

Musicalización “Neo-Manierista” de “El Cuervo” de Edgar Allan Poe en el sistema de ejes de Béla Bartók

JUAN CAMILO BUSTOS LOZADA

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

FACULTAD DE BELLAS ARTES – LICENCIATURA EN MÚSICA

NOVIEMBRE 2023 - BOGOTÁ D.C.

Musicalización “Neo-Manierista” de “El Cuervo” de Edgar Allan Poe en el sistema de ejes de Béla Bartók

Proyecto de grado para optar por el título de Licenciado en Música

Presenta:

Juan Camilo Bustos Lozada

Asesora:

Natalia Castellanos Camacho

Universidad Pedagógica Nacional

Facultad de Bellas Artes – Licenciatura en Música

Noviembre 2023 – Bogotá D.C.

DEDICATORIA

Al Padre todopoderoso por darme sabiduría, fuerza y luz a lo largo de toda mi carrera y mi vida. Su compañía y su presencia en mi diario vivir renueva mi espíritu, lo transforma y lo vitaliza.

A mis padres Janeth Lozada y Ulises Bustos, por ser ese apoyo y ejemplo de trabajo y perseverancia que fueron base para completar cada proceso.

A mi hija Laura Daniela, quien desde el inicio de mi carrera fue el motor y la inspiración de cada decisión junto con la ternura y sencillez que incorpora en mi personalidad.

A mi novia Ana María, quien me ayuda a levantarme en momentos de debilidad además de brindarme su consejo y confianza plena en torno a mis capacidades.

A mis maestros, quienes me otorgaron parte de sus conocimientos y enriquecieron este trabajo.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a mi Padre celestial por otorgarme la vida y el deseo de crecer como ser humano por medio de una carrera donde se transforma mi percepción de la vida y se alimenta mi fe. También por cada persona que puso en camino dentro y fuera de la universidad de los que pude aprender muchísimo.

Agradezco a la Universidad Pedagógica Nacional por otorgarme cada espacio de aprendizaje y enseñanza, donde mi personalidad y mi perfil profesional se vieron enriquecidos con cada experiencia a lo largo de mi carrera. Es un honor pertenecer a este complejo educativo que crece para el bien del pueblo colombiano que lucha y trabaja por una educación integral y en paz; asimismo, a mi asesora quien aportó con sus conocimientos y personalidad a la culminación de esta investigación creación.

Agradezco a mi novia Ana María, por llegar en un momento donde mi espíritu buscaba un apoyo incondicional y una compañía para seguir avanzando. Con tu amor y tus palabras conseguiste de alguna manera revitalizar mi vida y orientar mi camino.

Por último, pero no menos importante a mis padres, mi hija, y mi familia en general por poner su confianza y paciencia durante este periodo académico de formación profesional.

Tabla de contenido

Planteamiento del problema	1
Delimitación	1
Justificación.....	3
Objetivo General	6
Objetivos Específicos	6
Antecedentes.....	7
Marco conceptual	10
Manierismo.....	10
Manierismo musical	13
Sistema de ejes tonales	18
Música Programática.....	24
Música y literatura.....	27
Marco metodológico.....	32
Tipo de investigación	32
Experimento de acción sobre la marcha.....	32
Conceptos que operan dentro del experimento	33
Enfoque de la investigación.....	34
Diseño de investigación.....	34
Herramientas de recolección y análisis	35

Autobservación.....	35
Diario de campo	36
Análisis musical.....	37
Categorías y unidades de análisis	39
Emociones o sentimientos representados del poema.....	39
Recursos del manierismo musical	39
Recursos del sistema de ejes tonales de Béla Bartók	40
Resultados.....	41
La melodía	43
La armonía.....	46
La estructura o forma.....	51
Texturas y timbres sonoros.....	56
Elementos interpretativos	60
Resultados de la guía.....	64
Conclusiones.....	67
Bibliografía.....	70
Anexos.....	72
Anexo 1: Poema El Cuervo de Edgar Allan Poe.....	72
Anexo 2: Score completo de la obra:	75
.....	76

Anexo 3: Guía interactiva.....	86
Anexo 4: Fragmento de las planillas de registro	91
Anexo 5: Parte del análisis musical.....	95

Índice de figuras

Figura 1: Mosaico de los primeros manieristas	11
Figura 2: Pintura de Agnolo Bronzino	13
Figura 3: Fragmento del Moro, lasso al mio duolo	14
Figura 4: Fragmento del Responsory VIII de Fernando de Almeida	17
Figura 5: Circulo con escala cromática y ejes tonales.....	19
Figura 6: Ramas del eje	20
Figura 7: Ejes tonales a partir del do	20
Figura 8: Circulo de quintas	21
Figura 9: Ejes tonales provenientes del círculo de quintas.....	22
Figura 10: Escala de tonos enteros	23
Figura 11: Escala básica	24
Figura 12: Fragmento de las cantigas de Santa María.....	29
Figura 13: Conceptos establecidos por López Cano	33
Figura 14: Ejes tonales usados en la obra.....	42
Figura 15 Escala básica en f. de tónica.....	43
Figura 16: Primer semifrase - oboe	43
Figura 17: Segunda semifrase - corno francés en F	44
Figura 18: Escala básica en función de subdominante	44
Figura 19: Contramelodía interpretada por el pícolo	44
Figura 20: Primer semifrase sección B de los clarinetes	45
Figura 21: Segunda semifrase sección B interpretada por las trompetas	45
Figura 22: Contramelodía sección C interpretada por el pícolo.....	46

Figura 23: Introducción con acorde de tonos enteros (compas 4) y cromatismo.	47
Figura 24: Fragmento del colchón armónico sección A.....	48
Figura 25: Cromatismo, retardo y A mayor-menor con 7ma	48
Figura 26: Base armónica sección B	49
Figura 27: Cromatismos realizados por las cuerdas al final de la sección B	49
Figura 28: Base armónica sección C con la melodía invertida y el acorde Eb7aum.....	50
Figura 29: Final de la obra donde el silencio se expande con el calderón.	51
Figura 30: Introducción con algunos de los instrumentos involucrados.	52
Figura 31: Inicio y final de la sección A.	53
Figura 32: Final de la sección B preparando la sección C	54
Figura 33: Inicio de la sección C con algunos de los instrumentos involucrados.....	55
Figura 34: Final sección C junto con el inicio de la Coda en las cuerdas	56
Figura 35: Unísono, colchón melódico y contramelodía reforzados por el timbal.	57
Figura 36: Movimiento paralelo de los metales en la sección B.....	58
Figura 37: Base armónica, movimiento paralelo de 6tas sec. C.....	59
Figura 38: Ostinato ejecutado por la percusión sec. C.....	60
Figura 39: Pianísimo y forte, fortísimo de la sección A.....	61
Figura 40: Silencio total de las voces en sección B.....	62
Figura 41: Fortísimo de la sección C junto con el silencio antes de la coda.	63
Figura 42 : Fragmento de la guía propuesta y su primer punto.	64
Figura 43: Escala básica dentro de la guía	65

Tabla de tablas

Tabla 1 Planilla de registro.....	36
Tabla 2 Análisis musical basado en Lorenzo de Reizábal	37
Tabla 3 Categoría 1	40
Tabla 4 Categoría 2	40
Tabla 5 Categoría 3	40
Tabla 6: Instrumentación de la obra resultante.....	41

Planteamiento del problema

Delimitación

Las obras musicales con elementos manieristas son bastante escasas, debido a la poca exploración por parte de los músicos y la falta de interés por algunos que, conociendo este término, mantuvieron una oposición hacia esta forma de concebir el arte durante este periodo¹ (siglo XVI). Junto a esto, existe el poco reconocimiento que le han dado los historiadores del arte y los centros académicos, obstaculizando la difusión y profundización en sus posibilidades artísticas dentro de la disciplina musical, específicamente en el trabajo compositivo.

Realizando una exploración sobre los elementos encontrados dentro de las composiciones manieristas (remitirse al marco conceptual), se visibilizan componentes, elementos y estrategias de composición que pueden ser bastante útiles al momento de realizar una creación o un arreglo musical. Considerando que para muchos compositores es importante recurrir a elementos del pasado para la realización de una obra², los recursos compositivos del siglo XVI específicamente manieristas pueden ser tomados en cuenta para su exploración y análisis dentro de la práctica educativa superior.

Con respecto a los espacios académicos de la Universidad Pedagógica Nacional, se encuentra que diferentes épocas y estilos son estudiados y analizados en la disciplina musical, pero, el estilo manierista es pasado por alto ya que sus temáticas han estado comprendidas en relación con las artes plásticas y visuales. Por otro lado, la mayoría de los libros de historia

¹ Annunziata Rossi, «El primer Manierismo toscano y PP Pasolini», *Acta poética* 36, n.º 1 (2015): 124.

² Ruth Piquer San Clemente, «Neoclasicismo musical en España: discursos filosóficos, estéticos y críticos (1915-1936)», *Neoclasicismo musical en España: discursos filosóficos, estéticos y críticos (1915-1936)*, 2013, 140.

musical no incluyen este importante periodo o es catalogado como un Renacimiento tardío o un Barroco temprano.

Asimismo, la academia en términos generales centra su atención en el desarrollo de habilidades pedagógicas e interpretativas, siendo la leve enseñanza de la composición musical una debilidad en el perfil de los futuros egresados de programas universitarios en música y su licenciatura que necesiten realizar creaciones musicales para sus clases u otro escenario de su vida profesional; esto genera con mayor envergadura, que los recursos compositivos del manierismo sean ignorados ya que su estética y técnica de composición no son mencionadas.

De esta manera, se busca desde una perspectiva exploratoria y experimental dentro de una investigación-creación, dimensionar y exponer las técnicas compositivas de este estilo musical tomando como base la obra de Carlo Gesualdo, Tomas Luis de Victoria y Fernando Almeida, analizadas por distintos autores. Posteriormente y basado en la valoración de las técnicas compositivas de este estilo, se realizará la musicalización del poema *El Cuervo* de Edgar Allan Poe, debido al componente literario necesario en la estética musical manierista³. Este poema contiene una estética pasional y sombría que va de la mano con la estética del manierismo del siglo XVI. Alternativamente, se propone el uso del sistema de ejes tonales sugeridos por Béla Bartók, como posibilidad de enriquecimiento de la técnica manierista.

De acuerdo con este contexto, en el cual el manierismo musical ha sido un concepto poco explorado, surge la necesidad de indagar en torno a sus posibles aportes dentro de una composición experimental y exploratoria, surgiendo la siguiente pregunta de investigación:

³ Daniel S. Vega Cernuda, «¿Manierismo en Tomás Luis de Victoria?», *Revista de Musicología*, 2012, 142.

¿Cómo componer una obra en el estilo manierista, tomando como base el poema *El Cuervo*, para exponer los elementos compositivos relevantes de este periodo, contrastándolos con un lenguaje contemporáneo como lo es el sistema de ejes tonales en un formato de orquesta sinfónica?

Justificación

Cabe resaltar la idea del filósofo Karl Marx (1818-1883), donde asegura que la verdadera emancipación u objetivación del ser humano está en la construcción o creación de obras para sí mismo y la comunidad que lo rodea⁴. Compartiendo este pensamiento, se busca esa emancipación a través de la composición musical, debido a que esta labor consigue dejar una huella de trascendencia a lo largo de la historia, tanto para un pueblo como para el mismo compositor. Por otro lado, es importante resaltar que componer no sólo es algo complejo, sino que permite desarrollar habilidades fundamentales para la construcción de una competencia laboral exitosa como licenciado en música, ya que es sabido que en diferentes escenarios de la vida profesional (clases, talleres, concursos, entre otros) puede ser necesario realizar creaciones musicales para niños, jóvenes o adultos con el fin de innovar en su entorno laboral.

Por lo tanto, el conocimiento de las diferentes técnicas compositivas a través de la historia de la música permite tener una perspectiva crítica de la labor compositiva, la cual no sólo llena vacíos conceptuales, sino que permite conocer procedimientos compositivos y más aún crear nuevas formas, lenguajes o propuestas. Así mismo, esta perspectiva historicista de la composición musical también crea sujetos críticos, quienes se convierten en profesionales integrales de una calidad creativa. En este orden de ideas, la propuesta investigativa toma en

⁴ Karl Marx, *Manuscritos económico-filosóficos de 1844* (Ediciones Colihue SRL, 2015), 107-10.

cuenta esta perspectiva histórica no sólo como un ejemplo que converge diferentes estéticas musicales y literarias, sino que además pretende ser un modelo de objetivación como lo señala Marx⁵.

Complementando, se puede afirmar que la composición contiene en sí mismo componentes pedagógicos y didácticos que permiten un desarrollo integral del licenciado en música, donde se explora, se conoce y se instruye de manera individual y personal al poner en contacto conocimientos propios y nuevos en la labor creativa. Como ejemplo, se puede pensar en un niño que, con las múltiples opciones de elección dentro de su manera de jugar, escoge algunas para juntarlas o mezclarlas creando nuevos escenarios y así nuevos conocimientos; es la manera en la que aprende un niño y se puede afirmar que un adulto también.

De esta manera y recordando que un trabajo investigativo también busca el desarrollo propio del investigador, alcanza a justificar este trabajo de grado como opción pertinente para la titulación como licenciado. Asimismo, se construye la guía en torno de una formación de público alrededor de esta obra, es decir con un propósito de acercar a los receptores de este trabajo a los conceptos usados y relacionados entre sí promoviendo la enseñanza de estos mismos.

Así las cosas, se toman como referencias el manierismo musical, el cual genera interés por su convencionalidad para crear, por su sonoridad inusual adelantada para su época logrando conectar con los lenguajes de vanguardia. De este modo, el desarrollo del concepto *manierismo musical*⁶ evoluciona a través de los pocos historiadores y artistas que abordan este campo, rescatando los elementos estéticos que contiene dentro de las composiciones artísticas.

De manera contrastante, este proyecto de investigación creación articula a la estética del manierismo musical, la técnica compositiva de ejes tonales propuesta por Béla Bartók, buscando

⁵ Marx, 107-10.

⁶ Vega Cernuda, «¿Manierismo en Tomás Luis de Victoria?», 135.

que los recursos del manierismo sean más notables a la hora de la interpretación o análisis del producto artístico donde su estética de vanguardia conecta con el manierismo considerando este también como un movimiento exploratorio artístico.

La propuesta de los ejes tonales consigue plasmar en la música expresiones pasionales como el dramatismo y la emoción exorbitante de un compositor de forma audible; como ejemplo existen algunas de las obras compuestas por Alexander Dezplat para las producciones audiovisuales del cine como *La forma del agua* (2017) y *Harry Potter y las reliquias de la muerte, Parte 2* (2011), entre otras; de esta manera, conecta también con la intención primaria de representar emociones perteneciente al manierismo encontrado en algunos madrigales⁷.

Es importante también nombrar el uso del recurso literario dentro de las composiciones manieristas, ya que sus elementos se pueden visualizar dentro de madrigales compuestos en este periodo. Es aquí donde se ve necesario escoger una obra literaria que vaya de la mano o se adecúe al estilo manierista. Conforme a esto, Edgar Allan Poe contiene una serie de obras literarias que consiguen una combinación adecuada con el manierismo, ya que los madrigales de esa época en su gran mayoría tenían una base literaria sombría, fantásica y/o pasional. Es importante mantener esta característica para conservar el aire manierista dentro del producto artístico. En vista que la obra de *El Cuervo* de Edgar Allan Poe lograría exaltar el recurso manierista usado dentro de la composición, es escogida debido a que el poema plasma el duelo del personaje principal por la muerte de su amada esposa, donde el sentimiento pasional de tristeza, incertidumbre y locura sería compatible con los madrigales compuestos en el siglo XVI.

La estética resultante de la composición es totalmente experimental, ya que se estarán combinando los elementos manieristas (ver Manierismo) junto con el sistema de ejes tonales de

⁷ Naser Rodríguez García, «El límite del Manierismo: Carlo Gesualdo (en el aniversario de su muerte).», *Hoquet: Revista del Conservatorio Superior de Música de Málaga*, n.º 1 (2013): 51.

Béla Bartók como base contrastante, al ser un sistema estructurado y sistematizado contra uno más libre en cuanto a su técnica a la hora de componer. Producirá una sonoridad particular, debido a la combinación de cromatismos injustificables, modulaciones extremas, ruptura de continuidad, uso de la *bicinia*, *tricinia* y el *fabordón*, entre otros elementos del manierismo, como recurso compositivo en el discurso.

Este proyecto enriquecerá el arte en sí debido al uso de elementos musicales poco trabajados, trayendo a este contexto contemporáneo riquezas que se pudieron haber olvidado del manierismo junto con las existentes, como lo es el sistema de ejes. Con esto también se busca incentivar una exploración compositiva más experimental dentro de las instituciones, que lleve a un crecimiento artístico profesional competente a nivel mundial.

Objetivo General

Musicalizar en formato orquestal sinfónico la obra literaria *El Cuervo* de Edgar Allan Poe, tomando recursos del manierismo musical del siglo XVI y del sistema de ejes tonales presente en la obra de Béla Bartók.

Objetivos Específicos

Identificar los elementos y características del manierismo musical que contribuyan a la musicalización de la obra literaria *El Cuervo*.

Indagar sobre los elementos y características del sistema de ejes de Béla Bartók, que contribuyan a la musicalización de la obra literaria *El Cuervo*.

Indagar por medio del análisis de la obra resultante, qué recursos del manierismo musical y los ejes tonales contribuyeron a la representación musical de la obra literaria *El Cuervo*.

Proponer en torno a la importancia de la enseñanza y el aprendizaje de los recursos manieristas, una guía para la formación de público que se acerque a la obra resultante.

Antecedentes

Existen distintas investigaciones alrededor del manierismo que consiguen sustentar este concepto con vigencia en cualquier disciplina artística. Recordando que este estilo nace en el siglo XVI, los distintos investigadores encuentran pertinente describir obras artísticas con elementos o recursos del manierismo al reconocer que no pertenece ni al Renacimiento ni al Barroco.

Entre estas investigaciones se puede observar la de Ángel Domínguez López, cuyo trabajo se centra en el arte de la orfebrería de los siglos XVI y XVII. Este proyecto, titulado *Estudio documental del arte de la platería en las parroquias de la diócesis de Ourense. Del manierismo al Barroco*, consigue describir y clasificar cada artículo parroquial hecho en plata, dentro del manierismo figurativo y geométrico usado por algunos orfebres de dicha época.

La metodología usada por el autor fue “el vaciado de protocolos notariales de la ciudad de Ourense”⁸ y la recolección de distinta documentación como contratos, testamentos, escrituras de compraventa, arrendamientos, entre otros, que aportaron con descripciones y titulares de algunos artículos. Además de esto, la búsqueda de documentación protocolaria recibida en buen estado que permitió el análisis de las obras.

