«C O N S T E L A C I O N E S».

POEMA SINFÓNICO PARA ORQUESTA Y CORO,

BASADO EN EL POEMA HOMÓNIMO DE JOSÉ MARÍA RIVAS GROOT

JORGE ARMANDO GUTIÉRREZ TORRES

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

FACULTAD DE BELLAS ARTES - LICENCIATURA EN MÚSICA

DICIEMBRE 2022 - BOGOTÁ D.C.

«CONSTELACIONES».

POEMA SINFÓNICO PARA ORQUESTA Y CORO,

BASADO EN EL POEMA HOMÓNIMO DE JOSÉ MARÍA RIVAS GROOT

Proyecto de grado para optar por el título de

Licenciado en Música

Presenta:

Jorge Armando Gutiérrez Torres

Asesora:

Svetlana Skriagina

Universidad Pedagógica Nacional

Facultad de Bellas Artes - Licenciatura en Música

Diciembre 2022 - Bogotá D.C.

DEDICATORIA

A mi madre y mi hermano.
Las personas más importantes de mi vida
y a quienes debo todo lo que soy.

Gracias por alentarme
a no bajar mi mirada de las estrellas.

Para los dos, toda mi vida, fuerza y dedicación.

A mi padre. Por enseñarme lo que es tener el tesón
para hacer las cosas lo mejor posible.

Estés donde estés,
este triunfo también es tuyo.

Jorge A. Gutiérrez Torres

AGRADECIMIENTOS

Esta investigación no sería posible sin la maestra Svetlana Skriagina, quien desde muy temprano me brindó su apoyo, de quien mucho aprendí y espero seguir aprendiendo.

A Guillermo Félix y 'Mayito' Torres, con quienes, tertulia tras tertulia, entiendo cómo debería ser un maestro: ¡humilde y apasionado por el conocimiento!

A Camilo Linares, quien aparte de asumir la dirección e interpretación de la obra, me ayudó en la preparación previa al ingreso a la Universidad, sin él no estaría en este punto.

A Angélica Vanegas, Fernando Villalobos, Olga L. Jiménez y Abelardo Jaimes no solo por sus enseñanzas y ayuda en el montaje, sino por su apoyo en mi reciente pérdida.

A Marius Díaz, Néstor Rojas y Guillermo Plazas por brindarme sus conocimientos en la composición y hacer de este poema sinfónico lo que es ahora.

A Manuel Hernández por enriquecer mi investigación con su dedicación y entrega, a quien, gracias a constantes charlas, debo mucho de este resultado.

A la Orquesta Sinfónica de la Universidad Pedagógica Nacional, ya que, su disposición y sacrificio posibilitaron el estreno de la obra.

A Andrea Triviño, más el sinfín de estudiantes que formaron parte del coro de *Constelaciones*, quienes, de forma desinteresada, asumieron este reto.

A Francisco Avellaneda y Andrés Leiva, docentes que admiro y quienes apoyaron el enfoque que di a mi carrera.

Por último, a María José Rocha, Paula Henao Mora, Armando Santamaría, Daniel Cárdenas, Jeimy Rocha y Diego Bayona, de quienes aprendí y a quienes mucho debo. Espero tener vida para retribuirles todo el cariño y soporte que me brindaron.

TABLA DE CONTENIDO

CAPÍTULO I. DEFINICIÓN 1

I.I Delimitación del Tema 1

I.II Descripción del Problema 1

I.III Pregunta de Investigación 4

I.IV Justificación 4

I.V Objetivo General 8

I.VI Objetivos Específicos 8

I.VII Estado del Arte Preliminar 9

CAPÍTULO II. MARCO TEÓRICO 15

II.I Poesía 15

a. Verso *17*

b. Ritmo y Métrica *20*

c. Rima *21*

d. Figuras Retóricas *23*

Sinalefa 24

Prosopopeya 25

Enumeración y Polisíndeton 26

Elipsis 26

II.II Significación y Sentido —*en poesía*— 28

II.III Música – Literatura 33

II.IV Música Programática 34

II.V Poema Sinfónico 35

II.VI Formato. Orquesta Sinfónica y Coro 38

a. Orquesta Sinfónica 38

b. Coro 41

II.VII Recursos Armónicos 42

a. Acordes por Cuartas y Quintas 43

b. Modalidad 45

c. Politonalidad, Polimodalidad y Politonalidad-Polimodal 51

II.VII Neotonalidad 55

II.VIII *Durchführung* 58

CAPÍTULO III. MARCO METODOLÓGICO 61

III.I Investigación-Creación 61

a. Paralelismo entre otras modalidades de investigación y la investigación-creación 61

b. Replicabilidad del modelo investigativo y de los resultados de investigación 62

c. Relación entre sujeto y objeto en la investigación-creación 65

d. Producción de nuevo conocimiento (la obra de arte o la reflexión derivada de ella) 66

e. Conclusión 68

III.II Definición del Enfoque Epistemológico 69

III.III Ruta Metodológica 70

a. Búsqueda Documental 72

b. Análisis Musical-Conceptual 73

c. Análisis Lírico 74

d. Ejercicios de Composición 75

e. Descripción de la relación música-concepto 77

CAPÍTULO IV. ANÁLISIS LITERARIO 79

IV.I José María Rivas Groot 81

a. Vida y Obra *81*

b. Influencia de Víctor Hugo *82*

IV.II Aproximaciones al Análisis Lírico de 'Constelaciones' 84

a. Forma *89*

b. Ritmo y Métrica *89*

c. Rima *91*

d. Figuras Retóricas *92*

Sinalefa 93

Prosopopeya 94

Enumeración y Polisíndeton 95

Elipsis 96

e. Sentido *96*

Primera Parte 98

Segunda Parte 99

Primera Sección *99*
Segunda Sección *100*
Tercera Sección *102*

Tercera Parte 102

CAPÍTULO V. ANÁLISIS CONCEPTUAL-MUSICAL 106

V.I Aproximaciones el Análisis Conceptual del «*Im tempo des Scherzos*» de la Segunda Sinfonía «*Auferstehung*» de Gustav Mahler 106

a. Instrumentación *107*

b. Forma *109*

c. Argumento General de la Sinfonía «Auferstehung» *110*

«I. Totenfeier. Allegro Maestoso. Mit Durchaus ernstem und feierlichem Ausdruck» 110

«Intermezzi» — II, III y IV mov. — 112

II. «Sehr gemachlich. Andante moderato» *113*
III. «In ruhig fliessender Bewegung» *113*

d. «Im Tempo des Scherzos» Wild herausfahrend. «Auferstehung» *115*

Elemento Extramusical, un eclecticismo filosófico 115

Forma. Proceso *Durchführung* 119

Introducción *119*
Primera Parte *120*
Segunda Parte *124*
Tercera Parte *126*
Coda *130*

Representaciones Simbólicas 131

I. Dies iræ *132*
II. Coro *133*
III. Imitación entonativa del habla *133*
IV. Silencio-Muerte *133*

CAPÍTULO VI. «CONSTELACIONES. POEMA SINFÓNICO CORAL» 135

VI.I Actividades Previas a la Composición 136

a. Pintura al óleo *136*

b. Ejercicios de Composición *138*

I. Acordes Cuartales 139

II. Atonalidad, relación consonancia-disonancia 139

III. Modalidad, Polimodalidad, Politonalidad-polimodalidad 140

IV. Escalas a dos octavas 141

VI.II. Composición de «Constelaciones. Poema Sinfónico Coral» 143

a. Instrumentación *144*

b. Forma *145*

c. Representaciones Simbólicas *148*

Silencio-Muerte 148

Coro 149

Imitación de la entonación del habla 149

Cambio de modo en la tónica 149

d. Relación música-concepto 150

Introducción 150

Primera Parte 151

Tema Principal - Leitmotiv 151
Quinteto de Cuerdas. Epígrafe 152

Segunda Parte 153

Largo. Tema de Respuesta 153
Vivacissimo. Ciclo imperecedero de Destrucción 155
Largo. 2do Tema 157

Tercera Parte 158

Durchführung. Quinto Tema 159
Etéreo. Desarrollo Dramatúrgico 161
Coral. Sexto Tema - Respuesta Final 163
Séptimo Tema, Fugato. Conclusión 165

Coda 167

VI.III. Difusión de «Constelaciones. Poema Sinfónico Coral» 168

CAPÍTULO VII. CONCLUSIONES Y REFLEXIONES 171

Conclusión No. 1 «*Constelaciones*» José María Rivas Groot 172

Conclusión No. 2 «*Im tempo des Scherzos*» Gustav Mahler 175

Conclusión No. 3 «Constelaciones. Poema Sinfónico Coral» 177

Reflexión derivada de la interpretación de «*Constelaciones. Poema Sinfónico Coral*». 181

a. ¿La interpretación o no-interpretación? 181

b. ¿Por qué no reducir el formato? 183

c. Per aspera ad astra 183

d. Constelaciones. Un proyecto interdisciplinar. 187

BIBLIOGRAFÍA 189

ANEXOS 194

I. Análisis de Rima en «Constelaciones» 194

II. Ejercicios de Composición.....194

III. *Score* de «Constelaciones. Poema Sinfónico Coral» 194

IV. *Particelle* de «Constelaciones. Poema Sinfónico Coral» 194

V. Proceso de creación 'Constelaciones' pintura al óleo sobre lienzo 194

VI. Segunda versión de «Constelaciones. Poema Sinfónico Coral» 195

VII. Programa y Póster para el Público 195

VIII. Transformaciones de «Constelaciones. Poema Sinfónico Coral» a partir de su proceso de interpretación 195

IX. Proceso de montaje «Constelaciones. Poema Sinfónico Coral» 195

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Síntesis de la clasificación del verso según el número de sílabas 18

Tabla 2. Ejemplo. Verso compuesto de dos heptasílabos 19

Tabla 3. Diferencia entre métrica-ritmo. 21

Tabla 4. Ejemplo de sinalefa 24

Tabla 5. Comparación formal, instrumental y de estilo en diversos poemas sinfónicos 37

Tabla 6. Orquesta sinfónica moderna 40

Tabla 7. Notas características de las escalas modales 48

Tabla 8. Características de la neotonalidad 57

Tabla 9. Clasificación documental 73

Tabla 10. Descripción del proceso de análisis lírico 75

Tabla 11. División métrica de «Constelaciones» 90

Tabla 12. Ejemplificación del ritmo. Duodécima estrofa, cuarto verso 90

Tabla 13. Métrica y rima. Primera estrofa 91

Tabla 14. Métrica y rima. Segunda estrofa 92

Tabla 15. Conteo silábico ortográfico. Décimo cuarta estrofa, tercer verso 93

Tabla 16. Conteo silábico fonético. Décimo cuarta estrofa, tercer verso 94

Tabla 17. Instrumentación sinfonía «Auferstehung» de Gustav Mahler 108

Tabla 18. Traducción del texto del «Im tempo des Scherzos» 117

Tabla 19. Instrumentación de «Constelaciones. Poema Sinfónico Coral» 145

Tabla 20. Síntesis formal de «Constelaciones. Poema Sinfónico Coral» 148

Tabla 21. Poliacordes. Punto Áureo de «Constelaciones. Poema Sinfónico» 165

Tabla 22. Síntesis del tema fugato 166

Tabla 23. Síntesis argumental de la segunda sinfonía de Gustav Mahler.....176

Tabla 24. Rel. entre los elementos abstraídos y el Poema Sinfónico 180

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Ejemplo de acordes por cuartas y quintas 44

Figura 2. Comparación de acordes según su disposición 45

Figura 3. Clasificación y comparación de las escalas modales 48

Figura 4. Clasificación de acordes en una escala frigia 49

Figura 5. Ejemplo. Progresión frigia 50

Figura 6. Politonalidad – Polimodalidad – Politonalidad-polimodal 52

Figura 7. Ejemplo. Politonalidad y politonalidad-polimodal 54

Figura 8. Bucle de inter. y retroalimentación entre práctica creativa y reflexión 71

Figura 9. Ciclo de los ejercicios de composición para «Constelaciones» 76

Figura 10. Rizoma 78

Figura 11. José María Rivas Groot 81

Figura 12. Epígrafe. Anticipación de la respuesta. 115

Figura 13. Introducción – 1ra. Sección 120

Figura 14. Introducción -2da. Sección 120

Figura 15. Primer Tema 121

Figura 16. Segundo Tema 121

Figura 17. Reiteración del Primer Tema 122

Figura 18. Tercer Tema 123

Figura 19. Variación del Segundo Tema 123

Figura 20. Motivos segunda Parte. 124

Figura 21. Transformación Segundo Tema.....125
Figura 22. Candencias melódicas cuarta sección. 126
Figura 23. Desarrollo Tercer Tema 126
Figura 24. Transición entre Segunda y Tercera parte. 127
Figura 25. 'Reexposición' del Primer Tema.....128
Figura 26. Respuesta: Aufersteh'n, ja aufersteh'n wirst du 128
Figura 27. «O glaube, mein Herz, o glaube» 129
Figura 28. Quiebre emocional del movimiento. «Bereite dich zu leben!» 130
Figura 29. Material temático de la Coda 130
Figura 30. «Zu Gott wird es dich tragen!» 131
Figura 31. «Constelaciones» óleo sobre lienzo 137
Figura 32. Ejercicio de Composición No. 1 - Acordes Cuartales..... 139
Figura 33. Ejercicio de Composición No. 2 – Atonalidad 140
Figura 34. Ejercicio de Composición No. 3 – Modalidad, PM, PT-PM 141
Figura 35. Ejercicio de Composición No. 4 – Escalas a dos octavas..... 142
Figura 36. Código QR. «Constelaciones. Poema Sinfónico Coral»..... 143
Figura 37. Temas que definen la forma del Poema Sinfónico Coral «Constelaciones» 147
Figura 38. Introducción. Carácter del Epígrafe 150
Figura 39. Primer motivo del 1er tema. Ambigüedad Emocional..... 151
Figura 40. Variación del 1er Tema. Contribución a la Inestabilidad 152
Figura 41. Segundo Tema. Unión hombre-constelaciones.....152
Figura 42. Epígrafe. Anticipación del discurso de las Constelaciones 153

Figura 43. Tercer Tema. Tema de Respuesta 154

Figura 44. 2da Parte. Transición Seccional 1-2 155

Figura 45. 2da. Parte. 4to Tema. Ciclo Imperecedero de Destrucción 156

Figura 46. 2da. Parte. Compensación orquestal al 4to Tema..... 156

Figura 47. Nueva aparición del Segundo Tema 157

Figura 48. Quinto Tema. Atonalidad..... 159

Figura 49. Superposición del motivo del 1er Tema. 160

Figura 50. Primera intervención coral: ¿y todo es olvido y muerte? 160

Figura 51. Representación de lo etéreo. Polimetría — $^{7}/_{8}$ vs $^{3}/_{4}$ —.....161

Figura 52. Última presentación de la «Incertidumbre», 1er Tema..... 162

Figura 53. Sexto tema. Respuesta final 163

Figura 54. Variaciones del Sexto Tema en la estrofa 164

Figura 55. Séptimo Tema, Fugato. Gran Coda..... 165

Figura 56. Primer Tema. Calma 167

Figura 57. Programa de mano. Concierto estreno 169

Figura 58. Flyer. Concierto estreno.....170

Figura 59. Totalidad temática de «Constelaciones. Poema Sinfónico Coral».....179

CAPÍTULO I. DEFINICIÓN

I.I Delimitación del Tema

La presente investigación-creación trata, en primer lugar, del análisis semántico de la poesía *Constelaciones* de José María Rivas Groot; y, por otra parte, del análisis musical-conceptual del quinto movimiento, «*Im tempo des Scherzos*», de la sinfonía *Auferstehung* de Gustav Mahler. Lo anterior, en aras de seleccionar diversos recursos a usar en la composición de un poema sinfónico para orquesta y coro con base en las abstracciones, por lo tanto, la composición es el producto artístico derivado de la presente investigación, no el eje central de la misma. Además, es menester mencionar que estos referentes son modelos desde lo conceptual, por lo que, no se establecerá una relación imitativa en el poema sinfónico con las obras de referencia.

I.II Descripción del Problema

La historia de la música occidental se ha caracterizado por el paralelismo casi inexorable entre literatura y música, relaciones que se dan a diferentes niveles, pero que constantemente están en contacto; sin embargo, la cantidad ingente de posibilidades para crear nuevas obras basadas en relaciones específicas, dan lugar a una compleja red de elecciones disponibles, pues, en la investigación-creación, deben conectarse los criterios de selección del investigador con un objetivo de comunicación

social del conocimiento[1], que no pueden ser justificados únicamente por elecciones arbitrarias personales del compositor, por lo tanto, la selección del objeto literario y su forma de representación serán justificados posteriormente.

Ahora bien, uno de los principales obstáculos al enfrentarse a un ejercicio de composición programática es que los lenguajes usados —el de referencia y el de interpretación— son de carácter simbólico, más aún el lenguaje musical, pues es asemántico por naturaleza, por lo que, entran en tensión la experiencia estética del compositor, la del poeta y la del receptor; sin embargo, este carácter simbólico, de ambas ramas del arte, también es un punto en común y, «en este sentido comparten —literatura y música— las funciones de la Teoría de la Comunicación atribuidas por Jakobson al texto [1981: 352-360]: referencial, apelativa, expresiva, fática, poética y metalingüística (o 'metamusical', en nuestro caso).» (Ojeda, 2013, pág. 123)

Y, para menguar la brecha entre las experiencias de los actores de este hecho artístico[2] se propone en la presente investigación-creación, en primer lugar, hacer un análisis riguroso tanto de los elementos técnicos como de los elementos semánticos del poema —teniendo en cuenta el contexto histórico-social del poeta— y, en segundo lugar, durante este proceso, documentar cómo se lleva el análisis técnico y la experiencia estética a la composición, haciendo del presente documento una explicación, justificación y delimitación sobre las formas de relación poema-música,

[1] Los objetivos de la investigación en artes serán mencionados en secciones posteriores.

[2] Poeta, compositor, intérpretes y público.

marcando así los alcances y fines de la presente investigación-creación[3]. De modo que, el presente texto se constituye como un medio que posibilita la comunicación entre el compositor, los intérpretes y el público, ya que, si la intención de cualquiera de estos actores es en ahondar acerca de lo que significa el presente poema sinfónico debe leerse el documento, pues en resonancia a que:

> El discurso sonoro es una síntesis de modos de hacer en ausencia del objeto. Por tanto el discurso sonoro genera emoción, de la clase que sea, al presentar con absoluta vivacidad la esencia del «ser» humano, el hacer. Así, entonces, ¿qué se somete a cuestión en la creación de un nuevo discurso sonoro y qué cuestión plantea cada nuevo discurso sonoro al oyente? El compositor cuestiona las formas habituales de hacer, de ser, y el discurso cuestiona al oyente, sus formas de hacer y ser. El discurso sonoro es entonces una cuestión moral, es operativo en el ser más que en el parecer. Tras la experiencia artística sonora, se renueva la valoración del hacer y del ser. (Zabála, 2014, pág. 114)

A partir de lo anterior, se evidencia la importancia de evitar que las emociones suscitadas por el discurso musical en el público sean demasiado disímiles a (1) las emociones plasmadas en la obra por el compositor y (2) a las emociones dilucidadas en el texto del poeta en la obra de referencia, entendiendo, gracias a lo expuesto hasta ahora, que a pesar de que exista un documento que explique la composición, las experiencias estéticas del público, intérpretes y director pueden ser divergentes a la del

[3] Es importante documentar dichos procesos, pues estas experiencias son condicionadas —en cada uno de los actores— por múltiples factores como la cultura, el lenguaje, la educación, la subjetividad, la emocionalidad, entre otros.

compositor, sin que esto influya en su validez, solo se busca que esta escisión entre las experiencias estéticas no transfiguren demasiado lo que quiere comunicarse.

I.III Pregunta de Investigación

¿Cómo explorar la relación música-poesía aunando los recursos musicales-conceptuales de la obra «*Im Tempo des Scherzos*» de la segunda sinfonía *Auferstehung* de Gustav Mahler con el poema *Constelaciones* de José María Rivas Groot, por medio de la creación de un poema sinfónico para orquesta y coro?

I.IV Justificación

En una vista general, las artes —en occidente—, incluida la música, se han desarrollado por múltiples factores[4], dentro de estos está la práctica en las sociedades de cada época, es decir, por un desarrollo dado, en gran parte, gracias a la producción artística, la cual tiene como base la aplicación de un conocimiento adquirido por el artista según su formación, y no por una investigación netamente teórica, N. Arqueros dice al respecto:

> Tomando arbitrariamente como paradigma las artes visuales, el desarrollo de las mismas como actividad cultural humana no viene dado a través de la investigación de datos contextuales (historia de los períodos, semiótica de las

[4] Dentro de estos factores pueden mencionarse los desarrollos tecnológicos que dieron lugar a instrumentos más sofisticados y, por lo tanto, con una mayor posibilidad técnica; los cambios políticos que condicionaban en diferentes formas el arte; la temperación de los 12 sonidos de la escala cromática; la experimentación interdisciplinar que dio como origen a la ópera, por ejemplo; entre muchos otros que, por la extensión del presente trabajo de investigación-creación, no podrán ser profundizados.

> imágenes, etc. que sí corresponderían a la investigación teórica) sino por la producción de obra y las innovaciones que en este campo puedan aportarse. (Arqueros, 2015, pág. 4)

Ahora bien, es importante tener presente que la creación, en este caso la composición musical, desde ciertas perspectivas, no es una tarea de investigación *per se*, por lo que se hace indispensable realizar la articulación entre la composición y la investigación, para ello, se hace perentorio entender que la investigación universitaria tiene como objetivo: la generación, la organización, la acumulación y la comunicación del conocimiento. (Jiménez, 2004, pág. 96). Así, la investigación-creación, en música, puede hacer de la composición: la comunicación del conocimiento adquirido y acumulado durante la etapa de educación superior del investigador; se convierte entonces, en la comunicación de todo un proceso de aprendizaje teórico, por lo tanto,

> Como ámbito pluriexpresivo la IENA[5] reúne imágenes y palabras, y el trabajo escrito reclama y completa el visual[6]. El discurrir textual del 'paper[7]' explicita y enmarca la producción, sirve además para recopilar los antecedentes a la vez que hace una reflexión sobre la obra original y el proceso de creación, sea este individual o colectivo. (Arqueros, 2015, pág. 5)

Ahora, una vez expuesta la validez e importancia de la creación como forma de comunicación del conocimiento en el campo de las artes, se dará al lector la explicación

[5] Investigación en Artes.

[6] La Autora habla de 'el visual' pues su trabajo está centrado en las Artes Visuales, por lo tanto, para entender esta referencia en el ámbito musical bastaría con reemplazar esto por 'la composición'.

[7] Papel. El autor se refiere al texto de una investigación.

de (1) ¿por qué este género?, (2) ¿por qué el poema *Constelaciones*?, (3) ¿por qué el «*Im Tempo des Scherzos*» de la segunda sinfonía *Auferstehung* de Gustav Mahler como obra base para la creación original?, y (4) ¿por qué es pertinente esta investigación-creación en el contexto de la Universidad Pedagógica Nacional?

Primero, el poema sinfónico, como se expondrá en «I.VII Estado del Arte Preliminar», es uno de los géneros más flexibles y de exploración prácticamente inagotable, ya que, las relaciones entre literatura, poesía y música son virtualmente infinitas, entonces, en este caso, el género escogido permite una aplicación del conocimiento adquirido a partir del análisis de la obra de Mahler —en primera medida—, y representa también la posibilidad de poner en práctica todo conocimiento teórico acumulado durante el proceso de formación académica, como el análisis, la orquestación y la composición, por ejemplo. Además, el poema sinfónico, gracias a su flexibilidad, permite al compositor implementar diferentes recursos orquestales como los que se propone en el presente proyecto de grado, los cuales superan el formato tradicional del poema sinfónico, y también, hacer un uso libre de la forma, todo en función de comunicar aquello que el criterio del investigador considera que debe —y puede— hacerse. En adición, las posibilidades tímbricas de una Orquesta Sinfónica son difícilmente equiparables a otros formatos, ya que, convergen una gran cantidad de instrumentos diferentes; además, la adición del coro se hace desde un punto de vista semántico, no tímbrico, ya que, la función del coro en el formato será la de la transmisión literal de un texto determinado, no obstante, los detalles del uso del formato en la presente investigación-creación serán abordados en capítulos posteriores.

Segundo, si se alude a que la relación entre literatura y música es inagotable, podría 'no existir' un criterio para la selección de los elementos a explorar y sería totalmente válido; sin embargo, en el presente proyecto se seleccionó el poema *Constelaciones* de José María Rivas Groot[8], ya que, este representa uno de los hitos de la poesía colombiana de finales del siglo XIX, la cual, aunque ampliamente conocida, no ha tenido un acercamiento a la música académica como el que acá se propone.

Tercero, se escogió el «*Im tempo des Scherzos*» de la segunda sinfonía *Auferstehung* de Gustav Mahler, ya que, es una composición contemporánea del poema escogido, pues *Constelaciones* data del año 1892 e «*Im tempo des Scherzos*» del año 1894. En adición, esta composición se enmarca en un importante período para la historia de la música, pues está entre el posromanticismo —aún tonal— y el atonalismo, por lo tanto, esta obra, fuertemente influenciada por Richard Wagner, se convirtió en la puerta para nuevos paradigmas en la historia de la música occidental.

Cuarto, y último, la presente composición puede (1) contribuir a enriquecer el repertorio de música programática de la Universidad Pedagógica Nacional, pues combina, en la medida de lo posible: la creatividad, los contenidos teóricos de la Licenciatura en Música, una investigación musical más allá del programa de la licenciatura, la poesía del colombiano José María Rivas Groot y los conjuntos de Orquesta Sinfónica y Coro de Voluntarios de la Universidad Pedagógica Nacional en un poema sinfónico para el formato de orquesta y coro que, según investigaciones previas, no ha tenido lugar en la UPN con anterioridad. En adición, (2) puede tomarse como un referente, desde lo metodológico, para la investigación acerca de relaciones

[8] Poeta, novelista, historiador y político colombiano. (1864 – 1923)

interdisciplinares. También, (3) téngase en cuenta que actualmente la Licenciatura en Música de la Universidad Pedagógica Nacional no cuenta con un énfasis en composición, lo que podría incentivar a futuros investigadores a unir los conocimientos que adquieren desde el programa de su institución académica con sus intereses propios, a pesar de que estos no estén cobijados por un programa, ya que, pueden explorarse a partir de la investigación.

Por todo lo anterior, se considera el poema sinfónico coral «*Constelacione*s» como una obra válida para optar por el título de Licenciado en Música de la Universidad Pedagógica Nacional.

I.V Objetivo General

Explorar la relación entre música y poesía aunando elementos semánticos del texto «*Constelaciones*» de José María Rivas Groot con los recursos musicales-conceptuales utilizados por Gustav Mahler en el quinto movimiento «*Im tempo des Scherzos*» de la segunda sinfonía «*Auferstehung*», por medio de la creación de un poema sinfónico.

I.VI Objetivos Específicos

a. Reconocer los elementos semánticos del poema *Constelaciones* de José María Rivas Groot por medio de su análisis lírico, para su representación posterior en la composición programática.

b. Identificar los recursos musicales-conceptuales presentes en la obra «*Im tempo des Scherzos*» de la segunda sinfonía *Auferstehung* de Gustav Mahler, para su ulterior representación análoga en la composición propuesta.

c. Aunar los elementos musicales y extramusicales abstraídos del análisis de las obras referenciadas, por medio de la creación de un poema sinfónico para formato de orquesta y coro.

I.VII Estado del Arte Preliminar

La relación entre música y literatura está presente desde los albores de la historia de la música occidental[9], por lo que, muchas —no todas— de las formas, épocas, géneros, estilos y obras pueden ser comprendidas por esta relación inexorable, por lo tanto, y para no desbordar el presente estado del arte preliminar —aludiendo a toda relación entre texto-música—, se mencionarán aquellas composiciones más cercanas al presente trabajo de grado, es decir, aquellas que poseen una relación directa entre música programática y poesía; empero, esta delimitación, aunque efectiva, resulta aún vasta, pues hay un extenso repertorio de este tipo, por lo que, en la presente investigación, se seleccionaron composiciones de diferentes épocas y estilos de la historia musical occidental, a fin de evidenciar la versatilidad y flexibilidad del género.

[9] Lo anterior no significa que esta relación haya sido gestada en la cultura occidental, puesto que, puede encontrarse en diversas culturas distintas a la occidental; no obstante, el hablar sobre estas desborda la presente investigación-creación, por tal motivo, se contextualiza en la cultura occidental.

Ahora bien, esta relación —música/literatura—, se encuentra de forma explícita en el siglo XIX, gracias al compositor Franz Liszt[10] quien contribuye a la creación del género denominado: «poema sinfónico».

Dentro del extenso repertorio de F. Liszt para este género, puede traerse a colación el poema sinfónico titulado *Ce qu'on entend sur la montagne* [11] (1854), composición para orquesta, basada en el poema homónimo de Víctor Hugo[12], publicado en la obra *Feuilles d'automne*[13] (1831). Franz Liszt sintetiza el concepto del poema en una prosa que se imprimió con la partitura, lo que evidencia su interés en que el poema sinfónico, aunque instrumental, no sea aislado de su base poética[14]. A continuación, Carl Dahlhaus presenta la prosa realizada por Franz Liszt a partir de la lectura del poema de Víctor Hugo:

> El poeta percibe dos voces: una inmensurable, fastuosa y ordenada, que brama ante el Señor su jubiloso canto de alabanza – la otra sorda, inflamada por sonidos dolorosos de llanto, blasfemia y maldición. La una dice ‹Naturaleza›, la otra ‹Humanidad›. Ambas voces forcejean entre sí se entrecruzan y fusionan

[10] Pianista, compositor y director de orquesta astro-húngaro. (1811-1886). Es importante aclarar que Franz Liszt es a quien se le atribuye la creación del género, sin embargo, sus inicios se remontan a la Sinfonía Fantástica de H. Berlioz o incluso la Sinfonía Pastoral de L. Beethoven.

[11] Lo que se escucha en la montaña.

[12] Poeta, dramaturgo y novelista francés. (1802 – 1885)

[13] Hojas de Otoño.

[14] Resulta relevante esta forma de síntesis, debido a que la extensión del poema «*Constelaciones*» de J. M. Rivas requiere también una abstracción de este tipo, por ende, se realizará una síntesis similar con base en el análisis lírico de la poesía en el capítulo IV de la presente investigación-creación.

> hasta que finalmente se disuelven y extinguen en una contemplación sagrada. (Dahlhaus, 2014, pág. 232)

Ahora, se trae a colación una obra ampliamente conocida del compositor francés Claude Debussy[15] titulada *Prélude à l'après-midi d'un faune*[16] (1894), la cual, pertenece al género *preludio para orquesta sinfónica* y está basada en el poema homónimo de Stéphane Mallarmé[17], allí, se representa una poesía simbolista a partir de música impresionista. Resulta interesante este trabajo, pues ambos artistas son contemporáneos, ya que, el mismo C. Debussy escribió a G. Jean-Aubry:

> Mallarmé llegó con su aire profético, vestido con su traje de paño escocés. Después de escucharlo —el preludio para orquesta—, se quedó en silencio algún tiempo y luego dijo: «Nunca hubiera esperado algo así. La música extrae la emoción de mi poema y le da un fondo más cálido que el color». (Moreno, 2019, pág. 7)

A continuación, se presenta otra obra que demuestra cómo dicho género tiene influencia incluso en la música moderna del siglo XX, incluyendo la música académica latinoamericana. El poema sinfónico escogido se titula *Sensemayá* (1938), compuesto por Silvestre Revueltas[18] con base en un poema homónimo, contenido en una serie de 17 poemas titulada *West Indies Ltd.* (1934) de Nicolás Guillén[19]. El compositor,

[15] Compositor y pianista francés. (1862 - 1918)

[16] Preludio para la Siesta de un Fauno.

[17] Poeta y crítico francés. (1842 – 1898)

[18] Compositor, violinista y director de orquesta mexicano. (1899 – 1940)

[19] Poeta, periodista y activista político cubano. (1902 – 1989)

exponente importante del nacionalismo mexicano, se basa en el 'ritmo' de entonación del poema para representar la canción de la culebra, utilizando tanto polirritmia como polimetría que, sumadas a una fuerte presencia del instrumental de la percusión, permiten a Revueltas la representación de las culturas africanas que, a su vez, inspiraron la escritura del poema a N. Guillén.

Por último, se trae a colación la composición para sexteto de cuerdas titulada *Verklärte Nacht*[20] (1889) del compositor Arnold Schönberg[21], la cual, está basada en el poema expresionista homónimo de Richard Dehmel[22]. La estructura formal de la obra consiste en un único movimiento —como es costumbre en este género— dividido en cinco secciones que corresponden a la estructura formal del poema.

A partir de lo anterior, se pueden inferir varias divergencias entre las obras citadas, a pesar de que sigan manteniendo la relación música-poesía, pues, en primer lugar, la composición de Franz Liszt fue concebida en la época del romanticismo, con una estructura formal similar a la sonata, basado a su vez en un poeta clásico-romántico. Segundo, la obra de Claude Debussy fue gestada bajo las lógicas del impresionismo y con una forma/género más libre: el «preludio para orquesta» y, fue basado en un poema simbolista francés. Tercero, «Sensemayá», de Silvestre Revueltas, se inscribe en el nacionalismo mexicano; además, posee una forma confusa —que diversos autores clasifican como ABA— y está basado en un poema de expresión afrocubana. Por último, la composición de A. Schönberg se cataloga como una obra

[20] Noche Transfigurada.

[21] Compositor, teórico musical y pintor austríaco. (1874 – 1951)

[22] Escritor y poeta alemán. (1863 – 1920)

postromántica con fuertes influencias de la armonía cromática *wagneriana,* las cuales llevan al compositor a rozar el atonalismo. Esta obra está dividida en cinco secciones asimétricas, es basada en un poema expresionista alemán, y tiene, además, la peculiaridad de que fue concebida para sexteto de cuerdas —a diferencia de las otras obras de referencia que fueron compuestas para formato de orquesta sinfónica—.

Por ende, se evidencia que la flexibilidad del género permite una exploración creativa bastante amplia, con la única restricción de que sea «visible», en la composición, la relación entre la música y el poema que la inspira; no obstante, las estructuras formales, la orquestación, el estilo, y las maneras de recrear dicho poema son puestas a consideración del compositor, según su criterio —criterio que es influenciado por el contexto histórico-social del mismo—. Dichos criterios son bastante disímiles, debido a que cada compositor los establece según su formación y sus intenciones creativas, para este trabajo de investigación-creación, y en aras de no establecer relaciones de forma arbitraria —aun válidas para la composición—, se escogen los referentes estético-conceptuales que permitirán explicitar los criterios para relacionar los distintos elementos musicales con el elemento extramusical.

Por último, en la búsqueda de investigaciones recientes en el contexto de la Universidad Pedagógica Nacional que tengan similitud con la presente, se pueden resaltar las realizadas por Jorge Armando Santamaría Casallas y su tesis de grado titulada «El color surgido del Espacio: Composición de una *suite* moderna para orquesta sinfónica basada en el relato homónimo de H. P. Lovecraft», publicada en el año 2022, la cual, trata de la composición de una *suite moderna* de tres movimientos con base en *Cuadros de una Exposición* de Modest Mussorgsky; no obstante, toda la

narrativa musical está supeditada al cuento de Lovecraft. Por otra parte, puede mencionarse también la tesis de grado de Lina María Rodríguez Echeverri titulada «"El rastro de tu sangre en la nieve". Tragedia en tres movimientos para cuarteto de cuerdas frotadas», en la cual, a partir del análisis de los dos primeros movimientos de la *Pequeña Suite* del compositor Adolfo Mejía se extraen referencias de orquestación usadas por la compositora para la representación del cuento de Gabriel García Márquez.

Como puede apreciarse, la presente investigación-creación se relaciona con los dos antecedentes mencionados desde lo metodológico, ya que, se toma como base un referente extramusical —H. P. Lovecraft / G. García Márquez— y un referente estético musical —M. Mussorgsky / A. Mejía— para la composición de una obra programática; a su vez, difiere de estos en (1) el formato, ya que, la presente es para orquesta sinfónica y coro, en (2) los referentes estético-conceptuales, en (3) el género —poema sinfónico para la presente investigación-creación— y en (4) en el enfoque analítico de los referentes.

CAPÍTULO II. MARCO TEÓRICO

Antes de entrar en el desarrollo de la presente investigación, es menester dar a conocer al lector los principales conceptos que discurrirán a lo largo del documento, a fin de establecer un lenguaje común sobre lo que se entiende acá por determinado tema. Estos conceptos/temáticas serán abordados de forma sucinta; no obstante, se podrá encontrar bibliografía complementaria en los pies de página del presente capítulo si se desea ahondar en alguno estos.

Nota: Cada figura del presente capítulo tiene un hipervínculo que le redireccionará a la página «YouTube», en donde podrá ver y escuchar las partituras seleccionadas, de forma paralela a la lectura de la presente investigación.

II.I Poesía

Se aborda el concepto extramusical que delimita el presente trabajo de grado, pues la música de la presente composición está basada en un poema. Si bien, el término 'poesía' está en el día a día del quehacer artístico, definirlo es un gran reto, ya que, al igual que en la música, pretender hacer un concepto hegemónico puede resultar en la exclusión de una gran parte de producción artística y, generalmente, esta exclusión es a la producción artística no académica o a aquella que no se rige a los paradigmas estilísticos de determinada época, es por eso, que se define aquí el concepto de «poesía» que reflexiona Terry Eagleton (2010), quien menciona que «un poema es una declaración moral, verbalmente inventiva y ficcional en la que es el autor, y no el impresor o el procesador de textos, quien decide dónde terminan los versos» (p.35). Se

puede apreciar, a partir de lo anterior que, T. Eagleton, en su definición no hace referencia a la métrica, el ritmo, el verso, la forma, las figuras retóricas, etc., ya que, la poesía, como campo de producción artística, es tan extensa que existen múltiples obras que prescinden de estos[23]. No obstante, si bien la poesía no puede ser definida por un único concepto hegemónico, sí puede ser clasificada dentro de uno de los campos del arte, ya que, la poesía, se constituye como una forma de producción de la literatura, es por este motivo que anteriormente se mencionaba que la poesía es «un campo de la producción artística», ¿pero si es artística, de qué arte se habla?

En una conferencia acerca de la poesía de Friedrich Hölderlin[24], M. Heidegger (2012), menciona que la poesía está: o bien en el mundo de lo idílico —en donde se agota en lo ficticio—, o bien se la considera como literatura, y por lo tanto, al pertenecer a la literatura, su valor —o validez— radica en su actualidad, pero, a su vez, esta noción de 'valor' es dictaminada por los «órganos forjadores de la opinión pública civilizadora», es decir, que la poesía está inmersa —al igual que la música— en un campo de fuerzas más allá del arte, como la política y la economía, por tal motivo, Heidegger continúa diciendo que cuando se estudia la poesía desde un punto de vista cultural y científico, esta se convierte en objeto de estudio de la historia literaria (p.77).

Ahora bien, una vez expuesto el hecho de que, aunque no se puede definir hegemónicamente el concepto de 'poesía', esta sí puede ser clasificada como una de las formas de producción artística de la literatura, lo que permite definir determinada

[23] El autor realiza una extensa justificación de la definición que presenta, se recomienda entonces leer el Capítulo 2. ¿Qué es la poesía?, de su texto 'Cómo leer un Poema', citado en la bibliografía del presente trabajo de grado.
[24] Poeta lírico alemán (1770-1843)

poesía si se ubica históricamente, pues entender la lógica que gesta el poema, puede contribuir a su decodificación y definición. En contraste con lo anterior, el poema *Constelaciones* de José María Rivas Groot, sí tiene una estructura formal bien definida, acorde a los estándares de la poesía romántica de la época, es por este motivo, que los términos verso, métrica, ritmo, rima y figuras retóricas serán abordados a continuación.

a. Verso

El verso, es el primero de los elementos de la poesía que se analizará, ya que, este es determinante para establecer el tipo de rima de un poema, además de que permite «visualmente» entender la organización del poema[25]. Rafael Núñez (2021, p.325), menciona que «el verso es el equivalente poético del compás. Fija el número de sílabas, la posición del acento principal y la condición de los acentos secundarios». Como puede notarse, una de las características que constituyen los versos es la cantidad de sílabas que lo componen, ya que, estos a su vez, permiten su clasificación. En la tabla, presentada a continuación, se sintetiza toda la información que describe Antonio Quilis en su libro *Métrica Española* acerca de la tipología de los versos según el número de sílabas que los componen:

[25] Visualmente, ya que, hace una separación de las estrofas, similar a una doble barra de compás que visualmente muestra secciones en una obra musical.

