



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

MÚSICA

**ENTRE LO REAL Y LO IMAGINARIO:
MÍMESIS, RETÓRICA Y REFERENCIALIDAD EN MIS COMPOSICIONES.**

ALEJANDRA GUTIERREZ PAZ

Foz do Iguaçu
2024



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

MÚSICA

**ENTRE LO REAL Y LO IMAGINARIO:
MÍMESIS, RETÓRICA Y REFERENCIALIDAD EN MIS COMPOSICIONES.**

ALEJANDRA GUTIERREZ PAZ

Trabajo de Conclusión de Curso presentado al Instituto Latinoamericano de Arte, Cultura e Historia de la Universidad Federal de la Integración Latinoamericana, como requisito parcial para el grado de Bachillerato en Música.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Ricardo Villena

Foz do Iguaçu
2024

ALEJANDRA GUTIERREZ PAZ

**ENTRE LO REAL Y LO IMAGINARIO:
MÍMESIS, RETÓRICA Y REFERENCIALIDAD EN MIS COMPOSICIONES.**

Trabajo de Conclusión de Curso presentado al Instituto Latinoamericano de Arte, Cultura e Historia de la Universidad Federal de la Integración Latinoamericana, como requisito parcial para el grado de Bachillerato en Música.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. (Doutor) (Marcelo Ricardo Villena)
UNILA

Prof. (Doutor) (Danilo Bogo)
(UNILA)

Prof. (Doutor) (Ricardo Henrique Serrão)
(USP)

Foz do Iguaçu, _____ de Octubre de 2024.

Dedico este trabajo a mi familia que en la distancia siempre estuvieron apoyándome...

AGRADECIMENTOS

En primer lugar a mis padres que me apoyaron durante todo este tiempo y fueron mi apoyo emocional, y económico en este viaje musical.

A mi mami que todos los días me llamaba para saber si estaba bien, si había comido, si estaba abrigada.

A mi papi... que en las llamadas me hacía reír con sus chistes y que a pesar de las dificultades me dijo que siga mirando para adelante.

A mi hermana Jessie que estuvo conmigo en todo momento aconsejándome, levantándome para que no caiga y siga mirando adelante. Mi gran ejemplo a seguir.

A mi hermano Luis Pablo o como le digo yo Luisito que me acompañó por mucho tiempo a estudiar hasta altas horas de la noche, me escuchó y me aconsejó. Siendo el hermano menor siempre actuó como si fuese el hermano mayor!

A mis amigas en Bolivia que siempre estuvieron presente y dándome apoyo en todo este recorrido musical, mis queridas Belén y Joy las quiero muchísimo.

A mi primer profesor de guitarra que me mostró las piezas cubanas más lindas que pude escuchar. Gracias profesor Alberto Puerto.

A mis bichinhos:

A mi gatito Ajax que se encuentra al otro lado del arcoiris decirle que estoy muy agradecida por su compañía en mis noches largas de estudio y que aún no olvido de la promesa que hicimos. Ajax en tu honor cuidaré a cada gatito que encuentre, lo alimentaré, lo amaré hasta que él mismo decida irse.

A mis demás gatitos (mis ángeles en la tierra) que en su existencia en mi niñez y adolescencia me acompañaron: Silvestre, Zeus, Hercules, Chin, Xinini, Ramses I, Ramses II.

A mi perrito Bethito que siempre estaba cuidándome a donde quiera que vaya (siempre lo llevo en mi corazón).

Agradecida con el país vecino Brasil.

Agradecida completamente a la ciudad de Foz de Iguaçu que me abrió las puertas para estudiar algo que anhelaba.

Agradecida con la señora Idelina que fue como mi mamá todo este tiempo aquí en Foz enseñándome comidas típicas (obrigada mamãe). Un abrazo hasta el cielo.

A mis grandes amigas: Shiu que en su momento me cuidó, me aconsejó como una hermana mayor.

A mi Ángeles o como le digo yo: Mi Ángelus en la tierra que fue mi soporte emocional, hermana, familia.

A Andrea que me enseñó que si la cosa está difícil aún podemos reír y ser felices.

A Hella, por ser mi cable a tierra y siempre darme una perspectiva de la realidad.

A mi querido hermanito Juan Diego por ser un soporte que siempre estuvo a mi lado en mis momentos de angustia, soledad, tristeza, felicidad. Por ser parte de un hermoso dúo lleno de colores y risas. Te quiero tres millones hermanito.

A mi Carlitos que me enseñó a ser fuerte de carácter a pesar de cualquier situación y claro me enseñó sus riquísimas comidas.

A mi amiga Blanca, o como le digo yo Blanquita, por enseñarme siempre a darme mi lugar.

A mis profesores por sus orientaciones en este transcurso de los años...

A mi profesor querido Marcelo Villena ... o como le digo (Marcelino Pan y Vino) por ser tan paciente y comprensivo conmigo, un amigo, y colega con que compartí en algunas ocasiones escenario, unas ricas galletas (pepa), mates y horas de té!. Gracias profito querido!

A mi profesor Danilo... o como le digo (profito Danilito), por darme orientaciones muy importantes a la hora de componer, por compartir té en nuestro horario de aula!

A mi profesor Ricardo Henrique. Agradecida infinitamente por que me mostró los colores infinitos de la música que en el momento no conseguía ver. Por ser un amor de persona, por compartir almuerzo en momentos difíciles, mostrarme la paciencia en su mayor plenitud, gran amigo, consejero, gran maestro!

A mi querida Hellen, que en el momento más duro de mi vida supo mostrarme la luz y quitarme esas cruces negras estaba cargando a lo largo de mi corta vida. Gracias por sus abrazos y ser muchas veces también mi mamá comprensiva en Foz.

A mis bichinhos en Foz.

A mi Hórus, por ser mi pequeño príncipe y estudiar conmigo hasta horas de la noche en mi transcurso musical.

A mi Negrito, mi pequeño ángel que llegó el día menos esperado. Agradecida eternamente con este pequeño ser por ser parte de este proceso en mi TCC, formar parte una de mis composiciones, y ser muchas veces mi soporte emocional.

A mi amigo, compañero académico y de aventuras Miguel, por ser mi amor, mi confidente, mi apoyo en todo este proceso final. Gracias amor por ser esa luz que a diario me da vida y me hace sacar una sonrisa. Te amo mucho pastelito.

Agradecer especialmente a mi persona, por que a pesar de los duelos, de días angustiantes, días de tristeza y felicidad se mantuvo fuerte y sonriente. Gracias Ale del pasado, quiero decirte que lo hemos logrado!

A todos mis amigos que fueron parte de este proceso.

Al universo por darme esta oportunidad.

Miau miau miau, miau miau, miau miau.
Negrito

RESUMO

Este trabalho versa sobre minhas composições: *El Espejo* (2021), *Eco e o Morro* (2023), *El Vals de Negrito* (2023) e *Lluvia de Septiembre* (2022). O objetivo desta investigação foi compreender os conceitos de mimesis musical, retórica e referencialidade refletidos na tradição histórica musical ocidental, e como estes conceitos servem para interpretar a construção de uma narrativa musical. Os resultados desta investigação permitem perceber como estas composições contemporâneas podem ser lidas e entendidas como objetos musicais “híbridos”, ou seja, misturando o histórico com o presente, o objetivo com o subjetivo, e criando assim uma nova percepção e apreciação sonora.

Palavras-chave: Música; Composição Musical; Retórica Musical; Referencialidade Musical; Mimesis musical.

RESUMEN

Este trabajo tiene como objeto mis composiciones: *El Espejo* (2021), *Eco e o Morro* (2023), *El Vals de Negrito* (2023) y *Lluvia de Septiembre* (2022). El objetivo de esta investigación fue comprender los conceptos de mimesis, retórica y referencialidad reflejados en la tradición histórica musical occidental, y cómo estos conceptos sirven para interpretar la construcción de la narrativa musical. Los resultados de esta investigación dan a conocer cómo estas composiciones contemporáneas pueden ser leídas y entendidas como objetos musicales “híbridos”, es decir, mezclando lo histórico con lo actual, lo objetivo con lo subjetivo, y creando así una nueva percepción y apreciación sonora.

Palabras clave: Música; Composición musical; Retórica musical; Referencialidad musical; Mimesis musical.

ABSTRACT

This work is based on my compositions: *El Espejo* (2021), *Eco e o Morro* (2023), *El Vals de Negrito* (2023) and *Lluvia de Septiembre* (2022). The objective of this research was to understand the concepts of mimesis, rhetoric and referentiality reflected in the Western musical historical tradition, and how these concepts serve to explain the construction of musical narrative. The results of this research shed light on how these contemporary compositions can be read and understood as “hybrid” musical objects, that is, mixing the historical with the present, the objective with the subjective, and thus creating a new perception and appreciation of sound.

Keywords: Music; Musical Composition; Musical Rhetoric; Musical Referentiality; Musical Mimesis.

LISTA DE TABLAS

Tabla 1 - Encuadre de las pasiones según algunos compositores.....	28
Tabla 2 - Comparativa de pensamientos.....	35

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Propuesta melódica de la avecilla.....	58
Figura 2 - Cisne intenta imitarlo.....	58
Figura 3 - El cisne intentando imitar la rítmica de la avecilla.....	59
Figura 4 - El cisne hace las mismas notas de la avecilla.....	60
Figura 5 - Ave propone nueva línea melódica.....	60
Figura 6 - Cisne imita de forma tímida y dudosa al avecilla.....	61
Figura 7 - Ambos comienzan a imitarse.....	61
Figura 8 - Violoncelo solo.....	62
Figura 9 - Flauta propone melodía y el cisne repite rítmicamente.....	62
Figura 10 - Repetición del violoncello.....	63
Figura 11 - Con figuras rítmicas muy parecidas.....	63
Figura 12 - Solo de avecilla.....	64
Figura 13 - Nueva sección.....	65
Figura 14 - Imitación de ambos personajes.....	65
Figura 15 - Imitación de frase.....	66
Figura 16 - Tutti.....	66
Figura 17 - Proponiendo melodía (flauta).....	67
Figura 18 - Continuación de la propuesta melódica, con variación rítmica.....	67
Figura 19 - La melodía por parte del violoncello, la flauta intenta imitarlo.....	68
Figura 20 - Imitación por ambos.....	68
Figura 21 - Imitación con una leve variación.....	69
Figura 22 - Se repite la idea principal.....	69
Figura 23 - Imitación de la idea principal ahora el violoncello.....	70
Figura 24 - Coincidiendo en la coreografía.....	71
Figura 25 - Observación y presentación.....	72
Figura 26 - Continuación.....	73
Figura 27 - Pinceladas del día a día.....	74
Figura 28 - Pinceladas del día a día, aves aparecen.....	75
Figura 29 - Solo de flauta.....	76
Figura 30 - Acompañamiento.....	76
Figura 31 - Solo de flauta acompañado.....	77
Figura 32 - Solo de flauta y aves.....	78
Figura 33 - Pregunta, respuesta.....	79
Figura 34 - Acompañamiento (compás 19).....	79
Figura 35 - Solo de flauta piccolo.....	80
Figura 36 - Solo de flauta piccolo (continuación).....	81
Figura 37 - Aves cantando y solo de viento empezando.....	82
Figura 38 - Solo de viento (violoncello).....	83
Figura 39 - Continuación del solo de violoncello y preparación para el final.....	84
Figura 40 - Continuación para el final.....	85

Figura 41 - Final de una sección.....	86
Figura 42 - Sección B. Oscuridad “la noche”.....	87
Figura 43 - Solo de flauta continua.....	88
Figura 44 - Solos de flauta piccolo y violoncello.....	89
Figura 45 - Movimientos.....	90
Figura 46 - Salida del sol.....	91
Figura 47 - Fin de una sección, entrada a la parte C.....	92
Figura 48 - Melodía va caminando por todos los instrumentos.....	93
Figura 49 - Melodía por toda la partitura e imitación rítmica.....	94
Figura 50 - Parte D “Nuevo día”.....	95
Figura 51 - Continuación.....	96
Figura 52 - Llegando al final.....	97
Figura 53 - Final.....	98
Figura 54 - Negrito.....	99
Figura 55 - Presentación.....	100
Figura 56 - Solo de flauta.....	100
Figura 57 - Acompañamiento por parte de la sección de cuerdas.....	101
Figura 58 - Solo de flauta.....	101
Figura 59 - Acompañamiento.....	102
Figura 60 - Continuación de la frase.....	102
Figura 61 - Violín.....	102
Figura 62 - Viola, violoncello y contrabajo.....	103
Figura 63 - Frase de continuación hasta el compás 20.....	103
Figura 64 - Cuerdas.....	103
Figura 65 - Oboé.....	104
Figura 66 - Violín.....	104
Figura 67 - Viola, violoncello y contrabajo.....	105
Figura 68 - Triángulo.....	105
Figura 69 - Segunda idea básica por parte del oboe.....	106
Figura 70 - Semicorcheas.....	106
Figura 71 - Continuación.....	107
Figura 72 - Final de una sección.....	107
Figura 73 - Recapitulación.....	108
Figura 74 - Flauta crescendo.....	109
Figura 75 - Violín mezzo piano.....	109
Figura 76 - Melodía pasando por un segundo instrumento.....	109
Figura 77 - Parte B.....	110
Figura 78 - Acompañamiento.....	110
Figura 79 - Respuesta a la melodía inicial.....	110
Figura 80 - Acompañamiento.....	111
Figura 81 - Nueva pregunta.....	111

Figura 82 - Continuación de melodía.....	112
Figura 83 - Acompañamiento.....	112
Figura 84 - Sesión central contrastante.....	112
Figura 85 - Acompañamiento.....	113
Figura 86 - Melodía vuelve.....	113
Figura 87 - Melodía en dos instrumentos.....	114
Figura 88 - Melodía en el oboe.....	114
Figura 89 - Final.....	115
Figura 90 - Inicio de gotas de lluvia.....	116
Figura 91 - Solo de ave.....	117
Figura 92 - Ave continúa su solo.....	117
Figura 93 - Trinos en aves.....	118
Figura 94 - Trinos continúan.....	118
Figura 95 - Gotas de lluvia continúan (pizzicatos en las cuerdas).....	119
Figura 96 - Solo de flauta y contracanto que pasará a un pequeño solo después....	119
Figura 97 - Solo del violoncello.....	120
Figura 98 - Lluvia y ave.....	120
Figura 99 - Aves imitándose.....	121
Figura 100 - Parte B.....	121
Figura 101 - Parte B continuación.....	122
Figura 102 - Continuación.....	122
Figura 103 - Tormenta comenzando.....	123
Figura 104 - Tormenta.....	123
Figura 105 - Continuación de la tormenta.....	124
Figura 106 - Tempestad llegando a su final.....	125
Figura 107 - Parte C.....	125
Figura 108 - Solo de oboe.....	126
Figura 109 - Continuación del solo y contracanto.....	126
Figura 110 - Solo de oboe.....	127
Figura 111 - Continuación de solo de oboe.....	127
Figura 112 - Continuación de solo de oboe.....	128
Figura 113 - Continuación de solo de oboe.....	128
Figura 114 - Solo de violoncello.....	129
Figura 115 - Continuación.....	129
Figura 116 - Llegando al final de una sección.....	130
Figura 117 - Gotitas de lluvia cayendo.....	130
Figura 118 - Continuación.....	131
Figura 119 - Parte A'.....	131
Figura 120 - Paisaje de otoño.....	132
Figura 121 - Continuación.....	132
Figura 122 - Continuación.....	133

Figura 123 - Final..... 133

ÍNDICE

BANCA EXAMINADORA.....	3
AGRADECIMIENTOS.....	5
LISTA DE TABLAS.....	12
LISTA DE FIGURAS.....	13
1 INTRODUCCIÓN.....	12
2 PERCEPCIÓN, MÍMESIS, REFERENCIALIDAD.....	16
2.1 PERCEPCIÓN: REFLEXIONES SOBRE MIS PROCESOS DE PERCEPCIÓN SONORA.....	16
2.2 MÍMESIS, RETÓRICA.....	19
2.2.1 Edad Media.....	20
2.2.2 Mímesis en el Renacimiento.....	22
2.2.3 Mímesis en el Barroco.....	26
2.2.4 Mímesis en el Clasicismo.....	40
2.2.5 Mímesis en el Romanticismo.....	45
2.2.6 Mímesis del siglo XX.....	48
2.3 REFERENCIALIDAD.....	50
2.4 EL YO COMO COMPOSITORA.....	52
3 MIS COMPOSICIONES.....	56
3.1 MEMORIAL DE COMPOSICIONES.....	56
3.1.1 EL ESPEJO.....	56
3.1.2 ECO E O MORRO.....	71
3.1.3 EL VALS DE NEGRITO.....	99
3.1.4 LLUVIA DE SEPTIEMBRE.....	115
3 CONSIDERACIONES FINALES.....	135
REFERENCIAS.....	136

1 INTRODUCCIÓN

Escribo y hablo sobre la experiencia que hoy en día me lleva a escribir este TCC, pasando por momentos de la niñez que me llevan primeramente a percibir los sonidos de mi alrededor. Ya en esta introducción quiero relatar mis inicios perceptivos y cómo la percepción me ayuda a desarrollar maneras diferentes de interpretar lo que oigo. Cada percepción es personal pues es el resultado de vivencias a lo largo de la vida, emociones que son captadas por nuestro cerebro y luego decodificadas para comprenderlas.

Hablar un poco de lo que está siendo está hermosa fase de este ciclo compositivo, es un poco gracioso y nostálgico. Todo comienza con una niña muy pequeña de unos dos o tal vez tres años intentando saber de dónde vienen los sonidos de los diversos juguetes de su hermana. Pero irme por esta parte de la historia sería saltarme la parte más importante que fue lo que influyó aún más, aquella cierta curiosidad interrogante por los sonidos, la música.

Mi mamá, a la que le doy gracias por mostrarme mis primeros sonidos, fue la primera que me dió mi primera impresión musical, comenzando por obras musicales que ella escuchaba cuando estaba yo en gestación, pues era una manera un poco más amena de sobrellevar el embarazo que era de mucho riesgo. Piezas como conciertos de Vivaldi: *Le quattro stagioni* (las cuatro estaciones, un grupo de cuatro conciertos para violín y orquesta, primavera, verano, otoño e invierno) eran lo que más escuchaba, por lo cual ahora son mis piezas favoritas. Siempre tuve una fascinación por aquel compositor. Algo que debo agregar es que toda mi infancia estuvo también rodeada de cuentos e historias que me contaba mi mamá. Muchos (y si es que no son todos!) los inventaba a lo largo de los días y años.

Cada cuento del día era diferente. Muchas veces hasta con juguetes (títeres), voces diferentes para cada personaje y por qué no un poco de música para entrar más a profundidad en aquel cuento. Mi infancia la veo invadida y rodeada por lo que son las músicas y nuevos ritmos, ya que mis padres son de nacionalidades diferentes (Perú, Bolivia), entre los ritmos peruanos que conocí está el festejo, la marinera, el vals y entre los ritmos bolivianos con los que crecí están: el taquirari, carnaval, morenada, saya, saya afro boliviana, cueca, entre otros. Con ello empecé a conocer nuevas formas de escuchar y sentir la música.

Volviendo al inicio, y con ello a la inquietud de una niña por saber el origen

de los sonidos, hicieron que mis padres busquen estrategias para acalmar a esta niña comprando juguetes con sonidos, por ejemplo: una pequeña radio que tenía música, un pequeño piano de juguete, etc. Mi inquietud era tan grande que mi primer instrumento de verdad al que pude tocar fue una flauta dulce de mi hermana. Me sorprendí y no dejaba de observar, preguntándome siempre: como ese pequeño instrumento podía emitir sonidos con el simple hecho de soplar? Comencé a tratar de descifrar el “manual” hasta que después de varios días e intentos fallidos conseguí decodificar y comprender cómo debía tocar, es decir donde debía colocar mis pequeños dedos. Todo a través de dibujos que indicaba el manual.

Fueron mis primeros sonidos comprensibles y también estridentes que escuche, no era algo fácil de poder controlar el aire. Intentaba imitar a las aves, lo recuerdo bien, pues quería ser una de ellas para poder cantar así. Con el paso del tiempo mi vida musical se fue elaborando, recibiendo clases en lugares abiertos para la comunidad y también particulares. Además de cuentos que nunca faltaban por parte de mamá que me hacían imaginar toda la musicalización referente a aquella historia. Parte de toda esta imaginación se debe a la observación detallada de las cosas, situaciones, cuentos, etc. Por ejemplo: aquel ave que volaba en un cielo azul medio rosa, moviendo sus alas lentamente tratando de sentir el viento, pues se encontraba bailando de alegría al saber que volvía a aquella temporada de primavera.

Pasando los años y al mismo tiempo entrando en los estudios musicales, este tipo de percepciones empezaron a verse en mis pequeñas composiciones sencillas o como les decía yo (es algo que inventé ahora). A veces las grababa para recordarlas más tarde, otras veces solo lo implementaba en algo que estaba tocando. Mímesis y referencialidad fueron los conceptos que empezaron a aparecer en el transcurso de aquellas pequeñas composiciones, conceptos que solo vine a conocer cursando la graduación en música. Llegar a concebir la música como algo más serio en mi vida (y con eso me refiero a entender las cuestiones teóricas) se fue dando en mi adolescencia con instrumentos como el oboe y el violoncello que fueron parte de este crecimiento¹ y abrieron mucho más mi campo imaginativo. El coro² también me enseñó muchas más

¹ Estas primeras clases musicales fueron a partir de una fundación española: *Fundación Hombres Nuevos del Padre Nicolás Castellanos Franco*, la cual promueve el desarrollo humano humano de las personas más desfavorecidas a través de proyectos de cooperación en Bolivia (Fundación Hombres Nuevos, 2020)

² Mis primeras clases de canto en formato de música de cámara fueron a partir de un grupo coral que era para jóvenes a partir de los 13 años (Cantoría Juvenil del gobierno autónomo de Santa Cruz de la Sierra), además de ofrecer clases personalizadas en canto lírico, piano, y teoría básica musical.

variedades en la voz, y como está también era imitadora más cercana a lo “real”. Al referirme como imitadora de lo real era que habían obras musicales en las que todos hacíamos diferentes sonidos haciendo referencia a aves, el viento, como por ejemplo: arreglos para coro de *El Guajoyo*, *Niña Camba*, muchas de estas composiciones eran folklóricas. Pero el instrumento que vendría a formar parte de mí y que me acompaña hasta estos días fue la guitarra ya que por más que muchos la vean como un instrumento simple y solo de “acompañamiento”, se me presentó como una orquesta en un solo instrumento. Las piezas para guitarra solo, en que la armonía, melodía y ritmo iban juntos, transmitiendo emociones, sentimientos (felicidad y tristeza) me cautivaron. Encontré un nuevo lenguaje, una manera diferente de conocer la música.

Se podría decir que parte de mi formación estuvo en el ámbito de la música de concierto. En el contexto latinoamericano, la música de concierto es vista a veces como un lenguaje que refleja una mentalidad “colonizada” o “colonizadora”, como en las misiones jesuíticas, por ejemplo. Es así como dentro de este ámbito surge mi sensibilidad, la cual no está influenciada por una mentalidad colonizadora. Si no está más basada en la idea de la “lógica de lo sensible” (Levi-Strauss)³. Comencé a entender más el mundo armónico y sus relaciones con las notas, lo que me dió más facilidad para poder componer a través de la guitarra.

Con este texto de mi iniciación a la música y la imaginación doy inicio a lo que me llevó a hacer composiciones a lo largo de mi vida. Dándome el inicio de la duda con el origen de la referencialidad, pues para mí todas las obras musicales tienen una referencia hacia algún acontecimiento, imitan (mímesis) algo real, o parten de un modelo externo.

Ahora bien, mi percepción me llevó a observar y pensar que tal vez mis composiciones tenían algo de imitación, o alguna referencia sobre lo que estaba observando. Es así que en el transcurso de mi formación musical varios conceptos se me presentaron. Primeramente el concepto de Mímesis, pues es aquí donde vengo a indagar el origen de la palabra, para luego abordar sus inicios históricos del concepto desde la antigua Grecia, pasando por diversos periodos en la historia, hasta llegar a la referencialidad como un concepto más actual.

Aclaración: antes de continuar leyendo este trabajo de conclusión de curso, quiero destacar que las cuatro composiciones que aparecerán en el capítulo 3

³ En palabras de Marton nos expresa lo siguiente: Así, la música sólo se realiza en el momento de escucharla (Marton, 2005, p. 69, traducción mía). Es decir que toda composición o experiencia musical está íntimamente ligada a la percepción sensorial y emocional que se tiene en el lugar durante la audición y esto implica una lógica de lo sensible.

fueron escritas antes de conocer todo el material teórico que vengo a presentar a continuación. Y lo más esencial: no te pido y ni obligo a que escuches o percibas el mundo como lo hago yo, pero te ofrezco una invitación a un juego en donde cada sonido puede convertirse en una revelación inesperada.

2 PERCEPCIÓN, MIMESIS, REFERENCIALIDAD

2.1 PERCEPCIÓN: REFLEXIONES SOBRE MIS PROCESOS DE PERCEPCIÓN SONORA

Tenemos diferentes formas de percibir el mundo y nuestra realidad. Dependiendo de la forma en que vivimos y/o somos impulsados a conectar con el ambiente a nuestro entorno. A su vez la percepción auditiva nos permite desarrollar maneras de *interpretar* la belleza de los sonidos de los animales, como las aves, las personas hablando, y también los recursos naturales como el agua, y por qué no el viento. Tenemos la capacidad de dar interpretación a las cosas de nuestro día a día y con ello crear aún nuevas en base a algo ya captado anteriormente y que quedó en nuestra memoria. Dicho de otra forma, **tomamos referencia del ambiente y lo plasmamos en nuestra imaginación**. Preguntas vagas que caminaban por mi mente al momento de tocar, o escuchar una pieza, el querer saber estos detalles o motivos por el cual el compositor fue impulsado a escribir esta pieza, sus referencias, etc., son las que dan inicio a mi tema de TCC. La educadora musical Silmara Lídia Marton (2008) nos dice lo siguiente:

Sabemos que todo conhecimento é gerado a partir da experiência do sujeito. O modo singular com que cada um de nós lê, decodifica, representa, discursa, interpreta, imagina, sente, percebe, escuta, cheira, toca, apreende, absorve e se deixa tocar, é próprio da experiência humana. (Marton, 2008, p. 19)⁴

Dentro de este orden de ideas que nos deja la educadora musical Silmara Lídia Marton (2008) cabe destacar que todo lo cuestionado a lo largo de mi escucha musical perceptiva era parte de una experiencia personal, una decodificación por parte de mi cerebro, es decir, la percepción del sonido como algo para decodificar y comprender.

Podemos entender nuestro entorno a través de una percepción (percepción personal, o moldeada en un ambiente cultural) que tiene la capacidad de captar e interpretar lo que está a nuestro alrededor. Utilizamos varios sentidos, como la vista, el olfato, el tacto, el gusto y la audición, siendo estos datos enviados a nuestro cerebro para procesarlo y tener una idea imaginativa, una textura o porque no una imagen de lo que es o podría ser. Enfocándose más aquí a los sonidos musicales y coincidiendo con Clarke, los sonidos no deberían ser separados de la música, ya que estos “sonidos crudos” terminan siendo parte de una materia prima para el joven compositor músico,

⁴ Sabemos que todo conocimiento es generado a partir de la experiencia del sujeto. El modo singular en que cada uno de nosotros lee, decodifica, representa, discursa, interpreta, imagina, siente, percibe, escucha, huele, toca, aprende, absorve y se deja tocar, es propio de la experiencia humana (Marton 2008, p. 19, traducción mía).

pues forma parte de algo que enriquece nuestra forma auditiva. Eric F. Clarke (2005) en su libro *Ways of listening [Formas de escuchar]* define lo siguiente:

Musical sounds inhabit the same world as other sounds and, although most have tended to isolate music from the rest of the acoustic environment, it is clear that we hear musical sounds with the same perceptual systems we use for all sounds. (Clarke, 2005, p. 4).

