma cuerda, el cual además es marcado por un golpe de tarola que indica la entrada a la Parte B al momento en que el equilibrista cae sobre la cuerda, muy similar al anterior ejemplo. En primer lugar, hay que resaltar que la tonalidad del tema musical de esta performance es de una variación entre Fa Mayor y Re menor, al ser **Do** la quinta nota de Fa Mayor, cuando queda sostenida sin resolver genera cierta tensión, además al resolver a Re menor, la nota **Do** asume el papel de la séptima nota de esta escala, la cual también genera cierto grado de tensión, ya que la nota **Do** busca resolver. La extensión de la nota sumado al rol de tensión que asume es un indicador de riesgo, así como un redoble de tarola, por lo que el sentimiento de tensión o suspenso que se genera en el espectador es más intenso (función expresiva). Esto, además, indica al espectador que una acción arriesgada está por venir (función narrativa). Así como la acción previa, esta nota de tensión recae en lo que se considera una Parte B, por lo que la entrada a esta parte es sincronizada con la caída del performer a la cuerda. En este caso, la Parte B también dura hasta que el performer llega a su punto de llegada.

Otro momento notable en esta performance, el cual es parte de la estructura misma, es el cambio modal presente casi al final del tema musical:



<https://youtu.be/8XIVIgS-a-A>¹²

Como se puede apreciar en el vídeo, la tonalidad principal (Fa Mayor) de la composición musical sube un tono, a Sol Mayor, esto se da en el último paso por la cuerda aproximadamente cuando el equilibrista con el personaje femenino sobre él está a medio camino de la cuerda. El cambio dura hasta el final de la composición musical, así como de la performance misma, que concluye con la llegada de estos performers a su punto de llegada. Este es un cambio simple que se traduce como crecimiento, si bien la imagen de los artistas no se extiende, se mantiene firme desde su punto de partida hasta el final, intensifica el hecho de que los artistas ya estén a medio camino, a tan solo a unos pasos de llegar al punto final, tanto de su último paso por la cuerda, como el de la performance. El crecimiento que se genera en este cambio de tonalidad se ve reflejado también en la intensidad musical del cambio. Las cuerdas intensifican su volumen, la cantante eleva el volumen de su voz en la primera nota después del cambio, los toques de platillos que entran en este cambio son bastante intensos y además el baterista pasa del hi-hat a la campana *ride*¹³ en el acompañamiento, lo que musicalmente se traduce también como aumento de intensidad sonora. Estos cambios repercuten directamente en la performance misma y en la emoción del público generando los aplausos respectivos.

Así como existen grandes momentos a nivel auditivo y escénico que generan un gran impacto en el espectador, hay pequeños momentos donde la música es acompañada por acciones de unos personajes particulares, conocidos como Los Locos (*Les Nuts*), quienes a través de sus cómicas acciones también les dan valor a ciertos detalles musicales. A continuación, podrán ver dos breves fragmentos de vídeo con los dos momentos en esta performance en los cuales estos personajes le dan relevancia a detalles musicales dentro de la composición:

¹² Cirque du Soleil: La Nouba. (2004). Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=2tWiEPvEXCA&t=885s>. Fecha de recuperación: 29 de enero del 2020.

¹³ Platillo básico de un kit de batería. Este tipo de platillo suele ser el más grande de todos a nivel dimensional. Musicalmente es un platillo que lleva un ritmo constante si se hace presente en algún tema musical.



https://youtu.be/sIV_nACYBQ4¹⁴

Como podemos apreciar en este primer fragmento, hay una frase melódica por parte del violín que es acompañada rítmica y dancísticamente por uno de los personajes de Los Locos. Se ve claramente cómo la acción acompaña la melodía corporalmente, se le otorga a la música una función narrativa, inclusive la caída también se sustenta con lo que se interpreta en el violín. Luego dos de los otros tres personajes de Los Locos acoplan sus caídas a unos adornos percutidos como la clave y una pandereta, y posteriormente el último de ellos se recuesta en el piso en conjunto con un breve descenso melódico en el violín. Lo interesante del momento de las caídas es el manejo de tonos que se genera durante las caídas de los tres primeros *Les Nuts*. El violín toca **Fa - Sol - Re - Do** de manera ascendente con un pequeño descenso de **Re a Do**. En el marco general, va de grave a agudo; en el caso de los dos siguientes *Les Nuts* se usa los siguientes instrumentos en la siguiente progresión: Clave - Clave - Pandereta. Debido al timbre de los instrumentos también se genera esta progresión de grave a agudo. A diferencia de estos, el proceso de recostarse del último de *Les Nuts* va acompañado de una progresión melódica de violín en descenso, de agudo a grave, además la sensación que da esta progresión es como la caída de una pluma. A continuación, veremos una comparación gráfica de lo que menciona en este último párrafo:

¹⁴ Cirque du Soleil: La Nouba. (2004). Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=2tWiEPvEXCA&t=885s>. Fecha de recuperación: 29 de enero del 2020.

Violín $\text{♩} = 70$
 Pandereta
 Clave

Ballet de uno de Los Locos

Caída del primer loco en el Da

El último de Los Locos se echa

Los Locos se levantan

Dos de Los Locos que quedan se tiran al piso y caen con el golpe de pandereta

Figura 4. Gráfico de acción de Los Locos frente a la música en performance de Cuerda Floja.

En el siguiente vídeo se puede apreciar otro momento en el que Los Locos aprovechan la música para hacer de las suyas:

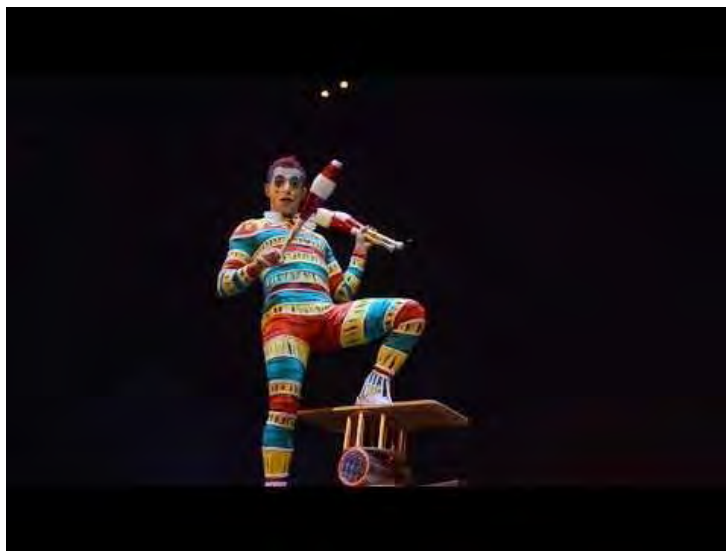


<https://youtu.be/IISDXf63rgo>¹⁵

Como se puede apreciar en este vídeo, uno de los personajes de Los Locos no puede subirse al borde de parte de la escenografía para sentarse con sus compañeros. Uno de estos lo ayuda subirse y al momento de sentarlo, entra con una variación de la Parte A de la composición musical, la cual tiene como objetivo principal marcar el reinicio del acto, ya que se puede apreciar a dos de los equilibristas empezando a avanzar ya sobre la cuerda, pero este momento es aprovechado por Los Locos para darle una doble función a esta entrada.

2.2.2. Rola Bola

¹⁵ Cirque du Soleil: La Nouba. (2004). Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=2tWiEPvEXCA&t=885s>. Fecha de recuperación: 29 de enero del 2020.



<https://youtu.be/vnV4Vy7wiNE>¹⁶

Rola Bola es una performance dentro del espectáculo *La Nouba* que se basa en actos de equilibrismo y malabarismo por parte de un solo intérprete, en esta ocasión, Bernard Hazen. La composición musical de esta performance, “A La Lune”, estuvo compuesta inicialmente para una performance un poco diferente, la cual se basaba en el equilibrismo sobre una torre de sillas que cada vez se hacía más alta¹⁷.

La música que se plantea para Rola Bola es una polca, danza popular que apareció en Bohemia (actual República Checa), y es un género muy característico y presente en diferentes espectáculos circenses¹⁸. Esta danza en compás de 2/4, se hace presente en esta performance, de tal manera que, al ser una danza de tempo rápido, permite un mayor movimiento dentro de la presentación en sí tomando en cuenta que los movimientos en el juego de *rola bola* son rápidos debido al balance y a los vaivenes de los objetos que se utilizan. Esto no solo repercute en los intérpretes en escena, sino también en el público. La música da un carácter de alegría, permite generar un ambiente de juego, de baile, de goce; lo cual posibilita al público experimentar estas sensaciones. Si bien la polca se identifica como un género musical en un compás de 2/4, debido a las frases melódicas de la composición, el compás de esta fue

¹⁶ Cirque Du Soleil juggler rola bola Bernard Hazen in La Nouba. Enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=vnV4Vy7wiNE&feature=youtu.be>

¹⁷ La performance original se puede apreciar en el producto audiovisual de *La Nouba* del año 2004.

¹⁸ Sobre historia de la polca en el circo. *Circus Polka* de Igor Stravinsky (1942): <https://www.youtube.com/watch?v=1o0t3C6IoRo>

adaptado a un compás de 4/4. A pesar del cambio de compás, la rítmica del género sigue siendo un gran motor de movimiento, tomando en cuenta, además, que el tempo de la composición al momento de entrar en contacto con la performance en sí, 131 *bpm*, genera que la rítmica acelerada se perciba como tal aún más.

Esta performance tiene bastantes momentos y/o acciones en los cuales se resaltan las distintas funciones que son parte de esta tesis. A continuación, en el siguiente fragmento de vídeo se puede apreciar este primer momento donde la música repercute en la rítmica escénica y permite que la entrada de los intérpretes a escena se perciba dentro del tempo de la composición musical de esta performance, no dejándose guiar por la rítmica de lo que la antecede:



<https://youtu.be/G84-Gb17G> 8¹⁹

Como se puede apreciar en el vídeo, la composición musical enfocada para esta performance empieza una vez que los personajes ya están listos en escena dejando de lado el tempo previo. También es relevante identificar que antes del inicio del tema en sí, se percibe un breve trino de violín entre **La** y **Sib**, ambas notas están dentro de la tonalidad de esta composición musical: Re menor. Lo que genera tensión e inestabilidad en este adorno musical es tanto el intervalo de segunda menor entre estas notas, como que el trino se genere a partir de la quinta

¹⁹ Cirque Du Soleil juggler rola bola Bernard Hazen in La Nouba. Enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=vnV4Vy7wiNE&feature=youtu.be>

nota de la tonalidad, la cual, por naturaleza, busca resolver a la nota fundamental, generando así una mayor sensación de inestabilidad. A pesar de su breve presencia, la combinación de estos dos factores busca generar cierto grado de ansiedad en el público por lo que está por venir. A pesar de esto, la frase melódica con la que empieza el tema empieza en Sol#, nota que genera un tritono²⁰ con la nota fundamental de la tonalidad ya que más allá de no ser parte de la tonalidad y de generar disonancia con respecto a la fundamental, es la séptima mayor del acorde de la quinta nota de la tonalidad: La.

Esta primera parte de la composición, la cual se considera como Parte A, asume el rol de tema principal. La frase melódica de la Parte A es una frase que se hace presente tanto al inicio de la performance a modo de presentación, como en secuencias posteriores, como en la de malabares de pelotas, en ambas secuencias de malabares de pinos y en la última secuencia de equilibrismo. En la siguiente imagen se puede apreciar la frase melódica en cuestión que permite identificar cada vez que la música cae en lo que se nombra Parte A:



Figura 5. Frase melódica principal relacionada a la Parte A.

Luego de que se haya situado la tonalidad de la composición musical, así como el tempo, la rítmica de la performance y la frase melódica relacionada a la Parte A, poco a poco van surgiendo otros momentos relevantes para la música en la escena. Más adelante, durante la primera subida del intérprete a la tabla, los movimientos de balance que se ejercen sobre esta buscan en cierto grado imitar la frase melódica del violín como se puede ver a continuación:

²⁰ Intervalo disonante de tres tonos. Las notas involucradas son medidas como cuarta ascendente o quinta descendente.



https://youtu.be/JsIXDUk_8_g²¹

La intención del intérprete es asemejarse a través de su acción a la rítmica de la melodía del violín. También es importante recalcar la parte final de este vídeo, en la cual se puede apreciar el uso del redoble de tambor como generador de suspenso mientras el intérprete se está acomodando para hacer una posición en la tabla que demuestra su destreza como equilibrista. Esta técnica musical repercute en el entendimiento de la narración, dando a entender que una acción está por concluir, así como en generar un sentimiento de suspenso en el espectador.

A lo largo de la performance de Rola Bola, hay diferentes momentos en los cuales la batería se encarga de acompañar el acto, sincronizando golpes de tarola y platillo al unísono, o sólo de platillo, con acciones por parte del personaje principal de atrapar dos tipos de objetos lanzados por Titán²²: un cilindro de metal y un cilindro con barrotes. Ambos objetos son utilizados para construir la torre de equilibrista. Así como las caídas, los saltos, o alguna acción que necesite ser resaltada, estos sucesos suelen ser muy sincronizados con estos toques en la batería. A continuación, se puede apreciar una recopilación con los distintos momentos durante la performance en los cuales el baterista se encarga de resaltar y/o acompañar las acciones de atrapar:

²¹ Cirque Du Soleil juggler rola bola Bernard Hazen in La Nouba. Enlace:

<https://www.youtube.com/watch?v=vnV4Vy7wiNE&feature=youtu.be>

²² Personaje masculino de *La Nouba* que ejerce el papel de asistente en Rola Bola.

