

Lux Aeternae

Xavier Venegas Aragonés
Catedrático Facultad de Artes

Resumen

Este documento describe el proyecto de creación de la obra *Lux Aeternae*, para orquesta de cámara, voces y medios electrónicos. La idea y justificación del proyecto surgen a partir de la aparente noción de que la atonalidad y los estilos compositivos del siglo XX generaron un distanciamiento entre la música de concierto y el público. El objetivo principal fue crear una obra que no se apegue estrictamente a ningún estilo, sino que mediante una práctica específica del eclecticismo, utilice recursos musicales diversos para generar ideas y buscar una mayor interlocución con el público. Se presenta una revisión de literatura que aborda las posturas que les atribuyen el mencionado distanciamiento a las técnicas del Siglo XX. La metodología consistió en el planteamiento tanto de la práctica ecléctica mencionada, como de los medios, forma, estructura y simbología a utilizarse en la obra. Los resultados documentan el proceso de creación a detalle y se observó que esta metodología brinda flexibilidad para balancear sonoridades tanto ajenas como propias a la práctica tonal común. Se propone aplicarla en trabajos futuros, buscando una más amplia experimentación y un uso más eficiente del eclecticismo con el fin de contribuir al acercamiento con los públicos.

Abstract

This paper describes the compositional process of the piece *Lux Aeternae*, for chamber orchestra, voices, and electronic media. The idea and justification for the project arose from the apparent notion that atonality and the compositional styles of the Twentieth Century generated a gap between so-called "serious" music and the audiences. The project's main objective was to generate a piece that did not strictly adhere to a specific compositional style, but, by means of a particular practice of eclecticism, could use diverse musical elements aiming for a better interlocution with audiences. A literature review is presented, covering the standpoints of authors that ascribe the mentioned gap between serious music and audiences to Twentieth Century techniques. The methodology presents the eclectic compositional approach, as well as the media, form, structure, and symbolic elements to be used in the piece. The results chapter documents the compositional process in detail, and shows that the method provides flexibility to balance both, sonorities that are typical and/or those atypical of common tonal practice. Further work could employ the method, aiming for a deeper experimentation process and a more efficient use of eclecticism with the goal of improving interaction with the audiences.

1. Introducción

El proyecto de creación de la obra *Lux Aeternae* consistió en la composición de una obra musical orquestal basada en el eclecticismo. Mediante la utilización del término eclecticismo, se hace referencia al uso independiente de elementos extraídos de un número no restringido de estilos musicales y/o épocas, con el fin de experimentar con sonoridades y crear una obra de naturaleza diversa. La idea de este proyecto surge de una reflexión con respecto al rumbo que ha tomado la composición de la denominada música docta o de concierto desde el inicio del siglo XX, misma que se expone a continuación. De acuerdo a Machlis y Forney (460), la filosofía básica del movimiento artístico del expresionismo influyó al ámbito de la música hacia fines del siglo XIX, impulsando a los compositores a dar un paso definitivo en la búsqueda de un nuevo lenguaje que desde años atrás parecía venirse dando. La filosofía expresionista consideró que los sentimientos personales o la reacción emocional de un artista hacia un sujeto en concreto son más importantes que la representación objetiva de éste. Por lo tanto, el enfoque de los compositores consistió en expresar sus emociones de manera subjetiva y personal, poniendo el énfasis de su creación en obras que tuvieron una intención filosófico-artística y no emotivo-musical. La influencia

expresionista coincidió con la noción de que el sistema tonal había sido expandido a su máximo límite y llevó a los compositores a dar un paso al que De Candé (186) denomina como “el cambio más significativo en la creación de la denominada música docta o de concierto en los últimos tres siglos”: el abandono de la tonalidad. Simms (5) describe al sistema tonal como un esquema sonoro organizado que consiste en establecer una compleja jerarquía en relación a un tono central, cuyo tratamiento busca generar una disrupción en la estabilidad que brinda el acorde de tónica (el acorde construido sobre el tono central), mediante la utilización de la función dominante (función que tiene una clara tendencia sonora a progresar hacia el tono central, la cual es ejercida principalmente por el acorde construido sobre la quinta nota de la escala). Esta disrupción utiliza los demás elementos de la armonía para prolongar la inestabilidad hasta lograr su eventual resolución en el acorde de tónica. Se argumenta entonces, que el sistema tonal le brindaba al oyente una estructura que le permitía asociar a la música con una experiencia conocida y hacer una representación de la misma como un fenómeno emotivo. En contraste, el resultado musical de la abolición de la tonalidad, constituyó forzosamente una ruptura con los esquemas empleados hasta el momento, los cuales eran identificados por el público. Frova (289) confirma que aunque las entonces nuevas corrientes cobraron auge, existieron a la vez posturas que consideraron que el abandono de la tonalidad trajo consigo un distanciamiento con los cada vez menores públicos apreciadores de la música docta o de concierto. Si bien innovadora, la música atonal y sus complejos esquemas aleatorios privaron al público de la experiencia emotiva que le representaba el poder asociarla en tiempo real, a un esquema que le resultara familiar. Diversos autores como De

