



ESCUELA DE MÚSICA

LA DANZA EN LA PALABRA

Trabajo de Titulación presentado en conformidad con los requisitos establecidos
para optar por el título de Licenciatura en Música

Profesor Guía
Diego Carlisky

Autor
Alessandro Vanoni Rueda

Año
2017

DECLARACIÓN PROFESOR GUÍA

“Declaro haber dirigido este trabajo a través de reuniones periódicas con el estudiante, orientado sus conocimientos y competencias para un eficiente desarrollo del tema escogido y dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajo de Titulación.”

Diego Carlisky
TC Músico Profesional EMBA
C.I. 1755854419

DECLARACIÓN PROFESOR CORRECTOR

“Declaro haber revisado este trabajo, dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación”.

Lenin Estrella
Licenciado en Música
C.I 1711933695

DECLARACIÓN DE AUTORÍA DEL ESTUDIANTE

“Declaro que este trabajo es original, de mi autoría, que se han citado las fuentes correspondientes y que en su ejecución se respetaron las disposiciones legales que protegen los derechos de autor vigentes”

Alessandro Vanoni R.

C.I. 1715968796

AGRADECIMIENTOS

A mi familia

Elsa, Ana Carolina León, José,
Giancarlo por todo el apoyo y amor,

A Daniel Mancero por la amistad
y luz en mi estudio musical

A la Escuela de Música,
los profesores y los panas

DEDICATORIA
A todo espíritu libre

RESUMEN

Este trabajo se enfoca y aborda el proceso de creación musical a partir del lenguaje, usando como puente al estructuralismo lingüístico y musical. Toma estos como postura estética de experimentación en el desarrollo creativo para conectar a la música y la palabra. La investigación propone:

- Usar al signo como posible punto de encuentro para relacionar la danza y la poesía; la danza no vista desde su perspectiva de actividad artística sino como el movimiento de un cuerpo sonoro, es decir del lenguaje, representando el ritmo y la melodía que son propios del mismo, y la poesía como la forma literaria más musical que permita aunar tres modelos que se interrelacionan -música, danza y lenguaje- a partir de una estructura propuesta por el autor (Sonido-Forma-Ritmo-Sintaxis).
- Hacer un recorrido histórico del concepto de música absoluta en la época de la Ilustración para proponer y evidenciar la relación entre música y palabra, partiendo de que la palabra es un fenómeno sonoro.
- Aplicar la técnica de escritura modal (modos rítmicos) para conectar a la música y la palabra, haciendo uso de esta para el sustento y desarrollo de dos de las cuatro composiciones en formatos a piano solo y a dúo: piano y voz.
- Apoyar la idea de que la música es un fenómeno sonoro, los signos hablados pueden ser, así mismo, considerados una posible fuente de creación musical.

ABSTRACT

This paper focuses on the process of musical creation starting from the language. It uses, as a bridge, the linguistic and musical structuralism, in order to take an aesthetic posture of experimentation in creative development to connect the music and the word. It proposes:

- To use the sign as possible point of encounter to relate the dance and the poetry; dance not seen from its perspective of artistic activity, but as a sound body movement, i.e. of the language, representing the rhythm and the melody that are unique to it, and poetry as the most literary musical form that allows to combine three models that are involved, music, dance and language, from a structure proposed by the author (Sound-Form-Rhythm-Syntax).
- To take a historical tour of the concept of absolute music at the time of the enlightenment to propose and show the relationship between music and word, starting from the fact that the word is a sonic phenomenon.
- To apply the use of the modal writing technique (rhythmic modes) to connect the music and the word, making use of it for the sustenance and development of two of the four compositions in single piano and duet formats: piano and voice.
- To support the idea that music is a sound phenomenon; spoken signs can also be considered a possible source of musical creation.

INDICE

Introducción.....	1
1. Capítulo I: La Música y la Palabra	5
1.1. Música Absoluta: Concepto e Historia	7
1.2. Estética en el Siglo XVIII: Antecedentes conceptuales de la música absoluta	11
2. Capítulo II: Música y Lenguaje.....	13
2.1. Estructuralismo: Historia y Concepto	16
2.2. Lingüística Estructural: Signo Lingüístico	18
2.2.1. Signo lingüístico	19
2.3. Estructuralismo y Música	21
2.3.1. Una Visión Estructuralista en la Creación Musical	24
3. Capítulo III: Poesía y Música	29
3.1. Poesía y Música: Concepto y Relación.....	30
4. Capítulo IV: Desarrollo de la obra	34
4.1. Discurso de Un Recién Nacido	37
4.2. In-Significante	43
4.3. Plegaria y Danza.....	51
4.4. La Danza en la Palabra.....	61
5. Conclusiones y Recomendaciones	66
5.1. Conclusiones.....	66
5.2. Recomendaciones	68
Referencias	69
Anexos	71

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Unidades Musicales y Lingüísticas	15
Figura 2. Modos rítmicos.....	33
Figura 3. Discurso de un recién nacido.....	42
Figura 4. In Significante.....	50
Figura 5. Plegaria y danza.	60
Figura 6. Partitura la danza en la palabra	65

Introducción

Las maneras en que el hombre ha tratado de comunicar su forma de percibir la realidad, tanto en grupos sociales como individualmente ante un entorno, son infinitas. La necesidad de expresar sus emociones y pensamientos lo llevó a encontrar las formas apropiadas para ello, las cuales solamente pueden ser percibidas por medio de los sentidos. Esta comunicación se ha dado a través de modos de expresión o lenguajes que llegaron a convertirse en actividades artísticas y culturales como la música, la pintura, la escultura, la poesía, la danza y el teatro. A su vez, estas han sido la manifestación de un cúmulo de sensaciones y vivencias que reflejan ideas de una época, no solo para la mente creadora, ya que también sirven y asumen de forma amplificada al descontento de filosofías, estéticas y cosmovisiones de un entorno social.

Dentro de estas expresiones artísticas, la música y la palabra tienen una relación estrecha a lo largo de la historia del ser humano. La música no necesita de la palabra para ser lo que es o para ser comprendida. Sin embargo, en el siglo XVIII, período de la ilustración, hubo un paradigma estético en auge, sostenido por Rousseau con el cual se postulaba que la música necesita ser comprendida a través de la palabra, debido a que gracias a la palabra él veía a las lenguas como un conjunto de signos destinados a producir efectos determinados en el ser humano, y de esta manera se posibilita contar las experiencias humanas. También trataba a esas sensaciones o efectos producidos por las artes como signos o imágenes, y es gracias al signo que los seres humanos podían tener efectos morales y de conducta (Rousseau, 1761). Además, sobre esto persistía el paradigma platónico de que la música debe poseer armonía, ritmo y logos, es decir una relación de sonidos concordantes con la melodía y la superposición de ellos en su movimiento cronológico, y estos a su vez debían estar al servicio del concepto o la palabra, para generar un orden social y moral; es por esta razón que se evitaba a la música instrumental, pues se pensaba que la música sin el lenguaje objeto o

conceptual abandonaba al hombre a sus pasiones, al exceso y a la locura. No obstante, en el mismo período y contrariamente a estos postulados, otros pensadores como el enciclopedista Diderot -cercaño amigo de Rousseau- defendían la idea de una música absoluta, a la cual la entendían como una música desprovista de significados y descripciones, lejos de todo elemento extra musical; una música relacionada directamente con su propio origen y con su mundo sonoro; es decir, la construcción de una idea sonora y el desarrollo de una sintaxis musical, donde las doce notas que constituyen nuestro sistema tonal se comparan con el conjunto de fonemas de una lengua. En este sentir Batteux, compatriota de Denis Diderot, planteó que la música hablaba a través de los tonos: "Ese lenguaje me es natural: si no lo entendiera es que el Arte ha corrompido a la Naturaleza, en lugar de perfeccionarla" (G. Downs, 2015, pág. 21)

La similitud entre música y lenguaje verbal se sostiene en que los dos se presentan básicamente como secuencias de sonidos, consecuentemente son expresiones lineales con una orientación cronológica o de tiempo. Saussure afirma que el símbolo lingüístico comprende dos términos que están interrelacionados recíprocamente y están almacenados en la mente (son psíquicos). El uno es el significado, que representa el concepto o imagen y sus características generales. El otro es el significante, que es la concatenación de sonidos que forman las palabras (De Saussure, 1916). Según Jung, llamamos símbolo a un término, un nombre o una imagen que puede ser conocido en la vida diaria aunque posea connotaciones específicas, además de su significado corriente y obvio (Jung, 1964). Pudiendo sintetizarse en que el símbolo es una forma de exteriorizar una idea común.

Sobre esta base, este trabajo tiene como objetivo principal el ensayo experimental entre la danza (como fenómeno de representación musical del ritmo y melodía propios de un lenguaje) y la palabra (como fenómeno de representación "universal¹"), es así que, tomando como referencia a la poesía como la forma más musical que existe en la lengua por poseer ritmo, métrica y cadencias; y considerando las relaciones musicales que posee la palabra, se

busca explorar las posibilidades tímbricas, rítmicas y sonoras que brinda el lenguaje para el desarrollo de las cuatro composiciones que sirven de ejemplo para proponer una estructura de creación musical que parte de la música como terreno de experimentación más la palabra como el medio que permite estructurar esta experimentación.

Uno de los objetivos y motivaciones de esta investigación es usar al signo en el proceso de creación musical a partir de una visión estructuralista, y experimentar una forma de creación con el material sonoro y musical que brinda la palabra.

Con esta premisa, este trabajo se desarrollará en cuatro partes:

La línea conductora de un primer capítulo será poner en evidencia el recorrido histórico y la relación existente entre la música y la palabra, desarrollando la evolución del concepto de música absoluta entre los siglos XVII al XX para visibilizar que es lo que esta propone, de esta manera se podrá enfocar como este concepto construye un posible puente entre la palabra como fenómeno sonoro y la música. Luego se tomará y narrará el debate estético que hubo en el siglo XVIII porque es ahí donde se vuelve más profundo el concepto de música absoluta y su fundamental importancia al liberar a la música de las ataduras del lenguaje conceptual, marcando la clara diferencia estética existente en la época de la Ilustración entre música pura y la música como imitación.

El eje principal del segundo capítulo será la música y lenguaje; evidenciando la postura estructuralista que toma el autor para el desarrollo de su propuesta estética, se plantearán los conceptos y desarrollo histórico del Estructuralismo como una forma de pensamiento que puede ser aplicado a otra ciencia como es la música, se propone una estructura metodológica que a través del lenguaje (la poesía), permita ligar tres modelos diferentes como son la música, la danza como movimiento ordenado de un sonido o cuerpo sonoro,

y la palabra, para el desarrollo de la composición musical, enfatizando así la visión personal del autor basada en los modelos estructurales.

En el tercer capítulo se abordará los conceptos de poesía y la razón que llevó al autor a tomar a la poesía como la forma más musical del lenguaje, por poseer ritmo, métrica y cadencias, para evidenciar su relación con lo musical; también se registrará la metodología heredada de medición musical a partir de la poética latina y griega conocida como pies métricos o notación modal que sirven de base y sustento para aplicarlos en dos composiciones de este trabajo. Es así como se busca manifestar la relación musical que tiene la poesía en la palabra y como concepto que une a todas las artes.

Para finalizar, se pondrá en evidencia como esta investigación sugiere una estructura metodológica que sirve para la creación musical, partiendo desde el lenguaje como fenómeno sonoro, para sustentar así la estructura propuesta por el autor y ligar desde la poesía como forma musical del lenguaje a la danza como movimiento de un sonido o cuerpo sonoro, la música y la palabra. Lo que significa, evidenciar su postura estética de que la palabra como fenómeno sonoro es un posible móvil de creación musical.