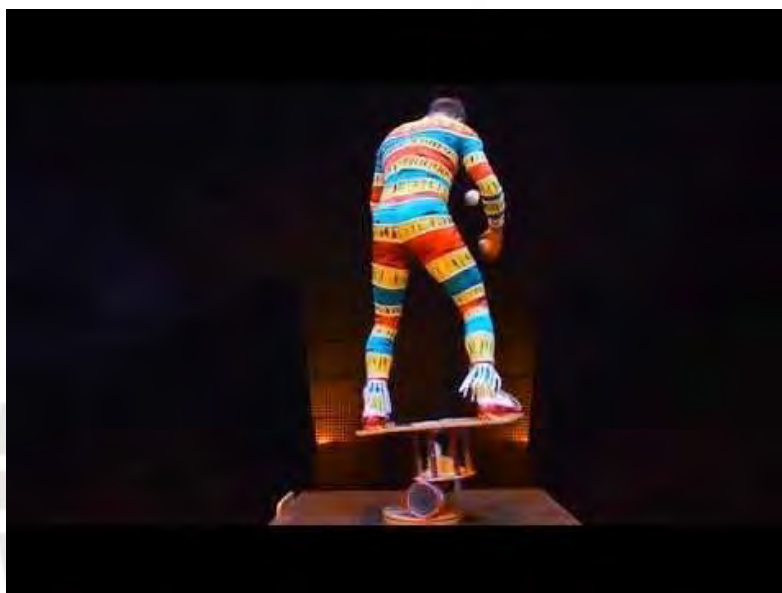


<https://youtu.be/F8vGPGerIEg>²³

Lo interesante de la aplicación de este recurso musical es la sincronización que existe para que los golpes en la batería sean lo más precisos posibles en el tiempo y la rítmica de la composición musical. Como se puede apreciar en el vídeo, los personajes en escena que ejecutan estas acciones han tenido que trabajar sus tiempos con la música misma, para que estos golpes o toques sean ejecutados con la mayor precisión posible sin ser ajenos a la rítmica de la música. Además, con respecto a este tipo de acciones, es importante recalcar el trabajo del baterista, quien, con ayuda del director musical, ejecuta de la forma más precisa posible las acciones de atrapar por parte del personaje principal de la escena. Para resaltar este tipo de acciones, así como las caídas, es algo común tanto en *La Nouba* como en casi todos los espectáculos del *Cirque du Soleil* -y en muchos espectáculos circenses alrededor del mundo que incluyen música en vivo y una batería o algún elemento de percusión- usar estos instrumentos para generar toques particularmente fuertes. Los instrumentos de percusión son instrumentos con bastante intensidad sonora de por sí. Si la dinámica de interpretación es más intensa aún, el sonido se expandirá mucho más. La intensidad sonora de una tarola es alta, así como la de un platillo. Al juntar ambos timbres al unísono y al ser ejecutados con una gran intensidad, el impacto que genera en escena es grande, por lo que el uso de ambos para resaltar ciertas acciones es bastante útil, sobre todo acciones concluidas satisfactoriamente.

²² Cirque Du Soleil juggler rola bola Bernard Hazen in La Nouba. Enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=vnV4Vy7wiNE&feature=youtu.be>

Así como surge este recurso para acompañar las atrapadas de los distintos tipos de cilindros, también se usa para las atrapadas de las pelotas y los pinos para malabares. En el caso de estos elementos, la sincronización entre la acción y la batería es más precisa. Cada atrapada tiene una rítmica más ordenada, la distancia de tiempo entre cada atrapada es exactamente la misma, tanto así que puede encajar perfectamente en una partitura, así como en una partitura de acciones físicas. A continuación, se puede apreciar el primer vídeo relacionado a estas acciones, en el cual se utilizan las pelotas de malabares:



<https://youtu.be/H5mg7NUR6bw>²⁴

Como se puede apreciar en el vídeo, cada atrapada de cada pelota es acompañada por un golpe al unísono de tarola y platillo que resalta la acción. Claramente esto ha sido ensayado y preparado con anticipación, ya que se plantea que las atrapadas de pelotas sean una frase rítmica que no se sienta fuera de la rítmica ni del tempo.

²⁴ Cirque Du Soleil juggler rola bola Bernard Hazen in La Nouba. Enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=vnV4Vy7wiNE&feature=youtu.be>

♩ = 131

Contrabajo

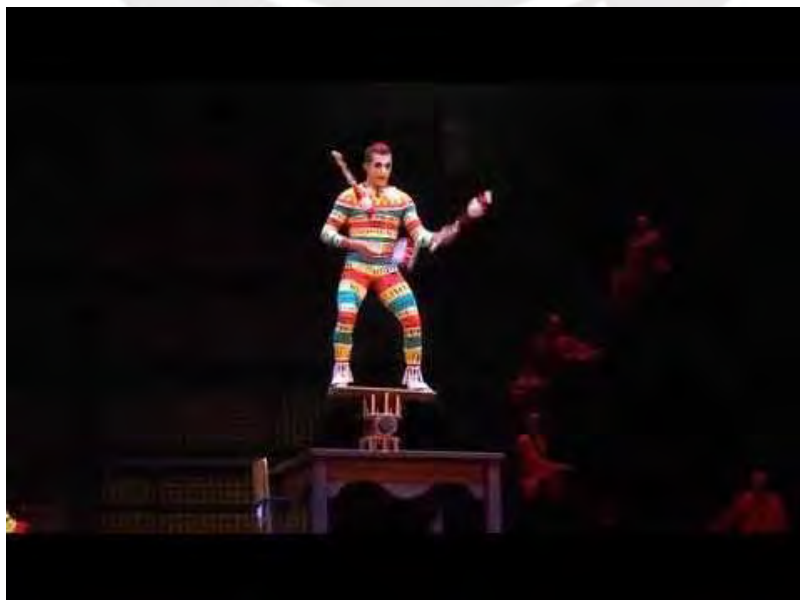
Batería

Pelota 1 Pelota 2 Pelota 3 Pelota 4 Pelota 5

Figura 5. Partitura que detalla cada atrapada de cada pelota según la rítmica musical.

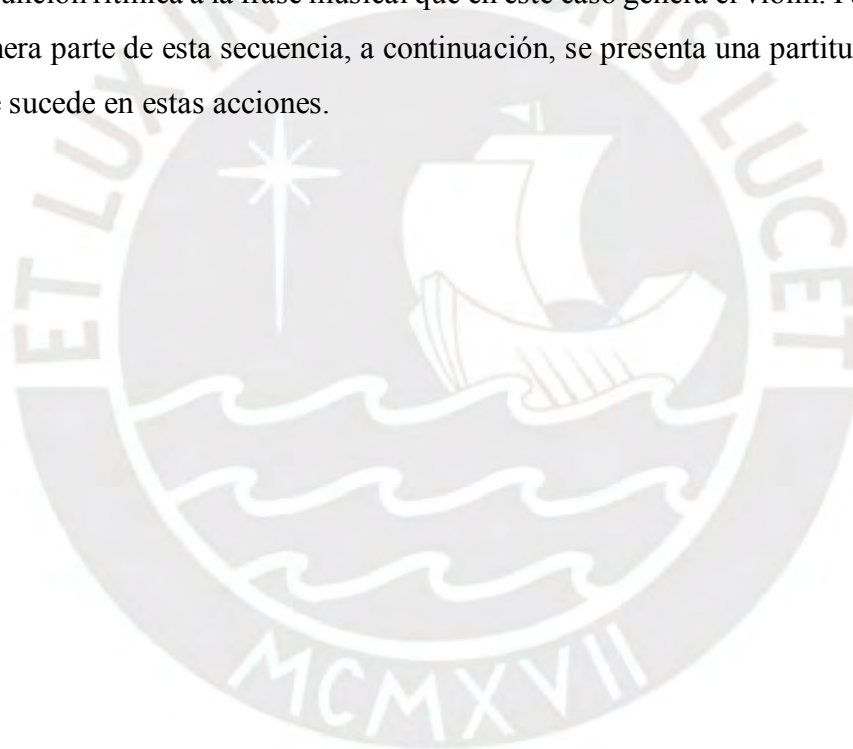
Como se puede apreciar en la partitura, esta acción, en lo musical, se puede percibir como una polirritmia de dos contra tres (2:3), pero es sencillamente una sucesión rítmica que agrupa la duración de tres corcheas. Como se ve en la partitura, esta empieza en la segunda corchea del cuarto tiempo, luego cae en el segundo tiempo del siguiente compás, luego cae en la segunda corchea del tercer tiempo del mismo compás, y así sucesivamente, dando a entender que cada atrapada acompañada del golpe al unísono de platillo y tarola se da cada tres corcheas o cada tiempo y medio.

Así como se planteó que la rítmica de la acción de atrapar las pelotas sea parte de la rítmica musical, esto también sucede con los pinos para malabares cuyas atrapadas también son enfatizadas por la batería. En la performance hay dos secuencias que involucran estos objetos, los cuales además tienen otros momentos y/o acciones en los cuales la música cumple roles importantes. A continuación, se puede ver la primera secuencia que incluye a los pinos para malabares:



<https://youtu.be/SIAZimbs6s>²⁵

En esta primera secuencia con los pinos se puede apreciar en primera instancia dos momentos relevantes donde la música cumple distintas funciones. Primero, la conclusión de la acción de salto del intérprete principal a la edificación es marcada por una tarola que cae en el tercer tiempo del último compás de la parte anterior, la cual sirvió de preparación para esta secuencia. Este toque de tarola, además, es precedido por un *fill*²⁶, el cual da un llamado y sirve de impulso al intérprete en acción, así como también lo que interpreta el saxofón soprano en conjunto con el violín sirve de antecesor al *fill* y de impulso para el intérprete. Luego de esto, se puede apreciar un suceso que ya se ha visto en esta performance: el acompañamiento de la acción del intérprete principal a la música por medio del balanceo, dándole una función rítmica a la frase musical que en este caso genera el violín. Para entender mejor la primera parte de esta secuencia, a continuación, se presenta una partitura, donde se detalla lo que sucede en estas acciones.



²⁵ Cirque Du Soleil juggler rola bola Bernard Hazen in La Nouba. Enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=vnV4Vy7wiNE&feature=youtu.be>

²⁶ En términos baterísticos, lo que se traduce al español como relleno, es una sucesión rítmica libre que sirve para hacer cambios en las diferentes partes de una composición musical.

The image shows a musical score for four instruments: Saxofón Soprano, Violín, Contrabajo, and Bateria. The tempo is marked as $\text{♩} = 131$. The score is annotated with several colored boxes and arrows:

- A blue box highlights a melodic phrase in the Violín part.
- A red box highlights a melodic phrase in the Violín part.
- A red box highlights a rhythmic pattern in the Bateria part.
- A green box highlights a specific rhythmic element in the Bateria part.
- A blue arrow points from the Bateria part up to the Violín part, labeled "Impulso para el salto".
- A red arrow points from the Bateria part up to the Violín part, labeled "Ejecución del salto".
- A green arrow points from the Bateria part up to the Violín part, labeled "Llegada a la torre".
- A red arrow points from the Violín part down to the Sax. sop. part, labeled "Balanceo de la tabla va con el movimiento melódico y rítmico del violín".

The lower part of the score shows Sax. sop., Vln., Cb., and Bat. parts, with a red box highlighting a melodic phrase in the Vln. part.

Figura 6. Gráfica que refleja la acción del salto y el movimiento de balanceo que sincroniza con el violín.

Luego de este primer momento, entran en escena los pinos para malabares, los cuales son entregados al personaje principal de esta performance de una manera irregular, pero sin que la rítmica se sienta a destiempo, inclusive cada atrapada de cada pino entra con un pulso ubicado en tres compases diferentes como se puede apreciar en la siguiente imagen:

♩ = 131

Primer Pino

Parte A (Parte de la frase melódica principal)

Segundo Pino Tercer Pino

Figura 7. Partitura gráfica que muestra la atrapada de cada pino en una partitura musical.

Como se puede apreciar en la partitura, la atrapada del primer pino coincide con el segundo tiempo del segundo compás luego de haber regresado con la secuencia. De ahí, la atrapada del segundo pino coincide con el primer tiempo del siguiente compás, el cual está en 2/4, y finalmente el último pino en ser atrapado coincide con el primer tiempo del siguiente compás que ya regresó a estar en 4/4. Las atrapadas de los dos primeros pinos son enfatizadas con un *splash*²⁷, y en el caso de la atrapada del último pino, este llega a manos del intérprete principal en la entrada al tema principal de esta composición musical (Parte A).

²⁷ Platillo pequeño con un sonido agudo.

Esta 'Parte A' sigue hasta que hay una variación melódica cuando entra la voz del contratenor durante el malabarismo. Después de esto, hay un pequeño cambio en la rítmica de la batería que le da cierta variedad al ritmo monótono de la polca. Cuando este cambio concluye, el intérprete principal concluye con el malabarismo y se dispone a entregar los pinos al Pájaro Verde, quien toma el papel de asistente en esta performance, así como Titán. Luego cuando la música vuelve a la variación con la melodía en la voz del contratenor, el personaje principal se dispone a entregar los pinos al Pájaro Verde, por lo que, así como en las atrapadas de las pelotas para malabares, la rítmica escénica forma parte de la rítmica musical: cada atrapada está posicionada a una misma distancia que la que la antecede. Cada una de estas atrapadas es acompañada por un golpe al unísono de tarola y platillo.