En las conclusiones de este trabajo realizada bajo el contrato de las arcas argénteas donde se albergan las reliquias de los santos Rosendo y Torcuato, contienen claramente elementos del manierismo figurativo gallego. Así mismo dentro del manierismo geométrico, técnica usada principalmente por Isidro de Montanos, coloca la cruz procesional de San Paio de Arauxo con notoria sobriedad monumental, construida por Manuel de Montanos.

Ángel Domínguez López, «Estudio documental del arte de la platería en las parroquias de la diócesis de Ourense. Del Manierismo al Barroco» (PhD Thesis, Historia, arte e xeografía, 2021), 28.

Igualmente, el artículo de María Eugenia Avena de Palero reflexiona sobre los componentes del poema *El Bernardo* de Bernardo de Balbuena, donde encuentra distintas características pertenecientes al manierismo. Comienza realizando una descripción del contexto al que pertenece el poema y luego se centra en los elementos particulares que usa el poeta para la composición de su obra.

Finalizando su descripción y reflexión, María Eugenia concluye con que el poema se define estéticamente por dos corrientes o estilos; el primero reconocido como epopeya manierista debido a que oculta bajo una ornamentación extraordinaria el asunto o interés remoto de Bernardo del Carpio donde opaca y dificulta su centro. El segundo, como epopeya fantástica debido al uso de la épica tradicional. Conociendo que la estética manierista aún se conoce en otras disciplinas artísticas con mayor presencia, se puede usar este antecedente para comparar algunos análisis musicales con recursos y estética de esta época y el objetivo de un artista manierista en otro campo.

Por último, se observa en el artículo de homenaje para Carlo Gesualdo escrito por Naser Rodríguez, cómo se utilizan los recursos del manierismo musical en las composiciones del siglo XVI al hacer análisis a tres de las obras de Gesualdo que generó mayor interés por el concepto del manierismo en distintos historiadores del arte y compositores.

Por otra parte, la composición desde el siglo XX ha despertado un sinnúmero de posiciones entre artistas y espectadores, esto a raíz de la cantidad de sistemas emergentes que rompieron o expandieron el sistema tonal que se venía usando por varios siglos; entre estos está el sistema de ejes de Béla Bartók.

En el análisis realizado por Erno Lendvai en 1930 a la música de Béla Bartók⁹, busca organizar de una manera coherente y propia de Bartók la forma en que se modula a otra tonalidad consiguiendo enriquecer el discurso musical: esto se conoce como ejes tonales. En el libro *Béla Bartók. Un análisis de su música* de Lendvai hace la explicación detallada de cómo surgen estos ejes, además de la serie Fibonacci y la sección áurea.

Así se puede encontrar en el trabajo de grado de Javier Castañeda, para el nivel de maestría en música (2017)¹⁰, cómo hace uso del sistema de ejes para un manejo de las alturas en su propuesta compositiva *Temporádicos*. Lo anterior como un ejemplo de la vigencia de este sistema a nivel académico.

Además de esto la creación musical al servicio de una representación narrativa también ha conseguido una evolución significativa a nivel mundial, logrando así conectar con mayor fuerza la obra artística con su receptor (música programática instrumental). Así mismo, el uso de recursos compositivos que surgen a lo largo de la historia es una constante para resolver o completar una obra cuyo propósito es enriquecer o facilitar la generación de ambientes musicales específicos. Es allí donde entra el manierismo, que contiene distintos elementos que pueden fortalecer la musicalización de una obra narrativa como se hacía en su época.

⁹ Ernő Lendvai, «Béla Bartók. Un análisis de su música», 2017.

Javier Mauricio Castañeda Montoya, «Temporádicos, obra mixta para trío de flauta, cello y piano con electrónica en vivo», 2017, 13, 14.

Marco conceptual

Para el desarrollo de este capítulo se organizaron distintos conceptos cruciales que abordan el problema investigativo inicial, dando una concepción y contextualización de cada herramienta usada dentro de la composición de la obra.

Comenzando por las generalidades del periodo manierista, tanto el origen como sus características estéticas o pictóricas y sus representantes principales, serán de gran importancia para establecer bases de concepto y contexto; así mismo, se hace la exploración pertinente dentro de la disciplina musical que compete a este trabajo, donde se expondrán recursos usados por distintos compositores dentro del periodo manierista.

Por otro lado, la explicación del sistema de ejes tonales que propone el compositor Béla Bartók y profundiza Erno Lendvai, dará paso a una segunda parte del capítulo exponiendo argumentos de su origen y la necesidad de uso dentro de las composiciones, además del modo en el que se debe emplear.

Para finalizar, existe una tercera parte que expone el concepto de la música programática con diferentes puntos de vista en cuanto a su uso, junto con una cuarta parte que expone y reflexiona sobre la relación que distintos autores han descrito entre la música y la literatura, profundizando la funcionalidad que tiene una sobre la otra.

Manierismo

Se encuentra en el texto de Annunziata Rossi (1925-2016) que el manierismo nace en los años 20 del siglo XVI y que el concepto es dado por el gran artista renacentista Giorgio Vasari, usado para referirse a un sinónimo de un estilo artístico procedente de la corriente generada por los artistas Andrea del Sarto, Jacopo da Pontorno, Agnolo Bronzino, Rojo Florentino y el mismo Giorgio Vasari (ver figura 1) inspirados en Miguel Ángel, Leonardo Da Vinci y Rafael Sanzio.

Estos artistas, al rechazar las ideas clásicas del Renacimiento “toman el camino de la innovación en la búsqueda afanosa de un estilo personal”¹¹ y así mismo a ejemplo de Miguel Ángel se aíslan en su arte, llevados por su inquietud y su personalidad introvertida. De la misma manera, Rossi subraya que el artista manierista no fue reconocido por sus contemporáneos debido a este encierro, cuya actitud fue considerada como “amaneramiento, imitación de los tres grandes y decadencia del renacimiento”¹² lo que conlleva a que el concepto manierista sea olvidado hasta su redescubrimiento en el siglo XX. Dos de los historiadores interesados en el arte de este siglo fueron Roberto Longhi y Federico Zeri quienes, para describir las cualidades creativas del artista Pier Paolo Pasolini, utiliza comparaciones con artistas del siglo XVI entre los que se pueden encontrar artistas manieristas.

Figura 1: Mosaico de los primeros manieristas



Nota: De izquierda a derecha; 1. Agnolo Bronzino. 2. Andrea del Sarto. 3. Giorgio Vasari. 4. Rojo Florentino. 5. Jacopo da Pontorno. Mosaico realizado por el autor.

Complementando, Francisco Stastny habla de tres fases características del estilo manierista, las cuales trazan su camino de evolución y decadencia mencionado anteriormente:

El inicial tuvo una fuerte tendencia experimental, anticlásica, y que se desarrolló en gran parte en Florencia. La manera propiamente dicha, que ocupó el segundo tercio del siglo y que implicó una reconciliación operativa con los cánones clásicos

¹¹ Rossi, «El primer Manierismo toscano y PP Pasolini», 123.

¹² Rossi, 120, 123-24.

del alto Renacimiento. Y finalmente el período tardío, que hasta los últimos años del siglo repitió fórmulas de la manera, pero con una nerviosidad cada vez mayor y con una mayor amplitud de movimiento ¹³

En la primera parte de este periodo, los artistas involucrados realizaron construcciones extravagantes que rompieron con lo conocido o construido por los artistas del siglo anterior e inicios del XVI, consiguiendo plasmar dolor, incertidumbre y ansiedad por el mundo que conocían. Fue un acto de protesta por la poca humanidad del pueblo que los rodeaba.

Por otra parte, la segunda etapa buscó “la reconciliación con los modelos de los grandes maestros”¹⁴ donde algunos teóricos, artistas romanos y florentinos, establecen normas para que fuese un lenguaje más formalizado, pero como consecuencia se pierde un poco la personalidad propia del artista. De esta forma, en su tercera etapa, el manierismo llegó a ser una expresión meramente estética sobre todo en el ámbito cristiano, quienes eran los únicos que llegaban a entender o, dicho de otra manera, a dar interpretaciones a los productos artísticos¹⁵.

Por otro lado está Daniel Vega, quien citando a María Maniates expone cuatro etapas del manierismo. Un manierismo inicial entre 1530 y 1550; la segunda la nombra Implantación del manierismo entre 1550 y 1580; la tercera como Manierismo maduro, 1580 a 1600 y, por último, Manierismo de transición al Barroco, 1600 a 1620; sin embargo, ninguna de estas etapas es profundizada por Vega¹⁶.

Cabe señalar que el manierismo logra trascender sus fronteras italianas pasando por España, Portugal y por consiguiente a zonas latinoamericanas debido a la conquista,

¹³ Francisco Stastny, «El manierismo en la pintura colonial latinoamericana», *Letras (Lima)*, 1977, 19.

¹⁴ Stastny, 20.

¹⁵ Stastny, 20.

¹⁶ Vega Cernuda, «¿Manierismo en Tomás Luis de Victoria?», 136.

considerando que la cultura colonial “no es sino un apéndice de la escuela española”¹⁷. Esto lo respalda el mismo Vega afirmando:

La constatación de la tempranísima presencia del manierismo en la escultura, pintura e incluso arquitectura española me llevaba a la hipótesis de una posible coincidencia del Manierismo de las artes plásticas con la presencia de manieristas en la música hispana coetánea...¹⁸

Figura 2: Pintura de Agnolo Bronzino



Nota: San Matteo Evangelista de Agnolo Bronzino. Imagen perteneciente al portal web historia-arte.com

Manierismo musical

En el campo musical el estilo manierista se ve reflejado de un modo más tenue; sin embargo, algunos de los madrigales llegan a ser los mayores ejemplos de este arte. Uno de los elementos encontrados es el abundante uso de los cromatismos formando notas de paso

¹⁷ Stastny, «El manierismo en la pintura colonial latinoamericana», 17.

¹⁸ Vega Cernuda, «¿Manierismo en Tomás Luis de Victoria?», 134.

imposibles de justificar desde un punto teórico. Como ejemplo existe el madrigal *Moro lasso, al mio duolo* de Carlo Gesualdo otorgando con esta técnica una estética sombría, imposible de conseguir de otra manera y totalmente adecuado al texto que acompaña la obra¹⁹. Así mismo, algunos autores hablando del sello implantado en la música de los manieristas, exponen cómo estos escriben abundantes saltos extremos, intervalos aumentados y disminuidos y los cromatismos intensos dentro de sus melodías ya mencionados²⁰.

Figura 3: Fragmento del *Moro, lasso al mio duolo*

Moro, lasso, al mio duolo
Il sesto libro di madrigali - 1613

Carlo Gesualdo da Venosa
(1560-1613)

Nota: Imagen tomada de la transcripción de Vincent Carpentier. Para escuchar dar clic sobre la imagen.

En el campo armónico se observa, que se hacen uso de los *candentiae duriusculae*, los cuales son los alargamientos del contrapunto infestados de retardos que generan disonancias de gran significación para el texto. En este sentido Vega describe:

Son frecuentes las falsas relaciones, retardos sin resolución, uso de las segundas inversiones y especialmente las modulaciones extremas producto de una sintaxis

¹⁹ García, «El límite del Manierismo», 57.

²⁰ Vega Cernuda, «¿Manierismo en Tomás Luis de Victoria?», 140; Esther López Ojeda, «Literatura y música», *Brocar. Cuadernos de investigación histórica*, n.º 37 (2013): 125.

de gran libertad en el encadenamiento de los acordes, lo que produce una “armonía” atípica, en la que la modalidad tradicional es sólo una lejana referencia.²¹

En cuanto al ritmo, el uso de figuraciones rápidas es bastante común para exaltar momentos de alto contraste que van de la mano con el texto, buscando resaltar una palabra o frase de vital importancia dentro de la construcción literaria. Así mismo existen otras características del manierismo musical de alta importancia que son descritas por el mismo autor, donde realiza comparaciones entre obras de Giovanni Pierluigi da Palestrina y Tomás Luis de Victoria para resaltar el estilo compositivo manierista de Victoria. Entre estas se tiene que el manierismo no opta por realizar amplios desarrollos de canon imitativo y así Victoria hace un uso tenue de la imitación y el canon, buscando que se resalte el texto²².

De la misma manera, el uso de paralelismos de terceras y sextas con la técnica del *bicinium* y el fabordón, como también los bloques de acordes u homofonía, son de vital importancia para el propósito de sobreponer el texto sobre la música. Esto contrasta con el estilo compositivo de Palestrina, quien realiza composiciones donde la música tiene mayor protagonismo, visibilizado en la gran cantidad de compases que necesita para representar una frase literaria, mientras que Victoria las encaja en menos espacio compositivo²³. García puede ser un sustento al hecho protagónico del texto sobre la música cuando describe la obra *Moro, lasso, al mio duolo* de Gesualdo:

Encontraríamos constantes *suspiratio* motivadas por cada coma del texto, *exclamatio* en los saltos descendentes sobre las palabras *al mio duolo* y, con mayor

²¹ Vega Cernuda, «¿Manierismo en Tomás Luis de Victoria?», 138.

²² García, «El límite del Manierismo», 57; Vega Cernuda, «¿Manierismo en Tomás Luis de Victoria?», 138-41.

²³ Vega Cernuda, «¿Manierismo en Tomás Luis de Victoria?», 143.

sutileza, *cadentiae duriusculae*, que consistirían en alargamientos contrapuntísticos plagados de retardos que producen disonancias sobre palabras de gran significación, como *ahi* y *dolorosa*²⁴.

João Vaz y João Pedro d'Alvarenga también comparten esta visión del estilo manierista al afirmar que la obra de Fernando de Almeida (compositor portugués) gira en torno al texto dejando la música en un segundo plano, afirmando que la obra musical tiene una calidad textual debido a que el texto literario delega y direcciona la forma en que debe estructurarse y escribirse la música²⁵.

Otra característica encontrada por Vega es la ruptura de la continuidad motetística que se produce a partir de cambios de texturas utilizando recursos como *bicinia*, *tricinia*, *fabordón*, homofonía e incluso los solos que no interpreta ninguna otra voz en los siguientes compases, pero esa percepción se acentúa haciendo uso de un silencio total de las voces. Un ejemplo que puede ilustrar esto es la obra *Caligaverunt oculi me* de Victoria, precisamente con uso de un silencio total de las voces seguido de la entrada del bajo junto el tenor y el alto un momento después, para generar mayor dramatismo a modo de preparación para la entrada del *cantus* de la soprano²⁶. De esta manera también se encuentra en el texto de João Vaz & João D'Alvarenga, cómo los silencios demuestran un estilo manierista claro hacia el final del *Responsory IV* de Fernando de Almeida cuando:

²⁴ García, «El límite del Manierismo», 57.

²⁵ João Vaz y João Pedro d'Alvarenga, «Fernando de Almeida (d. 1660): tradition and innovation in mid-seventeenth-century portuguese sacred music», *Anuario Musical*, n.º 70 (2015): 66.

²⁶ Vega Cernuda, «¿Manierismo en Tomás Luis de Victoria?», 143, 144.

Las palabras *se suspendit* (se colgó) se pronuncian de forma declamatoria con todas las sílabas en semicorcheas y siempre seguidas de un silencio. Este efecto sorprendente se acentúa aún en la cadencia final, en la que las palabras se pronuncian de la misma manera, y la música se suspende bruscamente tras la última nota, como si se tratara de Judas Iscariote colgado del árbol²⁷.

Figura 4: Fragmento del Responsory VIII de Fernando de Almeida

Nota: Ejemplo usado por João Vaz y João D'Alvarenga donde afirma que el estilo usado por Almeida refleja su estilo manierista.

Por otro lado Vega explica que Palestrina hace uso de estos silencios, pero no con el propósito de generar un carácter expresivo sino para marcar respiraciones y plasmar diferencias estructurales en la obra. Después de esto, se haya otro elemento que define a los manieristas y es

²⁷ João Vaz y João Pedro d'Alvarenga, «Fernando de Almeida (d. 1660)», párr. the words “se suspendit” (hung himself) are delivered in a declamatory way, with all the syllables set in semiminimae, and always followed by a rest. This surprising effect is even more so in the final cadence, where the words are set in the same way and the music is abruptly suspended after the last note, as if suggesting Judas Iscariot hanging from the fig tree. 70.

el recurso de la homofonía como recurso necesario dentro de las obras (ver nuevamente la figura 3). Al seguir comparando la obra de Victoria y Palestrina, el autor describe cómo el uso de la homofonía es indispensable. Así ubica dos situaciones en las que se hace uso de este recurso: la homofonía en el arranque y la homofonía en el transcurso de la pieza (para observar los ejemplos, remitirse al texto original)²⁸.

Para cerrar las diferentes características manieristas musicales, afirma que se destacan el uso de *bicinium* armónico o paralelo, el fabordón, las series paralelas de terceras o sextas entre dos voces como recursos usados por Victoria, apoyado en la obra *Tenebrae* en la cual al momento de llegar al lamento *Dios mío, ¿Por qué me has abandonado?*, Victoria hace uso de terceras paralelas donde se canta el *ut quid*, reforzando la intensidad de la queja con reduplicación armónica²⁹.

Sistema de ejes tonales

Es un sistema de tonalidad extendida teorizado por Erno Lendvai (1925 - 1993) realizando un análisis a la música de Béla Bartók (1881 – 1945), formulando una propuesta para modular dentro de una composición con la construcción de unos ejes. De esta manera, Andreas Johannes Müller explica que el sistema axial o de ejes tonales emplea el uso de tonos relativos y las posibilidades de la sonoridad armónica en el uso tonal³⁰.

Lendvai realiza un análisis a partir de las formas clásicas de composición, partiendo del círculo de quintas y llevándolo a la generación de tres ejes, Tónica, Subdominante y Dominante

²⁸ García, «El límite del Manierismo», 54; Vega Cernuda, «¿Manierismo en Tomás Luis de Victoria?», 147-50.