Candé (367), Botstein (1), Stolba (659), Trainor et al. (187), Siemens (233) y Tymoczko (5) comparten la postura de Frova, confirmando esta disociación del público con la atonalidad, mediante trabajos que emergen de disciplinas diversas como la sociología e incluso la neurociencia.

Independientemente del avance en el desarrollo de la música como disciplina artística, el binomio compositor/público es indisoluble y la responsabilidad social del artista ineludible. Se considera importante contribuir a restablecer un contacto más dinámico entre los públicos y la música de concierto. En el artículo 27, número 1 de la Declaración Universal de Derechos Humanos de la UNESCO(21), se determina que “Toda persona tiene derecho a tomar parte libremente en la vida cultural de la comunidad, a gozar de las artes y a participar en el progreso científico y en los beneficios que de él resulten”. Con base en esto, se considera que para que el fenómeno artístico promueva el desarrollo de la cultura estética de la comunidad y se avance hacia el desarrollo humano sostenible, es necesario que el público participe de él. Es necesario que exista una interlocución entre artistas y público la cual debe darse en un nivel común de entendimiento. Si bien no se pretende sugerir que este proyecto de composición tiene el alcance para abordar esta problemática, su justificación consiste en aportar una obra que desde su creación esté orientada hacia el cumplimiento de los objetivos señalados.

2. Metodología.

La metodología del proyecto consistió en plantear las consideraciones de diversa índole que se tomaron para la planeación de la composición. En primer término se explica el enfoque ecléctico del que se hizo mención, el cual es central para el proceso creativo.

2.1 Eclécticismo.

La práctica ecléctica en cuestión, busca hacer un uso libre e irrestringido de elementos de distintas épocas y estilos musicales de manera independiente para buscar ideas musicales y/o sonoridades, con base en su combinación. No se pretende combinar la totalidad de elementos de un determinado estilo con otro, sino identificar particularidades dentro de ellos y extraer los elementos que las definen, para proceder a combinarlas. Este proceso debe llevar a una labor de experimentación sonora a través de distintas contextualizaciones de los elementos extraídos, generando así una fuente de ideas musicales que enriquezcan la composición de la obra y permitan brindar un balance entre sonoridades tanto innovadoras como tradicionales que contribuya a acercarse al público.

2.2 Instrumentación y medios

Por razones de practicidad con miras a su ejecución en vivo, se decidió que la obra fuera compuesta para una orquesta de cámara relativamente sencilla que funge como base instrumental y permanece a lo largo de toda la obra. La orquesta base tiene la siguiente dotación instrumental:

Alientos: 1 flauta piccolo, 2 flautas, 1 oboe, 2 clarinetes en Bb y 1 fagot.

Metales: 2 cornos en F, 1 trompeta *piccolo* en F, 1 trompeta en Bb, 1 trombón.

Cuerdas: secciones de violines I, violines II, violas, cellos y contrabajos.

Adicionalmente, se decidió acompañar a la orquesta con una pista de audio digital y/o de MIDI (*Musical Instrument Digital Interface*), mediante la cual se pudieran integrar sonoridades de instrumentos virtuales, efectos digitales y sonidos sintéticos. Se utilizaron el software de notación musical Finale, editado por *Make Music* y el software de grabación y

Sección HUMANITAS

edición de audio *Pro Tools*, editado por *AVID*.

La metodología consideró el uso del primero para la notación de la partitura de la orquesta base, mientras que el segundo se utilizó para producir la pista digital.