The image shows a musical score for three instruments: Saxophone Alto, Contratenor, and Batería. The tempo is marked as 131. The Saxophone Alto and Contratenor parts are in G major (one sharp) and 4/4 time. The Batería part is in 4/4 time and features a sequence of notes. Four specific notes in the drum part are highlighted with colored boxes and labeled: a purple box for 'Pimer Pino', a red box for 'Segundo Pino', a green box for 'Tercer Pino', and a blue box for 'Tabla'. Arrows point from these labels to the corresponding notes in the drum part.

Figura 8. Partitura gráfica que muestra la atrapada de cada pino en una partitura musical por el Pájaro Verde.

Como se puede apreciar en la partitura, cada atrapada está en un contratiempo empezando desde la segunda corchea del cuarto tiempo del tercer compás del regreso a la variación de la Parte A con la voz del contratenor. Esta sucesión de contratiempos termina en la segunda semicorchea del tercer tiempo del siguiente compás, lo que da un total de cuatro notas. Al ser tres pinos, las tres primeras notas corresponden a estos pinos y la cuarta nota corresponde al momento en que el personaje principal deja la tabla en la que se balanceaba a un lado, acción que no se puede ver en el vídeo, pero que sí es deducible al ver que cuando enfocan nuevamente al personaje principal, donde este elemento ya no está en su posición original.

Luego de esta secuencia, viene la secuencia del segundo acto de malabarismo con pinos, la cual, al igual que la anterior, está llena de diálogo entre la música y las distintas acciones que surgen en esta parte de la performance. Este acto de la performance es posterior a una breve secuencia de receso y/o preparación para la segunda secuencia de los pinos. Musicalmente este receso/preparación es acompañado por una parte de la composición que solo surge para este momento, el cual además no lleva como parte de su orquestación a la batería. A continuación, se puede apreciar el vídeo ambas secuencias en mención:



<https://youtu.be/9FnTm-moW2g>²⁸

Al inicio de este fragmento de vídeo, durante la secuencia de preparación, se puede apreciar la intención dancística que tiene el Pájaro Verde cuando se dirige a entregar los pinos al personaje principal, quien está preparando una nueva edificación. Luego de esto, se genera un énfasis musical al momento en el que el personaje principal llega a la tabla superior de la edificación. Este énfasis consiste, como en casos anteriores, de un golpe de tarola y platillo al unísono, que, además, es acompañado por Titán, quien agarra un cilindro con barrotos y lo golpea con los demás al unísono con este golpe de tarola y platillo; además esta acción encaja precisamente en el pulso del tercer tiempo del compás en cuestión (el sexto compás desde que inicia la secuencia de receso/preparación).

²⁸ Cirque Du Soleil juggler rola bola Bernard Hazen in La Nouba. Enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=vnV4Vy7wiNE&feature=youtu.be>

Luego de esto viene la acción de la entrega de los pinos del Pájaro Verde al personaje principal. Para entender mejor el acompañamiento musical durante esta acción, a continuación, se presenta una partitura que detalla el planteamiento musical para este proceso:

♩ = 131

Saxofón Soprano

Trompeta

Violín

Contrabajo

Batería

Salto a base de madera

Pino 1

5

Sax. Sop.

Tpt.

Vln.

Cb.

Bat.

Pino 2

Pino 3

Pino 4

Figura 9-1. Partitura de secuencia previa a segundo acto de malabarismo de pinos

Musical score for Figure 9-2, showing five staves: Sax. Sop., Tpt., Vln., Cb., and Bat. The score is in 7/8 time and features a melodic line in the Saxophone and Violin parts, a bass line in the Cello part, and a drum part in the Bass Drum part. A pink box highlights the fifth pin (Pino 5) in the drum part, which is marked with a red 'X' and a red asterisk. The title "Melodía Principal (Parte A)" is written in the top right corner.

Figura 9-2. Partitura gráfica de secuencia previa a segundo acto de malabarismo de pinos

Como se puede visualizar en la partitura, así como en las secuencias anteriores de malabarismo, cuando cada pino llega a las manos del personaje principal, la acción de atrapar se ve enfatizada por un pequeño redoble de *splash*. Lo interesante de esto es que la intención es que cada atrapada coincida con la nota final de cada motivo tocado por el violín y el saxofón soprano. Además de esto, la construcción melódica de esta secuencia previa a los malabares de pinos creada con tritonos y quintas aumentadas genera cierto grado de tensión por la presencia de disonancias. Estos motivos no solo van progresando en intensidad sonora, sino también en tonos y medios tonos. Cada final de motivo termina en una tercera menor y usualmente recae en notas fundamentales de la tonalidad (Sol menor armónica con la cuarta aumentada, Do#), **Sol**, **Sib** y **Re** (forman acorde de Sol menor, acorde base). Este recurso genera cierta estabilidad al desarrollo de las disonancias, así como también el acompañamiento que lleva el bajo que solo utiliza las notas **Re** y **Sol** como notas fundamentales de la tonalidad que permiten que toda la construcción musical para esta acción no se pierda en las disonancias que se generan. Luego de la atrapada del cuarto pino, se genera una progresión de notas en el violín en conjunto con el saxofón tenor que se intensifican sonoramente, lo cual va generando un ambiente de tensión que recae en un

*glissando*²⁹ que produce disonancias y llegan a un bicordio de Re-Sol que le da cierta estabilidad al final de esta parte, que, además, está acompañada por un redoble de tarola que viene desde que empezó la progresión. Una vez que el baterista marca el cuarto tiempo en la tarola, la prolongación del bicordio **Re-Sol** para y da pie para el inicio del malabarismo de pinos y el regreso a la melodía principal (Parte A).

Para finalizar con esta secuencia, luego de que el personaje principal entrega los pinos al Pájaro Verde, ambos hacen una pequeña reverencia, al igual que Titán, solo que no es enfocado. Acorde con la reverencia del personaje principal, la pisada en el borde de la torre es marcada por un golpe de bombo, mientras que la acción de tirar sus brazos para atrás es marcada por un golpe al unísono de tarola y platillo. Y es así como finaliza esta parte de la performance, la cual se llena de los respectivos aplausos.

Una vez finalizada esta última secuencia y los aplausos respectivos, la performance tiene un pequeño giro a nivel musical. A continuación, en el siguiente vídeo se puede apreciar la continuación de la secuencia pasada:



<https://youtu.be/5TAF9NpYJTE>³⁰

²⁹ Efecto musical sonoro que consiste en pasar rápidamente de un sonido hasta otro más grave o agudo haciendo que se escuchen todos los sonidos intermedios posibles dependiendo de las características del instrumento.

³⁰ Cirque Du Soleil juggler rola bola Bernard Hazen in La Nouba. Enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=vnV4Vy7wiNE&feature=youtu.be>

Como se puede percibir, el tempo disminuye, la rítmica musical es más pausada, solo se escucha al saxofón soprano asumiendo la melodía con una guitarra acústica como acompañamiento rítmico y armónico. Las diferentes atrapadas de los distintos tipos de cilindros que se le entregan al personaje principal, son acompañados con pequeños redobles en los diferentes platillos que, musicalmente, sirven como adorno a este pausado acompañamiento musical. Luego del lanzamiento de los dos primeros cilindros, se genera una breve pausa donde Titán tiene la intención de entregarle un tercer cilindro al personaje principal; en este momento, el fragmento musical pausado vuelve a entrar, pero esta vez con la trompeta como el instrumento que lleva la melodía. Existe un cambio de instrumento, por lo tanto, un cambio de timbre, un timbre con más cuerpo como el de la trompeta, el cual genera que se sienta que la escena se va intensificando y se va armando poco a poco. Así mismo, la intensidad del sonido de la trompeta con el que se está interpretando y la aceleración del tempo gradualmente, permite que esta intensificación de la escena se haga más presente a nivel sonoro. Por otro lado, los aplausos de acompañamiento por parte del público también repercuten en el suceso de la secuencia. Luego se añade el violín, el cual acompaña a la trompeta, ambos interpretados a una menor intensidad. Después se reincorpora el saxofón soprano asumiendo nuevamente la melodía principal en compañía del violín mientras que lo que interpreta la trompeta se percibe como respuesta a la melodía que llevan el saxofón soprano y el violín. Finalmente, con un ambiente un poco más intenso a nivel musical debido a la mayor cantidad de instrumentos, y ya teniendo más claro el ritmo, los personajes de Titán y el Pájaro Verde proceden a bailar, a expresarse corporalmente por medio de sus acciones al ritmo de la música. Después de este suceso, la música hace un pequeño *ritardando*³¹ que lleva a un trino en el violín que acompaña al desbalance que el personaje principal hace con la torre mostrando la gran inestabilidad que posee, el trino, en conjunto con la acción de mostrar la inestabilidad de la edificación genera una gran sensación de suspenso que no solo repercute en el público a nivel emocional y en la narración, dándoles a entender que una acción de riesgo está por venir, sino que también repercute en la escena misma, para ser más específico, en uno de los personajes en escena, el Pájaro Verde, quien muestra su ansiedad a través de un grito al aire y de su acción de arrancarse las plumas mientras cae al suelo.

³¹ Técnica de interpretación que ralentiza gradualmente el tempo.

Lo interesante de la caída del Pájaro Verde, es que este personaje acompaña los movimientos previos a su caída con sonidos emitidos por este mismo. Estos sonidos buscan narrar la caída a través de su ejecución. En la siguiente imagen se podrá apreciar gráficamente cómo el Pájaro Verde relaciona cada acción durante su caída con un sonido particular.

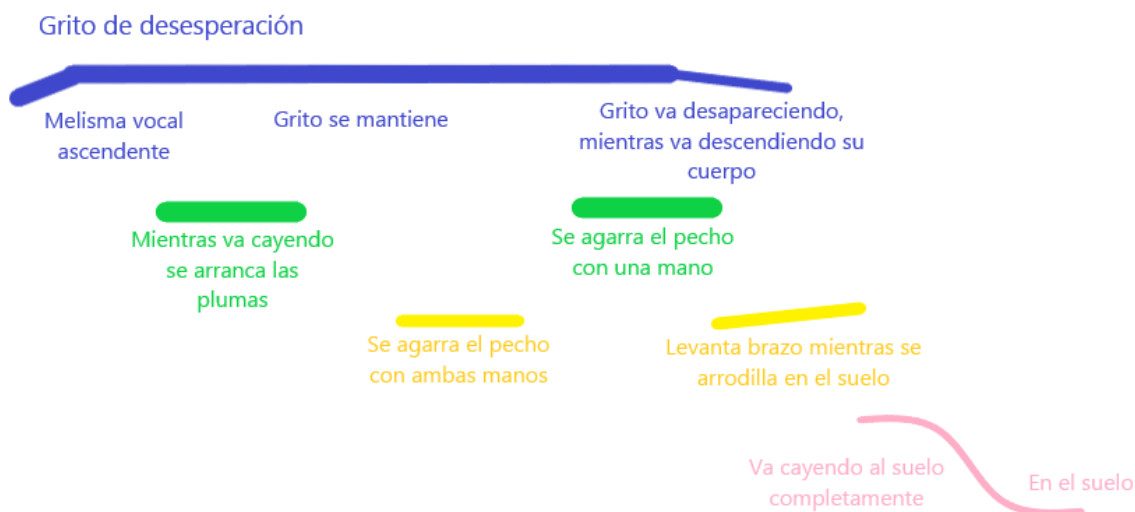


Figura 10. Gráfica visual de la caída del personaje del Pájaro Verde

Cada sonido emitido por el Pájaro Verde es de un color distinto, los que son de mismo color, son prácticamente la misma nota. El grosor de las líneas muestra la intensidad del sonido, las direcciones, ya sean hacia arriba o hacia abajo, demuestra hacia dónde se dirige el sonido y la prolongación de la línea, cuanto duran los sonidos. Cada sonido emitido por este personaje cumple la función de acompañar la narración de sus acciones durante su caída.

Luego de esta acción por parte del personaje del Pájaro Verde, empieza el gran redoble de tambor que acompaña al personaje principal en todo el proceso para subir a la nueva torre hasta que este se estabiliza. Para entrar de nuevo al tema principal de la composición (Parte A), el redoble se corta con un golpe de tarola en un tácito cuarto tiempo que marca la entrada de toda la banda, lo cual significa que el acto de riesgo concluyó exitosamente. La melodía y la rítmica de esta parte de la composición musical permite al público experimentar una sensación de alegría y de satisfacción. Tanto el redoble como la resolución en la Parte A genera una experiencia emocional en el público, así mismo conlleva el estado anímico de la escena. Además, el redoble asume un papel dentro de la narración que dice que un acto riesgoso está por suceder, mientras la resolución en el tema principal (Parte A), busca comunicar que todo salió muy bien.