Tabla 1. Síntesis de la clasificación del verso según el número de sílabas

Clasificación del verso según el número de sílabas			
		Cantidad de Sílabas	**Nombre del verso**
Versos Simples	Arte Menor	2	Bisílabo
		3	Trisílabo
		4	Tetrasílabo
		5	Pentasílabo
		6	Hexasílabo
		7	Heptasílabo
		8	Octosílabo
	Arte Mayor	9	Eneasílabo
		10	Decasílabo
		11	Endecasílabo
Versos Compuestos	Arte Mayor	12	Dodecasílabo
		13	Tridecasílabos[26]
		14	Alejandrinos

Nota. Elaboración Propia (2022) a partir de la información tomada de Quilis, A. (1984). *Métrica Española.* Barcelona: Ariel. (pp. 46-67)

Ahora bien, esta clasificación puede ser contrastada con la que realiza Tomás Navarro (1975) en su libro *Arte del Verso*, quien combina tanto la acentuación como la cantidad de sílabas para establecer su tipología, lo que da lugar a setentaitrés tipos distintos de versos (pp.39-66); sin embargo, resulta más pertinente la clasificación de A. Quilis para la presente investigación-creación debido a su división en las categorías de «arte menor» y «mayor» ampliamente utilizadas en análisis de poesía. De lo anterior, resulta importante definir de forma sucinta solo los versos alejandrinos de arte mayor, ya que, es necesaria la comprensión de este tipo de verso para el entendimiento posterior del análisis de *Constelaciones.*

[26] Los versos tridecasílabos no son mencionados por A. Quilis, quizá debido a su poco uso en la lengua española; no obstante, se relacionan en la tabla puesto que a pesar de su poco uso, existen.

Versos Compuestos Alejandrinos de Arte Mayor. Son, como se puede evidenciar en la tabla anterior, aquellos constituidos por catorce sílabas fonéticas y, además, se encuentran dentro de la categoría de versos compuestos, ya que, por la cantidad de sílabas, es necesaria una cesura o división; lo anterior, ocasiona que este deba ser dividido en dos versos más cortos, por lo que, un verso compuesto es la suma de dos versos simples. Para esclarecer lo anterior, se toma un ejemplo de A. Quilis (1984) sobre una estrofa de Rubén Darío[27]:

Tabla 2. Ejemplo. Verso compuesto de dos heptasílabos

	Verso compuesto de dos heptasílabos (7+7)	
1er verso	*Por casco sus cabellos,*	*su pecho por coraza,*
2do verso	*pudiera tal guerrero,*	*de Arauco en la región,*
3er verso	*lancero de los bosques,*	*Nemrod que todo caza,*
4to verso	*desjarretar un toro,*	*o estrangular un león*
	7 sílabas fonéticas	***7 sílabas fonéticas***

Nota: Elaboración Propia (2022), a partir del ejemplo de Quilis, A. (1984). Métrica Española. Barcelona: Ariel. (p.65)[28]

Ahora bien, una vez evidenciado el por qué se consideran como versos compuestos aquellos formados por más de once sílabas, se mencionan en específico los versos compuestos alejandrinos de arte mayor, puesto que, A. Quilis (1984) menciona que este tipo de verso tiene una gran importancia histórica para la poesía, debido a que

[27] Poeta nicaragüense, llamado «príncipe de las Letras Castellanas» (1867-1916).

[28] Esta estrofa que toma A. Quilis es la segunda del poema titulado «Caupolicán» de Rubén Darío.

fue ampliamente usado en el s. XIII y, a pesar de caer en desuso, fue nuevamente tomado como base para la poesía romántica del s. XIX (p.67). En resumen, un verso alejandrino de arte mayor es aquel constituido por la unión de dos versos simples y debe tener exactamente un total de catorce sílabas fonéticas.

b. Ritmo y Métrica

Ahora, se presentan en la misma sección el ritmo y la métrica, puesto que, a pesar de ser dos elementos diferentes de la poesía, tienen relación con el acento del verso. Para entender esta diferencia, téngase en cuenta que:

> El ritmo en la poesía no es lo mismo que el metro. La métrica se ocupa de la pauta regular de sílabas tónicas y átonas, mientras que el ritmo no está tan formalizado. Se refiere a las subidas y bajadas del poema sus pliegues y ondulaciones conforme sigue las inflexiones de la voz hablante. (Eagleton, 2010, pág. 168)

Por lo tanto, se ejemplificará dicha diferencia, con base en los ejemplos presentados por Terry Eagleton (2010) en el libro *cómo leer un poema*. El autor toma como referencia un verso de *El mercader de Venecia,* de Shakespeare (p.168), citado a continuación:

How like a fawning publican he looks![29]

[29] Traducción. «¡Qué parecido es a un tabernero adulador!»

Ahora, se compara, en la siguiente tabla, la diferencia entre la métrica y el ritmo del verso anterior, puesto que se resaltan con negrillas las sílabas tónicas —métrica—; y también las sílabas en las que podría hacer énfasis el lector al declamar el verso.

Tabla 3. Diferencia entre métrica-ritmo.

	Diferencia de acentuación métrica-ritmo
Métrica	*How **like** a **fawn**ing **publican** he **looks!***
Ritmo	***How** like a fawning **pub**lican he **looks!***

Nota. Elaboración Propia (2022), a partir de la información tomada de Eagleton, T. (2010). Cómo leer un poema (Obra original publicada en 2007 ed.). (M. Jurado, Trad.) Madrid: Akal. p.168

Se infiere que, la métrica es aquella condicionada por la acentuación reglamentaria de cada idioma respecto a las palabras; mientras que, el ritmo es la posibilidad de acentuación del verso que tiene un lector cuando lo declama, lo anterior, en aras de lograr una mayor expresividad, por lo que, se tiene una libertad relativa para el ritmo según quien declame el verso.

c. Rima

Como se hizo evidente al principio de la sección, la poesía no necesariamente tiene los elementos técnicos que se presentan en el presente marco teórico; no obstante, debido al periodo histórico que gestó *Constelaciones,* es perentorio hablar de forma sucinta sobre estas, en especial de la rima.

Ahora, como lo menciona A. Quilis (1984), «la rima es la total o parcial identidad acústica, entre dos o más versos, de los fonemas situados a partir de la última vocal

acentuada» (p.31). A lo anterior, T. Eagleton (2010) adiciona que la rima es uno de los recursos técnicos más usados en la poesía, ya que, especula que el ser humano disfruta de las repeticiones (p.163), por lo tanto, se infiere que la rima está determinada por la repetición —o no— de los fonemas situados después de la última acentuación de un verso. Las múltiples posibilidades combinatorias de fonemas dan lugar a una inmensa cantidad de rimas diferentes, por lo que, se ahondará en la rima consonante cruzada que es la necesaria para el análisis de *Constelaciones.*

Rima Consonante Cruzada. Es aquella que se da en estrofas de cuatro versos. Además, para que se considere consonante cruzada, la similitud entre los últimos fonemas debe darse entre los versos primero-tercero y segundo-cuarto, es decir, «*a-b-a-b*». A. Quilis (1984), denomina esta rima como *rima encadenada* y presenta el poema *si Garcilaso volviera* de Rafael Alberti[30] para esclarecer la paridad intercalada entre versos. En aras de facilitar el análisis, se ponen en negrillas los fonemas «*era*» correspondientes a la primera rima «*a»;* y, subrayados, los fonemas «*ero*» que corresponden a la segunda rima «*b»:*

*Si Garcilaso volvi**era,*** [31]

yo sería su escud<u>ero;</u>

*que buen caballero **era.***

Mi traje de marin<u>ero</u>

*se trocaría en guerr**era***

ante el brillar de su ac<u>ero;</u>

[30] Escritor y poeta español (1902-1999)

[31] Texto tomado de Quilis, A. (1984). *Métrica Española.* Barcelona: Ariel. p.38

que buen caballero ***era.***

¡Qué dulce oírle, guerrero,

al borde de su estribera!

En la mano mi sombrero;

que buen caballero ***era.***

Nótese, a partir del ejemplo anterior, que todos los fonemas son iguales en todos los versos, por lo que, se considera una rima cruzada o encadenada «*a-b-a-b»;* sin embargo, si los fonemas cambian, deben asignárseles nuevas letras para diferenciarlos de los ya presentados en la poesía. Esto es especialmente importante para *Constelaciones* de José María Rivas Groot; por supuesto, el por qué será explicitado en el capítulo correspondiente al análisis lírico del poema.

d. Figuras Retóricas

En primer lugar, se repasará brevemente el concepto de «figura retórica», a fin de contextualizar al lector sobre estas licencias y recursos literarios usados en la poesía; y segundo, se analizarán aquellas más relevantes para la presente investigación-creación debido a su iteración en el referente lírico.

Las «figuras», como lo plantea José García Barrientos (2000), son, en su acepción más amplia, cualquier tipo de manipulación del lenguaje con fines persuasivos, expresivos o estéticos (p.10), por lo tanto, cualquier modificación que se realice al lenguaje —sea verbal o escrito—, con un objetivo expresivo, puede entenderse como una «figura retórica». Toda poesía posee figuras retóricas, cualesquiera que sean, ya que, es uno de los requerimientos de un texto para ser considerado poesía, por otra

parte, una gran cantidad de textos que no son ni poesía ni prosa, poseen figuras retóricas con fines expresivos. En aras de no extender innecesariamente el presente capítulo, se mencionarán, a continuación, aquellas que por su iteración son relevantes para la presente investigación-creación.

Sinalefa. La sinalefa es la unión en una sílaba fonética de dos sílabas ortográficas diferentes, esta unión es inherente al habla misma, por ende, es realizada de forma inconsciente cuando se habla, por ejemplo, véase en la siguiente tabla la comparación entre la división ortográfica y la división fonético/métrica de una expresión cotidiana, en donde se encuentra en negrillas la sinalefa presente en dicha expresión.

Tabla 4. Ejemplo de sinalefa

Sinalefa*	
Expresión: Hola, ¿cómo estás?	
División silábica ortográfica	Ho - la, ¿có – mo / es - tás?
División silábica fonético/métrica	Ho - la, ¿có – moes* - tás?

Nota. Elaboración propia (2022)

La sinalefa resulta importante para la poesía, ya que, esta unión de sílabas ortográficas en fonéticas contribuye al conteo silábico que es el que condiciona la tipología de cada verso. Ahora, Tomás Navarro (1975) menciona acerca de la sinalefa que «el hecho es tan frecuente que casi no hay verso que no ofrezca uno o más casos de esta reducción» (p.15). Como ejemplo de lo anterior, el autor presenta tres versos distintos, de diferente extensión silábica —desde lo ortográfico—, pero que, gracias a la sinalefa, se son tipificados como versos endecasílabos. En aras de facilitar el análisis, se resaltan en negrillas las sílabas que se unen por medio de esta licencia lírica:

*Que **h**oy nuestr**o** **h**ogar en su recint**o** **en**cierra* (*Querol*)[32]

*Un hombre entr**ó** **em**bozad**o** **h**asta los ojos* (*Espronceda*)

*Huye el monstr**uo** **a** exhalar s**u** **a**cerba pena* (*Lista*)

Prosopopeya. Es, según José García Barrientos (2000), la personificación de un ser inerte, es decir, la atribución de características humanas a un personaje ficticio. La característica principal es, generalmente, la atribución del habla, a fin de crear un personaje adicional en determinada obra literaria (p.75).

Véase ahora, para esclarecer lo anterior, un ejemplo de prosopopeya. Se presenta el poema *Le lac* de Alphonse Lamartine[33], allí, la prosopopeya sirve al poeta para dar 'voz' a *Mme.* Julia Charles —amante del poeta—, quien ya había fallecido cuando Lamartine escribió *Le Lac*[34]. A continuación, encontrará la quinta y sexta estrofas de dicho poema:

De pronto, acentos mágicos de voz desconocida
despertaron los ecos de la orilla encantada;
quedó el lago en suspenso, y aquella voz querida
murmuró, transportada:

"Suspende, oh tiempo, el vuelo; suspende, hora propicia,
tu fuga presurosa;
¡déjanos saborear la efímera delicia
de la edad más hermosa!"[35]

[32] Texto tomado de Navarro, T. (1975). *Arte del Verso.* México, D.F.: Colección Málaga, S.A. p.15

[33] Poeta francés (1790-1869)

[34] El lago, publicado en el compendio de poemas titulado «*Méditations Poétiques*» de 1820. Alphonse Lamartine.

[35] Texto tomado de Holguín, A. (2009) Antología de la Poesía Francesa. *Panamericana Editorial.* 207

Como se puede apreciar en el fragmento anterior, se hace uso también de la primera persona del plural para la prosopopeya, la cual corresponde a los últimos cuatro versos señalados por comillas; ejemplos como este pueden encontrarse de forma ingente en la poesía —no solo en la perteneciente al periodo romántico—.

Enumeración y Polisíndeton. Como su nombre lo indica, la enumeración trata de enlistar términos con la misma categoría y función gramatical, como lo menciona García (2000, p.23). Por lo general, siempre van seguidas de comas, a fin de intensificar una sección específica de la estrofa. Nótese, en el siguiente texto de Vicente Espinel[36], esta figura retórica:

da en el primero, y al de atrás responde,[37]
derriba, rompe, hiere, parte y mata,
trastorna, arroja, hiende, estrella, asuela,
envuelve, desaparece y arrebata,
consume, despedaza, esparce y vuela,
traga, deshace y sin piedad sepulta
a quien del daño menos se recela.

En adición, es menester tener en cuenta que la enumeración no posee una cantidad determinada de elementos para ser tomada como figura retórica; no obstante, se entiende que deberían ser más de tres términos para que no sea solo un contraste.

Elipsis. Por último, se mencionará la elipsis, ya que, esta figura retórica se da, como menciona J. García, cuando hay:

[36] Músico, escritor y sacerdote español (1550-1624).

[37] Texto tomado de García Barrientos, J. L. (2000). *Las figuras retóricas. El lenguaje literario 2.* Madrid: Arco/Libros, S.L. (pp. 23-24)

> Omisión de términos exigidos por la estructura gramatical correcta y completa de la oración. Los elementos elididos no se encuentran en el contexto inmediato, sino que deben ser «traídos de fuera», suplirse «con imaginación», y suelen representar relaciones básicas: «ser», «estar», «tener», etc. (García Barrientos, 2000, pág. 25)

Este término resulta interesante en la investigación disciplinar musical, ya que, la elipsis, en música, es la omisión de un acorde en la progresión armónica, esto permitió a los compositores románticos llevar un acorde a otro con disonancia, pues el acorde elidido era completado mediante su análisis.

Para evidenciar esta elisión de términos en la poesía, puede tomarse como ejemplo una sección del texto de Nicolás Guillén:

La casa oscura, vacía;[38]
humedad en las paredes;
brocal de pozo sin cubo,
jardín de lagartos verdes

Nótese, en la estrofa anterior, que la elisión es verbal, puesto que podría agregarse antes de «*vacía*» la conjugación del verbo «estar», lo que origina: «*la casa oscura,* ***está*** *vacía», «****hay*** *humedad en las paredes»,* etc.

[38] Texto tomado de García Barrientos, J. L. (2000). *Las figuras retóricas. El lenguaje literario 2.* Madrid: Arco/Libros, S.L. (p.25)

II.II Significación y Sentido —*en poesía*—

Cuando se adentra al campo de la significación de la poesía, las delimitaciones se tornan más complejas, puesto que la determinación del *sentido* en una poesía trata de dar respuesta a ¿qué significa determinado poema?, pero este *sentido* puede ser de dos tipos: *literal* o *figurativo*. Gonzalo Calle (2013) define que el *sentido literal* se refiere a la interpretación concisa de un texto, es decir, a la forma más básica de representación, ya que, no se atienden a figuras retóricas, por ende, todo uso simbólico-metafórico del lenguaje no se toma en cuenta para un análisis de sentido literal; en oposición, el *sentido figurativo* es aquel relacionado con el mundo literario y las figuras retóricas (p. 92).

A partir de lo anterior, el *sentido*, como combinatoria de dos categorías —literal y figurativa—, será entendido gracias al estudio de la semiótica que realiza Umberto Eco (2000), pues el *sentido* es el mensaje que subyace a un símbolo. Si un 'objeto' se constituye como símbolo, se convierte entonces en un objeto comunicante, es decir, que el receptor del código necesita realizar un proceso de interpretación de este para su intelección (p.24). Acá, el objeto abstracto del que se habla puede ser reemplazado por 'poema', por lo tanto, el 'poema' es un objeto comunicante que necesita ser interpretado, este proceso de interpretación es lo que diferencia la transmisión de información y la comunicación. Aunque, a partir de lo anterior, podría sintetizarse equívocamente que comunicación y significación son lo mismo, por ende, para dirimir esta confusión, U. Eco (2000), realiza la diferencia entre la comunicación y la significación, ya que «un código es un SISTEMA DE SIGNIFICACIÓN que reúne entidades presentes y ausentes. Siempre que una cosa MATERIALMENTE presente a la

percepción del destinatario REPRESENTA otra cosa a partir de reglas subyacentes, hay significación» (p.25). El autor continúa aclarando que la interpretación del destinatario no es una condición necesaria para la significación, por lo tanto, «un sistema de significación es una CONSTRUCCIÓN SEMIÓTICA AUTÓNOMA» (p.25). Atiéndase entonces la diferencia, ya que, si determinado objeto posee tanto estas entidades presentes como ausentes, se convierte en un sistema de significación autónomo, que no depende de la comunicación para su existencia; no obstante, no se puede realizar un estudio de la comunicación sin tener en cuenta la significación como lo afirma Eco.

Contextualizando lo anterior en la poesía, un poema es objeto material presente a la percepción del lector que, a su vez, puede —o no— poseer significados no presentes de forma literal en el texto y, si los tiene, el poema se convierte en una unidad semiótica autónoma.

Es por esto por lo que, en primera medida, se definió el *sentido* como la unión del *sentido literal* y el *sentido figurativo* según G. Calle, ya que, se entienden acá estos tipos del *sentido* como esas entidades presentes —*sentido literal*— y ausentes —*sentido figurativo*— en un sistema de significación, a partir del tratado general de la semiótica de U. Eco.

En segundo lugar, se hablará a continuación de por qué en el arte, o en específico en la poesía, la contextualización necesaria del texto por parte del lector puede influir drásticamente en la interpretación del *sentido figurativo* de un poema, ya que, si bien se mencionaba anteriormente que un objeto semiótico autónomo no depende de la comunicación para su existencia, se requiere de la *interpretación* para la

comprobación de dicha existencia[39]. Esta comprobación es realizada por el lector mediante una lectura analítica, ya que, no es lo mismo *comprensión* que *apreciación*.

Como lo menciona Gerard Vilar (2005), «para cualquiera resulta evidente que podemos apreciar una obra de arte sin comprenderla adecuadamente» (p.106), por lo que, si la intención del receptor —o lector para este caso—, es únicamente *apreciar* un poema, basta con leerlo y dejarse llevar por la imaginación, adjudicarle los significados, sentimientos y emociones que le suscite el poema, y por supuesto, esto es totalmente válido, ¿cuántas veces no se ha disfrutado de una obra sin atender a su significado detrás, es decir, sin *comprenderla*?; no obstante, la *comprensión*, es el entendimiento de las razones que subyacen a este objeto significante, por lo tanto, la *comprensión* de una obra requiere la decodificación de su *sentido figurativo* —si lo tiene, por supuesto—, este proceso de decodificación, o de intelección del poema, es el que se denomina *interpretación.*

Ahora, en este proceso de decodificación, Gerard Vilar (2005), menciona que para Arthur Danto[40]

> (...) las intenciones del artista determinan las posibles interpretaciones de las obras, aunque dichas intenciones están a su vez condicionadas por la situación del artista en el mundo, por el lugar, la época en los que vivió, así como las experiencias por las que pasó. (Vilar, 2005, pág. 106)

[39] Se refiere acá a la existencia de un *sentido figurativo* que subyace a la obra de arte, no a la existencia misma de la obra de arte, pues si se mencionada anteriormente que «es materialmente perceptible por el receptor» se obvia que existe.

[40] Teórico estadounidense de la filosofía del arte, crítico de arte y profesor de filosofía (1924-2013)

Nótese la relación entre lo que se mencionó acerca de Heidegger en la definición de poesía y Arthur Danto, ya que, uno de los condicionantes de la producción poética —para este caso— es el contexto histórico-social del autor, en adición al contexto político y económico en el que se gestaron. Aunque, este condicionamiento no es únicamente para los autores de una obra artística, es, por supuesto, también para todo aquel que tiene contacto con ella, es decir, que este contexto también condiciona la interpretación que da un lector a determinada obra.

En adición a lo anterior, T. Eagleton (2010) plantea que una de las dificultades para entender el significado de una poesía es que el texto *per se* no posee claves contextuales[41], entonces, el lector deberá contextualizar el texto para contribuir a darle sentido[42]. Además, agrega que estas posibles contextualizaciones que da el lector al texto no son del todo arbitrarias, pues están determinadas por su contexto cultural —como se mencionaba anteriormente con Heidegger, Danto y Vilar—, haciendo que exista un margen —difuso— que delimita las posibles interpretaciones que puede dar el lector al texto. En adición, menciona la imposibilidad de cambiar drásticamente el significado de un objeto en un contexto cultural, pues este nuevo significado no perduraría, debido a que carece de un valor social que lo hiciese replicable (pp. 134-136).

[41] T. Eagleton (2010) se refiere a estas claves contextuales como esos signos ajenos al texto —o al lenguaje verbal— que posibilitan una interpretación certera.

[42] No se confunda la 'contextualización del texto', es decir, la delimitación de sus posibles significaciones según el contexto cultural del lector; con la contextualización histórico-social del poeta cuando escribió el texto que, como se mencionó en la introducción del capítulo, no es indispensable para entender el significado del texto.

Por lo tanto, se infiere que «los significados no son otorgados al azar por los lectores, ni están presentes objetivamente a la manera en que lo está una filigrana» (Eagleton, 2010, pág. 137), así que, para dirimir esta dualidad entre lo objetivo y lo subjetivo, es necesario que tanto el investigador como el lector —o analista literario— no sucumban a dilucidar relaciones entre lo que leen con determinadas situaciones personales que no puedan ser replicables por otros seres humanos, pues es allí donde la interpretación de sentido se vuelve enteramente subjetiva, por lo tanto, inválida para un análisis literario. Todo este proceso de interpretación de sentido se debe hacer mediante la lectura analítica del texto, evitando así que el receptor se quede solo en la *apreciación,* y pueda pasar a la *comprensión.*

En síntesis, el poema se constituye como una unidad semiótica autónoma, ya que, posee entidades presentes —literales— y ausentes —figurativas—, la suma de estas entidades conforma el *sentido*, que es el mensaje —o significado— que subyace a esta unidad semiótica autónoma. Si es intención del receptor pasar de la apreciación a la comprensión debe precisar que estas entidades, aunque autónomas, requieren de interpretación para la comprobación de su existencia, pero, en este proceso de interpretación son condicionadas (1) por el contexto del autor, y (2) por el contexto del receptor de la obra. Ahora, la complejidad en la intelección de este *sentido* radica en que el poema no posee claves contextuales, por ende, deben atribuírseles, pero de forma objetiva, es decir, evitando que las situaciones personales del lector construyan un sentido ajeno al que impulsó al poeta en su creación artística —ya que es en este proceso de atribución cuando puede transfigurarse drásticamente el sentido de un poema—.

Por todo lo anterior, se hace perentorio decodificar este significado subyacente por medio del análisis literario. Para esta investigación-creación, el análisis de *sentido* del poema «Constelaciones», al igual que otras categorías de análisis, puede ser realizado verso a verso; empero, dicho análisis se realizará en 'áreas' más extensas, es decir, en grupos de versos. Estos grupos de versos serán definidos por la intención semántica abstraída del texto, lo que llevará a que estas agrupaciones no siempre sean uniformes, por supuesto, el seccionamiento del poema será justificado con base en el análisis lírico realizado posteriormente.

II.III Música – Literatura

La relación entre música y literatura se ha mencionado superficialmente en el estado del arte preliminar del presente trabajo de grado. Es necesario entonces, profundizar más acerca de esta relación que, en la presente investigación —para diversos géneros, estilos, épocas y obras—, se ha llamado como «inexorable» y que además «está presente desde los albores de la historia de la música occidental»[43]. Es indispensable tener presente que la primera premisa aplica para dichos escenarios musicales enlistados como: la ópera, la zarzuela, la música programática, los «*lieder*», el poema sinfónico, y el sinfín de géneros que sustentan la música en un texto, —como la música litúrgica de la edad media, por ejemplo—; lo anterior, no significa que toda la música tiene intrínsecamente esta relación, pues existen una gran cantidad de obras en la historia de la música que prescinden de dicha relación —como la música absoluta en

[43] Estas ideas fueron mencionadas en «**I.II Descripción del Problema**» y «**I.VII Estado del Arte Preliminar**» respectivamente.

el romanticismo, por ejemplo—. Además, la segunda premisa, hace referencia a que la comunicación música-literatura apareció desde la antigüedad en la música occidental[44], permeando una gran parte de dicha historia, no toda. Ojeda, menciona al respecto que:

> la relación entre música y literatura es una constante en las manifestaciones artísticas occidentales, con testimonios claros desde Grecia, donde ya encontramos un concepto de música y literatura bien documentados, hasta nuestros días. No entendemos la Historia de la Música y la Historia de la Literatura como el desarrollo de un arte cada vez más perfecto que culmina en la actualidad, sino que los conceptos van variando sin que atiendan a una elaboración mayor. (Ojeda, 2013, pág. 124)

Se encuentra, entonces, que las relaciones entre estas dos formas de arte pueden darse en múltiples niveles, por lo tanto, es necesario abordar otros conceptos más emparentados con la presente investigación-creación.

II.IV Música Programática

La música programática es aquella que parte de un elemento extramusical para sustentar el discurso musical. Dicho elemento puede ser un cuadro —como «*La Isla de los Muertos*» de Serguéi Rajmáninov—, un poema —como la presente composición—, un libro —como «*Fausto*» de F. Liszt—, entre otros. En síntesis, dicha idea ajena al

[44] Para suplir la imprecisión temporal del término «antigüedad» podríamos entender dicha antigüedad, en la historia de la música occidental, como los vestigios de la música griega y el surgimiento de la música escrita en la Edad Media. Cabe aclarar que se menciona acá el origen de esta relación en la historia de la música occidental, por lo tanto, no significa que esta relación no se haya dado anterior o paralelamente en otras culturas, solo que aparece por primera vez en la música griega, según se tiene registro.

campo disciplinar musical puede ser, como lo describe Latham (2008), «de carácter narrativo, emocional o gráfico» (p. 1024). Por lo tanto, para ayudar a que la intención narrativa del compositor sea cognoscible, se hace uso de un 'programa', el cual puede ser un prefacio a la composición, en el que se describa el elemento extramusical que será narrado musicalmente y que puede ir en la partitura; además, este programa, puede ser entregado al público a fin de que pueda entenderse la intención del compositor sin que sea necesaria la lectura de la partitura. Es importante aclarar que la música programática se gestó como un género enteramente instrumental, ya que, todo el ejercicio narrativo está dado por la música; no obstante, existen diversas composiciones programáticas en las que se hace el uso de la voz para la transmisión literal de un texto o como recurso tímbrico. En adición a lo anterior, se propone una relación similar, pues el prefacio será la primera estrofa del poema escogido, las siguientes catorce (14) estrofas serán narradas musicalmente a partir de los criterios que encontrará en el capítulo VI de la presente investigación-creación, y por último, la estrofa conclusiva será musicalizada para coro y orquesta, a fin de resaltar la resolución de la disputa desarrollada en el poema, buscando así, que se transmita paralelamente la intención emocional propuesta y el texto que la inspira. Debido a que el 93.3% del poema es instrumental, puede aún considerarse como poema sinfónico el producto artístico de la presente investigación-creación.

II.V Poema Sinfónico

De la relación música-poesía emergió un nuevo género en la historia de la música occidental. Este resultó de la síntesis de la estructura formal de la obertura y la

sinfonía —desde lo musical—, en adición a un elemento literario —lo extramusical—, dando lugar al «poema sinfónico», el cual, como se puede encontrar en el Diccionario de la Música, es un

> producto directo del movimiento romántico que exploraba las asociaciones literarias, pictóricas y dramáticas con la música, el género se originó a mediados del siglo XIX con Liszt y pocas décadas más tarde evolucionó en la importante forma de la música *programática. (Latham, 2008, pág. 1198).

El poema sinfónico es entonces un género instrumental para orquesta, generalmente escrito en un único movimiento, el cual, puede poseer una cantidad ilimitada de secciones o episodios, pues estos son escritos por el compositor en función de su intención narrativa, siempre con base en el elemento extramusical seleccionado previamente.

Si bien el poema sinfónico surgió como género exclusivo para orquesta, a medida que proliferó en la Europa del siglo XIX, empezaron a desdibujarse los límites en cuanto al formato instrumental requerido para que una composición de este tipo pueda ser denominada 'poema sinfónico', tanto es así que puede presentarse como ejemplo «la Noche Transfigurada» de Arnold Schönberg, la cual, es una composición para sexteto de cuerdas, formato bastante lejano a la orquesta sinfónica, en cuanto instrumentación, pero que aun así es un poema sinfónico.

En cuanto a la forma del poema sinfónico, sucede algo similar, en un principio, al ser este género el resultado de una combinatoria de la sinfonía y la obertura, la forma primigenia del poema sinfónico fue similar a la del primer movimiento de una sinfonía,

bien sea sonata o no; no obstante, a medida que se desarrollaba el s. XIX y entraba el s. XX, los compositores empezaron a transfigurar todas las formas tradicionales en función de la narrativa y la expresividad, tanto es así que después se optó por no tener una 'forma' definida. Aunque, gracias a la flexibilidad del poema sinfónico, enunciada anteriormente, dicha disolución de las formas tonales no representó un mayor obstáculo para que el poema sinfónico siguiera siendo un género recurrente para la composición, ya que, la forma está supeditada al elemento literario extramusical y en cómo el compositor se propone a narrar dicho elemento.

Para hacerse una idea más concreta sobre la versatilidad de este género, se presenta a continuación una tabla en la cual se pueden comparar distintos poemas sinfónicos, a fin de hacerle al lector una idea general de la ingente variedad de posibilidades en la composición del poema sinfónico.

Tabla 5. Comparación formal, instrumental y de estilo en diversos poemas sinfónicos

P. Sinfónico	Compositor	Año	Elem. Extramusical	Forma	Estilo	Instrumentación
Lo que se escucha en la Montaña	Franz Liszt	1854	Poema Homónimo – Víctor Hugo	Sonata Doble	Romanticismo	Orquesta Sinfónica
Así habló Zaratustra	Richard Strauss	1896	Obra homónima – Friedrich Nietzsche	Nueve Secciones	Romanticismo Tardío	Gran Orquesta
Preludio a la siesta de un Fauno	Claude Debussy	1894	Poema Homónimo – Stéphane Mallarmé	Seis Secciones	Impresionismo	Orquesta Sinfónica
La noche transfigurada	Arnold Schönberg	1899	Poema Homónimo – Richard Dehmel	Cinco Secciones	Postromanticismo	Sexteto de Cuerdas
Sensemayá	Silvestre Revueltas	1938	Poema Homónimo – Nicolás Guillén	Forma Abierta	Nacionalismo Latinoamericano	Variación Banda Sinfónica

Fuente: Elaboración Propia, (2022)

Se infiere, a partir de lo anterior, que el poema sinfónico, aunque de origen romántico, sigue vigente hoy en día, pues las posibilidades de combinación de todos los elementos relacionados anteriormente, más el sinfín de posibilidades en la aplicación de estos elementos, hacen del género una fuente inagotable para la composición.

Por último, nótese que lo único que tienen todos en común, es que el nombre del poema sinfónico es homónimo al elemento extramusical que lo inspira, a lo cual, se rige también la presente investigación-creación.

II.VI Formato. Orquesta Sinfónica y Coro

Ahora, se abordará el formato escogido para la presente investigación, pues este presenta una amplia historia que permite reconocer diferencias entre las orquestas y coros sinfónicos de cada periodo de la historia musical occidental. Por lo tanto, y para no extender de forma innecesaria el presente capítulo, se hablará de las características principales del formato en un periodo específico: el romántico, ya que, este periodo es el que enmarca tanto la composición como los referentes estéticos usados para la presente investigación-creación.

a. Orquesta Sinfónica

La orquesta sinfónica es un formato que agrupa distintas familias instrumentales, entre las que se encuentran las cuerdas, maderas, vientos y percusión. A su vez, cada una de estas familias tiene variaciones tanto de masa —cantidad de instrumentistas—, como de los instrumentos que la componen —tipología—. Estas

variaciones pueden estar determinadas y/o condicionadas por múltiples factores como la necesidad expresiva del compositor, como la consecuencia de un proceso histórico ajeno a la música, así como la posibilidad —o imposibilidad— de tener acceso a ciertos instrumentos, entre otras.

Una de las múltiples razones que explican la expansión de la orquesta sinfónica entre el periodo clásico y romántico es de tipo político, ya que, a finales del siglo XVIII las revoluciones francesa y norteamericana dieron a lugar transformaciones sociales como el desplazamiento de las cortes como epicentro de las actividades artísticas y culturales, lo que propició conciertos públicos y, para ello, se tuvo que ampliar la cantidad de instrumentistas pertenecientes a la orquesta, a fin de que se escuchara esta con un volumen suficiente como para que fuese apreciada por todos los asistentes a un evento. El Diccionario Enciclopédico de la Música (2008) define otro factor importante que contribuyó a que se ampliara la orquesta y fue la reincorporación de instrumentos de metal más sonoros como los trombones, además de la inclusión de pistones en las trompetas y en los cornos (p.1133). Dentro de estas múltiples razones también se encuentra la complejidad técnica que trajeron consigo las composiciones musicales del período romántico, que propiciaron, en primer lugar, un virtuosismo técnico tanto de intérpretes como directores; y, en segundo lugar, una elitización de la orquesta, ya que, entre más virtuosos son sus intérpretes y directores más financiación económica requiere la orquesta, lo que la hace que sea insostenible para ciertos sectores económicos, problemática evidente en las orquestas de américa del sur. No obstante, hablar sobre estas razones económico-políticas que complejizan la acreción del

virtuosismo del sistema de orquestas en nuestro contexto desborda los límites del presente trabajo de investigación-creación.

En conclusión, y como lo menciona E. Moubarak, «el camino recorrido por la Orquesta Sinfónica en su desarrollo desde entonces está íntimamente ligado a los procesos sociales, políticos y culturales, los que a través de los siglos han sido los verdaderos impulsores de las innovaciones en el arte» (p.21). Debido a todos estos procesos históricos, la Orquesta Sinfónica, se estructuró a mediados del siglo XIX como se puede apreciar a continuación:

Tabla 6. Orquesta sinfónica moderna

Orquesta Sinfónica Moderna				
Maderas	**Metales**	**Percusión**	**Cuerdas**	**Otros**[45]
Flautas a 2 (*piccolo*)	Trompetas a 2	Timbales (4)	Violines 1ros y 2dos (14 – 18 intérpretes)	Piano
Oboes a 2 (corno inglés)	Trombones a 2	Triángulo	Violas (10 – 12 intérpretes)	Arpa
Clarinetes a 2 (clarinete Bajo)	Cornos a 4	*Gran Cassa*	Violonchelos (10-12 intérpretes)	Gong
Fagotes a 2 (contrafagot)	Tuba	Platillos	Contrabajos (8 a 10 intérpretes)	

Nota. Elaboración Propia. Información acerca de cantidad de intérpretes tomada de Adler, S. (2006). *El Estudio de la Orquestación.* Barcelona: Idea Books.

Este formato ampliado multiplica la cantidad de combinaciones tímbricas posibles en una obra musical, lo que enriquece la gama de colores a disposición del compositor u orquestador a la hora de llevar su música a la orquesta, téngase presente

[45] Aunque se denominen como 'otros', en realidad, estos instrumentos se suelen agrupar con la sección de la percusión.

esta instrumentación, pues en más adelante será contrastada con la instrumentación usada en la presente investigación-creación. Por último, no sobra aclarar que el formato presentado en la Tabla 2 es solo un estándar en cuanto a la instrumentación, por lo que, se puede hallar en la historia instrumentaciones mucho más amplias y complejas como las usadas por Richard Wagner y Gustav Mahler a finales del periodo romántico.

b. Coro

El otro formato que complementa el gran formato de la presente investigación-creación es el coro, el cual, como se define en el Diccionario Enciclopédico de la Música, es un cuerpo de cantantes que generalmente canta en grupo. El origen del coro es antiquísimo y, en occidente, está ligado a las prácticas religiosas de la iglesia católica, ya que, aunque parezca obvio, la voz humana es la única que permite articular el habla, lo que posibilita que, el coro, sea un medio de comunicación textual, ya que, el interés en el coro primigenio surgió por la posibilidad que brindaba de comunicar versos de la biblia 'adornados' por un elemento musical, la melodía (p.387). Si bien los primeros coros eran masculinos y monofónicos[46], poco a poco se empezaron a multiplicar las posibilidades que brindaba este formato, por medio de los coros femeninos, mixtos y de voces blancas —respecto al timbre— y, tanto por el uso de la polifonía como de texturas cada vez más y más complejas, como el contrapunto avanzado —respecto a lo textural—.

[46] Término 'monofónicos' es usado acá como la emisión de un único tono, no como único sonido, pues los sonidos emitidos por el coro son muchos, ya que, se tienen múltiples intérpretes, no obstante, si el coro canta al unísono resulta un solo tono.

En la música académica, el coro se siguió usando cuando los compositores tenían la necesidad de que su intención extramusical fuese comprendida de forma literal, cosa que es imposible únicamente con timbres instrumentales, debido a la característica asemántica de la música. Por ende, múltiples compositores optaron por usar el coro en formatos sinfónicos, a fin de clarificar el elemento extramusical que inspira la obra. Ejemplos de lo anterior son la Novena Sinfonía (Coral) de Ludwig Van Beethoven[47] y en la Segunda Sinfonía «*Auferstehung*» de Gustav Mahler, entre muchos otros, en los cuales, los compositores usaron el coro como un instrumento adicional a la orquesta, cuyo fin era el de comunicar un texto determinado para que fuese comprendido de forma literal por el oyente. Por supuesto, este no es el único fin del coro en la música sinfónica, existen otros, explorados en la música contemporánea, como el uso del coro como un recurso *cuasi ilimitado* de posibilidades tímbricas, en la que no es interés del compositor transmitir un texto, sino hacer uso de la voz como un timbre —complejo— adicional al formato; no obstante, se refiere acá solo a esa finalidad recurrente en la historia, ya que, es afín al presente trabajo de investigación-creación.

II.VII Recursos Armónicos

En la siguiente sección se hablará brevemente sobre distintos recursos armónicos que discurren a lo largo de la composición, a fin de facilitar la intelección del análisis de la investigación-creación.

[47] Compositor, director de orquesta y pianista alemán (1770-1827)

a. Acordes por Cuartas y Quintas

Es necesario recordar, en primera medida que, en la práctica musical, se denominan 'acordes' a aquellas estructuras armónicas compuestas por un mínimo de tres sonidos superpuestos —o arpegiados—. Si bien los acordes más comunes en nuestro contexto musical son aquellos constituidos por intervalos de tercera, existen una ingente cantidad de estructuras acordales, ya que, el único prerrequisito para construir un acorde es que este contenga más de tres sonidos en conjunto, por lo que, un compositor podría crear sus propias estructuras, a partir de cualquier sonido —sonidos que, incluso, no tienen que ser temperados—. Los acordes que serán analizados ahora son aquellos constituidos por la superposición de intervalos de cuarta y quinta sucesivamente. La cualidad de estos intervalos puede ser cualquiera, preferiblemente justas y aumentadas para las cuartas, y justas y disminuidas para las quintas[48]. Además, la cantidad de notas presente en un acorde de este tipo puede ser la que el compositor desee. Véanse, a continuación, ejemplos de estos acordes y sus sonoridades:

[48] Se evitan las cuartas disminuidas, ya que, acústicamente suenan idéntico a un intervalo de tercera mayor, por lo que, la esencia del acorde por cuartas podría confundirse con uno construido por terceras. Por ejemplo, un acorde construido por 4tas disminuidas como: C - F♭ - B𝄫, por enarmonía, suena idéntico a C - E - G♯, tríada aumentada de C.
Lo mismo sucede con las quintas aumentadas, ya que, acústicamente suenan idéntico a la sexta menor, inversión del intervalo de 3ra. Por ejemplo: C - G♯ - D𝄪, por enarmonía, suena idéntico a C - G♯ - E, la misma triada aumentada de C, pero en distinta disposición. Lo anterior no significa que no puedan usarse.