Notas:

1 Lo universal o universo es todo cuanto hay. En filosofía, se refiere a lo que es común a un conjunto de “entes”, es decir algo en común a un conjunto de cosas que existen o pueden existir, por ejemplo: la música y la palabra pertenecen al universo sonido. Es por esto que la palabra y la música a pesar de ser diferentes el sonido está presente en ellas..

1. Capítulo I: La Música y la Palabra

Este capítulo hará un breve recorrido histórico-filosófico en la relación de la música y la palabra; se parte desde el origen mítico de esta relación planteado por Rousseau, para así evidenciar el cambio de paradigma que existió entre la música absoluta y la música como imitación a partir del siglo XVII, época donde por primera vez se ponía en duda el planteamiento platónico que argumentaba que la música estaba formada por armonía, ritmo y logos; y se avanza hasta su expansión en el siglo XX. A partir de este trayecto y apoyados en los trabajos de Madrid, Nietzsche y Dahlhaus, desarrollaremos la evolución del concepto de música absoluta, ubicándonos en el pensamiento estético del siglo XVIII, porque es aquí donde el concepto se vuelve más profundo y la música se libera de las ataduras del lenguaje verbal, marcando una visible y fuerte diferencia estética en la época de la Ilustración entre música pura y la música como imitación.

El nacimiento en conjunto de la lengua y la música nos llega a través del mito, en un inicio no existía otra música más que la melodía del sonido modulado de la palabra; los acentos formaban el canto, las cantidades el ritmo y se hablaba de igual manera por medio de los sonidos como por el ritmo y las articulaciones vocales; declarando que medida, ritmo y sonido modulado son superestructuras de la palabra, es así que para Rousseau la civilización ha hecho que las lenguas queden desprovistas de su melodiocidad (Rousseau, 1761).

Dahlhaus (Dahlhaus, 1999) nos recalca que desde la antigüedad se hablaba de una música relacionada con la palabra, y el pensamiento estético heredado de Platón planteaba que la música consta de armonía, ritmo y logos; no fue hasta el siglo XVII que se puso en duda que la música sin lenguaje conceptual era una música reducida, disminuida en esencia.

A lo largo del tiempo, la relación de la música y la palabra ha ido creciendo y evolucionado a través de varias formas de pensamiento; en todos los pueblos la música siempre apareció ligada a la lírica, según (Nietzsche, 1871) de todos los lenguajes artísticos la música y la palabra son las que más se relacionan, es por esto que para estudiar el poema es importante considerar sus orígenes musicales, tal como para comprender el concepto de sonata es indispensable tener en cuenta a la cantata, cuyo sustento es obligatoriamente textual, y es así por ejemplo, la Sinfonía Pastoral de Beethoven es identificada como un poema sinfónico de origen extra musical. Otros de los casos en donde se visualiza una relación estrecha entre la música y la palabra son las óperas, los melodramas y comedias musicales, ya que sus orígenes argumentativos vienen de novelas, cuentos y obras teatrales; un libreto es un texto literario donde el escritor se pone al servicio de la música (Madrid, 2005).

Otras de las formas en las que se relacionan la música y la palabra es a través de la concatenación de sonidos por cuanto las dos poseen ritmo y resolución, además las dos son un fenómeno sonoro que puede ser percibido a través del oído, de hecho se puede cantar un poema y poemizar una melodía en donde se manifiesta un espacio de comunión en el que los dos lenguajes actúan en la misma dirección, es decir en el eje de la temporalidad. Por lo tanto, la música y la palabra se direccionan a un mismo objetivo, apoderarse de una realidad y una razón más profunda que conmociona al cuerpo, materia en constante vibración, a través de la expansión del sentimiento (triste, nostálgico, alegre, etc.) para aproximarnos a una visión del misterio de la vida y de las cosas (Madrid, 2005). Sin embargo, quien infravalora los aspectos lingüísticos en la música toma un paradigma estético de lo que es la música y lo que esta significa, tendencia que se ha propagado desde hace dos siglos como el modelo de música absoluta.

1.1. Música Absoluta: Concepto e Historia

A lo largo del tiempo, el estudio de la relación entre la música y la palabra llevó a los cuestionamientos que dieron origen al concepto de música absoluta, en donde se plantea que la música no necesita de la palabra para ser entendida, es por eso que es necesario tener en cuenta que hasta el siglo XVIII la música no fue considerada como parte de las bellas artes y era desterrada por los filósofos (G. Downs, 2015).

Las artes que entraban en esta categoría tenían como principio estético la imitación de la naturaleza como la poesía y la pintura. Este concepto de naturaleza durante el siglo XVII se empleaba como sinónimo de razón y de verdad, y mediante la imitación se podía embellecer la verdad racional. El placer que se encontraba en las artes era a través de la imitación de objetos capaces de producirnos pasiones, la imitación de la naturaleza reflejaba un cuidado en la selección de estos objetos, considerados interesantes y capaces de conmover; sin embargo, lo que conmovía no es el objeto que se imitaba, sino, el modo en que el artista lo imitaba. La música servía como un medio que acompañaba al drama y a la poesía, en ese siglo la música instrumental no tenía la capacidad de imitar nada, se la consideraba como un juego de placer y diversión, una caricia para el oído y un estímulo emotivo. Es así que estos conceptos en el siglo XVIII tienen otra postura, cuando la música ingresa al círculo de las bellas artes, el término de naturaleza se empleaba como un símbolo del sentimiento y la espontaneidad, y por medio de la imitación se lo usaba para indicar la verdad y el vínculo que debe mantener el arte con la realidad, es decir la concepción del arte como imitación de la naturaleza. Dentro de la ópera se limitaba a adornar con la música los conceptos expresados mediante las palabras, infravalorando a la música como arte autónoma (G. Downs, 2015).

Es gracias al enciclopedista Diderot que la música se sitúa por encima de las demás artes otorgándole el papel y la capacidad de un lenguaje, un

concepto revolucionario que lo evidenció en su teoría de las relaciones, donde plantea que el placer de la música consiste en la percepción de las relaciones que se dan entre los sonidos, para Diderot la percepción de las relaciones se encuentra más cerca al sentimiento que al intelecto, así no se vuelve necesario conocer esas relaciones y el alma alcanza el conocimiento sin ser consciente de las mismas (G. Downs, 2015).

La música absoluta, es la música instrumental autónoma, precisamente porque carece de concepto, de objeto y de objetivo, expresa sencilla y naturalmente el ser de la música. Es una música desprovista de todo elemento extra musical, sean estos (textos, programas, libretos, poemas, pinturas, etc.) una música lejos de las descripciones y significados, apartada de los afectos y sentimientos del mundo terrenal (Madrid, 2005).

Por consecuencia, se planteaba que no existe una relación necesaria entre la música y la palabra, su vínculo es meramente exterior; el momento en el que un músico compone una canción lírica, no se siente motivado ni por las imágenes ni por el lenguaje sentimental del texto, sino por el estímulo proveniente de la música, de ese modo la letra es solamente una expresión simbólica (Nietzsche, 1871). La música nunca puede ser un espacio al servicio de un texto, más bien la música siempre se sobrepone al texto, de lo contrario si la fuerza creadora (dionisíaca)¹ del compositor dependiera de cada uno de los gestos y palabras resultaría en una música mala (Nietzsche, 1871). La peor música, frente al mejor poema, representará el fondo dionisíaco, y el peor poema será reflejo de este fondo en la mejor música, ya que “el sonido apartado de la imagen es dionisíaco, y la imagen apartada, con el concepto y la palabra frente a la música es apolínea” (Nietzsche, 1871, pág. 11). Esto nos permite relacionar e introducir así a la palabra con su efecto meramente sonoro y musical, las palabras con capacidades de relaciones netamente musicales, relaciones de significantes y no relaciones conceptuales entregadas al servicio de la música, sino, una música inherente en las palabras.

Evidentemente, la relación entre la música y la palabra no es obligatoria, Wagner -viejo amigo y enemigo de Nietzsche- en su misa solemne usaba a las voces como instrumentos humanos, ya que el texto en estas composiciones religiosas no es engendrado según su significación conceptual, sino más bien es utilizado como material para el canto y por ende no trastorna el sentimiento musical, debido a que no despierta en el oyente representaciones lógicas, sino, pone formulas simbólicas de fe conocidas. De forma similar ocurre con una misa de Palestrina, una cantata de Bach, o un oratorio de Händel, cuando el oyente no toma parte del canto, y solo para los que cantan hay una lírica, una música vocal, lo que suena es considerado música absoluta.

En el siglo XVIII, los teóricos de la estética (como Rousseau, Voltaire) que se amparaban en el sentido común, pensaban que la música instrumental había llegado a ser un “ruido agradable” inferior a la lengua, mientras que para la metafísica romántica del arte se convirtió en un lenguaje superior a la lengua. A partir de la dicotomía estética la música instrumental comenzó a tener un papel importante y autónomo como obra de arte, la metafísica romántica influenciaba a la música con conceptos como la interioridad en sí, el alma, el espíritu en su subjetividad, el corazón humano constituye la esencia de las artes. Es en ese siglo donde se desarrolla el mayor debate estético y el auge de la música absoluta, debate que lo explicaremos en apartados posteriores.

En la primera mitad del siglo XIX la idea de música absoluta está aliada a un modelo estético cuya importancia básica era el concepto de lo poético, no como personificación de lo “literario”, sino como una substancia común a las diferentes artes; es así, como en la segunda mitad del siglo, frente a la teoría artística dominante en la estética de Schopenhauer, de Wagner y de Nietzsche, la música era considerada como expresión del “ser”² de las cosas, un lenguaje absoluto; la música no era como las artes restantes, que eran imagen de las ideas, sino, que era imagen de la voluntad misma o de la fuerza dionisiaca y por eso el efecto de la música es mucho más poderoso que las demás artes,

ya que estas nos dan el reflejo, mientras que la música nos muestra la esencia, es así como de la música solo se puede hablar por analogía, ya que es un lenguaje absoluto que ningún tipo de concepto o descripción abarcarían a describirla debido al privilegio absoluto que mantiene. Mientras que el lenguaje conceptual quedaba limitado a las “apariencias”, esto manifestaba la victoria de la idea de música absoluta dentro de la doctrina del drama musical. Aclarando así, que en este recorrido histórico la expresión de música absoluta procede de Richard Wagner y su pensamiento estético, que marcan el desarrollo de este concepto hasta el siglo XX (Dahlhaus, 1999).

Como resultado el sentimiento se contrapone al concepto por que el dominio que llega a tener la música instrumental es del sentimiento, simboliza la vida más íntima y secreta. La música se convierte en la forma más pura del sentimiento. Wagner a la música pura o instrumental atribuye una “expresión de lo infinito y lo indeterminado”, la teoría de esta música absoluta a la que se refiere Wagner, era la metafísica romántica, pero el término “infinita e indeterminada”, en lugar de corresponder como lenguaje de los espíritus, o del ser, debía tomar forma en lo finito y determinado, es decir el fundamento de todo lo que existe y se piensa, el ser real sensorial, es el ser sintiente. Así se plantea que la música absoluta se separa de sus raíces que son el lenguaje y la danza.

A lo largo del desarrollo estético en el pensamiento de Wagner, existen inconsistencias y contradicciones que lo alejan y lo acercan al origen del concepto de música absoluta, en unos casos, la música absoluta desligada de su origen en la danza y la palabra y en otros casos volviendo al origen del concepto y la relación de la danza con lo rítmico y de lo poético en la música instrumental.