Finalizando esta performance, la música continúa mientras el personaje principal se mantiene en la torre, luego desciende, y en compañía de Titán y otros personajes en escena, se disponen a bailar sobre la música, dando a entender que el cometido se logró y que la performance está por finalizar:



<https://youtu.be/mrQ3eWDojK4>³²

Este final es toda una celebración, la música asume un papel estético y emotivo con respecto a la escena, la alegría que involucra el género de la polca y su desarrollo como danza social, así como su rítmica y la aceleración que se le va dando al tempo original en esta última Parte A cuando el personaje principal baja de la edificación, permiten que el final se perciba como una fiesta. Dentro de esta celebración final, el personaje principal hace una reverencia final que cierra con la banda, se sincroniza la conclusión de la acción de reverencia con el final de la banda, la cual para en seco en un primer tiempo. En la siguiente imagen se puede apreciar el rol estructural y narrativo que asume la música en esta última escena.

³² Cirque Du Soleil juggler rola bola Bernard Hazen in La Nouba. Enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=vnV4Vy7wiNE&feature=youtu.be>

The image displays a musical score for three instruments: Violín (Violin), Contrabajo (Contrabass), and Batería (Drum). The tempo is marked as $\text{♩} = 145$. The Violín part features a melodic line in 4/4 time, with a red box highlighting a section labeled "Aviso para la reverencia final" and a purple box highlighting a section labeled "Espacio de preparación". The Contrabajo part provides a bass line, and the Batería part features a complex rhythmic pattern with accents. Below this, a second score shows Vln. 1 (Violin 1), Cb. (Contrabass), and Bat. (Drum) parts. A blue box highlights the "Acción de reverencia final" and a green box highlights the "Conclusión de la reverencia" with a *ff* dynamic marking.

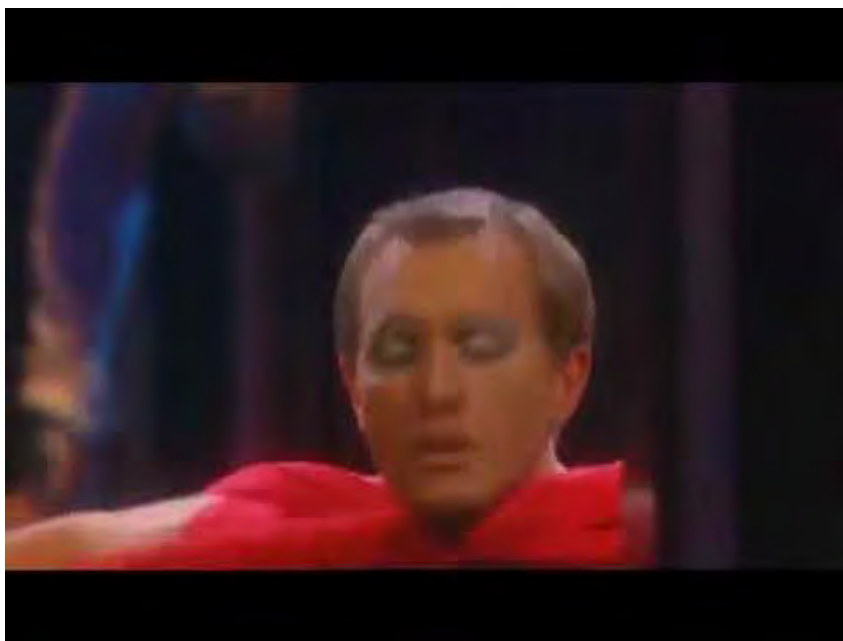
Figura 11. Partitura gráfica de la reverencia final.

Como se puede apreciar, la música, antes de hacer el llamado final al corte, deja un vacío en la melodía que llevaba el violín, lo cual da sirve como aviso al personaje principal, así como a los demás personajes, para hacer la reverencia final de esta performance. Este silencio se da por un compás y medio, por lo que en lo que resta del medio compás se llena con un *fill* de batería y violín que concluyen en el primer tiempo del siguiente compás, en el cual todos los personajes en escena concluyen la acción de reverencia.

Como se puede apreciar en el vídeo, para la salida de los personajes en escena, luego de la reverencia final, el personaje principal con unos movimientos de pies y mano derecha, marca aproximadamente tres pulsos para que la música se reincorpore y acompañe el proceso de salida de los personajes en escena. El último pulso que da el personaje principal es marcado

por un pequeño *fill* de tarola que marca la entrada de la banda, así mismo, suena el canto de un gallo que, como parte de la narración, indica que está amaneciendo, lo que quiere decir que la performance de Rola Bola se dio en la noche. Luego de esto, la música acompaña y ambienta el proceso de salida de los personajes en escena, hasta que la mesa en la que se apoya el personaje principal acompañado de Los Locos desciende del escenario principal.

2.2.3. Ballet Aéreo en Sedas



https://youtu.be/oG_50KJvid4³³

Ballet Aéreo en Sedas es una performance que consiste en un personaje principal masculino que tiene como objeto protagónico un par de telas de seda, con las cuales se desplaza por el escenario y vuela por los aires del espacio escénico realizando distintas acrobacias. Además de este personaje, se hacen presentes, una bailarina de ballet que en ciertas secuencias y/o acciones acompaña al personaje principal, y en otras se mantiene en el escenario bailando ya sea sola o acompañada de otro bailarín. Además, en medio de esta performance, aparecen cuatro personajes más, los cuales también tienen como objeto de uso un par de telas cada uno. Lo curioso de esta performance es que tiene dos composiciones musicales, una que aparece al inicio y se prolonga hasta la aparición de los cuatro personajes en telas, es acá

³³ Cirque du Soleil: La Nouba. (2004). Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=2tWiEPvEXCA&t=885s>. Fecha de recuperación: 29 de enero del 2020.

donde la música cambia, sin embargo, una vez que estos personajes salen de escena, la música vuelve a ser la misma del inicio. “Rêve Rouge” se titula la primera composición, la que aparece al inicio y al final; mientras la segunda, la que está en el medio, se titula “A Tale”. El inicio de la música de esta performance conecta directamente con la composición musical de la performance anterior, “Porte”, por lo que la música asume un rol estructural dentro de la continuidad de las performances. La composición de la performance anterior, con la primera composición de esta performance se conectan por medio de un *pad* en los teclados que conecta con la lluvia de campanillas que finaliza la composición anterior con un *sample* de teclados que inicia la primera composición de esta performance.

Esta performance lleva en su nombre el término *Ballet*, que es un tipo de danza. A nivel musical, el género ballet no existe como tal. La música usada en esta danza se compone a raíz de lo que se plantea escénicamente. Si bien existieron grandes compositores con piezas para ballet como Maurice Ravel, Igor Stravinsky, Piotr Tchaikovski, Adolphe Adam, entre otros, no significa que esta danza se haya establecido como un género musical.

La música de la primera composición está al servicio del movimiento corporal de los personajes involucrados en estas secuencias de ballet, por ende, se origina una relación estética entre la música y las diferentes secuencias de ballet presentes en esta performance, la música se adhiere y combina perfectamente a las acciones que involucran estas secuencias. En varios de estos casos, la música no sólo cumple una función estética, sino también narrativa y estructural, se mimetiza con la rítmica del ballet y brinda soporte narrativo a cada paso y/o acción.

Para proseguir con el análisis de las funciones que asume la música en esta performance, primero hay que centrarse en las secuencias que provee la primera composición musical. En primer lugar, hay un grupo de secuencias muy similares y llamativas tanto escénica como musicalmente, las cuales consisten en el ascenso y vuelo del personaje principal por los aires del área escénica. Estas secuencias se hacen presentes en cuatro momentos a lo largo de toda la performance, tres al inicio y una al final. A continuación, se puede apreciar un vídeo el cual contiene estos cuatro momentos en mención:



<https://youtu.be/a9DYNMpbJk>³⁴

Tanto los ascensos como los vuelos están acompañados musicalmente. Las diferentes acciones que involucran estas secuencias son apoyadas por diversos recursos musicales y por la interpretación de la música misma. Uno de los recursos más notorios en estas secuencias es el uso del *crescendo* en un platillo de la batería, cada vez que el personaje principal asciende, este recurso se hace presente, así mismo se hace presente un dueto de violines y una melodía en la voz que también son parte de este ascenso armonizando con el *crescendo* del platillo. Es importante recalcar también la dinámica de interpretación, la suavidad con la que se inicia el acompañamiento del ascenso es similar con la que finaliza el descenso, por lo que, en un punto medio o clímax en estas secuencias, la música tiene una mayor intensidad sonora.

The musical score consists of four staves. The top staff is for Soprano, starting at measure 87 with a dynamic marking of *f*. The second and third staves are for Violin 1 and Violin 2, starting at measure 87 with a dynamic marking of *mp*. The bottom staff is for Batería, starting at measure 87 with a dynamic marking of *pp*. Red boxes highlight the crescendo sections in each part, showing the transition from *mp* to *f* to *ff* in the strings and from *pp* to *ff* in the drums.

Figura 12. Partitura de los ascensos del personaje principal con las telas de seda.

³⁴ Cirque du Soleil: La Nouba. (2004). Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=2tWiEPvEXCA&t=885s>. Fecha de recuperación: 29 de enero del 2020.

Las secciones encuadradas en rojo en la partitura representan la acción de ascender hasta llegar al punto final previo al descenso, que es llevada esencialmente por tres instrumentos: la intensidad sonora en aumento del redoble de platillo, la escala ascendente de Re Mayor (tonalidad de la primera composición, “Rêve Rouge”) que tiene el primer violín, a pesar de que omita la nota Sol, y el refuerzo del violín dos en el segundo compás que además de tocar las mismas notas que el violín uno, las refuerza en *crescendo*.

Con respecto a los descensos, esta acción se visibiliza solamente en la primera, en la segunda y en la cuarta secuencia. A nivel musical, lo que se percibe auditivamente en estas tres secuencias prácticamente es lo mismo: una melodía en descenso acompañada por diferentes adornos por parte de diferentes instrumentos. En la primera y cuarta secuencia, la melodía del descenso es llevada por la voz principal; en el caso de la segunda, la lleva el saxofón soprano. En la segunda y la cuarta, la melodía es secundada por el violín, mientras que en la primera simplemente se oye la voz principal. Con respecto a los adornos, estos provienen de otros instrumentos como el teclado o los platillos de la batería. En la siguiente partitura se puede apreciar la melodía que acompaña el descenso del personaje principal en estas secuencias.



Figura 13. Melodía relacionada a la acción de descenso del personaje principal por las telas de seda.

Previo a la segunda secuencia de ascenso, surge una secuencia muy propia del ballet en la que la música toma el papel de resaltar los movimientos que ejecuta el personaje principal. La melodía principal sirve como motor de expresión corporal para el personaje principal. Además, esta desencadena en una acción de impulso que sirve para ir a la segunda secuencia de ascenso. A continuación, se puede apreciar el vídeo de esta secuencia:



<https://youtu.be/7IhX2IhELBA>³⁵

El diálogo que surge entre la música y las acciones en esta secuencia permite darle en este caso, un valor escénico a cada nota. Cada nota tiene una función narrativa, cada una de estas se encarga de intensificar los significados de la narración escénica, lo que involucra no sólo la expresión del personaje principal, sino la preparación y el impulso de este a la siguiente secuencia. Esta secuencia previa usa la melodía principal de esta composición (melodía en la voz que suma lo reflejado en la partitura de las secuencias de ascensos y la partitura de la melodía de los descensos) y la utiliza como base de la construcción escénica. Cada nota representa una acción y/o ciertas acciones consecuentes a la acción anterior. En la siguiente partitura, se puede apreciar la relación entre cada acción y cada nota ejecutada por la banda:

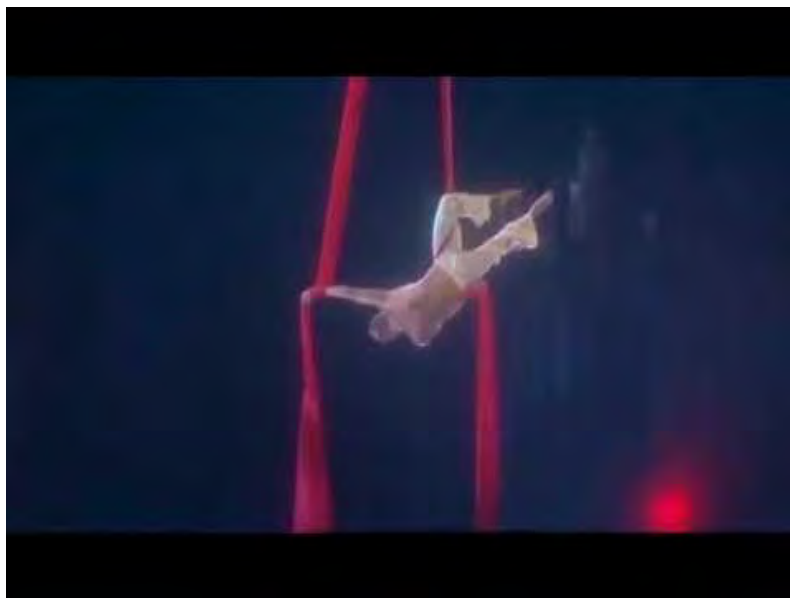
³⁵ Cirque du Soleil: La Nouba. (2004). Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=2tWiEPvEXCA&t=885s>. Fecha de recuperación: 29 de enero del 2020.

