



Universidad Academia de Humanismo Cristiano

Facultad de Artes

Escuela de composición Musical

**EL *REVISITING* COMO REALIDAD E ILUSIÓN:
EXPLORACIÓN SONORA ENTRE UNIVERSOS
DISTINTOS.**

Monografía para optar al grado de Magíster en Composición Musical para
Artes Escénicas y Medios Audiovisuales.

Felipe Espinoza Leyton.

Profesora Guía: Patricia Diaz-Inostroza

Santiago, enero 2021.

A mi Mamá.

A mi Papá.

ÍNDICE

	Página.
I. INTRODUCCIÓN	4
II. LAS PERCEPCIONES DENTRO DEL PROCESO CREATIVO	6
2.1 Arte y realidad	
2.2 Música, cuerpo, y goce	8
2.3 Autenticidad y aura	13
2.4 La industria cultural	15
III. DIÁLOGOS MUSICALES EN DIMENSIONES DIFERENTES	18
3.1 El universo de lo real y el universo de la ilusión	
3.2 La esencia de la obra	23
3.3 La música como objeto	27
3.4 Exploración en todos los sentidos	30
IV. CÁNONES MUSICALES EN MOZART Y HAYDN	35
4.1 Mozart: Sonata No. 8 en La menor, KV. 310	
4.2 Haydn: Sonata nº 1 en Sol Mayor, Hob. XVI/8	40
4.3 Comparativa de recursos utilizados	42
V. EL <i>REVISITING</i> COMO REALIDAD E ILUSIÓN	44
VI. <i>REVISITING</i> MOZART	49
VII. CONCLUSIONES	61
VIII. BIBLIOGRAFÍA	64
IX. ANEXOS	66

I. INTRODUCCIÓN:

Dentro de la realidad en la que vivimos, nuestras acciones definen lo que consideramos esencial para el universo de lo real, el cual se define como la realidad misma en que nos encontramos o experimentamos. Es el entorno en el cual nos desenvolvemos, es la gente con la cual compartimos, son los espacios de la convivencia. Con el paso de la historia esa realidad se ha organizado de tal manera que pareciera que necesitamos operar desde las costumbres adquiridas, volviéndose rutina y transformándose en posiciones cristalizadas. El arte musical también se ha visto afectado por ese fenómeno de lo pasivo, debido a las distintas situaciones históricas en las cuales ha tenido que adaptarse para cumplir un papel representativo, cimentándose como una tradición conservable y estática. Es así como su accionar representa su propio límite, obedeciendo al rol que la misma sociedad le impone. Se imposibilita lo que verdaderamente “sería”, o “debería ser” la música dentro de un posible “universo de la ilusión”, concepto que acuño desde mi reflexión personal. Es allí donde se encuentra lo callado, lo invisible, lo inaudible y lo imaginario. El universo de la ilusión sería aquel universo en el cual se encuentra lo que esperamos como compositores: que la música logre alcanzar lo que anhela, una emoción y su existencia circunstancial, su idea de mundo, su estar en el mundo, su “sentido del ser y estar ahí” (*Dasein*, según Heidegger). Y que ello posibilite un impacto social, una idea posible de transformación y cambio. Sin esta visión del universo de la ilusión, la música se queda estancada dentro de la realidad rutinaria y comercial instalando una mirada mecánica y automatizada más que una mirada de dedicación, inspiración y creación; sin posibilidad de encontrar lo que alguna vez se imaginó que se podría conseguir.

Cuando hablamos de arte, o en este caso específico, de música, no podemos dejar la subjetividad a un lado. Puesto que el rol que cumple el compositor y el que cumple la audiencia, pueden estar situados desde perspectivas similares o diferentes. Porque todo lo que está considerado en una realidad personal va a determinar un actuar y una toma de decisiones que influirá en su vida. Tomando esta idea y considerando que todos

experimentamos una realidad diferente (y que vivimos de otras maneras), y sobre todo sentimos distinto, lo subjetivo siempre va a estar considerado en el arte, y es substancial en contexto de lo musical (que veremos más adelante). Desde el campo de lo humano existen muchas creencias mágicas y religiosas que significan a los sujetos en su existencia cotidiana, sin embargo, las reflexiones planteadas no considerarán ese aspecto.

Para efectos de esta investigación nos referiremos a la música sin texto literario, dejando excluida la palabra. Se hará desde una perspectiva netamente instrumental y a lo sonoro propiamente tal. El texto literario, las letras, y el canto hablado, es decir, que exprese algún lenguaje verbal en particular quedarán marginados, pues el análisis en el que nos enfocaremos se podría desviar por el hecho de tener códigos convencionales. Así, habrá conceptos que quedarán más claros en este contexto determinado, y sus entendimientos y relaciones con otros serán asimilables y por lo tanto más comprensibles.

...

II. LAS PERCEPCIONES DENTRO DEL PROCESO CREATIVO

2.1 Arte y realidad

La reseña “¿Arte o ilusión?” de Oriol Santallusia Gómez, señala que el proceso creativo no implica tener las ideas cien por ciento claras. Plantea que muchas de las ideas de los creadores pueden estar “erróneas” al empezar un proyecto, lo cual es clave para plasmar la realidad propia en la que se está viviendo. Esa acción implica desarrollar el arte frente a una realidad histórica que se vive en ese momento, donde la obra de arte se concebirá, por lo que llevará su esencia a partir de ese instante, además de pasar a formar parte de la historia presente. Así, muchas de las reacciones que tenemos frente a nuestra obra durante el proceso creativo son inesperadas porque el camino va cambiando a medida que la realidad personal y colectiva se modifica, ya que esta está en un constante movimiento.

La percepción de la realidad es algo inevitable. Por el simple hecho de ser seres humanos necesitamos de los demás para sobrevivir. Según Aristóteles, el hombre es un ser social por naturaleza ya que necesita de otros para sobrevivir. De esta manera, la realidad se ve afectada por la sociedad y su desarrollo. Ese es el primer paso antes de comenzar con el proceso creativo. El que tengamos una idea clara de lo que queremos no implica cometer errores que aporten -o no- a nuestra obra. ¿Serían errores en ese caso? Independientemente de la respuesta, la obra no carecería de esencia porque el propósito que le hemos dado corresponde a la realidad propia, distinta de los demás, lo que hace de nuestra obra, algo único, auténtico, e irremplazable. Aquella necesidad de reflejar la realidad personal, o el universo propio, puede que no se desprenda del contexto histórico en que se vive, así lo explica Santallusia (s.f, p. 2). El autor nos habla de la observación superficial que hemos tenido sobre el arte, o “historia del ver”, como lo denomina, puesto que la intención del artista no es que se vea su obra de manera literal, sino que se contemple la necesidad contextual e histórica que se daba en la realidad del artista al momento de crear -desde

donde nace la esencia-. La forma de expresar va a ser dependiente de lo que la necesidad de la época amerite. Esa reorientación será clave en la intención creativa, independientemente de las destrezas o técnicas del artista. Esa dependencia de lo histórico y social, refleja la coexistencia que necesitamos y el impacto que provoca en los compositores. Podemos asumir entonces, que la obra se ve afectada por dos cosas: la primera, por el creador; la segunda, por el contexto histórico, el cual siempre va a influir en el desarrollo de una obra de arte. Cuando Santallusia se refiere a esto, establece al artista como un pensador y creador individual, separado del resto, se refiere al artista con su concepción propia de artista, es decir, lo que considera que es su arte, y en qué consiste el tener esa responsabilidad, la de ser artista. Pero, por otro lado, habla de las condiciones que afectan directa o indirectamente en su trabajo por lo que todo lo formal e histórico, perteneciente a la época en la que el artista se encuentra, va a alterar su obra. Entonces, esa concepción del artista, va mucho más allá que él mismo. El factor clave de esto es la sociedad. La colectividad presente va a impregnar al artista de situaciones que harán de él un reflejo de su realidad, más allá de la emancipación de ésta. Esa cultura creada por la sociedad, es una condición a la cual el artista se debe adaptar porque lo ve, lo escucha, y lo siente. Así, esa cultura es lo que determina la obra del artista, más allá de su realidad personal.

La dinámica provocada por la evolución de ciertos acontecimientos durante la realidad, y durante la historia, determina a la época, y ésta a su vez, influye en la composición del artista, en sus obras de arte en el momento en las que las trabaja:

“Lo que ocurre por lo tanto es un desplazamiento del nivel de realidad artística, lo que quiere decir que diferentes épocas tienen diferentes criterios de “parecido” con la realidad” (Santallusia, p. 4).

¿Debería existir una fórmula para crear arte? En caso de ser así, más que el estudio de la “fórmula” dentro de la creación musical, sería prudente enfocarnos en el entorno y la realidad, la cual inevitablemente involucra dicha “fórmula”, e incluso, la argumenta (teoría, técnica, contenido, etc.). De esta manera, el compositor trabaja tendiendo siempre la

herencia musical-teórica con la cual se ha trabajado siempre; entonces, ¿De qué manera los cánones históricos dialogan con el compositor y sus composiciones?

En el texto antes mencionado se expone la idea de “fórmula”, la cual no necesariamente asegura el éxito o el fracaso -independientemente del uso que le demos a estas palabras- pero que en cierta medida siempre pensamos en ella como un requisito para elaborar nuestras creaciones. Por un lado, es una fórmula aplicada desde el compositor, pero ¿Puede la recepción musical aportar a la construcción de un canon musical histórico? y de ser posible, ¿De qué forma? ¿Existe alguna manera de enlazar la obra de arte desde el artista, hasta la obra de arte como percepción en el público?

Todas estas preguntas son respondidas por una idea general que condiciona curiosamente nuestra percepción. Porque todas las épocas tienen distintos criterios o contextos de realidades, los cuales se pueden asemejar -o no- unos de otros. Muchas de esas realidades son propuestas vanguardistas que modifican la realidad y modifican la época; es el caso de la primera y segunda escuela de Viena, por ejemplo.

“Una profecía que por otra parte parece hecha realidad, dado que el hecho de que las obras de Picasso o cualquier otro pintor cubista tengan un precio tan elevado es probablemente debido al hecho de que representan esa realidad o ese nuevo nivel de realidad que pertenece a su época” (Santallusia, s.f. p. 4).

2.2 Música, cuerpo, y goce

Félix Morales Montiel, en la Revista Borrromeo n°4, en el año 2013; nos habla sobre la música y su cercanía con lo real. Se refiere a lo experimental, es decir, a la experiencia propia que tenemos cuando nos situamos en un contexto musical donde la música se liga al cuerpo y al goce, y a partir de ese punto podemos ser intérpretes según las necesidades que

se nos vayan presentado. Todo es subjetivo, pero al momento de objetivar, la apreciación de la música se vuelve única a diferencia de las otras artes, porque se necesita estar *in situ* al momento de la ejecución de una pieza, por ejemplo. Acudimos directamente a salas de conciertos para escuchar música donde vemos a los intérpretes que tocan. En cambio, dentro de un contexto corriente, no vemos a un escritor escribiendo su libro, sino que solo nos enfocamos en su resultado final, lo mismo con la pintura. Por lo que la percepción musical se “intensificaría” producto de la experiencia vivida dentro de dicho contexto. El intérprete, la ejecución, el instrumento y la música tienen un estatus distinto al de las otras artes, donde en ellas se aprecia sólo el producto final:

“Existe algo particular a la música en cuanto a su apreciación: se asiste a conciertos musicales para presenciar esta interpretación, mientras que pocas veces se observa a un escritor o un pintor realizando su producción. La interpretación es el tiempo en el que la música deviene una experiencia” (Morales, 2013, p. 549).

En el artículo se habla también de lo imaginario. Establece que una imagen llega muchas veces con el solo hecho de escuchar música, sin tener una imagen premeditada en absoluto. Esa construcción, muchas veces automática, es inevitable. Dicha imagen, de alguna manera evocada por la música, hace relación con el trabajo creativo donde el artista se construye a sí mismo desde su realidad personal, pero siempre dentro de su contexto histórico realista.

“Quizás una causa de la asistencia a conciertos, sea la posibilidad de poder anudar algo del registro imaginario a la música mediante la vista del intérprete, el instrumento y la interpretación -sin mencionar el mismo espectáculo que supone el teatro, la sala de concierto, la multitud, etc.-, los cuales poseen elementos que incluyen imagen; sin embargo, es una añadidura artificiosa” (Morales, 2013, p. 550).

Sea o no un artificio añadido, responde a una imagen al fin y al cabo, que se evoca por la percepción sonora.

La obra no le entrega imágenes determinadas al sujeto, no así en la literatura, por ejemplo, en la cual prima la descripción de sucesos y/o ideas mediante el uso de la palabra; y en dicho caso, la subjetividad se vuelve objetiva. Teniendo una imagen determinada en la mente se tiene claridad en lo que se quiere decir -y en lo que se está leyendo-, o lo que se está percibiendo. Por otra parte, una obra musical contiene sonidos e imágenes (que llegan a partir de los sonidos, como se dijo anteriormente) y su complejidad se hace aún mayor, puesto que esa condición de trabajo se ve expuesta a factores netamente sonoros, como alturas, timbres, duraciones e intensidades. Esas decisiones que se deben tomar con respecto a la gran variedad de opciones que tenemos, hace que un espectador, por ejemplo, perciba músicas de una manera que otro no podría. De esta forma queda reflejada la realidad personal del espectador, y su realidad histórico-colectiva que lo sitúa en un momento actual y en un lugar determinado. Aún así, al momento de representar todo lo mencionado anteriormente, estamos convirtiendo al arte en códigos, en números, que significan; y que, gracias a esto, la música se termina por racionalizar, volviéndose una fórmula. Esa manera de conceptualizar la música es la que pertenece a la realidad; entonces, ¿Es posible crear arte en un universo que no sea el real?, o, ¿Puede la composición musical estar fuera de ese canon histórico?

Félix Morales, también afirma que la música no se puede desligar de lo subjetivo, porque al hacerlo, la obra no estaría diciendo nada, ya que no habla por sí misma. La subjetividad le entrega la opción de caer en una interpretación que la reafirmaría entregándole un sentido. Entonces ¿Podemos alcanzar la creatividad musical desde la vereda de lo subjetivo? Pensando como compositores, claro, porque lo subjetivo siempre estará dentro del oyente:

“Se plantea que aquellas interpretaciones donde haya un referente que no sea la subjetividad, el referente funciona como un delimitador que pone un freno a las infinitas significaciones que diferentes subjetividades pudieran realizar sobre algo, reduciéndolas” (Morales, 2013, p. 557).

En este texto expuesto, es muy común encontrar referencias a la “música traducida”, o a la “música y su traducción”. Se hace hincapié en lo común que es el tener la música en la vida diaria. Pero en casos como éste, de la “traducción musical”, podemos diferenciar dos cosas: La primera, donde la música es traducida sonoramente, lo cual Morales nos dice que es imposible por el hecho de que es música, y se apela a lo subjetivo al momento de realizar esa traducción. Y la segunda, es la traducción “literal”, o simbólica de un Fa, por ejemplo, el cual es un sonido, y donde éste puede leer en el primer espacio de un pentagrama en llave de sol:

“(…) es imposible traducir la música. La nota A-flat se puede traducir por la bemol, pero, el tono sigue siendo el mismo; la música, en sí, no puede ser traducida, pero su escritura, en tanto nota, sí” (Morales, 2013, p. 553 - 554).