Figura 1. Ejemplo de acordes por cuartas y quintas[49]

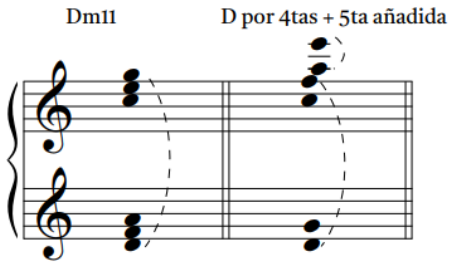
Nota. Elaboración Propia (2022)
Nota. Este ejemplo puede ser escuchado dando *click* en la imagen.

Es importante tener presente que «la mayoría de los miembros del acorde deben ser colocados a intervalos de cuarta para preservar la peculiar sonoridad cuartal; de otra manera, las estructuras cuartales pueden sonar como oncenas, trecenas o acordes con sonidos añadidos»[50] (Persichetti, 1961, pág. 95). Lo anterior, es indispensable tenerlo presente, a fin de no confundir los acordes cuartales —o por quintas—, con aquellos que tienen agregaciones, —también usados en la presente composición—. Escúchese la diferencia entre los dos acordes de la Figura 2, así se podrá hacer una imagen mental más completa sobre la importancia de esta sutil diferenciación. Si bien ambos acordes tienen las mismas notas, se encuentran en diferente disposición, y esta particularidad ocasiona un resultado acústico distintivo para cada acorde.

[49] Puede dar *click* en las imágenes para escuchar en *YouTube* los ejemplos de este capítulo.

[50] Traducción por el Autor.

Figura 2. Comparación de acordes según su disposición



Nota. Elaboración Propia (2022)
Nota. Este ejemplo puede ser escuchado dando *click* en la imagen.

A pesar de que se estudien en la presente sección los acordes por cuartas y quintas como una contraposición a los acordes por terceras, en realidad, como lo mencionan S. Skriagina y A. Pineda (2011) «en las progresiones armónicas los acordes por cuartas pueden actuar como entes autónomos; sin embargo, en la mayoría de los casos, interactúan con los acordes por terceras» (p.21), tal cual, como se realiza en «Constelaciones», pues, como se evidenciará en capítulos posteriores, estas estructuras por cuartas y quintas interactuarán constantemente con los acordes constituidos por terceras, indistintamente si provienen estos del contexto tonal o modal.

b. Modalidad

La modalidad es uno de los sistemas melódico-armónicos más utilizados en la historia de la música occidental —solo superada por la tonalidad—, por lo que, se ha documentado mucho sobre este tema en particular. Entonces, a fin de no ahondar en una temática ampliamente investigada, solo se hablará brevemente sobre este tema en el presente capítulo, ya que el objetivo es meramente ilustrativo.

Según N. Gulyanitskaya (1984) se puede definir el *modus*[51] como una forma de organizar un tejido sonoro, que encuentra su manifestación en una determinada escala de sonidos; la modalidad es una característica general del estado del sistema tonal, expresada por medio de la organización modal (p.65). Según lo anterior, el *modus, grosso modo,* es la manera en la que una escala se reorganiza, cualquiera que sea, puesto que toda escala puede tener *modus*; no obstante, cuando se refiere en el presente documento a *modalidad*, se hace para evidenciar las características resultantes de la reorganización de la escala mayor[52]. Esta reorganización modifica la estructura de la escala y, por ende, modifica también tanto la tónica como las relaciones armónicas alrededor de esta; sin embargo, este tema será profundizado más adelante, primero véase, a continuación, la evolución de los *modus* en occidente.

El origen de los *modos* se remonta a la antigua Grecia, en donde cada uno representaba un *ethos* y *pathos* determinado, por lo tanto, es impreciso referirse a los *modos* que utilizados actualmente como 'modos griegos', pues de aquellos perduran solo algunos de sus nombres. Además, la organización de las alturas que constituían a cada uno de los modos se hacía de forma descendente, es decir, que las escalas modales griegas se ordenaban del sonido más agudo al más grave, no a la inversa como se hace actualmente.

[51] Modo.

[52] Didácticamente es más sencillo estudiar los modos a partir del sistema que ya se conoce —sistema tonal— que verlo como uno aparte (aunque lo sea); además, aunque se retomaran las escalas modales, su uso fue completamente distinto, ya que, en el s. XIX se usaron como parte del sistema tonal, solo fue hasta el s. XX cuando se teorizó cómo usar estas escalas como un sistema *diferente* al de la tonalidad, y este nuevo uso, es completamente distinto al que se le daba a estas escalas en la edad media, por lo tanto, aunque sean las mismas estructuras escalísticas, la *modalidad* moderna es muy diferente a la de la edad media, por ende, como históricamente la *modalidad* moderna sucede a la tonalidad, se estudia la modalidad como la variación de las estructuras escalísticas de la tonalidad.

En la edad media se reorganizaron estas escalas de forma ascendente, con el argumento teológico de la ascensión. En la teoría, la característica de estos *modos* era que dos de sus notas tenían mayor importancia que el resto de la escala, una de estas era la nota *finalis* —nota principal— y la otra, denominada *tenor* o *repercusio* —similar a nuestro concepto de dominante—. Poco a poco, la práctica musical se fue decantando por el uso de los *modos* jónico y eólico, por lo tanto, estos se convirtieron en los más utilizados a finales del Renacimiento con Monteverdi, y es a partir de este periodo cuando la tonalidad —constituida por la escalas mayor y menor— toma fuerza.

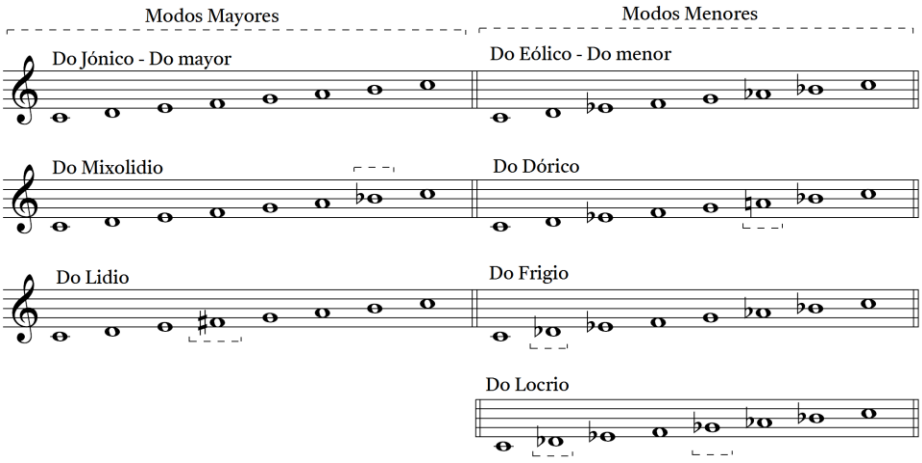
Los demás *modos* cayeron en desuso hasta que, a finales del siglo XIX, y sobre todo en el s. XX, se retomaron con nuevas variaciones. Primero, la construcción de cada escala modal era basada en la comparación con la escala mayor o menor según su modo[53] —el modo se determina según el acorde triada generado a partir de la nota raíz de la escala modal en cuestión[54]—; segundo, las notas importantes de la escala modal son aquéllas que la diferencian de su escala paralela mayor o menor[55], estas notas se llaman notas características. Véase, a continuación, la clasificación de las escalas modales

[53] Acá, el término modo, se utiliza para referirse a si es mayor o menor. Para evitar problemas de comprensión derivados de la homonimia modo-modo, se escribe: modo —para referirse a mayor o menor— y *modo* —para la organización de determinada escala—.

[54] Por ejemplo, la escala de Do frigio está constituida por las siguientes notas: Do - Re♭ - Mi♭ – Fa – Sol - La♭ - Si♭ - Do, al construir un acorde tríada, a partir de la nota raíz —Do—, se obtiene: Do - Mi♭ - Sol, que corresponde a una triada menor, por lo tanto, se considera el modo frigio como un modo menor.

[55] El término de 'escala paralela' se refiere a aquellas escalas que tienen la misma nota raíz, pero diferente modo. Por ejemplo, Do mayor y menor son escalas paralelas, al igual que Do frigio y Do lidio.

Figura 3. Clasificación y comparación de las escalas modales[56]



Nota. Elaboración Propia (2022), a partir de la información tomada de Persichetti, V. (1961). *Twentieth-Century Harmony*. New York: W.W. Norton & Company, Inc. (p.29)

Nótese que se han resaltado, por medio de líneas punteadas, las notas que diferencian a una escala modal determinada de su paralela mayor o menor, estas notas características son las que permiten crear progresiones armónicas distintivas para cada escala modal. Las notas características pueden resumirse así:

Tabla 7. Notas características de las escalas modales

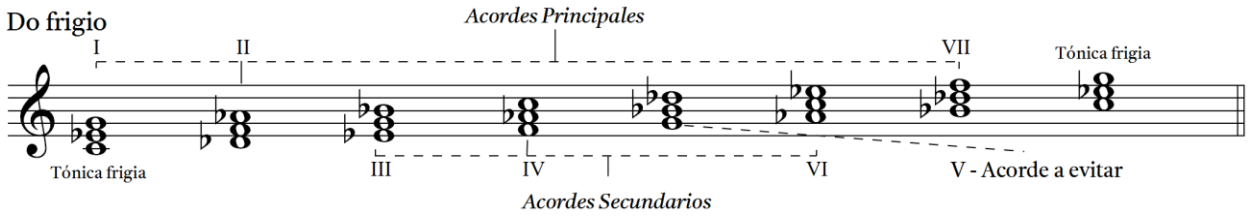
Modos Mayores		**Modos Menores**	
Modo	Nota Caract.	Modo	Nota Caract.
Jónico	4 y 7	Eólico	♭6
Mixolidio	♭7	Dórico	♮6
Lidio	♯4	Frigio	♭2
		Locrio*	♭2 ♭5

Nota. Elaboración Propia (2022), síntesis de la información de la anterior figura.

[56] *El modo locrio es complejo de clasificar, puesto que la triada que se forma desde su nota raíz es una tríada disminuida; no obstante, se clasifica con los modos menores, ya que, la primera tercera que se forma desde la nota raíz es menor.

Ahora, conocer las notas características de cada escala modal resulta indispensable para establecer progresiones armónicas que evidencien una sonoridad distinta a la de la escala mayor o menor y, para encontrar las progresiones armónicas adecuadas, es menester recordar la funcionalidad de los acordes en los sistemas armónicos. En el marco de la tonalidad, existen solo tres funciones armónicas: tónica, subdominante y dominante. En el marco de la modalidad, existen también funciones armónicas denominadas: acordes principales y acordes secundarios. Persichetti (1985), menciona que «los acordes primarios son la tónica, mas dos dominantes equivalentes. Estas dobles dominantes son aquellas triadas mayor y menor que incluyen los grados característicos de la escala que producen el color especial del modo» (p.30), por ende, los acordes secundarios son aquellos que prescinden del grado característico de cada escala modal; en adición, existe una triada disminuida que debe evitarse en cada uno de los modos. A continuación, se ejemplificará la clasificación funcional de los acordes en una escala modal, tomando como ejemplo la escala de Do frigio:

Figura 4. Clasificación de acordes en una escala frigia



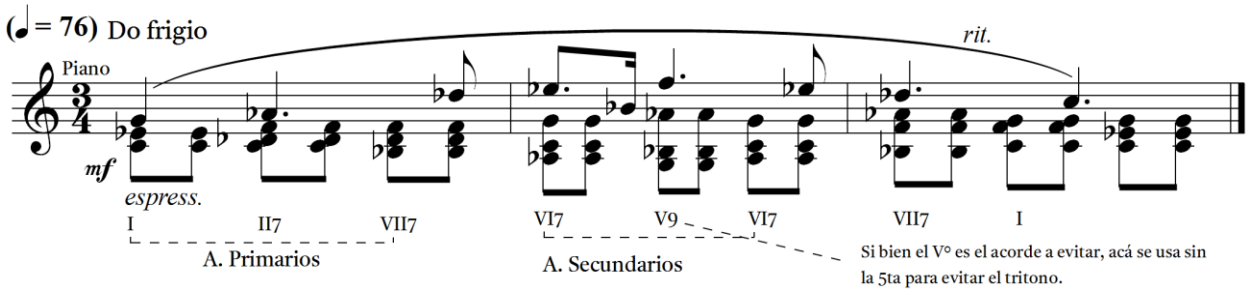
Nota. Este ejemplo puede ser escuchado dando *click* en la imagen.
Nota. Elaboración Propia (2022), a partir de Persichetti, V. (1961). *Twentieth-Century Haymony.* New York: W.W. Norton & Company, Inc.

Nótese que, a pesar de que la Figura 4 solo es una clasificación de los acordes, al escucharlos, se siente una atracción muy fuerte del V al VI, ya que, la triada disminuida

de Sol, en la armonía tonal, resuelve hacia la tonalidad de La♭ mayor, pues posee el tritono de dicha escala (Sol – Re♭), por lo tanto, es un acorde de dominante —VII en La♭ Mayor— que auditivamente sitúa al oyente en el marco de la tonalidad. Por lo anterior, debe limitarse el uso del acorde disminuido, pues se perderá el 'color'[57] del modo.

Por último, se verá cómo la clasificación de los acordes por funciones permite establecer nuevas progresiones armónicas lejanas a las de la tonalidad. Según lo mostrado en la Figura 4, los acordes primarios en el modo frigio son el I, el II y el VII; los acordes secundarios son el III, el IV y el VI; y el acorde a evitar es el V. Una vez esclarecidas las funciones de cada acorde, pueden usarse a gusto del compositor, pero haciendo énfasis en el acorde de tónica y en los acordes principales, a fin de conservar la sonoridad característica del modo. Obsérvense principalmente dos detalles de la Figura 5, primero, cómo se les da relevancia a los acordes principales; y segundo, cómo tratar el acorde a evitar si se desea incluir en la progresión armónica.

Figura 5. Ejemplo. Progresión frigia



Nota. Adaptado de *Ej. 2-8,* por V. Persichetti, 1985, p. 33
Nota. Este ejemplo puede ser escuchado dando *click* en la imagen.

En resumen, todas las escalas modales poseen una o dos notas características que permiten diferenciar la escala modal de su escala paralela mayor o menor; a su vez,

[57] Sonoridad característica.

estas notas características definen la funcionalidad de los acordes en la modalidad. Tres de los siete acordes de una escala modal tienen esta nota característica, independientemente de qué escala modal sea, y siempre son: un acorde mayor, un acorde menor y un acorde disminuido. Los dos primeros acordes son acordes principales —en adición al acorde de tónica— y el último, es el acorde por evitar, aunque, como se vio brevemente, existen procedimientos que permiten incluir este acorde en la progresión armónica; los otros tres acordes restantes son acordes secundarios, es decir, aquellos que no poseen la nota característica. Si bien no existen reglas infrangibles en el uso de la modalidad, debe dársele mayor énfasis a los acordes principales si es deseo del compositor mantener la sonoridad característica del modo.[58]

c. Politonalidad, Polimodalidad y Politonalidad-Polimodal

A medida que la armonía fue haciéndose más compleja y el interés por la disonancia se acrecentó, surgió una técnica en la composición cuyo objetivo era el de crear más disonancia dentro del sistema tonal; además, por supuesto, de los argumentos narrativos que pueden inferirse de la superposición de dos escalas distintas[59]. Esta técnica es la *politonalidad*, que Gulyanitskaya (1984) define como la combinación simultánea de dos o más «escalas» (p.134); en adición, la autora hace referencia a que la politonalidad no constituye un nuevo sistema distinto a la tonalidad.

[58] En el «Capítulo 2. MATERIALES DE LA ESCALA» de Persichetti, V. (1985). *Armonía del Siglo XX.* Madrid: Real Musical, puede encontrar un resumen sobre los acordes característicos de cada escala modal.

[59] Las escalas posibles para una yuxtaposición politonal pueden ser cualesquiera que el compositor desee, como escalas tradicionales, escalas sintéticas, modos, etc.

En contraposición, Persichetti (1985) habla de la politonalidad como la superposición de dos tonos distintos[60] (p.257), término más específico que permite evitar la confusión entre la politonalidad y la polimodalidad que se verá a continuación. Téngase en cuenta que son dos tonos distintos, pero la estructura de la escala es la misma; en la Figura 6 se podrá encontrar un ejemplo de lo descrito anteriormente.

Ahora, a raíz de la gran cantidad de combinaciones posibles, surgió la necesidad de incluir el término de *polimodalidad,* el cual, se usa para referirse a cuando la estructura de las escalas superpuestas es distinta, pero el tono es el mismo, es decir, es el caso contrario de la politonalidad. Al igual que con la politonalidad, la Figura 6 puede ejemplificar esta diferenciación.

Y, por último, la *politonalidad-polimodal* surge cuando las escalas superpuestas tienen tanto diferente tono como diferente estructura.

Figura 6. Politonalidad – Polimodalidad – Politonalidad-polimodal

Nota. Elaboración Propia (2022)
Nota. Este ejemplo puede ser escuchado dando *click* en la imagen.

Se infiere, entonces, que la distinción entre los tres términos descritos es únicamente aclarativa, pues en principio son lo mismo, es decir, una superposición de materiales sonoros denominados escalas, que pueden ser de diferente tono, de diferente estructura, o de diferente tono y estructura.

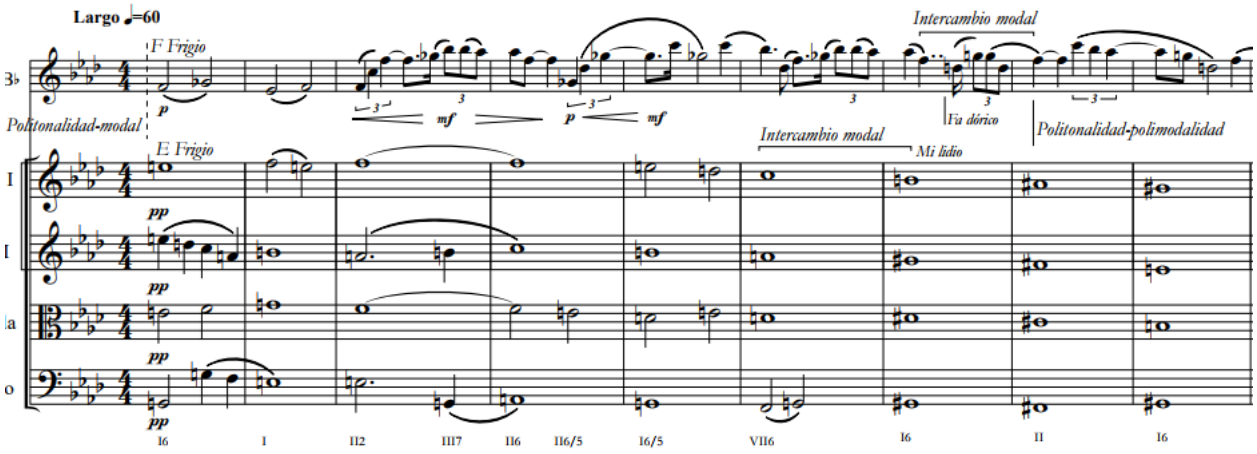
[60] El término 'tono' es usado por el autor para referirse a la nota raíz de una escala.

Además, esta superposición crea relaciones armónicas complejas que pueden dificultar tanto el análisis de una obra como la claridad en la percepción de la politonalidad, por lo que, según Gulyanitskaya (1984), para la implementación de la politonalidad, en primer lugar, es necesaria la *disección textural*, es decir, una clara identificación de las zonas melódico-armónicas, las cuales, deben estar bastante alejadas entre sí y «protegidas» de la interpenetración. La convergencia de las esferas provoca amontonamientos y desplazamientos, dificultando su distinción en la percepción del oyente (p.134).

Se infiere, a partir de lo anterior, que es necesario que tanto la textura como el timbre permitan diferenciar los recursos politonales, ya que, todo resultante armónico de la superposición de estas estructuras independientes: es casual. La figura, presentada a continuación, es el boceto de una de las secciones de la presente investigación-creación, en la cual, se puede evidenciar, primero, la distinción de los elementos politonales, diferenciados por la instrumentación cuerdas-trompeta[61]; segundo, la independencia armónica de cada uno de los elementos, pues el cifrado inferior es el análisis del acompañamiento armónico de las cuerdas, no del resultante de la yuxtaposición.

[61] La trompeta, en la Figura 7, está en tono de concierto a fin de facilitar su análisis.

Figura 7. Ejemplo. Politonalidad y politonalidad-polimodal



Nota. Este ejemplo puede ser escuchado dando *click* en la imagen.

Nota. Elaboración Propia (2022), tomado de Gutiérrez, J. (2022). *Constelaciones. Poema Sinfónico para Orquesta y Coro*, Universidad Pedagógica Nacional.

Ahora bien, la relación consonancia-disonancia, resultante de la yuxtaposición de los materiales, es a elección del compositor. Luis María Rodríguez (2017), en su tesis doctoral, menciona varios ejemplos en los que se hace evidente la amplia posibilidad de combinaciones politonales, dentro de estos se seleccionan dos, a modo de contraste: (1) la Sonata No. 2 Op. 40 de Darius Milhaud[62], en la que, entre los compases veintitrés (23) al veintisiete (27), se encuentran dos acompañamientos armónicos superpuestos, el inferior, en Do mayor y, el superior, sobre una escala pentatónica mayor de Fa♯, lo que genera una disonancia fuerte debido a la distancia de tritono entre las dos notas raíces de cada escala; y, por otra parte, (2) en *Folk Songs of the British Isles, Vol. I, No. 6* de Benjamin Britten[63], se encuentran yuxtapuestas la tonalidad de Fa mayor y Si♭ mayor, las cuales, se encuentran separadas por una cuarta justa, es decir, son de primer grado de vecindad, lo que ocasiona que no se den disonancias tan fuertes como en el

[62] Compositor francés (1892-1974).

[63] Compositor, pianista y director británico (1913-1976).

ejemplo anterior (p.68). Por ende, se intuye que tanto la politonalidad, como la polimodalidad y la politonalidad-polimodal no tienen restricciones respecto a qué tipo de disonancia debería gestar la yuxtaposición, ya que, otra de las búsquedas con estos recursos puede ser la de aportar un «color distinto» a la composición, no la de generar disonancias fuertes.

II.VII Neotonalidad

Ahora, podría preguntarse ¿cómo definir una obra musical que posea todos los recursos armónicos presentados anteriormente?, ¿es un *collage* o qué es?, la respuesta a estos interrogantes puede encontrarse en la presente sección, pues sí existen dos conceptos que permiten explicar todos estos recursos en un único, pero polivalente, contexto musical, y son la 'Neotonalidad' y la 'Pantonalidad'[64].

Como se ha mencionado en secciones anteriores, hacia finales del s. XIX la tonalidad entró en un punto de quiebre, ya que, los compositores románticos llevaron al límite las relaciones armónicas mediante diferentes procesos —como la elipsis, las modulaciones abruptas y enarmónicas, las alteraciones de todos los acordes de la tonalidad, entre otros—, pero sin perder nunca el centro, es decir, la tónica; no obstante, el interés por la disonancia se acrecentó hasta el punto en el que la tonalidad *per se* no podía otorgar nuevas sonoridades que ya no hubiesen sido exploradas con anterioridad y, debido a ello es que surgieron otros sistemas composicionales que permitieran un uso de la disonancia más libre, más dura.

[64] Se decantará la presente investigación-creación por el uso del término 'Neotonalidad' sobre el de 'Pantonalidad', ya que, el primero se encuentra regularmente en la bibliografía.

Estos sistemas surgieron gracias a la búsqueda de los compositores del s. XX por romper con las tradiciones de la época precedente —común en la gran mayoría de periodos de la historia musical occidental— y también, en aras de facilitar el uso de la disonancia en sus composiciones. Estas búsquedas estuvieron, por supuesto, condicionadas por sus ideologías y contextos histórico-culturales —como el pensamiento religioso de Schönberg que influiría su postulado dodecafónico en una época más avanzada de su trayectoria musical que la que se explorará acá gracias a la *«Noche Transfigurada»*—. Surgieron así la atonalidad y el dodecafonismo como antípodas de la tonalidad, que iban en contracorriente de las relaciones jerárquicas encontradas en el sistema tonal armónico; no obstante, «un gran número de compositores, en lugar de expresarse mediante estructuras atonales, siguieron y desarrollaron el nuevo concepto de tonalidad que Debussy había iniciado» (Reti, 1965, pág. 93), es decir, se decantaron por ampliar aún más las posibilidades de la tonalidad, por medio de la inclusión de recursos como la politonalidad, la polimodalidad y la polimodalidad-politonalidad —como se estudió en la sección anterior—. Todas estas nuevas variantes dieron lugar a grandes disonancias y sonoridades que no se habían dado antes en la tonalidad clásica, es por este motivo que la tonalidad no desapareció, solo se transfiguró, es decir, que se abrió a la inclusión de todos estos nuevos recursos como respuesta a los cambios estéticos que se estaban dando en el s. XX y en contraposición a las corrientes vanguardistas que transitaban otros caminos lejanos al de la tonalidad. En adición a lo anterior, no sobra recordar que la música siempre se manifiesta ante los cambios estéticos que se dan en otros campos del arte como las artes visuales, por ende, la neotonalidad resulta símil al neoclasicismo que iba en contracorriente del expresionismo en las primeras décadas del s. XX.

Ahora, la inclusión de todos estos nuevos elementos complejizó aún más las relaciones intratonales, por lo tanto, se hace perentorio reconocer qué características poseen las composiciones enmarcadas dentro de la neotonalidad. S. Skriagina y A. Pineda (2011), sintetizan estas características de la siguiente forma (p.79):

Tabla 8. Características de la neotonalidad

Características de la Neotonalidad	
Característica No. 1	La ampliación de la escala hasta doce sonidos por medio de la alteración de la escala mayor y/o menor. Nota: Esto puede realizarse con otras estructuras escalísticas, así, una escala neotonal, puede tener 7, 8, 9 sonidos, hasta llegar o completar 12.
Característica No. 2	La tónica puede ser un acorde disonante, por ende, los acordes supeditados a la tónica adquieren alto grado de disonancia.
Característica No. 3	La complejización de las relaciones funcionales entre el centro tonal y su periferia.
Característica No. 4	El uso de cualquier tipo de armonía, es decir, de acordes de estructura interválica variada.
Característica No. 5	El uso de otros elementos del lenguaje musical, distintos al acorde, como el ritmo, timbre dinámica y registro, colaboran para reforzar el principio de tonalidad.

Nota. Elaboración Propia. Adaptado de Skriagina, S., & Pineda, A. (2011). *Análisis Armónico. Neomodalidad y Neotonalidad.* Bogotá D.C.: Universidad INCCA de Colombia, Facultad de Pedagogía, Ciencias Humanas y Sociales, Programa Profesional de Música (p.79)

Por lo tanto, todas estas características permiten la diferenciación existente entre recursos o técnicas compositivas —como la politonalidad, la polimodalidad, el uso de otras estructuras interválicas para la construcción de acordes, etc.—, y formas del pensamiento musical —como la tonalidad, atonalidad, neotonalidad— ya que, las técnicas compositivas y los recursos armónicos no constituyen nuevas formas del pensamiento musical, solo son contribuciones que amplían y extienden dicho

pensamiento, es por esto que la neotonalidad puede ser entendida como una de las múltiples formas del pensamiento musical occidental.

II.VIII *Durchführung*

El término *durchführung* puede ser traducido como «desarrollo musical». Sin embargo, esta traducción resulta poco precisa para explicar sus características.

En primera medida, el teórico Adolf Bernhard Marx es a quien se le atribuye el uso del término para referirse a los procesos que se daban en la segunda parte de una *sonata,* es decir, en el desarrollo. En adición, el Diccionario Enciclopédico de la Música, define este término como

> El desarrollo en un movimiento de forma sonata o la exposición de una fuga; *Durchimitation*, "por imitación", es decir, imitación aplicada sistemáticamente a todas las partes de una pieza polifónica, técnica desarrollada a finales del siglo XV y rasgo particular del "estilo Palestrina" (Latham, 2008, pág. 493)

Puede verse cómo el término pasa de usarse exclusivamente en el segundo movimiento de una sonata para usarse también como el desarrollo imitativo en la fuga, por tal motivo, el término transfiguró para usarse como un proceso de trasformación temática, lo que implica un desarrollo.

En adición, Kholopov, Y. et al (2006), mencionan que en la música romántica empieza a implementarse el principio del *durchführung,* es decir, el proceso continuo de la transformación temática, en distintos esquemas formales, sobre todo en formas tipificadas y vocales como puede evidenciarse en la música de S. Rajmáninov, M.

Mussorgsky y S. Prokófiev, por ejemplo. Un ejemplo de lo anterior, puede ser *el rey de los Alisos* de Franz Schubert, ya que, es de las primeras obras en las que se encuentra este proceso.

Ahora bien, debido a esta apropiación del proceso de transformación temática en la música vocal, Inna Barsova (2012), se refiere al *durchführung* como un desarrollo estrófico (p.101). Por lo tanto, el proceso de desarrollo queda supeditado al texto, lo que genera un desplazamiento de las funciones estructurales en la forma —romántica—, ya que, por ejemplo, se puede encontrar desarrollo temático en la exposición o reexposición. Lo anterior, lleva al nacimiento de las formas libres, en las cuales, los elementos propios del proceso de desarrollo (*durchführung*) penetran en las partes estructurales de la forma; como consecuencia, la forma internamente se transforma —aun así, conserva el diseño de las partes (dos partes, tres partes, etc.)[65]— guardando, de esta manera, la capacidad comunicativa de la forma musical.

Por este motivo es en la forma musical libre en donde se encuentran los procesos de transformación *durchführung*. Estas formas son comunes en la música vocal, como la ópera, por ejemplo, ya que, el discurso musical está supeditado al texto, esta prelación que se le da al elemento extramusical conlleva a transformaciones internas de la forma, lo que la convierte en «libre». Ahora bien, se hizo énfasis en el proceso *durchführung* acerca de las formas vocales; no obstante, también se da de forma

[65] Es importante aclarar que una forma libre no es amorfa. Es una forma en la cual la forma tipificada se distorsiona gracias a diferentes procesos, dentro de ellos el proceso *durchführung;* sin embargo, el diseño original se conserva. Por lo tanto, una forma libre puede tener partes.

paralela en la música programática, ya que, esta también se encuentra supeditada a un elemento extramusical.

En conclusión, el *durchführung* es un proceso de transformación temática que permea la forma musical, este se encuentra supeditado al elemento extramusical que lo gesta, ya que, la función de esta transformación continua es la de *narrar* el argumento escogido por el compositor. Ahora bien, esta transformación continua del material no significa que la forma sea continua, es decir, que dicha forma sea sin partes determinadas por cadencias o cesuras, lo que significa es que a pesar de que la forma tenga estas divisiones, el argumento no lo tiene, salvo cuando se pone en segundo plano por un proceso de desarrollo dramatúrgico, por ejemplo.

Se concluye así el presente capítulo, en donde se abordaron los temas requeridos para entender la presente investigación-creación, si requiere bibliografía complementaria, puede consultar el texto de V. Persichetti, de N. Gulyanitskaya, de R. Reti y el de S. Skriagina y A. Pineda citados anteriormente.

CAPÍTULO III. MARCO METODOLÓGICO

La presente investigación se enmarca en la modalidad de investigación-creación. En este apartado se expone la ruta metodológica a través de la cual se aborda el ejercicio investigativo. Para ello y, en primer lugar, se hace una breve presentación en torno a la discusión sobre la noción de investigación en las prácticas artísticas, discusión que pretende dar al lector un panorama completo a cerca de lo que acá se entiende por investigación-creación. En segundo lugar, se define el enfoque epistemológico, pues es el que permite seleccionar las herramientas utilizadas para la elaboración del presente trabajo de grado. Y, para concluir, se presenta el camino construido y desarrollado en la presente investigación.

III.I Investigación-Creación

La investigación-creación es una de las modalidades más recientes y polémicas en el ámbito académico artístico. Si bien las creaciones artísticas son inherentes al arte, únicamente hasta hace algunas décadas se empezó a validar la creación artística como una posible forma de investigación. A continuación, se abordan algunas de las tensiones que contribuyen a dicha polémica:

a. Paralelismo entre otras modalidades de investigación y la investigación-creación

Una de las razones que impide llegar a un consenso sobre la definición de investigación-creación en el ámbito académico es que existe una tradición que busca

establecer un método paralelo entre la investigación científica y la investigación-creación. Lo anterior, condiciona drásticamente la investigación artística, ya que, cierra la posibilidad a la aplicación de un tipo de investigación más de índole reflexiva que objetiva[66]. Para no desbordar el presente capítulo, se presentan, a modo enumerativo, tres de las grandes diferencias entre la investigación científica y la investigación-creación desde la perspectiva de Henk Borgdorff, diferencias que impiden un paralelismo entre dichas modalidades: (1) La ontología, pues el objeto o tema de la investigación difiere en ambas modalidades. (2) La epistemología, es decir el conocimiento que abarca la práctica artística, y que difiere de la que abarca a otras modalidades. (3) La metodología, ya que las técnicas y métodos de investigar en artes difieren de otras áreas del conocimiento[67] (Borgdorff, 2005, pág. 9).

b. Replicabilidad del modelo investigativo y de los resultados de investigación

Existen convenciones simbólicas en las artes[68], que se convierten en estas debido a su iteración histórica, por lo tanto, producen cánones, que según la época pueden ser encontrados ampliamente, —como la asociación antiquísima de la tonalidad menor con la tristeza; o el uso de los trinos para representar e imitar los elementos de la

[66] Es importante recordar que otras modalidades de investigación, como la práctica docente, se nutren de un proceso de reflexión del quehacer académico para sus procesos de investigación, esto no es único de la investigación en artes.

[67] Consúltese Borgdorff, H. (2005). *El debate sobre la investigación en artes.* Amsterdam: Amsterdam School of the Arts, si desea ahondar en todos los aspectos que acá se presentan de forma enumerativa.

[68] El uso de 'convenciones simbólicas' se refiere a cómo la reiteración de ciertos símbolos produce una convención semántica cultural.

naturaleza, por ejemplo—, por lo tanto, podría pensarse que sí puede existir un método que permita su replicabilidad en las prácticas artísticas.

Sin embargo, estas convenciones pueden ser comparadas análogamente con sintagmas, pues constituyen unidades inteligibles y lógicamente construidas, pero que sus posibilidades de transformación, sumadas a las posibilidades de combinación con otros sintagmas, dan como resultado un abanico inagotable de elementos que pueden ser materializados en una obra de arte. Para esclarecer lo anterior, se puede tomar a la poesía como ejemplo, ya que, a partir de un sistema de símbolos determinados e invariables —alfabeto—, y unas convenciones culturales comunes —semánticas— puede crear relaciones simbólicas de forma incesante[69]. Lo anterior, se justifica en el hecho de que, a pesar de existir convencionalismos técnicos-estéticos, no existe un método hegemónico sobre cómo hacer arte, ya que, si bien han existido a lo largo de la historia diversos métodos para hacer determinado tipo de arte —como el tratado dodecafónico, la forma sonata, la música nacionalista, entre otros—, no ha habido uno que pueda abarcar todas las formas sobre cómo hacerlo, por lo tanto, tratar de encontrar la forma de esquematizar y estandarizar el proceso creativo en un único método va en detrimento con lo que ha significado en la práctica común «hacer arte»[70], entonces, lo que se ha dado en la historia es la aparición continua de diversos métodos que demuestran unas de las múltiples formas de crear en cada rama del arte, aunque

[69] Cabe resaltar que esto es válido tanto para los artistas que usen estos convencionalismos como para aquellos que buscan deconstruirlos o resignificarlos por medio de otros usos y fines, como por ejemplo en la poesía simbolista.
[70] Aunque interesante, tratar de definir el «*hacer arte*» desbordaría los límites del presente proyecto de investigación.

estos, generalmente, tienen una relación entre sí, como el expresionismo en la pintura y en la música, por ejemplo.

Se puede inferir de lo anterior que a pesar de que se tenga un lenguaje simbólico común —que para el caso de la música serían las escalas, las formas, los instrumentos, etc.—, las obras de arte que pueden surgir a partir de la diversa combinatoria de estos elementos son virtualmente infinitas. Lo anterior, no significa que esta producción artística sea tan disímil que imposibilite identificar unas características comunes entre las obras de arte en un momento histórico determinado, pues, por el contrario, son estas similitudes las que permiten unificar dichas obras de arte en una corriente bien sea estética o conceptual; no obstante, a pesar de estas similitudes, las obras de arte de un periodo histórico no son idénticas.

Es ahí donde radica la importancia de la reflexión sobre el proceso creativo, pues da cuenta sobre cómo, a partir de unos elementos comunes, se puede llegar tanto a un resultado único como a un resultado disímil a la corriente estética o conceptual que lo enmarca; y si el resultado no es idéntico a otras obras de arte, se infiere que la reflexión sobre el proceso creativo de producción artística también será diferente a otras a pesar de las similitudes que puedan tener. Un método «replicable», desde la concepción positivista, es impracticable en las artes, ya que, si bien los resultados de una investigación científica pueden ser idénticos o casi idénticos si se sigue rigurosamente el método, en las artes, a pesar de que dos compositores tengan los mismos elementos musicales a su disposición, los productos artísticos resultantes de la aplicación del método serán, probablemente, diferentes.

La imposibilidad de crear un método que permita una replicabilidad de los resultados obtenidos en la investigación creación, se hace aún más evidente cuando se analiza la relación entre sujeto y objeto en la investigación-creación.

c. Relación entre sujeto y objeto en la investigación-creación

La relación sujeto-objeto impide también el paralelismo entre la investigación en ciencias y la investigación creación. Pues en la investigación en ciencias naturales el objeto sobre el que se investiga está fuera del sujeto, es decir, se trata —en la medida de lo posible— que la subjetividad del investigador no afecte los resultados obtenidos y si los afecta, se estudia de qué forma lo hace y cómo evitarlo, si es posible, como en el caso de la observación de partículas, en donde el hecho de observar el sistema ya es modificarlo, o en la física relativista en la que la posición del observador condiciona los datos obtenidos. Lo anterior difiere a lo que sucede en otras ciencias, como la antropología, en donde la reflexión acerca del rol del investigador en la comunidad de estudio es pertinente y valiosa, o la investigación-creación, pues en esta es precisamente la subjetividad del investigador la que condiciona gran parte del desarrollo de la misma, por lo tanto, su análisis, por medio de la autoetnografía —por ejemplo—, es necesaria para comprender por completo el proceso creativo.

Ampliando esta divergencia se encuentra que uno de los elementos característicos y condicionadores del arte es la presencia de la subjetividad del creador en la obra. Las representaciones y materializaciones simbólicas en una obra surgen, a partir del conocimiento y experiencia con el uso de estos símbolos que tenga el investigador —en primera medida— y en cómo, a partir de su imaginación y

creatividad, aúna estos materiales simbólicos en la obra. Este proceso de significación difícilmente puede ser esquematizado, y, por lo tanto, más difícil será establecer un método que permita a futuros investigadores realizar los mismos hallazgos, pues

> finalmente, la imaginación termina siendo una cualidad indispensable tanto al momento de crear como en el proceso investigativo. La imaginación y la creatividad aparecen en estos procesos pero no de manera explícita, ya que como son de carácter difuso, inestable e incontrolable, no es posible esquematizarlas, simplemente fluctúan en el proceso investigativo, y en el proceso de creación. (Cuartas, 2009, pág. 89)

A partir de lo anterior, se entrevé cómo esta ineludible presencia de la subjetividad del investigador en la creación artística condiciona de forma contundente la obra de arte. Este hecho —aunque no esquematizable— es el que puede reflexionarse, haciendo de la investigación-creación una modalidad de tipo introspectiva.

Por último, se ahonda sobre qué se refiere la producción de nuevo conocimiento en la investigación-creación. Pues dicho conocimiento estará ligado a la obra de arte resultante de la investigación y a la reflexión en torno a esta.

d. Producción de nuevo conocimiento (la obra de arte o la reflexión derivada de ella)

Todas las tensiones mencionadas han servido como argumentos para afirmar la imposibilidad de replicar los métodos de la investigación científica en la investigación

en artes, por lo tanto, se intuye que la producción de conocimiento deberá diferir en ambas modalidades.