A finales del siglo XIX, en el argot de la estética musical, el término “música absoluta” apareció como una referencia trivial de una música instrumental, que como sucede en todo lenguaje corriente se convirtió en

frases hechas y mientras los dilemas que construían la vida de los conceptos caían en el olvido y en algo puramente formal; la música absoluta se distinguía de la música de programa y por otro de la música vocal.

1.2. Estética en el Siglo XVIII: Antecedentes conceptuales de la música absoluta

El concepto de música absoluta es la idea que fundamenta toda la estética musical en la era clásico - romántica. Procede del romanticismo alemán y su sentimiento se debe a la poesía y a la filosofía alemana del siglo XVII.

En el siglo XVIII, mientras se intentaba imponer una teoría moral a las artes, una teoría que hablaba sobre cómo debía ser la convivencia social de los seres humanos, donde se preconizaba la forma burguesa de pensar, en la cual el empleo de la música de concierto sirve solo para pasar el rato y para la práctica de los instrumentos, y tanto los conciertos, las sinfonías, las sonatas y los solos únicamente representan un ruido vivo y no desagradable, pero que no da ocupación al corazón; en oposición a esa forma de pensamiento, existía la autonomía estética en la poesía y la pintura, que luego fue trasladada a la música instrumental o música absoluta, que dio nacimiento al principio del arte por el arte, provocado por tantos razonamientos filosóficos morales sobre el arte. La música instrumental sin concepto, sin objeto, ni objetivo era para el pensamiento burgués algo insignificante, como lo demuestra el discurso de Rousseau. Por otro lado, en la metafísica romántica se dice que la música instrumental como discurso sonoro o lenguaje de los sonidos es un intento de justificar la idea de que propiamente la música instrumental es en lo esencial lo mismo que la música vocal, es decir también ella puede y debe tocar el corazón; así lo señaló Johann Mattheson en 1739. (Dahlhaus, 1999)

La música instrumental todavía no autónoma, en defensa de estas sentencias burguesas, se apoyaba en un modelo de la música vocal, se amparaba en el método de la doctrina de los afectos y de la estética del

sentimiento; pero en un posterior desarrollo de un modelo autónomo de la música instrumental gobierna un rechazo a la interpretación sentimental de la música como “lenguaje del corazón”, o al menos a la mudanza de los afectos concretos en sentimientos dispersos o sentimientos abstractos, es así que surge el principio de autonomía de la música instrumental con una irritación polémica contra la cultura y la vida social de finales del siglo XVIII, despreciada por sus miras estrechas. En resonancia con ese principio de autonomía, la música instrumental, que hasta ese momento aparecía como una sombra de la música vocal, se elevó al orgullo de un modelo estético, de un “cambio de paradigma” estético musical. La idea de “música absoluta” como debe llamarse de aquí en adelante a la música instrumental autónoma define la creencia cabal de que la música instrumental como pura “estructura” vale por sí misma, alejada de los afectos del mundo terrenal imponiendo al puro y absoluto arte de los sonidos. (Dahlhaus, 1999)

Notas:

1 Es una dicotomía filosófica que se sustenta en la mitología griega, esta fue planteada por Nietzsche en el Nacimiento de la Tragedia argumentando que la conducta humana es fruto de estos dos impulsos. Lo Apolíneo refiere al orden, a los procesos lógicos y la capacidad de distinguir cosas y relacionarlas; es decir, la claridad. Lo Dionisiaco refiere al caos, lo pasional, lo oscuro, y la fuerza vital, la fuerza creadora. Así se sugiere que todo orden -lo Apolíneo- se sustenta bajo la fuerza Dionisiaca.

2 En la estética imperante, el concepto del ser se rebelaba contra la metafísica clásica y el mundo ideal y real de las cosas. Para esta visión la verdad era apariencia de las perspectivas psicológicas y del contenido de los sentimientos y deseos afectivos. Estas perspectivas desarrolladas en un nivel reflexivo de la consciencia, presentan la estructura móvil y cambiante del ser, el ser entregado a la corriente del devenir. La música expresa esa voluntad, ese devenir.

2. Capítulo II: Música y Lenguaje

En este capítulo se tomará en cuenta los aspectos relacionados con la música y el lenguaje, como es que la música llegó a tener un vínculo con el lenguaje verbal y como la podemos describir en términos de lenguaje, haciendo una comparación de las doce notas musicales con los fonemas existentes en la lengua. Se hará un recorrido histórico de cómo la lingüística al considerar como su par a la música, pues las dos son una secuencia de sonidos que se propagan en la línea de tiempo, puso interés en relacionarse con ella. Así conectamos la visión que se plantea a través del estructuralismo lingüístico desarrollando de manera breve la historia y los conceptos del estructuralismo y lo que este plantea, ejemplificando a varias de las estructuras que nacieron en las ciencias humanas como la psicología y la lingüística, para aterrizar con las investigaciones que fueron hechas por parte de Lévi Strauss para generar un modelo de análisis entre los mitos y la música, planteando el puente entre estructuralismo y música, que servirá para aplicar una visión estructuralista y metodológica para la experimentación en la composición musical de este trabajo.

La descripción de fenómenos musicales a través de términos lingüísticos lleva una larga historia en su utilización en la tradición occidental. Se debate de lenguaje musical, de frases y fraseo, de acentos, cadencias y sintaxis musical, pero por lo general no se ha pasado de un uso meramente metafórico de estos conceptos para facilitar la comprensión intuitiva de algunos términos básicos que existen en la teoría musical (Escandell Vidal , 1989).

Los dos conceptos, la música y el lenguaje presentan la analogía de mostrarse naturalmente como secuencias de sonidos, es decir de manifestaciones lineales que se desarrollan y suceden a nivel temporal o cronológico. El desarrollo evolutivo de la Lingüística en el siglo XX ha aumentado el interés por dicha similitud y ha empezado a mostrar instrumentos teóricos, capaces de superar el impresionismo gobernante en épocas

anteriores. El estudio de los signos en la vida social (la semiología) se ha apoyado en la aplicación de un modelo de corte estructuralista.

En esta visión, las doce notas musicales de nuestro sistema tonal se comparan con el conjunto de fonemas de una lengua, es decir unidades indefinidas carentes de significado, con un valor que les distingue por ejemplo las vocales de la lengua castellana (a-e-i-o-u) por si solas no poseen un significado pero si un cuerpo sonoro o una imagen acústica que está almacenada en el cerebro de quien las utiliza, de igual manera las notas que existen en una escala pentatónica (la-do-re-mi-sol) no poseen un significado pero tienen un cuerpo o imagen acústica que también está almacenada en el cerebro de quien las use. La música tonal como sistema, o cualquiera de sus estilos, son códigos que admiten construir obras musicales determinadas, es decir mensajes. En la organización de estos elementos se puede deducir la existencia de relaciones que hay en la sucesión temporal de las notas musicales, al igual que en el lenguaje objeto o conceptual. En la teoría musical, tal como en la Lingüística estructural, se puede definir procedimientos que permitan segmentar y clasificar en unidades, agrupando elementos en tipos de equivalencias o similitudes y encontrar reglas que gobiernan su aparición dentro de las piezas musicales. Por ejemplo el compositor Leonard Bernstein adopta para la música la tripartición fonológica-sintaxis-semántica para proponer la equiparación de las notas con los fonemas, los motivos con los morfemas, las frases con las palabras, con esto él demuestra que es posible pensar acerca de la música en términos o conceptos lingüísticos (Escandell Vidal , 1989).

A continuación se presenta un cuadro explicativo de segmentación y clasificación de unidades musicales y lingüísticas, para el cual se utiliza como base del ejemplo la composición número cuatro, La Danza en la Palabra.

Score

Unidades Musicales y Lingüísticas

Alessandro Vanoni

Score

Unidades Musicales y Lingüísticas

Alessandro Vanoni

♩ = 88

Nota

Fonemas

Monemas

Célula Rítmica

Palabras

Motivo

Variación del Motivo

5

mi ca be za

mf

♩ = 88

8

Frase-Oración

Figura 1. Unidades Musicales y Lingüísticas

Entre la Lingüística y la teoría musical existe una semejanza más profunda que puede apreciarse gracias a la Psicología Cognoscitiva que justifica la adopción de un modelo lingüístico como punto de partida para diseñar una teoría musical que sea explicativa. Como ya se planteó anteriormente, la música y el lenguaje comparten la característica de ser las dos manifestaciones lineales de sonidos, y esto involucra a la comprensión, a poner en funcionamiento mecanismos perceptivos. Es así como la psicología ha puesto en claro que la percepción no es un mero producto de lo que hay en el entorno, sino que es una participación mental, donde existe un proceso en que el sujeto impone a las señales físicas que recibe una organización subjetiva tanto en una dinámica con participación activa, aunque en general inconsciente (Escandell Vidal , 1989). Otro ejemplo de estructura que podemos ver a través del lenguaje, es la metodología de análisis de música popular propuesta por Philip Tagg donde su propuesta es organizar a muchos

elementos musicales como (figuraciones rítmico-melódicas, progresiones armónicas, relaciones rítmicas, textuales, sonidos, tipos de voz, etc.) en una expresión que él la llama musemas y estos son una pequeña expresión musical que provoca asociaciones determinadas, es decir para Tagg los musemas son materiales cargados de significado y estos significados deben ser considerados tomando en cuenta los aspectos sociales, psicológicos, gestuales, rituales, técnicos, históricos, económicos. Esta propuesta de análisis de música popular busca considerar la musicalidad a partir del sentido que construye en el otro, en el receptor (Tagg, 1987).

Pudiendo concluirse que una pieza musical se percibe como una realidad estructurada de elementos de diversos tipos en un esquema de tensión-reposo y todo esto genera un producto mental que se impone a la señal física o que se deduce de ella, pero no es la señal física per se. Lo mismo podría decirse del lenguaje donde el sujeto asigna una estructura jerárquica, ordenada y con significado en una cadena acústica o de sonidos.

2.1. Estructuralismo: Historia y Concepto

Durante el siglo XX la escena filosófica francesa se distinguió por el existencialismo principalmente por medio de Sartre, apareció la fenomenología y el retorno a Hegel y la filosofía de la ciencia con Bachelard; sin embargo, en la década de los 60 hubo un cambio cuando Sartre se acercó al marxismo, este cambio se da después de la segunda guerra mundial, antes del Holocausto Sartre no manifestó ningún interés particular en la política y cuando lo hizo era interviniendo frente al antisemitismo antes y después de la guerra pero siempre desde el desprecio de la política, esto da un giro cuando tras el fracaso en la construcción de una ética concreta su moral de la ambigüedad a través de un diálogo con el marxismo, es así que después de estos acontecimientos surge el estructuralismo (Gorri Goñi, 1986).

Claude Lévi Strauss empieza con este movimiento en la etnología, haciendo una reflexión explícita sobre el estructuralismo como método, con el que continuará luego Jacques Lacan en el psicoanálisis y Michel Foucault, desde su visión crítica con las ambiciones estructurales. Dentro de otras ramas de la psicología, el concepto también fue usado en la psicología gestalt (forma), cuya meta central fue el superar las ideas de la teoría asociacionista, aclarando que la gestalt es una estructura psíquica donde se configuran los elementos que llegan a través de los canales sensoriales (oído-gusto-olfato-tacto) y memoria (inteligencia-pensamiento-resolución de problemas) (Naranjo, 2012).