Si nos detenemos a reflexionar, todo lo del párrafo anterior nos indica que la música sí pertenece al universo de lo real. Pero al mismo tiempo, lo musicalmente intraducible, no. Porque no somos capaces ni de traducirlo, ni de explicarlo, conformándonos con ese ‘goce que se liga al cuerpo’, el cual no tiene una razón explicable, sino que sólo sabemos que está ahí; y en eso mismo consiste el universo de la ilusión:

“(…) es un real (la música) que tiene efectos sobre un cuerpo, los cuales tienen una relación con un “goce fuera de sentido”. Este no-sentido sentido en un cuerpo, causado por la música permite alojar infinitas interpretaciones que se pueden realizar para hablar sobre una obra musical” (Morales, 2013, p. 555).

Continuando con lo mencionado, podríamos preguntarnos si acaso es posible componer música dentro de ese “no-sentido” sentido en el cuerpo, pero aplicando todas las reglas de la música realista (universo de lo real, el cual comprende los cánones mencionados), tal cual se ha hecho a lo largo de la historia. Pero, por otro lado, si lo hacemos, ¿Sería parte del universo de la ilusión? o, ¿Con el sólo hecho de hacerlo se quedaría en el universo de lo real? En ese caso, también podríamos preguntarnos por

algunos compositores, los cuales pretenden llegar más allá, rompiendo las reglas de la conceptualización musical en el plano de lo real. En este contexto, ¿Qué factores pueden influir en la aparición de personalidades musicales compositivas que se proyecten más allá del canon histórico?

La música se conceptualiza al momento de asumir que tiene una relación con la realidad, o al momento de regirnos dentro de los cánones históricos establecidos. Pero aún así, ese goce del que se habló en un principio, está ahí y puede sentirse, y al no tener una razón que lo determine, lo imaginario y a la vez, lo subjetivo, cumplen un papel fundamental al momento de componer.

Debemos considerar que hablar de arte, y en este caso, de música, la subjetividad va a estar presente aunque tratemos de conceptualizarla. No nos podemos desligar de ella, porque la música es en sí, subjetividad. Al momento de interpretar lo que escuchamos estamos afirmando que la música es subjetiva:

“La concepción de la música como separada de toda subjetividad conlleva a que la música se encuentre en un lugar donde no se pueda decir algo de ella propiamente. La música, en sí, no dice nada, no se interpreta a sí misma; se necesita de una subjetividad que logre realizar una interpretación para que se pueda hablar sobre la música” (Morales, 2013, p. 555).

Por otro lado, los cánones históricos a los cuales estamos ligados en nuestro quehacer compositivo son claros, y responden a un proceso y desarrollo histórico que no podemos negar desde la misma vereda. Aún así, hay compositores que han ido más allá, y se han desligado de tales reglas compositivas a las cuales estamos acostumbrados, conservando el aura y la autenticidad de su obra. El compositor austriaco Arnold Schoenberg expresó que el sistema armónico tonal estaba en crisis, lo que hizo que comenzara a desarrollar la música atonal para poder superarla. Aunque no se consideraba un revolucionario, sabía que cumplía un papel importante dentro del desarrollo musical del siglo XX. Fue un riesgo, porque el público y los críticos no estaban dispuestos a aceptar

esta nueva concepción musical que él proponía, ya que el canon musical que estaba establecido en esa época, estaba siendo quebrantado. Tal fue por la poca aceptación que se vio obligado a abandonar su país porque su condición de compositor para esa época no era el correcto; donde sus obras se escapaban del entendimiento del público, así como también de los nuevos gobernantes de su país.

2.3 Autenticidad y aura

Miguel Ángel Cano, doctor en Pedagogía Crítica, nos habla sobre los conceptos de ritual y aura en su ensayo “Tensión entre el aura y la copia” (Cano, 2014). Cuando hablamos del aura, ya nos estamos refiriendo al ritual, porque sin éste, la obra no existiría. Podemos definir el ritual como el proceso creativo que amerita el resultado de una nueva creación, en este caso, musical. En el mencionado texto, se hace referencia al concepto que Walter Benjamin expone y desarrolla en su ensayo “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” (Benjamin, 1935), y se refiere al concepto de aura como una propiedad que poseen las obras de arte la cual determina su autenticidad. Hoy en día estamos acostumbrados a ver obras de arte desde medios distintos, los cuales solo reproducen lo que la obra de arte debería ser, como en pantallas, o fotografías. Aquello, Benjamin lo determina como reproductibilidad, donde no existe el contacto directo con la obra de arte durante la experiencia estética-artística. Por lo tanto, el aura es la emoción, sensación y percepción del espectador, que devienen desde la experiencia del contacto directo de éste con la obra artística auténtica. “Esto lleva a Walter a determinar que el ritual o el aura es la marca diferenciadora entre el arte original y la copia” (Cano, 2014, p. 3). Volviendo al artículo de Miguel Ángel Cano, se habla de cómo se pierde la autenticidad de la obra por medio de la sobre reproducción de su copia. Esto hace que la obra pierda rumbo y sentido, porque no está dentro de su contexto tradicional en la cual se compuso. Hay que aclarar que esa tensión no está en la copia en sí de la obra de arte, sino que está en la sobreexplotación de esta, la cual es producida por y para las masas; entiéndase como la copia de la copia, y así sucesivamente.

“¿Qué diferencia, entonces, el original de la copia? ‘Incluso en la reproducción mejor acabada falta algo: el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra’” (Cano, 2014, p. 2).

A eso nos referimos cuando la música pierde su sentido al momento del proceso de copia. Su tradición se pierde, porque el tiempo, el momento, y el lugar en que se compuso fue único. Walter Benjamin nos indica que no sacaríamos el provecho que deberíamos al momento de seguir reproduciendo lo mismo una y otra vez. Y así nace el aura, el cual viene a diferenciar lo original y auténtico, de la copia:

“Benjamin identifica el aura con la singularidad, con la experiencia de lo irrepetible. La reproducción técnica destruye esa “originalidad”. La pérdida de la originalidad a cambio de múltiples reproducciones provoca que el arte se vuelva un objeto cuyo valor no puede ser dimensionado desde su contexto o tradición. Walter Benjamin a diferencia de sus amigos filósofos, que rechazan el valor de la reproducción, la valora, pues al contrario del original, permite romper esa lejanía que caracteriza al aura, acercando la obra a la vida cotidiana del espectador” (Cano, 2014, p. 3).

Con esta reflexión, Miguel Ángel nos está situando en la realidad de las personas, nos hace pensar en esa realidad a modo general al momento de “romper la lejanía característica del aura”, para llevárselas a los espectadores. Si se rompe esa lejanía característica, el aura se pierde; entonces, tomando en cuenta esto, ¿Dónde estaría el límite que separa lo auténtico de la copia? ¿En la lejanía de la obra? ¿En el contexto en el cual se desarrolló?

Hay que considerar que hoy día referirnos a una obra de arte no sólo implica la obra en sí misma, sino que también todo lo necesario para que ésta se lleve a cabo, o sea, su producción. Es aquí donde muchas veces el aura se trata de conservar, o de que se exponga de tal manera que sea fácil de percibir.

“En el panorama actual y como reflejo de una generación de artistas postmodernos, se evidencia una tensión fuerte entre la copia y la obra, aparecen intentos aislados donde evitar el desarrollo de una nueva estética de la tecnología audiovisual, se trata de darle a la copia ese valor del ritual del original, se trata de modificar los espacios de difusión para entender el contexto histórico crítico del autor, se trata de proveer experiencias que susciten no sólo la tradición de la obra sino el “cómo” de la obra: su producción”. (Cano, 2014, p. 4).

2.4 Industria cultural

Si nos referimos a cánones históricos establecidos a lo largo del tiempo, no podemos dejar de lado las teorías expuestas por Albert García Arnau en su escrito llamado “Adorno, Horkheimer y la ‘Industria Cultural’: La construcción de una crítica de la superestructura”, haciendo referencia a la obra filosófica ‘*Dialektik der Aufklärung*’ (en español, ‘Dialéctica de la ilustración’) escrita por Theodor Adorno y Max Horkheimer, ambos de la Escuela de Frankfurt. Aquí, los cánones se observan de manera diferente, los cuales no podemos dejar de lado por el hecho de que influyen en la sociedad y al mismo tiempo la sociedad influye en ellos; y como consecuencia afectan al entorno, y por lo tanto, al entorno del compositor. Los mencionados cánones, se transforman en ideales y estados de dominación para las masas dentro del contexto de la industria cultural, estancándonos aún más en el universo de lo real sin posibilidad de salir de él. Aquella industria cultural tiene el papel de conservar la estabilidad social, establecer un orden, estructuras y armonías; desde el comportamiento natural de la sociedad, hasta el trabajo industrial y lo que respecta a su producción -la que existe para la misma sociedad, o como García lo llama “masas”-. Así, bajo ese diverso sistema de producción, se plantea una “libertad” de elección. Elegir qué libros leer, qué obras de arte ir a ver, qué música escuchar, etc. Pero bajo ese sistema ideal que nos presentan, se esconde una anticipada elección de posibilidades que ya fueron tomadas por las mismas personas de siempre: Los dueños de las industrias que producen y los creadores de la cultura de masas: La industria de la cultura.

“La diferencia permite a la estructura industrial de la cultura llegar más lejos, abarcando un espacio social mayor. Bajo la idea de ‘mantener una apariencia de competencia y de posibilidad de elección’, la nueva Industria Cultural se esfuerza en la ‘eterna repetición de lo mismo’” (Adorno y Horkheimer 1998: 178).

“El fin último de la existencia de esa estructura de dominación de la generación de una tónica subyacente, un ‘estilo único’, una lógica de producción que se autoreproduzca sin necesidad de ser explícitamente dirigida: ‘La fuerza universalmente vinculante de esta estilización supera ya a la de las prescripciones y prohibiciones oficiosas’” (Adorno y Horkheimer, 1998 en García, 2019, p. 52).

García explica que las reglas -cánones- están tan marcadas, que al momento de explorar otro camino, se es rechazado por las masas; y producto de esto se auto fomenta esa reproductibilidad artística -musical- volviéndola vacía, sin aura. Se aniquila el estilo y la estética, interviniendo incluso en el proceso creativo:

“Esto explica la sensación que los productos de las nuevas artes de masas producían a Adorno y Horkheimer, esa idea de que todo era previsible, de que los esquemas eran repetidos, sometidos a patrones recurrentes y de que sus planteamientos estaban estructurados de un modo internacional; que existía, tras su producción, una planificación orientada incluso en lo creativo” (García, 2019, p. 53).

Lo expresado tiene como consecuencia la reproductibilidad, o dicho más tajantemente, la explotación de la obra de arte; haciendo que el compositor componga para la industria impuesta, perdiendo aquella espontaneidad e intuición que el proceso creativo amerita. Así, se van sumando esas “fórmulas” de las que hablamos anteriormente, y terminamos dependiendo de ellas en un proceso, no de creación, sino, de producción; priorizando la razón por sobre la emoción:

“La nueva lógica del uso de estructura y patrones subyacentes en la creación elimina todo rasgo de espontaneidad del proceso de creación artística y somete a la creación a una administración racional fundada en el criterio de explotación del objeto artístico. La estructura subyacente de la obra, la ‘fórmula’, prima sobre la independencia creativa, el proceso de producción se organiza mediante los criterios industriales, mediante la ‘racionalización’ productiva” (García, 2019, p. 53).

III. DIÁLOGOS MUSICALES EN DIMENSIONES DIFERENTES

3.1 El universo de lo real y el universo de la ilusión

Anteriormente, se mencionaron los conceptos del “universo de lo real”, y del “universo de la ilusión”. Estas ideas, circularán a lo largo de esta investigación y es importante que las entendamos. El *universo de lo real* (término que me atribuyo, y del cual me hago responsable), se puede definir como aquello que está pasando. Es lo que pasa, lo que tiene que ocurrir para darle un sentido -o no sentido- a la realidad que vivimos cada uno de nosotros; las cuales son diferentes, porque todos somos diferentes. Pensamos, creemos, sentimos, y percibimos diferente; aquello produce una subjetividad que podrá ser atribuible por la música desde el punto de vista que hablaremos más adelante.

Aquel universo implica lo que pasa, también lo que nos pasa, cómo nos afecta, qué hacemos para elegir, qué hacemos para evitar. Todo aquello que involucre una acción va a corresponder al universo de lo real. Y aquellas acciones no van a estar definidas solo por nosotros, sino que están también de alguna manera definidas por la sociedad en la que nos vemos inmersos; y siendo seres sociales, no podemos hacer prácticamente nada para evitarlo. Siempre estaremos bajo un entorno u otro, nos guste o no; ¿Tenemos la opción de elegir? Puede ser. Lo que no puede ser, es negarlo.

“(…) El hombre es por naturaleza un animal social, y que el insocial por naturaleza y no por azar es o un ser inferior o un ser superior al hombre (...). La sociedad es por naturaleza anterior al individuo (...) el que no puede vivir en sociedad, o no necesita nada para su propia suficiencia, no es miembro de la sociedad, sino una bestia o un dios” (Aristóteles. Política, p. 50).

Estamos tan acostumbrados a vivir nuestra realidad, que ésta transcurre sin darnos cuenta porque, claramente la adoptamos tal como es y aprendemos a vivir dentro de ella.

Así, nos podemos referir a ésta desde una comunidad o una ciudad, hasta nuestro círculo cercano, como de amigos o familiares. Tenemos también la capacidad de adaptarnos a situaciones distintas, por lo tanto, podemos adaptarnos a nuevos entornos y contextos, a ser parte de diferentes organizaciones, haciendo así un aporte desde nuestra perspectiva personal para la sociedad (la cual nos entrega las luces que gran parte de nuestra realidad tiene). Es como un *loop*: yo formo mi realidad aportando a la sociedad con lo que sé, y la sociedad me enseña desde esa realidad que hemos formado. Todo va desde lo individual hacia lo colectivo, y viceversa. Esa pertenencia de “dos realidades”, puede hacer que el compositor se cuestione -o no- el propósito de su existencia como tal. Para clarificar; “dos realidades” no es un término adecuado para este punto dentro de esta investigación. Si bien, realidades hay muchas, porque todos tenemos una distinta, no es conveniente separarlas a tal punto de estudiarlas como diferentes una de la otra, porque su nivel de significancia dentro del campo de la composición musical se va a ver reflejado como conjunto, por lo tanto, para esta investigación, se hablará de una sola realidad, y más adelante se reflejará porqué. Todo lo anterior hace referencia a las realidades dentro del universo de lo real.

En el universo de lo real debemos hacer frente a todas las necesidades que tengamos bajo las diversas condiciones en las que nos encontremos. Y aquellas posibilidades que se presenten, van a terminar dándole un camino y una forma a la vida que tenemos como seres humanos, y en este caso, como compositores. Tal como planteaba Heidegger, el ser (*dasein*), está eyectado, arrojado hacia sus posibilidades. El compositor también.

“La desesperanza, por ejemplo, no arranca al Dasein de sus posibilidades, sino que es sólo un modo peculiar del *estar vuelto hacia* estas posibilidades. No menos encierra un ‘anticiparse-a-sí’ el ‘estar dispuesto a todo’, sin ilusiones. En efecto, este momento estructural del cuidado dice inequívocamente que en el Dasein siempre hay algo que todavía *falta*, que, como poder-ser de sí mismo, no se ha hecho aún ‘real’” (Heidegger, 1927, p. 234).