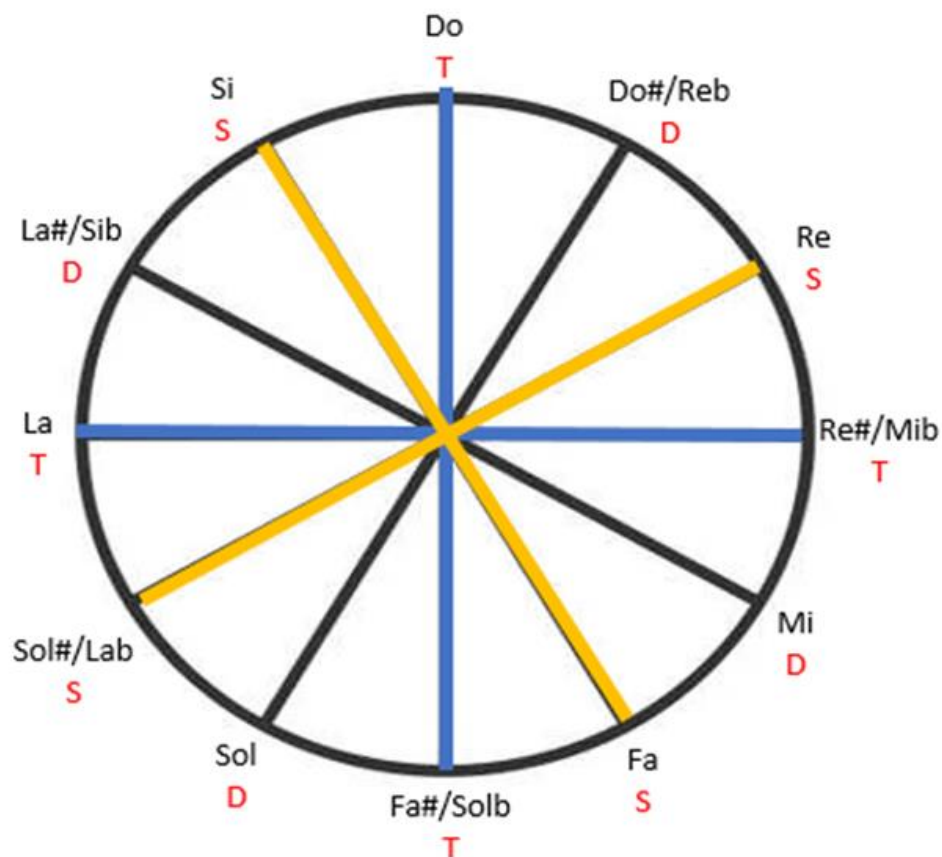
²⁹ Vega Cernuda, «¿Manierismo en Tomás Luis de Victoria?», 150.

³⁰ Andreas Johannes Müller, «A ampliação composicional no rock por meio do uso do “sistema axial”, de técnicas de variação, da forma cumulativa e da série de fibonacci» (PhD Thesis, Universidade Federal do Paraná, 2013), 16.

donde cada eje tiene como posibilidad el uso de ocho tonalidades. Para esto se construyen los ejes en tres planos cartesianos, cada uno con su respectivo nombre (tónica, subdominante, dominante).

Así mismo, Emilio Lluís Puebla describe que la construcción de los ejes tonales se puede realizar colocando la escala cromática repartida proporcionalmente en un círculo, en donde se ubicarán T (tónica), D (dominante) y S (subdominante) a cada nota siguiendo el orden que lleva la escala cromática (Figura 5).

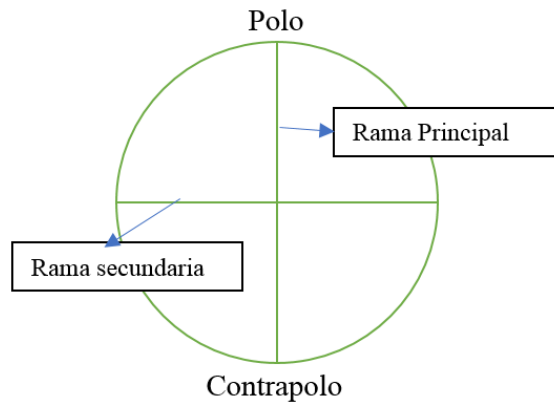
Figura 5: Círculo con escala cromática y ejes tonales.



Nota: Imagen perteneciente al autor.

La línea vertical de cada eje recibe el nombre de rama principal y la línea horizontal recibe el nombre de rama secundaria, cada una con su polo ubicado en el punto superior y lateral izquierdo y un contrapolo en su punto inferior y lateral derecho³¹.

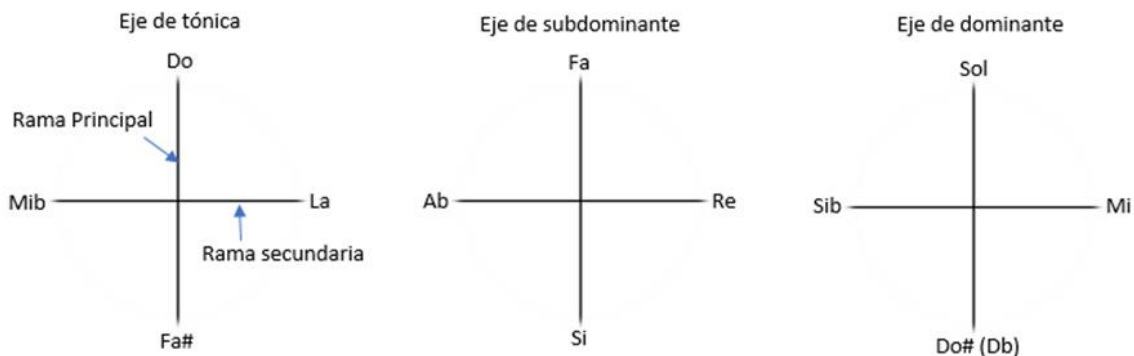
Figura 6: Ramas del eje



Nota: Imagen perteneciente al autor

Se ubica en los polos de las ramas principales de cada eje los grados I, IV y V según correspondan a su función teniendo como centro el Do. Seguido como contrapolo de cada eje en su rama principal, se pone la nota que corresponde a una cuarta aumentada, que en este caso sería Fa# para el Do, Si para Fa y Do# (Reb como enarmónico por comodidad de escritura) para el Sol³².

Figura 7: Ejes tonales a partir del do



Nota: Imagen perteneciente al autor.

³¹ Lendvai, «Béla Bartók. Un análisis de su música», 6.

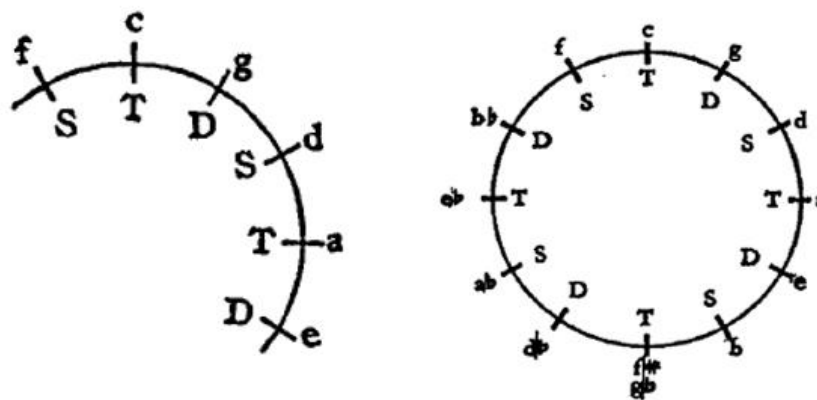
³² Castañeda Montoya, «Temporádicos, obra mixta para trío de flauta, cello y piano con electrónica en vivo», 14.

Para las ramas secundarias en cada polo pondremos la relativa menor del polo de la rama principal. Así quedaría Mib en el eje de tónica, Lab en el eje de subdominante y Sib en el eje de dominante; para su contrapolo, el mismo ejercicio de la cuarta aumentada que se realizó con la rama principal, así dará como resultado la relativa menor del polo de la rama principal. Corresponderían a La, Re y Mi (ver nuevamente figura 7).

El porqué de una cuarta aumentada y no otro intervalo se responde a través del círculo de quintas de donde nace este sistema. Así lo describe Lendvai:

Para comenzar, tratemos de situar el sistema tonal de Bartók en el círculo de quintas. Tomemos DO como tónica (T). Entonces FA, el cuarto grado, es la subdominante (S); SOL, el quinto grado, es la dominante (D); LA, el sexto grado y el relativo de la tónica, funciona como tónica; RE, el segundo grado y relativo de la subdominante, funciona como subdominante; MI, el tercer grado y relativo de la dominante, funciona como dominante. El ciclo de quintas Mi-La-Re-Sol-Do-Fa corresponde a la serie funcional D-T-S-D-T-S³³.

Figura 8: Círculo de quintas

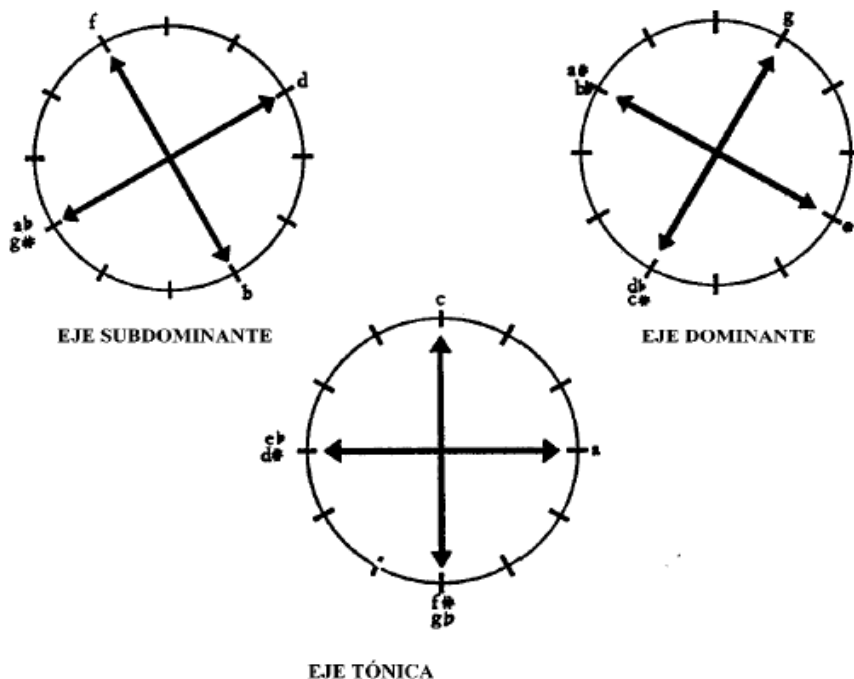


Nota: Imagen perteneciente al libro de Lendvai. Bela Bartok. Un análisis a su música.

³³ Lendvai, «Béla Bartók. Un análisis de su música», 4.

Al completar el círculo, se puede encontrar cada eje que representamos anteriormente como se observa en la siguiente imagen:

Figura 9: Ejes tonales provenientes del círculo de quintas



Nota: Imagen correspondiente al libro de Lendvai. Bela Bartok. Un análisis a su música

Cabe decir que cada eje no se debe considerar como un acorde de séptima disminuida, sino que representa ocho tonalidades diferentes, cuatro en modo mayor y cuatro en modo menor, por cada eje. Es decir, en el primer eje se tiene C, Cm, F#, F#m, Eb, Ebm, A y Am. De la misma manera Lendvai resalta la existencia de una relación más sensible entre el polo y su polo opuesto o contrapolo (C y F#), a diferencia de los más cercanos (C y A)³⁴. El compositor posee la libertad de usar un solo eje o varios³⁵.

Lendvai afirma que el sistema de ejes nace a partir de una necesidad histórica a nivel armónico, siguiendo un crecimiento lógico en la música funcional europea. Allí, el desarrollo

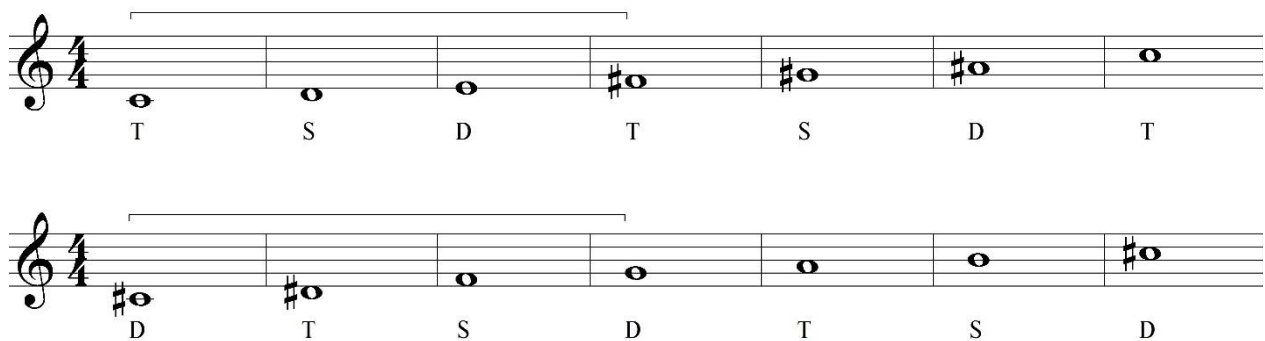
³⁴ Lendvai, 6; Müller, «A ampliação composicional no rock por meio do uso do “sistema axial”, de técnicas de variação, da forma cumulativa e da série de fibonacci», 18.

³⁵ Emilio Lluís-Puebla, «La matemática en la música», *Pro Mathematica* 16, n.º 31-32 (2002): 136.

funcional se da a partir del uso del I IV V I seguido por la sustitución de la tónica por su relativa o tercera menor por debajo, luego por el uso de las relativas superiores en el periodo del Romanticismo, es decir tercera menor por encima y así el sistema de ejes entregaría el último eslabón donde se reconoce el otro tono que posee en común las relativas anteriores³⁶. Usando el Do como centro se puede decir que, su relativa por debajo estaría A, por encima estaría Eb y la siguiente en común sería el Fa#, ya que A es la relativa por encima y Eb (D#) es la relativa por debajo. De la misma manera el A y Eb tendrían sus respectivas relativas³⁷.

En el campo melódico, Castañeda describe que a partir de este sistema sólo hay dos escalas posibles de tonos enteros a partir del do y el do sostenido dividida por un tritono³⁸.

Figura 10: Escala de tonos enteros



Nota: Imagen elaborada por el autor

Sin embargo, Müller encuentra otros tipos de escala como la escala básica que surge de un acorde llamado alfa y se representa como escala 1:2 debido a su interválica. Asimismo, se puede encontrar en tres formas: la primera nace de una combinación entre las notas del eje de tónica y el eje de dominante cumpliendo una función de tónica, comenzando por el polo de la rama principal

³⁶ Lendvai, «Béla Bartók. Un análisis de su música», 9,10.

³⁷ Lluís-Puebla, «La matemática en la música», 136; Lendvai, «Béla Bartók. Un análisis de su música», 11.

³⁸ Castañeda Montoya, «Temporádicos, obra mixta para trío de flauta, cello y piano con electrónica en vivo», 15.

del eje de tónica seguido del contrapolo de la rama principal del eje de dominante, para así continuar con el orden natural ascendente de una escala:

Figura 11: Escala básica



Nota: Imagen perteneciente al autor.

La segunda en función de subdominante combinando los ejes de tónica y subdominante la cual comienza con el polo de la rama secundaria del eje de sub. Y por último, la tercera cumpliría la función de dominante combinando los ejes de dominante y subdominante comenzando con el contrapolo de la rama principal en el eje dominante³⁹.

A pesar de que el análisis de Lendvai conceptualiza y profundiza más elementos de este sistema, se trabajará en los anteriormente mencionados para el desarrollo de este trabajo.

Música Programática

La música programática emerge como contraparte al concepto de música absoluta, un concepto que se le daba a las composiciones musicales del siglo XIX que no tenían agentes externos a ella, es decir, música por sí misma o música autónoma. De esta manera, la música programática sería lo opuesto: composiciones que contienen agentes extra-musicales, ya sean textos literarios, pinturas, paisajes, sentimientos, hechos históricos, entre otros. Así, la música se movería, o mejor, se construye y constituye en favor de aquello que este agente externo expone o

Müller, «A ampliação composicional no rock por meio do uso do “sistema axial”, de técnicas de variação, da forma cumulativa e da série de fibonacci», 28.

significa, siendo medido con “un programa o paratexto (el título de la obra, un texto explicativo sobre la misma, etc.)”⁴⁰. Tomás Cabado explica:

Si el “sujeto” de la música absoluta es no-situado, porque es absoluto y no admite afuera alguno, la representación de una instancia extra musical implica de algún modo una perspectiva, un punto de vista, o mejor dicho un “punto de escucha”. Sin embargo, estas “representaciones” –sólo literalmente señaladas por el título, el paratexto- se realizan con las mismas herramientas que las piezas de música absoluta, responden a la misma sintaxis, a las mismas reglas de construcción y, sobre todo, a la misma materialidad: la de los instrumentos musicales. Lo extra musical marca la (im)posibilidad de ingreso de un elemento obturado en la música: la representación de una escucha⁴¹.

A esta definición se le une la de Susana Camacho y María Sancho, quienes en su trabajo de grado describen la música programática como un género musical que representa sentimientos, lugares, imágenes, entre otros. Asimismo, Jerónimo Alayón, afirma que este estilo musical busca evocar algo en la subjetividad del oyente por medio de metáforas instrumentales que dejan su significado por fuera de la música. Finalmente, la música acude a elementos sonoros que han sido previamente consensuados por las audiencias como los clichés, a través de los cuales se posibilita una comprensión colectiva de lo representado⁴².

Así las cosas, la música programática parte de una expresión de ideas extra-musicales procedentes de componentes narrativos, emocionales o gráficos donde se afirma que debería estructurarse acorde a un programa textual, con el fin de orientar al oyente y evitar

Tomás Cabado, «Música y realidad: la representación de la escucha desde la música programática hasta el experimentalismo», *Revista 4'33"*, n.º 21 (2021): 161.

⁴¹ Cabado, 162.

⁴² Carrasco Ramiro y Enfedaque Sancho, 19.

malinterpretaciones al sentido literario original presentado el concepto total o parcial de este producto literario⁴³.

Existen tres tipos de música programática referenciados en el texto de Carrasco y Sancho:

Música descriptiva: aquella que hace referencia a fenómenos de la naturaleza o determinadas situaciones. Poema sinfónico: composición para orquesta, con un solo movimiento, que hace referencia a una idea extra musical (un poema, una idea, etc.). Música incidental: está compuesta para un momento concreto de una obra de teatro, principalmente. Hoy en día correspondería a ciertas bandas sonoras del cine, música compuesta para unas determinadas imágenes⁴⁴.

De esta manera Enrique Igoa también describe cuatro tipos de música programática: el primero contiene un programa extra musical y se compone por varios movimientos de estructura sinfónica conocido como sinfonía programática; por nombrar un ejemplo se tiene la *sinfonía n° 6 op. 68 Pastoral* de Beethoven. El segundo es el poema sinfónico ya nombrado en la cita de Carrasco y Sancho donde hay similitud en su definición, pero añade que está estructurado por distintas secciones dentro de este movimiento; en este caso los poemas sinfónicos de Liszt serían el ejemplo más claro. En tercer lugar, se encuentra la obertura de concierto que estaría relacionada a la música incidental mencionada anteriormente por estar ligada a una obra teatral y ser de carácter formalista; un ejemplo para este estilo compositivo es la obra *Carnaval Romano* de Berlioz. Por último, se tiene la pieza característica que está compuesta principalmente para

⁴³ Percy A. Scholes y John Owen Ward, *Diccionario Oxford de la música*, 2. ed (Barcelona, Mexico, D.F., Buenos Aires: Edhasa ; Hermes ; Sudamericana, 1984), 1024.