El estructuralismo es una visión filosófica que trata de afrontar, de alguna manera, las ciencias humanas, analizando un campo específico por ejemplo la conducta humana, la música, la cultura, etc., como un sistema complejo de partes relacionadas entre sí; este enfoque aportó los métodos más utilizados para analizar el lenguaje, la cultura y la sociedad en la mitad del siglo XX. La principal obra que marca una partida de esta filosofía es el estructuralismo lingüístico de Ferdinand de Saussure con su obra magna Curso de Lingüística General en 1916.

En vista de que las estructuras se pueden estudiar a través del lenguaje verbal, es necesario señalar que los sistemas que forman una estructura son sistemas lingüísticos. El estructuralismo busca las estructuras a través de las cuales se produce significado dentro de una cultura, frente a esta teoría el significado es producido por medio de varios fenómenos, prácticas y actividades que se utilizan como sistemas de significación. Así es posible estudiar cosas tan distintas como los ritos religiosos, los juegos, la preparación de la comida, los textos literarios, músicas, formas musicales, etc. De este modo, revoluciona y somete a la crítica a toda la teoría clásica donde se produce una eliminación de un concepto central de realidad como sucedió en Platón (el mundo de las ideas). Para Ferrater Mora: “se entiende por estructura algún conjunto o grupo de elementos relacionados entre sí según ciertas

reglas, o algún conjunto o grupos de elementos funcionalmente correlacionados” (Ferrater Mora, 1981, pág. 1042)

Lévi Strauss creía que se debía investigar desde la antropología las estructuras que existen tras los hechos socioculturales, las razones inconscientes de la vida social. Argumentaba que las estructuras no son realidades experimentales o empíricas, sino inteligibles, un patrón o modelo. Estos modelos son inconscientes y universales que se organizan a través de sistemas.

Según (Lévi-Strauss, 1974) para que estos modelos sean una estructura debían presentar cuatro características:

a.- Mostrarse como un sistema: Elementos que están relacionados entre sí, una modificación en uno de ellos causaba una modificación en todos los demás.

b.- Todo modelo corresponde a un grupo de cambios, y cada cambio corresponde a otro modelo de la misma familia, de tal forma que el conjunto de estas alteraciones constituye un grupo de modelos.

c.- Las dinámicas antes descritas permiten saber de qué manera reaccionará el modelo, en caso de que alguno de sus elementos cambie.

d.- El modelo debe ser edificado de una manera tal, que su funcionamiento pueda dar cuenta de los hechos observados.

2.2. Lingüística Estructural: Signo Lingüístico

El estructuralismo lingüístico planteado por Saussure influyó radicalmente en el desarrollo de la lingüística donde se define su objeto de estudio: la lengua

y el habla en sí mismos. Intervienen factores como por ejemplo la fónica y la acústica, etc. y se enfoca el problema de significar en el terreno concreto de la lengua, y no en el abstracto de la lógica (pensamiento), complementando su concepto de la lengua como sistema, con su visión de las relaciones y articulaciones entre palabra y pensamiento y entre la materia acústica y los sonidos lingüísticos. “Antes de la formulación idiomática, nuestro pensamiento no es más que una masa amorfa; sólo los signos lingüísticos nos hacen distinguir dos ideas de manera clara y constante”. (De Saussure, 1916)

2.2.1. Signo lingüístico

La lengua, en muchas personas es reducida a un principio esencial, es decir a una nomenclatura, esto equivale a un inventario de términos que corresponden a otras cosas. Esta manera de reducir a la lengua a una nomenclatura es muy cuestionable por muchas razones, una de ellas es creer en ideas hechas preexistentes a las palabras, similar al pensamiento platónico, así pues este pensamiento hace suponer que el vínculo que une un nombre a una cosa es una operación muy simple, lo cual para Saussure está muy lejos de ser verdad, lo que nos muestra que la unidad lingüística (fonemas y sonidos, signo lingüístico: palabras y monemas¹, unidades sintácticas: sintagmas y oración, y por último el texto) refiere a una cosa doble y a la unión de dos conceptos que son la lengua como sistema de expresiones usados por una comunidad y el habla como el uso individual del sistema (De Saussure, 1916).

Para saber cómo se constituye el signo lingüístico veremos los términos que participan en él, estos son psíquicos y están fusionados en nuestro cerebro por un vínculo de asociación. Saussure señalaba que los términos que componen el signo lingüístico son dos, el significado y el significante. En consecuencia, el signo lingüístico es una entidad psíquica de dos caras, la del concepto o imagen (significado) y la de la imagen acústica (significante); es así

como llaman signo a la combinación del concepto con la imagen acústica. (De Saussure, 1916)

La imagen acústica es la huella psíquica del sonido material, es la representación que de este llega a los seres humanos a través de los sentidos. Esta imagen es sensorial y el carácter psíquico de las imágenes acústicas aparece claramente cuando observamos nuestra lengua materna, podemos hablarnos a nosotros mismos o cantarnos mentalmente una canción sin mover los labios y la lengua (De Saussure, 1916).

Lacan define una sub-versión del signo de Saussure poniendo a la imagen acústica (al significante) sobre el concepto (el significado), separándolos entre sí. Un significante por sí solo no significa nada, puede significar cualquier cosa. El sentido del significante depende del encadenamiento de un significante (S1) con otro significante (S2) dando sentido el S2 al S1, como por ejemplo:

S1	S2	S3
Oh Salve!/ Luna, Madre		
S1	S2	S3
Revélame/ en el fuego verde		

El alcance que pueden tomar los significantes es muy amplio, todo dependerá de la relación y el encadenamiento que le suceda en el discurso a cada uno de estos; podemos encontrar encadenamientos usando las nomenclaturas conceptuales convencionales del signo, o a su vez empezar a deconstruir su significado y construir otras relaciones del signo hablado como por ejemplo partiendo de las relaciones musicales y sonoras de este signo, tomando así un espacio más amplio y enriquecido en el uso del lenguaje. Es así que “distinguir la dimensión del significante cobra relieve solo si se postula que lo que se oye no tiene ninguna relación con lo que significa” (Lacan, 2013, pág. 231)

A través del significante creamos significado, por lo que, partiendo desde una relación netamente musical, evocada por una sintaxis musical propia de las palabras, es posible mantener el postulado de que la palabra como fenómeno sonoro es un móvil de composición y creación musical. La palabra llega a convertirse en una música absoluta, y los signos se describen en y por su sintaxis musical y no por su concepto. Logramos esto destacando que no tomamos a la palabra como concepto, sino como una secuencia de sonido o sonidos y esto depende de que unidad lingüística se utilice, para que pueda ser un móvil de composición musical, es así como a través de sus significantes va generando un significado en el lenguaje musical y en el proceso compositivo.

2.3. Estructuralismo y Música

Es fundamental y esclarecedor ejemplificar como se pueden relacionar dos modelos aparentemente distintos en una estructura partiendo del lenguaje; Lévi Strauss considera que podemos entender la relación entre música y mito. Si bien es cierto, las dos tienen su origen en el lenguaje, ambas se desarrollan por separado; la música resalta los aspectos sonoros ya presentes en el lenguaje, mientras que la mitología apunta al significado, aspecto que también está presente en el lenguaje. Por lo tanto, tomando al lenguaje como paradigma, se puede observar que éste, está formado por fonemas, palabras y frases; y si adherimos este modelo lingüístico a la música y al mito, podemos encontrar una estructura que comparten ambos modelos quedando en ausencia un nivel (en la música, el nivel equivalente a las palabras y, en el mito del equivalente a los fonemas) (Lévi Strauss, 1977).

Lévi Strauss ha hecho una semejanza de su metodología de análisis estructural de los mitos con la lectura de las partituras musicales, es decir relacionando algunos términos musicales refiere que el sentido de un mito con la armonía musical se manifiesta cuando se contempla "el todo", es decir, como conviven en relación constante los elementos que constituyen tanto la música

como el relato mítico, construyendo una correspondencia analógico-metodológica entre los mitos y las partituras; empezando por el caso del mito, donde sus elementos –llamados por él “mitemas”- están establecidos por frases cortas que enlazan las secuencias esenciales del relato, aclarando que un mitema es una porción irreducible de un mito, un elemento constante que siempre aparece intercambiado o re ensamblado con otros mitemas, unido en diferentes relaciones como átomos enlazándose para formar una molécula, podemos relacionar así también los musemas de Tagg para el análisis de música popular que también son unidades pequeñas que poseen significado.

Una de las semejanzas que propone Strauss entre la música y el mito es posible evaluarla en su planteamiento que asegura que la música es trasladable hacia distintas melodías, armonías o tonalidades, lo que también es posible de hacer en la mitología, dicho de otra manera, es factible trasladar los mitos a otros, pero manteniendo su estructura, así como si se tratara de una variación musical. Otra de las particularidades en las que más se compara al estructuralismo con respecto a la música es una constante significativa, cuya primordial connotación es no poseer un sentido, porque continuando la lógica del lenguaje articulado, los sonidos musicales no tienen sentido pero sí son capaces de expresar una serie en coyunturas o emociones, dejando de lado el uso de las palabras. Así, se dice que “en el caso de la música, la estructura, en cierto modo desprendida del sentido, se adhiere al sonido; en el caso de la mitología, la estructura, desprendida del sonido, se adhiere al sentido” (Lévi-Strauss, 1974). Lo que nos lleva a pensar que la música tienen un lenguaje cuya significación jamás es clara, a pesar de que siempre tiene una articulación formal, unas normas de ordenación, es decir en otras palabras, una sintaxis; y así a simple vista pareciera que nunca tendrá un sentido determinado y claro, siempre lleva un mensaje que de cierta forma es incomprensible o inexpresable; de esa forma el lenguaje que se utilice para explicar, detallar, comentar o interpretar una música, nunca poseerá un éxito completo y exacto.

Por otro lado, continuando con las similitudes entre la música y el mito, nos encontramos con la lectura de una partitura musical, donde el mensaje nos llega a través de dos líneas que atraviesan el espacio, una horizontal que es la melodía y otra vertical, la armonía; entonces es necesario comprender que el mito es una totalidad, para poder entenderlo no se puede leer un mito como se lee una novela o un diario, es decir línea por línea, de izquierda a derecha, así no podremos llegar a entenderlo, porque debemos aprehenderlo como una totalidad y descubrir que el significado básico está unido a grupos de acontecimientos como en la partitura de una sinfonía o un coral. Y sólo considerando al mito como si fuese una partitura orquestal, escrita frase por frase, podremos entenderlo como una totalidad y extraer así su significado. Así, el principio de lo que nominamos armonía en la lectura de una partitura orquestal tiene sentido leída en dos ejes: uno diacrónico, lectura horizontal de izquierda a derecha y otro sincrónico, lectura vertical de arriba abajo donde coexiste un haz de relaciones. Es decir para Lévi Strauss la estructura, en los modelos de la música y el mito, guarda una relación de similitud y contacto, lo que significa que esa similitud es la expresión de una totalidad y el contacto es la manifestación de una estructura mental humana.

2.3.1. Una Visión Estructuralista en la Creación Musical

Partiendo de que la música se manifiesta como un lenguaje, resulta necesario decir que existe y se hace presente también como una estructura en la mente humana como ya lo planteó Lévi Strauss.