Dentro del *universo de la ilusión* (concepto propio) tenemos lo que no respecta a la realidad descrita con anterioridad. El universo de la ilusión no es lo que está pasando, ni es lo que pasa, sino que es lo que podría pasar, lo que puede ocurrir, y lo que muchas veces de manera ingenua anhelamos y deseamos que ‘debería pasar’. Por esto mismo, dentro de este universo se encuentra lo invisible e intangible, porque todas las ideas que le corresponden aún no han sido concretadas de forma empírica. Muchas de ellas son ideas que tenemos pensar intensamente ya que se pueden distorsionar y con el tiempo desvanecer. Es un universo delicado y frágil porque se construye a partir del deseo y del afán. Es frágil porque al temer que el deseo no se cumpla -bajo el universo de lo real- nuestras ideas se difuminan, y musicalmente no se objetivarán.

El llevar una composición musical desde el universo de la ilusión, hasta el universo de lo real implica transformar los anhelos en pensamientos a futuro, independientemente del objetivo -si es personal, o no- y muchas veces aquellos anhelos, al ser ordenados, es decir, pensados, se quedan estancados dentro del universo de lo real bajo sus propios parámetros, los cuales se han cumplido desde que la historia musical se comenzó a construir y a desarrollar. Así, componer dentro del universo de la ilusión y experimentar desde solo ese universo, no sería un propósito que postule al éxito o a la realización como músicos porque solo se quedaría en el aire, en el pensamiento. Sólo quedaría en el “podría pasar”, y nunca llegaría a ser, por lo tanto no sería escuchada.

“Se repliega (la música) hacia las profundidades de ese espíritu humano del que ha nacido y es porque capta las realidades más escondidas, el ritmo más esencial de aquel espíritu y lo expresa por medio de sonidos que pretende remontarse hasta poderse abalanzar de un salto, sin etapa intermedia cerca de las realidades visibles, hasta lo absoluto. (...) Pero no es ya la materia sólida y bruta, es aquella otra invisible, sutilizada, fluída, de las ondas sonoras que, por una razón que se presiente pero que no se sabría analizar, es el vehículo de expresión del alma humana” (Gallagher de Parks, 1937, p. 33).

La mayoría de la música está tratada desde lo real, y viéndolo desde ese universo, se vuelve funcional, aportando a que la realidad sea más real aún; resaltándola, muchas veces de manera muy explícita. Tenemos ejemplos como la música para comerciales, las cuales están hechas con un propósito en específico. También está la música que suena en las radios, las cuales tienen que cumplir con requisitos para que puedan sonar en ciertas emisoras. Así, la mayoría de estas músicas se relacionan con el agitado mundo en el que vivimos, y no nos damos cuenta de la realidad en la que estamos viviendo, donde nos acostumbramos a lo mecánico, a producir de tal manera que terminamos llamando al arte musical como “industria musical”, o como “industria cultural”.

Debemos dejar de lado los juicios de valor, nada es mejor que otra cosa, porque la diversidad de contextos hace que cada una de esas cosas encaje y que cada música ocupe el lugar que ocupa. Pero el porqué X ocupa X lugar, por ejemplo, es la pregunta que debemos hacernos como compositores. Y la respuesta puede estar dentro de la realidad personal -universo real y de ilusión-, como también puede estar en la realidad que se vive como colectividad -universo real-. Esos dos aspectos (lo personal y lo colectivo) van a ser fundamentales dentro del proceso al momento de componer. Primero, porque son decisiones que hay que tomar sí o sí dentro de un sin número de posibilidades que tenemos, de lo contrario, no habría música. Y segundo, porque todo lo que ocurra nos va a influir en nuestra composición (incluyendo lo primero que se mencionó); porque el entorno y cómo nos relacionamos como compositores frente a él, va a tener consecuencias en nuestras obras musicales. Así lo expone Kofi Agawu en su libro “*Music as discourse*” del año 2009, donde menciona algunos puntos que refieren a la música como lenguaje, y cómo ésta afecta directamente a la sociedad y a su construcción, y por lo tanto a nosotros, como compositores:

“1. Music, language, and (possibly) religion occur in all known human societies. Setting aside for now evidence that nonhumans sometimes engage in these activities, we can state that in all known societies, humans make music, communicate through spoken language, and maintain prescribed sets of beliefs and practices. There are, of course, languages in which the world music is not found, but the presence in

such societies of a species of rhythmic and tonal behavior that we may characterize as music making is rarely in serious contentions. Music, in short, is ‘necessary to us’¹.

Independientemente de la cultura en la que estemos, e independientemente de qué se entiende por la palabra ‘música’ (exista o no dentro de la cultura); ésta va a estar presente, porque nos ayuda a comunicarnos en ciertas instancias, y esa comunicación hace que nos entendamos.

“Whereas language interprets itself, music cannot interpret itself. Language is the interpreting system of music. If musical units have no fixed meanings, if the semantic element in music is “merely intermittent”, if it is not possible to make a propositional statement in music, and if music is ultimately untranslatable, then music cannot interpret itself”².

La música en sí misma, no tiene significado. O como planteó Stravinsky, que la música no expresa ni puede expresar nada. Porque somos nosotros los que le entregamos un significado, nosotros como personas, nosotros como sociedad. Tenemos la subjetividad en nuestras manos, aquella subjetividad que le entrega a la música el sentido que debe tener. Y ese sentido que le entregamos la hace pertenecer al universo de lo real porque pertenece a lo que vivimos y a lo que percibimos; y nuestro mundo se desenvuelve mientras la música está sucediendo a nuestro lado. Debemos aclarar que aquella subjetividad de la que estamos hablando corresponde a su relación en sociedad, o sea, en el universo de lo real. No quiere decir que sea una subjetividad “tangible”, sino que una subjetividad argumentada, ya sea en palabras referidas a la música, o en música en sí.

¹ La música, el lenguaje, y (posiblemente) la religión ocurren en todas las sociedades humanas conocidas. Dejando de lado por ahora la evidencia de que los no humanos a veces participan en estas actividades, podemos afirmar que en todas las sociedades conocidas, los humanos hacen música, se comunican a través del lenguaje hablado y mantienen conjuntos de creencias y prácticas prescritas. Hay, por supuesto, idiomas en los que no se encuentra la palabra *música*, pero la presencia en tales sociedades de una especie de comportamiento rítmico y tonal que podríamos caracterizar como música rara vez está en disputa seria. La música, en resumen, es "necesaria para nosotros". (Agawu, 2009, p. 20, trad. Espinoza).

² Mientras que el lenguaje se interpreta a sí mismo, la música no puede interpretarse a sí misma. El lenguaje es el sistema de interpretación de la música. Si las unidades musicales no tienen significados fijos, si el elemento semántico en la música es "meramente intermitente", si no es posible hacer una declaración proposicional en la música, y si la música es finalmente intraducible, entonces la música no puede interpretarse a sí misma. (Agawu, 2009, p. 28, trad. Espinoza)

Como se dijo anteriormente, al vivir en sociedad, el entorno provocado por esta misma nos afecta, como personas y como compositores. Por lo tanto, no podemos estar ajenos a las consecuencias que esto provoque en nuestras obras musicales. Querámoslo o no, nuestras obras van a estar influidas por nuestra concepción personal de la realidad, y por la “presión” colectiva que la sociedad nos entrega desde su realidad. Esta última no la podemos evitar, porque siempre estaremos viviendo en sociedad, y sus condiciones van a entregarnos elementos que se podrán ver reflejados en nuestra música. La sociedad, así como la música, y así como la historia misma, se ha construido por cánones que la hacen ser lo que es, y que le dan una relación al conjunto de elementos que la conforman. Aquellos cánones han sido respetados de tal manera, que lo que en antaño era anormal, ahora es normal; y el acostumbramiento al que hemos accedido por el respeto a los cánones, crea la normalización y la continuidad de aquellas mismas ideas que se vienen venerando desde su comienzo. Esta conservación debe ser desconservada; y al desconservarse, el universo de la ilusión toma sentido.

3.2 La esencia de la obra

Las obras de arte se dan a conocer por medio de la repetición. (Benjamin,1935). Ese traspaso a modo de difusión es producto de las reiteraciones que el hombre hace de lo que creó durante la historia. Puede ser a modo de ejercicio, de modificación o de reinterpretación. En el año 1936, el filósofo marxista alemán Walter Benjamin; explica en su famoso ensayo llamado “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” (*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*), que toda obra de arte es dueña de un *aura*, la cual es única, auténtica e irrepetible. Al ser única, lo es también la obra de arte. Nos habla de la autenticidad de la obra, de su reproducción, y de los fines que ésta tiene dentro de lo que se llama “industria cultural”.

“En principio, la obra de arte ha sido siempre reproducible. Lo que había sido hecho por seres humanos podía siempre ser re-hecho o imitado por otros seres humanos” (Benjamin, 1935, p. 39).

La existencia única de la obra de arte, en este caso la música, se ve regida por el momento en que se compuso (el presente). El peso de la historia y su realidad será siempre más grande que el anhelo idealista de la composición en un futuro. Un futuro incierto al menos, porque dentro de ese anhelo donde se involucra la composición y sus aportes variados, no existe ese presente, sino que su mera reproducción. El aquí y el ahora son vitales para que la obra mantenga su aura intacta y se considere una obra auténtica. No podemos componer una obra dentro de una corriente estilística que se desarrolló en el siglo XVII, porque no estamos en ese siglo. Podemos cumplir con todos los “requerimientos” que se necesite para que nuestra composición se establezca bajo los cánones necesarios, pero aún así, nunca conseguiremos el éxito, sea cualquiera obra compositiva que realicemos. La obra carecería de autenticidad, ya que su aura estaría en el presente propio de su creación en el tiempo, en su tiempo histórico. Si decidimos realizar un trabajo compositivo como el antes mencionado, no estaríamos creando, sino que reproduciendo bajo nuestro propio presente.

“Incluso en la más perfecta de las reproducciones una cosa queda fuera de ella: el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia única en el lugar donde se encuentra. La historia a la que una obra de arte ha estado sometida a lo largo de su permanencia es algo que atañe exclusivamente a esta, su existencia única” (Benjamin, 1935, p. 42).

La autenticidad se va a mantener siempre por sobre de la reproducción manual, puesto que esa reproducción, llamada falsificación, es muy notoria. Quizás no así la reproducción técnica, puesto que esta se independiza de la obra original por el hecho de estar ligada a elementos técnicos que, tengan o no que ver, con las implementaciones utilizadas para el proyecto artístico musical, son modificables y muchas veces a voluntad por el “autor”, con el propósito de aumentar la cantidad de receptores de la pieza musical.

El acercamiento al receptor por las diversas vías posibles va a fomentar la reproductibilidad y la posible falsificación. Benjamin señala:

“La catedral abandona su sitio para ser recibida en el estudio de un amante del arte; la obra coral que fue ejecutada en una sala o a cielo abierto puede ser escuchada en una habitación” (Benjamin, 1935, p. 42).

Lo anterior no evita que la obra se desvalorice, porque la prevalencia del aquí y ahora no existe. Ese impacto es tan fuerte, que el núcleo sensitivo, donde se encuentra el origen de la obra (el cual puede transmitir su esencia) se quiebra, esté o no esté al alcance de los receptores. La autoría de la obra que la sustenta se pierde; asimismo su carga de tradición, pasando a no ser nada más que una reproducción alimentada por una creación anterior. Los conceptos que se apegan a la obra, y por lo tanto, se relacionan con esta, como el núcleo sensitivo, la esencia, el origen de la obra, el sustento y su tradición, corresponden a lo que llamamos aura. Cuando la obra se sobreexplota en su reproductibilidad técnica, su aura se debilita. La importancia del aura es tal, que puede afectar diversos ámbitos, y no necesariamente artísticos; porque la reproductibilidad técnica separa lo reproducido (copia) de la tradición (original). Lo reproducido evita el surgimiento de la obra original, porque apunta a la aparición masiva hacia los receptores. Por una parte, tenemos el querer multiplicar para exponer originalidad, pero, por otra parte, existe esa reproducción constante que contrapone su propia idea porque al reproducir el aura deja de existir. Esta aporía siempre estará presente; esa destrucción de la cultura que está determinada en la obra es necesaria porque culturalmente, en la realidad y en el presente en el que estamos viviendo requerimos que así lo sea, aunque “liquide el valor tradicional de la herencia cultural”. Benjamin cita a Abel Gance:

“Shakespeare, Rembrandt, Beethoven harán películas (...) Todas las leyendas, todas las mitologías y todos los mitos, todos los fundadores de religión, incluso todas las religiones (...) esperan su resurrección en la pantalla, y los héroes se apiñan ante los portones”, lo que hacía, tal vez sin proponérselo, era invitar a una liquidación omniabarcante. (Benjamin, 1935, p. 45).

Hoy es muy difícil lograr la originalidad y/o la autenticidad de una obra, porque el apropiarse de una obra es recurrente en el agitado mundo en el que vivimos; es algo irresistible, sobre todo cuando está cerca de nosotros. Su cercanía es clave para el apoderamiento de ella, el cual es muy propenso a la copia y a su reproducción. La condición social actual fomenta la dependencia de la obra con el seguimiento de las masas, y es imposible de que no suceda, porque al fin y al cabo, debe haber un oyente que escuche las obras musicales que se componen.

La tradición es un concepto que no se puede dejar de lado al hablar del aura, porque es ésta la que mantiene viva a la obra de arte. A su vez existe gracias al ritual que significa componer la obra musical: “El valor único e insustituible de la obra de arte “auténtica” tiene siempre su fundamento en el ritual” (Benjamin, 1935, p. 49). La procedencia del ritual no es de importancia, ya que el ritual en sí es lo que importa, y por eso mismo, puede estar alejado de las concepciones más grandes de belleza, puede tener un carácter mágico, religioso, etc. Puede perfectamente salirse de los cánones establecidos que cerquen su subjetividad, volviéndola objetiva. Al hacerlo, y al pensar desde sus inicios que una obra es objetiva no estamos dándonos la posibilidad de apreciarla en su totalidad, ni de explorarla completamente, no así si miramos la obra desde lo subjetivo. Al mirar la obra desde lo subjetivo, podemos tener una gran variedad de puntos de vista, y muchas veces comprender el porqué de aquellos. Así la obra, bajo la subjetividad, se puede considerar una obra de culto, la que trasciende con el paso del tiempo, conservando su tradición a partir de lo ritual y pudiendo quizás conservar un poco de su aura y de su razón/emoción de ser.

“Una antigua estatua de Venus, por ejemplo, se encontraba entre los griegos, que hacían de ella un objeto de culto, en un conjunto de relaciones tradicionales diferente del que prevalecía entre los clérigos medievales, que veían en ella un ídolo maligno. Algo, sin embargo, se les ofrecía a ambos de la misma manera: su unicidad, es decir, su aura. El modo originario de inserción de la obra de arte en el sistema de la tradición encontró su expresión en el culto” (Benjamin, 1935, p. 49).