Existen formas sencillas de comprender la música. Aaron Copland (1994) en su libro *¿Cómo escuchar música?* lo define en tres formas: 1) el plano sensorial, 2) el plano expresivo, 3) el plano puramente musical. En el plano que me enfocaré ahora (plano expresivo) y coincidiendo con lo que expresa el compositor Aaron Copland (1994) toda música tiene una expresividad, unas más que otras, pero siempre todas con un significado, intentar definir con un significado está expresividad sería aún un gran desafío. A su vez que estas tiene un significado, también poseen una referencia oculta⁵, siendo está también la imitación de algún momento en específico (o la esencia del preciso momento). El sonido del medio ambiente es mi maestro con el cual obtengo sonidos únicos y cada día es diferente. Bernie Krause (2012) en su libro *A grande orquestra da natureza dice:*

As paisagens sonoras naturais, por sua vez, são as vozes de sistemas ecológicos completos. Todo organismo vivo- do maior ao mais diminuto- e cada lugar da terra tem sua própria assinatura acústica (Krause, 2012, p. 31).⁶

Para introducir el concepto de referencialidad me basaré en un ejemplo. Imaginemos que empiezo a componer una pieza pensando en los sonidos de la naturaleza. ¿Qué es lo primero que hago? Presto atención a lo que está a mi alrededor como por ejemplo un árbol y sus hojas que se balancean. Para lo cual pienso en cómo hacer una especie de sonidos (acordes, notas, ritmos, texturas, dinámicas, gestos musicales) que me evoque al balanceo de las hojas, es decir, cada movimiento. Ahora mi pieza tiene la referencia de aquel árbol, pero con la imitación [mímesis] del movimiento del

⁵ ... Considero que la música es, por su propia naturaleza, esencialmente impotente para expresar nada en absoluto, ya sea un sentimiento, una actitud mental, un estado de ánimo psicológico, un fenómeno de la naturaleza. [. . .] Si [. . .] la música parece expresar algo, esto es sólo una ilusión y no una realidad. (Stravinsky apud Zinar, 1978, p. 1776, traducción mía). Pero por otro lado, este mismo autor compone sobre títulos subjetivos como "un ritual de la Rusia pagana" (La Consagración de la Primavera). Eduard Hanslick crítico musical nos dice: "La pieza sonora pasa de la fantasía del artista a la fantasía del oyente. Por supuesto, la fantasía ante la belleza no es sólo contemplación, sino contemplación con entendimiento, es decir, representación y juicio. [...] Además, la palabra "contemplación", transferida desde hace mucho tiempo de las representaciones visuales a todos los fenómenos sensibles, corresponde de manera excelente al acto de escucha atenta, que consiste en una consideración sucesiva de las formas sonoras (Hanslick apud Videira, 2005, p. 47, traducción mía).

⁶ Los paisajes sonoros naturales, por su vez, son las voces de sistemas ecológicos completos. Todo organismo vivo- do mayor al más diminuto- y cada lugar de la tierra tiene su propia firma acústica (Krause, 2012, p.31, traducción mía).

viento.

Sin embargo, esta puede ser una visión muy particular y mía como compositora, y entendida como el estilo propio del compositor. María de Lourdes Sekeff en su libro *Música, estética de subjetivação tema com variações* (2009) dice:

Como a vivência musical envolve sempre o inconsciente, esse trabalho foi estruturado partindo-se do entendimento da música como uma vivência que "pressiona" o músico (compositor, performer, receptor) à expressão e significado, possibilitando satisfação, auto realização, y burlando a lacuna psicológica de o indivíduo "não ser plenamente presente em sí mesmo" (Sekeff, 2009, p.21)⁷.

Toda esta reflexión de mi percepción con la naturaleza fue algo que influyó al momento de componer. Tenía creo que unos 3 años o tal vez menos cuando comencé a percibir que a mi alrededor había muchos sonidos y también ruidos, (sonidos como del viento, el agua, la lluvia) quizás entender el origen de aquellos sonidos fue lo que me llevó a expandir más aquella imaginación visual y sonora para poder empezar a crear aquellas primeras piezas. Fue así como mis primeras composiciones se basaban en referencialidades de la naturaleza. A estos sonidos se los llama geofonías, ya que son sonidos naturales de fuentes no biológicas. Krause (2012) nos dice:

Os sons geofónicos foram os primeiros do planeta - e são esses elementos da paisagem sonora que foram o contexto em que as vozes dos animais e até mesmo aspectos importantes da cultura sonora humana se desenvolveram. (Krause, 2012, p. 41).⁸

Así como la música viene de estas percepciones con la naturaleza, muchas veces empezamos a alejarnos de aquellos orígenes y empezamos a ser guiados apenas por una vaga idea de algo de vida salvaje. Esto se empezó a notar a mediados del siglo XVIII (Krause, 2012, p.135) declarándose "inspirado en la naturaleza" donde se deconstruye todo el ambiente para luego poder reconstruir una nueva con elementos acústicos y con expresión de resonancia musical. Es decir: basada en un análisis de los eventos sonoros y la estructura sonora generada por las relaciones del ecosistema. Por ejemplo: la sexta sinfonía de Beethoven (la pastoral) incorpora las voces de un cuco y de una codorniz, Heitor Villa Lobos compuso una pieza con el nombre Uirapuru enfocándose en un pájaro, Vivaldi le dá vida y voz a las estaciones, Debussy romantiza el mar,

⁷ Dado que la experiencia musical siempre implica al inconsciente, este trabajo se estructuró a partir de la comprensión de la música como una experiencia que "presiona" al músico (compositor, intérprete, receptor) en busca de expresión y significado, posibilitando la satisfacción, la autorrealización y salvando la brecha psicológica del individuo que "no está plenamente presente en sí mismo". (Sekeff, 2009, p.21)

⁸ Los sonidos geofónicos fueron los primeros del planeta, y estos elementos del paisaje sonoro fueron el contexto en el que se desarrollaron las voces de los animales e incluso aspectos importantes de la cultura sonora humana (Krause, 2012, p. 41, traducción mía).

Desenne, compositor venezolano da vida a *Las dos estaciones (del trópico caribeño)*, obra referente de la contemporaneidad latinoamericana.

2.2 MÍMESIS, RETÓRICA

Entrando en el concepto teórico del ámbito artístico, la mimesis es algo que cautivó a los artistas que buscaban caminos diversos intentando reproducir fenómenos naturales. El concepto de *mimesis* tiene su origen en el término griego antiguo μίμησις que habitualmente es traducido como imitación, y que remite a la idea del arte como una copia de la naturaleza, real o ideal, que evoca sentimientos o algo imaginario, fantástico. *Mimesis*, siendo imitación de la realidad, hace que el arte sea una modificación o deformación de la realidad sin que pierda su convicción. Este término fue muy utilizado y está presente en las reflexiones sobre el arte desde la antigüedad hasta nuestros días.

Las primeras menciones del término *mimesis* se remontan a la antigua Grecia. Este tenía sus primeros usos con los pre-socráticos que datan del siglo V y VI a.C. con un sentido más general de imitación o representación. Platón fue uno de los que contribuyó de manera significativa al uso del término *mimesis*. Da el puntapié a lo que sería el inicio de la exploración de este concepto en sus reflexiones, argumentando que la imitación alejaba a las personas de la verdad y realidad, diciendo que eran copias de copias. Para él, el mundo de las ideas era abstracto, con formas perfectas, la realidad verdadera y eterna, en comparación con el mundo sensible, que es cambiante y que percibimos a través de nuestros sentidos. Abrió así una puerta a lo que sería un análisis más profundo sobre las relaciones de semejanza, resonando este término a lo largo de la historia intelectual y dejando una huella que aún sigue siendo relevante para los contemporáneos. El concepto de *mimesis* era la sombra, el reflejo, imitación imperfecta del mundo real, consideraba que la *mimesis* estaba presente en la poesía, drama, teatro, danza, pintura, escultura y música, pues imitaban el estado del espíritu. Por su carácter cambiante y sensible está lejos del mundo de las ideas.

Mientras que para Platón era algo más abstracto, para Aristóteles era todo lo contrario, pues la *mimesis* era la representación de la realidad en el arte. El concepto de arte no necesitaba mostrar lo verdadero, sino conseguir que las situaciones y emociones retratadas se mostraran convincentes. En efecto, Aristóteles en la *Poética*, (p. 43) nos dice lo siguiente:

Como a imitação nos é natural, tal como o são a harmonia e o ritmo (é evidente

que a métrica faz parte dos ritmos), originalmente aqueles dotados de talentos naturais no que se refere a essas coisas aos poucos se desenvolveram e, a partir de improvisações, criaram a poesia. (Aristóteles, 384 - 322 a.C, p 43)⁹

Dicho con palabras de Niklison (2002), para Aristóteles lo mímico está siempre en la ejecución de la representación. Señala que existe en el hombre una pulsión mimética, un impulso natural a la imitación, y una alegría natural para la imitación. Aunque Aristóteles estaba enfocado más en el drama y la poesía se puede notar que este término también es compatible con la música. La música nos puede imitar o representar emociones, aspectos de la naturaleza, situaciones narrativas, experiencias sensoriales, emociones a través de combinación de tonos, ritmos, melodía.

2.2.1 Edad Media

Tal como en la antigüedad, la música, en la educación musical estaba asociada al *Quadrivium* de las siete artes liberales (Araújo 2016, p. 24). En palabras de Araújo (2016) esto es gracias a Boécio (480-524), filósofo, romano y educador que propagó la difusión pitagórica de la música. En otras palabras es una disciplina íntimamente relacionada con las matemáticas, siendo por eso especulativa y teórica. En su tratado *De institutione musica* define tres categorías de la música:

Música mundana na sua dimensão cosmológica; música humana na sua relação com o corpo e o espírito humanos; e música instrumentalis, a relação entre música e os instrumentos (Araújo, 2016, p. 24)¹⁰.

Neubauer (1992) nos dice: el pitagorismo y todas las interpretaciones matemáticas de la música comienzan observando que las razones de las frecuencias de la octava son: la quinta, la cuarta y así respectivamente, es decir: la relación de las frecuencias entre las notas, relación fundamental para entender la armonía según los pitagóricos. Según Oliveira (2010) sobre las investigaciones de Pitágoras acerca de los intervalos musicales, se refiere a la utilización del monocordio, que era cuerda estirada unido a sus extremos con un puente móvil que permitía aumentar o acortar la cuerda. Por otro lado, independientemente de que Pitágoras haya realizado o no experimentos, se sabe que los pitagóricos llegaron a conclusiones de entre números (*arithmoi*), razones (*logoi*) e intervalos (*diasthemata*) que se exponen en forma de leer la armonía cósmica.

⁹ Puesto que la imitación nos resulta natural, al igual que la armonía y el ritmo (es evidente que la métrica forma parte de los ritmos), en un principio los dotados de talento natural para estas cosas se desarrollaron gradualmente y, a partir de la improvisación, crearon la poesía. (Aristóteles, 384 - 322 a.C., p 43, traducción mía).

¹⁰ Música Mundana, en su dimensión cosmológica; música humana, en su relación con el cuerpo y el espíritu humanos; y música instrumentalis, la relación entre la música y los instrumentos. (Araújo, 2016, p. 24, traducción mía).

(Oliveira, 2010, p. 71).

Así como Aristóteles critica la metafísica, por su lado, los “pitagóricos creyeron que muchos de los atributos de los números pertenecían a los cuerpos sensibles; postularon que ... los atributos de los números existían en las notas musicales en los cielos y en otras cosas ” (Neubauer, 1992, p 31). En palabras de Neubauer (1992) nos dice:

Según la metafísica pitagórica, la armonía se difunde por todos los aspectos del universo y se refleja de forma específica en las proporciones armónicas simples de la música. La armonía musical expresa, por tanto, el equilibrio entre las cosas: los elementos, los humores del cuerpo, el alma y el cuerpo, el equilibrio político y, especialmente, los movimientos de los cuerpos celestes, cuyo resultado fue la creencia en la «música de las esferas» (Neubauer, 1992, p. 31).

Neubauer (1992) nos dice que según el testimonio de Boecio, los pitagóricos medían las consonancias con el oído, pero no confiaban en el oído para entender las diferencias entre esas consonancias. Creían que el oído no era lo suficientemente preciso y preferían usar reglas y la razón,” considerando al oído un servidor obediente y la razón un juez que imparte órdenes” (Neubauer, 1992, p. 31).

Como opina Neubauer (1992, p. 31), “los *Principios* de Boecio, las *Instituciones* de Casiodoro ambos compilados seis siglos después de Nicómaco, Ptolomeo y otras fuentes neoplatónicas se convirtieron en el canon musical de la edad media” Cabe decir que en palabras de Neubauer (1992):

La metafísica pitagórica de la música armonizó plenamente con el mundo medieval porque satisfizo la disposición matemática, simbólica y metafísica de la cultura de esta época (Neubauer, 1992, p. 31).

El concepto matemático de la música se formalizó en la división medieval de las artes liberales perteneciendo al “quadrivium” la astronomía, geometría, aritmética y la música; y las artes verbales “trivium” la retórica, gramática y la dialéctica. Según Neubauer (1992), “en el pitagorismo cristianizado de la Edad Media, la armonía musical siguió teniendo un significado metafísico”. Isidoro de Sevilla creía que el verdadero universo “se mantenía unido por una cierta armonía de sonidos” y que los cielos fueron hechos para moverse según su modulación. (Strunk apud Neubauer, 1992, p. 32). Los números tuvieron un valor simbólico en la música en la Edad Media, por su lado Casiodoro describe a los diez mandamientos como un “decacorde” (Strunk apud Neubauer, 1992, p. 32), por otro lado Jean de Muris intentó demostrar que la música se demostraba a partir del número más perfecto el tres (Strunk apud Neubauer, 1992, p. 32). Según Neubauer (1992) estas especulaciones numerológicas carecen de cualquier tipo

de fundamento empírico, pero configuraron la música como los cantos con Dante y las catedrales góticas. En vista de ello las interpretaciones matemáticas y filosóficas de la música hicieron que tuvieran un gran prestigio en la jerarquía de los estudios académicos (Neubauer, 1992 p. 32). Este prestigio permitió según Neubauer (1992) “que estos presupuestos matemáticos de la música estuvieran al servicio de la fe y la moral”.

2.2.2 Mímesis en el Renacimiento

En este periodo el ser humano consiguió llegar a una representación naturalista del espacio, de la perspectiva y la naturaleza. Hubo un énfasis en la semejanza de la representación con el objeto representado (Raffaelli; Makowiecky, 2000, p 9). El renacimiento no era la observación de la naturaleza por el artista sino la obra de arte convertida en un estudio de la naturaleza (Raffaelli; Makowiecky, 2000, p 9). Contribuyendo al naturalismo del siglo XV, en que ya existía una concepción de individualidad, se puede observar como la pintura y la escultura ya no eran símbolos, sino representaciones del mundo natural. Raffaelli y Makowiecky (2000) nos dice:

A concepção naturalista e científica do mundo é uma contribuição do Renascimento, porém esse naturalismo do século XV é um desenvolvimento do naturalismo do período gótico, no qual já existe uma concepção de individualidade. (Raffaelli; Makowiecky, 2000, p.9).¹¹

La transfiguración de la naturaleza a la belleza estaba presente en el realismo griego, pero con Leonardo Da Vinci, Rafael y Michelangelo esto se lleva a la perfección. El renacimiento era la fuente de donde emanaba la forma artística intuida a través del artista en un acto sintético, reuniendo y combinando los elementos de la belleza natural (Raffaelli; Makowiecky, 2000, p. 11). Según Garbuio (2020), el periodo del renacimiento artístico, entre los siglos XV y XVI, presenta un desarrollo estético muy claro, desde su expresión en las artes plásticas hasta la música, mostrando sus fases iniciales, su asentamiento y su madurez. A mediados del siglo XVI, entendiéndose como la crisis del Renacimiento, llega el Manierismo (Garbuio, 2020, p. 1). En palabras de Garbuio (2020) :

Tendo suas origens nas artes visuais, mas se espalhando entre as outras expressões, o Maneirismo pode ser entendido como a crise do Renascimento, quando o ideal do equilíbrio e da perfeição foi substituído pela tentativa de deturpação da realidade. Se o artista do início do Renascimento buscava por retratar a natureza na sua forma mais perfeita, o seu correlato maneirista buscava

¹¹ La concepción naturalista y científica del mundo es una aportación del Renacimiento, pero este naturalismo del siglo XV es un desarrollo del naturalismo del periodo gótico, en el que ya existe una concepción de la individualidad (Raffaelli; Makowiecky, 2000, p.9, traducción mía).

por superarla (Garbuio, 2020, p.1).¹²

Los períodos de crisis son descritos como períodos de transición. Todos los períodos de crisis históricos son períodos de transición, estos cambios son la gran característica de todos ellos. (Hauser, 1993, p. 18). Esta crisis del Renacimiento, conocida como Manierismo, fue muy transitoria por su carácter, mucho más que otras crisis en la historia. Según Hauser (1993) surgió de dos fases relativamente uniformes de la civilización occidental: la estética de la Edad Media Cristiana y la dinámica de la nueva época científica (Hauser, 1993, p. 18).

Pocos son los documentos histórico-musicales hallados sobre la música renacentista. Un ejemplo notorio de esta es apuntado por Brown (1982): un borrador que data del siglo XV y principios del siglo XVI, conservado por la Universidad de Uppsala (Suecia), un Chansonnier nos muestra al menos un esbozo que fue redactado por Cipriano de Rore finales del siglo XV y una antología francesa de música secular y sacra. Según la investigación de Brown (1982), la musicóloga y profesora Jessie Ann Owens de la Universidad de California nos dice que la pieza encontrada, al parecer, es una composición muy simple en comparación a las demás piezas que están en el libro, basada en un poema estrófico que comienza "En contemplating la beauté de m'amy" y que se asociaba con una línea melódica del siglo XV. Al lado de esta pieza se encuentra un borrador llamado "la gasquona", siendo este tachado. El método de composición era superponer líneas melódicas una sobre la otra, ajustándolas hasta que encajen sin problemas. Profesores llevaban un tiempo componiendo de esta forma (tres a cuatro voces encajando en puntos de imitación), con lo cual alumnos también aprendieron de esa manera. La existencia de este borrador compositivo es intrigante, nos revela los primeros pasos de la composición imitativa en Francia o por lo menos en el primer cuarto de siglo XVI, superponiendo líneas melódicas. Los compositores, al igual que los poetas y los pintores, aprendían su oficio imitando a maestros más antiguos. Los compositores modelaban nuevas piezas directamente sobre las antiguas (Brown, 1982 p, 8). Garbuio (2020) nos expresa lo siguiente:

Compositores como Cipriano de Rore (1515-1565), Luzzasco Luzzaschi (1545-1607), Lucca Marenzio (1553-1599) e Carlo Gesualdo (1566-1613), elaboraram um tipo de escrita musical que os levaram a se distanciarem da estética do Renascimento ao mesmo tempo em que caminhavam em uma direção

¹² Con sus orígenes en las artes plásticas, pero extendiéndose a otras expresiones, el Manierismo puede entenderse como la crisis del Renacimiento, cuando el ideal de equilibrio y perfección fue sustituido por un intento de distorsionar la realidad. Si el artista de principios del Renacimiento trataba de retratar la naturaleza en su forma más perfecta, su homólogo manierista pretendía superarla (Garbuio, 2020 p. 1, traducción mía).

diferente da que chegaria à música barroca. (Garbuio, 2020, p. 3).¹³

Madrigalista de la mitad del siglo XVI, Cipriano de Rode llama la atención no solo por la belleza en su escritura sino “más especialmente por las innovaciones estructurales que realizó en su obra”, por tal motivo es considerado un madrigalista revolucionario. (Garbuio, 2020, p. 4) Según Garbuio: “Não foi por acaso que o autor Alfred Einstein em seu extenso trabalho sobre o Madrigal Italiano defendeu a ideia de não ter havido uma só alteração na escrita do madrigal italiano tardio que não tenha sido antecipada por Rore” (apud Einstein 1971, p. 389)¹⁴ refiriéndose a los compositores del final del siglo XVI pues la escrita era tan diferente que se empezó a definir como una producción distinta del madrigal clásico de principios de ese siglo. El Madrigal *Da le belle contra d' Oriente* trae un sin números de elementos que se aproxima a la estética del Manierismo, especialmente cuestiones relacionadas al texto poético. (Garbuio, 2020, p.3). En palabras de Garbuio (2020) nos dice:

O poema utilizado no madrigal é de autoria desconhecida e não foi utilizado por nenhum compositor antes de Rore, o que o inclui em um procedimento recorrente nos madrigalistas tardios - a utilização de poemas anônimos (Garbuio, 2020, p. 3)¹⁵.

Este recurso permitía a los compositores una situación más confortable a la hora de componer, pues al no ser textos conocidos podían ser alterados con más facilidad. Esto caracteriza la búsqueda de lo que se ha dado en llamar el ideal poético de los madrigalistas. (Garbuio apud Garbuio 2017, p. 97). En la investigación, Garbuio (2020) nos explica que el texto es de un soneto Italiano típico del siglo XVI, dividido en una octava (4 versos + 4 versos) y un sexteto (3 versos + 3 versos) (Garbuio apud Atlas, 1998 p. 635). Según Garbuio (2020), el texto describe un diálogo entre dos amantes. El narrador inicia y cierra el poema (versos del 1 a 5 y 12 a 14), mientras que un segundo personaje asume la narración en la sección central (versos 6 a 11). De esa forma, el poema está dividido en tres partes: A B A, haciendo un contraste con la estructura del soneto (4+4+3+3) (Garbuio, 2020, p. 5).

¹³ Compositores como Cipriano de Rore (1515-1565), Luzzasco Luzzaschi (1545-1607), Lucca Marenzio (1553-1599) y Carlo Gesualdo (1566-1613), desarrollaron un tipo de escritura musical que les llevó a distanciarse de la estética del Renacimiento y, al mismo tiempo, a avanzar en una dirección distinta de la que desembocaría en la música barroca (Garbuio, 2020, p. 3, traducción mía).

¹⁴ “No es casualidad que el autor Alfred Einstein en su extenso trabajo sobre el madrigal italiano defendiera la idea de que no hubo un solo cambio en la escritura del madrigal italiano tardío que no hubiera sido anticipado por Rore” (apud Einstein 1971, p 389, traducción mía).

¹⁵ El poema utilizado en el madrigal es de autoría desconocida y no fue utilizado por ningún compositor antes de Rore, que lo incluye en un procedimiento recurrente de los madrigalistas tardíos: el uso de poemas anónimos. (Garbuio 2020, p.3, traducción mía).

Verso A

1. Da le belle contrade d'oriente,
2. Chiare e lieta s'ergera Ciprigna, ed io
3. Fruiva in braccio al divin idol mio
4. Quel piacer che non cape humana mente,
5. Quando senti dopo un sospir ardente:

Verso B

6. “Speranza del mio cor, dolce desio,
7. T'en vai, haime, sola mi lasci addio.
8. Che sarà qui di me scura e dolente?
9. Ahi crudo Amor, ben son dubiose e corte
10. Le tue dolcezze, poi ch'ancor ti godi
11. Che l'estremo piacer finisca in pianto.”

Verso A

12. Nè potendo dir più, cinseme forte,
13. Iterando gl'amplessi in tanti nodi,
14. Che giammai ne fer più l'Edra o l'Acanto¹⁶

Según Garbuio (2020) “La identificación de una escrita musical que distingue el discurso de dos personajes en la narración, promoviendo un diálogo, indica una sofisticación del lenguaje del madrigal Italiano”. (Garbuio, 2020, p. 7). Rore además de eso estructura su madrigal en tres secciones, asume en su música la contradicción innata del poema. Adoptar una estructura de cuatro partes y diseñarla internamente en tres partes. (Garbuio, 2020, p.7). En palabras de Garbuio (2020) :

Essas duas constatações juntas nos levam a um dos conceitos que melhor traduzem a estética do Maneirismo: sua natureza de não ruptura com a estética precedente, mas sim uma utilização virtuosística e deturpada de sua própria técnica. (Garbuio, 2020, p.7).¹⁷

¹⁶ Dos belos reinos do oriente, Brillhante e alegre surgiu a Estrela da Manhã, e eu. Desfrutava nos braços de meu ídolo, Aquele prazer que a mente humana não consegue entender. Quando ouvi depois de um suspiro ardente: Esperança do meu coração, doce desejo. Você se vai, Ai de mim, sozinha me deixa Adeus. O que será de mim, sombria e dolorida? Oh cruel Amor, seus prazeres são de fato. Incertos e breves, pois enquanto eu ainda te amo. O extremo prazer termina em lágrimas. Incapaz de dizer mais, ela me apertou com força, Repetindo seus abraços em tantos nós, Que nunca fizeram mais Edra e Acanto. (Garbuio 2020, p 5).

¹⁷ Estas dos observaciones nos conducen a uno de los conceptos que mejor traducen la estética del Maneirismo: su naturaleza de no ruptura con las estéticas anteriores, sino de uso virtuoso y distorsionado de su propia técnica. (Garbuio 2020, p. 7, traducción mía).

Según la investigación de Garbuio (2020) se puede observar que este estilo pone un gran énfasis en la subjetividad, es decir, en las perspectivas personales y emocionales. Así como la idea del laberinto, la cual fue muy explorada en la arquitectura manierista y la figura serpentinata base de la escultura (Garbuio apud Hauser, 1993, p. 31) estas traían lo que es misterioso el no explícito (Garbuio, 2020, p. 7). En el análisis de Garbuio (2020) sobre el madrigal ya mencionado se identifican elementos en la narración que son dudosos y pueden dar lugar a diferentes interpretaciones como un laberinto de ideas. (Garbuio, 2020, p. 7).

Un tipo de representación era muy popular entre los madrigalistas: la representación erótica. Uno de los ejemplos más famosos y elucidatorios del periodo es el poema: *Tirsi Morir Volea de Torquato Tasso*, uno de los más famosos madrigales poéticos del siglo XVI, al cuál le fue colocada música por más de 27 madrigalistas. Su tema principal es una alegoría de la consumación del amor de la pareja (Garbuio apud Garbuio 2020). Garbuio (2020) nos dice:

O uso de um poema escrito em um formato tradicional do período, mas com uma alteração interna de sua divisão; a sofisticação da linguagem musical e poética; a utilização de imagens textuais dúbias são características presentes na estética do Maneirismo. (Garbuio, 2020 p. 9).¹⁸

2.2.3 Mímesis en el Barroco

Según Heller (2017) “Uno de los problemas más espinosos a la hora de definir el arte, la música o la literatura barrocos surgen de las connotaciones negativas del término. Empleado inicialmente por los joyeros al describir las perlas de forma irregular, la palabra Barroco se adoptó por los críticos e historiadores para poder distinguir la arquitectura florida del siglo XVIII. (Heller, 2017, p.16). Podemos observar en dos esculturas de grandes maestros la diferencia entre entre los estilos Renacentista y Barroco. El maestro renacentista Miguel Ángel en el *David* donde nos muestra el equilibrio armónico del cuerpo humano - un David idealizado que es a la vez realista y más perfecto que cualquier ejemplar natural -.” y el maestro del barroco Gian Lorenzo Bernini un gran escultor del siglo XVII con su escultura, *El éxtasis de de santa Teresa* “muestra cómo las experiencias religiosas profundas inspiran dramatismo, movimiento y una expresión emocional apasionada”. (Heller, 2017, p.18). Del punto de vista de Heller (2017) “aunque

¹⁸ El uso de un poema escrito en un formato tradicional de la época, pero con una alteración interna de su división; la sofisticación del lenguaje musical y poético; el uso de imágenes textuales dudosas son características presentes en la estética del Manierismo. (Garbuio 2020, p. 9, traducción mía).

no exista una correspondencia exacta entre las artes visuales y la música, la comparación entre Miguel Ángel y Bernini subraya algunas de las características que vamos a encontrar en la música barroca: teatralidad, virtuosismo y pasión. (Heller, 2017, p. 18).