Una visión estructuralista aplicada a la creación musical propone ver a la palabra como un móvil de creación musical, manteniendo a la música como terreno de experimentación en la creación musical y a la palabra como forma de estructurar esta experimentación. En este trabajo titulado *La Danza en la Palabra* hubo una libertad de generar una estructura que junte a tres modelos artísticos aparentemente distintos como la danza, la música y el lenguaje. Utilizando a la danza como representación de la música, es decir un movimiento de un cuerpo sonoro, a la música como terreno de experimentación y al lenguaje poético como la forma de organización del discurso o sintaxis musical y también como vehículo de creación que convive en estos tres modelos y en todas las artes; tomando como punto de partida a la palabra como un cuerpo sonoro en movimiento constante, presentando así la estructura que conviven en los tres modelos para la creación musical, a saber: (Sonido-Forma-Ritmo-Sintaxis).

Este proceso pasó por algunas fases investigativas para apoyarse en algunos recursos conceptuales que se plantean en los capítulos precedentes, que también sirvieron como sustento teórico para el planteamiento de este enfoque estético, para llegar a proponer el cuerpo y la estructura antes dicha desde una concepción experimental de creación musical. El autor como parte de un sistema cultural complejo, de influencias variadas y relacionado con una gama infinita de modelos y estructuras que atraviesan al hombre en la cultura del siglo XXI, cultura gobernada por la era de la información, por la intoxicación de contenido y por el caos mediático, fueron motivos que lo acercaron al cuestionamiento de identidad y el lugar que ocupa en el mundo, proceso al que todo individuo accede como parte de su crecimiento y como parte de su

existencia, es esto lo que impulso al músico a la búsqueda personal y a la investigación académica para formar un criterio de sí mismo y de su relación con la música.

En consecuencia, en su búsqueda el músico mutó en momentos a una actitud antropológica, filosófica en otros, y en ciertas ocasiones psicológica; a veces con pedantería y otras veces con humildad, otras con violencia y otras desde la paz para conciliar con esa guerra interna. Así se supo consciente de una inconformidad y rebeldía contra ciertas estructuras impuestas por la cultura, inconformidad que le llevará a generar una idea de orden que atraviese y se pueda plasmar a través de un proceso creativo por medio de la poética musical y reflejando sus influencias y relaciones con música cercana a su herencia mediterránea y su raíz mestiza andina-ecuatoriana y sudamericana.

Al encontrar empatía en ciertas ideas que lo llevaban lejos de ese vacío de no pertenencia hacia un camino de auto-empoderamiento que intenta trascender la frontera caótica, ayudaron a estructurar y formar una cosmovisión cercana al sentir inmediato, al hacer, desde una introspección, desde una observación personal que procure ordenar ese sentir y percepción.

De esta manera, su relación con el mundo sonoro empieza a tomar forma desde el lenguaje y desde lo estructural, desde la palabra como un conjunto de significantes que se vuelven puentes y constructores de significado, una música que genera un dialogo. Una estructura musical existente en todo significantes que se enlaza sin necesidad de un cálculo o premeditación, en la construcción del flujo poético musical, que da forma y genera elementos como frases, motivos, células, ritmos que se desarrollan e interactúan en dialogo consigo mismos. Una estructura que se sujeta a sí misma, constituyendo una estructura de estructuras encadenada al flujo de creación, similar a la herencia automática de la escritura surrealista².

Al saber que la música es un diálogo constante que proviene de cualquier fuente sonora externa como el ambiente, la naturaleza, los sonidos de la ciudad, y cualquier sonido que podamos percibir desde el exterior; añadiendo sobre todo la forma como cada persona es capaz de dar un orden a tanta masa de sonidos que existe en el ambiente e internamente como las palabras aparentemente de una forma caótica es posible construir y crear desde una conexión y un contacto interno, ayudándose a generar formas, retratos y unidades musicales dentro de su influencia cultural, social, inconsciente y universal, que dan lugar a una sintaxis sonora que se opone a la nomenclatura para dejarse fluir por el mundo sonoro; significantes que se encadenan por oposición al significado, formulando e intentando generar un mensaje sonoro, absoluto musical. Una música que nace en lo sonoro de las palabras, deviene en diálogo y con un flujo musical constante.

La consecuencia de toda esta búsqueda y experiencia fue que se logró establecer una estructura metodológica de creación a partir de la música como el terreno de experimentación y la palabra como la forma personal del autor para estructurar esta experimentación (desde un primer plano la palabra como una fuente rica en sonidos, una música absoluta y en segundo plano la palabra como medio de organización de la estructura planteada), proponiendo una estructura metodológica en la poética creativa, que unifica tanto a la danza como el movimiento de un cuerpo sonoro, la música y la palabra en este esquema (Sonido-Forma-Ritmo-Sintaxis).

Podemos ejemplificar la metodología de esta manera:

Dado que la palabra posee un cuerpo que se constituye de sonidos, si tomamos como ejemplo la palabra FUEGO y la descomponemos en una de sus unidades lingüísticas, podemos observar que esta tiene significantes como F-U-E-G-O, en consecuencia, la presencia de los significantes genera una forma o estructura, que en el caso de nuestro ejemplo es de cinco sonidos; es decir, se evidencia que la palabra está formada por varias estructuras sonoras

o cuerpos sonoros, y, tal como se observó en el apartado del signo lingüístico del presente capítulo, estas unidades lingüísticas se comportan como una cadena de sonidos que se oponen entre sí para dar significado, teniéndose así una estructura formada por otras estructuras. El uso de una sola letra, fonema o significante, como F, ya genera un ritmo, el cual dependerá de la manera como se lo utilice al fonema -por ejemplo (Ffff)- junto al devenir de las inflexiones de la voz, el desarrollo motivico, la variación o desplazamiento rítmico; añadiendo inherentemente todos los elementos propios de la música como la intensidad, el ritmo, la duración, etc. que llegan a ser propios de las palabras y la música.

La sintaxis se construye a partir de la intuición y conexión en el juego relacional de estos cuerpos sonoros y es así como el flujo libre y constante de sonidos empieza a diseñar en sí el discurso o sintaxis musical que crea significado a partir de la concatenación de significantes –fa, fu, fe, go, ego-, gestando la forma inherente a cualquier estructura, el ritmo o danza provocado por el movimiento de estos elementos lingüísticos o sonoros y por ende el sonido que es el principio de creación en esta experimentación; es decir, se valida el hecho de que todo el tiempo están presentes los cuatro elementos de esta estructura metodológica experimental. Hay que tener en consideración que los sonidos existen antes del lenguaje, pudiéndose llamarlo un pre lenguaje, elemento que se tiene como parte de la experimentación del desarrollo compositivo de la primera composición.

La palabra puede ser vista como una música absoluta, por eso se afirma que la palabra como fenómeno sonoro es un móvil de creación musical.

Notas:

1 Un monema es una secuencia de fonemas que forman una unidad mínima de sentido, por ejemplo: mi, amigo, in, tranquilo, etc.

2 Escritura automática: Es el proceso de escritura que no proviene de los pensamientos conscientes de quien escribe, es decir soltar la pluma en conjunto con el dialogo interno que posee nuestra mente, es una creación que compone directamente el inconsciente, liberado de cualquier tipo de censura. Esta técnica fue impulsada en la época del surrealismo por escritores como: Aragón, Barón, Boiffard, Breton en su manifiesto surrealista publicado en 1924.

3. Capítulo III: Poesía y Música

En este capítulo se abordará la relación entre música y poesía, describiendo los orígenes del concepto y como término que unifica a todas las artes en un proceso de creación, también explicaremos por que se tomó a la poesía como la forma más musical del lenguaje y como esta nos aporta para el sustento de este trabajo de experimentación musical, por otro lado describiremos algunos elementos musicales existentes en la poesía ejemplificando las dos ramas de poesía lírica, y por ultimo registraremos una forma musical de escritura llamada modos rítmicos, que nace de la utilización y medición de los pies métricos en la poesía latina y griega.

La poesía literaria es la forma o estructura más musical que encontramos en la literatura, no solo por su relación constante de sonidos en las palabras, sino porque también tiene una estructura de tensión-resolución, muy similar a como funcionan los tres estados de la armonía musical (Tónica-Subdominante-Dominante), por ejemplo en esta estrofa:

Deja sobre tu seno que caiga mi cabeza,
como un mundo cargado de recuerdos sombríos;
y dime la palabra santa y única, esa
palabra que consuela mis perennes hastíos

Cada verso y cada palabra llevan una curva melódica y rítmica, resolviendo en consonancia o disonancia al elemento que le sigue, también es posible encontrar otros elementos que refuerzan literariamente la musicalidad de la poesía, y estos son: La prosa que es una forma de la expresión lingüística que no está sujeta a la medida y cadencia del verso; el verso que como forma de expresión sujeta a la métrica, ritmo y rima. Dentro de estas formas musicales literarias encontramos dos grandes divisiones, la poética lírica de arte mayor y la poética lírica de arte menor, que no es más que la cantidad de

sílabas por las que están contruidos los versos y las estrofas que son estructuras propias de la poesía.

3.1. Poesía y Música: Concepto y Relación

Poiesis es un término de origen griego que significa crear o producir; deriva de ποιέω, “hacer” o “crear”.

En el Banquete de Platón, que es un dialogo platónico que trata sobre el amor, él define poiesis como la razón que transforma cualquier cosa que consideremos de no-ser a SER, en esta obra Diotima es una sacerdotisa o vidente que comunica e instruye a Sócrates la Filosofía del Amor. Sócrates, siendo el principal orador en una discusión donde participan varios hombres hablando sobre el amor en los discursos del banquete, describe como la tesis de Diotimia postula que el amor es un anhelo por inmortalizarse, y los mortales en su esfuerzo por alcanzar este deseo recurren a tres métodos para tratar de perpetuar su vida en la Tierra: el más natural por medio de la reproducción sexual dejando una descendencia; en las ciudades-estado a través del obtener fama mediante cualquier actividad a la que el ser humano se dedique; y finalmente, en el alma por el cultivo de la virtud y el conocimiento. Estos 3 estilos son la forma de poiesis del hombre, su propia creación (Platon, 2010).

El diccionario de la Real Academia de la Lengua Española señala que poesía derivaría de poiesis; en consecuencia, es posible referirse al proceso de crear algo con base en un saber.

La relación entre música y poesía inició en Occidente cuando los antiguos poetas helenos se apartaron del lugar común ciudadano para rehacer la herencia de Homero y los viejos mitos. La escritura les proporcionó la facultad de cantar sus propias pasiones. Los instrumentos musicales tentados de hacer valer su técnica particular, se libraron de los compromisos de sostener las pretensiones del discurso. El cantor era el encargado de preservar la memoria

de los tiempos. Quizá en las danzas primitivas hayan existido sonos ajenos a la articulación verbal y diversas formas de expresión ritmada, más o menos próximas a la entonación del canto o del habla (Auseron, 2012).

Tanto la música como el lenguaje comparten un medio sonoro que se ofrece por naturaleza a la alteración gradual de sus formas. Podemos considerar al lenguaje verbal como un caso particular de producción de sonidos.

Durante muchos siglos la poesía Europea difundió formas relacionadas con la canción ya fuese popular o cortesana. Ocurría así en Francia con la poesía trovadoresca, en España con las coplas octosílabas, en Italia con el soneto y con el verso Italiano. En los *lieder* germanos los músicos cultivados buscaban enriquecer su inspiración melodiosa manipulando la sonoridad y las imágenes novedosas que refinó la construcción del poema escrito. Los cantos ajustados al metro arcaico empezaron a desaparecer de la memoria y permitieron al verso inventar melodías cautivadas por la imagen poética arriesgada (Auseron, 2012).

El verso escrito se libera de permanecer atado a la métrica antigua y la rima favorable al canto. Esta nueva libertad se mide no solo en relación con las formas estróficas y con los recursos rítmicos -pies métricos- que comparten la danza y el canto, sino también con respecto a los significados habituales de las palabras (Auseron, 2012).