3.3 La música como objeto

“Si el arte es todavía algo en absoluto, debe ser algo real, parte y territorio de la vida, pero de una vida que en sí misma sea una negación consciente del estilo de vida establecido con todas sus instituciones, su entera cultura material e intelectual, toda su inmoral moralidad, su conducta exigida clandestina, su trabajo y su esparcimiento” (Marcuse, s.f; p. 51)

El desenvolverse dentro de alguna corriente musical, hace que lo hagamos desde el interior de un dinamismo creado, establecido, e imposible de modificar, el cual nos sitúa en el lugar que estemos según la conveniencia de alguien -o algo más-, en este caso, la del sistema. No se trata de encontrar culpables, porque no podemos negar que este sistema muchas veces nos favorece, o eso creemos. La razón de esto es porque puede que ese favorecimiento adquirido sea parte de la situación que nos están imponiendo, de la realidad impuesta. Y puede que el escribir este texto sea también parte de este juego.

Aquellos artistas desenvueltos en corrientes o en estilos musicales, hacen representación de la realidad por medio de su música; de aquella realidad que está prevista, porque su construcción está premeditada, y porque funciona de una manera en la cual nos sentimos tranquilos. El “problema” es cuando nos dejamos de sentir tranquilos para esa realidad impuesta, donde negamos, rechazamos y destruimos aquella mínima distancia que tenemos con la realidad. Donde el arte se emancipa de la realidad, y nos preguntamos qué papel cumple esa obra emancipada de la realidad, en la dimensión que estamos proponiendo como músicos.

“Estamos presenciando un ataque no solo político sino también, y en primer lugar, artístico al arte en todas sus formas, al arte como una forma en sí mismo. Se niega, se rechaza y se destruye la distancia y la disociación del arte respecto de la realidad” (Marcuse, s.f; p. 51).

A veces parece que el universo de la ilusión con el universo de lo real son incompatibles, porque la realidad que predomina es la del universo de lo real, y cuando como compositores queremos experimentar dentro de otra, se nos hace muy difícil, ya sea por el rechazo de una dimensión distinta a la cual estamos sometidos, o porque no encontramos la manera de traducir nuestras ideas y anhelos desde un universo al otro.

La forma que implementa el sistema actual, y que se refleja en la realidad, conduce a la música hacia un culto por tradición; a una valoración tal, que no se refleja en el contenido, si no que se refleja en el tiempo en el cual la obra ha sido estudiada, y aquellos tecnicismos terminan por hundir lo artístico. Aquella forma mencionada se puede entender como una tradición perpetua, la cual siempre va a estar presente, porque se están cumpliendo todos los cánones al pie de la letra no afectando a la realidad, por lo tanto, no sorprendiéndonos. “En la actual situación de rebelión y rechazo, el arte mismo aparece como componente esencial de la tradición que perpetúa lo *que es* evitando así la concreción de lo que puede y debe ser” (Marcuse, s.f; p. 52).

La forma impuesta hacia la música, y los cánones impuestos en ella, se pueden traducir como mercancía, y la conveniencia sistemática de conservar lo que siempre se ha conservado, o de limitar el arte (teniendo como consecuencia la tradición perpetua), alimentan el movimiento mercantil transformando al arte en mercancía, utilizándose como valor de cambio. En la realidad donde nos desenvolvemos como compositores, la forma en el arte, más la forma mercantil, calzan perfectamente, aumentando el dominio de una sola realidad (universo de lo real) y disminuyendo las aspiraciones que tenemos en nuestro universo personal interno (universo de la ilusión).

“Esto significa que, en este universo, la obra de arte, tanto como el anti-arte, se vuelve valor de cambio, mercancía: y la Forma Mercancía, como forma de la realidad, es precisamente el blanco de las rebeliones de la actualidad” (Marcuse, s.f; p. 52).

La mercancía tiene estrecha relación con el concepto de aura de Walter Benjamin, ya que la reproductibilidad y la ganancia mercantil producto de ella, hacen funcionar la llamada “industria cultural” en el universo de lo real. Pero más allá de aquello, la mercancía ha existido durante siglos, y la cristalización de la forma dentro de los cánones musicales históricos son evidentes; tan sólo con que exista esa tendencia a componer música tonal por sobre otras, o utilizar cadencias II – V – I como preferencia, son claros ejemplos de la presión invisible que se está ejerciendo sobre el compositor.

La forma, comprende la entrega de una realidad impuesta, de un *algo* evidente y reconocible (y aprobado en el universo de lo real). Lo que no es evidente, ni tampoco reconocible -al menos a simple vista-, es el contenido. El contenido es lo que le entrega la particularidad a una obra de arte. Para que no se confunda con el aura; el aura vendría siendo la huella digital, y el contenido la personalidad. El contenido entrega lo que no está representado, lo que no está en la superficie, porque las relaciones producidas por los distintos aspectos que operan dentro del contexto de la obra, le entregan la realidad propia y la ubican donde debe estar. “En virtud de la Forma, el contenido logra ese carácter único que lo convierte en el contenido de una particular obra de arte y no de otra” (Marcuse, s.f; p. 53). Aquella forma, y sus variaciones a lo largo de la historia, son el reflejo de la reproductibilidad, y el capital producido por ello va a sustentar al sistema que sujeta la realidad que nos entrega. No así el contenido, el cual depende de las acciones que se le aplican en el momento, por lo tanto, la primera intervención dentro de la obra de arte, o sea, su creación, va a determinar su aura, la cual no podrá ser reproducida nuevamente porque la actividad humana que la mantiene durante el paso del tiempo estará en una constante variación.

La realidad establecida contiene una cultura establecida; podemos conocerla con el nombre de “industria musical”, y nos ayuda a reafirmar y a respaldar esa realidad. Aunque nuestras ideas musicales vengan desde el universo de la ilusión, al afirmar el arte como tal dentro de la realidad establecida (universo de lo real), la industria cultural, por lo tanto, la cultura canónica, se mantiene y se superpone sobre cualquier dimensión artística. La música se alinea con la realidad, yendo juntas dentro de la misma corriente, estableciendo

un equilibrio y una armonía, un orden, un cánon. “Como parte de la cultura establecida, el arte es afirmativo puesto que respalda esa cultura” (Marcuse s.f; p. 54).

Al pertenecer a la cultura establecida, nosotros como compositores nos vemos limitados directamente producto del entorno, y nuestras creaciones musicales, por una parte, van a reflejar aquella mirada que nosotros tenemos frente a él, donde pensamos que somos dueños de algo privativo y nos refugiamos en ese núcleo personal para compartirlo bajo esas mismas condiciones. Pero por otro lado, la contemplación del entorno, y la manera de relacionarlo con nuestra música, nos va a permitir percibir y reaccionar ante la esencia única de la obra, pudiendo estar dentro del universo de lo real, aquella respuesta del entorno frente a la creación, por lo tanto, aquella empatía y aquella satisfacción ante la obra; va a entregarle la subjetividad que puede negar el arte frente al canon que este mismo viene siguiendo. “(...) el Arte es en sí mismo un “final feliz”; la desesperanza se vuelve sublime; el dolor, bello” (Marcuse, s.f; p. 54).

3.4 Exploración en todos los sentidos

El universo de la ilusión no puede existir sin el universo de lo real, porque si lo real no estuviera, nuestra conciencia tampoco estaría, por lo tanto, no habría ansias ni anhelos. Aunque parezca extraño, entender la posible inexistencia de la conciencia nos da pistas de cómo podemos abordar nuestra composición. Jaime Donoso Arellano, por ejemplo, nos lo dice citando a Goethe: “Si quieres caminar hacia el infinito, te basta ir en todas partes dentro de lo finito” (Donoso, 1997). Lo infinito está en nuestros anhelos (universo de la ilusión), y lo finito, en la realidad (universo de lo real). También se puede enfrentar desde la perspectiva de la infinitud correspondiente a nuestras creaciones musicales; y la finitud que representa el margen que las rodea. Donoso, en su libro “Introducción a la música en veinte lecturas”, utiliza los términos “continente” y “contenido”; estableciendo al *continente* como lo que hemos llamado *forma* a lo largo de este texto, y *contenido*, como la sustancia que la forma contiene.

“En otros términos, el ansia o aspiración de infinitud, es perfectamente posible de conseguir dentro de un continente que ponga límites al contenido, dentro de una forma (el “cómo”), que contenga a la sustancia (el “qué”)” (Donoso, 1997, p. 17).

El equilibrio entre la forma y el contenido que da como resultado un solo producto completo, nos llevará a la realización artística que hemos anhelado, sin la necesidad de hacerlo desde sólo un universo, por lo tanto, el equilibrio entre el universo de lo real, y el universo de la ilusión va a afectar a lo que Donoso llama Arte (con mayúscula). Hay elementos que se deben considerar cuando hablamos de este equilibrio, los que no podemos dejar pasar porque nos pueden estancar y/o marginar de un universo u otro. Donoso expone que las aspiraciones que tenemos como compositores se pueden lograr por medio de la exploración en todos los sentidos bajo un margen normativo; pero para lograr aquello debe existir una conciencia y un entendimiento del camino que estamos recorriendo, o sea, debemos comprender la forma en la cual nos vamos a desenvolver, de no ser así, nuestra exploración sería azarosa, no tendría razón de ser; además, al estar descontextualizada no la podríamos justificar, ni menos hacernos cargo de ella. La exploración en todos los sentidos debe ser consciente; y aquellos obstáculos que se nos presenten deberán ser abordados -en un determinado contexto- bajo una preparación previa que pondrá a prueba nuestra experiencia como compositores.

“Sólo será necesario explorar en todos los sentidos, dentro de ese margen normativo indispensable, y se podrá rozar la infinitud. Hay Arte sólo cuando se logra el equilibrio compensado entre forma y contenido en una sola entidad indivisible que produce la impresión de que no hay mejor forma de decirlo” (Donoso, 1997, p. 17).

Si nos ponemos dentro de un contexto musical clásico, específicamente lo que respecta a la primera escuela de Viena, todo lo anterior no se podría omitir, porque aquella Forma (clásica, con mayúscula) está determinada de tal manera que al menor intento por cambiarla, deja de ser lo que es, y esa Forma original, desaparecería. Este estilo clásico es la conciliación entre el dramatismo con su expresión y emoción, la perfección formal: su

arquitectura, aspecto fundamental en el arte clásico. Al momento de tener claridad sobre aquellos conceptos -puesto que hemos experimentado con ellos- podremos comenzar a explorar en todos los sentidos siendo parte de la Forma desde la cual estamos componiendo, pudiendo así, romper el continente porque el contenido se sale de los moldes. Donoso ejemplifica esto con una carta que le escribió Mozart a su padre:

“...pero a medida que crece la ira de Osmín, y justo cuando parece que el aria va a terminar, viene el allegro assai, con tempo completamente diferente y en otra tonalidad; será de un gran efecto. Pues, así como un hombre en tal raptó de furia sobrepasa todos los límites de orden, moderación y compostura y se olvida completamente de sí mismo también la música debe olvidarse de ella misma. Pero en lo que se refiere a las pasiones, violentas o no, nunca deben ser expresadas de manera que provoquen disgusto, y como la música, aun en las más terribles situaciones, jamás debe ofender el oído sino agradar al auditor o, en otras palabras, nunca debe dejar de ser música, no he ido de fa mayor (la tonalidad del aria) a una tonalidad remota sino a una relativa, aunque no la más cercana de re menor sino a la de la menor, algo más alejada” (Donoso, 1997, p. 17).

Las palabras de Mozart calzan con las de Goethe. Mozart estaba dentro de la Forma, y su nivel de contenido era tal, que la sobrepasó, pero jamás la rompió. La supo respetar; exploró en todos los sentidos demostrando su grandeza en la expresión de la belleza, sin “ofender” al oído, porque situaciones como aquella, no pertenecen a la Forma que él estaba desarrollando. El sobrepasar los límites de la Forma -en este caso-, o la forma en general, no necesariamente comprenden un rompimiento de leyes pertenecientes a ese contexto, llamémoslo canon, sino que es el cómo podemos aplicar esas leyes dentro de dicho margen. El límite es la forma, no la capacidad creativa dentro de ella. Bajo esta premisa, podríamos confundirnos y poner en duda que la forma es un límite; pero no debemos olvidar que la Forma está allí por algo, y hubo quienes se encargaron consciente o inconscientemente de desarrollarla y establecerla, traduciéndolas hoy en día como cánones.

“Con *bon goût*, el autor puede, incluso, denunciar y ridiculizar a la propia sociedad de su tiempo la que, muellemente instalada en el teatro, le deja hacer, tal vez sólo arriscando levemente la nariz, sin perjuicio de las reacciones más represivas que ocasionalmente puedan venir del aparato estatal” (Donoso, 1997, p. 18).

La grandeza de Mozart estuvo dentro de los parámetros del Clasicismo. No le faltó romper reglas, o volverse un músico de corriente expresionista para ir más allá de lo formal. No se necesitó la ausencia de tonalidad o la experimentación del ruido para ser un genio. Le bastó con explorar más allá partiendo desde su propio universo de la ilusión, pero respetando los cánones de su realidad, argumentando, justificando, y haciéndose cargo de su creación. Aquel equilibrio es al que debemos aspirar como compositores, y Donoso lo refleja en este párrafo:

“Es un error pensar que el arte musical clásico es puramente formalista, cortesano e inofensivo. Ciertamente es que Haydn y Mozart escribieron mucha música de circunstancia donde sus proposiciones no van mucho más allá de cumplir con la ocasión (...)” **-universo de lo real-**. “(...) Pero incluso allí se pueden descubrir ideas musicales que superan a la mera diversión (...)” **-universo de la ilusión-**. “(...) El genio de estos compositores es tal, que hasta en las composiciones más sencillas difícilmente pueden renunciar a teñir su mundo dieciochesco con el color de la pasión o la exploración de sonoridades novedosas (...)” **-equilibrio-**.

Hay que tener en cuenta que la Forma clásica va a reflejar a la estética de su época, por lo tanto, se va a basar en sus propios cánones, que esparcidos en su entorno hicieron posible que Mozart haya hecho lo que hizo. Y a su vez, aquel comportamiento influyó en otros artistas de su tiempo que reforzaron aún más esta corriente musical. Por esa razón hoy podemos asumir que ciertos cánones pertenecen a ciertas épocas. Esto se relaciona con lo que Mozart expresó en la carta que escribió a su padre: “La música jamás debe ofender al oído”. Frases como esa muestran los ideales musicales que corresponden a ese pasado en particular, pero al tratarlo musicalmente y habiéndose familiarizado con él al momento de

reflejar en la forma, es decir, explorando en todos los sentidos, el resultado estará por sobre el canon, y al mismo tiempo dentro de éste. El respeto al canon no involucra su superación. Jaime Donoso, se refiere a aquella frase de Mozart en una entrevista hecha por Cecilia Bravo, directora de Arte e innovación, del Teatro del Lago:

“(…) ese es un concepto típico de su tiempo, lo que pasa es que en las bases del arte cambiaron los cánones (...) El ruido por ejemplo, era un elemento completamente proscrito en la música; pero entrando al siglo XX, el ruido pasa a ser un elemento (...) La pintura tiene ciertos cánones clásicos de belleza, esos cánones cambian, y se introducen cosas como el “feísmo”, o sea, lo feo también puede ser materia artística. (...) Tu puedes asumir que habiendo cambiado las reglas del juego, la música te trae otro tipo de sensaciones, no sólo el agrado; incluso puede ser el desagrado, los cuales pueden ser elementos estéticos valiosos, y de hecho, lo han sido. (...) es una voluntad de acercarse, que solamente se consigue con familiaridad” (Donoso, 2020).