El barroco quería reavivar la religiosidad perdida en el renacimiento, caracterizado por un idealismo metafísico y perfeccionista (Raffaelli; Makowiecky, 2000, p 13), es decir la realidad física es una construcción de la mente y el espíritu. Raffaelli y Makowiecky, (2000) nos dice lo siguiente:

Através de artificios de perspectivas, sempre mais refinados, consegue a ilusão perfeita do sobrenatural. O fiel que olha o céu “fingido” no teto das igrejas barrocas tem a impressão de estar mais perto de Deus. É a mimesis levada às últimas consequências, uma “miragem barroca”, expressão que pode traduzir o efeito arrebatador e ilusionista que tem sobre o fruidor este tipo de arte. (Raffaelli; Makowiecky, 2000, p.13).¹⁹

Agregando a lo anterior, Heller (2017) nos dice que los músicos barrocos no emplearon las mismas técnicas y materiales que el escultor Bernini, pero tenían algo en común que eran los objetivos expresivos como el drama, pasión y virtuosismo. Llega la era del solista (siglo XVII), es decir, el virtuosismo individual. “Se esperaba que los cantantes asombraran y conmovieran al público con lamentos quejumbrosos o despliegues de exaltación en óperas, oratorios (obras dramáticas religiosas) y cantatas (obras de cámara vocales)” (Heller, 2017, p. 26). Al igual que la voz, los instrumentos también tuvieron su momento creciente, según Heller (2017) “no solo llevó a la invención de una plétora de géneros nuevos, si no que esto motivó a los compositores a explorar colores y estilos derivados de combinar voces e instrumentos de nuevas formas. (Heller, 2017, p. 26). Algo a destacar que menciona Heller es que en la música Barroca se hizo el uso del *stile concertato* (estilo concertado) “de acuerdo” “juntos” el cual se describe como dos o más grupos de instrumentos o voces interactúan y compiten entre sí. Así mismo Heller (2017) describe que” también es la época en la que se alteró para siempre el contrapunto - el arte de combinar voces musicales independientes de forma coherente y estéticamente agradable”. (Heller, 2017, p. 26). Muchos compositores y en especial Bach llevan la música contrapuntística a nuevos niveles de complejidad y expresividad.

Una nueva visión del mundo traducida sobre todo en emociones y

¹⁹ Mediante el uso de perspectivas cada vez más refinadas, consigue la ilusión perfecta de lo sobrenatural. Los fieles que contemplan el cielo "embellecido" en el techo de las iglesias barrocas tienen la impresión de estar más cerca de Dios. Es la mimesis llevada a sus últimas consecuencias, un "espejismo barroco", expresión que puede traducir el efecto sobrecogedor e ilusionista que este tipo de arte produce en el espectador (Raffaelli; Makowiecky, 2000, p 13, traducción mía).

vivencias religiosas, utiliza el ilusionismo o *trompe l'oeil*²⁰ y la anamorfose (distorsión del objeto representado) junto a la mimesis para crear sensaciones de momentos verdaderos. Desde el punto de vista de Miranda Araújo (2016) siempre existió una clara tentativa de representar lo exterior en la música. Según Harnoncourt 1995 (apud Miranda Araújo 2016) se puede indicar cuatro líneas de aproximación a la música: 1) imitación acústica, 2) representación musical de imágenes visuales, 3) retrato musical de pensamientos y emociones y 4) música como lenguaje, está última siendo la más explorada por los compositores barrocos. En la Edad Media el texto y la música actuaban en conjunto para servir la adoración, contemplación y doctrina religiosa, los modos y los ritmos eran elegidos de acuerdo con la finalidad objetiva (Araújo, 2016, p. 19). El compositor/teórico barroco buscaba con la música, despertar y mover el espíritu humano creando efectos (Araújo, 2016, p. 20). De acuerdo con Araújo y empleando las palabras de Bartel, nos dice:

To the Renaissance *affectus exprimere* the Baroque added *affectus movere*. It was no longer enough simply to present the affection objectively through the music: the listener was to be drawn into the drama of the presentation, to be emotionally affected himself. The Baroque composer wanted to move the listener to a heightened emotional state (Bartel, 1997, p. 32).²¹

Para que el oyente esté en un estado emocional intensificado surge el concepto barroco de los afectos, en el que el compositor trabaja de manera racional y calculada el efecto de la reacción emocional de oyente controlando su estado emocional a través de la música, es decir que los compositores/teóricos barrocos, para el mejor manejo y despertar de los afectos y emociones, racionalizan los conceptos convirtiéndolos en objetivos y codificando un lenguaje puramente musical (Araújo 2016, p. 20).

Una obra literaria mencionada por Araújo (2016) es: *Les Passions de l'âme* [*Las pasiones del alma*] (1649) de René Descartes en la que el autor alega que es la primera tentativa moderna para desenvolver una teoría sistematizada de los afectos. En ella, Descartes distingue entre alma y cuerpo, siendo que el cuerpo es explicado racionalmente a través de procesos mecánicos y el alma ubicada en la glándula pineal, provocando así las pasiones. Para Descartes, según Martínez (2016), *Les passions de l'âme* (1649)²² significaba que las pasiones son “percepciones, sentimientos o emociones

²⁰ Recurso técnico artístico empleado con la finalidad de crear ilusión óptica.

²¹ Al *affectus exprimere* del Renacimiento, el Barroco añadió el *affectus movere*. Ya no bastaba con presentar el afecto objetivamente a través de la música: el oyente debía ser arrastrado al drama de la presentación, ser afectado emocionalmente él mismo. El compositor barroco quería llevar al oyente a un estado emocional elevado (Bartel, 1997, p. 32, traducción mía).

²² *Les passions de l'âme*, publicado en París en 1649, es el último tratado publicado en vida del filósofo, matemático y

del alma que se refieren particularmente a ella, y que son causadas, sostenidas, y fortificadas por algún movimiento de los espíritus” (Descartes apud Martínez, 2016, p. 56).

Descartes (1649) nos dice que existen cuatro temperamentos humanos: sanguíneo, melancólico, flemático y colérico conectados con los elementos de la tierra: aire, tierra, agua y fuego y se determinan por una combinación de dos de los cuatro atributos principales: caliente y frío, húmedo y seco. Cada temperamento está asociado a un cierto fluido corporal o humor producido por un órgano.

O temperamento humano está de acordo com a sua fisiologia, determinado em parte, no momento do nascimento através dos astros. A idiosincrasia revelava-se na conjugação equilibrada destes fatores, reagindo diferentemente a qualquer estímulo afetivo externo. Este estado de equilíbrio altera-se quando se é despertado para determinados afetos por estímulos, neste caso a música, provocando diferentes reações dos ouvintes. Então, um modo ou tonalidade pode despertar a um indivíduo um determinado afeto e a outro um diferente. (Araújo, 2016. p 21)²³

Según Araújo (2016) no existen conceptos claros para atribuirle a cada temperamento, modos, tonos, más varios compositores debatieron el tema y se llegó a relaciones y coincidencias (apud Cano, 2000, p. 67)

Tabla 1 - Encuadre de las pasiones según algunos compositores

	CHARPENTIER (1643-1704)	MATTHESON (1681-1764)	RAMEAU (1683-1764)
Do Mayor	Alegre, guerrero	Cólera, rabia, impertinencia	Vivo, jubilante
Do menor	Deprimido, triste	Dulzura transbordante, tristeza intensa	Ternura, lamentación
Re Mayor	Alegria, rabia	Obstinación, agudeza, escándalo, beligerancia, animación	Vivo, jubilante
Re menor	Solene, devoto (religioso)	Calma, religiosidad, grandilocuencia, alegría refinada	Dulzura, tristeza
Mi bemol Mayor	Cruel, duro	Nitidez, seriedad, reflexión, tristeza	
Mi bemol menor	Horror, espanto		

físico francés René Descartes.

²³ El temperamento humano está en consonancia con su fisiología, determinada en parte al nacer por los astros. La idiosincrasia se revela en la combinación equilibrada de estos factores, reaccionando de forma diferente ante cualquier estímulo afectivo externo. Este estado de equilibrio cambia cuando se despiertan determinados afectos mediante estímulos, en este caso musicales, que provocan reacciones diferentes en los oyentes. Así, un modo o tonalidad puede despertar un determinado afecto en un individuo y otro diferente en otro. (Araújo, 2016. p 21)

Mi menor	Afeminado, cariñoso y lloroso	Reflexión, profundidad, tristeza, expresar dolor	Dulzura, ternura
Fa Mayor	Rabia, ira	Generosidad, resignación, amor	Tormentoso, enfadado
Fa menor	Deprimido, herido	Ansiedad, desesperación, fragilidad, relajación	Ternura, pesar, deprimente
Fa sostenido menor		Profunda tristeza, soledad, languidez	
Sol Mayor	Dulce, jovial	Insinuación, persuasión, brillantez, alegría	Canciones tiernas y alegres
Sol menor	Severo, magnífico	Gracia, complacencia, nostalgia moderada, alegría y ternura moderadas	Ternura, dulzura
La Mayor	Juvenil, pastoral	Lamentación, conmoción, tristeza	Vivacidad, alegría
Lá menor	Tierno, lloroso	Llanto, nostalgia, dignidad, relajado	
Si bemol Mayor	Magnífico, jovial	Diversión, ostentación	Agitación, ira
Si bemol menor	Deprimido, terrible	Extroversión	Canciones tristes
Si Mayor	Duro, lloroso		
Si menor	Solitário, melancólico	Raro, mal humorado, melancólico, cambios de humor constantes	

Fuente: traducción mía a partir de Araújo (2016, p. 22).

El ritmo, compás y pulsación fueron examinados, explicados en la composición musical de acuerdo con sus propiedades afectivas, como también los varios tipos de danzas y otras composiciones. (Araújo, 2016, p. 22). Se puede sintetizar de esta forma las interpretaciones de Johann Mattheson en su tratado *Der Vollkommene Kapellmeister* (1739) en relación al tiempo musical / andamento (Araújo apud Cano. 2000, p. 22).

- Adagio : tristeza
- Lamento: lamento
- Lento : alívio
- Andante : esperanza
- Afectuoso : amor
- Allegro : consolo
- Presto: deseo

Interpretaciones de Johann Mattheson en su tratado *Der Vollkommene Kapellmeister*.²⁴

Como dice Araújo (2016) las tonalidades el ritmo / compás y el texto (cuando es cantado) son las primeras indicaciones / prescripciones que un compositor debería considerar para alcanzar un determinado afecto con la composición musical.

Algunos tipos de danza y composiciones:

- Minuet: alegría moderada
- Gavota: alegría jubilosa
- Bourrée: contento, satisfacción, indiferencia y laxitud
- Rigaudon: deliciosa coquetería
- March: heroísmo y valor
- Entrée: altivez y majestad
- Giga inglesa: fogosa y precipitada; ansiedad, cólera y efímera.
- Louvre: altanería y pomposidad
- Canarie: deseo
- Giga italiana: velocidad e impulsos extremos
- Polonaise: sinceridad y franqueza
- Angloise: obstinación
- Passepied: frivolidad
- Rondeau: firmeza y convicción
- Sarabanda: ambición
- Courante: dulce esperanza
- Allemande: espíritu contento y feliz que se deleita en la calma y el orden.
- Fantasía: imaginación
- Chacona y Passacaglia: saciedad
- Intrata: promesa
- Sonata: complacencia: cada uno encontrará afecto, según el movimiento indicado (adagio, andante, presto, etc.)
- Concerto grosso: sensualidad, envidia, venganza y odio
- Sinfonía: igual que el resto de la obra
- Obertura: nobleza²⁵

Araújo (2016) nos dice que a pesar de estas indicaciones cabe destacar que no todos los teóricos del barroco coincidían en esto, pero en general había una cierta consistencia. De acuerdo con Burkholder (apud Martínez, 2016, p.58) “la opinión

²⁴ Interpretaciones de Johann Mattheson en su tratado *Der Vollkommene Capellmeister* (Araújo, 2016, p. 22, traducción mía).

²⁵ Traducción mía a partir de (Araújo, 2016 p.23).

extendida de la experimentación de una serie de los afectos por medio de la música contribuía a un equilibrio entre los humanos y mejoraba la salud física y mental, esto influyó en la música barroca”, inspirando a los compositores de esta época a crear más obras que exploran la amplia gama de sentimientos.

Martínez (2016) nos describe que en la música barroca se encuentran tres disciplinas musicales: 1. *música practica*, refiriéndose a la ejecución musical, 2. *música theorica*, que se ocupa de la especulación teórica, 3. *música poética*, relacionada con las posibilidades de la creación (figuras retóricas musicales): reglas de composición de contrapunto, bajo continuo, formas musicales, etc. Se puede decir que la música poética tiene ciertas características y semejanzas con la retórica pues ambas están de la mano de la creación de discursos. Como opina Martínez (2016):

Los códigos de la retórica y la música son similares a grandes rasgos en la medida en que ambos se emplean como material creativo, el lenguaje musical, código de comunicación estudiado por la música poética, y la lengua, código estudiado por la retórica: los dos códigos son representativos (miméticos) y expresivos (comunicativos de acciones, sentimientos y pasiones) (Martínez, 2016, p. 3).

De acuerdo con Martínez (2016), la retórica se originó, floreció y alcanzó gran auge cuando en la Antigua Grecia se reemplazó la justicia divina y el mito por la “ilustración de los sofistas atenienses y su cultura del *logos*”, es decir el valor al debate racional. La reforma democrática de Efialtes en 462 a.C, trajo consigo tres valores fundamentales: “*eleuthería, isogoría, y parresia*” dando así la libertad como consejo general, igualdad al derecho y uso de la palabra y libertad de expresión. Con lo cual provocó en un tiempo el florecimiento de la oratoria, es decir la necesidad de hablar en un público tanto como en los nuevos órganos del gobierno, asambleas y tribunales. En palabras de Martínez (2016) nos dice:

A partir de los sofistas, la verdad ni es absoluta ni está dictada por la divinidad, lo verosímil adquiere importancia y lo justo a veces no coincide con lo legal: es necesario debatir y convencer con la palabra. Esta nueva corriente de pensamiento cristaliza en el principio retórico del argumento de la probabilidad, instaurado por dos célebres siracusanos en el siglo V a.C. (Martínez, 2016, p. 4).

Cabe destacar que en la obra de Aristóteles “retórica”, él analiza las ideas filosóficas de Platón: doctrina teológica platónica, es decir propósitos finales y objetivos “sin olvidar que el discurso es un proceso persuasivo político-social: es decir comunicativo, al fin y al cabo” (Martínez, 2016, p. 4). En Roma la implementación de la retórica se adoptó con resistencia y dificultades, “se consideraba opuesta a la moral y costumbres tradicionales”. Fue hasta que la anónima de *Rhetorica ad Herennium* y el *De*

Inventio ciceroniano se volvieron influyentes en la Edad Media y el Renacimiento pues en palabras de Martínez (2016), “ambos recogen la doctrina retórica en sus cinco partes: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* y *actio*” (Martínez, 2016, p. 5). Al igual que Cicerón otra figura importante es Quintiliano y su *Institutio Oratoria* donde amplía más estos conocimientos, pues en palabras de Martínez (2016) se lo consideraba un maestro de la retórica por excelencia. En los XII libros de su *Institutio* amplía la *Inventio* ciceroniana y trata varios aspectos menores de la retórica de Cicerón. En palabras de Martínez (2016) nos dice lo siguiente:

La gran cantidad de traducciones a lenguas romances de escritos retóricos clásicos muestran que el humanismo fue un factor decisivo para la revitalización del estudio de la retórica. La persuasión mediante la palabra alcanzó una importancia crucial en la Reforma protestante y posterior reacción católica. (Martínez, 2016, p. 5).

La retórica se usó para persuadir y mantener la fé. Cabe destacar que existe una gran conexión entre la retórica literaria y la musical, pues ambas están en latín, lo que significa que hubo una suerte de traducción de los recursos literarios a los musicales. Según Martínez (2016): “no es casualidad que los músicos que escribieron acerca de la retórica musical entre los siglos XVI y XVIII en su mayoría sean maestros de capilla”, integrando así principios retóricos en sus obras, en la educación y el arte. Entre los maestros de capilla Martínez (2016) menciona: Listenius (*Musica*, 1537), Calvisius (*Melopoeia sive condendae ratio*, 1592), Burmeister (*Musica poetica*, 1606), Lippius (*Synopsis Musicae Novae*, 1612), Nucius (*Musices poeticae*, 1613), Thuringus (*Opusculum bipartitum*, 1624), Bernhard (*Tractatus compositionis augmentatus*, 1660), Kaldenbach (*Dissertatio musica*, 1664), Heinichen (*Der General-Bass in der Composition*, 1728), Mattheson (*Der vollkommene Kapellmeister*, 1739), Spiess (*Tractatus musicus compositorio-practicus*, 1745). (Martínez, 2016, p. 6)

Ahora bien, los principios retóricos musicales según Martínez (2016) no solo se basaron en la imagen y semejanza de la retórica, sino también en la filosofía. Los conceptos como pasión y afecto fueron recogidos en los escritos de filósofos del siglo XVII en Descartes, Bacon, y Leibniz por poner algunos ejemplos (Buelow apud Martínez, 2016 p. 56). De acuerdo con Martínez (2016) citando a Fabbri el propio Claudio Monteverdi admitió que la *seconda prattica* se obtenía de forma empírica inspirándose en los “mejores filósofos escrutadores de la naturaleza”. Todo lo relacionado con la música puede influir en los sentimientos de las personas, es decir, puede provocar o causar emociones, según los músicos como Mattheson, Scheibe o Quantz (Martínez, 2016, p. 6).

Martínez (2016) nos dice lo siguiente:

La diferencia entre periodos consiste en la forma de aplicación de la retórica musical, puesto que en el Renacimiento se utilizaron los afectos nobles y moderados mediante una representación comedida del texto, mientras que en el Barroco se prefirió la expresión de afectos extremos, desde el dolor violento a la exuberante diversión, mediante una representación afectiva del texto (Bukofzer apud Martínez, 2016, p. 57).

Anteriormente Descartes (1649) nos había comentado sobre los cuatro temperamentos del ser humano y que el carácter de la persona dependía del humor predominante en la persona (Martínez, 2016, p 8). Según Martínez (2016) esta teoría era muy aceptada “de tal manera que Quantz, por ejemplo, pone de manifiesto que para la correcta expresión de los afectos, el músico debía regularse a sí mismo, esto es, controlar su propio temperamento innato para poder expresar afectos ajenos a su condición natural; el mismo autor relaciona el gusto por las piezas musicales de determinado carácter según el temperamento del individuo: del colérico, por ejemplo, dice que prefiere las piezas serias y majestuosas, el melancólico gusta de las piezas en modo menor, meditabundas, y cromáticas, mientras que las personas alegres y despiertas disfrutaban con las piezas jocosas” apud (Quantz 2001, p 126 - 201). Los compositores de este período no estaban intentando expresar sus propias emociones personales, si no buscaban transmitir las emociones sugeridas por algún texto que sea para música vocal o representar sentimientos en la música instrumental es decir que no tenía texto. Intentaban seguir la regla de mantener una sola emoción o “afecto” en cada movimiento o aria. (Martínez, 2016, p. 8). Martínez (2016) nos dice:

La principal aportación del Barroco a la retórica musical es sin duda la sistematización de los mecanismos generadores de afectos, esto es, las figuras o loci *topici*; en ellas se estereotiparon los afectos en música (Lasocki apud Martínez 2016, p. 58).

Según Martínez (2016), el primer autor que se refirió a la *música poética* fué Listenius en su tratado música de (1537) apud (Cano 2000, p. 39). De acuerdo con Martínez (2016), “el interés por el estudio de la misma se debe a la importancia que adquiere la Poética de Aristóteles con el humanismo” apud (González Valle, 1987 p. 819). Como afirma Martínez (2016), “a partir de Listenius durante un siglo y medio numerosos músicos, desde Burmeister (1599) hasta Mattheson (1739), trasladaron el sistema retórico a la música las distintas partes del discurso” apud (Buelow, 2001 a, b, c). De acuerdo con Araújo (2016) conforme citando a Cano (2000 p. 38-39) nos dice que “el término “poética” (del griego crear) se refiere a la teorización, normativización, sistematización e invención

de instrucciones, conocimientos y recursos técnicos con los cuales cuenta el artista durante el proceso de creación. Los tratados pre-barrocos y barrocos sistematizaron y normalizaron la *Música Poética* “pasaron de utilizar terminología tomada de la retórica literaria a una concepción de la música siguiendo principios retóricos” (Martínez 2016, p. 25). Araújo (2016) nos describe las siguientes fases de la composición musical:

- **Inventio - Invención**

Para la composición es necesario tener “ideas o argumentos musicales adecuados. El sistema que genera estas ideas “en la composición musical” lleva el nombre de “*loci topici*, (...) concepto tópico que viene de la retórica Aristotélica. (Araújo 2016, p. 28). El concepto “*loci topici*” se refiere a una serie de estrategias para crear música. En palabras de Araújo (2016): A fórmula *loci topici*, pela qual os tópicos eram designados, apresentava uma série de estratégias composicionais para a produção do discurso musical”²⁶ (Araújo apud Duarte, 2006, p. 48). De acuerdo con Araújo (2016) para Mattheson habían 15 *topi-lopici* diferentes:

- Locus notationis
- Locus descriptionis
- Locus generis et specie
- Locus totius et partium
- Locus causae efficientis
- Locus effectorum
- Locus adjunctorum
- Locus circumstantiarum
- Locus comparatorum
- Locus oppositorum
- Locus causae materialis
- Locus causae formalis
- Locus causae finalis
- Locus exemplorum
- Locus testimoniorum

(Cano apud Araújo, 2016, p. 27-28)

Según Pérsico²⁷ (2011) “Mattheson siguiendo los preceptos de la retórica

²⁶ La fórmula locitopici, con la que se designaban los temas, presentaba una serie de estrategias compositivas para la producción del discurso musical” (Araújo apud Duarte, 2006, p. 48, traducción mía).

²⁷ Gabriel Pérsico. Egresó de la Universidad Nacional de La Plata como Licenciado y Profesor Superior en Educación

clásica propone: *loci topici* para la tónica musical. Entre ellos destaca como más relevante el *Locus descriptionis* (lugar de la descripción)” y así lo define:

El segundo lugar de la invención, a saber, el locus descriptiones, es [...] la fuente más rica. En mi humilde opinión, de hecho, es el más seguro y la guía más esencial para la invención, ya que contiene el mar sin fondo de los sentimientos humanos, los cuales, por medio de este locus se representan y describen en la música (Mattheson apud Pérsico, 2011, p. 552-553).

Pérsico (2011), afirma que “el autor se basa así en la noción de mimesis barroca: la música imita las pasiones del alma”. Según el racionalismo cartesiano, la música no solo imita las emociones, si no “los efectos fisiológicos internos” (Pérsico 2011, p 553). En palabras de Pérsico (2011):

Mattheson adopta además el concepto cartesiano mecanicista que supone un cierto número de pasiones básicas que generan otras más complejas por combinación. Este mecanismo da lugar a un sistema generativo combinatorio de las pasiones. Descartes enumera seis pasiones básicas: ‘admiración’, ‘deseo’, ‘amor’, ‘odio’, ‘alegría’ y ‘tristeza’; de las cuales derivan todas las demás por combinatoria. Mattheson adopta este sistema en el que cada contenido afectivo, además, está asociado con tópicos musicales específicos (Pérsico, 2011, p. 553).

Pérsico (2011) nos menciona el siguiente ejemplo:

Tabla 2 - Comparativa de pensamientos

Descartes	Mattheson
De la pasión básica <i>admiración</i> se derivan, según la "grandeza" o "pequeñez" del objeto admirado, la estimación o el <i>desprecio</i> ; según la comparación que hagamos de nosotros mismos con el objeto que admiramos, el <i>orgullo</i> y la <i>humildad</i> ; y según la capacidad de los objetos estimados o despreciados para hacer el bien o el mal, la <i>veneración</i> y el <i>desdén</i> . (Descartes apud Pérsico, 2011, p. 553)	La <i>compasión</i> está compuesta por <i>amor</i> y <i>tristeza</i> ; [...] los <i>celos</i> son la combinación de siete afectos distintos: <i>sospecha</i> , <i>deseo</i> , <i>venganza</i> , <i>tristeza</i> , <i>miedo</i> y <i>vergüenza</i> , aunadas a la pasión principal: <i>amor apasionado</i> y que los <i>celos</i> , a su vez, generan afectos como el <i>desasosiego</i> , <i>vejación</i> , <i>ira</i> y <i>aflicción</i> . (Mattheson, apud Pérsico, 2011, p. 553)

Fuente: Pérsico (2011, p. 553).

Dicho con palabras de Pérsico (2011), “la identificación de dichas pasiones, su representación a través de diversos *loci tópico* y el reconocimiento de del mecanismo de funcionamiento de todo el sistema en una determinada pieza musical,

Musical. Se ha dedicado a la interpretación de música antigua y contemporánea, especializándose en la flauta travesera barroca. En este campo, además de su actividad artística, ha sido Coordinador del Centro de Estudios de Música Antigua (CEMAN) de la Facultad de artes y ciencias musicales de la Universidad católica argentina (UCA) y Coordinador de la Carrera de Música antigua (TEMA) del Conservatorio superior “Manuel de Falla” de la Ciudad de Buenos Aires. Actualmente, es doctorando del programa del Doctorado en Artes de la Universidad Nacional de Córdoba.

serán de fundamental importancia para el intérprete a la hora de establecer estrategias de ejecución” (Pérsico, 2011, p. 554).

- Dispositio - Disposición

Según Araújo (2016) “Dispositio es la estructuración del discurso” es decir como ordenar el *lopi-topici* del inventio para obtener más impacto en la persuasión. De acuerdo con Araújo (2016) en palabras de Cano:

La dispositio musical es una infraestructura, un ordenamiento subyacente que permite entender cada momento musical como parte funcional de un todo orgánico y se vincula directamente con el discurso musical en acción, es decir, en el mismo instante en que se percibe como sonidos distribuidos en el tiempo, dirigidos en un espacio y a un público específicos (Cano apud Araújo, 2016, p. 28).

De acuerdo con Pérsico (2011), “Mattheson, entre otros, adoptó el ordenamiento del discurso forense al abordar el problema de la forma musical:

[...] consideremos la disposición que consiste en el orden de todas las partes y detalles de una melodía o de una obra entera [...] La disposición musical difiere de la retórica [literaria] sólo en su medio, ya que debe observar las seis partes que se prescriben a un orador: exordium, narratio, propositio, confirmatio, confutatio y peroratio (Mattheson apud Pérsico 2011, p. 556).

Hay que tener en cuenta que las distintas secciones de la *dispositio* de Mattheson (1981), “pueden emplearse para también para analizar el funcionamiento de discursos, imaginados a su vez como un todo” (Pérsico, 2011, p. 557).

- Elocutio - Elocución

Araújo (2016) “No elocutio ou decoratio ocorre o ajuste da escrita ao esboço prévio, obtido do dispositio”²⁸. Para hacer la composición más persuasiva, se añaden cambios, ornamentaciones y otros elementos. En un discurso literario esto implica escoger de forma acertada las palabras correctas, así como en la composición musical, elegir figuras retóricas musicales que enriquezcan la pieza. De acuerdo con Araújo (2016) en palabras de Cano (2000) nos dice:

Es el proceso de transgresión a la regla musical que provoca que, en un contexto determinado, la forma “correcta” de la realización musical, ceda su lugar a otra de carácter sorpresivo, inesperado, inusitado y extracotidiano que se propone ofrecer al discurso musical belleza, refinamiento, elegancia, atractivo y, sobre todo, se

²⁸ En la elocutio o decoratio, la escritura se ajusta al esquema previo obtenido de la dispositio. (Araújo, 2016, p. 30)

propone mover los afectos del oyente (Cano apud Araújo, 2016, p. 29).

Según Araújo (2016), “Uma figura musical opera basicamente de quatro modos: adição, subtração ou supressão, permutação e substituição. Podem ser classificadas segundo a sua hierarquia, o seu estilo e os elementos musicais afetados”²⁹ Araújo (2016) en palabras de Cano (2000) nos muestra la siguiente clasificación:

CLASIFICACIÓN POR JERARQUÍA

Nucius (1613) divide las figuras en dos grandes grupos:

- A. *Figurae principalis*: fuga, *commisura*, *repetitio*.
- B. *Figurae minus principalis*: *clímax*, *complexio*, *syncopatio*, *homoioteleuton*.