⁴⁴ Carrasco Ramiro y Enfedaque Sancho, «Arte como experiencia sinestésica a través de música programática y arte del siglo XX», 20-21.

piano evocando estados ánimo o representando una escena en concreto donde las obras de Schumann para piano solo caben como ejemplo.⁴⁵

Música y literatura

Es un hecho que la música y la literatura han conservado una relación estrecha desde hace mucho tiempo, debido a propósitos similares como el de expresar, transmitir, enseñar, otorgando esa funcionalidad a cada una de estas disciplinas. Para Pablo Busto, dicha relación siempre ha existido y denota algo intrínseco del ser humano. asimismo, expone que la música con el paso del tiempo ha buscado expresar, comunicar vivir y transmitir experiencias de vida y que junto con la palabra ha tenido una relación fructífera al ser esta última un elemento de sentido didáctico y pedagógico que, a su vez, de la misma manera que la música, busca expresar y transmitir experiencias, sentimientos y estados de ánimo. Lo expresa de la siguiente manera:

Dicha unión natural existe desde siempre, ligada íntima y armónicamente a la naturaleza... y al ser humano en su intimidad..., pues en la esencia de ese susurro armónico y melodioso, y en la esencia del ser humano, siempre existió la música. Y siempre existió la poesía⁴⁶.

Por otro lado, Esther López Ojeda reflexiona sobre esta relación expresando que su combinación puede llegar a confluír en obras con mayor trascendencia y significación como en los dramas musicales, óperas entre otros, al tener un mismo nivel discursivo y continua evidenciando como cada una de estas disciplinas se usan entre sí como coartadas ya que por un lado, la música usa el texto para generar líneas melódicas que vayan de la mano con lo que

⁴⁵ Anne-Marie Reboul, Arno Gimber, y Ana Isabel Fernández Valbuena, «Palabra y música», 2006, 131.

⁴⁶ Pablo Diago Busto, «Una introducción a la relación entre música y literatura en las letras hispánicas.», *Oceánide*, n.º 3 (2011): 2.

expresa un verso o una frase literaria; y por otro lado la literatura hace uso de la música para crear ambiente, caracterizar personajes o resaltar acción⁴⁷.

Asimismo, Darío Villanueva explica tres perspectivas complementarias en la relación entre la palabra poética y la música, donde la primera aborda aspectos rítmicos y eufónicos; la segunda trabaja la estructura, en el que la literatura se puede valer de la música en su forma compositiva; por último, la tercera que aborda los significados mediante signos poéticos y musicales⁴⁸.

También ha sido motivo de discusión dentro de la relación texto-música la importancia de una o de otra disciplina preguntándose, especialmente de los siglos XVII y XVIII, si la música estará siempre al servicio del texto o si esta será autónoma en relación con la poesía. Llegó a tal punto de comprenderse la música como un arte menor ocupando el último puesto en una jerarquización; esto se debe a que a la música estaría dirigida al sentido del oído y no consigue llegar a la razón, alejando así al receptor de lo que es la realidad y la verdad (para esta época el pensamiento racionalista y empirista era latente en la sociedad, explicando el mundo desde la experiencia y así la subjetividad no era muy contemplada para estos pensadores); mientras que la poesía, como ejemplo del campo literario, consigue una potencialidad didáctico-conceptual por medio de las palabras⁴⁹.

Para continuar, un sondeo histórico de la relación entre la música y la literatura será pertinente debido a los cambios filosóficos que consiguen separar o definir periodos de acuerdo con la concepción y funcionalidad que se tiene en cada época a cada una de estas disciplinas. Se tiene así la antigua Grecia, donde la música al significar arte de las musas y esta a su vez una

⁴⁷ Ojeda, «Literatura y música», 122.

⁴⁸ Darío Villanueva, «Comparatismo e iluminación recíproca de las artes: música y literatura», *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n.º 22 (2014): 189.

⁴⁹ Ojeda, «Literatura y música», 124.

función entre melodía, texto y movimiento, guardaba estrecha relación con la poesía y la danza.

En este periodo los poemas eran declamados con acompañamiento musical poco protagónico con un ritmo de verso flexible sin acentos de intensidad y dirigidos por una longitud silábica también conocido como los pies métricos, que eran usados para la composición tanto de la poesía como de la música⁵⁰.

El paso a la Edad Media permite mayor desarrollo musical sobre el texto con la ejecución polifónica de las voces junto con otros estilos compositivos como las misas responsoriales, cantigas, entre otros⁵¹. Así mismo, Busto señala que la existencia de diferentes estilos compositivos ya marcaba una estrecha relación entre la música y la literatura sobre todo en el ámbito poético. Para ejemplificar están las *Cantigas de Santa María* del rey Alfonso X El Sabio (1221-1284), obras que nacen a partir de las jarchas del pueblo árabe⁵². Sin embargo, el canto gregoriano predominante en la época mantiene el texto sobre la música siendo esta última extraída “de las propias palabras, amoldándose a sus acentos, cadencias y la dirección aproximada de su pronunciación fonética”⁵³.

Figura 12: Fragmento de las cantigas de Santa María.



Nota: Imagen tomada de la Biblioteca digital hispánica.

⁵⁰ Ojeda, 131; María Dolores Escobar Martínez, «Lenguaje, música y texto: análisis de una relación interdisciplinar» (Editum. Ediciones de la Universidad de Murcia, 2013), 26.

⁵¹ Ojeda, «Literatura y música», 131-32.

⁵² Busto, «Una introducción a la relación entre música y literatura en las letras hispánicas.»

⁵³ Escobar Martínez, «Lenguaje, música y texto», 31.

Ya en el Renacimiento se busca que la música y la literatura sea entendida y comprendida pero aun así dejando al texto con mayor importancia. Sin embargo, “la música duplicó de forma lírica la acción, mostró los sentimientos de los personajes, marcó entradas y salidas en el escenario, etc.”⁵⁴. Así mismo, técnicas musicales desarrolladas y características de la época facilitaban o dificultaban la comprensión de los textos; la homofonía claramente ayudaba que las palabras fueran entendidas, mientras que el contrapunto imitativo obstaculizaba el entendimiento de estas⁵⁵.

Por otro lado, está el Barroco donde se le da mayor importancia a la música sobre el texto buscando perfeccionar la creación de ambientes, atraer la atención del público, ocultar ruidos indeseables existentes como el que producían las tramoyas y hacer parte del desarrollo dramático. No obstante, se encuentra en el texto de Escobar Martínez (2013) que la retórica musical nacida a partir de la teoría de los afectos consigue que el texto se considere como el principal y así formalizar un nuevo estilo compositivo emergente conocido como ópera, lo que consigue marcar uno de los pasos esenciales en la relación entre música y literatura⁵⁶.

Para el periodo clásico el texto vuelve a ser el mayor protagonista en este enlace, eliminando usos estéticos y técnicos excesivos del Barroco. Sin embargo, la música siguió avanzando en cuanto al género de la ópera, a la composición de oratorios y misas, buscando exaltar los afectos⁵⁷. Para Villanueva existe una vinculación natural y genuina entre la música y la poesía de este periodo artístico y el Romanticismo pronunciándose con las siguientes palabras:

Resulta evidente que la vinculación más natural y genuina entre música y poesía se da en los orígenes de la lírica cuando el poema era canción. Ese maridaje nunca dejará de

⁵⁴ Ojeda, «Literatura y música», 132.

⁵⁵ Escobar Martínez, «Lenguaje, música y texto», 36.

⁵⁶ Escobar Martínez, 40; Ojeda, «Literatura y música», 132.

⁵⁷ Ojeda, «Literatura y música», 132.

producirse hasta el hoy de los multitudinarios conciertos de los llamados cantautores, pero tuvo ciclos de especial esplendor como el de la Literatura liederista alemana, en cuyo vastísimo corpus destacan, por caso, numerosos poemas de Goethe musicados por Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann o Liszt⁵⁸.

En cuanto al Romanticismo y el periodo contemporáneo, los compositores encuentran mayor libertad sobre la palabra. Se puede observar que en estos periodos las composiciones musicales programáticas de poemas sinfónicos, la música se valora como el arte que consigue transmitir y expresar lo que la palabra no consigue y así considerar que la música instrumental pura fuese la única que pudiera transmitir estas emociones de manera más clara y profunda. Sin embargo, la mayoría de los compositores del siglo XIX mantenían en sus pensamientos a la hora de componer distintas obras literarias, donde el *lied* se posiciona como una de sus mayores exponentes; de esta manera, para resolver este conflicto conceptual entre música pura como máxima expresión romántica y la fuerte influencia literaria en la música, se concibe el concepto de música programática (ver Música Programática)⁵⁹.

⁵⁸ Villanueva, «Comparatismo e iluminación recíproca de las artes», 190.

⁵⁹ Busto, «Una introducción a la relación entre música y literatura en las letras hispánicas.», 133; Donald Jay Grout et al., *Historia de la música occidental*, [Nueva ed. ampl.] (Madrid: Alianza Editorial, 2006), 734.

Marco metodológico

Tipo de investigación

Para comenzar se define este tipo de trabajo como investigación-creación al explorar y combinar el estilo musical manierista y el sistema de ejes tonales, representando por medio de una obra musical en formato de orquesta sinfónica el poema *El Cuervo* de Edgar Allan Poe.

Además, existe el componente de experimentación dentro de esta investigación-creación, la que se define según López-Cano no sólo como aquella que observa el comportamiento o desarrollo de una variable y fenómeno inmerso en un contexto controlado por el investigador, sino también actos que expondrán resultados desconocidos. Así mismo, existen tres tipos de experimentos: el experimento exploratorio, el experimento de acción sobre la marcha y la contratación o prueba de hipótesis⁶⁰.

Experimento de acción sobre la marcha

Este tipo de experimento se presenta cuando a través de una acción se busca un resultado en específico con funciones de testeo que cuyas acciones pueden llegar a ser afirmadas o negadas, según sea el resultado, y si consigue ser coherente con lo que se buscaba. Del mismo modo sus resultados pueden ser inesperados o involuntarios⁶¹.

Consecuentemente, para el desarrollo del trabajo se opta por este tipo de experimento, ya que coincide con la acción y el desarrollo artístico de la composición.

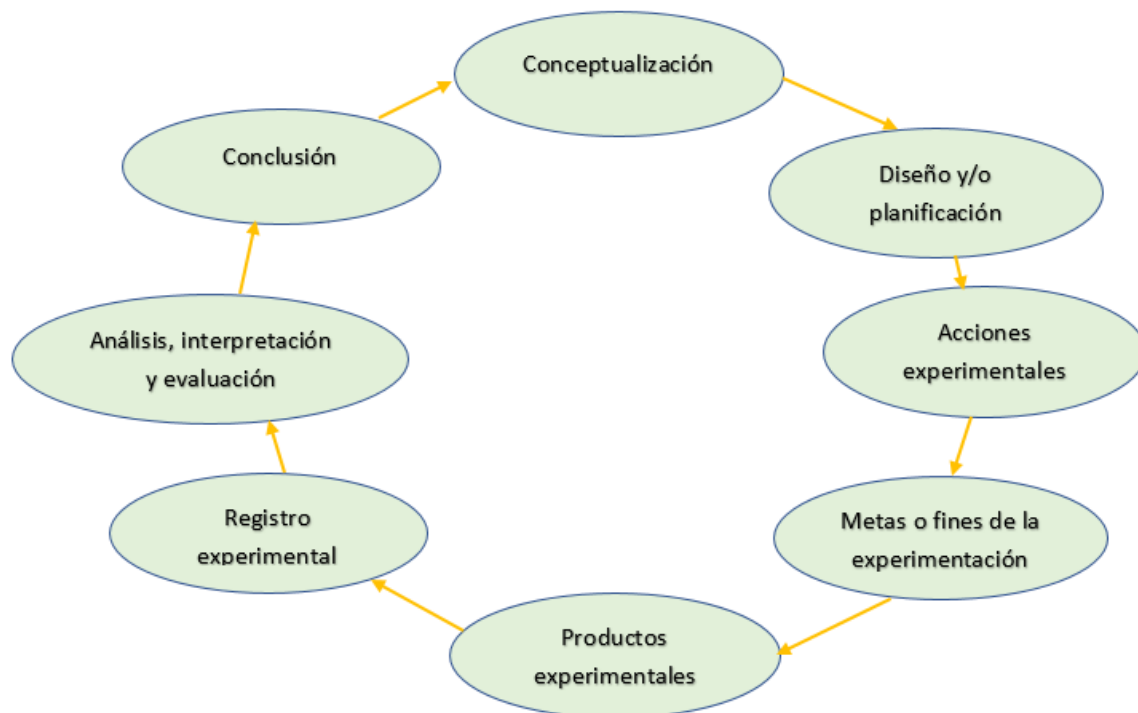
Rubén López-Cano y Úrsula San Cristóbal, «Investigación artística en música», *Problemas, métodos, experiencias y modelos* 1 (2014): 172-73.

⁶¹ López-Cano y San Cristóbal, 174.

Conceptos que operan dentro del experimento

Durante la realización del proyecto existen diferentes momentos que es pertinente organizar, para que la investigación experimental consiga obtener una base sólida. Para esto se usan diferentes categorizaciones de estos tiempos que no se comprenden en un orden cronológico ni se presentan en todos los tipos de experimentación, a menos que el investigador lo vea necesario. López Cano establece los siguientes conceptos⁶²:

Figura 13: Conceptos establecidos por López Cano



Nota: Imagen perteneciente al autor.

Para la sistematización de estos conceptos se opta por la realización de una plantilla que vaya de la mano con la observación indirecta, herramienta de recolección de datos escogida para el desarrollo de la investigación (ver Tabla 1 Planilla de registro).

⁶² López-Cano y San Cristóbal, 177-82.

Enfoque de la investigación

Comprendiendo que es investigación-creación su enfoque será cualitativo dentro de las posibilidades que el arte ofrece, al ser conducida hacia la interpretación de la obra creada. Esto se debe a que se busca plasmar el resultado subjetivo y lectura personal del poema *El Cuervo* y de una combinación entre los recursos musicales manieristas y el sistema de ejes tonales presentes en la experimentación texto-musical de la composición.

Se comprende que un enfoque es cualitativo a partir del deseo de comprender e interpretar el comportamiento de distintos grupos sociales inmersos en contextos divergentes, con el apoyo de la hermenéutica y la fenomenología, donde se posibilita la investigación con este tipo de enfoque que “reivindica la realidad subjetiva e intersubjetiva como campo de conocimiento...”⁶³. Naturalmente, este enfoque se caracteriza por ser una estrategia investigativa dinámica, donde su acción indagatoria se mueve entre los hechos y la interpretación, perfilándose así como el camino adecuado para el trabajo de experimentación artístico realizado por el investigador, donde se combinan los recursos compositivos del manierismo con el sistema de ejes tonales al musicalizar el poema *El Cuervo* de Edgar Allan Poe.

Diseño de investigación

De acuerdo con lo dicho anteriormente, el diseño de investigación utilizado es la autoetnografía, considerándolo como recurso pertinente para la visualización de la experiencia personal y resultados del investigador a partir de su proceso y su producto compositivo.

⁶³ María Dilia Mieles Barrera, Graciela Tonon, y Sara Victoria Alvarado Salgado, «Investigación cualitativa: el análisis temático para el tratamiento de la información desde el enfoque de la fenomenología social», *Universitas Humanística*, n.º 74 (2012): 197.

Este diseño se centra en realizar de forma descriptiva, analítica y sistémica la investigación de la experiencia, el entorno o la cultura del mismo investigador, para establecer una conexión de lo personal a lo cultural. Para esto es necesario el análisis de los diferentes documentos correspondientes a la autoetnografía ya procedentes de la autoobservación y la autorreflexión con el fin de conceptualizar, categorizar, comprobar y exponer distintas hipótesis, teorías o experimentaciones⁶⁴.

Dentro de esta autoetnografía existe una clasificación según su modo de empleo: la autoetnografía descriptiva, la autoetnografía analítica y la autoetnografía crítica. Así las cosas, por la naturaleza experimental del trabajo, el grupo al que pertenece es el de la autoetnografía analítica, al ser necesario examinar a detalle la obra resultante.

Herramientas de recolección y análisis

Las herramientas o instrumentos de recolección de información seleccionadas son la autoobservación, el diario de campo y el análisis musical de la obra resultante. A continuación se definirán y se construirán cada una de estas herramientas:

Autoobservación

Esta herramienta es el equivalente a la observación participante de la investigación científica, por lo que se hace necesario sistematizar según tres ámbitos: elección de lo que se va a observar, estrategias de observación y estrategias de registro. Como resultado de esto se crea una planilla de registro por sesión (ver Tabla 1 Planilla de registro), buscando enmarcar cada uno de los componentes que posee la autoobservación escogida para este trabajo investigativo, así como también, la definición de cada una de estas categorías se presenta en los siguientes apartados:

⁶⁴ López-Cano y San Cristóbal, «Investigación artística en música», 138-45.

Elección de lo que se va a observar.

Para esta categoría se debe establecer qué es lo que se observará específicamente de la obra, del investigador, del proceso creativo y hasta de las mismas intenciones y emociones de este.

Observación indirecta.

Este tipo de observación a destiempo se realiza por medio de las grabaciones, partituras, audios o cualquier tipo de recurso que permita realizar una reflexión, un análisis y una problematización de lo que contiene el proceso creativo y la experiencia del investigador dentro de este trabajo.

Registro por intervalo cronológico.

Se establece un tiempo definido por sesiones de estudio que busquen responder preguntas operacionales, objetivos e intenciones en el proceso creativo⁶⁵.

Tabla 1 Planilla de registro

Planilla de registro	
Sesión No:	Acción artística experimental:
Fecha:	Objetivo(s):
Descripción de la tarea:	
Resultados	Técnicos:
	Musicales:
Observaciones:	
Pensamientos asociados a la acción	Emociones asociadas a la acción
Conclusiones:	

Diario de campo

Con esta herramienta se registra el componente subjetivo como lo es la experiencia, las emociones y sospechas del investigador a medida que realiza el proceso creativo. Además de esto, se usará también para guardar registros reflexivos emergentes del investigador para que sea

⁶⁵ López-Cano y San Cristóbal, 158.

un trabajo más completo dentro de la labor creativa. Esta herramienta se define como un cuaderno de notas organizado sistemática y metódicamente, que permite profundizar sobre una acción en el campo investigativo y organizar de forma secuencial un proceso, en este caso el proceso creativo. Asimismo, este diario de campo permite registrar datos de forma cuantitativa y cualitativa, datos descriptivos y analíticos entre otros, permitiendo obtener datos de gran importancia a la hora de triangular la información en el análisis final de todos los formatos de registro usados dentro de la investigación⁶⁶.

Análisis musical.