Musical score for Saxophone Soprano, Soprano, and String Sample. The score is in 4/4 time with a tempo of 87. The Saxophone part features a melodic line with notes highlighted in colored boxes: red, purple, blue, green, and orange. Annotations include "Se levanta" (red box), "Movimiento de brazo hacia atrás" (red box), "Paso atrás #1" (purple box), "Paso atrás #2" (blue box), "Paso atrás #3" (purple box), "Frena" (green box), and "Paso hacia atrás" (orange box). A blue arrow points to the fourth note with the text "Paso atrás #4 y acelera el resto de pasos hacia atrás". The Soprano part has a dynamic marking *f*. The String Sample part has a dynamic marking *pp* and *f*.

Figura 14. Partitura gráfica que indica la relación entre cada acción y cada nota musical ejecutada en la secuencia previa a la segunda secuencia de ascenso.

En primer lugar, la acción de levantarse en la primera nota, **Fa**, es un ascenso, lo que conlleva a que las siguientes acciones ya no sean en el suelo sino a que se realizan mientras el personaje principal está parado, por lo que la siguiente acción recae en la nota **La**. Luego la progresión de los pasos hacia atrás es representada por una pequeña escala descendente, así mismo, los pasos que da en retroceso luego que frena, también se refleja con un movimiento descendente en la melodía.

En la tercera secuencia de ascenso de la primera composición, el personaje se mantiene en el aire haciendo unas cuantas dinámicas interpretativas, luego de esto, el personaje se dispone a bajar por las telas mientras la música lo acompaña. En el siguiente vídeo se puede apreciar el proceso de esta acción y su progresión a nivel musical:



<https://youtu.be/FqHL32TQ-5o>³⁶

Como se ve en el vídeo, se escucha parte de la melodía principal de esta composición musical que acompaña el descenso del personaje principal. Este descenso es diferente a los demás a nivel de acción y al momento en que el personaje principal se suelta por las telas surge un sonido de teclado con la nota **La** que se mantiene vigente y va desapareciendo durante toda la acción de descenso (función rítmica). A nivel estético y narrativo, el desvanecimiento de este sonido representa el desliz del personaje principal por las telas hasta llegar al suelo, mientras la sutileza de la ejecución de este sonido particular se relaciona a nivel estético con la suavidad del descenso.

Luego de este descenso, surge el paso musical de la primera composición de esta performance, “Rêve Rouge” que desaparece momentáneamente mientras “A Tale”, la segunda composición, se hace presente en la escena:

³⁶ Cirque du Soleil: La Nouba. (2004). Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=2tWiEPvEXCA&t=885s>. Fecha de recuperación: 29 de enero del 2020.



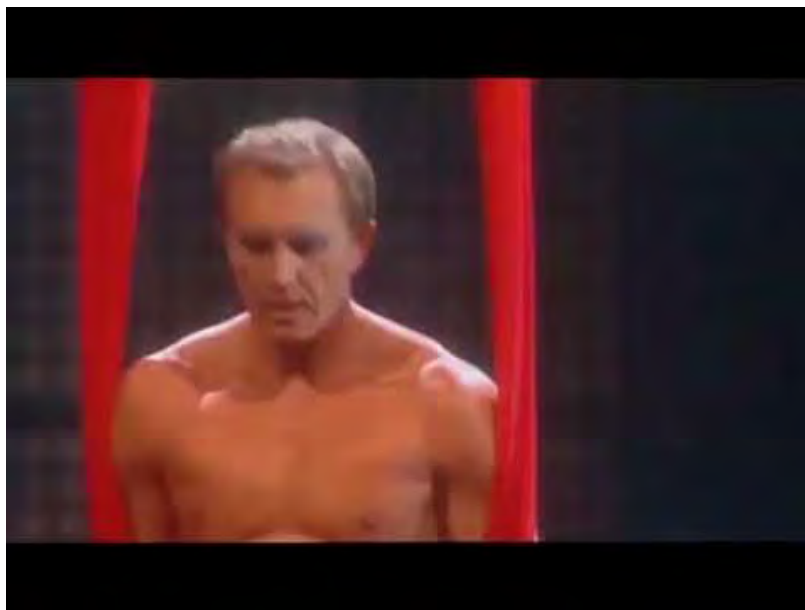
<https://youtu.be/aFlqfeBeS0g>³⁷

Este cambio musical marca el inicio de una nueva secuencia dentro de la misma performance. Entran cuatro personajes más a escena con sus respectivas telas. Las secuencias que surgen en este cambio no son ajenas a las secuencias que implica la primera parte ya que el uso de las telas sigue siendo primordial en esta nueva parte. El cambio en la música genera un cambio en la rítmica y en el tono emotivo de la performance. Así mismo, en conjunto con la escena, ambas composiciones forman una unidad, la cual se detalla más adelante contrastando la primera composición con las diferentes partes de la segunda. Cabe resaltar que esta segunda composición tiene tres partes fundamentales: Intro (en la que recae la primera composición), Parte A (La cual sucede al Intro inmediatamente) y Parte B (cambio rítmico y tonal que difiere de la Parte A).

Luego de la primera Parte A, viene el cambio rítmico y tonal hacia la Parte B. A nivel escénico, esta parte implica una serie de acciones en las telas por parte de los cuatro personajes que salen a escena durante el cambio de la primera composición a la segunda. En esta parte, estos cuatro personajes toman el protagonismo, mientras el personaje principal está sobre el escenario mostrando a través de sus gestos y acciones la intención de elevarse,

³⁷ Cirque du Soleil: La Nouba. (2004). Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=2tWiEPvEXCA&t=885s>. Fecha de recuperación: 29 de enero del 2020.

sin embargo, se muestra reprimido. En el siguiente vídeo se puede visualizar la secuencia que implica esta Parte B de “A Tale”:



<https://youtu.be/v8vlpmnAQhw>³⁸

Como se puede apreciar en el vídeo el cambio de la Parte A a la Parte B se siente forzado o repentino, a simple oído se percibe que hay un cambio en la rítmica y en la armonía de la Parte A, sin embargo, no hay alteración del tempo, este se mantiene (87 *bpm*). En el proceso del cambio, a nivel de estructura, se percibe una marcación de bombo y tarola, que además de marcar el cambio, marca el inicio de las acciones en descenso por parte de los cuatro personajes en las telas. Luego de esto se mantiene una base rítmica no cambiante formada por la batería, el bajo y los teclados que sirve de base (valga la redundancia) para la improvisación del saxofón. La construcción melódica que genera el saxofón no es muy estable por lo que claramente es un solo, que, además, busca imitar las acciones físicas que ejercen los cuatro personajes en escena con las telas. En esta Parte B, el protagonismo de los cuatro personajes es muy visible escénicamente, por lo que a nivel de estructura cada vez que esta parte se haga presente en la performance durante la segunda composición, los cuatro personajes toman las telas de seda para hacer sus respectivas secuencias y asumir el protagonismo.

³⁸ Cirque du Soleil: La Nouba. (2004). Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=2tWiEPvEXCA&t=885s>. Fecha de recuperación: 29 de enero del 2020.

La Parte A de esta composición musical está en la tonalidad de Re Mayor, mientras que la tonalidad de la Parte B está en Si menor, la relativa menor de Re Mayor (misma armadura). Debido al cambio tonal a la relativa menor, la Parte B tiene un significado en el proceso de la performance, opuesto a las secuencias de la primera composición y la Parte A, las cuales están en Re Mayor. De lo que se puede apreciar escénicamente en la Parte B, el personaje principal no se eleva o no es elevado por medio de sus telas, mientras en la Parte A y durante la primera composición musical sí. Esto quiere decir, a nivel escénico, que la Parte B es una contraparte de la Parte A y de “Rêve Rouge” (primera composición), ya que, mientras en estas el personaje principal toma protagonismo, durante la Parte B el protagonismo lo toman los cuatro personajes que aparecen con sus respectivas telas. Esto, más allá de formar parte de la estructura, se involucra con la narrativa y la emotividad de las secuencias de cada parte.

Al final de esta primera Parte B, el saxofón termina con un **Mi - La** al momento en que los cuatro personajes en las telas se sueltan en estas y quedan colgados en el aire respectivamente. Con la nota **Mi** en el saxofón, la banda marca la última nota de transición hacia la Parte A; en el caso de la nota **La**, la cual es parte de la tonalidad de la Parte A- Re Mayor - se mantiene hasta que los cuatro personajes colgados en las telas están estables luego de haberse soltado en estas.

Luego de este cambio de composición, cuando a nivel musical se retorna a la Parte A, el personaje principal vuelve a tomar cierto protagonismo, quien ahora es capaz de elevarse con las telas. Durante esta parte, la música acompaña rítmica y narrativamente algunas acciones ejercidas por el personaje principal.



<https://youtu.be/1xeuqOgEsL4>³⁹

Como se puede apreciar en el vídeo, en un primer momento, la acción que ejerce el personaje principal de tirar las telas hacia atrás es acompañado por un pequeño redoble en la campana del *ride*. Luego, en el proceso de su ascenso, las volteretas y acciones que realiza son acompañadas por diferentes sonidos de platillos y una trompeta con sordina. Para ser más específico, los platillos se asocian a la voltereta y la trompeta con sordina al resto de acciones, así como también el sonido de este instrumento se hace presente al momento en que el personaje principal deja el suelo, donde también el baterista hace un *crescendo* con uno de los platillos simulando la acción de ascender. Así mismo, se puede apreciar en el proceso de descenso el mismo recurso de platillos en la voltereta que inicia esta acción; además, cuando se suelta casi a la mitad del recorrido por las telas, la acción se adorna con un pequeño redoble de *ride* y por un *pad* que dura hasta la llegada del personaje principal al suelo. Estos recursos musicales, además de ir con la rítmica de las acciones, ayudan a generar una recreación sonora de la narrativa de estas. En las volteretas, la acción de impulsar los pies hacia adelante y cada patada (las cuales son parte del impulso) previa a la voltereta en sí, son un sonido diferente en el *ride*, mientras el inicio de la voltereta misma es un sonido en el *china*⁴⁰. Para el caso de la trompeta con sordina, a continuación, se puede apreciar la partitura respectiva:

³⁹ Cirque du Soleil: La Nouba. (2004). Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=2tWiEPvEXCA&t=885s>. Fecha de recuperación: 29 de enero del 2020.

⁴⁰ Platillo con un sonido bastante seco. Físicamente se le considera como un platillo normal invertido.

Trompeta

Ascenso e impulso para voltereta

Voltereta

Extiende los brazos y tira las piernas hacia la derecha

Para con los brazos hacia atrás

Se contrae y luego vuelve a extender los brazos y tira las piernas hacia la izquierda lentamente

mf

p

$\text{♩} = 87$

Figura 15. Partitura de la acción de ascenso acompañada por una trompeta con sordina.

Como se puede apreciar en la partitura, la trompeta empieza con un paso de **Re** a **Mi** de manera ascendente (un tono), esto va acorde con la acción de ascender del personaje principal. Además, la nota **Mi** se prolonga hasta antes de dar la voltereta durante el ascenso. Durante la voltereta, la progresión de **La** a **La** acompaña la acción de la voltereta, mientras que la siguiente progresión, de **Re** a **Mi**, acompaña la acción del personaje principal de tirar las piernas hacia la derecha, y finalmente el descanso en el último **Re** acompaña la acción de tirar las piernas hacia la izquierda sutilmente. Esta última progresión de **Re** a **Re** da el indicio de estabilidad y poco movimiento, por lo que durante esta progresión poco melódica el personaje principal se mantiene en un mismo punto mientras es elevado poco a poco.

Ambos recursos musicales ayudan a resaltar la narración de acciones físicas por parte del personaje principal. Cada uno de estos elementos también toma muy en cuenta la rítmica de las acciones, así como la intención del movimiento, si esta va a ser suave o agresiva, o lenta o rápida. Cada nota tiene una intención, al igual que cada paso de nota, o cada progresión como un conjunto que busca representar un grupo de acciones que encajan como un todo.

Luego de esta secuencia, el personaje principal, en compañía de la bailarina, ejerce otra breve secuencia de ballet, donde las acciones son apoyadas tanto por el movimiento de la melodía como la rítmica de esta.



https://youtu.be/e8llkx-a_E8⁴¹

Al ser una secuencia más apegada a la danza y al ballet en sí, la melodía ejerce una función estética sobre esta parte. Además de acompañar rítmicamente cada movimiento o cada acción de este fragmento que da un mayor soporte a la narrativa de la secuencia. En la siguiente imagen se puede apreciar la relación estética, rítmica y narrativa entre la melodía y las acciones.

⁴¹ Cirque du Soleil: La Nouba. (2004). Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=2tWiEPvEXCA&t=885s>. Fecha de recuperación: 29 de enero del 2020.

Trompeta
 Batería

5
 Tpt.
 Bat.

Impulso hacia atrás con las telas
 Con sordina.
 Pasos hacia la bailarina
 Pausa y extiende brazos
 Coloca los brazos hacia atrás y da un salto en retroceso
 Frena y alza rodilla izquierda a modo de impulso
 Cae en un pie y da unos pasos en retroceso
 Paso hacia adelante con la pierna izquierda

El personaje principal empieza a dar vueltas sobre su mismo eje mientras empieza a ser elevado junto con la bailarina. Marcan la entrada a la Parte B

Figura 16. Partitura que indica la relación entre cada acción y cada nota musical ejecutada en la secuencia de ballet durante la segunda composición.