CLASIFICACIÓN POR ESTILOS

Bernhard (1660), las figuras se clasifican por los siguientes estilos:

- A. *Stylus gravis*: polifonía religiosa tradicional. *Prima prattica*.
- B. *Stylus luxurians communis*: música de cámara. *Secunda prattica*.
- C. *Stylus luxurians theatralis*: ópera, oratorio, cantata, etc.

CLASIFICACIÓN POR ELEMENTOS MUSICALES AFECTADOS

Figuras que afectan a la melodía:

- ❖ Figuras de repetición.
- ❖ Figuras descriptivas: Hypotiposis

Figuras que afectan a la armonía:

- ❖ Figuras de disonancia
- ❖ Figuras de acordes

Figuras que afectan a varios elementos:

- ❖ Por adición
- ❖ Por sustracción
- ❖ Por permutación y/o sustitución

(Cano apud Araújo, 2016, p. 29-30).

- Memoria - Memória

Según Araújo (2016), “la memoria es importante para el que ejecuta/ interpreta música”. En el periodo Barroco la música se ejecutaba en el momento con lo

²⁹ Una figura musical funciona básicamente de cuatro maneras: adición, sustracción o supresión, permutación y sustitución. Pueden clasificarse según su jerarquía, su estilo y los elementos musicales afectados.(Araújo, 2016, p. 30, traducción mía).

cual no había una necesidad de memorizar piezas del pasado. Sin embargo el bajo continuo se podría considerar como sistema mnemónico (Araújo, 2016, p. 31).

- Pronuntiatio - Representación/ Acción.

De acuerdo con Araújo (2016), pronuntiatio - representación, es decir la forma de ejecutar la composición musical, considerándose esta sección algo muy importante. Varios compositores del periodo Barroco como François Couperin y J. S. Bach dejaron indicaciones de como ejecutar estudiar y ejecutar sus obras, “mostrando una fuerte preocupación con la representación de su discurso musical” (Araújo apud Benedetti 2012).

No debemos olvidar la implicación de la retórica en la música instrumental, según Araújo (2016) citando a Harnoncourt, “todo músico del siglo XVII y gran parte del siglo XVIII era consciente de su obligación de componer una música elocuente. En sonatas y conciertos barrocos e incluso en sinfonías clásicas se puede percibir la influencia de la retórica en la música, unas obras que son concebidas a partir del lenguaje y que siguen programas retóricos, concretos y abstractos” (Araújo apud Harnoncourt 1984b: 182). La retórica ya era parte de la educación, pues se enseñaba en las escuelas y era parte de la cultura en general. De modo que el que escucha e interpreta consigue comprender bien los nuevos matices del lenguaje musical que se está desarrollando en ese momento. (Araújo, 2016, p. 11). Araújo (2016) nos dice:

Con esta nueva música nació un vocabulario de figuras que se hizo familiar a todo oyente culto, de manera que, aunque en un principio era característico solamente de la música vocal, por conocido, este repertorio de figuras acabó utilizándose y a su vez reconociéndose también en piezas instrumentales (Araújo, 2016 p. 11).

El ejemplo más claro que nos da Araújo (2016) fue del compositor J. S. Bach, pues creó música instrumental conforme a un ideario retórico. Según Araújo (2016) “su sólida formación retórica fue adquirida en los colegios luteranos en que estudió³⁰, cuyos *curricula* educativos incluían entre otras asignaturas de Humanidades Latín y Retórica como materias obligatorias (Araújo apud Bartel, 2003 p.15).

³⁰ Consta que Bach pasó por las Lateinschulen de Eisenach (1693-1695), el Lyceum de Ohrdruf (1696-1700) y en la Michaelisschule de Lüneburg (1700- 1702 o 1703). En ellas, se aprendía de memoria el catecismo, el libro de los salmos, el Evangelio y las epístolas; el alumno se ejercitaba en el latín y el griego, aprendía matemáticas, lógica y retórica (Araújo apud cf. Otterbach, 1998: 16-17).

2.2.4 Mimesis en el Clasicismo

Un cambio impactante se dió durante el siglo XVIII, este fue “el cambio en la naturaleza del movimiento musical” (Ratner 1998, p. 37). Según Ratner (1998) la música Barroca estaba caracterizada por su bajo continuo, “los de frase quedaban encubiertos entre la textura polifónica, el bajo continuo y los puntos culminantes que se creaban al desarrollar sistemáticamente motivos breves y figuras ornamentales”. Ratner (1998) nos dice lo siguiente:

La música del clasicismo estaba caracterizada por sus articulaciones bien definidas; frases y períodos tendían a equilibrarse y complementarse mutuamente, reflejando las estructuras de canciones y danzas populares, de las que se derivó gran parte de la música clásica (Ratner, 1998, p. 37).

Neubauer (1992) nos aclara que las teorías miméticas de la música han existido desde la antigüedad y “aunque fueron cuestionadas por Patrizi³¹ (Weinberg 765 y ss.) y otros en el Renacimiento, la mimesis siguió siendo un concepto dominante en el estudio de las artes durante los siglos XVI y XVII”. La teorías retóricas se centraban más en “la cuestión pragmática” es decir el cómo conmover a una audiencia. Neubauer (1992) nos dice:

No obstante, mientras que la imitación siguió siendo un concepto central en los discursos sobre la poesía y se utilizó de manera rutinaria en la composición, apareció muy raras veces como término teórico en los tratados musicales del siglo XVII y recuperó su papel central sólo cuando el siglo XVIII comenzó a poner de moda el llamado sistema de las artes (Neubauer, 1992, p. 97).

Ahora la reaparición del término de imitación no causó tanto auge, pues está representación ya estaba inserida por la teoría de las pasiones. En palabras de Neubauer (1992) “la renovada importancia de la imitación musical únicamente significó un cambio de contexto y una nueva forma de hablar”.

Según Ratner (1998) varios aspectos estructurales tanto de la música clásica como barroca están reflejados en los escritos teóricos del siglo XVIII que resultan familiares. Sin embargo estas teorías de dicho siglo como: la frase musical y la estructura de los periodos, no recibieron tanta atención como la armonía, interpretación y otros aspectos de dicha música en aquella etapa. Aquel interés teórico en la estructura de frase aumenta a lo largo del siglo XVIII y “refleja la creciente popularidad del estilo galante”. De modo y según Ratner (1998) “se dan numerosas observaciones críticas con respecto al contraste o conflicto entre el estilo galante y el estilo serio o estricto”.

³¹ Francesco Patrizi 25 de abril de 1529 al 6 de febrero de 1597, fue un filósofo y científico de la República de Venecia. Conocido como un defensor del platonismo y oponente del aristotelismo

Entre la unión de teoría de las pasiones y la imitación en el siglo XVIII, podemos rescatar cinco categorías de la imitación musical en dicho siglo. (1) Las imitaciones puramente musicales, (2) las imitaciones de antiguos u otros modelos, (3) las imitaciones de la entonación verbal, (4) las imitaciones de las pasiones, y (5) las imitaciones de los sonidos, movimientos y objetos físicos³². (Neubauer 1992, p 102). Según Neubauer (1992) “Las imitaciones puramente instrumentales como el canon, y las fugas “tratan de estructuras básicas de música no representativa”. “El segundo tipo de imitación fue acometida por la Camerata y se discutió en la prolongada *querelle des anciens et des modernes*, pero, irónicamente, la música resultante era más expresiva que imitativa en sentido estricto”. Ahora la imitación de los compositores modélicos se pasó de moda con el culto del genio³³ a principios del XVIII. Enfocándonos más a lo que nos interesa en la “mímesis, imitación de los sonidos y objetos físicos” estrictamente hablando como dice Neubauer (1992):

La música sólo puede imitar los sonidos, pues únicamente tiene sonidos a su disposición. Los movimientos silenciosos sólo pueden indicarse por el tempo; los objetos inmóviles y silenciosos tienen que representarse por asociaciones compartidas por el compositor y la audiencia. La representación musical de las palabras referentes a los objetos y eventos del mundo externo pueden conseguirse de dos maneras diferentes: representando directamente los sonidos naturales o confiando en asociaciones establecidas convencionalmente (Neubauer, 1992, p. 111).

En palabras de Neubauer (1992) la teoría de la imitación evolucionó de maneras distintas en la música en comparación a otras artes, pero eso no quiere decir que fué menos significativa. “Por el contrario, la interiorización de la imitación permitió la renovación de las teorías de las pasiones del siglo XVIII y su extensión hasta bien entrado el siglo XIX. La metamorfosis de la música no tuvo más remedio que esperar acontecimientos más revolucionarios.

Teoría de las tópicas: El término tópica del griego *topoi* (lugar), tiene su origen en la retórica de Aristóteles, resumiendo como “los temas y lugares comunes de un determinado discurso” (David, 2020, p. 26). En palabras de Piedade (2013) “La teoría de los tópicos presupone la visión de la música como discurso, en el que se manifiestan las figuras de la retórica musical. En la retórica tradicional, una figura es cualquier fragmento

³² Sobre la imitación general y en el xviii, ver Butor, Bukofzer (Allegory), Cazden, Darnberg, Draper (Mim.), Harry Goldschmidt, Frank, Scháfke (Quantz), Scher, Serauky (Nachalm.) y Winn. Serauky sólo se ocupa de los tres últimos tipos de imitaciones señalados por el autor (Neubauer 1992).

³³ El genio «no es en absoluto ese gusto bizarro que disemina por todas partes lo barroco y lo difícil... Se trata de un fuego interior que no deja de inspirar nuevas y agradables melodías, así como expresiones vividas y naturales que conmueven el corazón» (art. «compositeur»). (Neubauer, 1992, p. 101).

de un enunciado cuya "configuración aparente no se ajusta a su función real", dando lugar a una "transformación codificada o transgresión del propio código" (Angenot apud Piedade 2013, p. 7). Es decir música como discurso, figuras retóricas musicales y transformación codificada musical. Como se había visto antes la retórica clásica describe cinco fases para preparar un discurso: "Inventio (elaboración de ideas y argumentos); Dispositio (distribución correcta y eficaz dentro del discurso); Elocutio (verbalización de las ideas); Pronuntatio (actuación del orador); Memória (memorización del discurso y de los recursos de la fase preparatoria). David (2020) nos dice lo siguiente:

Tendo sua gênese na retórica clássica como uma espécie de pré-história, na música as tópicos começam a aparecer em tratados do período barroco. Baseados na Teoria dos Afetos de Descartes e com o nome de *loci-topici*, esses tratados ofereciam ao estudante de composição um sistema retórico coadjuvante à obtenção de ideias musicais³⁴ (David, 2020, p. 26).

Según Piedade (apud David, 2020, p. 26) Teniendo su mayor auge durante el período clásico en manuales de composición, las tópicos llegaron a ser como una "estrategia pedagógica" para poder introducir a los jóvenes compositores en los estilos musicales del momento sirviendo como una "herramienta de comunicación y apreciación de una obra", permitiendo al oyente percibir el éxito o fracaso del compositor al abordar un determinado estilo. Dentro de este orden de ideas David (2020) nos dice lo siguiente:

Em Classic Music, Expression, Form and Style (1980), Leonard Ratner faz uma abordagem pioneira da Teoria das Tópicos, compreendidas como figuras características que se desenvolvem pelo contato da música com "práticas musicais relacionadas com o trabalho, poesia, teatro, entretenimento, dança, cerimônias, atividades militares, de caça e atividades vitais das classes pobres"³⁵ (Ratner apud David, 2020, p. 27).

López Cano (2002) decía "el término tópico se desarrolló en el ámbito musical gracias a los teóricos de la retórica musical del Barroco en el siglo XVIII (apud Pangol, 2024, p. 14). Recordando que el término tópicos proveniente del griego refiriéndose a "lugar común" en el español se lo utiliza como sustantivo para relacionar una idea o expresión reincidente. En el campo de la literatura se lo utilizaba como

³⁴ Teniendo su génesis en la retórica clásica como una especie de prehistoria, en música las tópicos comienzan a aparecer en tratados del periodo barroco. Basados en la Teoría de los Afectos de Descartes y denominados *loci-topici*, estos tratados ofrecían al estudiante de composición un sistema retórico de ayuda para la obtención de ideas musicales. (David 2020, p.26, traducción mía).

³⁵ En Música clásica, expresión, forma y estilo (1980), Leonard Ratner realiza una aproximación pionera a la teoría de los tópicos, entendidos como figuras características que se desarrollan a través del contacto de la música con "prácticas musicales relacionadas con el trabajo, la poesía, el teatro, el entretenimiento, la danza, las ceremonias, las actividades militares, la caza y las actividades vitales de los pobres" (Ratner apud David, 2020, p. 27, traducción mía).

“herramienta para el análisis de obras literarias al componerse de una serie de diversas temáticas que se han repetido en el transcurso del tiempo” (Cuevas 2020 apud Pangol, 2024, p. 14).

López Cano nos dice que “durante esta época se denominó *loci-topici*” a las técnicas compositivas coadyuvantes para la producción de ideas musicales como modelo literario. Es decir, cuando un compositor no se inspira de manera natural podía apoyarse en “*loci-topici*” López -Cano (apud Pangol 2024). Siendo las siguientes:

- *Locus notationis* o lugar de la notación, se refiere a la transformación de la estructura del tema o del valor de las notas reflejadas exactamente en la notación de la partitura, a través de la inversión, retrogradación de la invención, imitaciones y repeticiones literarias.
- *Locus descriptionis* o lugar de descripción, se vincula con la generación de afectos mediante la música y se describe como un lugar fascinante y complejo.
- Lugar de la materia prima o *Locus causae materialis*, representa las cualidades, potenciales simbólicos y potenciales afectivos que poseen los instrumentos, los cantantes y los ejecutantes.
- La causa final o *Locus causae finalis*, es la respuesta a una pregunta en particular, ¿para qué público va dirigido lo que se está componiendo?
- *Locus effectorum* o lugar de causa, por otro lado, responde a ¿para qué lugar se compone, un teatro, una iglesia, etc.
- *Locus adjunctorum* o lugar de lo adjunto, se usa para la representación musical de situaciones o personajes en base a su alma, por ejemplo, es generoso o egoísta. En cuanto a cuerpo, definir características específicas como virtudes o defectos; y para fortuna definir si se habla de felicidad o desdicha
- *Locus exemplorum* o lugar del modelo, referenciar el trabajo y obras realizadas por otros compositores.
- Lugar del testimonio o *Locus testimoniorum*, cita reconocidos fragmentos de melodías, como himnos y composiciones populares. (López Cano apud Pangol, 2024, p. 15)

De acuerdo con David (2020) y desde el punto de vista de Ratner (1998) las tópicas del periodo Clásico las divide en dos grupos siendo estos: tipos y estilos. “Los tipos son danzas que regulan la estructura de una pieza entera como: bourée, gavota, y la giga. Los estilos, son figuras o progresiones que hacen parte de una pieza como el estilo cantabile, brillante, Sturm and Drang, estilo culto, etc. Pudiendo aludir a un determinado tipo o las acciones humanas y sentimientos”. (David, 2020, p. 27).

David (2020) menciona algunos autores que denominan topics, “teoría de

las tópicas” siendo: (Ratner 1980, Agawu 1991, Hatten 2004, Allanbrook 1983, Monelle 2006, Sisman 1993, entre otros), estos autores tiene estudiado la música europea del periodo clásico siendo el lenguaje musical hablado del siglo XVIII en la época de Haydn, Mozart y Beethoven. Siendo según Piedade (2013) Ratner el pionero de esta teoría. De acuerdo con Piedade (2013):

As tópicas portam significados que são reconhecidos na sua época, se ligando também ao mundo literário, calcados em fortes aspectos sócio-culturais. Elas derivam de gestos convencionais e de gêneros familiares da comunidade que se situa na base da ação afetiva das tópicas, cobrindo a expressão de um mundo complexo de comunicação, fantasia e mito (Piedade, 2013, p. 8).³⁶

Sans (2019) nos dice que Ratner (1980) identifica una serie de signos o “tópicos”, que se definen como elementos del discurso musical. “Los tópicos pueden pertenecer en su totalidad a la estructura de una obra, estos son llamados “tipos”, mientras que otros pueden aparecer como elementos o progresiones dentro de una obra, los llamados “estilos” (Sans, 2019 apud Pangol, 2024, p. 16). Ratner nos dice que “añadiendo que los signos se asocian a sentimientos y afectos mientras que otros son de carácter pictórico, estas figuras características se originan por el contacto de la música con prácticas sociales relacionadas con el trabajo, poesía, teatro, entretenimiento, ceremonias, actividades militares, de caza, etc. (Ratner apud Pangol, 2024, p. 16). Ratner (1998) nos deja el siguiente ejemplo:

Primer movimiento del cuarteto de cuerdas K. 458 de W.A. Mozart, en primera instancia se tomará como referencia los catalogados por Ratner. El primero en abordar será la música militar y de caza, un tópico popular durante todo el siglo XVIII, ya que las casas nobles tenían sus propios guardias de la corte, que desfilaban con la fanfarria de las trompetas acompañadas de tambores. Por otro lado, la caza era una de las actividades favoritas de la nobleza, los motivos de los cornos resonaban y se repetían por todo el campo³⁷ (Ratner apud Pangol 2024, p. 16).

Mirka (2014) nos menciona que en la música, el representar la danza o “sentimiento dancístico” era una herramienta de aprendizaje de la composición y también para la interpretación. En palabras de Mirka (2014), “La danza contribuyó a la creación de óperas, música de cámara, arias, sonatas, conciertos, sinfonías, serenatas e incluso llegó a la música sacra (Mirka, 2014 apud Pangol, 2024, p. 18). En palabras de Pangol (2024)

³⁶ Las tópicas son portadores de significados reconocidos en su época, también vinculados al mundo literario, basados en fuertes aspectos socioculturales. Derivan de los gestos convencionales y géneros familiares de la comunidad en la base de la acción afectiva de las tópicas, abarcando la expresión de un mundo complejo de comunicación, fantasía y mito (Piedade, 2013, p. 8, traducción mía).

³⁷ Para poder observar más a detalle otro ejemplo de tópicas véase el siguiente artículo: Tópicas marciais no primeiro movimento do Concerto para violino n.3 em Sol maior, K. 216 de Mozart de la autora Bruna Padovani.

nos dice:

De esta forma se puede manifestar que el fundamento inicial para dar origen a la idea de la teoría de los tópicos, fue adentrarse tanto musical como socialmente a los hechos que acontecían en el siglo XVIII (Pangol, 2024, p. 18).

2.2.5 Mímesis en el Romanticismo

Según Rafaelli (2000) el Romanticismo puede ser entendido como un estado del espíritu que aparece en diferentes periodos de la historia de la humanidad, hablando más del siglo XIX, pues fué cuando este periodo recibió su nombre y estilo, técnica y temas se definieron. Rafaelli y Makowiecky (2000) nos dice:

El Romanticismo nace en Francia para expresar los ideales de la revolución. Libertad de expresión, igualdad de exposición en los salones y fraternidad para expresar los ideales de la nobleza, la pequeña burguesía y la gran burguesía (Rafaelli; Makowiecky, 2000, p. 13).

En este periodo se valoriza la imaginación, creatividad y sentimientos, lo más importante se centraba en las acciones de la mente y los estados del alma. La mímesis continúa presente pero está vez su objetivo ha cambiado. La mayoría de concepciones estéticas hasta finales del siglo XVIII sostenía que el principio de una obra de arte “se fundaba en un vínculo basado en la imitación de una verdad y un mundo preexistente” (Chanal 2010, p. 53). Pero es aquí cuando Chanal (2010) señala a Paolo D’Angelo con lo siguiente:

Justamente “será en la crítica del concepto de imitación que los románticos fundarán más claramente la distancia que los separa de sus predecesores: a través de ella operarán una ruptura en el paradigma de la teoría del arte que ya no se recompondrá” (D’Angelo Paolo apud Chanal, 2010, p. 54).

Entre las investigaciones de Chanal (2010) August W. Schlegel en sus *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst* del año 1801 “cuestiona abiertamente el principio de la imitación” observando que muchos de sus contemporáneos aún creen que las artes deben imitar la naturaleza refiriéndose a la visión Aristotélica. Según Schlegel, este tipo de “interpretación clásica de imitación (mímesis) copiar, repetir, imitar de forma pasiva” hace que el arte pierda sentido. Refiriéndose así en la siguiente frase: “cuál sería el interés de un arte que se dedica a producir copias perfectas, si justamente el prototipo ya existe?”. Pues bien, aún cuando se intenta incluso corregir la idea de imitación añadiendo belleza como pretendía Charles Batteux surge lo siguiente: “una de estas dos cosas: o se imita la naturaleza tal como se nos ofrece, y en ese caso suele no parecernos bella, o se la representa siempre bella, y eso ya no es imitar” (Batteux apud Chanal, 2010,

p. 55). El problema también es planteado por Friedrich Schelling en su obra *System des transzendentalen Idealismus* (1800)³⁸ donde “invierte la relación clásica entre belleza artística y belleza natural.” Schelling nos dice lo siguiente:

Frente a la opinión según la cual la imitación de la naturaleza debería ser el principio del arte, observa que la naturaleza, que sólo accidentalmente es bella, no puede constituir la regla del arte, sino que, por el contrario, la norma de los juicios sobre la belleza natural debe buscarse en los productos artísticos más acabados (Schelling apud Chanal, 2010, p. 55).

Teniendo en cuenta la crítica del romanticismo de Jena de acuerdo con Chanal (2010) esta nos dice que, “al principio la imitación no implica la negación de la belleza natural sino la afirmación de que arte y naturaleza constituyen fuerzas creadoras autónomas”, es decir, fuerzas creadoras independientes. En *Gespräch über die Poesie* (1799-1800) de Friedrich Schlegel nos dice:

El mundo de la poesía es tan inmenso e inagotable como el reino de la naturaleza dadora de vida lo es de plantas, animales y formaciones de toda especie, figura y color (Schlegel apud Chanal, 2010, p. 55).

Si bien para los románticos, para entender la realidad y la verdad es importante partir desde el punto de vista de la obra y su creador, afirmaban que la belleza y la verdad coinciden. Está idea es común en las estéticas basadas en Platón e incluso “puede ser compatible con la concepción clásica” que consideran que el arte reproduce la realidad. A pesar de esto los románticos van más allá del principio de la imitación. Para el romanticismo la belleza instauro la verdad. “La belleza y el arte son productores de verdad y de realidad” (Chanal, 2010, p. 57). Raffaelli y Makowiecky 2000 nos dice:

Uma das bandeiras do romantismo é a fuga do mundo, a tragédia, enfatizam a cor, colocando o desenho em segundo plano, as pinceladas se tornam largas e soltas, mas não negam a mimesis, pois o que emana de suas telas é a sensação de vida. A noção de mimesis se alarga, pois a realidade interior passa a ter o mesmo valor de objeto que a noção de realidade exterior (Cf. Fabrício, 1987 apud Raffaelli; Makowiecky, 2000, p. 13).³⁹

Música Programática: “Tratar de definir los tipos de música con los sentimientos no es algo de la estética Romántica”. Como vimos anteriormente la música pasó por varios momentos (periodos) que fueron marcantes, desde la Edad Media con los conceptos de mimesis (imitación), pasando por el Barroco y la teoría de los afectos y

³⁸ Schelling, Friedrich., Sistema del idealismo trascendental.

³⁹ Una de las banderas del romanticismo es la huida del mundo, la tragedia, enfatizan el color, colocan el dibujo en un segundo plano, las pinceladas se vuelven amplias y sueltas, pero no niegan la mimesis, porque lo que emana de sus lienzos es la sensación de vida. La noción de mimesis se amplía, ya que se da a la realidad interior el mismo valor de objeto que a la noción de realidad exterior (Cf. Fabrício, 1987 apud Raffaelli; Makowiecky, 2000, p 13).

llegando al periodo clásico con los tópicos. En el siglo XIX, el declive de los conceptos miméticos en general “fue testigo del protagonismo de la expresión en los debates sobre el valor de la música” (Wilfling, 2021, p. 7). En palabras de Wilfling (2021)

El compositor romántico ya no estaba obligado a transmitir un significado universalmente inteligible a su público. Más bien, expresaba estados emocionales subjetivos y (en el mejor de los casos) introducía a sus oyentes en reinos hasta entonces desconocidos de experiencias profundas, que culminaban en lo mágico, lo místico y lo sobrenatural (Wilfling, 2021, p. 7).

Esta nueva actitud se tradujo en una ampliación de los materiales musical es por ejemplo: (la intensificación de cromatismos y el uso libre de colores tímbricos), la relajación y superación de los límites formales tradicionales (programas en composiciones instrumentales), la mezcla de géneros distintos (el uso de coros en sinfonías desde la Sinfonía n. 9 de Beethoven hasta la sinfonía n. 8 de Gustav Mahler) o el énfasis de géneros subjetivos e interiores como la música para piano y el lied. (Wilfling, 2021, p. 7). Wilfling (2021) nos dice que el autor E.T.A. Hoffmann fue el primero en defender esta nueva perspectiva. En su crítica hacia la sinfonía número 5 de Beethoven declarándola como una de las músicas más románticas por su forma de expresar, es decir, explicar lo inexplicable, evocando miedo, terror, anhelo, dolor, considerándola como la esencia del romanticismo. Arthur Schopenhauer en su obra “El mundo como voluntad y representación” nos dice que la música “pura” era la forma artística central capaz de revelar los sentimientos más puros y de revelar la voluntad” superando a todas las demás artes, siendo para él una copia directa de la voluntad (Wilfling, 2021 p. 9).

Varios compositores en este periodo romántico se encontraban en varias concordancias y discrepancias con relación entre la música y la palabra. Mientras que antes la música servía como vehículo para la poesía, es en el romanticismo donde tiene completa independencia, en la cual se la denomina como música “pura” la cual era, en palabras de Hanslick, “un lenguaje que hablamos y entendemos, pero que somos incapaces de traducir, él afirmaba que el contenido de la música formaba parte de la “música misma” (Hanslick apud Wilfling, 2021, p. 11).

Según Wilfling (2021) mientras las palabras eran la forma de expresar o establecer un significado musical “el Romanticismo hizo fructificar otra forma de definir el contenido musical mediante la creación de géneros completos que aún se utilizan hoy en día: la sinfonía programática y el poema sinfónico” (J. Hepokoski. apud Wilfling, 2021 p. 15). La Sinfonía programática era aquella que seguía un programa o historia específica, por ejemplo: *Sinfonía fantástica* (1830) y *Harold en Italia* (1834) de Hector Berlioz,

Sinfonía Fausto (1857) de Franz Liszt y la *Sinfonía Manfred* (1885) de Piotr Ilich Chaikovski. El poema Sinfónico que describe un poema, historia o paisaje, considerado como “una concepción teórica introducida por Liszt”. También aparecieron músicas para piano con aquel toque de “características” o “poéticas” en las que el contenido “extramusical” se indica por medios como los títulos y el material musical evocador o alusivo al tema” como por ejemplo: oberturas de conciertos independientes de Mendelssohn -*Sommernachtstraum* (1826), *Meeresstille und glückliche Fahrt* (1828), *Die Hebriden* (1832) y *Das Märchen von der schönen Melusine* (1834)- ciclos para piano de Schumann de 1830 *Carnaval*, *Kinderszenen* e, inspirados por los escritos de Hoffmann, *Kreisleriana* y *Fantasiestücke* (Wilfling, 2021, p. 15).

Las tensiones que se dieron a conocer por diversos compositores por definir la música de este periodo (música programática, y música absoluta) se intensificaron más hacia mediados del siglo XIX. Figuras como Hanslick afirmaban que la música tenía su propia lógica y sentido, siendo está más autónoma e independientemente de cualquier contenido extramusical. Wilfling (2021) nos dice:

Aunque este punto de vista suele considerarse el origen de la estética formalista y de la musicología "tradicional" basada en el análisis técnico, la defensa que Hanslick hace de la música "absoluta" -**término que sólo utiliza una vez**- deriva claramente del Romanticismo. Lo que para Hanslick convierte la música "pura" en verdadero arte, además de la belleza formal, es una idea esencialmente romántica: Geist, es decir, mente, espíritu, intelecto (Wilfling, 2021, p 21, **grifo nuestro**).