Para la realización del análisis musical pertinente de la obra resultante de la investigación, se opta por la propuesta realizada por Margarita y Arantza Lorenzo de Reizábal (2004), ya que servirá para exponer los componentes técnicos e interpretativos obtenidos en la experimentación. Esta labor es de gran importancia para generar pensamiento crítico y conseguir una comprensión holística de diferentes sucesos musicales dentro de cualquier obra ya que el analizarla, se puede comprender cómo “una piedra angular en el estudio de la música, debido fundamentalmente a las aportaciones que puede realizar desde las distintas dimensiones o perspectivas musicales”⁶⁷. Para este objetivo se construye la siguiente tabla basada en los elementos destacados de la propuesta realizada por Reizábal, teniendo en cuenta cuáles son los que permiten visibilizar con mayor exactitud los resultados compositivos de la labor artística de esta investigación.

Tabla 2 Análisis musical basado en Lorenzo de Reizábal

Análisis Melódico	Parámetros morfosintácticos	Organización escalística	
		Perfil melódico	

⁶⁶ Luis A. Valverde Obando, «El diario de campo», *Revista trabajo social* 18, n.º 39 (1993): 309.

⁶⁷ Lorenzo de Reizábal M.A., *Análisis musical: claves para entender e interpretar la música* (Boileau, 2008), 6.

	Aspectos interpretativos	Observación de las indicaciones del autor	
	Comentario estético estilístico		
Análisis del ritmo y la métrica	Parámetros morfosintácticos rítmico-métricos	Compás	
		Incisos y motivos	
	Aspectos interpretativos	Compas escrito y real	
		Crescendos y diminuendos rítmicos	
		Relación ritmo-tiempo de la obra	
	Consideraciones estético-estilísticas	Aportaciones del ritmo a la melodía	
Análisis armónico	Parámetros morfosintácticos	Estudio de los acordes	
		Ritmo armónico	
	Aspectos interpretativos	Est. rítmico-armónico y sus implicaciones	
		Est. de los puntos armónicos culminantes	
	Comentario estético-estilístico	Textura armónica predominante	
Análisis de texturas	Tipos de texturas	Melódica	
		Rítmico-métrica	
		Armónica	
		Tímbrica	
	Comentario estético-estilístico	Relación textura/estilo	
		Combinación de texturas	
		Relación textura / Carácter de la música	
Análisis de las formas	Estudio de la estructura	Observación de los procesos tonales	
		Número de secciones	

		Longitud de secciones	
		Reconocimiento de elementos estructurales	
		Definición de funciones	
	Comentario estético estilístico	Proporción	

Categorías y unidades de análisis

Para la construcción de las siguientes categorías, se toman en cuenta tres puntos claves del marco conceptual y las emociones producidas en el investigador al realizar la lectura del poema.

Emociones o sentimientos representados del poema

Es claro que la interpretación de una obra artística para cada ser humano es distinta, según sean los conocimientos estéticos que posea y la propia subjetividad personal. Después de esto, busca dar nombre, explicar o conceptualizar lo que ha observado después de haber realizado un análisis o sencillamente haber tenido un contacto con ella en función de receptor. Por esta razón es pertinente para el investigador definir la parte subjetiva como una de las categorías a tomar en cuenta dentro de la realización de la investigación, ya que ayudará a explicar las formas estructurales de la obra, fraseos, uso de dinámicas entre otros elementos o recursos usados en el ejercicio artístico compositivo.

Recursos del manierismo musical

Se tomarán en cuenta componentes melódicos, armónicos, de textura y estructurales con los siguientes recursos que se encuentran dentro del marco conceptual: el cromatismo sin justificación y los usos de intervalos disminuidos y aumentados, que buscan generar sensaciones oscuras y sombrías dentro de una obra musical; los silencios abruptos, que también son usados para definir un carácter expresivo y no elementos estructurales dentro de la obra (página 15); el

uso de paralelismos de terceras y sextas además de la homofonía que ayudarán a exponer secciones de la obra.

Recursos del sistema de ejes tonales de Béla Bartók

Para esta categoría es necesario definir cuáles fueron los ejes construidos, así como cuáles se usaron o aportaron a la creación y junto a esto, componentes similares a la anterior categoría donde se hace observación de la melodía, la armonía, la estructura y la textura. De esta manera se construyeron las siguientes tablas para una posterior triangulación:

Tabla 3 Categoría 1

Sentimientos representados del poema				
Con relación a la melodía	Con relación a la armonía	Con relación a la forma	Con relación a la textura y timbres sonoros	Con relación a los elementos interpretativos

Tabla 4 Categoría 2

Recursos del manierismo musical				
Con relación a la melodía	Con relación a la armonía	Con relación a la forma	Con relación a la textura y timbres sonoros	Con relación a los elementos interpretativos

Tabla 5 Categoría 3

Recursos del sistema de ejes tonales				
Con relación a la melodía	Con relación a la armonía	Con relación a la forma	Con relación a la textura	Con relación a los elementos interpretativos

Resultados

Para el hallazgo de resultados se hizo necesaria la triangulación entre el diario de campo, la planilla de registro y el análisis musical realizado a la obra resultante y así conseguir exponer cada categoría y su subcategoría. De esta manera, se puede exponer la relación que tiene cada categoría y sus resultados, haciendo uso de cinco elementos que las entrelazan: la melodía, la armonía, la estructura o forma, la textura y timbres sonoros y los elementos interpretativos. Con esto se obtienen recursos para explicar el resultado de la guía interactiva que contribuye a la formación de público.

Antes que todo, es necesario realizar una exposición general de la obra resultante para tener una imagen superficial de cómo está compuesta y después realizar una explicación detallada según los elementos anteriormente mencionados. Esta obra contiene tres secciones A, B y C con una introducción y una coda, escrita para un formato orquestal sinfónico:

Tabla 6: Instrumentación de la obra resultante

Pícolo
Flautas 1 y 2
Oboe
Clarinetes 1, 2 y bajo
Fagotes 1 y 2
Cornos en F 1 y 2
Trompetas en Bb 1 y 2
Trombones 1 y 2
Tuba
Percusión: Timbales, Plato suspendido, Triangulo, Redoblante
Violines 1 y 2
Violas
Violonchelos
Contrabajos

Asimismo, cabe señalar que no es una obra con desarrollos rítmicos de alto nivel y el registro usado para cada instrumento está entre el bajo y el medio-alto. Sin embargo, las indicaciones de intensidad y articulaciones son de mayor dificultad interpretativa, además de los

unísonos presentes en la obra, donde la afinación será clave a la hora de realizar el montaje con todo el cuerpo orquestal. También se puede observar y escuchar los cambios de tiempo que hay en cada sección, los cuales van desde la negra a 60 en la sección A, hasta llegar a 130 en la sección C. En la coda retorna al tiempo inicial para crear un ambiente específico importante que será detallado más adelante. Por último, los ejes que se construyeron para la realización de la obra parten del Si en el polo del eje de tónica ([clic](#) para escuchar la obra completa).

Figura 14: Ejes tonales usados en la obra



Nota: Imagen elaborada por el autor

Por otro lado, se tiene el poema de *El Cuervo* de Edgar Allan Poe, quien transmite una lucha interna común en el ser humano cuando hay una pérdida amorosa por su inesperado fallecimiento. El personaje pasa por distintos momentos desde su noche silenciosa y cansado hasta una pelea con su enigmático visitante, quien repite en distintas ocasiones las palabras “¡Nunca más!”⁶⁸.

Con este contexto general de la obra, se continúa con la exposición de los resultados ordenados respectivamente con los elementos mencionados al principio del capítulo.

Edgar Allan Poe en Revista Moderna De México, «Filosofía de la composición», noviembre de 1908, 131-39. Se recomienda este texto para un análisis literario del poema.

La melodía

Dentro de la obra existen tres frases melódicas esenciales usadas para representar diferentes sentimientos del autor al leer el poema. La primera, que busca exponer el dolor del personaje principal del poema, a causa de la pérdida de su amada por la realidad de la muerte (ver *Anexo 1: Poema El Cuervo de Edgar Allan Poe*), se construye a partir de la escala básica en función de tónica, resultante del sistema de ejes tonales desde un eje de tónica partiendo del Si:

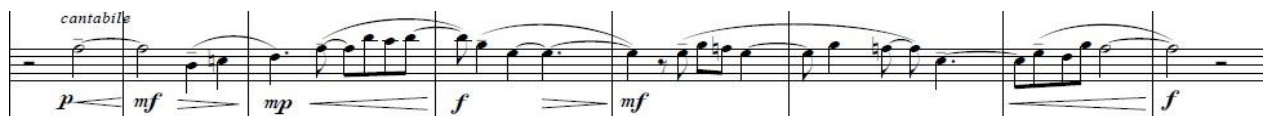
Figura 15 Escala básica en f. de tónica



Nota: Imagen perteneciente al autor

De esta manera, este recurso se vuelve pertinente para conseguir expresar ese dolor antes descrito, ya que produce una sonoridad particular que junto con el ritmo lento y sincopado en el inciso rítmico se pueden escuchar las palabras “no había hallado calma en mis libros, ni consuelo a la pérdida abismal de aquella a quien los ángeles Leonor podrán llamar y aquí nadie nombrará”⁶⁹. Cabe señalar que en esta melodía no se hace uso de algún elemento particular del manierismo musical. Sin embargo, no es un requisito que se deba usar en todo momento en la construcción de la obra, debido a que puede ocasionar saturación de sonidos o algún tipo de ruptura de carácter sonoro. Esta melodía consta de dos semifrases de siete compases, donde el oboe realiza la primera parte de la frase y el corno francés responde con la segunda parte:

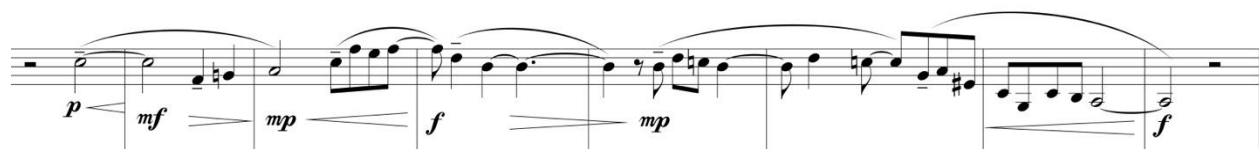
Figura 16: Primer semifrase - oboe



Nota: Imagen perteneciente al autor

Edgar Allan Poe, *El cuervo*, 1845, 1845, <https://www.almendron.com/blog/wp-content/images/2018/09/edgar-allan-poe-el-cuervo.pdf>.

Figura 17: Segunda semifrase - corno francés en F



Nota: Imagen perteneciente al autor

Además de esto se tiene una segunda melodía más corta que cumple una función de contramelodía, sobre todo en la sección A. Esta contramelodía se construye también con la escala básica, sin embargo, en esta ocasión en función de subdominante la cual arranca desde el Mi:

Figura 18: Escala básica en función de subdominante



Nota: Imagen perteneciente al autor

Al contrario de la melodía principal, esta contramelodía sí utiliza un recurso del manierismo y es el cromatismo durante todo un compás, para generar ese misterio que también encierra el poema. En cuanto a la parte subjetiva se asemeja al dolor, pero también es pensada como una respuesta por parte de su amada, quien también sufre por su separación un personaje que no menciona palabras en el poema, pero sí está bastante presente:

Figura 19: Contramelodía interpretada por el pícolo



Nota: Imagen perteneciente al autor

Por otra parte, para la sección B se construye una melodía que resalta también notas de la escala básica en función de tónica y algunos cromatismos en la segunda voz construida a partir de una sexta descendente que se mueve auditivamente de forma paralela. Además, la melodía utiliza elementos rítmicos de la melodía principal para conseguir unidad con la sección A y C y a su vez,

precisando la entrada del cuervo en el relato del poema, quien transmite incertidumbre y algo de temor al personaje principal. Asimismo, esta melodía busca conectar con la lucha existente entre estos dos personajes que resulta ser una analogía de las luchas internas humanas; estos elementos se describirán a más profundidad en el componente de estructura y textura más adelante.

La melodía de la sección B es tocada por los clarinetes, replicada por fagotes y el oboe posteriormente y la sección de metales a modo de respuesta, donde se visibiliza el uso manierista con los paralelismos de sextas y terceras en los instrumentos involucrados. Esta melodía consta de dos semifrases: la primera presentada por los clarinetes en siete compases que a su vez se dividen en dos periodos, el primero de tres compases y el segundo de cuatro, separados por dos compases en silencio, y la segunda por la sección de trompetas y trombones elaborada en cuatro compases, para un total de once compases; el registro usado está dentro del medio-alto:

Figura 20: Primer semifrase sección B de los clarinetes



Nota: Imagen perteneciente al autor.

Figura 21: Segunda semifrase sección B interpretada por las trompetas



Nota: Imagen perteneciente al autor

Para finalizar, se tiene en la sección C otra contramelodía tocada por la flauta, que contiene además de un arpeggio en su inicio, cromatismos abundantes lo cual pertenece a un

recurso del manierismo musical. Esta propuesta melódica tocada por las flautas y el pícolo al unísono, refleja la lucha evidente del personaje principal contra el cuervo al superponerse a la melodía principal invertida. Para el investigador, estas melodías superpuestas muestran un personaje desesperado e irritado por no entender por qué su misterioso visitante repetía la frase “¡Nunca más!”⁷⁰.

Se construye a partir de dos semifrases, cada una de tres compases, donde la primera muestra en su mayoría los cromatismos abundantes y la segunda un ritmo ligero y notas pertenecientes al acorde de la sección armónica (ver La armonía):

Figura 22: Contramelodía sección C interpretada por el pícolo



Nota: Imagen perteneciente al autor.

La armonía

El componente armónico es esencial para la obra ya que, además de dividirla en diferentes secciones, es complemento a la representación de las emociones percibidas por el investigador debido al uso ritmo-armónico que es tocado en su mayoría por la sección de cuerdas. Asimismo, expone el uso de ejes tonales escogidos por el autor y el componente manierista en cuanto a unos retardos contrapuntísticos usados para crear disonancia.

Comenzando por la introducción de la obra, se observa una serie de acordes que no tienen ninguna relación entre sí, pero que al final (compás 4) se dirigen a la primera tonalidad de los ejes que corresponde al Si menor, perteneciente al polo de la rama principal del eje de tónica. Para llegar a esta tonalidad hace uso del acorde de tonos enteros que también lo entrega este sistema

⁷⁰ Edgar Allan Poe.

de ejes, seguido de la subdominante como cadencia plagal. Además, cabe señalar el movimiento cromático que tienen algunos instrumentos dentro de esta progresión, buscando contribuir a través del manierismo a la construcción de un ambiente oscuro y nostálgico percibido por el investigador en la generalidad del poema:

Figura 23: Introducción con acorde de tonos enteros (compas 4) y cromatismo.

Larghetto Espresivo ♩ = 60

The musical score consists of five staves, each representing a different instrument. The key signature is two sharps (D major) and the time signature is common time (C). The tempo and mood are indicated as 'Larghetto Espresivo' with a quarter note equal to 60 beats per minute. The score is divided into five measures. Each measure begins with a dynamic marking: *mp* (mezzo-piano) in the first measure, *p* (piano) in the second, *mf* (mezzo-forte) in the third, and *mp* in the fourth and fifth. Hairpins are used to show the dynamic changes between these markings. The instruments are Violín I, Violín II, Viola, Violonchelo, and Contrabajo. The Viola part shows a chromatic line in the second measure.

Nota: Imagen perteneciente al autor

Para la sección A se realiza solamente un colchón armónico con acordes prolongados entre el Si menor y Mi menor con un Fa menor como acorde de paso pero que, con ayuda de la voz del pícolo, se convierte en una dominante de paso para retomar el Si menor. Sin embargo, al tener en cuenta la presencia de la melodía y la contramelodía que contienen las escalas básicas, la armonía es complementada con acordes de séptima y el acorde Mi mayor-menor de los compases

9, 10 y 11 proveniente del sistema de ejes tonales. Estos recursos se usan para elevar aún más la sensación de dolor y misterio de la melodía principal y la contramelodía:

Figura 24: Fragmento del colchón armónico sección A

Nota: Imagen perteneciente al autor

Al finalizar esta sección se presenta una ruptura armónica con la presencia de distintos cromatismos, realizado por la mayoría de los instrumentos, y el retardo por los que hacen sonar la contramelodía para generar un carácter diferente a la obra con el doble uso del acorde La mayor-menor con 7ma y dirigirse a La menor, tonalidad de la sección B:

Figura 25: Cromatismo, retardo y A mayor-menor con 7ma

Nota: Imagen perteneciente al autor

Ya ubicada la tonalidad de la sección B, se produce la ejecución ritmo-armónica por parte de las cuerdas con su *pizzicato* y el clarinete bajo con un *staccato*, con acordes como La menor, La menor con 5ta disminuida, el Re menor y luego este mismo con 7ma. Pero pasa algo similar

que en la sección A donde, al agregar las melodías, los acordes se transforman y aparecen acordes como el La mayor-menor con 6ta mayor y menor y el Re menor con 9na y 11na, generando así ambientes de incertidumbre y temor que busca representar el autor desde la elaboración de las melodías de esta sección.

Figura 26: Base armónica sección B

Nota: Imagen perteneciente al autor

Hacia el final de esta sección se hacen sonar de nuevo una serie de cromatismos extensos por parte de distintos instrumentos que van entrando con un ritmo sencillo (negras y corcheas) a modo de canon desde la tercera, lo que produce una serie de acordes compuestos con movimientos paralelos, exponiendo claramente un recurso manierista que ayuda también al ambiente de incertidumbre y temor representados por el autor.

Figura 27: Cromatismos realizados por las cuerdas al final de la sección B

Nota: Imagen perteneciente al autor

Continuando en la sección C, se encuentra un puente de preparación con un La menor con 7ma, 9na y 13na prolongado que representa la alta tensión o estrés del personaje principal, preparándolo para una lucha interna con el cuervo que se prolonga por toda la sección. Este acorde, aunque no representa nada de los ejes tonales ni muestra alguna característica manierista en específico, sí se dirige a la parte homofónica de las cuerdas donde se tocan acordes de Dm, Bb, C, Eb7, Eb-aumentado y A7, realizando una base armónica totalmente tonal que se complementa con la melodía principal construida en la escala básica expuesta anteriormente y generando acordes mayores-menores pertenecientes a los ejes tonales. Por otra parte, existe en esta misma sección un acorde con la gama completa de instrumentos para resaltar el Eb7 con 5ta aumentada y generar mayor tensión, representando el grito del personaje principal al exclamar “¡Profeta! -grité -, ser malvado, profeta eres, diablo alado!”⁷¹, que se repite en dos ocasiones. Hacia el final de la sección se encuentra resaltado y prolongado el acorde La mayor-menor con 7ma, 5 disminuida y 13na que suena en todos los instrumentos para generar nuevamente mayor tensión y dar paso a la coda.

Figura 28: Base armónica sección C con la melodía invertida y el acorde Eb7aum.

Nota: Imagen perteneciente al autor.

⁷¹ Edgar Allan Poe.