Es entonces importante definir lo que se entiende acá por 'conocimiento', pero el conocimiento ligado directamente a las artes, pues hablar del conocimiento en general desborda la presente investigación-creación. Lo anterior, en aras de dar cuenta si realmente el presente trabajo de grado puede proveerlo.

> El conocimiento ligado al arte es el del sentido de la experiencia sensitiva que no puede ser expresado a cabalidad de manera proposicional pero que está en plenitud en la obra artística. La obra artística es contexto que, construido con sus propios términos, confiere sentido a esos términos y que es sentido y forma simultáneas. (Zabála, 2014, pág. 119)

Nótese, a partir de lo anterior, que Zabála menciona que la experiencia es la interpretación del sentido de una experiencia sensible, por lo tanto, enfrentarse a una nueva obra de arte es el poder crear nuevo sentido con relación a este objeto que funde forma y sentido; no obstante, en contraposición, Borgdorff menciona que este conocimiento no está ligado únicamente a la esfera de lo sensible, ya que:

> (...) los fenómenos de trabajo en el terreno artístico son decididamente cognitivos y racionales, aun cuando no podemos acceder directamente a ellos a través del lenguaje y los conceptos. Parte de la especificidad de la investigación del arte yace, por eso, en la peculiar manera en que los contenidos no conceptuales y no discursivos están articulados y son comunicados. (Borgdorff, 2005, pág. 22)

Por lo tanto, si bien existen unas relaciones no discursivas/conceptuales en torno al arte, la investigación posibilita la comunicación de estas relaciones, a pesar de que sean de alguna manera ininteligibles. En adición, el autor menciona que la fusión entre los conocimientos previos del investigador-creador y su práctica artística ya es *per se* un proceso de reflexión, por lo tanto, la explicitación del proceso creativo puede dilucidar el conocimiento expresado en el objeto artístico (p.10).

e. Conclusión

Lo que se propone en este trabajo de grado es describir las relaciones entre los elementos abstraídos del análisis lírico-conceptual en la composición de la presente investigación-creación, pues como se evidenció anteriormente, la explicitación del proceso creativo y la reflexión sobre las decisiones inmersas en este proceso son un aporte importante de la investigación-creación. Se buscan hacer explícitas las relaciones entre (1) los elementos musicales, conceptuales y discursivos de la composición, (2) el texto que lo inspira y (3) los elementos abstraídos del referente estético-conceptual. De esta manera se pretende aportar una justificación técnica, estética y, sobre todo, conceptual, de las decisiones tomadas en el proceso creativo, buscando así que el lector observe las representaciones simbólicas utilizadas, y pueda usarlas, transformarlas, repensarlas o contrastarlas en función de su imaginación y creatividad para futuras composiciones.

Ahora, la composición musical no entra en tensión con los principios rectores del ser-quehacer de la Universidad Pedagógica Nacional, pues por el contrario está acorde con el principio de

> La **responsabilidad social, ética, estética y epistemológica.** La Universidad se reconoce como productora de conocimiento educativo y social, mediado por una ética de lo público y signado por un quehacer estético que se mueve en la esfera de lo sensible, lo imaginario y la creación de posibilidades, para contribuir a la creación de cultura y a la solución de problemas sociales y educativos. (Universidad Pedagógica Nacional, 2020, pág. 31)

Así, la descripción del proceso creativo del presente poema sinfónico se puede convertir en objeto de análisis para la formulación de una ruta metodológica para la composición programática basada en poesía, la cual, pueda ser tomada como referencia para futuras composiciones, sin pretender nunca instaurar un canon técnico, por supuesto, lo anterior supera con creces los límites de la presente investigación-creación.

III.II Definición del Enfoque Epistemológico

La orientación epistemológica del presente proyecto de grado será definida en el presente apartado. Se definen, sucintamente, los principales enfoques de investigación, es decir, el enfoque *cualitativo* y *cuantitativo*, ya que, los proyectos de investigación en las artes tienen contacto con ambos enfoques epistemológicos[71] —aunque en mayor medida con el enfoque cualitativo—. Reichardt y Cook mencionan al respecto que:

> por métodos cuantitativos, los investigadores entienden técnicas de experimentos aleatorios, cuasi-experimentos, tests «objetivos» de lápiz y papel,

[71] Es importante discutir en otros espacios cómo ciertas prácticas técnicas del quehacer musical pueden ser enmarcadas más por un enfoque cuantitativo que cualitativo, como por ejemplo los análisis armónicos.

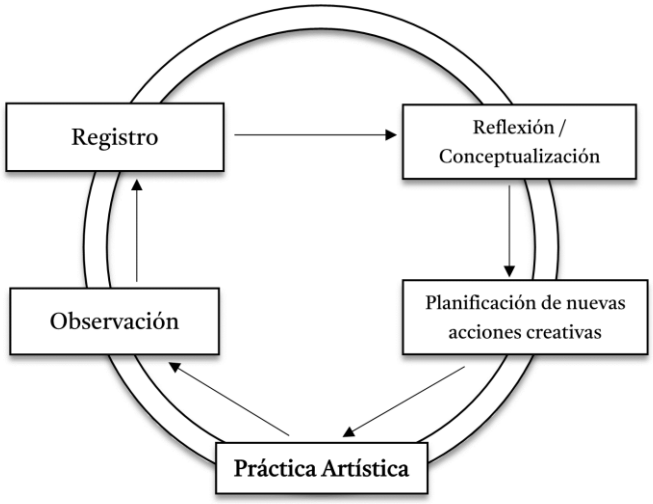
> análisis estadísticos multivariantes, encuestas por muestreo, etc.... En contraposición, los métodos cualitativos incluyen la etnografía, el estudio de casos, las entrevistas en profundidad y la observación participante. (Reichardt & Cook, 1982, pág. 40)

Según lo anterior, el presente trabajo de grado se enmarca, en mayor medida, dentro de un enfoque epistemológico de tipo *cualitativo,* ya que, las herramientas usadas en la modalidad de investigación-creación tienen una fuerte influencia de la subjetividad del investigador —como la descripción del proceso creativo, o la reflexión sobre las relaciones entre los elementos musicales, el texto que los inspira y el referente conceptual-estético—, relación que ya fue analizada brevemente en la primera parte del presente capítulo.

III.III Ruta Metodológica

La ruta metodológica, presentada a continuación, da cuenta de las herramientas de investigación usadas en el presente proyecto de grado. Es importante aclarar que, a pesar de que se presenten dichas herramientas enlistadas en un orden específico, este proceso investigativo se concibe de forma circular, ya que, no existe una secuencialidad predeterminada. Obsérvese en la Figura 8 la ciclicidad del proceso investigativo:

Figura 8. Bucle de inter. y retroalimentación entre práctica creativa y reflexión



Nota. Adaptado de *Bucle de interacción y retroalimentación entre práctica creativa y reflexión* (p. 168), por López-Cano R. & San Cristóbal U., 2014, Investigación Artística en Música.

Este ciclo, presentado en la Figura 8, es afín al proceso de composición musical del presente proyecto de grado, pues la investigación-creación requiere continuas modificaciones de tipo procedimental, es decir, del cómo y en qué orden se aplican las herramientas metodológicas, pues, por ejemplo, los ejercicios de composición documentados posteriormente fueron realizados de forma paralela a la delimitación del presente capítulo de metodología.

A continuación, se enlistan, describen y justifican, de forma sucinta, las herramientas usadas para la presente ruta metodológica:

a. Búsqueda Documental

La búsqueda documental para este proyecto de grado abarca: libros, artículos académicos de revista, tesis de pregrado y maestría. Estos referentes sirven como base para la argumentación de cada una de las partes de la presente investigación. Todas las referencias pueden ser encontradas en la «Bibliografía». Además, se encontrará en la presente investigación una relación de *intertextualidad heurística para la creación*[72], es decir, una relación entre documentos gestados tanto desde la lógica de otras artes —artes visuales, escénicas y literatura— como de otros campos del saber —semiótica, historia, ciencias humanas— que pueden ser usados para el campo de la música en específico, ya que, en la presente investigación se encuentran estas aproximaciones entre distintos campos del saber, puesto que, como lo mencionan Rubén L. y Úrsula San Cristóbal, «con ello se articulan redes intertextuales sumamente productivas para generar sentido y encender la creación» (p.89).

Por lo demás, la organización y clasificación de los documentos digitales encontrados se realizará con el programa informático *Zotero.* A su vez, estos documentos se dividirán en cuatro secciones que corresponden a los ejes temáticos de la presente investigación creación, así:

[72] Término tomado de López-Cano R. & San Cristóbal U., 2014, Investigación Artística en Música (p. 89).

Tabla 9. Clasificación documental

Clasificación Documental			
Investigación-Creación	Marco Teórico y Contenidos (más allá del prog. de la Lic. en Música)	Análisis Literario	Análisis Musical
Documentos utilizados para argumentar el enfoque epistemológico, el marco metodológico, el planteamiento del problema, entre otros.	Documentos utilizados para justificar los recursos armónicos, la neotonalidad, la *significación* y *sentido* en la poesía, las influencias de Víctor Hugo en José María Rivas, entre otros; además, para extender los conocimientos teórico-prácticos referentes a la modalidad, la atonalidad, la armonía cuartal, la instrumentación y la composición musical.	Documentos utilizados para, en primera medida, hacer un acercamiento a la terminología propia de la poesía y, en segundo lugar, para realizar el análisis lírico, por ende, se incluyen documentos sobre figuras literarias, interpretación de poesía, razones del arte, sintaxis y semántica del lenguaje, entre otros.	Documentos utilizados para argumentar históricamente determinada composición musical, relaciones conceptuales en la música, relaciones entre la música y elementos extramusicales, y por supuesto, para el análisis musical estrictamente disciplinar.
Todas las secciones presentan «*intertextualidad heurística para la creación*», ya que, en ninguna de las partes de la presente investigación-creación los documentos pertenecen en su totalidad al campo disciplinar musical.			

Nota. Elaboración Propia (2022)

b. Análisis Musical-Conceptual

Para el análisis conceptual, formal y de representaciones simbólicas de la obra seleccionada, se toma como referencia el método de análisis propuesto por Inna Barsova en su análisis conceptual de las sinfonías de Mahler; no obstante, la metodología no será llevada de forma idéntica a la presente investigación, pues el objetivo principal de este trabajo no es el análisis musical. Se hace el análisis a fin de encontrar unos elementos técnicos-estéticos que puedan contribuir a la composición del presente trabajo de grado. Estos elementos pueden ser armónicos, melódicos, formales, o tímbricos. La determinación de estos será explicitada en el capítulo

correspondiente al análisis musical, por este motivo, al igual que en la búsqueda documental, se usará una relación de *intertextualidad heurística*, es decir, que los textos que permiten realizar el análisis de significado y sentido en la poesía, pueden ser usados para el análisis conceptual de las obras propuestas, ya que, más que analizar los elementos técnicos de la composición, lo que resulta de interés para la presente investigación es encontrar aquellas relaciones entre los elementos extramusicales y las obras programáticas a analizar. Por ende, se utilizará el cuadro de análisis propuesto por LaRue para la agrupación de los resultados generales del análisis, en adición a una síntesis de los hallazgos realizados acerca de la relación texto-música.

c. Análisis Lírico

El análisis lírico irá en resonancia al análisis musical, es decir, solo unos elementos del poema serán seleccionados para su análisis. Primero, porque la relación propuesta en esta investigación no es *literal*, es decir, no se musicalizará verso a verso la poesía; y segundo, porque la extensión y tipo de investigación de este trabajo de grado imposibilita un análisis lírico propio de lingüistas. Lo anterior, no significa que no exista una rigurosidad en el proceso de análisis, por el contrario, significa que solo se evitará el análisis de aquellos elementos que poseen una menor importancia en relación al presente trabajo de investigación-creación.

Por ende, el análisis lírico de «Constelaciones» estará dividido en: forma, métrica y ritmo, rima, figuras retóricas y *significación y sentido*[73]. La anterior división

[73] Esta noción de «*significación y sentido*» está descrita en: «el marco teórico de la presente investigación»

del proceso de análisis constituye una trasformación del método utilizado por Ana Flores Ramírez[74] en el análisis del poema «Me Sobra el Corazón» de Miguel Hernández[75], en el cual, las categorías de análisis se centran especialmente en el análisis de sentido, es decir, en la significación del poema, debido a que el poema de Miguel Hernández no cuenta con una estructura formal clásica —estrofas, versos, rima, etc.—, en oposición al poema de José María Rivas que sí la tiene. Por lo tanto, para la presente investigación se hace un mayor énfasis en las categorías formales que las encontradas en el de Ana Ramírez, ya que, el poema «Constelaciones» lo requiere —sin dejar de lado el análisis semántico-figurativo del poema—. Quedando así la propuesta de análisis en el presente trabajo de investigación:

Tabla 10. Descripción del proceso de análisis lírico

Aproximaciones al análisis lírico de 'Constelaciones'	
Análisis Técnico-Estructural	*Forma*
	Ritmo y Métrica
	Rima
	Figuras Retóricas
Análisis Semántico-Figurativo	*Significación y Sentido*

Nota. Elaboración Propia (2022)

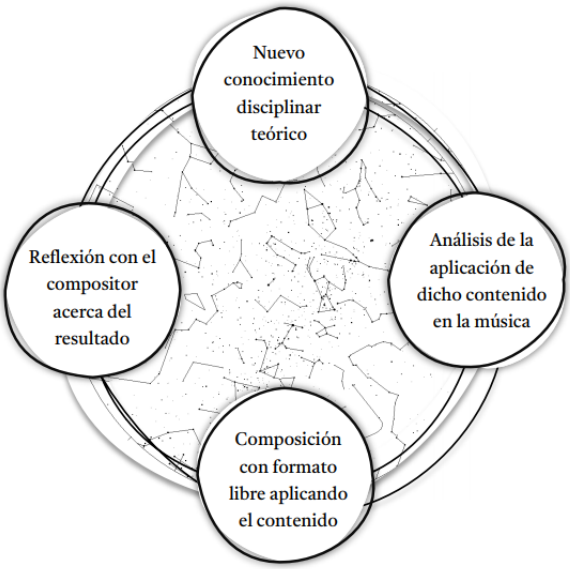
d. Ejercicios de Composición

Los ejercicios de composición fueron pensados como 'puesta en práctica' de los nuevos conocimientos teóricos de la música adquiridos en el proceso previo a la

[74] Doctora por la Universidad Complutense de Madrid con la tesis: Edición y estudio lingüístico de noches de invierno (1997). Dirigida por Dr. Antonio Prieto Martín.
[75] Poeta y dramaturgo español. (1910-1942)

composición, ya que, en el plan de estudios de la Licenciatura en Música de la Universidad Pedagógica Nacional, la última asignatura disciplinar teórico-musical —referente a armonía académica occidental— es 'Análisis II'[76], en la cual, se llega hasta el estudio de las formas clásicas o prerrománticas, por lo tanto, como parte del proceso de investigación del presente proyecto de grado, se realizaron desarrollos teóricos más allá del currículo de la Lic. en Música a cerca de las siguientes temáticas: Armonía Cuartal, Politonalidad, Polimodalidad, Atonalismo, Neotonalidad, entre otras, las cuales fueron puestas en práctica en sencillos ejercicios de composición exploratorios descritos a detalle en capítulos posteriores, los cuales fueron guiados por el compositor colombiano Marius Díaz[77].

Figura 9. *Ciclo de los ejercicios de composición para «Constelaciones»*



Nota. Elaboración Propia (2022)

[76] Puede consultar el plan de estudios de la Lic. en Música dando *click* acá. Aunque, como a la fecha de publicación del presente trabajo de grado, la Lic. en Música se encuentra en un proceso de reforma curricular, podrá encontrar el plan de estudios vigente a la fecha en los anexos.

[77] Compositor, director, pianista, editor y pedagogo. Nacido en Bogotá (1985), realiza actualmente estudios de composición en la Escuela Superior de Música Reina Sofía.

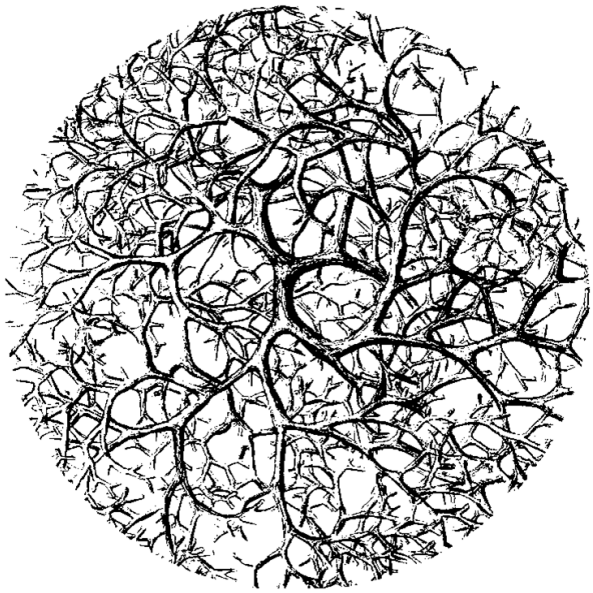
e. Descripción de la relación música-concepto

La descripción del proceso creativo consiste en una reflexión paralela a la composición, en donde se irán describiendo tanto la técnica usada en cada sección como la relación de esta técnica con el elemento extramusical que inspira la presente investigación-creación. El objetivo de esta descripción es la de establecer explícitamente las relaciones propuestas por el compositor para con el poema, a fin de que la idea se transmita fielmente al lector, en la medida de lo posible. Además, se presentará la descripción textual acompañada de una ilustración que permita evidenciar el proceso en la partitura y se agregarán vínculos externos en las imágenes para que el lector pueda escuchar los fragmentos seleccionados mientras se sigue la partitura, tal cual como en el «CAPÍTULO II. MARCO TEÓRICO»

Este proceso creativo se concibe como lo reflexiona Amanda Garma (2004), sobre Umberto Eco, y es «la superación de la idea de construcción por la de rizoma» (p.7), lo anterior significa que describir los procesos creativos como una construcción ordenada, y por lo tanto jerarquizada, no siempre puede generar los resultados esperados por parte el investigador, puesto que se da una disección antinatural de un proceso creativo que no es concebido de forma lineal. Por lo anterior, Umberto Eco prefiere el término rizoma, pues, como menciona A. Garma (2004), «según Deleuze y Guattari, un rizoma a diferencia de los árboles o sus raíces conecta cualquier punto con cualquier punto cualquiera, cada uno de sus rasgos no remite necesariamente a la misma naturaleza» (pp. 7-8). Esto significa que en los procesos creativos se relacionan entre sí todos los momentos de la creación, por ende, la búsqueda documental condiciona los contenidos a aplicar, los ejercicios de composición influirán también en

la composición, etc. Véase, a continuación, la ilustración de un rizoma para hacerse una idea de las complejas relaciones que se dan realmente en un proceso de creación artística a partir del pensamiento de Umberto Eco.

Figura 10. *Rizoma*



Nota. *Rizoma*. Vincenti, D. (2017), recuperado de https://proyectoidis.org/rizoma/rizoma/

CAPÍTULO IV. ANÁLISIS LITERARIO

A continuación, se realizará el análisis del poema seleccionado para la composición programática central del presente trabajo de investigación; sin embargo, es menester recordar al lector que el análisis presentado, corresponde a un acercamiento desde el conocimiento empírico del compositor, pues no existe una especialidad de crítica o análisis literario dentro de los estudios de pregrado en la Lic. en Música, por lo tanto, el análisis es guiado por el conocimiento adquirido de los textos de Terry Eagleton y Ana Flores Ramírez. Se considera pertinente realizar la anterior aclaración, ya que, el análisis constituye un mecanismo de entendimiento más amplio del poema, que permitirá establecer relaciones explícitas entre los resultados del análisis y la inclusión de dichos en la composición. Pues, por las dimensiones del poema, se hace perentorio deducir el *sentido* general del poema y las especulaciones religiosas allí inmersas, más que realizar un análisis verso por verso.

Ahora, si bien existe una relación consustancial entre los intereses personales del compositor y la elección del poema, esta elección no será justificada únicamente por estos, ya que, resulta de interés la relación interdisciplinar que se intuye dentro del poema, pues, como se hará evidente más adelante, este plantea —desde una perspectiva personal— respuesta a una de las preguntas constantes más recurrentes en la poesía romántica, como ¿qué hay más allá de la muerte?; no obstante, debe tenerse cuidado cuando se habla de «*respuesta a*», considerando que dichas respuestas corresponden a la subjetividad del poeta, y no tratan nunca, de convertirse realmente en 'respuestas' que den por solucionado el interrogante. Se alude a esta relación

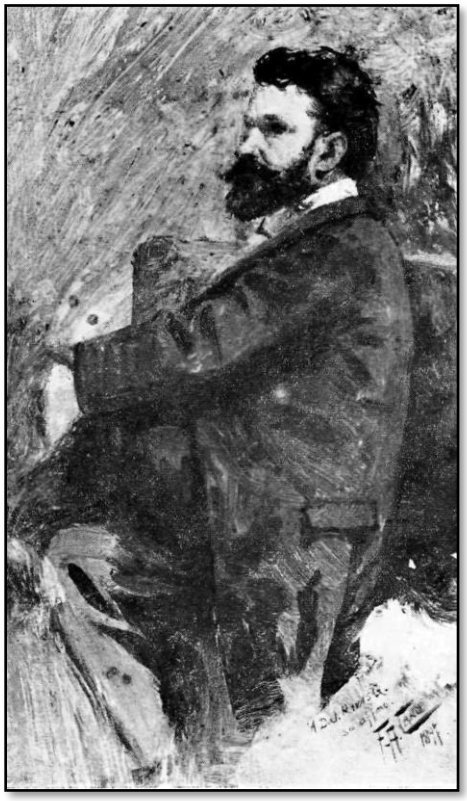
interdisciplinar poesía-filosofía, ya que, el presente proyecto de grado también constituye un ejercicio interdisciplinar, que aunará poesía-música-pintura-dirección de orquesta, en una composición programática.

Ahora, antes de empezar con el análisis técnico y semántico del poema, es importante hablar sobre José María Rivas Groot, ya que, el conocimiento de su profesión y de sus influencias literarias permitirá explicitar la influencia indirecta de este contexto en su poema.

IV.I José María Rivas Groot

a. Vida y Obra

Figura 11. *José María Rivas Groot*



Nota. Retrato al óleo sobre lienzo por Francisco A. Cano (1897), tomado de Martínez, F. A. (Enero - Abril de 1963). Individuo y Cosmos en la poesía de J. M. Rivas Groot. *Thesaurus - Boletín del Instituto Caro y Cuervo, XVIII* (1), 10-12.

José María Rivas Groot nació en 1863, en la ciudad de Bogotá D.C., Colombia, y murió en 1923, en la ciudad de Roma, Italia. Fue poeta, novelista, crítico, político e historiador. Su producción artística en dichas áreas no es muy extensa, lo cual puede deberse, en cierto modo, a sus ocupaciones políticas, pues llegó incluso a ser embajador de Colombia en el Vaticano entre 1909 y 1911; a pesar de eso, su obra no es

tan reducida como se cree, siendo famosa solo una pequeña parte de esta[78]. Entre sus obras más célebres se encuentra el poema seleccionado para la presente investigación-creación: *«las Constelaciones»* que, según Rafael Maya (1979), es «una de las notas líricas más altas del Parnaso colombiano.» (p.39).

Ahora, se hablará sobre la influencia que existe en la obra de José María Rivas Groot, ya que, puede hacerse evidente la intención del poeta por usar su poesía como medio de especulación religiosa y filosófica. Esta intención, ya se había dado anteriormente en la historia de la literatura de forma bastante recurrente, tómese como ejemplo la poesía de Alphonse de Lamartine y Víctor Hugo.

b. Influencia de Víctor Hugo

Se verá ahora que la influencia de Víctor Hugo[79] en la obra de José María Rivas Groot no es una excepcionalidad, sino por el contrario, es un referente en común con otros poetas hispanoamericanos. Víctor Hugo influenció gran parte de la literatura hispanoamericana del siglo XIX, producto de su amplia divulgación durante finales de dicho siglo, por lo que, muchos escritores y poetas colombianos le tomaron como referencia para su creación artística. Jaime Jaramillo (2017), menciona al respecto que

> La influencia de los novelistas y poetas románticos franceses de mediados del siglo fue muy grande, no sólo en la formación de las tendencias de la literatura, sino también en la del pensamiento político. Sobre todo, Hugo, Lamartine y

[78] En el siguiente artículo, podrá encontrar la biografía de forma más detallada: Maya, R. (1979). José María Rivas Groot. *Boletín Cultural Y Bibliográfico*, *16*(05), 39-47. Recuperado a partir de https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/3634

[79] Poeta, novelista y dramaturgo francés. (1802-1885)

> Sue, fueron leídos en tal forma que su influencia llegó hasta los medios populares. Los periódicos neogranadinos, tanto los de orientación liberal como los de orientación conservadora, publicaban algunas de sus obras por entregas y luego imprimían los libros respectivos, lo mismo en Bogotá que en las provincias. (Jaramillo, 2017, pág. 280)

Se evidencia entonces, que la influencia de Víctor Hugo se extendió hasta la Colombia de segunda mitad del s. XIX, y José María Rivas Groot fue uno de los poetas de dicho periodo que más admiraba a V. Hugo, incluso «rindió expreso tributo de admiración en el volumen titulado «Víctor Hugo en América», colección de traducciones del gran poeta francés, al que antecede un prólogo del propio autor de la recopilación, escrito con desbordante y juvenil entusiasmo» (Maya, 1979, pág. 41); a partir de lo anterior, se intuye una influencia del poeta francés en José Rivas.

Por último, es importante hablar ahora sobre qué tipo de influencia ejerció sobre su obra. Dicha influencia es evidente en la apropiación de José María Rivas Groot sobre algunas de las características literarias del poeta Víctor Hugo, como el uso de la antítesis[80]; además de las temáticas que abordaban en sus poesías, que son claramente del periodo romántico. Se toman, de la monografía de Melba Castro (2002), las siguientes temáticas en común entre estos dos autores (p. 41):

a) Amor
b) Tiempo
c) Muerte

[80] Antítesis: Enfrentamiento de términos antónimos en un contexto. (García Barrientos, 2000, pág. 64)

Además, se podría agregar, entre tantas otras, la temática de «la Naturaleza», tan recurrente en la obra de ambos autores.

IV.II Aproximaciones al Análisis Lírico de 'Constelaciones'

Entrando en el análisis, se puede inferir que el contexto histórico-social que gesta a «Constelaciones» no es determinante para el análisis semántico, ya que, este contexto se evidencia indirectamente en el poema de dos formas: (1) desde la creencia religiosa del poeta —ya explicitada en su biografía—, y (2) de la influencia de Víctor Hugo en el poema —evidenciada anteriormente—; *ergo*, esta influencia indirecta del contexto en el poema no determina la extracción del sentido, ya que, este no se relaciona directamente con la experiencia del poeta[81]. Entonces, es necesario recordar que muchos poemas constituyen situaciones abstractas a la realidad, por ende, no requieren un contexto para ser comprendidos —salvo el contexto inherente al lenguaje, es decir, el que permita su decodificación, por supuesto—. Muy bien ejemplifica esto Terry Eagleton cuando habla sobre dicha carencia de contexto en cierto tipo de poesía, pues señala que

> No tenemos ni idea de si Shakespeare, loco y desnudo, abominó con terribles maldiciones de sus traicioneras hijas mientras estaba en un brezal y, desde un punto de vista crítico, no tiene importancia si lo hizo o no. (...) De todas formas, no todos los poemas presentan «experiencias»; ¿qué «experiencias» reflejan la

[81] Diferente a como debería hacerse un análisis lírico de la poesía de la generación del 27′, pues mucha de su poesía es comprensible solo con en relación con el contexto que, para este caso, es la primera guerra mundial.

'Ilíada' de Homero o 'El ensayo sobre la crítica' de Alexander Pope? (Eagleton, 2010, p.43)

Es claro, a partir de la cita anterior, que existen poemas —como «Constelaciones»— que al no expresar una situación denominada 'real' pueden ser entendidos sin un contexto de tipo histórico-social, por supuesto, el conocimiento de este enriquece el análisis lírico, pero su omisión no lo imposibilita[82]. Para comprobar lo anterior, el texto del poema es el que sigue:

Constelaciones[83]

José María Rivas Groot

El Hombre.

Amplias constelaciones que fulguráis tan lejos,
Mirando hacia la tierra desde la comba altura,
¿Por qué vuestras miradas de pálidos reflejos,
tan llenas de tristeza, tan llenas de dulzura?

Las Constelaciones.

¡Oh soñador, escúchanos! ¡Escúchanos, poeta!
Escucha tú, que en noches de oscuridad tranquila
Nos llamas, mientras tiemblan con ansiedad secreta
La súplica en tu labio y el llanto en tu pupila.

[82] Por lo tanto, para enriquecer este análisis, se realizó el acercamiento tanto a la biografía del José María Rivas Groot, como a la influencia que se entrevé en su obra de la poesía de Víctor Hugo.

[83] Texto tomado de Martínez, F. A. (Enero - Abril de 1963). Individuo y Cosmos en la poesía de J. M. Rivas Groot. *Thesaurus - Boletín del Instituto Caro y Cuervo, XVIII*(1), 10-12.

Escucha tú, poeta, que en noches estrelladas
Cual bajo augusto templo descubres tu cabeza,
Y nos imploras, viendo que están nuestras miradas
Tan llenas de dulzura, tan llenas de tristeza.

¿Por qué tan tristes? Oye: nuestro fulgor es triste
Porque ha mirado al hombre. Su mente y nuestra lumbre
Hermanas son. Por siglos de compasión, existe
En astros como en almas la misma pesadumbre.

Por siglos hemos visto la Humanidad errante
Luchar, caer, alzarse... y en sus anhelos vanos,
Volver hacia nosotras la vista suplicante,
Tender hacia nosotras las temblorosas manos;

Y ansiar en tal desierto, ya lánguida, ya fuerte,
Oasis donde salten aguas de vida eterna.
Ya llega, llama, - y sale con su ánfora la Muerte
Brindando el agua muda de su glacial cisterna.

Tronos, imperios, razas, vimos trocarse en lodo;
Vimos volar en polvo babélicas ciudades.
Todo lo barre un viento de destrucción, y todo
Es humo, y sueño, y nada... y todo vanidades.

Es triste ver la lucha del terrenal proscrito;

Es triste ver el ansia que sin cesar le abrasa;

El ideal anhela, requiere lo infinito,

Crece, combate, agítase, llora, declina y pasa.

Es triste ver al hombre, que lumbre y lodo encierra,

Mirarnos desde abajo con infinito anhelo,

Tocada la sandalia con polvo de la tierra,

Tocada la pupila con resplandor del cielo.

Poeta, no nos llames: - conduele tu lamento;

Poeta, no nos mires: - nos duele tu mirada.

Tus súplicas, poeta, dispérsanse en el viento;

Tus ojos, ¡oh poeta!, se pierden en la nada.

Con íntima tristeza miramos conmovidas,

Con íntima dulzura miramos pesarosas,

Nosotras —las eternas— vuestras caducas vidas,

Nosotras —las radiantes— vuestras oscuras fosas.

El Hombre.

¿Todo es olvido y muerte? Pasan gimiendo a solas

El mar con sus oleajes, la tierra con sus hombres;

¿Y al fin en mudas playas deshácense las olas,

Y al fin en mudo olvido deshácense los nombres?

¿Y nada queda? ¿Y nada hacia lo eterno sube?

Decid, astros presentes a todo sufrimiento:
La ola evaporada forma un cendal de nube,
¿Y el alma agonizante no asciende al firmamento?

¡No, estrellas compasivas! Hay eco a todo canto;
Al decaer los pétalos, espárcese el perfume;
Y como incienso humano que abrasa un fuego santo,
Al cielo va el espíritu, si el cuerpo se consume.

Vendrá noche de siglos a todo cuanto existe;
Y espirarán, en medio de hielos y amargura,
Los últimos dos hombres sobre una roca triste,
Las últimas dos olas sobre una playa oscura.

Y moriréis, ¡oh estrellas!, en el postrero día…
Más flotarán espíritus con triunfadoras palmas;
Y alumbrarán entonces la eternidad sombría,
Sobre cenizas de astros, constelaciones de almas.

Se hace evidente, a partir de la lectura del poema, que allí no se describe una «experiencia objetiva», ya que, se evidencia una conversación que no puede darse en lo 'real'; sin embargo, antes de ahondar más en el *sentido* del poema, se señalarán primero sus elementos estructurales y formales.

a. Forma

El poema consta de dieciséis estrofas de cuatro versos cada una, a su vez, se divide en tres partes, bien diferenciadas por el subtítulo de quien interviene —hombre/constelaciones/hombre—, aunque, por la breve extensión de la primera parte —solo una estrofa—, podría entenderse esta como un epígrafe o prólogo para las dos partes que siguen, ya que, como se retomará más adelante, esta estrofa induce al coloquio entre las constelaciones y el hombre por medio de una pregunta. La segunda parte está compuesta por diez estrofas, por lo que representa la más extensa del poema, además, por su constitución, esta parte se divide a su vez en tres secciones —definidas en la sección «*e. Sentido*»—. Y, por último, la tercera parte consta de cinco estrofas que concluyen el coloquio abierto en la primera parte. Téngase presente esta división técnica del poema, ya que, parte de esta constituirá a su vez la forma del poema sinfónico de la presente investigación-creación.

b. Ritmo y Métrica

Ahora, se analizará la métrica y el ritmo del poema, los cuales difieren drásticamente como se evidenció en el marco teórico de la presente investigación-creación, por ende, para realizar esta comparación, se tomará como ejemplo el cuarto verso de la duodécima estrofa del poema para hacer explícita la métrica y el ritmo del poema —ritmo que varía constantemente y que debe transformarse según la puntuación y la intención del verso—. Entonces, si bien el ritmo es la categoría 'libre' del verso, la métrica es técnica, por lo tanto, no lo es; por este motivo, se presentará su comparación a partir del mismo verso. Obsérvese ahora la división métrica del verso:

Tabla 11. *División métrica de «Constelaciones»*

Estrofa	*Verso* (...) ***Y al fin en mudo olvido deshácense los nombres?***													
12.4	Y_al	fin	en	**mu**	do_ol	**vi**	do	des	há	cen	se	los	nom	bres?
No. Síl.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14

Nota. Elaboración Propia (2022)

Esta silabación —métrica— corresponde a la categoría de versos alejandrinos de arte mayor, es decir, tetradecasílabos. Además, se han puesto en negrillas los acentos de cada palabra, a fin de contrastarlos con los que realmente tendría al leerse, esto es especialmente importante en la poesía, ya que, la métrica se divide según las sílabas fonéticas, no según las ortográficas.

Atiéndase a la primera y quinta sílabas fonéticas, compuesta la primera, por la conjunción 'y' más la contracción 'al', y la quinta, por la segunda sílaba de 'mudo' y la primera de 'olvido', esta unión se conoce como *sinalefa* en poesía, la cual, se abordó en el marco teórico.

Por otra parte, recuérdese que el ritmo se define por las acentuaciones del verso al leerse, no por las acentuaciones de las sílabas tónicas; para el verso tomado como referencia las sílabas tónicas —al declamarse— podrían ser estas:

Tabla 12. *Ejemplificación del ritmo. Duodécima estrofa, cuarto verso*

Estrofa	*Verso* (...) ***Y al fin en mudo olvido deshácense los nombres?***													
12.4	Y_al	**fin**	en	mu	do_ol	**vi**	do	des	**há**	cen	se	los	**nom**	bres?
No. Síl.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14

Nota. Elaboración Propia (2022)

Sin embargo, el ritmo es una cualidad flexible en la poesía, pues en concordancia con lo anterior, el ritmo sigue las inflexiones de la voz hablante, por lo tanto, al cambiar dicha voz hablante puede cambiar el ritmo —aunque se espera que no difiera drásticamente, como en los ejemplos dados—.

c. Rima

Véase ahora otro recurso técnico del poema, la rima. En *Constelaciones* se evidencia una rima consonante cruzada[84], es decir, una rima que consta de los mismos sonidos a partir de la última vocal tónica del verso —sea acento ortográfico o prosódico—, y se presentan, para este poema, entre el primer y tercer verso, y entre el segundo y cuarto verso de cada estrofa, por lo tanto, a cada verso se le agrega una letra en orden alfabético y en mayúsculas[85], por ejemplo:

Tabla 13. Métrica y rima. Primera estrofa

	Versos	*Sílabas Métricas*	*Rima*
Estrofa 1	Amplias constelaciones que fulguráis tan l**ejos**,	*14*	*A*
	Mirando hacia la tierra desde la comba alt**ura**,	*14*	*B*
	¿Por qué vuestras miradas de pálidos refl**ejos**,	*14*	*A*
	Tan llenas de tristeza, tan llenas de dulz**ura**?	*14*	*B*

Fuente: Elaboración Propia, (2021)

Es importante aclarar que, si hay cambios a partir de la última vocal acentuada en los finales de cada verso de las estrofas posteriores, deben asignárseles una nueva letra a las rimas del verso, así sigan siendo rimas consonantes cruzadas —como en este

[84] Hay distintos tipos de rima; sin embargo, la orientación del presente trabajo de investigación impide su profundización, consúltese la bibliografía si se desea ahondar en el tema.

[85] Deben ser mayúsculas, ya que, son versos de arte mayor, para versos de arte menor se usan las minúsculas.

poema—. Para esclarecer lo anterior, véase por ejemplo la siguiente estrofa, la cual, posee las mismas características de métrica y rima; no obstante, se le deben asignar nuevas letras a la rima, ya que, los últimos fonemas del verso cambian —desde la vocal de la última sílaba tónica del verso—:

Tabla 14. Métrica y rima. Segunda estrofa

	Versos	***Sílabas Métricas***	***Rima***
Estrofa 2	¡Oh soñador, escúchanos! ¡Escúchanos, po**eta**!	*14*	*C*
	Escucha tú, que en noches de oscuridad tranqu**ila**	*14*	*D*
	Nos llamas, mientras tiemblan con ansiedad secr**eta**	*14*	*C*
	La súplica en tu labio y el llanto en tu pup**ila.**	*14*	*D*

Fuente: Elaboración Propia, (2021)

La continuación de estos aspectos técnicos, referentes a la rima, podrán encontrarse en el primer anexo del presente trabajo de investigación-creación, pues todos los fonemas que determinan las rimas son distintos en casi todas las estrofas[86] —a pesar de que siguen siento rimas consonantes cruzadas—, yendo desde A hasta E', por lo tanto, realizar este análisis estrófico extendería innecesariamente el presente capítulo[87].

d. Figuras Retóricas

Una vez aclarados los aspectos básicos del análisis formal-estructural, se ahonda en el uso de algunas de las figuras retóricas usadas en el texto por José María Rivas Groot, si bien no serán todas las utilizadas por el poeta, se señalarán algunas de

[86] La única excepción es la rima idéntica que se da entre el primer/tercer verso de la cuarta estrofa y el primer/tercer verso de la décimo quinta estrofa, ya que, son las mismas palabras, pero en distinto orden.

[87] Innecesariamente, ya que, lo relevante para la composición programática será el *sentido* del poema.

las más relevantes gracias a su iteración, pues estas, pueden ser representadas análogamente mediante técnicas de composición musical en el poema sinfónico.

Sinalefa. En la sección «*b. Ritmo y Métrica*», se habló sobre esta figura, pues era necesario su entendimiento previo para comprender la estructura del poema. Esta es la figura más reiterativa, ya que, es «norma» y, por lo tanto, permea todo el poema.

Además, recuérdese que casi no existen versos sin este recurso, por lo que, se ejemplificará esta diferencia en uno de los más contrastantes respecto a la cantidad de sílabas ortográficas y fonéticas. En la tabla, presentada a continuación, se encuentra la silabación ortográfica del tercer verso de la décimo cuarta estrofa de *Constelaciones,* ya que, por su extensión, es uno de los que más tiene el recurso de la sinalefa, por ende, puede resultar más significativo analizar este verso sobre otros.