Hanslick defendía la belleza y pureza de la música, no solo proviene de seguir las reglas y simetría a la perfección si no que es "una operación del intelecto en material de capacidad intelectual", que utiliza el material musical existente para "inventar nuevos rasgos puramente musicales". (Rothfarb y Landerer apud Wilfling, 2012, p. 22).

2.2.6 Mímesis del siglo XX

Según Luit (2008), la música del siglo XX experimentó una gran expansión en el campo musical, que estuvo marcada por grandes revoluciones (significativas) las cuales dieron un gran cambio. Muchos compositores abandonaron la tonalidad que había dominado la música occidental desde 1600, e iniciaron su búsqueda de nuevas alturas: en el caso de “Arnold Schonberg, el salto hacia un mundo no tonal fue algo inevitable, aunque el progreso para él significó, a la vez, ruptura y pérdida”. (Federico Monjeau apud Luit 2008, p. 47). La jerarquización de parámetros secundarios, como el timbre, textura y espacio. La incorporación del ruido a la composición, es decir: sonidos

que no se consideraban musicales como los ruidos de la maquinaria. El uso de la tecnología “primero como soporte de registro y difusión, y luego como herramienta para transformar la materia sonora en sí” (Luit, 2008, p. 47). Schoenberg fue el compositor clave que desarrolló la atonalidad (música sin una tónica central), creando el método de composición de 12 notas (sistema dodecafónico), centrando su atención en las relaciones intervalares secuenciales y sus manipulaciones. Todos estos cambios redefinieron la música tradicional y fueron las bases para la música contemporánea.

Ahora bien, la música que había dominado desde el 1600 se alejaba del sistema tonal tradicional, comenzando a surgir nuevos modos de organización musical y los compositores comenzaron a explorar más allá de esos límites. De acuerdo con Luit (2008) Charles Ives fue uno de los pioneros en usar “texturas estratificadas” en sus composiciones: *The unanswered question* y *Central Park in the Dark*. Ives superpone capas de sonidos haciendo un tipo collage musical en donde los diferentes sonidos y melodías coexisten de manera independiente. Luit (2008) nos dice:

No parece casual que, simultáneamente al fin de la era tonal, el futurismo, uno de los movimientos pertenecientes a las "vanguardias históricas"⁴⁰, hizo explícita su intención de derribar otra frontera: la que separaba sonidos "admisibles" para la música y los réprobos (Luit, 2008, p. 47).

El Futurismo fué un movimiento de vanguardia que surgió a principios del siglo XX y que estaba interesado en capturar la esencia de la vida moderna, es decir, el impacto de la Revolución Industrial. Este movimiento decía que tenía más sentido artístico una locomotora que la escultura *Victoria de Samotracia*. Según Luit (2008) el compositor Luigi Russolo autor del manifiesto a favor de un "arte de los ruidos" argumentaba que la música no solo debe incluir sonidos agradables, sino que también industriales y cotidianos. Russolo decía:

Los músicos futuristas deben ampliar y enriquecer cada vez más el campo de los sonidos. Esto responde a una necesidad de nuestra sensibilidad. De hecho, en los compositores geniales de hoy notamos una tendencia hacia las más complicadas disonancias. Al apartarse progresivamente del sonido puro, casi alcanzan el sonido-ruido. Esta necesidad y esta tendencia no podrán ser satisfechas sino añadiendo y sustituyendo los sonidos por los ruidos (Russolo apud Luit 2008 p. 47-48).

Russolo abogaba por la inclusión de estos ruidos industriales, creía que estos sonidos de máquinas modernas ofrecían nuevas formas de apreciación para el oído humano. Creó una orquesta con instrumentos llamados "Intonarumori" que reproducía

⁴⁰ Término acuñado por Peter Bürger para diferenciar corrientes artísticas como el dadaísmo, el surrealismo, el futurismo de artistas modernistas de avanzada. (Peter Bürger: op.cit., 1987 apud Luit 2008 p 47).

ruidos en lugar de sonidos tradicionales “siendo como una curiosidad en el mejor de los casos y con repulsa en el peor” (Russolo 1913 apud Luit, 2008, p. 48). Estos sentaron las bases para incorporar ruidos a la música. “Ruido pasó de ser un sonido desagradable al oído a una acepción tomada de la teoría de la comunicación: una interferencia en la señal” (Luit, 2008, p. 48).

Luego de la finalización de la Segunda Guerra, la tecnología “abrió definitivamente el campo de acción compositiva a todos los sonidos disponibles, humanos o naturales” “Las máquinas permitieron ya no solo combinar los sonidos en el tiempo, sino crear los sonidos mismos de la obra”⁴¹ (Luit, 2008, p 48). Otra figura clave de este periodo fué Edgar Varese, compositor francés, que tenía el objetivo de liberar el sonido y explorar todo el universo sonoro “Mi objetivo ha sido siempre liberar el sonido y abrir ampliamente a la música todo el universo de los sonidos” (Varese apud Luit, 2008, p 48).

En está misma línea de grandes revoluciones encontramos al norteamericano John Cage. Influenciado por filosofías orientales, busca eliminar la intención del compositor en la música, para él “Música es lo que oímos”. Algunas de las obras con este pensamiento: “*Music of Changes*”, de 1951, Cage apela al azar para anular la participación subjetiva del compositor en el proceso de composición. La obra queda fijada en la partitura, pero es producto de lanzar las monedas del I Ching” Otra obra es *4:33*, está obra de tres partes en donde el instrumentista o los instrumentistas no deben producir sonido alguno durante los cuatro minutos y treinta y tres segundos, es así que cualquier sonido que se emite o suena en el ambiente de performance en ese lapso de tiempo se convierte en música.

Nuevas perspectivas de la música nacen. A pesar que Cage quiere eliminar la figura del compositor no puede, pues aún influía en el resultado final, pero esto abre un vasto campo para la experimentación. El compositor Helmut Lachenmann, acusado de “antimusical” propone una nueva forma de escucha donde “hay sonidos inauditos, pero que están férreamente organizados en el tiempo” (Luit, 2008, p. 49).

2.3 REFERENCIALIDAD

Para comprender la palabra *Referencialidad* me basaré en un análisis breve etimológicamente. Ferreira (2010) lo define de la siguiente manera: tenemos la palabra referencial + idad, lo que indica una cualidad, al mismo tiempo apunta a un vínculo con palabras: referencia, referencial, y referir, las cuales tienen el mismo origen en

⁴¹ La "microcomposición", como la definió Francisco Kropfl.

latín con prefijo Re = para atrás + verbo FERRE = llevar, es decir “llevar hacia atrás”. “Del latín *refero, rettuli, relatum, referre*: referir, retirar, retrotraer,” es la acción de conducir algo entre dos puntos, la acción de imponer el avance en una determinada dirección, de indicar, de señalar el camino; son significados que dan origen a la palabra *referencialidad*”.

De acuerdo a las investigaciones de Ferreira (2010) dice: “*Dicionário Aulete Digital*: “referencialidade: s.f., qualidade, capacidade do que pode servir de referência ou referencial”, *Dicionário da Língua Portuguesa* (2002): “referência: alusão, menção, insinuação. Aquilo que é referido, contado ou relatado. Relação de duas coisas entre si”⁴². “Assim, falar de referencialidade em música é falar do potencial que os materiais, os eventos, e as estruturas sonoras têm para referir a alguma coisa” (Ferreira, 2010, p. 19)⁴³.

En el libro de Nattiez (1990) *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*, el semiólogo J.J Nattiez “sostiene que la música como hecho simbólico tiene modalidades de reenvío (modalités de renvois) (Nattiez, 1990, p. 102 apud Ferreira 2010 p 19). En un artículo de Nattiez (2004) *Etnomusicologia e Significações Musicais* explica estas dos modalidades: remisión intrínseca y remisión extrínseca de la siguiente manera:

Remissão intrínseca: “dizem respeito às relações formais entre estruturas musicais e é onde se situa o que ele denomina de “sentido musical” ou “significações ‘puramente’ musicais”.

Remissão extrínseca: “As remissões extrínsecas, por sua vez, dizem respeito ao que ele designa como associações “semânticas”, isto é, as associações externas com a música, as referências ao mundo, na qual se incluem as significações (emotivas, imagéticas, afetivas, referenciais, ideológicas, ou outras quaisquer) que o compositor, ou executante, e também o ouvinte, vinculam com a música” (Nattiez apud Ferreira, 2010, p. 20)⁴⁴.

Según Ferreira (2010), Kofi Agawu, etnomusicólogo ganense, comenta, basándose en la propuesta de Nattiez (1990), que “el significado musical o referencia puede ser intrínseco o extrínseco así como el significado lingüístico” la diferencia, según

⁴² Dicionário Aulete Digital: “referencialidade: n., qualidade, capacidade de lo que puede servir de referencia o referencial”, Dicionário da Língua Portuguesa (2002): “referencia: alusión, mención, insinuación. Aquello a lo que se alude, se cuenta o se informa. Relación de dos cosas entre sí” (Traducción mía).

⁴³ Así pues, hablar de referencialidad en la música es hablar del potencial que tienen los materiales, los acontecimientos y las estructuras sonoras para referirse a algo. (Ferreira, 2010, p. 19, traducción mía).

⁴⁴ Remisión intrínseca: “Se refieren a las relaciones formales entre las estructuras musicales y en ellas se sitúa lo que él denomina “sentido musical” o “significados puramente musicales”. Remisión extrínseca: “Las remisiones extrínsecas, a su vez, conciernen a lo que él llama asociaciones “semánticas”, es decir, asociaciones externas con la música, referencias al mundo, que incluyen los significados (emotivos, imaginativos, afectivos, referenciales, ideológicos, o cualquier otro) que el compositor, el intérprete, y también el oyente, vinculan a la música” (Nattiez 2004 apud Ferreira 2010, p. 20).

él, “radica en que en la música predomina el significado intrínseco sobre el extrínseco, a diferencia del lenguaje. Es decir, la música se entiende y se aprecia más por su estructura interna y sus elementos musicales.

Ferreira (IBIDEM) nos comenta que, entre otros estudios sobre la significación musical en el área de la semiología musical y semiótica de la música, encontramos a Jakobson (1973), que divide la significación musical en dos procesos de semiosis. Semiosis introversiva: significados internos a la música, es decir es auto-referencial; y simiosis extroversiva: significados externos a la música, argumentando que la música “al contrario de las otras artes es auto-referencial y su componente referencial extrínseco es mínimo o inexistente” (Ferreira, 2010, p. 21).

Sin embargo Ferreira (IBIDEM) también se refiere a otros académicos como el lingüista William Bright (1963), el cual propone dos términos: “endosemânticas”, referencias internas en la música y “exo-semânticas da música”, referencia de los eventos sonoros extra-musicales. Estos conceptos desarrollados por Bright fueron similares a los propuestos por Coker (1972) “significados musicais congenéricos” y “extra-genéricos”, para Coker estos tipos de semiosis (interna y externa) son relevantes, siendo la referencialidad externa esencial para interpretar la música. En consecuencia tenemos a Meyer (1959) el cual nos dice que, en la música, lo más importante es lo que surge de la propia música, a lo que él lo llama como: significado absoluto o incorporado. Para Mayer, las emociones que sentimos son respuestas a las expectativas creadas. Viéndolo de esta manera, en todo sonido hay un aspecto de referencia, o sea:

Referencia: La referencia es definida como la relación biunívoca que se establece en ciertas unidades o expresiones lingüísticas y una entidad del mundo o del universo creado por el discurso. El referente, o entidad designada por la referencia, puede ser tanto real (toro) como imaginario (centauro), un objeto material (libro) o abstracto (justicia), una entidad de la realidad extralingüística (el cielo) o de la realidad lingüística o textual. (INSTITUTO CERVANTES, 2022, s.p).

2.4 EL YO COMO COMPOSITORA

En los subcapítulos anteriores hice un recorrido sobre la historia y teoría de los conceptos de mimesis, retórica, y referencialidad. Se puede notar cómo estos conceptos fueron evolucionando desde la Grecia antigua hasta la música contemporánea. Ahora en este nuevo subcapítulo voy a centrarme una mirada un poco más íntima del yo como compositor.

Al pasar el tiempo aquella percepción se fue agudizando un poco más. Desde muy pequeña intenté comprender el sonido que podía percibir y entender. Siempre

intentaba escuchar todo con los ojos cerrados para poder imaginar el entorno en donde evocaba aquel sonido. Sumándole a esto una gran curiosidad y ardua búsqueda de aprender a tocar algún instrumento. Por consecuencia llegué a cruzarme con el lado de la academia musical como he dicho anteriormente. Comencé a percibir que los sonidos, las secuencias de notas, y los acordes me daban sensaciones diferentes (tristeza, melancolía, felicidad, rabia, angustia, soledad, vacío, etc), es decir sensaciones más emotivas y al mismo tiempo comencé a percibir que había composiciones que hacían referencia a algo en específico. Medeiros (2022) dice:

Entretanto, é a mais famosa obra do italiano Antonio Vivaldi (1678-1741), As Quatro Estações (1723), que marcou um novo paradigma musical, consolidando o ritornello. Além deste artifício, cria seus concertos em cima de uma música programática, que tem por objetivo evocar ideias ou imagens extramusicais na mente do ouvinte, representando musicalmente uma cena, imagem ou estado de ânimo. Dessa forma, a música de Vivaldi tenta imitar a natureza e apreender os sons que compõem as suas paisagens. E isso tem como evidência-mor a estrutura da peça, composta por quatro concertos, cada uma com três movimentos, cada um representando, respectivamente, uma estação do ano: Primavera, Verão, Outono e Inverno (Medeiros, 2022, p. 6)⁴⁵.

De acuerdo con Medeiros (2022), Vivaldi comprendía el papel fundamental de los sonidos de la naturaleza como actores simbólicos capaces de marcar al ser humano. Siendo esta su obra maestra y una invitación a contemplar estos paisajes sonoros. Estos cuatro conciertos son acompañados por cuatro sonetos que dialogan constantemente con la instrumentación. "Vivaldi cumple seu objetivo de fecundar imagens e sentimentos afetivos e sensoriais na imaginação do ouvinte" (Medeiros, 2022. p. 6)⁴⁶.

Sin embargo, algo en particular que puedo notar es que la forma de percibir la realidad musical va a ser distinta para cada uno de nosotros. Podemos imitar directamente todo lo que percibimos o imitar a través de lo que nos representan nuestros sentidos, una inspiración irracional y sensorial. Moreno (2003) nos dice:

Nuestro cerebro es el órgano que analiza la percepción. Se desarrolló durante millones de años de evolución biológica, hasta llegar a reflejar y modelar los procesos perceptivos, para así poder adaptarlos mejor. Tiene una percepción correcta del mundo exterior con gran precisión, lo que nos permite la adaptación. Sino reflejara el mundo exterior correctamente, no podríamos modelarlo, ni

⁴⁵ Sin embargo, fue la obra más famosa del italiano Antonio Vivaldi (1678-1741), Las cuatro estaciones (1723), la que marcó un nuevo paradigma musical, consolidando el ritornello. Además de este artifício, creó sus conciertos basándose en la música programática, que pretende evocar ideas o imágenes extramusicales en la mente del oyente, representando musicalmente una escena, imagen o estado de ánimo. De este modo, la música de Vivaldi trata de imitar a la naturaleza y aprehender los sonidos que componen sus paisajes. La principal prueba de ello es la estructura de la obra, compuesta por cuatro conciertos, cada uno de ellos con tres movimientos, cada uno de los cuales representa una estación del año: primavera, verano, otoño e invierno. (Medeiros, 2022, p. 6, traducción mía).

⁴⁶ "Vivaldi cumple su objetivo de crear imágenes y sentimientos afectivos y sensoriales en la imaginación del oyente" (Medeiros, 2022. p. 6, traducción mía).

funcionar en este mundo (Moreno, 2003, p. 3).

A esto comprendí que el yo como compositor era el resultado de mis experiencias musicales, mis momentos emotivos, recuerdos tristes y alegres. Cabe destacar que desde la infancia estamos absorbiendo mucha información sonora a través de nuestros oídos y otros sentidos, estas captaciones extra-musicales por parte de nuestros pensamientos y sentidos las podemos tal vez ver de una manera más infantil (parataxe) utilizada en el lenguaje de los niños.

El compositor que me llamó más la atención por sus elementos estéticos y extramusicales como el concepto de Ma⁴⁷ fue Tōru Takemitsu. Takemitsu fue un compositor Japonés reconocido en el ambiente musical oriental y occidental. Nació en Tokio el 8 de octubre de 1930 y murió en Tokio el 20 de febrero de 1996. Muchas de sus composiciones nos traen ecos de una dura infancia pues vivió en un período de mudanzas como vivir en otras ciudades con culturas diferentes, la pérdida de un primo muy cercano debido a la guerra en Japón y constantes prohibiciones en torno al arte de su cultura. Debido a las difíciles condiciones en que se encontraba este país, en las radios sólo se transmitían piezas norteamericanas y europeas, dando como resultado a un joven compositor que se interesaba en la música de Debussy y Messiaen. Sin embargo, todo cambiaría en el año 1962, pues este acontecimiento influenciará en Takemitsu en adelante. La llegada de Cage a Tokio ofreciendo una presentación por el grupo musical "Sougetsu Art Center".

Cage's concept of silence and chance music is all too simple and easy, and this is why it was so surprising to many Japanese composers, although at the same time completely compatible with traditional Japanese culture and ideals (Ibíd: 20)⁴⁸.

Es así como Takemitsu nota que gran parte de la música y estilo de Cage estaban fundamentadas en la filosofía del Zen, a pesar que se había alejado mucho de su cultura por causa de la guerra y recuerdos dolorosos, reconoce que no todo dentro de su tradición podía ser tomado a mal. Es aquí donde empieza a adoptar de nuevo algunas características propias de su tradición cultural, principalmente características extramusicales. Así fue como dos grandes contradictorios; las características estilísticas de occidente y las particularidades filosóficas de oriente, cimentaron el estilo particular de

⁴⁷ El término Ma traducido literalmente significa: Espacio, habitación, intervalo, descanso, pausa, tiempo, sincronización, suerte, oportunidad, etc. (Traducción. Sakamoto, 2010: 30 apud Cárdenas, 2014, p. 16).

⁴⁸ "El concepto de silencio y música fortuita de Cage es demasiado simple y fácil, y por eso sorprendió tanto a muchos compositores japoneses, aunque al mismo tiempo es completamente compatible con la cultura y los ideales tradicionales japoneses". (Ibíd: 20)

Takemitsu (Cárdenas, 2014, p. 15) .

Es con este ejemplo que intento describir el yo como compositor, siendo el resultado de mis experiencias a lo largo de estos años, el resultado de mi yo imaginativo.

3 MIS COMPOSICIONES

Luego de una extensa búsqueda de información e investigación está tercera parte del trabajo académico trata de mis composiciones. Es donde detallo cada sección de las obras y lo que pensé en el momento en que las compuse . Recordando que todo lo que escribí aquí es desde una perspectiva e interpretación muy personal. Es en esta tercera parte en donde intento explicar con un idioma musical (partitura) la mimesis y referencialidad que yo comencé a percibir a través de una escucha y observación minuciosa.

Ahora a ti lector que estás leyendo esto y las próximas composiciones, te pido que intentes tener una conexión emocional profunda con tu lado más imaginativo, pues cada composición tiene personajes con sus propias características, sentimientos y emociones.

3.1 MEMORIAL DE COMPOSICIONES

En la primera composición lleva los siguientes instrumentos: flauta y violoncello. Esta composición en referencia a una narrativa, es decir un cuento, y en esta ocasión creado por mí, *El espejo*, se vió envuelta en una situación de primeros pasos a una composición. Digo esto porque era parte de una materia que tomé de forma opcional (Composición musical I), pues mi curiosidad y manera imaginativa siempre se vió envuelta en tratar de describir lo que estaba escuchando o imaginando.

Otras composiciones o piezas pequeñas en el transcurso de mi formación musical ya habían sido compuestas pero siempre formaban parte de un juego sin llegar a tener una gran importancia como tal.

Creé esta pieza a partir de un cuento que escribí, intentando traer o imitar los sonidos que conseguía comprender en su momento hacia la partitura. Fue estructurada teniendo por base una serie de notas, y movimientos muy rítmicos para los dos instrumentos (flauta y violoncello).

3.1.1 EL ESPEJO

Instrumentos:

Flauta travesa:avecilla

Violoncello: cisne

Antes de comenzar a leer este cuento necesito que los intérpretes de está

obra intenten captar todas las indicaciones en la partitura: movimientos, actitudes, observaciones entre personajes, etc. Y a tí lector que vas a escuchar y leer la partitura con el cuento te pido extremadamente dar paso al lado más imaginativo que tengas, para así poder sentir también las emociones de cada personaje. Sin más que decir, el cuento es el siguiente:

Érase una vez un ave que le gustaba volar y cantar. Migraba para muchos lugares dependiendo de las estaciones del año, pues le encantaba ver los colores que emitía el primer rayo de sol al amanecer y también observar el último beso del día cuando percibía aquel color oro y carmesí que inundaban el cielo al atardecer. Conocía muchas otras aves con quien conversaba y cantaba todos los días en busca de nuevas aventuras. Cantar era su forma de expresarse libremente sobre las cosas que veía día a día. Pero el hecho de poder volar significaba mucho más, para esta ave volar era la libertad en su máxima expresión y conexión con la naturaleza.

Un día soleado en uno de sus tantos vuelos, el ave pasa por una zona en donde ve muchas otras aves que volaban y nadaban tan hermosamente. Se acerca silenciosamente a observar y percibir cada detalle en su vuelo y nado. A pesar de todo, el ave se observó así misma y se dió cuenta que tal vez eran un poco diferentes pero aun así seguían siendo aves. Pues ambas tenían plumas, patas, alas.

A la mañana siguiente el ave vuelve al lugar donde vió aquellas aves nadar y volar, pues ahora ya sabía que eran cisnes. Se detiene por un momento y comienza a observar detalladamente cada movimiento.

Descripción de los cisnes según el ave: Al observar cada cisne, podía ver el glamur en sus hermosas plumas, y como con el viento cada uno conseguía ser un solo ser en el lago. El plumaje parecía haber venido del cielo, o quizás mejor aún, fue un obsequio por el divino ser que los creó. (suspiraba ...)

Observando y estando maravillada con los cisnes notó algo muy extraño en uno de ellos (cabizbajo, depresivo), la ave sentía que era muy extraña esta situación, pues los demás cisnes bailaban al compás del viento. Sin pensarlo dos veces le pregunto:

- ¡Mmmm hola! ... (sin conseguir respuesta) - hola? ... (sin respuesta aún). Se arma de valor y levanta la voz preguntando... - Hey tú ... a lo que el cisne volteo con una mirada de tristeza y desesperanza.. - mmm, hola que tal, cómo estás?, ¿está todo bien?, - ¿amigo, por qué estás tan triste?

A lo que el cisne responde: Sabes...es que quisiera poder volar y cantar

al igual que tu y todos mis amigos del lago. Todos los días observo como todos vuelan, cantan y yo siendo un ave no puedo hacerlo, pues mis alitas y mi voz están enfermas y por eso no puedo volar ni cantar. La avecilla lo observó y pensó... él tiene razón es un ave, pero por su enfermedad no puede volar, me rompe el corazón verlo así muy triste.

Pasaron unas semanas más, en cuanto el avecilla pensaba en como el cisne podía volar y cantar al igual que él y sus amigos. Pensó... él sabe nadar, danzar y lo hace hermoso, es un ave solo que con el cielo en los pies, - creo que sé como podré ayudarlo... pensó la avecilla!.

Al día siguiente vuelve con las buenas nuevas para su amigo el cisne, le cuenta que es un ave solo que con el cielo en sus patitas por eso sabe nadar y en vez de cantar sabe bailar. Es ahí donde le propone un dueto, en donde él cisne va a intentar imitar

Figura 1 - Propuesta melódica de la avecilla

Flauta

$\text{♩} = 80$

f

Alegre y seguro

Allegro e sicuro

Violonchelo

Como se puede notar el ave empieza con una negra en do6, seguido de un silencio de corchea con puntillo y una semicorchea la5 y una negra sol#5 (esto hace la simulación de que el canto de un ave no es específicamente una línea melódica, sino que tiene sus características y su propio lenguaje para poder comunicarse). Cabe notar que inicialmente la melodía empieza en do6 y las notas siguientes no van a estar en secuencia para una escala tradicional si no va a ir por semitonos o tonos enteros, dándole un carácter y una personalidad a esta ave que está comunicándose.

Figura 2 - Cisne intenta imitarlo

Vc.

3

f *Espressione*

Seguidamente podemos observar que el violoncello desde la nota mi2 intenta imitar. Para comprender esto estuve escuchando por varios días a las aves cantar.

Percibí que una ave escucha a la otra y repite en una forma de pregunta y respuesta. En esta ocasión tuve que pensar si el cisne llegaría a reproducir un canto tan atrayente como el avecilla, entonces cómo podía ser representada?. Observando un poco de ballet me recordé del famoso balé dramático el lago de los cisnes de Tchaikovsky vi como este le hace referencia al cisne, pero necesitaba algo que represente melódicamente al cisne, entonces me recordé de la suite de Camille Saint-Saëns (*Le carnaval des animaux*)⁴⁹ y en específico (the swan), entonces decidí colocar en notas musicales al igual que el compositor algo que se asemeje a los movimientos de cisne. El violoncello como instrumento para el cisne con dinámicas de ligadura de duración y expresión para una mejor representación.

Figura 3 - El cisne intentando imitar la rítmica de la avecilla.

The musical score consists of two systems. The first system, starting at measure 6, features the Flute (Fl.) in the upper staff and the Violoncello (Vc.) in the lower staff. The Flute part begins with a forte (*f*) dynamic and includes trills and slurs. The Violoncello part starts with a low note and a long duration. The second system, starting at measure 9, continues with the Flute and Violoncello. The Flute part has a 'cresc.' marking and a dashed line indicating a crescendo. The Violoncello part continues with a long note and a slur.

Proponiendo nuevamente el tema inicial, el ave vuelve a cantar colocando esta vez silencios cortos, dinámicas: decreciendo y creciendo, ornamentos: trinos (para simular su canto), ligaduras entre notas y sobre todo en modo fuerte (mostrando su seguridad al momento de cantar). Seguido del violoncello que esta vez está empezando a querer imitar colocando como nota inicial un do#3 haciendo una línea de bajo en blancas. Desde una opinión personal, el hecho de que estén las figuras musicales en blancas hace la representación del movimiento del cuerpo (movimiento de danza en línea melódica).

⁴⁹ El carnaval de los animales del compositor Camille Saint-Saëns.

Figura 4 - El cisne hace las mismas notas de la avecilla

Seguidamente el violoncello intenta imitar las primeras notas que hace el ave en un inicio empezando en un Do4 natural dándole así un poco más de movimiento a su línea melódica con corcheas, ligaduras de duración y expresión. Con ello el cisne trata de demostrar su forma galante danzando su línea⁵⁰, donde cada gesto lo hace de manera cuidadosa. Por su parte la flauta empieza a hacer referencia a cantos largos y expresivos de un ave empezando en sol#4. Se puede observar también en el compás 14 un gesto de trino para el ave.

Figura 5 - Ave propone nueva línea melódica

El ave, a modo de mostrarse virtuosa, con aires de distinción (con sus trinos), propone una nueva línea melódica como queriendo llamar la atención para quien la está observando y escuchando. De manera creciente con ornamentaciones y fuerte (compás 15 do5, hasta el compás 18 do6). Aquí justo en este fragmento decidí que mi personaje que era una avecilla debía mostrar un poco más de su carácter. Es decir una ave fuerte y segura de lo que hace. Después de todo, nuestra avecilla era el maestro de nuestro cisne en aprendizaje.

⁵⁰ Cuando me refiero a su forma galante me refiero a la expresión con la que está parte puede ser tocada. Con arco completo en las figuras blancas y legato dando así una gestualidad.