El fenómeno poético no es único de la poesía. También la música no se condiciona a un oficio especializado. “El poeta Stéphane Mallarme identificaba el sentido más universal de la música con la actividad del espíritu” (Auseron, 2012). También proponía una relación entre música y letra, entendiendo a la poesía como una poesía pura “absoluta”, comprendiendo la existencia de la poesía liberada de las servidumbres de la anécdota y concepto, y así poder acceder a la condición esencial de la música (Auseron, 2012).

El reencuentro de la música con lo poético se da en ese confín en el que tanto las dos trascienden sus limitaciones. Están dirigidas a mantenerse enlazadas en su máximo abandono, pero no es evidente a simple vista. Están unidas en el espíritu: El susurro de lo público, de lo político, del pensamiento que se transmite de generación en generación por medio de los sonidos. Las artes sonoras como la música y la poesía se sujetan y proveen en la transformación continua, como la vida (Auseron, 2012).

Podemos decir que la poesía es vista como un vínculo que une a todas las artes, como un flujo de creación que nos permite relacionar y ligar a tres modelos aparentemente distintos como son la música, la danza y el lenguaje, generando una estructura para la experimentación en la creación musical; en la cual se ve a la danza como un fenómeno de representación musical, y a la palabra como un fenómeno de representación universal. Tomando en cuenta que la estructura que comparten los tres modelos con la poética es (sonido-forma-ritmo-sintaxis).

A continuación se describe una forma de medición musical a partir de los pies métricos, elemento que ha servido para la composición de dos piezas musicales de este trabajo. Se optó por elegir esta forma de medición musical por cuanto fue la manera más directa de medir el pie métrico, y porque los significantes, ayudaron mucho en la evaluación y análisis sintáctica-musical de los textos, elemento que se incorpora en dos composiciones como metodología de trabajo.

El pie métrico es la constancia con la que se repite la unidad de medida en el poema; en tanto que los modos rítmicos, pertenecientes a la teoría musical del Medioevo que se vinculaban al arte poético de los juglares, nos llegan como herencia de su uso hecho por compositores como Léonin y entre los años 1170 y 1250 Perotin. Este sistema se llamó sistema de notación modal y se basaba en los patrones de medición de los pies métricos de la poesía clásica. (Ayuso de Vicente, García, & Solano Santos, 1997).

MODOS RÍTMICOS			
1	- ♩	Troqueo: larga-breve	♩ ♩
2	♩ -	Yambo: breve-larga	♩ ♩
3	- ♩ ♩	Dáctilo: larga-breve-breve	♩ ♩ ♩
4	♩ ♩ -	Anapesto: breve-breve-larga	♩ ♩ ♩
5	- - - -	Espondeo: larga-larga	♩ ♩
6	♩ ♩ ♩ ♩	Tribraco: breve-breve-breve	♩ ♩

Figura 2. Modos rítmicos

Tomado de: Romo, E. (2001). *La polifonía al ritmo de Notre Dame*. Recuperado el 8 de marzo de 2016 de <http://www.filomusica.com/filo22/eli.html>

Al hacer este recorrido conceptual histórico-estético se concluye que en el mundo sonoro la palabra llega a fundirse con la naturaleza. El músico, que no es más que un poeta, se entretiene con imágenes sonoras y se hace a sí mismo un creador musical, imaginando otras relaciones simbólicas (significantes) deconstruyendo o construyendo sus significados a la experiencia estética, sin dejar de lado su semejanza, su par y su otro, en una danza con lo poético-musical.

El autor ha considerado necesario mantener todo este apartado como un capítulo independiente para enfatizar y sustentar la existencia de la relación sonora entre los elementos poéticos y musicales, toda vez que considera que la poesía como acción constructora está más íntimamente relacionada y cercana al mundo y devenir musical que respecto a las ataduras que puede imponerle un lenguaje conceptual; en consecuencia, el uso del lenguaje como poesía viva llega a amalgamarse con la música.

4. Capítulo IV: Desarrollo de la obra

La Danza en la Palabra es el nombre de cuatro piezas musicales escritas en formato para piano solo y para piano y voz, estas composiciones desarrolladas a través de un proceso creativo que sustenta la propuesta de una visión estructuralista aplicada a la creación musical, partiendo de un paradigma estético, donde la palabra como fenómeno sonoro es un posible móvil de creación musical. La Danza en la Palabra pretende generar una estructura de creación donde por medio de la poética musical que brinda la palabra puedan convivir tres modelos como son la música, la danza y la lengua, los cuales siendo aparentemente diferentes están sirviendo a un mismo propósito que es la creación musical. La danza como representación de la música, es decir como el movimiento de un cuerpo sonoro, y la palabra como representación de lo universal conviven y comparten un punto en común, el mundo sonoro. Esta estructura de creación es: la música como terreno de experimentación, más la palabra como la forma personal del autor para estructurar esta experimentación, resultando así este sistema (Sonido-Ritmo-Forma-Sintaxis) que permite tomar a la poesía como la forma más musical del lenguaje, y que a través del ejercicio poético puedan convivir y ligarse estos tres modelos.

Este proceso de creación se divide en cuatro partes: la primera que toma al mundo sonoro del pre lenguaje para retratar las posibilidades tímbricas, rítmicas y sonoras de dos neonatos que sirvieron como modelos para esta composición, el autor escoge partir desde un pre lenguaje para retratar la estructura sonora que existe en los seres humanos previo al encasillamiento en un lenguaje como única referencia para conceptualizar y objetivizar la realidad, hecho con el cual disiente el autor y plantea como paradigma y punto de partida la relación música-lenguaje.

La segunda parte, tomando los fonemas de las vocales o significantes que pertenecen al lenguaje mater del autor, el castellano, se busca experimentar el desarrollo melódico o la sintaxis musical a través de esos

elementos, intentando retratar la manera como la cultura posterior al pre lenguaje, comienza a imponer la estructura de la palabra en los seres humanos; se decidió utilizar por naturalidad musical el mundo de las vocales ya que estas permiten generar movimientos melódicos constantes y de frases más largas y amables al oído musical.

Una tercera pieza deviene en una plegaria, tomando como referencia al recitativo gregoriano, el autor empieza a revelarse contra la institución de usar al lenguaje como mero objeto y ve a través del lenguaje las posibilidades musicales de la palabra, entrando en un ejercicio introspectivo y reflexivo, inconsciente y universal, conectándose con ese flujo sonoro, similar a la escritura automática del surrealismo. Así la plegaria evoca esa injuria, clamando por una liberación, por eso el autor retrata así esta pieza, como un rezo, para festejarlo en una danza con un Sanjuanito ecuatoriano, también es necesario aclarar el uso de la medición métrica de los pies rítmicos, generando esa danza y el movimiento sonoro de los significantes.

Y por último, la cuarta pieza es el modelo que reafirma como a través de la poesía es posible generar esa convivencia entre danza, música y lenguaje; entendiendo todos los elementos conceptuales descritos como la música absoluta, la forma poética musical y el contenido musical de la palabras nos acercan e invitan a participar de esa convivencia. La poesía como la forma más musical presente en la lengua convive con la palabra, como generador de un pie métrico y de un mundo sonoro y la danza representando a la música como un cuerpo sonoro en movimiento, así se posibilita que estos tres elementos convivan en la creación musical de este trabajo.

En esta obra se está demostrando como las cuatro piezas conviven y contienen la estructura propuesta por el autor (Sonido-Forma-Ritmo-Sintaxis), es decir todas parten y llegan a un orden con este contenido estructural, la primera composición -El Discurso de Un Recién Nacido- representando al pre-lenguaje, la segunda pieza, In-Significante, representando esa instauración del

lenguaje, -Plegaria y Danza- como un rebelarse a esta imposición del lenguaje, y -La Danza en la Palabra- representando la liberación del mundo conceptual para vivir en el mundo musical. Estas cuatro piezas arrancaron desde el mundo sonoro, generando una forma a través del ritmo y del discurso o sintaxis musical. Una visión estructural metodología y la experimentación en la creación conviven y se contienen a sí mismas, en esta estructura, manteniendo una dinámica de creación. Todas evocando su entorno cultural, en ocasiones manifestándose con articulaciones propias de la música ecuatoriana, en otras con articulaciones de una música mediterránea, y en la mayoría de los casos evidenciándose a la música como lenguaje y estructura universal.

4.1. Discurso de Un Recién Nacido

Esta pieza pretende retratar el mundo sonoro existente en el pre lenguaje de los seres humanos, al ser un retrato¹ no es una imitación, se convierte en una interpretación de cómo él autor percibe el mundo sonoro al cual se está refiriendo. Tomando en cuenta esta motivación el autor acude a la Maternidad del Hospital Isidro Ayora en la ciudad de Quito-Ecuador para registrar las muestras de las expresiones sonoras de dos neonatos. Estas muestras sirvieron como punto de partida para el análisis y la interpretación de este mundo sonoro existente en el pre lenguaje, encontrando recursos musicales que aportarían a la construcción de esta obra. Luego de tomar las muestras y analizarlas, se optó por escoger las secciones más musicales posibles del registro para proceder a las transcripciones, las cuales constan en el anexo uno de este trabajo, luego se procedió discriminando los recursos que iban a ser utilizados por el autor para este retrato, determinando que el ritmo era el elemento con mayor presencia y relevancia para el desarrollo de esta obra.

Para tomar en cuenta la agrupación de frases rítmico-musicales expuestas por los bebés, se hizo presente los compases de amalgama y la manifestación pentafónica, este último elemento se puede asegurar que existe con diferentes articulaciones en algunas culturas del mundo, como la cultura China, Griega, Africana e Hindú por ejemplo, y en el caso del autor es una estructura existente en la mente de la cultura andina-ecuatoriana, lugar de donde el autor proviene, manteniendo contacto cercano con estos sonidos; es así que en esta interpretación se tomó como referente al Sanjuanito Ecuatoriano. A partir de estos encuentros y análisis, se tomaron los elementos escogidos como recursos y reglas de improvisación en un juego musical, haciendo un ejercicio introspectivo (elemento bastante usado como modelo de experimentación en la escuela de la psicología estructuralista) para dar evolución a la poética musical de esta pieza y su

sintaxis y así concluir en la escritura, impulsando las ideas aprehendidas en ese flujo creativo, que dieron la estructura y las partes de la pieza.

El esquema forma de esta pieza se compone de una introducción (Intro) en un compas de 5/4 con un pulso sobre los 94 bits por segundo, seguido de una sección A de diecisiete compases aproximadamente, teniendo una variación que generará una unión con una sección B, la cual variará en su tempo a un movimiento más lento y manteniendo una alteración constante de compases binarios de amalgama, recurso utilizado de las grabaciones de los bebés, su estructura tendrá aproximadamente trece compases, pasando luego por una parte C que retomará el tempo original de la pieza, para concluir con una variación de B, que posee 6 compases. El autor decidió mantener los elementos de esta estructura no fijos y en constante variación, como interpretación y representación de la expresividad neo-natal.

En ciertos momentos de la composición, el carácter de esta pieza toma la sonoridad del Sanjuanito ecuatoriano, en otros se vuelve muy efusiva y efervescente y en otros más dulce, una variedad de impresiones y emociones propias de un recién nacido. En esta pieza se hace uso de la armonía tonal funcional, se usan texturas como melodía acompañada, contrapunto, y la poliritmia, hay bastante tensión armónica y el uso de dinámicas contrastantes.

Score

Discurso de un Recien Nacido

Alessandro Vanoni

♩ = 92

Piano

Piano

mf

Pno.

mf

Pno.

rit.

rubato

a tempo

subito p

sfz mf

1.