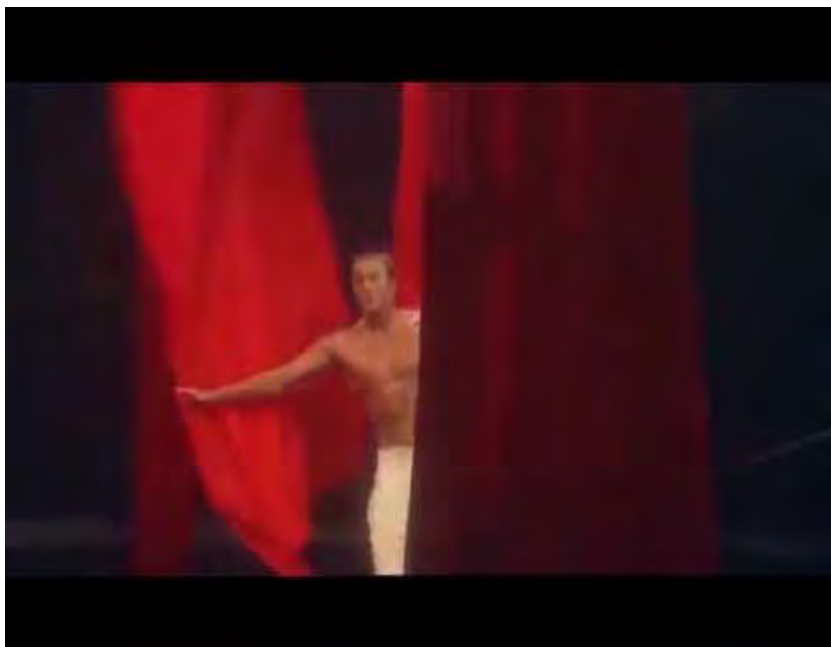
Como se puede visualizar en la partitura, cada nota interpretada por la trompeta con sordina representa una acción específica. En el caso de la secuencia musical ascendente de **Fa#** a **Re** indica una acción creada por un conjunto de movimientos que, en este caso, son los pasos hacia la bailarina. La extensión de los movimientos de las acciones tiene la misma extensión temporal de cada nota a la que representa, por ejemplo, el salto en retroceso. La duración de este salto es la misma que la de la nota **La** (véase nota encerrada en color rojo), la cual, a nivel musical, dura tiempo y medio. Luego de las acciones en el suelo del escenario, el personaje principal se dispone a invitar a la bailarina a que vaya con él para luego elevarse juntos dando vueltas mientras son ascendidos. Además de esto, la dirección de los movimientos está muy ligada a la dirección de las notas a nivel musical. Como se ve en la partitura, cuando el personaje principal se dispone a retroceder, las notas van en modo descendente, de agudo a grave, cuando este se dispone a avanzar las notas van en modo ascendente, de más grave a más agudo. La progresión melódica de los pasos hacia la bailarina

va de nota en nota en la escala de un La Mixolidio⁴² que empieza con un **La4** y termina en un **La5**. Luego de esto, el **La5** hace un salto al **La4**, el cual además de coincidir con la acción de saltar hacia atrás, coincide escénicamente con la llegada del personaje principal a su punto de partida que musicalmente está representado por el **La4** en esta parte de la secuencia.

Luego de esta breve secuencia, cuando ambos personajes se disponen a ser elevados, la música cambia a la Parte B. Si bien el cambio es marcado previamente por el baterista para que la banda entre a la Parte B, también marca el inicio del ascenso de los personajes. El cambio de intensidad de una parte a otra genera una función estructural y narrativa en la continuidad de la secuencia misma, la cual pasa del suelo al aire. Además, la rítmica de la Parte B es la indicada para acompañar las volteretas que se van generando en el camino del ascenso.

Después de esta secuencia, el personaje principal y la bailarina se mantienen un buen tiempo elevados. Cuando estos son descendidos, los cuatro personajes que tomaron protagonismo en esta mitad de la performance se hacen presentes nuevamente escalando sus telas para luego hacer una secuencia de acciones con estas, mientras el personaje principal es elevado y descendido brevemente para luego dar vueltas con las telas sobre su mismo eje ya estando en el suelo. Luego de esto, el personaje principal va hacia el borde del escenario y se regresa a la primera composición, mientras los cuatro personajes presentes durante la segunda composición musical son retirados de escena. En el siguiente vídeo se puede apreciar mejor este conjunto de acciones que llevan al retorno hacia la primera composición.

⁴² La escala Mixolidia es una escala modal que parte desde la quinta nota de una tonalidad mayor. En este caso, al ser **La** la quinta nota la escala de Re Mayor, la escala va de **La** a **La** manteniendo la armadura de esta tonalidad.



<https://youtu.be/ccvPbMPhO-g>⁴³

Como se puede ver en el vídeo, previo al cambio tonal dentro de la segunda composición, al finalizar la Parte B, se da un *fill* de batería que indica el cambio a la siguiente parte, en este caso, la variación. Además, este *fill* sirve como marcación a los cuatro personajes en las telas para que procedan a soltarse y proceder con su respectiva secuencia. Por otro lado, este cambio se conecta por medio de una nota **La** prolongada durante el solo de saxofón, nota que puede servir como puente tonal entre la Parte B, Si menor, y la tonalidad del cambio final de la segunda composición, la cual está en Re Mayor. Luego de este cambio a Re Mayor, la música se intensifica acompañando la secuencia de los cuatro personajes en las telas al igual que las acciones del personaje principal. En el proceso de la progresión de la performance hacia su parte final, la cual es similar a la parte inicial de la performance, la música disminuye su intensidad sonora y rítmica, desaparece la batería, se deja al saxofón terminar su solo acompañado de un piano, del bajo y de adornos en los platillos. Al estar esta última parte en la misma tonalidad que la primera composición, el cambio no se siente brusco, no se necesita de mucho recurso musical para generar este paso. El regreso a la primera composición involucra una secuencia de ballet por parte de dos bailarines en escena y un conjunto de acciones que demuestran la pasividad del personaje principal al estar solo él con las telas nuevamente, lo que lo lleva a prepararse a realizar la cuarta secuencia de ascenso.

⁴³ Cirque du Soleil: La Nouba. (2004). Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=2tWiEPvEXCA&t=885s>. Fecha de recuperación: 29 de enero del 2020.

Luego del regreso a la primera composición ya en la parte final de esta performance, surge la cuarta secuencia de ascenso, por lo que en lo que resta del análisis de esta performance, este párrafo se enfoca en la continuación de esta secuencia. El final de la primera composición toma un rumbo un poco ajeno a lo que se ha escuchado a lo largo de toda la performance. Este pequeño cambio sirve de base para la secuencia final de sedas por parte de los cuatro personajes que se hicieron presentes en la mitad de esta performance.



<https://youtu.be/qbKVdHFZoJU>⁴⁴

Esta variación de la primera composición hace un cambio tonal hacia su relativa menor, Si menor, la cual es además muy similar a la Parte B de la segunda composición que también está en Si menor. También hay que resaltar la aparición de estos cuatro personajes que aparecieron a la mitad de la performance junto con la segunda composición. Además, en la Parte B, estos cuatro personajes toman mayor protagonismo. El paso de la primera composición a su variación se mantiene una nota **Re** en el teclado, la cual es la nota fundamental de la primera composición y además es la tercera nota de Si menor, por lo que no hay disonancia al momento de que esta nota genera el cambio hacia la variación; por ende, esta simple nota asume un rol de continuidad.

⁴⁴ Cirque du Soleil: La Nouba. (2004). Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=2tWiEPvEXCA&t=885s>. Fecha de recuperación: 29 de enero del 2020.

Esta secuencia final con las telas de seda busca, de alguna manera, darles salida a los cuatro personajes en escena, por lo que la música sirve principalmente de acompañamiento. A nivel estructural se rescata que, durante la primera parte del descenso, previo a que estos personajes se suelten por las telas, la rítmica de la acción de descender encaja con la rítmica de la música en el marco del tempo, al igual que la última parte del descenso luego de que los personajes se dejen caer por las telas. En el penúltimo compás, en el primer tiempo, la base rítmica (piano, bajo y batería) hacen una pausa, la cual marca la abertura de piernas de los cuatro personajes para ir hacia adelante y pisar el escenario. La extensión de la duración de la abertura coincide con la duración sonora del platillo que se toca en esta primera nota del penúltimo compás.

Luego del cierre de esta secuencia y el final de uso de las telas de seda, viene una secuencia final de ballet, la cual sirve como cierre de la performance y para la despedida de los personajes. Esta secuencia final está a cargo de dos bailarines, una mujer, la cual ya se había hecho presente desde el inicio, y un hombre el cual aparece durante el regreso a la primera composición musical, “Rêve Rouge”.



<https://youtu.be/sPaEQ65caGM>⁴⁵

⁴⁵ Cirque du Soleil: La Nouba. (2004). Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=2tWiEPvEXCA&t=885s>. Fecha de recuperación: 29 de enero del 2020.

Como se puede apreciar en el vídeo, la música que acompaña esta secuencia es parte de la primera composición. Más aún es una simple variación a la cual se le añade la batería a la base rítmica y una improvisación melódica de la voz principal. La función de la música es ambientar esta secuencia escénica. Si bien hay unas cuantas coincidencias rítmicas, la música solo busca crear una relación estética con esta danza final.

2.2.4. Payasos



<https://youtu.be/HAPQ23g-Cr4>⁴⁶

En *La Nouba*, como intermedio entre actos, hay performances de payasos. Esto no ocurre siempre, pero en el caso de *La Nouba* es así. Inclusive, al final del primer cierre del espectáculo, los dos payasos encargados de estas performances cierran una controversia de manera inesperada que se generó en su primera aparición. A lo largo de sus cinco presentaciones en *La Nouba*, cada una de estas se ambienta en diferentes situaciones: la primera está ambientada en el espacio exterior; la segunda se usa como objeto un cuadro con una telaraña; la tercera tiene como objetos a dos sillas entrelazadas entre sí; la cuarta es ambientada en un duelo en el lejano oeste, y la quinta presenta una madre con su hijo en un coche. Cada situación tiene diferente diseño sonoro y se pueden percibir sonidos que sirven

⁴⁶ Cirque du Soleil: La Nouba. (2004). Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=2tWiEPvEXCA&t=885s>. Fecha de recuperación: 29 de enero del 2020.

para ambientar, que representan algún objeto o algún acto, silencios, además de objetos que no generan un sonido debido al contexto (primera situación), entre otros.

Esta parte del análisis se centra específicamente en la segunda aparición de los payasos en escena, en la cual resalta la función imitativa y descriptiva de la música (elipsis significativa) que va de la mano con la función rítmica escénica. En ambas situaciones se puede apreciar claramente de qué manera la música permite generar un mayor entendimiento de la situación sirviendo como apoyo a la narración en dicha presentación.

Esta segunda performance consta de un payaso quien aparece en escena siendo elevado en una plataforma con un cuadro con una telaraña en medio de esta. La música proveniente de la performance anterior, Diábolos, se mantiene hasta la aparición del payaso en escena, quien sale a esta limpiando el marco del cuadro. Cuando la música para, el payaso continúa limpiando el marco hasta que percibe la mirada de Los Locos, es aquí cuando presenta su cuadro con una telaraña enorme y Los Locos salen corriendo debido a que inducen que hay una araña suelta. Esta telaraña es el principal objeto de la performance, con esta hace imitaciones de algunos instrumentos musicales, así como una pequeña narración sobre una mosca y una araña. Estos son los dos momentos claves -los cuales son prácticamente toda la performance- en los cuales la música da un sustento rítmico y narrativo a lo que se puede apreciar en la escena. A continuación, se podrá apreciar un breve vídeo que muestra el primer momento en mención:



Como se puede ver en el vídeo anterior, el primer momento, el de la telaraña imitando instrumentos musicales, se puede apreciar cómo el payaso en escena a través de sus acciones busca representar la imagen de un contrabajista quien interpreta el contrabajo sin contexto musical alguno. Lo que hace el bajista/contrabajista de la banda es un *walking bass*⁴⁸ cualquiera, sencillo de interpretar, que representa rítmica y gestualmente lo que el payaso está tocando. Luego de los respectivos aplausos, se puede ver cómo el payaso imita a un guitarrista haciendo un solo de guitarra eléctrica. Al igual que con la situación de la imitación del contrabajista, la del guitarrista no tiene contexto tonal o armónico alguno. Simplemente se ve cómo el payaso imita los movimientos de un guitarrista haciendo un solo dentro del estereotipo de guitarrista de rock mientras escuchamos al guitarrista de la banda de *La Nouba*, quien busca darle esa sonoridad de solo de guitarra de rock o heavy metal. Para esto, el payaso ya ha establecido la convención de que su telaraña se puede convertir en instrumentos musicales y que estos suenan cuando la telaraña es tocada. Durante el solo de guitarra, al momento que se le rompe la cuerda, o la telaraña, se supone que el sonido debería parar, por lo que el hecho de que la música no pare es un guiño a la convención establecida que deja al payaso en ridículo creando el humor en esta acción. Para romper con la ridiculización del payaso, este manda un silbido mirando hacia donde está el guitarrista dándole a entender que pare de tocar, por lo que este le responde con un **Re-Si** descendente en la guitarra, lo cual sirve a modo de comunicación por parte del guitarrista, tratando de expresar un “ok” o un “lo siento”. La calidad menor de este intervalo de tercera descendente da a entender que puede existir una expresión de lamento por parte del músico acompañante.