Figura 6 - Cisne imita de forma tímida y dudosa al avecilla

2

19

Fl.

Vc.

mf *f*

Expresión tímido y dudoso
Espressione tímida e dubbiosa

De manera expresiva⁵¹ y con un poco de dudas⁵² comienza el cisne a hacer su coreografía sonora empezando en un Do3 (compás 19). El avecilla con algunas variaciones rítmicas y melódicas comienza a imitar al cisne (compás 20)

Figura 7 - Ambos comienzan a imitarse

23

Fl.

Vc.

mf *f*

La razón por la cual está imitación comienza, es para dar a entender que ambos podían hacer lo mismo pero a su manera iluminando el bello paisaje en la que ambas aves están. Para la flauta, su línea melódica va comenzando desde un do4 natural, seguido por una sexta ascendente y descendiendo una segunda menor (una característica muy particular de las aves⁵³), pero siempre con un arco de expresión. Acto seguido y sin demora más que de un tiempo de negra (compás 23) le sigue el violoncello también empezando en do3 y haciendo una sexta ascendente intentando imitar a la flauta (ave).

⁵¹ Refiriéndome a las ligaduras de duración.

⁵² Refiriéndome al gesto rítmico con el que el cisne comienza.

⁵³ Con esto hago referencia al canto de aves que no necesariamente tienen que ser unas líneas melódicas de escalas, si no que su canto está lleno de saltos.

Figura 8 - Violoncelo solo

Siguiendo para el compás 27 para la flauta (ave), va demostrando un poco de su bella destreza con sus trinos de manera ascendente iniciando en un do#6, seguidamente el violoncello empieza su melodía desde el tercer tiempo del compás 26 (Do#4) con la dinámica de un piano hasta forte de manera expresiva (legato), haciendo su melodía de forma ascendente y luego descendente con expresión (legato) además de tener variación rítmica para luego terminar su frase en do#3 en legato y decrescendo

Figura 9 - Flauta propone melodía y el cisne repite rítmicamente

A partir del compás 40 comienza el ave a extender su dulce encanto dando una secuencia de notas ascendentes descendentes ligadas (quintillo) en forma de demostración de lo que es capaz de hacer⁵⁴. Dejando al violoncello en completa observación (compases en blanco) para comprender lo que el ave está haciendo.

⁵⁴ Al colocar un conjunto de notas como el cinquillo hago referencia al gesto rápido del canto repentino de un ave.

Figura 10 - Repetición del violoncello

43

Fl.

Vc.

f 5

ff 8

tr

Expresión Burlesco
Espressione burlesca

Tras haber escuchado esa secuencia de notas del avecilla, el violoncello (cisne) a su modo intenta contarle sus secretos al viento. Entonces como forma de imitación a lo que hizo el ave, el violoncello lo repite con una secuencia de semicorcheas (compás 43) seguida de un silencio de negra y un silencio de blanca para luego hacer una secuencia de fusas con trino para parecerse al ave (flauta)

Figura 11 - Con figuras rítmicas muy parecidas

♩ = 120

45

Fl.

Vc.

f

tr

tr

tr

Con la rítmica muy parecida ambas intentan imponerse una sobre la otra. La flauta haciendo trinos, (círculos en rojo), dejando así su pequeño solo melódico crecer, siendo este en forma burlesca⁵⁵ desde compás 45 hasta el compás 52.

⁵⁵ Refiriéndome a los trinos, y ornamentaciones con los cuales estoy tratando de hacer una gestualidad para el avecilla.

Figura 12 - Solo de avecilla

The musical score for 'Solo de avecilla' consists of two systems for Flute (Fl.) and Violoncello (Vc.).

System 1 (Measures 48-51):

- Flute (Fl.):** Measures 48-51. Measure 48 starts with a trill (tr) on G4. Measures 49-51 continue with trills on G4, F4, and E4, each with a slur above. Measure 51 ends with a trill (tr) on G4. Dynamic marking: *ff*.
- Violoncello (Vc.):** Measures 48-51. Rests in all measures.
- Instructions:** *Expresión Burlesca* and *Espressione burlesca* are written below the cello staff.

System 2 (Measures 52-53):

- Flute (Fl.):** Measures 52-53. Measure 52 starts with a trill (tr) on G4. Measure 53 starts with a trill (tr) on G4. Dynamic marking: *fff*. Measure 53 includes the instruction *circa de 10°* and ends with a fermata on G4.
- Violoncello (Vc.):** Measures 52-53. Rests in all measures.

Dejando al avecilla en su solo y con trinos en algunas notas, se puede observar a detalle cómo cada nota desde el compás 51 va cambiando rítmicamente comenzando desde blancas, negras, corcheas y por último una semicorchea. Haciendo referencia a los cantos de las aves que por lo general son diferentes, es decir, que no siempre es a tiempo y tampoco simétricos. Seguidamente, en el compás 53 (cerca de 10 segundos) ambos instrumentos deben esperar (esto se hizo con la intención de que haya un poco de tensión, ya que es una conversación que tienen ambas aves).

Figura 13 - Nueva sección

A partir del compás 55 (nota do5) aparece una línea melódica un poco diferente y misteriosa⁵⁶ por parte del avecilla (flauta), por su parte el violoncello en pizzicato con notas ascendentes y descendentes aportando también la sensación de misterio⁵⁷ en los primeros compases (55 - 56). Seguidamente quebrando el ritmo en semicorcheas (compás 57), para luego volver a los siguientes compases (58 - 59) al pizzicato inicial. Llegando al (compás 60 y primer tiempo del 61) con fusas y semifusas. Para finalizar con un pizzicato en blanca.

Figura 14 - Imitación de ambos personajes.

⁵⁶ Con diferente y misteriosa me refiero que ya no es una melodía como habíamos visto anteriormente. Esta melodía ahora es en fusa y una sola nota.

⁵⁷ Está situación de misterio la propuse con el gesto de pizzicatos simulando pasos cortos en puntillas por parte del personaje del cisne.

La flauta (compás 62) da la melodía inicial, que luego es seguida de forma imitativa rítmicamente por el violoncello. Se puede observar que la imitación también es en intervalos de séptima mayor descendente. La flauta dando sib 5 a si4 (7ma mayor), y el violoncello de un reb3 a re2 (círculo en rojo).

Figura 15 - Imitación de frase

Observacion de ambos Interpretes
Osservazione di entrambi gli interpreti

Por su parte, la flauta da la primera frase melódica (compás 64) y el violoncello repite (compás 65). Nótese que la rítmica es la misma y las notas también pero en registros diferentes (círculos en rojo). En la segunda frase de la flauta (compás 66) hay una pequeña variación rítmica, seguida de la imitación del violoncello, siendo este el tema inicial del dúo.

Figura 16 - Tutti

Observacion de ambos Interpretes
Osservazione di entrambi gli interpreti

Ambos instrumentos se observan, para tocar juntos la línea melódica ascendente en registros diferentes (compás 68)

Figura 17 - Proponiendo melodía (flauta)

72 $\text{♩} = 120$

Fl. *Pájaro proponiendo para hacer algo juntos*
Bird propone di fare qualcosa insieme
 pizz.

Vc. *mf*
Expresión dudosa del cisne al tratar de imitar
Espressione dubbiosa del cigno quando si cerca di imitare

Ambas aves intentan imitarse mientras se observan entre sí. Nótese que el tempo está más acelerado (120bpm). La flauta está proponiendo notas un poco más largas y con algunas variaciones rítmicas (compás 72 - 75). Por su lado el violoncello intenta imitar su ritmo pero no consigue hacerlo. Haciendo su línea melódica en negras y dando la sensación de intento de imitación pero con errores.⁵⁸

Figura 18 - Continuación de la propuesta melódica, con variación rítmica

76

Fl.

Vc. *f*

La flauta continúa con su propuesta melódica variando un poco con la rítmica hasta el compás 79. A su vez el violoncello al escuchar a la flauta intenta hacer esas variaciones rítmicas.

⁵⁸ Me refiero a la gestualidad e intención de querer imitar. Por eso se da aquella sensación de atraso o equivocarse por parte del violoncello.

Figura 19 - La melodía por parte del violoncello, la flauta intenta imitarlo

81

Fl.

Vc.

arco

Pajarito quiere entender lo que propone el cisne
L'uccellino vuole capire cosa propone il cigno

● El cisne propone algo
Il cigno propone qualcosa

85

Fl.

Vc.

Esta vez el violoncello propone la melodía empezando en un fa3 (compás 81), la flauta a (compás 82) intenta imitar (líneas amarillas). Nótese que el ornamento y la rítmica es la misma para ambos instrumentos: nota la3 para el violoncello y un la4 para la flauta (líneas rojas). El violoncello por su parte continúa con su línea melódica, pero en el compás 86 para la flauta las notas ya no comienzan a coincidir, pero se mantiene la rítmica (figuras marcadas en azul).

Figura 20 - Imitación por ambos

88

Fl.

Vc.

Ambos interpretes piensan y tratan de imitar
Entrambi gli artisti pensano e cercano di imitare

mf

A partir del compás 88 ambas aves se observan y piensan⁵⁹ en imitarse. Nótese que en los siguientes compases las notas son iguales pero en diferente octava (líneas amarillas)

⁵⁹ Gestualidad de observación.

Figura 21 - Imitación con una leve variación

6

92

Fl.

Vc.

cresc. -----

dim. -----

Ritmica igual

Variación rítmica

Ritmica igual

Desde el compás 92 al 95, ambos instrumentos consiguen estar rítmicamente juntos, a su vez las notas también son iguales pero en diferentes registros (líneas amarillas). En el compás 96 (líneas en azul) existe una pequeña variación rítmica, pero con notas iguales. Cabe destacar que además del intento de la imitación las dinámicas de crescendo y decrescendo van a variar para dar esa referencia de observar y querer imitar al mismo tiempo

Figura 22 - Se repite la idea principal

99

Fl.

Vc.

Flauta

f

Comienzo de la pieza (primera idea melódica)

El avejilla que es nuestro principal protagonista, nuevamente propone la frase inicial de la pieza con una ligera variación. Como dicho anteriormente, esto nos hace la referencia de que no todas las aves van a tener el mismo canto, si no que va a tener variaciones (ligeras variaciones en sus ritmos). Nótese la variación (compás 99) en comparación de los primeros compases de la pieza (compás 1 y 2) círculos en rojo.

El violoncello por su parte imita las notas tocadas por la flauta pero sin

tanta variación rítmica (una blanca y las demás negras), dando la sensación de observar, escuchar, recordar, e intentar imitar, (líneas amarillas) con una pequeña variación en la melodía en el compás 101 tiempo 3, siendo un si2 natural, en cuanto la flauta en el compás 100 tiene un sib 5 (círculos en lila). Otro punto a destacar es que la cifra de compás ya no está en 4/4, si no en 3/4 dando la sensación de que nada es igual.

Figura 23 - Imitación de la idea principal ahora el violoncello

The image shows a musical score for Flute (Fl.) and Violoncello (Vc.) starting at measure 102. The Flute part is in treble clef, and the Violoncello part is in bass clef. The score shows a melodic line in the Flute and a rhythmic line in the Violoncello. A red circle highlights a specific melodic phrase in the Violoncello part, and a yellow circle highlights a similar phrase in the Flute part. A third red circle highlights a phrase in the Flute part with the instruction 'f' and 'Expressione'. A yellow circle highlights a phrase in the Flute part with the instruction 'f'. The Violoncello part has a 'cresc. ----' marking.

A partir del compás 102, el violoncello continúa la idea melódica respondiendo. Siendo está la misma idea que se da al inicio de la pieza (círculos en rojo). En el compás 104 segundo tiempo, se puede observar cómo se vuelve a repetir la línea melódica inicial en la flauta (circulo amarillo), mientras el violoncello con figuras rítmicas y notas diferentes intenta imitarlo

Figura 24 - Coincidiendo en la coreografía

The image shows a musical score for two instruments: Flute (Fl.) and Violoncello (Vc.). The Flute part is written in treble clef and the Violoncello part in bass clef. The score starts at measure 107. Yellow lines connect corresponding notes between the two staves, indicating coinciding melodic lines. A circled 's' is above the Flute staff. The score ends with 'Rit...'.

Llegando a la parte final de la coreografía melódica, ambas aves coinciden muchas veces con el ritmo y las notas (líneas amarillas), se puede notar también que hay ornamentos en la flauta haciendo referencia al cantar de aves. Se puede notar que toda la pieza fue trabajada en un lenguaje atonal y alturas diferentes a pedido por el profesor como parte de la materia de Composición musical I.

Conclusiones de la pieza musical instrumental *El espejo*: Podemos observar que en esta pieza existe un cuento antes de ser interpretada. En este cuento que es el programa inicial de la pieza ayuda a los espectadores e intérpretes a poder entender y sentir la pieza musical más claramente. Como vimos anteriormente una música programática se caracterizaba por tener una historia en específico y una ampliación de los materiales musicales, por ejemplo: (la intensificación de cromatismos y el uso libre de colores tímbricos), la relajación y superación de los límites formales tradicionales (programas en composiciones instrumentales). En la pieza del espejo se puede apreciar como estos cromatismos son usados al igual que los timbres. También podemos observar una referencia a las aves por la intencionalidad gestual en los materiales melódicos y rítmicos. Se puede observar que mimesis o la actitud de mimesis está siendo utilizada.

3.1.2 ECO E O MORRO

"Paisaje de memorias, armonía de ecos."

Instrumentación:

Aves: flauta piccolo, flauta, oboe, clarinete.

Ambiente y gotas de lluvia: violín, viola.

Viento: violoncelo.

Eco: contrabajo.

En esta pieza decidí centrarme más en lo visual (referencia a la memoria) de un viaje hacia Rio Grande do Sul - Brasil. En donde pude apreciar sus hermosos valles además de sus bellas aves y cálido clima que me transmitía paz. Todo comienza por una simple pero a la vez rigurosa atención de percepción en torno a este paisaje. Comencé colocando pizzicatos en el contrabajo como forma de transmitir la forma en que me llegaban los ecos en la montaña, seguido de una línea melódica que representa desde mi punto de vista personal al ave (clarinete) haciendo su primer canto por la mañana. Para mí, dejar ese inicio como algo repentino fue como cuando te levantas con los primeros sonidos vagos a lo lejos de un nuevo día.

En esta pieza los instrumentos a utilizar son: flauta piccolo, flauta transversa, oboe, clarinete en do, violín, viola, violonchelo y contrabajo.

Figura 25 - Observación y presentación

The musical score for 'Observación y presentación' is written in 2/4 time with a tempo of 95. The instruments listed are Flauta piccolo, Flauta, Oboe, Clarinete en Do, Violín, Viola, Violonchelo, and Contrabajo. The Clarinete en Do part has a circled note with a 'p' dynamic marking. The Contrabajo part has a circled note with a 'pizz.' marking and a 'ff' dynamic marking.

A este inicio de la pieza lo llamo observación y presentación por que en ese momento me detengo por unos minutos a apreciar visualmente e intentar capturar mentalmente los sonidos de aquel medio ambiente guardados en mi memoria afectiva. A su vez, intento percibir detenidamente el paisaje para poder entender la sensación que me transmiten aquellos colores y presto atención a cada sonido de ave que va con su

canto.

Podemos observar que en la figura 25 los cuatro primeros sistemas están representando a las aves, siendo los siguientes instrumentos: flauta piccolo, flauta, oboe, y el clarinete en do. En los sistemas cinco y seis, tenemos al violín y viola representando el ambiente y las gotas de lluvia. En el sistema siete tenemos al violoncello, representando el viento. Y por último en el sistema ocho tenemos al contrabajo, representando el eco en los valles. En esta pequeña observación “introdutoria” se puede observar que casi todos los instrumentos están en silencio, a excepción del contrabajo que da la nota inicial en do₃ en pizzicato y fuerte (círculo en verde, compás 1), y luego el clarinete entrando en piano con una apoyatura breve en do₆ (círculo amarillo, compás 3).

Figura 26 - Continuación

The musical score for Figure 26 - Continuación consists of eight staves: Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in C (Cl. Do), Violin (Vln.), Viola (Vla.), Cello (Vc.), and Double Bass (Cb.). The score is in 4/4 time. Key annotations include: a green star on the Double Bass staff in measure 1; yellow circles around trills in the Piccolo and Flute staves; a yellow circle around a note in the Oboe staff; a purple circle around a pizzicato note in the Violin staff; and a pink oval around a note in the Violin staff. A 'dim.' marking is present at the bottom of the score.

Seguidamente el clarinete hace una apoyatura en do₆, trinos en la flauta piccolo en fa₅, fusas en do₆ en el oboe. Así de manera alternada las aves van apareciendo en el paisaje diurno (círculos en amarillo). El contrabajo (eco) dando su nota en do₃ (línea verde), haciendo referencia a las montañas⁶⁰. A su vez el violín hace unas notas en pizzicato (círculo lila, compás 6) haciendo referencia a algunas gotas de lluvia.

⁶⁰ Aquí mi referencia a las montañas la hago en la nota do por que me dá la sensación de estabilidad, simplicidad, claridad o incluso inocencia.

Figura 27 - Pinceladas del día a día

2

7 $\text{♩} = 120$

Picc.

Fl.

Ob.

Cl. Do

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

mp
Expresión

pizz.

pizz.
c

mf

pizz.

ff
con firmeza

Representacion de eco

Aves

viento

Eco

En el compás 8 se observa la primera frase propuesta por la flauta (ave). El violoncello ofrece como viento el arpeggio de do (do, mi, sol), dando un soporte armónico para la flauta. El eco por parte del contrabajo hace un do en pizzicato fuerte y con firmeza, dando más estabilidad (círculo en verde).

Figura 28 - Pinceladas del día a día, aves aparecen

The musical score is arranged in two systems. The first system (measures 9-12) includes parts for Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in D (Cl. Do), Violin (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The Piccolo part begins with a melodic phrase marked *mf* and *tr* (trill), circled in yellow. The Flute part has a *mf cresc.* section labeled 'Solo de Flauta' circled in orange. The Oboe and Clarinet parts have *mp* markings and melodic lines circled in yellow. The Violoncello part features arpeggios in C/E and C/G, circled in blue. The Contrabasso part has bass notes circled in green. The second system (measures 7-8) shows the Piccolo and Flute parts in 4/4 time with a tempo of ♩ = 120. The Flute part has a melodic phrase marked *mp* and 'Expresión', circled in yellow.

Se puede observar que en el compás 9 se vuelve a repetir la misma melodía inicial con una pequeña variación en la rítmica adicionando ornamentos (trinos), está vez en la flauta piccolo (haciendo referencia a un canto imitativo responsorial entre aves, círculos unidos en amarillo). El oboe en el compás 10 responde al piccolo, seguido del clarinete respondiendo al oboe (haciendo variaciones rítmicas y melódicas, siempre terminando la última nota en do).

El violoncello forma arpeggios en do en diferentes inversiones (cuadrado celeste). Y el contrabajo sigue dando eco en la tónica de do, en diferentes tiempos, dando el soporte armónico (círculo verde).

Figura 29 - Solo de flauta.

12

Picc.

Fl.

Ob.

Cl. Do

mf cresc. –
Solo de Flauta

mf

A partir del compás 12 empieza el solo de flauta de manera creciente y rítmica con ornamentaciones⁶¹ haciendo referencia al canto de aves (círculo en rojo).

Figura 30 - Acompañamiento

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

pizz.
mf

pizz.

f

ff

C/G

C/E

F

F/A

F/C

⁶¹ Las ornamentaciones hacen parte de mi forma de percibir a las aves cantando.

Mientras la flauta comienza su solo, el violoncello (viento) la acompaña haciendo un acorde de do en segunda inversión (compás 12), seguido de las notas en contratiempo (acorde de fa). El contrabajo, para dar un soporte hace el acompañamiento el primer tiempo (compás 13 círculo verde). Las gotas de lluvia (violín y viola) van haciendo polirritmia como parte del acompañamiento para dar aquella sensación.

Figura 31 - Solo de flauta acompañado

4

15

tr

cresc. *p*

Fl.

Ob.

mp

Cl. Do

Vln.

Vla.

arco

Vc.

C6

F/C

Cb.

El solo de flauta continua (compás 15, 16), colocando ornamentos (círculo en rojo). En conjunto suena la flauta piccolo con las notas en contratiempo con staccatos y trinos para dar aquella referencia de aves acercándose a cantar (círculo naranja), de forma responsorial le sigue el oboe (compás 16, círculo amarillo), siendo esta otra ave acercándose a cantar.

Mientras tanto el violoncello y contrabajo van haciendo el colchón armónico en tiempo y contratiempo, dando la bienvenida a la viola con esa pequeña melodía (notas ascendentes compás 16) haciendo referencia un lugar agradable⁶² de

⁶² Desde mi punto de escucha esas notas ascendentes me traen una sensación de progresión, expectativa, crecimiento, como si algo estuviera avanzando para un lugar mejor. Teniendo en cuenta que en esta parte de la composición aún seguimos en do mayor y causa una sensación de carácter brillante y alegre.

Figura 33 - Pergunta, resposta

19

Picc. *f* *tr* Ornaments *mf* 5

Fl. *tr* Resposta

Ob.

Cl. Do *Pregunta*

En el compás 19 (cuadrado rosa), se puede ver como existe la imitación de la flauta piccolo de la frase anterior que propone el clarinete (en diferentes registros), está vez con una pequeña diferencia que son los ornamentos. En el compás 20 el clarinete comienza a proponer esta dinámica de pregunta para que los otros instrumentos (aves) respondan, haciendo referencia a cantos responsoriales de aves.

Figura 34 - Acompañamiento (compás 19)

Vln. arco

Vla. *Sextas*

Vc. arco *Sextas*

Cb. *ff*

F C F Dm/F Am/C pizz.

Se puede observar el acompañamiento por parte de los demás instrumentos formando un colchón armónico estable. En el compás 21 la viola y el

violoncello hacen sextas para dar un poco de variedad y color⁶³ a está sección.

Figura 35 - Solo de flauta piccolo

6

Picc. *Expresión Solo Piccolo*

Fl.

Ob. *mf*

Cl. Do *mf*

Vln. *mf* *pizz.*

Vla. *mp* *pizz.*

Vc. *mp*

Cb. *f*

Am C Am C Am C Am F C Em

Imitación de aves en dupla

En el compás 23 se observa como el solo pasa a la flauta piccolo con un arco de expresión (cuadro naranja) y con algunas notas con staccato (círculos en rojo). En el compás 24 (cuadro rosa) se puede observar como el oboe y el clarinete se imitan rítmicamente, solo que con alguna diferencia (el staccato), es decir aves que se van respondiendo. El violín y viola, haciendo referencia a las gotas de agua, van tocando en tiempo y contratiempo (del compás 23 en adelante). El sonido del viento, representado por el violoncello, comienza a hacerle un contracanto a la flauta piccolo (cuadro azul). El contrabajo, por su parte, va dando de manera rítmica los ecos (latidos de corazón, en referencia a la vida en la naturaleza)⁶⁴ negras con puntillo y corcheas (cuadro verde)

⁶³ Con color me refiero a las notas que no forman parte específicamente del acorde que está siendo usado.

⁶⁴ Desde un punto de vista más personal, es así como interpreto los latidos del corazón.

Figura 36 - Solo de flauta piccolo (continuación)

The musical score for Figure 36, titled "Solo de flauta piccolo (continuación)", spans measures 27 to 29. The instruments involved are Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in D (Cl. Do), Violin (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

- Measure 27:** The Piccolo plays a melodic line. The Violoncello (Vc.) and Contrabass (Cb.) play a rhythmic pattern. The Violin (Vln.) and Viola (Vla.) play a rhythmic pattern. The Oboe (Ob.) and Clarinet (Cl. Do) play a rhythmic pattern.
- Measure 28:** The Flute (Fl.) and Oboe (Ob.) play a rhythmic pattern in quarters, labeled "4tas". The Violoncello (Vc.) and Contrabass (Cb.) play a rhythmic pattern. The Violin (Vln.) and Viola (Vla.) play a rhythmic pattern. The Oboe (Ob.) and Clarinet (Cl. Do) play a rhythmic pattern.
- Measure 29:** The Piccolo (Picc.) plays a trill (tr) on the note re5. The Flute (Fl.) and Oboe (Ob.) play a rhythmic pattern, labeled "Imitación rítmica de aves". The Violoncello (Vc.) and Contrabass (Cb.) play a rhythmic pattern. The Violin (Vln.) and Viola (Vla.) play a rhythmic pattern. The Oboe (Ob.) and Clarinet (Cl. Do) play a rhythmic pattern.

El solo de flauta piccolo aún continúa hasta el compás 29, haciendo un trino en la nota re5 como referencia al trinar de aves (cuadro naranja). Anteriormente, la imitación ocurría entre el oboe y el clarinete, ahora la imitación (rítmica) ocurre entre la flauta y el oboe (compás 28 en cuartas, cuadro amarillo). En el compás 29 la imitación es tanto rítmica como melódica (círculo en rosa). Consecuentemente sigue el violoncello (cuadro azul, compás 27) haciendo el sonido del viento.

Figura 37 - Aves cantando y solo de viento empezando

7

The musical score for Figure 37 consists of eight staves: Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in D (Cl. Do), Violin (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The score is annotated with several colored boxes and circles highlighting specific musical elements:

- Yellow circle:** Highlights the flute's melody in measure 30.
- Orange box:** Highlights the piccolo's notes in measure 31.
- Yellow circle:** Highlights the piccolo's notes in measure 31.
- Yellow arrow:** Points from the flute's melody in measure 30 to the oboe's melody in measure 32.
- Pink circle:** Highlights the oboe's melody in measure 32.
- Purple circle:** Highlights the viola's melody in measure 32.
- Blue box:** Highlights the cello's 'Solo' section in measure 32, including dynamics 'mf' and 'arco', and chords 'Am' and 'Dm'.
- Green box:** Highlights the double bass's percussive expression in measure 32, labeled 'Expresión percusivo'.

The score includes dynamics such as *ff*, *mp*, *pizz.*, and *cresc.*. The key signature is one flat (F major/D minor).

En el compás 30 (círculo amarillo) se puede observar como el ave da una pequeña línea melódica que será imitada después por el oboe en el compás 32 (círculo rosado) en conjunto con la viola en el compás 32 (círculo lila). En el compás 31 de la flauta piccolo, flauta, y clarinete se puede observar cómo se van respondiendo en secuencia en los contratiempos. Se puede observar también que se hace el uso de ornamentos para simular las aves. Ya el violoncello (viento) en el compás 32 empieza con su solo en compañía del contrabajo (eco) en modo percusivo simulando los latidos del corazón es decir una naturaleza viva. (cuadro verde).

Figura 38 - Solo de viento (violoncello)

The musical score for Figure 38, titled "Solo de viento (violoncello)", shows a sequence of staves for various instruments. The staves are labeled: Picc., Fl., Ob., Cl. Do, Vln., Vla., Ve., and Cb. The score is marked with measure numbers 33, 34, and 35. The Violoncello (Ve.) part is highlighted with a blue box, showing a melodic line starting in measure 33. The Clarinet in D (Cl. Do) part is highlighted with a pink box, showing a melodic line starting in measure 33. The Piccolo (Picc.) part has trills (tr) highlighted with orange boxes in measures 34 and 35. The Viola (Vla.) and Violin (Vln.) parts are highlighted with a purple box, showing a rhythmic pattern. The Contrabass (Cb.) part shows a bass line with a dynamic marking of *f* and chord symbols: D, G, C, F, B7, C. A green arrow points to the right at the bottom of the score.

En el compás 33 (cuadro rosa) se puede observar que el clarinete sigue haciendo ornamentos simulando aves al igual que en el compás 34 - 35 (cuadro naranja) está vez con trinos la flauta piccolo. Las gotas de lluvia en los compases (33 -34) por parte de la viola y el violín continúan (cuadro lila). El solo del violoncello a partir del compás 33 en adelante toma más fuerza con una línea melódica más firme con una dinámica fuerte (cuadro azul). Los "latidos de la naturaleza" a los pocos va añadiendo más variedad en su rítmica, pues esta sección se está preparando para el final desde el compás 33 en adelante (línea verde).