2.3 Forma y estructura

Debido a la naturaleza experimental del proceso creativo, se decidió trabajar en tres piezas cortas de forma libre cada una. Se planteó que las piezas emplearan los elementos que derivan de la práctica ecléctica y que cada una de ellas conllevara una parte de la carga simbólica de la obra, la cual es representada por sus títulos. La forma y estructura resultantes de las piezas serán abordadas de una manera más detallada en el apartado de resultados.

2.4 Simbolismo

En cuanto a la carga simbólica de este trabajo, se buscó representar la influencia positiva de una vida humana sobre otra. Dicha influencia se distribuye en tres lapsos, en los que el tiempo es representado como el reflejo de la luz detrás, a través y más allá de un cristal o espejo. El espejo representa el tiempo en el que las dos vidas en cuestión coincidieron, por lo que la luz que hay detrás y más allá del espejo constituyen, respectivamente, el pasado y el futuro en relación a esa coincidencia. La representación de estos tres reflejos de la luz (o lapsos) genera a las tres piezas de las que se compone la obra, mismas que pretenden expresarlos musicalmente.

3. Resultados

El proceso creativo partió de la metodología planteada y el presente apartado describe los resultados obtenidos después del proceso de creación.

3.1 Pieza I. *Lux Post Specula* (Luz detrás del espejo).

La pieza tiene dos melodías principales, las cuales fueron inicialmente consideradas para ser incluidas en las tres piezas para darles un sentido de unidad. Sin embargo, la primera pieza tuvo una forma resultante de A-B-A (Mel.1, Mel.2, Mel.1), en la que los temas de las dos melodías se repiten recurrentemente haciendo variaciones musicales en cada vuelta. Por lo tanto, para evitar una sobreexposición de las mismas a lo largo de las tres piezas, se tomó la decisión de conservarlas como los temas principales de la primera pieza únicamente. No obstante, se consideró que el tratamiento con repeticiones y variaciones que se le dio en esta primera pieza, resulta en una temprana identificación auditiva de las mismas por el oyente. Por lo tanto, se decidió conservar a la melodía número uno como un elemento propio de la carga simbólica de la obra en general, convirtiéndola en el tema que representa a la luz y reaparece constantemente en las otras piezas. Como resultado de la práctica ecléctica, las variaciones sobre las repeticiones de las dos melodías se realizaron recurriendo a reestructuraciones de las mismas con base en distintas escalas, como las escalas modales y la escala de tonos completos, pero conservando su rítmica y contorno melódico para que pudieran seguir siendo reconocibles al oído del público. También se recurrió a variaciones en la armonía y la textura orquestal. Se utilizó la pista digital para incluir instrumentos ajenos a la orquesta base, como lo fue un arpa orquestal, tambores y un bandoneón o acordeón de tango. Finalmente, utilizando acentos irregulares, los instrumentos de percusiones introducen un elemento rítmico propio del arte flamenco, el cual es el patrón rítmico del sub-estilo denominado "Seguiriyas".

3.2 Pieza II, *Lux in Speculum* (Luz en el espejo).

La segunda pieza simboliza al tiempo en el que coincidieron las dos vidas en las cuales se basa la obra. Se contó con una mayor cantidad y diversidad de ideas musicales que surgieron para lograr la mencionada representación del tiempo y se llegó a la conclusión de que era muy difícil generar una pieza que tuviera una forma musical cerrada. Por lo tanto, se decidió que el resultado fuera una suite de cuatro miniaturas, las cuales buscan representar distintos periodos del tiempo a manera de fotografías o imágenes. La partitura se escribió para que las cuatro miniaturas se ejecuten como una unidad, es decir sin pausas. Como periodos de transición entre ellas, se decidió utilizar breves pasajes que recurrentemente incluyen a la melodía 1 de la primera pieza (que representa a la luz) y un motivo melódico basado en el compás flamenco de las seguiriyas flamencas, previamente utilizado. La primera de las cuatro miniaturas tiene la intención musical de una canción infantil. En la pista digital se agregó un ensamble de percusiones que incluye campanas tubulares, *glockenspiel*, vibráfono, marimba sinfónica y los instrumentos originarios de Trinidad y Tobago denominados *Steel Drums*. La segunda miniatura tuvo la intención de representar a la ansiedad que atormenta a una mente adolescente, relacionándola con una maquinaria que está en constante funcionamiento. Para ello se eligió un quinteto de cuerdas atípico con dos violines, dos violas y un contrabajo, y se utilizó el compás asimétrico de 5/4. No obstante que la armonía es tonal, se pretendió utilizar acordes disonantes y se utilizaron modulaciones arbitrarias y lineales del material musical hacia otras tonalidades. La miniatura tres pretende representar un periodo de decadencia y preocupación. Consiste de un dueto de voces de *soprano*