IV. CÁNONES MUSICALES EN MOZART Y HAYDN

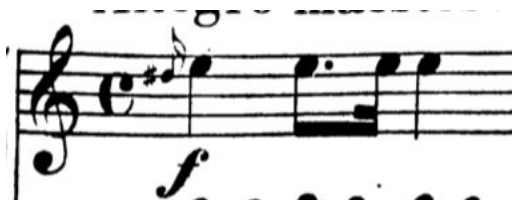
La genialidad de Mozart fue más allá de los cánones del clasicismo, pero sin salir de la Forma de éste. Por lo mismo, se hará una comparativa entre una obra de Mozart -la cual se escapa de los cánones- con una de Haydn, que acata dichos cánones sin salirse de ellos. De esta manera, podremos observar qué recursos y/o herramientas fueron utilizados por Mozart para romper con el margen normativo, respetando la sintaxis desde una perspectiva personal. Las obras a analizar son: Sonata No. 8 en La menor, KV. 310 de Mozart; y la Sonata nº 1 en Sol Mayor, Hob. XVI/8 de Haydn.

4.1 Mozart: Sonata No. 8 en La menor, KV. 310

Para poder entender la obra de Mozart (Sonata No. 8 en La menor, KV. 310) de manera general, se relacionará con un artículo escrito por Laura Lennis, profesora del Departamento de Música en la Universidad EAFIT. El artículo lleva por nombre “Primer Movimiento de la Sonata en La Menor KV 310 de W.A. Mozart”, y enlaza la obra de Mozart con las figuras retóricas. De este modo nos acercaremos a las intenciones de Mozart como compositor dentro de esta obra, entendiendo así, como su entorno -su presente- afectó su trabajo, también nos señalará qué caminos tomó para ser el compositor que llegó a ser. Así, podremos comprender de mejor manera el por qué de los recursos que Mozart utilizó en su obra. A continuación, indicamos sus principales características:

- **Insistencia en el antecedente** -y en las figuras rítmicas que lo componen- donde se repite dos veces antes de ir al consecuente (Tema A). Lennis, define y describe esto como *epizeuxis*, indicando que “es una repetición enfática de una palabra o nota (...) esta figura -retórica- se refiere a la repetición de una palabra inmediatamente después de su aparición y demuestra un sentimiento muy intenso, ya sea de tristeza, de desesperación, de alegría o de gozo”. Esto

coincide con las palabras de Jaime Donoso, donde en la entrevista que se mencionó con anterioridad, expresa que Mozart compone desde la palabra, y que en cada una de sus sonatas para piano, podemos imaginarnos una ópera que dialoga, pero desde un solo instrumento.



- **El carácter del movimiento** está definido en los primeros ocho compases, donde se pueden observar insistencias rítmicas que se van desarrollando a lo largo de la obra; en este caso, la negra y el saltillo (corchea con punto y semicorchea). Aquel saltillo varía en ciertos compases, volviéndose una corchea con punto y dos fusas. Podemos decir que la negra, más el saltillo, son las células rítmicas más importantes del movimiento, porque pertenecen al motivo principal, el cual se repite muchas veces. Se presenta la tonalidad principal (La menor); la velocidad, la cual es *Allegro Maestroso* -estando en una tonalidad menor-; y el carácter, el cuál está notoriamente contrastado por cuatro compases muy marcados, haciendo acordes en la mano izquierda (en *forte*), y por los siguientes cuatro compases, en los cuales existe un contrapunto (en *piano*). Laura Lennis, indica que “(...) en la introducción o en el *exordium* se establece el marco de referencia para que la pieza musical sea entendida; en otras palabras, se presentan los elementos más importantes, como tonalidad, carácter y velocidad, entre otros, los cuales van a ser usados por el compositor para persuadir al oyente a lo largo del movimiento”. Teniendo en cuenta esto, Lennis afirma que “(...) la exposición de la sonata contiene dos partes opuestas, *propositio* y *refutatio*, lo que quiere decir que la segunda es la respuesta opuesta a la primera porque tiene un tema contrastante con el tema principal o primer tema”. Por otro lado, existen tres corcheas que anticipan momentos específicos

dentro de la obra, como por ejemplo, en el c. 22 (paso de la transición al Tema B). Aquellas corcheas vienen desde los cc. 5, 6 y 7, y se utilizan para anticipar acordes mayores. Lennis , al respecto, dice:

“La *interrogatio* se refiere a un pasaje musical que genera sensación de duda a través de pausas y movimientos ascendentes, al final de un fragmento de la frase musical”.

Mozart nos deja con la duda, y cuando la va resolver, lo hace en un acorde mayor; y en relación a esto, también existe una tendencia al uso de la tercera de picardía, donde muchas veces, en vez de resolver en una tonalidad menor, lo hace en una mayor (c. 5 a 6, por ejemplo).

- **Existen muchos cambios armónicos en lapsos cortos**, modulaciones que sugieren más de una tonalidad (tonicalización), (cc. 13 al 22, por ejemplo, o del c. 23 al 49). Lennis a esto lo llama *refutatio* (una de las dos partes opuestas de la exposición, mencionada anteriormente), y se encuentra dentro de lo musicalmente narrado en la exposición, aquí podemos observar con claridad los contrastes en la figuración y carácter. Cabe destacar que en el desarrollo de la obra, también existen los mencionados cambios armónicos.
- **Hay ideas melódicas poco comunes**, que muchas veces no nos hacen sentido con lo que hemos escuchado hasta el momento (cc. 28 a 32). La melodía la hace la mano izquierda, mientras que la derecha acompaña. Esa melodía viene siendo potenciada, desde el c. 23, al inicio del Tema B. Lennis nos entrega dos conceptos que se relacionan con estas ideas musicales. Primero, el concepto de

Circulatio, que es un grupo de notas dispuestas de manera circular o con la idea de formar una línea curva. Lennis cita a Dietrich Bartel: “Esta figura se emplea en la retórica como ornamento, así como una ampliación o explicación del discurso (...) identifican esta figura como un medio para simbolizar lo infinito y lo divino a través de la sensación que brinda el movimiento circular y continuo”. El segundo concepto es *Noema*, el cual “se refiere a un pasaje homofónico que tiene dentro de él una textura polifónica (...) El *noema*, entonces, es completamente contrario a las figuras que adrede suprimen pensamientos (notas), como la *aposiopesis* o la *ellipsis*, ya que el *noema* no suprime dichos pensamientos, sino que los presenta de una manera más oscura, menos explícita” (Lennis, 2014, p. 69).

- **Uso de adornos y cromatismos.** La mayoría de ellos son de muy corta duración, por lo que las disonancias son muy pasajeras, pero aún así se notan, porque el número de veces que se utilizan no es reducido. El más claro y significativo es el del primer compás. Este es, incluso, la primera nota que se toca: el Fa# (el que después pasa a ser Sol). Lennis, a esto le llama *Acciacatura*, que según sus palabras, es una nota disonante con la armonía, la que se abandona rápidamente después de que se ejecuta. “En consecuencia, *acciacatura* significa el choque fuerte (aplostar, deslizar) de dos notas vecinas que no pueden permanecer juntas” (Lennis, 2014, p. 62). Este concepto, según Lennis, tiene un gran poder expresivo. Lo podemos relacionar con todos aquellos cromatismos, porque la obra comienza con uno. Aquel poder expresivo, será aún más grande cuando las notas tengan una duración prolongada, tal como en el c. 95. Ese recurso cromático puede ser visto desde una perspectiva de “pasar hacia un algo”, pero por un camino incómodo, ya que es cromático. En este caso, Lennis lo denomina como *Passus Duriusculus*, que literalmente, se traduciría como “paso difícil”. “Se representa con diferentes usos de semitonos, en especial con líneas que suben o bajan (...) es una expresión musical que posee un gran contenido semántico, ya que se usa para enriquecer y educar el alma del oyente” (Lennis, 2014, p. 76).

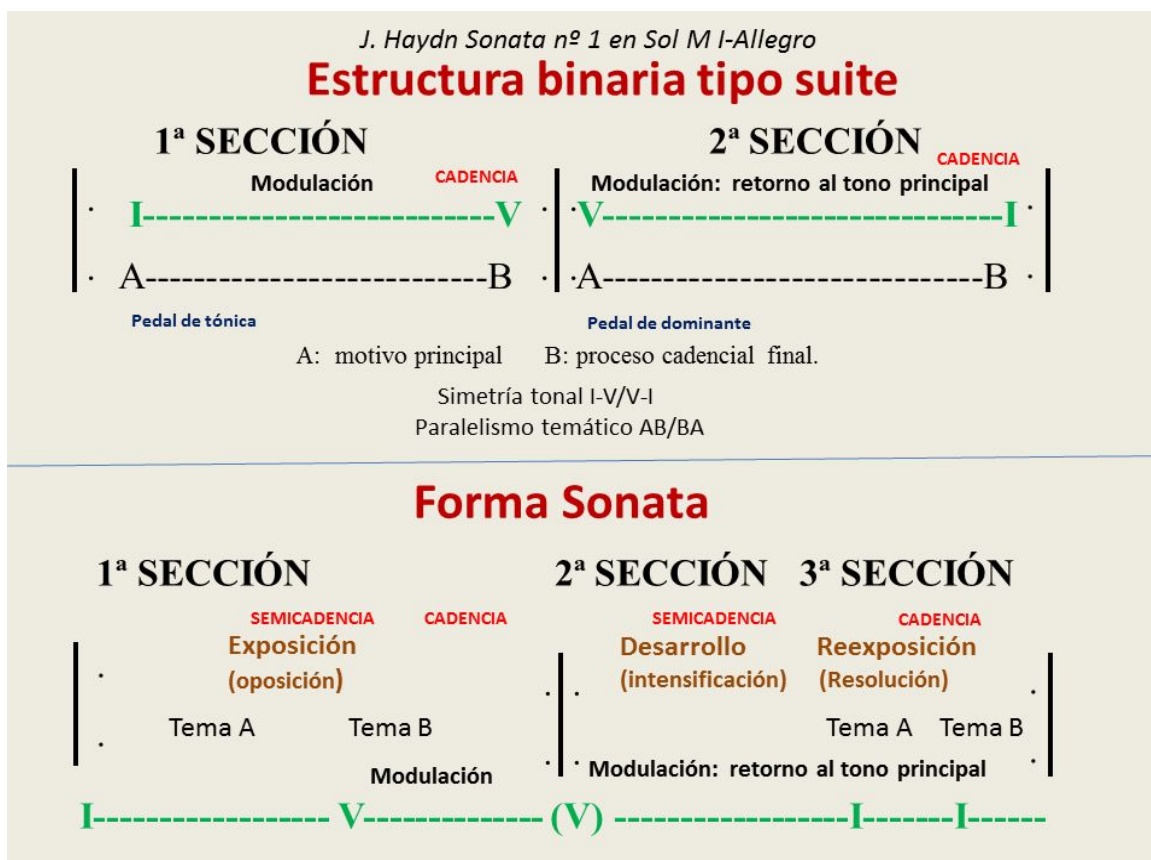
- **Incremento**, “(...) usar un lenguaje exagerado que genere expectativa. En términos musicales, significa que la música se lleva hacia un punto climático trabajado a partir de la repetición, el incremento de actividad rítmica o dinámica o la disminución de esta última” (Lennis, 2014, p. 73). Conceptos como este se pueden observar en el desarrollo de la obra desde el c. 50 al 55, donde hay una gran energía rítmica para llegar a un descanso en negras en el c. 56, y luego, a redondas en el 57. Pero esto no solo pertenece al desarrollo, porque lo podemos observar en el comienzo de la obra entre los cc. 1 y 4, y después entre 9 y 12.

- **Utilización de semicorcheas en ideas largas (más de dos compases)**. En este caso podemos encontrar distintos motivos -no musicalmente hablando- para su ejecución (los cuales están en detalle en el anexo), como en el bajo Alberti, por ejemplo. Lennis llama a esto *Messanza*, “Series de cuatro notas cortas (semicorcheas) que se mueven en forma alternada por movimiento conjunto y salto”. Al ser una serie, le entrega más libertad al compositor al poder combinar distintos movimientos melódicos respetando la figura original, en este caso, las semicorcheas.

4.2 Haydn: Sonata n° 1 en Sol Mayor, Hob. XVI/8

Haydn compuso la Sonata n° 1 en Sol Mayor, Hob. XVI/8 en el año 1766. Las consideraciones generales que podemos hacer sobre el análisis del primer movimiento (*allegro*) son las siguientes:

- **La sonata tiene un carácter binario.** Por una parte, tenemos toda la exposición que se repite una vez, y por otra parte, el desarrollo y la re-exposición que también se repite completa, dando la sensación de que toda la forma Sonata está contenida sobre una obra binaria, como una suite clásica, por ejemplo. En la siguiente imagen se grafica:



Fuente: *musicnetmaterials*.

- **La melodía cumple con el papel protagonista** y es la que nos ayuda a diferenciar cada parte dentro del movimiento; ya sea, gracias a su cambio drástico de ritmo, o a las variaciones dentro de ciertas ideas musicales. Las estructuras están definidas claramente por la construcción melódica.

- **El motivo.** En las diferentes partes del movimiento, siempre hay indicios de él, quizás no de manera literal, sino que con variaciones. El motivo principal se puede ver en el primer compás de la mano derecha. Aquel motivo será variado y utilizado como contraste en los cc. 3 y 4. En el Tema B será tocado por la mano izquierda (variación). En el desarrollo existen ideas que remiten al motivo principal. Es como si el motivo se fuera ocultando de a poco a medida que avanza la obra.

- **Armonías no complejas.** Esto se relaciona con el punto anterior, porque al no complejizar una armonía, la melodía puede expresar y sobresalir lo que el compositor estime. Dentro de la armonía, podemos encontrar tendencias entre la tónica y la dominante, así una eventual modulación podrá ser resuelta de una forma más natural y empática al oído -teniendo en cuenta de que muchas veces actúa la sensible, que da pie a una modulación-. Existen inversiones en algunos acordes, y la mayoría de las notas utilizadas corresponden a la tonalidad en la que se está desarrollando la idea musical; los movimientos cromáticos más visibles están en los trinos.

- **El movimiento** circula en un registro medio-alto, lo cual, con la indicación de *allegro*, enfatiza la intención interpretativa de la obra; asimismo, el bajo no es un elemento fundamental dentro del movimiento, a excepción del bajo alberti (en ideas muy acotadas), pero aún así esta armonía cumple con un papel de acompañamiento.

4.3 Comparativa de recursos utilizados

Después de analizar estas dos obras, existen elementos en la sonata de Mozart que se escapan del canon clásico, y van más allá de la Forma “correcta” dentro del contexto del clasicismo. Teniendo como referencia la obra de Haydn -la cual se apega y respeta las normas tradicionales de la sonata clásica-, al analizar a Mozart van emergiendo ciertas ideas y propuestas musicales que no corresponden al mencionado contexto. En rasgos generales, las características sobre la obra de Mozart, en comparación a la de Haydn, son las siguientes:

- Existe una intervención de la armonía junto a la melodía para pasar de una sección a otra. Si bien, cuando analizamos a Haydn notamos que existe un protagonismo por parte de la melodía, en el caso de Mozart hay equidad en cuanto a melodía y armonía. Ambas tienen una independencia conceptual que define las secciones. Curiosamente, aquella independencia hace que la obra se escuche como una totalidad, la que unifica, porque existe un complemento entre ambas partes. Ese complemento ayuda también a resaltar algunas ideas musicales importantes dentro de la obra.
- La complejidad armónica y formal muchas veces nos hace enfrentar ciertos compases con rítmicas que antes no se expusieron en la obra. Es como si escucháramos compases que no corresponden a ella, lo cual no quiere decir que exista una falta de musicalidad, o que no aporte a la sonoridad de ésta. Estas ideas ayudan a resaltar los distintos contrastes que existen en la obra, por lo tanto, se complementan perfectamente con las diversas dinámicas que se proponen a lo largo del movimiento.
- Si bien las melodías son claves dentro de cualquier sonata, llama la atención lo reiterativa y definida que es la que se presenta en la sonata analizada. Esta melodía, la que podemos encontrar a lo largo de todo el primer movimiento, es

variada de distintas maneras y en diferentes tonalidades. Aquella melodía, es la esencia del movimiento.