2.

dim.

p

dim.

p

2

Discurso de un Recien Nacido

16 *a tempo*

p

20 *rit.* $\text{♩} = 50$ *Lento* *rubato*

p *sfz*

23 $\text{♩} = 92$ *a tempo* *dolce*

pp *mf* *agitato* *ff*

26 *subito p* *ff* *subito p* *RH* *LH* *Rec.* *LH **

29 *mf*

Discurso de un Recien Nacido

3

Pno.

31

Pno.

33

Pno.

35

Pno.

37

p *cresc.*

Pno.

39

f

4 Discurso de un Recien Nacido

Pno.

ff *mf* *ff* *mf*

Pno.

ff *f* *mf*

Pno.

ff *subito p*

Figura 3 Discurso de un recién nacido.

Notas:

1 A criterio del autor, es una expresión donde la música deja de ser una manifestación estética de la ética y sentimentalismo humano, pasa a ser una interpretación del mundo sonoro y su objetivo es dar una representación “pictórica” de los sonidos. Se entiende que el espíritu creador o dionisiaco inherentemente posee sentimientos sin necesidad de conceptualizarlos.

4.2. In-Significante

La segunda pieza compuesta para este trabajo retrata por medio de los fonemas el inicio de la instauración del lenguaje en la mente humana, las huellas acústicas que forman los signos hablados y los significantes, provocados en este caso por el juego de las vocales en la mente del autor, generaron melismas que son grupos de notas sucesivas que forman un adorno sobre una misma vocal. El autor no busca significar con el lenguaje objeto a las vocales, sería pretencioso y contradictorio a su paradigma estético.

Al someterse al proceso estructuralista, se tomó a elección las vocales del abecedario porque son signos hablados que tienen mayor predisposición para el desarrollo melódico, esta era una regla general que se puso en juego, la primera vocal fue la letra o signo “U”, fue así que la introspección ayudó al devenir de la melodía, generando un juego rítmico-mental se escogió el primer motivo rítmico-melódico desplazándolo y variándolo en el tiempo desarrollando así este motivo a través del juego. Una vez estructurada la frase musical el desarrollo de las partes siguientes nació como una variación rítmico-melódica que tuvo cabida en la escritura, plasmando el devenir de la sintaxis musical. La introspección permite *La Danza en la Palabra*, similar a la escritura automática, es decir un flujo constante del discurso o diálogo interior sonoro en este caso, sin interferencias de juicios críticos al desarrollo de la creatividad, dejando la atención en el diálogo interior y entregándose a la experiencia de esa poética musical. Existe un tema central que varía a través del discurso musical, estableciendo partes estables a través de la sintaxis melódica en la estructura musical; la armonía es dada conjuntamente con el movimiento melódico, Arnold Schoenberg afirma en su *Tratado de Armonía* que la melodía contiene a la armonía y la armonía contiene a la melodía, una estructura que como el signo hablado se contiene así misma (Schoenberg, 1974).

La estructura formal de esta pieza está distribuida de esta manera: Intro-A-A-B-A-A-C-A-A-Cierre; el pulso de esta composición es, negra equivalente a

160 bpm, marcado por un compas de 4/4 con un carácter festivo, en un divertimento musical con los significantes; como se pudo ver en la descripción de música absoluta el divertimento era la entrega de los instrumentistas al ejercicio placentero de ejecutar un instrumento o al canto en la voz vista como un instrumento musical más. La textura de esta pieza es una melodía acompañada con dinámicas que no varían en demasía.

Score

In Significante

Alessandro Vanoni

$\text{♩} = 160$

Soprano

Piano

mf

5

S

mf

U

Pno.

mf

9

S

U

Pno.

2

In Significante

13

S

f A _____ de re re re re re re _____ a _____ o _____ o _____

Pno.

legato *sfz* *sfz*

17

S

A a a a _____ *p* de ro re

Pno.

p

21

S

de *cresc.* ro re de ro re de ro ra ri de ro de re re de ro re de ro

Pno.

cresc.

In Significante

3

25

S

re de ro ra ri de ro de ro re U

mp f mf mp p

Pno.

mp f mf mp p

30

S

U U U U U

mf

Pno.

mf

34

S

U U u

Pno.

4 In Significante

S 38 *mp* 0 *p* *mp* Na na

Pno. *mp*

S 42 *f* na na na a a

Pno.

S 46 0 *ff* na na

Pno.

In Significante

50

S

na a a a Ra

Pno.

p

54

S

mf U u u u u u

Pno.

mf

59

S

u u u u

Pno.

6 In Significante

The image displays a musical score for the piece "In Significante". It is divided into two systems, each containing a vocal line (S) and a piano accompaniment (Pno.).

The first system covers measures 62 to 65. The vocal line (S) consists of four measures, each containing a whole rest. The piano accompaniment (Pno.) is written in a grand staff (treble and bass clefs). The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with sustained chords. Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte) at the beginning and *dim.* (diminuendo) towards the end of the system.

The second system covers measures 66 to 69. The vocal line (S) again consists of four measures with whole rests. The piano accompaniment (Pno.) continues with similar textures. A dynamic marking of *p* (piano) is present in the second measure of this system. The system concludes with a double bar line.

Figura 4 In Significante.

4.3. Plegaria y Danza

Plegaria y Danza es la tercera pieza compuesta con la visión estructuralista aplicada a la creación, es decir partiendo del sonido que posee un cuerpo o forma sonora y que a través del juego genera el ritmo y así construye un discurso o sintaxis musical.

Plegaria y Danza es una irreverencia contra el mundo de las cosas existentes a través de la palabra, un flujo continuo de un dialogo interior que en forma de rezo o plegaria se rebela contra el mundo del lenguaje objetivo, donde propone el flujo automático de significantes que generan un significado musical; una poética musical a través de la palabra y una poética literaria narrada en la sintaxis musical, conviviendo la música como experimento en la “La Danza en la Palabra”.

Esta composición tiene una forma particular de conjurar la comunión entre la música, la danza y la lengua, que se sustenta y se forma a través de una plegaria, tomando como referencia el canto gregoriano la melodía vocal se somete a la melodía del piano, un flujo eterno de sonidos, que no repiten frases y se sujetan a través de un movimiento continuo; una música absoluta que nace de la palabra, para fundirse en el silencio y evocar a una danza con sonidos andinos.

La melodía vocal marcada por los acentos propios de su silabas y la cascada melismática al apoyarse en las vocales, fonemas propios de un flujo melódico. El texto nace como parte del mismo proceso, una introspección y un dialogo interior, un flujo automático de significantes que son música, dialogando con signos musicales que fluyen del piano. Un dialogo entre melodías que se contraponen a sí mismas.

El esquema formal de esta pieza es una parte A y una parte B, con un tempo lento en la sintaxis de A y con una danza ecuatoriana en la narrativa de B. Conviviendo y oponiéndose en una eterna cadencia plagal. El compás que sujeta esta pieza es un compás binario de 4/4, no posee mucho contraste o movimiento armónico, y las dinámicas son dadas por la intensidad sonora del texto. Una música de carácter meditativo contraponiéndose al humor de una parte festiva. Las texturas que se usan en esta pieza son una melodía acompañada y el contrapunto.

Score

Plegaria y Danza

Alessandro Vanoni

$\text{♩} = 66$

Tenor

Piano

p

T

mf Sal ve lu na ma dre Oh Sal ve Lu na Ma dre

Pno.

T

Re ve la me en el tuc go ver de ol vi de mea

sfz

Pno.

2

Plegaria y Danza

T

13

8

hi Sin nom bre

Pno.

13

T

17

8

Da meel po der so bre to das las co sas las que no son

Pno.

17

T

21

8

y no se nom bran para raha cer seen mi

Pno.

21

Plegaria y Danza

3

25

T

8 Na cien do de ti de tu pu pi la

Pno.

29

T

8 tu ver bo la co sa la mier da Ol ví da meen el e nig ma

Pno.

33

T

8 en el des tie rro en la me mor ri a p E so si! mf A

Pno.

4

Plegaria y Danza

37

T

8

co ge me pa ra en gen dra me no me pi das

Pno.

41

T

8

ni me bus ques su sú rra me des de las ho jas *f* Ma dre Lu na

Pno.

45

T

8

mf Sal ve tus sue ños Ma dre soy el des con sue loy tu gri

Pno.

Plegaria y Danza

5

49

T

8

— to me — mues — tras la par — te pa ra no — ver to do

Pno.

53

T

8

fi ni toy di mi nu to en la pa la — bra Da me de ti sin

Pno.

57

T

8

— nom bre No — Quie ro las hue llas No —

Pno.

6

Plegaria y Danza

61

T

8 no las quie ro *Oh!* Sal ve Lu na

Pno.

65

T

8 Ma dre Meen tre goa mi si len cro *p*

Pno.

rit.

69

T

8

Pno.

p cresc.

$\text{♩} = 84$

Plegaria y Danza

7

70

T

8

Siempre igual: Como un San Juan

Pno.

mf

mf

74

T

8

Pno.

78

1.

T

8

Pno.

8 Plegaria y Danza

The musical score is for a piece titled "Plegaria y Danza" on page 8. It consists of two staves: a Tenor (T) staff and a Piano (Pno.) staff. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 3/4. The Tenor staff begins at measure 81 with a first ending bracket over the first two measures, followed by a second ending bracket over the next two measures. The Piano part also starts at measure 81, with a treble clef staff playing chords and a bass clef staff playing a rhythmic accompaniment of eighth notes. The piece concludes with a *pp* (pianissimo) dynamic marking.

Figura 5 Plegaria y danza.

4.4. La Danza en la Palabra

La cuarta pieza es la consolidación de la estética propuesta por el autor, saliendo de sus límites personales intenta buscar en otra mente la estructura musical en la palabra, en la mente del poeta ecuatoriano, Medardo Ángel Silva.

Medardo Ángel Silva da una introducción a su poema “Estancias” con la frase de un poeta simbolista francés llamado Paul Verlaine, él fue uno de los poetas que convivió con el concepto de poesía absoluta, una poesía que proponía alejarse del uso del lenguaje como mero concepto de las cosas; esta frase es “*Sur votre jeune seine laissez rouler ma tête*” (Silva, 2010, pág. 69)¹. Esta frase sintetiza en la interpretación del autor, el proceso introspectivo y la observación del flujo creativo, que a partir del dialogo interior él se alimenta de signos y sonidos para la creación musical a través de la palabra y del signo verbal; una visión estética propuesta por el autor de este trabajo.

Aquí se comprueba con mayor firmeza, que la poesía como la forma musical más evidente en la literatura nos permite ligar a los tres modelos, a la vista tan distintos y apartados, la danza, la música y la palabra, son modelos que se funden para evocar una estructura de creación conviviendo con elementos como el Sonido, la Forma, el Rimo y la Sintaxis; esto nos posibilita evidenciar que tanto la poesía, la danza como representación de lo musical y movimiento de un cuerpo sonoro y la música necesitan de un sonido para existir, que poseen una forma inherente al cuerpo poético, musical y de lenguaje, y el ritmo genera un movimiento que a su vez el movimiento construye un discurso.

Esta pieza La Danza en la Palabra deviene en un pasillo, gracias a la repetición métrica del pie que da forma a los pasillos ecuatorianos. Danzando en la palabra del poema de Medardo Ángel Silva y

comprobando la relación eterna y existente en la música y la palabra, concluyendo que la palabra como fenómeno sonoro si es un móvil de creación musical.