Figura 39 - Continuação do solo de violoncelo e preparação para o final

The musical score consists of six staves. From top to bottom: Oboe (Ob.), Clarinet in D (Cl. Do), Violin (Vln.), Viola (Vla.), Cello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The cello part is highlighted with a blue line and a blue arrow pointing right. The contrabass part has a green arrow pointing right. The oboe and clarinet parts have small melodic lines circled in purple. The cello part has a blue box around the first two measures and a blue arrow pointing right. Chords are indicated below the cello staff: Am, Dm, Gm, Am, B, G.

Se pode observar aún más la variación rítmica del contrabajo (línea verde) acompañando al solo de violoncello preparándose para el final de una sección. Por otro lado el clarinete y oboe hacen pequeñas líneas melódicas con ornamentos aumentando más la tensión con información rítmica al igual que las gotas de lluvia (círculos en lila).

Figura 40 - Continuação para el final

The musical score for Figure 40 shows the continuation for the final. The score includes parts for Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet in D, Violin, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The Violoncello part is highlighted with a blue box and a blue arrow, and the Contrabasso part is highlighted with a green arrow. The Oboe part has a pink oval around a trill, and the Clarinet in D part has a pink oval around a glissando. The Piccolo part has an orange oval around a trill. The Violoncello part has a blue box around a section of the score, and the Contrabasso part has a green arrow pointing right.

Se puede observar la continuación del contrabajo con muchas variaciones rítmicas (línea verde), a su vez el solo del violoncello (cuadro azul) con algunas figuras rítmicas parecidas (compás 40 primer tiempo, y el compás 41 tercer y cuarto tiempo). Las aves por su parte siguen acrecentando información con ornamentos como trinos, staccatos y glissando preparándose para el final (círculos rosado y círculo naranja).

Figura 41 - Final de una sección

42

Picc.

Fl.

Ob.

Cl. Do

Vln.

Vla.

Vc.

dim.-----

A7 D7 G arco C

Cb.

Se puede observar como cada ave quiere terminar su canto de manera ascendente (círculo en rosa), dando una sensación de crecimiento. El solo de violoncello llega a su final también con una melodía ascendente (línea azul). El contrabajo a los pocos va teniendo una rítmica más calmada dándole así el final de una sección (línea azul).

Acto seguido con la parte B en representación a la oscuridad de la noche con la misma instrumentación pero en un andamento más lento, cantabile con expresión.

Figura 42 - Sección B. Oscuridad “la noche”

B ♩ = 60
Oscuridad, la noche

45

Aves
Picc.

Fl.

Vln.
Ambiente y gotas de lluvia

Vla.

Viento
Vc.

Eco
Cb.

mf
Expresión solo

p

tr

mp

arco

arco

mp
Expresión

pizz.

Am Em Am Em F6 Fmaj7 Gmaj7 Am

f
Expresión firme

En esta parte B se puede observar la flauta empieza un solo (compás 45 en adelante) con ligaduras de expresión en conjunto con el violoncello (línea azul). Se puede observar que a los pocos aparece la flauta piccolo de manera tímida⁶⁵ (cuadro naranja). El contrabajo por su parte está siendo el soporte armónico comenzando con un acorde menor con figuras de blancas y fuerte.

⁶⁵ Refiriendome a como va entrando la flauta (con dinámicas en piano, y silencios)

Figura 43 - Solo de flauta continua

The musical score for Figure 43, 'Solo de flauta continua', spans measures 49 to 51. It is arranged for a woodwind and string ensemble. The Flute (Fl.) and Oboe (Ob.) parts are highlighted with orange and pink boxes, respectively, and both are marked 'Expresión'. The Violin (Vln.) part has a circled note and is marked 'pizz.' and 'mf'. The Viola (Vla.) part has a circled note. The Violoncello (Vc.) part has a blue line with an arrow pointing right, indicating a solo. The Contrabasso (Cb.) part has a blue line with an arrow pointing right, indicating a solo. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

El solo de flauta continúa pero esta vez se le une de manera rítmica y en 3eras el oboe (compás 49), para luego imitar en modo unísono esta frase (compás 50, y primer tiempo del compás 51). El violín y la viola tocan en tiempo y contratiempo caracterizando las gotas de lluvia escasas de la noche. Por su parte el violoncello continúa haciendo un pequeño solo un poco tímido⁶⁶ (línea azul). Mientras el contrabajo sigue dando las tónicas de cada acorde siempre simulando a un corazón.

⁶⁶ Recordando que la sensación de timidez está siendo representada con la dinámica piano p y mezzo piano mp.

Figura 44 - Solos de flauta piccolo y violoncello

The musical score for Figure 44 consists of seven staves. The Piccolo (Picc.) staff is highlighted with an orange box and contains a melodic line starting at measure 51, marked with a hairpin and the dynamic *mf*. The Flute (Fl.) staff is marked *Solo* and contains rests. The Oboe (Ob.) staff contains rests until measure 54, where it begins a melodic line. The Violin (Vln.) and Viola (Vla.) staves play a rhythmic pattern of eighth notes, with two notes in measure 54 circled in purple. The Cello (Vc.) staff is highlighted with a blue box and contains a melodic line starting at measure 51, marked with a hairpin and the dynamic *mf*. The Bassoon (Cb.) staff contains a simple bass line. The bottom of the score shows a series of chords: Am, Am, Am, Am, FM, G, FM, Em.

A partir del compás 51 la flauta piccolo al igual que el violoncello comienzan líneas melódicas preparándose ambas para el final de una sección (cuadro naranja y cuadro azul). Se puede observar que por momentos hay imitación rítmica en diferentes instrumentos (compás 54, cuadro rojo). En conjunto el violín y viola siguen con su imitación de gotas de lluvia en tiempo y contratiempo (círculos en lila)

Figura 45 - Movimientos

55

Picc.

Fl.

Ob.

Cl. Do

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

Expresión

Acelerando poco

Acelerando poco

mf

Am/C Bm C F F

Acelerando poco

El solo que antes era la flauta piccolo ahora se va a la flauta (cuadro naranja), con el contracanto del violoncello (cuadro azul), se puede observar que en el compás 56 la flauta y el clarinete tienen imitación rítmica (aves). Ahora el violín y viola que representan las gotas de lluvia van teniendo más variación rítmica preparándose para una nueva sección.

Figura 46 - Salida del sol

58 $\text{♩} = 70$
Salida de sol (amaneciendo)

Referencia al canto de las primeras aves

mp *mf*

Dm Am Em Em/D Em/C C

Esta sección si bien es un poco más corta representa los pocos segundos de un amanecer. Desde mi perspectiva de aquel día pude percibir varios cantos de aves, cada uno respondiendo de manera secuencial. Podemos observar que ahora el instrumento flauta piccolo con rango más agudo de sensación dulce lleva el solo (compás 58 cuadro naranja), detrás de la flauta piccolo entra el clarinete intentando hacer una imitación rítmica (círculos en amarillo, compás 59). En el compás 60 se puede ver otras aves también empezando a cantar. Como forma complementaria a la armonía el violín, viola, y contrabajo hacen pizzicato y polirritmia.

Figura 47 - Fin de una sección, entrada a la parte C

10

61

Picc.

Fl.

Ob.

Cl. Do

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

Referencia a la cigarra

Em

C#dim

C

D

FF

Imitación rítmica melódica del compás 60 (flauta piccolo)

♩ = 60

C

Llegada del amanecer, primeros rayos del sol

Se puede observar que en el compás 61 el violoncello hace referencia a la cigarra (insecto). En el compás 62 en el oboe (cuadro naranja) aparece la imitación rítmica melódica que se vió anteriormente en el compás 60 en la flauta piccolo. Flauta y clarinete (círculos naranjas) van apareciendo en referencia a aves respondiendo juntas. En conjunto los latidos del corazón de la naturaleza representados por el contrabajo continúan de manera rítmica y desacelerando a los pocos, para dar paso a una nueva parte llamada “llegada del amanecer, primeros rayos del sol” o parte C.

Figura 48 - Melodía va caminando por todos los instrumentos

The musical score for Figure 48 illustrates a melodic line passing through various instruments. The score includes parts for Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in D (Cl. Do), Violin (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The melodic line starts in the Violoncello at measure 64, moves to the Clarinet in D at measure 65, then to the Oboe at measure 66, and finally to the Piccolo at measure 67. Annotations include 'Expresión', 'cresc.', 'mp arco', 'f arco', and 'tr'. A red box highlights the melodic line in the Vc., Cl. Do, and Ob. staves. An orange circle highlights the Piccolo part at measure 67. A red line connects the Vc. part to the Cl. Do part, and another red line connects the Cl. Do part to the Ob. part.

Los primeros rayos de sol han llegado y la tonalidad ha cambiado a Re mayor. Se observa como en este amanecer el ave (flauta piccolo, compás 64 y 67) empieza a cantar haciendo su melodía con mordentes y trinos. La melodía va pasando por diferentes instrumentos, empezando en el violoncello (compás 64), pasando por el clarinete (compás 65 y primer y segundo tiempo del compás 66), para pasar seguidamente al oboe (tercer y cuarto tiempo del compás 66) para seguidamente cerrar la frase (compás 68).

Figura 50 - Parte D "Nuevo día"

D $\text{♩} = 85$ 17

Referencia a las cigarras

Expresión solo

Expresión

Referencia a las cigarras

Preparándose para un final

Dejar sonar

Am B \flat Am C9 F C

Al igual que la parte C, en la parte D la melodía va pasando por varios instrumentos. Esta vez la melodía la lleva la flauta para pasar al oboe, luego al clarinete, ir a la flauta piccolo y terminar en el oboe, (cuadros rojos). Se puede observar nuevamente la referencia a la cigarra en el compás 80. También la imitación rítmica por varios instrumentos (cuadros amarillos). El contrabajo (eco) se hace más presente dando el soporte armónico.

Figura 51 - Continuação

18

85 $\text{♩} = 90$
Accelerando

Picc.

Ob.

Cl. Do
mp

Vln.

Vla.

Vc.
mf
arco

Cb.
f
pizz.
Dm G C C/A C/G arco F A D G Em D E F
Espression

Podemos observar que la melodía se mantuvo en el oboe (compás 85), simultáneamente le hace un contracanto el violoncello (cuadro azul). Se puede observar que el ambiente al igual que las gotas de lluvia empiezan a tener más movimiento rítmico. Los trinos y referencia a aves siguen estando presentes (compás 87). Las imitaciones rítmicas también se encuentran presentes (círculos amarillos).

Figura 52 - Llegando al final

The musical score for Figure 52, titled "Llegando al final", spans measures 91 to 197. It features the following instruments and annotations:

- Picc.** (Piccolo): Measure 197 is marked with a red box and a "rit." instruction.
- Fl.** (Flute): Measures 91-94 and 194-197 are highlighted with red boxes. Measure 92 includes a "mf" dynamic marking and a trill ornament. Measure 194 has a triplet of eighth notes.
- Ob.** (Oboe): Measures 91-94 and 194-197 are highlighted with red boxes. Measure 194 includes a trill ornament.
- Cl.** (Clarinet): Measures 91-94 and 194-197 are highlighted with yellow boxes. Measure 194 includes a trill ornament. The score ends with the instruction "Expresión emotivo".
- Vcl.** (Violoncello): Measures 91-94 and 194-197 are highlighted with yellow boxes. Measure 194 includes the instruction "Expresión".
- Viol.** (Violin): Measures 91-94 and 194-197 are highlighted with yellow boxes.
- Viola** (Viola): Measures 91-94 and 194-197 are highlighted with yellow boxes.
- Violoncello** (Violoncello): Measures 91-94 and 194-197 are highlighted with yellow boxes.
- Contrabajo** (Contrabajo): Measures 91-94 and 194-197 are highlighted with yellow boxes. Chord symbols A, G, F, and A are written above the staff.

Nuevamente la melodía cruza por varios instrumentos, flauta, oboe, violoncello y flauta piccolo (cuadros rojos). Los ornamentos siguen presentes (compás 92 y 94), al igual que la imitación rítmica (cuadros amarillos). El paisaje que alguna vez presté atención e intenté imitar según mi criterio va llegando a su final...

Figura 53 - Final

The musical score for 'Final' features the following instruments and markings:

- Picc.**: Piccolo, with circled notes in measures 98 and 102.
- Fl.**: Flute, with a circled note in measure 98.
- Ob.**: Oboe, with a red box around the first two measures.
- Cl. Do**: Clarinet in D, with a red box around the first two measures.
- Vln.**: Violin, with a *mf* dynamic marking.
- Vla.**: Viola, with a *pizz.* marking.
- Vc.**: Violoncello, with a *mp* dynamic marking.
- Cb.**: Contrabasso, with a *ff* dynamic marking and the instruction *Con firmeza*.

Additional markings include *tr* (trill) and *pizz.* (pizzicato) in the Piccolo part, and *Rit.* (Ritardando) in the Contrabasso part.

La melodía que una vez pasó por varios instrumentos va llegando a su final, con su última nota sol 2 en el contrabajo (compás 102). Las aves que continúan cantando van acompañando a la melodía con diferentes ornamentos y otras que van en glissando hasta también llegar a la nota sol, o en una interpretación mía “quién sabe, siempre buscando un rayito del sol para ser feliz”.

Conclusiones de la pieza musical instrumental *Eco e o Morro*: Como podemos observar esta pieza tiene una pequeña lectura introductoria que nos relata la observación detenidamente de un paisaje de la naturaleza. Esta música escrita representa características propias de la música programática ya que busco evocar la historia narrada en un inicio junto con las emociones percibidas en el momento. También esta composición se inspira en la teoría de los afectos que era un concepto clave en la música barroca, pues en mi composición intento transmitir emociones específicas en el oyente de acuerdo con mi percepción, como por ejemplo en la parte A la pieza está en do mayor tratando de dar esa sensación alegre, carácter brillante, inocencia. Cada parte de mi composición se ha creado tomando en cuenta esta teoría barroca e intentando hacer un diálogo que transporte al oyente.

3.1.3 EL VALS DE NEGRITO

Instrumentación: flauta, oboe, violín, viola, violoncello y contrabajo.

Inicialmente esta pieza fue parte de un trabajo final de la materia de análisis musical, en la cual veíamos las formas de la música (forma binaria, ternaria, frases etc). Siendo el resultado una composición y así naciendo el vals de negrito.

El protagonista de esta pieza fue un pequeño gato negro abandonado en la calle a su suerte, donde el dolor y tristeza se podía ver plasmada en su mirada y en su caminar melancólico, llegando un día a mi casa por un poco de comida y cariño. En esta pieza quiero mostrar los sentimientos y gestos por parte de este gatito que parte de corta vida sufrió golpes y abusos por las personas. Al transcurrir la pieza vemos como el gatito va entrando en confianza y se deja adoptar por mí .

Figura 54 - Negrito



El vals de negrito se divide en tres secciones donde va relatando en forma musical sus tres estados emocionales por los cuales atravesó. Empezando desde el miedo, la desconfianza y por último el amor y confianza reencontrada.

Parte A

Figura 55 - Apresentação

Siendo la tonalidad en do menor para dar la sensación de deprimido, triste, ternura y lamentación. La pieza empieza con unos pizzicatos en la nota fundamental en mezzoforte y con expresión con firmeza, marcando con ayuda del violoncello y el contrabajo un vals.

Al momento de elegir el por qué hacer con pizzicatos el inicio de está pieza pensé en hacer referencia a un latido de corazón de un pequeño gatito asustado de una manera no muy agresiva pero firme, con una sensación un poco oculta ya que para oír el corazón debes prestar atención para poder percibir ese sonido un poco oscuro pero con resonancia a la vez.

Figura 56 - Solo de flauta

Figura 57 - Acompañamiento por parte de la sección de cuerdas

La flauta (figura 55) da el inicio a lo que sería el personaje de negrito en una situación de miedo y angustia (idea básica). Empezando en la 5ta del acorde de do menor seguido de una bordadura para llegar nuevamente a la nota fundamental del acorde de do menor. Este solo está siendo acompañado por los pizzicatos de manera un poco percusiva (figura 56) por parte del violoncello y la viola. Por otro lado el contrabajo va tocando la nota fundamental haciendo con esto un soporte armónico, todo de forma marcante y expresiva.

Figura 58 - Solo de flauta

El solo de flauta continua con una idea básica parecida si no un tanto igual a la primera (compás 9) empezando esta vez en un do6 en la tónica para dar un pequeño final en la 4ta de do, dando inicio a lo que sería la (continuación) a partir del compás 12.

Figura 59 - Acompañamiento

Mientras va sonando la melodía llevada por la flauta (figura 57) el violín (figura 58) da un soporte a la flauta para llevar la melodía haciendo este referencia al viento con dinámica en (pp pianissimo) hasta el compás 11. En conjunto a esto también va tocando el resto de cuerdas contrabajo, violoncello y viola haciendo el mismo aire percusivo de un corazón.

Figura 60 - Continuación de la frase

Dando inicio a la continuación de la frase, en un inicio se muestra incentivo de crecer la melodía de forma ascendente pero solo lo hace en el segundo tiempo del compás 12 (haciendo referencia a la cabeza del gato levantándose con timidez). Seguidamente de esa pequeña melodía ascendente toda la frase va descendiendo pasando por un sol5 hasta un do5.

Figura 61 - Violín

El violín a la par con la flauta (figura 59) entra para hacerle un contra

canto, siendo está una melodía ascendente y luego descendente.

Figura 62 - Viola, violoncello y contrabajo

Musical score for Viola, Violoncello, and Contrabajo. The Viola part has a dynamic marking of *mf*. The Violoncello and Contrabajo parts feature triplet patterns. Chord markings include $B\flat 6$, Fm , $Ddim$, and Cm . Fingerings are indicated as VII, iv, ii dim, and i.

En conjunto el resto de instrumentos de cuerdas hacen de "colchón" armónico para la flauta y el violín dejando aún latente la referencia de los latidos del corazón del pequeño felino de una manera percusiva.

Figura 63 - Frase de continuación hasta el compás 20

Musical score for Flute and Oboe. The Flute part has a long melodic line starting at measure 17. The Oboe part is mostly silent.

Hasta aquí toda la referencia tanto melódica como percusiva va siendo los movimientos del gato, siendo estos su forma de caminar, latidos del corazón. Con esto trato de poner en pie lo que nos dice el concepto de mimesis (real o ideal, que evoca sentimientos o algo imaginario fantástico).

Figura 64 - Cuerdas

Musical score for Violin, Viola, Violoncello, and Contrabajo. The Violin part has a dynamic marking of *f*. The Violoncello and Contrabajo parts feature triplet patterns. Chord markings include $B\flat$, $Ddim$, and Gm . Fingerings are indicated as VII, ii dim, and v.

En conjunto con la melodía en violín continua haciendo un contracanto con glissando desde sol4 hasta sol5. A su vez la viola va marcando contratiempos en referencia a los latidos del corazón que simulan ser más rápidos. Por su parte el contrabajo no deja de lado el tiempo fuerte siempre llevando el primer tiempo.

Sección central contrastante (el vals de Negrito)

En esta sesión trato de demostrar el miedo que quiere vencerse a través de un poco de confianza pero aún así hay dudas. El tiempo en la pieza cambia ya no es más lento sino a 115 bpm. Cabe destacar que el instrumento que lleva la melodía es más expresivo, intentando así dar la sensación de soledad, llanto y melancolía.

Figura 65 - Oboé

6 **Sección central contrastante**

♩ = 115

Fl.

Ob.

mp
Expresión

En esta sección tenemos como protagonista al oboe tocando en legato y de manera muy expresiva toda esta sesión. Comenzando en la tercera el 3era del acorde de do menor para llegar a su nota destino sol4 dando la primera frase (idea básica).

Figura 66 - Violin

Vln.

mp
Expresión

Al mismo tiempo que va sonando el oboe, el violín hace referencia al llanto angustioso del gato⁶⁸. Siendo este también expresivo y en negras.

⁶⁸ Referencia al maullido del gato desde una perspectiva personal.

Figura 67 - Viola, violoncello y contrabajo

The musical score for Figure 67 consists of three staves: Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabajo (Cbs.). The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 3/4. The Viola part is marked 'arco' and 'mp'. The Violoncello part has a steady eighth-note rhythm. The Contrabajo part has a steady quarter-note rhythm with chord markings Cm and Ddim, and dynamic markings 'i' and 'ii dim'.

En conjunto sonando con el violín pero aquí quiero dar más énfasis al corazón como su latido es un poco diferente por la angustia y preocupación del gatito haciendo referencia a latidos no normales por el susto. Pero manteniendo el ritmo 1 en 3.

Figura 68 - Triángulo

The musical score for Figure 68 is for Triángulo. It is in treble clef with a key signature of two flats and a dynamic marking of 'p'. The rhythm consists of a series of eighth notes.

Aquí el triángulo entra para darle ese efecto mágico con un carácter ligero y luminoso dando así un poco de esperanza al pequeño Negrito. Algo a observar es que no muchas veces la percusión (triángulo) está en el segundo tiempo, siempre va cambiando.

Figura 69 - Segunda idea básica por parte del oboe

25

Fl.

Ob.

Vln. *mp*

Vla. *mf* *Expresión*

Vc. arco

Cbs. *f*

Tria.

Figura 70 - Semicorcheas

mf *Expresión*

mf *Expresión*

arco

f

VI

Se puede observar que el oboe continua con una segunda frase siendo este también el instrumento protagonista. En el compás 28 se observa cómo a través de terceras con semicorcheas intento crear un sonido cálido y agradable (violín y viola) intentando así evocar alguna emoción alegre.

Figura 71 - Continuação

8

Fl.

Ob.

Vln. *mp*

Vla. *mp*

Vc.

Obs. *Ab* *E^b* *E^b/G* *Ddim*
VI-----III-----ii dim-----

Tria.

Dándole la continuación el oboe a partir del compás 30 en conjunto con los demás instrumentos haciendo el violoncello un contracanto para darle soporte al oboe.

Figura 72 - Final de una sección.

9

Fl.

Ob.

Vln.

Vla.

Vc.

Obs. *Bdim* *Cm* *Cm* *Cm*
vii dim-----i-----i-----
Rit... Rit...

Tria.

Recapitulación

mp

pizz.

f

p cresc.

Final de una sección para repetir y seguir con una recapitulación del tema inicial en los siguientes compases. Se puede notar que ahora la melodía la lleva el violín en compañía del contrabajo, violoncello, viola y triángulo.

Recapitulación del tema inicial

En este momento este vals quiere retomar el tema inicial, pero ahora en compañía de los demás instrumentos, así como también el gato que está intentando cada vez más vencer su miedo hacia las personas, seguido de los instrumentos en acompañamiento que hacen referencia a los latidos del corazón.

Figura 73 - Recapitulación

Ahora bien el violín lleva la melodía (compás 37) los demás instrumentos continúan haciendo el ritmo del vals junto al efecto mágico que da el triángulo, a su vez la melodía del contracanto del oboe está haciendo la referencia a una pequeña duda latente⁶⁹ ante esta situación.

Si bien la idea principal está en la tristeza y melancolía del gato con las siguientes notas : sol, fa, mi, fa, sol, do en la parte A, ahora la recapitulación del tema va a variar a penas un poco sin dejar de lado la forma rítmica haciendo de referencia a la duda

⁶⁹ Aquí hago referencia al movimiento gestual que hace este gatito al querer acercarse a la persona.

Figura 77 - Parte B

12 **B** Allegretto

Fl. *mf*

Ob. *p*
Expresión graciosa

En la parte B aparece una nueva melodía, esta es más movida “allegretto”. En esta ocasión este nuevo material quiere dar a conocer un poco más el sentimiento del gato, pues podemos observar que la tonalidad también ha cambiado. Siendo la tonalidad de do mayor la cual transmite una sensación de felicidad, optimismo, alegría, simplicidad y transparencia.

Figura 78 - Acompañamiento

Vln. *pizz.*

Vla. *pizz.*
Expresión con delicado

Vc. *pizz.*

Cbs. *ff*
Con firmeza

C G7 G7 V7

En forma de acompañamiento la sección de cuerdas frotadas hace pizzicatos para dar esa sensación de dinamismo, una pequeña sensación de ligereza, algo percusivo, pues recordemos que la obra se ha puesto juguetona dando énfasis a la nueva actitud del gato.

Figura 79 - Respuesta a la melodía inicial

13

Fl. *cresc.*
Expresión solo

La melodía ahora pasa a la flauta.

Figura 80 - Acompañamiento

El acompañamiento para la melodía sigue siendo en pizzicatos, en algunas ocasiones la rítmica va cambiando (compás 59) para darle aún más aquella sensación burlesca y juguetona.

Figura 81 - Nueva pregunta

La flauta hace una nueva pregunta (compás 61) en conjunto con el oboe en sextas descendentes. Las cuerdas en acompañamiento siguen haciendo pizzicatos con más variación rítmica.

Figura 82 - Continuación de melodía

Musical score for Flute (Fl.) and Oboe (Ob.) starting at measure 65. The Flute part has a treble clef and the Oboe part has an alto clef. Both parts play descending sixths in a series of four measures.

Respuesta de la melodía propuesta antes (flauta y oboe juntos en sextas descendentes).

Figura 83 - Acompañamiento

Musical score for Violin (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabajo (Cbs.) starting at measure 65. The Violin part has a treble clef, Viola has an alto clef, Violoncello has a bass clef, and Contrabajo has a bass clef. The score shows a pizzicato accompaniment with chords G/B, G, Cm, and C.

El acompañamiento continuó de forma burlesca en pizzicatos para luego encerrar en la tónica de do mayor.

Figura 84 - Sesión central contrastante

Musical score for Flute (Fl.) and Oboe (Ob.) starting at measure 16. The Flute part has a treble clef and the Oboe part has an alto clef. The Oboe part plays a melodic line with a dynamic marking of *f* (forte) and the word *Expresión* (Expression).

Llega la nueva sesión central contrastante de la parte B, dando un nuevo tema esta vez la melodía por parte del oboe.

Figura 85 - Acompañamiento

En este corto acompañamiento podemos ver que la ritmica ha cambiado para el violoncello siendo esta vez tresillos, y para la viola se ha implementado el movimiento con arco haciendo un contracanto.

Figura 86 - Melodía vuelve

La melodía que estuvo presente en la parte B vuelve a estar presente en esta recapitulación de tema, pero ahora esta melodía la lleva el violín (pregunta). Podemos observar que aquellos pizzicatos de forma ligera y burlesca vuelven también (viola, compás 77). Todos estos detalles juntos desde una interpretación personal como creadora de esta pieza es para demostrar la gestualidad del gato pues ahora ha cambiado y puede jugar sin temor a que lo maltraten.

Figura 87 - Melodía en dos instrumentos

18

Fl.

Ob.

Vln.

Vla.

Vc. arco

Cbs. F A G G/B

IV.....I.....V.....

La melodía que una vez empezó en el violín, ahora está en la flauta y oboe (respuesta) compartiendo la melodía en terceras descendentes para el oboe. Nótese que la armonía también se va preparando para el final.

Figura 88 - Melodía en el oboe

Ob.

Vln.

Vla.

Vc.

Cbs. C F G

I.....IV.....V.....

La nueva pregunta y línea melódica va para oboe, en conjunto con el violoncello que hace un contracanto. La armonía se prepara para un pronto final en tónica.

Figura 89 - Final

The musical score for the final section (measures 89-93) is arranged in a system with six staves. The instruments are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Obs.). The Flute and Violoncello parts play a melodic line that concludes with a long note. The Viola part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Contrabasso part shows chord changes: G, C/E, C6m, C7m, and C.

La respuesta y línea melódica final pasa para la flauta, junto con el contracanto del violoncello. La armonía que se estuvo preparando compases antes llega también a su final.

Conclusiones de la pieza musical instrumental el vals de Negrito: La composición presentada está caracterizada por presentar elementos de la música programática como la pequeña historia introductoria para colocar al oyente y el interprete en contexto sobre la pieza musical. También podemos apreciar otro elemento puesto que es la teoría de los afectos propia del periodo barroco, pues con esto trato de evocar emociones precisas en el oyente como la tristeza, susto, melancolía, felicidad. Podemos observar como la pieza empieza en do menor dando está emoción de deprimido y triste por parte del gato Negrito, y como en el transcurrir de la pieza y los momentos está va cambiando a do mayor para transmitir alegría.