Tabla 15. Conteo silábico ortográfico. Décimo cuarta estrofa, tercer verso

Estrofa	*Verso 3:* ***y como incienso humano que abrasa un fuego santo***																	
14.3	Y/	co	mo/	in	cien	so/	hu	ma	no/	que/	a	bra	sa/	un/	fue	go/	san	to
No. Síl.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18

Nota. Elaboración Propia (2022)

Nótese, cómo al dividir el verso según las normas de la silabación, da como resultado un verso octodecasílabo, lo que contradice el hecho de que se afirme que es un poema con versos compuestos alejandrinos de arte mayor. Lo anterior, no evidencia que exista un error de análisis en el presente análisis lírico, por el contrario, ejemplifica la importancia de atender a la sinalefa para dar con el conteo silábico correcto; por tal motivo, véase a continuación la silabación fonética, teniendo en cuenta la sinalefa:

Tabla 16. Conteo silábico fonético. Décimo cuarta estrofa, tercer verso

Estrofa	*Verso 3:* ***y como incienso humano que abrasa un fuego santo***													
14	Y/	co	**mo_in**	cien	**so_hu**	ma	no/	**que_a**	bra	**sa_un**	fue	go/	san	to
No. Síl.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14

Nota. Elaboración Propia (2022)

Entonces, una vez que el verso ha sido dividido atendiendo a esta licencia lírica, se evidencia que efectivamente es un verso alejandrino de arte mayor, ya que, pasa de ser uno octodecasílabo a uno tetradecasílabo —alejandrino—, lo anterior, puede ser verificado con cada uno de los versos del poema, ya que, en todos se encuentra el mismo recurso; sin embargo, como el recurso es invariable —técnicamente hablando—, el análisis de sinalefa verso a verso no contribuye a enriquecer el presente análisis lírico.

Prosopopeya. Esta figura literaria es la de mayor importancia para el análisis de «*Constelaciones*». Lo anterior, debido a que se da en una amplia parte del poema, puesto que las secciones están divididas por quienes intervienen, es decir, «*el hombre*» y «*las Constelaciones*», en donde cada personaje habla con «voz propia», es decir, habla o en primera persona del singular o plural.

Entonces, se evidencia una conversación entre un ser humano, y uno que no lo es; por lo tanto, este personaje, que ahora posee la cualidad del habla, es interlocutor indispensable para contrastar la idea del autor, tanto así, que interviene desde la segunda hasta la undécima estrofa. Nótese, en la siguiente estrofa, el habla en primera persona del plural de «*las Constelaciones*»:

10. Poeta, no nos llames: - conduele tu lamento;

Poeta, no nos mires: - nos duele tu mirada.

Tus súplicas, poeta, dispérsanse en el viento;

Tus ojos, ¡oh poeta!, se pierden en la nada.[88]

Esta figura literaria es ampliamente usada por los poetas del romanticismo, pues como se expuso en las influencias de José María Rivas Groot, esta época de la poesía es la que influencia toda la obra del poeta colombiano. Por lo tanto, la prosopopeya se constituye como otro ejemplo de la influencia de la poesía romántica en la obra del poeta.

Enumeración y Polisíndeton. Estos, como se evidenció en el marco teórico de la investigación, son la presentación secuencial de términos similares. En la presente poesía se da en los últimos dos versos de la octava estrofa:

8. Es triste ver la lucha del terrenal proscrito;

Es triste ver el ansia que sin cesar le abrasa;

El ideal anhela, requiere lo infinito,

Crece, combate, agítase, llora, declina y pasa.

Nótese que la enumeración es de verbos conjugados. Ahora, el polisíndeton, similar a la enumeración, enlista una cierta cantidad de elementos gramaticales solo que lo hace por medio de la adición de la conjunción copulativa «y». Obsérvese, en la séptima estrofa cómo, de la misma forma que en el ejemplo anterior, se hace uso del polisíndeton en los dos últimos versos:

[88] Texto tomado de Martínez, F. A. (Enero - Abril de 1963). Individuo y Cosmos en la poesía de J. M. Rivas Groot. *Thesaurus - Boletín del Instituto Caro y Cuervo, XVIII*(1), 10-12.

7. Tronos, imperios, razas, vimos trocarse en lodo;

Vimos volar en polvo babélicas ciudades.

Todo lo barre un viento de destrucción, y todo

Es humo, y sueño, y nada... y todo vanidades.

Esta figura retórica es usada a fin de dar mayor fuerza expresiva a lo que se narra, más aún en presencia de otra figura retórica, la elipsis.

Elipsis. Esta, como se mencionó en el marco teórico, tiene una relación con la música, puesto que ha sido usada de forma análoga como la omisión de acordes en una progresión armónica. La elipsis, en *Constelaciones*, se encuentra en el último verso de la séptima estrofa, en «y todo vanidades», pues, al estudiar esta parte, se puede observar la elusión de la conjugación del verbo 'ser'. Para que sea gramaticalmente correcta, debería agregarse mentalmente la conjugación, quedando así: «y todo son vanidades». Lo que le da aún mayor fuerza expresiva a esta estrofa, tal cual, como en el ejemplo de Nicolás Guillén citado en el marco teórico.

e. Sentido

Expuesta, en el marco teórico de la presente investigación, la discusión sobre los retos y complejidades de la interpretación del significado de un poema se adentrará ahora en la significación y sentido de «Constelaciones» que se divide en tres partes, a fin de hacer explícitas las relaciones entre música y poesía propuestas para la presente investigación-creación.

El núcleo narrativo de este poema se da por la antítesis entre *«las Constelaciones»* y *«el Hombre»*, una pugna entre lo terrenal y lo espiritual, entre la vida

efímera y lo que hay más allá de esta —por supuesto, lo anterior, será diseccionado con mayor profundidad más adelante en esta sección—; esta conversación entre *«el Hombre»* y *«las Constelaciones»* constituye una diferencia importante con la poesía romántica que inspiró al poeta, puesto que:

> dentro del romanticismo, siempre que el poeta apela a su sentimiento del cosmos: la tierra, el sol, las nubes, las estrellas, el infinito, es para trasferir al plano de estas jerarquías supremas la inquietud personal que agita y estremece las débiles paredes de su corazón. Acá, en estos poemas[89] —ya lo sugeríamos— es la tierra, son los astros, los que hablan; no solitarios, sino en conjunción perfecta con el hombre, al que se dirigen para expresarle (...) el porqué de su tristeza, gemela de la de los mortales, que sube desde el suelo empujada por los sueños del hombre y se hace lloro radiante en la oscuridad impenetrable. (Martínez, 1963, p.5)

También, a partir de lo anterior, se entrevé cómo esta diferencia entre la especulación filosófica de los dos personajes no imposibilita que sus sentimientos sean similares, recíprocos y, por ende, que la tristeza de uno influya de igual manera en el otro.

Para afirmar con certeza lo anterior, a continuación, se realizará un paralelismo entre *sentido* y *forma,* en aras de lograr una mayor rigurosidad en el presente análisis literario, por lo tanto, este se dividirá conforme a las partes del poema expuestas en la sección «a. *forma*».

[89] El autor se refiere acá a los poemas «La Naturaleza» y «Constelaciones» de José María Rivas Groot.

Primera Parte. La primera parte corresponde solo a la primera estrofa, pues es la primera intervención de «*el Hombre*»; se puede entender funcionalmente esta parte como un epígrafe, puesto que, aparte de dar luces sobre el tema principal del poema, su objetivo es el de introducir directamente al otro personaje: «*las Constelaciones*». Lo anterior, es logrado mediante los primeros dos versos del poema, que dicen así:

Amplias constelaciones que fulguráis tan lejos, / mirando hacia la tierra desde la comba altura

y, además, una vez expuesto el personaje, se le interpela por medio de una pregunta en el tercer y cuarto verso, para así, dar inicio al coloquio:

¿Por qué vuestras miradas de pálidos reflejos, / tan llenas de tristeza, tan llenas de dulzura?

Antes de pasar a la respuesta de «*las Constelaciones*» véase cómo el tercer verso es realmente una metáfora, pues las «miradas de pálidos reflejos», se refirieren al fulgor lejano de las estrellas, metáfora que se complementa con el cuarto verso con los adjetivos «tristeza» y «dulzura» que, si bien no son antónimos, son adjetivos contrastantes, tanto así que el cuarto verso podría entenderse como un oxímoron, lo que deja entrever la inquietud e indecisión del poeta por lo que ve cuando alza su mirada al cielo.

Se intuye, entonces, un ser humano consternado e indeciso, que ve en las constelaciones un símil de su emocionalidad, aunque, *a priori,* esto es comprobable únicamente por el tono con el que el poeta habla; no obstante, en la segunda parte se hará evidente que es correcta esta interpretación primigenia.

Esta primera estrofa es entonces una parte introductoria, y, por lo tanto, abierta.

Segunda Parte. Inicia con la intervención de «*las Constelaciones*», esta parte es la más extensa, puesto que va desde la segunda hasta la undécima estrofa. Puede dividirse a su vez en tres secciones; no obstante, estas secciones no corresponden a una división formal —como las realizadas hasta ahora—, puesto que son hechas en la presente investigación, a partir de los elementos semánticos y técnicos que se infieren de la poesía[90].

Primera Sección. Esta sección comprende la segunda y tercera estrofa, puesto que el poeta hace uso de estos versos para, en primera medida, darle unidad al poema; y segundo, para hacer evidente la reciprocidad en los sentimientos de los dos actores del coloquio, tal cual, como se intuía en la primera parte. La unidad, mencionada anteriormente, se logra a partir de la respuesta, en primera persona del plural, que dan «las Constelaciones» a la pregunta realizada por «el Hombre», véanse a continuación:

2. ¡Oh soñador, escúchanos! ¡Escúchanos, poeta!
Escucha tú, que en noches de oscuridad tranquila
Nos llamas, mientras tiemblan con ansiedad secreta
La súplica en tu labio y el llanto en tu pupila.

3. Escucha tú, poeta, que en noches estrelladas
Cual bajo augusto templo descubres tu cabeza,
Y nos imploras, viendo que están nuestras miradas
Tan llenas de dulzura, tan llenas de tristeza.

[90] No sobra aclarar que la división de estas secciones es realizada por el autor de la presente investigación-creación a partir de la lectura del poema y su posterior análisis, por tal motivo, no corresponden a categorías de análisis poético con base en alguna metodología. Lo anterior, no significa que las divisiones fueron realizadas de forma arbitraria, por el contrario, responden al análisis técnico y semántico del texto, por ende, cada división de sección será argumentada en el análisis.

Además, nótese cómo el poeta reutiliza el cuarto verso de la primera estrofa, «*tan llenas de dulzura, tan llenas de tristeza*», solo que esta vez ya no es pregunta, es afirmación y, es esta reiteración, la que da la unidad formal a esta primera sección de la segunda parte del poema.

Ahora, la reciprocidad entre los sentimientos de los personajes —que se intuía desde la primera parte—, se hace evidente con el segundo y tercer verso de la segunda estrofa, ya que, «*nos llamas, mientras tiemblan con ansiedad secreta / la súplica en tu labio y el llanto en tu pupila*», permiten apreciar cómo, «las Constelaciones», observan en «el Hombre» una tristeza similar a la que manifestó el poeta haber visto a su vez en «las Constelaciones». Se encuentra así, un símil —presente a lo largo de todo el poema— entre lo que sienten ambos personajes del poema, y más aún, en cómo se ve el uno en el otro.

Segunda Sección. Esta sección abarca las estrofas que suceden a la tercera—y hasta la novena—, ya que, a partir de este punto «las Constelaciones» dejan de referirse directamente al poeta, es decir, «al Hombre», para pasar a hablar de toda la humanidad en general. Poco a poco se devela la especulación filosófica y religiosa que el poeta imprime a su poesía —siendo la especulación de «las Constelaciones» contraria a la suya misma—, puesto que, acuden «las Constelaciones» a la caducidad de la vida humana, presenciada por ellas de primera mano una y otra vez por eones. Esta fugacidad de los asuntos humanos es el argumento principal que usan —las constelaciones— para justificar su pesadumbre, *ergo,* estas espectadoras no juzgan, por el contrario, se conmueven por lo que pasa a la humanidad. Para ejemplificar lo anterior, véase, a continuación, la cuarta estrofa:

4. ¿Por qué tan tristes? Oye: nuestro fulgor es triste
Porque ha mirado al hombre. Su mente y nuestra lumbre
Hermanas son. Por siglos de compasión, existe
En astros como en almas la misma pesadumbre.

En las estrofas subsecuentes se oscurece el tono de la intervención, «las Constelaciones» paulatinamente exacerban su desconsuelo, narrando cómo el ciclo de destrucción humana parece imperecedero, por ende, este desconsuelo, esta pesadumbre es ahora: dolor, tristeza e impotencia. El poeta realiza una gradación creciente[91] de la emoción con la que expresan —las Constelaciones— sus sentimientos, por medio de los verbos utilizados, en adición a las figuras retóricas analizadas anteriormente —la enumeración, el polisíndeton y la elipsis—, esta gradación llega a su ápice en la séptima y octava estrofas, pues es allí donde la frecuencia en el uso de las figuras retóricas se intensifica al máximo en la poesía, recuérdese el cuarto verso de la octava estrofa:

8.4. Crece, combate, agítase, llora, declina y pasa.

Nótese cómo se concluye la sección con un aire de resignación, reafirmando así la idea de que la humanidad se encuentra en un ciclo imperecedero de creación-destrucción, y por más esfuerzo que realice, la conclusión es la misma, la humanidad, condenada: «llora, declina y pasa». La novena estrofa —y última de esta sección— resulta incisiva en esta conclusión y funciona como una forma de volver nuevamente de la generalización a la particularidad, es decir, de hablar de *la humanidad* a hablar *al*

[91] 'Gradación' puede entenderse como «una enumeración de miembros oracionales (sinónimos a veces) dispuestos en orden, creciente o decreciente, en relación a diferentes valores significativos: intensidad, expresividad, extensión, comprensión, magnitud, etc.» (García Barrientos, 2000, pág. 46)

poeta. Los versos «*tocada la sandalia con polvo de la tierra, / tocada la pupila con resplandor del cielo*» concluyen la segunda sección de la segunda parte y recuerdan el anclaje del ser humano a la vida perecedera, aunque siempre en búsqueda de lo eterno.

Tercera Sección. Y, por último, la décima y undécima estrofas corresponden a la sección final de la segunda parte, puesto que el emisor —las Constelaciones— vuelve a referirse de forma directa a «el Hombre», se abandona, entonces, la generalización acerca de la humanidad para volver a referirse al individuo que las interpela. Se hace evidente lo anterior gracias a los dos primeros versos de la décima estrofa, que rezan: «*poeta, no nos llames: —conduele tu lamento; / poeta, no nos mires: —nos duele tu mirada*», en relación al significado y sentido de la segunda parte, estas estrofas no aportan un contenido nuevo, puesto que se reafirma en ellas lo sucedido en la segunda sección. Solo resta atender al contraste entre las descripciones dadas en los versos tres y cuatro de la undécima estrofa, con un aire de orgullo: «*nosotras —las eternas— vuestras caducas vidas, / nosotras —las radiantes— vuestras oscuras fosas*», contraste dado entre: eternas *versus* terrenas; radiantes *versus* oscuras.

Tercera Parte. Ahora, se realizará el análisis de la última parte del poema, es decir, desde la duodécima hasta la decimosexta estrofa, en la cual, «el Hombre», hace su intervención final. Es en esta parte donde se hace evidente la especulación religiosa-filosófica del poeta, ya que, toda la tercera parte es una reiteración de que existe una vida más allá de la muerte, de que las estrellas, aunque longevas, también son perecederas, solo que al compararse con la vida humana parecen —sin serlo— eternas, sin embargo, en algún momento —lejano aun en el tiempo—, todas ellas morirán, entonces, no habrá estrellas, por lo tanto, no habrá constelaciones.

Las dos primeras estrofas de esta parte, es decir la duodécima y la decimotercera constan de una sucesión de preguntas reflexivas, que el poeta realiza solo con fines contraargumentativos, es decir, que no espera una respuesta de estas porque para él ya tienen respuesta. «*¿Todo es olvido y muerte?*» pregunta el poeta en el primer verso de la duodécima estrofa; no obstante, él ya tiene su respuesta: no, no todo lo es. Lo anterior, puede parecer una especulación, sin embargo, la cualidad reflexiva de estas preguntas se hace evidente más adelante en el discurso. Nuevamente el poeta pregunta en el tercer verso de la duodécima estrofa: «*¿y al fin en mudas playas deshácense las olas, / y al fin en mudo olvido deshácense los nombres?*», según lo anterior, puede parecer que el poeta se cuestiona si realmente no existe nada más allá de la muerte y que si el tiempo, incesante, arrasa con todo; pero, en realidad es una pregunta que el poeta realiza como contraargumento, esto quiere decir: sí, la materia perece —por eso la metáfora de «*mudas playas*», es decir, inertes—, pero ¿también lo hará el espíritu?

Puede quedar aún margen a dudas sobre si, en realidad, el poeta está preguntándose acerca de la inexistencia de algo más allá de la muerte o si son preguntas contraargumentativas —como se sugiere en el presente análisis lírico—, para evitar esta doble posibilidad en la interpretación, el poeta hace evidente su pensamiento al respecto en la decimocuarta estrofa, que reza:

¡No, estrellas compasivas! Hay eco a todo canto;
Al decaer los pétalos, espárcese el perfume;
Y como incienso humano que abrasa un fuego santo,
Al cielo va el espíritu, si el cuerpo se consume.

Como se puede notar, el poema es explícito en esta estrofa acerca de lo que cree «el Hombre», a fin de que no haya lugar a dudas sobre la convicción del poeta. Resulta interesante de lo anterior, analizar la analogía que utiliza el poeta para expresar su pensamiento, pues quiere decir que si «*al decaer los pétalos, espárcese el perfume*», entonces, «*al cielo va el espíritu, si el cuerpo se consume*». Por ende, el perfume que emana una flor cuando sus pétalos se desprenden no solo es —para el poeta— una reacción bioquímica, es también la transformación de un cuerpo en una sustancia inmaterial, es decir, que, para el poeta, el perfume es el espíritu de la flor y el aire es su cielo —«cielo», desde la concepción teológica, como lugar de reposo para los espíritus justos—. En esta estrofa, como lo menciona Martínez, se reconoce la caducidad de la vida y, además:

> Porque sabe de la fugacidad de las cosas humanas, el poeta ha sacrificado todo lo anecdótico para dejar hablar en su desnudo ser esta sola emoción: la vida del alma más allá de cuanto es perecedero y caduco, inclusive la tierra engendradora de formas y el cielo que nada parece mover ni conmover[92]. (Martínez, 1963, pág. 5)

Esta conciencia de la caducidad de toda forma de vida se reitera en la siguiente estrofa, es decir, en la decimoquinta, puesto que reconoce que «*vendrá noche de siglos a todo cuanto existe*», tanto a los seres humanos como a la tierra, a las estrellas, etc., y, por lo tanto, todo cuanto material tendrá su «noche de siglos», es decir, tendrá muerte.

[92] La frase «la tierra engendradora de formas» hace alusión al poema «Naturaleza» también de José María Rivas Groot.

En adición a lo anterior, el poeta interpela por última vez a «las Constelaciones» en la decimosexta —y última— estrofa del poema, que reza:

Y moriréis, ¡oh estrellas!, en el postrero día…
Más flotarán espíritus con triunfadoras palmas;
Y alumbrarán entonces la eternidad sombría,
Sobre cenizas de astros, constelaciones de almas.

Nótese cómo el poeta, de forma directa, dice a «las Constelaciones»: sí, a pesar de su longevidad, también llegará un punto en el que todas perecerán, y para cuando ello suceda, ya estarán todos los espíritus de la humanidad reemplazando su luminiscencia. Quizá el poeta no se refiere a luz visible, pues incluso esta es material, y, por lo tanto, caduca; sino, se refiere a una concepción del alma como luz en tanto que intangible.

Por último, el poeta invierte los papeles de los personajes, ya que, ahora las almas de aquellos seres humanos muertos son las constelaciones que presencian el ciclo continuo de destrucción de la materia —incluidos dentro de este ciclo, por supuesto, los astros—.

CAPÍTULO V. ANÁLISIS CONCEPTUAL-MUSICAL

En el presente capítulo se realiza el análisis musical-conceptual del referente estético-conceptual que sirve como base para la presente investigación-creación. Si bien la selección del referente ya fue justificada en el primer capítulo de la presente investigación, el orden en el que se presenta este análisis corresponde únicamente a dos factores: (1) que es necesaria la comprensión formal de toda la sinfonía para ahondar en las especificidades argumentales y (2) que el análisis exclusivo del quinto movimiento hace que una gran parte de las relaciones musicales-conceptuales sean incognoscibles, puesto que muchos materiales del quinto movimiento están supeditados a su vez por otros materiales que discurrieron durante otras partes de la sinfonía. Además, como esta obra ya ha sido analizada por otros investigadores, se seleccionan varios de estos referentes bibliográficos para complementar el análisis musical-conceptual del presente capítulo, ya que, la intención de este capítulo es extraer elementos —conceptuales, armónicos, melódicos, texturales, etc.— que permitan ser usados en la composición de «*Constelaciones.* Poema Sinfónico para Orquesta y Coro», mas no son la parte central de la presente investigación-creación.

V.I Aproximaciones el Análisis Conceptual del «*Im tempo des Scherzos*» de la Segunda Sinfonía «*Auferstehung*» de Gustav Mahler

La segunda sinfonía de Gustav Mahler es llamada «*Auferstehung*», que traduce «*Resurrección*». Este nombre alude al concepto extramusical que sirve como base

argumental para toda la narrativa de la composición. Fue compuesta entre los años 1888 y 1894.

En adición a la orquesta sinfónica, la segunda sinfonía de Gustav Mahler también tiene coro, por ende, es clasificada dentro del género 'sinfonía coral', género muy recurrente en la obra de este compositor.

Ahora, una vez situada históricamente —y antes de ahondar en las especificidades del quinto movimiento—, se hablará *grosso modo* tanto de las generalidades como de las influencias extramusicales que permean esta magna composición, pues, «las estructuras de la Segunda y la Tercera sinfonías son de dimensiones monumentales y despliegan una extraordinaria y convincente concatenación musical de marchas militares, fanfarrias, *Ländler* y canciones populares.» (Latham, 2008, pág. 909). Lo anterior, debido a que realizar un análisis exclusivo del quinto movimiento va en detrimento con el desarrollo argumental que se da en toda la obra, es por este motivo que el *sentido* del quinto movimiento sería difícilmente comprendido si se realiza una escisión entre este y el resto de la sinfonía, ya que, los materiales temáticos —como es regular en el periodo romántico— poseen una carga semántica supeditada a este argumento.

A continuación, se mencionan la instrumentación, la forma de la sinfonía y el argumento general de la composición.

a. Instrumentación

En la presente sección, se puede contemplar la instrumentación de la segunda sinfonía. Como se puede contrastar con el formato convencional de la orquesta

sinfónica moderna, esta masa instrumental es mucho mayor que la vista en el marco teórico de la presente investigación-creación:

Tabla 17. Instrumentación sinfonía «Auferstehung» de Gustav Mahler

Instrumentación Segunda Sinfonía «Auferstehung»

Maderas	*Metales*	*Percusión*	*Cuerdas*	*Voces*	*Otros*[93]
4 flautas (4 *piccoli*)	10 trompetas en Fa y Do	Timbales (8) (2 intérpretes)	Violines 1ros y 2dos	Soprano	Órgano
4 oboes (3 y 4 corno inglés)	4 trombones	Platillos	Violas	Contralto	2 arpas
3 cl. en Si♭, La y Do (3 clarinete Bajo)	10 cornos en F	Triángulo	Violonchelos	Coro (mixto)	*Glockenspiel*
2 clarinetes en Mi♭	1 tuba	Caja	Contrabajos		2 *gongs*
4 fagotes (3 y 4 contrafagot)		3 campanas Graves			

Nota. Elaboración Propia. Información tomada del *score* de la segunda sinfonía de Gustav Mahler, recuperado de https://imslp.org/wiki/Symphony_No.2_(Mahler,_Gustav)

Mahler usó un instrumental mucho más extenso que los compositores del periodo romántico, superado solo por Richard Wagner. La cantidad de músicos requeridos para la interpretación de esta sinfonía no está determinada, ya que, Mahler especificó que sea la mayor cantidad de intérpretes de cuerdas disponibles y, en caso de poderse, ampliar la cantidad de instrumentistas de vientos *fuera de escena.* Es por lo anterior que hay interpretaciones en vivo de esta sinfonía con más de 400 músicos, esta cantidad responde no solo a la adición de los intérpretes del coro, sino a la ampliación de los registros en las familias de las maderas, el peso que tienen los metales en esta obra, la sección de percusión que requiere como mínimo siete intérpretes, además del

[93] Aunque se denominen como 'otros', en realidad, estos instrumentos se suelen agrupar con la sección de la percusión.

órgano para el último movimiento de la sinfonía, entre otros. Toda esta masa instrumental acarrea en grandes complejidades logísticas por el espacio de los escenarios en nuestro contexto urbano.

b. Forma

Cabe resaltar que esta sinfonía no posee cuatro movimientos como sucedía anteriormente, en oposición, Mahler escribió un quinto movimiento —como ya se hacía regular en la época— que, para esta sinfonía, es el más extenso tanto en duración como en la masa instrumental usada. Esta estructura formal, es decir, la sinfonía con cinco movimientos corresponde a la evolución de las formas musicales que se dio durante el periodo romántico[94], aunque, lo anterior no significa que no se siguieran haciendo sinfonías en cuatro movimientos. A continuación, se encuentran los cinco movimientos que componen esta sinfonía:

I. *Totenfeier. Allegro Maestoso. Mit Durchaus ernstem und feierlichem Ausdruck.*

II. *Sehr gemachlich. Andante moderato.*

III. *In ruhig fliessender Bewegung*

IV. *Sehr feierlich, aber Schlicht. «Urlicht»*

V. *Im Tempo des Scherzos. Wild herausfahrend. «Auferstehung»*

Debido a la intención programática de la obra, el compositor agregó voces y coro en los dos últimos movimientos de la sinfonía, a fin de transmitir literalmente el

[94] Por la extensión del presente documento, no podrá ser tratada acá esta evolución de las formas musicales, por lo que se recomienda la lectura de Dahlhaus, C. (2014). *La Música del Siglo XIX.* (G. M. Torrellas, Trad.) Madrid: Ediciones Akal, S. A.

elemento extramusical que influenció su composición. Esta inclusión de voces en formatos sinfónicos de origen instrumental no era una novedad para la época, pues desde la Sinfonía No. 9 (Coral) de Beethoven, diversos compositores usaron con periodicidad el coro, como se puede apreciar en la Sinfonía «*Roméo et Juliette*»[95] (1839) de H. Berlioz o, posteriormente, en la «*Symphonie des Psaumes*»[96] (1930) de Ígor Stravinski, por ejemplo.

c. Argumento General de la Sinfonía «Auferstehung»

La segunda sinfonía, «*Auferstehung*», guarda una relación estrecha con «*Titán*» —primera sinfonía—, ya que, aparte de ser su inmediata continuación —pues Mahler empezó a trabajar en la segunda inmediatamente después de haber terminado «*Titán*»—, es también, como lo menciona Inna Barsova (2012), tanto su derivación narrativa como su antítesis (p.79). Musicalmente, Mahler representa esta relación consustancial entre la primera y segunda sinfonía por medio de la transformación temática, ya que, uno de los temas principales del primer movimiento tiene reminiscencia del tema de la «*verdad*» de la primera sinfonía, solo que ahora no encarna la verdad sino la «*vida misma*».

«I. Totenfeier. Allegro Maestoso. Mit Durchaus ernstem und feierlichem Ausdruck».

El primer movimiento «*Totenfeier*», que traduce «*Ritos Fúnebres*», hace alusión, como lo menciona Inna Barsova (2012) a la muerte del héroe de la primera sinfonía; y,

[95] Romeo y Julieta – Héctor Berlioz

[96] Sinfonía de los Salmos – Ígor Stravinski

una vez enterrado el héroe, se da lugar a las reflexiones filosóficas sobre el sentido de la vida que, el compositor, responde en esta sinfonía con base en sus creencias religiosas (p.79).

Ahora, a partir de este argumento, se dilucida en el primer movimiento esa tensión dramática entre *la alegría de vivir* y la *tristeza por la muerte*, que responde al agobio de todo ser humano que reflexiona acerca del sentido de la vida. Lo anterior no admite cabida a dudas, pues el mismo Gustav Mahler lo menciona en sus cartas:

> Estamos de pie junto al ataúd de un hombre amado. Por última vez, su vida, sus batallas, sus sufrimientos y su propósito pasan ante sus ojos. Y ahora, en este momento solemne y profundamente conmovedor, es cuando nos liberamos de las insignificantes distracciones de la vida cotidiana, nuestros corazones se apoderan de una voz de imponente solemnidad, que rara vez —o nunca— escuchamos por encima del ensordecedor tráfico de lo mundano. [97](Mahler, 1946, pág. 192)

Lo anterior, significa que toda la sinfonía está basada en esta reflexión filosófica sobre el sentido de la vida, que evidencia la especulación filosófica-religiosa de Mahler —nótese la similitud con el concepto de J.M. Rivas Groot evidenciado en el capítulo anterior—, más adelante, en esa misma carta se encuentra: «¿qué es la vida y qué es la muerte?, ¿esto es un sueño vacío, o nuestra vida y nuestra muerte tienen algún significado?, ¿qué sigue?, ¿nuestra existencia continúa?» (p. 192). Estos interrogantes, gestados paralelamente con la muerte del héroe de su primera sinfonía, son

[97] Traducción por el autor.

respondidos hasta el último movimiento, pues Mahler (1946), menciona que «si hemos de seguir viviendo, debemos responder esta pregunta» (p.192).

«Intermezzi» — II, III y IV mov. —

Ahora bien, una vez expuesto *grosso modo* el argumento del primer movimiento, es menester referirse, de forma sucinta, a los demás —así no tengan la misma importancia semántica para la obra—, ya que, el segundo, tercer y cuarto movimientos son considerados como *intermezzi,* puesto que son el primeo y el quinto los que poseen el mayor peso argumental de toda la sinfonía.

Para entender la organización del discurso narrativo que propone Mahler, Christofer Small (1989), menciona que, «se puede ver la evolución de la música occidental, a lo largo de estos tres siglos como el producto de una tensión que se genera cuando se pone la lógica abstracta al servicio del drama musical» (p.95). Es por esta síntesis que puede explicarse el hecho de que Gustav Mahler decida hacer una larga reflexión del «pasado» en el segundo y tercer movimiento[98] —reflexión de lo sucedido en la sinfonía *«Titán»*—, a pesar de que se haya dado muerte a su héroe en el primer movimiento.

Lo anterior, en aras de alejarse de la obviedad *pregunta-respuesta*, por tanto, es una búsqueda por enriquecer la narrativa, de otra manera si las preguntas fueron gestadas en el primer movimiento, ¿por qué no son contestadas inmediatamente en el segundo?

[98] Esta reflexión es obviamente desde lo musical, y se entiende como la presentación de materiales temáticos de la primera sinfonía en esta segunda.

Esta adición de *intermezzi,* evita, precisamente, responder inmediatamente las preguntas del primer movimiento, lo que sería propio de otros campos del saber, no de las artes. Dicha búsqueda se conoce en la literatura como un *desarrollo dramatúrgico*. Este *desarrollo dramatúrgico* —que desde Aristóteles se define como *exposición, nudo, desenlace—,* retarda, por decirlo de algún modo, la respuesta a estas preguntas, y, por tanto, la conclusión del argumento en sí.

No obstante, el hecho de que el segundo y tercer movimiento fueron considerados por el compositor como *intermezzi* no significa que no tengan una carga semántica y por ende una importancia argumental para la sinfonía, lo que sucede es que se pone en segundo plano el argumento en aras de romper un ordenamiento convencional en el desarrollo narrativo de este elemento extramusical.

II. «Sehr gemachlich. Andante moderato». Entonces, en el segundo movimiento se da una mirada retrospectiva que reflexiona el pasado, debido a esto se mencionaba anteriormente la existencia de una reminiscencia temática que trasciende la primera sinfonía y permea la segunda. En adición, Mahler —en una de sus cartas— menciona que este segundo movimiento trae a la mente del héroe «un momento dichoso de su vida y un triste recuerdo de su juventud. También la pérdida de su inocencia». (Mahler A. , 1946, pág. 193)

III. «In ruhig fliessender Bewegung». Por otra parte, el tercer movimiento es la vuelta a la realidad, se abandona la visión retrospectiva del segundo movimiento, ya que, es acá en donde el héroe —al darse cuenta de que la vida biológica termina con la muerte—, entra en un estado de negación. Mahler menciona que el héroe «desespera de sí y de Dios» (p.193). Toda esta tensión dramática responde a la «pérdida de la

inocencia» mencionada anteriormente, puesto que el héroe ahora le agobia el pensamiento de la muerte, lo que le genera «la repulsión de la existencia —en todas sus formas—, la cual, le golpea con un puño de hierro y lo conduce a un estallido de desesperación». (Mahler A. , 1946, pág. 193)

IV. «Sehr feierlich, aber schlicht. "Urlicht"». Por último, el cuarto movimiento, «*Urlicht*», es considerado como un epígrafe para el quinto, ya que, se anticipa brevemente la respuesta a estos grandes interrogantes. Barsova (2012) menciona que a la gran pregunta acerca de si *¿hay vida después de la muerte?* Mahler responde *¡sí, la hay!* (p.98), aunque esta alusión es breve pero concisa, puesto que la *contralto* termina el movimiento entonando: «*Ich bin von Gott und will wieder zu Gott! / Der liebe Gott wird mir ein Lichtchen geben, / Wird leuchten mir bis in das ewig selig Leben!*»[99]. Nótese, a partir de lo anterior, que Gustav Mahler —a pesar de considerar este movimiento como el último de los *intermezzi*— anticipa la respuesta de los grandes interrogantes que sustentan esta sinfonía, es por esto por lo que se mencionaba que los *intermezzi* sí poseen una importancia semántica, pues contribuyen al desarrollo dramatúrgico del argumento en esta sinfonía.

Obsérvese, a continuación, la anticipación de la respuesta en el cuarto movimiento de la segunda sinfonía:

[99] *«¡Soy de Dios y hacia Dios volveré! / Mi amado Dios me dará una vela, / ¡que me llevará a la dicha de la vida eterna!»*
* Traducción por el autor.

Figura 12. *Epígrafe. Anticipación de la respuesta.*

Nota. Puede escuchar la sección dando *click* en la imagen.
Nota. Recuperado del *score* de Mahler, G. (1897). *Zweite Symphonie in C moll.* Leipzig: Friedrich Hofmeister. Obtenido de https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/415749

d. «Im Tempo des Scherzos» Wild herausfahrend. «Auferstehung»

A continuación, se describe con mayor profundidad este movimiento que los demás, ya que, específicamente en este está basada la presente investigación-creación. El análisis musical-conceptual de esta sección será divida en tres secciones:

I. Elemento Extramusical

II. Forma. Proceso Durchführung

III. Representaciones Simbólicas

Elemento Extramusical, un eclecticismo filosófico. Gustav Mahler usó versos del poema «*la Resurrección*» de Friedrich Gottlieb Klopstock[100] para este movimiento, de ahí el nombre de esta sinfonía programática; no obstante, Mahler no toma textualmente el poema, ya que, en primer lugar, omite los últimos cuatro versos de «*die Auferstehung*» y, en segundo lugar, añade otros varios propios[101].

[100] Poeta alemán (1724-1803)

[101] Más adelante encontrará el texto en su idioma original y traducido.

Previamente, Mahler ya había concluido los movimientos anteriores de la sinfonía —primero al cuarto—, no obstante, le hacía falta la inspiración para culminar con éxito su obra, fue entonces cuando

> (...) escuchó aquel coro de Klopstock durante el funeral del director de orquesta Han von Bülow, en la *Michaeliskirche* de Hamburgo. Andaba buscando un final adecuado para su *segunda sinfonía,* y aquel texto esperanzado sobre la resurrección se lo puso en bandeja. (Santos, 2011, pág. 189)

Se puede evidenciar, a partir de lo anterior, que el texto para el coro de esta composición no fue pensado meticulosamente, por el contrario, fue producto de la casualidad, pues escuchó en este coro la respuesta a todos los interrogantes que se gestaban desde el primer movimiento de la sinfonía, a saber, *¿nuestra existencia continúa?,* Mahler responde «*sí, continúa*». Por esto el texto de «*die Auferstehung*» fue seleccionado por el compositor sin dilación.

Antes de dilucidar otros elementos importantes extramusicales en esta sinfonía, véase el texto traducido a continuación:

Tabla 18. Traducción del texto del «Im tempo des Scherzos»

	Traducción del texto del «Im tempo des Scherzos»	
	Alemán	**Español**
Friedrich Gottlieb Klopstock	*Aufersteh'n, ja aufersteh'n wirst du,* *Mein Staub, nach kurzer Ruh!* *Unsterblich Leben* *Wird der dich rief dir geben.* *Wieder aufzublüh'n wirst du gesät!* *Der Herr der Ernte geht* *Und sammelt Garben* *uns ein, die starben.*	*¡Resucitarás, sí resucitarás,* *polvo mío, tras breve descanso!* *¡Vida inmortal* *te dará quien te llamó!* *¡Para volver a florecer has sido sembrado!* *El dueño de la cosecha va* *y recoge las gavillas* *¡a nosotros, que morimos!*
Gustav Mahler	*O glaube, mein Herz, o glaube:* *Es geht dir nichts verloren!* *Dein ist, was du gesehnt!* *Dein, was du geliebt, was du gestritten!* *O glaube: Du wardst nicht umsonst geboren!* *Hast nicht umsonst gelebt, gelitten!* *Was entstanden ist, das muß vergehen!* *Was vergangen, auferstehen!* *Hör' auf zubeben!* *Bereite dich zu leben!* *O Schmerz! Du Alldurchdringer!* *Dir bin ich entrungen!* *O Tod! Du Allbezwinger!* *Nun bist du bezwungen!* *Mit Flügeln, die ich mir errungen* *In heißem Liebesstreben* *Werd' ich entschweben* *Zum Licht, zu dem kein Aug' gedrungen!* *Sterben werd' ich, um zu leben!* *Aufersteh'n, ja aufersteh'n wirst du* *Mein Herz, in einem Nu!* *Was du geschlagen,* *Zu Gott wird es dich tragen!*	*Oh, créelo, corazón mío, créelo:* *¡Nada se pierde de ti!* *¡Tuyo es, sí, tuyo, lo que anhelabas!* *¡Lo que ha perecido resucitará!* *Oh, créelo: ¡no has nacido en vano!* *¡No has sufrido en vano!* *¡Lo nacido debe perecer!* *¡Lo que ha perecido, resucitará!* *¡Deja de temblar!* *¡Prepárate para vivir!* *¡Oh, dolor! ¡Tú, que todo lo colmas!* *¡He escapado de ti!* *¡Oh, muerte! ¡Tú que todo lo doblegas!* *¡Ahora has sido doblegada!* *Con alas que he conquistado* *En ardiente afán de amor,* *¡levantaré el vuelo* *hacia la luz que no ha alcanzado ningún ojo!* *¡Moriré para vivir!* *¡Resucitarás, sí, resucitarás,* *corazón mío, en un instante!* *Lo que ha latido,* *¡habrá de llevarte a Dios!*

Nota. Elaboración Propia. Texto adaptado de Randel, R. (2012). *Program Notes - Symphony No. 2, «Resurrection».* Obtenido de https://mahlerfest.org/wp-content/uploads/2020/01/Symphony-No-2-Program-notes-from-2012.pdf

Es evidente, a partir de la lectura del texto, que Gustav Mahler basa sus respuestas en la creencia de la trascendencia espiritual de los seres humanos más allá de la muerte —al igual que José María Rivas Groot en «*Constelaciones*»—. Inna Barsova (2012), realiza una importante contribución, ya que, menciona que la idea del compositor acerca de la inmortalidad no está exenta de eclecticismo filosófico, es decir, de que el pensamiento religioso-filosófico mahleriano está influenciado por la figura de otro gran romántico, a saber, Johann Wolfgang von Goethe[102], ya que, se encuentra una similitud entre el pensamiento «*sterben werd' ich, um zu leben!*» —«*¡Moriré para vivir!*»— de Mahler y «*stirb und werde!*» —«*morir y ser*»— de Goethe, esta similitud permite evidenciar que, como era común en los compositores de la época, se realizan mescolanzas entre el pensamiento religioso tradicional y el «*cristianismo pagano*», en este caso influido por Goethe, gracias al «Fausto» (p.80).