- No podemos mencionar lo anterior sin referirnos a la célula rítmica principal (negra más corchea con punto semicorchea), la que es reiterativa, insistente y definida en comparación a la utilizada por Haydn en su sonata. Reiterativa, porque aquellas tres notas pertenecientes a la célula rítmica son la misma nota (Mi, en un principio) e insistente, porque nos encontramos con ella muchas veces dentro del movimiento (variada, como cuando aparece como negra más corchea con punto y dos fusas). Y definida, por el comienzo de la obra. Ése carácter que tiene el comienzo de la obra, nos instala un pilar que no se va a derrumbar, por lo que nos indica tajantemente que ésa es la célula que se desarrollará en la obra.
- Adornos y cromatismos. Como se mencionó anteriormente, Haydn, en su obra utiliza muy pocos cromatismos en comparación a Mozart, la que posee compases solo de cromatismos (c. 79). Por lo general, los cromatismos utilizados van de manera ascendente.

Hay que aclarar que aunque estos análisis, al igual que la misma comparación de obras, son muy teóricas y específicas. De esta manera, todo lo estipulado no se debe asumir como una verdad absoluta ya que las interpretaciones son variadas, y lo que está escrito en este texto es una visión de una de las tantas perspectivas que pueden haber. Para esto hay que considerar la gran cantidad de obras que compusieron Haydn y Mozart, en las cuales no necesariamente se van a cumplir todas estas características mencionadas. Las posibilidades son infinitas, pero aquí, en este texto, se está mostrando una de ellas con el objetivo de reflejar los recursos que utilizó Mozart al explorar la finitud de la Forma del clasicismo en todos sus sentidos, pudiendo sobrepasar los límites sin salir del margen normativo impuesto por el canon de la época.

V. EL *REVISITING* COMO REALIDAD E ILUSIÓN

En la comparación de las dos obras, las ideas ya desglosadas tienen como objetivo principal su aplicación en el presente, sin la necesidad de “trasladar una realidad (universo de lo real) a la actual” -en este caso, la realidad del contexto del clasicismo-, sino que utilizar aquellas herramientas preexistentes en la realidad presente, personal y colectiva (entorno), explorando en todos los sentidos dentro del universo de lo real (presente) y dentro del universo de la ilusión (exploración infinita, dentro de lo finito). La idea anteriormente descrita, se puede conocer como *revisiting*, o *recompose*; en español, “revisitar”, o “recomponer”. Cuando hablamos de este concepto, nos referimos a tomar recursos ya utilizados en el pasado para aplicarlos en nuestro presente. Es visitar un lugar, conocer ese presente, y traerlo al ahora. En este caso se tomarán elementos del presente del clasicismo, y se trabajarán en una obra desde el presente actual, o sea, el ahora. Todo esto, considerando las dos obras musicales analizadas en este texto.

Es difícil encontrar un término musical específico para referirnos a lo explicado, porque los términos tienen muchas variables, y pueden significar muchas cosas dependiendo del contexto. Algunos acercamientos que podemos hacer para entender mejor el concepto, es lo propuesto por Gerard Genette, en su libro “Palimpsestos”. Genette nos habla de la transcendencia textual, o *transtextualidad*, lo cual define como “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos” (Genette, 1989, p. 9). También establece cinco tipos de relaciones transtextuales, y los enumera en un “orden aproximadamente creciente de abstracción, de implicación y de globalidad” (Genette, 1989, p. 10). El primero lo denomina como *intertextualidad*:

“Por mi parte, defino la intertextualidad, de manera restrictiva, como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro. Su forma más explícita y literal es la práctica tradicional de *la cita* (con comillas, con o sin referencia precisa); en una forma menos explícita y menos canónica, el *plagio* (en Lautéaumont, por ejemplo), que es una copia no declarada pero literal; en forma

todavía menos explícita y menos literal, *la alusión*, es decir, un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo (...)” (Genette, 1989, p. 10).

El segundo tipo lo nombra como *paratexto*;

“(...) está constituido por la relación, generalmente menos explícita y más distante, que, en el todo formado por una obra literaria, el texto propiamente dicho mantiene con lo que solo podemos nombrar como su paratexto: título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, (...)” (Genette, 1989, p. 11).

El tercer tipo, *metatextualidad*;

“(...) es la relación -generalmente denominada “comentario”- que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo (convocarlo), e incluso, en el límite, sin nombrarlo” (Genette, 1989, p. 13).

El cuarto tipo, hipertextualidad, donde existe una unión de textos, un texto B se relaciona a un texto anterior (A).

Y el quinto y último tipo, se trata de “una relación completamente muda que, como máximo, articula una mención paratextual (títulos, como en poesías, ensayos (...), subtítulos) de pura pertenencia taxonómica” (Genette, 1989, p. 13).

Si bien, todo lo que se ha mencionado corresponde a relaciones literarias, no nos impide traducirlas al ámbito musical. Aquellas relaciones literarias, se podrán dar en la música y serán conducidas por un camino mucho más comprensible, en este caso, por el lector de este texto, como también por el compositor al momento de componer. La hipertextualidad (el cuarto tipo de relación transtextual según Genette), representa en la literatura, lo que el *revisiting* hace en la música:

“Entiendo por ello toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario” (Genette, 1989, p. 14).

El *revisiting* es un tipo de hipertextualidad, porque se visita una música A, para ser llevada a una B, pero sin un intento de plagio, ni de cita, ni de alusión. Aquí es donde debemos establecer la diferencia clave entre intertextualidad e hipertextualidad -junto con la intertextualidad, también incluiremos el segundo, tercer y quinto tipo de relación transtextual-. La primera, es literal y textual. Existe un A y después un B; B no puede ser sin A, y no hay nada más que discutir. Esto incluye la cita, el plagio, y la alusión (las cuales fueron mencionadas con detalle). En el caso de la segunda, hay un A, y un B, donde B sí se puede comprender sin necesidad de tener un A que lo contextualice. Aquella nueva música (B) que se componga no va a tener una dependencia de la preexistente (A) para el entendimiento, o el disfrute del oyente. Independientemente, la intertextualidad y la hipertextualidad, corresponden a dos objetos de presentes distintos que dialogan entre sí; en la hipertextualidad los grados de visibilidad están difuminados, están ocultos. En la intertextualidad, es todo mucho más puntual y determinado, más exacto y matemático, más visible y explícito. Por esta razón, todo lo que concierne a A y B tiene que estar expresamente declarado, porque si se omite la primera información, la segunda no podría ser. En la hipertextualidad no es necesaria la declaración de los elementos, que en este caso, corresponden a una obra musical; porque como se mencionó, B puede ser sin A, y puede ser entendido y disfrutado.

Aún así, en esta investigación, aquellos elementos incluidos en la música B (extraídos de una música A), serán mencionados como consecuencia del análisis de las obras musicales de Haydn y Mozart, ya que el foco de estudio y posterior aplicación está en las obras de los compositores mencionados. Antes de exponer los recursos y elementos a utilizar en la composición final producto de esta investigación, hay que destacar que esta manera de visitar el pasado y componer algo nuevo a partir de ello, ha sido una herramienta muy utilizada por muchos compositores. Quizás esta visión vinculatoria entre lo literario y lo musical no está presente dentro de la realidad musical de muchos; pero es uno de los

acercamientos más efectivos que podemos hacer al respecto, existiendo muy poco material teórico que trate sobre el *revisiting* como concepto aplicado a las artes musicales.

Como propuesta musical, se realizará un *revisiting* de la Sonata para piano N°8 de Mozart (analizada en esta investigación). Los elementos a considerar (A) para la recomposición (B), circularán por las principales características del análisis general que se le hizo a la obra, además de considerar también la comparación que se realizó entre las dos obras propuestas. El *revisiting* siempre debe respetar a la fuente. Es una nueva propuesta musical, desde un nuevo presente (universo de lo real), explorando por todos los sentidos (universo de la ilusión), sin que haga perder la esencia original de las ideas musicales preexistentes.

La composición final de esta investigación, corresponde a una obra para cuarteto de cuerdas, la cual tendrá tres movimientos contrastantes entre sí. Cada movimiento no estará bajo la forma clásica (exposición, desarrollo y reexposición), será más libre y representará el presente actual en el que se desenvuelve el compositor.

Podemos describir los tres movimientos de la obra final de esta manera:

- Primer movimiento: Tendrá cuatro características principales. Será expresiva, sorpresiva, rítmica y directa. Se utilizarán **armonías -y cadencias- clásicas** dentro de una **armonía tonal**. Aquel acercamiento a la sonoridad clásica, no hace del movimiento perteneciente al estilo, ya que éste se planteará con una libertad musical, pero bajo ciertas normas generales clásicas, así se evitará la fragmentación y la poca unidad de los tres movimientos. Se hará uso de la **repetición, y de insistencias melódicas** (*epizeuxis*, según Lennis), las que se desarrollarán a lo largo del movimiento. La libertad musical antes mencionada quedará en evidencia al integrar elementos no pertenecientes al clasicismo, como percusiones en el cello, por ejemplo.
- Segundo movimiento: Se hará uso de la **atonalidad**, específicamente del **serialismo**. No se utilizará en la totalidad de movimiento, pero sí lo suficiente para poder distinguir la sonoridad característica, y como resultado tener el

contraste con respecto al primer movimiento. Existirán **dinámicas contrastantes, armonía no funcional**, y la utilización de percusiones en el cello.

- Tercer movimiento: Será una exploración del primer movimiento, utilizando elementos del segundo. En esta zona de exploración se construye una nueva forma, resultado del paso de los dos movimientos anteriores, los cuales se oponen entre sí. Existirán **disonancias**, variados **cambios de tempo**, y la **utilización de silencios** será predominante, la cual se dejará notar gracias al *incremento* (según Lennis).

VI. REVISITING MOZART

Como se mencionó con anterioridad, la obra final tiene tres movimientos, los cuales podemos ver de manera gráfica en la siguiente imagen:



Cada uno de los círculos representa un movimiento de la obra. En el interior de cada círculo están las características principales de cada movimiento, las cuales serán expuestas a continuación:

El primer movimiento es tonal. El carácter **expresivo** se trata a través de las dinámicas. Por ejemplo, en el compás 1 (Fig. 1), el violín 2 comienza en *ppp*. Tiene una indicación de *poco a poco cresc...* para que la dinámica vaya subiendo hasta llegar al compás 25, en *ff*.

Violin II

ppp poco a poco cresc...

Fig. 1 - c. 1.

Recursos como este se pueden oír en todo el movimiento (Fig. 2 y 3).

Esta manera de tratar las dinámicas, se liga de igual manera con la densidad armónica (Fig. 4), en la que se van agregando los instrumentos poco a poco, pero evitando un protagonismo melódico por sobre el armónico, y viceversa.

mf *f*

subito p *f*

mf *f*

subito p *f*

Fig. 2 - cc. 45, 46 y 47.

rit. a tempo

cresc.

ppp

Fig. 3 - cc. 90 y 91.

16

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mp

mf

Fig. 4 - compases 16 y 17.

Aquella manera en la que los primeros 24 compases se desarrollan, se puede considerar como un incremento, el cual es una idea prolongada que va generando expectativas en el oyente, y en este caso, se potencia ese concepto con la utilización del *crescendo*.

En el compás 25 existe un elemento **sorpresa**. Después del incremento mencionado con anterioridad, es natural que se espere un clímax, un cambio, o una resolución de la idea musical. En este caso, se vuelve a utilizar la densidad y la dinámica como recursos, llegando en el compás 25 a *piano*, en el violín 1 (Fig. 5).

Fig. 5 - compases 25 y 26.

El carácter **directo**, se relaciona con la célula rítmica (Fig. 6), y con los cromatismos. Esta característica sonora se mantiene casi intacta (desde la obra de Mozart) al aplicarla como recurso en la obra, porque genera una idea directa de qué rítmicas se van a desarrollar durante el movimiento. Esto, a diferencia de Mozart, no se plantea desde el compás 1, sino que en el compás 9 (Fig. 6), y de manera muy sutil.

Fig. 6 - c. 9

Los **cromatismos** utilizados son muy audibles (Fig. 7), porque al resaltarlos con más de un instrumento tocándolo al unísono, podemos notar que están sonando notas que no pertenecen a la tonalidad. Este recurso se utiliza como preparación para el siguiente movimiento, donde el atonalismo y las disonancias tonales son elementos principales dentro del mencionado movimiento.



Fig. 7 - c. 31.

El carácter **rítmico** de la obra tiene por objetivo respetar la esencia de la obra de Mozart en la medida de lo posible. Por esa razón, se abordaron algunas ideas rítmicas como las frases largas en corcheas (Fig. 8), en semicorcheas (Fig. 9), y un acompañamiento rítmico muy utilizado por Mozart, modificado en esta obra (Fig. 10).

Fig. 8 - cc. 61, 62 y 63.

Fig. 9 - cc. 118 y 119.

Fig. 10 - viola y cello, c. 122.

En el segundo movimiento se utilizan recursos del serialismo, tomando diez, de las doce notas de la escala cromática. Las notas son: do, do#, re, re#, mi, fa#, sol, la, la# y si. La disposición de las notas está determinada por intervalos abiertos y cerrados; en este caso, el orden es: abierto, abierto, cerrado, cerrado, abierto, abierto, cerrado, cerrado, cerrado. Las notas que están en color rojo, verde, y negro indican una serie disinta respectivamente, utilizando las mismas diez notas (Fig. 11).

133 **Lento** ♩ = 50

The figure shows two systems of musical notation for a string quartet. The first system covers measures 133 to 136, and the second system covers measures 137 to 139. The tempo is marked 'Lento' with a metronome marking of ♩ = 50. The score includes parts for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.).

Measure 133: Vln. I plays a half note D4 (pp), followed by a quarter note E4 (pp). Vln. II and Vla. are silent. Vc. plays a half note D3 (pp).

Measure 134: Vln. I plays a quarter note F#4 (pp). Vln. II and Vla. are silent. Vc. plays a quarter note E4 (pp).

Measure 135: Vln. I plays a quarter note G#4 (pp). Vln. II and Vla. are silent. Vc. plays a quarter note F#4 (pp).

Measure 136: Vln. I plays a quarter note A4 (pp). Vln. II and Vla. are silent. Vc. plays a quarter note G#4 (pp).

Measure 137: Vln. I plays a quarter note B4 (pp), followed by a quarter note C5 (p). Vln. II plays a quarter note D4 (p), followed by a quarter note E4 (mp). Vla. plays a quarter note D4 (p), followed by a quarter note E4 (mp). Vc. is silent.