Para finalizar, en la coda se realiza un colchón armónico con acordes suspendidos que acompañan la melodía principal, generando el ambiente de desesperanza que percibe el autor con el que concluye el poema, donde la producción de un silencio total de la orquesta antes de entrar la armonía, logra ser un recurso manierista bastante pertinente para la representación de este final desalentador que logran comunicar la frase “¡nunca más!” presente a lo largo del poema.

Figura 29: Final de la obra donde el silencio se expande con el calderón.

The musical score for Figure 29 is arranged in five staves. The top two staves are for Piccolo and Flute, both in treble clef. The bottom three staves are for Violin I, Violin II, and Viola, in treble, treble, and bass clefs respectively. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The Piccolo and Flute parts feature a melodic line with dynamic markings of *p*, *mf*, *mp*, *f*, *mp*, and *f* from left to right. The Violin I, Violin II, and Viola parts play a sustained harmonic accompaniment starting with a *pp* dynamic. The score concludes with a final *f* dynamic marking in the Piccolo and Flute parts.

Nota: Imagen perteneciente al autor.

La estructura o forma

Como se explica anteriormente, la obra consta de tres secciones (A, B y C) con una introducción y una coda, donde busca representar ciertas emociones y ambientes que el autor percibe del poema. De esta manera la nostalgia, el dolor, la incertidumbre, la desesperación y la desesperanza configuran la estructura que atraviesa la obra en su totalidad, sentimientos que serán descritos a continuación detallando cada sección y creando una relación con la melodía y la armonía ya descritas anteriormente.

Para la introducción, el autor busca establecer un ambiente sombrío y nostálgico, por medio de los acordes sin ninguna relación entre sí y el acorde de tonos enteros explicado en el apartado anterior. Asimismo, el ritmo con el que se construye esta introducción es sencillo con un motivo de dos blancas ligadas, algunas negras cromáticas y un tempo de sesenta pulsos por minuto, pertinente para la representación de la larga noche que pasa el personaje principal. Esta introducción es tocada por las flautas, los clarinetes, los fagotes, los cornos, la tuba y las cuerdas. Cabe recordar que como recurso del manierismo, el uso de homofonía dejaba ver claramente el inicio de alguna sección.

Figura 30: Introducción con algunos de los instrumentos involucrados.

The image shows a musical score for five string instruments: Violin I, Violin II, Viola, Violonchelo, and Contrabajo. The score is in G major (one sharp) and common time (C). The tempo is marked 'Larghetto Espressivo' with a metronome marking of 60. The music is homophonic, featuring a simple rhythmic motif of two beamed half notes. The dynamics are marked as *mp*, *p*, *mf*, and *mp* across the measures. The score is presented in a system with five staves.

Nota: Imagen perteneciente al autor

Continuando con la sección A se encuentra que el autor busca representar el dolor que siente el personaje principal al perder a su amada como se describe en el componente de la melodía y es aquí donde se evidencia el inicio de la sección escrita en el eje de tónica, con un Si menor que se complementa con los recursos del manierismo y otros del sistema de ejes tonales. Para esta ocasión las notas largas y el inicio de la melodía marcan el principio de la sección para ser culminada por una serie de cromatismos abundantes, un crescendo rítmico y un puente con el

Figura 32: Final de la sección B preparando la sección C

The image shows a musical score for five string instruments: Violín I, Violín II, Viola, Violonchelo, and Contrabajo. The score is divided into three measures. Measure 70 is marked with '70' and 'accel.'. Measure 71 has dynamics of *f* and *mp*. Measure 72 has dynamics of *f* and *mp*. Measure 73 is marked with a box containing 'C' and 'Allegro (♩ = c. 130)', with a dynamic of *mf*. The instruments play various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Nota: Imagen perteneciente al autor.

En la sección C se tiene un movimiento rítmico vivo de inicio a fin en cada uno de los instrumentos que intervienen, comenzando con las cuerdas que tienen una intervención enérgica y repetitiva, seguido de los vientos que usualmente realizan las melodías y los acordes contrastantes; esta sección se construye a partir del eje de tónica con el Re menor. Por tal razón, se percibe la lucha y desesperación del personaje principal, quien no consigue entender por qué el cuervo repetía la frase “¡Nunca más!” cada vez que se dirigía a él. En cuanto a los recursos del manierismo, se pueden observar el uso de la homofonía y el paralelismo de las voces principales que sirven para exponer el cambio de sección (ver figuras 32 y 33).

Figura 33: Inicio de la sección C con algunos de los instrumentos involucrados

The musical score for Figure 33 is for the beginning of section C, marked 'Allegro' with a tempo of approximately 130 beats per minute. It features five staves for different instruments: Piccolo, Flauta 1, Flauta 2, Oboe, and Clarinete en Bb 1. The Piccolo, Flauta 1, and Flauta 2 parts start with a half note followed by a quarter note, with dynamics *f* and *mp*. The Oboe part starts with a half note, followed by a quarter note, and then a series of eighth notes, with dynamics *f* and *mp*. The Clarinete en Bb 1 part starts with a half note, followed by a quarter note, and then a series of eighth notes, with dynamics *f* and *mp*. The score includes various articulations such as accents, slurs, and trills.

Nota: Imagen perteneciente al autor.

Finalizando la sección C, se encuentra que después del acorde con alta intensidad se rompe con un silencio total de la orquesta que dirige la obra hacia su coda o final, generando dramatismo y la sensación de desesperanza encontrada por el autor en el poema. Para esta parte el autor opta por un silencio para marcar una pauta estructural y también para generar expresividad, donde lo primero no es usual del manierismo mientras que el segundo propósito de la expresividad sí lo es, combinando así este doble propósito. Es preciso recordar que existen diferentes recursos del sistema de ejes como del manierismo que complementan esta sección en cuanto al uso armónico y la estructuración de las melodías que ayudan a marcar diferencia con las otras secciones, pero esta diferencia se evidencia especialmente en la construcción de sus texturas, que se explicaran a más profundidad en las siguientes páginas.

Figura 34: Final sección C junto con el inicio de la Coda en las cuerdas

The image shows a musical score for five string instruments: Violin I, Violin II, Viola, Violonchelo, and Contrabajo. The score is in a key with one flat (B-flat) and a common time signature. It begins with a tempo marking of 100 and a dynamic of *ff*. The Violin I and II parts feature a melodic line with a series of eighth notes, followed by a half note. The Viola part has a similar melodic line. The Violonchelo and Contrabajo parts provide a harmonic foundation with a series of eighth notes, followed by a half note. The score includes dynamics of *ff* and *pp*, and a tempo marking of *Larghetto Expressiv*. The score is written in a system with five staves.

Nota: Imagen perteneciente al autor.

Texturas y timbres sonoros

La homofonía dentro de la obra resulta ser un recurso bastante presente, debido a que es una de las características importantes dentro de las composiciones manieristas donde las cuerdas son sus mayores involucrados creando homogeneidad en sus sonoridades; sin embargo, existen otros tipos de texturas usadas por el autor que consiguen enriquecer su construcción. Es importante nombrar que los elementos que se usaron del sistema de ejes tonales van más relacionados con la armonía y la melodía, mientras que los recursos del manierismo son más tenidos en cuenta para este componente.

Para comenzar, está la elección de una introducción completamente homofónica con el fin de generar el ambiente que se quiso representar (explicado anteriormente), pero además de esto, se encuentra el propósito de acercar al oyente a la estética manierista en cuanto al uso común de

la homofonía para iniciar una obra o una sección (ver Figura 30). Esta introducción cuenta con una gran variedad de instrumentos de viento y cuerdas entre los cuales están las flautas, los clarinetes, los fagotes, los cornos, la tuba y las cuerdas, marcando un ritmo ligero con un cambio rítmico leve entre los cornos, las violas y los violonchelos, quienes tienen a su cargo el pasaje cromático. De esta manera la selección tímbrica, sin llegar a ser el *tutti* orquestal, evita saturar de sonidos la introducción y guardar este recurso para futuros pasajes.

Continuando con la sección A, se observa en su inicio una textura de tipo melodía acompañada junto con una contramelodía (ver La melodía), lo que permite presentar el personaje principal y su sentimiento particular de dolor con relación a su realidad. Esta melodía se repite con mayor fuerza cuando es tocada al unísono por la mayoría de la orquesta junto con algunos pocos que hacen sonar la contramelodía y un colchón armónico casi imperceptible, pero quien busca apoyar con mayor presencia esta textura es el timbal, que se mantiene simulando una marcha fúnebre hasta el acelerando que conduce al puente.

Figura 35: Unísono, colchón melódico y contramelodía reforzados por el timbal.

The musical score for Figure 35 consists of eight staves. From top to bottom, they are: Tuba, Timpani, Percusión, Violin I, Violin II, Viola, Violonchelo, and Contrabajo. The Tuba part features a melodic line with dynamics *mp*, *pp*, *fff*, and *p*. The Timpani part has a rhythmic pattern with dynamics *f* and *p*, and includes a section marked 'Plato suspendido'. The Percusión part has dynamics *pp* and *fff*. The Violin I and II parts have dynamics *mp*, *f*, *mp*, *p*, and *mf*. The Viola part has dynamics *mp* and *pp*. The Violonchelo and Contrabajo parts have dynamics *mp*, *f*, *mp*, and *p*. The score includes tempo markings 'Allegro (♩ = c. 120)' and 'accel.'. The key signature is one sharp (F#).

Nota: Imagen perteneciente al autor.

Como se puede observar, hacia el final de los cromatismos se mantiene un colchón armónico junto con los timbales que conducen al *tutti* orquestal para representar el siguiente escenario o ambiente de incertidumbre de la sección B.

Ya en la sección B, se encuentra el unísono entre los contrabajos y los violonchelos, manteniendo un ostinato con las demás cuerdas y el clarinete bajo, que están presentes desde los compases 38 y 41 respectivamente hasta el final de la sección. Esta opción tímbrica genera el misticismo y mantiene la sensación de incertidumbre dentro de la obra, además de recalcar nuevamente la homofonía como recurso manierista. Asimismo, se escucha una melodía acompañada con su segunda voz a partir de la sexta con un movimiento paralelo, conservando esta textura cada vez que interviene un instrumento, añadiendo una sonoridad también octavada en cuanto a los timbres usados tanto en la sección de maderas como en los metales (ver figuras 26 y 36).

Figura 36: Movimiento paralelo de los metales en la sección B.

The musical score for Figure 36 shows five brass staves. The top four staves are for Trompeta en B \flat 1, Trompeta en B \flat 2, Trombón 1, and Trombón 2. Each of these staves begins with a half rest, followed by a dynamic change from *mf* to *mp* as they enter with a melodic line. The bottom staff is for the Tuba, which also begins with a half rest and then enters with a rhythmic pattern marked *mf*. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

Nota: Imagen perteneciente al autor.

Ya ubicados hacía el final de la sección, se encuentran los cromatismos realizados por las cuerdas, las flautas, el oboe y los clarinetes, entrando a modo de canon rítmico a partir de una tercera, recurso proporcionado por el manierismo, dirigiéndose a un nuevo *tutti* orquestal que prepara la entrada de la sección C. También es debido señalar que los clarinetes, el oboe, los fagotes, las trompetas, los trombones, la tuba, las cuerdas y el triángulo son los protagonistas de esta sección B que enmarca el sentimiento de incertidumbre ya mencionado en distintas ocasiones.

Continuando con la sección C, se puede observar un nuevo ostinato con cambios armónicos y una aceleración rítmica realizado por las cuerdas, que acompañan la melodía tocada por del oboe, los clarinetes, el primer fagot y corno junto con la contramelodía del pícolo y la primera flauta y estos a su vez, encaminados hacía un *tutti* orquestal que se repite en dos ocasiones. Del mismo modo, existe un colchón armónico realizado entre los compases 84 y 91, que contrasta con el ostinato de las cuerdas. Aquí el recurso manierista sólo estaría presente en las cuerdas y la una segunda voz con movimiento paralelo de sextas a partir del compás 92.

Figura 37: Base armónica, movimiento paralelo de 6tas sec. C.

The image displays a musical score for section C, featuring a harmonic base and parallel sixth movement. The score is arranged in a system with ten staves. From top to bottom, the staves are labeled: Picc., Fl. 1, Fl. 2, Ob., B. Cl. 1, B. Cl. 2, B. Cl., Fag. 1, and Fag. 2. The Picc., Fl. 1, and Fl. 2 parts show melodic lines with various dynamics (p, mf, mp, f, mp) and articulation marks. The Ob. part has a dynamic of p. The B. Cl. 1 and B. Cl. 2 parts have dynamics of mf and f. The B. Cl. part has a dynamic of p. The Fag. 1 and Fag. 2 parts have a dynamic of p. The strings are not explicitly shown in this excerpt.

Nota: Imagen perteneciente al autor.

Existe también una intervención importante de la percusión, que acompaña toda la sección y refuerza la representación de la lucha del personaje principal y el grito que produce hacia el cuervo. Intervienen el redoblante y los timbales, haciendo un ostinato con leves redobles y acentos que logran amarrar y unificar las variadas funciones de los instrumentos.

Figura 38: Ostinato ejecutado por la percusión sec. C.



Nota: Imagen perteneciente al autor.

Después, se encuentra un *tutti* con un movimiento homofónico que prolonga el acorde La mayor-menor, que se complementa con tensiones (ver La armonía) y hace sentir mayor precisión la sensación de desespero y lucha que el autor busca plasmar dentro de la sección C (ver Figura 34).

Por último, en la coda se observa nuevamente una textura de tipo melodía acompañada generada por los violines primeros y segundos, las violas, la flauta y el pícolo, con el propósito de establecer el ambiente desesperanzador que busca representar el autor con cambios rítmicos en cuanto al acompañamiento y al tempo seleccionado para el final de la obra. Asimismo, se percibe la ejecución de octavas paralelas que entrega el manierismo como herramienta por parte del pícolo y la flauta (ver Figura 29).

Elementos interpretativos

Teniendo distintos componentes estudiados y analizados hasta este punto, es pertinente fijar la mirada a la intención interpretativa escrita por el autor para complementar y cerrar los resultados que ofrece la obra final. Para ello se hará de la misma manera que se ha hecho hasta el

momento, es decir por secciones, pero buscando relacionarlos con los componentes que ya se exponen en las anteriores páginas y relacionándolos con los recursos manieristas, el sistema de ejes tonales y la parte subjetiva del autor.

En la introducción se encuentran cambios dinámicos continuos entre piano y mezzoforte, buscando resaltar y dirigir la sonoridad hacia el acorde de tonos enteros, que resulta ser un acorde característico de esta sección, y así haciendo uso frecuente de reguladores. Asimismo, se observan ligaduras que buscan marcar aún más la homofonía manierista de las voces y simular un paisaje algo airoso junto con la instrucción del *Larghetto Espresivo* por parte del autor, definiendo también el carácter desde el principio de la obra (ver Figura 30).

Pasando a la sección A, se observa que el uso de reguladores también es común, demostrando la importancia que el autor imprime en ciertas notas donde la escala básica es más notoria específicamente en la contramelodía. De esta manera, el contraste dinámico está entre *pianísimo* en la base armónica y *forte fortísimo* en el acorde La mayor-menor del puente.

Figura 39: *Pianísimo y forte, fortísimo de la sección A.*

Nota: Imagen perteneciente al autor.

Continuando en la sección B, en contraste con la anterior sección, se observa el ostinato sin mayor cambio dinámico más que *mezzoforte* y *mezzopiano* con el propósito de mantener una sensación de misterio. Del mismo modo, las melodías contienen poco dinamismo en su sonoridad, pero logrando contrastar significativamente con el uso particular de timbres algo brillantes y metálicos, sobre todo con la entrada de las trompetas y los trombones.

Por otro lado, el silencio total de las voces se convierte en un recurso que contiene en sí mismo una función expresiva bastante alta que, junto con el triángulo usado en algunos puntos estratégicos, resalta ese recurso del silencio al no percibirse su sonoridad cuando tal vez es esperada. Recordando que este es un recurso bastante útil proveniente del manierismo, el autor consigue conectar con las ideas melódicas paralelas del manierismo que se construyen con la escala básica del sistema de ejes tonales, concluyendo que esta sección cumple con el objetivo de mezclar esos tres elementos con mayor consistencia.

Figura 40: Silencio total de las voces en sección B

The musical score for Figure 40 consists of seven staves. The top three staves are for Trombón 1, Trombón 2, and Tuba, all in bass clef. The Trombone parts begin with a whole rest, followed by a half note G2 (marked *mf*), and then a melodic line of eighth notes (marked *mp*). The Tuba part begins with a whole rest, followed by a half note G2 (marked *mf*), and then a rhythmic pattern of eighth notes. The middle two staves are for Timpani and Percusión, both in bass clef. Both parts begin with a whole rest, followed by a half note G2 (marked *mf*), and then a rhythmic pattern of eighth notes. The bottom two staves are for Violin I and Violin II, both in treble clef. Both parts begin with a whole rest, followed by a half note G2 (marked *mf*), and then a melodic line of eighth notes. The score includes dynamic markings like *mf* and *mp*.

Nota: Imagen perteneciente al autor.

Durante la sección C, grandes cambios dinámicos sobre todo para resaltar acordes del sistema de ejes y conjuntamente expresar la lucha mencionada anteriormente. Asimismo, existen unas notas particulares realizadas en trémolo por las flautas y el pícolo que buscan, de la misma manera que el acorde Eb7 expuesto en el componente de la armonía, representar el grito del personaje principal, complementando también la armonía base generada por las cuerdas (ver Figura 33).

Más adelante, algunos instrumentos de cuerda intervienen y se unen a los instrumentos que realizan melodía, generando profundidad con los mismos cambios dinámicos escritos en los demás moviéndose entre *piano* y *forte*. De esta manera, los instrumentos se dirigen a un clímax sonoro marcado por el *fortísimo* del final de la sección y rompiendo bruscamente en un silencio total de la orquesta, silencio articulado con un calderón que no sólo define un cambio estructural, sino que también resulta ser un recurso interpretativo pertinente para finalizar la obra con la coda y dar paso a la sensación de desesperanza.

Figura 41: Fortísimo de la sección C junto con el silencio antes de la coda.

The image shows a musical score for six instruments: Percusión, Violin I, Violin II, Viola, Violonchelo, and Contrabajo. The score is written in a single system with six staves. The Percusión staff uses a drum set icon and has a series of eighth notes with accents. The Violin I and II staves have eighth notes with accents. The Viola staff has eighth notes with accents. The Violonchelo staff has a few notes, starting with a dynamic marking of *f*. The Contrabajo staff has eighth notes with accents. All instruments reach a fortissimo (*ff*) dynamic at the end of the section. The score ends with a double bar line and a fermata, indicating a silence before the coda. The tempo marking *Larg* is visible at the end of the score.

Nota: Imagen perteneciente al autor.