Luego de este momento de la performance, viene la escena de la mosca y la araña. A continuación, se puede apreciar el siguiente vídeo que muestra el fragmento de dicha secuencia:

⁴⁷ Cirque du Soleil: La Nouba. (2004). Recuperado de:

<https://www.youtube.com/watch?v=2tWiEPvEXCA&t=885s>. Fecha de recuperación: 29 de enero del 2020.

⁴⁸ Recurso armónico que se ejecuta en instrumentos como el bajo y el contrabajo en el jazz, donde el bajista o contrabajista toca las notas del bajo de la armonía a tempo.



https://youtu.be/6up0nj_2AU⁴⁹

Como se puede apreciar en el vídeo, esta breve acción tiene bastante carga musical, esto se aprecia desde la progresión de la secuencia de los instrumentos a esta, en la cual se empieza con un bicordio disonante de segunda menor (**Do#5 – Re5**) que da el indicio de que algo probablemente “terrorífico” está por venir. Esto no solo es parte de la narrativa, sino también forma parte del ambiente emocional que se genera por la acción que está por venir, debido a que el intervalo de segunda menor entre estas dos notas está dentro de los intervalos disonantes, los cuales se catalogan como no placenteros para el oído, por ende, esto advierte al espectador que está por venir algo que no es bueno.

Luego de esto, se puede apreciar al payaso moviendo su cara lo cual está acompañado de un sonido de zumbido generado por el mismo payaso, lo que da a entender que está imitando el movimiento de una mosca. Al momento que pega su cara contra la telaraña, el zumbido para, ya que la mosca quedó atrapada en la telaraña, por lo que empieza a mover su cara en el mismo sitio haciendo zumbidos de una mosca desesperada por salir de la telaraña. Luego de que la mosca se quedara quieta por un par de segundos hace su aparición la araña, acompañada por *pizzicatos*⁵⁰ de violines que imitan el movimiento de los dedos del payaso que usa como patas de la araña y la presencia total de la araña. Para esto, cada dedo representa

⁴⁹ Cirque du Soleil: La Nouba. (2004). Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=2tWiEPvEXCA&t=885s>. Fecha de recuperación: 29 de enero del 2020.

⁵⁰ Recurso técnico interpretativo característico de los instrumentos de cuerda frotada (violín, viola, *cello* y contrabajo) que consiste en pellizcar la cuerda con las yemas de los dedos pulgar e índice.

una nota, al igual que el posicionamiento final de la mano en el marco. Tomando como referencia el piano, el primer dedo posicionado es representado por un **Sol** dentro de la tercera octava, el segundo dedo es representado por un **Lab** dentro de la misma octava, en el posicionamiento del tercer dedo, se regresa al **Sol** de la misma octava, mientras que el posicionamiento final de la mano en el marco es un acorde formado por **Sol** y **Lab** de la tercera octava y por **Sol** y **Lab** de la cuarta octava, lo cual no solo posiciona el sonido que representa cada uno de los dedos sino que forma un acorde lleno de disonancias:



Figura 17. Partitura de posicionamiento de dedos en el marco del cuadro representando la aparición de la araña.

Claramente se puede apreciar intervalos de segundas menores y novenas bemoles⁵¹ en la partitura. Ambos intervalos son disonantes, no placenteros para el oído humano, por lo cual con este recurso se presenta el peligro, que además de tener una función descriptiva (función narrativa y rítmica), debido a la representación sonora de la acción, tiene una función emotiva que caracteriza tanto a la situación como al personaje, situando a la araña como el antagonista de esta pequeña acción. Además de esto, la intensidad de las notas va aumentando mientras más posicionada está la araña en el marco, lo cual genera más tensión en el contexto.

Luego de este momento, la araña se dispone a avanzar por el marco del cuadro; sus pasos están representados por una escala ascendente cromática⁵² en la guitarra de **Mi** de la tercera octava a **Sol** de la cuarta octava interpretada por pequeños toques en la guitarra. Para el retroceso de la araña sobre el marco que viene a continuación, el guitarrista baja hasta el **Re** de la cuarta octava desde el **Sol** al que llegó. El uso del cromatismo, al representar un movimiento entre notas por medio tono, representa los pequeños pasos de la araña al igual que la interpretación de la guitarra, además el uso de una escala cromática genera cierto suspenso debido a la sucesión de segundas menores.

⁵¹ También conocido como intervalo de novena menor. Consiste en un intervalo de seis tonos y medio que se da entre una nota y su segunda menor en la siguiente octava.

⁵² Movimiento de una nota a otra, ascendente o descendente, de medio tono.

Luego de que la araña pare, aparecen los personajes de Los Locos en la parte posterior acompañados de cuatro notas interpretadas por un sintetizador percusivo. Cada nota representa cada salida de uno de los personajes, el primero es **Mi**, el segundo **La**, el tercero **Lab** (La bemol) y el cuarto **Sol**. Si bien el acompañamiento musical a la aparición de Los Locos simplemente tiene una función de acompañamiento rítmico escénico (función estructural), tanto la progresión de las notas mismas como la intensidad con la que son ejecutadas dan un grado de tono expresivo y narrativo que genera impacto en el espectador y en el suceso de la escena misma. También busca transmitir, a través de la bajada cromática de **La** a **Sol**, una sensación de intriga sobre lo que va a suceder posteriormente en la misma secuencia.

Seguidamente, tenemos al payaso interpretando a la mosca desesperada por salirse de la telaraña, haciendo los zumbidos correspondientes a dicho momento. Luego, la araña suelta de sí un poco de telaraña para sostenerse del marco, lo cual se representa con un *bending*⁵³ en la guitarra con un **Mi** octavado de la primera cuerda (décimo segundo traste de la primera cuerda). Este recurso, así como en la aparición de la araña y el seguimiento a los pasos de esta, tiene una función imitativa y descriptiva.

Luego de esto, la mosca busca espantar a la araña con su soplido, pero esto hace que la araña se balancee y llegue hasta la mosca. Acá vuelve a surgir el mismo sonido que se utilizó en la aparición de Los Locos, pero en este caso solamente se toca una nota: **Re**. Este sonido en particular, además de la intensidad con la que se interpreta, es un sonido muy particular que genera impacto debido a que proviene de un sintetizador percusivo. Luego de esto, la araña hace movimientos circulares en la telaraña alrededor de la mosca, los cuales son imitados con la guitarra, cuyo intérprete busca replicar el movimiento circular en la misma guitarra, tocando notas al azar en un área determinada del instrumento como si generase un círculo. No se percibe una escala o una sucesión de notas bajo una jerarquía o una melodía que justifique la acción, simplemente genera una imitación entre el movimiento de la mano del payaso, la cual representa a la araña, y su mano.

⁵³ Efecto que se genera flexión en una cuerda deslizando el dedo por el traste en el que se toca.

Debido a esta acción, la mosca estornuda (sonido generado por el mismo payaso) y empuja la araña hacia la parte derecha del marco, esto es apoyado por el sonido de impacto (sintetizador percusivo) con la nota **Solb** y luego cae a la parte inferior del marco, apoyado con el mismo sonido, pero con la nota **Reb**. Si bien existe una relación interválica de cuarta justa descendente y la calidad del intervalo no tiene relevancia en esta penúltima acción, el hecho de que sea descendente sí es importante debido a que la araña cae del medio del extremo derecho del marco al extremo inferior de este generando una explicación musical a la caída de la araña. Al igual que el impacto de la araña frente a la mosca, este suceso tiene la función de acompañar la rítmica de la acción, lo que encajaría dentro de una función estructural. Para finalizar con esta performance y esta escena, luego de que la mosca se retira de la telaraña, estornuda fuertemente lo que también es acompañado por el sonido de impacto (sintetizador percusivo) con la nota Sol la cual tiene dos funciones estructurales: una es de resaltar la acción del estornudo y otra como marcación para que la banda ingrese con la composición musical de la siguiente performance: Ciclistas.

Las performances analizadas en este capítulo solo son unas cuantas de todas las que existieron en el espectáculo *La Nouba* a lo largo de sus 19 años en escena, sin embargo, son bastante representativas para poder comprender de qué manera la música cumple diferentes funciones en diálogo con el espectáculo circense. *La Nouba*, así como otros muchos grandes espectáculos del *Cirque du Soleil*, posee una estructura musical muy bien elaborada, la cual está plenamente al servicio de la escena y de las acciones que involucra. El alto nivel de diálogo entre la música y la escena circense de *La Nouba*, permite que la música no se sienta ajena al espectáculo, más bien todo lo contrario, se siente parte indispensable de este.

Las funciones de la música que hemos podido apreciar en las performances analizadas dan cuenta de las posibilidades del uso de la música tanto en el circo como en otras manifestaciones escénicas como la danza o el teatro. La música no es ajena a cualquier puesta en escena, simplemente hay que entender la capacidad de la música de aportar o complementar a la escena. En cualquier puesta en escena hay personajes, acciones, secuencias, contextos, entre otros elementos, que son capaces de aportar información sobre la escena. La capacidad comunicativa de la música permite que esta, en diálogo con los diferentes elementos de la puesta en escena, genere un significado más concreto, o, en ocasiones, más complejo dependiendo del desarrollo creativo del autor; pero al fin y al cabo, la finalidad es la recepción y la percepción del espectador, que este sea capaz de entender la

narrativa de los hechos, la estética del contexto, el carácter expresivo y la estructura de la escena.



CONCLUSIONES

En todo el espectáculo *La Nouba* la música se hace presente. A pesar de que algunas performances de payasos no contengan una composición musical fija, sí poseen una partitura de acciones y sonidos implicados en sus acciones. El impacto que genera la música en *La Nouba* es muy relevante, hay bastante detalle musical, se toma muy en cuenta cada detalle que involucra una performance y es representada musicalmente. La música no tiene solamente un propósito de ambientar este espectáculo circense o hacerlo más placentero para el público espectador, sino que le da un valor artístico y estético con relación a lo que cada una de sus performances plantea escénicamente. Si una nota puede representar un simple movimiento, una acción o una posición, la música es capaz de representar a todo el espectáculo en sí.

Como ya se ha mencionado, las funciones de la música presentadas partieron del análisis de la performance de un espectáculo circense, sin embargo, estas funciones pueden verse reflejadas en todos los espectáculos circenses, y no son ajenas a cualquier propuesta escénica.

Funciones Expresivas o Emotivas

Dentro de las performances del espectáculo *La Nouba* se ha podido apreciar las diferentes funciones expresivas, las cuales se encargan básicamente de situar al espectador en el estado anímico de cada performance y/o secuencia, relacionándolo emotivamente con la escena. La música como tal tiene una gran carga expresiva. Al sumarle lo que ocurre en escena, se genera una experiencia estética y emotiva en el espectador. En *La Nouba* la música, a nivel expresivo, se encarga principalmente de la alegría, de la diversión y del suspenso o la experimentación del riesgo.

Entre los momentos más emblemáticos relacionados a estas funciones tenemos en la performance de Cuerda Floja el salto mortal de uno de los performers sobre la misma cuerda, donde la música se mantiene en una nota que no resuelve a la tonalidad, por lo que esto genera un ambiente de suspenso sobre el impulso previo al salto del performer, dando a entender que la acción que va a ejercer el performer es una acción de riesgo. Además, la resolución de la música a la siguiente parte es un cambio de intensidad que genera la

sensación de satisfacción en el público espectador, el cual responde con los aplausos respectivos. Luego, en la performance de Rola Bola, la rítmica de la música, en diálogo con la rítmica escénica que implica la performance en sí, busca generar un estado anímico de alegría y diversión en la escena donde el público perciba el tono emotivo que implica la performance como tal.

La música en la escena, desde su carácter expresivo, tiene el papel de generar un lazo con el espectador, en el que se tiene como objetivo a sus emociones y pensamientos, buscando que la experiencia escénica sea un viaje lleno de diferentes sensaciones. La música busca reflejar a través de sí lo que la escena desea comunicar, esto permite que no solo exista una relación directa con el espectador, sino también con quienes están en escena, quienes apoyados por la música son capaces de generar una expresividad diferente en sus acciones. Si la música en Rola Bola hubiese sido diferente, tal vez un rock un poco más lento, por ejemplo, la performance como tal no hubiese sido percibida de la misma manera. La composición musical original de esta performance permitió generar un entorno de diversión que involucró tanto al público como a quienes estuvieron en escena.

Funciones Narrativas o Significativas

Las funciones narrativas de la música en *La Nouba* se enfocan primordialmente en enfatizar o resaltar la narración escénica de diferentes acciones. Así mismo estas funciones repercuten en las funciones emotivas de la música en los momentos de riesgo, dando a entender al espectador que una acción arriesgada está por ser ejecutada y que, si es lograda, la continuación musical dará satisfacción de lo logrado. Además, en ocasiones, estas funciones se involucran con la función rítmica de la música sobre las diferentes acciones. Si bien a través de la melodía o del contexto armónico tonal se busca recrear elementos narrativos de alguna performance, en el circo se busca que el acompañamiento musical se sincronice con acciones más específicas. Por ejemplo, durante la performance de Ballet Aéreo en Sedas, hay tres momentos en los cuales la música delinea los movimientos del personaje principal. Cada nota o cada grupo de notas estaba anexado y parametrado a ciertas acciones muy específicas, como la acción de avanzar, de retroceder, la acción de mover los brazos o las piernas ya sea hacia arriba, hacia abajo, hacia la derecha o hacia la izquierda. Esto también se ve reflejado en la historia de la araña en la performance de payasos, donde los movimientos de la araña son representados por diferentes sonidos y posibilidades musicales que buscan recrear

sonoramente los movimientos de la araña cumpliendo sobre todo una función imitativa y descriptiva, asumiendo el rol de música significativa.