Measure 138: Vln. I is silent. Vln. II plays a quarter note F#4 (pp), followed by a quarter note G#4 (pp). Vla. plays a quarter note F#4 (pp), followed by a quarter note G#4 (pp). Vc. plays a quarter note A4 (pp).

Measure 139: Vln. I is silent. Vln. II plays a quarter note B4 (pp), followed by a quarter note C5 (pp). Vla. plays a quarter note B4 (pp), followed by a quarter note C5 (pp). Vc. plays a quarter note B4 (pp), followed by a quarter note C5 (p).

Fig. 11 - cc. 133 a 139.

Existen intervallos de 4ta a lo largo del movimiento, los que predominan y se van desarrollando a lo largo de la obra (Fig. 12).

The musical score for measures 141-144 is presented in four staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Cello (Vc.). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure 141 starts with a rest for Vln. I and Vln. II, while Vc. plays a quarter note (F#) and a quarter rest. In measure 142, Vln. I plays a quarter note (G) and a quarter rest, while Vln. II, Vla., and Vc. play quarter notes (G, G, G). In measure 143, Vln. I has a rest, while Vln. II, Vla., and Vc. play quarter notes (A, A, A). In measure 144, Vln. I plays a quarter note (B) and a quarter rest, while Vln. II, Vla., and Vc. play quarter notes (B, B, B). Dynamic markings include *pp* and *p* for Vln. I and Vc., and *p* and *pp* for Vln. II and Vla. The word 'arco' is written under the Vln. II and Vla. staves in measure 144. Accents and slurs are used throughout the score.

Fig. 12 - cc. 141 a 144.

La utilización de silencios es recurrente porque el sentido métrico se ‘pierde’ (cc. 148, 151, 162, etc.). Y el uso de calderones y de tempos como *Largo*, o *Lento* (cc. 133 y 140), le dan al movimiento una sensación **prolongada** y **volátil** y no tan terrenal ni rítmico como lo fue en el primer movimiento.

Existe una exploración tímbrica de los instrumentos (que viene desde el primer movimiento a modo de anticipación, con las percusiones en la madera del cello), utilizando dinámicas suaves, arcos, *pizzicato*, armónicos y percusiones. Muchas veces tocan en un mismo registro, por esa razón, el cello toca notas tan agudas.

Un elemento que se encuentra en toda la obra es el del incremento, y en este caso, cumple con las expectativas porque se utiliza al final del movimiento, evitando el elemento sorpresa (Fig. 13).

♩ = 100

The musical score consists of four staves in 5/4 time. The tempo is marked as ♩ = 100. The first three staves feature melodic lines with a 'poco a poco cresc...' (poco a poco crescendo) and 'ppp' (pianissimo) dynamic marking. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff has a bass clef and a key signature of one flat. The third staff has a bass clef and a key signature of one flat. The fourth staff features a rhythmic pattern of chords, with some notes marked with 'x' and others with a flat. The dynamic marking 'poco a poco cresc...' and 'ppp' is also present for the fourth staff. A long horizontal line spans across the first three staves, indicating a gradual change in the music's character.

Fig. 13 - cc. 191, 192 y 193.

En la imagen anterior (Fig. 13), se hace uso de armonías no funcionales, desde el compás 191 al 205. Esta parte final del movimiento, pretende pasar desde la atonalidad hacia la tonalidad por medio de la utilización de armonías no funcionales que comienzan a tener un sentido tonal paulatino desde el compás 197.

En el tercer último movimiento se comienzan a explorar de manera más libre algunas sonoridades tímbricas, como las percusiones en las maderas (Fig. 14). Las dinámicas y el incremento son claves en el desarrollo de la obra. Dentro de esa libertad, se encuentran las dinámicas y el tempo, pero siempre se respetan los ritmos, los cuales provienen de ideas musicales anteriores.

The image shows a musical score for measures 217 to 220. The score is for four instruments: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Cello (Vc.).

- Measure 217:** Starts with the instruction "libre de a poco". The dynamics are marked *mp* for Vln. I and Vln. II, and *pp* for Vla. and Vc. There are triplet markings (3) over the notes.
- Measure 218:** Continues the "libre de a poco" instruction. Dynamics remain *mp* for Vln. I and Vln. II, and *pp* for Vla. and Vc. Triplet markings (3) are present.
- Measure 219:** A new section begins with the instruction "Libre en dinamica y tempo. Se respeta el ritmo." and "15 seg.". Dynamics are *mp* for Vln. I and Vln. II, and *pp* for Vla. and Vc. Triplet markings (3) are present.
- Measure 220:** The section ends with the instruction "a tempo". Dynamics are *mp* for Vln. I and Vln. II, and *pp* for Vla. and Vc. Triplet markings (3) are present.

Fig. 14 - cc. 217 a 220.

Se vuelve a poner énfasis en la célula rítmica principal de la obra (viola, c. 227), así como también en la idea melódica característica de la obra de Mozart (cello c. 228). Las ideas expuestas en el primer movimiento se comienzan a desarrollar, respetando los mismos recursos rítmicos, pero en distintos tempos y dinámicas (Fig. 15).

The image shows a musical score for measures 241 to 248. The score is divided into two systems. The first system (measures 241-244) is marked 'rit.' and includes Vln. I (arco), Vln. II, Vla., and Vc. with dynamic markings p and f. The second system (measures 245-248) is marked 'Allegro a tempo' and includes Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. with dynamic markings p, mp, and mf.

Fig. 15 - cc. 241 a 248.

En el caso de las percusiones, los ritmos siempre se mantienen, incluso, responden rítmicamente a ideas melódicas a modo de pregunta-respuesta (cc. 253 a 257).

A partir del compás 259, se vuelve a hacer uso del serialismo, utilizando las 7 notas de la escala de La menor armónica. Al numerar cada nota, se vería así:

The image shows a musical staff in 4/8 time signature with a treble clef. It displays the seven notes of the La minor harmonic scale: G4, A4, Bb4, C5, D5, Eb5, and F#5. The notes are numbered 1 through 7 from left to right.

La primera serie (Fig. 16) está en color rojo y sigue un orden de 5, 4, 2, 7, 6, 3 y 1. Las series se vuelven a repetir, comenzando desde la segunda nota de la serie. Por ejemplo, la serie que está en color verde (Fig. 16) es 4, 2, 7, 6, 3, 1, y 5, por lo tanto, comienza con un Re.

34

Largo

arco

257

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

p

p

p

pizz.

mp

261

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

pizz.

mp

p

mp

p

mp

arco

pp

Fig. 16 - cc. 257 a 264.

Finalmente, existen variaciones de la melodía principal, apoyadas por ritmos ya escuchados (ver figura 10). Se le da protagonismo a los silencios y calderones a modo de dramatismo, y que el final no se escape de un final clásico.

La obra puede ser escuchada en el siguiente enlace: <https://youtu.be/X6OCXzKKcWg>

VII. CONCLUSIONES:

El desafío del *revisiting* puede repercutir de diferentes maneras en el compositor. Por una parte, debemos respetar la música revisitada, y por otra, debemos declarar nuestras intenciones con ella. Para esto no existen fórmulas, hay caminos variados, y aquellos van a depender del compositor. No pueden depender de la música revisitada, porque ella ya existe, tiene su tiempo, su lugar, y su aura; en cambio el compositor tiene la capacidad de decidir, y en este caso, se decidió qué herramientas serían utilizadas para la obra final (de manera hipertextual). Se tiene la opción de cómo crear. La creación tendrá su originalidad desde la realidad en la que vive el compositor, en la propia, y en la colectiva (la cual lo incluye). Y lo más difícil será expresar el anhelo interior de su universo de la ilusión. Esta tarea es la que requiere más trabajo, porque la manera más eficaz de lograrla es mediante la exploración y la experimentación en los distintos aspectos musicales y sonoros. Es un desarrollo como compositor mediante el descubrimiento, producto de las percepciones y sus reflexiones.

Al llevar a cabo el *revisiting* no podemos dejar de lado el concepto del aura. Al estudiar una obra, y al reproducirla, el aura se pierde, porque su integridad está siendo alterada (independientemente del nivel de alteración). Por lo tanto, en el *revisiting*, el aura de la obra original, también se pierde porque sufre modificaciones. Lo podemos notar en el primer movimiento de la obra final, el cual posee rasgos muy identificables con respecto a la obra de Mozart, donde la nueva creación está siendo trabajada desde lo que Mozart creó. En el segundo movimiento, no es tan notorio, ya que las herramientas musicales utilizadas se podrían considerar como recursos -musicales- no necesariamente adjudicados a la obra de Mozart. En el tercer movimiento es una mezcla de ambas situaciones. Hay que dejar en claro que, el que se pierda o no el aura, no se debe considerar como algo positivo o negativo (al menos en este caso), porque el fin de esta investigación tiene como elemento principal el *revisiting*, y evadir el alcance al concepto del aura hubiese sido imposible.

El análisis musical de las obras nos ayuda a no perder el foco en el *revisiting*. Al analizar las obras de Mozart y Haydn, ocurren dos situaciones interesantes. La primera es

que nos vemos inmersos en un universo musical muy amplio, con muchas posibilidades y opciones que tenemos para escoger qué es lo que vamos a utilizar y qué es lo que no. Aquello nos entrega cierta tranquilidad, porque tenemos muchos puntos de los cuales podemos partir, y muchas características que nuestra música eventualmente podría tener. Pueden ser elementos muy pequeños, como la insistencia entre dos segundas menores (utilizado como recurso en la obra final), como también elementos generales, como la forma, el tempo, etc. Por otra parte, el análisis musical nos limita. El hecho de que se le denomine música clásica, por ejemplo, ya es una limitante que nos va a sugerir qué decisiones debemos tomar al momento de componer. Estos cánones nos ayudarán a mantener ideas, propósitos, intenciones, sonoridades, etc; pero no así su aura, porque, como se explicó anteriormente, en la reproducción, el aura se pierde.

La obra se ve afectada por el contexto social. Es imposible que no lo haga, ya que todos los elementos que se han utilizado en la obra corresponden a recursos musicales que se han utilizado antes (y se siguen utilizando). Lo que se puede alejar de cierta manera de aquellos recursos en su tratamiento. Al momento de llevar a cabo la composición, y de desarrollar los variados recursos utilizados le va a entregar una originalidad a la obra, porque el compositor así lo decidió, y aquella decisión dentro de su contexto, será única; así como la persona. Aún así, de manera general, la obra se ve afectada por la realidad social, desde los recursos musicales aprendidos de forma autodidacta, como los aprendidos formalmente, por ejemplo.

Bajo estas variadas realidades, y en la dependencia de cada persona; si uno como compositor conoce su realidad, y se desenvuelve en su entorno bajo ese principio, va a comprender de manera natural e inmanente las direcciones que su música puede tomar. Si el compositor entiende el funcionamiento, el desarrollo, y el lugar del estilo en el cual está la música revisitada (incluyendo, por ejemplo, estilos, épocas, corrientes, etc.), las limitantes canónicas desaparecen, porque al haber explorado, experimentado, descubierto, y entendido, la creación podrá exceder todos los límites, sin necesidad de faltarles el respeto.

“(En) Mozart cada tono es el correcto y no podría ser de otra manera. El mensaje está sencillamente presente. Y no hay en ello nada banal, nada que sea solamente lúdico.

El ser no está empequeñecido ni armonizado falsamente. No deja fuera nada de su grandeza y de su peso, sino que todo se convierte en una totalidad en la que sentimos la redención también de lo oscuro de nuestra vida y percibimos lo bello de la verdad, de lo que tantas veces queríamos dudar. La alegría que Mozart nos regala, y que yo siento de nuevo en cada encuentro con él, no se basa en dejar fuera una parte de la realidad, sino que es expresión de una percepción más elevada del todo, que yo sólo puedo caracterizar como una inspiración, de la que parecen fluir sus composiciones como si fueran evidentes. De modo que, oyendo la música de Mozart, queda en mí últimamente un agradecimiento, porque él nos ha regalado todo esto, y un agradecimiento, además, porque esto le haya sido regalado a él”. Papa Benedicto XVI.

VIII. BIBLIOGRAFÍA:

1. ALIAGA, JORGE. “Revisiting Mozart / Pärt”. Santiago de Chile: UAH, 2018.
2. ARISTOTELES. “Política”. Madrid: Ed. GREDOS, 1988.
3. BENJAMIN, WALTER. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. México D.F: Ed. Itaca, 2003.
4. CANO, MIGUEL. “Tensión entre el aura y la copia”. Nicaragua: Instituto Peter McLaren, 2014.
5. GALLAGHER DE PARKS, MERCEDES. “Arte y realidad”. 1937.
6. GARCÍA, ALBERT. “Adorno, Horkheimer y la “industria cultural”: La construcción de una crítica de la superestructura”. Madrid: Tendencias sociales, revista de sociología, 2019.
7. GENETTE, GÉRARD. “Palimpsestos”. Madrid: TAURUS, 1989.
8. GOMBRICH, ERNST H. “Arte e ilusión, Estudio sobre la psicología de la representación pictórica”. 1960.
9. HEIDEGGER, MARTIN. “Ser y tiempo”. Santiago: Escuela de filosofía ARCIS.
10. HORKHEIMER, MAX Y THEODOR ADORNO. “Dialéctica de la Ilustración”. Madrid: Trotta, 1998.
11. KOFI, AGAWU. “*Music as Discourse*”. Nueva York: Oxford University Press, 2009.

12. LENNIS, LAURA. “Primer movimiento de la sonata en la menor KV 310 de W. A. Mozart”. Medellín: EAFIT, 2014.
13. MARCUSE, HERBERT. “*Art as form of reality*”. Londres: New Left Review, 1972.
14. MORALES, FELIX. “La música y su cercanía a lo real”. Buenos Aires: Universidad Argentina John F. Kennedy, 2013.
15. PONCE, FELIPE. “El arte como resistencia al mercado: conocimiento y realidad social a través de la música”. Santiago de Chile: UDLA, 2017.
16. PREVOSTI, ANTONI. “La naturaleza humana en Aristoteles”. Barcelona: Dialnet, 2011.
17. SANTALLUSIA, ORIOL. “¿Arte o Ilusión?”. Academia.edu.

ANEXOS

Felipe Espinoza Leyton

Revisiting Mozart

(para cuarteto de cuerdas)

<https://youtu.be/X6OCXzKKcWg>

(2021).

Indicaciones al percudir los instrumentos de cuerda:

libre de a poco

217

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mp

En la segunda línea del pentagrama, los golpes deben ser agudos, golpeando la madera del cuerpo del instrumento, idealmente con los nudillos.

Vc.

En la primera línea del pentagrama, los golpes deben ser graves, golpeando la madera del cuerpo del instrumento, idealmente con los nudillos.

El lugar específico donde se percuten los instrumentos queda a disposición del músico. La diferencia de alturas entre los dos golpes debe ser lo mas notoria posible.

Revisiting Mozart

Felipe Espinoza Leyton

Allegro
espress.

Violin I

Violin II

ppp poco a poco cresc...

Viola

Cello

⁴
Vln. I

pp poco a poco cresc...

Vln. II

Vla.

Vc.

8

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mf

mf

p poco a poco cresc...