Finalizando con la coda, tanto los silencios por parte de la mayoría de la orquesta como el *pianísimo* tocado por los violines y las violas, son esenciales para la representación de esta desesperanza buscada por el autor que, junto con la sonoridad paralela de la flauta y el pícolo tocando la melodía principal, se combinan los tres elementos tenidos en cuenta por el autor: el manierismo, los ejes tonales (con la escala básica) y la interpretación subjetiva del poema (ver Figura 29).


Resultados de la guía

Con el objetivo de formar al público para que tenga un acercamiento a la obra resultante, se crea una guía interactiva por medio de un recurso en línea llamado *Topworksheets*, donde se pueden obtener diferentes recursos didácticos. Esta guía contiene generalmente catorce puntos a resolver con diferentes conceptualizaciones que ayudan a resolverla, junto con enlaces que conducen a escuchar la obra y la lectura del poema (para ver, haga clic en Anexo 3: Guía interactiva.)

Para comenzar, la guía propone tener un acercamiento tanto a la obra musical como a la literaria, permitiendo que el receptor genere sus propias opiniones sobre lo que escucha y lo que lee. Así mismo, busca generar un contraste entre los conceptos y la subjetividad del autor, enriqueciendo así el discurso estético procedente del contacto con la obra.

Figura 42 : Fragmento de la guía propuesta y su primer punto.

1. Escuchar la obra



Es esencial realizar una escucha sin ningún tipo de concepto anterior al primer contacto con la obra ya que la primera percepción personal del oyente servirá posteriormente para contrastar con los conceptos originales del compositor y enriquecer así de alguna manera la conversación estética que genere la obra.

Nota: Imagen perteneciente al autor.

Continuando, la guía sugiere una conceptualización de algunos recursos usados por el autor a la hora de realizar la composición, permitiendo que sea tangibles de manera didáctica recursos del manierismo como la homofonía, el cromatismo, entre otros y el sistema de ejes tonales en cuanto a su construcción y la correspondiente audición.

Para esto, algunos de los ejercicios proponen un contexto junto a preguntas con respuestas abiertas, la posibilidad de construir sus ejes tonales con una anticipada descripción del proceso a seguir para conseguir este objetivo; hace posible escuchar la escala básica con la que se construyen las melodías de la obra para ponerlas en contraste con el cromatismo manierista; asimismo, la audición del acorde mayor-menor que consigue ser también una característica importante dentro de la obra, junto con la explicación de su construcción y un ejercicio auditivo que posibilite identificar este acorde dentro de la obra. Para finalizar, la guía propone una discusión estética involucrando la subjetividad tanto del oyente como la del autor, incentivando una posición crítica-artística del oyente.

Figura 43: Escala básica dentro de la guía



Uno de los recursos característicos de la obra que escuchaste anteriormente es la escala básica usada para construir las melodías. Esta escala se conforma de una estructura simétrica de semitono - tono respectivamente y se representa con un 1:2:



De la misma manera algunas melodías se combinan con un recurso manierista conocido como cromatismo. Selecciona en que sección o secciones se encuentra este cromatismo combinado con la escala básica de la melodía.

Nota: Se observa también la posibilidad de selección múltiple. Imagen perteneciente al autor.

Con estos recursos, usados dentro de la guía, se consigue acercar al oyente o receptor de la obra resultante al lenguaje manierista y al sistema de ejes tonales, incluso al mismo autor con la charla generada por medio de la guía. De igual modo, esta guía puede ser pertinente a la hora de una clase de composición o de historia, donde se aborden temas referentes al manierismo, los ejes tonales o exploración de recursos antiguos para nuevas creaciones.

Conclusiones

Este trabajo parte de la pregunta de cómo se podría componer una obra manierista con diferentes recursos, lo que condujo al investigador a la formulación de unos objetivos que le ayudaran a resolver este problema. De esta manera se observa que cada uno de estos objetivos tienen un proceso efectivo al desembocar en una obra que incluye recursos manieristas, del sistema de ejes y su propia representación subjetiva del poema *El Cuervo* de Edgar Allan Poe, además de una guía didáctica-pedagógica que contribuya a la formación de público y de estudiantes que se acerquen a estos conceptos.

Es así como se realizó la identificación necesaria de los recursos manieristas, oportunos en la labor creativa, donde se tiene en cuenta la homofonía, el cromatismo injustificado armónicamente, los silencios como recurso expresivo, el paralelismo de octavas, sextas y terceras de las voces y la importancia que tiene el poema para la construcción de estructura y representación de emociones. En consecuencia, el cromatismo junto con el recurso del silencio, que tienen más connotaciones expresivas, permiten representar obras literarias como *El Cuervo* por su conjunción estética.

Así mismo, cada uno de estos componentes contribuyeron en la obra en cuanto a la representación de incertidumbre en la sección B y de desesperanza en la coda con el silencio con calderón previo a su inicio. De igual manera, la homofonía presente a lo largo de casi toda la obra, consigue ser también un factor esencial para el autor en cuanto a la definición de un carácter y especialmente una estructura sólida y clara que acerca al oyente diferentes escenarios identificados por el autor en el poema.

Del mismo modo se realiza la indagación del sistema de ejes tonales de Béla Bartók donde la escala básica esencialmente, proporciona unas características notorias en cuanto al estilo y la estética, configurándose de la misma manera que los recursos del manierismo como un

recurso bastante útil a la hora de representar emociones de cualquier otra obra que se hubiese escogido musicalizar. Asimismo, el acorde mayor-menor enriquece la armonía de la obra, permitiendo elaborar escenarios sonoros adecuados generalmente sombríos, resultando ser un recurso pertinente para representar obras literarias con estética similar al del poema *El Cuervo* de Edgar Allan Poe.

Por otra parte, gracias al análisis realizado a la obra resultante, los elementos tanto manieristas como el sistema de ejes tonales, contribuyeron enormemente a la labor creativa en cuanto a una mixtura entre estos elementos, que favorecen la construcción de futuras obras con una estética sombría como el del poema seleccionado para su representación.

Asimismo, se rescata la riqueza que tiene este proceso al hacerle frente a limitantes durante el proceso investigativo y creativo, permitiendo un crecimiento profesional integral como investigador y compositor. Es así como el autor consigue una representación adecuada de los escenarios, emociones y sentimientos que identifica el autor al contacto con el poema, donde la investigación aportó variantes como la resignificación del silencio, el cromatismo y la homofonía al definir la estructura de una obra; así como también la ampliación del conocimiento que condujeron a la construcción de la obra y así ayudaron a resolver dilemas y superar obstáculos.

En cuanto a la guía, resulta ser una entrega bastante pertinente para conseguir que los oyentes o receptores de la obra puedan tener un acercamiento, con un proceso didáctico-pedagógico a este lenguaje poco explorado. Además, la formación de público consigue ser un elemento práctico para el desarrollo de pensamiento crítico dentro del campo artístico, expandiendo y permitiendo la creación de nuevo conocimiento con cada ejercicio; es así como la formación en torno a los elementos manieristas y el sistema de ejes tonales se postula como un aporte de este proyecto investigativo y creativo.

A manera personal, también se ve enriquecida la labor compositiva que se viene explorando desde optativas tomadas dentro de la universidad que contribuyeron a decisiones técnicas escriturales de la partitura y así conseguir que el score se interprete de manera más acertada; esto gracias a las optativas de arreglos I y II. Asimismo, se profundiza en el ejercicio creativo musical basado en textos literarios, propuesto desde la optativa de composición I dentro de la universidad.

Para finalizar, otro aporte de esta labor de investigación-creación se enmarca en la propuesta de utilizar recursos antiguos en composiciones contemporáneas, ya que resulta un ejercicio que puede enriquecer la labor creativa. De esta manera, el ejercicio de experimentar y explorar con diferentes elementos también contribuye al desarrollo integral de un estudiante de música o de igual manera al crecimiento como docente, ya que consigue nuevos conceptos y nuevas maneras de relacionar estéticas de distintos periodos.

Bibliografía

- Barrera, María Dilia Miele, Graciela Tonon, y Sara Victoria Alvarado Salgado. «Investigación cualitativa: el análisis temático para el tratamiento de la información desde el enfoque de la fenomenología social». *Universitas Humanística*, n.º 74 (2012): 195-225.
- Busto, Pablo Diago. «Una introducción a la relación entre música y literatura en las letras hispánicas.» *Oceánide*, n.º 3 (2011): 10.
- Cabado, Tomás. «Música y realidad: la representación de la escucha desde la música programática hasta el experimentalismo». *Revista 4'33"*, n.º 21 (2021).
- Carrasco Ramiro, Susana, y María Enfedaque Sancho. «Arte como experiencia sinestésica a través de música programática y arte del siglo XX», s. f.
- Castañeda Montoya, Javier Mauricio. «Temporádicos, obra mixta para trío de flauta, cello y piano con electrónica en vivo», 2017.
- Domínguez López, Ángel. «Estudio documental del arte de la platería en las parroquias de la diócesis de Ourense. Del Manierismo al Barroco». PhD Thesis, Historia, arte e xeografía, 2021.
- Edgar Allan Poe. *El cuervo*. 1845. <https://www.almendron.com/blog/wp-content/images/2018/09/edgar-allan-poe-el-cuervo.pdf>.
- Edgar Allan Poe en Revista Moderna De México. «Filosofía de la composición», noviembre de 1908, 131-39.
- Escobar Martínez, María Dolores. «Lenguaje, música y texto: análisis de una relación interdisciplinar». Editum. Ediciones de la Universidad de Murcia, 2013.
- García, Naser Rodríguez. «El límite del Manierismo: Carlo Gesualdo (en el aniversario de su muerte).» *Hoquet: Revista del Conservatorio Superior de Música de Málaga*, n.º 1 (2013): 50-59.
- Grout, Donald Jay, Claude V. Palisca, León. Mamés, y Blanca García Morales. *Historia de la música occidental*. [Nueva ed. ampl.]. Madrid: Alianza Editorial, 2006.
- João Vaz y João Pedro d'Alvarenga. «Fernando de Almeida (d. 1660): tradition and innovation in mid-seventeenth-century portuguese sacred music». *Anuario Musical*, n.º 70 (2015): 63-80.
- Lendvai, Ernő. «Béla Bartók. Un análisis de su música», 2017.
- Lluis-Puebla, Emilio. «La matemática en la música». *Pro Mathematica* 16, n.º 31-32 (2002): 129-43.

- López-Cano, Rubén, y Úrsula San Cristóbal. «Investigación artística en música». *Problemas, métodos, experiencias y modelos* 1 (2014).
- Lorenzo de Reizábal M.A. *Análisis musical: claves para entender e interpretar la música*. Boileau, 2008.
- Marx, Karl. *Manuscritos económico-filosóficos de 1844*. Ediciones Colihue SRL, 2015.
- Müller, Andreas Johannes. «A ampliação composicional no rock por meio do uso do “sistema axial”, de técnicas de variação, da forma cumulativa e da série de fibonacci». PhD Thesis, Universidade Federal do Paraná, 2013.
- Obando, Luis A. Valverde. «El diario de campo». *Revista trabajo social* 18, n.º 39 (1993): 308-19.
- Ojeda, Esther López. «Literatura y música». *Brocar. Cuadernos de investigación histórica*, n.º 37 (2013): 121-44.
- Piquer San Clemente, Ruth. «Neoclasicismo musical en España: discursos filosóficos, estéticos y críticos (1915-1936)». *Neoclasicismo musical en España: discursos filosóficos, estéticos y críticos (1915-1936)*, 2013, 139-68.
- Reboul, Anne-Marie, Arno Gimber, y Ana Isabel Fernández Valbuena. «Palabra y música», 2006.
- Rossi, Annunziata. «El primer Manierismo toscano y PP Pasolini». *Acta poética* 36, n.º 1 (2015): 119-32.
- Scholes, Percy A., y John Owen Ward. *Diccionario Oxford de la música*. 2. ed. Barcelona, Mexico, D.F., Buenos Aires: Edhasa ; Hermes ; Sudamericana, 1984.
- Stastny, Francisco. «El manierismo en la pintura colonial latinoamericana». *Letras (Lima)*, 1977, 17-46.
- Vega Cernuda, Daniel S. «¿Manierismo en Tomás Luis de Victoria?» *Revista de Musicología*, 2012, 131-53.
- Villanueva, Darío. «Comparatismo e iluminación recíproca de las artes: música y literatura». *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n.º 22 (2014): 185-93.

Anexos

Anexo 1: Poema El Cuervo de Edgar Allan Poe

Cierta noche aciaga, cuando, con la mente cansada,
meditaba sobre varios libracos de sabiduría ancestral
y asentía, adormecido, de pronto se oyó un rasgido,
como si alguien muy suavemente llamara a mi portal.
"Es un visitante -me dije-, que está llamando al portal;
sólo eso y nada más."

¡Ah, recuerdo tan claramente aquel desolado diciembre!
Cada chispa resplandeciente dejaba un rastro espectral.
Yo esperaba ansioso el alba, pues no había hallado calma en mis libros,
ni consuelo a la perdida abismal
de aquella a quien los ángeles Leonor podrán llamar
y aquí nadie nombrará.

Cada crujido de las cortinas purpúreas y cetrinas
me embargaba de dañinas dudas y mi sobresalto era tal que,
para calmar mi angustia repetí con voz mustia:
"No es sino un visitante que ha llegado a mi portal;
un tardío visitante esperando en mi portal.
Sólo eso y nada más".

Mas de pronto me animé y sin vacilación hablé:
"Caballero -dije-, o señora, me tendréis que disculpar
pues estaba adormecido cuando oí vuestro rasgido
y tan suave había sido vuestro golpe en mi portal
que dudé de haberlo oído...", y abrí de golpe el portal:
sólo sombras, nada más.

La noche miré de lleno, de temor y dudas pleno,
y soñé sueños que nadie osó soñar jamás;
pero en este silencio atroz, superior a toda voz,
sólo se oyó la palabra "Leonor", que yo me atreví a susurrar...
sí, susurré la palabra "Leonor" y un eco volvióla a nombrar.
Sólo eso y nada más.

Aunque mi alma ardía por dentro regresé a mis aposentos,
pero pronto aquel rasgido se escuchó más pertinaz.
"Esta vez quien sea que llama ha llamado a mi ventana;
veré pues de qué se trata, que misterio habrá detrás.
Si mi corazón se aplaca lo podré desentrañar.
¡Es el viento y nada más!".

Mas cuando abrí la persiana se coló por la ventana,

agitando el plumaje, un cuervo muy solemne y ancestral.
Sin cumplido o miramiento, sin detenerse un momento,
con aire envarado y grave fue a posarse en mi portal,
en un pálido busto de Palas que hay encima del umbral;
fue, posóse y nada más.

Esta negra y torva ave tocó, con su aire grave,
en sonriente extrañeza mi gris solemnidad.
"Ese penacho rapado -le dije-, no te impide ser
osado, viejo cuervo desterrado de la negrura abisal;

¿cuál es tu tétrico nombre en el abismo infernal?"
Dijo el cuervo: "Nunca más".

Que un ave zarrapastrosa tuviera esa voz virtuosa
sorprendióme, aunque el sentido fuera tan poco cabal,
pues acordaréis conmigo que pocos habrán tenido
ocasión de ver posado tal pájaro en su portal.
Ni ave ni bestia alguna en la estatua del portal
que se llamara "Nunca más".

Mas el cuervo, altivo, adusto, no pronunció desde el busto,
como si en ello le fuera el alma, ni una sílaba más.
No movió una sola pluma ni dijo palabra alguna
hasta que al fin musité: "Vi a otros amigos volar;
por la mañana él también, cual mis anhelos, volará".
Dijo entonces: "Nunca más".

Esta certera respuesta dejó mi alma traspuesta;
"Sin duda - dije-, repite lo que ha podido acopiar
del repertorio olvidado de algún amo desgraciado
que en su caída redujo sus canciones a un refrán:
"Nunca, nunca más".

Como el cuervo aún convertía en sonrisa mi porfía
planté una silla mullida frente al ave y el portal;
y hundido en el terciopelo me afané con recelo
en descubrir que quería la funesta ave ancestral
al repetir: "Nunca más".

Esto, sentado, pensaba, aunque sin decir palabra
al ave que ahora quemaba mi pecho con su mirar;
eso y más cosas pensaba, con la cabeza apoyada
sobre el cojín purpúreo que el candil hacía brillar.
¡Sobre aquel cojín purpúreo que ella gustaba de usar,
y ya no usará nunca más!

Luego el aire se hizo denso, como si ardiera un incienso
mecido por serafines de leve andar musical.

"¡Miserable! -me dije-. ¡Tu Dios estos ángeles dirige
hacia ti con el filtro que a Leonor te hará olvidar!
¡Bebe, bebe el dulce filtro, y a Leonor olvidarás!"
Dijo el cuervo: "Nunca más".

"¡Profeta! -grité -, ser malvado, profeta eres, diablo alado!
¿Del Tentador enviado o acaso una tempestad
trajo tu torvo plumaje hasta este yermo paraje,
a esta morada espectral? ¡Mas t e imploro, dime ya,
dime, te imploro, si existe algún bálsamo en Galaad!"
Dijo el cuervo: "Nunca más".

"¡Profeta! -grité -, ser malvado, profeta eres, diablo alado!
Por el Dios que veneramos, por el manto celestial,
dile a este desventurado si en el Edén lejano
a Leonor, ahora entre ángeles, un día podré abrazar".
Dijo el cuervo: "¡Nunca más!".

"¡Diablo alado, no hables más!", dije, dando un paso atrás;
¡Que la tromba te devuelva a la negrura abisal!
¡Ni rastro de tu plumaje en recuerdo de tu ultraje
quiero en mi portal! ¡Deja en paz mi soledad!
¡Quita el pico de mi pecho y tu sombra del portal!"
Dijo el cuervo: "Nunca más".

Y el impávido cuervo osado aún sigue, sigue posado,
en el pálido busto de Palas que hay encima del portal;
y su mirada aguileña es la de un demonio que sueña,
cuya sombra el candil en el suelo proyecta fantasmal;
y mi alma, de esa sombra que allí flota fantasmal,
no se alzaré... ¡nunca más!

Anexo 2: Score completo de la obra:

EL CUERVO DE EDGAR ALLAN POE

MUSICALIZACIÓN "NEO-MANIERISTA"



Compositor: Juan Camilo Bustos Lozada

Universidad Pedagógica Nacional

2023

Instrumentación

Piccolo

Flauta 1 y 2

Oboe

Clarinete en Bb 1 y 2

Clarinete Bajo

Fagot 1 y 2

Corno en Fa 1 y 2

Trompeta en Bb 1 y 2

Trombón 1 y 2

Tuba

Timpani

Percusión:

Plato suspendido

Triangulo

Redoblante

Violin 1 y 2

Viola

Violonchelo

Contrabajo

Score

El cuervo de Edgar Allan Poe

Musicalización "neo-manierista"

Comp. Juan Camilo Bustos L.
Arr. Juan Camilo Bustos L.