y *mezzo-soprano* que no utilizan texto, es decir, se trata a las voces como instrumentos, empleando sílabas abiertas. Las voces son acompañadas en la pista digital por un piano sintético, procesado mediante el uso de efectos digitales y sonidos de ambientación que le dan un timbre más denso al sonido natural del piano. La cuarta es la más breve de las miniaturas que conforman la pieza número dos y es una adaptación del texto del poema de Federico García Lorca titulado "Despedida". El poema es el número 76 del libro "Canciones: 1921-1924". La estructura del poema consta de cuatro estrofas de las cuales, la primera y la cuarta son exactamente iguales. En concordancia, la adaptación musical emplea una forma A-B-B-A. Se trabajó en una adaptación con técnica de contrapunto, la cual consiste en combinar varias melodías entre sí, a diferencia de hacer que diversos acordes acompañen a una sola melodía principal. Se utilizó un estilo apegado al contrapunto vocal del siglo XVI. Esta miniatura constituye el final de la pieza número dos y simboliza, por lo tanto, el fin del período de coincidencia de las dos vidas en las que se centra la obra.

3.3 Pieza III, *Lux Speculum Ultra* (Luz más allá del espejo).

La tercera y última pieza simboliza al tiempo posterior a la coincidencia de las dos vidas, a través de la luz reflejándose más allá del espejo. Esta pieza reincorpora a la orquesta base completa e incluye un coro a cuatro voces que no emplea texto. También se emplea un ensamble de percusiones sintético y timbales orquestales. La pieza tiene una forma libre en la que se trabajan tres melodías, las cuales se reproducen en diversas ocasiones con distinta instrumentación y arreglos. Se considera que la pieza tiene una forma de A, B, C, B', en la que la parte A es muy breve y está constituida básicamente por una melodía. La

parte B es la más extensa y cuenta con dos melodías que se repiten de manera no regular en las partes B y B'. La parte C es básicamente un punto de reposo con una textura orquestal ligera, que tiene la función de proveer un espacio de contraste.

La pieza está en compás de 12/8, lo cual significa que cuenta con doce tiempos regulares, y toma como base al compás de las Seguiriyas flamencas, con acentos en los tiempos 1, 3, 5, 8 y 11. Con esta pieza, concluye la obra *Lux Aeternae*.

4. Discusión

4.1 Consideraciones de estructura y forma

Inicialmente se planteó que la obra sería compuesta por tres piezas cortas, lo cual tiene una relación directa con la carga simbólica de la obra. Durante la composición de la segunda pieza, se notó que se buscaba representar un lapso más amplio y diverso. Como resultado, la pieza resultó muy larga y se buscó cambiar la estructura a una suite de cuatro miniaturas, lo cual no estuvo planteado en la metodología. Se considera que en general, la simbología tuvo un efecto inesperado en la estructura de la obra y a futuro se sugiere trabajar en un proyecto experimental sin este elemento simbólico.

4.2 Consideraciones de estilo

Tras abordar inicialmente los conflictos de estructura mencionados, en segundo término se notó que la intención de hacer una obra de naturaleza programática también tuvo un efecto en los resultados musicales o de estilo. Una obra programática pretende representar musicalmente una narrativa o algún concepto extra musical. Se observó que la intención de representar conceptos, ligó al proceso de creación con la utilización de ciertos recursos

ya sean rítmicos, melódicos, armónicos o instrumentales que se relacionaran con ellos. Como ejemplo, puede ser el caso de generar efectos, tales como el uso de las percusiones representando el latido de un corazón. En cualquier caso, se reconoció que la intención de representar algo, generó una limitación para la expresión puramente musical. Adicionalmente, en la metodología se propuso no apegarse a un estilo en concreto. Este objetivo fue parcialmente cumplido, pues si bien la obra cuenta con diversidad estilística propiciada por la práctica ecléctica y su uso de distintos elementos, esta responde también a los conceptos que se buscaba representar y no a objetivos estéticos o estilísticos de carácter puramente musical. Para trabajos a futuro, se considera pertinente basar el proceso creativo en la experimentación con elementos puramente musicales, buscando que resulte una obra con un mayor grado de innovación basado en el modelo ecléctico utilizado, más que en la narrativa. Finalmente y debido también a la simbología, queda pendiente el objetivo de obtener un balance más claro entre sonoridades innovadoras y tradicionales.