Lo anterior es referente al texto utilizado por el compositor, el cual, se encuentra hacia la parte final de todo el movimiento. No obstante, antes de que entren las voces, Mahler transita por sus representaciones del *juicio final,* pues como se ha evidenciado hasta ahora, el discurso argumental de esta sinfonía está basado en un pensamiento filosófico-religioso acerca de la vida más allá de la muerte, pero para que haya vida después de la muerte, previamente hay muerte —obviamente—, y es esto lo que representa Mahler en toda la primera sección del quinto movimiento de la sinfonía. En adición, Ellie Duque (1990), menciona al respecto que «la narrativa musical del último movimiento es muy suelta y obedece a todas las imágenes grotescas y sublimes que tuvo Mahler del día del juicio. Se suceden fanfarrias, visiones beatíficas, imágenes de la

[102] Dramaturgo, poeta y novelista alemán. (1749-1832)

humanidad en todas sus condiciones.» (p.50). En adición a lo anterior, I. Barsova (2012), hace énfasis en que la respuesta de Mahler no yace únicamente en el texto, sino por el contrario esta respuesta suena con mayor fuerza en la música misma de la segunda sinfonía (p.80), esto responde al hecho de que Mahler realiza una transformación temática constante en las secciones instrumentales, en donde anticipa, reafirma y/o transforma los temas que suenan con el texto.

Forma. Proceso *Durchführung*. Este movimiento tiene una forma compleja, la cual, puede sintetizarse como una forma de tres partes compuesta; ahora, el término más preciso para definir el tratamiento temático durante esta forma tripartita es el «*durchführung*». Recuérdese que lo anterior no significa la inexistencia de secciones durante el movimiento, por el contrario, significa solo que el desarrollo narrativo no se interrumpe a pesar de las cesuras.

Para ejemplificar lo anterior se realiza el análisis formal del movimiento y, en adición, se presentará el material temático principal que interviene en la sección, en aras de describir paralelamente el proceso *durchführung* usado por el compositor en el movimiento.

Introducción. La introducción de este movimiento es de cuarentaidós compases, la cual, a su vez, puede ser dividida en dos secciones, puesto que se muestran células temáticas que anticipan los materiales que serán desarrollados después. La primera sección inicia con un movimiento melódico ascendente en las cuerdas que rápidamente escala a toda la orquesta. El material temático aparece en el compás 12 y es presentado en los cornos, como es común en la sinfonía. Véase a continuación:

Figura 13. *Introducción – 1ra. Sección*

Nota. Puede escuchar la sección dando *click* en la imagen.
Nota. Recuperado del *score* de Mahler, G. (1897). *Zweite Symphonie in C moll.* Leipzig: Friedrich Hofmeister. Obtenido de https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/415749

Seguido a este, en el compás 26, se da el cambio de sección en la introducción, el cual es definido por la transformación textural usada por el compositor, además de realizar la inversión del intervalo de la primera sección:

Figura 14. *Introducción -2da. Sección*

Nota. Puede escuchar la sección dando *click* en la imagen.
Nota. Recuperado del *score* de Mahler, G. (1897). *Zweite Symphonie in C moll.* Leipzig: Friedrich Hofmeister. Obtenido de https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/415749

Esta inversión interválica sirve como argumento para definir este contraste seccional como una pregunta-respuesta, tensión que, como se ha desarrollado en la explicitación del concepto, sirve como base para toda la composición. Por lo tanto, es, como lo menciona Barsova (2012, p.102), la esencia respecto a la trama de la sinfonía.

Primera Parte. La primera parte contiene el material temático que, por medio del proceso de *durchführung,* será transformado constantemente a lo largo del

movimiento. Esta parte inicia en el compás 43 con un tema[103] derivado del llamado de trompeta típico de la marcha, ya que, como se verá más adelante, esta parte hace alusión a las representaciones del juicio final que realiza Mahler por medio de la música. Se presenta en el corno en la tonalidad de Fa menor sin acompañamiento orquestal:

Figura 15. *Primer Tema*

Nota. Copia hecha por el Autor, a partir del *score* de Mahler, G. (1897). *Zweite Symphonie in C moll.* Leipzig: Friedrich Hofmeister. Obtenido de https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/415749
Nota. Puede escuchar la sección dando click en la imagen.

En contraposición, aparece un segundo tema contrastante en el compás 62, este contraste es típico desde el barroco, ya que, permite diferenciar los dos materiales temáticos, pues representan argumentos disímiles. Este segundo tema es interpretado por las maderas y evidencia una estructura más común, ya que, posee ocho compases, dividido en dos frases con rítmica e interválica similar:

Figura 16. *Segundo Tema*

Nota. Copia hecha por el Autor, a partir del score de Mahler, G. (1897). Zweite Symphonie in C moll. Leipzig: Friedrich Hofmeister. Obtenido de https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/415749
Nota. Puede escuchar la sección dando click en la imagen.

[103] Se hace uso del término *tema* en su acepción más amplia, para referirse a una construcción ritmo-melódica autónoma, por lo tanto, no deberá confundirse con el *tema* usado para definir estos constructos en la música clásica y romántica temprana, en la cual, existen unas características más específicas, como forma, cadencias, etc.

Además, en aras de facilitar la transmisión del significado del tema, Gustav Mahler escoge la entonación del *dies iræ* para el inicio del segundo tema, puesto que se presenta una similitud de los dos primeros compases del segundo tema con los mismos del *dies iræ.*

Ahora, después de realizar un desarrollo contrapuntístico y tímbrico del segundo tema, aparece nuevamente en el compás 84 el primero:

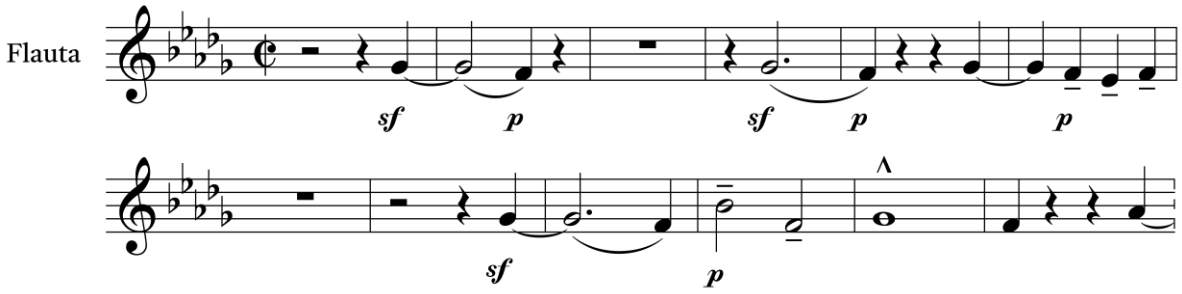
Figura 17. *Reiteración del Primer Tema*

Nota. Puede escuchar la sección dando *click* en la imagen.
Nota. Recuperado del *score* de Mahler, G. (1897). *Zweite Symphonie in C moll.* Leipzig: Friedrich Hofmeister. Obtenido de https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/415749

En esta primera variación se toman los últimos dos compases de la primera presentación y se repiten, lo que contribuye a la memorización y posterior identificación del tema.

Ahora bien, en el compás 97, se introduce el tercer tema, el cual, es importante para la sinfonía, ya que, será la base para uno de los versos del coro. Este tema podrá ser rastreado en múltiples secciones del movimiento; no obstante, a diferencia de los otros temas, es más evidente el cambio tímbrico que realiza el compositor en la presentación de este, ya que, generalmente, los otros materiales temáticos vuelven a aparecer en el instrumento que los presentó por primera vez, mientras que en este, el compositor opta por cambiar constantemente el instrumento que lo presenta.

Figura 18. *Tercer Tema*



Nota. Puede escuchar la sección dando *click* en la imagen.
Nota. Recuperado del *score* de Mahler, G. (1897). *Zweite Symphonie in C moll.* Leipzig: Friedrich Hofmeister. Obtenido de https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/415749

Además, el cambio de agógica y el movimiento melódico del tema difiere de las imágenes suscitadas tanto por los temas anteriores como por la orquestación. Tonalmente también cambia, ya que, se presenta ahora en B♭ menor, acompañado por el uso de trémolo en las cuerdas. La presentación está a cargo de la flauta, duplicada por el corno inglés.

Después de un proceso de desarrollo aparece, en el compás 143, una nueva variación del segundo tema, esta variación responde al proceso de desarrollo *durchführung* en aras de continuar con la narración del argumento, a pesar del constante uso de cadencias durante la obra.

Figura 19. *Variación del Segundo Tema*

Nota. Puede escuchar la sección dando *click* en la imagen.
Nota. Recuperado del *score* de Mahler, G. (1897). *Zweite Symphonie in C moll.* Leipzig: Friedrich Hofmeister. Obtenido de https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/415749

Después de esta variación, se funde la sección con una nueva transformación del primer tema, el cual se desarrolla por medio del contrapunto.

Esta constante transformación corresponde al proceso estrófico definido en el marco teórico de la presente investigación en relación al *durchführung.* Además, nótese que, a pesar de los 193 compases que constituyen la primera parte y la introducción, solo existen cinco materiales temáticos diferentes.

Segunda Parte. La segunda parte del movimiento comienza en el compás 194 con una presentación de motivos similar a la introducción. Esta es precedida por un llamado del arpa en los bordones, en adición del uso de la percusión por medio de *crescendo* a *fortissimo* entre los compases 189 al 193. Véase el material melódico que inicia la parte:

Figura 20. *Motivos segunda Parte.*

Nota. Puede escuchar la sección dando *click* en la imagen.
Nota. Recuperado del *score* de Mahler, G. (1897). *Zweite Symphonie in C moll.* Leipzig: Friedrich Hofmeister. Obtenido de https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/415749

Ahora bien, como se mencionó anteriormente, este movimiento tiene una forma tripartita compuesta, por lo tanto, la función de esta parte en dicha forma es la de desarrollar los materiales presentados en la primera; este desarrollo, como se ha insistido en ocasiones, es evidente gracias al proceso de transformación temática *durchführung*, ya que, a partir del compás 220, se realizan nuevas modificaciones al segundo tema:

Figura 21. *Transformación Segundo Tema*

Nota. Puede escuchar la sección dando *click* en la imagen.
Nota. Recuperado del *score* de Mahler, G. (1897). *Zweite Symphonie in C moll.* Leipzig: Friedrich Hofmeister. Obtenido de https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/415749

En adición, es pertinente mencionar que el acompañamiento de estas transformaciones tiene una gran similitud a la marcha por el ritmo que lo identifica.

No obstante, en la segunda parte no solo se realiza el desarrollo de los materiales de la primera parte, sino también aparece en el compás 263, como lo menciona I. Barsova (2012) una reminiscencia de una sección temática del primer movimiento de la sinfonía (pp. 105-106). Por supuesto, para evidenciar esta similitud, se requeriría una comparación con el primer movimiento, lo que supera la presente investigación-creación.

A partir del compás 310 se realiza la variación de la primera sección de la segunda parte, identificada por las constantes cadencias melódicas en la familia de las maderas; esta sección, al igual que la mencionada, no posee una carga temática importante, pues funciona como preparación para la siguiente sección:

Figura 22. *Candencias melódicas cuarta sección.*

Nota. Puede escuchar la sección dando *click* en la imagen.
Nota. Recuperado del *score* de Mahler, G. (1897). *Zweite Symphonie in C moll.* Leipzig: Friedrich Hofmeister. Obtenido de https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/415749

La última sección de la segunda parte es bastante contrastante respecto a las anteriores, empieza en el compás 325 y termina en el 402; este contraste es evidente, en primer lugar, por la misma construcción melódico-rítmica del tema y, en segundo lugar, por el acompañamiento que es solo de cuerdas con trémolo. La gran extensión de esta sección se justifica en el hecho de que por medio del proceso *durchführung* se realiza la variación constante del tercer tema de la primera parte:

Figura 23. *Desarrollo Tercer Tema*

Nota. Puede escuchar la sección dando *click* en la imagen.
Nota. Recuperado del *score* de Mahler, G. (1897). *Zweite Symphonie in C moll.* Leipzig: Friedrich Hofmeister. Obtenido de https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/415749

Tercera Parte. Por último, aparece la tercera parte del movimiento, la cual es la más extensa, ya que, es acá donde se da resolución a toda la tensión dramática acumulada durante la sinfonía. Empieza en el compás 403, empero esta sección se funde con la anterior, por lo que es difícilmente reconocible únicamente de forma auditiva, pues al realizar la escucha de la sinfonía, se puede apreciar que la distensión del clímax de la sección se da hasta el compás 418, I. Barsova (2012) menciona al

respecto que el clímax de la sección se fusiona con el recitativo dramático, lo que convierte el tejido musical en una tensa pulsación rítmica (p.106), por lo tanto, véase el punto de quiebre entre las dos partes:

Figura 24. *Transición entre Segunda y Tercera parte.*

Nota. Recuperado del *score* de Mahler, G. (1897). *Zweite Symphonie in C moll.* Leipzig: Friedrich Hofmeister. Obtenido de https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/415749
Nota. Puede escuchar la sección dando *click* en la imagen.

Una vez concluida la transición entre partes, aparece nuevamente el contrapunto de la segunda sección de la introducción de la sinfonía en el compás 418 —en donde concluye el proceso de distensión—. Recuérdese que allí se anticipaban motivos de los materiales temáticos expuestos posteriormente, lo que sucede nuevamente en esta sección.

Ahora, en el compás 418 aparece, como especie de reexposición, el primer tema en el corno —nótese la reiteración tímbrica que hace Gustav Mahler del material temático, es decir, la presentación de este en el mismo instrumento, a fin de contribuir a la memorización de la idea musical—. El compositor recuerda este material temático importante para la sinfonía, antes de presentar por primera vez la respuesta a las preguntas gestadas al inicio de la sinfonía:

Figura 25. *'Reexposición' del Primer Tema*

Nota. Puede escuchar la sección dando *click* en la imagen.
Nota. Recuperado del *score* de Mahler, G. (1897). *Zweite Symphonie in C moll.* Leipzig: Friedrich Hofmeister. Obtenido de https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/415749

La respuesta mencionada aparece con el coro *a capella* en el compás 472. Es acá donde participa por primera vez este formato adicional, ya que, la transmisión de la respuesta debía ser literal, el compositor escoge la tonalidad de G♭ mayor para esta presentación:

Figura 26. *Respuesta: Aufersteh'n, ja aufersteh'n wirst du*[104]

Nota. Reducción hecha por el Autor, a partir del *score* de Mahler, G. (1897). *Zweite Symphonie in C moll.* Leipzig: Friedrich Hofmeister. Obtenido de https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/415749
Nota. Puede escuchar la sección dando click en la imagen.

No obstante, como puede evidenciarse, el material ritmo-melódico sobre el que se basa el texto es el del segundo tema —presentado en la primera parte del movimiento—, solo que se abandona la similitud con el *dies iræ,* ya que, la carga

[104] «*Resucitarás, sí resucitarás*». Traducción por el Autor.

semántica del tema es distinta, pues ya no representa la muerte, sino la resurrección como respuesta.

Ahora, en el compás 560, aparece nuevamente el tercer tema de la primera parte, solo que ahora es acompañado por texto, específicamente con el verso «*O glaube, mein Herz, o glaube*»[105]*:*

Figura 27. *«O glaube, mein Herz, o glaube»*

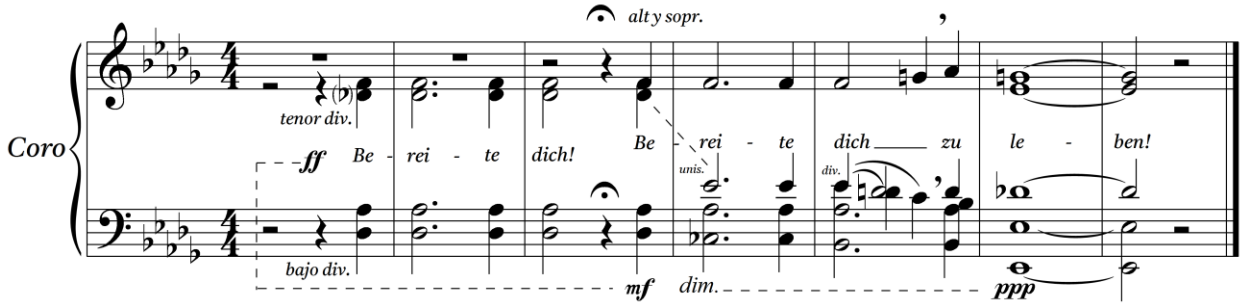
Nota. Recuperado del *score* de Mahler, G. (1897). *Zweite Symphonie in C moll.* Leipzig: Friedrich Hofmeister. Obtenido de https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/415749
Nota. Puede escuchar la sección dando *click* en la imagen.

Este verso, como se hará evidente más adelante, es el inicio de los que escribe Mahler para complementar el texto de Klopstock. La presentación del texto se alterna con corales en los cornos.

Otro elemento formal importante para este movimiento es el que señala I. Barsova (2012), ya que, en el compás 633, cuando el coro canta en *fortissimo* se produce el quiebre emocional de toda la obra. El verso «*Bereite dich zu leben!*» es el que prepara todo este quiebre (p.107), ya que, a partir de este punto se da el desenlace de toda la tensión dramática que acumulaba la pieza, es, por lo tanto, la reiteración de la respuesta a la gran pregunta.

[105] *¡Oh, créelo, corazón mío, créelo!*

Figura 28. *Quiebre emocional del movimiento. «Bereite dich zu leben!»*



Nota. Reducción hecha por el Autor, a partir del *score* de Mahler, G. (1897). *Zweite Symphonie in C moll.* Leipzig: Friedrich Hofmeister. Obtenido de https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/415749

Nota. Puede escuchar la sección dando click en la imagen.

Coda. La *coda*, comienza en el compás 640 y culmina la obra —compás 764—. Nótese que esta *coda* es de grandes dimensiones si se compara con otras secciones anteriores, puesto que, el compositor continúa introduciendo materiales temáticos en la obra a fin de sustentar el texto que está apareciendo por primera vez en toda la sinfonía. Véase, a continuación, el material temático que inicia la *coda:*

Figura 29. *Material temático de la Coda*

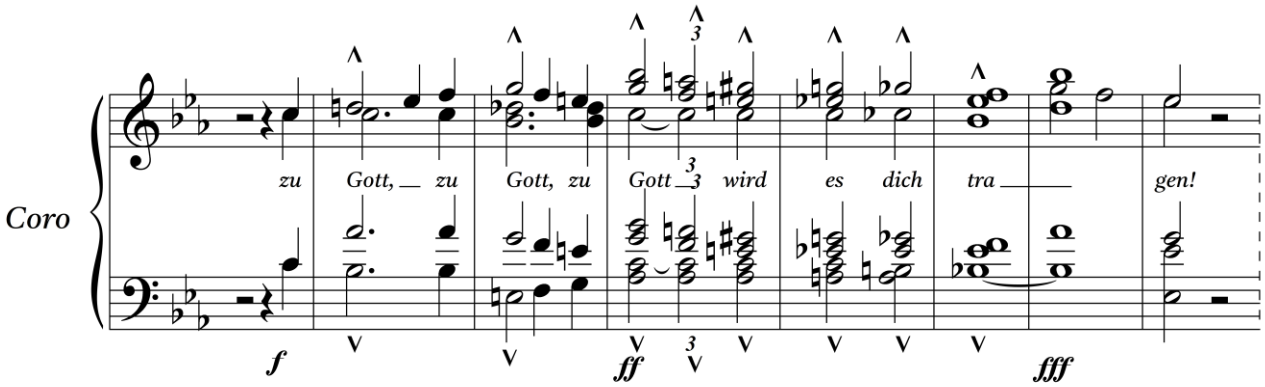
Nota. Copia hecha por el Autor, a partir del score de Mahler, G. (1897). Zweite Symphonie in C moll. Leipzig: Friedrich Hofmeister. Obtenido de https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/415749

Nota. Puede escuchar la sección dando click en la imagen

Como puede notarse, existe una similitud entre este material y la variación del segundo tema presentada en la segunda parte del movimiento.

El clímax de esta gran sección, y de toda la sinfonía, puede ser ubicada entre los compases 726 y 732 con el verso final «*Zu Gott wird es dich tragen!*»[106]:

Figura 30. *«Zu Gott wird es dich tragen!»*



Nota. Reducción hecha por el Autor, a partir del *score* de Mahler, G. (1897). *Zweite Symphonie in C moll.* Leipzig: Friedrich Hofmeister. Obtenido de https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/415749

Nota. Puede escuchar la sección dando click en la imagen.

Para concluir todo el análisis anterior, puede sintetizarse, como lo menciona I. Barsova (2012), todo el movimiento en tres esferas emocionales —irreconciliables entre sí— (pp.101-102):

I. Esfera. ***Rostro de la muerte.*** Temas corales y fanfarrias.

II. Esfera. ***Subjetividad —yo—.*** Espíritu perturbado.

III. Esfera. ***Resurrección.*** Tema de la respuesta.

Estas esferas sintetizan la pugna entre los distintos elementos narrativos que giran en torno a la gran respuesta.

Representaciones Simbólicas. Ahora, en esta sección se describen de manera sucinta ciertos elementos musicales que se relacionan directamente con el programa,

[106] *¡Habrá de llevarte a Dios!*

puesto que, si bien toda la música está supeditada al argumento extramusical que da sentido a la segunda sinfonía de Mahler, hay unos elementos que por su iteración e importancia histórica tienen una mayor relevancia para la obra.

I. Barsova (2012), menciona al respecto que Mahler no busca nuevas formas de representación, puesto que, por el contrario, toma «imágenes musicales» que ya tienen un arraigo cultural en occidente, en aras de que su intención extramusical sea comprendida.

Además, como se mencionó en el análisis lírico de la presente investigación-creación, Terry Eagleton mencionaba cómo la perduración de un significado de determinado símbolo depende de su aceptación social, es por este motivo que tomar convencionalismos musicales —también denominados, en la presente investigación-creación, como *representaciones simbólicas*— facilita el proceso de intelección del significado de determinada obra, pues la asociación del objeto significante —símbolo— con su carga semántica histórico-social facilita el proceso de interpretación.

Dentro de estos convencionalismos se encuentran:

I. ***Dies iræ***. El «*dies iræ*» es un himno latino que data del s. XIII, en el cual se representan las imágenes del día del juicio final, este himno —específicamente la melodía— ha sido usado ingente cantidad de veces en la historia de la música occidental, por este motivo tanto los compositores como el público —que reconocen esta melodía— asocian los motivos melódicos del «*dies iræ*» inmediatamente con este concepto. Es por lo anterior que Gustav Mahler usó esta melodía en sus temas a fin de que su intención extramusical fuese entendida fácilmente.

II. ***Coro.*** El coro es un formato vocal que se ha usado desde el barroco para la transmisión literal de un texto, además de que en una gran cantidad de ocasiones se hace para transmitir un texto religioso, como el que propone Mahler para su sinfonía. Puesto que el coro es usado por Mahler para explicitar su especulación religiosa-filosófica, cuando canta el coro se dejan de lado las reminiscencias temáticas del *dies iræ* mencionadas anteriormente, para que estas no alteren el sentido del texto de Klopstock.

III. ***Imitación entonativa del habla***. Esta imitación se realiza a fin de representar instrumentalmente las inflexiones de la voz cuando habla, por ejemplo, para las preguntas se utilizan motivos melódicos ascendentes.

IV. ***Silencio-Muerte.*** Este resulta crucial para la sinfonía, ya que, desde el periodo barroco, se utiliza el silencio total para indicar la muerte —por ende, la música que suena después de este representa lo que está más allá—. En esta sinfonía, Mahler usa el silencio justo antes de que aparezca la primera sección coral con la respuesta. Barsova (2012) menciona que "antes de que se escuche la respuesta, llega un momento de silencio, como si declarara el universo, un momento de gran silencio, que solo es roto por la voz de la última criatura: el pájaro (comentario en la parte de la flauta: *wie eine Vogelstimme*[107]), esa frontera que cruzan todos los seres

[107] Como la voz de un pájaro.

vivos.” (p.106-107), nótese cómo el silencio se convierte en la transición entre la vida y la muerte en esta sinfonía.

Una vez explicitadas estas representaciones simbólicas importantes para la sinfonía de Mahler gracias a su iteración, se da por finalizado el presente capítulo, puesto que el objetivo de este fue cumplido, a saber, hacer el análisis formal y conceptual de la obra, con el fin establecer relaciones entre estos elementos abstraídos y la composición de la presente investigación-creación.

Lo anterior, para evitar que los resultados del análisis sean meras abstracciones carentes de relación con la composición de «*Constelaciones. Poema Sinfónico para Orquesta y Coro, basado en el poema homónimo de José María Rivas Groot*». Por esto, en el próximo capítulo, se realizará una similitud en la explicitación de la relación música-concepto —como la realizada en este—, con la diferencia que será aún más rigurosa, puesto que también debe hacerse explícita la relación entre la composición y los elementos abstraídos del análisis lírico-conceptual del poema de José María Rivas Groot.

CAPÍTULO VI. «CONSTELACIONES. POEMA SINFÓNICO CORAL»

Una vez realizados el análisis lírico del poema «*Constelaciones*» de José María Rivas Groot —referente extramusical— y el análisis conceptual de la sinfonía «*Auferstehung*» de Gustav Mahler —referente estético—, se explicita ahora la relación entre los elementos abstraídos de estos análisis y su aplicación en la composición de «*Constelaciones. Poema Sinfónico Coral*».

Téngase en cuenta que, si bien puede realizarse la explicación total de los elementos musicales utilizados, la extensión de la obra haría este capítulo innecesariamente extenso; por el contrario, se opta por continuar con la lógica de los capítulos IV y V, en donde lo que resultaba de interés era la relación entre los elementos de la obra artística y el concepto que la inspira, no los elementos estrictamente disciplinares que no posean relación directa con el programa[108].

Por otra parte, en el marco metodológico de la presente investigación-creación se mencionaron los 'ejercicios de composición' como una herramienta metodológica previa a la composición, es por esto por lo que en el presente capítulo se mencionarán de forma sucinta dichos ejercicios, pues gracias a estos fue posible la composición de la

[108] Es cierto que todos los elementos tienen relación con el programa, ya que, están supeditados a este; no obstante, hay elementos en los que es más evidente esta relación, por ende, es en esos que se centrará la relación del presente capítulo.

presente investigación-creación; además, de una breve mención del proceso de difusión de la composición.

Por todo lo anterior, y en aras de realizar una descripción detallada del proceso creativo de la presente investigación-creación, este capítulo se dividirá en las siguientes secciones:

I. Actividades Previas a la Composición

II. Composición de «*Constelaciones. Poema Sinfónico Coral*»

III. Difusión de «*Constelaciones. Poema Sinfónico Coral*»

VI.I Actividades Previas a la Composición

Como se mencionó anteriormente, existen actividades previas a la composición que aún no han sido detalladas, por este motivo, se agrega esta sección en el presente capítulo, con el fin de evidenciar las dos grandes exploraciones realizadas: la pintura al óleo y los ejercicios de composición.

a. Pintura al óleo

Como se puede evidenciar, se hizo una exploración en otros campos del arte, específicamente en la pintura, pues una vez realizado el análisis lírico del poema se llevó estos resultados a un cuadro al óleo —realizado por el autor de la presente investigación-creación—, a fin de representar visiblemente la experiencia estética con el poema. ¿por qué realizar una pintura para una composición musical?, la respuesta a esta pregunta es que (1) existe una relación consustancial entre el interés del

compositor por otros campos del arte y (2) porque es una de las maneras más prácticas de sintetizar una experiencia estética, puesto que además de la prosa realizada para sintetizar el argumento, se realiza la pintura para sintetizar dicha experiencia estética —recuérdese la relación *apreciación-comprensión* tratada en el marco teórico—. En conclusión: *la prosa* en relación con la *comprensión* del poema y ahora *la pintura* en relación con la *apreciación* del poema.

Esta experimentación puede ser detallada en la siguiente figura —esta experimentación fue realizada sin experiencia previa en la pintura al óleo—:

Figura 31. *«Constelaciones» óleo sobre lienzo*

Nota. Gutiérrez, J (2022) «*Constelaciones*» *Óleo sobre lienzo*

Se escoge como forma de representación la *supernova*[109], en adición a un fondo plagado de estrellas —que son las que forman las constelaciones[110]—, puesto que la *supernova* es uno de los eventos más violentos en el universo, lo que destruye todo lo que esté en su radio próximo, este evento astronómico se relaciona con el argumento de las *constelaciones* en el poema que decían que «la humanidad está condenada a un ciclo imperecedero de destrucción-creación», por este motivo se utiliza la *supernova,* pues es exactamente el mismo ciclo de destrucción-creación pero de las estrellas masivas. Por lo anterior, el cuadro representa esa ambigüedad entre *belleza-violencia*, *creación-destrucción* y *vida-muerte.*

b. Ejercicios de Composición

Ahora, como se mencionaba en el marco metodológico de la presente investigación-creación, estos ejercicios de composición sirven como base para la aplicación-reflexión de nuevos contenidos teóricos más allá del programa de la Lic. en Música de la Universidad Pedagógica Nacional. Estos fueron guiados por el compositor colombiano Marius Díaz, quien se encuentra realizando estudios de especialización en composición en la Escuela Superior de Música Reina Sofía de España.

En total fueron cuatro ejercicios de composición que serán descritos brevemente; no obstante, en los anexos de la investigación, encontrará las partituras completas de los ejercicios.

[109] Una *supernova* es la explosión de una estrella masiva cuando termina la quema de combustible interno, lo que genera una pérdida de presión haciendo que la estrella colapse debido a su gravedad.

[110] Recuérdese que una 'constelación' es una agrupación de estrellas en la bóveda celeste, pero dicha agrupación es realizada por el observador desde la tierra.

I. Acordes Cuartales. El primer ejercicio de composición fue acerca de la experimentación con nuevas estructuras acordales, en específico con los acordes cuartales, el formato utilizado para este fue trompeta y coro de voces mixtas, ya que, era uno de los formatos pensados en primera medida para la composición de «*Constelaciones. Poema Sinfónico Coral*». Técnicamente, el ejercicio está basado sobre un acorde cuartal con base en la nota Fa (Fa, Si♭, Mi♭, La♭), todos los intervalos son justos; no obstante, se realiza la alteración cromática del acorde en aras de crear disonancia. Por último, las cadencias son realizadas con la resolución cromática de un acorde cuartal, en donde todas las voces están situadas a medio tono del acorde final —que es el mismo con el que empieza el ejercicio de composición—.

Figura 32. *Ejercicio de Composición No. 1 - Acordes Cuartales*

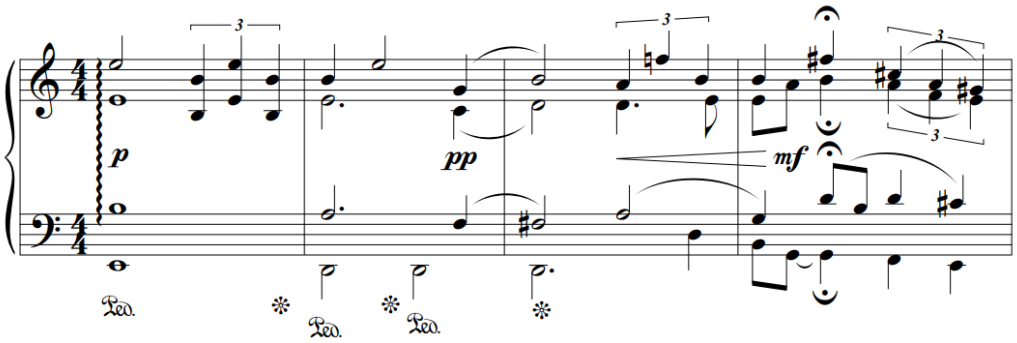
Nota. Elaboración Propia (2022). Puede escuchar los ejemplos dando *click* en la imagen.

Este ejercicio contribuye, en primera medida, al aprendizaje de la construcción y conducción de acordes construidos por cuartas y, en segundo lugar, a la creación de cadencias con otras estructuras acordales diferentes a las convencionales.

II. Atonalidad, relación consonancia-disonancia. En este ejercicio de composición se hace una exploración de la atonalidad; no obstante, esta atonalidad está supeditada a una relación de consonancia-disonancia, en donde se hace una transición entre la consonancia perfecta hasta la disonancia dura. El formato original de este ejercicio es el cuarteto de cuerdas, sin embargo, en aras de facilitar el análisis, se

realizó una reducción para piano que es la que se puede observar en la siguiente figura —en los anexos encontrará tanto la versión para cuarteto como la reducción—:

Figura 33. *Ejercicio de Composición No. 2 – Atonalidad*



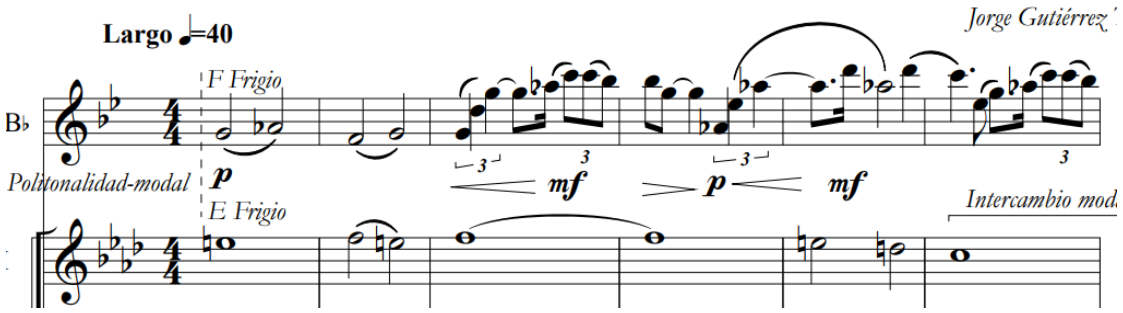
Nota. Elaboración Propia (2022). Puede escuchar los ejemplos dando *click* en la imagen.

Este ejercicio resulta bastante relevante, ya que, (1) fue complejo desprenderse de las relaciones tonales que han estado presentes toda la vida del compositor y (2) el resultado de este ejercicio resulta interesante explorarlo más adelante en la orquesta. En adición, el compositor Marius Díaz menciona, al revisar el ejercicio, que la disonancia que aparece en el segundo compás (Re – La – Mi - Si) es demasiado precipitada, puesto que la transición consonancia-disonancia puede hacerse de forma más paulatina, por tal motivo, esta estructura vertical no se incluye en la versión final de *Constelaciones*.

III. Modalidad, Polimodalidad, Politonalidad-polimodalidad. Estos contenidos si bien son todos independientes fueron puestos en práctica en un mismo ejercicio, a fin de contrastar las posibilidades que ofrecen cada uno de estos en el mismo formato instrumental y con la misma relación de nota raíz, para asegurar la disección textural mencionada en el marco teórico, se escoge el formato de orquesta de cuerdas más

trompeta solo en B♭, ya que, este timbre es fácilmente separado de la orquesta. Nótese esta disección textural en la siguiente figura:

Figura 34. *Ejercicio de Composición No. 3 – Modalidad, PM, PT-PM*



Nota. Elaboración Propia (2022). Puede escuchar los ejemplos dando *click* en la imagen.

En este ejercicio de composición se realizó un trabajo exhaustivo a nivel formal, ya que, como puede evidenciarse al contrastar con los ejercicios anteriores, este es mucho más extenso, pues ya posee una forma tripartita simple.

IV. Escalas a dos octavas. Por último, se realiza la composición de una fuga con base en una escala compuesta a dos octavas, la cual está formada por la superposición de una escala simétrica y una escala de tonos enteros con sensible. Esta composición es la más compleja a nivel técnico, debido a la velocidad de la pieza y de las alteraciones que tienen cada uno de los instrumentos, se establecen los acordes característicos a partir de la nota raíz de la escala. Puede observarse en la siguiente figura la construcción de los acordes característicos a partir de la altura de los sonidos principales. Se señala el tetracordio mayor presente en la escala, con el fin de evitar esta relación melódico-armónica que podría generar la sensación de tonalidad.

Figura 35. *Ejercicio de Composición No. 4 – Escalas a dos octavas*

Nota. Elaboración Propia (2022). Puede escuchar los ejemplos dando *click* en la imagen.

Este ejercicio deseaba incorporarse a la composición de «*Constelaciones. Poema Sinfónico Coral*»; sin embargo, por la dificultad técnica de la pieza, será omitida. De los aprendizajes técnicos de esta composición vale destacar el uso de cadencias melódicas por espejo para definir formalmente la obra. Además de la diferenciación de la sección de la escala que se usa a partir de su registro, así puede evitarse la confusión con una escala alterada cromáticamente.

VI.II. Composición de «Constelaciones. Poema Sinfónico Coral»

Una vez documentadas todas las actividades previas a la composición, se realiza ahora la explicitación de la relación entre música-concepto en la presente investigación-creación.

A continuación, encontrará un código QR, el cual lo redireccionará a *YouTube,* allí puede escuchar «*Constelaciones. Poema Sinfónico Coral*», con el fin de facilitar la lectura de la partitura, se realizó una reducción de la orquesta para el video; no obstante, el *score* completo del poema sinfónico podrá encontrarlo en los anexos.

Figura 36. *Código QR. «Constelaciones. Poema Sinfónico Coral»*

Nota. Elaboración Propia (2022). Puede escanear el código con su teléfono móvil, o dar *click* en la imagen para ver y escuchar la composición completa.

Ahora bien, para la representación de la semántica poética de *Constelaciones* por medio de los elementos idiomático-musicales abstraídos del análisis conceptual del *«Im tempo des Scherzos»* de la sinfonía *Auferstehung* de Gustav Mahler se tuvieron en cuenta los siguiente criterios:

1. Experiencia previa, ya que, no se contaba con una profundización en el área de composición, además, dicha experiencia también se refiere a los contenidos de la

Licenciatura en Música de la Universidad Pedagógica Nacional, que si bien fueron ampliados, no se buscó desvincularse del todo de estos.

2. Relación con el contexto de los referentes, ya que, las obras seleccionadas pertenecen a finales del s. XIX, por lo que se buscó que las formas de representación tuviesen relación con este contexto histórico, no de forma rigurosa, ya que, también se tomaron diversos procedimientos propios del s. XX, pero que aún guardan estrecha relación con los referentes[111].

3. Las posibilidades técnicas de la Orquesta Sinfónica de la Universidad Pedagógica Nacional, sobre las cuales se reflexionará más adelante, puesto que la obra tuvo transformaciones con base en los resultados previos del montaje[112].

Por lo tanto, el presente producto artístico, está basado en los elementos disciplinares construidos durante el proceso de estudios de la Licenciatura en Música, en adición de los conocimientos adquiridos durante la presente investigación-creación, por ende, es la obra un puente entre el programa disciplinar de la Licenciatura en Música y unos conocimientos más allá de este.

a. Instrumentación

La instrumentación para la presente investigación-creación no es muy extensa, puesto que fue pensada para el conjunto de Orquesta Sinfónica de la Universidad

[111] Dentro de estos puede mencionarse el uso de la politonalidad, la cual, se empezó a gestar gracias a los poliacordes usados por el propio Gustav Mahler en su décima sinfonía inconclusa.

[112] Estas transformaciones serán explicitadas en el octavo anexo: **VIII. Transformaciones de «Constelaciones. Poema Sinfónico Coral» a partir de su proceso de interpretación.**

Pedagógica Nacional, aun así, se usaron dos instrumentos que no posee esta orquesta —celesta y arpa—; no obstante, estos pueden ser emulados por pianos eléctricos[113].

El formato es similar al que puede encontrarse en el marco teórico, solo que, como se había mencionado antes, la inclusión del coro en el género de poema sinfónico no es recurrente. A continuación, se encuentra a detalle la instrumentación usada en esta composición:

Tabla 19. Instrumentación de «Constelaciones. Poema Sinfónico Coral»

Instrumentación de «Constelaciones. Poema Sinfónico Coral»					
Maderas	**Metales**	**Percusión**	**Cuerdas**	**Voces**	**Otros[114]**
Flautas a 2 (y *piccolo*)	Tp. a 2 en B♭	Timbales (4)	Violines 1ros y 2dos	Soprano	Celesta
Oboes a 2	Tb. a 2	*Glockenspiel*	Violas	Alto	Arpa
Cl. a 2 en B♭	Cornos a 4	Camp. Tubulares	Violonchelos	Tenor	
Fagotes a 2	Tuba	Plat. Sus. y de Choq.	Contrabajos	Bajo	

Nota. Elaboración Propia (2022)

b. Forma

Esta composición programática, está supeditada al texto del poema *Constelaciones* de José María Rivas Groot, por este motivo es que se divide el poema sinfónico en tres partes, —al igual que el «*Im tempo des Scherzos*» de la segunda sinfonía de Mahler—.

[113] No obstante, dentro de las transformaciones mencionadas, se sustituyeron estos instrumentos por el vibráfono y el piano.