La forma de la estructura de esta pieza es: Intro-A-A-B-B-Puente-C-Interludio-A', podremos ver que su sintaxis se desarrolla a partir de la poética literaria y de poética musical que existe en el texto, dados por su pie métrico. Posee un tempo moderado, aproximadamente la negra con equivalencia 88bpm, haciendo uso de dinámicas y articulaciones propias del estilo que nos permiten tener en cuenta el balance de un movimiento variado de piano, mezzo forte, forte, fortissimo. Las texturas utilizadas en la composición de esta pieza vinculan a la melodía acompañada, el contrapunto, la poliritmia, también existe un desarrollo equilibrado de los motivos, frases y periodos de la composición generando así un carácter nostálgico y dramático en su discurso.

Notas:

1 En francés, "Sobre vuestro joven seno dejé rodar mi cabeza"

Score

La Danza en la Palabra

Alessandro Vanoni

$\text{♩} = 88$

Piano

mf

5

Pno.

10

Pno.

1. ||:

15

2. ||:

2

La Danza en la Palabra

Pno.

20

1.

Pno.

25

2.

Pno.

30

Pno.

34

Pno.

39

La Danza en la Palabra

3

The image displays a piano score for the piece "La Danza en la Palabra". The score is written for piano (Pno.) and consists of four systems of music, each with a treble and bass clef staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 3/4. The first system starts at measure 41 and ends at measure 44. The second system starts at measure 45 and ends at measure 48. The third system starts at measure 49 and ends at measure 52. The fourth system starts at measure 53 and ends at measure 56. The score includes various musical notations such as chords, single notes, and rests. Dynamics markings include *p* (piano) and *ff* (fortissimo) at the end of the piece. The piece concludes with a double bar line.

Figura 6. Partitura la danza en la palabra

5. Conclusiones y Recomendaciones

5.1. Conclusiones

- La palabra como fenómeno sonoro es un móvil de creación musical. Partiendo de sus posibilidades sonoras y al tener una semejanza con la música como un movimiento de sonidos que suceden a través del tiempo, la palabra nos permite generar música a partir de estos recursos.
- La creación musical o de cualquier arte, presupone paradigmas estéticos, es decir un concepto particular del lenguaje que se esté utilizando, influenciado por las estructuras propias de la cultura a la que el individuo pertenece, estas pueden llegar a ser universales, la diferencia es evidente en la manera de articular este pensamiento.
- La palabra usada únicamente para conceptualizar las cosas nos limita a una realidad impuesta por estructuras dominantes en la cultura.
- La posibilidad de observar al lenguaje como fenómeno sonoro libera de dogmatizarlo como única referencia de un símbolo o un objeto, permite involucrarse en un juego a través de lo sonoro y lo rítmico, en sí, desde lo musical.
- El pensamiento estructuralista permite generar metodologías y modelos que pueden aplicarse a diferentes ramas, tanto para la creación musical como para la comparación y estructuras psicológicas, antropológicas, sociológicas de una cultura por ejemplo.
- Estos modelos y metodologías estructurales podrían ser tratados y desarrollados desde cualquier ciencia humana.
- Abriendo el campo de estudio, la música de una cultura o sociedad puede ser entendida y estudiada desde posturas estructuralistas.
- Así como el ser humano escucha y proyecta una estructura musical, es posible que sea capaz de observarse y estudiarse a sí mismo como una estructura compleja, obteniendo recursos que le permitan desarrollarse y progresar pensándose como tal, es decir como una estructura dentro de estructuras.

- Sin conciencia no hay arte, no es posible crear una pieza musical si no existe una búsqueda y un estudio de la materia, generando así el encuentro consigo mismo, una introspección que permita estructurar lo que se pretende decir o plantear.
- Las estructuras de pensamiento y las estructuras musicales se erigen a través del desarrollo y evolución de una cultura, esas estructuras existen en la mente del ser humano.
- Poder personalizar una visión y estructurarla, permite al ser humano dar voz propia y liberarse de las formas heredadas por la cultura, generando así un desarrollo, una continuidad o una ruptura con el proceso evolutivo del discurso artístico.
- La escritura automática heredada por el surrealismo es similar al proceso y flujo creativo de la creación musical, el discurso es un flujo similar al dialogo interior.
- La danza, la música y el lenguaje conviven en la estructura (Sonido, Forma, Ritmo, Sintaxis).
- Existen estructuras sosteniendo a otras estructuras, la palabra posee al signo lingüístico, la música a la estructura melódica y armónica.
- La creación musical se convierte en el ejercicio de generar estructuras, por medio del sonido.

5.2. Recomendaciones

- Es recomendable el estudio histórico de la música, es posible encontrar engranes que ayuden a entender cómo es que la música de una cultura llega a desarrollarse o desaparecer. Así nos coloca en un momento del tiempo para asumir nuestra posición como creadores musicales.
- Se debe fomentar la investigación en los estudiantes de creación musical, para así llegar a evolucionar criterios y propuestas más cercanas al desarrollo y crecimiento del estudiante como ser humano, como profesional involucrado y comprometido con la sociedad a la que pertenece.
- Este trabajo podría conectarse y relacionarse con otras investigaciones tanto de creación musical, como de ciencias que trabajen la estructura del lenguaje en los seres humanos.
- Se recomienda la investigación de otras ciencias como la Filosofía, la Psicología, que podrían ser enclaves importantes para asumir un papel más responsable consigo mismos en la creación de mensajes, comprendiendo de qué tipo de estructuras está hecho el ser humano.
- Los estudiantes de creación musical podrían trabajar con metodologías o modelos estructurales para el estudio y aplicación de técnicas compositivas tanto propias como recomendadas por otros autores.
- La estructura propuesta en este trabajo puede ser aplicada al campo pedagógico, como un ejemplo que sirva de modelo en la construcción de un discurso musical.

Referencias

- Adorno, T. (1956). *Fragment über Musik und Sprache*. Barcelona: Paidós.
- Auseron, S. (18 de Agosto de 2012). *El País*. (G. Prisa, Editor) Recuperado el 19 de Enero de 2017, de elpais.com :
http://cultura.elpais.com/cultura/2012/08/15/actualidad/1345048244_943105.html
- Ayuso de Vicente , M., García , C., & Solano Santos , S. (1997). *Diccionario Akal de Términos Literarios*. Madrid, España: Madrid 2.
- Bartra, A. (1999). *Para que sirve la poesía*. Madrid, España: Siglo veintiuno editores.
- Coomaraswamy, A. (1938). *En Sobre la Doctrina Tradicional del Arte*. Estados Unidos: JOSÉ J. DE OLAÑETA EDITOR.
- Dahlhaus, C. (1999). *La Idea de la Música Absoluta*. Barcelona, España: Idea Books.
- De Saussure, F. (1916). *Curso de Linguística General*. Suiza: Losada.
- Eco, H. (1986). *La Estructura Ausente*. España: Lumen.
- Eliot, T. (1992). *Sobre poesía y poetas*. Barcelona, España: Icaria Editorial.
- Ernst, T. (1977). *Elementos constitutivos de la música*. Barcelona, España: Idea Books.
- Escandell Vidal , M. (1989). *Modelos Lingüísticos para la Teoría de la Música*. España: Asociación Española de Lingüística Aplicada.
- Ferrater Mora, J. (1981). *Diccionario de filosofía*. Madrid, España: Alianza .
- G. Downs, P. (2015). *La Música Clásica*. Madrid, España: Akal.
- González , H., & Marquina, I. (s.f.). *Psicología para América Latina*. Obtenido de Revista Electrónica Internacional de la Unión Latinoamericana de Entidades de Psicología:
<http://www.psicolatina.org/09/representacion.html>)
- Gorri Goñi, A. (1986). *Jean-Paul Sartre Un compromiso histórico*. Barcelona, España: Anthropos Editorial del Hombre.
- Jung, C. G. (1964). *El Hombre y sus Símbolos*. Barcelona, España: Barcelona.
- Lacan, J. (2013). *Escritos 2*. España : Biblioteca Nueva.
- Lévi Strauss, C. (1977). *Mito y Significado*. Buenos Aires, Argentina: Alianza.

- Lévi-Strauss, C. (1974). *Antropología Estructural*. Barcelo , España: Paidos.
- Madrid, F. d. (2005). *Palabra y Música*. España: Anne-Marie Reboul .
- Naranjo, C. (2012). *Caracter y Neurosis*. Buenos Aires, Argentina: JC Saez Editor.
- Nietzsche, F. (1871). *Sobre la música y la palabra* . Alemania : ALBERICH EDICIONES MEXICO.
- Paz, O. (1972). *El arco y la lira: el poema, la revelación poética, poesía e historia*. Mexico, México: Fondo de Cultura Económica.
- Platon. (2010). *Sympósion/Phedon*. España: Edición especial para Grupo el Comercio.
- Rancière, J. (2011). *Scènes du régime de esthétique de l'art*. Francia: Galilée.
- Randel, D. M. (2003). *The Harvard Dictionary of Music* . USA: Harvard University Press.
- Rousseau, J. J. (1761). *El Origen de las Lenguas*. Francia: Caldén.
- Schoenberg, A. (1989). *Fundamentos de Composición Musical*. Carisch, España: Real Musica.
- Schoenberg, A. (1943). *Modelos para estudiantes de composición*. Buenos Aires, Argentina: Ricordi Americana .
- Schoenberg, A. (1974). *Tratado de Armonía*. Madrid, España: Real Musical.
- Silva, M. A. (2010). *La Generación Decapitada Silva, Fierro, Borja y otros*. Ecuador: Antares.
- Tagg, P. (1987). *Musicología, semiótica, "popular music". Il senso in musica*. Bologna: a cura di Luca Marconi e Gino Stefani.

Anexos

Anexo 1 Muestras de Bebés

Score

Muestras de Bebés

Recien Nacidos

♩ = 80

Voice 1

Voice 2

pp

5

9

mf *f*

13 *rit.* *a tempo*

pp

Anexo 2 Modos Rítmicos: Plegaria y Danza

Score

Plegaria y Danza

TEXTO

Alessandro Vanoni

$\text{♩} = 66$

Tenor

Oh! Sal ve Lu na Ma___ dre Re ve la me en el fue go ver de

5

T

Ol vi da me a hí sin Nom bre Da me el po der so bre to das las co sas las que no

10

T

___ son y no se ___ nom bran Pa ra ha cer ser en mi ___ na cien do de ti ___

14

T

___ de tu pu pi la tu ver bo la co sa la mier da Ol vi da me en el ___

18

T

___ e nig ma en el des tie rro en la me mo ria ___

23

T

e so sí! a có ge me pa ra en gen drar ___ me no me pi das ni me bus ques

27

T

su sú rra me des de las ho jas Ma dre Lu na Sal ve! tus sue ños Ma dre soy el des

32

T

con sue lo y tu gri to me mues tras la par te pa ra no ver to do fi ni to y di mi nu

37
T 
8 _ to en la pa la _ bra Da me de ti _ sin nom bre no qui ro las hue llas no no las qui

42
T 
8 ro Oh! Sal ve Lu na Ma dre Me en tre _ go a mi si len cio

Anexo 3 Fragmento del Poema “Estancias” de Medardo Ángel Silva

XII

Deja sobre tu seno que caiga mi cabeza,
como un mundo cargado de recuerdos sombríos;
y dime la palabra santa y única, esa
palabra que consuela mis perennes hastíos...

O mejor, calla...deja que en el silencio blando
de la extinguida tarde, sobre divanes rojos,
me siento agonizar lentamente mirando
como se llenan de astros los cielos de tus ojos!