4.3 Uso del eclecticismo.

Los elementos utilizados pueden dividirse en los puramente musicales (ej. compás de 12 tiempos de las seguiriyas flamencas, escalas modales etc), y los elementos tecnológicos de la pista digital. Es obvio que el uso de estos elementos en sí no representa nada nuevo, pero permite ejemplificar claramente el enfoque de la práctica ecléctica propuesta: la intención no fue la de innovar mediante la mezcla de elementos ya ampliamente utilizados, sino simplemente experimentar con varias de sus combinaciones para tener un mayor número de opciones sonoras. Se considera que esta práctica fue exitosa, ya que ofrece un número

Sección HUMANITAS

virtualmente inagotable de opciones que si bien no pueden ser incluidas en una sola obra, brindan variables diversas que pueden regenerarse para cada obra nueva.

5. Conclusiones.

Se comprueba que el proceso de creación fue diferente a lo esperado. No obstante, estas diferencias dieron origen a nuevas facetas del proceso las cuales resultaron enriquecedoras. Las principales diferencias ya fueron abordadas y serán tomadas en cuenta para mejorar el planteamiento metodológico de futuros trabajos. La conclusión principales que la temática de la obra limitó el proceso de experimentación, pero sí pudo constatarse la efectividad de la aplicación de la metodología. Se plantea la creación de un nuevo proyecto que haga uso de la metodología con un énfasis en mayor experimentación y que resulte en una obra con un mayor aporte estético y técnico. Se considera que el proyecto de creación de la obra *Lux Aeternae* concluyó con éxito, brindando resultados que apoyan al proceso creativo de su autor. Las interrogantes surgidas durante el proceso, constituyen un campo de interés para continuar trabajando y buscando el desarrollo de la música en la comunidad de Chihuahua.

Fuentes de información.

Anverre, Ari, Albert Breton y Margaret Gallagher. *Industrias culturales: el futuro de la cultura en juego*. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1982. Impreso.

Batista, Andrés. *Manual flamenco*. Madrid: Gráficas Agenjo, 1985. Impreso.

Berry, Charles. "Classical Music: New Choices for the 21st

Century". *Dovesong* (2011); Web.

Botstein, Leon. "Schoenberg and the Audience: Modernism, Music, and Politics in the Twentieth Century". *Schoenberg and His World*. Ed. Walter Frisch. Princeton, Nueva Jersey: Princeton University Press, 1999. 19-54. Impreso.

De Candé, Roland. *Historia universal de la música*. 2 vol. Madrid: Aguilar S.A. de ediciones, 1981. Impreso.

Frova, Andrea. "Audience Reluctance in the face of Twentieth Century Avant- Garde Music". *Rendiconti Lincei* 23.3 (2012); 289-293. Impreso.

Machlis, Joseph, y Kristine Forney. *The Enjoyment of Music*. 6.^a ed. Nueva York: W. W. Norton and Company, 1995. Impreso.

Siemens, Lothar. "El 'Sincretismo expresivo', una postura estética emergente entre

los compositores del fin de milenio". *Revista de musicología* 21.1(1997); 233- 236. Impreso.

Simms, Bryan, R. *Music of the Twentieth Century: Style and Structure*. 2.^a ed. Londres: Schirmer Books, 1996. Impreso.

Stolba, Marie, K. *The Development of Western Music*. Boston: McGraw-Hill, 1998. Impreso.

Trainor, Laurel J., Christine D. Tsang y Vivian H. W. Chung. "Preference for Sensory Consonance in 2- and 4-Month-Old Infants". *Music Perception* 20.2 (2002); 187-194. Impreso.

Tymoczko, Dmitri. "Dear Stanley". *Journal of Music Theory* 54.1 (2010); 5-23. Impreso.

UNESCO. Declaración universal de derechos humanos. Santiago de Chile: Oficina Regional de Educación de la UNESCO para América Latina y el Caribe, 2008. Archivo PDF.