[114] Aunque se denominen como 'otros', en realidad, estos instrumentos se suelen agrupar con la sección de la percusión.

Está división formal responde al análisis lírico del poema, puesto que la poesía consta de tres partes definidas por la intervención de los personajes, a saber, *hombre-constelaciones-hombre*. No obstante, la forma general del poema sinfónico es libre, puesto que, a pesar de dividirse en partes se hace uso del proceso de *durchführung,* analizado a propósito del «*Im tempo des Scherzos*» de la segunda sinfonía de Mahler, ya que, los materiales temáticos transitan incesantemente por todas las partes y secciones de la obra[115], por ende, nótese la primera relación importante entre los dos análisis realizados anteriormente: por una parte, la forma del poema estructura la forma del poema sinfónico y, por otra parte, el proceso de desarrollo *durchführung* sugiere cómo se va a realizar el tratamiento temático en función de dar una unión narrativa ininterrumpida a las tres partes —puesta en segundo plano en una sección *intermezzo* que será expuesta más adelante—[116].

A continuación, se encuentran los temas que inician cada una de las partes de la composición, por supuesto, cada uno de estos materiales temáticos será relacionado con el concepto más adelante en el presente capítulo, por ahora, se exponen a modo ilustrativo para facilitar la identificación formal del poema sinfónico. Véase, a la izquierda de cada tema, el instrumento que lo presenta, a fin de facilitar su reconocimiento tanto en el análisis de la partitura como en la escucha de la obra:

[115] La explicación del porqué será detallada en la siguiente sección del capítulo.

[116] Esta unión ininterrumpida es del argumento, no de los procesos musicales, ya que, existen cesuras y cadencias que facilitan una división seccional del poema sinfónico, lo cual no va en detrimento del proceso *durchführung,* puesto que este desarrollo temático que transita por la forma no significa que sea una forma continua —desde lo musical—.

Figura 37. *Temas que definen la forma del Poema Sinfónico Coral «Constelaciones»*

Nota. Puede escuchar el comienzo de cada parte dando *click* en cada tema.

Nota. Elaboración Propia, tomado del *score* de Gutiérrez, J. (2022). «*Constelaciones. Poema Sinfónico Coral*», Universidad Pedagógica Nacional.

Los temas que se presentan sirven como guía para entender la forma; sin embargo, no significa que sean los temas más relevantes para la composición. La relevancia temática será explicitada en la relación música-argumento.

Ahora bien, a continuación se presenta la síntesis formal de todo el poema sinfónico, cada una de las partes —y sus secciones— son aclaradas con doble barra de compás, a su vez, varias de estas pueden ser divididas —desde lo musical— en unidades más pequeñas; por lo tanto, el hacerlo disecciona estructuralmente la obra, sin embargo, esta división es a su vez la organización del discurso narrativo desarrollado en la música, lo que no va en detrimento del proceso *durchführung* utilizado durante la composición. Véase dicha síntesis:

Tabla 20. Síntesis formal de «Constelaciones. Poema Sinfónico Coral»

	Forma de «Constelaciones. Poema Sinfónico Coral»											
	Intro.	*1ra Parte* (*Epígrafe*)		*2da Parte* (*Constelaciones*)			*3ra Parte* (*El hombre*)					*Coda*
	Introd.	Tema	Quin	Largo	Vivac.	Largo	Largo	Etéreo	Tema	Coral	*Fugato*	*Coda*
Compás	1-5	6-15	16-42	43-55	56-82	83-97	98-106	107-124	125-129	130-159	160-181	182-186

Nota. Elaboración Propia (2022)

c. Representaciones Simbólicas

Ahora, de la misma forma que se realizó en el análisis conceptual de la segunda sinfonía de Mahler, se presentan ahora las representaciones simbólicas más importantes para la composición, pues si bien son más, estas son las más relevantes gracias a su iteración o porque contribuyen a darle una unidad formal a la obra.

No sobra resaltar que en esta sección se mencionarán estas representaciones de forma sucinta, pero es en la sección de *relación música-concepto* donde se hará explícita la aplicación de estas representaciones simbólicas en la presente investigación-creación.

Silencio-Muerte. Este es uno de los más importantes para la segunda sinfonía de Mahler, ya que, se da antes de la aparición del coral en el quinto movimiento de la sinfonía; así mismo, en la presente composición, este silencio aparece antes de la presentación coral de la respuesta. Se da específicamente entre la tercera y cuarta sección de la tercera parte, ya que toda la orquesta queda en silencio absoluto y es la celesta el único instrumento que irrumpe este silencio, esta división formal, no es ahora

con relación a la muerte, sino en relación al abandono de las dudas que agobiaban al ser humano; podría decirse que se da muerte a la incertidumbre del poeta.

Coro. El coro, al igual que en la segunda sinfonía de Mahler, es usado por su asociación al repertorio religioso puesto que el argumento que da José María Rivas Groot para dirimir la antítesis es que hay vida más allá de la muerte, un argumento religioso que evidencia la especulación filosófica del poeta; por otra parte, es usado como un instrumento más en adición a la orquesta, cuyo fin es el de transmitir literalmente el texto de la poesía que inspira la presente investigación-creación.

Imitación de la entonación del habla. Esta ya fue definida en el capítulo V de la presente investigación. Hace referencia a cómo los compositores hacen uso de la altura, y por tanto de la dirección melódica para imitar el habla humana. Lo anterior puede evidenciarse en la presente composición en el primer y segundo tema, ya que, están construidos con base en la entonación ascendente del habla cuando se hace una pregunta.

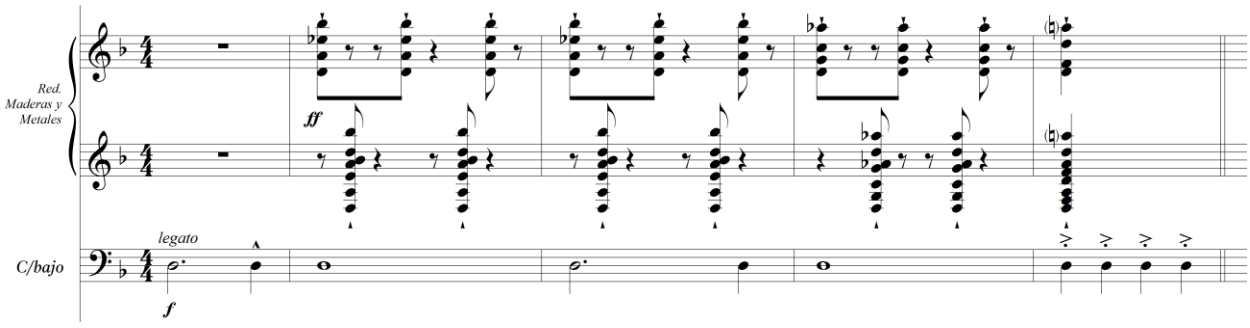
Cambio de modo en la tónica. Esta representación simbólica es de las más usadas en la música occidental, y consiste en cambiar el modo de un acorde para crear un resultado *patético,* este puede encontrarse ampliamente en la música de L. Beethoven, y en la presente investigación-creación se utiliza con el mismo fin, específicamente en las cuerdas entre la segunda sección de la primera parte y la segunda parte; y en la *coda* de la composición.

d. Relación música-concepto

La relación entre música-concepto se hará de forma similar que en el análisis de la segunda sinfonía de Mahler, es decir que explicitará *grosso modo* el argumento según la forma relacionada en la sección anterior. La composición narra los elementos afectivos y conceptuales dilucidados mediante el análisis lírico del poema, a su vez, todos los elementos temáticos poseen relación directa con este, por lo anterior esta sección se dividirá según la forma del poema sinfónico.

Introducción. La introducción es bastante corta y sin material melódico relevante, por el contrario, es rítmicamente fuerte, su función narrativa es la de introducir el carácter ambiguo de la obra, ya que, el epígrafe del poema demuestra la inquietud del ser humano ante la inmensidad de la noche. Por este motivo —al igual que en la *noche transfigurada*— se empieza con una nota en los bajos simulando la noche, seguida inmediatamente de acordes por cuartas y quintas que evidencian esta incertidumbre del epígrafe.

Figura 38. *Introducción. Carácter del Epígrafe*

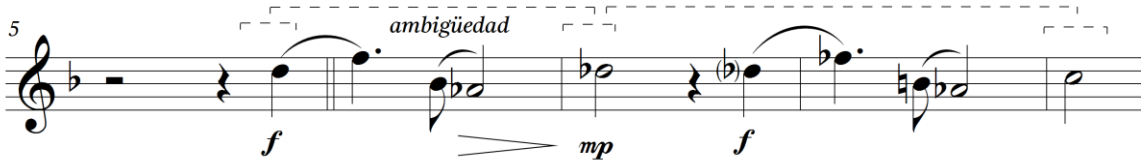


Nota. Elaboración Propia (2022). Puede escuchar la sección dando *click* en cada tema.

Primera Parte. Toda la primera parte corresponde a la primera intervención del *hombre* en el poema, a pesar de que estructuralmente sea solo la primera estrofa, para la composición tiene una mayor duración de la que se esperaría, puesto que más que funcionar como un epígrafe para la segunda parte, esta muestra la pugna interna del ser humano por responder los interrogantes que le agobian —todavía incognoscibles pues no se han presentado—, además de mostrar la similitud en los sentimientos del *ser humano* y de *las constelaciones.* Véase, a mayor profundidad la narrativa argumental en las secciones de la primera parte a continuación.

Tema Principal - Leitmotiv. Una vez que los bloques rítmicos orquestales de la introducción dejan entrever el carácter del argumento, aparece el primer tema de la composición. Este tema está construido sobre la tonalidad de Re menor; no obstante, como el *ser humano* se encuentra en un momento emocional fluctuante, desaparece inmediatamente la tonalidad diatónica para convertirse en una tonalidad ampliada cromáticamente, en donde la última nota del motivo del tema pasa a ser la nueva tónica, la cual, sigue cambiando debido a la fluctuación emocional mencionada —aunque toda la armonía de esta sección sigue siendo tonal—.

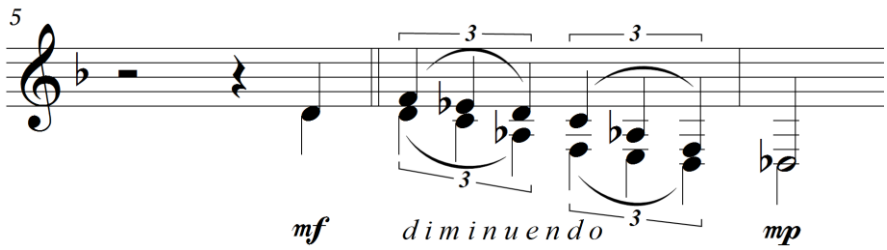
Figura 39. *Primer motivo del 1er tema. Ambigüedad Emocional*



Nota. Elaboración Propia (2022). Puede escuchar la sección dando *click* en cada tema.

A su vez, aparece una variación inmediata del tema en los cornos, creando mayor disonancia, y por ende más inestabilidad emocional.

Figura 40. *Variación del 1er Tema. Contribución a la Inestabilidad*



Nota. Elaboración Propia (2022)

Quinteto de Cuerdas. Epígrafe. Inmediatamente después de que se llega a la tónica principal —Re menor— empieza un quinteto en la sección de las cuerdas. Este quinteto introduce uno de los materiales temáticos más importantes de la obra: el tema que vinculará a lo largo de la pieza a los dos actores del coloquio, a saber, *el hombre* y las *constelaciones.* Este tema es introducido por la viola y se desarrolla inmediatamente en todas las cuerdas. La tonalidad sigue siendo —Re menor—:

Figura 41. *Segundo Tema. Unión hombre-constelaciones*

Nota. Elaboración Propia (2022). Puede escuchar la sección dando *click* en cada tema.

Sin embargo, como esta sección ya es funcionalmente el epígrafe de la 2da parte, se anticipa una de las tonalidades que más discurren a lo largo de la pieza —fa menor— y el material temático sigue siento este segundo tema, solo que ahora se trasportan internamente los motivos del tema, mostrando nuevamente la ambigüedad en los sentimientos del poeta.

Figura 42. *Epígrafe. Anticipación del discurso de las Constelaciones*

Nota. Elaboración Propia (2022). Puede escuchar la sección dando *click* en cada tema.

Esta primera parte termina con tres acordes —(1) E♮ B♮ F D; (2) E♮ G B♮ D♯; (3) E♮ G♯ B♮ A♯— que son mostrados por la celesta y el arpa, los cuales tienen como función reafirmar la inestabilidad tonal —por lo tanto, la inestabilidad emocional— y, a su vez, sirven para anticipar la modalidad de la primera sección de la segunda parte —Mi frigio en las cuerdas—.

Segunda Parte. La segunda parte es la intervención de *las constelaciones* en la poesía, por lo tanto, los materiales temáticos de esta sección no tratan de referenciar al personaje como tal, sino a lo que este argumenta durante su intervención. La forma de esta segunda parte está compuesta por tres secciones en relación al análisis de *sentido* de *Constelaciones*. La primera y tercera secciones presentan el mismo material temático, solo que con una variación importante en la tercera sección que será evidenciada más adelante.

Largo. Tema de Respuesta. El primer '*largo*' de la segunda parte introduce un material temático nuevo, puesto que es la respuesta de las *constelaciones* a la pregunta hecha por el *hombre* en la primera parte. Este tema está construido por la transición modal entre Fa frigio y Fa dórico, no posee alteraciones cromáticas en aras de no perder la cualidad modal del tema. Esta respuesta evidencia la reciprocidad en los

sentimientos de los actores del coloquio, por este motivo, este nuevo material temático es la transformación del 1er tema de la obra. Nótese, que «*las constelaciones*» son incisivas en la respuesta que dan, por esta razón el tema presenta un motivo que resulta incisivo en la construcción melódica.

Figura 43. *Tercer Tema. Tema de Respuesta*

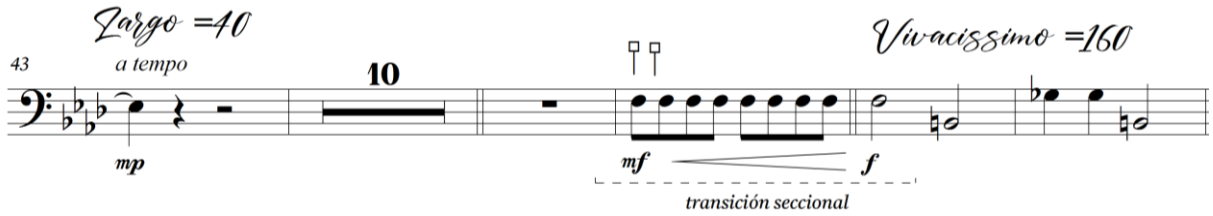
Nota. Elaboración Propia (2022). Puede escuchar la sección dando *click* en cada tema.

Ahora bien, el tema visto independientemente es consonante casi en su totalidad, puesto que la respuesta que dan las constelaciones es transparente, sincera. No obstante, las cuerdas representan a la humanidad en esta sección —también consonante—, pero la yuxtaposición de modos evidencia la pugna que se da entre los actores del coloquio en esta parte de la poesía, por tal razón, las cuerdas están sobre otro modo toda la sección —Mi frigio y Mi lidio—. Lo anterior da como resultado una disonancia fuerte por esta yuxtaposición modal, que, en primera medida es politonal —Fa frigio/Mi frigio— y después es politonal-polimodal —Fa dórico/Mi lidio—.

Por último, el 3er tema termina con el arpegio de la dominante alterada del modo frigio —Dm7(♮5)—, en adición de una cadencia frigia en los metales. Por otra parte, se da la transición a la segunda sección de la segunda parte por medio de la cuadruplicación del *tempo* de la obra —40bpm-160bpm—, para facilitar esta transición,

entra el *timpani* en corcheas, puesto que la corchea se convierte en la negra de la siguiente agógica.

Figura 44. *2da Parte. Transición Seccional 1-2*



Nota. Elaboración Propia (2022). Puede escuchar la sección dando *click* en cada tema.

Vivacissimo. Ciclo imperecedero de Destrucción. Ahora, la selección de la agógica responde a que esta segunda sección del poema representa la resignación y la ira, por lo tanto, es la que posee una mayor carga semántica. Lo anterior debido a que es el argumento principal de las *Constelaciones* para describir a la humanidad, ya que, por experiencia las estrellas han contemplado el «ciclo imperecedero de destrucción al que está condenado la humanidad», por este motivo, aparece el 4to tema de la obra, que semánticamente representa esos argumentos que dan *las Constelaciones* para sustentar su pesadumbre: *«tronos, imperios, razas, vimos trocarse en lodo; Vimos volar en polvo babélicas ciudades».*

Esta ira es representada musicalmente por un tema que oscila incesantemente entre los modos —Fa locrio y Sol♭ locrio—, la construcción melódica de este tema está supeditada a los intervalos disonantes que definen el modo locrio —9na menor y 4ta aumentada/5ta disminuida—:

Figura 45. *2da. Parte. 4to Tema. Ciclo Imperecedero de Destrucción*

Nota. Elaboración Propia (2022). Puede escuchar la sección dando *click* en cada tema.

Esta simplicidad melódica es compensada con la trasposición rápida del arpegio de las tónicas locrias usadas —Fdis y G♭dis— en adición de un ostinato en las flautas —y posteriormente en los violines— lo que contribuye al movimiento frenético de la sección[117]:

Figura 46. *2da. Parte. Compensación orquestal al 4to Tema*

Nota. Elaboración Propia (2022)

En adición, se hace uso de la amalgama para hacer más complejo el seguimiento del tema, ya que al poseer una estructura melódica muy simple puede llegar a cansar

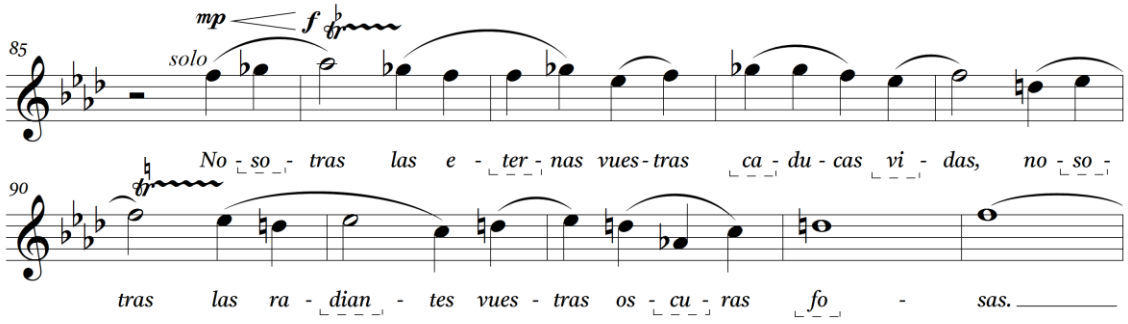
[117] Dentro de las transformaciones realizadas para la interpretación, se encuentran estos materiales de acompañamiento, puesto que debió hacerse un proceso de simplificación por su complejidad técnica. Consúltese el anexo No. 8 si se desea contrastarlos.

rápidamente, por ende, la amalgama usada al final de la presentación del tema responde a esa necesidad de hacer menos obvia la repetición del tema.

Por último, la transición entre la segunda y tercera sección se hace por medio de dos compases en redonda con un Fa a la multioctava por la orquesta —solo el *timpani* muestra la quinta disminuida del acorde de tónica: 'C♭'— lo que equivale a un compás en el *tempo largo* de la siguiente sección que vuelve a ser 40bpm.

Largo. 2do Tema. La sección final de la segunda parte presenta nuevamente el tema de respuesta, a saber, el tercero. En adición, aparece en textura coral, el segundo tema superpuesto al tercero, además, se le escribe literalmente el verso que le corresponde, a fin de que el intérprete conozca con exactitud la carga semántica del tema en ese momento y por ende contribuya a su acentuación según la fonética del mismo, puesto que, para no complejizar la sección, no se cambió la métrica para hacer coincidir la silaba tónica del verso con el tiempo fuerte o semifuerte del compás; no obstante, se espera, que el intérprete acentúe el verso según las necesidades fonéticas del mismo sin necesidad de tener que amalgamar la sección.

Figura 47. *Nueva aparición del Segundo Tema*



Nota. Elaboración Propia (2022). Puede escuchar la sección dando *click* en cada tema.

La importancia en esta aparición radica en que el segundo tema evidencia la reciprocidad emocional entre «*el hombre*» y «*las constelaciones*»*,* ya que, apareció en primera medida con la intervención del «*hombre*» en la segunda sección de la primera parte, y ahora se presenta en la tercera sección de la tercera parte, es decir, en la intervención de «*las constelaciones*»*,* evidenciando que: «existe en almas como en astros la misma pesadumbre».

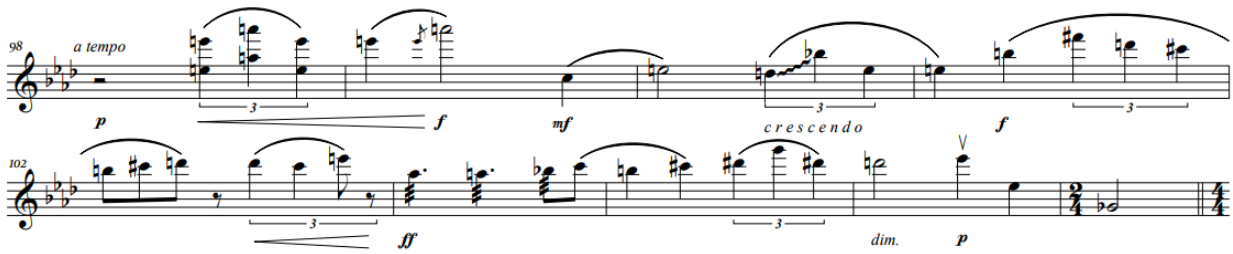
Aun así, la sección es brillante, puesto que, por primera vez en la segunda parte, hay una unidad entre el tema y su acompañamiento, aparece entonces la modalidad pura, con la misma transición de la primera sección —Fa frigio y Fa dórico—, solo que ya no hay yuxtaposición modal entre las secciones de la orquesta. Esta unidad se debe a (1) la reciprocidad mencionada y (2) al orgullo con el que cierran la sección *«las Constelaciones»*, para ello se amplía el registro de la orquesta con la adición del *piccolo* en la textura coral que cierra la segunda parte.

Tercera Parte. La tercera parte de la composición es en donde se da el desenlace de la tensión dramática del poema, es en donde *el hombre* contrargumenta la respuesta de *«las Constelaciones».* Además, como se evidenció en el análisis de la segunda sinfonía de Mahler, se hace uso del coro con el fin de que la transmisión del texto, y por lo tanto de su argumento, sea literal, evitando así cabida a dudas sobre la especulación filosófica-religiosa de José María Rivas Groot, debido a esta importancia semántica para la composición, en la tercera parte de la composición convergen nuevamente materiales temáticos presentados con anterioridad —a excepción de los temas de *las constelaciones*—.

Durchführung. Quinto Tema. En esta primera sección de la tercera parte es donde se hace más evidente el *durchführung* que condiciona toda la composición, ya que, a pesar de que la separación entre la segunda y tercera parte es evidente en el texto, en la música de la presente investigación-creación no lo es.

Esta separación se da por el pensamiento musical usado en su composición, ya que para la segunda parte se usó en mayor medida la modalidad y para la tercera parte se vuelve a la tonalidad; no obstante, esta transición —dada en la presente sección— se hace por medio de la *atonalidad.* Son solo nueve compases los que componen esta sección, pero, a su vez, son los más complejos de la obra, no por el virtuosismo de las partes sino por lo disonantes que son las relaciones acústicas en esta sección, lo que exacerba la complejidad en la afinación de la orquesta. Aparece entonces el quinto tema de la composición en los violines primeros:

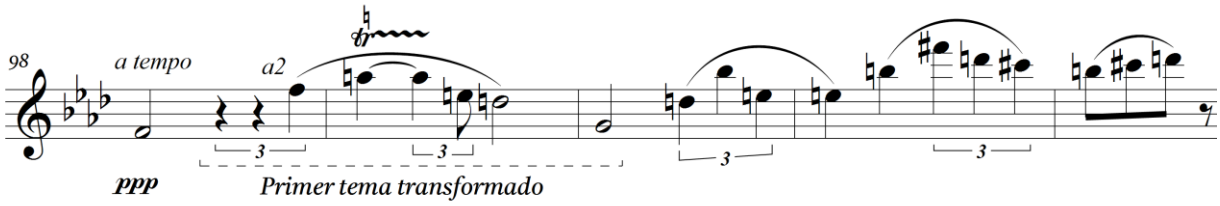
Figura 48. *Quinto Tema. Atonalidad.*



Nota. Elaboración Propia (2022). Puede escuchar la sección dando *click* en cada tema.

Ahora bien, para darle unidad narrativa a la composición, en distintas secciones se muestra —paralelo al quinto tema— el primer motivo del primer tema, es decir, del tema de la incertidumbre del ser humano.

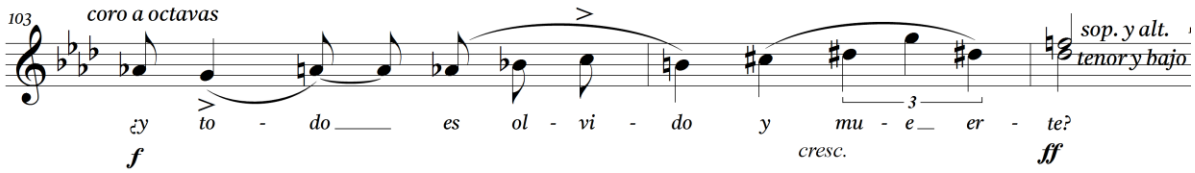
Figura 49. *Superposición del motivo del 1er Tema.*



Nota. Elaboración Propia (2022)

Se usa la atonalidad para esta sección debido a que la respuesta que dieron *«las Constelaciones»* deja desconcertado *«al Hombre»,* esta respuesta le hace dudar por un momento de sus convicciones; debido a esto, en los últimos compases de la sección aparece por primera vez el coro con la pregunta *¿y todo es olvido y muerte?,* a fin de explicitar esta duda que le agobia.

Figura 50. *Primera intervención coral: ¿y todo es olvido y muerte?*



Nota. Elaboración Propia (2022). Puede escuchar la sección dando *click* en cada tema.

Después de toda esta acumulación de tensión dada por la transición consonancia-disonancia atonal de la sección, se cierra en el noveno compás —en $^{2}/_{4}$— nuevamente con la aparición del motivo del primer tema en las flautas, oboes, celesta, *glockenspiel* y arpa, en donde la última nota del motivo pertenece también a la segunda sección de la tercera parte.

Etéreo. Desarrollo Dramatúrgico. Esta sección fue concebida como un *intermezzo,* gracias al análisis de la segunda sinfonía de Mahler, puesto que con esta sección se busca complejizar el discurso narrativo del poema, por ende, este *intermezzo* no posee un material temático nuevo en relación con el poema, su finalidad es la de retrasar la presentación de la conclusión del argumento.

No obstante, lo anterior no significa que no se dé la presentación de nuevo material, por el contrario, aparece una polimetría en la celesta, cuyo fin es el de representar lo etéreo, por ende, es el primer material melódico que hace referencia a la imagen de un espacio, no de una emoción, es por esto que al escuchar esta sección se siente un contraste con las demás secciones de la obra, ya que, el tratamiento polimétrico y la poca variación melódica sugieren un resultado de tipo impresionista o minimalista.

Figura 51. *Representación de lo etéreo. Polimetría — $^{7}/_{8}$ vs $^{3}/_{4}$ —*

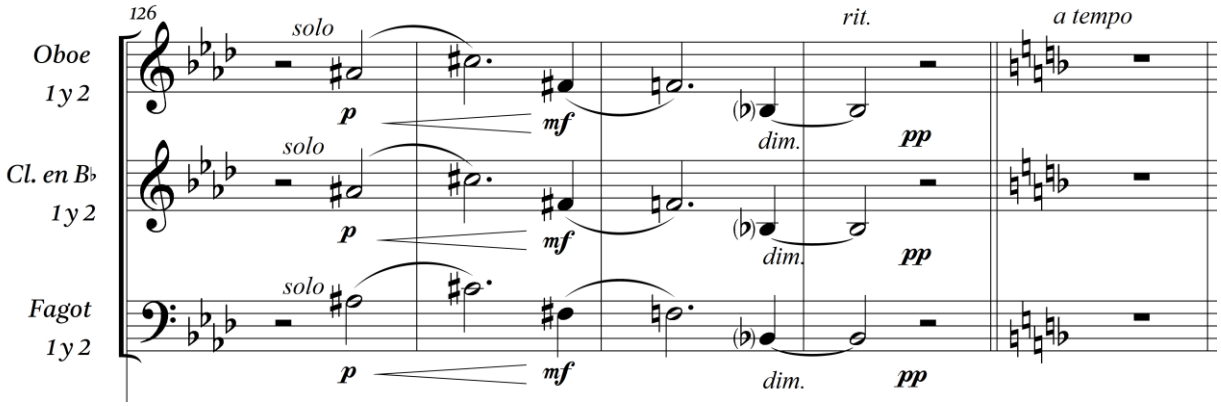
Nota. Elaboración Propia (2022). Puede escuchar la sección dando *click* en cada tema.

Lo que sucede en las demás secciones instrumentales es, por un lado, un colchón armónico en las cuerdas que acompaña este movimiento incesante de la celesta y, por otro lado, el desarrollo tímbrico del motivo superior: los clarinetes y fagotes, marchan con el $^{7}/_{8}$, y las flautas y los oboes se alternan los motivos del $^{3}/_{4}$.

Desde lo armónico esta sección transita desde Fa eólico para modular a La♭ menor, sin embargo, justo cuando se alcanza la tónica de La♭ menor, se altera cromáticamente para abandonar inmediatamente la tonalidad.

Primer Tema. Abandono de la Incertidumbre. Esta sección es la más pequeña de toda la composición —en adición a la introducción y la *coda*—, ya que, el fin de esta sección es mostrar por última vez el primer tema de la obra, es decir, el tema de la incertidumbre, puesto que, después de toda esta tensión dramática se abandonará la duda, por primera vez *el hombre* carece de miedos.

Figura 52. *Última presentación de la «Incertidumbre», 1er Tema*



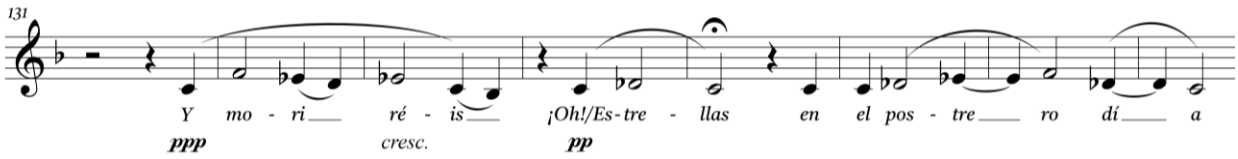
Nota. Elaboración Propia (2022). Puede escuchar la sección dando *click* en cada tema.

Esta presentación da unidad narrativa a la composición puesto que (1) aparece el tema en el epígrafe la composición, (2) después dicho tema vuelve a aparecer en la primera sección de la tercera parte con la intervención del *hombre* y, por último (3), aparece nuevamente para cerrar el ciclo de incertidumbre del ser humano ante la caducidad de la vida.

Esta pequeña sección no tiene el tiempo suficiente como para definir una tonalidad, únicamente se evidencia en la celesta la presencia de un acorde por quintas, seguido de uno por cuartas para concluir en dos acordes alterados que son dominantes para la tonalidad de la siguiente sección —Fa mayor—.

Coral. Sexto Tema - Respuesta Final. Para esta sección se usa la representación simbólica del silencio-muerte, pero transfigurada[118]. Toda la orquesta queda en silencio absoluto, interrumpido únicamente por el llamado de la celesta sobre la nota C, lo que se convierte en una nota a modo de meditación y acompaña al nuevo tema que aparece con el coro, el tema de la respuesta final:

Figura 53. *Sexto tema. Respuesta final*

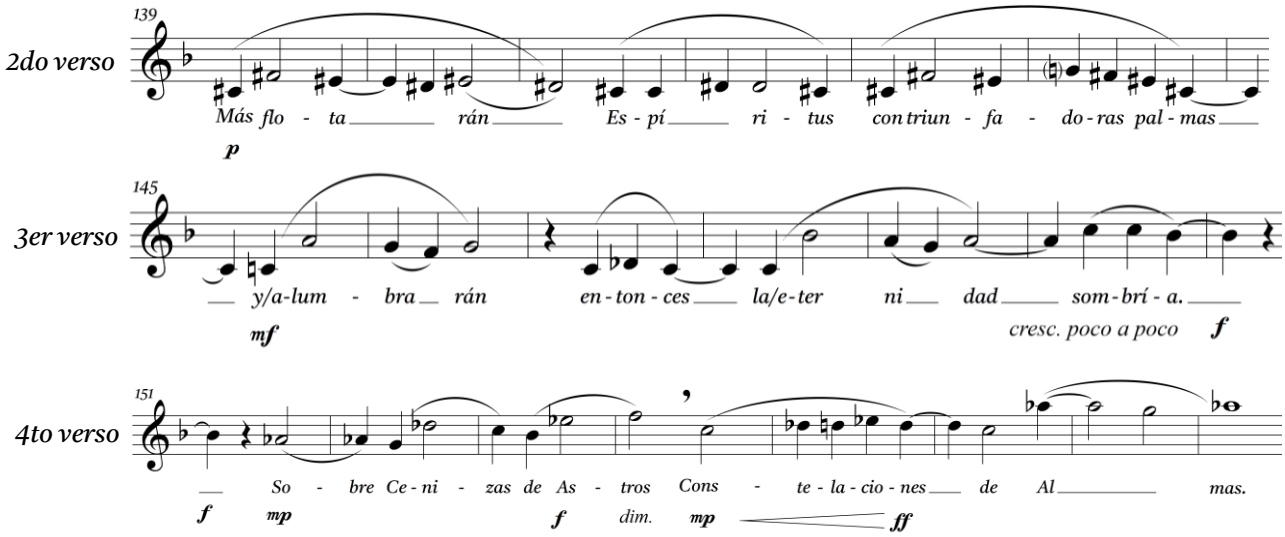


Nota. Elaboración Propia (2022). Puede escuchar la sección dando *click* en cada tema.

El coro interpreta la última estrofa del poema, ya que es acá donde se da la respuesta del *hombre* a todo el conflicto acerca de la caducidad de la vida y la perduración del espíritu más allá de esta, cada verso se encuentra sobre un centro tonal distinto, pues si bien toda la estrofa está supeditada al mismo argumento, cada verso tiene un carácter distinto, y esto se representa musicalmente por medio de la variación del sexto tema tanto melódicamente como tonalmente. Véase, a continuación, la transformación de cada verso de la estrofa:

[118] Esta transfiguración será comentada en la sección de *«representaciones simbólicas»*.

Figura 54. *Variaciones del Sexto Tema en la estrofa*



Nota. Elaboración Propia (2022). Puede escuchar la sección dando *click* en cada tema.

Por otro lado, la orquesta pasa a un segundo plano, puesto que es el coro el que tiene prelación para esta sección. Por este motivo, la orquesta se limita únicamente a imitar los temas del coro a partir del segundo verso.

La orquesta entra gradualmente, lo que genera un incremento en la dinámica implícita de la obra por la adición de instrumentos, para llegar a su ápice en la última parte del cuarto verso. Acá —compases 153-159— se da el punto áureo de toda la composición, puesto que se concluye la tensión dramática con una superposición de poliacordes, lo que genera el punto de mayor disonancia de todo el poema sinfónico. Esta disonancia puede explicarse (1) en función de resaltar la conclusión del argumento y (2) el poeta se refiere acá a «constelaciones de almas», por lo que son muchas y diferentes, por lo tanto, a cada sección instrumental —a excepción de los instrumentos bajos— se les asigna un acorde diferente:

Tabla 21. *Poliacordes. Punto Áureo de «Constelaciones. Poema Sinfónico»*

Poliacordes. Punto Áureo de «Constelaciones. Poema Sinfónico»	
Compás 155-156	
Violines y violas	C♯dis7
Coro	Dm7(♭5)
Cornos, trompetas y trombones	Edis
Flautas, oboes y *piccolo*	C♯m7(♭5)
Fagotes, tuba, violonchelo y contrabajo	G♭dis

Finalmente, en el compás 158 aparece la tónica de la tonalidad que cierra el argumento en esta composición —La♭ mayor—; sin embargo, se abandona rápidamente la tonalidad, por medio de una cadencia hacia Do menor, para dar paso a la última sección de la tercera parte.

Séptimo Tema, Fugato. Conclusión. Por último, aparece esta última sección de la tercera parte, en la cual aparece un último tema. Este séptimo tema es en realidad la transformación de la respuesta final que canta el coro —sexto tema—, es por esto que tiene sentido, desde el punto de vista narrativo, que aparezca un nuevo tema al final de la composición, ya que, esta sección es funcionalmente una gran *coda*, y por ello se hace uso de este nuevo tema para afirmar la conclusión a la que llegó el *hombre* en el último verso del poema: *«sí, todo se acaba, mas no todo se olvida».*

Figura 55. *Séptimo Tema, Fugato. Gran Coda*

Nota. Elaboración Propia (2022). Puede escuchar la sección dando *click* en cada tema.

Es por lo anterior que se escoge la imitación contrapuntística del tema a modo de pequeña fuga, ya que, está imitación continua es incisiva en la conclusión del poeta. Se escogen los metales para representar el triunfo del espíritu humano sobre la muerte y sobre las estrellas. Desde lo musical, esta imitación contrapuntística es modal y se realiza la imitación del *tema fugato* diez veces, así: (1) Do dórico, (2) Mi♭ eólico, (3) Si♭ lidio, (4) Fa dórico y (5) Re lidio, luego se repiten los modos del tema hasta completar diez imitaciones, pero se varía su presentación por toda la orquesta, a continuación, puede observarse en la tabla las imitaciones del *tema fugato* y las duplicaciones de la imitación en la orquesta*:*

Tabla 22. Síntesis del tema fugato

Síntesis de las imitaciones del tema fugato				
Compases 160 - 169				
Do dórico	**Mi♭ eólico**	**Si♭ lidio**	**Fa dórico**	**Re lidio**
3er corno y 3ra trompeta	1ra trompeta, 1er trombón y 1er corno	3ra trompeta y 2do trombón	1ra y 2da trompeta	1er y 2do trombón y 3ra trompeta
Compases 170-179				
Do dórico	**Mi♭ eólico**	**Si♭ lidio**	**Fa dórico**	**Re lidio**
1er y 2do corno y 1er y 2do trombón	Clarinetes y 1ra trompeta	3ra trompeta y 3er y 4to cornos	Clarinetes y trombones	Oboes, 3ra trompeta y trombones

Nota. Elaboración Propia (2022)

Otro elemento importante es que aparece nuevamente en las cuerdas el segundo tema como acompañamiento a toda la sección, por tal motivo se transpone según el modo en el que se esté desarrollando el *tema fugato,* lo anterior contribuye a darle aún

más unidad narrativa al poema sinfónico según el *durchführung,* pues este tema transita por todas las partes de la composición, ya que, es el que representa la similitud de los sentimientos del *hombre* y las *constelaciones.*

Por último, se cierra esta sección por medio de una cadencia lidia con los acordes Dmaj7(add♯11) – E9 – Dmaj7(add♯11), a su vez, el último acorde —compás 182— es el primer acorde de la *coda.*

Coda. Al igual que la introducción, la *coda* tiene solo cinco compases, ya que, la quinta sección de la tercera parte es funcionalmente una *coda* para la composición, por este motivo, hacer una *coda* adicional sería redundar en lo presentado con el *tema fugato.* Por lo anterior, esta pequeña *coda* aparece únicamente para (1) presentar nuevamente los golpes rítmicos con acordes en las diferentes secciones de la orquesta —pero sobre un acorde de tónica lidia— y (2) para presentar por última vez el *tema de la incertidumbre,* solo que ahora está construido diatónicamente, lo que representa la transformación semántica del tema, es decir, que ha desaparecido la incertidumbre del tema, «todo es claro ahora y no hay agobio», por lo tanto, el tema es diatónico y sobre el acorde de tónica de la primera tonalidad que apareció en la obra —Re menor—. Véase, a continuación:

Figura 56. *Primer Tema. Calma*

Nota. Elaboración Propia (2022). Puede escuchar la sección dando *click* en cada tema.