Otro aspecto importante de las funciones narrativas de la música que se puede apreciar tanto en *La Nouba* como en diversas propuestas escénicas es cuando la armonía y la melodía influyen en la descripción del contexto narrativo. Hay que recordar que tanto la música descriptiva como la música narrativa, buscan recrear musicalmente el contexto de la narración. Por ejemplo, en la performance de Ballet Aéreo en Sedas, surge esta contraparte entre la Parte B de la segunda composición y la primera composición en conjunto con la Parte A de la segunda composición. Mientras estas dos últimas se encuentran en Re Mayor, la Parte B de la segunda composición se encuentra exactamente en su relativa menor, Si menor, buscando generar dos contextos opuestos. Cuando el personaje principal tenía un mayor protagonismo se podía apreciar la tonalidad de Re Mayor, mientras que cuando era tomado por los otros cuatro personajes con telas, se podía percibir la tonalidad de Si menor.

En las propuestas escénicas, las funciones narrativas de la música permiten que esta siempre busque ser parte de la narración, ya sea de momentos más específicos o de todo el contexto de una escena. La música sirve de apoyo y de sustento a la narración. Así como un texto es capaz de narrar hechos, la acción física también tiene esta capacidad, al igual que la música. Ahora, si se genera un espacio para los tres en la escena, la potencialidad narrativa que se genera es capaz de transmitir lo que sea que se busque comunicar al espectador.

Funciones Estructurales

Con respecto a las funciones estructurales de la música vistas en el espectáculo *La Nouba*, básicamente estas son las que cubren todo el espectáculo. Las funciones estructurales tienen como foco principal tres elementos: la unidad, la continuidad y la rítmica. La música circense, como menciona Kim Baston (2008), tiene como objetivo principal a la rítmica del espectáculo, lo que incluye las performances, las secuencias dentro de estas y las acciones generadas por los personajes en escena (acróbatas, actores y/o bailarines). Cada performance tiene su propia rítmica, y la música se basa en esta para poder ir de la mano en todo momento con el espectáculo. Es muy visible la existencia de la composición colectiva entre músicos y actores (incluyendo a sus respectivos directores), sobre todo en el circo y en la danza, donde todas las acciones están parametradas con la música. La utilización de la música a partir de

la duración de sus notas, de las posibilidades rítmicas, de las frases melódicas, de las progresiones rítmicas o armónicas, de las anticipaciones, de las marcaciones, etc. le da la posibilidad a la escena de aprehenderse a estos recursos musicales y hacer que formen parte de la rítmica de sus acciones.

Además de esto, la utilización de ciertos sonidos, notas, acordes o tonalidades como paso de una performance a otra, o de una secuencia a otra, como se puede apreciar a lo largo del espectáculo *La Nouba*, permiten que exista una continuidad en estas, lo que además genera el concepto de unidad. Cada transición, así como cada composición musical para cada performance, no solo están enlazados por la instrumentación y por la temática del espectáculo, sino también por la cohesión musical que existe entre todas sus performances. Es normal que no siempre haya música de transición o que algunos temas musicales sean muy diferentes, pero, al fin y al cabo, hay que tomar muy en cuenta que cada composición tiene un porqué en la escena mucho más allá de formar parte de la estructura o de dialogar con la rítmica escénica.

Todo esto se ve reflejado en las propuestas escénicas. Cada propuesta tiene una estructura y una rítmica, y la música no puede estar desacorde con estos elementos. A nivel de estructura, la música debe tener una cohesión entre las diferentes composiciones que implican una puesta en escena. Se tiene que tomar en cuenta cada situación, cada secuencia, cada escena y cada transición. Si se es consciente de que la música también posee una estructura, es más fácil poder generar o implementar diferentes composiciones acordes a lo que plantea la escena.

Funciones Estéticas

A nivel estético, la elección de sonoridades y matices en la música repercute en la escena. En el caso de al ser *La Nouba* un espectáculo que combina elementos del circo tradicional con elementos acrobáticos más urbanos que encajan dentro de un circo más contemporáneo, se buscó que esto también se vea reflejado en la música. El circo tradicional se relaciona más al circo que inició con Philip Astley en Europa, por lo que la presencia de géneros como la polka, el klezmer o la música compuesta para ballet, están más ligados a este ambiente, además el circo americano, también puede ser clasificado tradicional, por lo que el uso de géneros como el jazz, también entran dentro de la concepción del circo tradicional. Con

respecto a lo urbano, lo cual se asocia más al circo contemporáneo, este espectáculo utiliza géneros como el rock, el R&B, el hip-hop y el pop.

Si bien la utilización de estos géneros musicales se adecúa a cada tipo de performance en *La Nouba* es importante también rescatar la ambientación musical con respecto al estado anímico de cada performance, así como la rítmica de cada una de estas. No se le añade música a una performance simplemente para darle ambiente a esta, hay que considerar lo que cada performance trae consigo. Por ejemplo, con respecto a las performances vistas en esta tesis, Rola Bola es una performance de equilibrismo dentro del circo tradicional, por lo que esta performance trae consigo una composición musical de polca. Debido a que la rítmica de Rola Bola demanda bastante movimiento, la polca que se adaptó a este espectáculo dándole una rítmica más intensa y tempo más acelerado. Además, la alegría emana la performance en sí, se ve refleja a través de la música misma, a través de sus elementos estructurales y sus cualidades sonoras. Así mismo, la performance de Ballet Aéreo en Sedas, además del planteamiento que tiene entre las diferentes partes que pueden ser diferenciadas tanto a nivel escénico como musical, se plantea que todo el espectáculo esté regido por la danza del ballet y el dinamismo que implica el uso de las telas. Ambas composiciones musicales fueron creadas específicamente para ambientar y acompañar esta performance basada en el ballet.

El valor estético de la música con respecto a la puesta escena está enfocado tanto en el contexto que implica la escena, como en la manera en que se aplica la música a cierta situación, a cierto personaje, a cierta escena, entre otros aspectos involucrados en una puesta en escena. Hablar sobre estética o relación estética es un tema bastante amplio, por lo que es más fácil utilizar el término color, lo cual se utiliza bastante para describir algún elemento, o alguna situación o secuencia en una puesta en escena. A nivel estético, la música busca ‘colorear’ la escena a través de sus diferentes elementos y de sus propiedades sonoras. Si la escena busca reflejar una situación de odio, una de las posibilidades más comunes es que la música también busque representar este sentimiento a través de sí misma, ya sea utilizando sonidos más graves, una tonalidad en menor o un modo apegado a la tonalidad menor, una mayor intensidad sonora, una armonía llena acordes dominantes y de tensiones, entre otras posibilidades musicales más; inclusive puede ser todo lo contrario a lo último que se menciona buscando contradecir la situación para poder generar un discurso más complejo.

La finalidad de esta tesis es mostrar cómo la música es un elemento presente en la producción escénica, capaz de dialogar con la escena a través de los elementos que la componen. A lo largo de esta investigación, se pueden apreciar las diferentes posibilidades musicales que acompañan la puesta escénica y dialogan tanto con la escena como con las diferentes acciones. Las infinitas posibilidades musicales son capaces de aportar distintos significados, y en conjunto con la escena, la expresividad y la flexibilidad que posee la música permiten que el diálogo y la relación entre música y escena se sienta unificado, tal como se ha podido apreciar a lo largo del análisis de las diferentes performances del espectáculo *La Noubá*.



REFERENCIAS

- Alcántar, A. y otros, (2013). Acto y sujeto en la travesía del circo contemporáneo. *Polieticas en ERRANCIA... la palabra inconclusa*. 5, pp. 1-28.
- Ayala, I., (s.f.). Introducción. Definiciones de música. La música como ciencia: Concepto de musicología. Relaciones de las ciencias de la música con otras disciplinas. Fuentes de investigación musical. Métodos de investigación musical. *Estructuras del Lenguaje Musical*. Universidad de Jaén. pp. 1-20.
- Baston, K., (2008). *Scoring Performance: The Function of Music in Contemporary Theater and Circus*. La Trobe University, Australia.
- Blanco, L., (2010). Música para el cine. *T&F*. pp. 45-59
- Castaño, M., (2002). Imago Fabro, Educación Estética, Ediciones Palimpsesto. Bogotá, Colombia.
- Chalkho, R., (2008). *Diseño sonoro y producción de sentido: la significación de los sonidos en los lenguajes audiovisuales*. Universidad de Palermo, Italia.
- Cirque Du Soleil (s.f.). *Historia*. <https://www.cirquedusoleil.com/es/sobre-nosotros/historia>
- Cisneros, A., (2004). Mecanismos de significación de la música en el cine. *Repositorio Institucional*. Universidad de Lima, Perú.
- Cornejo, P. (2012). El valor formativo de la música para la educación en valores. *Revista de Educación y Humanidades, UGR*. pp. 263-277.
- Del Campo, P., (2013). La Música en Musicoterapia. *BROCAR*. 37, pp. 145-154
- El lenguaje rítmico musical, (2013). Descargado de: <http://www.mheducation.es/bcv/guide/capitulo/844819876X.pdf>
- Ferber, N., (2016). Técnicas narrativas musicales en la construcción de la feminidad en el cine. *Dossiers Feministes*. 21, pp. 175-193. <http://dx.doi.org/10.6035/Dossiers.2016.21.11>
- Fraile, T., (2004). Funciones de la música en el cine, Extracto del trabajo de grado de: *Introducción a la música en el cine: Apuntes para estudios de sus teorías y funciones*. Universidad de Salamanca, España.
- Gértrudix, M., (2002). *Música, Narración y Medios Audiovisuales*. Universidad Rey Juan Carlos, España.

- Gorbman, C., (1987). *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. BFI Publishing, United Kingdom. Pp. 190.
- Graciosi, M., (2016). Diseño Sonoro vs Musicalización. *Sonido Escénico*.
<https://sonidoescenico.com/2016/03/07/disenosonoro/>
- Grimoldi, M. (2016). Sonoridades. La música y el teatro. Jean-Jaques Lemêtre. *Palos y Piedras* del Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini. ed. 19.
<https://www.centrocultural.coop/revista/19/sonoridades-la-musica-y-el-teatro-jean-jacques-lemetre>
- Gustems, J., (2012). *Música y sonidos en los audiovisuales*. Edicions Universitat Barcelona, pp. 157.
- Iglesias, M. (2004). El diseñador de sonido: Función y Esquema de Trabajo. *ADE-Teatro*. (101), Julio - Agosto 2004, pp. 199-215.
- Igoa, J., (2010). Sobre las relaciones entre la Música y el Lenguaje. *Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música*. (1), pp. 97 - 125.
- Hazen, B., (2018). Cirque Du Soleil juggler rola bola Bernard Hazen in La Nouba. [Archivo de vídeo]. <https://www.youtube.com/watch?v=vnV4Vy7wiNE>.
- López, A., (2014). *Análisis Musivisual: Una aproximación al estudio de la música cinematográfica*. Universidad Nacional de Educación a Distancia, España.
- Mamani, M., (1996). El simbolismo, la reproducción y la música en el ritual marca y floreo de ganado en el altiplano chileno. *Cosmología y Música de los Andes*. pp. 221-246.
- Martínez, I. y Epele, J., (2012). ¿Cómo se construye la experiencia intermodal del movimiento y la música en la danza? Relaciones de coherencia en la performance y en la recepción de música y movimiento. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*. 7, pp. 65-83.
- Muñoz, N. (2012). La música en el cine como herramienta de la emoción.
- Olarte, M., (2001). ¿Existe una frontera en la música como elemento expresivo y como elemento estructural aplicado a la imagen? *Campos interdisciplinarios de la Musicología*. pp. 745 - 759
- Olarte, M., (2002). La música incidental en el cine y el teatro. *El legado musical del s. XX*. Pamplona, Eunsa. Pp. 151-79.
- Olivera, J., (2017). ¿Para qué sirve la música?. *OpenMind BBVA*.
<https://www.bbvaopenmind.com/humanidades/artes/para-que-sirve-la-musica/>
- Radigales, J., (2008). *La música en el cine*. Universitat Oberta de Catalunya.

- Rodríguez Fraile, J., (2001). *Ennio Marricone. Música, Cine e Historia*. Bajadoz: Diputación de Bajadoz.
- The Canadian Encyclopedia (2016). *Cirque du Soleil*. <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/cirque-du-soleil>
- The Disney-Verse, (2018, noviembre 12). *Cirque Du Soleil: La Nouba* [Archivo de vídeo]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=2tWiEPvEXCA&t=885s>. Fecha de recuperación: 29 de enero del 2020.
- Woodside, J., (2014). La música y el diseño sonoro en el cine. pp. 26-31.
- Woodside, J., (2016). Textos sonoros: análisis de diseños sonoros cinematográficos. *Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*. (13), pp. 1-27.