3.1.4 LLUVIA DE SEPTIEMBRE

Instrumentación: flauta, oboe, violín, viola, violoncelo, gongos.

Lluvia de septiembre es una pieza que nace a partir de la materia de composición III en la que cada alumno debía hacer una composición que durase por lo menos 7 minutos. La pieza podía ser creada con partes y con la instrumentación que cada alumno vea conveniente.

Cuando comencé a pensar sobre qué componer para ese desafío, estaba

pasando por algunos estudios de guitarra y piezas que tenía pizzicatos como la pieza de Leo Brouwer (1939) *Paisaje cubano con lluvia* (compositor cubano), también por piezas que hacían alguna referencia algún compositor como los nuevos estudios de Leo Brouwer. A su vez, estaba escuchando compositores que nunca había escuchado como Toru Takemitsu (compositor japonés) y en especial una pieza llamada *Nostalgia*.

Lluvia de Septiembre nace a partir de una imagen que vi sobre el otoño en Japón. Investigando un poco más descubrí que en los meses de otoño son temporadas de lluvias y el paisaje comienza a tener muchos colores debido al cambio de estación. Luego de pasar observando la imagen y escuchando atentamente las lluvias, es decir (como comienza una lluvia y como termina) me dí la idea de componer esta pieza. Imaginando cómo sería la lluvia con sus gotas, sus truenos y aves cantando nace esta pieza, mezclando también un poco de escala pentatónica para darle aquel color japonés junto con el gong. La pieza cuenta con las siguientes partes: A-B-C-D-A'.

Figura 90 - Inicio de gotas de lluvia

The musical score for the beginning of 'Lluvia de Septiembre' is written for Violín, Viola, Violonchelo, and Gongos. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is divided into four measures. The Violín part starts with a pizzicato note, followed by a quarter rest, then a quarter note, and a quarter rest. The Viola part starts with a pizzicato note, followed by a quarter rest, then a quarter note, and a quarter rest. The Violonchelo part starts with a pizzicato note, followed by a quarter rest, then a quarter note, and a quarter rest. The Gongos part is silent throughout. Dynamics include 'Con firmeza' and 'mf' for the string parts, and 'ff' for the Viola part in the fourth measure. The title 'Gotas de lluvia' is written above each staff.

Inicialmente la pieza va comenzando con pequeñas gotas de lluvia (pizzicatos) a cargo de los instrumentos de cuerda.

Figura 91 - Solo de ave

5

F. Ave Cantando
pp Solo Expresión actitud misteriosa *mp* *cresc.*

Ob.

Vln. *p*

Vla. *p*

Vc. *f*

Gngs. Afin.

Podemos observar que a partir del compás 5 entra un ave cantando, pero las gotas de inicio de una lluvia de otoño están siendo persistentes.

Figura 92 - Ave continúa su solo

2

9

Fl. *f* *mf*

Ob.

Vln. *mp*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Gngs. Afin.

GOTAS

Podemos observar que el solo del ave continúa y junto a este siguen las gotas de lluvia.

Figura 93 - Trinos en aves

13

Fl. *tr*

Ob.

Vln. *f*

Vla. *pizz.*

Vc. *f*

Gngs. Afin.

tr

Van apareciendo a los pocos algunos trinos en la flauta (compás 145, 16).
Los pizzicatos continúan.

Figura 94 - Trinos continúan

17

Fl. *tr*

Ob.

Vln. *mf*

Vla. *f*

Vc. *f*

Gngs. Afin.

tr tr tr tr

Expresión, actitud alegre

Figura 95 - Gotas de lluvia continúan (pizzicatos en las cuerdas)

21

Fl.

Ob.

Vln.

Vla.

Vc.

Gngs. Afin.

mf

Figura 96 - Solo de flauta y contracanto que pasará a un pequeño solo después

25

Fl.

Ob.

Vln.

Vla.

Vc.

Gngs. Afin.

Expresión Cantabile
Solo

p

pp

mp

mf *Cantabile*

f

Contracanto de la lluvia
arco

Podemos observar como entra un pequeño solo de flauta en el compás 25 (cuadro verde) seguido de una mordente inferior representando al canto del ave en el compás 29 (círculo verde). A partir del compás 26 aparece un contracanto en el violoncello (cuadro azul) y ya es llamado de lluvia. Nótese que la fórmula de compás ha cambiado mostrando más movimiento en la pieza.

Figura 97 - Solo del violoncello

The musical score for Figure 97 consists of four staves. The top staff is for Violin (Vln.), the second for Viola (Vla.), the third for Violoncello (Vc.), and the bottom for Contrabass (Gngs. Afin.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Vc. staff is highlighted with a blue box, and a blue line connects it to the Vln. and Vla. staves, indicating a solo performance. A dynamic marking of *mp* is present in the Vc. staff.

El solo del violoncello continúa junto con los pizzicatos de las otras cuerdas (violín y viola).

Figura 98 - Lluvia y ave

4

The musical score for Figure 98 consists of six staves. The top staff is for Flute (Fl.), the second for Oboe (Ob.), the third for Violin (Vln.), the fourth for Viola (Vla.), the fifth for Violoncello (Vc.), and the bottom for Contrabass (Gngs. Afin.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Fl. staff has a green annotation "Ave y lluvia tocan juntos" above it, with a yellow circle around a note. The Vln. and Vla. staves have a blue annotation "Luvia y ave tocan juntos" above them. The Vc. staff has a blue annotation "Expresión" above it. Dynamic markings include *f cresc.*, *mf*, and *mp*. Performance instructions include "Expresión Gracioso jugueton", "arco", and "pizz.". A blue line connects the Vln., Vla., and Vc. staves.

La lluvia en su manera más tranquila va acorde con el ave cantando. En esta sección, traté de crear un ambiente para los instrumentos

Figura 99 - Aves imitandose

En el compás 38 la flauta hace una pregunta y enseguida de forma imitativa la otra ave representada por el oboe responde de igual manera (cuadros amarillos). La lluvia comienza a caer un poco más y está representada con fusas en los compases 38 y 39.

Figura 100 - Parte B

Una nueva sección entra en la que podemos observar a los gongs haciendo referencia a los truenos. La lluvia representada por el violín y la viola comienza a tener más variación rítmica. Obsérvese también que la cifra de compás ha cambiado.

Figura 101 - Parte B continuación

5

En esta sección de continuación podemos ver cómo la lluvia representada por instrumentos de cuerda ya no hacen pizzicatos, sino que ahora están tocando con arco para darle más fuerza y sonoridad a la lluvia. El violoncello y viola cuentan con algunas ornamentaciones para dar la sensación de inestabilidad junto con una variación rítmica.

Figura 102 - Continuación

Podemos observar que la tensión por parte de las cuerdas va surgiendo en el compás 49 y 50 para luego caer en la tormenta. El ave representada por la flauta (compás 51) hace una pregunta pero no es respondida de manera imitativa como anteriormente por causa del caos de la próxima lluvia que está llegando.

Figura 103 - Tormenta comenzando

Se puede observar que en el compás 52 y 53 (cuadros azules) la tensión rítmica también va creciendo en referencia a la lluvia. El oboe, que responde a la flauta (cuadro verde en el compás 53), hace una respuesta incoherente por la confusión de la tempestad que va a ocurrir. En conjunto en todo este campo armónico están los gongs en referencia a los truenos siendo tocados más fuertes (cuadros en lila) con algunas articulaciones.

Figura 104 - Tormenta

En el compás 55 caen pequeñas gotas dándole así el inicio de la tormenta en el compás 56. Viola y violoncello hacen fusas para caracterizar la lluvia (compás 56, 58). El violín hace doble mordente para todas las notas en el compás 57 para dar más fuerza y caos a la lluvia. Podemos observar también como los truenos continúan más fuertes con ornamentos y articulaciones.

Figura 105 - Continuación de la tormenta

59

Fl.

Ob.

Vln.

Vla.

Vc.

Gngs. Afin.

Ornamento: línea de trino

Ornamentación: doble mordente inferior

Ornamentación: línea de trino

Ornamentación: doble mordente inferior

temblor

arco

arco

temblor

temblor

cresc.

gliss.

gliss.

En el compás 59 se puede observar como el ave canta en modo de confusión por causa de la lluvia extensa y fuerte (todas las notas de este compás llevan ornamentación). En el compás 60 se puede observar el caos de toda la tempestad (instrumentos con trinos y glissandos). Seguidamente de el gong haciendo énfasis en los truenos en el compás 61.

Figura 106 - Tempestad Llegando a su final

En todas las notas

62

Fl.

Ob.

Vln.

Vla.

Vc.

Gngs. Afin.

En todas las notas

En todas las notas

En todas las notas

gliss.

gliss.

gliss.

gliss.

7

La caótica lluvia va llegando a su final para darle paso a la siguiente sección.

Figura 107 - Parte C

C ♩ = 70

Después de la tormenta un poco de tristeza e incertidumbre

65

Fl.

Ob.

Vln.

Vla.

Vc.

arco

mp

Expresión

arco

mp

Expresión

arco

mp

Expresión

cresc. -

Llega la parte C con un poco de tristeza e incertidumbre, pues la lluvia

dejó mucho caos en la anterior sección. Podemos observar que la sección de cuerdas está haciendo un paisaje armónico para darle entrada a los otros instrumentos.

Figura 108 - Solo de oboe

8

68

Fl.

mf

Ob.

Solo

Vln.

Vla.

Gm mp Bb

Vc.

f

Gngs. Afín.

Vuelven las aves (vientos) haciendo imitación entre ellas en el compás 68 y 69, seguido de un solo de oboe en el compás 70 con un contracanto por parte del violoncello.

Figura 109 - Continuación del solo y contracanto

72

Fl.

Ob.

Vln.

Vla.

Vc.

Gngs. Afín.

Expresión

Expresión

Expresión

Figura 110 - Solo de oboe

75

Fl.

Ob.

Vln.

Vla.

Vc.

Gngs. Afin.

mp

Expressão

f

cresc. -----

mp

Gm

mp

A partir del compás 75 en adelante llega el solo de oboe en representación a un ave cantando por la lluvia. Los demás instrumentos solo acompañan

Figura 111 - Continuación de solo de oboe

9

79

Fl.

Ob.

Vln.

Vla.

Vc.

Gngs. Afin.

f

ff

f

f

Figura 112 - Continuación de solo de oboe

83

Fl.

Ob.

Vln. *cresc.*

Vla.

Vc.

Gngs. Afin.

D

Figura 113 - Continuación de solo de oboe.

D

La lluvia esta comenzandon a calmarse cada vez mas, pero aún queda un poco de nostalgia

Fl.

Ob.

Vln. *ff dim. Expresión* *pizz.*

Vla. *Esperar cerca de 5 segundos* *mf pizz.*

Vc. *Esperar cerca de 5 segundos* *mf cresc.*

Gngs. Afin.

Esperar cerca de 5 segundos

En el compás 88 cierra el solo de oboe, el cual nos ha demostrado su inquietud y su forma de percibir la lluvia. Los instrumentos de cuerda en todo este solo han dando un colchón armónico para el desenvolvimiento del oboe. Seguidamente en el compás 90 tenemos cinco segundos de espera, haciendo esto referencia a los pocos segundos en que se detienen las gotas constantes de lluvia. En el compás 91 comienza la parte D con unos pizzicatos

Figura 114 - Solo de violoncello

10

91

Fl.

Ob.

Vln.

Vla.

Ve.

Gngs. Afin.

mf cresc. *Expresión, soto* *f*

pizz. *p* *f*

En el compás 91 podemos observar como el violoncello que antes formaba parte de la lluvia ahora forma parte de un ecosistema unido junto a las aves que cantan. Dándole un cierto protagonismo en este solo. En el compás 94 se observa que la cifra de compás volvió a cambiar. Con estos cambios en la cifra de compás quiero demostrar como todo clima de naturaleza puede ser cambiante, desde lluvias repentinas, hasta un sol abrasador en un instante, sobre todo si estamos en época de otoño.

Figura 115 - Continuación

Fl.

Ob.

Vln.

Vla.

Ve.

Gngs. Afin.

mf *f* *f* *f*

Dm

El solo de violoncello continúa pero esta vez se le unen las aves. La flauta hace una frase en el compás 97 y el oboe seguidamente la imita en el compás 98.

Figura 116 - Llegando al final de una sección

102

Fl. *Expresión, dúo*

Ob. *Expresión, dúo*

Vln.

Vla. *f*

Vc.

Gngs. Afin. *tr*
pp

En el compás 102 podemos observar como la flauta y el oboe hacen frases un poco parecidas rítmicamente cantando así en dúo. En los compases 104 y 105 se perciben algunos pizzicatos en referencia a algunas gotitas de agua.

Figura 117 - Gotitas de lluvia cayendo

106

Fl.

Ob.

Vln. *Gotitas cayendo*

Vla. *pizz.*

Vc. *f* *pizz.*

Gngs. Afin.

En el compás 106 podemos observar a las cuerdas haciendo la representación de algunas gotitas de lluvia cayendo

Figura 118 - Continuación

110

Fl.

Ob.

Vln. pizz.

Vla. pizz.

Vc. pizz. f

Gngs. Afin. dim.

Aves cantando de nuevo

En el compás 110 las gotitas escasas continúan cayendo por parte de los instrumentos de cuerda, seguidamente aparecen aves cantando con ornamentaciones (flauta y oboe).

Figura 119 - Parte A'

114

Fl.

Ob.

Vln. pizz.

Vla. pizz. mf

Vc. ff

Gngs. Afin. mf

Momento de calma y silencio

Expresión, firmeza

Expresión, firmeza y dejar sonar

Solo algunas gotas de lluvia quedan, vuelve la calma al paisaje de otoño.

$\text{♩} = 120$

Podemos observar como en el compás 114 queda un compás en blanco. Este es un momento de calma y silencio en referencia a los momentos calmos cuando termina una intensa lluvia. A partir del compás 115 el tempo vuelve a como estaba en un inicio de la pieza. Las cuerdas vuelven a hacer pizzicatos dando ese colchón armónico para todo el paisaje.

Figura 120 - Paisaje de otoño

12

Musical score for Figure 120, 'Paisaje de otoño', starting at measure 121. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Gongos Afines (Gngs. Afin.). Annotations include 'gotas' (rain) with blue arrows pointing to the strings, 'mf Expresión juguetón' with a green arrow pointing to the flute, and circled 'S' marks above the flute staff. Dynamics range from p to mf.

Se puede observar que en el compás 121 vuelven las gotas que estaban en un inicio de la pieza. Se observa también que las aves a los pocos vuelven a cantar a partir del compás 122 en adelante, se puede observar sus ornamentos (círculos en verde). Por su parte los truenos van apareciendo pero ya no con una intensidad muy fuerte como antes, está vez su aparición es esporádica.

Figura 121 - Continuación

Musical score for Figure 121, 'Continuación', starting at measure 127. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Gongos Afines (Gngs. Afin.). Annotations include 'mp', 'cresc.', 'p', and 'mf' dynamics. The flute part is prominent, and the strings continue with 'gotas'.

Esta vez la melodía que en un inicio la llevaba la flauta ahora la lleva el oboe a partir del compás 127 en compañía de las gotas de lluvia y los pocos truenos que van apareciendo raramente.

Figura 122 - Continuación

Musical score for Figure 122, measures 133-136. The score is for a full orchestra. The instruments are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Strings (Gngs. Afin.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score starts at measure 133. The Flute part has trills (tr) in measures 135 and 136. The Oboe part has a long note in measure 134 with the instruction "Expresión alegre". The Violin part has dynamics mp, mf, and f. The Viola part has dynamics mf and f. The Violoncello part has dynamics f and mf. The Strings part has dynamics f and mf. The score ends at measure 136.

Aparece nuevamente la flauta dando sus pequeños cantos con trinos en el compás 135 y 136, en compañía de las gotas de lluvia por parte de los pizzicatos de las cuerdas.

Figura 123 - Final

Musical score for Figure 123, measures 139-143. The score is for a full orchestra. The instruments are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Strings (Gngs. Afin.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score starts at measure 139. The Flute and Oboe parts are silent. The Violin part has dynamics mf. The Viola part has dynamics mf and f, and includes the instruction "pizz.". The Violoncello part has dynamics f and mf, and includes the instruction "pizz.". The Strings part has dynamics f and mf, and includes the instruction "dim.". The score ends at measure 143.

Llegando al final con pocas gotas de lluvia al igual que el comienzo de la

pieza.

Conclusiones de la pieza musical instrumental *Lluvia de septiembre*: esta pieza musical se destaca por traer consigo elementos clave de la música programática como una historia en específico con referencia en una fotografía. Podemos observar una amplia gama de los materiales musicales por ejemplo: (la intensificación de cromatismos y el uso libre de colores tímbricos). En esta composición intento que cada cambio de tonalidad lleve a despertar emociones así como en la teoría de los afectos, emociones de alegría, tristeza, furia. Además de un diálogo emocional que transporte al oyente a vivir una experiencia sonora creada a partir de la observación de una fotografía, tomando en cuenta los sonidos referenciales externos de la naturaleza e intentando plasmarlos sonoramente. Cada detalle fue creado para entender el diálogo que hay entre las aves, la lluvia y su naturaleza, intentando traer así una experiencia rica en expresividad e imaginación.

3 CONSIDERACIONES FINALES

A lo largo de este trabajo abordé varios conceptos teóricos como mimesis, retórica y referencialidad, y cómo estos han evolucionado a lo largo de la historia de la música. Pasando desde la antigua Grecia y su relación con el arte y la naturaleza, evolucionando en la Edad Media, Renacimiento y Barroco en donde la teoría de los afectos tomó protagonismo, pasando por el Clasicismo y Romanticismo en donde la mimesis evolucionó a música programática, llegando así a las experimentaciones sonoras del siglo XX en donde vuelve a ser reinterpretada por corrientes como el Futurismo en la cual la era industrial exploró sus sonidos. Asimismo en la retórica, podemos apreciar cómo esta ha sido un recurso clave para la música, vinculando así un discurso musical con la utilización de figuras retóricas y tópicos musicales buscando persuadir y emocionar al oyente. Finalmente con el concepto de referencialidad en música, podemos entenderla como la relación del sonido y su contexto o inspiración externa.

En síntesis, llegué a la conclusión de que mis composiciones son el resultado de este diálogo histórico musical, por que en cada pieza intento capturar emociones y sonoridades que me rodean intentando re interpretarlas en base a mi percepción, llegando a integrar la riqueza musical tradicional con un poco de mi visión contemporánea. Dando un pequeño lugar a un lenguaje musical que intenta conectar el pasado con mi realidad imaginaria artística actual.

REFERENCIAS

- ARAÚJO, Paulo Jorge Miranda. **O ensino das ciências musicais e a retórica: discurso musical no período barroco**. 2016. 99 f. Dissertação (Mestrado em Ensino de Música) - Universidade do Minho, Braga, 2016. Disponível em: <https://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/43899>. Acesso em: 5 set. 2024.
- BROWN, Howard Mayer. Emulation, competition, and homage: imitation and theories of imitation in the renaissance. **Journal of the American Musicological Society**, Brunswick, v. 35, n. 1, p. 1–48, 1982. ISSN 15473848. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/831286>. Acesso em: 23 set. 2013.
- CÁRDENAS, Julián Andrés Cárdenas. **Análisis desde dos perspectivas de la pieza Paths del compositor Tōru Takemitsu**. 2014. 26 f. TCC (Graduação em Música) - Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, 2014. Disponível em: <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/11748>. Acesso em: 24 maio. 2023.
- CHANAL, Lucas Bidon. La mimesis romántica. Novalis, Friedrich Schlegel y la superación del principio de imitación. **Boletín de Estética**, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, n. 14, p. 51–66, 2010. ISSN 1668-7132. Disponível em: <https://boletindeestetica.com.ar/index.php/boletin/article/view/205>. Acesso em: 8 set. 2024.
- DAVID, Pedro Leal. Em busca de uma poética composicional: Teoria das Tópicas e intertextualidade na elaboração de uma Peça de Música-teatro. *In: VI SIMPOSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA*, 2020, Rio de Janeiro. **Anais [...]**. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), 2020, p. 26–36. Disponível em: <https://seer.unirio.br/simpom/article/view/10654>. Acesso em: 7 set. 2024.
- FERREIRA, Goularte. **Aspectos de referencialidade na composição de música eletroacústica**. 2010. 177 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2010. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20201001200609/https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/26037>. Acesso em: 8 set. 2024.
- GARBUIO, Rafael Luís. O madrigal *Da le belle contrade d'oriente* – a escrita do compositor Cipriano da Rore como marco inicial da Música do Maneirismo. *In: XXX CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (ANPPOM): INTERAÇÕES ENTRE MERCADO, INOVAÇÃO E POLÍTICAS PÚBLICAS*, 2020, Manaus. **Anais [...]**. Manaus: Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM), 2020, p. 1–10. Disponível em: <https://anppom-congressos.org.br/index.php/30anppom/30CongrAnppom/paper/view/145>. Acesso em: 7 set. 2024.
- HAUSER, Arnold. O conceito de maneirismo. *In: Maneirismo: a crise da renascença e o surgimento da arte moderna*. Tradução: Jacob Guinsburg, Magda França. 2ª ed. São Paulo: Perpestiva, 1993. p. 15–23. ISBN 978-85-273-0356-9.
- HELLER, Wendy. La música barroca en los comienzos de la Europa Moderna. *In: La música en el Barroco*. Tradução: Juan Gonzales Castela, Martínez Peñuela. 1ª ed. Madrid: Akal, 2017. p. 13–32. ISBN 978-84-460-4781-0.

KRAUSE, Bernie. O som é meu mestre. *In: A grande orquestra da natureza. descobrindo as origens da música no mundo selvagem*. Tradução: Ivan Weisz Kuck. 1ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2013. p. 17–38. ISBN 978-85-378-1111-5.

LIUT, Martín. De fronteras y horizontes: música y arte sonoro. **Clang**, La Plata, n. 2, p. 45–51, 2008. ISSN 1850-3381. Disponível em: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/49213>. Acesso em: 8 set. 2024.

MARTÍNEZ, Martín Páez. Retórica en la música barroca: una síntesis de los presupuestos teóricos de la retórica musical. **Asociación Argentina de Retórica (AAR)**, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, v. 6, n. 1, p. 51–72, 2016. ISSN 1853-6034. Disponível em: <https://www.aaretorica.org/revista/index.php/retor/issue/view/13>. Acesso em: 8 set. 2024.

MARTON, Silmara Lúdia. **Música, filosofia formação: Por uma escuta sensível ao mundo**. 2005. 180 f. Tese (Dissertação em Educação) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Natal, 2005. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/browse?type=author&value=Marton%2C+Silmara+L%C3%ADdia>. Acesso em: 21 set. 2024.

MARTON, Silmara Lúdia. **Paisagens sonoras, tempos e autoformação**. 2008. 201 f. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Natal, 2008. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/14159>. Acesso em: 8 set. 2024.

MEDEIROS, Ugo Pate. A origem das paisagens musicais: paisagens sonoras, as quatro estações de vivaldi e o romantismo. **Geografia**, Rio Claro, v. 47, n. 1, p. 1–17, 2022. ISSN 1983-8700. DOI <https://doi.org/10.5016/geografia.v47i1.16143>. Disponível em: <https://www.periodicos.rc.biblioteca.unesp.br/index.php/ageteo/article/view/16143>. Acesso em: 8 set. 2024.

MORENO, Josefa Lacárcel. Psicología de la música y emoción musical. **Educatio Siglo XXI**, Múrcia, v. 20–21, p. 213–226, 2003. ISSN 1989-466X. DOI <https://doi.org/10.6018/educatio>. Disponível em: <https://revistas.um.es/educatio/article/view/138>. Acesso em: 8 set. 2024.

NEUBAUER, John. **La emancipación de la música: el alejamiento de la mimesis en la estética del siglo XVIII**. Tradução: Francisco Giménez Gracia. 1ª ed. Madrid: Visor Dis, 1992. 344 p. (Colección La balsa de la Medusa, 57). ISBN 978-84-7774-557-0.

NICOLÁS, Ana María Botella. El paisaje sonoro como arte sonoro. **Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas**, Bogotá, v. 15, n. 1, p. 112–125, 2019. ISSN 2215-9959, 1794-6670. DOI [10.11144/javeriana.mavae15-1.epsc](https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae15-1.epsc). Disponível em: <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cma/article/view/26319>. Acesso em: 9 maio. 2023.

NIKLISON, Santiago. La mimesis y la verdad de la apariencia. **Studium. Filosofía y Teología**, San Miguel de Tucumán, v. 5, n. 9, p. 87–102, 2002. ISSN 2591-426X. Disponível em: <https://revistas.unsta.edu.ar/index.php/Studium/article/view/769>. Acesso em: 8 set. 2024.

OLIVEIRA, Guilherme Magalhães. **Os princípios cosmológicos de Filolau e a música**. 2010. 101 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Pontifícia Universidade Católica de São

Paulo PUC-SP, São Paulo, 2010. Disponível em:

<https://tede2.pucsp.br/handle/handle/11538>. Acesso em: 8 set. 2024.

PANGOL, Poveda. **Primer movimiento del cuarteto de cuerdas K.458 “La caza” de W. A. Mozart, clasificación y análisis de los tópicos musicales**. 2024. 54 f. Monografía (Licenciatura en Artes Musicales) - Universidad de Cuenca, Cuenca, 2024. Disponível em: <http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/43939>. Acesso em: 8 set. 2024.

PÉRSICO, Gabriel. Retórica y música barroca: una posible hermenéutica. **Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”**, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, v. 25, n. 25, p. 545–568, 2011. Disponível em: <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/897>. Acesso em: 8 set. 2024.

PIEIDADE, Acacio Tadeu de Camargo. A teoria das tópicas e a musicalidade brasileira: reflexões sobre a retoricidade na música. **El Oído Pensante**, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, v. 1, n. 1, p. 1–23, 2013. ISSN 2250-7116. Disponível em: <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/oidopensante/article/view/7065>. Acesso em: 8 set. 2024.

PIEIDADE, Acacio Tadeu de Camargo; FALQUEIRO, Allan Medeiros. A retórica musical da mpb: uma análise de duas canções brasileiras. **DAPesquisa**, Florianópolis, v. 2, n. 4, p. 463–471, 2007. ISSN 1808-3129. DOI <https://doi.org/10.5965/1808312902042007463>. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/16641>. Acesso em: 8 set. 2024.

RAFFAELLI, Rafael; MAKOWIECKY, Sandra. Sobre a representação da natureza na pintura ocidental: mimesis e disegno interno. **Cadernos de Pesquisa Interdisciplinar em Ciências Humanas**, Florianópolis, v. 1, n. 11, p. 1–19, 2000. ISSN 19848951. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/cadernosdepesquisa/article/view/1693>. Acesso em: 8 set. 2024.

RATNER, Leonard Gilbert. Teorías del XVIII sobre la estructura del periodo musical. Tradução: Isabel García Adánez. **Quodlibet**, Alcalá de Henares, n. 12, p. 37–51, 1998. ISSN 2660-4582. DOI [10.37536/quodlibet](https://doi.org/10.37536/quodlibet). Disponível em: <https://ebuah.uah.es/dspace/handle/10017/35841>. Acesso em: 8 set. 2024.

VIDEIRA, Mário. Eduard Hanslick e a polêmica contra sentimentos na música. **Música Hodie**, Goiânia, v. 5, n. 2, p. 43–51, 2005. ISSN 2317-6776. DOI <https://doi.org/10.5216/mh.v5i2.2471>. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/musica/article/view/2471>. Acesso em: 8 set. 2024.

WILFING, Alexander. Meaning and value in romantic musical aesthetics. In: TAYLOR, Benedict (ed.). **The Cambridge Companion to Music and Romanticism**. 1ª ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2021. p. 183–198. (Collection Cambridge Companions to Music).

ZINAR, Ruth. Stravinsky and His Latin Texts. **College Music Symposium**, Missoula, v. 18, n. 2, p. 176–188, 1978. ISSN 0069-5696. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/40373983>. Acesso em: 21 set. 2024.