Así, se concluye la composición de «*Constelaciones. Poema Sinfónico Coral»,* con la misma nota en los bajos que el primer compás —D—, pero en dinámica *pianisísimo,* pues todo es claro ahora.

VI.III. Difusión de «Constelaciones. Poema Sinfónico Coral»

Para finalizar el presente capítulo, se menciona el proceso de difusión del producto artístico; sin embargo, la reflexión sobre la interpretación del poema sinfónico se realizará posteriormente.

Esta difusión se realiza de dos formas: (1) la interpretación en vivo de la obra y (2) la publicación en internet de la grabación del estreno.

No obstante, puesto que la interpretación de la obra se proyectó para la sustentación de la presente investigación-creación, —la cual se realizará posteriormente a la publicación de este documento—, no es posible otorgar al lector un enlace para escuchar la grabación del producto artístico interpretado en vivo; sin embargo, para dirimir este inconveniente, en la lista de reproducción que alberga el contenido audiovisual del marco teórico se agregará el video para una posterior consulta, por lo que, dos meses después de esta publicación ya podrá encontrar el video en el siguiente enlace: https://youtube.com/playlist?list=PL2kuK4FKYWrytmvANq_4f1hPzlgxF7I5U

Ahora bien, ya que discurrían paralelamente a la presente investigación-creación dos trabajos de grado que involucraban también a la Orquesta Sinfónica de la Universidad Pedagógica Nacional, se optó por programar un concierto conjunto para el

estreno de las tres obras. Para ello, se diseñó un programa de mano, el cual incluye una descripción de las composiciones[119].

Figura 57. *Programa de mano. Concierto estreno*

Nota. Elaboración propia, en conjunto con Armando Santamaría (2022).

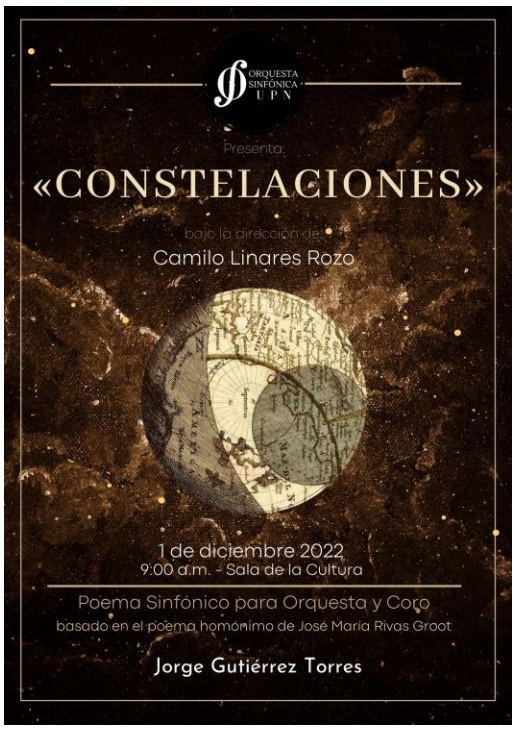
Este programa de mano fue realizado en tamaño A4 y en estilo folleto de tres partes a doble cara y, como puede apreciarse, contiene también una breve descripción de la Orquesta Sinfónica de la Universidad Pedagógica Nacional bajo la dirección del maestro Camilo Linares.

Por otra parte, para la promoción de la fecha de estreno de la obra se realizó un *flyer* en tamaño *tabloide,* impreso en papel fotográfico y publicado en el tablero de información de la sede el Nogal de la Universidad Pedagógica Nacional. El fondo, se encuentra la pintura realizada en la presente investigación-creación solo que con un cambio de matiz, realizado por medio de la edición digital, puesto que los matices

[119] Las ilustraciones de esta sección no poseen la calidad suficiente como para ser detalladas, por lo que, si se desea ver a detalle el programa y el *flyer,* puede consultarse el séptimo anexo de la presente investigación-creación.

originales de la pintura no permitían una clara lectura del texto. A continuación, puede verse el resultado de esta edición:

Figura 58. *Flyer. Concierto estreno*



Nota. Elaboración Propia (2022)

Por último, no sobra mencionar que estos materiales gráficos fueron publicados también en distintas redes sociales con el fin de divulgar este resultado no solo a los estudiantes de la Licenciatura en Música, sino a todo el círculo de contactos del compositor.

Se concluye así el presente capítulo, el cual, trató desde los procesos previos a la composición, pasando por la explicitación de la relación música-concepto en el poema sinfónico, hasta la proyección en la difusión de este producto artístico, resultado de la presente investigación-creación.

CAPÍTULO VII. CONCLUSIONES Y REFLEXIONES

Por último, se presentan los resultados y conclusiones de la investigación-creación. La exposición de estos resultados se realiza por medio de la división de las conclusiones con base en los objetivos específicos, por tal motivo, se organizan en tres, de la siguiente manera: las dos primeras referentes a los análisis lírico y conceptual; y la tercera, acerca de la relación música-concepto en el poema sinfónico de esta investigación-creación. En esta tercera conclusión, se encuentra la relación entre los elementos más importantes abstraídos del análisis y su relación con «*Constelaciones. Poema Sinfónico para Orquesta y Coro*».

Empero, antes de presentar las conclusiones, es importante explicitar que el '*paper*'[120] adquiere un grado de relevancia imprescindible para la intelección del producto artístico, es decir, que el presente texto es menester para hacer cognoscible el desarrollo narrativo del concepto extramusical, ya que, el concepto *per se* es autoevidente por el título de la composición y por el programa que se le adjunta. En síntesis, lo que resulta complejo de comprender es el desarrollo narrativo del concepto en las tres obras, a saber, (1) «*las Constelaciones*» de José María Rivas Groot, (2) «*Im tempo des Scherzos*» de Gustav Mahler y (3) «*Constelaciones. Poema Sinfónico Coral*» del autor de la presente investigación.

Es por lo anterior que este documento se constituye como un elemento que posibilita la *comprensión* de las obras, ya que, como se mencionó en la descripción del

[120] «*Paper*» es un término introducido en el primer capítulo de la presente investigación-creación, a propósito de las artes visuales. Se refiere al texto que sustenta y explica una obra de arte.

problema, la música es asemántica por naturaleza, por lo que toda relación con conceptos extramusicales puede estar dada por (1) la reiteración de una representación simbólica en la historia de la música occidental, o (2) por la explicitación de la relación música-concepto dada por el mismo compositor, o (3) por la adjudicación de una carga semántica desde la subjetividad del intérprete o público, entre otras. Todas estas absolutamente válidas; no obstante, el *comprender* las razones detrás de la composición, requiere un proceso de interpretación que debe sustentarse en razones objetivas[121] —en aras de no entrever relaciones conceptuales anacrónicas o inverosímiles—.

Debido a esto, en la presente investigación-creación se realizó el análisis conceptual de las obras —más que un análisis estrictamente disciplinar—, ya que, el interés radicó en dilucidar las relaciones entre el *concepto* y su representación en el *campo del arte*: poema-concepto y música-concepto. Es por este motivo que las conclusiones y resultados se centran en explicitar y sintetizar estas relaciones halladas.

Conclusión No. 1 «*Constelaciones*» José María Rivas Groot

A lo largo del poema se evidencia una antítesis entre la caducidad de la vida, y la negación parcial de esta, pues si bien la materia perece, el espíritu vive eternamente —argumenta el poeta—. Por lo tanto, existe en el poema, como lo menciona Fernando Martínez (1963), un sentimiento cósmico total, «pues abarca al hombre frente a lo que para éste es universo e indivisible: la naturaleza terrena, *Tellus mater,* y la perduración

[121] Recuérdese que se habla acá de estas razones del arte puesto que todas las obras tienen un concepto que las sustenta; no obstante, esto no significa que todas las obras de arte pueden ser *comprendidas* de la misma manera.

de la vida más allá del aniquilamiento a que ella lo tiene condenado.» (p.4), y para hacer evidente esta convicción, José María Rivas Groot organizó formalmente el poema similar a un coloquio, en donde no solo es el ser humano el que habla con las estrellas, sino, a su vez, las estrellas le responden y, es por estas intervenciones que, el poema se divide en tres partes: «El hombre / Las Constelaciones / El hombre».

Esta discusión se organiza en dieciséis estrofas, cada una compuesta por cuatro versos alejandrinos de arte mayor. Esta rigidez formal es la que da al poema su carácter reflexivo, que, al no ser por el uso de las figuras retóricas vistas, pareciere más un debate, por eso Fernando Martínez menciona:

> y, ante todo, ¿quién no ve que en ellos se da un fuerte predominio de lo reflexivo sobre lo emocional? El poeta, conscientemente, sacrificó los impulsos de la emoción para lograr un equilibrio de forma sostenido, superior al pasajero equilibrio que suele producir el simple sometimiento de la inspiración —a veces fugaz impresión— a cánones estilísticos. (Martínez, 1963, pág. 3)

Finalmente, el poeta invierte los papeles de los personajes, pues si «las Constelaciones» usaron su longevidad como argumento para hablar del ciclo imperecedero de destrucción al que está condenada la humanidad; ahora, son las almas, las que, desde su eternidad, presencian el ciclo continuo de destrucción de la materia, por eso *«sobre cenizas de astros, constelaciones de almas».*

Por todo lo anterior, y de la misma forma en que lo hizo Franz Liszt con el poema de Víctor Hugo[122], se realiza, para la presente investigación-creación, una

[122] Este ejemplo de prosa fue expuesto en el «I.VII Estado del Arte Preliminar» del presente trabajo de investigación.

pequeña prosa que resume el concepto del poema, a fin de que pueda ser impresa tanto con la partitura como con el programa, dando contexto al intérprete y al público sobre todo lo que la música intenta transmitir:

Un ciclo de destrucción, que se intuye imperecedero, recuerda al ser humano su inevitable muerte y es el incesante tiempo, quien no da tregua. Las Constelaciones, longevas, susurran: ¡todo se acaba, todo se olvida!; no obstante, se alza de repente, una esperanza, pues los espíritus de La Humanidad poblarán un cielo ¡ya sin materia, ya sin vida!, y verán, «desde la comba altura», cómo cae la hórrida noche sobre un universo, ya inmóvil, y exclamarán, jubilosos: «¡Sí, todo se acaba, mas no todo se olvida».

(*Gutiérrez, J. 2022*)

Por lo tanto, los elementos abstraídos de todo el análisis lírico que sirven como base para la composición son:

1. **Forma.** Condicionadora, a su vez, de la forma de tres partes de «*Constelaciones. Poema Sinfónico Coral—*.
2. **Entonación y acentuación del verso**. Base para la construcción temática.
3. **Figuras Retóricas**. Representadas de forma análoga en la música.
4. **Elementos Afectivos** (antítesis, pugna entre lo terreno y lo etéreo, etc.). Para la construcción de la narrativa argumental del poema sinfónico.
5. **«Imágenes»**. Para la introducción de materiales melódicos no-temáticos que representan espacios.

Conclusión No. 2 «*Im tempo des Scherzos*» Gustav Mahler

La segunda sinfonía de Gustav Mahler guarda una relación consustancial con la primera, debido a la reminiscencia temática de «*Titán*» que puede ser hallada en el primer movimiento de la «*Resurrección*».

Todos los elementos musicales —y su división: forma—, están supeditados a los elementos extramusicales que selecciona Mahler para esta sinfonía, a saber, la muerte y la vida más allá de esta; por eso, se concibe una forma tripartita compuesta que mejor puede ser comprendida por el proceso *durchführung*. Es por esto que los cinco movimientos poseen una carga semántica para la composición, aunque son el primero y el quinto los que tienen una mayor importancia, pues son los que hacen explícito el argumento de la composición; por el contrario, los *intermezzi* —II, III y IV movimientos— sirven como interrupción del discurso lineal, lo que contribuye a un desarrollo dramatúrgico de toda la sinfonía.

El texto utilizado para explicitar el concepto extramusical es el poema «*die Auferstehung*» de Friedrich Gottlieb Klopstock, el cual evidencia el pensamiento filosófico-religioso de Gustav Mahler. En esta sinfonía se usa coro en el último movimiento a fin de explicitar el concepto, ya que, Mahler buscaba que no hubiera cabida a dudas en su intención programática.

En adición a lo anterior, musicalmente, Mahler se vale de representaciones simbólicas que permiten evidenciar dicha intención: el coro, el silencio-muerte, la imitación en la entonación del habla y el *dies iræ,* por ejemplo. Ya que, contribuye a que la música misma sea la que dé las claves contextuales que permitan su intelección, pues

contrario a lo que podría creerse, la representación del elemento musical se realiza de forma más directa en la música misma que en los corales de la sinfonía.

Por último, en la tabla que sigue a continuación se resume todo el argumento de la segunda sinfonía de Mahler, ya que, se realizó una analogía con la presente investigación-creación entre cómo se relacionan los elementos abstraídos del análisis conceptual con este poema sinfónico.

Tabla 23. Síntesis argumental de la segunda sinfonía de Gustav Mahler

Síntesis argumental de la segunda sinfonía de Gustav Mahler

Movimientos				
I. Totenfeier.	*II. Sehr gemachlich.*	*III. In ruhig fliessender Bewegung*	*IV. «Urlicht»*	*V. Im Tempo des Scherzos. «Auferstehung»*
Exposición Argumental	*Intermezzi*		*Puente*	*Conclusión Argumental*
Muerte del héroe. Agobio por la reflexión acerca del sentido de la vida. Oposición alegría-muerte.	Mirada retrospectiva de la vida del héroe. Recuerdos alegres y tristes. Pérdida de la inocencia del héroe.	Vuelta a la realidad. Desesperación derivada de la negación y la incredibilidad. *«Desespera de sí mismo y de Dios».*	Epígrafe para el quinto movimiento. Se intuye la respuesta a los grandes interrogantes.	Mahler encontró la respuesta a todos sus interrogantes en la idea de la resurrección y la vida más allá de la muerte. Se da una representación auditiva del juicio final.

Nota. Elaboración Propia (2022), a partir de la información de (1) Barsova, I. (2012). *Sinfonías de Gustav Mahler.* San Petersburgo: N.I. Novikov. Y (2) de Mahler, A. (1946). *Gustav Mahler. Memories and Letters.* (B. Creighton, Trad.) New York: The Viking Press.

Por lo tanto, dichos elementos abstraídos para la composición de «*Constelaciones. Poema Sinfónico Coral*» son:

1. ***Durchführung.*** Contribución a la forma continua en donde los materiales temáticos transitan incesantemente por toda la obra. Por ende, la

supeditación del desarrollo musical a la intención narrativa del elemento extramusical.

2. **Representaciones Simbólicas.** Iteraciones históricas que facilitan la transmisión del *sentido* de un elemento extramusical determinado (coro-religiosidad; silencio-muerte; movimientos ascendentes-entonación-preguntas)
3. **Desarrollo Dramatúrgico.** Transformación formal, en aras de complejizar la narrativa conceptual en la composición, evitando así, la narrativa del *ensayo*.
4. **Texturas indicadoras del carácter.** Desarrollo tímbrico de los materiales temáticos para contribuir a la definición y movimiento de la forma.
5. **Coro, transmisión literal.** Adición del formato vocal en aras de lograr una transmisión literal del texto extramusical que sustenta la obra, evitando así, cabida a dudas sobre el argumento.

Conclusión No. 3 «Constelaciones. Poema Sinfónico Coral»

Como se dilucida a partir de la relación musical-conceptual, la forma de «*Constelaciones. Poema Sinfónico Coral*», es de tres partes y puede ser comprendida mediante el proceso *durchführung* —de igual forma que en el «*Im tempo des Scherzos*» de Gustav Mahler—, puesto que los materiales temáticos, más que simplemente transformaciones melódico-rítmicas de los temas primigenios, son transformaciones narrativas supeditadas al discurso dramatúrgico de la composición. Estas transformaciones narrativas se evidencian, técnicamente, por medio de las alteraciones

de los elementos musicales, a saber, melodía, ritmo, armonía, timbre, etc., de cada material temático.

Incluso, en ocasiones, el tema *'real'* es presentado después del mismo tema ya transformado[123]; empero, ¿cómo reconocer cuál de estos temas es el que da origen a otros si no se presenta una jerarquía supeditada a la cronología?, esto puede ser respondido entendiendo el desarrollo dramatúrgico de la obra, puesto que se buscó romper con la obviedad *pregunta-respuesta* —mediante la complejización en la narrativa del drama según Aristóteles—, es por este motivo que al principio del capítulo se reiteró en la importancia del *'paper'* como el resultado más relevante que posibilita la intelección de este desarrollo.

Ahora bien, los materiales temáticos ya fueron definidos por su carga semántica en el capítulo anterior, en adición, también se explicitó su relación con los elementos abstraídos del análisis conceptual de la segunda sinfonía de Mahler, por tal motivo, se presenta a continuación el resumen temático de todo el poema sinfónico, a fin de que puedan ser contrastados cada uno de estos materiales:

[123] Ejemplo de esto es el *segundo tema*, que ya está alterado cromáticamente en función narrativa de la sección del quinteto; no obstante, el tema '*real*' es presentado mucho después en la tercera sección de la segunda parte —denominado: *quinto tema*—.

Figura 59. *Totalidad temática de «Constelaciones. Poema Sinfónico Coral»*

Nota. Elaboración Propia (2022)

Una vez contrastados todos los elementos temáticos principales —sin sus múltiples variaciones—, se presenta la relación entre los elementos abstraídos de los análisis de los capítulos IV y V con la composición de «*Constelaciones. Poema Sinfónico Coral*», ya que, evidenciar esta relación es la última finalidad del presente capítulo de resultados y conclusiones. Para hacer más clara la presentación de esta información, obsérvese la tabla a continuación:

Tabla 24. Rel. entre los elementos abstraídos y el Poema Sinfónico

	Rel. entre los elementos abstraídos y «Constelaciones. Poema Sinfónico Coral»			
		Elemento Abstraído		**Relación con la composición**
Análisis Técnico-Concep.	Constelaciones de José María Rivas Groot	1.	Forma	La forma del poema condicionó la forma de la composición, dando lugar a la forma de tres partes.
		2.	Elementos Afectivos	Los elementos afectivos dilucidados en el análisis fueron representados por los siete temas que discurren a lo largo de la composición.
		3.	Entonación y Acentuación	La entonación y acentuación de los versos en el poema contribuyó a la construcción melódica y a su vez de su acentuación natural métrica.
		4.	Figuras Retóricas	Estas fueron representadas análogamente por elementos estrictamente musicales —la enumeración fue representada por la presentación consecutiva de acordes con la misma nota raíz per de construcción interválica diferente—.
		5.	«Imágenes»	Las 'imágenes' como 'una noche oscura' o lo 'etéreo' fueron representados por medio de elementos no-temáticos, pero sí ritmo-melódicos —como la entrada del contrabajo sobre la nota de tónica simulando la noche; o la polimetría en la celesta simulando el timbre etéreo—.
	«*Im tempo des Scherzos*» de Gustav Mahler	1.	*Durchführung*	Esta concepción formal sirvió como base para la transición incesante de los materiales temáticos por todas las secciones, a fin de dar continuidad y unidad a la forma de tres partes.
		2.	Representaciones Simbólicas	Estas iteraciones históricas facilitan la transmisión de *sentido* en la composición, puesto que su amplio conocimiento permite establecer unidades semánticas que no requieren de socialización para su interpretación —el uso del coro en sentido filosófico-religioso; el silencio total como símbolo de vida-muerte; temas en los cobres con sentido épico—.
		3.	Desarrollo Dramatúrgico	Este desarrollo contribuyó al orden y cualidad con el que se presentan los materiales temáticos y los no-temáticos, a fin de romper una linealidad en el discurso narrativo del argumento extramusical de la composición. —adición del '*etéreo*' como *intermezzo* en el argumento del poema; el *tema fugato* como reiteración de una respuesta ya consolidada; la presentación de un tema modificado antes de que se muestre el tema de origen—.
		4.	Texturas —indicadoras de carácter—	Uso textural para contribuir a la intención programática de la obra —cuerdas para representar a la humanidad; vientos madera para desarrollo tímbrico de material 'etéreo'; polimodalidad y politonalidad definida texturalmente para contribuir al desarrollo del drama—.
		5.	Coro —transmisión literal—	Formato a cuatro voces en textura homofónica en aras de transmitir fielmente el texto y, con el fin de no transformar a sobre manera el género 'poema sinfónico', aparece solo al final para interpretar la respuesta que da el poeta sobre la perduración el espíritu más allá de toda materia.

Nota. Elaboración Propia (2022). A partir de los análisis de los capítulos IV, V y VI de la presente investigación.

Nótese, a partir de todo lo anterior, la articulación de los objetivos específicos de la presente investigación-creación con los cuatro productos —ordenados en orden de relevancia—:

1. **Texto de la Investigación-Creación**
2. **Composición de «*Constelaciones. Poema Sinfónico Coral*»**
3. **Prosa a modo de síntesis del poema de José María Rivas Groot**
4. **«*Constelaciones*» Pintura al óleo sobre lienzo**

Para finalizar la presente investigación-creación se considera pertinente reflexionar acerca del montaje del poema sinfónico, puesto que, es interpretación de la obra transformó el producto artístico y enriqueció sobremanera el trabajo de grado.

Reflexión derivada de la interpretación de «*Constelaciones. Poema Sinfónico Coral*»

Se considera valioso para la finalización del presente trabajo de grado, concluir con la reflexión acerca de la interpretación de la obra, ya que, la interpretación de *Constelaciones* acarreó en una serie de transformaciones que enriquecieron —desde el punto de vista del investigador— «*Constelaciones. Poema Sinfónico Coral*».

a. ¿La interpretación o no-interpretación?

En la estructuración inicial del proyecto no se contempló que el poema sinfónico fuese interpretado en vivo, pues no se cuenta con los recursos económicos para

contratar una orquesta sinfónica y un coro[124]; no obstante, aun así, se consideró válido realizar una composición para estos formatos, ya que, (1) la no-interpretación de la obra no imposibilita el cumplimiento de los objetivos, puesto que los resultados de los análisis de los referentes estético-conceptuales fueron relacionados en la composición de *Constelaciones. Poema Sinfónico Coral* y explicitados en el capítulo VI de la presente investigación creación, dando así cumplimiento a los objetivos. (2) Es cierto que si el trabajo es de investigación-creación debe existir un referente auditivo del producto artístico del trabajo; sin embargo, este resultado sonoro puede ser representado de forma fidedigna por los medios digitales, también usados en esta composición —librerías digitales semiprofesionales de emulación tímbrica instrumental—. (3) La interpretación o no-interpretación de la obra no influye directamente en la calidad de la composición, ya que, esta es verificada por medio de una evaluación disciplinar a cargo de pares académicos, quienes evidencian que la obra puede —o no— ser interpretada[125]. (4) Otro argumento para pensar en la no-interpretación de la obra, es la dimensión de esta, puesto que se necesitan los instrumentistas de una orquesta sinfónica de gran formato, en adición de un coro que compense el volumen de una orquesta de este tipo, lo que acarrea en complejidades logísticas para la finalización de la investigación —complejidades que no contribuyen al cumplimiento de los objetivos—. (5) Muchos compositores han compuesto obras que no necesariamente suenan prontamente, son composiciones pensadas para ser interpretadas a futuro, o

[124] En la gestación del proyecto no se había contemplado la posibilidad de una interpretación por parte de la Orquesta Sinfónica de la Universidad Pedagógica Nacional.

[125] Más adelante se abordará la idea de que si aun sabiendo la imposibilidad de la interpretación, dada por las limitaciones del compositor, debería haberse reducido el formato.

son el resultado de una práctica personal, etc., incluso, hay múltiples obras —póstumas— que no son interpretadas durante la vida del compositor, sin que esto influya en su validez e importancia histórica.

b. ¿Por qué no reducir el formato?

Resulta válido preguntarse ¿por qué entonces no se redujo el formato para simplificar y posibilitar la interpretación?

Esta idea fue contemplada en las primeras etapas del desarrollo de la investigación; no obstante, reducir el formato, en primer lugar, limita las posibilidades tímbricas a usar en la composición, en segundo lugar, no permitiría poner en práctica los conocimientos adquiridos durante las asignaturas de instrumentación —cuerdas, vientos y orquesta— y, por último, como se exponía anteriormente, la interpretación no fue contemplada en la gestación de la presente investigación-creación. Por lo anterior, no se redujo el formato del poema sinfónico, aunque se reconoce que los objetivos podrían cumplirse con cualesquiera que sean los formatos, empero, todo lo que gestó el proyecto de grado —aunar los conocimientos de la orquestación sinfónica, la composición y la dirección de orquesta con un trabajo interdisciplinar—sería puesto de lado o transformado.

c. Per aspera ad astra[126]

Ahora bien, a partir de la lectura de lo anterior, podría pensarse que, para el investigador, la interpretación de la obra es solo una complejización que no aporta a la

[126] Por las rudezas del camino, hacia las estrellas.

investigación-creación. No obstante, por el contrario, y a partir de diálogos con el maestro Manuel Hernández, se deduce que la interpretación no es una parte irrelevante de una investigación-creación, es un proceso que permite enriquecer la obra, ya que, puede convertirse en (1) un medio de difusión de los resultados del proceso, (2) en la verificación del «funcionamiento» de la obra en una situación real, es decir, lo acertado —o no— que fue la compensación tímbrica, la resonancia, etc., ya que, este proceso de retroalimentación permite modificar la obra en aras de mejorarla, y (3) puede ser un llamado a otros investigadores a realizar aportes al campo artístico de este tipo.

Por todo lo anterior, se consideró como un desacierto, por parte del investigador, no haber contemplado la interpretación del poema sinfónico en la estructuración del proyecto, aunque, con una mirada retrospectiva, se intuye que, si se hubiese hecho esta reflexión en el inicio del trabajo de grado, no se hubiera escogido ese formato por el «riesgo» que presenta una composición de estas dimensiones, dando lugar a un proyecto de investigación-creación completamente diferente; sin embargo, el hecho de que se hiciera la reflexión sobre la interpretación de la obra de forma tardía pasó de ser un desacierto a un impulso para asumir un reto como este. Por lo tanto, se realizó la gestión con los conjuntos institucionales para poder tocar el poema sinfónico en vivo, en primer lugar, el director de la Orquesta Sinfónica de la Universidad Pedagógica Nacional, Camilo Linares Rozo, aceptó colaborar con el montaje e interpretación, sin él, hubiese sido imposible el estreno de la obra; no obstante, el Coro Institucional de la Universidad Pedagógica no aceptó, lo que fue un nuevo obstáculo para llevar a cabo el montaje. Para solventarlo se realizó una convocatoria para que

estudiantes de la Licenciatura en Música participaran de forma voluntaria en el montaje de la obra —sin importar que no fueran cantantes—, esto enriqueció aún más el proyecto, ya que, de por sí, en el contexto de la Lic. en Música de la Universidad Pedagógica Nacional, nunca se había dado una investigación-creación que aunara dos conjuntos institucionales, por lo tanto, tampoco se había realizado uno en el que los estudiantes de todos los instrumentos y de distintos semestres participaran en el montaje de una obra inédita en acompañamiento de la Orquesta Sinfónica.

Este Coro de voluntarios contó con la ayuda indispensable de varios docentes como Andrea Triviño, quien voluntariamente asumió la dirección del coro, en apoyo de María Paula Henao, directora encargada en los ensayos extracurriculares. Además, los maestros Fernando Villalobos y Angélica Vanegas tomaron breves periodos de clases de solfeo y gramática para la lectura de las *particelle* del coro, ya que, los contenidos tonales, modales y los procesos de modulación —inmersos en el poema sinfónico— pudieron ser usados como complemento al *syllabus* de estas asignaturas, además, la práctica coral puede servir como una vivencia del aprendizaje armónico.

En conclusión, el desacierto inicial de no contemplar la interpretación de la obra en vivo se convirtió a futuro en una de las situaciones más enriquecedoras de la presente investigación-creación, ya que, de no ser así, no se hubiese dado la convergencia de más de ochenta (80) estudiantes de tercero a décimo semestre de la Licenciatura en Música en el estreno de la obra. Además, como se explicitó en el capítulo VI, debido a la complejidad inicial de la composición, hubo que realizar modificaciones en aras de simplificarla, dichas pueden encontrarse en el octavo anexo. Es por este motivo que, las apreciaciones del compositor Marius Díaz sobre enriquecer

la obra por medio de técnicas extendidas, ampliación de contrapuntos en maderas, transiciones de *tempo* más extensas serán tomadas en cuenta para futuras composiciones, puesto que aplicarlas en *Constelaciones. Poema Sinfónico Coral* haría mucho más compleja su interpretación, y como se expuso anteriormente, por el contrario, tuvo que simplificarse la obra. Dentro de estas transformaciones pueden resaltarse las siguientes:

I. Cambio del estilo de escritura de los cambios de tiempo según las indicaciones del compositor Marius Díaz.

II. Inclusión de sordinas en la trompeta y el corno para enriquecer el timbre.

III. Sustitución del arpa y la celesta por piano y vibráfono.

IV. Adición de campanas tubulares.

V. Reducción del ámbito de las cuerdas. Transposición a una octava descendente de varios pasajes.

VI. Simplificación melódica del ostinato a cargo de violonchelos y violas en el *vivacissimo.*

VII. Reducción del registro del coro y adición de *divisi* para que el intérprete escoja según su registro.

Todas estas transformaciones se realizaron de forma meticulosa para que la obra siguiese siendo reconocible, en el sexto anexo de la presente investigación-creación

puede encontrar el *score* modificado[127]. Además, este proceso de simplificación también se considera importante, ya que, en el ejercicio de la docencia, el futuro licenciado en Música deberá estar en la capacidad de establecer unos criterios para reducir —o acrecentar— la complejidad de una obra según su contexto.

Por lo anterior, todas estas situaciones hicieron de la presente investigación-creación un pequeño ejemplo de cómo ir *per aspera ad astra*, es decir, *desde las rudezas del camino, hacia las estrellas.*

d. Constelaciones. Un proyecto interdisciplinar.

Por último, como se puede notar en los productos del trabajo de grado, en la presente investigación-creación se realizó una *intertextualidad heurística para la creación* puesto que entraron en comunicación distintos campos del saber, **la investigación** —en relación al '*paper*'—, **la música** —en relación al poema sinfónico—, **la literatura** —en relación al análisis lírico—, **la pintura** —en relación al óleo sobre lienzo— y, otros campos no tan evidentes, pero sin los cuales la presente investigación-creación no tendría lugar, como **la gestión cultural** —en relación a la interpretación de la obra—, **la dirección de orquesta** —en relación al montaje de la obra—, **la producción audiovisual** —en relación a la creación del *video-score* con la reducción de la partitura con librerías MIDI—, además, de convertirse en un **proyecto colectivo**, en el que una gran parte de la Licenciatura en Música de la Universidad Pedagógica Nacional posibilitó el buen término de la presente investigación. Todo mediado por el quehacer

[127] *Score* modificado de *Constelaciones*: https://1drv.ms/u/s!Aqr0MN3dAYKIlQLRA3xa7jk05ywZ?e=5N3Q37

del futuro licenciado en música, ya que, esta profesión es la que recoge todas las competencias que permitieron la realización del proyecto de grado:

«CONSTELACIONES»

POEMA SINFÓNICO CORAL

BASADO EN EL POEMA HOMÓNIMO DE JOSÉ MARÍA RIVAS GROOT

BIBLIOGRAFÍA

Adler, S. (2006). *El Estudio de la Orquestación.* Barcelona: Idea Books.

Arqueros, N. G. (2015). Investigación en el Campo del Arte. Presentación de un caso y niveles de anclaje. *Revista Latinoamericana de Metodología de las Ciencias Sociales, 5*(2), 1-18. Obtenido de http://www.relmecs.fahce.unlp.edu.ar/article/view/relmecsv05n02a02

Barsova, I. (2012). *Sinfonías de Gustav Mahler.* San Petersburgo: N.I. Novikov.

Borgdorff, H. (2005). *El debate sobre la investigación en artes.* Amsterdam: Amsterdam School of the Arts.

Calle, G. (2013). *Sentido literal y sentido figurativo: tratamiento cognitivo del zeugma como estrategia estilística en la 'Sombra del Viento'.*

Carretero, A. (2009). El contexto musical en la formación de los adolescentes. *Revista Digital para Profesionales de la Enseñanza*, 1-6.

Castro, M. (2002). *Influencia de Víctor Hugo en José María Rivas Groot.* Chía: Universidad de la Sabana.

Cuartas, S. L. (2009). Investigación-Creación. Un acercamiento a la investigación en las artes. *Horiz. Pedagógico, 11*(1), 87-92.

Dahlhaus, C. (2014). *La Música del Siglo XIX.* (G. M. Torrellas, Trad.) Madrid: Ediciones Akal, S. A.

Duque, E. (1990). Anotaciones sobre la primera y segunda sinfonías de Gustav Mahler. *Biblioteca Nacional de Colombia*, 46-50.

Eagleton, T. (2010). *Cómo leer un poema* (Obra original publicada en 2007 ed.). (M. Jurado, Trad.) Madrid: Akal.

Eco, U. (2000). *Tratado de Semiótica General.* Barcelona: Lumen.

García, J. L. (2000). *Las figuras retóricas. El lenguaje literario 2.* Madrid: Arco/Libros, S.L.

Garma, A. (2004). Conceptos relativos a la creatividad artística según Umberto Eco. *A Parte Rei: Revista de Filosofía*(35), 1-10.

Gulyanitskaya, N. (1984). *Introducción a la Armonía Moderna.* Moscú: Música.

Heidegger, M. (2012). "...Poéticamente Habita el Hombre...". *Revista de Filosofía, 7*(1-2), 77-91. Obtenido de https://revistafilosofia.uchile.cl/index.php/RDF/article/view/44871

Hernández, R., Fernández, C., & Baptista, M. d. (2014). *Metodología de la Investigación.* México D.F.: Interamericana Editores, S.A.

Holguín, A. (2009). *Antología de la poesía francesa.* Bogotá D.C. : Panamericana Editorial.

Jaramillo, J. (2017). *El Pensamiento Colombiano en el Siglo XIX.* Bogotá D.C.: Ministerio de Cultura - Biblioteca Nacional de Colombia.

Jiménez, M. P. (2004). Investigación Universitaria en Bellas Artes. Aportaciones para la Configuración de un Modelo General de Investigación. *Bellas Artes*, 83-99.

Obtenido de https://riull.ull.es/xmlui/bitstream/handle/915/18935/BA_2_%282004%29_04.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Kholopov, Y., Kirillina, L., Kiuregian, T., Lyzhov, G., Pospelova, R., & Tsenova, V. (2006). *Sistemas Teórico Musicales.* Moscú: Compositor.

Latham, A. (2008). *Diccionario Enciclopédico de la Música.* México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.

López-Cano, R., & San Cristóbal, Ú. (2014). *Investigación Artística en Música.* Barcelona: Conaculta.

Mahler, A. (1946). *Gustav Mahler. Memories and Letters.* (B. Creighton, Trad.) New York: The Viking Press.

Mahler, G. (1897). *Zweite Symphonie in C moll.* Leipzig: Friedrich Hofmeister. Obtenido de https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/415749

Martínez, F. A. (Enero - Abril de 1963). Individuo y Cosmos en la poesía de J. M. Rivas Groot. *Thesaurus - Boletín del Instituto Caro y Cuervo, XVIII*(1), 10-12.

Masjuan, J. M., Elias, M., & Troiano, H. (2009). El contexto de enseñanza un elemento fundamental en la implementación de innovaciones pedagógicas relacionadas con los Créditos Europeos. *Revista Complutense de Educación, 20*(2), 355-380.

Maya, R. (1979). José María Rivas Groot. *Boletín Cultural y Bibliográfico, 16*(05), 39-47. Obtenido de https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/3634

Moreno, L. (30 de Mayo de 2019). *El Fauno de Mallarmé, Debussy y Nijinsky*. Obtenido de https://academiaplay.es/el-fauno-de-mallarme-debussy-y-nijinsky/

Moubarak, E. (2001). La Orquesta Sinfónica. *Reflexiones*, 21-24.

Navarro, T. (1975). *Arte del Verso.* México, D.F.: Colección Málaga, S.A.

Núñez, R. (2021). Métrica, Música y Lectura del Poema. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica, 10*, 313-338. Obtenido de https://doi.org/10.5944/signa.vol10.2001.32313

Ojeda, E. L. (2013). Literatura y Música. *Brocar. Cuadernos de Investigación Histórica, 37*, 121-144.

Persichetti, V. (1961). *Twentieth-Century Harmony.* New York: W.W. Norton & Company, Inc.

Quilis, A. (1984). *Métrica Española.* Barcelona: Ariel.

Randel, R. (2012). *Program Notes - Symphony No. 2, "Resurrection".* Obtenido de https://mahlerfest.org/wp-content/uploads/2020/01/Symphony-No-2-Program-notes-from-2012.pdf

Reichardt, C. S., & Cook, T. D. (1982). Más allá de «los métodos cualitativos versus los cuantitativos». *Estudios de Psicología, 3*(11), 40-55. Obtenido de https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2858142.pdf

Reti, R. (1965). *Tonalidad, Atonalidad, Pantonalidad.* Madrid: Rialp S.A.

Rodríguez, L. (2016). *Apriorismo Armónico en la Música Occidental.* Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Obtenido de https://eprints.ucm.es/id/eprint/42661/1/T38767.pdf

Santos, F. (2011). Las Epifanías de Gustav Mahler. *Nueva Revista*, 185-196.

Skriagina, S., & Pineda, A. (2011). *Análisis Armónico. Neomodalidad y Neotonalidad.* Bogotá D.C.: Universidad INCCA de Colombia, Facultad de Pedagogía, Ciencias Humanas y Sociales, Programa Profesional de Música.

Skriagina, S., & Pineda, A. (Enero a Junio de 2014). El Eterno Repetidor. *Pensamiento, Palabra y Obra*(11), 95-103.

Small, C. (1989). *Música. Sociedad. Educación.* (M. Guastavino, Trad.) Madrid: Alianza Editorial.

Universidad Pedagógica Nacional. (2020). *Proyecto Educativo Institucional.* Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional. Obtenido de http://www.pedagogica.edu.co/home/vercontenido/8

Vilar, G. (2005). *Las razones del Arte.* Madrid: Machado Grupo de Distribución.

Villalba, A. Y. (enero-junio de 2002). La Universidad Latinoamericana frente a la Mundialización. *Universidades*(23), 3-7.

Zabála, A. M. (2014). La Obra. Producción Académica en Artes: la visón de un músico. *Revista Nodo, 9*(17), 106-124. Obtenido de http://repositorio.uan.edu.co/handle/123456789/4073

ANEXOS

En la presente sección se encuentran los anexos, los cuales, fueron organizados en carpetas de OneDrive en aras de no hacer el presente documento más extenso. Se puede acceder a cada uno de ellos dando *click* en el enlace o copiando el texto en un navegador de internet.

Además, puede notificarse cualquier conflicto con los archivos al siguiente correo electrónico: jagutierrezt@upn.edu.co

I. Análisis de Rima en «Constelaciones»

https://1drv.ms/u/s!Aqr0MN3dAYKIkxpnjTqVbIgtA5oD?e=g7nFxx

II. Ejercicios de Composición

https://1drv.ms/u/s!Aqr0MN3dAYKIkyIWoFf0QiOEScPr?e=XuqVK4

III. *Score* de «Constelaciones. Poema Sinfónico Coral»

https://1drv.ms/u/s!Aqr0MN3dAYKIkx4SWpfnZk_5oqgz?e=wY4iIG

IV. *Particelle* de «Constelaciones. Poema Sinfónico Coral»

https://1drv.ms/u/s!Aqr0MN3dAYKIkyCOFnYu7gDinfuk?e=sZvohI

V. Proceso de creación 'Constelaciones' pintura al óleo sobre lienzo

https://1drv.ms/u/s!Aqr0MN3dAYKIkxcQoB9mmpFTqlqC?e=DWDlod

VI. Segunda versión de «Constelaciones. Poema Sinfónico Coral»

https://1drv.ms/u/s!Aqr0MN3dAYKIlQLRA3xa7jk05ywZ?e=5N3Q37

VII. Programa y Póster para el Público

https://1drv.ms/u/s!Aqr0MN3dAYKIlRjN7Wqg1GbMLk6T?e=4mMchS

VIII. Transformaciones de «Constelaciones. Poema Sinfónico Coral» a partir de su proceso de interpretación

https://1drv.ms/u/s!Aqr0MN3dAYKIlRtBn3V5SBJBHmio?e=GV3Yc5

IX. Proceso de montaje «Constelaciones. Poema Sinfónico Coral»

https://1drv.ms/u/s!Aqr0MN3dAYKIlRwMYsfTFundELU0?e=crgYEN