Larghetto Espressivo $\text{♩} = 60$ [A]

Piccolo
Flauta 1
Flauta 2
Oboe
Clarinete en B-1
Clarinete en B-2
Clarinete bajo
Fagot 1
Fagot 2
Corno en F 1
Corno en F 2
Trompeta en B-1
Trompeta en B-2
Trombón 1
Trombón 2
Tuba
Timpani
Percusión
Violín I
Violín II
Viola
Violonchelo
Contrabajo

©

Musical score for 'El cuervo' by Edgar Allan Poe, page 4. The score includes parts for Piccolo, Flutes 1 and 2, Oboe, Clarinets 1 and 2, Bass Clarinet, Bassoon 1 and 2, Horns 1 and 2, Trombones 1 and 2, Tuba, Timpani, Percussion, Violins 1 and 2, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score features dynamic markings such as p, mf, f, mp, and pp, and includes the text 'L I R L I R R L I R I R L I R I R L I' above the Timpani part.

This page contains the musical score for the sixth page of 'El cuervo de Edgar Allan Poe'. The score is written for a full orchestra and includes the following instruments and parts:

- Picc.
- Fl. 1
- Fl. 2
- Ob.
- B-Cl. 1
- B-Cl. 2
- B. Cl.
- Fag. 1
- Fag. 2
- Cm. F. 1
- Cm. F. 2
- B. Tpt. 1
- B. Tpt. 2
- Tbn. 1
- Tbn. 2
- Tuba
- Timp.
- Perc. (with Triángulo)
- Vln. I
- Vln. II
- Vla.
- Vcl.
- Cb.

The score features various dynamic markings such as *mf*, *p*, and *mp*. It includes performance instructions like *pizz.* and *tr.* (trills). The music is in a key signature of two sharps (D major or F# minor) and a 4/4 time signature. The page number '6' is indicated at the top left, and the title 'El cuervo de Edgar Allan Poe' is centered at the top.

79 Picc. *f* *mf* *f* *mf*

79 FL 1 *f* *mf* *f* *mf*

79 FL 2 *f* *mf* *f* *mf*

79 Ob. *f* *mf* *f* *mf*

79 B-Cl. 1 *f* *mf* *p* *mf* *mp* *f*

79 B-Cl. 2 *f* *mf* *p* *mf* *mp* *f*

79 B. Cl. *f* *mf* *p* *mf* *mp* *f*

79 Fag. 1 *f* *mf* *p* *mf* *mp* *f*

79 Fag. 2 *f* *mf* *p* *mf* *mp* *f*

79 Cm F. 1 *f* *mf* *p* *mf* *mp* *f*

79 Cm F. 2 *f* *mf* *p* *mf* *mp* *f*

79 B-Tpt. 1 *f* *mf* *p* *mf* *mp* *f*

79 B-Tpt. 2 *f* *mf* *p* *mf* *mp* *f*

79 Tbn. 1 *f* *mf* *p* *mf* *mp* *f*

79 Tbn. 2 *f* *mf* *p* *mf* *mp* *f*

79 Tuba *f* *mf* *p* *mf* *mp* *f*

79 Timp. *f* *mf* *p* *mf* *mp* *f*

79 Perc. *f* *mf* *p* *mf* *mp* *f*

79 Vla. I *f* *mf* *p* *mf* *mp* *f*

79 Vla. II *f* *mf* *p* *mf* *mp* *f*

79 Vla. *f* *mf* *p* *mf* *mp* *f*

79 Vc. *f* *mf* *p* *mf* *mp* *f*

79Cb. *f* *mf* *p* *mf* *mp* *f*

Anexo 3: Guía interactiva.

<https://www.topworksheets.com/custom/2a35f5fa-f019-4fac-8ef2-3e3a9ad9b8f6>



Guía interactiva para comprender y escuchar la obra "El Cuervo" compuesta por Juan Camilo Bustos

1. Escuchar la obra



Es esencial realizar una escucha sin ningún tipo de concepto anterior al primer contacto con la obra ya que la primera percepción personal del oyente servirá posteriormente para contrastar con los conceptos originales del compositor y enriquecer así de alguna manera la conversación estética que genere la obra.

2. Leer el poema

Ya que se trata de música programática representando el poema de El Cuervo de Edgar Allan Poe, este punto también es esencial para la construcción de una percepción estética y subjetiva personal y luego así generar la charla después de conocer la percepción del compositor.

El Cuervo de Edgar Allan Poe

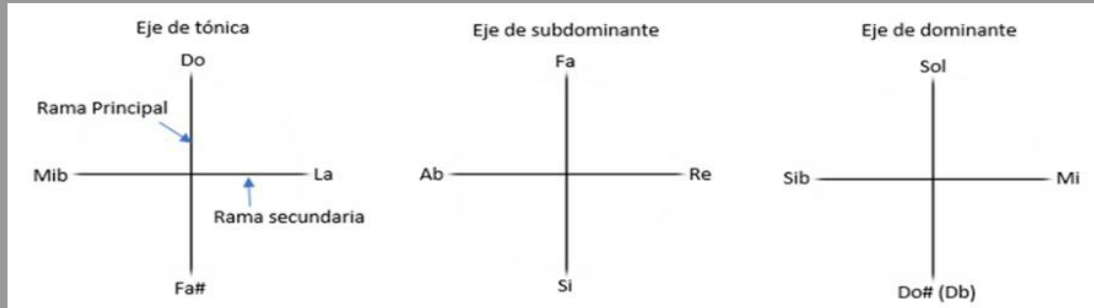


3. Identificar los componentes manieristas y de los ejes tonales



La homofonía es un recurso característico dentro de las composiciones manieristas. Habiendo escuchado la obra programática de "El cuervo" ¿puedes decir que instrumentos o grupo de instrumentos en su mayoría contienen esta textura?

El sistema de ejes tonales, es una propuesta planteada por Bela Bartok y sistematizada por Erno Lendvai, donde se buscan alternativas de modulación y construcción tanto armónica como melódica que busca ampliar el sistema tonal. Se usa usualmente tres planos cartesianos llamados ejes con nombres de eje de tónica, eje de subdominante y eje de dominante.



Como se observa en la imagen, se distribuye la tónica, subdominante y la dominante de Do en cada eje. Luego lo que se debe hacer es colocar la 4ta aumenta según corresponda en la parte inferior de cada eje. Después, la relativa menor al lado derecho y por último la relativa mayor al lado izquierdo. De esta manera, podríamos modular a cualquiera de estas tonalidades según la función que queramos usar. Este sistema también entrega acordes de distinta especie bastante útiles.

Ahora trata de construir tu sistema de ejes a partir del Mi. Recuerda que puedes usar enarmónicos si lo crees conveniente.

Uno de los recursos característicos de la obra que escuchaste anteriormente es la escala básica usada para construir las melodías. Esta escala se conforma de una estructura simétrica de semitono - tono respectivamente y se representa con un 1:2:



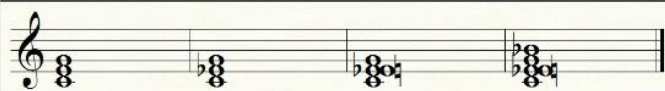
De la misma manera algunas melodías se combinan con un recurso manierista conocido como cromatismo. Selecciona en que sección o secciones se encuentra este cromatismo combinado con la escala básica de la melodía.

Esta obra tiene una estructura conformada por: Introducción, sección A, sección B, sección C y la Coda. Dentro de estas secciones se usa también un recurso manierista que refuerza el componente expresivo y es el silencio de todas las voces o los instrumentos en este caso. ¿En que sección puedes encontrar este recurso de manera más activa?

El acorde "mayor-menor" proveniente del sistema de ejes tonales, se refiere a la combinación de los dos modos en un solo acorde al cual también se le puede agregar la séptima y generar sonoridades particulares y en este caso cumplir una función de tónica.

Para la construcción de este acorde lo único que se debe hacer es agregar la tercera mayor y la tercera menor a partir de la fundamental y si se desea la séptima menor.

Al escuchar este acorde también da una sensación de tensión lo que genera que sea un recurso bastante útil para representar ambientes de incertidumbre o misterio.



En la obra existen diferentes momentos donde se usa este tipo de acorde buscando generar un ambiente sombrío o representar el grito del personaje principal en el poema. Escucha la obra de nuevo, arrastra y clasifica en cada sección el minuto donde puedes percibir este acorde.

Introducción

Sección A

Sección B

Sección C

Coda

Min
02:03

Min
01:57

Describe ahora con tus palabras las sensaciones y emociones que produjeron en ti la obra con cada sección en la primera audición. Después vuelve a escucharla pensando en los conceptos vistos hasta el momento y describe ahora tus emociones.

Min
04:16

Min.
00:22

Para finalizar, une las emociones y ambientes que el autor busca representar en la obra escritas en la columna de la izquierda con las secciones en la columna de la derecha y compara al final con una pequeña reflexión tu percepción con la del autor.

Ira y lucha



Desesperanza



Nostalgia



Miedo y desesperación



Sombrío



Introducción

Sección B

Sección C

Sección A

Coda

Anexo 4: Fragmento de las planillas de registro

Planilla de registro	
Sesión N°: 1	Acción artística experimental: Construcción de la introducción
Fecha: 24/07/2023	Objetivo(s): Realizar una introducción que presente uno de los elementos más notables del periodo manierista, en este caso la homofonía y el cromatismo injustificado.
Descripción de la tarea: Se construirá la introducción haciendo uso del bloque de cuerdas completo, buscando resaltar la homofonía y el cromatismo particulares del periodo manierista. Se tendrá en cuenta las reglas básicas para el movimiento de voces.	
Resultados	Técnicos: Se consigue que no exista relación entre los acordes que componen la introducción además de incorporar un acorde perteneciente al sistema de ejes tonales (Acorde de tonos enteros) y así mismo se logra mezclar en un primer acercamiento algunos componentes del manierismo y los ejes tonales.
	Musicales: Se genera un ambiente compatible con el poema debido a la forma de composición usada. Se acerca a la época debido al poco uso de instrumentos.

Observaciones: A pesar de conseguir el objetivo propuesto, hace falta profundizar sobre los elementos del manierismo y el sistema de ejes para que el ejercicio artístico sea facilitado, espontaneo y fluido.

<p>Pensamientos asociados a la acción</p> <ul style="list-style-type: none"> • Hace falta interiorizar más las herramientas de composición que se están usando para conseguir mayor fluidez del ejercicio y experimentación artística. • Es importante repasar las reglas para la conducción de voces además de profundizar en métodos de orquestación. 	<p>Emociones asociadas a la acción</p> <ul style="list-style-type: none"> • Debido a que el ejercicio se volvió tedioso por la falta de interiorización se genera un sentimiento de frustración por el tiempo que se invirtió pudiendo llegar a ser menor. • Después de conseguir el objetivo hay mayor tranquilidad para continuar con el ejercicio.
--	--

Conclusiones: Para que la musicalización este poema, que contiene una historia dramática y sombría, concuerde con la estética original implantada por el escritor, necesita de elementos que generen ese misticismo oscuro, es por esto por lo que se opta por comenzar con una homofonía cargada de cromatismos y acordes sin relación tonal o modal alguna. Terminada la sesión se evidencia la dificultad técnica del uso de elementos manieristas además de tratar de combinar con los ejes tonales que aún no se usan de lleno.

Se recomienda por lo tanto profundizar en estos elementos para conseguir mayor fluidez a la hora de la composición.

<p>Planilla de registro</p>	
<p>Sesión N°: 2</p>	<p>Acción artística experimental: Creación de una melodía para el protagonista.</p>

<p>Fecha: 24/07/2023</p>	<p>Objetivo(s): Implementar una melodía que concuerde con la personalidad y el sentir del personaje principal. Se incluye la interpretación subjetiva relacionada con la primera parte del poema por parte del compositor; en este caso la tristeza.</p>
<p>Descripción de la tarea: Se realizará una melodía que logre combinar elementos manieristas como lo son los saltos extremos, el uso de intervalos disminuidos, aumentados y cromatismos junto con el uso melódico dentro de los ejes tonales. También se tendrá en cuenta el sentir por parte del compositor al interpretar la lectura del poema en su primera parte.</p>	
<p>Resultados</p>	<p>Técnicos: Se logra una melodía que integre la escala básica en función de tónica y subdominante del sistema de ejes tonales usando acordes de B menor y E menor. Seguido a esto contiene acordes de dominante y tónica para concluir la melodía.</p>
	<p>Musicales: En esta ocasión agregar algún elemento manierista resulta algo difícil para conseguir un buen discurso melódico, por lo que se omite en esta ocasión recordando que estos elementos son solo recursos que van dentro de la composición y no necesariamente deben ir en todo momento ya que la obra podría llegar a saturarse.</p>
<p>Observaciones: Para conseguir una melodía que fuera coherente con la personalidad y sentimiento del personaje principal, tomó bastante tiempo debido a la</p>	

falta de interiorización y uso del sistema que se pretende plasmar. Por otra parte, el incluir algún elemento manierista dentro de la melodía puede perjudicar la manera en la que se construye la armonía interna de esta por lo que se opta por no usarla.

Pensamientos asociados a la acción

- Me parece pertinente comenzar a crear la melodía del personaje principal basándome en la escala básica de Bartok en función de tónica al ser de mayor importancia. A esto debo agregar elementos del manierismo.
- Para el uso del sistema de ejes o sus elementos hace falta usar el sistema tonal para que no quede muy cargada la obra y sea agradable al oído

Emociones asociadas a la acción


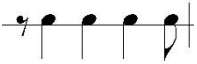
- Se sigue sintiendo la frustración al no conocer de lleno los elementos que se pretenden usar.
- Al escuchar la melodía final se siente la satisfacción al percibir la caracterización del personaje melancólico y desesperanzado del poema.

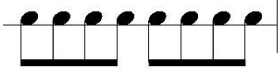


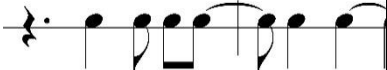
Conclusiones: El objetivo principal era combinar el uso de la escala básica con algún elemento perteneciente al manierismo para la construcción de la melodía principal, pero este objetivo no se consigue del todo ya que, se puede perder el sentido o la emoción con la que se quiere caracterizar al personaje por medio del sonido. Sin embargo, también se debe recordar que los compositores manieristas ponían por encima el texto y lo que buscaba expresar este mismo, así que, en esta ocasión, no sería necesario agregar un recurso con esta estética ya que se está obedeciendo a una caracterización de la composición manierista.

Anexo 5: Parte del análisis musical

<p style="text-align: center;">Análisis Melódico</p>	<p style="text-align: center;">Parámetros morfosintácticos</p>	<p style="text-align: center;"><i>Organización escalística</i></p>	<p><u>La</u> escala sintética que se usa para la creación de la melodía principal es la escala básica en función de tónica procedente del sistema de ejes tonales que se presenta en los primeros compases de la parte (6 al 13) mientras que la contramelodía (comp. 8 al 13) está construida con la escala básica en función de subdominante.</p> <p><u>La</u> melodía principal y la contramelodía cuentan con gran uso de notas pertenecientes al acorde. Sin embargo, la contramelodía presenta notas características de la escala básica en los compases 9 y 10.</p> <p><u>Cromatismo</u> de la contramelodía en todo el compás 11 alusivo al manierismo.</p> <p><u>La</u> melodía principal hace uso del 5° grado bemol en los compases 10 y 11 pertenecientes a la escala básica.</p> <p><u>La</u> melodía principal queda abierta en el compás 13 por el oboe y concluye con el corno francés 1 en el compás 19.</p> <p><u>Relaciones</u> tonales entre VII – I y IIb – I en los compases 8, 10, 12, 19, 41</p>
---	---	--	--

			<p><u>Modulación</u> desde Bm a la subdominante Em para luego regresar a Bm mediante su dominante F#</p> <p><u>Notas</u> cordales pertenecientes al acorde A mayor-menor en los compases 42 y 43</p> <p><u>La</u> melodía de la sección B del compás 41 en adelante resultan de la combinación de la escala básica y cromatismos.</p> <p><u>Melodías</u> cromáticas en finales de la sección A y B</p>
		<p><i>Perfil melódico</i></p>	<p>El rango usado está entre el Re3 y el Si4.</p> <p>Intervalos de cuarta y quinta muy comunes en la construcción de la melodía principal. Mientras que la contramelodía contiene grados conjuntos y cromatismos.</p> <p>Se presentan algunos saltos de 4ta y 5ta aumentada, resultado del uso de la escala básica y el acorde mayor-menor.</p> <p>Melodías instrumentales debido a la interválica y el registro</p>
	<p><i>Aspectos interpretativos</i></p>	<p><i>Observación de las indicaciones del autor</i></p>	<p>Cambios dinámicos frecuentes de la melodía buscando llegar al forte del final de las semifrases. Indicaciones del autor buscando resaltar el sentimiento de tristeza y nostalgia.</p>

			<p>El unísono melódico de varios instrumentos introduce un clímax en la primera sección de la obra.</p> <p>El cambio de dinámica en la melodía hacia el piano en el compás 42 y en general de la sección B resulta algo contradictorio con el uso del mezzopiano en el acompañamiento armónico.</p> <p>Cambios de articulaciones que pueden definir el estilo del autor</p>
	<p>Comentario estético estilístico</p>	<p>Se observa un estilo melódico de pregunta respuesta en la sección A comenzando por el oboe y respondiendo el corno francés 1.</p> <p>La melodía está compuesta por dos semifrases de 7 compases cada una. Mientras que la contramelodía se compone por 2 semifrases de tres compases cada una.</p>	
<p>Análisis del ritmo y la métrica</p>	<p>Parámetros morfosintácticos rítmico-métricos</p>	<p><i>Compás</i></p>	<p>La obra completa se encuentra escrita en 4/4 con cambios de tempo en cada sección</p>
		<p><i>Incisos y motivos</i></p>	<p>Motivo principal:</p>  <p>Inciso principal:</p> 

			<p>Motivo 2:</p>  <p>Motivo 3:</p>  <p>Motivo 4:</p>  <p>Inciso 2:</p> 
Aspectos interpretativos	<i>Compas escrito y real</i>	<i>Compas</i>	Compás escrito: 4/4. Compás real 2/4
	<i>Crescendos y diminuendos rítmicos</i>	<i>Crescendo</i>	Posee crescendos rítmicos hacia el final de cada sección con un silencio amplio realizado con el calderón al final de la sección C para hacer un cambio súbito de tempo en la coda
	<i>Relación ritmo-tiempo de la obra</i>	<i>Relación</i>	Existen tres tipos de tempo distintos escritos por el autor Larghetto expresivo, Allegro 120 y Allegro 130. Así el ritmo escrito en la obra generalmente

			corresponde al tempo debido a que no posee figuras muy desarrolladas.
	<i>Consideraciones estético-estilísticas</i>	<i>Aportaciones del ritmo a la melodía</i>	El ritmo escrito ayuda a ordenar de forma apropiada la melodía en cuanto a que esta consigue representar las emociones que el autor busca con respecto al poema.