12

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mf

16

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mp *mf* *mp* *mf*

20

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mp *mf* *mp* *mf*

24

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mp

p

ff

ff

28

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

p

32

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

p

36

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

poco a poco cresc...

p *poco a poco cresc...*

poco a poco cresc...

poco a poco cresc...

40

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

44

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mf

f

subito p

f

mf

f

subito p

f

48

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

52

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mf

56

Vln. I *mf*

Vln. II *p* *mf*

Vla. *p* *mf*

Vc. *p* *mf*

60

Vln. I *f*

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

64

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

68

rit.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mp

pizz.

mp
arco

mp

72

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

pizz.

mp

mp arco

mf

3

3

3

3

76

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mf

mf

mf

mf

80

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mf

84

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mp *f* *mp* *f*

mp *f* *mp* *f*

88

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

rit.

a tempo

cresc.

ppp

92

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

n

96

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mf

p

mf

mf

100

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

104

Vln. I *mp*

Vln. II

Vla.

Vc.

108

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

112

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

Detailed description: This system contains measures 112 through 115. The first violin (Vln. I) part begins with a half-note chord (D4, F#4) and then moves to a melodic line starting on G4. The second violin (Vln. II) part plays a steady quarter-note accompaniment of D4, F#4, A4, and C5. The viola (Vla.) part features a rhythmic eighth-note pattern with a sharp sign. The violin (Vc.) part has a similar eighth-note pattern, also with a sharp sign. The key signature has one sharp (F#).

116

rit. *a tempo*

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

subito p *ff*
subito p
subito p *f*
subito p *f*

Detailed description: This system contains measures 116 through 118. At measure 116, the tempo changes from 'rit.' to 'a tempo'. The first violin (Vln. I) part has a dynamic marking of 'subito p' and then 'ff' (fortissimo) with a rapid sixteenth-note scale. The second violin (Vln. II) part has a dynamic marking of 'subito p' and remains mostly silent with a few notes. The viola (Vla.) part has a dynamic marking of 'subito p' and 'f' (forte) with a few notes. The violin (Vc.) part has a dynamic marking of 'subito p' and 'f' with a few notes. The key signature has one sharp (F#).

120

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

The first system of music covers measures 120, 121, and 122. The Vln. I part features a continuous eighth-note pattern across all three measures, with slurs grouping the notes in pairs. The Vln. II part is silent. The Vla. and Vc. parts play dotted quarter notes in measures 120 and 121, followed by eighth-note patterns in measures 122 and 123.

123

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

The second system of music covers measures 123, 124, and 125. The Vln. I part continues with a continuous eighth-note pattern, slurred in pairs. The Vln. II part plays eighth-note patterns in measures 123, 124, and 125. The Vla. and Vc. parts also play eighth-note patterns in measures 123, 124, and 125.

126

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Musical score for measures 126-128. The score is for four instruments: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The key signature is one sharp (F#). Measure 126 starts with a first violin line featuring a melodic phrase with a slur and a triplet. The second violin, viola, and cello parts provide accompaniment. Measure 127 continues the melodic development. Measure 128 concludes with triplets in the first, second, and cello parts.

129

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Musical score for measures 129-132. The score is for four instruments: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The key signature is one sharp (F#). Measure 129 begins with sustained notes in all parts. Measure 130 continues with sustained notes. Measure 131 features a long slur across all parts. Measure 132 ends with a double bar line and a 3/4 time signature.

Lento ♩ = 50

133

Vln. I
pp
pp

Vln. II
pp
p

Vla.
pizz.
arco
pp
p

Vc.
pp
pp
n
pp

Detailed description: This system contains measures 133 through 136. The music is in 3/4 time. Vln. I starts with a half note G4 (pp), followed by a quarter note A4 (pp), and then a quarter note B4. Vln. II is silent until measure 135, where it plays a half note G4 (pp) and a quarter note A4 (p). Vla. is silent until measure 135, where it plays a half note G4 (pp) and a quarter note A4 (p). Vc. starts with a half note G2 (pp), followed by quarter notes A2 (pp), B2 (pp), and C3 (pp). In measure 135, Vc. plays a half note G2 (n) and a quarter note A2 (pp).

Largo íntimo

137

Vln. I
pp
p
pizz.
pp
p

Vln. II
p
mp
pp
pizz.
p

Vla.
p
mp
pp
p

Vc.
pp
p

Detailed description: This system contains measures 137 through 140. The music is in 3/4 time. Vln. I is silent until measure 138, where it plays a half note G4 (pp) and a quarter note A4 (p). Vln. II starts with a half note G4 (p) and a quarter note A4 (mp). Vln. II plays a half note G4 (pp) and a quarter note A4 (p) in measure 139. Vln. II plays a half note G4 (pp) and a quarter note A4 (p) in measure 140. Vla. starts with a half note G4 (p) and a quarter note A4 (mp). Vla. plays a half note G4 (pp) and a quarter note A4 (p) in measure 139. Vla. plays a half note G4 (pp) and a quarter note A4 (p) in measure 140. Vc. is silent until measure 139, where it plays a half note G2 (pp) and a quarter note A2 (p).

141

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

pp *p*

pp *p*

pp *p*

pp *p*

arco

arco

arco

Detailed description: This system contains measures 141 through 144. It features four staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/8. In measure 141, Vln. I has a whole rest, Vln. II has a quarter note G4, Vla. has a quarter note G3, and Vc. has a quarter note G2. In measure 142, Vln. I has a quarter note G4, Vln. II has a quarter note A4, Vla. has a quarter note A3, and Vc. has a quarter note A2. In measure 143, Vln. I has a whole rest, Vln. II has a quarter note B4, Vla. has a quarter note B3, and Vc. has a quarter note B2. In measure 144, Vln. I has a quarter note C5, Vln. II has a quarter note C5, Vla. has a quarter note C4, and Vc. has a quarter note C2. Dynamics include *pp* and *p* with hairpins, and the instruction *arco* is present for Vln. I, Vln. II, and Vla. in measure 144.

145

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

pp

ppp *pp*

p *pp*

p *pp*

pp

Detailed description: This system contains measures 145 through 148. It features the same four staves as the previous system. In measure 145, Vln. I has a quarter note G4, Vln. II has a quarter note G4, Vla. has a quarter note G3, and Vc. has a quarter note G2. In measure 146, Vln. I has a quarter note A4, Vln. II has a quarter note A4, Vla. has a quarter note A3, and Vc. has a quarter note A2. In measure 147, Vln. I has a quarter note B4, Vln. II has a quarter note B4, Vla. has a quarter note B3, and Vc. has a quarter note B2. In measure 148, Vln. I has a quarter note C5, Vln. II has a quarter note C5, Vla. has a quarter note C4, and Vc. has a quarter note C2. Dynamics include *pp*, *ppp*, and *pp* with hairpins. The time signature changes to 4/8 at the beginning of measure 146.

149

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

ppp

ppp

ppp

ppp

pp

Detailed description: This system of music covers measures 149 to 152. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. In measure 149, Vln. I plays a quarter note G4 (marked *ppp*), Vln. II is silent, Vla. plays a quarter note G2 (marked *ppp*), and Vc. plays a quarter note G2 (marked *ppp*). In measure 150, all instruments are silent. In measure 151, all instruments are silent. In measure 152, Vln. I plays a quarter note A4 (marked *ppp*), Vln. II plays a quarter note A4 (marked *ppp*), Vla. plays a quarter note A2 (marked *ppp*), and Vc. plays a quarter note A2 (marked *pp*). The key signature has one sharp (F#).

153

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

p

mp

p

mp

pp

p

pp

p

mp

pp

p

pp

p

mp

Detailed description: This system of music covers measures 153 to 155. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. In measure 153, Vln. I plays a quarter note A4 (marked *p*), Vln. II plays a quarter note A4 (marked *p*), Vla. plays a quarter note A2 (marked *p*), and Vc. plays a quarter note A2 (marked *p*). In measure 154, Vln. I plays a quarter note B4 (marked *mp*), Vln. II plays a quarter note B4 (marked *mp*), Vla. plays a quarter note B2 (marked *mp*), and Vc. plays a quarter note B2 (marked *mp*). In measure 155, Vln. I is silent, Vln. II plays a quarter note B4 (marked *p*), Vla. plays a quarter note B2 (marked *p*), and Vc. is silent. The key signature has one sharp (F#).

156

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

arco

ppp

pizz.

pp

pp

p

pp *ppp*

159

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

arco

pp

ppp

ppp

pp

ppp

ppp

pp

162

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

ppp
arco

ppp

ppp

ppp

pp

pp

166

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

p *mp*

p *mp* *pp* *ppp*

p *mp* *pp* *p*

p *mp* *ppp* *pp*

♩ = 80

170

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

n

ppp
ritmico

pp

174

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

p

mp

178

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Detailed description: This system covers measures 178 to 181. The Violin I, Violin II, and Viola parts are silent, indicated by a horizontal line on each staff. The Violoncello (Vc.) part is active, playing a rhythmic pattern of eighth notes. The notes are marked with 'x' to indicate specific articulation. The pattern consists of eighth notes with stems pointing up, followed by eighth notes with stems pointing down. There are four groups of three eighth notes (triplets) marked with a '3' above them. Accents (>) are placed under the first note of each triplet. The first triplet is in measure 178, the second in 179, the third in 180, and the fourth in 181. The notes in the triplets are G4, A4, and B4.

182

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Detailed description: This system covers measures 182 to 185. The Violin I, Violin II, and Viola parts are silent, indicated by a horizontal line on each staff. The Violoncello (Vc.) part continues with the rhythmic pattern of eighth notes marked with 'x'. There are four groups of three eighth notes (triplets) marked with a '3' above them. Accents (>) are placed under the first note of each triplet. The first triplet is in measure 182, the second in 183, the third in 184, and the fourth in 185. The notes in the triplets are G4, A4, and B4. In measure 184, there is a single eighth note with a stem pointing up, marked with a '3' above it and an accent (>) below it.

186

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

p

$\text{♩} = 100$

190

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

poco a poco cresc...
ppp

poco a poco cresc...
ppp

poco a poco cresc...
ppp

poco a poco cresc...
ppp

194

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

This system of music covers measures 194 to 197. It features four staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The Violin I part begins with a measure rest followed by a quarter note G4, then eighth notes A4, B4, and C5. The Violin II part starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5. The Viola part begins with a quarter note G3, followed by eighth notes A3, B3, and C4. The Violoncello part consists of a steady eighth-note bass line: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3.

198

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

This system of music covers measures 198 to 201. It features the same four staves as the previous system. The key signature changes to two sharps (D major) starting in measure 199. The Violin I part continues with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5. The Violin II part starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5. The Viola part begins with a quarter note G3, followed by eighth notes A3, B3, and C4. The Violoncello part continues with a steady eighth-note bass line: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3.

202 *rit.*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

206

Vln. I

ff *pp*

Vln. II

ff *pp*

Vla.

ff *pp*

Vc.

ff *pp*

4/4

Andante

209

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mp

213

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mp

libre de a poco

Libre en dinamica y tempo.
Se respeta el ritmo.

15 seg.

Musical score for measures 217-220. The score is divided into two sections by a vertical line. The first section, from measure 217 to the line, is marked "libre de a poco" and "mp". The second section, from the line to measure 220, is marked "15 seg." and "pp". The tempo marking "a tempo" appears at the end of the second section. The instruments are Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. Each instrument part features triplet patterns of eighth notes.

Musical score for measures 221-224. The score is divided into two sections by a vertical line. The first section, from measure 221 to the line, is marked "a tempo" and "pp". The second section, from the line to measure 224, is marked "a tempo" and "p". The instruments are Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. Vln. I has a long note in measure 221. Vln. II has a long note in measure 221. Vla. and Vc. have triplet patterns in measure 221. The score includes dynamic markings "p" and "pp" and the tempo marking "a tempo".

30

Moderato

225

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

pp f mp

pp f mp

pp f mp

pp f mp

mp

Detailed description: This system contains measures 225 through 228. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. Measures 225 and 226 show a dynamic crescendo from *pp* to *f* for all instruments. In measure 227, the Viola and Violoncello parts change dynamics to *f mp*. In measure 228, the Violoncello part has a dynamic marking of *mp* and includes a melodic line with a slur and a fermata.

229

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

pp f mp

pp f mp

pp f mp

pp f mp

mp

Detailed description: This system contains measures 229 through 232. It features the same four staves as the previous system. Measures 229 and 230 show a dynamic crescendo from *pp* to *f* for all instruments. In measure 231, the Viola and Violoncello parts change dynamics to *f mp*. In measure 232, the Violoncello part has a dynamic marking of *mp* and includes a melodic line with a slur and a fermata.

233

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

p

pizz.

mp

pizz.

mp

pizz.

mp

Detailed description: This system of musical notation covers measures 233 to 236. It features four staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.).
- Measure 233: Vln. I has a whole rest. Vln. II, Vla., and Vc. have whole rests.
- Measure 234: Vln. I plays a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, and a half note C5, all beamed together, with a *p* dynamic. Vln. II, Vla., and Vc. have whole rests.
- Measure 235: Vln. I has a whole rest. Vln. II, Vla., and Vc. play a quarter note G3, quarter note A3, and a half note B3, all beamed together, with a *mp* dynamic. The instruction "pizz." is written above the Vln. II staff.
- Measure 236: Vln. I plays a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, and a half note C5, all beamed together, with a *p* dynamic. Vln. II, Vla., and Vc. have whole rests.

237

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

p

arco

p

Detailed description: This system of musical notation covers measures 237 to 240. It features four staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.).
- Measure 237: Vln. I plays a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, and a half note C5, all beamed together, with a *p* dynamic. Vln. II, Vla., and Vc. have whole rests.
- Measure 238: Vln. I has a whole rest. Vln. II, Vla., and Vc. play a quarter note G3, quarter note A3, and a half note B3, all beamed together.
- Measure 239: Vln. I has a whole rest. Vln. II, Vla., and Vc. play a quarter note G3, quarter note A3, and a half note B3, all beamed together.
- Measure 240: Vln. I plays a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, and a half note C5, all beamed together, with a *p* dynamic. Vln. II, Vla., and Vc. have whole rests. The instruction "arco" is written above the Vla. staff, and a *p* dynamic is written below the Vla. staff.

241

rit.

Vln. I

arco

Vln. II

p *f*

Vla.

arco

f *p* *f* *p* *f*

Vc.

p *f* *p* *f* *p* *f*

Allegro
a tempo

245

Vln. I

mf

Vln. II

p *mp* *p*

Vla.

p *mp* *p*

Vc.

p *mp* *p*

249

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

f

p *f*

p *f*

p *f*

p *f*

p *f*

p *f*

p *f*

253

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

p *f* *pp*

mp pizz.

p *f* *mp* pizz.

p *f* *mp*

p

pizz.

Largo

arco

257

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

p

p

p

mp

pizz.

261

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mp

p

mp

p

mp

mp

pp

arco

pizz.

265

1.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

pizz.

arco

mp

p

mp

p

mp

p

p

269

2.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

arco

p

mp

arco

p

mp

mp

arco

273

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

p *p* *mp* *p*

p *p* *mp* *p*

p *mp*

Moderato

277

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mp *p*

mp

p *mp* *mp* *p*

281

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

arco

p mp

285

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

p mp

p mp

p mp

289

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

p *mp* *mp* *pp*

293

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

p *pp* *p* *p*

p *pp* *p* *p*

p *pp* *p* *p*

297

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

301

rit.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mp

mp

mp